

„curaj” să fi fost stimulat de „O.K.-ul” dat de însuși „criticul” Nicolae Ceaușescu, piesa făcând o incursiune grosolană și tezistă în intimitatea exilului românesc și caricaturizând o seamă de personalități cu existență reală.

În cuvântul său de la 4 februarie 1972, tânărul pe atunci Mircea Radu Iacoban – supărat că „recent mi s-au scos din revista *Cronica* două pagini dintr-un fragment dintr-o piesă pe motiv că criticam niște birocrați și mi s-a spus că aceștia sunt niște funcționari ai unei instituții de stat, ca atare matala ataci bazele statului român” – se va raporta, totuși, tot la Aurel Baranga: „Stimez foarte mult scrisul tovarășului Baranga, dar să știți că scriu și eu teatru și, dacă aș încerca să public o piesă de Iacoban în care să critic lucrurile pe care le critică tovarășul Baranga, ar fi imposibil. Or, nu există un adevăr al lui Baranga și un adevăr al lui Iacoban”. Câteva minute mai târziu, autorul *Opinie publice* îi va replica celui pe care îl numește „tovarășul de la Iași”: „Tovarășul de la Iași spunea că, dacă ar scrie cineva o piesă ca Baranga, n-ar afla nimeni (?!). Ca să fie el mulțumit, îi aduc la cunoștință că a fost cenzurat și Baranga, dar ca să fiți toți mulțumiți, vreau să vă spun că, nu demult, scriind eu un articol a fost cenzurat Nicolae Ceaușescu”.

D. R. Popescu nu se arată deloc preocupat în cuvântul său de problemele dramaturgiei; Sütő András, pe lângă preocupările ce țin de specificul literaturii maghiare din România, mai e interesat doar de „posturi străine (de radio – *n.m.*, *M.M.*) care vânează suflete de la noi”. În rest, dramaturgii tac.

„Spiritul tutelar” al „criticului” Nicolae Ceaușescu veghează însă asupra tuturor.

Ceaușescu, critic literar, ediție, studiu introductiv și note de Liviu Malița, Editura Vreamea, București, 2007.

Andreea DUMITRU

Amalia sau Cercul de cretă al ostalgiei

Publicul care umple sala Teatrului ACT ori de câte ori se joacă **Amalia respiră adânc** e alcătuit, în proporție covârșitoare, din tineri. Îmi amintesc că a fost primul lucru care m-a mirat în seara de 13 ianuarie 2008, când am văzut spectacolul Marianeî Cămărășan pentru întâia dată. O zi ce devenise, brusc, extrem de importantă pentru mine: cu câteva ore mai devreme fusesem să revăd filmul lui Cristian Mungiu, 4, 3, 2, la Sala „Elvira Popescu”, după care, în mare grabă – căci se apropia ora închiderii la Galeria Etaj ¾ – parcursesem cu un fior de emoție, dar și de gheață pe șira spinării, excepționala arhivă de „Fotografii interzise” realizate de Andrei Păndele în Bucureștii „Epocii de aur”.

Iar acum, respirăm în ritmul Amaliei și aveam strania senzație că mă întorc, asemenea milioaneilor de români trăitori înainte de '89, în „congelatorul memorial al comunismului”.

Pe 13 ianuarie 2008 am devenit – târziu, ce-i drept (*Good-bye, Lenin!* fusese filmat în 2003), dar nu mai puțin iremediabil – *ostalgitic*. De ce să mă fi întors în trecut? De ce s-ar întoarce alții, încă și mai tineri decât mine, în trecut? Trebuia să



existe o explicație, și încă una ceva mai profundă decât simpla emoție pe care ne-o stârnește trecerea timpului sau amintirea copilăriei, „adevăratul paradis pierdut“.

„Unde se duc toate lucrurile care nu mai sunt? Unde merg ceaiul pe care l-am băut, anul 1960, abecedarul cu poze colorate, cântecul pe care l-am cântat chiar acum...?“ ... se întrebă, pe scena Teatrului ACT, *Amalia* (Cristina Casian), cu un nod de lacrimi în gât.

Pe 13 ianuarie, o parte din public a preferat să rămână, după reprezentație, la o discuție cu regizoarea și actrița spectacolului. Întrebați ce anume mai înseamnă astăzi, pentru ei, rapelurile la perioada comunistă (uniforma de pionier, refrenele patriotice în maniera „Cântarea României“) citate în cadrul montării, tinerii au fost destul de zgârciți în răspunsuri. Cuiva i s-a părut, totuși, că secvența în care Amalia schimbă postul la aparatul de radio ar fi o trimitere clară la obișnuința românilor de a asculta, clandestin, „Europa Liberă“. Concluzia? „Am înțeles că pe atunci nu exista absolut deloc libertate de expresie“.

O frază învățată pe de rost din manualul de istorie (recentă), un simplu inventar de clișee – asta e tot ce rămâne din viața noastră sub comunism? Nimic palpabil, niciun detaliu de viață împrumutat ori reținut din poveștile și experiența părinților? N-ar fi oare posibil ca tocmai în această amnezie condescendentă, întreținută generațiilor postcomuniste („mai bine că n-ați apucat, mai bine că n-ați trăit, ce bine că n-aveți habar“), în această cunoaștere superficială, formală și aseptică asupra trecutului să fie de găsit și explicația „succesului“ de care se bucură, la unison, în țările fostului bloc socialist, noul *trend* numit **ostalgie**?

Tăcerea prelungită păstrată în privința comunismului „de zi cu zi“, cel intrat în carnea și sângele părinților, se răzbună acum, zgândărind până la os curiozitatea copiilor. Ei, tinerii, sunt cei care trăiesc, de altfel, într-un cotidian aproape sufocat de ruinele „Epocii de aur“: de la mărcile comerciale de „glorioasă amintire“, speculate sentimental în virtutea unei logici publicitare, la blocurile delabrate, în care își duc, la rândul lor, viețile; de la coloșii industriali lăsați în paragină, la nostalgia maladivă a bunicilor și mai ales la incredibila frecvență cu care mai toate *mediile* invocă astăzi, în cele mai neașteptate contexte, numele cuplului de păpuși dezarticulate, însângerate la Revoluție.

Pentru cel ce încearcă să înțeleagă mai bine complicatele mecanisme psihologice ale ostalgiei, lectura lui Eugen Istodor, autorul unei insolite „explorări în comunism“, ar putea fi o bună introducere. În *Cartea vieții mele* – involuntară versiune modernă a basmului „Tinerete fără bătrânețe...“ – excentricul jurnalist ni se dezvăluie fără menajamente drept o *autentică* victimă a ostalgiei. Celui ce se aventurează, după aproape 20 de ani, pe scara blocului în care a copilărit, „omului fără amintiri“ (aidoma atâtor alți „viețași“ în comunism) îi este dat să afle că nu-și cunoaște, de fapt, nici trecutul și nici părinții: „Pe umerii mei nu era decât cenușa epocii. [...] În final, când am primit palma destinului, palma dată celui care uită, am transcris din convorbirile acestea strict ce mă interesa, pentru a face loc adevărului“.

Lectura cărții ar putea fi, așa cum sugerează chiar autorul, o lecție pentru cei ce nu văd în ostalgie decât un trend de mentalitate ușor frivol, ușor comercial, pe scurt, artificial și inofensiv. Experiența traversată de Istodor e comparabilă cu aceea a multor generații ivite pe ultima sută de metri a regimului. Pentru toți acești indivizi, suspendați ca și el între miturile securitare ale copilăriei și maturizarea într-o societate de consum, a-ți privi trecutul în față rămâne, până la urmă, și singura terapie posibilă.

Această strategie tipic ostalgică, deloc resentimentară, ba chiar trădând o anumită disponibilitate ludică, este și cea care face să se vorbească atât de mult (în țară, dar și „afară”) despre revelația *noului val* de cineaști și scriitori români. Într-un articol de radiografie a mișcării *neorealiste*, așa cum se vede ea pe marele ecran (articol publicat recent în „Dilema veche”), Alex Leo Șerban conchide, pe bună dreptate: „Comunismul a însemnat nu doar frig și frică, ci și o secetă prelungită de povești adevărate – adevărul era picurat homeopatic înlăuntrul unor șabloane și trebuia extras cu penseta, ca niște bule de esență tare în flacoane moi.”

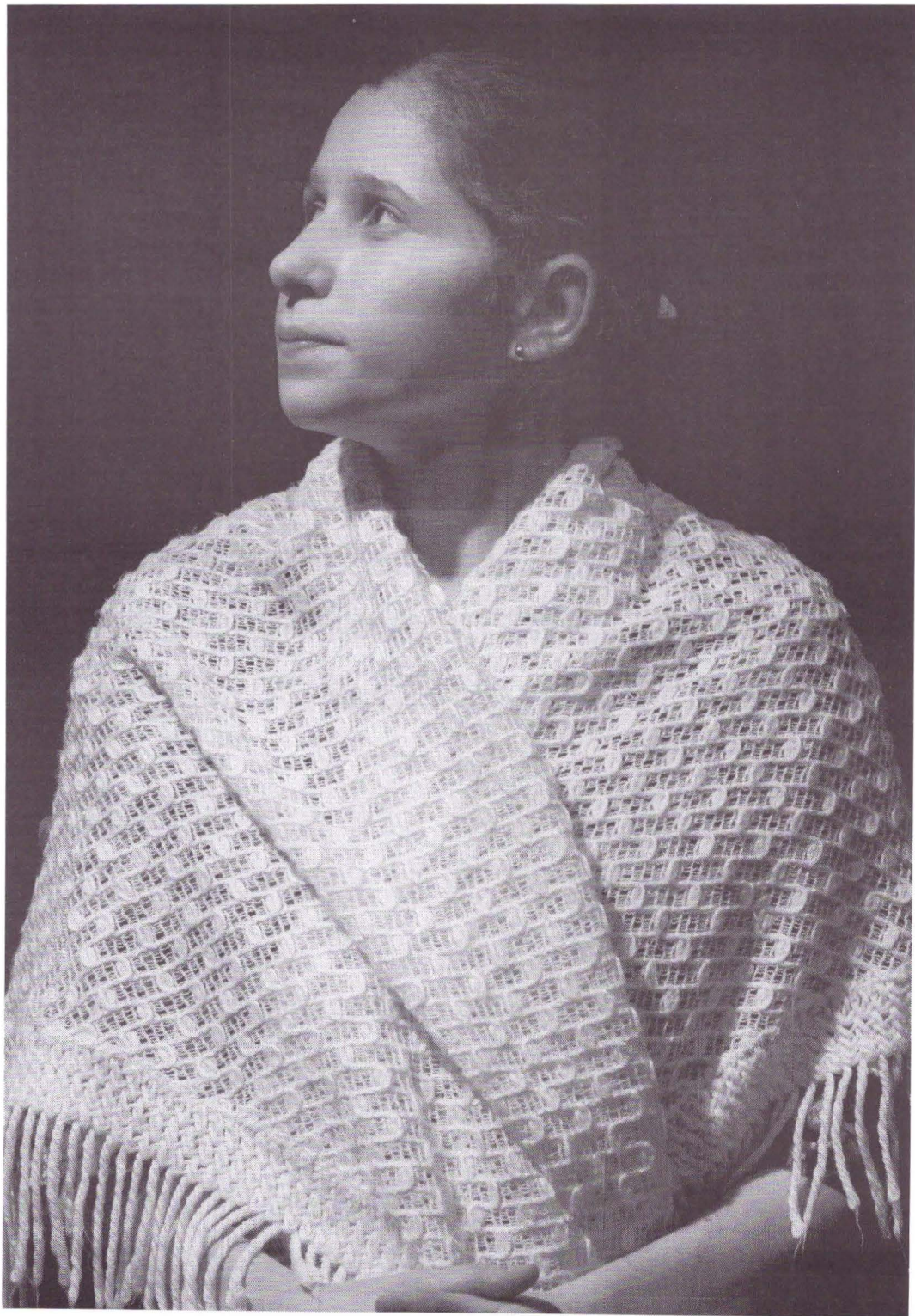
Povești, sau doar frânturi de povești autobiografice, așa cum scrie Istodor, așa cum deapănă și Cernat, Manolescu, Mitchievici & Stanomir, autorii seriei dedicate de Editura Polirom „Explorărilor în comunism”; povești fabricate, cu efect de similitudine, așa cum este cea din filmul 4,3,2; felii de viață, palpabile și credibile până la ultima fibră: iată pariul câștigat al ostalgiei! Povești care încearcă „să înghețe clipa” (Eugen Istodor), restituind un colț de biografie, sau care, dimpotrivă, ambiționează să înglobeze o viață, cum se întâmplă în *Amalia respiră adânc* – veritabil microroman, asupra căruia Alina Nelega mărturisește că a stăruit mai bine de doi ani.

Poveștile lor, de bună seamă, vor supraviețui ostalgiei înțelese exclusiv ca ispită a inventarului și reconstituirilor arhivistice ce par să fi copleșit mediul virtual: „Ca să faci o enumerare a obiectelor și a situațiilor uitate din copilăria noastră există Internetul” – spune într-un interviu Cristian Mungiu, explicând, astfel, de ce anume îl interesează „un alt nivel de adevăr, la care poți ajunge prin cinema.”

Nu-i mai puțin adevărat că efortul de documentare asupra contextului gri cu care ne-am obișnuit să identificăm „Epoca de aur” e constitutiv, în grade discrete ori flagrante, oricărei „scufundări” în trecut. Ostalgia cultivă „poezia concretului” și forța evocatoare a detaliului arheologic, indiferent că este vorba de o „celebră” marcă de castraveci, ca în din filmul lui Wolfgang Becker, sau de o amplă enciclopedie a vieții cotidiene, ca în *best-sellerul* lui Vasile Ernu, *Născut în URSS*.

Lucruri mărunte, nimicuri-fetiș, încarnate în memoriile subiective, dar și în memoria colectivă, sunt reperabile deopotrivă în piesa Alinei Nelega. Și aici, rostul lor pare acela de a fixa amintirea, împiedicând, totodată, instalarea „undeii de patetism”. Amintirea „sprayului Mozaic”, a „nechezolului” ori a „tacămurilor de pui” nu ne emoționează la fel cum o fac, poate, comorile din lada de zestre a bunicii, dar ne deschide ochii asupra minciunii amăgitoare în care s-au consumat copilăria și adolescența unor generații întregi. Ne mirăm cum toate aceste bagatele ținând de urâtul utilitar, trocul vital și bișnița triumfătoare s-au putut cuantifica în cozi, ani din viață, în prietenii, relații și delațiuni.

În *Amalia respiră adânc*, detaliul cotidian e atent drămuț într-un text ce glisează, stilistic, de la confesiunea cea mai naivă la lirismul cel mai elaborat, iar pe alocuri chiar subversiv. Detaliului i se datorează recompunerea straturilor temporale – nu numai vârste, ci și epoci întregi – imbricate halucinant într-o Istorie ce abia se lasă ghicită îndărătul micilor întâmplări din viața Amaliei și a celorlalte fapte evocate – vieți niciodată împlinite, niciodată duse firesc la capăt, mereu deturnate din rău în mai rău... Aluziilor la perioada colectivizării și a instalării comunismului (este memorabilă figura episodică a „unchiului Miluț”, ce împărtășește destinul primilor comuniști veniți la putere, înlăturați rapid de generația următoare), li se adaugă aluzii la epoca Fricii (*Amalia* își vede semenii metamorfozați în animale



mai mult sau mai puțin involuate; de pildă, „Babușka se trage din găină”), când „frica de Dumnezeu” e înlocuită cu frica de „percheziții” și febra delatunilor. Din detalii, dar și din clișee (de mentalitate sau pură propagandă), clișee mereu contrazise de „adevărata” realitate, se recompun, pentru Amalia, și vârsta deziluziilor încă nu de tot acceptate, dar conducând tot mai sigur spre resemnarea bovină, și vârsta nostalgiei otrăvite cu care, bătrână și singură, întâmpină căderea comunismului și încercările „democrației”.

Asemenea altor scriitori care privesc în urmă cu ostalgie, Alina Nelega dă cu tifla „Marii Istorii”, refuzând tonul moralizator și figura țapului ispășitor. Spectaculoasele manevre din fundal sunt tratate, metodic, în cheie derizorie, sunt camuflate sub masca unei voioșii, la urma urmelor, suspecte, având în vedere condiția tot mai deteriorată a personajului. Așa cum se întâmplă, de pildă, în scena sacrificării accidentale a lui Fanny, purcica devenită, prin forța împrejurărilor, animal de companie (să fie numele acesteia o aluzie la „ucigașa lui Lenin”, pomenită și de Vasile Ernu în cartea sa?!). Cert este că, în economia textului, întâmplarea capătă proporțiile unei adevărate epopei tragicomice. Umorul Alinei Nelega pare înrudit aici cu cel din *Scenele moscovite* bulgakoviene, în care vedem pașnici cetățeni sovietici pierzându-și uzul rațiunii din pricini „derizorii”, cum ar fi criza „spațiului locativ” și subzistența în acel „microreceptor telefonic” care era, la propriu, „komunalka”.

Monologul Amaliei – mai degrabă, o suită de monologuri, corespunzând fiecărei vârste a personajului – e construit, după cum exact observa un spectator prezent la discuția din sala Teatrului ACT, pe „decalajul ironic dintre distanțare și identificare”. Un decalaj ce răspunde perfect intenției autoarei de a-și obiectiva experiența personală de viață în comunism, de a se detașa de orice tentație pur documentară, de a surprinde, astfel, imaginea omului strivit de regim și efectele mutilante ale jocului dintre naivitate–complicitate, autocenzură–resemnare.

În 1989, Mariana Cămărășan, regizoarea montării de la Teatrul ACT, avea 14 ani. Cristina Casian, interpreta Amaliei, chiar mai puțini. Lipsa unei experiențe proprii le-a determinat să se documenteze temeinic, culegând istorii orale de la părinții lor și de la multe alte persoane (de)formate de traiul sub regimul ceaușist. Istorii în care, firește, detaliul senzorial (frigul, întunericul, sunetele epocii sau, pur și simplu, gustul înghețatei) căpătau de fiecare dată proporții fabuloase, obsedante.

Și totuși, distanțarea de cele aflate s-a impus de la sine în timpul lucrului la spectacol, căci, mărturisește regizoarea: „*N-am vrut să facem o poveste despre comunism, ci despre modul în care un sistem afectează viața personală*”.

Ce altceva este existența Amaliei dacă nu o viață metodic deturnată de sistem? E drept că nu întotdeauna e vorba de lovituri „spectaculoase” precum colectivizarea, în urma căreia familia ei se destramă și își pierde confortul „mic-burghez”; ori precum moartea lui Victor, fiul ce refuză „să respire tăcând” și este împușcat pe când încearcă să traverseze Dunărea la sârbi. Detururile preferate ale destinului sunt, mai degrabă, cele „banale”: mutarea la bloc, intrarea elevei Amalia „în câmpul muncii”, bătaia administrată de milițieni, căsătoria cu tânărul de care se îndrăgostește în timpul unui miting în cinstea „*lubitelui Conducător*” – secvență tratată în cheie grotesc-suprerealistă și în care apar, apoteotic, „*îngeri tricolori*”! –, cooptarea în ansamblul folcloric „Păstorașul”, mariajul nefericit, prostituarea ca formă de răzbunare, viața mizeră de pensionară, cu un rest de demnitate și o înțelegere asupra „situației”

dobândită tardiv; în fine, moartea Amaliei într-un azil de bătrâni, văzută ca zbor eliberator – toate înlănțuindu-se, verigă cu verigă, fără a cere vreun efort suplimentar din partea personajului. De aici decurge, firește, și extraordinara metaforă a *respirației* ca exercițiu salvator de supraviețuire, dar și ca reflex necondiționat, tot mai golit de sens. De la inspirația amplă a copilului la cea sacadată, apoi atent „raționalizată”, încât să-i ajungă o răsufare pe zi, și până la cel din urmă suspin, viața Amaliei e consecința pasivității și a unei degradări morale ce corespunde, pas cu pas, degradării regimului. „Ce rămâne din comunism?”, se întreba Paul Cernat, în finalul volumului *O lume dispărută*, oferind el însuși acest amarnic răspuns: „... pe lângă ambientul mutilant, pe lângă mamuții industriali nerentabili, pe lângă cartierele-dormitor, pe lângă Transfăgărășan, Casa Poporului, Canalul Dunăre–Marea Neagră și celelalte mărețe realizări, mai mult sau mai puțin inutilizabile, rămân produsele de selecție, rămân oamenii modelați de sistem...”

Mizând totul pe forța neobișnuită a textului, pe talentul, dar și pe curajul Cristinei Casian de a se expune mai bine de o oră în ochiul de foc al scenei, regizoarea Mariana Cămărășan și Alexandra Penciu, scenografa spectacolului, aleg soluția esențializării, minimalismul cel mai auster: un scaun, un vechi aparat de radio la care încă se mai pot auzi, pe frecvențe străine, melodii ce-i prilejuiesc Amaliei (însărcinată, la vârsta liceului!), iluzorii clipe de fericire, și câteva costume sărăcăcioase, schimbate la vedere, dar, mai cu seamă, acel *black square* plantat pe suprafața scenei, a cărui prezență atrage magnetic privirea spectatorului, îmbogățind și conotând insolit momentele tari ale textului.

La începutul spectacolului, debordând de tinerețe și fericire, Amalia joacă șotron pe ceea ce pare a fi doar o tablă neagră de școală. Poartă uniformă de pionier, dar pantofi roșii cu toc – un accesoriu inspirat, vorbind despre originea copilei, care acum visează să crească „odată cu țara”, dar și despre ulterioara ei prostituare. Energia Amaliei umple spațiul: precipitată, scrie pe tabla neagră, dar imediat, cuprinsă de febra tinereții „revoluționare”, șterge urmele de cretă cu propriul trup. Într-o altă secvență, actrița iese din „cadru” pentru a reveni complet metamorfozată: o Amalie maturizată urât, cu sticla de băutură în mână, băjbâie în noapte, căutând mormântul fiului său (regăsim, în alt sens, aceeași lespede neagră!). Constrastul dintre situația tragică a Amaliei și veselia bahică a celei aflate pe picior de plecare (căci undeva, pe-aproape, o așteaptă mașina de turneu a ansamblului folcloric) provoacă exact efectul scontat, adică râsul spectatorilor. Umorul negru e accentuat de cântecele stupide, adaptate „contextului”, pe care Amalia le tot îngână: „*hai la groapa cu furnici...*”, „*cine-i născut în ianuarie...*”, astfel încât, durerea pierderii, abia insinuate, se transmite în sală mult mai „perfid”. Pentru ca, în cele din urmă, Amaliei – femeia de serviciu care curăță toalete în aeroportul Otopeni, așteptând zadarnic întoarcerea unui frate pe cât de celebru, pe atât de nerecunoscător familiei și patriei – să nu-i mai rămână altceva de făcut decât să șteargă (cu mopul!) urmele de cretă ale propriului destin.

* Bogumil Jewskiewicki Koss, specialist în studiul memoriei și istoriei comparate a comunismului, într-un interviu cu Mirel Bănică (apărut în *Dilema veche*, nr. 141 / 6 octombrie 2006).