

ESEURI

Logica fanteziei și apelul la metaforă în opera lui Dan Dediu

Corneliu Dan Georgescu

Peisajul cultural propus de Dan Dediu prin galeria personajelor sau obiectelor considerate ca punct de plecare pentru tematica și așa foarte diversă a operelor sale merită o atenție specială. Departe de a se reduce la absurd, așa cum s-ar părea la o primă vedere, în spatele celor mai multe titluri ale sale se ascunde o anumită logică, pe care am putea-o defini prin trei dimensiuni: este vorba de (1) alegerea unor personaje sau obiecte cu o anumită tradiție și semnificație în istoria culturii europene (în sensul promovat de post-modernism: *Nostradamus, Don Juan, Till Eulenspiegel, Don Quijote, Münchhausen, Faust*, respectiv *unicorn, grifon, sepia-girl, arii latine, grai valah, imagini gotice sau levantice*), care (2) dispun de o anumită calitate metaforic-simbolică (fantezie vizionară, galanterie, joc, minciună-fantezie, pact cu diavolul etc.) și ale căror imagini (3) sunt apoi distorsionate sau cuplate cu noțiuni căutate absurde, în contradicție cu primele două puncte (în sensul promovat de suprarealism: *Pierrot Solaire, Glastonperlenspiel, Prelude a l'apres-midi d'un (grif)faune* sau *Litanie pentru un fluture, Flying Pigs, Time Tattoos, Shopping Chopin, Wagner Under*, respectiv *Fantasia sul nome BECH, RagRapRagam, PaksakAGLIA*).

Considerentele ce urmează vor avea în vedere mai ales perspectiva mea din Germania asupra lui Dan Dediu.

Puțini muzicieni au avut o evoluție atât de spectaculoasă și de la primii pași încununată de succes

ca el. Câțiva ani după debutul său avea să devină unul dintre cei mai prezenți compozitori români pe scena muzicală berlineză. Prin anii 90 ascultasem câteva lucrări ale lui pe o casetă și îi citasem numele între tinerii compozitori români într-o conferință despre muzica românească prezentată în 1992 la Baden-Baden. Personal l-am cunoscut abia mai târziu, în mai 2000, la Spandauer Zytadelle în Berlin, cu prilejul primei audiții a lucrării mele *Elegia*. L-am reîntâlnit apoi la *Institutul Cultural Român* din același oraș alături de Valentina Sandu-Dediu, amândoi ca pianiști, prezentând un ciclu de piese proprii de mare efect pentru pian la patru mâini¹. Aceste piese îmi evocau și un fel de vag ecou peste decenii a ciclului de miniaturi, uitate de cei mai mulți, „Poze și pozne” de Mihail Jora, probabil neintenționat și desigur „modernizat”, dar semnificativ.

Am devenit curând, ca de la sine înțeles, prieteni. Primele mele impresii: iată un caz fericit, în fine un compozitor român care se dezvoltă și impune liber, fără a cunoaște dificultățile de tot felul, care au marcat viața multora din colegii săi mai vârstnici la nivel profesional, administrativ sau politic - și o face firesc, fără complexe și fără gesturi inutile; iată un tânăr muzician care se mișcă liber în întreaga istorie a culturii: nimic din îndârjirea crispată a unui avangardist, limitat la optica sa rigidă sau din banalitatea obosită a unui tradiționalist, la fel de limitat în rutina sa, mai degrabă un fel voit excentric de a inventa neobosit, de a prelua sau a se juca virtuos cu cele mai diverse idei muzicale și paramuzicale.

Cu prilejul unui alt concert de la ICR Berlin, Dediu îmi explica detaliat, cu un fel de pedanterie simulată, metoda sa de compoziție – cu claritatea, logica și ușoara bizarerie specifice:

¹ Dan Dediu, *Idyllen und Guerrillen for piano at four hands*. (1999) First performance: Bucharest, 3 March 1999, Radio Hall (Valentina Sandu-Dediu, Dan Dediu). Published by Editura Muzicală, Bucharest. Recorded on CD at NEOS, Germany, 2007 (<http://www.dandediu.ro/works.php>)

el nu ar fi interesat să aibă un anumit stil, el ar dispune de un „arsenal” de 24 stiluri componistice diferite, la care poate apela după necesități. Într-adevăr, nicio jenă de a se apropia de Bach, Mozart, Stravinski, Paul Constantinescu, Berio sau Kagel, de a-i privi cu îngăduință, curiozitate și ironie și de a-i părăsi pentru vreo altă idee. Dar nu poate fi vorba de a imita pe cineva: Dediu era de pe atunci extrem de original și greu de „localizat” stilistic.

Curând am prezentat amândoi comunicări despre Enescu la Oldenburg, unde Violeta Dinescu inaugurase în 2006 în cadrul universității unde era profesoară un ciclu de simpozioane dedicate muzicii românești, ciclu care se continuă și azi cu succes. Și în această ipostază, Dediu îmi era cunoscut printr-un text amplu despre arhetipuri muzicale¹. El era unul dintre puținii care cunoștea studiile mele de prin 1980 ca și pe cele ale lui Octavian Nemescu de prin 1990, dar și multe altele; punctul lui de vedere era cu totul aparte și mai ales foarte sistematic - poate cel mai sistematic în comparație cu toți cei ce s-au ocupat de această temă, devenită la modă. Dar el nu a rămas la ea, la fel cum nu a rămas la niciunul din stilurile abordate.

Una dintre calitățile speciale ale muzicologului, care se regăsește consecvent în cărți, studii, articole de ziar este aceea de a căuta nici mai mult nici mai puțin decât „să facă ordine”, să releve limitele și liniile de forță ale domeniului ales, să-i dezvăluie dinamica proprie. Acest deosebit talent al muzicologului pentru sistematizări riguroase se îmbină optim cu fantezia compozitorului, relevând o logică proprie, solidă și capricioasă în același timp. Voi încerca să descriu această logică referindu-mă în continuare la două lucrări ale sale, pe care le-am cunoscut îndeaproape – o compoziție și un studiu muzicologic. Le-am ales nu numai pentru că amândouă reprezintă un fel de gimnastică inedită a minții, de o prospețime

¹ Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în creația muzicală*. Doktorarbeit. UNMB, București, 1995

reconfortantă, dar și pentru că ele sugerează încă ceva ce nu este de la sine înțeles: faptul că autorul lor s-a *recunoscut sau încearcă să se regăsească în subiectele alese.*

Pe 3 noiembrie 2002 avea loc la opera din Neukölln-Berlin prima audiție a operei sale comice “Münchhausen - Herr der Lügen” (“Münchhausen - domnul minciunilor”) ¹, o operă de cameră în două acte. Am scris o cronică a acestei prime audiții, publicată în revista Muzica ², din care îmi voi permite să preiau în continuare câteva fragmente sau idei.

Neuköllner Oper este situată, ca și alte centre culturale de tradiție berlineză, într-o clădire obișnuită, aflată destul de la periferie. Dacă nu ar exista câteva afișe, nimeni nu ar putea bănuși că într-o asemenea clădire există o casă de operă. Dar în asemenea contexte se cântă mai ales muzică foarte serioasă, în special de avangardă, de către interpreți profesioniști de mare clasă și se cântă la un nivel artistic de invidiat.

Comanda operei respective era urmarea câștigării de către Dan Dediu al celui de al 4-lea concurs de muzică de operă pe anul 2002, finanțat de *Berliner Gaswerk Aktiengesellschaft*, premiu ce dorea să recompenseze în mod special „creativitatea individuală, eliberată de legile meșteșugărești” (citat din cuvântul

¹ Conducerea muzicală: Hans-Peter Kirchberg; Regia: Boris von Pose; Scenografia: Marion Hauer; Costume: Merle Hensel. Soliști: Frank Bauszus, Michael Bielefeldt, Regine Gebhardt, Michael Hoffmann, Johanna Krumin

² Corneliu Dan Georgescu, *Prezențe românești în Berlin (noiembrie-decembrie 2002): Dan Dediu (opera “Münchhausen - Herr der Lügen”) - Liviu Dănceanu (ansamblul “Archaeus”) - Trio-ul “Contraste” (muzică de Aurel Stroe)*. In: Muzica, nr. 2/2003. Fragmentul referitor la Dan Dediu din acest articol a fost republicat în *România Literară Nr:9 (05/03/2003 - 11/03/2003)* sub un titlu care evident nu îmi aparține: *Correspondență de la Berlin: Münchhausen în regia lui Dan Dediu la Neuköllner Oper - de Corneliu Dan Georgescu*

introdutiv al organizatorilor). Eroul principal al operei - baronul Münchhausen, alias Karl Friedrich Hieronymus Freiherr von Münchhausen, numit *Lügenbaron* (Baronul minciunilor) - este un personaj real (1720-97), ofițer german participant în calitate de cavalerist la campaniile militare rusești împotriva turcilor. El nu este de fapt un „baron al minciunii”, ci al fanteziei descătușate. În 1781 apar primele relatări anonime ale povestirilor sale fantastice despre diferite aventuri de război sau călătorie¹. Dar nu mai puțin interesantă este această ciudată tradiție, pe care Münchhausen o întrupează - așa numita *Lügendichtung* - „poezie a minciunilor”, un gen literar înrudit cu genul fantastic, născut în plin baroc. Altfel decât în povestiri, fabule sau alegorii, în *Lügendichtung* surprinde pretenția autorului - desigur la fel de fantezistă - asupra „adevărului celor relatate”, în ciuda evidentelor exagerări de tot felul. Se povestește mai ales la persoana I-a, deci se are pretenția „trăirii de către povestitor însuși” a celor relatate, adesea cu prilejul unei călătorii într-o regiune necunoscută. Personaje ca Till Eulenspiegel sau unele aspecte din literatura lui Swift, Rabelais, Grimmelshausen sau Alphonse Daudet nu sunt foarte departe de această lume, în care, repet, nu este vorba de fapt de minciună, ci de fantezie.

Libretul lui Holger Siemann pleacă de la un text mai puțin cunoscut². Libretistul adaugă acestei lumi o notă post-modernă, în care ironia și absurdul se îmbină ingenios. Astfel, Münchhausen, urmărit de creditorii, este confruntat cu „Münchasiadele” oferite la un iarmaroc din Mannheim de către un specialist în materie, el însuși concurat la rândul lui de „Münchoskopul” doamnei Kern, aparat care fabrică automat, în serie, „Münchasiade”.

¹ În 1785, respectiv 1786, scriitorii Rudolph Erich Raspe și Gottfried August Bürger publică primele cărți pe această temă, urmate de un roman în patru volume de Karl Leberecht Immermann (1838-39), mai târziu de dramele lui Herbert Eulenberg și Friedrich Lienhard

² Karl Leberecht Immermann - *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken* (1838-39)

După derularea unui vis - un nou nivel al fantasticului, în care apar un sultan și o dictatură în contextul căreia ministrul propagandei pretinde că el ar fi Münchhausen, iar Münchhausen însuși se salvează într-un concurs de minciuni spunând adevărul - cele trei părți convin să coopereze în cadrul unei societăți pe acțiuni sub numele „Münchhausen - Herr der Lügen“. Deci, după cum vedem, absurd pur, racordat parodic la actualitate.

Decorul reprezintă, într-o sală drapată în plastic roz-bombon, un portret uriaș al lui Marilyn Monroe, zâmbind fermecător, cu gura deschisă, marcată de becuri colorate. În rest sunt pe scenă mai ales obiecte obișnuite (podiumuri, scaune). Este peste tot multă ironie, cinism, dorință de a șoca cu orice preț. Orchestra - formată din șase soliști: flaut, clarinet sau saxofon tenor, corn, vioară, cello, pian - se află pe scenă, în profil. Regia - urmând și ideea textului - nu se preocupă în mod exagerat de ceea ce s-ar putea numi o logică, oricare ar fi ea, ci de efecte în sine - și acestea sunt într-adevăr bine găsite, atractive, constituie un limbaj în sine. Tradiții mai vechi în stil pop se îmbină cu relicve caricaturale ale teatrului expresionist, cu împrumuturi din teatrul de cabaret, varieteu, emisiuni TV comice, reclame, teatru în teatru, elemente de psihanaliză, grotesc...

Sarcina lui Dediu nu a fost deloc ușoară. Compozitorul enunță în programul de sală ca marcă a demersului său ideea lui Stephen Jay Gould¹: „S-ar putea să nu mai existe nimic nou sub soare, dar permutarea vechiului în contextul unor sisteme mai complexe poate provoca minuni”, și îl citează apoi pe Jacques Derrida²: „S'il y a du stile, il doit y en avoir plus d'un”, ceea ar putea să explice optim concepția sa estetică. Dediu vorbește de asemeni despre „parastilistică”, despre „polifonia

¹ Stephen Jay Gould (1941-2002), paleontolog, geolog și biolog american

² Jacques Derrida [1930-2004, filozof francez, între altele autorul teoriei *deconstrucției*

formeii” și „forma holografică” sau despre „fractal-rondo”, despre „un concept armonic în care ar fuziona componente tonale, modale, dodecafonice și spectrale”. Humoreske, Passacaglia, Ciaccona, Cake-Walk, Ragtime, Cabaletta, Pas-de-deux, Peșrev, Gigue și multe altele constituie „numere” ale operei.

În contextul comentariilor sale trece aproape neobservată o remarcă ce completează declarația sa citată mai sus referitoare la „arsenalul” celor 24 de stiluri: „Cum se poate asigura ca diversitatea materialului să fie totuși unitar percepută?”. Această remarcă clarifică decisiv poziția sa: Dan Dediu este un compozitor post-modern care dorește desigur eliberarea de orice convenție stilistică, dar în orice caz *nu dizolvarea formei, anularea unității operei de artă, ci potențarea acesteia altfel, mai complex, mai subtil*. A devenit atât de ușor în ultimul timp a dezmembra unitatea unei opere de artă, încât nu poate fi considerat decât ca semn al unei personalități mature faptul că un compozitor se situează undeva sub această limită, acolo unde diversitatea poate fi încă percepută sub semnul unei anumite unități - altfel diversitatea s-ar anula pe sine însăși. „Multiplicitatea stilistică” într-o lucrare se constituie la el într-un nou „supra-stil”.

Mai presus de orice, meritul lui Dediu este însă acela a fi luat în serios oferta neobișnuit de pestriță a libretului, de a nu se fi lăsat condus către o soluție facilă. Muzica sa este bogată, diversă, recurge rareori la citate străine (și în acest caz le integrează), curgerea formei și culorile ansamblului sunt foarte eficient dozate - există suficientă densitate ca și suficientă liniște, spațiu, există de asemeni momente pregnante, care rămân în memoria publicului (cum ar fi amplul solo al clavecinului de la începutul actului II) precum și, în general, o cantitate enormă de idei de tot felul. Este muzica unui compozitor de mare talent și ținută profesională, care găsește o soluție înalt-culturală pentru cea mai vulgară idee sub-culturală, și o găsește cu atâta dibăcie, în cadrul granițelor muzicii și nu

prin artificii exterioare, încât toți sunt fermecați, chiar și cei care au venit să vadă un spectacol facil. Meritul său este astfel dublu: pe de o parte, oferă publicului berlinez ceea ce acesta își dorește mai mult - comic, absurd, picant, ritm pur, un noian de imagini permanent vii, captivante; pe de altă parte, nu face nici o concesie de la arta sa, care rămâne permanent „serioasă”, opera unui compozitor stăpân pe meseria sa și pe talentul său. După cum spuneam, Dediu este o prezență constantă pe scena muzicală germană, și anume una din prezențele românești poate cele mai *corect recepționate*, ceea ce nu este puțin lucru într-un mediu în care cultura românească este fie trecută cu vederea, fie greșit înțeleasă. Oricum, nu s-ar putea imagina un punct de plecare mai bun pentru tema Münchhausen și nici o temă mai potrivită pentru un compozitor care pare dispus să se regăsească într-o oarecare măsură (și) în acest personaj.

Un articol al său despre Aurel Stroe¹ ilustrează un alt fel „regăsire în tema abordată”. Ca și în cazul precedent, nu este vorba desigur de o oglindire completă, ci doar de recunoașterea unor trăsături comune, dar pregnante. Acest articol se remarcă prin prezentarea quasi-completă și sistematizată a procedeelelor componistice ale lui Stroe - o sarcină dificilă și rareori realizată în contextul propriilor declarații ale compozitorului ca și cel al relativ numeroaselor studii dedicate lui în ultimul timp. Dar Dediu nu va renunța nici la bizareria unei paralele exacte, pseudo-didactică și, din nou, sistematică, de fapt parodic-metaforică, între desăvârșirea biblică a genezei și cea a muzicii lui Stroe.

Descriindu-l pe Stroe, între multele calități ale acestuia (care nu vor face obiectul textului de față), Dediu relevă nu puține elemente care l-ar putea defini pe el însuși, începând cu această aserțiune a lui Stroe, enunțată ca motto:

¹ Dan Dediu, *Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii - eseu morfogenetic*
(http://www.centrulculturalbusteni.ro/articole/stroe_id_dediu.pdf)

„Problema care se pune compozitorilor de astăzi, a complexității, este de a putea jongla cu categoriile de muzici așa cum un compozitor de pe vremea lui Bach jongla cu tonalitățile.”

Citez în continuare din articol, recomandând a se urmări aplicabilitatea în cazul lui Dediu a fiecărei fraze dedicate de el lui Stroe:

„Frumusețea ideilor, claritatea lor și totodată cantitatea de excentricitate care-i circula prin venele gândului confereau discursului său o aură deopotrivă ianusică și sibilinică. În conferințe, la fel ca și în muzică, întindea ‚coarda’ până la limita excesului, cultivând cu precădere ascunzișurile, locurile ferite privirilor, cotloanele minții [...] Muzica sa [...] e permanent trează și activă, nu adoarme nici o clipă, nu te lasă niciodată din gheare [...] e neobișnuită și neașteptată, plină de capcane”.

Dediu se referă apoi la „anomaliile formei muzicale, la „herniile, enclavele și tumorile” formei - termeni utilizați de către Aurel Stroe în analizele simfoniilor lui Mahler” - apoi la faptul că acesta „Întotdeauna avea pregătită pușca metaforei și a poeziei, pentru a contrabalansa efectul astringent al unghiularității structurii.” Într-adevăr, *apelul consecvent la metaforă* este o strategie pe care Stroe¹, ca și Dediu, o cultivă conștient.

Între Stroe și Dediu există desigur mari deosebiri dar și elemente comune fundamentale, care îi definesc decisiv: ei sunt amândoi crescuți în mare parte la școala suprarealismului și a structuralismului francez, primul cultivând dorința de a uni prin formă lumi extrem de diverse („incomensurabile” - ceea ce pentru Stroe nu era același lucru cu „incompatibile”), gustul pentru bizar, șocant, pentru exotic, al doilea, o privire lucidă, rece, obiectivă, analitică asupra subiectului ales. La această

¹ Stroe, Aurel, ...*așa cum a stat Nietzsche în fața unei pietre...* În: Secolul 21, 1-6/2001, p.435

premiză comună se adaugă pentru fiecare dintre acești doi compozitori o versiune proprie a post-modernismului; dar și aici, îi apropie principiul „jocului cu paradigme culturale diferite” în contextul păstrării unității operei de artă. Nu în ultimul rând se remarcă similitudini și în refuzul patosului eroic-liric-romantic al mării simfonii, opere sau literaturii germane clasice (Beethoven, Wagner, Mahler, Goethe, Hesse, Mann); pentru că nu sentimentul romantic sau post-romantic, ci o inteligența într-adevăr scilicitoare controlează edificarea unei construcții în același timp coerente, fără fisuri, dar și surprinzătoare - „plină de capcane”.

A se juca savant, cu virtuozitate, forțând limitele domeniului abordat, urmând doar logica fanteziei proprii și folosind degajat „pușca metaforei și a poeziei” pentru a se defini și regăsi pe sine însuși în cele mai diferite contexte – acesta pare a fi unul dintre principiile estetice ale lui Dan Dediu.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

The Logic of Fantasy and the Resort to Metaphor in Dan Dediu's Oeuvre

A very personal combination between systematic spirit, humour, a sense of the bizarre, the capacity for plastic expression – amusing, yet substantial –, between musical talent and piercing intelligence turns Dan Dediu into one of the most active and captivating presences of today's Romanian cultural landscape. He often searches for his way of artistic or scientific expression resorting to metaphor and taking advantage of his affinity with the chosen topics (among others, Münchhausen, Don Quixote, Faustus): these two points constitute the theme of the present essay. His encounter with Aurel Stroe is inciting, as it involves two great personalities of Romanian music between whom – together with many dissimilarities – there are certain essential similarities too, which explains the younger composer's interest and understanding of the older one.