



R.O.C.A.D.A.

martie 2014

## R.O.C.A.D.A

### Revistă online: citește, analizează, discută, aprofundează nr.7/martie 2014

Gheorghe Marian Neguțu, Citatul ca o cetate.....	3
Gheorghe Marian Neguțu, <i>Omul aproximativ</i> : De la dadaism la suprealism.....	4
Alexandra Barbu, Viața literară în comunism (II).....	10
Márton Koppány, Patru poeme vizuale.....	12
Copilul Ascultător, Muzică de dragul muzicii, nu al banilor.....	14
Mihail-George Panait, Comunitatea japoneză din Brazilia .....	15
Navigatorul din fotoliu, Cele mai scumpe cărți din lume.....	18
Boris Marian, Marian Hotca, Poezie.....	19
Gheorghe Marian Neguțu, Invitați mari, moderatori prea mici.....	21
Traducătorul Motorizat, Două poezii de Yusef Komunyakaa.....	22

### Redacția

Redactor coordonator, tehnoredactor și redactor web: Gheorghe Marian Neguțu - Campion olimpic la slalom minuscul.

Redactor: Mihail-George Panait - militează pentru independența energetică față de priză.

Colaborează în acest număr: Alexandra Barbu, Márton Koppány, Copilul Ascultător, Navigatorul din fotoliu, Boris Marian, Marian Hotca, Traducătorul Motorizat.

Toate fotografiile din R.O.C.A.D.A. sunt publicate cu permisiunea autorilor sau nu au drepturi de autor.  
Fotografie coperta I: Michael Jastremski, *Untitled*.  
Fotografie coperta a IV-a: Michael Jastremski, *Untitled*.

**Contact:**  
rocada12@yahoo.com  
<http://rocada.webs.com/>  
[www.facebook.com/rocada.rocada](http://www.facebook.com/rocada.rocada)



## Citatul ca o cetate

Folosirea citatelor a devenit, în ultima vreme, foarte frecventă. Și nu mă refer doar la sutele de citate postate de utilizatorii rețelelor sociale, ci și la (mai ales la) textele din media și din cărți. Citarea unui autor, a unei persoane nu e problemă atunci când este folosită ca argument sau contraargument, într-un demers logic. În anumite situații, citarea devine o problemă, rezultatul fiind câteva tipuri diferite de citate, descrise mai jos.

**Citatul de umplere.** Frate cu elevul și studentul, dar cunoscut astăzi, din păcate, și în textul de presă și în cărți cu pretenții. Citatul de umplere maschează lipsa de idei și de informații. Trebuie sau vrei să scrii ceva, dar creierul nu-și face datoria, fie ca nu poate, fie din lene, așa că înșiri ce au zis alții, mai adaugi niște impresii personale, adăugiri, paranteze, fundițe și... gata! Ce să mai te forțezi să aduci ceva nou dacă au gândit alții pentru tine? Mai este folosit, așa cum îi sugerează chiar numele, pentru a face numărul de rânduri/pagini impus de ziar, școală sau facultate, în situații când până și ideile personale (subțiri, evident) nu ajung ca să acopere câmpul alb.

**Citatul de convingere.** Folosit în publicitate, în media și, în special, în textele motivaționale sau în cele care te învață să fii fericit, putred de bogat sau doar de umezeală. „Cumpără, că uite ce a zis asta!” Sau: „Dacă nu mă crezi pe mine, ascultă-l pe ăsta, că e mai deștept!”

**Citatul de apărare.** Aparent asemănător cu cel de convingere, de fapt profund diferit. Citatul de apărare provine din frică. „Dacă ideea mea nu este bună? Ia să găsec un citat care să se lege de ce am zis, sau, dacă nu se leagă, îl fragmentez și folosesc ce trebuie. Contextul original? Dă-l încolo!” Și citatul de apărare este frate bun cu elevii și studenții.

**Citatul de demonstrat deșteptăciunea.** Aici intră multe dintre citatele de pe facebook (citate care, în vremuri nu de mult apuse, se trimiteau pe mail în format powerpoint, fundalul fiind compus din floricele și muzici de lăcrimat). Se folosește în majoritatea tipurilor de texte, din fragedă pruncie și până la vârsta de un secol. Utilizatorul acestui tip este individul care are o impresie prea bună despre el (de unde și răspândirea largă). Atât de bună, încât ceilalți trebuie să vadă cât este el de profund, ce cultură bogată are (de parcă noi nu știm că l-a copiat de pe net, fără să citească restul textului din care face parte) și cu ce valori și personalități se identifică.

Citarea a devenit un viciu. Așa cum unii fug de propria lipsă de caracter, de imaginație, de inteligență sau de voință în spatele alcoolului sau a narcoticelor, așa cum unii își ascund lăcomia după glanda tiroidă, există și oameni, cu aceleași defecte, care se ascund în spatele citatelor ca într-o cetate. Din afară, pare că zidurile groase țin între ele un spirit puternic, dar, în realitate, țin este exact opusul.

Dar uite că am terminat textul și mi-a rămas spațiu alb. Ce să fac? Ce să fac? Includ două citate despre... citate:

„S-a acoperit cu citate – așa cum un cerșetor s-ar înveli în purpura împăraților”  
(Rudyard Kipling)

„Ai grijă, cu citatele poți distruge totul!”  
(André Malraux)



## *Omul aproximativ:* De la dadaism la suprarealism

### 1. Prezentare generală

*Omul aproximativ* a apărut în anul 1931 la editura Imprimerie Union par les Éditions Fourcade, din Paris. Deși publicat într-un tiraj destul de mic (aproximativ 500 de exemplare), s-a bucurat de o prezentare grafică foarte bună (frontispiciul a fost realizat de celebrul pictor al grupării Bauhaus, Paul Klee). Era al nouălea volum al lui Tristan Tzara, fiind precedat de *L'arbre des voyageurs* (Éditions de la Montagne, Paris, 1930) și urmat de *Où boivent les loups*, (Éditions des Cahiers Libres, Paris, 1932). *Omul aproximativ* este un poem amplu, în nouăsprezece părți (fără titluri, doar numerotate cu litere romane), rodul a șase ani de creație (1925-1931), și se suprapune peste o perioadă plină de evenimente din viața scriitorului. În 1925, publicația românească de avangardă *Contemporanul* îi promova opera, organizând lecturi publice, la diverse evenimente literare. În paralel, Ion Călugăru și Ilarie Voronca, principalii autori de la *Integral*, redactau articole despre el, atrași tot mai mult de originalitatea creației sale. Tot în 1925, se căsătorește cu suedeza Greta Knutson, care va naște un copil, doi ani mai târziu. În aceeași perioadă, își va manifesta public opoziția față de orientarea către ideologia comunistă a suprarealiștilor, susținând că, spre deosebire de aceștia, el rămâne adeptul unei per-

manente revoluții, care ar păstra integritatea eului. În 1929, se împacă cu André Breton, după aproape zece ani de neînțelegeri, și va frecventa întâlnirile suprarealiștilor din Paris, lucru vizibil și în evoluția scrierilor sale.

### 2. Teme, motive, semnificații

#### 2.1. Omul

Textul are ca temă centrală condiția umană, titlul fiind sugestiv în acest sens. Omul este aproximativ „ca mine ca tine cititorule ca și ceilalți”, iar de aici se conturează întreg mozaicul tragismului său. Scriu „mozaic” pentru că existența, așa cum o înfățișează Tzara, este compusă din fragmente care interferează, se aglomerează, se influențează reciproc și la un moment dat se confundă într-o singură formă. Interesant este că poetul renunță la anarhia individualistă a perioadei dadaiste în favoarea unei deschideri către orizontul obiectiv al umanității. Astfel, versurile stau sub semnul lui „noi”, pronume al individului modern, fără identitate, „morman de cărnuri zgomotoase și de ecouri de conștiință”. Paradoxurile, specifice etapei dadaiste de creație, mai apar încă, cu scopul de a adânci contururile alienatului:



Tristan Tzara fotografiat de Man Ray, 1926.

„întreg în singura bucată de voință numele tău”. Omul devine doar un apendice atașat obiectelor sale, care îi sunt atât de importante, încât apar ca părți ale eului său, ca organe indispensabile existenței („om aproximativ mișcându-te în aproximările sorții/ cu-o inimă drept valiză și un vals drept cap”). Locul sentimentelor este luat de atașarea față de obiecte care ar încăpea într-o valiză, rațiunea este înlocuită de febrilitatea și euforia dansului, ca o întoarcere la o stare primitivă. Posesia devine ocupația principală, temeiul existenței, atunci când „captivă-i rațiunea unei fabule a învrăjbirii”. Viața are nenumărate forme, de la „cutie de contrabandă”

## La prima lectură

la „coșurile de cules via” sau „dru-  
murile surde”, dar mereu implică o  
realitate exterioară, care domină și  
modelează eul liric, pluralizat ca  
prototip al general-umanului.  
Reiese, din întreg textul, impresia  
unei forțe interioare, dar  
independentă de individ, care îi  
dictează acestuia existența. Este ev-  
ident că reprezintă expresia  
inconștientului, pe care Tristan  
Tzara l-a preluat din opera  
suprarealiștilor. Omul a ajuns într-  
un punct maxim al alienării,  
ajungând să fie exterior sieși, toc-  
mai din rădăcinile ființei lui. Nu  
este stăpân pe soarta sa și aceasta  
este cauza dramei sale existențiale  
(„pe toate curbele pământului am  
patinat elegant gratuit/ strângând la  
piept destinul ca o monogramă”).

O altă permanență a uni-  
versului omului aproximativ este  
imposibilitatea de a comunica.  
Glasul propriu, revolta interioară  
nu pot trece dincolo de limita  
egoului, ca în versurile: „gura  
strânsă-ntre două vești contrare se-  
agață/ precum lumea neprevăzută-  
ntre fălcile ei/ și sunetul uscat se  
sparge de geam/ căci nicicând  
vreun cuvânt n-a trecut pragul  
trupurilor/ mort e avântul care  
facea să fiarbă vremea cea rea/ în  
recipientele bietelor capete urâte  
vecinele noastre /și-n ciuda  
citadinei mocirle a sentimentelor  
noastre/ afară e alb”. Umanul se  
confundă cu nespusul, cu propria  
nemărturisire, urmarea fiind uni-  
formizarea identității („om aproxi-  
mativ ca mine ca tine și ca tăcerile  
celelalte”). În contrast, cuvântul  
este „glaciala lene a sorții care ne  
lasă să alergăm în voie”, sursă de  
libertate provizorie, concesie a des-  
tinului inexorabil. El apare pre-

tutindeni, purtând sugestia creației,  
pecete a adevărului („dar să se  
deschidă-n sfârșit ușa precum pag-  
ina-ntâi dintr-o carte”), a frumosu-  
lui și a iubirii („secretul la urechea  
ta face să crească flori fructe ca  
niște cercei/ alfabetul colierului tău  
de dinți/ ești atât de frumoasă că  
nici nu știi/ la lumina colonadelor  
antice lacăte de rime/ el îi duce  
cerului scrisoarea lui de dragoste”).  
Scrisul nu reprezintă, pentru  
omul aproximativ, o cale de salvare  
a sinelui, de regăsire a identității, ci  
doar o altă sursă a alienării. Ca ur-  
mare, apare mecanizarea person-  
alului, încărcat de nuanțe maladive  
(„om binevoitor marfă cu ochi  
deschiși dar legați ermetic/ tuse de  
cascadă ritm proiectat în meridiane  
și felii/ mapamond pătat de noroi  
de lepră de sânge”).

Ordinea lumii se pierde și  
se reface haotic, în fiecare moment,  
simultan cu ritmul vieții umane  
(plecăm cu plecările sosim cu sosir-  
ile/plecăm cu sosirile sosim când  
alții pleacă/ fără noimă puțin uscați  
puțin duri severi”). Timpul nu  
contează decât pentru imensitatea  
universului exterior, a naturii,  
percepția umană neputând decât să-  
i urmărească parcursul în vis („tim-  
pul presară în urma lui prichindei/  
cosește moleculele străvezii pe  
preerile de apă/ domesticește  
pungile de apă trece prin jungla lor/  
taie viermele valului și din fiecare  
jumătate se luminează un fluture/  
se strecoară-n vulcan de-a lungul  
unei note de vioară/ prinde-n paf-  
tate firul curgând din pahar în di-  
afanele ore clare/ acolo unde  
somniale noastre îngrămădesc  
hrana cântând a/ luminii”) sau prin  
intermediul memoriei, aglomerare  
de reziduuri („pitiță sub frunză

memoria mărește fața cu vedenii  
rânjind/ și dezgroapă resturile și  
zgura/ dușmănie totul e dușmănie  
în jurul nebuloaselor de cuvinte/ și  
patimă pe luciul sabiei transpar-  
ente/ usturător bici de fulgere cu ra-  
muri de bisturiu/ cuvânt pe  
marginea prăpastiei călit în  
veacuri”). Totuși, omenescul este  
încărcat cu naturalul, molipsit ire-  
mediabil de existența nealterabilă a  
celui din urmă, ca în versurile: „și  
pe scoici șubrede pescarii își des-  
frunzesc sorțile/ în direcții  
răsfirate-n evantai se risipesc con-  
fetele migratoare”. Chiar și  
obiectele, depersonalizate, tind să  
se integreze cu cosmicul („hainele  
pe țarm morman de soare în  
vacanță/ solidă spumă ținută de  
gheare de piatră”). De aceea, în  
*Omul aproximativ*, Tzara acordă  
atât de mult spațiu naturii, care este  
văzută ca oglindă a umanului. Mar-  
cel Raymond scria, în lucrarea *De  
la Baudelaire la suprarealism*,  
referindu-se la mișcările de  
avangardă, că poetul „nu va mai  
cutreiera peisajele decât cu rele  
intenții, în speranța de a primi, în  
sfârșit, revelația dezordinii funda-  
mentale; va putea întrezări, poate  
într-o străfulgerare, dansul nebun al  
mulțimii formelor. Va rămîne în el,  
după această întâlnire, o neliniște  
nedefinită, înrudită cu angoasa  
metafizică.” Interesant este că po-  
etul debutase cu versuri simboliste,  
iar acum, la aproape douăzeci de  
ani, de la primul poem publicat în  
revista *Simbol*, în 1912 (intitulat *Pe  
râul vieții*), revine la decorul na-  
turii, imagine exterioară a angoasei.  
Și cromatică versurilor mai vechi  
revine, ca în *Cântec*, poezie  
influențată de creația minulesciană,  
unde abordează o semnificare

## La prima lectură

aparte a culorilor: albul, negrul, cenușiul, în concordanță cu sentimentele poetului:

„Plouă.../Timpul în cadențe la fereastra dragii mele./Plouă.../Și iubirea noastră trece/Ca și timpul care bate în fereastra dragii mele;/Plouă.../Iară timpul își așterne manta-i grea și cenușie/Pe iubirea noastră albă.../Ploaia plânge.../Și Uitarea neagră intră pe furiș în casa noastră...”

Vom descoperi mai târziu cum se integrează influența simbolistă în *Omul aproximativ*, cert este că în amplul poem, natura este trecută prin filtrul inconștientului și al visului, căpătând accente umane, imagini ale spaimei și emoțiilor eului liric („pe povârnișul cu vine de-acantă și de viță de vie/ brăzdarul scobește ceața de spiriduși în huma pipernicită a/ măscăricilor/ în timp ce prin urechea polului lumea zugrăvește neliniștea/ astrelor incomplete boreale sângerări/ țâșnirile de lavă-și lasă balele peste vale/ de aer cu nasturi de promoroacă sunt mugurii licuricilor/ care din curgerea lor de metal extrag miera sunetelor grăbite/ și mușcătoarea disperare încleștată de armătura nopții”)

### 2.2. Obsesia morții și a catastrofei

După cum am descoperit până acum, eul liric stă sub semnul unei permanente tensiuni, a unei încordări profunde, care nu se manifestă doar la nivelul sinelui. Omul aproximativ contemplă moartea sa și a lumii, dispariția de natură apocaliptică. El încearcă să aproximeze neființa, pe care o

simte parte integrantă, firească („mi-am învățat tăcerea cu tihna morții”) și de neînălțurat a ființei. Este un profet, așa cum afirmă și Marcel Raymond: „Regăsim parcă aici câteva din gesturile prozei lirice rimbaldiene. Astfel de asemănări sînt semnificative. Există la Tzara elanul unei tinereți revoltate, obsesia catastrofei, iar „discursul” său are un accent profetic.” Metonimia din versurile: „vezi tu alinierea cadavrelor în mine/ e podul durerilor închegate de vârste” aduce în prim-plan raportul omului cu moartea, percepută ca o formă ce există continuu prin reflexia în spiritul uman. Astfel, eului liric îi revine funcția reflectorului, exprimând pentru umanitate durerea tuturor morților: „fiecare se duce în urma dricului existenței sale greoaie/ pe care zgomotul în exuberanta-i groapă comună o înghite/ și-o asfixiază încet.” Nu numai moartea e inexorabilă, ci și obsesia ei: „hărțuiți cum suntem de microbienele prevederi ale gândurilor/ biete făpturi neputând să-și desprindă privirea de pe călcâiul morții”. Din aglomerația aproape inteligibilă a versurilor, se desprinde imaginea oximoronică, logic construită, a haosului dispariției, așa cum este simțit de eul liric: „vorbesc despre cel ce vorbește sint singur/ nu-s decât un zgomot mărunț am mai multe zgomote-n mine/ un zgomot înghetăt mototolit la răspântie aruncat pe trotuarul/ jilav/ la picioarele oamenilor grăbiți alergând împreună cu morții lor/ în jurul morții care-și întinde brațele/ pe-al orei cadran singură vie sub soare.”

Până și erosul e contaminat de sentimentul maladivului și al

morții, redus la „geamandurile sânilor tăiați”. Iubirea e o altă valență a mizeriei umane, a ipocriziei, victimă a convențiilor sociale și a pudorii („și dragostea omenească plămădită sub coajă de scârbă”), sentiment iluzoriu („în hotelurile cu strict calculata jenă/ în care până și dragostea-i doar o nevoie de prăfuită legendă”). Femeia este, în schimb, văzută cromatic, unicolor, în alb („afară e alb/ alb e și surâsul tău însemn al trupului tău mai alb decât orice/ experiență”) sau în imagini ce sugerează frumusețea florală, pură („grădini de femei cu frumoși omoplați întinse în lăncezeala lor/ de nuferi”). Albul apare, în poem, ca motiv al dizolvării materiei în ea însăși („oare lebăda face gargară cu albu-i de apă/ albă-i răsfrângerea- al cărei abur se joacă pe tremurul focii/ afară e alb”), dar și ca expresie a vidului interior („printre fulgii de suflet pe care-i fumează opomanii la umbra uliilor”).

Sentimentul catastrofei însoțește eul liric în trăirile sale, orașele sunt „pregătite pentru măcel pentru jertfă”, soarele este „gras”, aproape de explozie, trenurile „sfășie aerul”. Este tabloul apocalipsei, din care nu lipsește îngerul justițiar. El însuși este căzut, astfel încât lumea se transformă mai degrabă într-un infern („sus mâinile! ca să-l primim pe îngerul ce-o să cadă/ desfrunzindu-se-n zăpadă de licurici peste capetele voastre/ cer slăbit de vântul care-a bătut de atâtea ori/ vom plăti ale suferințelor datorii fără număr”). Așteptarea condamnării finale este transfigurată în speranța liniștii care va acoperi vidul din om și va pune punct aproximației



(„aștept ca apocalipticul mijloc de transport să vină/ să mă ia în vârtejul lui infinit de aur și lumină/ ca să se-nplinească-n sfârșit în moarte proorocirea ordinii/ cristalina/ și-atâtea altele și-atâtea altele” ).

### 2.3. Singurătatea omului în lume

Obsesia catastrofei este strâns legată de relația eului liric cu divinitatea. Existența este plasată într-un univers închis, rece, dincolo de care nu există sacrul, ci sfârșitul mineralizat, încremenirea eternă („acolo sus unde totul e numai piatră” ). Dumnezeu, la Tzara, a murit, întocmai ca la Nietzsche. Invocarea lui nu este decât retorică, pentru a accentua singurătatea eului liric: „dumnezeule juxtaștii fiecărei aluzii de gest milimetric/ dumnezeule vârat între celule nu mă lăsa singur/ cum sunt – singur împlântat în centrul nicovalei orare/ vagi sunt chemările tale ținuturile care aplaudă însă netede/ lucioase/ mâinile tale într-ale mele prinse în zborul crizelor migratoare/ și circulară trăiește singurătatea cuibărită în crăpătura adâncă” ). Divinitatea reprezintă un obstacol în calea revoltei, în care dadaismul vedea finalitatea artei și a vieții („Tot omul să strige: o mare acțiune distrugătoare, negativă, trebuie săvârșită” ). Astfel, duminica este „greu capac peste clocotul sângelui” , iar conștiința religiosului adaugă alte temeri eului alienat („atât de tare se teme omul de chipul dumnezeului său încât/ lipsit de zări tremură/ atât de tare se teme omul de dumnezeul său că atunci când/ se-apropie cade se-neacă/ atât de tare se teme omul de chipul dumnezeului său încât/ lipsit de

dumnezeu își ascunde mormântul/ atât de tare se teme omul” ).

Fără îndoială, relația eului liric cu religia este determinată și de convingerile politice de stânga ale poetului, însă, în planul poemului, cunoașterea este cea care modelează traseul existenței umane. De remarcat, în acest sens, este motivul ochilor, ca și cel al visului. Ochii sunt imaginea neputinței umane de a obține cunoașterea universală („ți-ar trebui un ochi mai mare decât un oraș” ), deși omul este în continuă căutare („ochi mereu nou la întoarcerea lucrurilor/ neobosită întoarcere din înalt a viselor migratoare” ). El ar trebui să-și îndrepte privirea spre interior, pentru a depăși limitele rațiunii („ridică-ți ochii mai sus decât aluviunile gravelor zăpezi/ ridică-ți ochii unde maxilarele clănțane de-atâta rigidă lumină” ).

Visul, încadrat în cadrul nopții, scoate în afară inconștientul, esența individului, motorul existenței lui. Există o relație de negare reciprocă a conștientului și a inconștientului, din care se conturează torsiunea personalității, cu toate atributele ei identitare („capetele aruncate dintr-o mână într-alta din zi în noapte” ). Noaptea aduce doar o evadare provizorie („grijile ce purtăm cu noi/ care-s veșmintele noastre lăuntrice/ îmbrăcate în fiecare dimineață/ descheiate de noapte cu mâini de vis/ împodobite cu zărnice rebusuri de metal/ curățite în baia peisajelor circulare” ) sau, în ton cu teoriile freudiene, scoate la suprafață refulări, spaime, traume („în suburbiile zilei mult timp după lovitură/ omul taie-n bucăți prada

urii sale” ). Este evidentă influența suprarealistă, dar interesant este că și discursul poetic ia forma oniricului, un fel de haos general din care se ridică zone pline de sens, așa cum vom vedea în continuare, analizând construirea poemului.

### 3. Discursul poetic

Ceea ce frapează la o primă lectură a textului este prospețimea sa, energia degajată, în ciuda supraîncărcării de nuanțe maladive sau morbide. Marcel Raymond afirmă că „această poezie, mai ales dacă o privim sub aspectul ei epic, în *L'Homme approximatif*, unde se înalță și crește ca o mare înspumată, se distinge printr-un „ce” funciarmente primitiv, sălbatic, elementar. Ea ni se înfățișează inițial ca un extraordinar desfrîu lingvistic.” Într-adevăr, Tzara folosește un număr mare de cuvinte, din zone multiple ale vocabularului, pe care le combină în forme originale, șocante („smocuri de ectoplasme de zăvoare dormind hilare”, „împuțita umflătură a cerului de scutece”, „povești alizee”, ș.a.). Discursul poetic este o avalanșă de imagini, în care semnificațiile se amestecă, modificându-se reciproc și multiplicându-se, după cum observă și Ion Pop: „Limbajul poetic este la Tzara unul în care denotația tinde către zero, iar conotația către infinit.” Punctuația este anulată, pentru a oferi cursivitate poemului, multe versuri sunt lipsite de raporturi sintactice normale, apar multe ambiguități, totul fiind realizat în numele unei negări a oricărei convenții culturale sau textuale. Paul Cernat identifică, vorbind de-

spre opera poezilor avangardiști, „o acută conștiință a convenției literare, o sațietate [...] De aici, caracterul metatextual sau metaliterar al multor compoziții, ironia dezabuzată, cinică, pervers- iconoclastă la adresa retoricilor înalte, eroice, idealizant-sentimentale sau sublime, «prozaismele» căutate, denudarea ostentativă a procedeelelor și deliricizarea prin insertul de banal cotidian, de jurnal și de real reportericesc, improvizatia liberă și afectarea antisentimentalismului lucid, dereglarea sensurilor și a logicii determinist-tradiționale”.

În versurile albe ale poemului, expresivitatea e dată de figurile de stil. Sunt folosite figuri de construcție, ca enumerația („om un pic animal un pic floare un pic metal un pic om”), repetiția („fac să răsună rimele lor delirante/ și-atâtea altele și-atâtea altele”), anafora („trezire la marginea capetelor de fraze suspecte/ trezire margine intru în zi cu somnul pe dos”), dar și figuri de sunet, în special aliterația („negrul tunel străbate capul copt în cuptor”). Figurile semantice utilizate sunt: metafora („intri te uiți îți pipăi buzunarele/ furtuni cumișite cu monede decolorate”), metonimia („dar ce-i pasă de om încrucișării de săbii”), personificarea („lupul împotmolit în a pădurii barbă”), epitetul („temeri colțuroase”), „numai numele lor sunt putrede viermănoase murdare”), oximoronul („în jurul morții care-și întinde brațele/ pe-al orei cadran singură vie sub soare.”). Din figurile de gândire, am întâlnit: hiperbola („călăreață de spasme vânt e gândul tău”), paradoxul („în biser-

ica saint-eustache am văzut două târfe făcând trotuarul”), litota („în coliba de oase și piele ce ți-a fost dată drept trup”).

### 4. De la dadaism la suprarealism

Tristan Tzara este considerat drept unul dintre inițiatorii dadaismului, împreună cu Marcel Duchamp, Francis Picabia și grupul din jurul revistei *Litterature*. Dadaismul s-a născut din revolta față de modelele culturale ale vremii, din dorința schimbării și a trezirii cititorilor din letargia convențiilor socio-culturale, dar și din sentimentul acut al erodării vechilor mijloace ale creației artistice, al pierderii originalității. Paul Cernat consideră că, în apariția mișcării de avangardă românească (unde îl include și pe evreul de origine română Samuel Rosentock, devenit la Zurich, Tristan Tzara), este vorba și de un complex al periferiei, care ar explica excentricitatea spectacolelor de la „Cabaretul Voltaire” și ambiția lui Tzara de a se impune la Paris. Dadaismul ia forma unei negări absolute, urmărind „desființarea memoriei, desființarea arheologiei, desființarea profețiilor, desființarea viitorului”. Din 5 februarie 1916, când începe seria întâlnirilor de la „Cabaret Voltaire”, care vor scandaliza auditoriul, și până la 6 iulie 1923, când mișcarea va fi desființată oficial, nihilismul distructiv al acesteia se va manifesta cu destulă putere, reușind să „ocupe” Berlinul și Parisul. Și după destrămarea dadaismului, Tzara va continua să scrie în aceeași manieră, până în 1929, când va

adhera la suprarealism. *Omul aproximativ* este, în opinia lui Marcel Raymond, „un poem epic, singurul de mare anvergură ce poate fi pe drept cuvânt legat de suprarealism”.

Am menționat, în paginile anterioare ale lucrării, motivul visului ca influență directă a suprarealismului. Într-adevăr, după dadaism, care își propunea eliberarea cuvintelor, (după cum descoperim în *dada manifest despre dragostea slabă și dragostea amară*, unde „preambul = sardana-pal/ unu = valiză/ femeie = femeii/ pantalon = apă/ dacă = mustață/ 2 = trei/ baston = poate”), suprarealismul, derivat din el, își va propune exprimarea singurei componente umane pe care membrii afiliați o considerau demnă de înfățișat în artă: inconștientul. În al său *Manifest* din 1924, Andre Breton afirma că suprarealismul este „Automatism psihic prin care ne propunem să exprimăm - fie verbal, fie prin scris, fie prin orice modalități - modul real de funcționare a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale”. În *Omul aproximativ*, sugestia inconștientului, dar și imagistica bogată, e pretutindeni, ca în versurile: „ieșind din zilnicul lințoliu ai grijă ca mâinile creierului/ să nu atingă masa gelatinoasă a coșmarului/ în stadioanele unde aspre atenții mână potopul cu zgomote/ de apostol”. Visul devine astfel principala cale de a exprima voința irațională care ne-ar conduce, de fapt, rațiunea, omul fiind „excrement al mării răzbușătoare”. Ca mulți alții, suprarealiștii nu-și vor respecta manifestul în totali-



tate, în opera lor fiind evidentă o anumite ordine, cel puțin în structură, dar și influențe ale unor poeți anteriori lor, ca Rimbaud, Lautreamont ori reprezentenți ai romantismului. Și la Tzara există ecouri din Rimbaud, după cum observa și Marcel Raymond. „Je est en autre” apare în *Omul aproximativ* ca „ești în fața celorlalți altcineva decât tine”.

Menționam, referindu-mă la primele creații ale poetului, că scria în manieră simbolistă și că această influență este prezentă și în poemul studiat. Există o muzică interioară, dată de repetiția unor pasaje, unele conținând imagini sonore („clopotele răsună fără noimă și noi la fel”), sau de prezența unor cuvinte denumind instrumente muzicale (acordeon, vioară, orgă, ș.a.). De asemenea, sinestezia se distinge ca procedeu cu rol în conturarea eului liric, care percepe diversele tipuri de senzații oferite de exterior și le trece prin filtrul interior, transpunându-le în planul poemului. Tot de la simbolizii a „moștenit” neliniștea existențială, spleen-ul.

### 5. Concluzii

Am urmărit, în toate aceste pagini, „călătoria” *omului aproximativ*, simbol al destinului uman, cu forme multiple la suprafață, dar invariabil în adâncime. Am analizat un poem suprarealist, căutându-i semnificațiile ascunse în mulțimea de imagini. Un astfel de demers nu poate părea corect, având în față un produs al unei libertăți de creație absolute, izvorâte din credința într-un inconștient omnipotent. Dar nu trebuie să ne lăsăm păcăliți de

aparențe. Luis Aragon spunea, în 1928: „Dacă scrieți, urmînd o metodă suprarealistă, imbecilități sinistre, ele tot imbecilități sinistre rămîn. Nu au nici o scuză.” Așa că nu trebuie să considerăm suprarealismul (dar nici dadaismul) ca pe un simplu joc de cuvinte. În spatele inventivității, al refuzului convențiilor, se ascunde o bună cunoaștere a culturii. Ca să te opui, trebuie, mai întâi, să cunoști. Și pictorul de avangardă, înainte de a picta ca un copil, a învățat să picteze după modelul marilor maeștri.

Am descoperit un eu liric tensionat, care gravitează în jurul unei obsesii a identității în curs de ștergere. Sentimentul catastrofei inerente, expresie a angoasei interioare, conștiința singurătății, a lipsei divinității, sunt adăugate în spectrul de griuri al umanului. Inconștientul, ieșit la suprafață din noapte, ia forma visului haotic, încărcat de morbid sau de scurte momente de frumusețe, florală sau feminină. Doar inconștientul oferă cunoașterea veritabilă, spre deosebire de rațiune, contaminată de convenții sociale impuse. Discursul poetic este încărcat de figuri de stil, care, împreună cu asocieri neașteptate de termeni, cuvinte din domenii diverse ale vocabularului, au rolul de a șoca cititorul, implicat în actul poetic și la fel de „aproximativ” ca eul liric.

*Omul aproximativ* rămâne un poem important prin tabloul amplu al condiției umane, zugrăvite printr-o cascadă de imagini. Construit pe fundamentul dadaismului, se dezvoltă în suprarealism, sintetizând o etapă crucială pentru poezia secolului al

douăzecilea: momentul revoltei, negării edificiului socio-cultural tradițional și refuzul rațiunii, valoare primară pentru om încă din antichitate. Produs al protestului față de convenționalizarea literaturii ori al unui complex periferic sau doar al unui om „avid de reclamă” (după cum îl descria Breton pe Tzara după conflictul lor din 1922), *Omul aproximativ* îi dă cititorului ocazia de a-și pune întrebări despre rutina care poate invadea esteticul, despre ce înseamnă literatura, arătându-i că aceasta nu reprezintă numai ceea ce este scris, ci și ceea ce nu este.

### Bibliografie

1. Cernat, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Ed. Cartea Românească, București, 2007.
2. Jean, Raymond, *Practica literaturii*, Ed. Univers, București, 1982.
3. Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, Ed. Pentru Literatură, București, 1969.
4. Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Ed. Univers, București, 1998.
5. Tzara, Tristan, *Omul aproximativ. Șapte manifeste dada și Lampisterii*, Ed. Univers, București, 1996.
6. Tzara, Tristan, *Primele poeme*, Ed. Cartea Românească, București, 1971.

## Viața literară în comunism (II)

Literatura română scrisă în comunism este cea mai incitantă literatură scrisă pe teritoriul românesc, tocmai prin amestecul incredibil de morală și estetică, prin intruziunea politicului în artă, prin compromis și rezistență, reușitele și eșecurile scriitorilor.

Putem vorbi însă de o literatură valoroasă în timpul dictaturii comuniste, când a avut loc o adevărată răsturnare a valorilor și o îndoctrinare a clasei intelectuale? A critica regimul sau a încerca să evidențiezi realitatea socialistă cruntă era atunci echivalent cu dispariția de pe scena culturală sau chiar de pe scena vieții. Acest lucru a fost posibil și pentru că nu a existat o inițiativă în masă a intelectualilor de a se împotrivi, eventual doar încercări individuale sporadice.

Dată fiind această situație, au putut scriitorii români să se detașeze de greutatea și absurditățile acelei perioade prin intermediul propriilor opere (bineînțeles, le excludem aici pe cele închinată „bravului” conducător, Nicolae Ceaușescu)? Au avut parte, cel puțin, de această consolare?

Este cu adevărat greu să putem vorbi despre o rezistență prin cultură într-o epocă în care intruziunea politicului în viața oamenilor se făcea la orice nivel. Autoritățile comuniste au luat

toate măsurile necesare pentru transformarea literaturii în instrument de propagandă. Rolul actului literar era de a conduce prin mijloace specifice la formarea „omului nou”, la educarea acestuia în spiritul noilor realități, altfel spus, de a fi o prelungire a serviciului de propagandă. Realismul socialist însemna să scrii nu ceea ce vedeai în realitate, ci ce ar trebui să fie realitatea.

În timpul regimului ceaușist, literatura a acționat la unison cu mass-media pentru a manipula populația. Era o literatură aservită, al cărei rol îl constituia acela de a susține regimul, de a ridica în slăvi faptele tovarășului și ideologia politică, ce urmărea schimbarea radicală a mentalității oamenilor. În viziunea comunistă, „omul nou” era mântuit prin dreapta credință, înfruntând tentațiile comune specifice omului de rând, bucurându-se de viața cea nouă și frumoasă pe care o oferea regimul politic.

Între scriitorii români și puterea politică a existat un pact care a afectat în mod semnificativ creația literară a acestei perioade, marca definitivă a literaturii acestui timp istoric fiind o anumită componentă estetică și etică, impusă de regimul politic.

Peisajul cultural românesc din perioada comunistă a

devenit din ce în ce mai degradat, odată cu trecerea anilor. România era o societate închisă, caracterizată prin represiune în toate domeniile existenței umane: limitări ale dreptului de proprietate, condiții grele de muncă și salarii mici, lipsa libertății de opinie, cenzură permanentă în domeniul culturii, reprimarea tuturor încercărilor de a combate absurdul acestei îngrădiri a oricărui tip de libertate.

Respectând indicațiile Partidului, cenzorii le cer scriitorilor modificări de viziune, schimbări de personaje și de tipologie. Scriitorii români trebuiau să se inspire exclusiv din surse autohtone, mai precis din realitățile României socialiste. Salutare din punct de vedere politic și ideologic, aceste intervenții sfârșesc prin a distruge artistic opera, făcând-o complet inefficientă și lipsită de valoare.

Existența sau inexistența unei rezistențe culturale în timpul regimului comunist a devenit subiect de controversă încă din primii ani de după Revoluție. În lupta împotriva totalitarismului comunist, „rezistența” presupunea, în primul rând, rezistența fizică (la arestări, torturi, interogatorii, condiții de detenție), o rezistență psihică (la presiune, trădări, integritate, șantaj, reeducare), o rezistență

morală (la principiile morale, în raport cu propria persoana, familia, colectivitatea, trecutul, în raport cu noul regim politic). Rezistența manifestată în cultură reprezintă câte ceva din fiecare dintre celelalte forme de rezistență.

Fenomenul de rezistență nu a fost de amploare, ci, mai degrabă, o atitudine mai mult tacită, de evitare a unei opoziții fățișe față de ingerințele regimului și refuzul compromisului asumat. Teama de a fi sancționați îi determina pe scriitori să își fixeze anumite limite dincolo de cele impuse de autorități, îi conducea la autocenzură. De aceea, literații au înțeles „rezistența” într-un mod propriu: unii cu decență, alții cu sacrificii, unii cu demnitate, alții cu fățarnicie.

Printre cele mai de seamă voci ale rezistenței culturale, îi amintim pe Paul Goma, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Bujor Nedelcovici (din afara țării), Dan Deșliu, Mircea Dinescu, Ana Blandiana, Dorin Tudoran, scriitorii Generației '80. Un caz aparte îl constituie și antiprotocroniștii (Nicolae Manolescu, Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu) care nu respingeau neapărat ideea națională, dar refuzau politizarea ei și, mai cu seamă, antimodernismul și antiterrorismul protocroniștilor. Intervențiile minime ale acestora au fost datorate fie faptului că protocroniștii se bucurau de sprijinul partidului și adversarii lor nu aveau, deci, șansa la replică, fie pentru că acuzațiile aduse erau

uneori atât de eronate încât probabil că un răspuns la fel de dur ar fi condus la iscarea unei polemici în care tot autohtoniștii ar fi avut câștig de cauză. A rezista presupunea, în cea mai bună situație, tăcerea asumată; oricum, era mai bine să taci, decât să te arunci entuziasmat în valurile productive ale naționalismului, căzând, de cele mai multe ori, în sfera ridicolului, doar pentru a te situa în grațiile partidului.

O altă atitudine adoptată de scriitorii a fost crearea unei literaturi „cu perdea”, în care sancționarea politicului se făcea într-un mod aluziv, fără a fi sesizat de cenzură. Putem spune că subversivitatea a existat întotdeauna, într-o oarecare măsură, cu rezultate mai mult sau mai puțin evidente. Orice epocă literară este marcată și de subversivitate, printre altele, mai ales din motive politice, de cele mai multe ori în cazurile în care puterea politică și-a subordonat literatura. Probabil că literatura Generației '80 este dovada cea mai clară a ostilității față de regimul comunist. Este singurul moment istoric ce și-a pus amprenta atât de bine în literatura română și a dat naștere unor mărturii veritabile despre asupririle și nedreptățile comise: „Eschiva, aluzia, eufemismul, manipularea subliminală, lovitura piezișă, duplicitatea nu fac parte decât din textura literaturii esopice, ci din întreg «textul» societății românești aflate pe drumul construcției socialismului”(i). Literatura optzeciștilor apare din dorința de a încerca să

înăbușe ideologia politică, de a rezista opresiunilor. Tocmai de aceea, produsul finit este o literatură de înaltă ținută artistică, capabilă să trezească întrebări și îndemnuri în conștiința cititorilor.

Cu toate limitele și constrângerile regimului comunist, rezistența prin cultură a reprezentat pentru istoria literaturii române străduința unor scriitori de a apăra valori autentice și de a căuta în literatură un refugiu, de a realiza creații valoroase, în ciuda împrejurărilor istorice neprielnice, și de a se utiliza orice mijloace pentru a se transmite societății mesaje și mărturii ale unei perioade ostile.

(i) Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. II, Polirom, Iași, 2005, p. 230.



## Patru poeme vizuale

Márton Koppány (n. 1953) trăiește și creează în Budapesta. A început să “scrie” poeme vizuale la sfârșitul anilor ‘70 și, de atunci, creația sa a fost publicată și expusă în întreaga lume. Ultima carte publicată se numește *Addenda* (Otholiths, 2012). Poemele sale au fost incluse recent în trei antologii de poezie vizuală și artă a limbajului: *The Last Vispo* (Fantagraphics, 2012), *A Global Visuage* (edition ch, 2012), and the *Dark Would* (Apple Pie Editions, 2013). Mai multe informații despre Márton Koppány puteți afla din interviurile următoare:

<http://www.3ammagazine.com/3am/maintenant-69-marton-koppany/>

<http://verysmallkitchen.com/2010/09/09/a-primer-in-concrete-david-berridge-and-marton-koppany/>

*Anonymous No. 2*



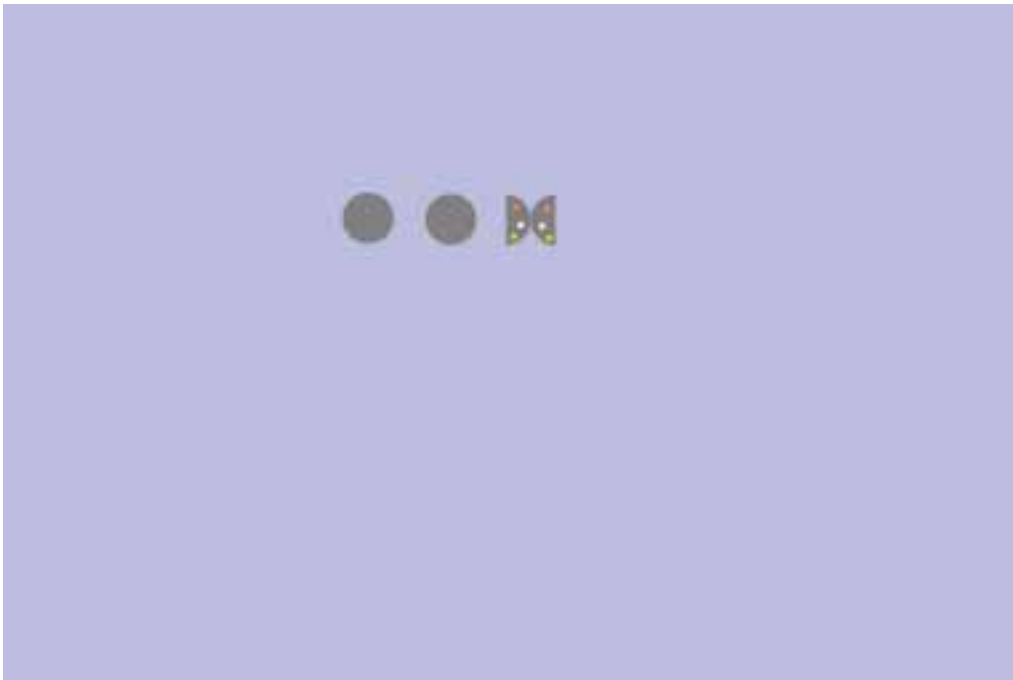
*The Aha Moment*



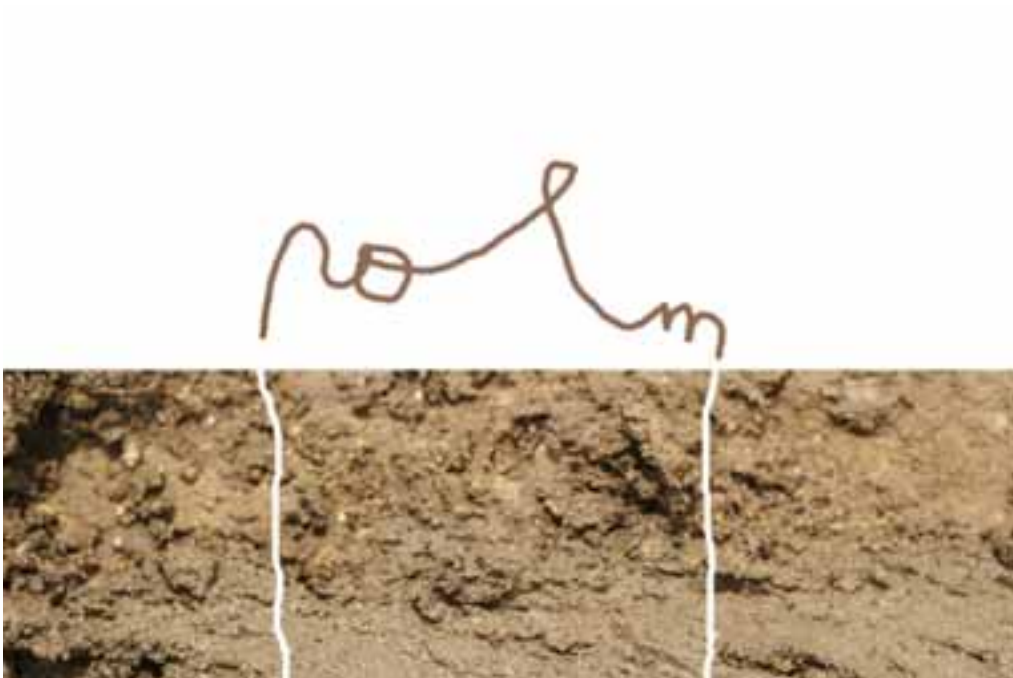
# Poezie

---

*Butterfly - for Gertrude*



*from The Adventures of Munchausen*



## Muzică de dragul muzicii, nu al banilor

Circus Marcus este pseudonimul muzicianului Marc Lejeune. Născut în Belgia, el locuiește acum în Sevilla, Spania. Circus Marcus a înregistrat șase albume – conținând numai compoziții proprii - în peste zece ani de carieră: *Au revoir* (2001), *Moiteur d'une chaude nuit d'été* (2007), *Danse Rémy* (2008), *L'enclume* (2010), *Busquedas exploratorias* (2011), *In Orbitas* (2013). La primele albume accentele neoclasice dominau, dar de la *Danse Rémy* artistul se înscrie pe direcția minimalismului, cu puternice influențe din suprarealism și, în special, din muzica lui Erik Satie. Reprezentativ pentru această perioadă este albumul *Busquedas exploratorias*.

Ultimul album, *In orbitas*, păstrează tonul avangardist, însă în combinație cu forme clasice, precum valsul, și cu o structură mai previzibilă (dar nu facilă). De asemenea, trebuie menționat că *In Orbitas* este primul album în care muzicianul folosește și alte instrumente în afara pianului (flaut, acordeon și kalimba). Acest album se diferențiază de celelalte și prin numărul mare de compoziții: 16. Oniricul și copilărescul, prezent în albumele anterioare, există și aici, dar mai bine dozate și încadrate în discurs. Acest lucru se datorează aportului mai mic pe care îl are improvisația și faptului că muzicianul nu își mai refuză potențialul emoțional mare. Astfel, la albumele precedente, unele compoziții erau prea plate, lipsite de nuanță, tocmai din cauza acestui refuz, probabil în numele surprinderii esențialului. În *In Orbitas*, temele sunt dezvoltate matur, iar imprevizibilul capătă logică în structura întregului. Toate piesele sunt bune, dar cel mai mult mi-au plăcut *Pompas de jambon*, *La valse du temps valacruchalo*, *Le bal de Remy*, *Les accouplements repetitifs*, *Les crocodiles mangent ausi les bonhommes* și *Olashan*. Dar să nu uit de *Început*, cu titlu în limba română. De unde acest titlu? Din păcate, prea multe despre biografia acestui muzician nu se găsește pe internet. *Început* mi se pare și piesa cu cele mai puține influențe de la alți artiști. Flautul și acordeonul se completează într-un mod simplu, acordurile sunt minimale, iar sunetul este straniu, dar frumos.

*In Orbitas* este influențat vizibil de muzica lui Yann Tiersen, dar nu semnificativ. Circus Marcus are un stil propriu, la care nu renunță (și bine face!). Valoarea albumului stă și în originalitate, dar și în unitate (greu de realizat cu 16 piese).

*In Orbitas* este și baza unui spectacol de pantomimă, în care jocul actorilor este modelat de „jocul” muzical. Circus Marcus își oferă albumele gratuit, pe internet (l-am descoperit pe un site dedicat muzicii gratuite, [freemusicarchive.com](http://freemusicarchive.com)). Muzica îi aduce bani doar datorită concertelor, spectacolelor și filmelor pentru care compune. Asta spune mult despre felul în care el vede muzica, într-o lume în care mulți se cred artiști și visează doar la bani și celebritate.



### Comunitatea japoneză din Brazilia

Prima parte a secolului al XIX-lea a marcat abolirea sclaviei în numeroase state europene și americane și implicit curmarea comerțului transatlantic. Brazilia este ultimul stat din emisfera occidentală care a eradicat sclavia, abia în 1888. În condițiile declinului acestei instituții, patronii brazilieni necesitau mână de lucru ieftină, astfel încât la 1886 era fondată *Sociedade Promotora de Imigração* în São Paulo, al cărei principal scop era recrutarea imigranților de origine europeană, cu precădere a italienilor. Beneficiile oferite de guvernul statal cât și de către cel federal au atras un val însemnat de imigranți, estimându-se că până la 1900 ar fi sosit în Brazilia 1,6 milioane de europeni, îndeosebi din Italia, Portugalia și Spania. La scurt timp însă, guvernul italian avea să declare în afara legii migrația către Brazilia, ca urmare a numeroaselor plângeri sosite de peste Atlantic cu privire la tratamentul aplicat lucrătorilor, creându-se astfel un precedent pentru celelalte state europene.

Confruntată cu o criză a cafelei și reducerea numărului



de imigranți, Brazilia s-a reorientat către alte piețe. În 1907 a fost încheiat un contract între guvernul statului São Paulo și Ryu Mizuno, președintele unei companii cu sediul în Tokyo. Partea niponă se angaja să asigure transportul a circa 3000 de muncitori în primii trei ani către Brazilia. În dimineața zilei de 18 iunie 1908, vasul *Kasato-Maru* ancora în portul Santos cu 781 de oameni la bord. Niponii socoteau că vor acumula finanțe în mod rapid și vor putea reveni în patrie după doar câțiva ani. Sursele indică faptul că până în 1923 în Brazilia au sosit circa 32000 de japonezi, iar între 1924 și 1935 în jur de 140000.

Japonia traversase o perioadă de izolaționism sub dinastia Tokugawa. La 1635 fusese publicat edictul *Sakoku*, act menit să elimine influența europenilor și a catolicismului în insule; japonezii nu puteau părăsi țara, iar europenilor le era îngădit accesul. În cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea, statul asiatic își deschidea granițele la intervenția comunității occidentale și în mare parte datorită reformelor impuse de împăratul Meiji, de numele căruia se leagă trecerea de la sistemul feudal la revoluția industrială și capitalism.

După cum aminteam, brazilienii vedeau în Japonia



un potențial colaborator menit să asigure mâna de lucru, în condițiile în care europenii se dovedeau nemulțumiți. Propaganda trebuia să servească interesele ambelor părți. Lucrătorii japonezi ajunseseră să își închipuie o Brazilie prosperă, modernă, cu numeroase oportunități de a progresa. Unii brazilieni erau rezervați, considerând că naturalizarea japonezilor și integrarea acestora în societate nu va fi posibilă.

Asiaticii au încercat să își modeleze traiul după vechile obiceiuri. Visul îmbogățirii rapide s-a risipit la scurt timp, oamenii începând să acumuleze datorii, ori să subziste din lefuri cu mult sub așteptările inițiale. Tradiția a fost păstrată, punându-se accent atât pe relațiile din interiorul familiei, cât și pe cele din exteriorul acesteia. Existau

asa-numitele *Nihonjinkai*, asociații ce aveau, printre altele, rolul de a administra instituțiile de învățământ. Prima școală japoneză a fost fondată în vara lui 1915 la São Paulo și denumită *Taisho*, în cinstea împăratului nipon de la acea vreme. Până în anii Marii Crize fuseseră deschise circa 300 de școli, numărul acestora apropiindu-se de 500 în preajma celui de-al Doilea Război Mondial. Limba japoneză era promovată și prin intermediul guvernului de la Tokyo, ce oferea sprijin și în ridicarea edificiilor culturale. Programa folosită în aceste instituții nu coincidea cu cea folosită la nivel național, fapt ce avea să conducă ulterior la dispute cu autoritățile. Tinerii erau învățați să devină „buni japonezi”, să respecte autoritatea împăratului, să aibă

considerație față de semenii, dar și să fie echilibrați, ori să servească interesele familiei. De instruirea și formarea acestora se ocupau de regulă profesori japonezi, iar aparatul de studiu era reprezentat de subiecte tipice școlii japoneze. Începând cu 1937, guvernul brazilian a interzis această practică și în ciuda deciziei numeroase școli încă urmau să funcționeze clandestin.

Despre căsătorie se spune că era privită ca un contract, întreaga familie fiind implicată. În cazul în care viitoarea mireasă era aptă de muncă, tatăl acesteia îi cerea pretendentului un preț ce echivala cu pierderea fetei. Mariajul era înregistrat de regulă la Consutul japonez, iar în caz că se dovedea neproductiv, acesta putea fi anulat. Cum mulți japonezi s-au așezat inițial în zone rurale - slab dezvoltate din punct de vedere educațional - căsătoriile mixte nu erau privite cu ochi buni, iar atitudinea familiei miresei depindea în mare parte de comportamentul pețitorului. Curios este însă faptul că bărbatul își putea alege partenera, chiar dacă aceasta nu avea aceeași origine.

Primii imigranți (*issei* în japoneză) au întâmpinat probleme la contactul cu limba portugheză. În încercarea de a ajusta limba la nevoile proprii a luat naștere

*koroniago*, adică limba coloniei, un amestec de dialecte japoneze și portugheza braziliană. Daniela de Carvalho exemplifică: verbe ca *sentar* (a sta) și *comer* (a mânca) s-au transformat în *sentar suru*, respectiv *comer suru*. Alteori, când cuvântul sau expresia nu exista în japoneză, oamenii se foloseau de portugheză, iar atunci când un cuvânt portughez era dificil de pronunțat utilizau echivalentul japonez.

Perioada interbelică a fost marcată de industrializarea Braziliei și de ascensiunea lui Getúlio Vargas, liderul Revoluției din toamna anului 1930. Se încerca în această perioadă limitarea influenței celor mai înstăriți patroni și politicieni din statul São Paulo. Julio Prestes, guvernatorul statului São Paulo, a câștigat alegerile din primăvara lui '30. Vargas, grație unei politici populiste și sprijinit de o autointitulată alianță liberală, a condus lovitură de stat din octombrie. Lua sfârșit așadar Prima Republică și se puneau bazele așa-numitului *Estado Novo* (Noul Stat). Politica lui Vargas se centra pe industrializare, naționalism, populism și anti-comunism. Mai mult, expansiunea Japoniei în Asia de Est era percepută ca o amenințare la integritatea statului brazilian, mergându-se până la ideea că imigranții niponi reprezentau

valul premergător invaziei în masă. Asemenea idei nu erau deloc străine de sud-americani, fiind întâlnite și înainte de 1900.

Sub „amenințarea” unei revoluții comuniste, Vargas anunța în 1937 că puterea va fi concentrată în totalitate în mâinile sale. Acțiunile întreprinse pre și post-1937 au generat un declin în rândul comunității nipone, din ce în ce mai puțini oameni alegând să se stabilească în Brazilia, alții preferând să plece în Japonia. Evenimentele celui de-al Doilea Război Mondial au condus la răcirea relațiilor dintre cele două state. În 1942 erau interzise folosirea limbii japoneze în spațiul public și călătoriile în interiorul țării. Ruperea relațiilor diplomatice a condus la agravarea situației, vorbindu-se acum despre „problema japoneză”. Capitularea Japoniei a marcat o relativă sciziune la nivelul comunității din Brazilia: unii acceptau evenimentele și încercau să promoveze ideea că Brazilia reprezintă noua lor casă, alții refuzau cu înverșunare să accepte înfrângerea.

Ascensiunea Japoniei din anii '70, precum și dezvoltarea celei de-a doua generație de imigranți (*nisei*) au condus la schimbarea percepției asupra asiaticilor în Brazilia. Unele surse estimează numărul celor cu

descendență japoneză la 2,5 - 3 milioane, localizați în mare parte în statele São Paulo și Paraná, adică în sudul țării. Despre regiunea metropolitană São Paulo se spune că înglobează peste un milion de persoane cu origini japoneze, iar cel mai semnificativ exemplu este districtul Liberdade, situat chiar în centrul orașului.

### Surse:

Daniela de Carvalho - *Migrants and Identity in Japan and Brazil: The Nikkeijin* (2013)

Jeffrey Lesser - *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil* (1999)



## Cele mai scumpe cărți din lume

The Telegraph a realizat o listă a celor mai scumpe zece cărți din lume. Ceea ce le determină prețurile uriașe sunt fie raritatea, fie vechimea și poveștile din spatele lor, fie frumusețea realizării și unicitatea conținutului.

Cel mai scump volum din lume este *Bay Psalm Book*, prima carte tipărită în America, de către puritanii ce au debarcat în golful Massachusetts. Cartea a fost tipărită în orașul Cambridge (din Massachusetts) în 1640 și valorează 30.000.000 \$.

Un exemplar din prima ediție a cărții *Păsările Americii*, de John James Audubon, a fost vândut în 2010, la o licitație, pentru suma de 7.321.250 \$. Ornitolog francez, Audubon a folosit sârme pentru a fixa păsările (moarte, evident) în poziții firești, apoi le-a desenat, adăugând ca fundal peisajul din care provenea pasărea - fapt rar în epocă.

*Biblia* lui Gutenberg, tipărită la Mainz, cel mai probabil în 1455, a fost prima carte tipărită cu litere de plumb mobile. Au supraviețuit patruzeci și opt de copii, dar numai treizeci și una sunt în stare perfectă. O singură pagină costă 50.000 de lire.

*Comedii, istorii și tragedii*, tipărită în 1623, a fost prima ediție completă a pieselor lui Shakespeare. Valorează 4-5 milioane de lire.

*Don Quijote* a fost scrisă ca o satiră la adresa romanelor cavalerești, dar s-a impus ca operă nemuritoare. Un exemplar din ediția originală a fost vândută pentru 1.500.000 \$, în 1989.

*Geographia Cosmogonia*, de Claudius Ptolomeus, a fost prima lucrare de geografie ilustrată cu hărți. Ptolomeu și-a conceput lucrarea pornind de la convingerea că Pământul este rotund. Astfel, el a elaborat un sistem de coordonate adaptat formei sferice a planetei. Hărțile sale nu erau precise, din cauza greșelilor de calcul, dar au influențat decisiv cartografiile ce au urmat. Un exemplar al cărții a fost achiziționat cu 2.000.000 de lire în 2006.

Un exemplar din secolul al XV-lea al *Povestirilor din Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, a fost cumpărată la o licitație, în 1998, la un preț mai mare de opt ori decât cel estimat. Exemplarul, unul din cele douăsprezece care mai există, a fost achiziționat pentru 4.600.000 de lire.

Un exemplar de lux al unei cărți din seria *Harry Potter*, de J.K. Rowling, a fost achiziționat la o licitație, de către Amazon, pentru 1.950.000 de lire, deși se credea că nu se va ajunge la un preț mai mare de 50.000 de lire.

Bill Gates a cumpărat, în 1994, pentru treizeci de milioane, unul din cele treizeci de jurnale științifice ale lui Leonardo da Vinci. *Codex Leicester* este cea mai cunoscută astfel de lucrare a renaștistului și a fost numită așa după Earl of Leicester, care a achiziționat-o în 1719.

*St Cuthbert Gospel* este o carte de rugăciuni din secolul al șaptelea, scrisă în latină. British Library a reușit să o cumpere în 2011 pentru 9 milioane de lire, după o colectă publică.

## Invitați mari, moderatori prea mici

Am urmărit, mai demult, o emisiune-interviu în care era invitat filozoful Mihail Șora. Este vorba despre *Academicienii*, emisiune săptămânală a postului public TVR2. La sfârșit, am rămas dezamăgit de incapacitatea moderatorului, Ioan Cărmăzan, de a se ridica la valoarea invitatului, implicit de a realiza un interviu bun. Moderatorul a vorbit mai mult decât invitatul, ba chiar l-a întrerupt nepoliticos de mai multe ori, doar ca să exprime niște idei banale, uneori irelevante. Astfel, cursivitatea și naturalețea dialogului au dispărut, iar Mihail Șora mi s-a părut chiar stânjenit. Deranjant era și faptul că moderatorul aștepta răspunsuri de confirmare. Astfel, el l-a întrebat pe invitat ce părere are despre tinerii de azi, iar răspunsul filozofului a fost că sunt inteligenți și bine pregătiți, moment în care Ioan Cărmăzan s-a bosumflat și a început să explice, în multe fraze, de ce tinerii de azi nu sunt ca cei de ieri, de parcă el era invitatul. Când dialogul părea că devine interesant, datorită ideilor exprimate de Mihail Șora, Cărmăzan intervenea cu opiniile sale, sperând, probabil, că filozoful va observa cât de înțelept este el și îi va da dreptate, de fapt readucând emisiunea pe făgașul mediocrității.

Această emisiune mi-a adus aminte că problema moderatorilor de la televiziunile românești nu e nouă. Nu mă refer emisiunile tabloide sau la talk-show-urile televiziunilor de știri, unde prezentatorii și invitații sunt de aceeași teapă, ci la emisiunile care se pretind a fi de calitate. Cazul cel mai „cronic” este *Nocturne*, emisiune moderată de Marina Constantinescu, doamnă respectabilă, dar moderatoarea enervantă până la culme. Ioan Cărmăzan pare un prezentator bun pe lângă Marina Constantinescu, pentru că aceasta, deși are idei mai bune, vorbește de două ori mai mult decât invitații și întrerupe aproape fiecare frază a acestora.

Dacă am scris despre moderatorii „mici”, este firesc să scriu și despre cum consider că ar trebui să fie unul „mare”. Cel mai bun exemplu de moderator care știe să-și facă meseria și o face foarte bine este Cătălin Ștefănescu. Dincolo de faptul că pune întrebări pertinente, că știe să-și facă invitații să se simtă bine și că îi ascultă, aduce tot timpul în discuție noi probleme, noi idei (relevante, desigur), astfel încât emisiunea rămâne captivantă de la început și până la sfârșit. Un alt exemplu este Eugenia Vodă, care, la fel, știe să facă scoată din invitat tot ce are acesta mai bun. Să nu uităm de Robert Șerban, moderator la *Piper pe limbă*, un exemplu de energie pozitivă și finețe intelectuală.

Principala problemă a moderatorilor care omoară emisiunile este că nu știu să asculte. O altă problemă este că nu învață de la colegii lor. Oare Ioan Cărmăzan sau Marina Constantinescu nu au văzut niciodată *Garantat 100%*? Mi-e greu să cred că nu. Este dificil să-ți recunoști propriile deficiențe, darămite să accepți că ai ce învața de la altul... Dar nu cred că este greu să realizezi că și din intersubiectivitate se naște cunoaștere, singura condiție fiind să-ți lași deoparte ideile fixe și dorința de a epata. Și producătorii ar trebui să știe asta. Și ar mai trebui să știe că un regizor transformat peste noapte în moderator, așa cum este cazul lui Ioan Cărmăzan, ar putea veni cu obișnuințele vechii meserii, transformând invitatul într-un actor, iar emisiunea într-un film prost.

## Două poezii de Yusef Komunyakaa

### Believing in iron

The hills my brothers & I created  
Never balanced, & it took years  
To discover how the world worked.  
We could look at a tree of blackbirds  
& tell you how many were there,  
But with the scrap dealer  
Our math was always off.  
Weeks of lifting & grunting  
Never added up to much,  
But we couldn't stop  
Believing in iron.  
Abandoned trucks & cars  
Were held to the ground  
By thick, nostalgic fingers of vines  
Strong as a dozen sharecroppers.  
We'd return with our wheelbarrow  
Groaning under a new load,  
Yet tiger lilies lived better  
In their languid, August domain.  
Among paper & Coke bottles  
Foundry smoke erased sunsets,  
& we couldn't believe iron  
Left men bent so close to the earth  
As if the ore under their breath  
Weighed down the gray sky.  
Sometimes I dreamt how our hills  
Washed into a sea of metal,  
How it all became an anchor  
For a warship or bomber  
Out over trees with blooms  
Too red to look at.

### Crezând în fier

Colinele pe care frații mei și eu le-am creat  
Nu s-au echilibrat niciodată, & au trecut ani  
Până am descoperit cum merge lumea.  
Puteam privi un copac plin cu mierle

Yusef Komunyakaa, pe numele real James William Brown, s-a născut în Bogalusa, Louisiana, în 1947. Este cel mai mare din cei cinci fii ai tâmplarului James William Brown. Pseudonimul își are originea în numele străbunicului său, venit din Trinidad ca pasager clandestin pe o corabie. A participat la războiul din Vietnam, în calitate de corepondent și redactor al revistei armatei, fapt ce i-a adus și o decorație. A absolvit Universitatea din Colorado, în 1975 și, până în 1979, a absolvit două programe de master în scriere creativă și, respectiv, pedagogie, la Universitatea din Colorado și la Universitatea din California. A început să scrie poezie în 1973, iar primul volum publicat, în 1977, s-a numit *Dedications & Other Darkhorses*. Yusef Komunyakaa a devenit cunoscut în 1984, după publicarea volumului *Copacetic*, o colecție de poezii influențate de jazz. Următoarele cărți, *I Apologize for the Eyes in My Head* (1986) și *Dien Cai Dau* (1988), i-au adus The San Francisco Poetry Center Award și, respectiv, The Dark Room Poetry Award. De atunci, a câștigat numeroase premii, inclusiv premiul Pulitzer (1994). A publicat, în total, 14 volume de poezie și a participat la



## I Poetul și poezia sa

---

& să vă spunem câte erau acolo,  
Dar în fața negustorului de fiare vechi  
Matematica noastră mereu ne părăsea.  
Săptămâni de ridicat & bombănit  
Nu adunau prea mult niciodată,  
Dar nu puteam înceta  
Să credem în fier.  
Camioane & mașini abandonate  
Erau țintuite la pământ  
De groase, nostalgice degete de liane  
Puternice ca o duzină de arendași.  
Ne întorceam cu roaba noastră  
Gemând sub o nouă încărcătură,  
Dar nici crinii-tigru nu trăiau mai bine  
În august, pe parcela lor lăncedă.  
Printre hârtii & sticle de Cola  
Fumul topitoriei ștergea apusuri  
& și nu puteam crede că fierul  
Lăsa oamenii atât de încovoiați  
De parcă minereul de sub respirația lor  
Ar fi împovărat cerul gri.  
Visam uneori cum colinele noastre  
Se topeau într-o mare de metal,  
Cum totul devenea ancora  
Unei nave de război sau un bombardier  
Exact deasupra copacilor cu flori  
Prea roșii ca să fie privite.

### The whistle

1  
The seven o'clock whistle  
Made the morning air fulvous  
With a metallic syncopation,  
A key to a door in the sky---opening  
& closing flesh. The melody  
Men & women built lives around,  
Sonorous as the queen bee's fat  
Hum drawing workers from flowers,  
Back to the colonized heart.  
A titanous puff of steam rose  
From the dragon trapped below  
Iron, bricks, & wood.  
The whole black machine  
Shuddered: blue jays & redbirds  
Wove light through leaves  
& something dead under the foundation

dramatizarea *Epopeii lui Ghilgameș*, care s-a bucurat de mare succes în America. A predat scrierea creativă la Universitatea New Orleans, la Universitatea Indiana, apoi a fost profesor de Umanioare la Princeton. În prezent, este profesor de scriere creativă la Universitatea din New York, orașul în care locuiește. De asemenea, este secretar al Academiei Poetilor Americani, din 1999. Este căsătorit, din 1985, cu romanciera australiană Mandy Sayer.

Yusef Komunyakaa face parte din poezii jazz, alături de nume ca Amiri Baraka, Marvin Bell, Sterling Brown, Hayden Carruth, Jayne Cortez, Michael S. Harper, Langston Hughes, sau Jack Kerouac. Deși are o pronunțată amprentă politică (multe dintre versurile sale surprind situația minorității de culoare - el este afro-american - sau atrocitățile războiului din Vietnam) cele mai multe din poeziile sale nu își pierd filonul metafizic (spre deosebire de majoritatea poetilor afroamericani). Pentru Yusef Komunyakaa, poezia este „un fel de insinuare distilată”.

## Poetul și poezia sa

---

Brought worms to life.  
Men capped their thermoses,  
Switched off Loretta Lynn,  
& slid from trucks & cars.  
The rip saws throttled  
& swung out over logs  
On conveyer belts.  
Daddy lifted the tongs  
To his right shoulder . . . a winch  
Uncoiled the steel cable  
From its oily scrotum;  
He waved to the winchman  
& iron teeth bit into the pine.  
Yellow forklifts darted  
With lumber to boxcars  
Marked for distant cities.  
At noon, Daddy would walk  
Across the field of goldenrod  
& mustard weeds, the pollen  
Bright & sullen on his overalls.  
He'd eat on our screened-in  
Back porch---red beans & rice  
With hamhocks & cornbread.  
Lemonade & peach Jello.

The one o'clock bleat  
Burned sweat & salt into afternoon  
& the wheels within wheels  
Unlocked again, pulling rough boards  
Into the plane's pneumatic grip.  
Wild geese moved like a wedge  
Between sky & sagebrush,  
As Daddy pulled the cable  
To the edge of the millpond  
& sleepwalked cypress logs.  
The day turned on its axle  
& pyramids of russet sawdust  
Formed under corrugated  
Blowpipes fifty feet high.  
The five o'clock whistle  
Bellowed like a bull, controlling  
Clocks on kitchen walls;  
Women dabbed loud perfume  
Behind their ears & set tables  
Covered with flowered oilcloth.

2  
When my father was kicked by the foreman,  
He booted him back,  
& his dreams slouched into an aftershock

Of dark women whispering  
To each other. Like petals of a black rose  
In one of Busby Berkeley's  
Oscillating dances in a broken room. Shadows,  
Runagates & Marys.  
The steel-gray evening was a canvas  
Zigzagged with questions  
Curling up from smokestacks, as dusky birds  
Brushed blues into a montage  
Traced back to L'Amistad & the psychosis  
Behind Birth of a Nation.  
With eyes against glass & ears to diaphanous doors,  
I heard a cornered prayer.

Car lights rubbed against our windows,  
Ravenous as snow wolves.  
A brick fell into the livingroom like a black body,  
& a riot of drunk curses  
Left the gladioli & zinnias  
Maimed. Double dares  
Took root in night soil.  
The whistle boiled  
Gutbucket underneath silence  
& burned with wrath.  
But by then Daddy was with Uncle James  
Outside The Crossroad,  
Their calloused fingers caressing the .38  
On the seat of the pickup;  
Maybe it was the pine-scented moonglow  
That made him look so young  
& faceless, wearing his mother's powder blue  
Sunday dress & veiled hat.

### Sirena

1  
Sirena de la ora șapte  
A făcut aerul cărămiziu  
Cu un contratimp metalic,  
O cheie pentru o ușă din cer – deschizând  
& închizând carnea. Melodia  
Pe care bărbații și femeile au construit-o  
Trăiește în jur  
Sonor ca zumzetul recunoscător al reginei albină  
Care atrage lucrătoarele de la flori,  
Înapoi către inima colonizată.  
Aburul s-a ridicat din respirația de titan  
A dragonului capturat sub  
Fier, cărămizi & lemn.

## Poetul și poezia sa

---

Întreaga mașină neagră  
S-a cutremurat: gaițe albastre & păsări roșii  
Au țesut lumina printre frunze  
& ceva mort de sub fundație  
A readus viermii la viață.  
Oamenii și-au pus capacele la termosuri.  
Au amuțit-o pe Loretta Lynn dintr-o apăsare de buton,  
& au alunecat din camioane & mașini.  
Fierăstraiele au accelerat  
Și s-au rotit peste buștenii  
De pe benzile rulante.  
Tati a ridicat cleștii  
Spre umărul său drept... un scripete  
Și-a desfăcut cablul de oțel  
De pe scrotul uleios;  
El a făcut semn omului de la scripete  
& dinți de fier au mușcat pinul.  
Motostivuitoare galbene au aruncat  
Cheresteaua în camioane  
Însemnate pentru orașe îndepărtate.  
La prânz, tati obișnuia să meargă  
Pe câmpul cu rapiță  
& muștar, polenul  
Strălucitor & leneș pe salopeta sa.  
Mânca pe veranda noastră  
Din spate – fasole roșie & orez  
Cu șuncă și pâine de porumb.  
Limonadă și jeleu de piersici.

Văicăreala de la ora unu  
A ars transpirație & sare în după-amiază  
& roțile dintre roți  
S-au deblocat iar, trăgând scânduri aspre  
În menghina pneumatică a mașinii de șlefuit.  
Gâștele sălbatice se mutau ca o daltă  
Între cer & brusă,  
În timp ce tati trăgea cablul  
La marginea iazului morii  
& a somnambulilor bușteni de chiparoși.  
Ziua s-a răsucit pe axul său  
& piramide de rumeguș roșcat  
S-au format sub arzătoarele zimțate  
Înalte de cincizeci de picioare.  
Sirena de la ora cinci  
A mugit ca un taur, dominând  
Ceasurile de pe pereții bucătăriilor;  
Femeile s-au parfumat cu o atingere  
În spatele urechilor & au așezat mâncarea pe mesele  
Acoperite cu mușamale înflorate.

## 2

Când tatăl meu a fost lovit de  
Supraveghetor,  
El l-a lovit înapoi,  
& visele sale s-au gărbovit în cutremurarea  
femeilor întunecate, care suspinau  
Una către alta. Ca petalele unui trandafir negru  
Într-unul din dansurile unduitoare  
Ale trupei Busby Berkeley  
într-o cameră răvășită. Umbre,  
Renegați & Marii.  
Seara colorată în gri închis era o pânză  
Acoperită cu întrebări în zig-zag  
Care unduiau la ieșirea din coșuri, în timp ce păsările  
Negricioase  
pictau melancolia într-un colaj  
De pe vremea vasului L'Amistad & a psihozei  
Din spatele Nașterii Unei Națiuni.  
Cu ochii pe geam & urechile  
La uși diafane,  
Am auzit o rugăciune fără scăpare.

Faruri de mașini se frecau de geamurile noastre,  
Lacome ca lupi în zăpadă.  
O cărămidă a căzut în sufragerie ca un corp negru,  
& izbucnirea înjurăturilor de bețiv  
A lăsat gladiolele și cârciumăresele  
Mutilate. Provocări și mai mari  
Au prins rădăcini în solul nopții.  
Sirena a clocotit jazz trist sub liniște  
& a ars cu mânie.  
Dar în acel moment tati era cu Unchiul James  
În afara Intersecției,  
Degetele lor aspre mângâind 38-ul  
De pe scaunul camionetei;  
Poate că era lumina lunii cu miros de pin  
purtând pudra, rochia  
albastră de duminică & pălăria cu voal a mamei sale,  
Cea care îl făcea să pară atât de tânăr  
& lipsit de chip.

## Amenințări

Cineva mă AMENINȚĂ, nu-mi tulbura apele,  
zice,

Că vine moș martin și-ți trage o labă, mă rog,  
o lăbuță,

Altcineva mă înjură de strămoși, dar  
ICOANA SFÂNTULUI AMOR ÎNCET PE  
CER SE SUIE

ERA PE CÂND NU S-A ZĂRIT, AZI O  
VEDEM ȘI NU E,

Elevul a încurcat rândurile, dar ce frumos  
sună,

Tu ai trecut zâmbind viclean,

Prin mine sau pe lângă,

Din haos înghețat ne-am rupt  
și-am renăscut din goluri.

Hipnoză, vis, delir nocturn,

Tu nu poți înțelege,

tu ai un paznic taciturn

și gusturi răsburgheze,

parfumul de femeie doar

îmi amintește-o strofă,

eram abia un biet școlar

îndrăgostit de profă,

acum privesc îngândurat,

mor amintiri sublime,

nu mai trimite-amenințări,

gândește-te la tine.

La șase luni descopereai

Că e rotund Pământul,

Alunecai, cădeai, credeai

Că e de vină vântul,

La zece ani erai iubit,

Vorbeai de Goldie Hawn, de Liz,

La douăzeci și șapte doar,

La Nobel te-ai înscris.

Acum ai șaptezeci-optzeci,

Înalt, frumos, puțini zevzeci

Te mai salută surâzând,

Vânare-i totul doar de vânt.

În abandon, bonton, bonjour,

Am abdicat de la Goncourt,

abilitând, am abjurat

tot era un fleac, un drac.

Te abordez, te transvazez

Ca pe-un varan de la Suez,

Dezamăgiții mei confrăți

Neconsolați, napartajați.

Abundă lumea de poeți,

Unii mai cheli, alții mai creți,

Unii veniți din Yale, Oxford, ,

Cambridge, Cornell, o, Rapoport,

Accelerati, iubiiții mei,

Et ego sunt poet, mișei

se nasc în mediul bacterian,

eu râd de Bran și plâng pe Stan.

Nu mă-nțelegeți iar greșit,

E criză, mare deficit.

(Boris Marian)





## Ignat

Lumina absurdă a iernii  
pictează pe fereastra închisă a sufletului meu  
crini de zăpadă insalubră, mângălită  
cu sânge sacru de porc.

Văzduhul cade pe mine și vântul vâjâie a  
pustiu  
în depărtarea rupestră.

Doar spiritul inocent al porcului eliberat,  
țopăie în curtea plină de sânge aburind,  
guițând sonata slăninii afumate,  
cântecul unsuros al cărnaților,  
poemul jumărilor aurii botezate-n căldare,  
bătaia solemă a tobei  
ce-o tăiem  
cu cuțitul abundenței.

Babe cu gândire primordială,  
își ațintesc ochii sticloși spre porcul înjunghiat  
ce se purifică  
pe rugul prețios al tăcerii,  
binecuvântând opulența existențială.

Paie ard și focul îmi îneacă visarea  
încălțită în mațe de porc,  
iar urechea surdă mi-e inundată  
de bocetul infernal al porceilor  
din cotețul decorat de sângele dulce  
ce-l linge pisica c-o poftă  
Nebună!

(Marian Hotca)

## Clipe

Auzi clipa cum plânge  
închisă în balta de sânge  
și curge din nori  
în stropi de fiori?

Auzi inima cum zbiară  
încolțită de-o gheară  
ce cade din lună  
pe alba ta mână?

Auzi sufletul cum se zbate  
în întunecata noapte  
ca o ploaie de stele  
peste gândurile mele?

Nu! Totu-i tăcere de somn  
în universul de crom  
și totu-i stingher...  
în universul de fier.

Totul e privire de gheață  
în cosmos în viață  
și totu-i tăcere...  
în secunda ce piere.

(Marian Hotca)

The image features two wooden chairs in silhouette, positioned in front of a large window. A bright sun flare is visible through the window, creating a strong backlighting effect. The scene is dimly lit, with the primary light source being the sun outside.

R.O.C.A.D.A  
rocada.webs.com

**ISSN 2286 – 1610**

**ISSN-L 2286 – 1610**