

CZU: 821.135.1-28.09

**MIGRAȚIA – DE LA REALITATEA JURNALISTICĂ LA FICȚIUNEA TEATRALĂ***Iuliana-Anda PĂTRUȚ (NACU)**Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava*

Realitatea cotidiană accentuează din ce în ce mai mult sentimentul alienării omului, nu doar de semenii lui, ci și de sine însuși. Teatrul, mai mult decât oricare altă artă, își îndreaptă atenția către absurdul existenței individuale în context global într-o încercare de recuperare și de reasezare a valorilor în vechile tipare care definesc umanitatea: dreptul la viață, la o existență liberă, dezrobirea ființei și întoarcerea ei „acasă”.

Dar ce înseamnă „acasă” în contextul globalizării? Ce efecte are globalizarea asupra societății, dar mai ales asupra individului? Care este impactul globalizării asupra libertății individuale?

Vom încerca să răspundem la aceste întrebări raportându-ne la două texte/ spectacole diferite ca abordare ideologică/gândire teatrală, însă ambele având ca temă fenomenul migrației și efectele lui. Ambele își au rădăcina în realitatea, care, mai întâi, a făcut obiectul unui demers jurnalistic, și ulterior, a fost transpusă în text dramatic.

Ne vom referi, așadar, la *Migraaaaanți sau Prea suntem mulți în aceeași barcă* (2016), piesa lui Matei Vișniec, și la *Planeta Viselor Pierdute*, text dramatic și spectacol de teatru telematic, de Marina-Diana Hanganu și Ion Mircioagă, realizate în cadrul Tele-Encounters, proiect de teatru și film experimental în premieră mondială (2018), coordonat de Teatrul „George Ciprian” din Buzău. Două abordări teatrale total diferite asupra unei singure problematice actuale presante: migrația.

**Cuvinte-cheie:** migrație, teatru, globalizare, absurd, spectacol telematic, realitate jurnalistică, ficțiune teatrală.

**MIGRATION – FROM JOURNALIST REALITY TO THEATER FICTION**

Everyday reality emphasizes the feeling of man's alienation not only to his fellow men, but also to himself. The theater, more than any other art, directs its attention to the absurdity of individual existence in a global context in an attempt to recover and restore values in the old patterns defining humanity: the right to life, to a free existence, the dissolution of the being, and her returning at "home".

But what does "home" mean in the context of globalization? What effects does this have on society, but especially on the individual? What is the impact of globalization on individual freedom?

We will try to answer these questions by referring to two different texts / performances as an ideological approach / theatrical thinking, but both have as theme the migration phenomenon and its effects. Both have their roots in reality, which was first the subject of a journalistic approach, and later it was transposed into dramatic text.

We will refer to *Migraaaaants or We are too many in the same boat* (2016), the play of Matei Vișniec, and to *The Planet of Missing Dreams*, dramatic text and telematic drama by Marina-Diana Hanganu and Ion Mircioagă, made in Tele-Encounters, theater project and experimental film in the world premiere (2018), coordinated by "George Ciprian" Theater Buzau. Two completely different theatrical approaches on a single current pressing issue: migration.

**Keywords:** migration, theater, globalization, absurd, telematic show, journalistic reality, theatrical fiction.

Dintre toate artele, s-ar părea că teatrul rămâne cel mai aproape de om, păstrându-și acest statut încă de la apariția sa în istoria omenirii. Majoritatea oamenilor de teatru sunt de părere că teatrul este el însuși un mod de viață. Înclinăm să credem că este așa, din moment ce el a apărut ca formă de reprezentare a unor stări. Contactul omului cu necunoscutul a generat reacții devenite ulterior stări: spaima, bucuria, uimirea, mulțumirea au devenit iubire, tristețe, protest, acceptare prin teatru, căci, aflat în imposibilitatea de a formula certitudinii, înainte de a le semnificat prin cuvânt, omul a recurs la aproximări, și-a făurit propriile reprezentări asupra sursei care a generat starea. Necunoscutul a primit contur prin teatru. Încă de la început, teatrul s-a definit prin aceste funcții: cunoaștere a vieții și reprezentare a ei.

Deopotrivă scriitor și jurnalist, Matei Vișniec consideră că teatrul este „o literatură născută din urgența de a denunța aberațiile actualității, dar și de a înțelege istoria.”, iar „jurnalismul poate oferi «materie» pentru acest tip de demers și de reflecție” [1].

Migrația este în prezent unul dintre elementele care compun realitatea absurdă a secolului al 21-lea din istoria omenirii, căci, sub efectul globalizării, omenirea trăiește cu iluzia unei depline libertăți, iluzie fiindcă prețul acesteia este plătit tot mai mult cu pierderea identității, cu alienarea de sine a individului, în favoarea unei uniformizări. Libera circulație transformă teritoriile, state și continente în locuri geometrice ale alienării, unde acasă este pretutindeni. Și totuși, de ce omul este tot mai nefericit, de ce trăiește tot mai mult senzația

de gol? Poate pentru că s-a rătăcit de sine și pentru a se regăsi are nevoie să refacă drumul spre sine pentru a-și regăsi atributele fundamentale? Sau poate fiindcă salvarea lui nu e într-un „acasă” exterior, global, ci într-unul redus la esențele sale interioare: binele, adevărul, frumosul? Migrația nu este un lucru nou, însă amploarea ei, da. La fel cum este și faptul că a devenit obiect de studiu al unor științe diverse: istoria, psihologia, statistica, sociologia, economia etc. Rezultatele studiilor însă nu se adresează decât unui segment redus de cititori, care sunt direct interesați. Nici măcar știrile, articolele, dezbaterile ori alte produse jurnalistice nu mai au un impact decât de moment. Într-o astfel de situație teatrul rămâne soluția cea mai viabilă pentru a verbaliza absurdul existenței, pentru a trezi conștiințe și a produce reacții și, în felul acesta, pentru a ajunge la un număr cât mai mare de receptori, în ciuda formelor diverse pe care le poate lua.

Tocmai de aceea am ales să vorbim în acest articol despre două piese pe cât de diferite, pe atât de apropiate: *Migraaantii sau Prea suntem mulți în aceeași barcă* (2015), de Matei Vișniec, și *Planeta Viselor Pierdute* (2018), de Marina Diana Hanganu și Ion Mircioagă. Ce le reunește în afara temei comune, migrația? Credem că intenția oamenilor de teatru aflați în spatele lor și crezul acestora cu privire la valențele teatrului. Dezamăgirea și pesimismul jurnalistului Matei Vișniec, care a constatat că „umanitatea a deraiat, că omul rămâne profund irațional, că progresul are chip de himeră”, sunt contrabalansate de credința scriitorului în om și umanitatea acestuia, în puterea lui de a înălța „edificii morale luminoase”, „de a-și depăși limitele și de a se ridica spre civilizație” [2], dar cel mai mult în capacitatea de a-și înfrunta monștrii proprii, de a-i birui, ieșind învingător în lupta cu sine însuși. De partea cealaltă, doi oameni de teatru, Marina Diana Hanganu, o tânără regizoare, și cel care i-a fost mentor în timpul studenției și colaborator ulterior, regizorul și profesorul de regie, Ion Mircioagă (actualmente profesor la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, Facultatea de Teatru). Conform dezvoltărilor făcute de M.D. Hanganu, masteratul de teatru experimental urmat în cadrul „Royal Central School of Speech and Drama”, Londra, începând cu 2014, a adus cu sine nu doar specializarea în carieră, ci și o separare temporară de familia rămasă în țară. Acela a fost momentul când și-a propus să investigheze felul cum decurg sau se modifică relațiile familiale la distanță [3]. Dorința acesteia s-a materializat sub forma unui proiect european, *Tele-Encounters*, proiect de teatru și film experimental, „care explorează relațiile prin Internet dintre membrii familiilor despărțite de migrație și prezența tehnologică (teleprezența) ca element de limbaj artistic. Proiectul a fost cofinanțat prin programul Europa Creativă al Uniunii Europene, gestionat direct de Comisia Europeană, iar coordonatorul a fost Teatrul „George Ciprian” din Buzău, parteneri fiind Universitatea Catolică „San Antonio” din Murcia (Spania) și Municipality Lousada din Portugalia” [4]. Chiar dacă, din punctul de vedere al tehnicii dramatice la care s-a recurs, piesele sunt diferite, ficțiunea din cadrul lor este construită pe realitatea din faptul jurnalistice. M. Vișniec spune despre piesa lui că ea „captează [...] fenomenul extrem de complex al migrațiilor (s.a.)” [5] și adăugăm că, de exemplu, în Scenele 7, 9, 11, 14 se observă imediat relația cu o serie de evenimente desfășurate în decursul anului 2015 și prezentate într-o serie de articole / știri din mass-media: instalarea de către Ungaria a gardurilor din sârmă ghimpată la granița cu Croația și Serbia, din septembrie 2015, evacuarea în regim de urgență a unei părți din cei peste 15000 de refugiați, care au paralizat aproape insula grecească Lesbos în așteptarea actelor necesare tranzitării Greciei; acestea au devenit pretexte pentru sublinierea absurdului existenței omenirii: „Dar apoi ne-a dat primăria un loc nou, mai mare... Într-o bună zi se va umple și asta, n-o să mai avem unde să-i îngropăm pe străini.[...] Cum oamenii ăștia mor fără pașaport, le facem analizele, le stabilim ADN-ul și îl marcăm pe plăcuță. În așa fel încât să aibă familiile o șansă să-i identifice...” [6] (Scena 9) sau „Ei bine, acestea sunt bătăile de inimă ale unui grup de aproximativ o sută de sirieni și irakieni în momentul în care ambarcațiunea lor a atins pământ ferm pe insula Lesbos...” (Scena 3) [7]. Traficul de copii este mai ușor de efectuat cu acordul părinților acestora, mai ales când sunt convinși de traficanți că despre lipsa unei perspective asupra viitorului nici nu poate fi vorba odată ajunși într-o Europă, care „îi pune pe copii în inima valorilor și aspirațiilor sale”, în virtutea *Declarației privind drepturile copiilor* (Scena 14) [8].

Scheletul realității aflate la baza ficțiunii din *Planeta Viselor Pierdute* îl constituie o suită de interviuri adresate atât migranților români și portughezi în Spania, cât și familiilor acestora, care au rămas acasă. În realizarea și obținerea interviurilor pentru România s-a apelat la metoda „lanțului de conexiuni”, care a permis identificarea persoanelor din diaspora românească; s-a făcut apel la ziarul din Spania „Occidentul Românesc”, administrația publică locală din Buzău, Murcia și Lousada; au fost cooptați în echipele de lucru jurnaliști și sociologi (pentru România, sociologul Mircea Kivu) [9]. Selecției celor mai valoroase informații obținute i-a urmat scrierea piesei unde „Am operat, așa cum mărturisește regizorul Ion Mircioagă, cu o normă proprie

realismului teatral, conform căreia evenimentele se desfășoară aici și acum. Rezultă, din fraza de mai sus, și că am optat pentru o anumite convenție". Realismul teatral propus de autorii *Planetei Viselor Pierdute* s-a materializat într-un text dramatic alcătuit din 11 scene și 3 solilocii plasate între scenele 5 și 6, 6 și 7, respectiv 8 și 9, gândite a fi reprezentate simultan datorită tehnologiei care a stat la baza realizării spectacolului. Rolul lor este de a da conținut psihologic personajelor, reliefând criza survenită în relația care, până la urmă, se va rupe, dată fiind dorința autorilor de a stabili „intențiile – de ce spune un personaj ceva, ce urmări are replica sa, ce dorește el, ce simte, cum influențează toate acestea ceea ce se întâmplă cu celelalte personaje.”, plecând de la creionarea biografiilor lor „...din preistoria textului și a existențelor lor așa cum urmau să fie surprinse de spectacol (ba chiar ne-am gândit și la ce se întâmplă cu ele după finalul piesei odată cu stabilirea conflictelor și creionarea firului narativ” [10].

Mai aproape de dramaturgia tradițională și în spiritul realismului, piesa surprinde personajele unei familii din România, în momente-cheie ce se succed de-a lungul a unsprezece ani, 2007-2018, din momentul plecării mamei, Carmen, 26 de ani, în Spania la muncă. Acasă îi rămân fiica, Betty, de doar 6 ani, și soțul, George. Ordinea evenimentelor respectă cronologia, totodată fiind păstrată succesiunea momentelor acțiunii: Carmen a ajuns în Spania din nevoi financiare, sacrificând familia: „Vă iubesc pe amândoi, de-aia muncesc aici, să plătim datoriile și [...] dacă mai adunăm și ceva în plus. Să trăim omeneste” [11]. Absența lui Carmen din viața familiei este cauzată de un accident făcut de soțul ei sub influența alcoolului și daunele pe care le are de plătit. Fost inginer, rămas acum șomer, George îngrijește cum poate el de fetiță, obligată de-a lungul anilor să crească și să se maturizeze în prezența unei mame cu care comunică audio și vizual doar pe internet și a unui tată care își înecă în alcool propriile crize de gelozie, frustrare și neputință, iar, atunci când răbufnesc, Betty le resimte din plin. Carmen asistă la formarea și maturizarea copilei mulțumită tehnologiei, dar aceasta nu ține loc nici mângâierilor, nici îmbrățișărilor, încât copila încet-încet, aproape fără să-și dea seama, înfruntă viața de una singură. Mama se detașează de soțul rămas acasă, divorțează și se recăsătorește cu un medic spaniol. Betty crește cu speranța că, devenind majoră, va pleca în Spania pentru a fi alături de mama ei. Criza tatălui, al cărui organism clachează din cauza alcoolului și e la un pas de moarte, o face să conștientizeze că a fost singură mereu, dar că viața ei este cea pe care o cunoaște aici, în România, și e singurul lucru palpabil. Iluzia unei relații cu mama se destramă, singurul părinte pe care l-a cunoscut este tatăl neputincios lângă care alege să rămână. Între Planeta Mării Aurii, a promisiunilor nerespectate de mamă, și Planeta Viselor Pierdute, pe care o cunoaște, o alege pe cea din urmă.

Conflictul piesei este unul clasic, dialogul este viu și conferă dinamism acțiunii, însă tehnica dramatică aduce ca elemente de noutate jocul simultan în spații scenice diferite (România și Spania), și diegetic vorbind, și scenic, reunite prin intermediul tehnologiei *teleprezență*, iar timpul diegetic de aproximativ 11 ani este decompus, în cele aproximativ 80 de minute de spectacol, fragmentat și semnificat în momente cu impact maxim: sărbătoarea Crăciunului și deschiderea cadourilor, când ca o ironie a sorții George primește în dar o cravată, deși, infirm cum este, nu și-ar putea-o lega la gât singur, „dansul” lui George cu soția aflată la mii de kilometri depărtare, lecțiile de spaniolă și de make-up, pe care mama i le dă fetei, primele dezvoltări ale lui Betty despre iubirea adolescentină, pierderea pașaportului fetei etc.

Absurdul existenței întregii omeniri, cuprinsă pandemic de migrație, este reprezentat în piesa lui Matei Vișniec prin intermediul celor 25 de scene și „6 scene în rezervă”. În pofida temei puternic ancorate în realitate și a evenimentelor reale care au stat la baza ficțiunii, *Migraaaaanți* mută centrul de interes către Migrație, care s-a extins metastatic asupra omenirii îmbătate de iluzia libertății și prosperității. Cauzele migrației sunt de ordin divers: economic, politic, social – sărăcia, mizeria, discriminarea. Scenele în care este structurată piesa par asemeni unor piese de puzzle, care se îmbină pentru a oferi imaginea de ansamblu a unei lumi care și-a pierdut coerența, fiind lipsită de atributele umanității, iar pe fiecare element al puzzle-ului – două forțe antinomice în dezechilibru: Răul învingând Binele. Acțiunea este ca și inexistentă, iar unitățile de timp și spațiu au fost abolite: „Sat pierdut în Balcani”, „Salonul noilor tehnologii antiimigrație”, „Salonul european al sârmei ghimpate”, „Cimitirul proaspăt creat pe o insulă grecească”, un posibil cabinet al unui „Înalt Reponsabil Politic” sunt tot atâtea locuri în care se poartă conversații, se hotărăște soarta unor indivizi și a întregii omeniri. La acestea se adaugă sala de spectacol, unde, în manieră brechtiană, spectatorul devine el însuși actant, fiind solicitat să acționeze mecanic, conformându-se îndemnurilor venite de pe scenă. Un teatru activist pentru a reliefa inerția și spiritul de turmă căruia omenirea nu i se poate sustrage. „Barca” din titlul piesei este, de fapt, o metaforă a Lumii reduse la sala de spectacol. Spectatorii fie răspund mașinal unor cereri („Ia arătați-mi

toți telefoanele mobile!"), fie asistă imobili la cântecul mut al Anahitei, „un cântec despre mizeria afectivă, sentimentală și sexuală în care trăiește o parte din umanitate” [12] sau la dansul împietrit al acesteia, căci „gesturile diabolice ale femeilor, focul blestemat care le animă dansul, ei bine, toate astea provoacă daune enorme civilizației” [13]. Marele puzzle, Lumea, e alcătuit din traficanți și victimele, mai întâi ale unei lumi căzute în derizoriu, mai apoi ale lor însele: refugiați din cauza războiului, a sărăciei de care vor să-și scape familiile, vânzându-și „capitalul” primit de la Dumnezeu – ochi, rinichi etc. –, copiii ai căror părinți își doresc un viitor mai bun pentru ei, femei discriminate pe criteriul sexual, femei transformate în trupuri care pot oferi plăceri sexuale.

Personajele fie nu sunt individualizate, ele purtând nume generice (Traficantul, Migrantul, Omul care surăde, Prezentatoarea, Consilierul, Bărbatul, Nevasta ș.a.), fie le sunt atribuite nume cu rezonanță de la începuturile umanității: Anahita (Zeița Iubirii, Apei și Fertilității în mitologia persană a cărei pelerină aurie este transformată acum în *hijab*), Elihu (personajul biblic care l-a ajutat pe Iov să înțeleagă că punctul lui de vedere nu era corect și să fie receptiv la instruirea primită de la Iehova). În piesă însă, caracterele sunt transformate în opusul a ceea ce reprezintă în mitologie. Anahita poartă *hijab*, fiindcă este considerată toxică, Elihu, venit din Eritreea, a cărei deviză este „Niciodată nu îngenuncheați!”, acum și-a pierdut puterea de a se obiectiva și de a se opune.

Scenele se constituie în niște decupaje ale realității crunte în care se zbate omenirea neputincioasă. Succesiunea lor încalcă orice cronologie, încât funcționează ca un pre-text pentru altele, așa cum se întâmplă cu Scena 3, când efectul este „jucat” înaintea cauzei (moartea lui Elihu înregistrată de „detectorul de bătaie de inimă” „în momentul în care tocmai se îneca la Calais” [14], eveniment prezent în economia piesei abia în Scena 24 [15].

Interesantă este categoria de personaje conturând o adevărată tipologie a Inocentului, care, în disperarea ce l-a cuprins, își păstrează speranța și credința că sacrificându-se va contribui la restabilirea echilibrului lumii. Suntem de părere că aceste personaje sunt purtătoare ale concepției scriitorului Matei Vișniec care „continuă să creadă în om” [16].

Dialogul scenic, când nu alunecă spre verbiaj absurd, se transformă în act monologal, discursul personajelor devenind o expunere amplă cu valoare în pre-istoria piesei, justificând prezența personajului într-un anume context.

Întrebându-se dacă teatrul poate „să contribuie la înțelegerea unor astfel de evenimente (cele din realitate, prezente în faptul jurnalistic – n.n.) care pregătesc profilul economic, etnic și cultural al secolului următor”, Matei Vișniec este de părere că „literatura ne poate oferi răspunsuri mult mai nuanțate decât toate celelalte discipline ale spiritului” puse în slujba descifrării „enigmei numite *om* (s.a.)” [17]. Noi adăugăm că teatrul este cel mai în măsură să-l facă pe om să trăiască acele stări asupra cărora să-și dorească să reflecteze, teatrul poate activa conștiințe, indiferent că e unul al absurdului sau se găsește sub semnul realismului. O problemă pe cât de gravă, pe atât de greu digerabilă în lucrările de specialitate, așa cum este migrația, se poate transforma în subiect de meditație, nu doar pentru specialiști, ci și pentru oamenii obișnuiți, prin intermediul teatrului. Astfel, arta teatrală poate deveni o cale de aducere „acasă” a individului, care plătește scump iluzia libertății, făcându-l să conștientizeze adevăratele valori, pe care le are adânc înrădăcinate în suflet, dar pe care le-a pierdut urmărind o himeră. Numai recâștigându-și libertatea individuală și autenticitatea individul va putea să se sustragă din „roller-coaster”-ul sau „barca” globalizării, aflată la un pas de a se scufunda. Cele două piese reprezintă semnalul de alarmă că migrația este un fapt distructiv, împotriva căruia omul încă mai are resurse de a se lupta și că una dintre ele este arta.

#### Referințe:

1. VIȘNIEC, M. *Despre enigma de a fi om*, prefață la *Trilogia balcanică. Migraaanați sau Prea suntem mulți în aceeași barcă*. București: Humanitas, 2016, p.8.
2. Ibidem.
3. SANDU, G. *Migrația economică, subiectul unei premiere mondiale în teatru*, interviu cu Marina Diana Hanganu. În: Revista „beBlueAir”, decembrie 2018 – ianuarie 2019, p.28-29.
4. Revista „Teatrul azi”, 2019, nr.1-2, p.206-207.
5. VIȘNIEC, M. *Despre enigma de a fi om*, prefață la *Trilogia balcanică. Migraaanați sau Prea suntem mulți în aceeași barcă*. București: Humanitas, 2016, p.9.
6. Ibidem, p.231-233.
7. Ibidem, p.210-211.

8. Ibidem, p.248.
9. [www.tele-encounters.com](http://www.tele-encounters.com)
10. [www.facebook.com/JeanMonnetBlogStart](http://www.facebook.com/JeanMonnetBlogStart) Jean Monnet – „Contemporani cu Europa” (pagina proiectului).
11. HANGANU, D.M., MIRCIOAGĂ, I. *Planeta Viselor Pierdute*. <http://www.tele-encounters.com/wp-content/uploads/2019/03/Planeta-Viselor-Pierdute-RO.pdf> , p.3.
12. VIȘNIEC, M. *Trilogia balcanică. Migraaaaanți sau Prea suntem mulți în aceeași barcă*. București: Humanitas, 2016, p.245.
13. Ibidem, p.262.
14. Ibidem, p.211.
15. Ibidem, p.274.
16. Ibidem, p.9.
17. Ibidem, p.10.

**Date despre autor:**

**Iuliana-Anda PĂTRUȚ (NACU)**, doctorandă, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

**E-mail:** [andanacu30@yahoo.com](mailto:andanacu30@yahoo.com)

**ORCID:** 0000-0001-7639-2002

*Prezentat la 22.10.2019*