

CARTEA DE TEATRU

Dan Tărchilă: TEATRU

Dramaturgia lui Dan Tărchilă n-a făcut până azi obiectul unei analize critice mai adâncite; cronicile și articolele ce s-au scris privesc mai ales piesele sale devenite *spec-tacole*, comentariul ocupîndu-se mai puțin de text. Apariția unui volum de *Teatru* la Editura „Cartea Românească” ne prilejuește, deși tîrziu, o întîlnire prin lectură directă cu un text modern, ce se ține și ca *teatru de citit*.

Teatrul lui Dan Tărchilă, reprezentabil prin finalitățile lui dramatice, se pretează la lectură, oferă cursivitatea necesară, *ju-cîndu-se* în imaginația și sensibilitatea lectorului. Replicile se duc pe multe de cuît, disocierile sînt subtile și fără ostentație; pe plan tehnic, deși respectă legile inerente ale esteticii dramatice, conflictele au coerență epică. Un autor al unui recent dicționar de istorie literară cerea lui Dan Tărchilă un mai acuzat simț dramatic, neobservînd subtilitățile acestui autor ce nu-și susține dramaturgia pe efecte tari.

Poate cea mai tipică din piesele sale, în acest sens, este *Hoțul perfect*, scrisă în 1968, tipărită în 1971. Acțiunea e simplă dar de o subtilitate modernă. Un paznic de noapte oferă unui necunoscut un chibrit și intră, așa cum se face de obicei, în vorbă cu el. Paznicul avea în grijă niște motoare și toată existența lui consta în *prezența acestor motoare*; în rest era un om echilibrat perfect, în raport cu soția, cu copiii, cu micile lui mituri sufletești. Își iubea, cu alte cuvinte soția și copiii, pentru ei muncea în tura de noapte, iar ca pasiune culturală insolită era fascinat de personalitatea lui Cristofor Columb a cărui aventură (cu simbolurile ei) ținea locul unei mitologii în imaginația sa populată cu prea puține lucruri fictive. În rest totul era concret, măsurat și suficient. Necunoscutul, printr-o dialectică subtilă, îl convinge pe paznicul de noapte că soțiile sînt nesincere și ambigui pe plan sentimental, copiii nerecunoscători, iar Columb o exagerare livrescă și convențională. Argumentele necunoscutului, mai ales după ce acesta dispă-re, îl conving la început că a fost victima unui furt: în timp ce-au stat de vorbă, cineva a furat motoarele; dar motoarele erau la locul lor, dispăruseră însă alte lucruri mai greu de furat: imaginea veche a soției, a copiilor și a lui Cristofor Columb.

Avem de a face cu o piesă egală cu un joc, cu o demonstrație în care conflictul este dramatic în toată specificitatea lui, dar solicită o atenție deosebită atît din partea regizorului cit și în privința artei actorului: citită, piesa evoluează dramatic fără să-și piardă ascensiunea epică. Aproape toate piesele lui Dan Tărchilă utilizează asemenea conflicte de

refinament dramatic, bazate pe o dialectică analitică, interioară.

Un scenariu de televiziune, intitulat *Alibi pentru eternitate*, confirmă, tot în acești termeni, predilecțiile autorului. Un medic, Victor Voronca, este pus în situația de a alege pe care dintre două accidentate s-o opereze, una fiind iubită sa și a doua o necunoscută. Doctorul o alege pe necunoscută și-și trimite iubită cu Salvarea spre a fi operată la București. (Acțiunea se petrece *undeva* în provincie). Comparat, acest scenariu cu drama anterioară, bazată pe o temă similară, *Corabia cu un singur pasager* (1962), scenariul e mult mai curat, epurat de convenții spectaculare, conceput ca un text cu alternanțe episodice.

Și comedia ocazională *Albastru deschis* se petrece într-un spital; aici planurile ficțiunii (aproape onirice) și realității se confundă. Într-o cameră de gardă, în noaptea de Anul Nou, cineva a adus un brad și niște cadouri; un necunoscut în haine albastre („un costum albastru deschis”) intră pe nesimțite și întretine cu doctorița de serviciu un dialog straniu, plin de coincidențe simbolice. Necunoscutul, venit pareă dintr-o altă lume, îi satisface nevoia de dragoste și de vis, îi „pansează” unele răni ale singurătății ei, o scoate din spațiul patologic al unei drame familiare și-i oferă posibilitatea altei patologii mai stenice, *visul*. Dialogul în sine este un fel de compensație sentimental-existențială. Dar necunoscutul pleacă, promițînd că va face tot posibilul să se întoarcă în lumea ei. În final, sora anunță internarea unui accidentat în delir, un necunoscut, într-un costum albastru-deschis.

Și în *Ecto-bar*, piesă de mai mare întin-dere, jocul dramatic se bazează pe ficțiune și pe iluzia necesară realului; un personaj afirmă chiar ideea dramei: „Este nevoie de o tonă de vis pentru fiecare gram de realitate”. Aici personajele devin simboluri expresioniste, avînd nume de tipul: Bărbatul, Femeia, Haina Gri, Haina Albă, Haina Roșie, Rochia Albă, Rochia Verde, Fata din leagăn etc.

Nu am intenționat analiza stilistică a textelor dramatice tipărite recent de Dan Tărchilă și nici o caracterizare a personajelor sale; am voit numai să stabilim stilul dramatic al autorului și să încercăm o definire a specificității conflictului pe care se bazează mai toate compunerile sale dramatice de-un subtil analizm. Piesele din acest ultim volum ca și *Hoțul perfect*, apărut separat, sînt aproape niște *esuri* dramatice. Caracterul de eseu nu limitează posibilitățile de reprezentare și, mai ales, de receptare; piesele lui Dan Tărchilă sînt, alături de ale altor autori cu aceleași preocupări, contribuții la descoperirea unui teatru specific contemporan și specific modern.

Emil Manu