

Deși dincolo de umorul irezistibil, *O scrisoare pierdută* de Dan Dediu nu este o comedie pură ci mai degrabă o comedie amară, melomanii au plecat din sala de spectacol cu un anumit sentiment de bună dispoziție la care au contribuit deopotrivă textul inspirat de piesa lui Caragiale și muzica exuberantă cu multe nuanțe ludice. De aceea, observând și prezența destul de importantă a tinerilor la reprezentație, chiar dacă publicul per total nu a fost unul prea numeros, ne permitem să sugerăm programarea mai frecventă, poate începând cu stagiunea următoare, a operei *O scrisoare pierdută*, singura lucrare pentru teatru liric din repertoriul contemporan autohton cu succes la public.

Mădălin Alexandru STĂNESCU

Persoane și iar persoane!

– printre lighioanele *Scrisorii pierdute* –

Odată și-odată trebuia să se întâmple: după ce alte nume de prestigiu ale componisticii românești (Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Adrian

variante de demaraj pe calea operei de factură contemporană, niciuna nu i se impusesese drept soluția potrivită de abordare stilistică. Practic, nu putuse să scrie mai nimic; aproape că renunțase complet la idee, până ce soluția cu parfum de revelație a putut să apară așa cum știe ea mai bine, adică tocmai atunci când a fost căutată mai puțin:

Conduceam mașina într-un trafic infernal din București și am dat drumul la radio pe canalul România Muzical. Se transmitea un tango de Piazzola. Într-o fracțiune de secundă mi-am dat seama: Țsta e Tipătescu! Restul a venit aproape de la sine...

Cu alte cuvinte, aproape s-ar putea spune, parafrazând faimoasa butadă a lui Caragiale referitoare la progres, că pe compozitor, o dată pornit, nimeni și nimic nu l-a mai putut opri. Elocvente sunt în acest sens și relatările lui Tiberiu Soare, dirijorul premierei absolute din 16 decembrie 2012; potrivit acestuia, pe când începuseră deja repetițiile la actul I,



Dan Dediu încă mai avea de scris știmizele la orchestrație pentru actul II... S-a lucrat cumva în vechea tradiție a operei, așa cum știm că făcea de exemplu Mozart cu Da Ponte. Da Ponte îi scria libretul, Mozart scria muzica pe măsură ce îi venea libretul și apoi știmizele mergeau imediat la repetiție pentru dirijor și orchestră. Cam așa s-a întâmplat și acum.

Iorgulescu ș.a.) s-au tot încumetat să pună pe muzică teatrul lui Caragiale, succesul lor fiind însă unul mai degrabă modest; după ce toți cei dinainte au ocolit – de bună seamă cu prudență și cu copleșită înfiorare – „ceștiunea arzătoare” ce continuă să rămână „la ordinea zilei” de mai bine de un secol; pe scurt, „după lupte seculare”, iată că piesa caragialiană de cea mai iritantă eternitate și-a găsit, în sfârșit, nașul muzical în persoana compozitorului Dan Dediu.

Evident, abordarea muzicală a *Scrisorii pierdute* a pretins cu atât mai mult un curaj aproape nebunesc și o totală anulare a inhibițiilor cu cât piesa lui Caragiale a ajuns demult să ocupe un loc de nestrămutat în fibrele cele mai adânci ale mentalului colectiv românesc. De aceea, numai firești și inevitabile pot fi considerate timorările pe care Dan Dediu a mărturisit că le-a resimțit inițial: deși era deja de aproape un an în posesia libretului, și deși încercase multiple

de a caracteriza personajele prin idei sonore dintre cele mai pregnante, chiar fredonabile prin limpezimea și nedisimulata lor voință de suculență. De fapt, el a dovedit



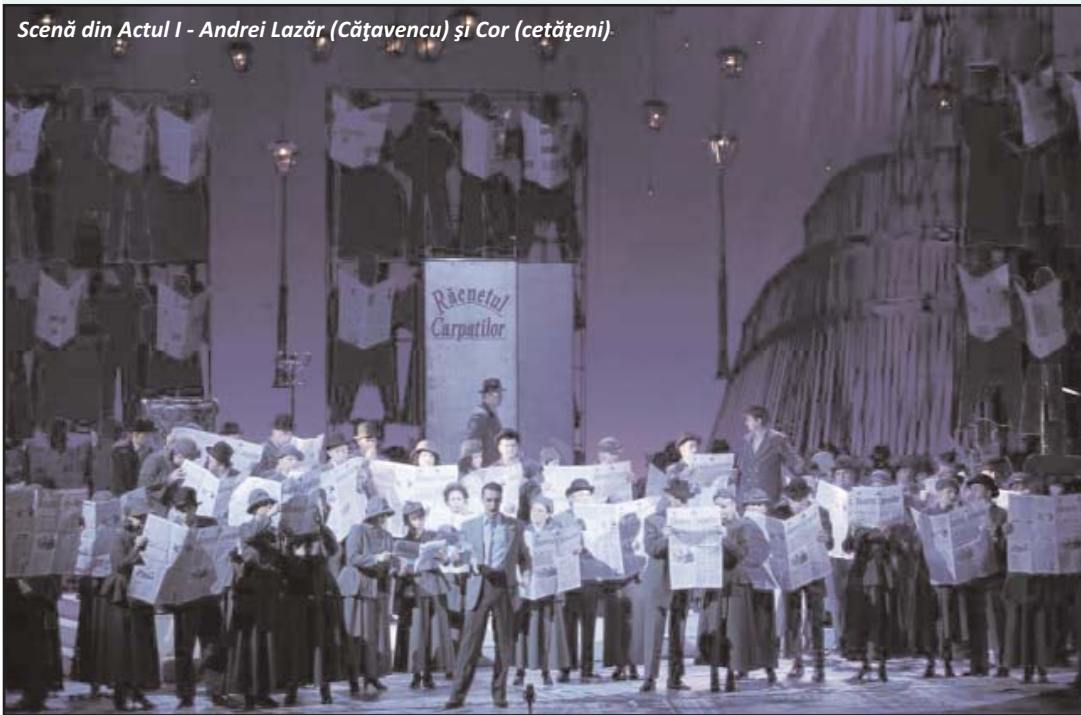
Simonida Luțescu (Zoe) și Ștefan Popov (Tipătescu)

în această privință că are resursele tehnice și temperamentale potrivite pentru a face un pas care unui alt compozitor din sfera muzicii contemporane de factură experimentală i s-ar fi părut poate mai puțin practicabil. Căci, în mod evident, puterea lui Caragiale de a plămădi caractere, situații și replici cu contururi clare, memorabile prin suficiența și eficiența cu care le sunt dozate intervențiile; limpezimea și concizia clasică, chiar calofilia spiritului caragialian nu s-ar fi putut preta decât la o tratare muzicală pe măsură. Anume, una care să recurgă, fără rețineri, la o serie de gesturi creatoare pe care un mai habotnic și, din fericire, deja stins obicei al atitudinii componistice moderniste le-ar fi considerat impure și nițel vetuste: melodicitatea suplă, fluentă, aptă să producă definiții caracterologice picante, antrenanta ritmicitate a

indelebilă figură a lui Caragiale este echivalată cu o amprentă sonoră cât mai memorabilă și mai distinctă față de celelalte, aptă să-și reliefeze particularitatea inconfundabilă în culori cât mai aprinse. De la unduirile valsului, pasiunile tangoului și sincopările sud-americane, până la nestânjenite revărsări de romane și neobosite scâldări în baclavaua spiritului lăutăresc balcanic, e sesizabilă o tratare eclectic-postmodernă, aflată în deplină concordanță cu pregnanța caracterelor caragialești, o babilonie sonoră în cadrul căreia cu cât personajele sunt mai găunoase, cu atât îi este fiecăruia flatată mai mult, prin stiluri muzicale aparte, nevoia de unicitate retorică. Nici nu se putea o soluție componistică mai nimerită, căci și Caragiale stabilește coerența lumii în același fel, anume acordând întâietate procesului de reprezentare a fiecărui

personaj. Ceea ce el afirma în 1907 referitor la „sistema românească”, în care persoanele („de la oligarhie până la drojdia clientelei”) covârșesc în importanță instituțiile pe care ele le reprezintă, descrie perfect, ca un motto revelator, modul de funcționare al propriilor piese de teatru: „Persoane și iar persoane!... Aci lumea e a persoanelor, nu persoanele sunt ale lumii...”. La fel și în opera lui Dan Dediu: în loc ca personajele să fie înfățișate ca părți angrenate într-un context oarecare, mai degrabă lumea ce se conturează prin prezentarea personajelor este

Scenă din Actul I - Andrei Lazăr (Cățavencu) și Cor (cețățeni).



ansamblului, amalgamarea stilistică, voita accesibilitate, decizia de a structura opera minuțios, așa cum scrie la carte, în jurul unor arii menite să capete astfel tradiționala și de toți îndrăgita proeminență. Ba Dan Dediu s-a apropiat, după cum el însuși recunoaște, chiar de un oarecare spirit al cabaretului, acolo unde măiestria cea mai apreciată se traduce prin ușurința și ușurătatea alternării frisonate a contrastelor (trăsătură care este, de altfel, atât de compatibilă cu lumea caragialescă):

...m-am aruncat în istoria muzicii și am înotat în ea, făcându-mi sălaş în arhipelagul părăsit al vodevilurilor lui Offenbach, al cabaretului sarcastic (*Zeitoper*) de Kurt Weill, al musicalului de pe Broadway (Jerome Kern și George Gershwin) și operetei naționaliste și realist-socialiste (Filaret Barbu și Dmitri Șostakovici).

În această logică a carnavalescului caleidoscopic, metoda principală de lucru aleasă de către compozitor este aceea de a alcătui și înfățișa lumea operei sale ca pe o rezultantă a debusolantelor interacțiuni și alăturări dintre personaje. Căci de la bun început se evidențiază faptul că fiecare

echivalentă cu, înglobată în însăși menajeria gălăgioasă a lighioanelor politice ce se perindă în jurul „scrisoricii”.

Lui Trahanache i se cuvine întâietatea, deoarece, atât în piesa de teatru, cât și în operă, el pare să domine toate jocurile politice. În varianta muzicală a lui Dan Dediu și în cea regizorală a lui Ștefan Neagrău, el capătă totuși o alură oarecum mai întunecoasă, mai puțin zaharisită decât cea întâlnită în piesa lui Caragiale, pierzându-se nițel din vedere ridicolul posturii de încornorat. Astfel, „stimabilul prezident” lasă impresia că e pus la curent cu toate subteranele și subtilitățile, însă pur și simplu nu are chef să își complice venerabila și cât se poate de confortabila existență printr-o fermă luare de atitudine. El doar găsește de cuviință că o seamă de „delicatețuri”, „machiaverlăcuri” și, când e cazul, insinuări moralizatoare sunt arhi-suficiente pentru a-i asigura poziția supremă (nedeclarată însă niciodată explicit) a unui sultan condescendent și blazat. Dan Dediu îl zugrăvește „uns cu toate alifiile ritmurilor și inflexiunilor melodice balcanice”, conferindu-i prin această alegere stilistică, dincolo de caricaturalul „Ai puținică răbdare!”, chipul greoi și în genere somnolent al unui mahăr care nu se obosește cu inutilele gesturi provenite din afara „interesului” strict personal. La toate aceste impresii au contribuit de asemenea, în cadrul reprezentărilor operei

la ONB, trabucul, ochelarii fumurii și bastonul cu care a fost înzestrat personajul de către scenografa Viorica Petrovici, dar și, mai ales, un somptuos jilț care a tronat aproape în permanență pe scenă, și în jurul căruia au levitat lacomul Cațavencu și junele Tipătescu, dar în sânul căruia doar Trahanache, aidoma unui patriarh recunoscut tacit, se cufunda fără sfială și cu o augustă venerabilitate.

Partitura celui alt monstru politic al piesei, Cațavencu, este fără îndoială cea mai ofertantă și demonstrativă, întrucât practică un spumos traseism stilistic, un carusel logoreic care, de la horă și romanță la habaneră și can-can, îmbină stilurile muzicale cu un fin simț al teatrului, excelent pentru a susține toate alunecoasele perindări ale personajului prin spatele variilor măști de șantajist perfid, orator demagog dar charismatic și, în cele din urmă, lingușitor oportunist al vechilor adversari. Momentul de triumf al lui Cațavencu, anume savuroasa punere în scenă a discursului electoral, se detașează drept unul dintre cele mai atașante din întreaga operă: de o sublimă versatilitate, ce contrastează deplin cu tărăgănatelile dar la fel de atractivele tente de peșrev trucesc ale discursului îngăimat de rivalul Farfuridi, muzica acestei scene are toate șansele să rămână la fel de memorabilă precum textul caragialian. În plus, înflăcărarea întrunirii electorale e întreținută de

cele două grupuri corale care, printr-un joc al răspunsurilor foarte bine gradat, se ironizează reciproc, își susțin cu patetism sfărăitorii tribuni, pentru ca, în final, la aflarea fatidicului nume Agamemnon Dandanache, să degeneze în bine cunoscutul tãmbãlãu.

Între cele mai aplaudate șlagăre ale operei se menține și savuroasa arie a „Trădării” din actul I: în timp ce, în fundal, un irezistibil Brânzovenescu se încâlcește între ițele depeșei de la telegraf, deloc „scurtă și cuprinzătoare”, această contagioasă intervenție este produsă, pe ritmuri și intonații de *bossa nova*, de către un Farfuridi la fel de irezistibil ca partenerul său. În general acest cuplu își păstrează hilaritatea consacrată de textul lui Caragiale, spectacolul muzical amplificându-le însă celor doi izul de „Stan și Bran”, de bufoni inofensivi și patetici care niciodată nu sunt tratați cu prea multă seriozitate, nici măcar de către acoliții lor politici.

Concepția muzicală și regizorală conturează apoi un Dandanache parcă mai malefic, mai bine familiarizat cu toate obscurele cele cu care se mănâncă jocul „curat murdar” al aranjamentelor politice. Afișând postura unui birocrat arid, prea puțin decrepit, personajul pare încercat de ramolism numai sub forma unei măști; căci sub ea se disimulează un mult mai perseverent și versat practicant al șantajului decât Cațavencu, fapt care îl propulsează imediat

în fruntea județului, dar și la rangul de cea mai odioasă apariție din punct de vedere moral. Verbiajul său incoerent și, pe alocuri, ininteligibil este infuzat de către Dan Dediu cu un „iz suspect de manea, dar cu pretenții și reușită de simfonie”. În acest sens, anunțarea candidaturii sale (la sfârșitul actului I și la sfârșitul ședinței electorale) e însoțită de un leitmotiv muzical autoritar, amenințător, intonat de alămuri, ce pare să vestească pogorârea pe pământ a unui „OZN politic arhetipal muiaț în sos de vin folcloric”. E o caracterizare muzicală insolită și memorabilă, aptă să potențeze strania și rebarbativa îngemănare dintre șiretenie și caraghioslăc a personajului.

Pot fi formulate totuși unele rețineri în privința cantității exagerate de cuvinte pe care le toacă Dandanache, riscând să-l obosească atât pe interpret, cât și pe ascultător.



Andrei Lazăr (stânga) și Ștefan Popov (dreapta)

Aceeași observație e valabilă și în cazul primului act care, din dorința condensării temporale, se încheie cu un cvintet transformat treptat într-un impunător septet, în final chiar octet, evidențiind discuții desfășurate în paralel. Cu tot rafinamentul cadrajului regizoral, e sesizabilă în aceste puncte o dispensabilă debordare a amănuntelor de text, care fac ca acțiunea să eșueze într-o băltire a interesului și care, din păcate, se diluează într-o flecăreală păstoasă, nereușind să propulseze dincolo de scenă replicile memorabile ale personajelor. „Situatiunea” este însă salvată de meșteșugul niciodată epuizat al discursului orchestral care, cu o flamboaiantă autoîncântare, își angajează timbrurile în învărteli combinatorii dintre cele mai sugestive. În acest fel, des încercatul condei al compozitorului își spune cuvântul decisiv, resuscitând, acolo unde e cazul, căderile în prolixitate ale libretului.

Revenind la personaje, poate fi consemnată tratarea dezamăgitor de modestă a lui Pristanda, personaj căruia nu i se acordă decât la începutul operei un solilocviu expresiv, menit să-i devoaleze consacratul caracter unsuros, dar și să-l zugrăvească în noua lumină propusă de spectacolul de operă, adică drept acel „fante de cartier cu năduf de *music-hall hollywoodian*” pe care îl invocă în prezentarea sa Dan Dediu. Economia, aproape paloarea, cu care este concepută partitura acestui personaj devine totuși explicabilă prin

faptul că plusarea cu încă o prezență puternic conturată ar fi primejduit probabil echilibrul desfășurării. Opera oricum era menită dilatării temporale, întrucât libretul, pe lângă faptul că își împlinește cu o strictețe oarecum insipidă datoria de a-și urma cât mai fidel sursa (neputându-și de altfel permite să supună suprimărilor un text atât de celebru), mai alege în plus, în detrimentul personajului Pristanda, să producă discrete adaosuri (de exemplu, monologul lui Tipătescu din final).

Foarte nimerită se dovedește abordarea muzicală și regizorală a Cetățeanului turmentat. Pe de o parte, el e pus să „ia în piept talazurile fanfarei moldovenești”; pe de altă parte, în lapidarul și lămuritorul Prolog al operei, îi este amplificat rolul-cheie pe care îl deține în mersul acțiunii: pogorându-se, la început, pe raza simbolică a unui felinar stradal sub care zărește infama „scrisorică”, el se înalță, la finalul actului I, pe spinarea aceluiași fatidic felinar, deasupra vrăjmășiei generate de impunerea de la centru a candidaturii lui Dandanache, proclamând din înălțimi, ca o parodie a unui glas al destinului, că „Eu nu lupt contra guvernului!...”. În scenografia spectacolelor reprezentate la ONB, în cadrul decorului citadin nocturn din prima parte a operei s-a impus un alt simbol deosebit de elocvent, deși nu neapărat original: e vorba despre zierele etajate plutind suprarealiste în văzduh și nimbând uriașe siluete stilizate care – ca reprezentante ale „târgului”, ale „gurii lumii” – veghează din umbră la mersul întâmplărilor. Desigur, în bahicul act al II-lea, aceste eminențe cenușii nu puteau să se încarneze în altceva decât într-un cor dansant, curat mioritic, o beție tricoloră care, nemaideținând deloc spectrul fatidic din actul precedent, devine acum un aluat diform încăput pe mâinile politicianilor.

pasional și languros avatar într-un mic moment de balet alegoric. Compozitorul lasă impresia că tratează aceste două personaje cu o discretă simpatie, consacrandu-le, după consumarea înfierbântatelor discuții electorale, câte o arie revelatoare pentru caracterul fiecăruia: pe de o parte, tristețea îngrijorată a Zoei levitează pe apele sentimentale ale unui vals lent *à la Șostakovici*, pentru ca mai apoi, o dată cu triumful asupra „nenorocitului” Cațavencu, să revină la „platoșa mândră de bolero”, la eleganța orgolioasă și răsfățată arborată pe tot parcursul piesei. Pe de altă parte, monologul lui Tipătescu pune în evidență, dincolo de text, o anume deznădejde a personajului; dintr-odată, „amicul Fănică” pare să-și fi conștientizat neputința în fața amalgamului de urzeli insidioase și „machiaverlăcuri” care l-au înstrăinat de propriul sine. Desigur, dezmățul ambiției generale n-ar fi putut îngădui periculoasa aprofundare a unei astfel de simțiri morale, așa că un anestezic și mai puternic se impune: peste Tipătescu cel încercat de disperări și muștrări de conștiință năvălește serbarea populară și populistă – „o oaste de zezeci chiuind și chefuind de zor” –, determinându-l să se retragă într-un colț al scenei și să privească de acolo, cu niște ultime rămășițe morale, destrăbălarea emfatică a arhetipalului Dandanache, a traseistului Cațavencu, a bonomului Trahanache și a „bărbatei” Zoe pe fundalul pestriț al panoramei folclorice. Orchestra răsuțește acum eclatant și isteric toate pledoariile și declarațiile muzicale anterioare, le afumă și le învăluie în damful mioriticului grătar cu mititei, le scaldă, aproape le îneacă în suculele amețitor al strugurilor zdrobiți sub picioarele țărănuțelor; toate „cântecile” de iarmaroc, toate leitmotivele, oricât de contrastante, sunt alăturate, suprapuse, aglutinate, până când, laolaltă cu niște



Scenă din finalul Actului II

În toată această „lume de lighioane politice”, protagoniștii „ambetatului” cuplu Zoe-Tipătescu par să rămână singurii care reușesc să-și mai păstreze o oarecare doză de omenesc. De aceea, relația lor nelegitimă e la un moment dat accentuată în așa fel, încât să sensibilizeze publicul, adică își găsește, la începutul actului al II-lea, un

subite și dramatice bubuituri acordice ale orchestrei, același felinar al bețivului revine și pecetluiește căderea cortinei, balansându-se peste toată „dandanaua” asemenea limbii mute și fatidice a unui orologiu. Dorința de a închide o lume între propriile rame devine astfel manifestă. Totuși, așa cum, aproape de când se știe, „țărișoara” tinde să se mențină într-o interminabilă tranziție, tot așa admiratorul tinde să fie convins: atât ca piesă de teatru, cât și ca spectacol de operă, *O scrisoare pierdută* va rămâne în

continuare un fel de zgândăritoare monadă care niciodată nu va obosi să ne pună față în față cu exasperanta eternitate a acelei traği-comice, „curat murdare” „soțietăți fără moral și fără prințip” invocate de imoralul, dar suveranul Trahanache.

Vlad VĂIDEAN