

pină la autoditirambic (conducătorilor hitleristi) să capete instantaneu sensul opus, provocând hazul copios și obligând totodată la reflecție.

— Îmbinarea plastică a jocului actoricesc cu muzica, dansul, cupletul de estradă, cu caricatura, cu măștile, cu grotescul, cu metafora, fără a uita însă o clipă că orice convenție își are unica justificare în adevărul artistic pe care-l exprimă.

— Caracterul cu adevărat popular al reprezentației, care se transformă într-o sărbătoare, într-un miting, într-o cascadă de culoare și voce-bună, într-o comunicare de înaltă factură spirituală între scenă și sală, demonstrând forța ideologică și agitatorică imensă de care dispune teatrul realist-socialist.

Cum a ajuns regizorul la această sinteză? Probabil, fiindcă se apropie de acel grad de rafinament care-i permite să fie simplu, pentru că stăpânește arta de a merge drept spre țel, pe calea cea mai scurtă, de a transforma idei subtile și adevăruri imediat vizibile și spontan recunoscute.

Și probabil, pentru că-i place să ridă cu toată gura, nu din virful buzelor. Și, probabil, nu numai pentru că a făcut multe greșeli (toți facem), dar a și învățat din ele, a trecut prin experiențe, le-a cîntărit și le-a „fumat”, și pentru că, pîs pe drum lung, nu se amăgește că i-a și dat de capăt, nu se crede infailibil. (Păcat de cei care au atins perfecțiunea la 30—35 de ani. Ce-o să se mai plictisească pînă la bătrînețe!)

Cu alte cuvinte, e un artist viu. Nu știu cum o fi în alte domenii, dar în teatrul de azi numai celor vii le este dat să trăiască.

Andrei Băleanu

HARAG GYÖRGY

Născut în 1925. A absolvit Institutul de teatru „Szentgyörgy István” în 1950. Din spectacolele puse în scenă: Schimbul de noapte de Ludovic Bruckstein (spectacol de debut, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1951); Ruy Bias de Victor Hugo; Steaua fără nume de Mihail Sebastian (Baia-Mare, 1954); Vassa Jeleznova de Gorki (Tg. Mureș, 1957); Jurnalul Annei Frank de Goodrich și Hackett (Satu-Mare, 1957); Casa Bernardei Alba de Federico Garcia Lorca (Tg. Mureș, 1960); Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov (Tg. Mureș); Hamlet de Shakespeare (Satu-Mare); Zile obișnuite de Maria Földes (Baia-Mare); Accidentul de Maria Földes (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj); Ziariștii de Al. Mirodan (Tg. Mureș, 1961); Vulpea și strugurii de G. Figueiredo (Sf. Gheorghe, 1961); Orologiul Kremlinului de Nikolai Pogodin (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1963); Minciuna are picioare lungi de Eduardo De Filippo (Tg. Mureș, 1963).

Distins cu Premiul III pentru regie la primul Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1954, cu Premiul II la Decada dramaturgiei originale din 1956 și cu Premiul III la Decada dramaturgiei originale din 1961.

Referințele mărturisite și vizibile ale lui Harag György se îndreaptă către piețele zilei de azi, cu conflicte și subiecte contemporane, către dramaturgia care vorbește despre dramele și bucuriile cotidiene, și în primul rînd despre eroismul cotidian și noile trăsături etice care se cristalizează în lumea socialistă. Nu-l atrag formele extreme ale teatrului, tragediile sau satira, poemele tragice sau comediile grotești. În crearea imaginii teatrale îl pasionează transfigurarea scenică a vieții, construirea dimensiunilor etice ale timpului nostru. Crearea parcele de viață pe partitura textelor s-a dovedit una dintre pasiunile sale preocupări regizorale; Poveste din Irkutsk, Ziariștii sau Accidentul — în toate aceste spectacole regizorul s-a dovedit un subtil creator de atmosferă și tipuri. Plăsmuirea unei atmosfere țesute din imperceptibile gesturi și acțiuni, replici și tăceri, pe canavaua căreia să se reliefeze caracterele desenate în amănunțite nuanțe psihologice, este o caracteristică a montărilor sale. Iar preocuparea pentru varietatea tipologică o demonstrează nenumăratele personaje secundare minuțios studiate, care, din planul al doilea al scenei, contribuie la veridicitatea conflictului dintre caractere. Din echilibrul muncii regizorale, din seriozitatea profesională se degajă întotdeauna cu limpezime conținutul înaintat de idei. Regizor-pedagog, Harag contribuie cu pricepere la formarea de noi cadre actricești, preocupîndu-se întotdeauna de ridicarea

calificării actorilor din distribuțiile sale, de dezvoltarea tehnicilor lor profesionale. El nu se afirmă prin vizibile hiperbole scenice, savante caligrafii de mișcare, violente jocuri de lumini; ascunzându-se în spatele actorilor, topindu-se în replica și ideea textului, face parte din acea categorie de regizori ce nu se văd. Harag György a contribuit la stimularea dramaturgiei originale, asigurând de pildă nașterea unui tânăr scriitor ca Maria Földes, ale cărei piese le-a valorificat scenic. Fidel tradițiilor bogate și legilor școlii lui Stanislavski, Harag pare unora timid, reticent în fața dinamizării spectacolului prin afișarea convențiilor, prin afirmarea metaforei scenice, în liniile ei teatralizate. Este aceasta o virtute? Un viciu? Nu răspunsul la această întrebare interesează, ci faptul că se arată certă prezența lui distinctă în peisajul regiei noastre de azi.

Mira Iosif

VALERIU MOISESCU

Născut în 1932. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale” în 1956. Din spectacolele puse în scenă: Într-un ceas bun de Viktor Rozov (spectacol de debut, Galați, 1956); Inspectorul de poliție de J. B. Priestley (Galați, 1957); Gilcevilă din Chioggia de Goldoni (idem, 1958); Titanic Vals de Tudor Mușatescu (idem, 1958); Vicleniile lui Scapin de Molière (idem, 1959); Poarta de Paul Everac (Teatrul Național din Iași, 1959); Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov (idem, 1961); Cyrano de Bergerac de Rostand (Oradea, 1960); Omul care aduce ploaie de Richard Nash (idem, 1960); De Pretore Vincenzo de Eduardo De Filippo (Ploiești, 1962); D-ale carnavalului de I. L. Caragiale (idem, 1962); Bertoldo la Curte de M. Dursi (idem, 1963); Avarul de Molière (Bacău, 1963); Jocul de-a vacanța de Mihail Sebastian (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra, 1964).

A realizat scenografia la următoarele spectacole: Liubov Iarovaia de Treniov, Ultimul tren de Eugen Mirea și Kovacs György, Pădurea de Ostrovski, Omul care aduce ploaie de Richard Nash, Partea leului de Constantin Teodoru, Ultima oră de Mihail Sebastian (Oradea); Sapte păcate de Mircea Crișan, Al. Andi și C. Stănescu (Ploiești).

La examenul de absolvire a Institutului (1956), Valeriu Moiescu nu și-a putut da măsura întreagă a virtuților și veleităților care aveau să-l așeze, în generația sa, printre regizorii cu un pregnant cuvânt artistic. Dar încă atunci au putut fi sesizate acele trăsături care s-au reliefat în evoluția lui ulterioară: subordonarea afectivității rațiunii, refuzul ispitelor emoționale pentru ele însele, tendința de a realiza imaginea artistică a unui spectacol ridicând efectul emoțional la nivelul surprinderii și înțelegerii unei idei, unui sens. Era în fond mărturisirea prețioasă a respectului pe care toți tinerii regizori îl purtau textului dramatic în actul lor de creație.

Această trăsătură (deși nu-i aparține, firește, cu exclusivitate), Valeriu Moiescu s-a străduit s-o demonstreze, pe croiala proprie a sensibilității și pregătirii lui, mereu mai clar, mai deplin, de-a lungul scurtei dar bogatei lui cariere, ca regizor angajat pe scenele teatrelor de stat din Galați, Oradea, Ploiești, ori ca regizor invitat în teatrele din Iași, Bacău, București (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”). Cîteva bătăi modeste de aripă în care și-a verificat autonomia (Într-un ceas bun, Nota 0 la purtare, 1956) au fost urmate de un zbor febril de cercetare și experimentare a mijloacelor și căilor de creație pe care le dorea cele mai eficiente. O primă întîlnire cu I. L. Caragiale (D-ale carnavalului, 1956) îl pune în fața unei decizii grele (și riscante): a așeza comedia marelui clasic pe coordonatele istoriei de azi, a descoperi în satira lui, dincolo de circumstanțele societății ca atare satirizate, valori de atac nemijlocit actuale. De aici, ideea de a ridica personajele, întîmpările, climatul comediei la rangul de simbol — de a-i dilata formele, a-i aprinde culorile, a-i „scoate din timp” trimerile. Nu discutăm rezultatele. Înregistrăm un drum. Care se va continua cu Goldoni (Gilcevilă din Chioggia) și Molière (Vicleniile lui Scapin, Avarul), e drept, mai puțin brutal față de tradiție, dar mai revelator în ce privește înclinarea gîndirii și viziunii predilecte a regizorului: tendința spre metaforizarea spectacolului, ca și a amănuntelor expresive ce-l realizează — de la decor, culoare, mișcări și grupări ale interpreților, la dinamica propriu-zisă a vieții scenice. Principial, tendința se susține: ea este menită să esențializeze, să direcționeze și să potențeze ideea, viața, mesajul spectacolului. Concretizat însă în fapt de artă, ca o modalitate-panaceu, principiul se poate întoarce împotriva lui însuși. Și Valeriu Moi-