

LIVIU CIULEI SAU CREAȚIA TEATRALĂ CANONICĂ

DANIELA GHEORGHE*

Résumé

Le grand metteur en scène Liviu Ciulei, auto-exilé en Occident pendant le régime communiste, revient en Roumanie en 1990. Après dix années d'absence, il trouve ici un climat confus et troublé, pas seulement sur la scène politique, mais aussi dans la vie théâtrale. Améliorer les structures institutionnelles existantes ou initier des changements radicaux ? Revigorer les théâtres financés par l'État ou soutenir la fondation des théâtres indépendants ? Garder le système des troupes permanentes ou créer des « troupes-projet » temporaires ? Bref : conservation ou réforme ? Voilà les dilemmes, voilà les polémiques qui enflammaient le monde du théâtre à l'époque !

Liviu Ciulei fut peu sensible aux débats du jour. Il apportait avec soi le sens d'équilibre qui avait gouverné toute sa carrière, en Roumanie et ailleurs. Pour lui, la création scénique doit être un vrai œuvre d'art, née d'une lecture rigoureuse et en même temps fraîche du texte, du jeu brillant des acteurs et d'un langage visuel riche en symboles : un œuvre qui émeut et qui parle à tous. Avec les premiers spectacles qu'il met en scène après son retour, *Le Songe d'une nuit d'été* de W. Shakespeare et *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind (Théâtre Bulandra, 1991), Ciulei offre encore une fois au public la joie de découvrir *qu'une pièce de théâtre est classique quand elle est moderne*. C'était sa définition – mais aussi, permettons-nous de le dire, la devise de cet *uomo universale* : metteur en scène, scénographe, acteur, architecte, la plus complexe personnalité du théâtre roumain.

Mots-clés : la scène roumaine, les années 1990, le « canon » théâtral, Ciulei et la modernité classique.

Simpozionul nostru, consacrat regizorilor întorși din exil după Revoluție, nu putea, în mod evident, să epuizeze tema. Activitatea acestora, de creatori și de mentori ai generațiilor mai tinere, are consecințe vizibile până în stricta contemporaneitate, chiar dacă, poate, începem să nu le mai observăm... Este motivul pentru care ne-am propus să inițiem o analiză sistematică a impactului exercitat din 1990 încoace de munca unor regizori ca Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Vlad Mugur, Alexander Hausvater, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, David Esrig, Iulian Vișa, Adrian Lupu, Alexandru Colpacci ș.a. asupra practicilor scenice, asupra conturării unor noi preferințe în rândul publicului, asupra formării unor tineri actori.

Un obiectiv implicit al evenimentului desfășurat astăzi este de a impulsiona cercetări privitoare la subiecte conexe temei noastre. Cred că este important, pentru o viitoare istorie a teatrului, să schițăm harta emigrației culturale de dinainte de 1989, dar și o hartă a mobilității culturale din perioada postdecembristă. Și, totodată, o hartă a destinelor artistice – fiindcă, desigur, regizorii, scenograful, actorii care au părăsit țara în timpul regimului comunist nu alcătuiau un grup omogen. Nu aparțineau toți aceleiași generații, nu aveau toți – ca să apelăm la o sintagmă din *showbizz* – aceeași cotă de piață, iar viața lor în exil nu a urmat, sub aspect profesional, aceeași traiectorie.

Exilul

Reamintim că drumul spre vest – o hemoragie de talente, o pierdere uriașă pentru scena autohtonă – s-a produs în marea majoritate a cazurilor după adoptarea Tezelor din iulie 1971¹. Nicolae Ceaușescu (sedus

* Dr. Daniela Gheorghe este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Adresă e-mail: danielaghe@rdslink.ro.

¹ După vizita efectuată în anul 1971 în China, Coreea de Nord, Vietnamul de Nord și Mongolia, Nicolae Ceaușescu concepe un program în 17 puncte, intitulat: *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare*

de modelul coreean și de cel maoist, dar – în opinia unor istorici² – alarmat totodată de pericolul „dezghețului ideologic”, care ar fi putut genera în România o mișcare similară Primăverii de la Praga) preconizează întoarcerea la dogmatismul anilor '50, transformarea – din nou! – a artei în mijloc de propagandă.

În pofida intențiilor lui Ceaușescu, procesul de restalinizare a culturii va eșua; lumea scriitoricească și artistică – sau o bună parte a ei – îi opune o rezistență surdă. Dar tot atât de adevărat este că cenzura se înviorază, vânzând adesea, îndeosebi în anii '80, mai ales ceea ce putea fi interpretat ca aluzie la cuplul dictatorial și mai puțin elementele – puține câte erau – de critică a totalitarismului. Contactele cu Occidentul se restrâng, o serie de autori străini sunt din nou interziși (după cum, în mod paradoxal, alții, ca Samuel Beckett, capătă acceptul punerii în scenă). În câțiva ani, ia proporții monstruoase cultul personalității, secondat de exaltări naționaliste și de glorificarea istoriei și civilizației românești, pe filiera protocronismului. Regăsim ecouri ale acestora și pe scenă, pentru că teatrele trebuiau să includă în repertoriu piese românești noi. Or, în dramaturgia autohtonă, compromisul ideologic și autocenzura luaseră – cu puține excepții – o amploare mai mare decât în artele spectacolului, poate pentru că textul era supus de două ori controlului: o dată la tipărire și o dată la (eventuala) punere în scenă.

Tezele din iulie au generat și un alt fenomen. Fiindcă lumea scenei e compusă din oameni, nu din îngeri, delatorii din teatre – care își exprimau prin reclamații frustrările sau orgoliile vexate – prind și ei aripi. Cum sublinia într-un articol Cristian Vasile, „în studiile istorice din postcomunism, accentul a căzut mai mult asupra delațiunilor care au ajuns la Securitate (...). Plângerile și delațiunile adresate partidului au fost oarecum neglijate sau, în orice caz, mai puțin explorate. (...) «Tezele din iulie» au încurajat delațiunea. Dacă delatorii nu ar fi trăit – ca și cei pârați – într-un regim autoritar, dictatorial, ar fi fost ridicoli, caragialești...”³.

Măsurile anunțate de Ceaușescu provoacă un șoc puternic în rândul oamenilor de cultură, cărora politica de liberalizare (1964–1971) le dăduse iluzia unei lumi mai suportabile. Incidente cu cenzura se produsese, desigur, și în plin „dezgheț ideologic”⁴, dar alarmant este faptul că ele capătă un nou fundament odată cu Tezele din iulie, tot așa cum, la începuturile de tristă amintire ale regimului, realismul socialist figura în propaganda de partid drept unica metodă validă în creația artistică.

În teatre, tentativa reîndoctrinării ideologice debutează în forță, afectând personalități și instituții de prestigiu. Astfel, în iunie 1971, piesa *Întinericul* (*Gluga pe ochi*) de Iosif Naghiu, jucată la Bulandra (în regia lui Valeriu Moisescu) și la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț este atacată dur într-un articol din *Scânteia* și apoi scoasă din repertoriul ambelor teatre⁵. Tot în vara lui 1971, o lovitură neașteptată primește Vlad Mugur, directorul Naționalului clujean: acesta a fost obligat nu numai să sisteze repetițiile la *Hamlet*, ci și să elimine de pe afiș trei dintre montările pe care le realizase aici. Impactul negativ maxim l-a avut interzicerea în 1972, după trei reprezentații, a spectacolului lui Lucian Pintilie cu *Revizorul* de Gogol: regizorului nu i se mai permite să facă teatru, iar conducerea de la Bulandra, în frunte cu Ciulei, este demisă.

Ulterior, imixtiunea autorităților în teatre nu se va mai solda cu consecințe atât de grave, dar devine din ce în ce mai agasantă și obositoare. Doina Papp, relatând istoria montării unei comedii la Teatrul Nottara, vorbește despre „vizionări peste vizionări, modificări de replici, schimbări în montare (...) săcăieli infernale...”⁶. Într-adevăr, acesta era tabloul general, dar el avea efecte uneori neașteptate. Zelul stupid al unor cenzeni putea duce la eliminarea unor scene sau replici inofensive, după cum, în alte cazuri, relațiile directorului de teatru cu ierarhia de partid (cazul Dinu Săraru, de exemplu), concepțiile mai luminate ale unor responsabili ideologici sau circumstanțe obscure, greu de lămurit astăzi, determinau – după nelipsitele vizionări și negocieri – aprobarea unor spectacole „incomode”.

marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii. Prezentate într-un discurs ținut în vară în fața Comitetului Executiv al P.C.R. (care le votează) și adoptate, într-o versiune mai amplă, ca document oficial de partid în noiembrie, aceste măsuri rămân cunoscute sub numele *Tezele din iulie*.

² A se vedea, de exemplu, Florin Constantiniu, *De la Răutu și Roller la Mușat și Ardeleanu*, București, Editura Enciclopedică, 2007.

³ Cristian Vasile, „Tezele din iulie, Teatrul Bulandra și interzicerea piesei *Revizorul*”, *Apostrof*, anul XXIII, 2012, nr. 11 (270).

⁴ Scandalul stârnit la cel mai înalt nivel de filmul *Reconstituirea* al lui Lucian Pintilie (1968), scos din circuitul cinematografic la câteva luni după premieră, sau cazul lui David Esrig, un regizor de extraordinară creativitate, cu palmares internațional, dar cu multe proiecte îngropate spre finele anilor '60 sunt elocvente.

⁵ A se vedea rubrica „Procese de dictatură în teatru”, *Teatrul azi*, nr. 2/1990. De remarcat că articolul – semnat de Nicolae Dragoș – apăruse pe 22 iunie 1971, înainte ca Nicolae Ceaușescu să se întoarcă din turneul său asiatic; este un argument în favoarea ipotezei că planul de a pune capăt relativei liberalizări de care se bucuraseră timp de câțiva ani artiștii și oamenii de cultură se conturase mai de mult.

⁶ Doina Papp, *Un destin spulberat: Dan Micu*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2003. Autoarea se referă la comedia satirică *Într-o bună dimineață* de Mihai Ispirescu, pusă în scenă de Dan Micu în 1988.

Noua orientare politică, cu toate repercusiunile ei în plan profesional și uman, determină expatrierea unor personalități de anvergură. Un exod care durează din 1971 până spre sfârșitul regimului. Părăsesc România, rând pe rând, regizorii Vlad Mugur, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Giurchescu, Liviu Ciulei, scenografi ca Dan Nemțeanu sau Helmut Stürmer (oameni fără de care înflorirea fără precedent a teatrului românesc în anii anteriori ar fi fost greu de imaginat). Pleacă, de asemenea, și alți creatori talentați, unii maturi, alții încă tineri: scenografi Radu și Miruna Boruzescu, regizorii János Taub, Alexandru Colpacci, Radu Dinulescu, Iulian Vișa, Tino Geirun, Adrian Lupu, Magdalena Klein, Florin Fătuțescu ș.a. Andrei Șerban, aflat în mod legal în străinătate din 1969 grație unei burse prelungite, care îi permite să lucreze în cadrul teatrului experimental La MaMa din New York și ulterior să studieze cu Peter Brook la Paris, decide în 1971 – după ce Radu Beligan îl avertizase asupra situației din țară – să rămână în Occident.

Cu tot cortegiul lor de efecte negative, Tezele din iulie nu au aruncat teatrul românesc într-un deșert artistic. În anii '60, grație unor actori, regizori, scenografi excepționali, arta scenică renăscuse spectaculos. Acest climat de efervescență artistică nu se putea stinge dintr-o dată. Îl întrețin regizorii care nu pleaseră încă⁷ și cei care rămân în țară, de la generația mai vârstnică, martoră sau participantă la bătălia pentru reteatalizarea teatrului, până la creatorii mai tineri (unii școliți de Esrig sau Penciulescu⁸) și până la reprezentanți ai ultimelor promoții de dinainte de 1990 ale IATC. Astfel, publicul românesc a putut vedea în deceniile opt și nouă destule spectacole de referință, semnate de Harag György, Horea Popescu, Valeriu Moisescu, Dinu Cernescu, Aureliu Manea, Dan Micu, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Tompa Gábor, V.I. Frunză, Alexandru Darie și încă alții. Pe lângă piese românești, s-au jucat mult clasicii, de la Shakespeare și Molière până la Ibsen și Cehov, dar au apărut pe afișe și autori ca M. Bulgakov, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Genet, Samuel Beckett, W. Saroyan, Murray Schisgal, Ken Kesey, Sławomir Mrożek, Witold Gombrowicz, Peter Shaffer, Junji Kinoshita etc. Asemenea spectacole – sprijinindu-se pe arta interpretativă a unor actori străluciți, propunând un limbaj scenic de mare diversitate stilistică și raportându-se deseori la realități contemporane prin intermediul parabolei – au reușit să declanșeze în auditoriu, dincolo de desfătarea estetică, un proces pe care l-am numi astăzi *thinking outside the box*: a gândi liber, a privi lucrurile din perspective nebănuite.

Sigur, n-au lipsit de pe scenă nici mediocritatea, nici rutina, nici spectacolele conforme doctrinei oficiale. Dar, prin creațiile sale de vârf, teatrul devenise o minusculă oază de libertate în peisajul tot mai mohorât al epocii. Anii '65-'90 au fost „epoca în care teatrul românesc s-a bucurat, probabil, de cea mai profundă și mai extinsă plajă de recunoaștere în conștiința publică”⁹. Și, cum a spus odată Ion Caramitru, când se făcea teatru autentic, se făcea „pe viață și pe moarte”: lucru greu de înțeles astăzi.

Cariere în străinătate și întoarcerea în țară

Parcursul artistic pe alte meridiane al oamenilor de breaslă emigrați este foarte variat. Câțiva cuceresc scenele lumii: Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Lucian Pintilie... Acesta din urmă pleacă în 1973 în Franța, la invitația lui Jack Lang, pe atunci director la Théâtre National de Chaillot. La începutul anului următor, premiera spectacolului *La princesse Turandot*, după piesa lui Carlo Gozzi și opera lui Puccini, avea să stârnească vâlvă în mediul teatral parizian. Pintilie citește basmul lui Gozzi în cheie arhetipală, făcând din Turandot mitul feminității devoratoare, „fecioara-vampir”, iar din relația ei cu prințul Kalaf – „un bizar raport erotico-matern între un bărbat-copil (...) și o enormă femeie wagneriană”¹⁰. Pe Turandot o interpretează impozanta Andréa Ferréol, în timp ce restul distribuției este alcătuit din pitici, personajele

⁷ Radu Penciulescu pune în scenă, înainte de a pleca, *Vicarul* de Rolf Hochhuth (1972). Liviu Ciulei realizează, din 1972 până în 1978, unele dintre cele mai importante spectacole ale sale (*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, *Elisabeta I* de Paul Foster, *Azilul de noapte* de M. Gorki, *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill, *Pescărușul* de Cehov, *Furtuna* de W. Shakespeare). Lucian Giurchescu, director până în 1979 al Teatrului de Comedie, continuă seria montărilor Brecht (*Mutter Courage* – 1972, *Cercul de cretă caucazian* – 1977).

⁸ Radu Penciulescu și David Esrig încep să predea la IATC din 1964, când se reorganizează facultatea de profil.

⁹ Miruna Runcan, *Critica de teatru: încotro?*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2015, p. 9.

¹⁰ Din însemnările regizorului (a se vedea *infra*, nota 11).

evoluând în decorurile și costumele feerice imaginate de Radu și Miruna Boruzescu (Fig. 1 și 2). Rezultatul? Un spectacol „delirant, nebunesc, kitsch, sublim, divagant, halucinant, snob, grandios” (P.J. Rémy), „o capodoperă barocă, dotată cu o putere de iradiere realmente magică” (Georges Portal), o creație în care „regizorul a izbutit (...) să înfăptuiască cea mai dificilă dintre punerile în scenă, aceea a propriului nostru subconștient” (Roland Barthes)¹¹.

De aici înainte, Pintilie va lucra ca regizor de teatru și de operă în Franța (în special la Théâtre de la Ville) sau în alte țări europene, dar și peste ocean. Când se întoarce în țară, după Revoluție, se va consacra exclusiv artei cinematografice.



Fig. 1 – Andrée Ferréol în *La princesse Turandot*, regia Lucian Pintilie, Théâtre National de Chaillot, 1974.



Fig. 2 – Scenă din *La princesse Turandot* (decoruri și costume: Radu și Miruna Boruzescu).

În 1974, Andrei Șerban finaliza, în cadrul teatrului La MaMa, *Fragments of a Greek Trilogy*, creația care, aclamată – chiar dacă nu unanim – de criticii americani, prezentată la numeroase festivaluri din lume, jucată în spații inedite (sălile Muzeului de Artă Modernă din Berlin, ruinele templului de la Baalbek, o peșteră de lângă Angers ș.a.m.d.), îi va aduce faima internațională. Din activitatea sa prodigioasă, mai amintim două momente de referință: spectacolul din 1977 de la Lincoln Center cu *Livada de vișini* (Fig. 3), montat în decoruri care sugerau „un vast tărâm de vis, de adâncime aparent infinită”¹², și o montare extravagantă, inventivă, plină de culoare a operei *Turandot* la Royal Opera House – Covent Garden (1984).

La revenirea în țară, Andrei Șerban pune în scenă *O trilogie antică* la TNB (1990). Cele trei spectacole (*Medeea*, *Troienele* – Fig. 4, *Electra*) încercau să recupereze, pe urmele lui Brook, rădăcinile rituale ale limbajului teatral și împingeau până la ultima limită capacitățile de comunicare non-verbală ale actorului, deschizând un orizont cu totul nou scenei autohtone.

¹¹ Din dosarul de presă al spectacolului, alcătuit și publicat de revista *Secolul XX*, nr. 228-229-230 (1-2-3), 1980, p. 124–136.

¹² Roger Copeland, „Chekhov, Our (Distracted, Prosaic, Prophetic) Contemporary”, *American Theatre*, March 30, 2015; <http://www.americantheatre.org/2015/03/30/shekhov-our-distracted-prosaic-prophetic-contemporary> (accesat ultima oară pe 11.08.2016).



Fig. 3 – Scenă din *Livada de vișini*, regia Andrei Șerban, decoruri Santo Loquasto, The Public Theater – Lincoln Center, 1977.



Fig. 4 – Scenă din *Troienele*, regia Andrei Șerban, scenografia Dan Jitianu, Teatrul Național „I.L. Caragiale”, 1990 (sursă foto: arhiva TNB).

David Esrig, autorul unor spectacole-reper, șlefuite cu măiestria unui giuvaergiu – *Umbra* de Evgheni Schwartz (1963), *Troilus și Cresida* de Shakespeare (1965), *Nepotul lui Rameau* de Diderot (1968) – nu a izbutit să-și reitereze performanțele din țară, deși ecurile activității sale ajung până în SUA¹³. „Am plecat

¹³ Într-un articol despre Ciulei, Henry Popkin nota: „trei dintre compatrioții săi au câștigat prestigiu în alte țări – Lucian Pintilie în Franța, Radu Penciulescu în Suedia, David Esrig în Germania de Vest”; „Another Rumanian Theatrical Master Gets a

din România și am continuat activitatea teatrală și în Germania, povestește Esrig. (...) Nivelul actorilor din anii '50–'60 din România este ceva extraordinar. (...) Sigur că și în Germania am întâlnit actori puternici, dar raportul era mult mai mic față de ceea ce cunoscusem în România. Forța actricească în București era impresionantă la acea vreme. Pot să-ți spun că l-am luat pe Marin Moraru la Teatrul Național al Bavariei, «Residenztheater», și am lucrat la mai multe spectacole împreună, apoi am plecat de acolo aproape cu un scandal declanșat de mine, pentru că le-am spus că *e mult sub nivelul la care eram eu obișnuit să aspir și nu am plecat din România ca să fac asemenea compromisuri. Începusem ca acolo să mă simt cu mult mai în urmă decât mă simțeam în România* (s.n.). Erau probleme de timp de repetiții, de distribuții... Niște lucruri care se rezolvau la un nivel mult mai înalt în țară. Contactul cu teatrul și experiența germană au fost foarte variate. Am condus un teatru la Essen, dar dorința mea de a schimba ceva a luat forma scenelor cu bretele elastice din filmele mute când personajul se agață de câte o lampă de stradă, merge cel puțin zece metri și apoi este aruncat înapoi. Peste tot am încercat să schimb câte ceva, uneori am și reușit”¹⁴.

În acest context, David Esrig decide să-și fructifice vocația pedagogică într-un cadru instituțional. Fostul profesor de regie de la IATC fondează în anul 1995 Academia Athanor, în Burghausen (Bavaria), actualmente cu sediul în Passau. Este o școală privată de teatru și film, acreditată de stat în 1999, unde s-au perfecționat de-a lungul vremii și o serie de artiști români. În epoca postdecembristă, David Esrig a revenit des în țară, organizând, asemenea lui Radu Penciulescu, workshopuri pentru regizori și actori tineri.

Munca în Germania, fie din cauza sistemului teatral mai rigid, fie din cauza unor curente de idei incompatibile cu viziunea sa despre arta scenică, pare să nu-i fi priit întotdeauna nici lui Liviu Ciulei: „A încercat să lucreze și în Germania, spunea Andrei Șerban, unde (...) după o serie de succese, atitudinea pretins politizată a noii generații de regizori l-a făcut să simtă că nu-și găsește locul în acest climat distructiv și agresiv, total opus temperamentului său”¹⁵.

O alegere mai inspirată au făcut, poate, cei care s-au îndreptat spre țările nordice, unde forța lor creatoare și cultura solidă au fost apreciate de colegii de breaslă. Ne gândim la Radu Penciulescu, autorul revoluționarului *Lear* (TNB, 1970), și la Dan Nemțeanu¹⁶, stabiliți în Suedia, primul ca profesor (întâi la Institutul Dramatic din Stockholm, apoi la Academia de Teatru din Malmö), celălalt ca scenograf la Teatrul orașenesc din Malmö. În Danemarca, la Copenhaga, se stabilește Lucian Giurchescu, care semnase în țară primele montări Ionesco (*Rinocerii*, *Ucigaș fără simbrie*) și câteva spectacole Brecht – izbânzi ale Teatrului de Comedie în perioada sa de aur. Toți trei au lucrat frecvent și în alte țări, dar cert este că instituțiile din spațiul nordic unde au avut angajamente s-au vădit gazde generoase pentru artiștii români. Recent a apărut în limba suedeză un volum consacrat lui Radu Penciulescu¹⁷, iar lui Dan Nemțeanu i-au fost organizate câteva expoziții de scenografie, ultima în 2016.

Alteori, incertitudinea și provizoriul marchează existența regizorilor exilați, fiindcă, desigur, nu toți izbutesc să-și croiască imediat un nou drum în teatru. Plecat din țară în 1982, Al. Colpacci mărturisea: „Am fost rînd pe rînd un fel de șef peste portari, am făcut cronică de teatru, am făcut spectacole (șapte la număr), am fost șomer, profesor de istoria teatrului la Universitatea de vară din Lille, în nordul Franței, am scris scenarii și adaptări, acum am chiar compania mea de teatru, Théâtre de la Clepsydre, la Paris. E un teatru profesionist, care trăiește din subvenție și din coproducții”¹⁸. Florin Fătuțescu, ajuns în 1987 în SUA, începe prin a lucra ca paznic de șantier. Dar, în timp relativ scurt, pătrunde în *milieu*-ul teatral de pe Coasta de Vest și montează piese pe scenele mai multor companii din zona Los Angeles-ului și din Hollywood; cum

Showing”, *The New York Times*, July 2, 1978, <http://www.nytimes.com/1978/07/02/archives/another-rumanian-theatrical-master-gets-a-showing-another-rumanian.html?mcubz=0> (consultat ultima oară pe 08.09.2016).

¹⁴ „David Esrig: Cred că sunt «campionul interzicerilor» în teatrul românesc”, interviu realizat de Cristiana Gavrilă, *Yorick.ro*, nr. 39, 16 august 2010; <http://yorick.ro/david-esrig-cred-ca-sunt-campionul-interzicerilor-in-teatrul-romanesc/> (consultat ultima oară pe 21.03.2016).

¹⁵ „In Memoriam: Liviu Ciulei prin ochii lui Andrei Șerban”, *Adevărul.ro*, disponibil la: http://adevarul.ro/cultura/arte/in-memoriam-liviu-ciulei-ochii-andrei-serban-1_50abc9087c42d5a6638033d6/index.html (10 decembrie 2011).

¹⁶ Extrase din cronici cu privire la strălucitele creații scenografice semnate de Dan Nemțeanu (autoexilat în 1974) în teatre din Danemarca, Finlanda, Suedia, Norvegia, SUA (Iowa City) putem citi în monografia pe care i-a consacrat-o artistului Ion Cazaban (*Dan Nemțeanu și viziunea sa scenografică*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2011).

¹⁷ Erik Rynell (ed.), *Vad en skådespelare gör: Texter av och om Radu Penciulescu* [Ce face un actor: texte de și despre Radu Penciulescu], Lund, Lunds Universitet, 2016.

¹⁸ „Alexandru Colpacci: Prefer să-mi câștig viața oricum, decât să fac teatru oricum”, convorbire consemnată de Victor Parhon, *Teatrul azi*, nr. 7–8, 1990.

mărturisirea mai târziu, acolo a izbutit, în fine, să dea curs preferinței sale pentru dramaturgia absurdului¹⁹. În *Los Angeles Times* au fost publicate nu o dată scurte cronicile la spectacolele lui sau câte un interviu²⁰. Ivan Helmer, stabilit în Marea Britanie, renunță la cariera regizorală și devine redactor la BBC.

Marea majoritate a oamenilor de teatru care evadaseră din sufocanta România comunistă revin în țară după 1989. Nu vom mai reproduce aici informațiile deja cunoscute, multe evocate de antevorbitori, despre prezența și implicarea în viața teatrală românească a unor personalități ca Andrei Șerban, Vlad Mugar, Radu Penciulescu, David Esrig, Alexander Hausvater. Iar despre Iulian Vișa și Adrian Lupu, întorși definitiv în țară și asumându-și cu pasiune febrilă rolul de animatori (primul – al teatrului din Sibiu, celălalt – al teatrului gălățean), din păcate nu pentru multă vreme, căci ambii s-au stins prematur din viață, ori despre Alexandru Colpacci, care lucrează periodic pe scenele din Transilvania, ori despre Radu Dinulescu, prezent când la diverse festivaluri din Franța, când în țară (unde a condus câțiva ani Teatrul de Marionete din Arad), despre Nicky Wolcz, despre scenograful Helmut Stürmer ori despre alții, nenumiți aici, vom vorbi cu altă ocazie.

Să remarcăm doar că exilul nedorit, apoi prăbușirea, ce nu putea fi anticipată, a regimului, apoi dorința naturală de a reveni în țară, de a lucra din nou cu compatrioții tăi, dar și enorma dificultate de a te stabili iarăși în România, de a-ți schimba iarăși cursul vieții – întreagă această succesiune de fapte și stări de spirit îi transformă pe aproape toți exilații în navetiști culturali. De-a lungul anilor, mai des sau mai rar, în funcție de agenda profesională a fiecăruia, în funcție de distanța ce-i separă de România, în funcție de circumstanțele vieții lor private, regizorii și scenograful din diaspora au revenit la matcă, în teatrele unde lucraseră în tinerețe sau în alte colective, încercând să le dea un suflu nou. Unii au reușit, alții au încercat... Dar efortul lor – la care i-a silit o istorie nefastă și nu neastâmpărul contemporan, altminteri fertil, generat de fenomenul globalizării, de înmulțirea proiectelor internaționale, a festivalurilor, a turneelor – merită salutat.

Liviu Ciulei și canonul teatral

Ciulei revine în România în 1990, acceptând funcția de director onorific al Teatrului Bulandra, din care făcuse odinioară un centru de excelență artistică²¹. În vară, prezidează aici comisia concursului organizat pentru angajarea unor actori tineri. Mai târziu, începe repetițiile la cele două spectacole cu care va apărea anul următor în fața publicului bucureștean, după mai bine de un deceniu de absență (plecase în 1980): *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, cu premiera pe 14 mai, și *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, cu premiera pe 7 iulie.

Întorcându-se dintr-o lume mai așezată, Liviu Ciulei găsește Bucureștiul în plin vacarm. Teatrul românesc intrase după Revoluție într-o criză de identitate care s-a prelungit ani de zile. Directorii indezirabili fuseseră siliți să demisioneze, alții vin și pleacă de la cârma teatrelor într-un ritm amețitor, parte din actori se străduiesc să se mute în trupele mai valoroase din orașe mari (lucru aproape imposibil înainte), dramaturgilor li se cere să scoată la iveală „literatura de sertar”, care s-a dovedit practic inexistentă, resentimentele față de corifeii regimului comunist, dintre care puțini au decența să se retragă într-un con de umbră, izbucnesc cu tărie. Acestea nu erau însă decât efectele secundare previzibile – și mai puțin importante – ale prăbușirii dictaturii. Pentru arta scenică, vitale erau alte chestiuni: ce fel de teatru vom face de acum încolo? ce legi în domeniu ar trebui adoptate? cum poate fi eliminat balastul din teatrele de stat? cum pot fi sprijinite teatrele independente? ce repertoriu să alegem, cum să ne adresăm spectatorilor într-o lume în care limbajul esopic și „șopârlele” nu-și mai aveau locul, cum să ne identificăm *temele* și *publicurile-țintă*? cum să angajezi personalul actoricesc – pe termen nedeterminat sau doar pe durata realizării unui proiect? Este lesne de înțeles că aceste întrebări (mai ales ultima) au generat aprinse discuții pro și contra. Unii doreau să mențină *statu quo*, alții militau pentru o reformă radicală a întregului sistem teatral.

¹⁹ A se vedea interviul „Diaspora în direct”, *Formula As*, nr. 346/1999 (semnat: Redacția).

²⁰ A se vedea, de exemplu, Robert Koehler, „Memories of Romania: A Director's Interpretation of 'The Dragon' on a Hollywood Stage Represents His Link to Fellow Countrymen in a Repressed Homeland”, *Los Angeles Times*, November 17, 1991, http://articles.latimes.com/1991-11-17/entertainment/ca-179_1_fairy-tale (accesat ultima oară pe 5.09.2016).

²¹ A fost director al instituției între 1963 și 1972, când e demis în urma scandalului cu *Revizorul*, continuând ulterior să lucreze acolo până la plecarea din țară. Dar „spiritul său exigent și dinamic se păstrează în continuare la Bulandra. Venit zece ani mai târziu (după demiterea lui Ciulei, n.n.), regizorul Alexandru Tocilescu le constată prezența stăruitoare: «Domnul Ciulei aici ar fi făcut așa, domnul Ciulei ar fi zis așa»” (Ion Cazaban, „Ciulei, constructorul”, *Teatrul azi*, nr. 11–12/2009).

Ciulei s-a ținut departe de disputele aflate la ordinea zilei. Poate știa, din lunga lui experiență, că lucrurile se vor așeza în timp de la sine, cum s-a și întâmplat²². O ipoteză mai plauzibilă este că nu acorda o atenție specială acestor dezbateri. Pentru Liviu Ciulei, creația scenică însemna operă de artă majoră, care emoționează și care vorbește oricărui iubitor de teatru, fie că e jucată de o trupă permanentă sau de una temporară, pe o scenă-cutie italiană sau într-un spațiu neconvențional. Pentru el exista *publicul*, nu *publicuri-țintă*, pe care să le atragi cu teme punctuale și/sau locale. Firește, nu înseamnă că, în montările realizate „pe patru continente” (ca să împrumutăm din titlul monografiei pe care i-a consacrat-o Ileana Berlogea²³), n-ar fi ținut deloc seama de anumite particularități ale spațiului cultural unde lucra. Nici nu se iluziona că *publicul* ar fi înțeles în totalitate limbajul vizual de o rară bogăție, rod al unei culturi plastice remarcabile, conotațiile și simbolistica montărilor sale, pe care le poate descifra doar un ochi avizat.

Ce-i rămâne atunci spectatorului de rând, de ce spectacolele lui Ciulei făceau săli pline? Să luăm ca exemplu montarea *Furtunii* shakespeareiene (la Teatrul Bulandra, 1978 – Fig. 5 și 6; la Guthrie Theater, Minneapolis, 1981 – Fig. 7). Ciulei spunea că a fost spectacolul său cel mai bun (la fel credem și noi, chiar dacă n-am văzut decât puține din creațiile regizorului). Criticii americani, la rândul lor, l-au apreciat ca memorabil. Decorul: insula lui Prospero, înconjurată de o mare însângerată, pe care plutesc artefacte din varii epoci ale civilizației – simbol al puterii creatoare a umanității și, totodată, al tendințelor ei autodistructive. Prospero: ducele magician al lui Shakespeare, dar și un filozof, un savant de geniu al zilelor noastre, care încearcă să edifice în acest spațiu o ordine ideală. Zadarnic însă, cum ni se sugerează în final.



Fig. 5 – George Constantin (Prospero) și Mariana Mihuț (Miranda) în *Furtuna*, Teatrul Bulandra, 1978.



Fig. 6 – Victor Rebengiuc (Caliban) în *Furtuna*.

Revenind: ce a însemnat *Furtuna* pentru publicul obișnuit? Poate ne lămurește o cronică sui-generis la spectacol, amuzantă prin ingenuitatea ei, dar nelipsită de câteva observații pătrunzătoare. Am găsit-o

²² Încă din 2008, jurnalista Tania Radu nota: „Tensiunile s-au domolit, senzația de luptă sufocantă pentru «spațiu vital» a dispărut, grupările par să-și fi ocupat locul pe piață (...). În jurul anului 2000, fenomenele Green Hours și DramAcum treceau încă drept provocare iconoclastă. Gălăgia întreținută de tinerii jurnaliști reclama statut de victimă pentru grupările de artiști nonconformiști, care nu mai voiau teatru în spații convenționale și nici texte clasice care să-l favorizeze pe regizor. Ceea ce părea, la un moment dat, o ruptură severă arată azi ca o sciziparitate benefică: teatrul de scenă își vede pe mai departe de treaba lui, iar tinerii artiști se plâng tot mai puțin de lipsa banilor și a debușeelor. Și-au cam găsit și spații, și bani, și regizori, și dramaturgie, dar mai ales public” („Vedere de pe margine”, *Revista 22*, anul XV (1963), 19 august 2008 – 25 august 2008).

²³ Ileana Berlogea, *Liviu Ciulei, regizor pe patru continente*, București, Editura Rampa și Ecranul, 1998.

întâmplător pe internet; este vorba de amintirile (autentice, sperăm) a doi politehniști, studenți în Bucureștiul anilor '80, colegi de cămin în Regie: povestitorul și amicul său Nae. După ce ne introduce în atmosfera epocii, vorbindu-ne despre Casa Studenților din Preoteasa, unde era și discotecă, și faimosul teatru Podul, și unde Suchianu venea săptămânal pentru a le explica și proiecta studenților pelicule clasice, povestitorul trece la experiențele teatrale trăite alături de Nae:

„Seara câteodată ne apuca patima de teatru. (...) Nouă ne plăcea la Bulandra și la Teatrul Mic, tot timpul la un bilet în plus. Dacă nu găseam, intram cu mămica, plasatoarea, la jumătate de preț, știau că suntem studenți”. Astfel, cei doi ajung să vizioneze și *Furtuna*: „Ne ducem noi la Grădina Icoanei, niciun bilet în plus, așa că am mers la mămica. Grădina Icoanei e un loc intim, am stat undeva pe scări, chiar în față și, îmi amintesc și acum, Victor Rebengiuc, care-l interpreta pe Caliban, avea un rol grobian și, într-o scenă, mânca fidea și ne-o scuipa în față. *Furtuna* e o fantezie, incredibil de bine realizată, am fost cu adevărat pătrunși pe toată durata spectacolului, dar la final n-am priceput nimic. (...) Ne-am întors tăcuți, am ajuns la cămin, în continuare tăcuți. Ne-am dus fiecare în camera lui... după cinci minute «cioc, cioc» la ușă, Nae cu sticla de vodcă, «hai afară». Și am început să discutăm, să ne mai aducem aminte din spectacol. Pittiș avea rolul lui Ariel, un fel de zburător care nu-și găsea liniștea. Povesteam și beam, povesteam și beam, și dintr-o dată ne-am dat seama... «Ariel e sufletul lui Shakespeare», neliniștit, zbuciumat, peste tot, care zboară (*sic!*). Și ne-am dat seama că asta e *Furtuna*, că altfel e o feerie din care nu înțelegi nimic. Și ca regie... spectacolul nu era nici avangardist, nici tipic. Puteai să spui și că e de avangardă și că are și niste tipare, crea o atmosfera atipică, te lăsa fără cuvinte o perioadă, dar în mintea ta vorbeai tare mult”²⁴ (s.n).



Fig. 7 – Scenă din *Furtuna* de Shakespeare, regia și scenografia Liviu Ciulei, Guthrie Theater, Minneapolis, 1981.

Iată, deci, ce-i rămâne spectatorului nespecialist în domeniu: uimirea, plăcerea, provocarea intelectuală. Mintea se înviorază, lucrează la turație maximă, nu te lasă să dormi când ajungi acasă după reprezentație, rememorează scene, pune întrebări la care știi – sau nu știi – să răspunzi... nu mai contează! Este apanajul operei canonice.

²⁴ <http://metropotam.ro/La-zi/amintiri-din-teatru-cum-au-perceput-doi-studenti-de-la-politehnica-furtuna-lui-liviu-ciulei-din-78-art9006212124/> (accesat ultima oară pe 10.10.2016).

Faptul că Liviu Ciulei a impus un canon în arta scenică românească nu este o noutate; au spus-o mulți, dar concluziile sunt câteodată îndoielnice. În 2009, schițând peisajul teatral al deceniului anterior, Theodor-Cristian Popescu scria: „În ceea ce privește tipul de teatru luat ca etalon valoric absolut, el este identificat de Marian Popescu ca fiind discursul regizoral simbolizat de opera lui Liviu Ciulei, transformat astfel în canon, discurs bazat pe o dimensiune vizuală pregnantă și un «limbaj scenic intens-conotativ» [referință bibliografică, *n.n.*²⁵] exersat mai ales pe repertoriul clasic și care se impune începând cu anii șaizeci. Abordarea repertoriului clasic are dublul rol de a liniști cenzura privind orice tentație a artiștilor de a se raporta la realitatea contemporană lor, ei preocupându-se aparent de problemele culturii autentice, valorilor recunoscute, dar și de a beneficia de o platformă cunoscută și recunoscută cultural, etern valabilă, cu care se pot măsura talentele autentice, precum în muzica clasică. (...) ... *un astfel de construct spectacular formează un public avizat, dar fundamental conservator. Un public care dorește să guste cultura înaltă, pentru care repertoriul clasic e un prim element de garanție a calității întreprinderii artistice și pentru care singurul loc acceptabil pentru o întâlnire cu teatrul e clădirea oficială din centrul orașului, adesea impunătoare și cu patină istorică, ce găzduiește teatrul de stat*”²⁶ (s.n.).

Convingător până la un punct, șirul argumentelor se frânge brusc atunci când autorul sugerează că Liviu Ciulei ar fi influențat cumva (direct sau indirect) formarea unui public conservator. Ciulei a fost, dimpotrivă, un spirit temerar (*bold, daring, innovative* sunt epitete pe care critica din SUA i le atribuie frecvent) și un gânditor profund în domeniul său. Ne-o demonstrează nu numai textele pe care ni le-a lăsat, ci, în primul rând, opera sa de regizor, scenograf, arhitect. Lui i se datorează amenajarea sălii cu scenă centrală de la Grădina Icoanei, care elimină bariera dintre actori și public, sau modificările substanțiale aduse Teatrului Guthrie din Minneapolis, pe care îl conduce între 1980 și 1985. Ideile privind arhitectura teatrală pe care le schița în urmă cu jumătate de veac, promovând „teatrul adaptativ”²⁷, sunt valide și astăzi.

Prin preocupările sale ca scenograf, împărtășite și de alți creatori, prin articolele sale cu valoare programatică²⁸, prin captivanta sa erudiție, Liviu Ciulei a fost figura centrală a mișcării de reteatralizare a teatrului, ce se contura la jumătatea anilor '50. Din 1957 i se permite să facă regie. Va aplica treptat principiile reteatralizării și în direcția de scenă, în câteva din primele sale spectacole: un traseu ascendent al cărui vârf este montarea comediei shakespeariene *Cum vă place* (1961). Cu acest spectacol, Ciulei dă lovitură de grație realismului socialist, care nu era decât o formă de naturalism plat, copie a unei „realități” modelate ideologic. S-a vorbit poate mai puțin despre faptul că Liviu Ciulei schimba aici și linia tradițională a școlii românești de regie, preluată din mers de noile autorități și ilustrată impecabil în epocă de Sică Alexandrescu, de pildă, cu „integrala Caragiale” (TNB, 1948–1952). Ciulei reînnoadă în schimb firul mai subțire, dar cu consecințe estetice mai importante, al căutărilor moderniste din perioada interbelică (Soare Z. Soare, A.I. Maican, Ion Sava), deși cercetările sale se îndreptau în altă direcție. Montarea piesei *Cum vă place* – spunea Clody Bertola – „era gândită pe cu totul alte coordonate decât se făcuse teatru până atunci” (s.n.). Scena avansa în public printr-un proscenium. Plastica era rafinată. Codrul Ardenilor era un mic Eden cu copaci mișcători, interpretat de un grup de balerini, orchestra se afla pe scenă, costumele erau inspirate din pictura lui Botticelli. Ileana Predescu și cu mine jucam în picioarele goale. Un spectacol pictural, plin de poezie...”²⁹ (Fig. 8).

Mișcarea de reteatralizare a teatrului, prezentă în perioada postbelică și în alte țări din Europa răsăriteană, a fost eliberatoare: ea a repus în drepturi *convenția* în arta scenică, descătușând energiile artistice și croind drum spre un teatru cu o pregnantă dimensiune vizuală, metaforică, ludică. Dar reteatralizarea (înțeleasă strict ca ansamblu de soluții regizorale, scenografice și interpretative menite să-i semnaleze întruna publicului că se află în fața unei convenții, nu a unei imitații a vieții) poate duce, în cele din urmă, la manierism. O capcană pe care atât Ciulei cât și regizorii raliați acestei mișcări – Sorana Coroamă, Crin Teodorescu, Lucian Giurchescu, Valeriu Moisescu, Radu Penciușescu, Lucian Pintilie, David Esrig, Dinu Cernescu ș.a. – au știut s-o evite.

²⁵ Referință bibliografică: Andreea Dumitru, „Mai rezistă «modelul teatral românesc»? Regia în intervalul 1990–2005”, în: Liviu Malița (editor), *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj, Editura Efes, 2006, p. 353.

²⁶ Theodor-Cristian Popescu, „Contextul teatral românesc al anilor '90 sau «Cine mai are nevoie de teatru după '89?»”, *Symbolon*, anul X, nr. 12, 2009, p. 12.

²⁷ „Căutări arhitectonice în teatru”, *Teatrul*, anul I, nr. 5, octombrie 1956.

²⁸ „Teatralizarea picturii de teatru”, *Teatrul*, anul I, nr. 2, iunie 1956; „Teatralizarea decorului”, *Arta plastică*, nr. 3, 1957.

²⁹ „Clody Bertola: Nimic nu stă pe loc în arta noastră”, interviu realizat de Ludmila Patlanjoglu, *Teatrul*, nr. 7–8, iulie – august 1984.



Fig. 8 – Scenă din *Cum vă place*, scenografia L. Ciulei și Ion Oroveanu, Teatrul Bulandra, 1961 (sursa foto: ion-oroveanu.ro).

Superbul album pe care l-a publicat Ciulei în anul 2009, cuprinzând numeroase fotografii de spectacol, decoruri și schițe din întreaga sa activitate³⁰ – o moștenire artistică în sine – atestă din plin că regizorul și scenograful „nu se restrânge la posibilitățile unui singur stil”, cum notează Ion Cazaban, ci înglobează în creațiile sale tendințe și curente diverse: „realismul, expresionismul, *art nouveau*, *op-art*, arta cinetică...”³¹. Rolul covârșitor al imaginii în munca lui Ciulei este subliniat și de Mark Bly, dramaturgul Teatrului Guthrie: „Pentru mine a fost o revelație când am văzut cum lucra Liviu: punctul său de plecare era, adesea, o imagine. Lucram la *A douăsprezecea noapte* și eu adunam imagini pentru el (dintr-un film de Fellini sau de Bergman) – iar acest lucru îi era mai util decât orice altceva. Pentru că acea imagine devenea punctul de plecare; de la transpunerea ei porneam spre dezvoltarea mizanscenei”³² (trad. ns.). Marina Constantinescu observă că Liviu Ciulei se numără între puținii scenografi creatori de școală: „Soluțiile de spațiu, semnul puternic al școlii de arhitectură, cultura solidă, pasiunea, curiozitatea pentru lumea din jur, pentru orice detaliu, respirația teatrală uluitoare îl așează pe Liviu Ciulei în centrul unei creații impresionante. Fantastic de vie, de autentică, de asumată. Mult mai puține decât numele regizorilor sau decât cele ale actorilor sînt numele de scenografi care să fi creat școală, direcție, spectacole puternice, mari, care să fi fost creatori geniali”³³. Redăm mai jos (Fig. 9

³⁰ Liviu Ciulei, *Cu gândiri și cu imagini*, album în ediție bilingvă română-engleză, texte de Liviu Ciulei și Mihail Lupu, București, Editura Igloo Media, 2009.

³¹ Ion Cazaban, *art. cit.*, *Teatrul azi*, nr. 11–12/2009.

³² „*Questioning Spirit – Dramaturgy in America: Mark Bly in conversation with Katalin Trencsényi*”, *Critical Stages/Scènes Critiques*, December 2015: Issue no 12, disponibil la: <http://www.critical-stages.org/12/questioning-spirit-dramaturgy-in-america/> (consultat ultima oară pe 1.09.2016).

³³ Marina Constantinescu, „Scenografie”, *România literară*, anul XLII, nr. 24, 2 iulie 2010.

și 10) fotografii din două spectacole de operă în montarea lui Ciulei, deși este nevoie de sute de imagini pentru a înțelege fabulosul univers vizual pe care l-a creat acesta...



Fig. 9 – Scenă din *Lady Macbeth din Mzensk* de D. Șostakovici, regie și scenografie Liviu Ciulei, Lyric Opera din Chicago, 1980.

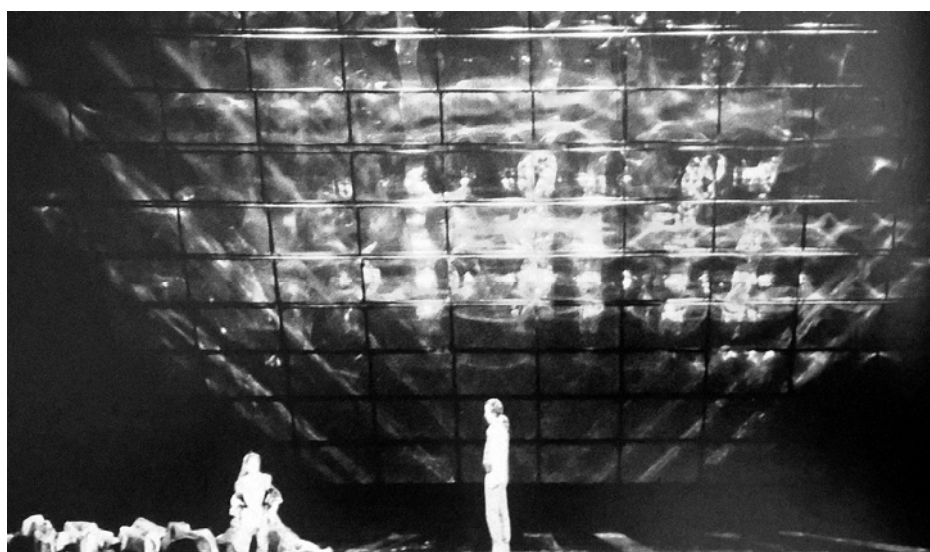


Fig. 10 – Scenă din *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, regie și scenografie Liviu Ciulei, Maggio Musicale Fiorentino, ediția din 1989.

În privința repertoriului, Ciulei i-a preferat, într-adevăr, pe clasici, de la Shakespeare la autorii consacrați ai secolului al XX-lea. Asta nu l-a împiedicat să monteze în 1974 *Elisabeta I* de Paul Foster, publicată abia cu doi ani în urmă: o comedie cu tușe burlești, unde istoria eroinei, luptele cu Spania rivală, intrigile de culise sunt narate scenic de o trupă de actori ambulanți, contemporani cu marea regină. A fost un spectacol plin de exuberanță, un triumf al spiritului ludic și un enorm succes al Teatrului Bulandra. Ar mai trebui spus că, atunci când își selectează textele clasice, regizorul nu merge întotdeauna pe cărări bătătorite, cel puțin nu de predecesorii săi români. El este cel care îl aduce în fața publicului autohton pe Georg Büchner, un autor aproape necunoscut la noi³⁴, un vizionar de la începutul secolului al XIX-lea, ale cărui texte își devansau cu mult epoca. În 1966, Ciulei a pus în scenă la Bulandra tulburătoarea dramă *Moartea lui Danton* (un spectacol în care juca rolul titular, semnând totodată regia, în timp ce, pentru decoruri, a

³⁴ Anterior, mai fusese jucată doar drama *Woyzeck*, la Teatrul Evreiesc de Stat (1965, regia George Teodorescu).

colaborat cu Paul Bortnovski), iar patru ani mai târziu *Leonce și Lena* (Fig. 11 și 12), în aparență o comedie romanțioasă, sub care se ascund satira politică a clasei de sus, dar și sentimentul de inadaptare al tinerilor la o lume absurdă: teme actuale oricând. Montată în 1974 la Arena Stage din Washington, *Leonce și Lena* va fi debutul american al lui Ciulei: „poate cea mai jucăușă creație subversivă pe care am văzut-o vreodată la Arena”, „o explozie de teatralitate și spirit sfidător” (trad. ns.) – scria David Richards³⁵.



Fig. 11 – Scenă din *Leonce și Lena* de G. Büchner, regie și decoruri Liviu Ciulei, Teatrul Bulandra, 1970.



Fig. 12 – Marin Moraru (Regele) și Irina Petrescu (Prințesa Lena) în *Leonce și Lena*.

Este bine cunoscut faptul că, în comunism, mulți oameni de teatru se îndreptaseră spre clasici, indiferent de preferințele lor în materie de dramaturgie; era o pavază (uneori iluzorie) împotriva imixtiunii brutale a cenzurii. Dar în cazul lui Liviu Ciulei este vorba despre altceva: nu despre alegeri conjuncturale, ci despre o opțiune estetică ce-l definea ca artist. Să nu uităm că parcursul său internațional începe cu mult înainte de a părăsi România. În 1967 era invitat la Schiller Theater din Berlin, unde pune în scenă *Moartea lui Danton*: așa începe șirul colaborărilor cu diverse teatre din Germania Federală. Din 1974 începe să lucreze cu trupe americane. În 1976, se află în Franța (unde montează *Elisabeta I* la Théâtre National de Chaillot – Fig. 13) și apoi în Canada, la Vancouver, cu *Leonce și Lena*. În toamna lui 1977 îl găsim la Sidney, unde lucrează pentru a treia oară³⁶ la *Azilul de noapte* (Fig. 14), spectacol distins cu Premiul Național al criticii australiene.

Iată-l, așadar, circulând într-o lume liberă, unde se impune foarte repede ca nume ce trebuia inclus „în micul panteon al marilor regizori de teatru contemporani”, alături de Peter Brook și Jerzy Grotowski, cum spunea Mel Gussow³⁷. Cine sau ce l-ar fi împiedicat să propună companiilor cu care lucrează o piesă nouă,

³⁵ David Richards, „Arena Memories”, *The Washington Post*, August 5, 1990; articol disponibil la: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/magazine/1990/08/05/arena-memories/6cc98694-bf1a-4a1b-92bb-3b93bab823ec/?utm_term=.04e832683b78 (accesat pe 2.09.2016).

³⁶ După o primă încercare datând din 1960, Ciulei pune în scenă într-o nouă viziune *Azilul de noapte* la Bulandra în 1975, în decorurile lui Helmut Stürmer: un spectacol uluitor, dezbărat de patetism, de mare intensitate dramatică. Această versiune vede luminile rampei, în 1977, și la Arena Stage, bucurându-se de comentarii extrem de elogioase. Richard Eder, care considera spectacolul magnific, observă că „realizarea dlui Ciulei poate fi descrisă în termeni muzicali” – dar nu numai, căci viziunea sa de arhitect își pune amprenta asupra montării: „Simțul spațiului devine parte din resursele emoționale ale reprezentației. Poziția personajelor, modul în care se grupează și se distanțează ne spun tot atât de mult despre ceea ce li se întâmplă ca și replicile” „Gorki's World In All Its Abundance”, *The New York Times*, April 17, 1977, articol disponibil la: <http://www.nytimes.com/1977/04/17/archives/gorkis-world-in-all-its-abundance-the-abundant-world-of-maxim-gorki.html?mcubz=0> (consultat ultima oară la 19.09.2016).

³⁷ Mel Gussow, „Stage: Juilliard Players Do *Spring Awakening*”, *The New York Times*, Dec. 19, 1977, articol disponibil la: http://www.nytimes.com/1977/12/19/archives/stage-juilliard-players-do-spring-awakening-wedekinds-1891-drama.html?_r=0 (consultat ultima oară pe 14.09.2016).

un autor mai puțin cunoscut? Cu atât mai mult, cine l-ar fi împiedicat s-o facă după 1980, când va conduce Teatrul Guthrie din Minneapolis timp de cinci ani? Nimeni și nimic, în afară de propriu-i crez estetic.



Fig. 13 – Nicole Garcia în *Elisabeta I*, regia Liviu Ciulei, Théâtre National de Chaillot, 1976.

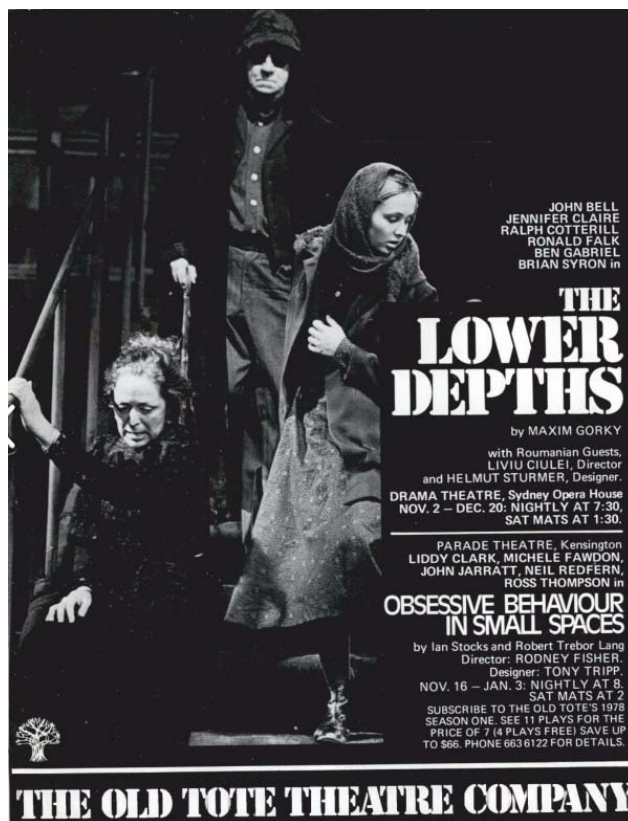


Fig. 14 – Afișul spectacolului *Azilul de noapte*, The Old Tote Theatre Company – Sydney Opera House, 1977.

Liviu Ciulei obișnuia să spună: *O piesă de teatru este clasică atunci când este perpetuu modernă*. Trebuie să înțelegem bine această definiție. Nu epoca în care a fost scris un text și nici consacrară pe care a căpătat-o contează aici, ci capacitatea lui de a se adresa publicului din orice timp. Cu alte cuvinte, o piesă nouă poate fi și ea clasică, dacă ne dă sentimentul că, peste o sută de ani, într-un limbaj scenic al viitorului, le va vorbi cu egală forță ca astăzi spectatorilor nenăscuți încă. Putem presupune că, dacă i-ar fi fost adusă o asemenea piesă, Ciulei nu ar fi refuzat s-o pună în scenă. Dar nu avea timp s-o caute el însuși. Lucra enorm pentru pregătirea fiecărui spectacol. Vorbind despre montarea epopeii dramatice *Peer Gynt* de Ibsen la Guthrie (1983), Mark Bly povestea: „Am muncit împreună la *Peer Gynt* – un spectacol de cinci ore – timp de aproape un an, înainte să ajungem în sala de repetiții”³⁸, pentru ca după aceea repetițiile și vizionările să dureze încă 14 săptămâni până la premieră...

Dacă ar trebui să definim canonul pe care l-a impus Liviu Ciulei în arta teatrală, l-am numi, deloc original, *modernitate clasică*. E un lucru remarcat de toată lumea, de la criticii români la cei străini. „Este în același timp clasic și modern”³⁹, spunea Mel Gussow despre spectacolul *Deșteptarea primăverii* de la Juilliard, din 1977. Bruce Weber, rezumând activitatea lui Ciulei, afirma că „în Statele Unite s-a remarcat prin interpretarea provocatoare a pieselor clasice”⁴⁰. Anonimul politehnist pe care l-am citat mai sus considera și el că spectacolul *Furtuna* „nu era nici avangardist, nici tipic”. Și așa mai departe... Totuși, sintagma „modernitate clasică” este seacă și impersonală. Ea nu spune aproape nimic despre opera lui Ciulei, dacă nu amintim construcția fără fisuri a marilor sale spectacole, atenția acordată fiecărui detaliu, efortul de a descoperi *logica* fiecărui episod, a fiecărei replici – pentru ca din toate acestea să se nască pe scenă un

³⁸ A se vedea *supra*, nota 32.

³⁹ A se vedea *supra*, nota 37.

⁴⁰ Bruce Weber, „Liviu Ciulei, a Daring Theater Director, Dies at 88”, *The New York Times*, October 26, 2011, disponibil la <http://www.nytimes.com/2011/10/27/arts/liviu-ciulei-daring-theater-director-dies-at-88.html?mcubz=0> (consultat ultima oară pe 3 mai 2016).

univers captivant, magic. David Hawley, cronicar dramatic familiarizat cu spectacolele lui Ciulei de la teatrul din Minneapolis, afirma: „Cert este că nu te duceai niciodată la Guthrie, să vezi vreo producție de-a lui, fără să fii surprins”. Și: „Circula o glumă, potrivit căreia, la români, tragicul este comic și comicul este tragic. (...) Exista o asemenea tendință în opera sa”. „And Ciulei thought big” – conchide Hawley⁴¹.

Cu cele două premiere din 1991, *Visul unei nopți de vară* (Fig. 15) și *Deșteptarea primăverii* (Fig. 16 și 17), Ciulei nu aduce nimic nou în teatrul românesc. Și nu pentru că spectacolul cu comedia shakespeariană ar fi fost o versiune mai obosită a montării de la Guthrie Theater din 1985 (aclamată de critici) sau pentru că *Deșteptarea primăverii* ar fi reluat fără nerv alt mare succes în SUA al regizorului, la Juilliard Theater Center din New York (1977). Dimpotrivă, ambele denotau o lectură plină de prospețime a textelor, iar actorii au jucat cu entuziasm și profesionalism exemplar. Spectacolele nu au adus nimic nou fiindcă veneau în directă continuare a cercetărilor și preocupărilor lui Ciulei de dinainte de plecarea din țară. Între alții, Ileana Popovici sublinia și ea această continuitate, în cronică la *Visul...: „În contrast cu uzanța (de mult uzată) de a moderniza opera clasică, Liviu Ciulei lasă impresia de a fi «clasicizat» aici o inedită parabolă modernă, într-atât de proaspăt sună textul știut. (...) Această pădure a oniricului comunică subteran atât cu insula din *Furtuna*, cât și cu îndepărtata pădure din Ardeni din *Cum vă place*, refugiu al iubirii melancolice, al prieteniei și al meditației”⁴².*



Fig. 15 – Scenă din *Visul unei nopți de vară*, Teatrul Bulandra, 1991.

Atunci, ce particularizează aceste spectacole, cum influențează ele peisajul teatral al vremii? Îl influențează puternic, dar nu prin *noutate*, ci prin *exceleșă artistică*. Ciulei ridică ștacheta, impune din nou repere înalte, redă scenei nobleșă și demnitatea de care era imperioasă nevoie în acele vremuri tulburi. O atestă cronicile din epocă. „În *Visul* lui Ciulei, scrie Ana Maria Narti, ascultă fiecare cuvânt și fiecare frază, așa cum, îmi închipui, nu ai asculta nicio altă realizare pe scenele din România sau de aiurea. La Ciulei întâlnești o claritate a rostirii și a acțiunii care scoate în relief toate amănuntele. Ciulei realizează și mai mult: suita imaginilor poetice se înfățișează spectatorilor ca o prezență în sine. Vedem cu gândul aripile de fluturi, picăturile de rouă agățate de plante în timpul nopții, avem în față valul de ceață întunecată, acoperind noaptea, ne înfiorăm când ascultăm trecerea timpului – ceasul e adânc, ora e înaltă”⁴³. Iar Alice Georgescu

⁴¹ În: Euan Kerr, „Liviu Ciulei, former Guthrie Theater art director, dies”, *MPRnews*, October 25, 2011, articol disponibil la <https://www.mprnews.org/story/2011/10/25/obit-liviu-ciulei> (consultat ultima oară pe 3.04.2016).

⁴² Ileana Popovici, „Cheia de boltă”, *Teatrul azi*, nr. 9–10, 1991.

⁴³ Ana Maria Narti, „Credința în dragoste și în puterea bucuriei”, *Teatrul azi*, nr. 9–10, 1991.

adaugă: „... opera scenică a lui Liviu Ciulei ne face (...) să înțelegem inefabilul, și să întrezărim fulgurant răstimpul rar în care viața devine artă și arta devine viață”⁴⁴.



Fig. 16 și 17 – Scene din *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, Teatrul Bulandra, 1991: Ștefan Bănică jr. în rolul lui Melchior Gabor (stânga); același, alături de Claudiu Bleonț în rolul lui Moritz Stiefel (dreapta).

După cele două spectacole din 1991, Liviu Ciulei revine pe scena de la Bulandra în anul 2000 cu *Hamlet* (în scenografia lui Octavian Neculai și cu o distribuție de excepție, între care Marcel Iureș în rolul titular și Victor Rebengiuc în rolul lui Claudius), iar în 2005 cu două piese de Pirandello: *Șase personaje în căutarea unui autor* și *Henric al IV-lea*. Acestea intră în altă paradigmă. Au stârnit așteptări prea mari, iar maestrul obosise. Cu privire la ultimele două montări, Mircea Ghițulescu nota: „Nu este deloc întâmplător faptul că Liviu Ciulei revine în actualitatea teatrală bucureșteană cu două texte de Luigi Pirandello (...). Pirandello reprezintă momentul de criză când teatrul începe să se îndoiască de sine, să se interiorizeze, preocupat să reflecteze asupra propriilor limite. (...) Aflat la amurgul carierei, Ciulei a devenit, la rândul său, teatrul însuși care se îndoiește de sine. După o lungă, strălucită și obositoare carieră internațională, el este depozitarul tuturor sfîșierilor profesiei pe care le împărtășește cu Pirandello”⁴⁵.

Liviu Ciulei spunea cândva: „Să vezi gândurile. *Acesta* este marele spectacol al teatrului”⁴⁶. El a reușit.

⁴⁴ Alice Georgescu, „Viață și artă”, *Teatrul azi*, nr. 9–10, 1991.

⁴⁵ Mircea Ghițulescu, „Ciulei și contradicția lui Pirandello”, *Convorbiri literare*, anul CXXXVIII, nr. 10, octombrie 2005.

⁴⁶ „A few words from Liviu Ciulei”, postat pe blogul LitDept de Grady Burnett Walsh, soțul actriței Heather Walsh, care a lucrat de câteva ori cu directorul de scenă român; <http://litdept.blogspot.ro/2007/07/few-words-from-liviu-ciulei.html> (accesat ultima oară pe 10.03.2016).