# *THE CLASSICAL TEXT AND THE SPATIAL PROVOCATION OF MODERN REPRESENTATIONS*

**Diana Nechit**
**Lecturer, PhD. , „Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract: The theatrical pace issue is a constant of modern spectacology preoccupations and nowadays theatrical representations aesthetics. No matter if it is mimetic, antagonist, symbolic or metatheatrical, the theatrical space anticipates the whole action that will happen on the stage. This paper is an analysis of Maxim Gorki's* The Lower Dephts, *and also of two modern theatrical representations focused on this classical text:* Les Bas-Fonds *(directed by Eric Lacascade, Les Gémeaux Theatre, la Sceaux) and* În adâncuri *(directed by Yuri Kordonsky, Teatrul Maghiar of Cluj-Napoca). The purpose of this paper is depicting the spectacular mechanisms, the spatial textual didascalies permutations into material indexes included in the concrete area of the stage.*

*Keywords: Maxim Gorki, theatrical space, modern adaptation, text vs. scenic image*

Problematica spațiului teatral este o constantă a preocupărilor spectacologiei moderne, dar și ale esteticii reprezentării teatrale de astăzi. Fie că este mimetic, antagonic, simbolic sau meta-teatral, spațiul teatral are rolul unui prefigurator al acțiunii scenice. Analiza pe care o vom opera în paginile de mai jos are ca punct de plecare un text al dramaturgiei clasice rusești, intrat deja în patrimoniul teatral universal, și două reprezentații recente ale textului omonim, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, din două spații teatrale diferite. Miza articolului este de a vedea cum funcționează mecanismele spectacologice, transmutarea didascaliilor spațiale textuale în indici materiali înscriși în perimetrul concret al spațiului de joc.

Textul lui Gorki, *Azilul de noapte*, conține o mare doză de actualitate, precaritatea socială fiind o realitate a marilor orașe, pe care de multe ori societatea încearcă să o cosmetizeze. Deși distanțarea temporală și schimbarea de percepție a lectorului și, implicit, a spectatorului actual asupra teatrului dramaturgului rus constituie tot atâtea filtre ce transformă și restructurează materialul textual, dar mai cu seamă pe cel ideologic, textul gorkian încă reprezintă pentru creatorii de astăzi o sursă dramaturgică mereu actuală, mereu ofertantă. Una dintre marile întrebări ale regiei și dramaturgiei contemporane rezidă tocmai în interogarea textelor clasice, canonice, în mularea lor pe structuri noi ale vizualului spectacologic. Textul *În adâncuri* al lui Maxim Gorki, cunoscut și sub denumirea de *Azilul de noapte*, are o receptare variată care, dincolo de constantele spațiului teatral din care provine, rămâne una cu implicații puternice în zona socialului, ale politicului sau ale culturalului actual. Dincolo de estetici teatrale, de modele regizorale, textul gorkian nu își pierde nimic din forța sugestivă a unei scrieri puternice, aproape epifanice, purificatoare, luminoase, în cele din urmă. Textul gorkian, în ciuda determinismului spațio-temporal foarte precis, funcționează încă după legile unei opere deschise, mlădiindu-se actualității, fără nevoia unor adaptări sau a unor trunchieri uneori grosolane care *rănesc* câteodată corpul fragil al textului dramatic.

Textul lui Gorki este unul didascalic prin excelență, iar spațiul este personajul principal al piesei. Astfel, adevărata provocare a reprezentării sale este punerea în scenă a unui spațiu perceput într-o manieră similară unei entități actanțiale. Această intenție este evidentă, la nivel structural, încă din incipitul textului gorkian care, marcat printr-o lungă didascalie spațială ce configurează un loc specific, o pivniță ce seamănă cu o peșteră. În aceeași didascalie introductivă, dramaturgul rus inserează și o indicație pentru jocul Actorului aflat, încă din



BDD-A27448 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:06 UTC)

primul tablou, în scenă. Astfel acest personaj, Actorul, stă pe sobă, invizibil pentru spectatori. I se bănuiește doar prezența, fiindcă îl auzim tușind, însă prezența lui este atât de subtilă, încât este acaparată de perimetrul viu al scenei, de atmosfera conferită de artificiile ce recompun spațiul textual. Întregul text propune o diviziune aproape socială a distribuirii actorilor pe scenă ce recompun iluzia unor individualități dotate atât cu trecut, cât și cu o devenire extra-scenică, în timp ce, de fapt, în realitate, sunt toți prinși în capcana spațiului scenic al *adâncurilor*. Deși Gorki a fost un dramaturg puternic amprentat de socialul și politicul contemporan sieși, textul său scapă de sub incidența imediatității și a unui determinism spațio-temporal fix, având acea *elasticitate* proprie marilor texte. Astfel, personajele inventate de dramaturgul rus nu sunt niște individualități rigide, înrădăcinate în contextul limitat(iv) al unei epoci, ci definesc o suită de *carcase* atemporale, de sine stătătoare, ce suportă exigențele socio-culturale ale oricărei ideologii care a marcat evoluția secolului precedent.

Pornind de la acest dat general al *generozității* textuale ale unei piese înscrise în clasicismul teatrului universal, vom încerca să surprindem două modalități de a repune în actualitatea noastră sensibilă această operă, prin intermediul a două reprezentații din spații teatrale diferite, dar cu o temporalitate comună, cea a actualității imediate în care trăim astăzi cu toții. Ne vom raporta, astfel, la spectacolul *În adâncuri* al Teatrului Maghiar din Cluj-Napoca, în regia cunoscutului Yuri Kordonsky, precum și la reprezentația *Les Bas-Fonds*, creată de Eric Lacascade, pentru Teatrul Les Gémeaux, la Sceaux. Reprezentația după piesa lui Gorki are o tradiție celebră, atât teatrală, cât și filmică. În 1902, a fost creată de Stanislavski, cu numai trei ani înainte de masacrul „Duminicii Roșii" de la Sankt Petersburg, iar trei decenii mai târziu realizatorul francez Jean Renoir o ecraniza într-o distribuție aparte ce îi aducea la un loc pe Jean Gabin și Louis Jouvet, dar care au creat o versiune alternativă viziunii gorkiene, apropiindu-se (dacă l-am parafraza chiar pe André Bazin) de registrul comic. În 1957, era rândul cunoscutului regizor japonez Akira Kurosawa să ecranizeze (într-o variantă mult mai *fidelă* decât filmul francez) textul lui Gorki, adaptându-l contextului socio-politic nipon, pentru a trasa tipologii contrastante, într-un dialog complex, completat de artificii regizorale sugestive, din care nu lipsesc efectele muzicale cu caracter descriptiv.

Aspirația la o salvare colectivă si individuală, temă predilectă a teatrului gorkian, solitudinea umană, individuală și colectivă, sentimentul non-apartenenței la societate, excluderea, precum și un Umanism lipsit de iluzia mântuirii jalonează reperajul tematic al textului dramaturgului rus, fiind totodată și premisele ce au determinat montarea regizorului Yuri Kordonsky pentru Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca. Exigențele unui *aici* și *acum* teatral au fost resimțite de Kordonsky, care deplasează montarea în actualitatea noastră. Regizorul nu a fost interesat de o reprezentate mimetică a Rusiei lui Gorki, ci de *imediatitatea* actului teatral, de acea dimensiune performativă a teatrului, sugerată scenic nu doar prin efectele scenografiei și decodarea indicilor vestimentari și de limbaj ai actorilor pe scenă, ci și prin manipularea unor acte fizice, a unor acțiuni ce decodifică referințele la actualitate deși sunt înscrise mai degrabă într-un univers închis, într-*o lume a adâncurilor*, cu legi și coduri proprii. Nici un indiciu spațial nu circumscrie spațiul scenic unui spațiu larg, geo-politic al Rusiei secolului XIX. Suntem în plină actualitate, într-o simultaneitate spațio-temporală apăsătoare, aproape opresivă a sărăciei contemporane, a unei Europe a sărăciei, un *no man'sland* decupat într-un univers de imagine publicitară, captivi într-un univers atemporal, într-o enclavă a mizerabilismului. În egală măsură, *hic et nunc*-ul teatral, dimensiunea performativă a teatrului l-au interesat și pe Lacascade care aduce în scenă desăvârșirea actul fizic, cutia de bere aruncată pe jos, piatra pe care stă actorul, toate conferă materialitate jocului actorilor. Lacascade propune o acțiune mecanică, repetitivă ce trimite la materialitatea scenei.

Precaritatea contemporană, acea lume în suspensie, ascunsă de privirile prezentărilor turistice cu și despre oameni fericiți, rana purulentă și naturalistă pe care încercăm să o



BDD-A27448 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:06 UTC)

ascundem privirii, ridicând ziduri de beton în jurul el, garduri de sârmă ghimpată și panouri publicitare. Semnele exteriorității nu sunt importante pentru montarea lui Kordonsky, *pensionarii* azilului de noapte sunt izolați într-un spațiu al închiderii, al excluderii, ale cărui singure contacte cu realitatea sunt sugerate de ieșirile și intrările personajelor în scenă ce fac referință la existența unui *altundeva*, dar și prin știrile despre lumea de afară, pe care le ascultă la radio.

Reprezentația francezilor sporește gradul de depersonalizare a adaptărilor contemporane ale textului gorkian. Drama europeană a migranților se revarsă pe scena pariziană din toate ungherele cetății urbane. Mizeria fizică, precaritatea materială este înlăturată din montarea franceză. Decorul este instituționalizat, omologat acelor spații de recuperare, corecte și sterile, aseptice chiar. Personajele nu aparțin spațiului, vin de oriunde, poate de pe stradă, de la metrou sau de nicăieri. Adresarea se face cu fața la public, personajele de pe scenă nu își vorbesc direct nici măcar atunci când se ceartă, pentru a păstra intactă depersonalizarea, instituționalizarea modernă a mizeriei și suferinței. Personajele intră în scenă și își trec numele cu creta pe o tăbliță, în perfectă liniște, cu un gest mecanic și rutinard: Pepel, Satine, Boubnov, hoți, pariori, vagabonzi, asociali, *fără dințifără nimic,* actorul ratat, baronul falimentar, muncitorul abrutizat, lipsit de compasiune pentru soția muribundă. Artificiul propus de Lacascade are și rolul de a constitui un reperaj pentru public sau un simbol contemporan al pontajului, al circumscrierii instituționale a individului azi. Pe de altă parte, momentul în care numele Annei este șters cu buretele de pe tăbliță anunță atât dispariția personajului din scenă, cât și moartea personajului. Indivizii nu mai sunt identități, nu mai sunt înțelese ca manifestări particulare ale umanului, ci devin nume, cifre, statistici și date înșirate pe tabele ce variază, aducând aminte de celebrul aforism al lui Stalin.

Dacă personajele lui Kordonsky au o empriză asupra spațiului, cele din montarea lui Lacascade sunt izolate în spațiu, fiecare își ocupă perimetrul propriu, într-o perfectă solitudine. Textul adaptării franceze aparține traducătorului Andre Markowicz, care înlătură aproape total din text indicii actualizării. Traducerea și adaptarea au fost realizate special pentru montarea lui Lacascade, intenția regizorală prefigurând și conturând astfel intențiile traducătorului. Dacă textul adaptării nu vizează mai ales actualizarea, tendința dominantă este cea a unei scoateri a textului și implicit a montării de sub incidența pitorescului, a unei fascinații grotești pe care mizeria și suferința din textul original le presupune. Nu există patos, nici tragism, ci doar o dezumanizare aproape sterilă, o robotizare, o uniformizare a acestor batalioane ale noii mizerii urbane. Regizorul și scenograful francez Emmanuel Clolus au optat pentru mijloacele specifice *arte povera*: spații largi, mese și scaune de plastic, perdele transparente ce delimitează perimetrele scenice, șirurile de paturi identice, gri, metalice, neutre și pentru costume de scenă identice, costume neutre ale actualității noastre diurne, funcționarii epocii moderne: pete de culoare antracit, negre , gri și albe, blugi comuni și rochițe fără personalitate, comune. Scenografia spectacolului adâncește sugestia de clar-obscur, ce desenează luciri stranii pe corpul actorilor, iar personajele și decorul se pierd în adâncimea scenei. De sus atârnă umerașe supradimensionate de care sunt agățate costume cenușii, un fel de armată aeriană a fantomelor pensionarilor ce au trecut prin acest non-spațiu al mizeriei urbane.

Dacă didascalia inițială a textului gorkian duce înspre un realism ce se autogenerează, marea întrebare a adaptărilor moderne este tocmai actualizarea locului teatral, fără a cădea în capcana unui mimetism limitativ. Astfel, reprezentația francezilor separă spațiul avanscenei de cel al arierscenei, fapt ce nu exista în textul inițial. Același efect a fost urmărit și de scenograful român, doar mijloacele diferind de la o montare la alta. Dacă, în reprezentația franceză, iluzia unui spațiu *de dincolo* s-a creat artificial, prin *perdeaua* transparentă, în reprezentația românească, *perdeaua* a fost una realizată prin efecte de dozare a luminii și prin intermediul perspectivei. Personajele nu aparțin unei epoci fixe, nici unei țări oarecare, nu



BDD-A27448 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:06 UTC)

vorbesc o limbă anume, iar mizeria lor, contextul lor este unul ce tinde spre o lipsă identitară extremă. Personajele trăiesc diferit raportarea la grup. Fiecare își are partitura și fiecare își poartă propria cruce. Avem actorul-alcoolic care poate doar se visa actor celebru, baronul mitoman, gesturile vechilor meserii, ale vechilor obiceiuri vin să aducă substanță teatrală acestor personaje uniforme. La început erau doar gesturile. Cuvintele vin după. Personajele, fiecare înscrise în perimetrul lor, vociferează, țin discursuri, se apostrofează, iar toate aceste manifestări ale limbajului se înscriu într-o buclă a unei lipse de comunicare, de interferență lingvistică majoră.

Scenografia lui Dragoș Buhagiar aduce pe scenă o lume în clar-obscur, cu umbre ce par desprinse din pânzele lui Caravaggio ce intră și ies din cotloanele ascunse ale unei construcții în lemn ce reconstituie un fel de șarpantă înnegrită de fum al unei mansarde mizerabiliste, cu un butoi din tablă veche în care arde focul. Silueta cenușie a clădirii stilizează un fel de Arcă a lui Noe a damnaților și marginalilor. Prin comparație, principalul deziderat al montării francezilor a fost absența insalubrului. Prin efecte de ecleraj alb și rece, sordidul gorkian capătă valențe clinice, aseptice în montarea francezilor. Mobilierul, accesoriile de pe scenă nu au rol estetic, ci doar funcțional, fiind mărci ale contemporaneității, locuri de viață. Regizorul a ales să nu dezvăluie spectatorului șirurile de paturi de la început, ci să le releve progresiv prin efecte de ecleraj și prin ridicarea cortinei transparente. Spațiul se dezvăluie spectatorilor în același timp cu personajul. După ce ochiul începe să se învețe cu întunericul, după ce urechea distinge sunetele estompate ale străzii, șuieratul vântului printre fâșiile de celofan ce *pansează* găurile pe unde intră frigul, începem să distingem elemente și scene ale acestui cotidian sordid. O precaritate a formelor și a decorului în deplină asonanță cu *lumea* ce îl populează. Scena merge înspre profunzimea spațiului de joc, în perspectivă, iar obiectele de recuzită sunt distinse pe rând, printr-o iluminare ce nu se ridică mai sus de un anumit nivel al verticalității construcției. Paturile, le descoperim încetul cu încetul și doar prin acțiunile personajelor. Mai multe acțiuni mecanice, repetitive conferă materialitate platoului: umbre cenușii intră și ies, se spală, își fac nevoile fiziologice, își schimbă hainele într-un tablou de un naturalism apăsător, impregnat de mizerie, boală și moarte. Semnele bolii apar peste tot, tusea, petele de sânge, rănile ce supurează, zdrențele murdare, dar și scene profund umane (scena îmbăierii forțate a Annei) ce aduc *tinerețe* în mijlocul acestui iad, unde din când în când se aude o arie muzicală de la o cutiuță muzicală.

Personajele ocupă spațiul în toate direcțiile, populează cu umbre acest spațiu al degradării. Kordonsky propune o estompare a ideii de individualitate, care este primul semn al dezumanizării, al pierderii reperelor civile și identitare. Lumea celor din adâncuri apare descrisă în tușe aproape expresioniste, în special în partea a doua a reprezentației. Pensionarii lui Kostiliov și ai Vasilisei- cuplul „vânzătorilor de somn", similari unor Thenardieri ruși, fără scrupule – o mână de oprimați și declasați trăiesc la limita dezumanizării absolute, se ceartă, se îmbată, se droghează, își poartă suferința și boala cu resemnare și abandon. Printre semnele degradării fizice și ale abrutizării umane, licăresc luminițele estompate ale unui trecut populat cu vise și idealuri, nostalgii ale unor existențe fericite, promisiunea banilor, proclamații vizionare și încrederea în salvare. Dealeri, consumatori, punkeri, prostituate, falimentari populează azilul de noapte, ca o magmă urât mirositoare ce șterge contururile individualităților. Sunt acei *homless*-i fără identitate și fără de viitor ce populează ghettourile și bidonville-le orașelor moderne. Drama lor este una comună, iar Actorul, Satin, Anna, Baronul, Luka, Turcul, Nastia, Bubnov sunt ipostaze comune ale unei plăgi generale, umbre fără carne ale răului absolut. Regizorul șterge limitele oricărei individualități, intimitatea este absentă iar suferința este una unificatoare, generalizatoare, ce nivelează orice tentativă de personalizare. Kordonsky operează incizii în această rană deschisă, lasă deschise toate supapele suferinței, totul se întâmplă la vedere, iar pudoarea, rușinea dispar cu totul. Dihotomia zi/noapte nu apare în reprezentația celor din adâncuri, timpul se scurge la fel și



BDD-A27448 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:06 UTC)

este punctat doar de acțiuni repetitive, de gesturi ale bolii și ale morții. Tortura este permanentă, iar promisiunea unui Rai de după moarte pare singura alternativă la suferință. Infinitul suferinței este singura constantă a pensionarilor azilului de noapte și din când în când momente de frumusețe, de fericire extatică punctează întunericul absolut al suferinței în care se zbat aceste suflete damnate. Aici începe tragicul, dar și iluminarea personajelor care își recapătă astfel puritatea și umanismul. Dansul Actorului cu Anna este poate, cel mai dramatic moment al spectacolului, de o frumusețe morbidă, în care personajul își prezintă toată „splendoarea" operată de boală pe trupul ei, deschis, expus, într-un *pas dedeux* spre moarte, într-o coregrafie mortuară. Iubirea se confundă cu Thanatosul, iar agonia ei este o formă de mântuire ce o pregătește pentru raiul promis. Spațiul azilului este o celulă dintr-un corp bolnav, marele corp al oprimaților, în care particule moleculare dispar zi de zi fără să lase nimic în urma lor. Pulverizați prin moarte și suferință, prin sinucideri și crime (Natașa își toarnă pe cap apă clocotită), personajele lui Kordonsky își consumă și violența și iubirea în același spațiu, a cărui singură *ieșire* duce doar spre moarte. Vasilisia, femeia vulgară și agresivă își dispută iubirea pentru Vaska cu Natașa, blânda visătoare timidă. Cântecul le însoțește drumul spre Purgatoriu, iar Dumnezeu este în lucrurile mărunte. Luka, poartă în spate două cruci – vinovăția și izbăvirea – prin care spațiul se purifică, se întoarce spre lumina ce va domina partea a doua a reprezentației. Actorul poartă cu el Speranța, calea ce duce spre Moarte, sinuciderea lui fiind o formă de izbăvire de rău.

Bisericuța din lemn din profunzimea decorului, luminată de lumânări, aduce în scenă o luminozitate caldă, picturală ce înfrumusețează imaginea lui Satin, interpretat de Miklós Bàcs, care cântă muzică rusă. Satin pare desprins din picturile murale de pe zidurile vechilor biserici, un amestec fin dozat de violență și duioșie, masculinitate și blândețe estompată de rănile prea dureroase. Singurele momente de poezie ale reprezentației, dincolo de soloul Annei sunt acelea în care Satin cântă muzică rusească la final. Personaj complex și contradictoriu, este singurul care își aduce pe scenă întrebările și neliniștile. La reprezentația regizorului francez asistăm la o montare ce încearcă să trezească imaginarul spectatorului printr-o meta-teatralitate evidentă. Separarea celor două spații de joc și dezvăluirea din final a arierscenei scoate în evidență o teatralitate de gradul II, asemănătoare cu cea a lui Corneille din *Iluzia comică*. Existența umerașelor atârnate în scenă încă de la început pregătesc scena din final, când asistăm la sinuciderea Actorului ce se spânzură de unul dintre aceste umerașe. Toți actorii de pe scenă respectă aceleași coduri de joc: dacă primul act are un rol expozitiv, aproape fix în economia reprezentației, actul al doilea funcționează ca o trecere la acțiune, declanșată de moartea Annei. Actul III reprezintă punctul de fugă al piesei ce coincide, actanțial, cu asasinatul proprietarului, ceea ce duce la o bulversare a ordinii spațiale a scenei, finalizate cu dezvăluirea arierscenei din ultimul act. La Gorki, moartea este generatoare de acțiune, moartea preschimbă ordinea stabilită și o transformă în haos. Dezordinii materiale din ultimul act i se opune antitetic imobilismul actului I, ceea ce face ca întreaga reprezentație să fie construită pe o dialectică a ordinii și a dezordinii. Jocul actorilor împrumută mult din estetica naturalistă, din *pensionarii* instituționalizați ai primei părți devin clovni grotești ce ocupă spațiul pe toate direcțiile de joc. Este cunoscută predilecția lui Lacascade pentru dans și circ, spectacolele sale fiind foarte mult influențate de estetica Pinei Bausch. Ceea ce Lacascade pune în scenă, în ultima parte a reprezentației, este, mai degrabă, un număr de circ în care jocul naturalist se orientează spre alte coduri estetice, înspre forme ale burlescului și ale expresionismului. Machiajul devine exagerat, actorii *aruncă* vocea într-un mod voit exagerat. Finalul este momentul de maximă separație între cele două reprezentații: dacă reprezentația celor de la Cluj-Napoca merge înspre un misticism eliberator, lumina fiind elementul central al concentrării de efecte scenice ale deznodământului dramatic, reprezentația francezilor promovează haosul, teatralitatea excesivă, violența drept efecte cathartice.



BDD-A27448 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:06 UTC)

**BIBLIOGRAPHY**

GORKI, Maxim, *Azilul de noapte*. Traducere de Iosif Nădejde, Editura de Stat, Bucureşti, 1948;

GORKI, Maxim, *Les bas-fonds*. Traduit par Andre de Russe Markowicz, Les Solitaires Intempestifs, Paris, 2016;

BABLET, Denis, *La remise en question du lieu théâtral*, Ed. du CNRS, Paris, 1963;

JACQUOT, Jean, *Le lieu théâtral et la culture,* CNRS Editions, Paris, 2002;

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007;

PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Nathan Université, Paris, 2000.



BDD-A27448 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:06 UTC)