

Ion CAZABAN

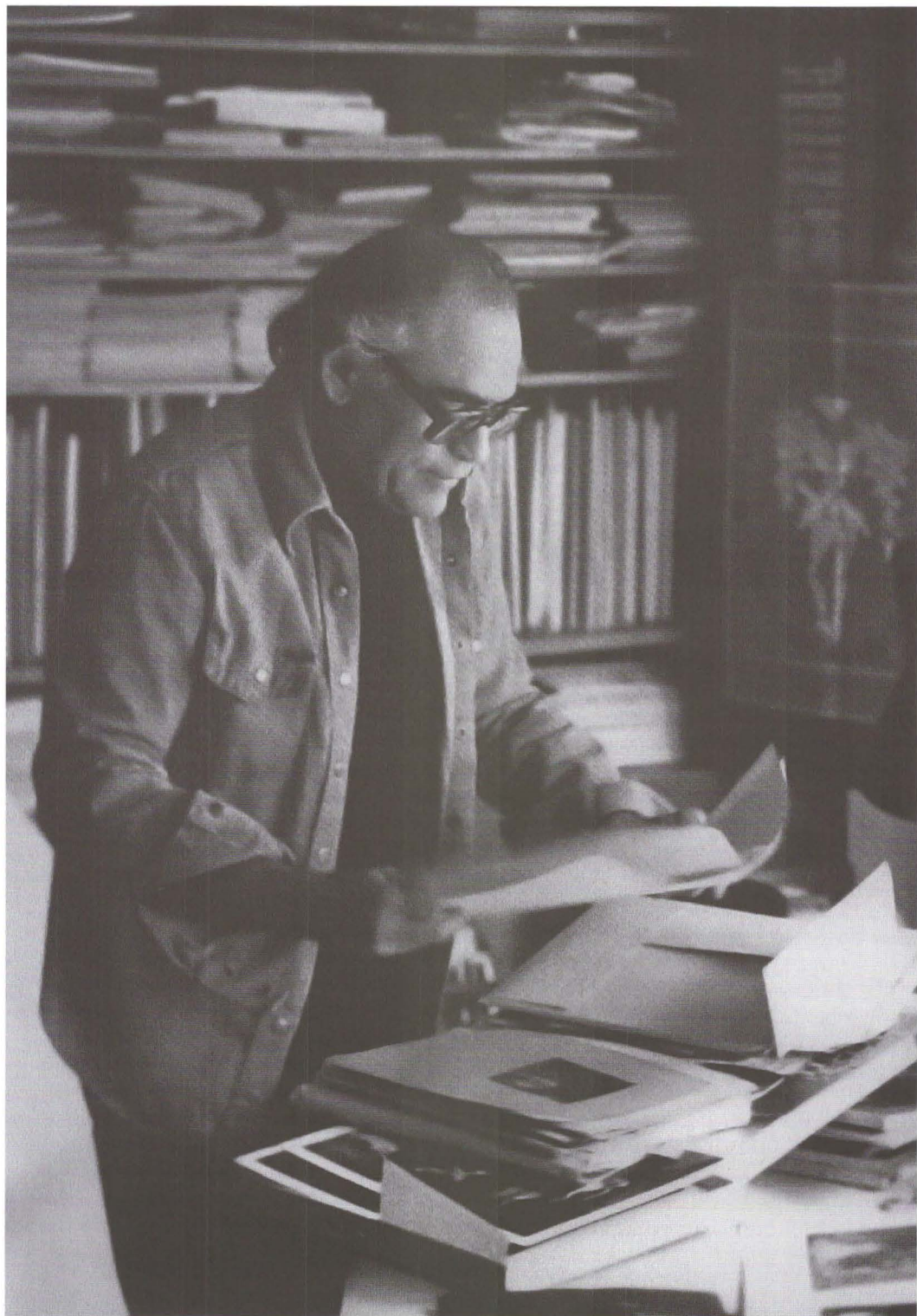
## CIULEI, constructorul

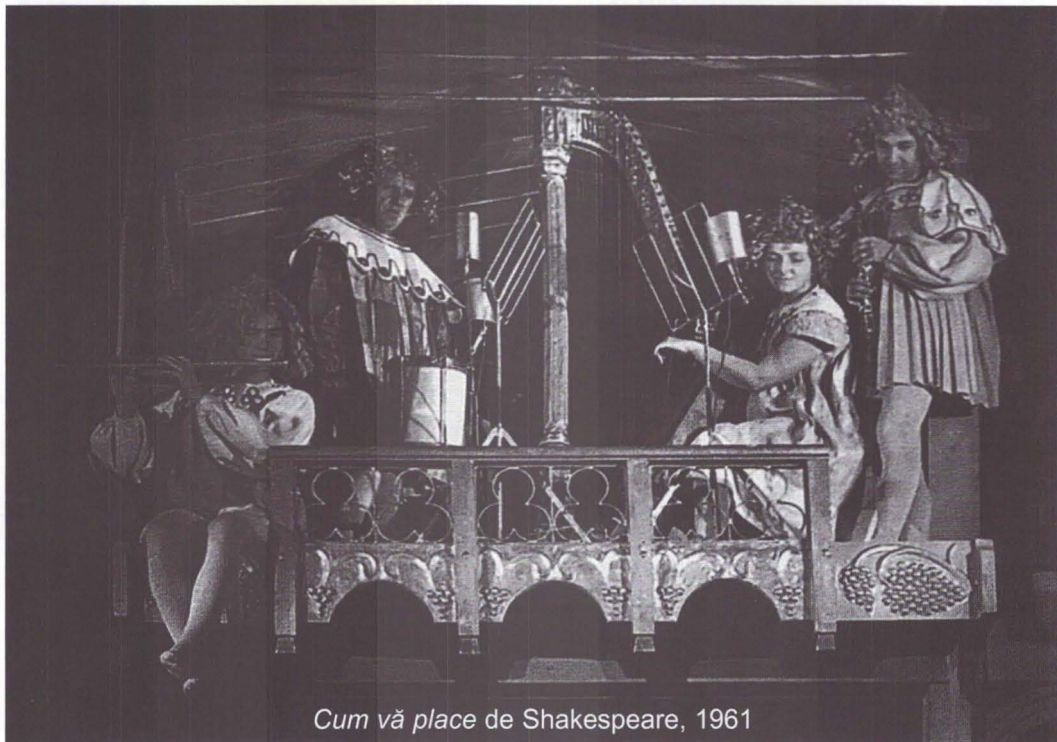
Fără îndoială, **Liviu Ciulei** rămâne, pentru noi, același constructor temeinic în toate ipostazele sale creatoare. Așa a fost, de la început, prin pregătirea, calitățile și menirea de arhitect. Dar și ca interpretul unor remarcabile roli de compoziție. Pentru a deveni apoi regizorul care va elabora spectacole de recunoscută complexitate, susținând noi direcții, cu consecințe mereu valabile, în mișcarea noastră teatrală. Iar scenografia concepută de el, montând aceste spectacole, și-a impus expresivitatea și funcționalitatea ca un constant subiect de studiu. Nu în ultimul rând – decât, eventual, cronologic –, Ciulei este un deplin constructor prin tot ce a făcut ca director de teatru, mai întâi la „Odeon” (1946–1949), apoi la „Bulandra” (1963–1972). În postură directorială, își afirmă, totodată își îndeplinește intențiile programatice, urmărind să aducă, pe scenă, o diversitate de genuri dramatice și rezolvări regizorale, ajungând la public într-un tot stilistic unitar datorită „realismului de concepție și realismului de interpretare”. Directoratul său înseamnă o etapă benefică și, după demiterea abuzivă de către forul conducător de partid, modul de lucru, spiritul său exigent și dinamic se păstrează în continuare la „Bulandra”. Venit zece ani mai târziu, regizorul Alexandru Tocilescu le constată prezența stăruitoare: „Domnul Ciulei aici ar fi făcut așa, domnul Ciulei ar fi zis așa”.

Unul dintre criticii importanți din acele stagii, totodată colaborator apropiat al Teatrului „Bulandra”, Ana Maria Narti își amintește atmosfera inconfundabilă de acolo: „Făceam analiza de text și pregăteam documentarea înainte de începerea repetițiilor. Munca era fascinantă: în viața de critic și de teoretician nu există multe prilejuri de a intra atât de adânc în miezul actului scenic creator. Și când faci această călătorie în atelierul magic al teatrului, alături de regizori de mare forță, trăiești într-adevăr miracolul scenei.” Andrei Șerban îi va confirma spusele. Scenograful Paul Bortnovski va defini și el directoratul lui Ciulei printr-un „climat de excepție”, propriu „unui atelier continuu, unui loc pentru experiențe, unui poligon de încercări și cercetare”. Se vor remarca, de acum, calitățile caracterului său: „o răbdare de fier, o tenacitate rară” (Clody Bertola); „har, cultură și umanitate” (Miruna Boruzescu). Despre stilul Teatrului Bulandra, făurit cu tenacitate de Ciulei, va vorbi Cătălina Buzoianu: „echilibrul dintre clasic și modern [...] adevărul de viață al locului reprezentat [...] mai ales legătura acestui spațiu cu un univers contemporan”<sup>1</sup>.

În „atelierul magic” de geneză a spectacolelor, Liviu Ciulei acționa ca un Prospero clarvăzător, cum a fost, de altfel, comparat de critici la viitorul său directorat, dincolo de Atlantic, la Teatrul „Tyron Guthrie” din Minneapolis (1980–1986). Într-un fel sau altul, ceea ce dorise la „Bulandra” va reveni și va înfăptui la Minneapolis, dar în condiții deosebite, care au avut valoarea lor. Dar profesiunea lui de credință nu putea fi alta: „Se poate trăi, evident, și fără teatru, dar cred că, în clipa în care-l practici, trebuie să fii încredințat că este unicul reazem al universului”. Și într-un teatru, și în celălalt, Ciulei este animat de aceleași convingeri, altfel

<sup>1</sup> Din vol. *Teatrul Bulandra 1957–1997*, p. 77, 90, 95, 101, 105.





*Cum vă place de Shakespeare, 1961*

criticarii americani n-ar fi observat că scena din Minneapolis „pășea într-o epocă nouă”. O perioadă în care nu numai „a emanat mai multă energie ca oricând”, dar, odată cu „lărgirea orizontului tematic și stilistic” (ceea ce obținuse și la București), impunea un nou model de căutare radicale și altor scene din Statele Unite<sup>1</sup>.

Despre toate aceste ipostaze creatoare ne vorbește și ilustrează volumul ***Cu gândiri și cu imagini***, alcătuit de însuși Liviu Ciulei, împreună cu prietenul său publicistul-dramaturg Mihai Lupu, a cărui lansare am comentat-o în numărul anterior. Este o carte de împărtășiri necesare, de mărturisiri esențiale, propusă nouă de cel care știe că, altfel, munca sa de peste șase decenii, dedicată unei arte atât de efemere, s-ar șterge, undeva, în omeneasca uitare. Pentru cei din România, albumul (fiind, cu prioritate, un album) aduce, în sfârșit, o cantitate considerabilă de informații despre montările sale de pe alte meridiane, pe care de mult așteptam să le cunoaștem. Îl descoperim pe constructorul Liviu Ciulei încă din scurta prefață, din care se arată dornic să clădească „universul piesei” în spațiul gol al scenei, unde își adună și își materializează gândurile. Preponderent va fi capitoul acordat scenografiei sale – despre care Liviu Ciulei conferențiasse cu proiecții (peste 100 de diapozitive) în fața studenților de la Universitatea de Teatru din București, acum câțiva ani (2004), după care s-a realizat un documentar de artă la televiziune.

### **Gândirea care durează**

De fapt, nu numai despre spectacolele montate de el peste hotare știam prea puțin, dar la fel am spune și despre unele de la începutul activității sale în teatrele

<sup>1</sup> Mike Steele, în *American theatre*, iulie–august 1985.



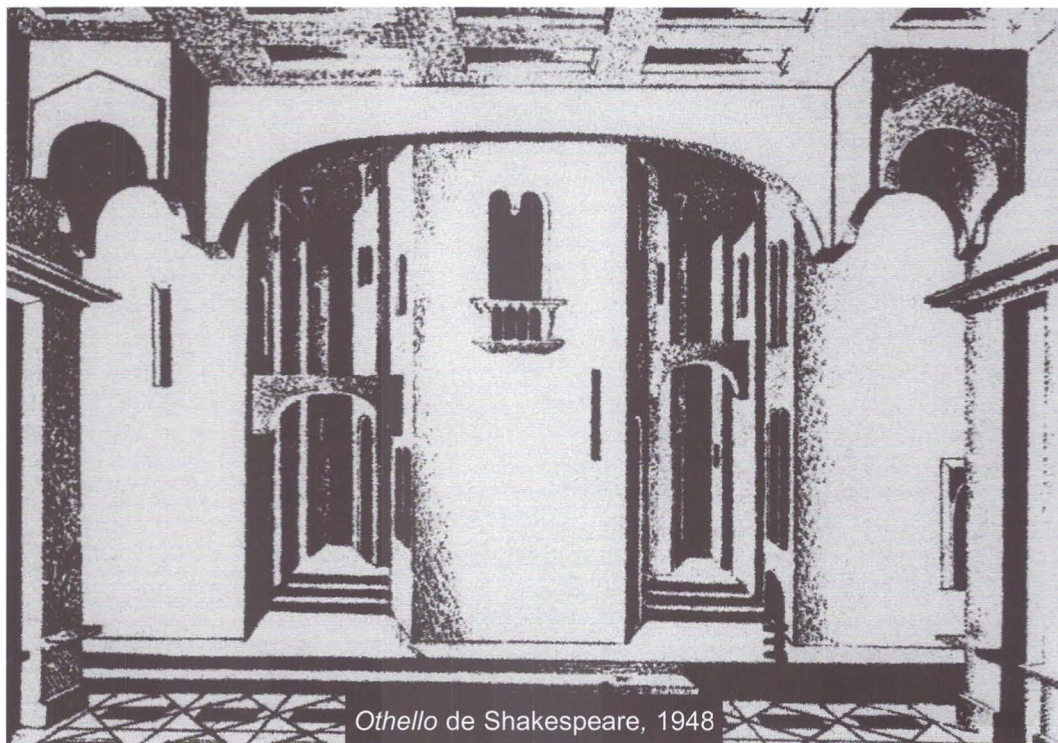


Scenă din *Cum vă place*, 1961. Cu Ileana PREDESCU și Clody BERTOLA

de la noi. Fixate într-o anumită etapă de creație, determinată și de presiunea politicii culturale din țară, fiecare spectacol este însoțit cu explicații, mergând până la amănuntul tehnic, ale autorului, cu comentarii succinte ale lui Mihai Lupu sau cu extrase din cronici.

Iată fotografiile din *Golden Boy* (1947), spectacol în care Liviu Ciulei a fost scenograf, dar și interpret principal – în montarea lui Ion Sava, cel care îi va îndruma și începutul regizoral. Autorul îl prezintă ca „primul meu decor stilizat”, având în fundal siluetele zgârie-norilor din Manhattan, executate dintr-o „serie de rame de șipci” care, sub lumini abil folosite, puteau sugera ambianța piesei lui Clifford Odets. Tânărul scenograf se obișnuia cu posibilitățile teatrului său, învăța să se descurce cu problemele sceno-tehnice și, nu mai puțin important, cu cele economice, ale inflației din acea vreme. Așa cum aflăm din notele cărții, încă de atunci, nu „autenticitatea” imaginii scenice era căutată, ci altceva care se va clarifica în decursul activității sale teatrale.

Reconstituirea veridică a spațiului urban, exterior și interior, este înlocuită rafinat cu „formula estetică modernă” a aceluia spațiu și duce la o viziune recognoscibilă, proprie epocii. De acum, se impun, în modul său de a lucra, cultura vizuală, atenția dată „expresiei” decorului și identității sale concrete ori evanescente, organizarea formelor în spațiu. În *Domino* sau în *Toți fiii mei* (1948) contează, nu se spune, „efectul vizual estetic”, nu localizarea descriptivă, ci atmosfera credibilă, rezultând din câteva date sensibile. Pentru *Toți fiii mei*, ele provin din cunoașterea arhitecturii americane (Wright, Neutra, Breuer), aducând o varietate de planuri, direcții și posibilități de mișcare scenică, tensionând prezențe și dinamizând acțiuni simultane.



*Othello* de Shakespeare, 1948

Peste trei ani, ceea ce va veni, ilustrat în capitolul „Realismul socialist”, va fi tocmai ce încercase să evite, reconstituirea veristă, strădanie fără folos artistic, naturalismul detaliilor „ca în viață”, în detrimentul imaginii scenice. Toate erau impuse de sus, prin ordin cu consecințe grave când „o simplă stilizare și o minimă reliefare a condiției teatrale a decorului puteau să fie motivele de taxare a scenografului drept cosmopolit”. Într-o asemenea situație va intra Liviu Ciulei pentru felul cum a reliefat decorul piesei *Cu pâine și sare* (1949), un han la răscruce de vânturi, schemă sintetică reușită din materiale simple, adecvate (lemn, pânză) și obiecte localizatoare (câni, oale, ceaur, saci, ciorchini de coceni). Combinând compozițional linia orizontală și cea oblică, aerul său teatral deranjase, fiind socotit „formalist”. Era un han construit din șipci care filtrau lumina (uneori, de efect) și făcea simțit spațiul unde se afla. Părea o machetă de proporții, indicând provizoriul scenografic (despre care avea să scrie, peste trei decenii, Dan Jitianu)<sup>1</sup>.

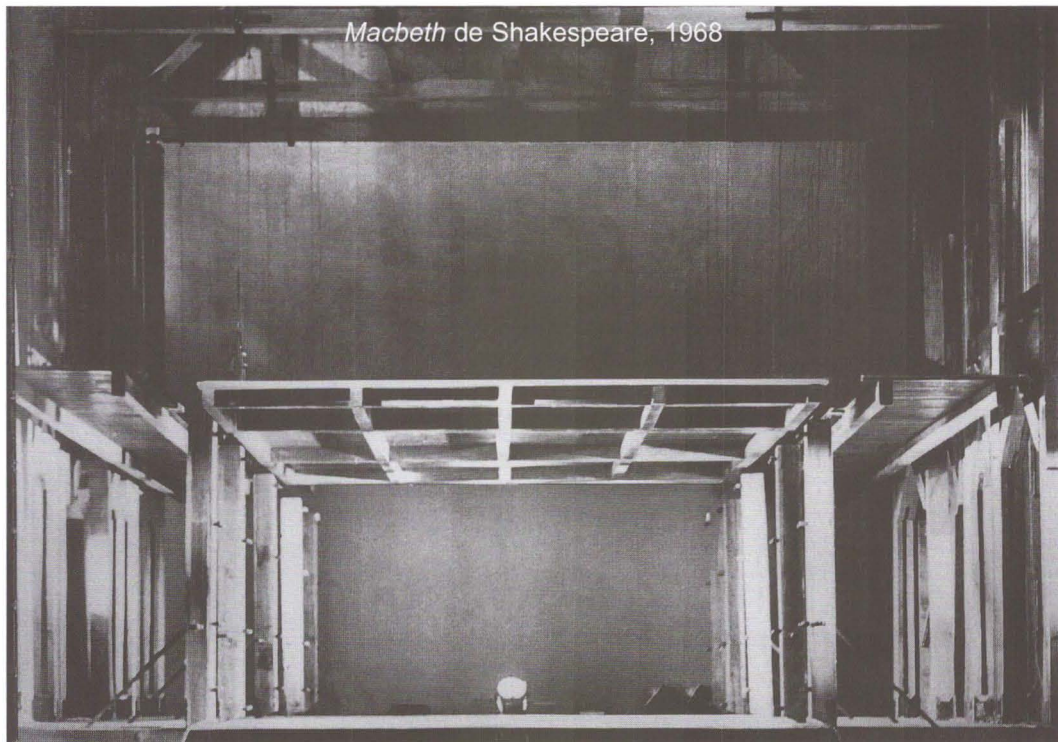
Privind fotografiile spectacolului *Liubov Iarovaia* (1952), trebuie să observ că, astăzi, autocritica lui Ciulei: „e ca un decor de operă”, nu-i scade, totuși, calitățile de spațialitate și imagine, necesare subiectului dramatic. Într-o arhitectură monumental „neoclasică”, lăzile (cu conținutul noilor realități!) și afișele revendicărilor distrugătoare, apărute pe vechile ziduri, produc un contrast de sens precis și de „substanță” a expresiei scenografice.

Cele opt stagiuni de constrângere la naturalism vor da o anumită îndemânare în găsirea unor soluții scenotehnice: pentru a înlesni schimbări de decor (*living-room*-ul

<sup>1</sup> Citim în volumul memorialistic *Regizor* (Editura Semne, București, 2009) al lui Dinu Cernescu: „Liviu Ciulei m-a învățat să verific întotdeauna pe scenă schița artistică la scara 1/1, cu decoruri dimensionate din niște șipci”.

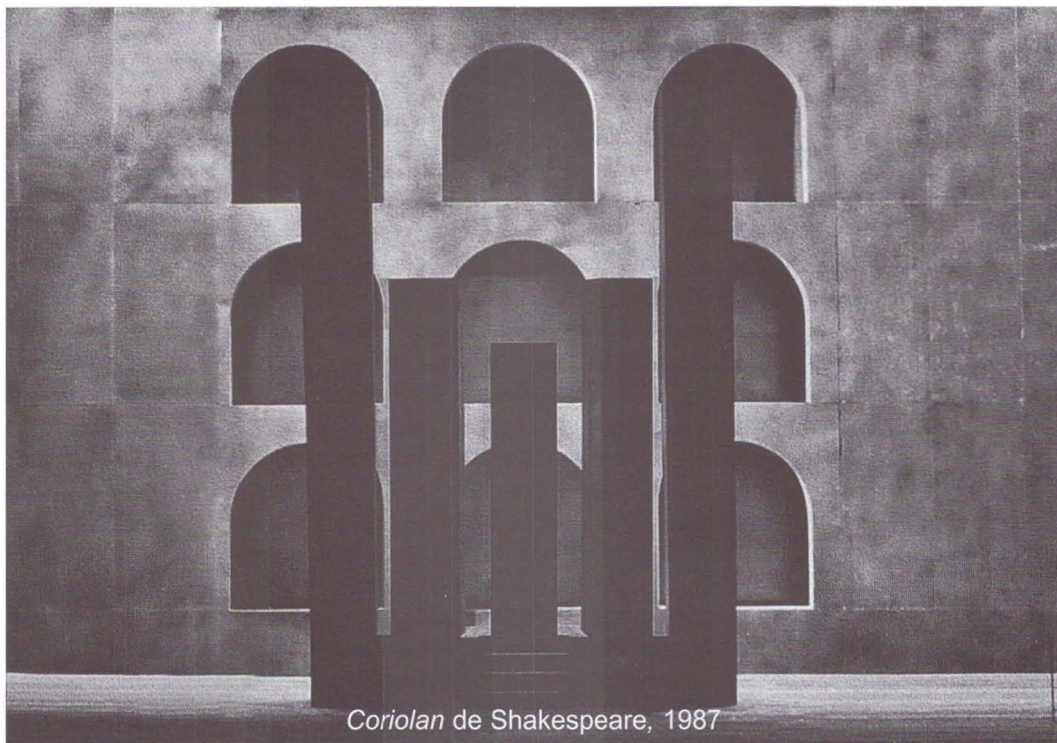


Macbeth de Shakespeare, 1968



din *Pace pe pământ*, 1950) sau pentru montarea furnalului iluzoriu în cadrul impropriu al scenei (*Cetatea de foc*, 1951). Când ajungem la etapa „reteatralizării” (1955–1960), înțelegem mai bine ce s-a preconizat, după cele văzute în paginile anterioare. O „reteatralizare” în care Liviu Ciulei a avut un rol hotărâtor. Se acceptă decorul ca realitate teatrală care, sugerând doar, e completată de imaginația publicului (datorită experienței de viață, memoriei, culturii sale). Articolele lui Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru* (*Teatrul*, nr. 2, 1956) și *Teatralizarea decorului* (*Arta plastică*, nr. 3, 1957) refuză scenografia reproducerilor stufoase, încărcate (cum făcuse și el interioarele piesei *La ora șase*, 1955, pe care le consideră „decor pompos de film din anii 30–40”). Urmează o perioadă când se realizează decoruri de cu totul altă factură, schimbând viziunea și procedeul de la unul la altul. Așa este decorul proteic la *Sfânta Ioana* (1958), ce figura locurile acțiunii, dar și interfera epoci și momente istorice, acuzând, prin semnificațiile regizorale, la timpul prezent. Din același an, este și scenografia fotografică pentru *Omul cu arma*, expusă printr-o cortină străvezie. Înalte de șase metri, imaginile alb-negru, de interioare și exterioare, de detalii arhitectonice și ornamentale, evocau Petrogradul de după revoluția bolșevică. Procedeul amintea, uneori, de fotomontajele la preț în Rusia acelor ani și sugera, prin colaj, ceva din coliziunea socială de atunci. Trimițând la evenimente dramatice ale secolului XX, decorul etajat, cum îl concepușe Ciulei, pentru *Azilul de noapte*, era similar „lagărului de concentrare” și anunța – ca și cel la *Sfânta Ioana* – „metoda asociațiilor multiple”, implicată în conceperea spectacolelor sale.

Pregătirea de arhitect, după cum declară, i-a fost de folos, dar „și un obstacol în căutările [...] de a găsi un limbaj specific teatral, care să evite imitația naturii”.



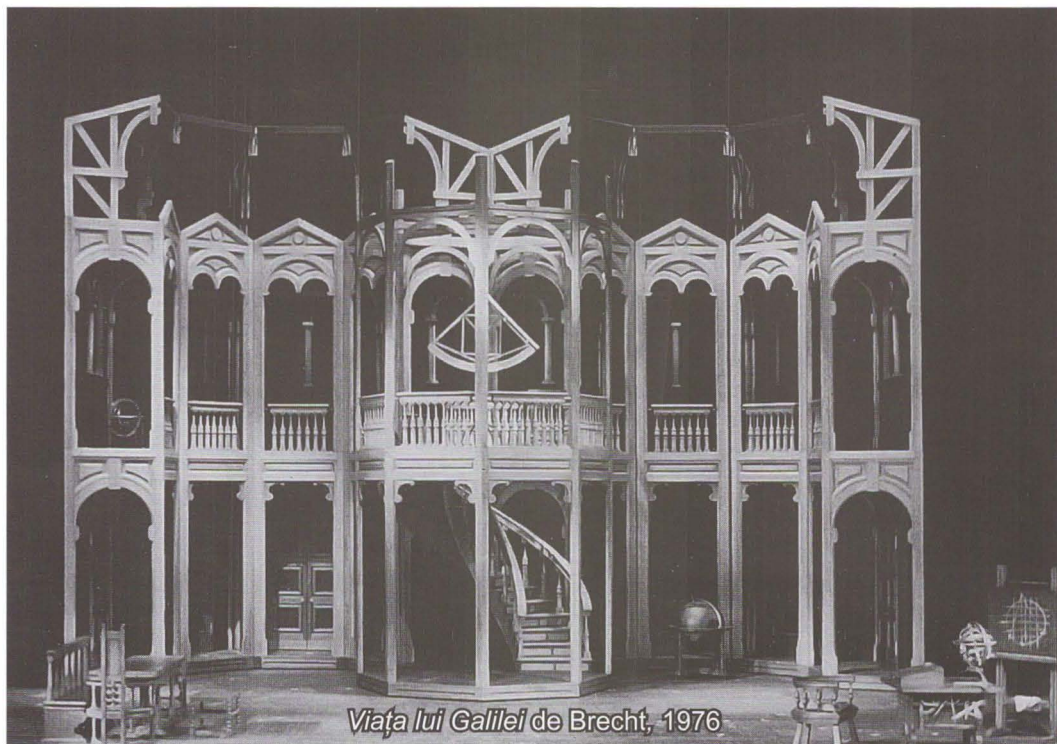
*Coriolan de Shakespeare, 1987*

Va recurge la elemente constitutive de altă proveniență, într-o scenografie mobilă, căpătând o expresivitate distinctă prin jocul actorilor. O remarcăm, de pildă, din fotografiile aceluia spectacol antologic, reprezentând „reteatralizarea” la maximă altitudine, *Cum vă place*: „o platformă trapezoidală de scânduri extindea scena dincolo de rampă, către public. Deasupra spațiului de joc, delimitat printr-o arcadă în stil gotic, un balcon servea de lojă de orchestră. Natura era reprezentată prin tapiserii în stilul celor de la sfârșitul secolului XV” – descria Ciulei. Spectacolul, închipuit ca unul popular, ca „relatarea unei companii de comedianți”, dovedea o desăvârșită coeziune între elemente de surse stilistice deosebite: pitoresc de bălci, convenție caricaturală, umor clovnesc, mișcare coregrafică...

Urmărind „generalizarea” vizibilă, Ciulei procedează printr-o selecție care comunică limpede, fără adaosuri inutile. Peste câțiva ani, intervine reacția sa împotriva stilizărilor facile, manieriste, ce se înmulțeau odată cu îndemânarea scenografilor. E vorba despre superficialitatea rezolvărilor rutiniere, despre lipsa de exigență cu care se introduc amănunte naturaliste, „metafore” vizuale uzate sau practicabile, scări, pante, care nu ajută interpreții, nu susțin „lumea piesei”. Spectacolele lui Ciulei, regizorul și scenograful, de o concretețe intens culturală, solicită o receptare pe aceeași lungime de undă și o adecvată imaginare. Ele pot provoca un proces de conștiință conectat la o amplă rețea de „asociații, paralele, concluzii”. O demonstrează decorurile (realizate cu scenograful filmelor sale, Giulio Tincu) pentru *Clipe de viață* (1964), *Intrigă și iubire* (1965, regia Dan Nasta) sau *D-ale carnavalului* (1966, regia Lucian Pintilie).

Într-un mai vechi interviu, Ciulei declara: „Am studiat arhitectura și această disciplină științifico-artistică are ca unitate de măsură omul ca individ, ca ființă socială”.



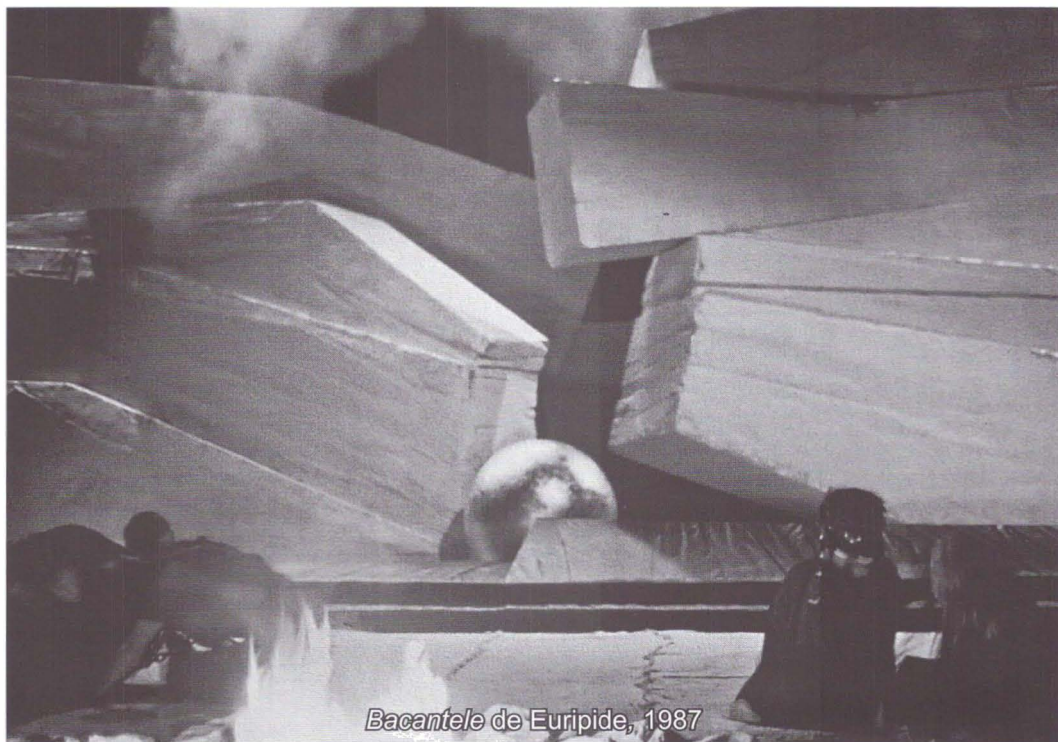


În directă legătură cu această viziune antropocentrică, pentru teatru va menționa ca unități de măsură „situația de viață” și „adevărul relațiilor”. Realismul prețuit de Ciulei este unul cuprinzător, multiform, greu de delimitat, pentru care știutele criterii se dovedesc insuficiente. Este un realism „îmbogățit de experimentele parcurse”, care a cumulat propriile concluzii „după redescoperirea convenției, a teatralului”. Poate pentru că și-a intitulat un articol *De la teatrul emoțiilor spontane la teatrul de idei*, unii critici l-au privit ca pe un regizor la care predomină rațiunea, deopotrivă constructivă și dialectică. O va recunoaște ulterior, într-un interviu dat în Statele Unite: „acum știu multe lucruri despre teatru. Poate prea multe. De multe ori, intelectualitatea mea îmi stă în drum. Un om care gândește are un simț dezvoltat al contrariilor, în toate acțiunile lui”<sup>1</sup>.

Așa cum se vede prea bine din textele și imaginile cărții, Ciulei nu se restrânge la posibilitățile unui singur stil. Ceea ce se fundamenta sociologic și ideologic la Brecht, este, la Ciulei, o viziune cu surprinzătoare deschidere culturală. Realismul, expresionismul, *art nouveau*, *op-art*, arta cinetică, tendințe și curente sesizate parțial sau în ansamblul spectacolelor sale – ne spune el – „sunt doar modalități de exprimare prin care (se) comunică, în diferite forme, lumii, crezul și aspirațiile tale în legătură cu existența omului”. Disponibilitatea sa devine o lecție – foarte necesară în creația teatrală. Sursele culturale (arhitectură, plastică) menționate la diferite spectacole, ne edifică. La conferința de la Universitatea de teatru din București (2004), Ciulei era de părere că originalitatea atribuită cuiva este, cel mai des, dovada lipsei de informație. Când se afla în America, cronicile subliniau multitudinea resurselor și

<sup>1</sup> Cf. David Richards, în *Washington Post*, 19 mai 1979.





*Bacantele de Euripide, 1987*

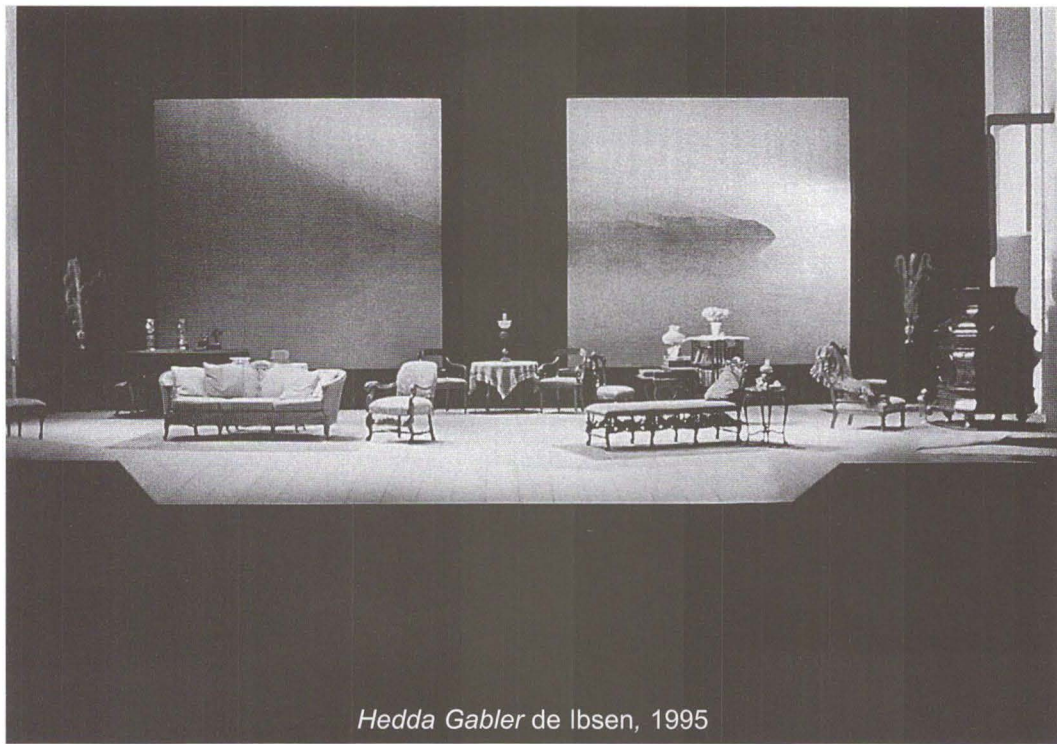
fațetelor creației sale. Încă odată, regizorul se va autodefini: „Nu există un stil Ciulei. Stilul meu se află în permanentă schimbare pentru a reflecta ceea ce se petrece în lume. Vreau să redau stilurile epocii în care trăiesc și tratez cu neîncredere rutina. [...] Munca mea este o documentare perpetuă”<sup>1</sup>.

### **Elocvența imaginilor**

Masiv album, cartea semnată de Liviu Ciulei și Mihai Lupu, succede după criteriul periodizării și, uneori, după cel comparatist, schițe și machete de decor, desene tehnice, surse documentare, alături de fotografiile pregătirilor și ale rezultatului lor pe scenă, cu sau fără interpreți. La imaginile unei jumătăți de secol de activitate teatrală, se adaugă realizările sale din cinematografie și arhitectură. Chiar și în cazul spectacolelor văzute, fotografia înseamnă încă o informație care păstrează ceea ce a fost, dar totodată intervine punctul de vedere al celui ce a făcut-o și, acum, al celui care a ales-o pentru tipar. Peste timp, este rememorare și, uneori, o minimă fixare a efemerului scenic.<sup>2</sup> Majoritatea montărilor regăsite în imagini se împart între clasici pereni, de atestată modernitate (Euripide, Shakespeare, Molière,

<sup>1</sup> Cf. Mike Steele, *rev. cit.*

<sup>2</sup> Cu decenii în urmă, m-am ocupat de posibilitățile oferite cercetătorului de fotografiile spectacolului, pe care-l situează într-o nouă vizibilitate (în revistele Institutului de Istoria Artei SCIA, 1976, și RRHA, 1978). Statică, immortalizând o clipă din mișcarea evolutivă a spectacolului, informație sincopată, fragmentară, uneori până la detaliu, mai obiectivă sau subiectivă, de obicei selectivă, favorizând un moment, un anumit aspect de interes, denotativ sau apăsător conotativ, fotografia poate fi obiect de studiu retroactiv și, nu de puține ori, revelator pentru cel pregătit teatrolitic.



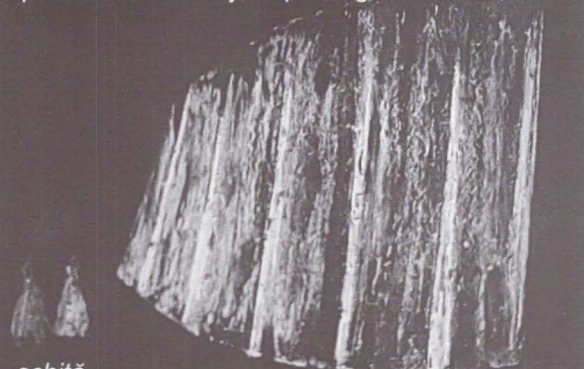
*Hedda Gabler* de Ibsen, 1995

Schiller, Büchner, Cehov) și moderni aproape clasici (Strindberg, Wedekind, Pirandello, Brecht). Adăugând decorurile pentru operă, se conturează orientarea exigent culturală a repertoriului prezentat de Ciulei. Printre piesele de început, după câțiva autori americani îngăduiți pe scenele noastre în 1946–1947, întâlnim un prim decor la *Mizantropul* de Molière, având ca reper cel făcut, în Franța, de Christian Bérard pentru *Școala femeilor*. Între pereți așezați simetric, o scară vastă (cât permitea scena) amplasa dialogul personajelor între siluete de copaci, decupate triunghiular, sub cerul liber. Se caută simplitatea aerată a modelului francez, din montările eliberate de aglomerarea descriptiv-naturalistă, realizate de Louis Jouvett și Bérard.

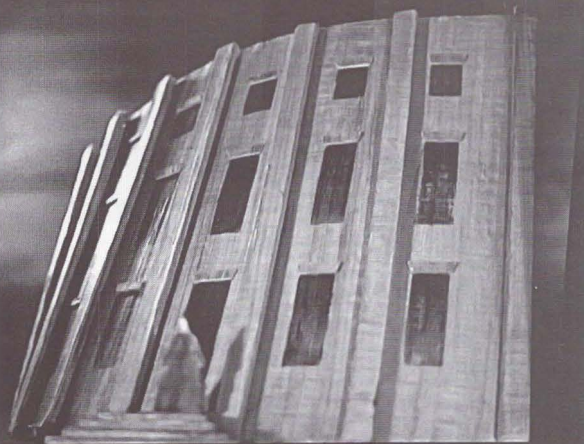
În viitor, când va trece la Shakespeare, decorul lui Ciulei va evidenția spațiul scenic și va evita ilustrativul pictural. În organizarea sa, va avea în vedere relația cu spectatorul, acesta fiind conștient de actul teatral. Așa a fost decorul pentru *Cum vă place* (1961), avansând apoi spre sistemul spațial conceput pentru tragediile *Macbeth* și *Iuliu Cezar* (1968). Utilizarea sa la *Macbeth* va fi considerată reușită, cu o satisfacție brechtiană: „austeritatea și rigiditatea construcției se împotriveau fluidului poetic al textului, anulând aburul mistic, fantastic, tulburător, al tragediei.” La *Iuliu Cezar* adaugă o scară centrală și o punte traversând sala (peste care vor alergera interpreții în paroxismul acțiunii dramatice). Dispozitivul servește, nu prin contrast, starea de luciditate a publicului: „Rigiditatea geometrică a decorului care se opunea poeziei din *Macbeth* – scrie Ciulei – încadra, de astă dată, într-un mod pozitiv, caracterul istoric și politic al piesei.” Ciulei se va depărta de poezia tragică a lui *Macbeth*, încă odată, când va monta versiunea ionesciană *Macbeth* (1973), un carnagiu grotesc. În cirul devastat de flăcările războiului, acțiunea



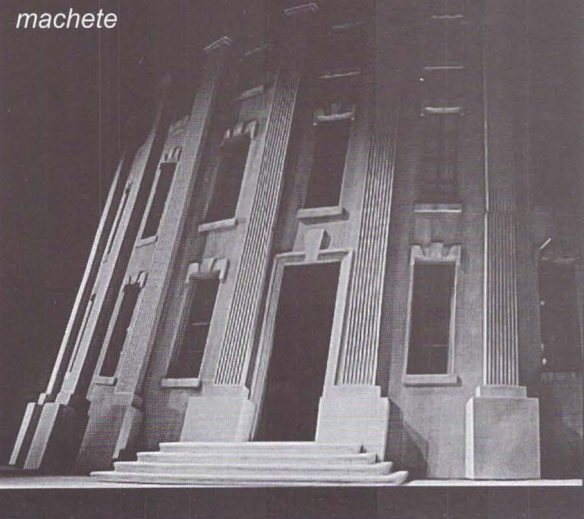
Din jale se-ntrupează Electra  
operă de M.D. Levy, după Eugene O'Neill, 1998



schită



machete



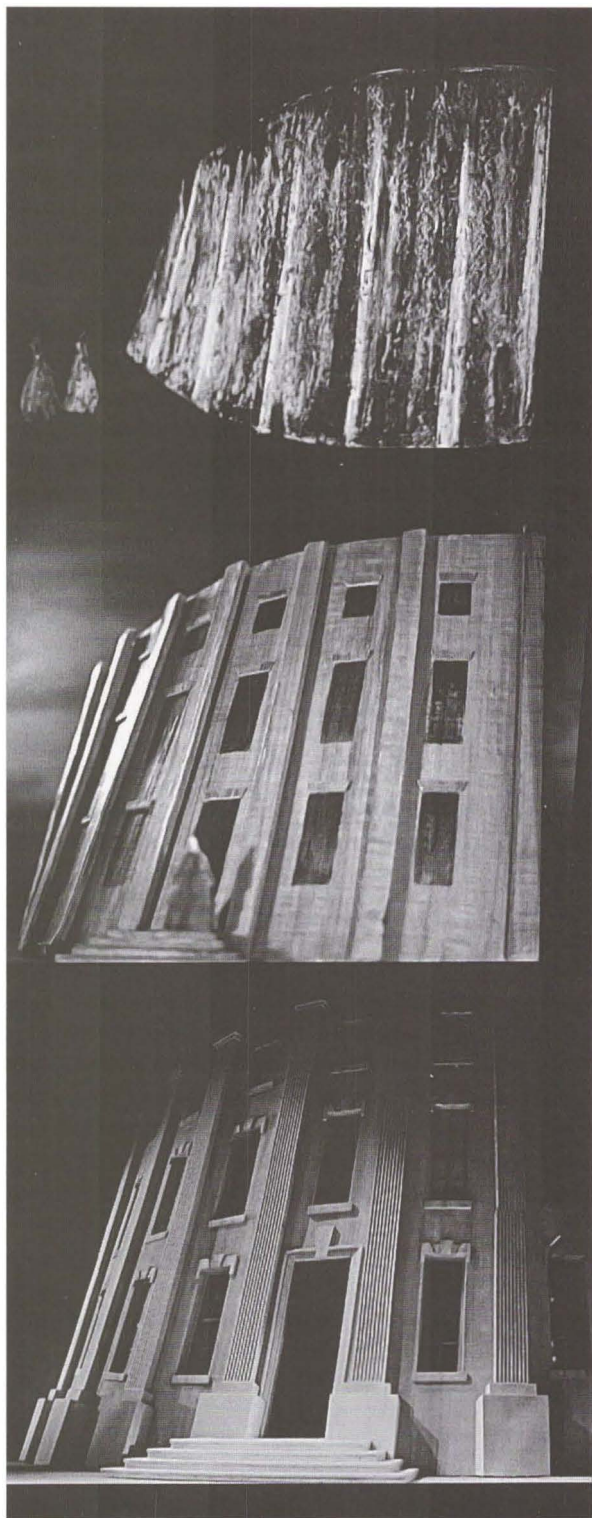
sângeroasă se folosea de o tehnică la vedere – liftul care urca vrăjitoarele, plutea apoi purtat de umbrelele lor deschise. Soluția amuzantă (ca la *Mary Poppins*) se întâlnea cu umorul negru, macabru: când loja de orchestră „se deschide ca o gheară, apare o mașină de tăiat capete”. Capetele tăiate erau confecționate din mingi cu perucă, săltând și rostogolindu-se pe scenă.

De obicei, mobilitatea decorului este utilizată pentru schimbarea locurilor de acțiune, după același principiu, la *Vlaicu Vodă* (1972) sau *Galileo Galilei* (1976). Spațiile diferite sunt cuprinse într-o formă arhitecturală unică în funcție de supratema spectacolului: la *Vlaicu Vodă*, cetate-biserică; la *Galileo Galilei*, turnul de veghe astronomică sau de supraveghere inchiizitorială.

Scenografia cinetică – prin dinamica elementelor constructive sau prin modificarea luminii și culorilor ei, pe spații ample – este adoptată de Ciulei sau de alții care au lucrat în regia sa. Cele cinci tuburi negre, de la *Coriolan* (1987), erau „acționate la vedere prin cabluri, ca un imens păianjen în mișcare”. Se schimbau locurile de joc, se comunicau semnificații. „Un decor *high-tech* de o măreție neliniștitoare” – nota cronicarul. Poziția tuburilor în manevrarea relua principiul și procedeul scenografic de la *Viteazul* (1969). Decorul „sculptural” pentru *Bacantele* (1987) avea, și el, o mișcare impresionantă, definitivă: „două masive de piatră, despărțite de un glob de aur”, se dislocau în final, la cutremurul dezlănțuit de Dionysos. Ar avea, totuși, o premisă în blocurile ogivale, calcaroase, de mari dimensiuni, pentru *Sfânta Ioana*.

Preocupat de realismul poli-morf contemporan, Ciulei se arată atras de un adevăr profund, dramatic, mai greu de sesizat și de transmis, „un adevăr al ritmurilor, raporturilor, interacțiunilor fâțișe sau de subtext”. Valorificarea concretului – după o rodnică „reteatralizare” – nu a fost nici ea o ultimă soluție. Chiar dacă va reveni la reprezentarea mediului de viață – *Trei surori* (1994) – este altceva decât reconstituire, este invocare subiectivă, magică, a unei atmosfere de comuniune umană, crud destrămată până la urmă.

Scenografia sa își dezvoltă, în această carte, sursele documentare; procesul de gândire creatoare include, firesc, referințele la ceea ce s-a făcut anterior, de către el însuși ori de alții. Dar referințele culturale au o noimă lăuntrică, organică, de fiecare dată, se restructurează, se resemantizează funcțional, într-altă configurație. Imagini și explicații ne aduc o seamă de precizări asupra viziunilor și tehnicilor de teatru, plastică și arhitectură care au intrat în elaborarea decorurilor sale. Semnalăm, mai sus, schițele colorate ale lui Christian Bérard; lor li se alătură, la diferite spectacole, alte indicații: finlandezul Alvar Aalto (*Domino*, 1948), planurile și construcțiile arhitecților Palladio și Scamozzi (*Othello*, 1948), baptisteriul Domului din Florența (inspirând turnul din *Viața lui Galilei*, 1976), Poarta Leilor de la Micene (*Bacantele*, 1987), scara *art nouveau* proiectată de Lucien Weissenburger (*Așa e dacă vi se pare*, 1993), ilustrațiile călătoriei în Olanda, ale germanului Menzel (*Ulciorul sfărâmat*, 1994), imagini datorate lui Dürer și Magritte (*Cum vă place*, 1997). Pentru dispozitivul





destinat tragediilor shakespeariene, îl ajută o gravură din 1763 a pictorului Jacques Dumont, de la care va ajunge la acel „decor unic, capabil să cuprindă întreaga acțiune a piesei, generând o diversitate de locuri de joc“. Dar și un pridvor de bătrână casă ploieșteană poate deveni loja de orchestră a ciroului din *Macbett* de Ionesco (1973).

### Prezența publicului

Omul de teatru și arhitectul Liviu Ciulei are mereu în atenție relația scenei cu publicul: unghiul de vedere, participarea, stabilirea contactului cu spectacolul. Ceea ce a făcut, în câțiva ani, modificând aspectul sălii de la Grădina Icoanei – scena centrală, dispozitivul adaptabil – este edificator pentru sensul permanent al activității sale.

Încă de la primul spectacol regizat, *Strange/Poveste stranie* (1946), urmărește o anumită influențare a privirii publicului, implicit incitarea imaginației sale. Prin modul cum era compus decorul, având ca element principal un șemineu „cu deschiderea unui „arc Tudor“. În actul II, unghiul de vedere al decorului era inversat și publicul privea scenele prin gura căminului“. Un procedeu de proveniență cinematografică (à la Hitchcock!)<sup>1</sup>.

În continuare, calitatea și sensul privirii pot fi urmărite asociind vizualitatea și senzorialitatea „valorificării concretului“ scenografic din montările anilor '60. Schimbând poziția frecventă a a decorului, de la una de obicei oblică, la o expunere frontală, montarea *Operei de trei parale* (1964) direcționează altfel privirea spectatorului, într-un mod adecvat unei atitudini lucide. Decorul nu se mărginește să arate, ci este un fel de instalație care pregătește o anume receptare a actului scenic. De două ori, la *Leonce și Lena* (1970, 1974), apoi la *Opera de trei parale* (Minneapolis, 1983), „Ochiul“ înfățișat grafic în decor, semnaleză parcă publicului necesitatea conștiinței lucide, active, nu stagnată contemplativ.

Luciditatea publicului poate fi nu numai de orientare brechtiană, dar și de altă sursă, pirandelliană, resimțind, totuși, fascinația imaginii convenționale, puterea ei de captare. Decorul în care apar *Șase personaje în căutarea unui autor* era însăși realitatea platoului – cărămidă, ștangi, reflectoare, pasarele – în care se iveau, schimbându-și culoarea, un interior fastuos, desenat *art nouveau*, sau „cârpele coborâte din podul scenei [care], luminate, devin o grădină“ (profesorul de regie al lui Ciulei, Ion Sava, cultiva asemenea „vedenii“!).

Altă dată, direcția privirii capătă sens simbolic, atunci când biserica răsturnată din opera lui Șostakovici, *Lady Macbeth din districtul Mțensk* (1980) expune, în pantă, spațiile deschise ale turnurilor sale: „inspirația mi-a venit privind în sus, într-o biserică rusească din lemn, cu trei turle. Această imagine verticală am culcat-o orizontal pe scenă“. Personaje odioase circulă prin biserica prăbușită ce se confundă, într-o răsturnare nebună, cu întinderea stepei siberiene.

### Nișe, ferestre, deschideri

Privirea spectatorului le găsește în decorurile lui Ciulei și justificarea lor este mai diversă decât pare. Ele nu sunt doar pentru a „sparge“ suprafața plată și monotonă vederii. Rosturile lor se înțeleg, desigur, în desfășurarea spectacolului.

<sup>1</sup> Este posibil ca Sorana Coroamă și Ion Oroveanu să-și fi amintit de spectacolul lui Ciulei, apelând la mobilitatea unghiului cinematografic pentru camera *Hotelului Astoria* (Studioul Actorului de film, 1957).

*Lady Macbeth din districtul Mțensk*, operă de Șostakovici după N. Leskov, 1980



Uneori, fantele existente subliniază condiția specială a decorului, ca niște deschideri tăiate spre spațiul înconjurător al scenei (printre șipcile de la *Cu pâine și sare*). Sporind conștiința teatralității, decorurile se deschid fie spre lumea scenei (*Șase personaje...*), fie spre „scena lumii” (străzi înguste, *Othello*, 1948; ferestre, *Golden Boy*, *Intrigă și iubire*; privești, *Furtuna*, 1981). Ferestrele plasate central și lateral simetric, din *Intrigă și iubire*, se acopereau cu obloane și deveneau rafturi de bibliotecă, dând sentimentul izolării, însemnând ruperea de realitate (clădirile vizibile în depărtare). În spectacolul clujean *Lungul drum al zilei către noapte* (regia Crin Teodorescu, 1968), ele filtrau lumina după trecerea orelor – pentru ca apoi, în propria sa montare, să fie multiplicat arhitectural, modulând dramatic lumina, dându-i o amploare deosebit tensionată (1976). Altă dată, cronicarul comentează decorul la *Trei surori* (1984) care „te încântă cu ferestrele lui înalte din cristal, cu spațiile lui ascunse<sup>1</sup>, efectul fiind afectiv, determinat de melancolia imaginii evocatoare.

Fereastra poate fi metaforă sau sugestie emoțională. La *Hedda Gabler* (1995), prin „deschiderile largi ale peretelui” de fundal, se descoperă, în cadrul lor geometric, „peisajul glacial, cețos, al unui fiord norvegian, un echivalent metaforic al stărilor sufletești ale eroinei”. În opera *Din jale se-ntrupează Electra* (1998), casa familiei Manon impresiona imediat, „înalță de 12 metri, curbată, înclinată pe spate și realizată în perspectivă forțată. Clădirea avea aerul rece, masiv și impunător al unui mausoleu [...] golurile ferestrelor accentuau senzația de lugubru”<sup>2</sup>.

Pentru spectacolul politic *Coriolan* (1987), zidul cu nouă deschideri, cu arc în centru, a fost conceput după clădirea EUR din Roma, construită în perioada fascistă.

<sup>1</sup> Alvin Klein, în *The New York Times*, 15 noiembrie 1987.

<sup>2</sup> Christopher Swan, în *Christian Sciences Monitor*, 3 august 1984.



Semnificațiile montării erau susținute aluziv la contemporaneitate, nu numai prin plastica modernă, dar prin referința arhitecturală, vizând un anume moment istoric.

### Șarpanta

Dacă ferestrele și deschiderile conduc privirea și, nu odată, atrag atenția în adâncimea scenei – șarpanta așezată la înălțime, direcționează pe verticală. Ea poate fi, uneori, cheia de boltă a spectacolului, marcată scenografic. „Structura unei șarpante m-a obsedat în multe montări” – declară Ciulei, cel care se opunea decorului închis, cu tavan, în articolele pentru reteatrălizare. „Șarpanta de acoperiș” din *Procesul Horia* (1967) provine din arhitectură, dar este una funcțională, ne înalță privirea, făcându-ne să simțim măreția umană a personajului, în hotărârea cu care își apără dreptatea (în acest sens contribuia și cortina reproducând desenul lui Leonardo da Vinci). Observăm preocuparea pentru șarpantă și la *A 12-a noapte* (proiect 1970), *Play Strindberg* (1976)...

Datorită șarpantei folosite în *Lungul drum al zilei către noapte* (1968), decorul redus la un „schelet de bârne”, va aduce (cum se spune în piesă) cu „un hambar deprimant”, ce se caracterizează în spațiul scenic.

### Câteva simboluri

Deși nu sunt frecvente, cele existente, distinct structurate, se rețin de fiecare dată. Prin referințe și aluzii, așa a fost edificiul cu simbolică socială propus pentru *O scrisoare pierdută* (1972): un cadru fix, circular, arhitectură traforată după gustul „patriotului național”. Scări laterale, dispuse simetric, reunind, dar și stratificând semnificativ, configurau în spațiu un sistem social, poziții, compartimente, ierarhii, traiectorii ascendente și descendente.

Pentru Ciulei, „cel mai simbolic decor” al său a fost cel din spectacolul *Viteazul* (1969), închipuit pe o platformă înconjurată de 12 cumpene: „Mișcarea brațelor de cumpănă schimba configurația spațiului și investea fiecare scenă cu semnificația ei dramatică”. Rezulta un fel de diagramă vizual conotativă în succesiunea tensionată a situațiilor. Similar va proceda și în montarea tragediei *Coriolan*, prin mișcarea continuă a celor cinci tuburi negre, de metal.

Să nu uităm simbolul ce contextualiza *Furtuna* lui Shakespeare în ambele montări (1978; 1991): la limita spațiului de joc, într-un șanț însângerat, pluteau, înecate, cărți, o „Mona Lisa”, o cască militară, o armură, un ornic, o chitară și încă altele – imaginea unui naufragiu al omenirii, resturi de Apocalipsă.

Probabil că Ochiul, acest simbol al percepției intelectuale și al dorinței neobosite de cunoaștere, întâlnit în spectacolele lui Liviu Ciulei, ar fi cea mai potrivită emblemă, luminând activitatea sa de peste șase decenii, cuprinsă, acum, într-o carte admirabilă.

### Coperta

Lumini scânteind și vibrând straniu într-un spațiu lichid, unduios, se vedeau pe fereastra imensă din *Pelléas și Mélisande* (1989). Transpuse pe coperta albumului, pot fi, foarte potrivit, valurile vrăjite ce împrejmuiesc insula lui Prospero. Mai aproape de gândul nostru, ele se dovedesc la fel de eminesciene ca și titlul. Într-o deplină convergență. Imaginea ne amintește sugestiv „noianul întins de ape”, abisul oceanic primordial, germinator, misterioasa clipă când, „deodată, un punct se mișcă” și viața se înfiripă – din versurile eminesciene închinat Creației și voinței demiurgice. Cum sunt, în totalitate, și paginile acestei cărți.