

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI**

TEZĂ DE DOCTORAT

**LIVIU CIULEI – Prospero în Furtuna unui Veac
(clasicitate, modernitate, postmodernitate)**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr. LUDMILA PATLANJOGLU

**DOCTORAND
VLADIMIR ANTON**

CUPRINS

I.	ARGUMENT.....	4
II.	LIVIU CIULEI, ARTIST POLIVALENT – VIZIUNI ÎNTEMEIETOARE ȘI MAEȘTRI.....	8
	1. Considerații preliminare.....	8
	2. Clasicul contemporan Stanislavski.....	11
	3. Tradiția reînnoirii.....	13
	4. În căutarea spectatorului.....	17
	5. Despre viziune și concepție.....	19
	6. Ion Sava – teatratorul.....	21
	7. Teatralizarea picturii de teatru.....	29
	8. O istorie exemplară.....	33
III.	TEATRALIZAREA TEATRULUI – MANIFESTUL UNEI REVOLUȚII – LIVIU CIULEI CREATOR DE ȘCOALĂ.....	36
	1. Despre cadru și perspectivă.....	36
	2. Un slujitor al artei.....	41
	3. Artistul și vremurile.....	43
	4. Începuturi și decizii.....	49
	5. Teatrul Odeon – un vis neîmplinit.....	53
	5.1 Prima stagiune.....	53
	5.2 A doua stagiune – Colectivul Teatrului Odeon.....	59
	6. Teatralizarea teatrului.....	66
	6.1 Un câștig – meseria.....	66
	6.2 Un manifest și câteva concepte cheie.....	69

IV.	SPECTACOLUL – SINTEZĂ A ARTELOR (Coordonate ale poeticii teatrale și cinematografice în creația lui Liviu Ciulei).....	77
1.	Cuvânt, simbol, imagine.....	77
2.	Limbajul artelor.....	84
3.	Sinteza Ciulei.....	89
4.	Debutul regizoral la Teatrul <i>Municipal</i>	95
5.	Debutul regizoral în film – <i>Erupția</i>	102
V.	CITADELA BULANDRA – Directoratul lui Liviu Ciulei (1963-1972).....	107
1.	Doamna Bulandra – Spiritus Rector.....	107
2.	Numirea în funcția de director.....	124
3.	Discursul program.....	127
4.	Identitatea Teatrului Bulandra – Repertoriul.....	132
5.	Identitatea Teatrului Bulandra – Trupa.....	137
6.	Identitatea Teatrului Bulandra – Regizorii.....	152
7.	Dosarul <i>Revizorul</i>	158
VI.	ANATOMII.....	171
1.	<i>Azilul de noapte</i> – clasicitate modernă.....	171
2.	<i>Furtuna</i> – modernitate clasică.....	182
3.	<i>Leonce și Lena</i> – postmodernitate avant la lettre.....	186
4.	<i>Pădurea spânzuraților</i> – cap de pod al filmului românesc.....	193
VII.	ÎNCHEIERE – FINAL DESCHIS.....	207
VIII.	BIBLIOGRAFIE.....	209
IX.	ANEXE.....	217

I. ARGUMENT

*Chiar dacă lumea în ansamblu merge înainte,
tineretul trebuie totuși să reînceapă mereu de la capăt
și să parcurgă individual marile epoci ale culturii universale.*

Goethe

Tema de cercetare a acestui studiu a reprezentat pentru mine creșterea firească a unui germen încolțit în 2005 atunci când am avut șansa și privilegiul de a lucra ca asistent de regie la două spectacole montate de Liviu Ciulei, acasă, pe scena Teatrului Bulandra: *Șase personaje în căutarea unui autor* și *Henric al IV-lea* de Luigi Pirandello. A fost începutul unei experiențe umane, profesionale și artistice unice, fundamentale. Începutul unui drum de inițiere direcționat spre înțelegerea concretă, aplicată a ceea ce aș defini prin conceptul de **dinamică a gândirii regizorale**.

În atelierul lui, ca în laboratorul unui alchimist medieval sau al unui savant renașcentist, am deprins, aproape fără să-mi dau seama, tehnica de a descoperi, apoi de a mă îndoii de propria descoperire, de a mă întreba și reflecta, de a experimenta și de a redescoperi, ca să mă întreb și să reflectez iarăși. Am învățat metode de a căuta ceea ce nu cunosc, nu știu, n-am găsit încă; de a nu mă mulțumi niciodată să folosesc și să aplic doar ceea ce știu deja. Soluțiile artistice verificate, comode, ascund abil riscul suprem: acela de a se dezvolta cu timpul în „originale” clișee personale, în manieră. Din atelierul lui Ciulei am preluat ideea că niciun artist – clasic, modern, postmodern – nu poate exista fără să-și aleagă liber propriile repere, criterii, valori, întemeiate pe tot ceea ce a văzut în viață și pe tot ceea ce a asimilat din cultura umanității. Ele devin cărămizile din care își zidește propria „casă” – Teatrul, Filmul, Arta. Probabil nu este întâmplător că spectacolele pe textele lui Pirandello, ultimele din cariera lui Ciulei, vorbesc despre raportul Viață-Teatru, despre Actorul-Om și Omul-Actor. Vorbesc, așadar, despre esențe. Despre condiția umană, despre sensul vieții, despre fizica și metafizica Teatrului.

Însemnările și observațiile pe care le-am notat atunci, discuțiile purtate cu Liviu Ciulei m-au ghidat în investigarea teoretică a vastei și complexe sale opere în teatru și film. Au fost un punct de sprijin arhimedic, subiectiv bineînțeles, dar tocmai prin asta prețios și

indispensabil. În opinia mea, pentru un cercetător în domeniul artelor, mai ales al artelor spectacolului – damnate sau binecuvântate să fie efemere – interesul strict științific, rece, obiectiv nu este niciodată suficient. Pentru a avea șansa să poți pătrunde mai adânc în esența fenomenului artistic, să descoperi coordonatele conceptuale și stilistice majore specifice unei personalități artistice de anvergura lui Liviu Ciulei, implicarea subiectivă, emoțională este necesară, benefică, fecundă. Cred că în artă – ca și în știință de altfel – cunoaștem cu adevărat doar ceea ce ne pasionează, ceea ce iubim.

Pornind de la aceste considerații, în selecția problematicii și a materialelor supuse cercetării m-am sprijinit pe ceea ce Goethe numea *afinități elective*. Mi-am centrat studiul pe analiza, investigarea riguros documentată și interpretarea acelor spectacole și filme care m-au provocat și din punct de vedere afectiv. Majoritatea au generat schimbări importante de optică, au potențat căutări, au deschis perspective ori au reprezentat momente solide de sinteză artistică. Gândesc că toate aceste opere ar putea figura ca etape-cheie și într-o istorie obiectivă a teatrului românesc și internațional dat fiind că, începând din secolul XX, acesta nu se poate dispensa de aportul conceptual al regiei și scenografiei.

Puncte de pornire pentru această teză sunt: spectacolul *Cum vă place*, care a declanșat, și după aprecierea lui Ciulei însuși, nașterea școlii moderne de regie românească, pe care l-am plasat în contextul fenomenului reatralizării teatrului, urmărind și filiațiile cu estetica spectaculară a lui Ion Sava; *Azilul de noapte*, spectacol școală din perspectivă clasică, de construcție stanislavskiană; *Furtuna*, spectacol-sinteză a poeziei sale teatrale; *Leonce și Lena*, debutul lui Ciulei peste ocean, care a șocat publicul și critica americană și canadiană prin modernitatea convenției teatrale, prin plastică, prin metafizica jocului. Regizorul român a fost atunci alăturat unor nume europene consacrate ca Peter Brook, Giorgio Strehler. Radiografiind aceste spectacole, am încadrat creația lui Ciulei (influențe, interferențe, confluente) într-un tablou mai larg al căutărilor stilistice ale acestuia – **clasicism, modernism, postmodernism**.

Principiul ordonator al tezei de doctorat mi l-a furnizat un enunț al lui Liviu Ciulei care ridică o întrebare-problemă majoră, cu valoare de axiomă. Aceasta vizează atât teoria, cât și practica artelor spectacolului, mai ales a artei regizorale. Cum gândești și cum construiești un spectacol care să te exprime – din punct de vedere uman și artistic – și care în același timp, odată comunicat publicului, să conteze – din punct de vedere uman și artistic – pentru oamenii care alcătuiesc acest public, pentru contemporanii tăi? Care sunt legile obiective ce te pot călăuzi spre **structurarea compozițională** a unui spectacol? Care sunt normele, regulile invariabile ale **limbajului teatral**? În viziunea lui Ciulei scopul ultim,

aspirația supremă a fiecărui regizor este de a face „artă actuală”, de a realiza un spectacol care să conducă spre **o imagine semnificativă a perioadei contemporane**.

Din confruntarea setului meu de întrebări cu această afirmație programatică am ajuns la interogația principală: Ce înseamnă „artă actuală” azi, la început de mileniu? Toate „-ismele” secolului XX au fost se pare depășite. Încotro? Liviu Ciulei considera că ne găsim în pragul unei noi ere civilizatorii – era socială. Iar arta, implicit teatrul, o va oglindi.

Am încercat să întrezăresc chipul acestui viitor urmărind prin oglinda creației lui Ciulei veacul pe care l-a străbătut. Și asupra căruia acest **poliartist** – regizor, scenograf, actor, arhitect, animator de teatru – și-a pus o inconfundabilă pecete. Deși valoarea pe plan național și internațional a personalității lui Liviu Ciulei este unanim recunoscută, literatura de specialitate consacrată studierii creației lui abia dacă însumează câteva titluri din care menționez: Ileana Berlogea – *Liviu Ciulei regizor pe patru continente*¹, Gheorghe Ghițulescu – *Furtuna, testamentul lui Shakespeare*², Virgil Petrovici – *Pădurea spânzuraților*³, Mircea Alexandrescu – *Liviu Ciulei*⁴, *Liviu Ciulei acasă și-n lume*⁵ și teza de doctorat scrisă de Eugen Gyemant – *Universul regizoral, Liviu Ciulei*.⁶

Alt punct de pornire al cercetării pe care am întreprins-o a fost introducerea în nomenclatorul meseriilor a *managerului cultural*, care a încetat să fie doar o funcție și a devenit o profesie. Elementele premergătoare acestei schimbări existau deja de ceva vreme, atât prin existența pe piață a unui număr considerabil de cursuri dar, mai ales, prin apariția în ciclul II de studii, a unor programe masterale specifice. Consider că din această nouă perspectivă un studiu aplicat al perioadei în care Liviu Ciulei a fost directorul Teatrului Lucia Sturdza Bulandra este relevant din perspectivă științifică pentru oricine este interesat de acest domeniu, care se dezvoltă în plan național și european. Discursul pe care îl susține în fața colectivului teatrului la numirea sa în funcția de director este ceea ce astăzi am numi un veritabil *proiect managerial* – conținând o analiză a situației în care se găsește teatrul (din punct de vedere artistic, tehnic și administrativ, o prioritizare a problemelor existente), cât și un proiect artistic pe termen lung, definind misiunea pe care instituția o va avea.

¹ Editura Rampa și Ecranul, București, 1998

² Editura Eminescu, București, 1985

³ Editura Tehnică, București, 2002

⁴ Editura Meridiane, București, 1996

⁵ Antologie teatrologică de Florica Ichim și Anca Mocanu, Editura Culturală *Camil Petrescu* și revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2016

⁶ Conducător științific prof. univ. dr. Dan Vasiliu, UNATC, 2016

Propun teza de doctorat *Liviu Ciulei – Prospero în Furtuna unui veac – clasicitate, modernitate, postmodernitate*, a cărei amploare mi-a fost impusă de însăși personalitatea acestui artist-gânditor, de multitudinea preocupărilor sale, de anvergura pregătirii sale intelectuale, de calibrul valoric al creației. Căutările, neliniștile, metamorfozele și mutațiile unui veac întreg se regăsesc în viața și opera lui Liviu Ciulei. Un Om-Epocă.

II. LIVIU CIULEI, ARTIST POLIVALENT

VIZIUNI ÎNTEMEIETOARE ȘI MAEȘTRI

În anul 1979, într-un scurt enunț retrospectiv, Liviu Ciulei mărturisea: „Am început, cumva, preocupat de arta abstractă, la douăzeci de ani, și apoi a intervenit întoarcerea la academic.”⁷ Această întoarcere echivalează cu activarea spontană a simțului istoriei, premisa esențială pentru procesul de căutare, descoperire și încercare de definire, prin creație, a propriei identități artistice. Dintr-o perspectivă mai largă, drumul spre **clasicii contemporani** reprezintă o marcă fundamentală a spiritului modern. „Scriitorii, ideile, valorile clasice și moderne se luminează reciproc, primesc și transmit sensuri și semnificații. Între cele două planuri se produce un permanent schimb semantic. Clasicii nu pot fi citați – este evidența însăși – decât la nivelul actual, aproape exclusiv cu ochi moderni; modernii nu-și găsesc întreaga semnificație și dimensiune decât prin raportare la clasici. Clasicul confirmă pe modern; modernul își precizează conștiința de sine numai prin referire la clasici. Vechi și nou sunt realități interdependente, care comunică și se continuă, prin schimb dialectic de impresii, definiții, concepte.”⁸

În perioada de început a carierei sale, „întoarcerea la academic” înseamnă pentru Liviu Ciulei, în primul rând, „școala lui Stanislavski”. Aceasta îi oferă, după cum apreciază, „o metodă organizată de idei despre teatru”, ce produce deschiderea majoră spre domeniul realismului psihologic și îl influențează decisiv atât sub aspectul tehnicii de abordare a textului, a literaturii dramatice, cât și în privința compoziției – scenice sau filmice – a

⁷ Revista *Teatrul*, nr. 1 (anul XXIV), ianuarie 1979, p. 2

⁸ Adrian Marino – *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969, p. 86-87

rolurilor. Locul „minunatelor intuiții”, ce caracterizau în acea vreme teatrul românesc, este luat de un „instrument de lucru” de mai mare precizie. Metoda implică documentarea minuțioasă, investigarea biografiei și analiza aplicată a psihologiei personajelor, a relațiilor dintre personaje, a înlănțuirii de situații dramatice, a întregului univers socio-uman al piesei. Revelarea subtextului și dezvoltarea contextului. Fără a anula magia intuiției, ea induce rigoare în concepție și subtilitate în expresie. „Experiența lui Stanislavski mi-a dat adâncime.” Liviu Ciulei va rămâne consecvent în aplicarea principiilor acestei metode și când, în 1957, va reîncepe să lucreze, în sfârșit, în calitate de regizor.⁹ De-a lungul anilor o va adapta, în munca cu actorii, specificului stilistic al pieselor pe care le va monta.

Rememorând lucrul la spectacolul *Cum vă place*¹⁰, Clody Bertola, interpreta rolului Rosalinda, consemnează: „Liviu venea cu o concepție modernă, profund realistă, în timp ce jocul meu era marcat de clasicism. Ciulei mi-a cerut să părăsesc rostirea calofilă în favoarea uneia care să servească ideea.”¹¹

Mai târziu, la *Azilul de noapte*¹², Ciulei evita deliberat accentuarea oricărui element spectaculos, decuparea și alternarea în sine, de dragul efectului, a registrelor tragic, comic, meditativ-liric, dramatic. În schimb, urmărește – în spirit pur stanislavskian – ca „actorii să știe în fiecare clipă și cu fiecare cuvânt **de ce** vor trebui **să acționeze fizic și psihic** într-un anume fel. Descoperirea acestor momente trebuie să fie o muncă **colectivă**.” A adoptat în repetiții acest stil de lucru cu actorii, întrucât regizorul concepuse un **anti-spectacol**, în care situațiile de viață se înlănțuie pur și simplu, „puse cap la cap.” Ciulei declara că: „montarea nu reprezintă decât analiza unui text care descrie niște situații de viață; o încercare de **recompunere a analizei date, în relații omenești**.”¹³

Când, în anul 1980, devenind director al Teatrului *Guthrie* din Minneapolis, Liviu Ciulei părăsește scena românească, el își începe activitatea printr-un gest radical: regândește și reconstruiește spațiul scenic, proiectat de cunoscuta scenografă britanică Tanya Moiseiwitsch (1914-2003). Gestul reprezintă de data aceasta o re-întoarcere la propria rădăcină „clasică” – formația de arhitect. În 1963, la vremea inaugurării sălii în Minneapolis (clădirea teatrului, în stilul modernist al școlii de la Bauhaus, fusese concepută de arhitectul

⁹ Montează la Teatrul Municipal piesa *Omul care aduce ploaie* de Richard Nash (data premierei: 20 martie 1957)

¹⁰ Teatrul Municipal, data premierei: 25 iunie 1961

¹¹ Ludmila Patlanjoglu – *La vie en rose cu Clody Bertola*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 30

¹² Teatrul *L.S. Bulandra*, data premierei: 20 aprilie 1975

¹³ Revista *Teatrul*, nr. 6 (anul XX), iunie 1975, p. 14-15.

Ralph Rapson), proiectul ei fusese unul revoluționar: o scenă de formă neregulată, cu o suprafață totală de 104 metri pătrați, înconjurată din șapte părți de public; acesta era dispus într-un amfiteatru având o capacitate de 1441 de locuri. Un asemenea tip de spațiu, care nu permitea decât utilizarea limitată a elementelor de decor și recuzită, mizând pe puterea de sugestie la nivelul interpretării actoricești – ca în teatrul elisabetan – funcționa într-o deplină concordanță cu filosofia fondatorilor. Sir William Tyrone Guthrie (1900-1971), alături de Oliver Rea și Peter Zeisler, a înființat acest teatru regional din dorința de a forma o trupă de actori stabilă, capabilă să susțină și să familiarizeze publicul cu marele repertoriu clasic, de la Shakespeare la Cehov, Brecht sau Pirandello. Regizorul englez încercă să se opună astfel imensei presiuni exercitate în Statele Unite de teatrul comercial tip Broadway și să constituie, în timp, o școală de actorie căreia urma să îi fie destinată o sală studio.

Peste aproape două decenii, la venirea lui Liviu Ciulei la conducerea artistică a teatrului, datele problemei se prezentau complet diferite. Pe de o parte, în pofida faptului că, în plan global, comercialul câștiga tot mai mult teren, susținut de un marketing agresiv, instituția teatrală din Minneapolis își cucerise prestigiul, avea o identitate și o tradiție consolidate. Pe de altă parte, publicul (de care teatrul depindea financiar, prin sistemul de abonamente) se schimbase. Noua generație de spectatori era deja obișnuită cu ideea de a urmări producții din repertoriul clasic. Numai că această generație, spre deosebire de precedenta, crescuse mai aproape de civilizația imaginii decât de civilizația cărții și era, în mod explicabil, dornică de noutate și pregătită în primul rând **să vadă**, să recepteze vizual. Răspunzând acestor provocări, Ciulei a decis, în tripla sa calitate de regizor, scenograf și arhitect, să flexibilizeze și să dinamizeze spațiul cu scopul de a deschide posibilitatea dezvoltării unor mizanscene cât mai variate și a unor imagini spectaculare mai ample. El restructurează volumul construit, schimbă forma și proporțiile scenei, introduce un sistem complex de trape și de practicabile mobile dedesubtul scenei, stabilește o înălțime reglabilă, iar prin anularea unui perete din ariescenă conferă spațiului un plus de adâncime.

Referindu-se la puterea artei de a incorpora în țesutul ei „evenimentele, mentalitatea, gustul, obiceiurile, moravurile timpului”, Liviu Ciulei considera că rolul artistului este de a condensa în operă experiența umană a **prezentului**, pentru a vorbi „generațiilor **viitoare** despre ceea ce suntem.” Afirmția lui trimite, fără îndoială, la concepția sa asupra personajului Prospero dar, putem presupune, dintr-o umilă și delicată aluzie, că și la sine însuși. Căci pentru a-și putea împlini viziunea poetică – concretizată în imaginea teatrală a

Insulei – Ciulei reconstruise, la propriu, scena construită cândva pentru predecesorul său, Tyrone Guthrie. Consolida astfel tradiția teatrului, reînnoind-o.

„Am citit – nu mai știu unde – că focul este primul spectacol. În jurul focului, oamenii stau și tac, și la adăpostul tăcerii, lumea interioară capătă primordialitate; amintiri, gânduri, fantezie, toate capătă relief. Declanșarea acestei vibrații interioare se realizează în artă prin forță de sugerare.”¹⁴

Aș sublinia că imaginea focului, a vetrei primordiale declanșează pentru Ciulei nu o acțiune pregnantă, exterioară, „spectaculoasă”, ci dimpotrivă predispune la adâncirea în sine, la sondarea propriului univers interior „în tăcere”. Și sub acest aspect convergența cu ideile expuse de Ion Luca Caragiale pare de necontestat. Experiența existențială trăită de oamenii reuniți în jurul focului este în ultimă instanță una inițiativă. Oamenii, fie că sunt creatori ai spectacolului sau spectatori, sunt deopotrivă autori. Ca să-l cităm pe Shakespeare, soarta unei glume depinde nu numai de gura care o spune, ci și de urechea care o aude. Orice act artistic, teatrul prin excelență, presupune așadar schimb, dialog, con-fabulare, con-viețuire. Nu voi dezvolta tema, dar trebuie totuși să menționez că Liviu Ciulei, fără a recurge la această terminologie, repune de fapt în discuție însuși conceptul de **mimesis**. Pledând pentru forța evocatoare a operei dramatice, pentru puterea de sugerare a teatrului, în 1956 el se opune unei estetici ce era expresia unei ideologii impuse, asociată propagandei și cenzurii. Din această perspectivă este destul de dificil de apreciat astăzi măsura în care referirea la „modul de exprimare realist socialistă” a fost strict un compromis necesar și obligatoriu. În orice caz coerența internă a întregului articol semnat de Ciulei îndruma tocmai spre îndepărtarea de această estetică ideologizată sau de ideologia „estetică”. Argumentele sunt directe, explicite în privința expresiei formale, plastice, a „picturii de teatru” dar indirect, analiza concepțiilor asupra spațiului și a decorului în diverse etape ale evoluției gândirii teatrale vizează spectacolul ca întreg, ca operă de artă de sine stătătoare, înzestrată cu un limbaj specific.

Articolul vizează „pictura de teatru”, adică scenografia, întrucât la data apariției lui, Liviu Ciulei nu avea dreptul să monteze și, pe baza studiilor de arhitectură, era solicitat strict ca scenograf. Este însă evident că anvergura conceptuală a interesului său pentru teatru (și, ulterior, pentru film) depășește „rezolvarea” spațiului printr-o formulă strict plastică oarecum convenabilă regizorului. Spațiul reprezintă pentru el o componentă teatrală în primul rând, astfel că acesta nu poate fi gândit decât într-o concepție vizând nu doar un text, ci teatrul în

¹⁴ Liviu Ciulei – *Teatralizarea picturii de teatru*, revista *Teatrul*, nr 2/1956

genere. Prin schimbarea de regim ce avusese loc în țările devenite „republici populare”, teatrul a primit misiunea de a sluji și educa „masele”. Dincolo de nevoia de a produce un repertoriu adecvat sarcinilor de „culturalizare”, activitatea teatrală a cunoscut o perioadă de efervescentă remarcabilă. La o simplă lectură a calendarului evenimentelor teatrale publicat în nr.12/1957 al revistei *Teatrul*, rămâi uimit de multitudinea și diversitatea manifestărilor artistice, toate finanțate de la bugetul de stat. Sigur presiunea cenzurii și a propagandei există, dar perioada istorică merită un studiu și o documentare mai aprofundată. Însuși faptul că în articolul său Ciulei amintește marii regizori, scenografi și gânditori europeni punându-le în discuție concepțiile (Antoine, Appia, Craig, Reinhardt, Piscator), faptul că îi evocă, pe lângă „oficialii” Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, pe Meyerhold și Tairov, „proscrișii” regimului stalinist, dovedește că se intră într-o perioadă de deschidere, în pofida existenței Cortinei de Fier.

În analiza succintă, esențializată pe care o întreprinde, Ciulei este în primul rând preocupat de seriozitatea teoretică necesară pentru dezbateră componentei scenografice a spectacolului. „Teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stârni artificial interesul”¹⁵, scrie el, ci pentru a descoperi la fiecare piesă „realismul” specific conținutului ei, dar și viziunii propuse de regizor. În acest sens exemplifică felul în care, prin selecție, Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au preluat elemente valabile și viabile din naturalism sau simbolism, reușind să reformeze permanent Teatrul de Artă din Moscova (M.H.A.T), astfel încât impactul la nivel de sugestie asupra publicului să rămână major. Liviu Ciulei se referă la numeroși scenografi care lucrează deja în spiritul timpului, fructificând nevoia publicului de a participa la crearea spectacolului prin propria fantezie, imaginație, sensibilitate. „Veridicul”, „autenticul”, reconstituirea fotografică a realității sunt contraproductive în raport cu compoziția dramatică ce se poate naște din doar câteva elemente substitute întregului.

Punctele de vedere exprimate în articol au produs o mișcare tectonică în peisajul teatral al timpului. În același timp „teoretizarea” a fost susținută de o prolifică activitate a scenografilor români care, printre primii, au eliberat scena românească de ceea ce numea Ciulei, cu referire la Toulouse-Lautrec, „prizonieratul realității”. Așa cum periodic trebuie demonstrat, arta în general, teatrul în special, deși este „ființă vie” după cum ne-a spus Caragiale, nu poate fi totuna cu realitatea, sau cu natura. Teatrul constituie o realitate

¹⁵ Liviu Ciulei – *Teatralizarea picturii de teatru*, revista *Teatrul*, nr 2/1956

secundă, metaforică, poetică, a cărei substanță se relevă parțial pentru a rămâne însă permanent ascunsă.

III. TEATRALIZAREA TEATRULUI – MANIFESTUL UNEI REVOLUȚII. LIVIU CIULEI – CREATOR DE ȘCOALĂ

După o îndelungată așteptare, interdicția de a regiza se anulează și, în 1957 – la împlinirea a zece ani de când preluase managementul fostului său teatru Odeon! – izbuteste să își facă un dublu debut. În teatru, cu *Omul care aduce ploaia*, iar în film, cu *Erupția*. Premiera acestuia are loc la cinematograful *Patria*, la 30 decembrie, cu ocazia aniversării a zece ani de la proclamarea Republicii. Ca o ironie a sorții, era tocmai schimbarea ce a dus la pierderea averii familiei – deși perspectiva asupra istoriei putea fi deja alta; în fond și cadrul era diferit. Cândva exclus din regie – sub presiunea vremurilor, dar și prin „bunăvoința” unor colegi de breaslă – Liviu Ciulei primește în 1958 titlul de „artist emerit”.

Pentru a înțelege mai bine valoarea demersului teoretic al lui Ciulei pentru lumea teatrală, trebuie amintit că în 1956, revista *Contemporanul* lansase rubrica *Discuții asupra regiei* – rubrică foarte generoasă ca spațiu editorial – din dorința de a prilejui „o discuție creatoare cu privire la problemele regiei în spectacolul de teatru de la noi, cu scopul ridicării artei spectacolului la un nivel mai înalt.” Inițierea unor asemenea dezbateri era în epocă o strategie frecventă a forurilor de conducere cultural-politică de a „semnala” aspectele ce ar putea fi supuse unor abordări critice. Articolul de deschidere – *Regia de teatru, o problemă actuală* – al lui Val Mugur, prezentând punctual „stadiul nesatisfăcător de dezvoltare al regiei”, este urmat de materiale semnate de George Călinescu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Tudor Vianu și Victor Eftimiu. Scriu regizori din vechea generație ca Ion Șahighian și Sică Alexandrescu, dar și de exponenți ai regiei tinere ca Mihail Raicu, Sorana Coroamă, George Rafael, Lucian Giurchescu. Polemica declanșată în paginile revistei s-a extins până în toamnă, la deschiderea stagiunii. Ea a fost cu siguranță urmărită atent de Liviu Ciulei, care va semna curând, alături de alți colegi, *Referatul Cenuclului tinerilor regizori* prezentat în februarie 1957, în cadrul *Consfățuirii oamenilor de teatru*.¹⁶

¹⁶ Largi extrase din material și din discuțiile ce au urmat sunt publicate în nr. 3 și nr. 4 al revistei *Teatrul* din același an. Au semnat: Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Vlad Mugur, Gheorghe Jora, Lucian Giurchescu, Dan Nasta, Horea Popescu, Mihail Raicu, George Rafael, George Teodorescu.

Spectrul temelor abordate în *Contemporanul* este larg: raportul regizorului față de text, de actori, de metodele de repetiții, mentalitatea artiștilor, diletantismul, lipsa de cultură serioasă de specialitate, lipsa de viziune solidă a regizorilor „improvizați”, uniformitatea rutinieră a spectacolelor, compromisul artistic și conformismul. Criticii i se aduce reproșul că nu își îndeplinește misiunea, bazându-se pe analiza amănunțită a textului dramatic și neglijând nepermis gândirea asupra spectacolului. Iar directorilor de teatre li se impută că nu sesizează noul atunci când apare, pentru a-l promova și valorifica.

„Îndrăzneala” este cuvântul de ordine al tinerilor regizori,¹⁷ care își doresc o „mișcare teatrală înnoitoare, îndrăzneată, neconformistă.”¹⁸ Pentru ca arta spectacolului să progreseze, ei reclamă dreptul de a căuta și a încerca drumuri noi, chiar cu riscul nereușitei. Conflictul pornit între ei și „bătrâni” gravitează în jurul interpretărilor date rolului și funcției regizorului, fără ca tinerii să conteste însă nevoia ca el să pătrundă sensurile pieselor.

Intervenția lui Sică Alexandrescu recalibrează disputa prin ironie, bun simț, dar și prin adevăruri pe care le opune excesului de „frazologie” politic-combativă a colegilor, atât din vechea generație, cât și din cea nouă. „Nu-ți poți reține zâmbetul găsind numele talentatului regizor care a fost Ion Sava printre ostașii realismului scenic, când ultima lui montare a fost acel faimos *Macbeth* cu măști. Sau citind numele lui Mihai Popescu în vechea gardă a Naționalului, când acest actor a jucat aproape exclusiv pe scene particulare.” Unii rescriau deja istoria teatrului, „ajustând” trecutul la cerințele prezente, iar animatorul interbelic Sică Alexandrescu repune cadrul istoric în reperele lui corecte. Din articolul lui, intitulat relevant – *Să fim optimiști!* – sunt de reținut două idei polemice față de reformele dorite de tineri, idei susținute de veteranul care tocmai triumfase la Paris, la *Théâtre des Nations*, cu celebrul său spectacol *O scrisoare pierdută*, montat la Național. Prima idee exprimă punctul de vedere tradițional privind raportarea regizorului la textul dramatic, el fiind considerat pivotul esențial al reprezentației scenice, temelia ei. „Regia nu este, și nu trebuie să fie niciodată – cum afirmă unii – «o artă în sine». Ea trebuie să rămână o artă subordonată, o artă de interpretare. Poți avea «stilul tău personal», poți ajunge o «personalitate», poți avea toate îndrăznelile în afară de una singură, aceea de a trăda textul.” Piesa de teatru este socotită ca având pentru regizor valoarea echivalentă partiturii muzicale pentru dirijor ori solist. Cea de-a doua idee se referă la deosebirea dintre meșteșugar și artist,

¹⁷ *Îndrăzneala este acolo unde începe arta* este titlul articolului Soranei Coroamă în *Contemporanul*, nr. 12 (494), 28 martie 1956

¹⁸ Mihail Raicu – *Meșteșugari sau artiști?* în *Contemporanul* nr. 11(493), 16 martie 1956

avansată de tânărul Mihail Raicu. Sică Alexandrescu refuză să opună termenii, preferând să îi așeze într-o relație de complementaritate, dicotomică, aproape imposibil de combătut profesional. „Alternativa e periculoasă. Și mi se pare chiar că aici e nodul problemei. Toți cei ce facem această meserie – sau, dacă vă place cuvântul, profesiune – trebuie să fim stăpâni, cât se poate de stăpâni pe meșteșugul nostru. Să fim buni meșteșugari și, care putem, artiști. (...) Meșteșug este să știi să folosești spațiul scenei, sau să imprimi ritmul potrivit fiecărui moment, să știi să pui în valoare jocul actorului prin lumini adecvate, sau, sau, sau... Întâi trebuie să ajungem buni meșteșugari – prima treaptă – și apoi să ne silim să devenim artiști – treapta superioară. Cine însă încearcă să treacă peste prima treaptă fără să puie sănătos piciorul în ea, se înșală crezând că se va putea menține pe treapta de sus a artei regizorale.”¹⁹

Deși nu se lansase încă în regie, Liviu Ciulei a verificat validitatea acestor idei în practica muncii sale de scenograf. Și, mai mult decât atât, se va sprijini pe meserie, pe meșteșug, pe tehnică, în întreaga lui activitate artistică ulterioară. Legăturile dintre cei doi artiști, aparținând unor generații diferite, dincolo de întâmplările de viață, pornesc probabil și din astfel de conexiuni subterane, pe care meseria – sau Arta – le generează în mod misterios, parcă de la sine. Liviu Ciulei îi va da replica lui Sică Alexandrescu montând *O scrisoare pierdută* în 1972. Cu prilejul aniversării a 120 de ani de la nașterea lui Caragiale, cele două spectacole, cel clasic – de la Teatrul Național și cel modern – de la Teatrul Bulandra, vor fi jucate concomitent. O „replică” pe care bătrânul maestru o aștepta de mult.

Dar în septembrie 1956, când Sică Alexandrescu își preciza poziția, mai degrabă „conservatoare”, îndemnând tinerii să ucenicească iar nu să se grăbească să experimenteze, Liviu Ciulei declanșase deja în paginile revistei *Teatrul* ofensiva în sprijinul inovației, chemând la modernizarea artei spectacolului prin *Teatralizarea picturii de teatru*. Așa cum am mai precizat, gândirea lui teoretică transcede problema decorului, cu toate că eseul se referă la acesta constant. Conceptele-cheie vizează însă, spectacolul teatral privit ca **întreg**, ca **sinteză** complexă de „materialitate-spiritualitate” a mai multor arte și relevă dimensiunea **regizoral-scenografică** a viziunii sale. Destul de derutante și contradictorii pot părea astăzi comentariile ancorate în realitățile cultural-politice ale timpului. Este evident că „modul de exprimare realist socialist” nu putea fi blamat ca atare. Dar putea fi apreciată drept „greșeală” folosirea excesivă a acuzației de „formalism” care în lipsa argumentației, a condus

¹⁹ *Contemporanul*, nr. 36 (518), 7 septembrie 1956

la „o seamă de greșeli inerente unei înțelegeri greșite a metodei realiste”. Ca urmare, conchide Ciulei „naturalismul a apărut la noi ca o falsă, nepoetică și stângistă interpretare a realismului”. Formularea trimite la tabloul unei realități istorice mult mai complexe, dar care, fiind depășită, nu îl mai interesează pe autor. În schimb, el dă anvergura reală perspectivei artistice pe care o urmărește. „Ceea ce este valabil în latura **convențional sugestivă** a artei noastre, fusese osândit și înlăturat de unii, pentru a fi înlocuit cu practica unei extrageri fotografice a realității, deși se vorbea insistent pe plan teoretic despre **necesitatea pătrunderii în esență și în semnificații**” .

În încheiere, prezintă în rezumat câteva din conceptele-cheie pe care le va dezvolta în creația sa Liviu Ciulei și care ne vor servi în analiza spectacolelor sale.

1. Spectacolul teatral ca întreg, ca **operă artistică unitară**. Acest întreg, la a cărui alcătuire participă diverse domenii ale artei, **nu reprezintă o copie a realității, ci realitatea însăși**. Nu o realitate diurnă, cotidiană sau istorică, oricum imposibil de „reprodus”, după cum – spune Ciulei – este imposibil de „reprodus” și viața, ci **imaginea unei realități, imaginea esențializată a vieții**.

2. Orice imagine posedă un caracter **artificial**, de **convenție**, caracter pe care spectatorul îl înțelege și îl acceptă. Având, prin natura ei, puterea de evoca și de a provoca imaginația spectatorului, **realitatea scenică** trebuie creată, ca urmare, nu prin efort de restaurare arheologică ori fotografică, ci **sugestii și detalii semnificative**, conform unor **legi de compoziție specifice**. Spectatorul devine astfel co-participant, completând cu propria lume, lumea zugrăvită teatral.

3. Spectacolul de teatru poate aspira să devină o operă artistică dacă este purtător al unui **adevăr poetic**, al unei **emoții** și al unui **sens-mesaj**. Prin delimitarea de „naturalism”, se deschide drum spre **metafora teatrală**.

În *Sfânta Ioana*, *Azilul de noapte*, dar, mai ales, în *Cum vă place totul* va vorbi despre realitate și despre viață cu ajutorul unui sistem de imagini metaforice, mijlocite de convenția teatrală. Pentru Liviu Ciulei, când începe să monteze, Teatrul este imaginea vieții, reprezentarea realității.

O realitate-poveste, ca și istoria, din care, trăind-o, omul aspiră să extragă un sens și un rost.

IV. SPECTACOLUL – SINTEZĂ A ARTELOR

Coordonate ale poeziei teatrale și cinematografice

În creația lui Liviu Ciulei

Liviu Ciulei a avut vocația sintezei.

Pentru a atinge însă momentul de sinteză este nevoie să parcurgi, urmând modelul dialecticii hegeliene, etapele analitice ale tezei și anti-tezei. Trebuie să ai capacitatea de a controla și stăpâni multiplele forțe centrifuge ce ar putea distruge coeziunea lăuntrică a operei spre a le transforma într-o forță centripetă care să-i asigure **unitatea**, conferindu-i în același timp **unicitatea**. Trebuie să cunoști în profunzime și să cântărești diversele tendințe artistice ex-centrice spre a putea, dacă dorești, să le contrabalansezi printr-o viziune con-centrică. „Pentru ca spectacolul să urmeze un traseu **clar, ales și determinat**, toți interpreții trebuie să-și acorde concepția, să și-o înscrie în viziunea globală regizorală.”²⁰

În 1978, rememorând pregătirea în vederea montării piesei *Hamlet* la Arena Stage, Liviu Ciulei scrie: „În orice punere în scenă, un punct esențial de început este alegerea **principiului estetic director**. Această alegere înseamnă chinul unei munci cu tine însuși, nelipsită de îndoieli, de polemici, de ezitări, de încăpățănări într-o atitudine față de text care poate să fie eficace sau, dimpotrivă, să se dovedească un obstacol în spectacol.”²¹

Iar în anul 1964, într-un dialog cu Andriana Fianu purtat pe marginea realizării peliculei *Pădurea spânzuraților*, artistul face următoarele precizări: „Trebuie să fii permanent **ancorat în concepția inițială**. Miile de sfaturi care vin, pe parcurs, de la cei circa 60 de membri ai echipei de filmare, trebuie să le ascuți, să filtrezi din ele ceea ce este conform concepției, ce ajută, ce nu alterează, ce nu este numai efect. [...] De multe ori nemulțumești colaboratorii, le ești dezagreabil fiindcă nu le accepți întotdeauna propunerile, pari încăpățânat sau surd, sau absurd, pentru că n-ai timp să le explici «de ce». În fond, acest

²⁰ Convorbire cu Liviu Ciulei realizată de Amza Săceanu – *Fața văzută și nevăzută a teatrului*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 162-163

²¹ Liviu Ciulei – *Hamlet și gustul timpului*, Secolul 20, nr. 4/1978, p. 137

«de ce» ție îți este foarte limpede, niciodată nu este un capriciu. **Fiecare element al universului filmic are un scop.**»²²

Prin coroborarea sublinierilor pe care le-am punctat în această suită de enunțuri putem deduce ușor că pentru Liviu Ciulei **logica și inteligibilitatea** operei, operă care este *ab initio* destinată să intre în **dialog cu spectatorul** contemporan – teatrul și filmul fiind finalmente, fiecare în felul său propriu, arte efemere – au fost întotdeauna comandamentele sale supreme. Căutările lui permanente legate de înnoirea limbajului teatral și cinematografic, ca și propunerile arhitecturale vizând clădirea sau amenajarea sălilor de teatru au izvorât din dorința de a nu repeta ceea ce s-a mai făcut și de a nu se repeta, de a rămâne mereu deschis, viu, racordat la pulsul timpului, la frământările, întrebările, dilemele epocii. Dar toate acestea erau subordonate obiectivului major pe care îl urmărea, acela de a-i atrage pe oameni **să participe** cu adevărat – prin ceea ce a numit „însingurarea în colectiv” – la actul artistic. Iar pentru a participa, cum frumos spune Ciulei, prin respirație și puls, prin explozia de râs, prin liniștea și emoția care se lasă în sală, spectatorii trebuie în primul rând **să înțeleagă**. Să poată urmări pas cu pas, fără nici un efort, desfășurarea celor ce se petrec pe scenă ori pe ecran, emoția, ca și gândul, neputând fi transmise altfel decât simultan. Și receptate la fel. Accentuând necesitatea „realismului” în cadrul oricărui tip de convenție dramaturgică sau scenică observă că, indiferent de abordare, „chiar și un teatru abstract trebuie să vorbească despre realitate și să se sprijine pe realitate.” Și continuă prin a demonstra încă o dată că spectatorul reprezintă pentru el partenerul, „actorul” principal în cadrul procesului de **comunicare artistică**: „Presupunând că am alege o formă abstractă, un alfabet, o «scriere» scenică abstractă, conținutul, povestea, ideea trebuie să fie reale pentru ca publicul să aibă ca termen de referință tot o experiență proprie, extrasă din realitatea sa.”²³

²² Virgil Petrovici – *Pădurea spânzuraților, un film de Liviu Ciulei*, Editura Tehnică, București, 2002., p. 31

²³ Liviu Ciulei – *Scena deschisă, expresie artistică a unei noi civilizații*, în volumul *Cultura spectacolului teatral* de Andrei Băleanu, Constantin Băltărețu, Editura Meridiane, București, 1976, p. 53

V. CITADELA BULANDRA

Directoratul lui Liviu Ciulei 1963-1972

„După un spectacol cu *Cum vă place*, care se juca de câteva stagiuni, a venit la mine în cabină cineva și mi-a spus că a fost în sală domnul Tovstonogov și că își dorește să luăm masa împreună. Stând cu el la masă mi-a spus: «Eu am venit să stau douăzeci și patru de ore în București. Nu îmi fac datoria față de Teatru, față de crezul meu, dacă nu îți spun următorul lucru: dumneata trebuie să fii directorul acestui teatru. Ți-am văzut spectacolul și știu ce vorbesc.» Dar cum se poate? Nici nu sunt membru de partid... După nouă luni am fost numit directorul acestui teatru.”²⁴ Se pare că pentru decidenții politici nu a mai contat neafilierea lui la Partidul Muncitoresc Român, condiție socotită obligatorie în acei ani pentru a conduce orice tip de instituție, cu atât mai mult o importantă instituție de cultură din Capitala țării.

Liviu Ciulei a presupus mereu că doar această recomandare venită din partea unui renumit regizor sovietic – artist al poporului al URSS, laureat al Premiului *Lenin*, binecunoscut în România, inclusiv de înalții responsabili culturali, datorită spectacolelor prezentate în turneu și a articolelor publicate în revista *Teatrul*²⁵ – a făcut posibilă numirea lui oficială ca director al Teatrului Lucia Sturdza Bulandra, eveniment care s-a petrecut în 7 octombrie 1963.

Pentru Liviu Ciulei filosofia care a stat în spatele succeselor artistice obținute de regizorul Tovstonogov în calitate sa de conducător al unui teatru, căruia i-a insuflat o viață nouă stabilind un echilibru dinamic între valorile tradiției realiste și căutările orientate spre modernitate, a fost un punct de sprijin necesar, atât în ceea ce privește principiile de recrutare a trupei cât și în stabilirea unei direcții repertoriale. Când a avut loc întâlnirea lui cu Ciulei, Tovstonogov era director al Teatrului Maxim Gorki de șase ani.

Liviu Ciulei relatează în amurgul vieții acest episod în termeni aproape anecdotici, încadrându-l în lunga listă de întâlniri semnificative pe care le-a avut de atunci cu diverși oameni de teatru, cu cineaști, cu artiști de pe întregul glob. Însă în discursul inaugural pe care

²⁴ Declarația artistului făcută în anul 2009 în cadrul emisiunii *Nocturne* realizată de criticul Marina Constantinescu la TVR1. <https://www.youtube.com/watch?v=jPlsAFWC6E>

²⁵ *Inovație și pseudo inovație în arta regiei* (nr. 11/1959), *Despre actorul contemporan* (nr. 10-11/1962), *Măiestria de a cânta la flaut* (nr. 10/1963)

l-a ținut cu ocazia preluării direcției Teatrului Bulandra recunoștea că acea întâlnire a fost „o piatră de hotar” a vieții sale. Într-adevăr, trebuie să fi cântărit enorm faptul că un artist de anvergura lui Tovstonogov văzând *Cum vă place* – spectacol atât de controversat în țară – după reprezentație nu a avut liniște și, simțind obligația morală de a-și face „datoria față de propriul crez”, l-a îndemnat pe colegul său să își asume misiunea de a conduce teatrul, misiune la care se referă tot ca la o obligație morală: „Dacă vei lucra numai pentru tine, vei avea satisfacții, dar la sfârșitul vieții, din bilanțul biografiei tale vor lipsi multe din ceea ce puteai să dai poporului tău.”²⁶

Pentru istoria teatrului românesc venirea lui Liviu Ciulei la cârma Teatrului Bulandra reprezintă o bornă, un kilometru zero, căci la fel cum în regia românească se poate vorbi despre un „înainte” și un „după” spectacolul *Cum vă place*, la fel există în ceea ce se numește astăzi management cultural un „înainte” și un „după” directoratul lui la Teatrul Bulandra.

Peste ani, când a ajuns regizor angajat al Teatrului Bulandra, Alexandru Tocilescu își amintește ce reprezenta imediat după plecarea lui Ciulei, această instituție pentru un tânăr de douăzeci și nouă de ani: „Prin 1975, un foarte bun prieten al meu îmi spunea: «Ce facem? Nu plecăm?» Eu cred că eram la Teatrul din Ploiești și el îmi spunea: «Bun, o să faci la teatrul tău ceva, o să mai faci încă ceva, până la urmă o să ajungi la Bulandra. Și mai departe? Ce se mai poate întâmpla în România mai departe pentru un regizor?» Ai ajuns la Teatrul Bulandra, s-a încheiat. Deci acesta era văzut ca un capăt de drum, locul de unde nu se mai poate progresa. Odată ajuns la Teatrul Bulandra, înseamnă că ai ajuns în vârful piramidei teatrale din România.”²⁷

Faima pe care acest teatru a căpătat-o, în primul rând datorită celor zece ani în care Liviu Ciulei l-a condus, este cuantificabilă atât prin dovezi și mărturii scrise (de la cronică în *New York Times* sau în prestigioase publicații europene, la sute de articole, interviuri, cărți în care mari artiști recunosc cu smerenie că cel mai mare vis al lor a fost să lucreze aici ori că s-au identificat la nivel de **credo artistic** cu teatrul *lui* Ciulei), cât și prin ceea ce a ajuns să reprezinte acesta în folclorul breslei. În orice epocă și oriunde în lume, locurile unde știința și arta înfloresc și prosperă atrag ca un magnet studenții din domeniile respective. În 2018, zeci de ani mai târziu față de vremurile la care ne referim, visul multor studenți care urmează cursurile de Arta actorului în facultățile din România, este să ajungă să joace pe scena

²⁶ Liviu Ciulei – *Pentru noi, pentru cei ce așteaptă de la noi, pentru cei ce vor urma...* – revista *Teatrul* nr.11/1963, p. 61

²⁷ Alexandru Tocilescu – *Vârful piramidei* în *Monografia Teatrului Bulandra 1947-1997*, p. 99

Teatrului Lucia Sturdza Bulandra. Generații de oameni tineri, care nu au văzut niciodată spectacolele de atunci, știu că acest teatru reprezintă un reper unicat. Știu acest lucru pentru că au auzit de la colegi mai mari și pe care îi respectă, care la rândul lor au auzit de la alții și așa mai departe. Prezența mitului Bulandra în mediul studentesc cred că este mai mult decât relevantă pentru înțelegerea justă a **dimensiunii artistice** pe care acest teatru a atins-o în acea epocă.

IV. ANATOMII

1. AZILUL DE NOAPTE – CLASICITATE MODERNĂ

Merită remarcat că, dintre toate piesele pe care le-a reluat periodic, *Azilul de noapte*, capodopera lui Gorki despre marginalii societății – care continuă să existe pretutindeni sub varii identități – a fost textul la care Liviu Ciulei a revenit cel mai des în decursul vieții sale și pe care l-a pus în scenă cu succes, adevărat inegal, pe toate meridianele lumii. Prima oară l-a regizat în anul 1960 la Teatrul Municipal²⁸, când a conceput și scenografia care evoca un lagăr de concentrare, imagine percutantă în epoca în care ororile holocaustului și ale celui de-al Doilea Război Mondial erau încă foarte prezente în conștiința publică. A fost al treilea spectacol la care a lucrat, după *Omul care aduce ploaia* și *Sfânta Ioana* de George Bernard Shaw, și cu acest spectacol, grație eforturilor neobosite depuse de Lucia Sturdza Bulandra, dornică să-și promoveze colectivul în plan european, Municipalul a plecat în cel dintâi turneu peste hotare, la Budapesta.

Peste cincisprezece ani, în 1975, aflat într-o etapă de deplină maturitate artistică, Ciulei montează piesa la sala Studio, în formula teatrului en-rond, cu o distribuție de excepție și reușește să creeze un spectacol de referință, atât sub aspectul concepției regizoral-

²⁸ Premiera a avut loc la 30 ianuarie 1960 în Sala Studio, distribuția fiind alcătuită din: Ștefan Ciubotărașu (Luca), Jules Cazaban (Actorul), Fory Etterle (Baronul), Gheorge Ionescu-Gion (Satin), Benedict Dabija (Bubnov), Tantzî Cocea (Vasilisa), Ana Negreanu (Nastia), Petre Gheorghiu (Vaska), Clody Bertola (Anna), Mihai Mereuță (Kleșci), Aurelian Gheorghe (Medvedev), Jean Reder (Kostăliov), Aurora Șotropa (Kvașnia), Victor Rebengiuc (Alioșa).

scenografice, cât și al interpretării actoricești, privită deopotrivă ca performanță individuală și de ansamblu. În această viziune regizează piesa la Kammerspiele, München (1976), apoi la la Arena Stage din Washington (1977). Tot în 1977 pune în scenă piesa în Australia, la Old Tote Company, Sidney Opera House, cu o distribuție formată din mari actori, montare pentru care i se decernează Premiul Criticii australiene pentru cel mai bun spectacol al anului. Și, în sfârșit, apelează din nou la piesă în anul 1991, într-o producție a studenților actori cărora le era profesor la Universitatea din New York (Tisch School of the Arts).

În caietul program al spectacolului *Azilul de noapte* din anul 1975 figurează câteva extrase din corespondența lui Maxim Gorki din perioada când, aflat în domiciliu forțat la Arzamas, aștepta cu nerăbdare premiera piesei. Îi scrie lui Cehov: „Plouă, naiba s-o ia de ploaie! Urlă câinii, croncănesc corbii, cântă cocoșii, bat clopotele, numai oameni – nicăieri! Pe stradă umblă doar popii și caută pe cine să mai îngroape, măcar pentru 30 de copeici. Servitoarea inspectorului financiar este singura femeie interesantă din toți cei 10 000 de locuitori, dar îl slujește, drăcoaica, cu atâta zel pe zeul Amor, încât probabil că ori au s-o sfârtece adoratorii ei într-o bună zi, ori Venera o să-i mănânce nasul.

Zilele trecute, alături de noi s-a spânzurat un cizmar. Am fost să-l văd. Se bălăbănea pe sfoară și arăta oamenilor limba, de parcă ar fi spus: «ei, eu am șters-o din mijlocul vostru, iar voi poftiți de mai trăiți oleacă!» Gazda lui plângea cu lacrimi amare: îi rămăsese dator 11 ruble și jumătate.”

Acest fragment condensează în opinia mea spiritul în care a fost abordată de către Liviu Ciulei lectura textului gorkian. În viață nu există compoziție, lucrurile curg de-a valma, fără noimă, se amestecă într-o înlănțuire caleidoscopică de senzații, trăiri, imagini. Fiecare om percepe altfel acest amalgam și îl interpretează într-un mod propriu: sunetele obișnuite din orașelul de provincie par o cacofonie agresivă pentru un exilat, cizmarul a scăpat de griji, gazda lui nu, și femeia jalește după banii pierduți. Pe maidan Actorul se spânzură, în timp ce înăuntru în azil lumea bea, mănâncă, joacă dame, cântă, se distrează. *Ne-a stricat cheful... dobitocul!* – replica de final dată de Satin are tăișul unei ghilotine. Tragicul, grotescul, sublimul, derizoriul, bucuria, deznădejdea, moartea, dragostea merg mână în mână, la nesfârșit. *Mai departe...* – replica Baronului cu care se deschide piesa – a fost aleasă de regizor drept motto al spectacolului, pornind de la ideea că, indiferent de ceea ce întâmplă în lume, cu societatea, cu fiecare individ în parte, Viața – nestăvilită, atotputernică, triumfătoare – merge întotdeauna mai departe.

Când a luat decizia conceptuală fundamentală de a plasa spectacolul pe scena-arenă, Ciulei a urmărit să expună actorii publicului ca pe o lamelă de microscop. Totul trebuia să se petreacă la vedere, această condiție existențială fiind identică cu cea a locatarilor azilului care trăiesc laolaltă zi și noapte, fără a avea pic de intimitate, fără se putea retrage, izola, sustrage privirii celorlalți. Dacă este adevărat că *iadul sunt ceilalți*, așa cum afirmă Sartre, atunci dormitorul comun, singurul adăpost al acestor epave umane devine un spațiu al damnării veșnice.

2. FURTUNA – MODERNITATE CLASICĂ

Poate nicăieri mai mult ca în *Furtuna*²⁹ nu a fost mai limpede credința lui Ciulei că actorul este un artist-intelectual. „Ne străduim, ne gândim, ne frământăm, încercăm, poate eșuăm, poate reușim în parte... Pentru omul de teatru, însă, lucrul la această capodoperă reprezintă o pătrundere în lucruri atât de cuprinzătoare, atât de pătrunzătoare în analiza omului, a capacităților sale de bine și de rău, în analiza societății, în gândirea asupra societății, încât lucrul acesta, această muncă, aceste câteva luni petrecute cu *Furtuna*, sunt, în sine, răsplata pe care noi o putem cere, nu reușita. Reușita ar fi prea mult. Contactul cu aceste probleme ne dă marea satisfacție. Sperăm, că din această satisfacție a noastră, să se înfrupte, într-o oarecare măsură și publicul.” Acestea sunt cuvintele rostite de Liviu Ciulei la finalul documentarului despre repetițiile la acest spectacol³⁰. Cred că ele surprind esența unei raportări pe care acesta o avea nu doar față de piesa lui Shakespeare, ci față de profesie în general. Ideea de a repeta, cu smerenie, încercând să caute posibile răspunsuri la marile întrebări pe care autorul le ridică într-o piesă este fundamentală în repetiția-laborator a lui Liviu Ciulei.

Ca de obicei, Liviu Ciulei își face clare niște intenții conceptuale prin distribuție și prin schițele scenografice. Întrebarea de la care pornește un regizor când montează această piesă este: Cine e Prospero și ce este insula pe care acesta o conduce? În viziunea sa, *Insula* este lumea, iar imaginea esențializată a acestei lumi este *cultura înecată în sânge*. Insula este

²⁹ Data premierei: 12 ianuarie 1979

³⁰ Regia: Liviu Ciulei, producție TVR, 1979

formată din o scenă formată din practicabile ridicate la jumătate de metru. Ceas fără limbi, teancuri de cărți, armură, cap de cal, o broderie, instrumente științifice, unelte de laborator, tablouri, un pian pe care se reflectă o proiecție cu imagine a unui țărm – semne care corespund diverselor epoci culturale ale omenirii. Toate aceste obiecte-metaforă bălteau în apa roșie care semnifică războiul, masacrele, atrocitățile de care omul a fost capabil dintotdeauna. Scenografia este imaginea-sens a trecutului istoric, cultural, artistic, științific.

Pe coperta simplă, de culoare neagră a caietului program al spectacolului, în colțul din dreapta sus este reprezentat un ochi care ne privește. **Imagine semn** ce apare de mai multe ori în montările sale. Chiar și când nu apare această imagine este indirect presupusă. A privi, a vedea înseamnă pentru el a înțelege.

3. LEONCE ȘI LENA – POSTMODERNITATE AVANT LA LETTRE

Prin spectacolele sale, Ciulei a fost dintre cei care au făcut ca Büchner să fie reevaluat în a doua jumătate a secolului XX de către lumea teatrală (și în SUA și Canada încă era un autor cvasi necunoscut), iar astăzi să fie cunoscut publicului și prezent mereu în repertoriile teatrelor.

Spectacolul *Leonce și Lena*³¹ care a avut premiera pe 28 martie 1970 este unul definitoriu pentru universul regizoral-scenografic al lui Liviu Ciulei. Andrei Strihan scrie că „spectacolul probează cu o mare elocvență artistică, teza că regia reprezintă un act de creație numai în măsura în care regizorul este un creator.”³² *Leonce și Lena* merită o analiză separată pentru că la nivel stilistic înseamnă o schimbare de registru, „renunț la barocul somptuos și regăsire a simplității.”³³

³¹ Distribuția: Ion Caramitru (*Leonce*), Irina Petrescu (*Lena*), Virgil Ogășanu (*Valerio*), Marin Moraru (*Regele Peter*), Ileana Predescu (*Rosetta*), Valy Voiculescu-Pepino (*Guvernanta*), Niki Woltz (*Maestrul de ceremonii*). Costumele au fost realizate de Ioana Gărdescu iar muzica a fost compusă de Theodor Grigoriu.

³² *Contemporanul*, 10 aprilie 1970.

³³ George Banu – *Emoționanta întoarcere la simplitate în România literară*, 16 aprilie 1970.

Spectacolul stătea sub semnul unei permanente oscilări între realitate și vis, între reprezentările pe care personajele și le făceau în imaginația lor și realitatea situațiilor de viață în care se găseau de fapt – Leonce se desparte de iubita lui Rosetta, nu pentru că nu ar iubi-o în realitate, ci deoarece în imaginația sa, crede că această iubire s-a sfârșit. Ciulei, preocupat mereu de **comunicarea dintre spectacol și publicul contemporan**, a ales să spargă, de la începutul spectacolului convenția tradițională în care *povestea* începe după ce publicul și-a ocupat locurile în sală și după primul heblu se arată spectatorului o lume necunoscută care stă sub semnul ficțiunii, publicul „uitând” astfel că se află la teatru. Pe intrarea spectatorilor interpreții erau în sală, plimbându-se, intrând în dialog cu aceștia, invitându-i pe scenă sau ajutându-i să își găsească locurile. Unii își făceau încălzirea vocală, alții pur și simplu se odihneau. Universul scenic nu mai este la distanță față de spectator și se stabilește un nou tip de relație între acesta și actori. Spectatorul realiza că este privit la rândul său, în aceeași măsură în care și el privește actorii. Apar apoi pe scenă, într-un **prolog brechtian**, diferite replici din scrierile lui Büchner, erau rostite de actori, aleatoriu sau în relație, înainte ca aceștia să se îmbrace în costumele de spectacol. Există aparența de improvizație, dar această spontaneitate era de fapt impecabil organizată din punct de vedere plastic, prin felul în care se grupau sau despărteau personajele.

Decorul avea o simplitate grafică, pe care structura metalică a scenei de pe scenă, cu pasarelă și cu scări laterale se profila pe un circular alb amintind de picturile lui Juan Miró sau Paul Klee. Cele două ținte laterale, aflate în partea de sus a scenei, erau în contrapunct cromatic, roșu cu alb.

Păstrând aceeași concepție regizoral-scenografică a mai montat acest spectacol de două ori. *Leonce și Lena* a fost primul spectacol regizat de Liviu Ciulei în Statele Unite ale Americii, având premiera în 1974 la Washington D. C. la *Arena Stage* în sala *Kreeger*. Imediat este comparat cu Peter Brook și teatrul este lăudat în special pentru reușita de a-l fi adus pe Ciulei. Cu acest spectacol Ciulei se anunță a fi unul dintre cei mai avangardiști și novatori regizori al peisajului teatral american.

4 PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR – CAP DE POD AL FILMULUI ROMÂNESC

Filmul *Pădurea spânzuraților* i-a adus lui Liviu Ciulei definitivă consacrare în plan internațional odată cu obținerea, în mai 1965, a prestigiosului Premiu de regie al Festivalului de la Cannes, juriul luând decizia în unanimitate. Reușita a fost cu atât mai meritorie, cu cât în cei doi ani anteriori, 1963 și 1964, exigența juriului făcuse ca acest premiu să nu fie decernat. Prin gravitatea și profunzimea problematicii – axată pe opera lui Liviu Rebreanu – precum și prin realizarea artistică – datorată strălucitei echipe actricești și, mai ales, imaginii lui Ovidiu Gologan, un veritabil poet al luminii și al mișcării de aparat – filmul rămâne creația cea mai complexă din punct de vedere ideatic și cea mai împlinită estetic din cariera cineastului. Este considerată, pe drept cuvânt, o capodoperă. Un film clasic și modern în același timp, inclus în programul multor cinemateci din lume. De-a lungul timpului i-au fost dedicate gale festive la Paris, Berlin, München, Moscova, Bruxelles, Acapulco, New York, Montreal, Sydney, Tel Aviv, Washington ș.a.

Privindu-și filmul cu ochi critic, la început de mileniu, regizorul aprecia că anumite secvențe trenează ca ritm și că la o ipotetică (dar, desigur, imposibilă) remontare „durata ar putea fi redusă cu 30 de minute, fără a pierde nimic din tensiunea dramatică”³⁴. Este indiscutabil că limbajul cinematografic a evoluat, astăzi există o percepție diferită a timpului, și dacă ipoteza lansată de Liviu Ciulei nu ar fi una asumată utopică, ar fi fost foarte interesant să putem urmări, într-o analiză comparativă, cele două versiuni de montaj. Este la fel de indiscutabil însă, faptul că, în epocă, *Pădurea spânzuraților* (film de două serii, alb-negru, cinemascope) a ridicat ștacheta calității profesionale și artistice, a devenit un punct de referință, fiind primul film românesc care medita asupra unor teme etern umane, cu deschidere spre universalitate: absurditatea războiului fratricid, revolta tragică a omului pus într-o situație morală limită, dragostea și prietenia ca valori salvatoare, supreme.

În *Pădurea spânzuraților* Ciulei a ales să confere o **funcție dramatică introspectivă** aparatului de filmat, care se mișcă neliniștit, căutând să sondeze gândurile, să pătrundă în sufletul personajelor, insistând asupra chipurilor, a privirii, a ochilor. Este o temă pe care

³⁴ Virgil Petrovici – *Pădurea spânzuraților, un film de Liviu Ciulei*, Editura Tehnică, București, 2002, p. 20

regizorul o enunță din pregeneric când, din nesfârșita coloană de soldați anonimi, filmați numai din spate, unul din ei întoarce brusc capul și privește țintă în aparat. Pe această privire întrebătoare care ne este adresată se face stop-cadru. Funcția introspectivă a aparatului corespunde unor necesități izvorâte din dramaturgia scenariului, pe de o parte, iar pe de alta conține cheia de tratare stilistică a întregului univers vizual, suportul prin care se transfigurează artistic gândirea regizorului, concepția sa asupra filmului.

V. ÎNCHEIERE – FINAL DESCHIS

*Lui Vladimir, cu mulțumiri și urări de neobosită dăruire
pentru ținta finală: întâlnirea cu Arta
Liviu Ciulei*

Am ales ca motto de final dedicația pe care mi-a scris-o pe un volum cu *Don Quijote* pe care mi l-a oferit cadou la premiera spectacolului *Șase personaje în căutarea unui autor*, pentru că pentru mine conține poate cheia esențială de lectură a operei sale – aceea că Liviu Ciulei nu și-a pierdut niciodată condiția de student. Pentru el, Arta era mereu ținta finală și de fiecare dată drumul către această țintă era unul necunoscut.

Am avut o mare șansă. Aceea de a lucra și de a-l observa în repetițiile-laborator. În urma acestei experiențe am simțit că pot structura opera lui. Diversele căutări estetice pe care le-a avut în timpul carierei, atât în ceea ce privește profesia de regizor, de scenograf, de actor sau de arhitect, m-au pus în fața unei noi perspective. Cum analizezi opera unei personalități renascentiste?

Paradoxul constă în faptul că deși materialele scrise de Liviu Ciulei sunt destul de puține (articole, interviuri etc.), influența pe care acesta a avut-o asupra artiștilor cu care a colaborat, direct sau indirect, a fost atât de mare încât el este menționat într-un număr impresionant de lucrări. Creația sa și confesiunile sale despre artă deschid mereu o nouă optică prin care pot fi interpretate. Consider, atât în urma întâlnirii personale pe care am avut cu maestrul Liviu Ciulei, cât și în urma acestei teze, că multiplele fațete ale personalității sale

artistice fac (și vor face) obiectul unor cărți și teze de doctorat diferite – regizorul, scenograful, actorul, managerul, pedagogul, arhitectul, teoreticianul.

Un artist devine relevant pentru ceilalți profesioniști după ce acesta a căpătat notorietate și opera sa a devenit reper. Dar atunci când își începe drumul artistul nu știe unde va ajunge. La început el doar caută și încearcă. Am încercat să mă apropiu de Liviu Ciulei atunci când el avea treizeci de ani. Cine a fost Liviu Ciulei atunci când avea vârsta pe care o am eu acum? Ce întrebări avea atunci și ce căutări? Cum lucra cu actorii și cum gândea o scenografie? Cum anume l-a influențat timpul istoric? Cum l-au schimbat întâlnirile definitorii pe care le-a avut cu maeștri săi?

Sutele de întrebări și de dileme, unele exprimate, altele doar gândite, cu care studentul de atunci s-a adresat maestrului Liviu Ciulei aflat în plin act de creație au primit unele răspunsuri ori s-au transformat în alte întrebări. Ele au lucrat în mine în timp și, aproape fără să îmi dau seama, m-au făcut să gândesc și să simt *teatrul*, și prin extensie *arta*, într-un anume fel.

Cel mai important lucru în teatru e să nu (te) minți.

Cel mai important și cel mai greu. E încercarea supremă, după mine. Cel puțin așa cred eu acum. Să nu te temi, să nu eziți, să nu cedezi. Să ai curaj, putere, caracter, inteligență să rezști. Să nu te rătăcești, să nu uiți de tine și de oamenii în care crezi cu adevărat. Să te găsești. Să alegi bine.

De fapt e simplu, pentru că tot ce e esențial e simplu. Dragostea – alegere profundă, revelatorie pentru întreaga noastră ființă – o primim și o dăruim spontan, deplin. La fel prietenia, credința. Prin toate se afirmă simplu bucuria de a fi. Iar dacă teatrul, sau filmul, nu declanșează o experiență asemănătoare, trăind în tine viu și plinar, ce rost are?

Trebuie să alegi bine. Creația înseamnă contact direct și concret. Nu te poți ascunde, nu poți păcăli. Poți mima o repetiție, două – niciodată trei. Nu poți niciodată reface un drum. Tot ce poți face este s-o iei de la capăt. Mereu. La fiecare piesă, la fiecare spectacol, la fiecare scenariu, la fiecare film. Acest lucru cred că l-ar caracteriza pe tânărul Liviu Ciulei și sper ca în primul rând studenții să parcurgă această teză de doctorat, să îl cunoască măcar în parte și să înțeleagă că orice mare artist a început prin a fi ucenic.

BIBLIOGRAFIE

- Alexa, Felix – *Peter Brook – Anatomia unui laborator de creație teatrală*, teză de doctorat, UNATC, 2005
- Alexa, Visarion – *Spectacolul ascuns*, UNATC Press, 2002
- Alexandrescu, Mircea – *Liviu Ciulei*, Editura Meridiane, București, 1996
- Alexandrescu, Sică – *Tovarășul meu de drum, tutunul*, Editura Eminescu, București, 1973
- Alexandrescu, Sică – *Un drum în teatru*, Editura Eminescu, București, 1980
- Appia, Adophe – *Opera de artă vie*, Editura UNITEXT, București, 2000
- Aristarco, Guido – *Cinematografia ca artă*, Editura Meridiane, București, 1965
- Arnheim, Rudolf – *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Editura Meridiane, București, 1979
- Arnheim, Rudolf – *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995
- Assunto, Rosario – *Universul ca spectacol*, Editura Meridiane, București, 1983
- Bachelard, Gaston – *Poetica spațiului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
- Balázs, Béla – *Arta filmului*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957
- Banu, George – *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011
- Banu, George – *Teatrul memoriei*, Editura Nemira, București, 1993
- Banu, George – *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, Editura Nemira, București, 2009
- Banu, George – *Scena modernă. Mitologii și miniaturi*, București, Editura Nemira, 2014
- Banu, George (coordonator) – *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, Editura Nemira, București, 2010
- Banu, George, Tonitza Iordache, Mihaela – *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004
- Barba, Eugenio, Savarese Nicola – *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, Editura Nemira, București, 2018
- Bazin, André – *Ce este cinematograful*, Editura Meridiane, București, 1968
- Băleanu, Andrei, Băltărețu, Constantin – *Cultura spectacolului teatral*, Editura Meridiane, București, 1976
- Băleanu, Andrei, Dragnea, Doinea – *Actorul în căutarea personajului*, Editura Meridiane, București, 1981
- Benoist, Luc – *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, București, 1995
- Berdiaev, Nikolai – *Sensul creației*, Editura Humanitas, București, 1992

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

Bertens, Hans – *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, London, 1995

Beveridge, William Ian – *Arta cercetării științifice*, Editura Științifică, București, 1968

Boia, Lucian – *Mitologia științifică a comunismului* Editura Humanitas, București, 1999

Boia, Lucian – *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930-1950*, Editura Humanitas, București, 2011

Boia, Lucian – *De ce este România altfel?* Editura Humanitas, București, 2012

Brecht, Bertold – *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977

Brook, Peter – *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, Editura Nemira, București, 2012

Brook, Peter – *Spațiul gol*, Editura Nemira, București, 2014

Büchner, Georg – *Pagini alese*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967

Bulandra, Lucia Sturdza – *Amintiri... Amintiri...* Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960

Caillois, Roger – *Eseuri despre imaginație*, Editura Univers, București, 1975

Caragiale, Ion Luca – *Despre teatru*, Editura Specială pentru Literatură și Artă, București, 1957

Caragiu, Ștefan – *Traseul scenografic de la imagine la sens*, UNATC Press, București, 2010

Cazaban, Ion – *Dan Jitianu și bucuria comunicării*, Fundația Culturală *Camil Petrescu* Revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2008

Călinescu, George – *Principii de estetică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1974

Călinescu, Matei – *Cele cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995

Cenean, Ștefania – *Scenografia, artă de sinteză*, UNATC Press, București, 2007

Chaplin, Charles – *Povestea vieții mele*, Editura Muzicală, București, 1973

Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain – *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1995

Ciulei, Liviu – *Cu gândiri și cu imagini*, Editura Igloo, București, 2009

Ciulei, Liviu, Bortnovski, Paul, Perahim, Jules, Schileru, Eugen – *Scenografia românească*, Editura Meridiane, București, 1965

Clair, René – *Reflecții despre film*, Editura Meridiane, București, 1968

Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului – analiza procesului scenic*, Editura Paideia, București, 1999

Comarnescu, Petru – *Scrieri despre teatru*, Editura Junimea, Iași, 1997

- Comarnescu, Petru – *Ion Sava*, Editura Meridiane, București, 1966
- Connor, Steven – *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, București, 1999
- Constantiniu, Florin – *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers enciclopedic, București, 1999
- Corciovescu, Cristina, Râpeanu Bujor – *Secolul cinematografului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989
- Craig, Edward Gordon – *On the Art of Theatre*, Routledge Theatre Classics, London, 2008
- Crișan, Sorin – *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale*, Editura EIKON, Cluj-Napoca, 2004
- Crișan, Sorin – *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2008
- Diderot, Denis – *Paradox despre actor*, Editura Nemira, București, 2010
- Djuvara, Neagu – *Există istorie adevărată?*, Editura Humanitas, București, 2004
- Dodin, Lev – *Călătorie fără sfârșit*, Fundația Culturală Camil Petrescu și revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2008
- Donnellan, Declan – *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, Editura UNITEXT, București, 2006
- Dumitriu, Anton – *Istoria logicii*, Editura Tehnică, București, 1993, vol. I (cap. *Structura logică a mentalității primitive*)
- Eco, Umberto – *Opera deschisă*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
- Eliot, T.S. – *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974
- Eliot, T.S. – *The Waste Land*, Editura Cartea Românească, București, 2000
- Elsom, John – *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?* Editura Meridiane, București, 1994
- Faure, Élie – *Funcția cinematografului*, Editura Meridiane, București, 1971
- Fellini, Federico – *Fellini despre Fellini*, Editura Meridiane, București, 1992
- Fianu, Andriana – *Dincolo și dincoace de rampă*, Editura Eminescu, București, 1982
- Frye, Northrop – *Anatomia criticii*, Editura Univers, București, 1972
- Gassner, John – *Formă și idee în teatrul modern*, Editura Meridiane, București, 1972
- Ghițulescu, Gheorghe – *Furtuna, testamentul lui Shakespeare*, Editura Eminescu, București, 1985
- Gyemant, Eugen – *Universul regizoral: Liviu Ciulei, teză de doctorat*, UNATC, 2016
- Horatius – *Opera omnia, Epistola a XII-a* (traducere Ion Acsan), Editura Univers, București, 1980, vol 2.
- Huizinga, Johan – *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Editura Univers, București, 1977

Huyghe, René – *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, București, 1981

Ianoși, Ion – *Dialectică și estetică*, Editura Științifică, București, 1980

Iotzu, Alexandru – *Teatrul, act de creație arhitecturală*, Editura Tehnică, București, 1981

Iliu, Victor – *Fascinația cinematografului*, Editura Meridiane, București, 1973

Jitianu, Dan – *Sinteza scenografică*, Editura Cronica, București, 2004

Kott, Jan – *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

Lehmann, Hans-Thies – *Teatrul postdramatic*, Editura UNITEXT, București, 2009

Lévi-Strauss, Claude – *Gândirea sălbatică*, Editura Științifică, București, 1968 și 1970

Lipps, Julius – *Obârșia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*, Editura Științifică, București, 1958

Lovinescu, Monica – *Etica Neuitării*, Editura Humanitas, București, 2008

Lorenz, Konrad – *Cele opt păcate capitale ale omenirii civilizate*, Editura Humanitas, București, 2006

Mandea, Nicolae – *Teatralitatea – un concept contemporan*, UNATC Press, București, 2012

Manea, Aureliu – *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983

Marino, Adrian – *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

Medvedov, Corneliu – *Ovidiu Gologan*, Editura Uniunii Cineaștilor din România, București, 2010

Merejkovski, Dimitri – *Gogol și diavolul*, Editura FIDES, Iași, 1996

Moisescu, Valeriu – *Însemnări contradictorii*, Editura UNITEXT, 1999

Moisescu, Valeriu – *Persistența memoriei*, Fundația Culturală Camil Petrescu și revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2007

Morar, Vasile – *Moralități elementare*, Editura Paideia, București, 2004

Morar, Marin – *Suntem ce sunt amintirile noastre*, Editura ALLFA, București, 2013

Munro, Thomas – *Artele și relațiile dintre ele*, Editura Meridiane, București, 1981

Morpurgo-Tagliabue, Guido – *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976

Nanu, Adina – *Vezi? – Comunicarea prin imagine*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2018

Noica, Nicolae Șt. – *Liviu Ciulley. Un reper*, Editura Vremea, București, 2011

Ostermeier, Thomas – *Teatrul și frica*, Editura Nemira, București, 2014

Patlanjoglu, Ludmila – *Continuități și Discontinuități în Teatrul Românesc după Decembrie 1989*, teză de doctorat, UNATC

Patlanjoglu, Ludmila – *La vie en rose cu Clody Bertola*, Editura Humanitas, București, 1997

Pavis, Patrice – *Dicționar de teatru*, Editura FIDES, Iași, 2012

Petrovici, Virgil – *Pădurea spânzuraților, un film de Liviu Ciulei*, Editura Tehnică, București, 2002

Petrovici, Virgil – *Lumină și culoare în spectacol*, Editura Albatros, București, 1974

Poe, Allan Edgar – *Principiul poetic*, Editura Univers, București, 1971

Poulet, Georges – *Conștiința critică*, Editura Univers, București 1979

Pintilie Lucian – *Bricabrac*, Editura Humanitas, București, 2003

Pivniceru, Constantin – *Aminiri din actualitate. 50 de ani de cinematografie în România*, Editura Tritonic, București, 2012

Popescu, Cristian Tudor – *Filmul surd în România mută*, Editura Polirom, Iași, 2011

Read, Herbert – *Originile formei în artă*, Editura Univers, București, 1971

Rebreanu, Liviu – *Opere, ediție critică de Niculae Gheran*, Editura Minerva, București, 1972

Runcan, Miruna – *Teatralizarea și reteatralizarea în România*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003

Saiu, Octavian – *Hamlet și nebunia lumii*, Editura Paideia, București 2014

Saiu, Octavian – *Teatrul la persoana I*, Editura Nemira, București, 2017

Sava, Ion – *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981

Sava, Valerian – *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, Editura Meridiane, București, 1999

Săceanu, Amza – *Fața văzută și nevăzută a teatrului*, Editura Eminescu, București, 1974

Silvestru, Valentin – *Clio și Melpomena*, Editura Eminescu, București, 1977

Silvestru, Valentin – *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966

Spurgeon, Catherine – *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge University Press, 1965

Stalinslavski, Konstantin – *Viața mea în artă*, Editura Cartea Rusă, București, 1958

Stanislavski, Konstantin – *Munca actorului cu sine însuși*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1955

Strehler, Giorgio – *Scrisori despre teatru*, Editura Nemira, București, 2015

Strihan, Andrei – *Contururi scenice*, Editura Eminescu, București, 1975

Suchianu, Dumitru – *Cinematograful, acest necunoscut*, Editura Dacia, Cluj, 1973

Șestova, Maria, Innes, Christopher – *Regizori repetând. Dialoguri despre teatru*, Editura Cheiron și Fundația Culturală Camil Petrescu – Revista Teatrul azi (supliment), București, 2016

Titieni, Adrian – *Teatrul contemporan și caracterul formativ. Artă spectacolului și educația permanentă*, teză de doctorat, UNATC

Tonitza-Iordache, Mihaela – *Despre joc*, Editura Junimea, Iași, 1980

Ubersfeld, Anne – *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iași, 1999

Vasiliu, Dan – *De ce surâde Shakespeare?*, Editura AIUS, Craiova 1994

Veyne, Paul – *Cum se scrie istoria*, Editura Meridiane, București, 1999

Vianu, Tudor – *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977

Vilar, Jean – *Tradiția teatrală*, Editura Meridiane, București, 1968

Vîgotski, Lev – *Psihologia artei*, Editura Univers, București, 1973

Wald, Henri – *Expresivitatea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Wald, Henri – *Tensiunea gândirii*, Editura Cartea Românească, București, 1991

Wells, Stanley – „*Shakespeare pentru eternitate*”, Editura Lider, București, 2008

Zeami – *Șapte tratate secrete de teatru No*, Editura Nemira, București, 2011

ANTOLOGII, DICȚIONARE, ALBUME

*** – *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX* (coordonator B. Elvin, 2 vol.), Editura Minerva, București, 1973

*** – *A șaptea artă (Scrieri despre arta filmului)*, Editura Meridiane, București, 1967

*** – *Contribuții la istoria cinematografului în România*, Editura Academiei RSR, București, 1971

*** – *Dicționar cultural al Bibliei*, Editura Nemira, București, 2006

*** – *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972

*** – *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei R. S. R., București, 1976

*** – *Teatrul în România după 23 august 1944*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959

*** – *Teatrul românesc contemporan și societatea socialistă* (în volumul *Teatrul românesc contemporan 1944-1974*), Editura Meridiane, București, 1975

*** – *Teatrul Bulandra 1947-1997* (sub redacția Secretariatului literar al teatrului), Imprimeria Băncii Naționale, București, 1997

*** – *Paul Bortnovski* (coordonator Valeriu Moisescu) – Editura Fundației PRO, București, 2003

*** – *Liviu Ciulei acasă și-n lume* (antologie teatrologică de Florica Ichim și Anca Mocanu), Editura Culturală *Camil Petrescu* și revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2016

*** – *Carte despre Toma Caragiu*, Editura Meridiane, București, 1984

*** – *Octavian Cotescu* (volum coordonat de Ileana Berlogea și Ion Toboșaru), Editura Meridiane, București, 1993

*** – *Scenografia românească 1966-1971* – Quadriena de la Praga 1971

PERIODICE

Liberalul, anul II, nr. 300/ 18 februarie 1947, nr. 337/ 3 aprilie 1947

Cinema, nr.138/1930

Contemporanul, nr. 11(493), 16 martie 1956, nr. 12 (494), 28 martie 1956, nr. 15 (497), 13 aprilie 1956, nr 16 (498), 20 aprilie 1956, nr. 34 (516), 22 august, 1956, nr. 36 (518), 7 septembrie 1956, nr. 1/10 ianuarie 1958

Colecția revistei *Teatrul* 1956-1990

Scînteia, 30 septembrie 1970

România literară, nr. 40/1972

Secolul 20, nr. 4/1978

Arlechin, nr. 11-12/1981

Teatrul azi, nr. 1/1990

Fără Machiaj nr. 1/1992

Zeppelin nr. 55/ 2006

Arhitectura, nr. 5/ 1962, nr. 55/ 2007

Cuvinte cheie: teatru, regie, scenografie, scenă, clasicitate, modernitate, postmodernitate, spectacol, spectator, manifest, arhitectură, viziune, concepție, tradiție, director, repertoriu, trupă, student, pedagogie, artă, artist, cuvânt, simbol, imagine, cinema, film, realism, naturalism, poetic, istorie, Sava, Iliu, Stanislavski, Ciulei, Bulandra, Bertola, Caramitru, Pintilie, Rebengiuc, Cotescu, Caragiu.