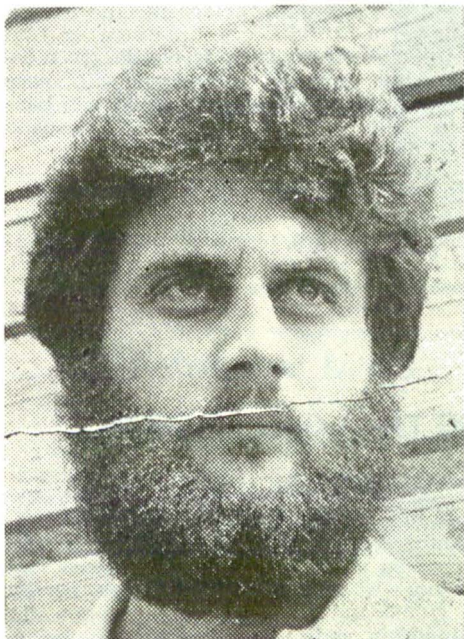


# TINERI REGIZORI LA RAMPĂ



**DOMINIC DEMBINSKI:**

## „Teatrul comicalui dramatic“

Atras de profesiunea de cineast a tatălui său (operator la Studioul „Alexandru Sahia“), Dominic Dembinski dă examen la I.A.T.C., dorind să devină regizor de film. Subiectul și plastica peliculei realizate în anul întâi îi descoperă chemarea pentru teatru. Pentru tema dată, „Contemporanul meu“, inventează o poveste simplă cu un mecanic de locomotivă: vizita unei fete îl tulbură pe erou, vitalitatea și frumusețea ei îi trezesc nostalgia, regretul pentru o tinerete ratată. Îl fac să-și simtă mai grea singurătatea într-un moment de revoltă. bătrînul mecanic stîrnește o ploaie artificială care se întinde peste oraș, într-o secvență lirică. Ambianța de seară, comunicarea personajului cu florile, metafora ploii l-au impresionat pe Mihai Dimiu, care îl sfătuiește să se îndrepte spre regia de teatru. Scena îl speria, simțea teatrul — mai ales la lectură — străin, considerîndu-l, în raport cu filmul, o artă statică. Reușita unui examen de regie cu **Subsolul** de Paul Everac îl hotărăște pe Dem-

**FIȘĂ PROVIZORIE.** Data și locul nașterii: 18 august 1957, Arad. Absolvent I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, promoția 1981, clasa prof. Mihai Dimiu. **Specacole:** **Subsolul** de Paul Everac — 1978, **Pescărușul** de A. P. Cehov (fragment) — 1979, **Macbeth** de Shakespeare (fragment), **Florile unui geambaș** de Sütö András (fragment) — 1980 (I.A.T.C.); **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu — examen de diplomă (Teatrul de Stat din Arad); **Beția sfîntă** de Paul Everac — 1982, **Capul de rătăl** de G. Ciprian — 1983, **Pasacaglia** de Titus Popovici, **Conu Leonida față cu reacțiunea** de I. L. Caragiale, **Bădăranii** de Carlo Goldoni — 1984, **Revellon la bala de aburi** de E. Braghinski și E. Reazanov — 1985, **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu — 1986, **Nu sint Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu — 1987 (Teatrul Dramatic din Constanța); **Ana-Lia** de Dina Cocea — 1986, **Pentru ce am murit** de Xie Min — 1987 (Teatrul Foarte Mic); **O istorie a musicalului românesc** — 1982 (Teatrul „Fantasio“ din Constanța).

**Distincții:** Premiul pentru debut în regie la Festivalul spectacolelor pentru tineret de la Piatra Neamț (**Proștii sub clar de lună**) — 1981, Marele Premiu al Juriului și Premiul orasului Arezzo la Festivalul Internațional de la Arezzo, Italia (**O istorie a musicalului românesc**) — 1982, Premiul III la „Săptămîna teatrului scurt“ de la Oradea (**Conu Leonida față cu reacțiunea**) — 1984, Premiul pentru regie la Gala de teatru contemporan de la Brașov (**Acești îngeri triști**) — 1987.

binski să urmeze sfatul profesorului. Mihai Dimiu, care spunea: „teatrul înseamnă totul“, practica o formă originală de învățămînt, invitînd la cursuri personalități din alte domenii de activitate: ingineri, doctori, fizicieni, antropologi, oameni de artă. Dialogurile cu gînditori de spectacole, reprezentările unor personalități regizorale ca Liviu Ciulei, Gheorghe Harag, Lucian Pintilie, Cătălina Buzolanu, l-au marcat profund. A înțeles că trebuie să lupte să rămînă și peste ani un tînăr al timpului său, că

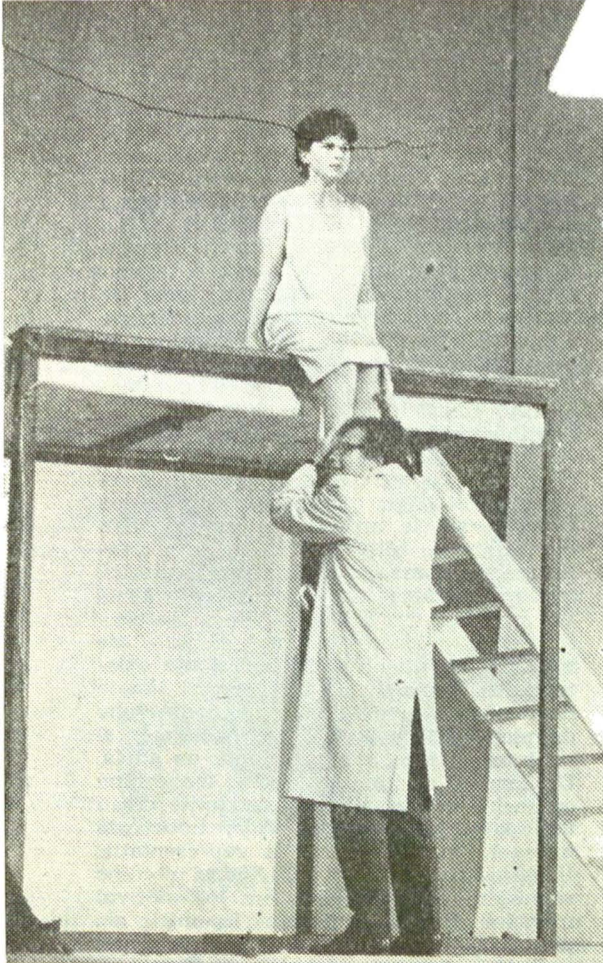
trebuie să-și înfrîngă spaima atunci cînd se apropie de un text. A reținut îndemnul să se bată pentru montările care-și propun ceva important și grav, cu semnificație majoră pentru viață și teatru. „spectacolele-locomotivă“, după expresia lui Liviu Ciulei, ce trag o mișcare teatrală înainte.

Dominic Dembinski debutează meritoriul la Arad, orașul copilăriei sale, cu **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazily, după care este repartizat la Teatrul Dramatic din Constanța. Aici, prin opțiunile repertoriale și viziunile scenice îndrăznețe, regizorul devine un ferment creator. Din dramaturgia clasică și contemporană realizează câteva spectacole importante. Preocupat încă din Institut de aspectul teoretic al activității regizorale, de menirea directorului de scenă căruia îi revine răspunderea pentru ceea ce numește „strategia moral-estetică“ Dominic Dembinski se impune în cadrul generației tinere de regizori. Se remarcă prin dinamism intelectual, capacitate de invenție teatrală, forță și curaj în a-și duce la capăt proiectele scenice. Scurta sa biografie artistică prezintă câteva elemente care o particularizează. La Teatrul din Constanța, scenograful Constantin Ciobotariu dă unitate plastică spectacolelor sale. Partener inventiv, dotat cu o inteligență scormitoare, tînărul artist preia sugestiile lui Dembinski și le dezvoltă cu o mare știință a teatralității, cu rafinament în decor și costume, îmbogățind gândul regizoral, dîndu-i valențe noi. În construirea unei reprezentatii, principala obsesie este, pentru Dominic Dembinski, **Imaginea**, încrederea în forța ei ca vehicul al emoției: „Miza pe care, în consens cu o tradiție a teatrului românesc, o pun pe imagine, ca esență specifică a spectacolului, reflectă și o coordonată a epocii, pe care, după cum se știe, mulți cercetători o numesc «civilizația imaginii»“. Această încredere în imagine a generat însă exagerări ce au dus la manieră, iar sub deviza teatrului modern, de imagine, se ascund de multe ori produse imature. Cred fără **rezervă în acel tip de imagine care, izolată, luată în sine, nu înseamnă nimic**; consider imaginea ca un mod activ al spectacolului și o concep ca **imagine integratoare**. Ea este rodul unui sincretism de echilibru. Nu supralicitează vreunul dintre temeuriile sale constitutive și poate îngloba posibilități diverse, de la patetism la luciditate teatrală“.

În reprezentările lui Dominic Dembinski găsim asemenea **imagini integratoare**. Ele sînt expresia **metaforică a unei teme predilecte de meditație a regizorului: singurătatea omului**. Începînd cu filmul

realizat în anul întîi, ea revine ca un leit-motiv în spectacolele sale. În anul II regizează scena finală din **Pescărușul**. Tragedia se consuma în prezența indiferentă a celorlalte personaje, care stăteau la masă și jucau cărți. Mișcîndu-se în jurul lor ca niște spectre, Nina și Treplev își făceau confidențe. Se auzea o împuscătură, cortina albă de sul din fundal se înroșea — secvență picturală cu funcție simbolică. În **Florile unui geambaș** de Sütö András, într-o lume clădită pe impostură, în care orice raportare la valoare este imposibilă, sacrificiul eroului își pierde sensul, devine absurd. În fragmentul montat în anul III, evenimentul, în sine tragic, cobora prin imagine în derizoriu. Eroii băgau capul printr-un panou ca să asiste la arderea pe rug ca la o curiozitate de bilci. La Teatrul din Constanța, în **Passacaglia** de Titus Popovici, inadaptabilitatea lui Andrei era văzută ca un dat al ființei incapabile să se confrunte cu adevărurile fundamentale ale vieții, să se angajeze în experiențe existențiale. Spectacolul a fost montat în sala **en rond** a Studioului. O cupolă din folie de plastic îi cuprindea pe spectatori și pe interpreți ca sub un clopoț de sticlă. Un leagăn, silueta unui pian, manechine cu rochii de demult, lobiecte ticsite creau un spațiu al evaziunii. Ada, îmbrăcată mireasă, invita publicul la reprezentație. Imaginea concertului lui Andrei domina atmosfera, starea de vis era leit-motivul montării. Repetatele lansări în oniric ale protagoniștilor erau frînte de intervenția brutală a istoriei, războiul se făcea tot mai prezent în acest turn de fildeș. O secvență sintetizată plastic imaginea omului prins în ghearele istoriei, care îl distruge atunci cînd el îi ignoră sensul sau nu-i urmează cursul. În timp ce Andrei cînta la pian pentru ofițerul Krapp, manechinile erau dezbrăcate de soldații nemți; la sfîrșitul „Passacagliei“, eroii erau înconjurați de cruci. În Acești îngeri triști, sentimentul de solitudine al personajelor era accentuat de obsesia trecutului. Reprezentația se deschidea cu o enormă mireasă — semn al unui vis neîmplinit care îl tulbură pe erou: nuntirea. Într-un decor format din două oglinzi — una, fundal, cealaltă, podea —, amintirile, himerele prindeau contur, apropiînd și despărțind personajele și păstrînd spectacolul într-un registru simbolic. În **Proștii sub clar de lună**, însingurarea se naștea din conflictul între a fi și a avea. Acumularea de bunuri materiale conducea la reificare, degrada umanul din om. Interpretorii trăiau comedia ca pe o tragedie, cu sinceritatea și gravitatea lui Malec. Rezultatul era un comic dureros, straniu, aproape de rînjit. Cadrul scenic — cu un cub neutru de fier, în care se afla un



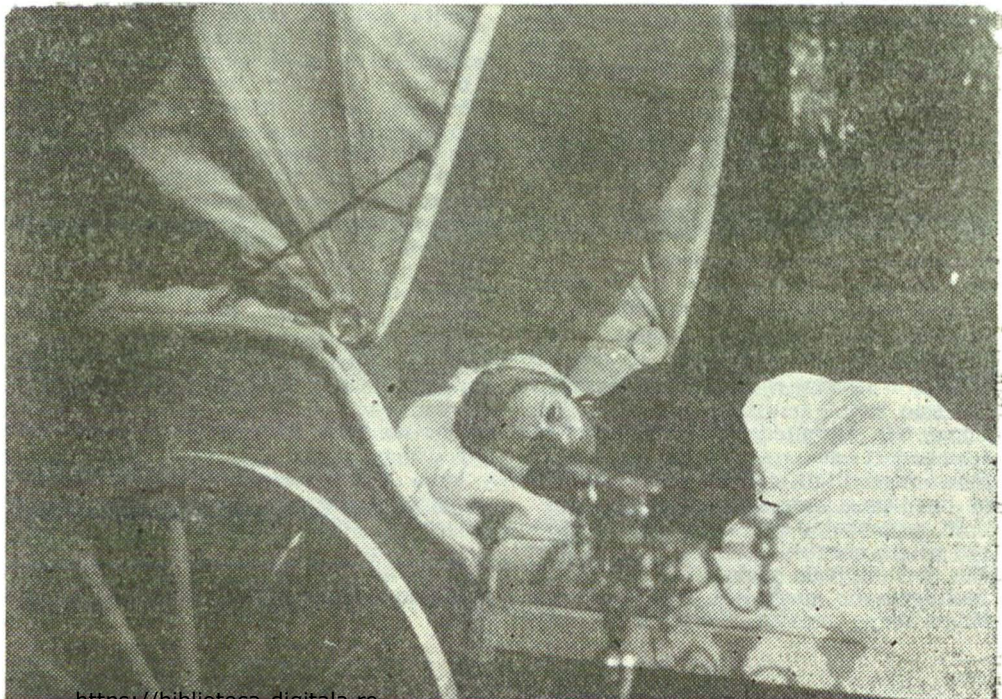


**Tatiana Iekel și Dina Cocea în „Ana-Lia” de Dina Cocea, Teatrul Foarte Mic**



**Virginia Mirea și Ion Petrance în „Proștii sub clar de lună” de Teodor Mazilu, Teatrul de Slat din Arad**

**Nina Udrescu în „Acești îngeri triști” de D. R. Popescu, Teatrul Dramatic din Constanța**





pom circhit — sugera un univers uman alienat și o natură sufocată. O reprezentare calificată de critică ca un moment teatral de referință în șirul reprezentățiilor Mazilu.

Pentru Dominic Dembinski, marea ocazie de a substanțializa imaginea teatrală, principalul instrument de translație în expresie a **imaginii integratoare**, este actorul. Sub bagheta sa, câțiva interpreți au realizat creații notabile: Tatiana Jekel, Virginia Mirea, Virgil Andriescu, Vasile Cujocaru, Maria Nestor, Nina Udrescu, Lică Gherghilescu. Tinărul regizor mărturisește că lucrul la **Ana-Lia** la Teatrul Foarte Mic l-a marcat profesional. Consideră nevoia de măștri esențială pentru el și generația sa. Prin Dina Cocea, în spectacolul **Ana-Lia**, s-a confruntat cu tradiția de aur a teatrului românesc, cu o școală clasică urmărind să cultive frumusețea și noblețea simțirii și a rostirii pe scenă.

Întilnirea cu scrierile unor comedioграфи iluștri — I. L. Caragiale, Aristofan, Eugen Ionescu, Jarry, Marin Sorescu, Teodor Mazilu — îi dezvăluie lui Dembinski superioritatea filozofică a risului, eficiența lui morală și socială, substratul grav al comicului autentic: „Sentimentul comicului este o formă de relaționare a eului cu lumea, un mod de a privi universul într-o formă specifică de conciliere ce pentru noi, românii, a devenit definitorie. Acest sentiment, rezultat al unei poziții filozofice înaintate, este expresia valorii unui mod de a fi, de a gândi și simți. Comicul este o armă revoluționară ce dizolvă în plan suprastructural orice formă a vechiului revolut, calitate ce sugerează aspectul progresist al **modalităților**. Este mijlocul cel mai direct și mai larg accesibil de a apăra de maculare conștiința colectivității. Personal, mă interesează această calitate purificatoare, cathartică, a comediei, în simbioză cu calitatea ei etică și socială. Teatrul pe care îl practic este stimulată de vocea conștiinței ultragiutate. Lumea actuală, în unele manifestări ale sale aberante, cum este, spre exemplu, înarmarea, devine de neînțeles pentru conștiința individuală — ceea ce este profund uman în noi se revoltă în anumite momente ale climatului universal în care trăim. În aceste momente se instalează, cu îndreptățire egală, fie sentimentul tragioului sau al absurdului, fie sentimentul comicului; acesta din urmă mi se pare mai binefăcător pe plan uman și social. Sentimentul comicului, comparat în multe privințe cu cel al absurdului, prezintă un imens avantaj: cine are acest sentiment nu dezarmează, iubește viața. E o stare de spirit care îndeamnă la acțiune. Căutările mele se îndreaptă nu spre acei eroi care

se închid în ceașa singurătății disperate, ci către cei al căror destin, fie și tragic, cheamă la speranță și faptă. Omul care ride este un tip exemplar în acest turbure sfârșit de secol, când accesul la speranță nu este prea lesnicios pentru indivizi”.

În **Bădăranii, Capul de rățoi sau Conu Leonida** față cu reacțiunea, regizorul încerca prospectarea, în grade diferite, a unor fenomene anaarhice, care pot îmbrăca forme aberante, cu urmări dezastuoase pentru om și societate: mistificarea naturalului și autenticului vieții, atrofierea lucidității și libertății individului, manipularea conștiințelor. Aceste experiențe și lectura unor opere literare și eseuri critice l-au condus pe Dominic Dembinski la cristalizarea unui program regizoral: „Aș numi direcția care mă preocupă mai intens în ultimul timp ca un **teatru al comicului dramatic**. El va căuta să exprime nu numai ridicolul și să stărnească risul, ci va tinde să redea în forme specifice infinitele nuanțe ale relației individ-lume, din unghiul benefic al lucidității. Conflictete universale, sociale și individuale sînt expuse cu ascuțime, în termeni intens antagonici. Comicul în care cred este unul conflictual, puternic, dramatic. În aceeași măsură în care desfide falsele prejudecăți, comicul dramatic desfide happy end-ul ca legitate tipică a comediei. În toate spectacolele în care am aplicat aceste gânduri — fără a dori să fac dogmă din ele —, am optat pentru finalul **crincen**, spre a accentua mesajul profund al comediei, spre a „zgîndări” comoditatea publicului, mai ales cînd situațiile imaginate în text ne dau motiv pentru asta. Teatrul comicului dramatic se definește ca un teatru de tensiune, doar în aparență opus tragioului, deoarece știe să uzeze de acesta potrivit necesităților expresive. Momentul de divorț se produce doar în ceea ce privește latura fatalistă a tragioului, desăvîrșită prin caracterului tonifiant al comicului, printr-un optimism superior. Prin filtrul tensiunii dramatice de esență vitalistă, comicul dramatic recuperează dimensiunea eroică a omului. **Teatrul comicului dramatic** își găsește drumul către marea public, fiind în bună măsură un teatru popular. Esența sa derivă și din caracterul istoricește popular al comicului și este alimentată în permanență de singele cald al tradiției ca și de realitățile scri-sului contemporan.”

Ludmila PATLANJOGLU