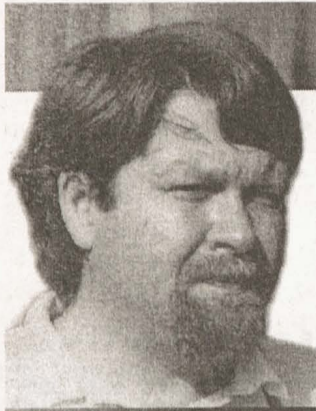


## mondo musica

Liviu DĂNCEANU

## Între tranzitivitate și reflexivitate



1.Referindu-se la dubla intenție a limbajului omenesc, Tudor Vianu surprinde două aspecte esențiale: a) faptul lingvistic este în același timp tranzitiv și reflexiv; b) între tranzitivitate și reflexivitate există un raport de inversă proporționalitate.

2.Tranzitivitatea ilustrează în acest caz relația prin care se transmite o anumită legătură (caracteristică, valoare), ce se verifică a fi similară în planul tuturor entităților (nivelurilor, termenilor etc.).

3.Reflexivitatea constituie aici apanajul celor ce se răsfrâng, transmitându-se pe sine, făcându-și cunoscute propriile întrebări și răspunsuri.

4.Cu cât o operă este mai tranzitivă, cu atât ea este mai puțin reflexivă și invers, cu cât indicele de tranzitivitate este mai scăzut, cu atât cel de reflexivitate este mai crescut.

5.Același Tudor Vianu observă că „cine vorbește comunică și se comunică. O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social”.

6.Muzica, în calitatea ei de limbaj încărcat cu sens și semnificație, reflectă persoana compozitorului și, în ipostaza de artă mediată, a restitutorului, afectând totodată în maniere și intensități diferite pe toți cei ce o ascultă.

7.Reprezentarea ființei colective care este publicul virtual se săvârșește în special prin sacrificiul intimității și accederea la înțelesuri cât mai generale, care să poată fi transmise oricărei sensibilități omenești. Strategia componistică a muzicilor intens tranzitive trebuie să pună în prim plan acele soluții convenabile (convenționale, comode), menite să fie împărțite de o audiență cât mai largă.

8.Oglindirea persoanei autorului se realizează grație inflamației intimității și a adevărilor ei subiective întruchipate în mijloace componistice, pe cât posibil, proprii, inedite, ceea ce face ca aria de circulație a produselor muzicale bazate pe primul reflexivității să fie restrânsă, mărginită.

9.Tranzitivitatea și reflexivitatea sunt valori ce determină gradul de popularitate și, de ce nu, de accesibilitate a unei opere muzicale: cu cât tranzitivitatea crește, cu atât opera este mai „prietenosă” și mai la îndemână; cu cât reflexivitatea este mai accentuată, cu atât opera este mai impopulară și mai dificil de abordat.

10.Ascultați o piesă muzicală în stil rock, pop sau rap: sumedenie de locuri comune, de expresii care se repetă, de stereotipuri, rezolvări tipizate, ca și cum autorii ar veni în fața auditorului cu formule de întâmpinare și de politețe ce vizează zonele oarecum superficiale ale conștiinței. Același lucru se întâmplă cu acele muzici savante ce reiterează vocabulare și sintaxe sonore de multă vreme consacrate și care, prin re-producere, scad prețul unui opus ca document interior, atenuându-i în mod evident reflexivitatea.

11.La polul opus, muzicile surrealiste, improvizatoare și chiar cele intens formalizate (serializate, fractalizate, stockasticizate), propunându-și să se exprime cât mai complex și mai profund prin exhibarea celui mai intim fond subiectiv, au toate șansele să eșueze în inextricabilitate și obscuritate, devenind intransitive.

12.În general tranzitivitatea este solidă tendințelor manieriste (întemeiate pe combinarea eclectică a unor mijloace de expresie deja existente), în timp ce reflexivitatea se fundamentează pe acele atitudini remanieriste (axate pe invenție și innoire).

13.Deopotrivă muzicile în care intenția tranzitivă este precumpănitoare și muzicile în care reflexivitatea urcă la altitudini apreciabile pot etala cinetici de tip narativ. Din această perspectivă narativitatea este fie tranzitivă, fie reflexivă.

14.Unul este caracterul narativ, bunăoară din *Concertul pentru orchestră* de Bartok sau din *Pasărea de foc* de Stravinski (opusuri predominant reflexive, remanieriste) și altul este cel din, să zicem, *Simfonia în re minor* de Mehul ori din *Uvertura la Opera Medeea* de Cherubini (muzici preponderent tranzitive, manieriste). Pe de o parte se impune o narativitate activă (directă, fățișă, nemijlocită), născută din voința de reflexivitate a celor dintâi autori, iar pe de altă parte se evidențiază o narativitate reactivă (indirectă), tănuțită și mijlocită de preocupările întru tranzitivitate afirmate în mesaje sonore ale celorlalți doi compozitori.

15.Narativitatea de tip reflexiv este cu atât mai activă cu cât nivelul de reflexivitate este mai mare și cu atât mai reactivă cu cât reflexivitatea este mai discretă.

16.Narativitatea de tip tranzitiv este cu atât mai reactivă cu cât gradul de tranzitivitate este mai ridicat și cu atât mai activă cu cât tranzitivitatea este mai estompată.

17.Există, prin urmare, patru cazuri limită (tipologii) de narativitate, funcții ale coeficienților de tranzitivitate și reflexivitate: a) narativitate tranzitivă activă (când mijloacele componistice de implementare a epicului sunt vetuste, desuete, dar nu în așa măsură încât să pericliteze atenția și interesul față de un opus muzical); b) narativitate tranzitivă reactivă (când substanța epică are la bază un arsenal de procedee depășite, demodate, suprimând în bună măsură atracția față de muzica respectivă); c) narativitate reflexivă activă (când epicul este livrat de anumite tehnici de organizare sonoră pe cât de inedite și incisive pe atât de incitante și provocatoare); d) narativitate reflexivă reactivă (când cinetica sonoră de tip epic rezultă din aplicarea unor principii de compoziție inedite, originale, nu însă îndeajuns de senzuale, de excitante încât să întrețină focul pasiunii).

18.Nici una dintre cele patru ipostaze ale narativității nu deține, îndeobște, un statut de exclusivitate pe parcursul unei lucrări muzicale datorită faptului că însăși tranzitivitatea sau reflexivitatea nu sunt în practica muzicală atitudini izolate ori exhaustive.

19.De multe ori intenția tranzitivă se rezolvă într-o intenție reflexivă și invers, un proiect reflexiv se transformă într-alt proiect tranzitiv, astfel încât opera muzicală validă, autotrofă să fie fructul coadaptării a două voințe complementare (tranzitivă și reflexivă), purtând pecetea punerii lor de acord într-un întreg artistic comprehensibil și expresiv.

20.Topologiile narativității sunt determinate de câmpul de acțiune al tranzitivității și reflexivității, de interferențele dintre ele, precum și de limitele lor.

## Personalități băcăuane

## Marcel Marcian

În noaptea de 9 mai, ne-a părăsit încă unul din seniorii scrisului băcăuan, văduvind literatură română de farmecul evocărilor și, mai ales, al polemicele sale pe teme bacoviene.

Născut la 25 septembrie 1914, în Bacău, ca fiu al croitorilor Alter Gherșin Marcus și Simelia Sima (n. Herșcovici), Marcel Marcus Moritz și-a început studiile în orașul natal, unde a urmat cursurile Școlii Primare de Băieți nr. 2 (1921-1925), Școlii Elementare de Comerț (1925-1928) și Școlii Superioare de Comerț (1928-1931). Și le continuă la Academia Comercială de Înalte Studii din București, dar după doi ani abandonează cursurile în favoarea mișcării CRITERION și a altor universități libere.

În 1933 debutează în presă, sub pseudonimul M. Marius, publicând în *Ziarul științelor populare și al călătoriilor* evocarea *D'Alembert*. Semnând doar Marcel, redebutează în *Dimineața copiilor*, care-i publică în ianuarie 1934 povestirea *Răzburarea bufnițelor*. În toamna lui 1935 revine la Bacău pentru a-și satisface stagiul militar, iar între 1936 și 1945 lucrează contabil la o moară. În tot acest timp corespundează cu publicațiile bucureștene, devenind „Prietenul copiilor” ca semnătură ori Marcel Marcus, pseudonim sub care publică, în revista *Adam*, proza intitulată *Leibu* (august 1939). În aceeași lună distribuia în Gara Bacău, pe peron și la ferestrele vagoanelor, câteva zeci de exemplare multiple din indigo din poemul *Vreo douăzeci de ani sau posibilitatea*, cu care a întâmpinat cea de-a doua mare conflagrație mondială. Textul avea să fie publicat abia în 1980, în volumul *Petrețeri* (Editura Litera) și, cu un final modificat, reluat în același an în volumul *și cum vă spuneam...*, apărut la Tel Aviv. Editorial, autorul debutase încă din 1942, la Bacău, unde a publicat clandestin, în 100 de exemplare, volumul de proză *Povestire*, semnat Marcus Moritz Marcel și antedat, 1939.

În 1945 a părăsit Bacăul, unde colaborase la *Curentul Bacăului*, sub pseudonimul Marin Mareș, și la *Moldova* (a semnat cu numele unei învățătoare și cu alte pseudonime), devenind angajat al Comunității Evreilor, mai întâi la sectorul cultural al Comitetului Democrat Evreiesc, unde se ocupa, între altele, de distribuirea ziarului *Unirea*, și apoi la cantină. La oficiul C.D.E. colaborează și el, până prin 1947, sub numele de Marcel Mircu semnând din 1946 cronică dramatică și în pagina culturală a ziarului *Națiunea*, de sub direcția lui G. Călinescu. Între 1946 și 1947 frecventează Cenaclul *Sburătorul*, în atmosfera căruia a fost introdus de Felix Aderca și unde a citit doar de trei ori, fiind apreciat pentru prozele *Castronul* și *Un gest*. În 1947 publică, la Editura Institutului Român de Documentare București, volumul *Dănel cu căciula de miel*, iar un an mai târziu prozele adunate în cartea *În primăvara 1944* (Editura Veritas, București), semnate Mirco Marcel. Cenzurată de Alexandru Jar, pe baza referatului lui Paul Georgescu, aceasta a fost văduvită de povestirea *Tasica Iftode*, ce trebuia înlocuită cu o «bucată „sindicală”, *Moartea lăutarului*, apărută la Bacău, în ziarul local, și într-un almanah. Neacceptând să strice unitatea volumului, autorul nu a inclus textul impus, motiv pentru care cartea a fost difuzată doar prin librării periferice și neconsemnată de nici o publicație.

În pofida acestui prim incident cu reprezentanții noului regim, în 1949 devine membru al Uniunii Scriitorilor și, în calitate de secretar de ședință al Biroului acesteia avea să cunoască din interior toate fenomenele cu care s-a confruntat instituția, până în 1969, când s-a pensionat pe caz de boală. O nouă întâmplare legată de cenzură e consemnată în 1953, când a trimis la concursul organizat în cinstea Festivalului mondial al tineretului și studenților „basmul nuvelistic” *Cum se poștește la scrânciob*. Nominalizat pentru Premiul Național la basm, alături de Marian Sârbulescu și Vladimir

Colin, a fost tăiat în cele din urmă de pe lista juriului, întrucât ursul din basmul său a fost identificat cu URSS. Deși Cinematografia a făcut un scurt-metraj după basm, cu Mircea Crișan în prim-plan, acesta a fost apoi respins de la publicare de revista *Viața românească* și de Editura Tineretului. Ca o recompensă tardivă, aceeași editură avea să-i includă fabula dramatică în trei acte *Ghetuțe și ursuleți* în volumul *5 piese pentru copii* (1957) și să-i publice, în 1961, volumul *Aproape de lună*. Tradusă în idiș de Iulian Șvarț, la București, fabula dramatică a ajuns în Argentina, la fratele acestuia, Simcha Șvarț, prin intermediul căruia a și fost jucată, în 1958, la un teatru din Buenos Aires.

La începutul deceniului șase a debutat lucrul la romanul *Soarele umbrei*, dar pentru că și-a dat seama că acesta era nepublicabil în acea perioadă, în 1965 a scris volumul de proză *Teatrul operațiilor*, pe care l-a încredințat doi ani mai târziu Editurii Eminescu, sub egida căruia a apărut în 1970, grație recomandării lui Ben Corlaci și insistențelor lectorului Ioana Andreescu. Cu un an înainte izbutise să trimită peste hotare două benzi de magnetofon ce conțineau „manuscrisul” *Soarele umbrei*, înzoronat cu tot felul de adaosuri derutante, ce va putea fi deciprat de autor abia în 1977, cu ocazia unei vizite în Israel. De aici, i-a expediat varianta finală Monicăi Lovinescu, la Paris, precum și, 9 ani mai târziu, lui Matei Călinescu, în S.U.A. Cu tot destinul „literar sucit”, cum și l-a caracterizat singur, în 1977 îi mai apare în țară, cu un titlu ce nu-i aparține, volumul de proză *Povestindu-vă* (Editura Cartea Românească), în fapt o reluare a unei cărți respinse în 1950 de cenzură, iar în 1980, pe speze proprii, la Editura Litera, o altă carte de proză, *Petrețeri*.

Începând cu această dată nu a mai publicat nici un volum în România timp de un deceniu și jumătate, dar între 1977 și 1986 a trimis în Israel, cu acceptul Uniunii Scriitorilor, o serie de „caiete literare”, cu condiția să apară numai acolo. Astfel, au văzut lumina tiparului *Concertul pentru vioară sau Mendelssohniada* (1977, semnat Dan Paltiel), *Legendă la strada Iacob Groper din Așkelon* (1980), *Pagini de Carte* (1984, disertație la *Psalmul 114*) și *Sodoma și Caorsa (Sbylock și Antonia)* - 1986. În afara acestora, tot în Israel, aveau să-i mai fie editate volumele *și cum vă spuneam...* (Tel Aviv, 1980) și *Ochiul diavolului* (Așkelon, 1985). Pe piața de carte românească revine abia în 1995, când publică ediția de autor *Avadică Abădică*, apoi, la Editura Cartea mea, *Cu Dumnezeu pe strada Peca* (1995) și *Soarele umbrei* (1997), așteptatul roman al lui Pafnută Nunteș Patrat - sfânt de democrație popularistă - fiind urmat de dosarul de autor „Soarele umbrei”, din care aflăm întreaga odisee literară a scriitorului. Eseurile dedicate Poetului din urbea natală și literaturii contemporane au fost adunate în volumele *Proza mea cu Bacovia* (Editura, Persona, București, 2001) și *Între da și nu* (Editura Universală, București, 2002), dar dacă nu ar fi fost blocat... psihic de fratele său, Marius Mircu, care nu s-a sfîșit să se dea drept autorul unor lucrări semnate de el, și dacă nu ar fi existat avatarurile comunismului, poate că era beneficiarul unei opere mult mai întinse și consistente, căci ea numără în manuscris cel puțin încă cinci volume. La acestea se adaugă sute de articole publicate de-a lungul timpului în ziarele și revistele *Adam*, *Dimineața copiilor*, *Gazeta*, *Curentul Bacăului*, *Înainte*, *Națiunea*, *Licurici*, *Flacăra*, *Gazeta literară*, *România literară*, *Luceafărul*, *Viața românească*, *Steaua*, *Sinteze*, *Contemporanul*, *Contemporanul - ideea europeană*, *Orizont*, *Iașul literar*, *Ateneu*, *Argeș*, *Ramuri*, *Vatra*, *Teatru*, *Tribuna*, *Jurnalul literar* ș.a., ce își așteaptă de-acum editorul.

Cornel GALBEN