

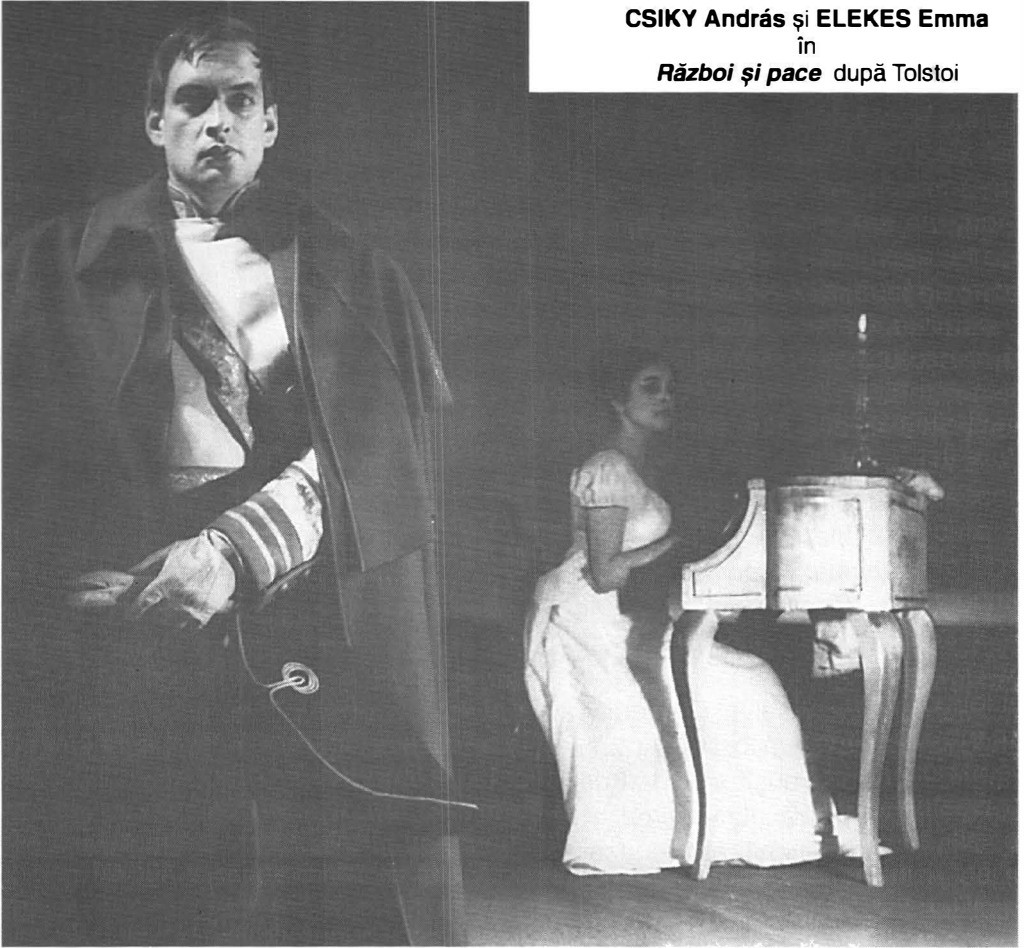
**HARAG György**

*„Nu vei putea să pui în lucrul tău decât  
atât cât ești”*

**Ludmila PATLANJOGLU:** *Ce ați simțit în iarna când ați fost dus în lagărul de la Ebensee?*

**György HARAG:** Cred că firea mea este mai ciudată sau eram, poate, prea tânăr, ca să realizez cu adevărat ce trăiam, încât nu am rămas cu traume atât de mari, cum s-a întâmplat cu alți supraviețuitori mutilați fizic sau psihic pentru toată viața. Erau suferințe de neimaginat pentru o minte omenească, munceam luni întregi la minus 20 de grade, fiind îmbrăcați într-o simplă cămașă. Lucram cu mâna goală, făceam săpături în munte pentru o fabrică de rachete. La cel mai mic semn de slăbiciune sau de nesupunere erai executat. Din grupul celor 1500 de prizonieri care am sosit în lagăr, am fost singurul care a supraviețuit. M-am îmbolnăvit și m-a salvat un medic ceh care m-a ținut ascuns la infirmerie până în primăvară, când am fost eliberat. L-am căutat mult timp după război pe salvatorul meu, dar n-am reușit să-i dau de urmă. Când am ajuns acasă, aveam 40 de kilograme și am zăcut mult timp cu diagnosticul unei boli incurabile. Spre surpriza tuturor mi-am revenit, am renăscut. Cu prilejul unei excursii am revăzut orașul Ebensee. Ruinele lagărului s-au păstrat, dar s-au construit alături locuințe. Am avut un sentiment ciudat: vile, atât de aproape de locul unde au fost chinuți și au murit atâția oameni! Mi-au rămas imagini care m-au urmărit mult timp, peste ani. Îmi amintesc cum am coborât din tren cu convoiul de prizonieri într-un orașel idilic, situat în mijlocul unei naturi minunate. Părea un paradis turistic. Casele erau mici, în vechiul stil nemțesc. În centru se găsea o cofetărie. Plutea în aer un miros de vanilie care te amețea. Oamenii mergeau pe stradă absorbiți de treburi. Păreau că nu ne observă. De fapt, se prefăceau că nu văd nimic. După ce am ieșit din oraș, am traversat o pădure de brazi. În zare, pe o movilă înaltă, se zărea o cetate impunătoare. La un moment dat se vedea cum copacii au fost retezați. Se deschidea spre cetate un drum despre care am aflat mai târziu că fiecare piatră a fost plătită cu viața unui partizan iugoslav. O mitralieră și soldați cu arma în poziție de tragere străjuiau citadela morții. Pe poartă era pictat un cap de mort. În curte ne așteptau 60 de ofițeri germani. Perfect aliniați, într-o atitudine rigidă, ne-au aruncat priviri ucigătoare timp de 10 minute. O imagine teatrală tragicomică pe care ne-a oferit-o această experiență sinistă și absurdă. În lagăr erau prizonieri de diferite naționalități. Am fost impresionat de comportamentul lor în situații-limită. Acolo am înțeles ce înseamnă solidaritatea umană.

CSIKY András și ELEKES Emma  
în  
*Război și pace* după Tolstoi



**L.P.:** *După ce v-ați întors din lagăr și v-ați restabilit „ca prin minune“ – după expresia celor din jurul dumneavoastră – din greaua convalescență, când ați dat curs pasiunii dumneavoastră din copilărie pentru teatru?*

**G.H.:** Era în 1946, la Cluj se inaugurasă un institut de teatru. Nefiind secție de regie m-am înscris la actorie. Examenul era foarte simplu. Am spus o baladă de Villon și am fost admis împreună cu 51 de studenți. Profesori erau maeștri ca Lili Poor, Szabo Lajos, Dely Ferenc, Tompa Miklos, Szabo Ernő, Kovács György.

**L.P.:** *Ce datorăți acestei pleiade de străluciți dascăli care v-au îndrumat pașii în teatru?*

**G.H.:** Profesorii mei erau niște postromantici. Exemplul lor ne-a insuflat o mare dăruire față de teatru. Erau niște reguli ce se păstrau cu sfințenie și pe care ei ni le-au transmis și nouă. Scena era considerată un loc sacru, un templu unde nu ai voie să fluieri, să intri cu pantofii murdari sau cu pălăria. Eu și acum când sunt pe scenă îmi scot pălăria. Se lucra cu mare exigență, la un înalt nivel profesional. Se practica o școală de tip realist, având la bază sistemul stanislavskian. De la meșterul Tompa am învățat eu și generația mea cum se transpune regizoral un

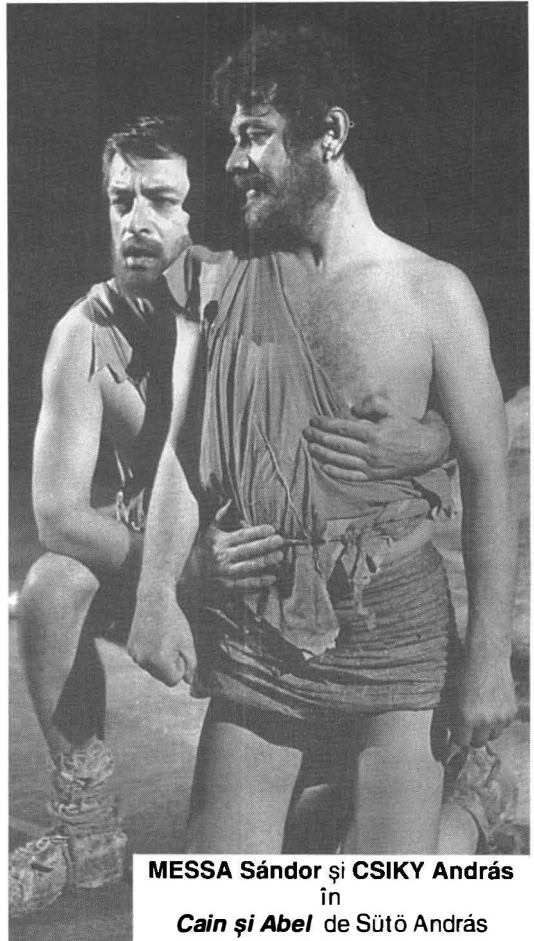
text dramatic. De la el am aflat principiile fundamentale în construirea unei situații scenice plecând de la realitatea socială, politică, umană a relațiilor dintre personaje și de la adevărul vieții. Pe vremea aceea era la Cluj un spectacol celebru cu *Romeo și Julieta*, realizat de Tompa Miklos, cu noi, studenții. Era un stil de teatru revoluționar, față de tipul de teatru ce folosea gesturile largi, de trăire patetică, rostirea calofilă, afectarea vocilor. Se impuneau principiile stanislavskiene, se afirma școala realismului psihologic. Turneele Teatrului din Târgu Mureș în acei ani la București erau evenimente culturale deosebite. Veneau să ne vadă producțiile personalități ale vremii, ca Mimi Botta, Aura Buzescu, Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Alexandru Finți. Eram înconjurați de atenția celor mai mari artiști români. [...]

**L.P.:** Când ați luat hotărârea să renunțați la actorie și să începeți să practicați regia?

**G.H.:** Niciodată nu mi-am dorit cu adevărat să fiu actor. Îmi plăceau repetițiile și primele spectacole. După aceea, în timpul reprezentației, începeam să urmăresc jocul celorlalți. La terminarea Institutului am rămas asistent. Era în 1953, când un grup de actori, proaspeți absolvenți, m-au oprit pe stradă și m-au întrebat: „Nu vrei să vii cu noi să facem un teatru la Baia-Mare?”. Am plecat cu ei și am înființat un teatru unde ne-am propus să aplicăm ceea ce învățaserăm de la profesorii noștri. Peste trei ani ne-am mutat la Satu-Mare, unde am pus bazele unei alte instituții teatrale. Aici am avut și primele mele satisfacții ca regizor, spectacole ca *Jurnalul Annei Frank*, *Ruy Blas*, *Steaua fără nume*.

**L.P.:** În plin succes profesional, ați făcut un gest care i-a deconcertat pe colaboratorii dumneavoastră: ați renunțat la postul de director, și ați început un lung pelerinaj prin teatrele din țară. Ce se întâmplase, de fapt? Ce anume a declanșat această criză interioară?

**G.H.:** Cei șapte ani petrecuți la Satu-Mare mi-au dat o stare de spirit plăcută, de confort și mulțumiri sufletească. Reușisem să încheg o trupă adevărată, asemănătoare acelor colective teatrale care trăiau într-un regim de comunitate, cum a fost mai târziu „Livingul” sau experiența lui Grotovski. Locuiam în același



**MESSA Sándor și CSIKY András**  
în  
**Cain și Abel** de Sütő András

bloc, ușile apartamentelor noastre nu erau niciodată închise. Toată ziua eram împreună. Nu aveam altă preocupare decât teatrul. Se discutau spectacolele, repertoriul, programele – chiar conflictele familiale. Nu aveam secrete nici în profesie, nici în viața particulară. Jucam mult și eram iubiți de public. În 1960, făceam parte din prima generație tânără de după război. La București începea în teatru o mișcare nouă, care s-a numit „reteatralizarea teatrului”. Se dezvoltă un moment cu realizări scenice superbe, mari montări ca *D’ale carnavalului*, *Troilus și Cresida*, *Jocul ielelor*, *Richard al II-lea*, *Nepotul lui Rameau*, *Regele Lear*, *Arden din Faversham*, *Omul cel bun din Secuiuan*. Aveam 35 de ani. Deslușisem tainele meseriei de regizor. Știam bine profesia de director de teatru, organizarea, pedagogia. Simțeam însă nevoia aceluia salt calitativ fără de care un artist autentic nu poate exista. Îmi amintesc că Lucian Pintilie mi-a spus într-o zi: „Tu faci cele mai bune spectacole realiste... dar mai știi și altceva?”. Mă pândeau o stabilizare periculoasă, salariul era bun, în oraș devenisem o autoritate. Atunci m-am gândit – ce este mai bine: să devii o statuie? sau să încerci să te autodepășești? Există riscul să pierd pozițiile câștigate, să încerc niște drumuri care să fie greșite. Într-o noapte m-am hotărât să mă arunc în apa adâncă. A început o perioadă grea, de mediocritate, de frământări. Luam premii la festivaluri, dar, analizându-mi spectacolele, constatam că sunt cel mult corecte, că băteam pasul pe loc. Nu reușeam să ies din șabloane, din convenționalism și inerție. Umblam prin teatre, montam mult și amestecat. Am fost la Ploiești, la Cluj, la Târgu Mureș. *Macbeth* începea bine, dar după un sfert de oră nu mai spunea nimic interesant, *Vedere de pe pod*, la fel... Vedeam că mă găsesc la periferia teatrului. Mă pândeau un provincialism care nu depinde de localitatea unde îți faci profesie, ci de mentalitate.

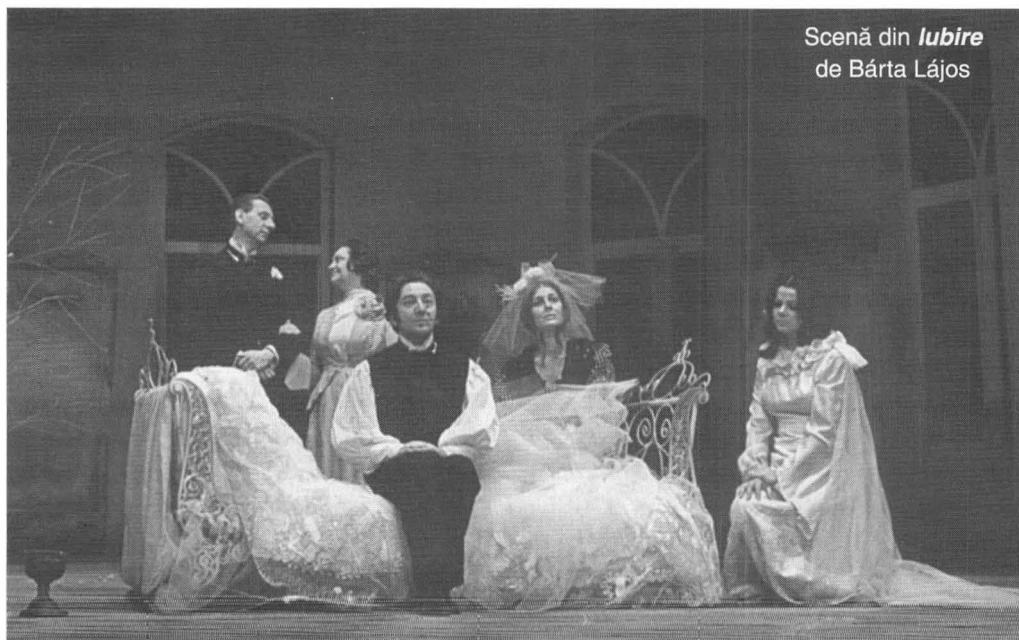
**L.P.:** *Fiecare om trece prin asemenea clipe dramatice. În majoritatea cazurilor, este momentul decisiv, când artistul se poate plafona. Ca să ieși din impas, cred că nu e destul să iei această hotărâre. Nu poți să spui „de mâine voi lucra altfel”.*

**G.H.:** Nu vei putea să pui în lucrul tău decât atât cât ești. Nu ajungi la căile noi în artă cu ajutor din afară, ci prin tine însuși. Printr-un mare efort de voință, de gândire. La început, înfrângerile se datorau faptului că am vrut să părăsesc schemele vechi, apelând la efecte exterioare, nu la o lectură nouă, a pieselor. Cred că îmi lipseau experiența de viață, trăirea, suferința. Sofocle spune, într-un vers superb: „Trăiesc din nou și simt fiindcă sufăr...”. Suferința îți dă sentimentul că ești și artistul trebuie să fie, să existe ca om. Am trecut printr-o lungă perioadă de frământări, de umiliri, de ratări... de gestație. A durat zece ani. Și într-o zi m-am regăsit pe mine, cel adevărat. Spectacolul în care știu că începusem să fiu altul a fost *Omul care a văzut moartea* de Eftimiu, la Teatrul din Târgu Mureș. Era în 1970. Pe urmă am pus în scenă *Înainte de potop*. După treisprezece repetiții constatam că fac regie ca în trecut, cu pretenții de înnoire exterioară. Am oprit lucrul într-o zi de vineri și am revenit luni cu o viziune nouă. Am avut un week-end foarte zbuciumat. Nu-mi venea nimic în minte. Duminică seara am recitat textul și am înțeles că problematica piesei avea legătură cu viața mea. Amintiri, imagini din copilărie și din tinerețe m-au ajutat să găsesc tonul adevărat

al spectacolului. La premieră am realizat saltul calitativ pe care îl căutam. Simțeam că ceea ce făceam era TEATRU. A urmat *Puterea și Adevărul*, care a inaugurat Teatrul Național târgumureșean. La un moment dat, nu știam cum să rezolv o scenă. M-am gândit atunci la imaginea unui culoar de tribunal, neluminat. Am stins luminile teatrului și am lăsat lumina de serviciu. Atmosfera a devenit apăsătoare. Lucrurile mărunte dau uneori semnificații mari – deși nu este o regulă. Din aceste experiențe scenice am înțeles că regia e proiecția comună a viziunii noastre asupra lumii și modul cum înregistrezi tu, ca individualitate, viața. Am mai spus, mi se pare, că regia înseamnă o mare experiență de viață.

**L.P.:** *În iarna lui 1984 am urmărit îndeaproape ridicarea spectacolului „Procesul” de Suhovo-Kobâlin la Teatrul de Comedie. Vă mărturisesc că pentru mine a fost o mare lecție de teatru. Ceea ce m-a impresionat la dumneavoastră a fost libertatea imaginației în compunerea semnelor teatrale. Ofereați într-un timp scurt, în stilul spectacolului, mai multe variante, pe care, după ce le experimentați, le abandonați, căutând altele. De altfel, sunteți din categoria rară a regizorilor care, cu colective teatrale diferite, încercați lecturi diferite ale aceluiași text.*

**G.H.:** În montarea unei piese există pericolul vulgarizării ideilor, al tratării ilustrativiste pe o singură coardă. Imaginile create au nevoie de complexitatea vieții. Ciulei a spus cândva: „E nevoie de un ochi «rău» la repetiții, care să-ți spună crud și deschis ce gândește, chiar dacă nu-ți plac unele lucruri”. Când nu am acest „ochi”, încerc să mă dedublez, să fiu eu criticul. Asta e și cauza că nu rămân niciodată asupra primei soluții a unei scene. Apoi, mă inspiră ființa actorului. Ideea de bază a spectacolului o găsesc singur. Noaptea, mai ales, îmi vin cele mai bune idei; apoi le dezvolt împreună cu interpreții. Sunt fel de fel de oameni. Nu cred că un regizor cunoaște de acasă toate posibilitățile actorilor. Am observat



Scenă din *Iubire*  
de Bárrta Lájjos

În experiența mea că un actor cu personalitate poate înnobila concepția unui spectacol, e capabil să-i dea niște dimensiuni pe care nici nu le bănuiești. De exemplu Șerban Ionescu în *Tarelkin* a făcut un rol cu semnificații mult mai largi decât mi-am închipuit eu la început. O experiență extraordinară a fost colaborarea cu Töröcsik Mari în *Furtuna* lui Ostrovski, la Győr în Ungaria. Această artistă, încununată cu atâtea mari premii internaționale, este o parteneră superbă în căutarea unor soluții noi. Merge alături de regizor către propunerile extreme, fiind total în opoziție cu tipul de actor dogmatic în repetiții. Regizorul are un rol extrem de important în evoluția actorului. El trebuie, printr-o maieutică specială, să-i anuleze sistemul de autoapărare, să-l elibereze de autocontrol, să-i descătușeze personalitatea. [...]

**L.P.:** *Spectacolul cu „Procesul” de Suhovo-Kobălin are o semnificație deosebită în cariera dumneavoastră. El vă marchează debutul pe o scenă bucureșteană. De ce așa de târziu?*

**G.H.:** La începutul carierei, teatrele din București nu mi-au propus colaborări cu texte în care să cred, capabile să-mi dea certitudinea că voi realiza montări importante. La Comedie m-a solicitat un colectiv care m-a înconjurat cu dragoste și deplină încredere, oferindu-mi toată libertatea de creație, atât ca opțiune repertorială, cât și ca viziune de spectacol. Doresc să pun în scenă cu această trupă *O scrisoare pierdută*. E o piesă care-și află foarte bine locul pe afișul Teatrului de Comedie. Voi încerca s-o tratez într-o optică novatoare, pe linia reprezentațiilor cu *O noapte furtunoasă* și *D’ale carnavalului*. Am găsit câteva elemente pentru spectacol sugerate de text. Acțiunea se va petrece marcat într-un orașel de provincie. *Tipătescu* este un june-prim, frumos ca un frizer, cu dinții albi și părul dat cu briantină, de care sunt amorezate toate damele din urbe. *Coana Joițica* va fi mai matură și foarte îndrăgostită de erou, fapt de care acesta profită pentru a face carieră politică. Pe *Agamiță* îl văd ca o figură de bufon, un diplomat ramolit de la 1880, îmbrăcat în negru, elegant, cu monoclu și păr ondulat. La adunarea electorală nu va exista public. El se găsește afară, dar personajele acționează de parcă ar fi prezent în sală.

**L.P.:** *În aprecierile critice ale spectacolelor dumneavoastră, se vorbește deseori despre capacitatea de a aduna direcțiile opuse ale unei epoci teatrale eclecticice într-o sinteză superioară, cea a „realismului grotesc”.*

**G.H.:** N-am urmărit niciodată să descifrez sensurile unui text în acest sens. Nu știu dacă la mine grotescul este hotărâtor. Nu cred că este forma mea de expresie. Poate acum câțiva ani era o mare laudă să recunoști montarea după directorul de scenă. Reprezentațiile mele au fiecare viața și propriul ei stil teatral. Astăzi un regizor merge pe drumuri mult mai deschise, *Livada cu vișini* a lui Brook nu seamănă cu *Carmen* montată de Brook.

**L.P.:** *Sunteți foarte atașat de mai tinerii dumneavoastră colegi de breaslă. În perioada când ați fost director adjunct al Teatrului din Târgu Mureș, i-ați invitat să monteze pe regizorii atunci aflați la începutul carierei, azi nume reprezentative: Alexa Visarion, Dan Micu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat. Cum apreciați regia tânără?*

**G.H.:** M-am întâlnit cu foarte mulți regizori străini, le-am văzut spectacolele. Prin comparație, remarc dinamismul intelectual al tinerilor noștri regizori. Au o





Scenă din *Familia Tót*  
de Örkény István

maturitate filosofică în gândire. Am observat asta la Visarion și la Micu, când lucrau la Târgu Mureș și aveau atunci douăzeci și ceva de ani. Am stat de vorbă cu Tocilescu. Îi admir risipa de fantezie și ideile îndrăznețe. La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca am încercat și am reușit, împreună cu colectivul, să imprimăm o atitudine deschisă pentru NOU în teatru, trupa venind astfel în întâmpinarea stilului personal și foarte original al lui Aureliu Manea, care a realizat aici câteva montări remarcabile. La generația mai tânără, aceea a lui Dabija, Hadji-Culea, Măniuțiu, Galgoțiu, Tompa Gábor, Dembinski, Frunză, Alexandru Darie, Szabo Agnes, apreciez libertatea interioară, puterea de invenție teatrală. Am sentimentul că fac front comun cu ei împotriva șabloanelor și a convenționalismelor. [...]

Deși ușor apăsător de ani, mă simt în formă. Sunt însă pândit de neliniște. Trebuie să risc, să caut mereu. Am creat în mine această permanentă nevoie de NOU. E groaznic când știi că o scenă nu-ți iese așa cum vrei. Cele mai teribile sentimente din lume sunt, primul, când trebuie să te duci la repetiție, al doilea, când nu trebuie să te duci. Nu o dată am avut în viață momente de plafonare, când simțeam că mi-am epuizat resursele. Un fapt e definit hotărât: cât voi lucra ca regizor, voi căuta drumuri nebatătorite, chiar dacă risc să pierd din lauri.

Convorbire realizată, în 1985, de **Ludmila PATLANJOGLU**