

VLAD MUGUR ȘI „TEATRUL MARE”

ROXANA CROITORU*

Résumé

En juin 2000, peu après que Ion Vartic avait pris la direction du Théâtre National de Cluj, j’ai été invitée dans son bureau pour prendre part à une brève entrevue avec Vlad Mugur. Connaissant Ion Vartic dès son premier retour en Roumanie, dans les années 90, celui-ci acceptait de revenir sur la scène du théâtre de Cluj. Pour commencer, avec deux mises en scène. Il a proposé plusieurs titres, mais c’était évident que son intérêt portait surtout sur *Hamlet*. Nous avons consulté ensemble la liste des acteurs embauchés, puis, je lui ai parlé de comédiens qu’il n’avait pas vus sur scène et je lui ai également montré certains autres dans les albums de spectacles. À mon départ, ils discutaient avec moult animation des collaborateurs, du répertoire, des souvenirs communs.

Je suis partie pleine d’espoir, mais saisie de crainte aussi. Vlad Mugur avait déjà été sur le point de monter pour le Théâtre National, mais nous l’avons perdu.

À la fin de l’automne 2000, Vlad Mugur a assisté au concours d’embauche de jeunes acteurs. Cette occasion m’a révélé son don de mettre en évidence les plus belles qualités des candidats, fussent-ils sous l’empire de l’émotion, et de découvrir sans faille les meilleurs parmi eux. Il y a eu même un moment amusant, lors de l’apparition d’Elena Ivanca. À la différence des autres, qui venaient se présenter à la rampe, Elena est venue du fond de la scène en incarnant déjà le personnage Țușca Vilmoș de la pièce *Declaration* de Tudor Mușatescu. J’attendais avec une vive impatience l’avis du Maître, sans penser une seconde à la réaction que peut susciter l’aspect du personnage. Vlad Mugur, le regard indigné, s’est tourné vers les personnes qui se trouvaient derrière lui et leur a dit : « Mettez-la dehors ! ». Je n’ai pas pu m’empêcher de sourire. Trop tard, elle avait déjà commencé à parler. Tout d’un coup, le visage de Maître fut éclairé par l’expression chaude et enfantine que je lui avais vue tant de fois pendant les répétitions pour *Hamlet* devant les réussites des comédiens. Je ne soupçonnais pas – et, d’ailleurs, personne ne le soupçonnait probablement – qu’Elena puisse être la Reine, mais j’étais persuadée qu’elle ferait partie de la troupe du Maître. Le concours, comme chaque rencontre avec Vlad Mugur, était important pour le théâtre, qui recevait ainsi une direction. La façon dont il posait ses questions aux candidats indiquait *ce qu’il cherchait et comment il le cherchait* : des personnages, des types, non pas pour un spectacle ou pour une distribution, mais pour l’équilibre d’une troupe capable de jouer presque toute pièce.

Mots-clés : Hamlet ; le Maître ; simplification ; effet ; nerf dramatique.

În luna iunie a anului 2000, la scurt timp după ce profesorul Ion Vartic a preluat conducerea Teatrului Național din Cluj¹, am fost invitată să iau parte, în cabinetul acestuia, la o scurtă întrevvedere cu Vlad Mugur. Cunoscându-l pe Ion Vartic din anii ’90, cu ocazia primei sale întoarceri în țară, Vlad Mugur accepta să revină pe scena Naționalului clujean, pentru început cu două înscenări. A propus multe titluri, dar era evident că-l preocupa *Hamlet*. După ce am consultat împreună, cu mare atenție, lista actorilor angajați, i-am pomenit de câțiva pe care nu-i văzuse pe scenă, i-am prezentat alții din albumele de spectacol. L-am lăsat vorbind însuflețit cu directorul despre colaboratori, repertoriu, amintiri comune.

Am plecat cu mare speranță, dar și cu teamă. Vlad Mugur mai fusese pe cale să monteze la Național, dar l-am pierdut. Din inabilitate? Poate, din lipsă de tact. Îmi aminteam de adolescență, de anii când gustul meu pentru teatru s-a format pe marile spectacole ale lui Vlad Mugur la Cluj: *Ifigenia în Aulis* (Fig. 1), *Caligula* (Fig. 2), *Un vis în noaptea miezului de vară* (Fig. 3)... Trecerea acestui regizor prin teatrul unui

* Roxana Croitoru este consultant artistic la Teatrul Național din Cluj. Adresă e-mail: Roxana.croitoru@gmail.com

¹ Ion Vartic se va afla la direcția teatrului timp de un deceniu, până în anul 2010.

oraș, așa cum s-a mai spus, nu însemna doar unul sau mai multe spectacole-eveniment sau de mare rafinament. El avea darul de a forma o echipă, de a descoperi în actori fețe nebănuite ale talentului lor, de a crea o trupă cu un anume stil de teatru.



Fig. 1 – *Ifigenia în Aulis* de Euripide, Teatrul Național Cluj, 1966.



Fig. 2 – *Caligula* de Albert Camus, Teatrul Național Cluj, 1969.



Fig. 3 – *Un vis din noaptea miezului de vară* de W. Shakespeare, Teatrul Național Cluj, 1970.

Rețeta Meșterului, care s-a dovedit infailibilă în teatrele în care a lucrat, cu ani în urmă și la Cluj, e să regenerezi un teatru și o trupă cu spectacole importante și cu actori importanți.

Vlad Mugur asistase la concursul pentru angajarea de tineri actori, la sfârșitul toamnei 2000, revelație pentru mine a darului său de a pune în lumină cele mai frumoase date ale concurenților, chiar timorați de emoție, și de a-i descoperi cu siguranță pe cei mai buni. A fost chiar un moment comic la apariția Elenei Ivanca. Spre deosebire de ceilalți concurenți, care veneau la rampă să se prezinte, Elena a venit din fundul scenei, atacând direct personajul Țușca Vilmoș din *Declarație* de Tudor Mușatescu. Așteptam cu sufletul la gură impresia Meșterului, negândindu-mă o clipă la reacția pe care o poate produce înfățișarea personajului:

o pălărie mov cu panglică albastră, un loden de un bej îndoielnic, din care se întrevedea o cămășuță verde crud, pantofi albi cu tocuri care-i accentuau mersul împleticit și o poșetă roșie. Vlad Mugur s-a întors spre cei ce erau în spatele lui, cu privirea aprig indignată, spunând: „Scoateți-o afară!”. Nu mi-am putut reprimă un zâmbet. O văzusem pe Elena în aceeași vară la Mangalia, la Gala Tânărului Actor, și am socotit-o marea perdantă. Era prea târziu, începuse să vorbească. Și, deodată, fața Meșterului s-a luminat de o expresie cald copilărească, pe care i-am văzut-o de atâtea ori în cursul repetițiilor la *Hamlet*, în fața reușitei actricești. Nu m-am gândit, cum poate nimeni nu s-a gândit, că Elena va fi Regina, dar eram sigură că va juca în trupa Meșterului. Concursul, ca orice întâlnire cu Vlad Mugur, era important pentru teatru: primea direcție. Felul în care punea întrebări candidaților îți arăta *ce* și *cum căuta*: personaje, tipuri, dar nu pentru o reprezentare sau o distribuție, ci pentru echilibrul unei trupe cu care poți să joci aproape orice.

„Eu am fost și am rămas regizor de actori. Sunt un regizor care creează metafora prin interpretarea actricească. (...) Pentru mine actorul este desenul și vioara, clownul, cabaretistul, metafora. Din ciocnirile mele cu el s-au născut situații ciudate sau de râs, sau de spaime...”²

Avea întotdeauna echipa lui, alcătuită din cei mai buni, care îi erau și prieteni. În anii '60: traducătorul Alexandru Pop, scenograful Jules Perahim, dar și scenografiile teatrului Mircea Matcaboji și T.Th. Ciupe, compozitorul Pascal Bentoiu, actorii Silvia Ghelan, Melania Ursu, Gheorghe M. Nuțescu, Aurel Giurumia, Alexandru Munte și cei pe care i-a angajat odată cu venirea sa la Cluj: George Motoi, Silvia Popovici, Valentino Dain, Ștefan Sileanu, Gitta Popovici. „Ca să-ți pui în practică inspirația cu o societate atât de eteroclită – spunea el – trebuie să ai aptitudinea de a vrăji diferite temperamente. Peste toate este nevoie – dincolo de oricâtă noutate ai aduce într-o creație – de măsură și bun gust”³.

Spectacolele acelor ani, de la Cluj, când Vlad Mugur a fost întâi prim regizor și apoi director, aveau o vizualitate puternică venită din cultura plastică, grafică sau pictură. Din decor și o anume mișcare scenică împlinită de actori și balerini ai Operei, colaboratori aproape permanenți în spectacolele sale. Memorabilă scena corifeelor din *Ifigenia în Aulis* de Euripide în care unduirea interpretelor după tonalitatea cuvântului pe fundalul de pietre stilizate ale decorului lui Jules Perahim exprima tragic durerea. Sau scena mesei din *Caligula* de Albert Camus, pe care o asociai imediat cu *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci. George Motoi îmbrăcat în sac alb, cu părul oxigenat, cu interpretarea ironic detașată aducea cu un Crist modern, dar un Crist al răului, ce declanșa în ceilalți cele mai abjecte reacții. Tot atunci, chiar înainte de autoexilul său, Vlad Mugur a început repetițiile la *Hamlet*. Traducerea îi aparținea lui Alexandru Pop, o traducere romantic-poetică, pentru muzică îl avea pe Pascal Bentoiu, iar scenografia urma să fie prima colaborare a sa cu talentata Florica Mălureanu. În vederea începerii repetițiilor actorii urmau o riguroasă documentare, chiar la spitalul de psihiatrie. „Cel mai important mi se părea (atunci, *n.n.*) găsirea acelei granițe dintre normal și nebunie, în care înotau toate personajele în afară de unul, în afară de Ofelia care era normală, iar când înnebunea din cauza celorlalți, înnebunea clinic”⁴.

Revenirea Meșterului, cum i se spunea încă din tinerețe, la Cluj, la Teatrul Național, s-a produs, peste timp, tot cu *Hamlet*. L-am întrebat cum de s-a oprit la *Hamlet* când inițial ne propusese *Pescărușul de Cehov*. Mi-a răspuns că se întâmplă un lucru curios, sunt momente când unele texte revin cu furie pe toate meridianele lumii. Fusese pus în scenă de curând, în anul 2000, de Peter Brook și de Zadek, la București de Liviu Ciulei, în America se lansa un film cu *Hamlet*, în care acțiunea se petrece într-un mare concern. Că *Hamlet* provoacă în diferite momente dorința de creație și, așa, la fiecare transpunere scenică apar alte motive dominante. *Hamlet*-ul anului 2001 nu mai avea nicio legătură cu celebrul său spectacol din 1958, de la Craiova, iar din cel început la Cluj a mai rămas o singură idee, acel conflict teribil, la granița între normalitate și anormalitate, fără a fi însă dominantă spectacolului. Îl interesa fenomenul teatral al celei mai celebre piese scrise vreodată și, de asemenea, o considera o provocare pentru orice om de teatru. Îl preocupa această piesă stufoasă și „prost construită”, după cum spunea T.S. Eliot, personajul Hamlet, ciudat, în jurul căruia se împletește și se încarcă acțiunea.

„Plăcerea mea, spunea tot atunci, și asta nu mai e în legătură cu *Hamlet*, ci în legătură cu meseria mea în ultimii ani, este să mă eliberez de inutilele încărcături și inutilele metafore, pe care le propune teatrul și pe care le propun parantezele autorilor în text (exceptându-l pe Shakespeare, care nu scrie în paranteze decât vagi indicații: se bat în Anglia, sau: sunt nu știu unde) și să ajung, pe cât se poate, la esență, la simplificare.

² Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, Revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2000, p. 51.

³ *Ibidem*, p. 50.

⁴ *Ibidem*, p. 120.

Prefer simplificarea, pentru că simplificând cred că valorile devin puternice, și atunci esența piesei apare cum trebuie. Nu știu dacă reușesc și dacă reușim, dar aceasta e ultima mea părere despre teatru: descotorosirea de toate bancurile artistice⁵.

Inițial se gândise la un *Hamlet*-lectură în care rolurile interpreților să nu fie fixate, oricare dintre actori să poată interpreta indiferent care din roluri. Lectura să fie lovită de teatru, să se anime și să se transforme în acțiune pentru ca la final să redevină lectură. Era convins că textul clar, fără încărcături, rezistă oricărei interpretări, că este valabil în orice context și în orice timp.

„Simplificând apar rezolvări surprinzătoare chiar din partea autorului. Apar linii foarte puternice, pe care câteodată nici nu le bănuiești la lectură”⁶. În zece zile și mai ales noapți, în care i-am fost alături, s-a născut varianta scenică. Așa cum și-a dorit, un text clar, descărcat de metafore, pentru a ajunge la acel ceva care numai actorului îi e dat să spună. Am înțeles ce dorea: nervul dramatic al textului, expresia directă. Îmi explica: una e să spui: „O, carnea aceasta mult prea încheată/De s-ar topi și s-ar preface în rouă...” și alta, așa cum va fi în spectacolul nostru: „Carnea asta a mea, mult prea încheată/De s-ar topi și s-ar preface-n apă”. Apă e mult mai tare. Textul a devenit clar, direct. Nu mai avea acte, tablouri, scene. Era *Hamlet* în două părți. În timpul repetițiilor le cerea actorilor să lupte împotriva versului, să nu se lase furajați de frumusețea lui, care oricum reieșea, ca, de altfel, și ideile filosofice. Voia să accentueze latura crimei și comedia care se recunosc în patru personaje: Hamlet, Polonius, Groparii și Osric. O piesă cu valoare de *krimi horror* și de comedie (Fig. 4).



Fig. 4 – *Hamlet* la Teatrul Național Cluj, 2001: scenă de la începutul spectacolului.

Cu o distribuție de actori foarte tineri în rolurile principale, aproape necunoscuți, Hamlet – Sorin Leoveanu, Ofelia – Luiza Cocora, Gertrude – Elena Ivanca, Claudius – Bogdán Zsolt de la Teatrul Maghiar din localitate, descoperit tot de Meșter ca actor de mare talent și de prim plan, ca, de altfel, și colegul său Hatházi András, ambii în spectacolul Meșterului *Doi gemeni venețieni* de Goldoni. Vlad Zamfirescu de la Teatrul Bulandra din București, dublură în rolul Claudius. Și doi dintre mai vechii lui colaboratori, Polonius –

⁵ Prin simplificare, valorile devin mai puternice, interviu luat de Roxana Croitoru lui Vlad Mugur pentru caietul de sală la *Hamlet*, 19 iunie 2001.

⁶ *Ibidem*.

Anton Tauf și Melania Ursu în două roluri în travesti, Marcellus și Actor Rege. Echipa apropiată de creatori, de care era atât de mândru și care erau „cei mai buni”, cum spunea el: decorul: Helmut Stürmer, costume: Lia Manțoc, măști: Ilona Varga-Járó, colaborator de ultim moment compozitorul clujean Adrian Pop pentru muzica de scenă.

În spațiul compus de Helmut Stürmer, un șantier cu schele, moloz, găleți, var, capre, blaturi de lemn, cârpe/prelate, saci de nailon se descompune și se recompune o lume într-o piesă de regi de tristă măreție. Un spectacol al luptei dintre viață și moarte, un joc al morții, neconvențional, atemporal, puternic în liniile sale de forță. Un spectacol insolit care te surprinde și te emoționează moment de moment, uneori la limita suportabilității.

Începe cu publicul în sală, pe lumina crudă, cu actorii care vin din diverse puncte cu foi de text în mână. Fixează cu priviri puternice câte un spectator, îl ating ușor. Ajung pe scenă, așează blaturile de scânduri pe două capre și încep lectura piesei alb, rece. E o terapie cu publicul, care trebuie să fie de la început electricizat, să fie lovit în plex, cum spunea Meșterul, să înțeleagă că i se comunică un text important, fapte importante. Lectura se animă odată cu apariția Fantomei (Liviu Matei, actor-mim la Teatrul de Păpuși „Puck”), de sub nailonuri și moloz. O apariție stranie și concretă (Fig. 5). Mască pe care i-a făcut-o Ilona Varga-Járó avea un dispozitiv special și din mască se prelingeau picuri de lapte. În lumina de scenă masca, alura Fantomei, picăturile de lapte produceau un efect foarte puternic, al unei ființe în descompunere. Am înțeles atunci de ce ținea Meșterul să aibă în spectacol gheață uscată. Aceasta în contact cu aerul și apa caldă făcea aburi. Cădea ca negura în zori. Fantoma, făptura moartă, emitea unde luminoase sub formă de abur luminos; prezența sa fizică – prin mască, picurii de lapte și abur luminos – reconstituia straniul fenomen vizual ce însoțește așa-numitele apariții, fantomaticele materializări ale unei persoane decedate. Era un efect. Vlad Mugur spunea deseori în repetiții că efectul și întâmplarea în teatru se joacă cu tine și trebuie reținute cele fericite, dar trebuie să știi când și cum se pot face. Să fie insolite și executate cu prospețime. Trebuie să ai măsură și bun gust. Un exemplu de întâmplare a fost într-o repetiție cu Elena. Regina, în tensiunea scenei cu Hamlet, la uciderea lui Polonius și-a pierdut pantoful din picior. Acest accident i-a dat un dezacord interior în interpretare și întâmplarea s-a păstrat la fiecare reprezentație.



Fig. 5 – Fantoma (interpret: Liviu Matei).

Celebrul monolog „a fi sau a nu fi” a fost eliminat. Meșterul a operat răsturnări în succesiunea scenelor și mă acuza, mai în glumă, mai în serios de o greșeală dramaturgică: „a fi sau a nu fi” se lega în noua succesiune de monologul final al lui Hamlet de la intrarea actorilor. Rezolvarea regizorală a fost prin surprinzătoarea lui interpretare, una din ineditele reușite ale spectacolului: Hamlet are un moment de amnezie, uită textul și i-l amintește trupa de actori, întâi șoptit, apoi preluat câte un fragment, pe rând, de fiecare dintre ei.

La scena *Cursa de șoareci*, de teatru în teatru, când Regele Claudius întrerupe spectacolul, Hamlet dansează frenetic-triumfător cu Fantoma, pe care numai el o vede.

Finalul părții întâi se încheie cu rugăciunea Regelui. În genunchi, cu spatele la ecranul-fundal, Regele se roagă „cu acea durere dreaptă, care nu iese decât la rugăciune”. Rugăciunea devine canon: Claudius în genunchi, Hamlet cu un cuțit la gâtul lui, amândoi proiectați supradimensionat pe ecran (Fig. 6).



Fig. 6 – Bogdán Zsolt (Claudius) și Sorin Leoveanu (Hamlet): scena rugăciunii.

Ofelia, nebună, apare în scenă din arlechin pe corzi cu o găleată în care bate ritm, culege pietre, bucăți de cărămizi ca flori adevărate (Fig. 7). Cimitirul e construit la vedere de cei doi Gropari din cruci de lemn improvizate, înfipte asimetric în podeaua scenei, iar în mijlocul platformei se descoperă, smulgând scândurile, groapa Ofeliei, care e plină de var și capete, craniile pe care le înfig pe marginea gropii (Fig. 8). Ofelia moartă e adusă în picioare, îmbrăcată în plastic, cu var pe ea. Confruntarea dintre Laertes și Hamlet are loc în groapă cu Ofelia, care se clatină între ei (Fig. 9). E scoasă din scenă prin public de către primul Gropar.



Fig. 7 – Luiza Cocora (Ofelia) în scena nebuniei.



Fig. 8 – Emanuel Petran (Horatio), Miriam Cuibuș (un gropar) și Sorin Leoveanu (Hamlet).



Fig. 9 – Radu Bănzaru (Laertes), Sorin Leoveanu (Hamlet), Luiza Cocora (Ofelia).



Fig. 10 – Scena duelului.

Scena finală, a duelului (Fig. 10), aducea din nou mesele din capre și blaturi în prim plan, lipite una de alta, acoperite cu folie de metal, încărcate de cupe, tăvi, florete și măști de scrimă, de o strălucire metalică. Duelul e interpretat static, doar din replici. Vlad Mugur spunea: „publicul trebuie să simtă că intră destinul în scenă”⁷.

Și ultimul moment inedit, surprinzător: noul Rege al Danemarcei, Fortinbras, e un copil (Fig. 11). Adus în scenă de bodyguarzi și urcat în picioare pe masa plină de cadavre, citește și recită alb de pe o foaie care îi este înmănată, rece și rău, concluzia piesei.



Fig. 11 – Discursul lui Fortinbras (interpret: copilul Mihai Costiug).

Un spectacol mare, de teatru mare, cu stil, jucat pe muchie de cuțit, modern, sincer, tragic și comic, grotesc și elegant, un teatru de calitate.

Vlad Mugur: *Imaginea artistică se naște frumos din chin și îndoială. Chinul și îndoiala te împing spre inspirația, care ni s-a dat, să zămislim acea altă viață, concentrată, insolită: Teatrul. Viață fragilă, plătând, zâmbește când se naște, dar poate muri curând (încă de timpuriu?). Ea nu e pictată în culori, nici botezată cu sunete, ea se naște din fiițe vii, diferite, ce se îmbină și pot crea armonia disonantă, care te aruncă spre zonele visate. Această unitate nu poate fi perfectă, dar tocmai asta o umple cu acea viață și transmite direct, cum spunem în lumea noastră, «trece rampa». Important este ca această viață să fie și să se păstreze proaspătă, să comunice direct, nealterat, cu zvon de clovn, situația închipuită*⁸.

⁷ Notițe din caietul de repetiții la spectacolul *Hamlet*, iunie 2001.

⁸ În Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, p. 7.

