

# CARNAVALUL MĂȘTILOR ÎN TEATRUL LUI VLAD MUGUR

CRENGUȚA MANEA\*

## **Abstract**

In the 1990s, Vlad Mugur's productions – along with Andrei Șerban's *Greek Trilogy* (National Theatre Bucharest, 1990) or *Richard III* (Odeon Theatre, 1993), directed by Mihai Măniștiiu – were proposing a theatrical language where the presence of the mask is used consistently as a sign and as a means of expression which emphasizes the possibilities of theatre to raise a major issue, that of identity. A culture proves its maturity when it is able to bring up sensitive issues of the past and to approach them from a well-balanced perspective, thus increasing access to unbiased knowledge; the identity of a nation, of social groups and categories, of the individual, this is a subject that has stirred passions and controversies more than theoretical debates, starting with Romanian modernity.

**Keywords:** *The Liar, The Servant of Two Masters, The Cherry Orchard.*

Propriul destin, același amestec de dramă și comedie ca în spectacolele sale, îl readuce în țară pe Vlad Mugur, după evenimentele din 1989. Este interesant de parcurs o pagină scrisă atunci de acesta și citită la *Europa liberă*: „Nicio dictatură nu e pentru totdeauna. N-a reușit nici cel ce și-a făcut, nu nevasta, ci calul senator, nici cel ce a dat foc Romei. Nu putea să reușească nici cel ce-a stins luminile orașelor, ce a stâlcit o limbă frumoasă, într-una șmecheroasă, pentru milițieni, ce a lăsat să moară de frig copiii procreați pentru a-și mări imperiul, prea mic pentru halucinațiile lui devastatoare, cel ce a dărâmat biserici, sate, a întristat privirile oamenilor, a otrăvit până și apele ce nu mai puteau spăla câmpiile de culoarea ciorilor și a uitării”<sup>1</sup>. Vlad Mugur s-a întors acasă atunci când a crezut că poate, din nou, să se exprime liber și autentic, în teatrul pe care dorea să îl facă.

Cu adevărat, un eveniment la acea dată, și artistic și social, comparabil cu desemnarea lui Andrei Șerban la direcția Teatrului Național din București, a fost numirea lui Vlad Mugur pe postul de director al Teatrului Odeon din București (fost Teatrul Giulești, căruia i-a schimbat numele, la sugestia regizorului Valeriu Moiescu). Ce-i drept, va rămâne în această funcție un timp scurt, din cauza „furtunii” stârnite în teatru și a reacțiilor care au fost pe măsură. Teatrul românesc nu se dezmente! Aici, la Odeon, pe 11 noiembrie 1991, va da și premiera primului său Goldoni din România, *Mincinosul* (Fig. 1), cu Horațiu Mălăele în Lelio Bisognosi; în mai 1990, regizorul avusese premiera cu aceeași piesă la teatrul din Münster (Germania).

Pentru Vlad Mugur, semnul prin care atrage atenția asupra actului ludic este unul explicit, evident, scena de început a montării fiind cea în care actorii pregătesc recuzita și își îmbracă, la vedere, costumele. Folosirea măștilor în spectacolul *Mincinosul* răspunde unei căutări stilistice legate de limbajul teatral: Pulcinella costumat în tradiția *commediei dell'arte*, pantalon și tunică de culoare albă, cu mască, iese în scenă dintr-o ladă mare pe care scrie *Recuzită*. Vlad Mugur argumentează convingător că nicio formă de expresie teatrală nu e depășită; dacă e întrebuințată adecvat, devine convingătoare și resemnifică, în context, elemente specifice de limbaj. În montarea de la Odeon, începutul era marcat și de intonarea unei vechi melodii venețiene, *Gondoli gondolà*, care proiecta atmosfera nostalgică a unei Veneții baroce; o Veneție nu

---

\* Dr. Crenguța Manea, critic de teatru, membră a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – România, este realizator și coordonator de programe la Radio România – Redacția Teatru. Adresă e-mail: crengmanea@gmail.com.

<sup>1</sup> Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, Revista Teatrul azi (supliment), București, Editura Cheiron, 2000, p. 219.

doar solară, cu seve puternice, dar, la fel de neocolit, una în care contururile și identitățile devin neclare, un loc al reflexiei apelor lagunei, un spațiu al visului în care transformările nu mai țin de legi cunoscute, un loc unde pătrunde imprevizibilul, unde se insinuează o supra-realitate. În *Mincinosul*, un alt moment vizual puternic, prin care Vlad Mugur își exprimă propriul stil teatral, este cel al serenadei comandate de Florindo pentru Rosaura, când cântoneta este interpretată de un soi de marionetă supradimensionată; soluția tehnică era actrița Medeea Marinescu, așezată pe umerii unui alt actor și grimată puternic, de fapt, cu o mască desenată direct pe față.

În aceeași măsură, prezența măștii în *Mincinosul* este și o soluție cerută de dramaturgia lui Goldoni. Rosaura și Colombina ies în stradă și nu trebuie să fie recunoscute; și astăzi, la Veneția, cel mai simplu este să se folosească o mască, ceea ce se întâmplă și în spectacol. Iar jocul dintre ele și Lelio este jocul ambiguității identitare, joc prin excelență teatral.

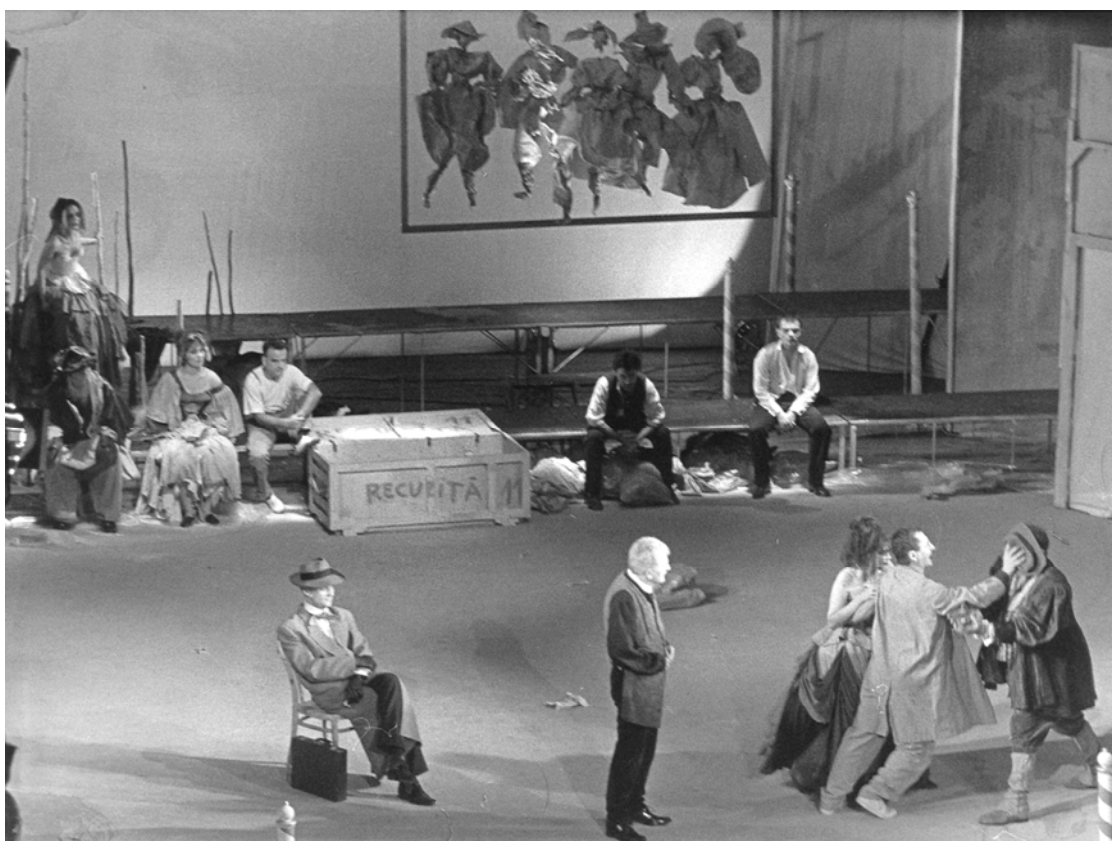


Fig. 1 – Scenă din *Mincinosul* de Carlo Goldoni, Teatrul Odeon, 1991.

Ceea ce Vlad Mugur lasă, de asemenea, intenționat, în spațiul ambiguității, sunt „scânteile de geniu” ale lui Lelio, invențiile și minciunile sub care eroul își ascunde identitatea și situația lui reală; dar falsifică dezinvolt, cu aplomb, ceilalți se lasă convinși și parcă este și el convins de ceea ce declară.

Între Lelio și Florindo situația nu e tranșată; Rosaura joacă evident o căsătorie de conveniență cu Florindo; timidul Florindo, victimă ideală din cauza spaimei de a acționa, nu are curajul de a-și mărturisi iubirea. Și totuși, Florindo, în scena din final în care se încearcă fixarea identității fiecăruia, va spune: „sunt silit să ridic masca și să spun adevărul”. Dar e adevărul lui Florindo, are grijă să o sublinieze Vlad Mugur, adevărul unui personaj cu o voință slabă, nevrotic, și cu o față desenată într-un fel care pare să fie o trimitere la doctor Caligari (personajul este și medic!). Poate fi adevărul aflat prin desprinderea unei singure măști?! E mult mai complicat, lasă să se înțeleagă Vlad Mugur... o mască desprinsă o face vizibilă pe alta, în spatele căreia se poate găsi încă o mască, și încă una...

Caracterul profund coral al teatrului lui Goldoni este pus în evidență, cu o precizie uluitoare, de către Vlad Mugur, un teatru în care fiecare personaj, chiar și cel cu apariția cea mai scurtă, este dotat cu un caracter bine conturat și participă activ la acțiune; este vorba de o compoziție concertantă pe care regizorul

Vlad Mugur a înțeles-o perfect și i-a dat conținut scenic. Trebuie menționată prezența Teatrului Odeon cu acest spectacol, *Mincinosul*, la bicentenarul Goldoni, cu reprezentații la Veneția și Florența. Un alt teatru din România revenea, după 1989, la întâlniri europene importante, grație lui Vlad Mugur, iar presa teatrală din Peninsula se exprimă elogios (doar un singur exemplu: *Sipario*, mai – iunie 1992, sub semnătura lui Carmello Alberti, directorul de atunci al Institutului Goldoni, Veneția).

În 1994, Vlad Mugur primește din partea Teatrului Mic invitația de a pune în scenă un spectacol și alege să monteze *Sfârșitul Troiei* de Walter Jens, o reinterpretare din perspectivă contemporană a istoriei căderii Troiei, în urma războiului cu grecii; de fapt, o posibilitate de a vorbi despre război și violență în lumea de astăzi. Au rămas consemnate câteva gânduri ale regizorului despre acel spectacol: „Am crezut că va fi un eveniment și la București. N-a fost, deloc, un eveniment. (...) S-a scris bine, dar n-a avut importanță; în primul rând, pentru că teatrul n-avea forța de a monta așa ceva, nici forța vizuală, nici forța umană. Era vorba de o tragedie modernă. Dar, ceea ce e mai grav, cred eu, e că actorii n-au putut să joace aceste *Troiene* (...); trebuie să înțelegi problema pe care o pune piesa, adică problema acestei actualități, problema războiului. Actorii îmi citau mereu istoria lui Hector și a lui Ahile, și piesa nu avea nimic în comun nici cu Hector, nici cu Ahile. (...) Chiar Poldi, Dumnezeu s-o ierte, care era înainte o actriță excelentă, intra mereu într-un dramatism, așa, într-un cântec de recitări. Nepotul ei, Astianax, este omorât împreună cu Andromaca, și, pe scenă, îi aduceam capul tăiat. Copilul purta o mască foarte frumoasă. Și acel mesager aducea masca pe un scut și ea o lua în mână. Urma o scenă, sigur că tragică, scrisă de autor (Walter Jens, *n.n.*) și de Euripide, în care se zguduie pereții. I-am propus să râdă de această moarte. Iar când îl îngroapă, să-și piardă puțin mințile și să se bucure. (...) Aceasta e pentru mine metoda de a pune în scenă cu elemente contrarii, care valorifică mult mai mult ideea de bază. (...) Poldi Bălănuță mi-a spus: Dragă Vlad, nu pot, mi-e rușine să joc așa. Ciudat, ea vroia. Erau decenii de dramatism jucat inadecvat. Și n-aș fi dat acest exemplu, dacă nu era o actriță foarte bună. Atac aici o problemă esențială”<sup>2</sup>.

Masca folosită pe scenă, în momentul dramatic al înmormântării lui Astianax, încarcă spectacolul de energie ritualică, dar o redistribuie prin jocul actorilor într-un act derivat artistic. Pe Astianax, jucat de un copil, Vlad Mugur nu a vrut să-l lase cu fața descoperită, pentru că era convins de faptul că nu are cum să controleze emoțiile și exprimarea lor pe scenă, atunci când este vorba despre un copil; așadar, folosirea măștii a fost o soluție tehnică dublată de una artistică. Chiar dacă la București, în 1994, *Sfârșitul Troiei* nu a fost un spectacol de o reușită excepțională, în noiembrie 1989 regizorul mai lucrase aceeași piesă la teatrul din Münster (Germania), în scenografia lui Helmut Stürmer, iar cronicile răsfoite vorbesc despre o montare plină de forță, un tablou copleșitor, amintesc despre atrocitate și suferință, spectacolul fiind primit cu „aplauze furtunoase” de către publicul care l-a ovaționat pe Vlad Mugur (Wolfgang Morisser, *Die Glocke*, 14 noiembrie 1989).

Vlad Mugur revine la Goldoni, odată cu întâlnirea trupei Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, loc unde găsește acel colectiv artistic care să-i împlinească, în modul cel mai deplin, aspirația pentru teatrul de echipă, așa cum îl visează și îl dorește.

În paranteză spus, la Teatrul Maghiar montează mai întâi *Scaunele* de Ionesco, cu Magda Stief, Biró József, Áron Dimény. Dintr-o întâlnire cu autorul, Vlad Mugur reține că acesta se considera cel mai realist autor al secolului și că nimeni nu-l înțelegea. Lucrează pentru prima dată *Scaunele* în propriul studio, „Ansamblul Vlad Mugur” din München, cu Magda Stief și Emmerich Schäffer, montare despre care își amintește: „Sigur că nu era un spectacol realist ca gândire, dar ca interpretare, ca joc, ca tot, am luat absurdul în serios. Nu se juca stilizat sau absurd, ci l-am jucat de-a binelea, aproape existențial. Și atunci, absurdul cred că apare mai (...) puternic, da”<sup>3</sup>. Pe această linie, îl reia la Cluj și premiera are loc pe 2 octombrie 1996; imediat, pe 10 noiembrie 1996, are loc a doua premieră, cu spectacolul Goldoni, *Doi gemeni venețieni*.

Dintr-o perspectivă de istorie teatrală, dar nu numai, Vlad Mugur rememora, la puțină distanță: „Eu am făcut în Germania spectacolul, în aer liber, și pe urmă l-am transpus pe scenă. Cu Florica Mălureanu l-am lucrat. Și a fost o idee a ei, foarte frumoasă, de a face un spectacol de alb pe alb. Costume albe, pe decoruri albe. Dar pentru asta, îți trebuie puțină genialitate pe care ea o are. Când era în formă și liniștită. (...) Ne-am jucat cu o *commedia dell'arte* care, în fond, nu mai era o *commedia dell'arte*. Tema era provocarea fanteziei prin lipsa de ajutor a decorului. Spectacolul a creat un foarte mare entuziasm în Germania și la

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 204–205.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 216.

Teatrul Maghiar din Cluj. Mai ales, m-a interesat alunecarea din comic, în grav”<sup>4</sup>. La Teatrul Maghiar, scenografia spectacolului *Doi gemeni...* era realizată de Vioara Bara.

*Doi gemeni venețieni* (Fig. 2) începe, la fel ca *Mincinosul*, cu un fragment de extra-text, în care trupa își pregătește spațiul de joc; este enunțată convenția pe care cei de pe scenă și-o asumă și la care publicul este chemat să ia parte. Este spectacolul în care sala hohotește neîntrerupt, bufonadele și acrobațiile se succed în ritm amețitor; doar uneori, într-o secvențialitate bine dozată, se strecoară măștile printre perdelele albe ale decorului, aducând cu ele straniețea unei alte lumi, a unei realități paralele care, din când în când, își caută posibile legături cu lumea veselă și crudă aflată la vedere. Și, în timpul unuia dintre cele mai comice momente din spectacol, Zanetto – geamănul naiv, a cărui candoare nu e suficientă pentru a schimba lumea – chiar moare. Este momentul de virtuozitate actoricească maximă al lui Bógdan Zsólt (actorul îi joacă pe cei doi frați, Tonino și Zanetto), în care frisonul spaimei apare pe scenă și, deopotrivă, cuprinde și sala, în același timp în care actorul savurează cu delicii, la recomandarea lui Pancrazio, un elixir al dragostei; de fapt, e o poțiune otrăvitoare, aducătoare de moarte. Se acumulează situații ambigue, precum cea a aparițiilor personajelor mascate care supraveghează desfășurarea faptelor, oarecum amenințător, niciodată declinându-și identitatea; relația Colombina – Arlecchino e una imposibilă și disperată; Rosaura trăiește la marginea pierderii de sine, precum Ofelia, iubirea pentru Tonino. Un Goldoni la care se râde, dar deloc vesel; un râs crud, rece... Și e atât de în spiritul Meșterului, al teatrului în care credea și pe care-l făcea.



Fig. 2 – Scenă din *Doi gemeni venețieni* de Carlo Goldoni, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1996.

Montarea lui Vlad Mugur cu *Doi gemeni venețieni* impune atenției motivul fraților în conflict – cele două fețe ale medaliei, care pot fi complementare sau opuse; motivul este unul comun marilor dramaturgi (doar câteva exemple: Sofocle, *Antigona*; Euripide, *Fenicienele*; Plaut, *Gemenii*; Shakespeare, *Comedia erorilor* sau *A douăsprezecea noapte*). Motivul se distinge prin dramatismul situațiilor ce decurg din slaba nediferențiere naturală, care este prelungită și într-una culturală (obiceiuri, orientări, alegeri), nediferențiere cumulativă de tensiuni care conduc la descărcări violente. Asupra acestui aspect se oprește și René Girard în studiul său *Violența și sacrul*, atunci când se ocupă de definirea și caracteristicile crizei sacrificiale: „În numeroase societăți primitive, *gemenii* inspiră o teamă extraordinară. Se întâmplă ca unul dintre ei să fie ucis sau, și mai des, să fie suprimați și unul și celălalt. Iată o enigmă care pune la încercare, de mult timp,

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 220.

perspicacitatea etnologilor. (...) În zilele noastre, recunoaștem în enigma gemenilor o problemă de clasificare. (...) Problema clasificării este crucială nu în sine, ci prin ceea ce implică. Între gemeni, nu există nici cea mai mică diferență în planul ordinii culturale, există uneori o extraordinară asemănare în plan fizic. Acolo unde lipsește diferența, violența devine amenințătoare. Se stabilește o confuzie între gemenii biologici și gemenii sociologici, care încep să se înmulțească de îndată ce diferența este în criză. Nu trebuie să ne mirăm că gemenii stârnesc teama: ei evocă și par să anunțe pericolul major din orice societate primitivă, violența nediferențiată”<sup>5</sup>.

Așadar, gemenii aduc un plus de nediferențiere, ființarea lor este o dedublare care nu mai are nevoie de mască, în procesul scenic de semnificare. În *Doi gemeni...*, Vlad Mugur îl distribuie pe Bógdan Zsólt în dublul rol al gemenilor și folosește masca pentru personaje de *commedia dell'arte*, pentru Brighella, dar și pentru prezențele drapate în mantii, cele care apar de unde nici nu te aștepti și care aduc nota de fantasmă, prin multiplicarea nediferențierii, într-o serie greu controlabilă de eficiența rațională. Este o intuiție a gândirii teatrale a lui Vlad Mugur, care își găsește, aici, un punct de incidență cu reflecția antropologică.

În *Slugă la doi stăpâni*, spectacol montat la Teatrul Național din Craiova în 1999, cu Valer Dellakeza în Truffaldino, Vlad Mugur se întoarce la o Veneție fluidă, acvatică, mereu în transformare, greu de prins sau de fixat. Scenografa Lia Manțoc, cu care colaborează de data aceasta și pentru decoruri și pentru costume, realizează un spațiu translucid, din materiale care lasă mai mult să se ghicească un fel de universuri paralele, populate de personaje cu măști non-antropomorfe, coșmarești, și care continuă, într-o anume măsură, explorarea zonei de violență indusă de nediferențiere. Truffaldino încearcă să se dedubleze pentru a servi la doi patroni și pentru a-și rezolva problemele pecuniare; de aici încurcăturile provocate, acumularea situațiilor de criză și ipostazierea lui Truffaldino într-un fel de *țap ispășitor* care atrage pedepsele ambilor stăpâni, inclusiv bătaia încasată de la personajele mascate în locanta lui Brighella. În mod cert, spectacolul lui Vlad Mugur nu devine o tragedie, dar combină, cu precizie de nuanță, sursele comicului cu fantasticul, „o tehnică alchimică”, fără de cusur.

Măștile lucrate de Iona Járó Varga, funcționale și expresive, reușesc să facă o distincție limpede între tradiția *commedia dell'arte* (masca purtată de *Dottore*, Doctorul Lombardi), și cele tratate într-o manieră foarte personală, din categoria grotescului fantast (personaje care au o prezență ca de fum, impresie lăsată și de parcurgerea plină de lentoare, de către ele, a decorului cu suprafețe semi-transparente). De asemenea, este foarte bine adecvată spectacolului soluția măștii lui Truffaldino, din glazura de ciocolată rămasă pe față – urmă a înfulecării tortului. De altfel, și Marcello Moretti a preferat, în prima montare a lui Strehler cu *Slugă la doi stăpâni*, o mască desenată pe față.

Pe scena Naționalului din Craiova, regizorul revine asupra universului goldonian prin punerea în scenă a piesei *Bârfele femeilor*, într-o versiune scenică proprie, *Carnavalul bârfelor* (octombrie 2000), montare despre care sunt consemnate intențiile, în faza de proiect artistic: „... e o piesă a bârfitoarelor venețiene, a intrigantelor. (...) Aș vrea s-o fac chiar ca pe o seară a Carnavalului, toată ambianța fiind dată de personaje ale Carnavalului care se mișcă ușor; adică să-și schimbe mereu locul de joc – ceea ce e foarte greu într-o lună și ceva. E un spectacol de făcut în luni de zile. Dar m-am gândit la el și m-am gândit și la niște costume; nu știu dacă în românește există cuvântul, în germană e *Künstlich* – costume artistice – nu simple costume, ci interpretate plastic, zgâriate, făcute elemente de teatru, prin structură chiar”<sup>6</sup>. Spectacolul îl realizează în colaborare cu Ilóna Járó Varga, care se ocupă de întreaga scenografie; imagistic, montarea evocă aceeași Veneție crepusculară și excesivă, atât de dragă Meșterului. Carnavalul măștilor este principala linie pe care se materializează acest nou Goldoni, citit în stilul teatral al lui Vlad Mugur. Veneția, Carnavalul – povești niciodată deslușite până la capăt, voit incerte, pe care fiecare le continuă așa cum este inspirat de ambiguitățile, de neînțelesurile propriilor experiențe.

Nu doar dramaturgia lui Goldoni i-a inspirat lui Vlad Mugur spectacole în care simbolistica și expresivitatea măștilor erau un important element al limbajului teatral. *Livada de vișini* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, mai 1998), *Crima din strada Lourcine* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și, în altă variantă, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, noiembrie 1999), *Așa este (dacă vi se pare)* (Teatrul Național Craiova, octombrie 1999, și Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, octombrie 2000 – Fig. 3) și *Hamlet* (Teatrul Național din Cluj, iunie 2001) sunt punerile în scenă care afirmă stilul și modul în care Vlad Mugur alege să facă teatru. Un teatru pentru care masca e prețioasă și pentru că lasă loc misterului, indecisului, neclarului, al unei alte lumi la care accesul este foarte restrâns și porțile rămân deschise o clipă, doar.

<sup>5</sup> René Girard, *Violența și sacrul*, București, Editura Nemira, 1995, p. 65.

<sup>6</sup> În Florica Ichim, *op. cit.*, p. 234.

Este și motivația ultimă pentru singurul text de Luigi Pirandello pe care Vlad Mugur l-a lucrat, *Așa este (dacă vi se pare)*, text pe care a considerat oportun să-l pună în scenă în două teatre; așadar, două echipe care să dea viață și concretitudine scenică cât mai nuanțat, chiar completându-se, celor imaginate și gândite de regizor. „Am mai avut o problemă foarte grea în spectacol, problemă care mă pasionează în ultimul timp, aceea de a aduce a doua față a oamenilor, care e masca, fapt care îi desfigurează, dându-le expresie, nu? Eu știam că există în piesă masca, în subtextul ei, dar era foarte greu de adus. Atunci, odată cu cutremurul pe care l-am făcut împreună cu Stürmer – tot nu e în piesă, dar se vorbește despre un cutremur; și în sudul Italiei sunt cutremure tot timpul – cad obiecte. Am avut ideea să se prăvălească teatrul, adică să cadă măști care, pe urmă, devin o parte din decorul spectacolului, puse pe scaune”<sup>7</sup>. Era momentul din spectacol în care și oglinzile mari, din decor, dădeau o serie de imagini reflectate ale spațiului de joc, implicit ale actorilor, care se constituiau în tot atâtea realități paralele.



Fig. 3 – Scenă din *Așa este (dacă vi se pare)* de L. Pirandello, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 2000 (foto: András Peltán).

Și în *Așa este...*, ca și în *Șase personaje în căutarea unui autor* sau în *Astă seară se improvizează*, Luigi Pirandello pune în discuție raportul dintre teatru și viață, dintre forma fixată prin creație și fluxul vital în permanentă mișcare; care și unde e limita cunoașterii umane față de propria condiție. De aceea, dramaturgul atinge și relația dintre mască, o formă imobilă (poate, doar aparent), și natura personalității umane, mereu dinamică, greu de fixat. Vlad Mugur construiește întreg spectacolul pe această imposibilitate de fixare psihologică și existențială a personajelor, pe ambiguitatea lor identitară, iar soluția scenografică este dată de folosirea oglinzilor și a măștilor, care preiau și multiplică natura ludică a eroilor piesei.

Fiica Doamnei Frola e sau nu aceeași ființă cu soția Domnului Ponză; cine e Giulia, cine e Lina; Vlad Mugur nu vrea să elucideze, chiar dacă spune că s-a gândit la tratarea textului ca la o piesă polițistă, din punct de vedere al metodei de dezvoltare dramaturgică. Finalul spectacolului, cu pianul care începe să cânte fără ca cineva, vizibil, din această lume, să-i apese clapele, iar Doamna Frola, aproape opunându-se ieșirii din scenă, vorbește despre misterul care se lasă fulgurant întrezărit, dar nu dezlegat.

Aceași actriță care îi dă trup scenic Doamnei Frola din *Așa e (dacă vi se pare)* o întruchipează și pe Liubov Andreevna Ranevskaia, cu o inteligență artistică sclipitoare și un adevăr pe măsură, cu nuanțe actoricești infinitezimele, pentru sugestia fragilității psihice sau a histrionismului personajului;

Magda Stief rămâne o întrupare remarcabilă în acest personaj. În *Annie Wobler*, tot în regia lui Vlad Mugur, fața actriței a fost grimată puternic, iar expresia uimirii accentuată; scena balului, în care Ranevskaia așteaptă vânzarea livezii ca pe o rezolvare existențială din partea unei autorități superioare ei, este aceea în care măștile apar concret în spațiul scenei, proiectând momentul într-un spațiu de joc al destinului. Este și momentul din spectacol când chipul Magdei Stief capătă un nas fals, de *clown*, și întreaga ei expresie devine de o tristețe adâncă, la limita posibilității de a controla realitatea pe care o trăiește eroina (Fig. 4). Când Lopahin – jucat de Bógdan Zsólt; mai rar poate fi văzut un Lopahin al cărui regret că nu aparține universului livezii, acelei lumi care îl refuză, este atât de concret... – când Lopahin o anunță pe Ranevskaia că livada a

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 236.

fost vândută și va fi parcelată, eroina se acoperă cu bucăți de tapet de pe pereți, iar atunci când părăsește casa, pentru eroină ruperea nu este aceea de un anume spațiu, ci momentul, conștientizat brutal, că niciodată nu mai poate avea acces la timpul livezii înflorite. Crengile decorului sunt schelete răsturnate – metafora spațială a lui Helmut Stürmer are o forță care se fixează obsesiv în memoria spectatorilor – și, poate, semnul unei imposibile întoarceri în condițiile aceleiași bucle pe spirala timpului. Ranevskaia se agață de pereți, sfâșie din ei, îi mângâie și-și pudrează chipul cu praful lor, când își înțelege neputința de a reține clipa, pentru a o proiecta în durată. De aceea, Ranevskaia este aproape târâtă afară, luată pe sus de două-trei personaje. Violența jocului actriței este interioară și implozivă, un amestec de tragism și de grotesc, la marginea nebuniei.



Fig. 4 – Magda Stief în *Livada de vișini*, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1998 (foto: András Peltán).

Este evidentă, în imagistica scenică a lui Vlad Mugur, revenirea – mereu amplificată, cu noi perspective și structuri de adâncime în spectacolele ultimei perioade de creație – așadar, revenirea asupra destrămării, a inconsistenței materiei în fața timpului, a morții; se explică atracția față de o Veneție care se dizolvă, de casa care se risipește sub efectul trecerii, de șantierul în care este plasat Elsinore, în ultimul său *Hamlet*.

Despre eroul shakespearian, care l-a preocupat pe întregul său traseu teatral, descoperindu-l și redescoperindu-l, Vlad Mugur remarcă, într-un interviu acordat criticului de teatru Ion Parhon: „... condiția lui Hamlet mă fascinează. E vorba de ieșirea lui din normalitate. Într-un interviu luat de George Banu, îmi amintesc bine, Peter Brook spunea despre Hamlet că este șovăitor și că face pe nebunul. Desigur, toți vedem asta. Dar un om care face mereu pe nebunul nu este ca toți ceilalți, el sfidează deja normalitatea! Apoi, plutește ceva inexplicabil în așteptarea, în ezitățile lui, în amânarea faptei. Se apropie parcă de una dintre calitățile lui Christ, care fugea de ideea răzbunării. Hamlet nu fuge, nu o respinge, dar nu o poate pune grabnic în aplicare. (...) Partea comică a piesei, din nefericire mult mai puțin exploatată, deși dă seama despre natura lui Hamlet, cel mai mare bufon în comparație cu Regele și cu Polonius, ne ajută și ea să percepem nebunia și complexitatea personajului”<sup>8</sup>. Propunerea regizorului pentru Hamlet este una profund shakespeariană, amestec de bufonerii și atitudini christice, și îi dă corporalitate scenică evidențiind complementaritatea Fantomei Tatălui cu personalitatea lui Hamlet; soluția regizorală este subliniată prin jocul lui Sorin Leoveanu (Fig. 5), extraordinar de articulat pe concepția regizorală, prin mască și machiaj. În montarea lui Vlad Mugur de la Naționalul din Cluj, Hamlet știe că Polonius urmărește întâlnirea lui cu Ofelia, știe că ea este la curent cu ceea ce face tatăl său, iar cruzimea cu care acționează este la fel de mare ca și

<sup>8</sup> Vlad Mugur, *spectacolul morții*, dosar gândit și alcătuit de Marta Petreu și Ion Vartic, *Apostrof*, 9/2001, Cluj-Napoca, p. 165.

durerea de a fi înșelat până și de Ofelia. Va fi crud și va schimba „mască după mască” – va purta o perucă grotescă, va juca larg, acrobatic, va fi atât de nebun încât paralyzează reacțiile celor din jur; dar va păstra o răceală rațională, pe care o dă la iveală pentru ca teroarea răzbunării să cuprindă Curtea Danemarcei. Teroarea din Danemarca – aceasta e doar o închisoare! – face ca și chipurile să fie înghețate în măști, pentru uzul social.



Fig. 5 – Sorin Leoveanu în *Hamlet*, Teatrul Național din Cluj, 2001 (foto: Nicu Cherciu).

Tensiunea dintre proiecția rațională a traseului uman și dimensiunea difuză, greu de aflat și controlat, a ambiguității identitare și a destinului, este definitorie pentru gândirea artistului Vlad Mugur, iar teatral o exprimă prin prezența și semnificațiile personajelor care poartă mască. Vlad Mugur nu contemporaneizează, nici nu localizează facil și vulgarizator Goldoni, sau Cehov, sau Shakespeare; este nevoia unui artist de a cunoaște și de a înțelege prin teatru, nevoie dublată de irepresibila bucurie de a juca și/sau a se juca.

În anii '90, spectacolele lui Vlad Mugur – alături de *Trilogia greacă* a lui Andrei Șerban (Teatrul Național București, 1990) sau *Richard III* de la Teatrul Odeon, regia Mihai Măniuțiu – propuneau un discurs teatral în care prezența măștii este folosită în mod consecvent ca semn și ca mijloc de expresie, care subliniază posibilitățile teatrului de a pune în discuție o temă majoră, cea a identității. Era și este o temă importantă și sensibilă nu doar pentru practica teatrală și teoria spectacologică din România, dar și una esențială pentru societatea și cultura românească de astăzi. Maturitatea unei culturi se manifestă și prin capacitatea de a aduce în spațiul public teme sensibile din trecutul ei, punerea lor în discuție aducând un plus de cunoaștere și speranța unor convenite echilibrări de perspectivă; iar identitatea națiunii, a grupurilor și categoriilor sociale, a individului, este un subiect care a stârnit mai mult pasiuni și polemici, decât dezbateri teoretice, începând cu modernitatea românească. Întrebările legate de identitate pe care le lansează teatrul forează în straturile adânci ale omului, de aceea ele sunt neliniștitoare și incomode, punerea în chestiune fiind un lucru chiar supărător pentru multe conștiințe. Ce stă sub mască devine atât de vizibil, uneori, prin spectacolul de teatru...