

DUMITRU ȚEPENEAG – UN CĂLĂTOR LUCID ÎN REGĂSIREA SINELUI

Iuliana OICĂ¹

iulia_oica@yahoo.com

ABSTRACT: This study aims to present the impact of alienation from the native country on the writings. The Romanian writer established in France, Dumitru Țepeneag, represents a foray into a world subjugated to commonplace, the fight automatism turns into an escape plan apparent in dreams, where reality seems to seize all the same. Theorist movement unbeaten this dream seems trivial everyday and proves to be a brave endowed with a philosophical attitude in fighting human spectacle anguishing. This writer is saved with each new novel, a desire retrieval of lost identity, otherness retake.

KEYWORDS: travel, spiritual crisis, everyday, automatism, lucidity.

Argument

În fața paginilor scrise de Dumitru Țepeneag, se poate desluși cu ușurință o atracție-repulsie față de cotidian, deoarece autorul trăiește *libertatea* unui concret angoasant: „eu în viața mea am trăit fără cătușe, fie ele și simbolice. M-am simțit întotdeauna liber. Chiar și în România ceaușistă”², rezistând, pasiv sau activ, presiunii opiniei dominante din societate, „faimoasa mentalitate care e de-a dreptul dictatorială”³. Criza concretului pare a deveni o criză a spiritului pe care scriitorul încearcă s-o depășească prin scriitură: „În literatura mea, găsiți tot felul de elemente din realitate (erotice, polițiste), dar fie sunt parodiate, fie sunt derealizate”⁴.

Lucrarea de față pornește de la premisa că opera scriitorului reprezintă o incursiune a cotidianității subjugate banalului, în care lupta cu automatismele se convertește într-o evadare aparentă în planul oniric, unde aceeași realitate pare a acapara totul: „Fiecare operă își are propriul ei labirint

1 Profesor de limba și literatura română la Colegiul Tehnic „Dimitrie Ghika”, Comănești, județul Bacău.

2 Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț* urmate de o *Addenda*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 48.

3 *Ibidem*, p. 49.

4 *Ibidem*, p. 142.

și riscul e că nu în fiecare se află monstrul sacru, Valoarea”⁵. Viața însăși e deconstruită sub forma unui labirint de ficțiuni iar canalele de comunicare par să fie obturate sau, în orice caz, foarte întortocheate și deviate: „Dacă eu, autorul, pierd firul realității, vă dați seama că cititorul cu atât mai abitir se pierde în acest labirint de fapte diverse reale și inventate”⁶. Cotidianul e recompus din rămășițele unui univers aflat în colaps, în care personajele robotizate formează tablouri dintr-o piesă de teatru absurd. Realitatea de porțelan, văzută ca o confruntare pe toate planurile, se prelungește în irealitate nu neapărat după reguli onirice.

Soluția nu este deloc simplă în cadrul unei cotidianități duale, deschise oricăror metamorfoze, reflectate deopotrivă în realitate și vis, devenind un amalgam de elemente care sufocă ființa captivă într-o existență apăsătoare tocmai prin inexactitatea și incertitudinea ei. Astfel, pe parcursul acestei lucrări ne-am propus să analizăm modul în care cotidianul exasperant este pulverizat în spațiul ficțiunii, devenind realitatea metaforizantă a prozei autorului întrucât „literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități”⁷.

Onirismul sau fuga/nevoia de realitate

Teoretician al mișcării onirice, Dumitru Țepeneag a pătruns în spațiul literar printr-un spirit de opoziție față de ceea ce însemna literatura în perioada comunistă, când cenzura puterii îngăduia doar publicarea textelor circumscrise doctrinei comuniste: „Istoria reală e și cea mai rațională, adică logică, necesară. Inevitabilă! Eu rămân hegelian; nu cred în visuri”⁸. Curajul scriitorului se recompune din exprimarea indirectă, fragmentară a ideilor teoretice pe care le descoperim în studii sau în articole diverse, dar și din formulările aluzive, sugestive în locul expunerii directe din proza acestuia: „Am preferat acest rol și pentru că eu făceam literatură onirică, nu realistă, contestatară. Înțelegeți? N-am vrut să-mi sacrific literatura, adică în loc să scriu ce vroiam eu să scriu, să mă apuc să scriu opere de contestare

5 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 155.

6 *Ibidem*, p. 142.

7 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 78.

8 *Ibidem*, p. 109.

politică. Orice sacrificiu, numai ăsta nu...”⁹ Înainte de a fi o mișcare politică, onirismul estetic a constituit mai întâi o grupare literară, în care condiția fundamentală, valabilă până astăzi, este impunerea identității prin scrieri cu un caracter conjunctural, întrucât acest fenomen de istorie literară nu poate fi analizat în afara contextului în care a apărut.

Coordonatele noii direcții estetice sunt propuse de Dumitru Țepeneag în cele patru articole reunite sub titlul *În căutarea unei definiții*, din revista „Luceafărul” (1968), delimitând clar visul romantic, prezentat dintr-o perspectivă ludică, nu lipsită de *teatralitate*, de onirismul văzut ca o formă alternativă de literatură: „[Romanticii] Priveau, dacă pot spune astfel, în vis, așa cum privești prin gaura cheii. Căci ce este visul, dacă nu acest straniu spectacol de voyeurisme, scene văzute prin gaura cheii, și spaimă și bucurie totodată că ești singur, omniscient și ubicuu, într-o lume obiectuală, unde și oamenii devin obiecte, unde nu există relație, unde nu există veleitate socială sau politică. Nici acolo, probabil, nu e Dumnezeu, dar e ca și cum ar fi”¹⁰.

Este adevărat că onirismul estetic face apel la vis, dar într-un mod cu totul diferit față de romantici sau suprarealiști, nu pentru a-l povesti sau ca un ansamblu de imagini, ci pentru a deveni un reper compozițional: „Oniricul nu exclude câtuși de puțin realul. Ba chiar are nevoie de el. Trebuie spus, înainte de toate, că elementele constitutive, de bază, toată configurația, onirismul estetic (structural) și le ia din realitate, nu din vis. Din vis nu ia decât legile pe care le aplică acestor elemente”¹¹. Dacă suprarealiștii se aflau mereu în căutarea insolitului din spațiul cotidian pentru a concepe, în operele lor, o lume asemănătoare visului, asumându-și în acest mod anumite stări de conștiință, scriitorul *oniric* creează, în stare de luciditate, scenarii de tot felul, o altă lume care se dorește a fi propriul univers: „Pentru literatura onirică, așa cum o concep eu, visul nu este sursă și nici obiect de studiu; visul este un criteriu. Deosebirea este fundamentală: eu nu povestesc un vis (al meu sau al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate analoagă visului”¹².

Deși începuturile sale literare stau sub semnul unei proze onirice în totalitate și chiar antirealiste, deoarece pledează în mod conștient

9 *Ibidem*, p. 73.

10 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 69.

11 Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț* urmate de o *Addenda*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 141.

12 *Ibidem*, p. 26.

pentru o (re)sincronizare a literaturii române cu experiențele estetice universale: „Miza acestui fel de literatură e foarte mare, scopul ei foarte ambițios: descifrarea misterului ultim al existenței”¹³. Epic sau liric, discursul oniric se conturează ca un text tot mai ambiguu, dar conștient de *propria textualitate*, în care lumea ficțională se concepe în deplină libertate, într-o adevărată independență, eliberată de orice constrângere socială sau umană, în care „totul e văzut, cu sentimentul ubicuității”¹⁴. Scriitorul privește actul de creație ca o formă de eliberare absolută, fiind un *experimentator* lucid, activ și nesupus canoanelor, propunând lectorilor o proză a deschiderii spre lume: „Întoarcerea în literatura română a coincis cu revenirea mea fizică (fie și temporară) în spațiul românesc, care îmi fusese interzis timp de aproape treizeci de ani. Probabil că, în ciuda dezamăgirilor inerente și paralele cu satisfacțiile, și asta a contribuit la revigorarea literaturii mele. M-a scos dintr-un formalism din ce în ce mai sterilizant. M-a limpezit. Pe scurt: m-a ajutat să ies din ghetou. Din marginalizare. Nu e o formulare paradoxală. Pentru cineva care scrie în limba română, centrul se află în România, nu la Paris”¹⁵.

Ca promotor al acestei formule estetice noi, Dumitru Țepeneag publică înainte de a părăsi țara natală trei volume de povestiri, în care putem descoperi un prozator original, preocupat să ia personaje din contemporaneitate, să *inventeze faptele diverse* petrecute aieva ori să le modifice după bunul plac pe cele găsite prin ziare: „O asemenea literatură îl predispune pe cititor la un fel de suspiciune prelungită. Benefică, desigur, fiindcă declanșează un proces de ficționalizare globală”¹⁶. În prima culegere de proze, „o cronică a vieții Omului, a oricărui om”¹⁷, intitulată simbolic *Exerciții*, cititorul este invitat într-o *lume obiectuală*: parcul, trenul din care nu coboară nimeni, pajiștea verde, alei, autobuze, străzi înflorate, tramvaie, avioane, mașini de pompieri. Se creionează *atmosfera de furnicar vesel*, o *lume ca jucărie*: „securizantă, prietenoasă, preocupată, fremătătoare, transparentă, controlabilă

13 Nicolae Bârna, Țepeneag. *Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 28.

14 *Ibidem*, p. 39.

15 Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, Interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000, p. 218.

16 Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț* urmate de o *Addenda*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 141.

17 Nicolae Bârna, Țepeneag. *Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 57.

și explicabilă”¹⁸. Omul înaripat este un Icar, un zburător improvizat, cu aripile confecționate dintr-o scândură banală sau „un vultur gri-argintiu, care se înalță vertiginos într-o spirală îngustă ca un șurub, sfâșiind trandafirul și purpura cerului”¹⁹, traversând razant peisajul cotidian: „O cădere, pe urmă o înălțare și iar o coborâre lină”²⁰.

Cea de-a doua culegere, *Frig*, în care spațiul predilect este marginea orașului, camera izolată, strada sau piața iar tema favorită – călătoria, își asumă un caracter subiectiv exprimat prin „atmosfera nostalgică și sumbră, infantil luminoasă uneori, vibrantă și pătrunzătoare, a schițelor de la începuturi, ca și mijloacele stilistice propriu-zise, adică prin scriitură fină, poetică, densă, translucidă”²¹. Naratorul-personaj este un călător, chinuit de propria solitudine în spectacolul liniștitor al cotidianului, și resimte la modul dramatic cenușiul general al existenței, din care nu își ia întotdeauna zborul. Într-un oraș cu păuni, cu locuitori mărunți și veseli, unde își găsesc locul și năluciri de tot felul: *trup de femeie și cap de piatră, un purceluș dolofan și roz, un bărbat cu urechile clăpăuge, un gândăcel cafeiniu, șerpi lunecoși, monștri hâzi cu mâini răsucite, vulturi argintii*, personajul „menținut pe lume cu forța, după ce scăpase din brațele (prea) vânjos-protectoare ale *supraeului* de circumscripție (căruia, de la distanță, îi dă apoi cu tifla), își continuă, precum Sisif, infinita drumetire”²².

În al treilea volum de proze, *Așteptare*, „există o spaimă continuă, calderoniană, că viața *e vis*, precum și obsesia îngerului”²³, irealitatea ia în stăpânire pe de-a întregul realitatea, „lirismul devine tot mai întunecat și mai deznădăjduit, realitatea mai vizionar (și mai chinuitor) îndoielnică, iar textul mai substanțial”²⁴. În acest spațiu labirintic, simbol al liberului arbitru, se ivește ori cineva care fuge din oraș cu tramvaiul spre zări incerte, o călătorie *neizbutită* din care vrea să coboare, privind pe fereastră

18 *Ibidem*, p. 66.

19 Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, București, Editura Allfa, 2001, p. 213.

20 Dumitru Țepeneag, *Exerciții*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 91.

21 I. Negoïtescu, *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu”, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 537.

22 Nicolae Bârna, Țepeneag. *Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 89.

23 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 418.

24 *Ibidem*, p. 538.

copii tăcuți, plini de mister, ce practică ritualuri de neînțeles, păuni ce dansează *furios*, totul desfășurându-se ca într-un *spectacol de circ*, din care naratorul va ieși sau va rămâne prizonier. Decorul citadin susține absurdul existenței și imposibilitatea evadării: ceruri întunecate, câmpuri apăsătoare, străbătute de o lumină *rece*, amurguri cenușii, dimineți sufocante, nori dușmănoși, ziduri și garduri încrâncenate, pereți posomorâți, soare de gheață, străzi pustii, case lipsite de uși, pădurici înspăimântătoare.

Confruntat cu o lume lipsită de sacralitate, obligat să parcurgă multiple trepte și coridoare ce nu duc nicăieri, abrutizat de realitatea, în care existența angoasantă caută transcendența, scriitorul așteaptă totuși *privirea surdului*: „Pur și simplu, nu mai există pământ sub picioare”²⁵. Însă cerul refuză să se deschidă, semnele Divinității rămân nedezvăluite iar *creatorul de ficțiune* încearcă să se substituie absentului *Tată ceresc*, prelucrând *lucid* elementele unei realități artificiale, reorganizând astfel *cercul strâmt* al existenței, oferindu-i un sens: „Pătrunsesem într-o adevărată pădure de felinare. Pâcla devenise mai deasă. Stâlpii felinarelor nu se vedeau, trebuia să le pipăi cu palmele fierul rece și umed. Obosisem. Mă ghemuii la rădăcina unui felinar. Îmi cuprinsei trupul cu brațele încercând să mă încălzesc; apoi mă sculai și începui să topăi, să mă lovesc cu palmele peste coate, peste șolduri. Ceața mă înfășurase într-o cămasă de gheață iar frigul mă pătrundea cu cruzime, treptat”²⁶.

Ficțiunea – emergență a cotidianului

Primul roman al lui Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, gândit multă vreme în limba franceză, rămâne și cel mai interesant din punctul de vedere al teoreticianului onirismului estetic: „[Autorul] e un simplu agrimensur, un inginer topograf care caută fără scop, rătăcind într-o lume care nu i se mai supune, printre obiecte pe care le vrea despuiate de orice semnificație și le privește lung și obstinat, cu lupa. Din păcate personajele au câștigat: și-au dobândit mai întâi considerația, apoi treptat libertatea, cu care însă nu mai au ce face”²⁷. Lexemul *fugă* instituie o anumită ambiguitate, pentru că există

25 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 404.

26 Dumitru Țepeneag, *Frig*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 22.

27 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 55.

cineva care fuge mereu, străbătând unități spațiale dintre cele mai diverse: strada, compartimentul de tren, autobuzul, celula unui penitenciar. Pretextul narativ pare a fi un coșmar oarecum banal: subiectul-narator, *cu pardesiul deschiat, pulpanele fluturând*, cu un buchet de flori în mână, *agitându-l ca pe un steag*, aleargă după un autobuz, înspăimântat de gândul că nu va ajunge la timp în gară pentru a surprinde sosirea trenului cu care va veni negreșit prietena lui.

Romanul se constituie dintr-o succesiune de secvențe narative aparent disparate, o *simultaneitate în succesivitate*, în care oamenii se află mereu în apropierea locului din care au pornit, dornici să atingă centrul, dar îndepărtându-se de acesta cu fiecare pas pe care îl fac: „Personajele și-au pierdut chipul, sunt simple siluete (uneori reflexe ale unor arhetipuri literare), rătăcind prin paginile cărții”²⁸. Într-o altă parte a coșmarului, naratorul a reușit să prindă autobuzul și se găsește chiar în spatele șoferului, pe care îl roagă zadarnic să mărească viteza pentru a ajunge la timp în gară: „situațiile și personajele, accesoriile, tablourile și microfragmente de tablou, care, reiterate, se bucură și ele de statutul de fantome tematice”²⁹. Ca într-o oglindă, printr-un proces de *dislocare a realului*, se vede fugind cu picioarele goale, trece pe lângă o curte unde un plutonier înjunghie un porc, fiind asistat de trei femei cu rochii lungi, de gală, un bătrân pușcăriaș părăsește locul de detenție și ia trenul, gata să iasă din lume: „Se află, de fapt, în realitatea «reală», ascunsă, dar nu ermetică, deschisă revelației, așteptând provocatoare să fie dezvăluită, dar sustrăgându-se mereu, ca într-un joc zeiesc de-a v-ați ascunselea”³⁰.

Deși la începutul romanului par cuprinse de un puternic dinamism, personajele încetinesc cu fiecare nouă fugă, având întotdeauna de străbătut nenumărate segmente care converg spre un labirint, din care nu mai pot răzbi la lumină. Nimeni nu mai scapă din acest labirint exterior, în care toți se transformă treptat într-unul, dintr-o mulțime într-o părticică: femeile sunt, de fapt, o femeie purtând aceeași sacoșă în mână, cu pâine și pești, bicicliștii se metamorfozează într-un biciclist cu tricou vârgat și joben care pedalează, având tot pești în plasa de pe portbagaj, interiorul

28 *Ibidem*, p. 54.

29 Nicolae Bârna, Țepeneag. *Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 133.

30 Marian Victor Buciu, Țepeneag între *onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, p. 25.

unui compartiment de tren, al unui autobuz, celula unei închisori redevin unul și același lucru.

Lumea, decor al acestui spațiu angoasant, învăluie ființa umană ca o carceră, în care oamenii reduși la un singur om aleargă pe o spirală a lui Moebius, iar fuga nu e salvatoare, este supusă zădărniceii și îl conduce spre orizonturi străjuite de *burți de pește*, ca în tragedia soresciană. Spre deosebire de personajul dramei, care luptă pentru a-și depăși condiția individuală și a învinge destinul implacabil, eroul acestui roman se agită să ajungă la gară, dar e totuna dacă va reuși sau nu, întrucât idealul său este lipsit de consistență, supus insignifiantului. Se conturează o lume cuprinsă de indiferență, mișcarea oamenilor se realizează în virtutea inerției, aceștia nu sunt animați de o năzuință, ci le-a fost insuflată această zbatere de către acel cineva cu totul necunoscut memoriei lot actuale. Personajele-marionetă viețuiesc în labirintul de tip rețea, identificat de Umberto Eco, în care fiecare unitate spațială poate fi unită de un centru sau altul, la care se ajunge în moduri diferite iar traversarea lui devine dificilă, prin schimbarea structurii de la un moment la altul: „extensibil la infinit, nu are nici exterior, nici interior”³¹.

Anumite fragmente narative cu rol iterativ devin un leitmotiv al fugii individului care locuiește în trecere, motivat să scape din teroarea infernului citadin, refugiindu-se în *somnul narcotic*, în care experiențele cotidiene sunt fărâmițate sau sfâșiate în așchii și cioburi. Legătura dintre aceste segmente narative este asigurată de prezența unor obiecte decăzute din statutul lor simbolic, sugerând prăbușirea lumii omenești: cuțit, pește, șapcă, șofer, tren (adevărat sau de jucărie). Din simbolismul peștelui se păstrează totuși valența erotică, deși se află ba într-o sacoșă, ba într-un portbagaj, ba neînsuflețit, căpătând astfel o funcție parodică. Elementele referitoare la mitul cristic, precum peștele, pâinea, Maria, Magda (devenite femeia M), trandafirul, nu mai constituie *inserții ale sacrului în profan*, ci înfățișează o lume a paiștelor, a gesturilor absurde, niciodată duse până la capăt, lipsite totalmente de un scop anume.

Structura de ansamblu a labirintului compus din mai multe rețele, imposibil de cunoscut mai ales de către oamenii-prizonieri, trimite la ideea modernă a universului care își are centrul peste tot și circumferința nicăieri sau la cea a infinității lumilor. Călătorul prin acest labirint și implicit trăitor

31 Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare* (traducere românească de Ștefania Mincu), Iași, Polirom, 2009, p. 50.

al acestuia este invitat permanent să confere propriei imagini o altă mască, un alt rol. Fuga încremenită a voiajorului într-un labirint plin de intrări și ieșiri spre un loc inevitabil același este urmată de sunetul unui flaut care „continuă, fără încetare, aceeași și aceeași melodie, reluată mereu de la capăt și cântată cu atâta convingere că, iată, șoferul împietrește cu brațul ridicat, femeile rămân imobile și ele, de pe lama cuțitului picură, acompaniind flautul, stropi mici de sânge”³².

Dificil de (re)povestit, redactat la persoana întâi, fără repere spațio-temporale sau nume proprii clar precizate, textul este format dintr-un colaj de microuniversuri, pe care naratorul le traversează fugind de existența într-o lume aberantă, de sine, de ceilalți, scindat fiind între aici și dincolo, unde își concepe o altă lume, *analoagă* celeilalte. Pe parcursul acestei *curse cu capcane*, personajul își schimbă identitatea, îmbrăcămintea, scopul deplasării iar drumul spiralat între real și oniric își dezvăluie treptat *farmecul miraculos*. Salvarea pare a fi în vis, singurul mod de a eluda realitatea claustrantă, impusă de cenzura comunistă sau de rigorile artei, activându-se totodată o critică suavă a cotidianității și redescoperind profunzimile scriiturii.

În romanul *Nunțile necesare*, întâmplările sunt plasate tot în cotidianitate, mai exact în spațiul rural iar personajele, purtând nume transparente ce amintesc de balada *Miorița*, nu sunt oieri, ci dascăli de țară. Ciobanu, protagonistul romanului, percepe lumea exterioară ostilă, la nivelul senzațiilor, aflându-se pe un pat asemenea unui suferind care „n-o să fugă să-și ia lumea în cap de frică trebuie să aștepte să se împlinească ce e scris să se împlinească”³³. Imaginea tavanului plin de plase de păianjeni din camera unde „pute a șoareci și a igrasie”³⁴, a bucătăriei în care Ana sau Ileana deranjează în permanență somnul bărbatului, prin zgomotul puternic de cratiță sau de tigiaie scăpată pe jos, a mesei pe care se află un craniu de miel cu ochii și dinții intacti, a cancelariei, a dealurilor joase în care o oaie mesteca un fir de iarbă, a plaiurilor scurte devin metafore ale vieții de zi cu zi.

Oamenii care viețuiesc sub acest orizont apocaliptic par a avea nevoie de un fir călăuzitor pentru a-și trasa o direcție în această existență

32 Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991, p.133.

33 Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p.95.

34 *Ibidem*, p.31.

anostă. Centrul acestei *imago mundi* îl constituie nunta, asociată morții prin prezența lumânărilor, ca o fotografie colectivă, anticipează cele trei experiențe erotice ale profesorului Ciobanu cu Ileana, Ana și Anica, ultima dintre ele avertizându-l, asemenea mioarei din baladă, de complotul pus la cale de Pădureanu și Munteanu. Poza nuntirii, realizată de un fotograf cu gesturi solemne, înfățișează o lume în așteptare: mirele înalt și demn, cu papion și crizantemă la butonieră alături de o mireasă micuță, durdulie, dornică să evadeze și nuntași inerti.

Nunta profesorului se instituie ca un continuum al cotidianului obscur, populat de femei înalte și trupeșe, cu rochii de tafta neagră, măcelar mustăcios cu o beretă de marinar, copii și meseni zgomotoși, un mire bolnav, țeapăn pe scaun, cu ochii țințiți, încadrat de două mirese cu buchete de trandafiri galbeni și roșii, „culori în mișcare ce creează progresiv forme și structurează spațiul căruia îi dau trup și viață pe măsură ce îl invadează”³⁵.

Camera profesorului transformată într-un topos claustant prin limacșii ce se târăsc permanent pe pereți în dansuri ritualice, „provin, fără îndoială, din *râpa Uvedenrode*, iar schinguirea lor, sadică și voluntară, prin presărare cu sare, evocă sacrificarea inocentă și involuntară din *După melci*”³⁶. Această odaie-sicriu în care se simte „miros de igrasie de șoareci de limacși”³⁷ devine un *corp al spațiului* cotidian, prin care personajul percepe senzorial lumea obiectuală: „bondari imenși deasupra tăpșanului plin de flori”³⁸, sunet de tălângi și behăitul mieilor, lătratul unui câine sau țipătul unei păsări iar pe prispa casei vecine o babă dădea în bobi. Ca metaforă vizuală a penitenței, a pedepsei, cotidianul în care se simte permanent privirea cuiva în ceafă și-n tâmplă iar „perdeaua neagră ca un zăbranic”³⁹ delimitând visul de starea de veghe, simbolizează viața și moartea într-o *coincidentia oppositorum*: „Modalitatea aleasă e cea a exaltării derizoriului, cultivarea registrului carnavalesc”⁴⁰.

35 Jean Burgos, *Imaginar și creație*, București, Editura Univers, 2003, p. 88.

36 Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 168.

37 Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 38.

38 *Ibidem*, p. 35.

39 *Ibidem*, p. 24.

40 Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 173.

Prin romanul *Hotel Europa*, parte a unei trilogii dedicate României postdecembriste, lectorul competent observă o nouă etapă în scriitura oniric-textualistă a prozatorului și descoperă că „periplul tragic-comic al lui Ion Valea îl poartă în sine, în filigran, pe cel al eroului titular din *Candide*, copleșit de avalanșa de catastrofe, în căutarea, candidă, a celei mai bune lumi posibile”⁴¹. Itinerariul tânărului student la Limbi străine, hotărât să emigreze spre Europa, „unde se știe că umblă câinii cu covrigi în coadă”⁴², se ramifică și se intersectează cu al celorlalte personaje mânate în lungul drum al paradisului european de aventura libertății sau de alte motive: „dorința lor de a pleca oriunde, numai să plece”⁴³. Planul naratorului, *omul cu cartonașele* care fixează personajele în diferite toposuri ale edificiului românesc și cel al actanților mânuiți de un prozator cu care se contrazic, căruia îi scriu sau îi telefonează, invadându-i spațiul personal, se armonizează iar scriitorul-demiurg capătă o nouă ipostază, cea de cronicar care consemnează lacunar și tardiv *realități* trunchiate.

Cărățile șerpuite pe care se aventurează atât creatorul filonului epic, „plin de idei, dar invizibil, inauzibil”⁴⁴, cât și personajele, „fie ele și niște biete marionete”⁴⁵ dezvăluie un labirint în care lectorul, *privitor ca la teatru*, dă nas în nas cu grupările mafioate din spațiul ex-sovietic sau cu altele apropiate fostelor servicii secrete sau poliției politice ale dictaturilor est-europene decăzute, asistă la tortura cerșetorilor cu *fotolii rulante*, a deprădăcinaților de tot felul. Drumul sinuos al personajelor din spațiul *oniric*, în care timpul nu se scurge uniform, îmbină absurdul cu derizoriul, caricaturalul cu anecdoticul, zborul cu iluzia, sordidul cu eșecul: „Aflate într-o goană – narativă și fantasmatică totodată – bezmetică prin Europa, ele își trăiesc și își gândesc românitatea ca pe o fatalitate prescrisă, regăsindu-se pe canavaua unui palimpsest caragialian”⁴⁶.

Cufundat în gânduri sau înconjurat de un alai de nuntă, fugind cu banii câștigați la un cazinou ori la cursele de cai, umblând *hai-hui*, protagonistul Ion Valea riscă să se *sufoc*e în colivia concretului, dar se agață

41 Dumitru Țepeneag, *Hotel Europa*, Prefață și curriculum vitae de Nicolae Bârna, București, Editura 100+1 Gramar, 1999, p. XVIII.

42 *Ibidem*, p. 155.

43 *Ibidem*, p. 105.

44 *Ibidem*, p. 153.

45 *Ibidem*, p. 153.

46 Laura Pavel, *Matricea identitară la Dumitru Țepeneag*, în „Apostrof”, Anul XVII, 2006, Nr. 10 (197).

în vis de un vultur, simbol „ce acoperă o realitate mult mai mare, mult mai amenințătoare”⁴⁷ sau se luptă cu un corb, închizând adesea „ochii să nu mai vadă ce se întâmplă în continuare”⁴⁸. Prin acest roman, „Dumitru Țepeneag procedează la o permanentă deconstrucție a universului exterior, ce își dezvăluie la tot pasul în felul acesta precaritatea nu numai în plan moral, ci și ontologic”⁴⁹, validându-se ca o veritabilă sinteză între onirism și textualism, fiind scris pe măsură ce drumețiile fugarilor conturează o lume de carnaval, personajele sfârșindu-și marea călătorie istovitoare de-a curmezișul Europei la masa de scris a autorului căutat cu ardoare.

Deși se înscrie în direcția impusă de trilogia anterioară (*Hotel Europa*, *Pont des Arts*, *Maramureș*), romanul *La belle Roumanie* este centrat pe o figură feminină enigmatică, frumoasă asemenea unei actrițe americane, e femeia fascinantă sau spioana deghizată căreia îi plăcea să lectureze cărți în germană, să călătorească cu trenul, să audă duruitul roților pe șine, dedublându-se între spectator și actor al teatrului concretului. Ea se duce și seduce pretutindeni pentru a-i fi acceptat *adevărul ficțiunii*: la Paris, în cafe-neaua lui Jean-Jacques, în tren ori la Berlin, căci autorul o poartă subtil prin propria născocire. Periplul ei, o punere în scenă a misterului existențial, un cotidian ce-i oferă șansa de a experimenta și împărtăși senzații, sentimente cu toți ceilalți care îl traversează, face trimiteri la personaje și scene din alte scrieri ale romancierului. Poveștile eroinei cu multiple măști, ori brunetă semănând cu o gheișă, ori blondă, pentru a aduce cu Elvire Popesco, artista încă apreciată în spațiul parizian, îi *construiesc* trecutul și identitatea, *fac* un roman.

Copilăria, părinții, suferințele îndurate (violul din casa cocoșatului cu părinți nomenclaturiști, agresiunea din partea celor trei arabi care i-au spus jidoavco și i-au desenat pe corp trei svastici, depresia puternică), toate instantaneele ficțiunii personale își vor găsi o justificare compensatoare față de ceilalți. Incertitudinile existenței coșmarești trădează incertitudinile eroinei: „E mai bine să nu știi pe ce lume te afli și ce-o să se întâmple cu tine!”⁵⁰, petrecând în orizontul cotidianității o pierdere de ființă.

47 Dumitru Țepeneag, *op. cit.*, p. 379.

48 *Ibidem*, p. 230.

49 Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, p. 38, apud Octavian Soviany, *Țepeneag «realist»*, în «Contemporanul – Ideea europeană», nr. 40/1993.

50 Dumitru Țepeneag, *La belle Roumanie*, București, Art, 2007, p. 70.

Verosimilul devine realitate supremă doar pentru ea. Încleștată într-o realitate „pusă în criză”⁵¹, într-o *lume de hârtie* aflată sub imperiul incertitudinii totale, eroina intuiește capcana cotidianului artificial și inventează cu un elan narativ „câte-n lună și-n stele [...], căci asta era tehnica ei: pornea de la un fapt real și broda în jur”⁵². Oamenii de aici sunt prizonieri, suferă „ca urmare a unei existențe și a unei comunicări secrete ori cel puțin imprevizibile”⁵³, seamănă între ei și rămân exilați pe pământ, relevând o vitalitate morbidă.

Viața palpită doar în măsura în care protagonistă are cui povesti și pe cine perverti: metrourl, în care toată lumea așteaptă, semnifică fuga ei de realitatea contingentului, din tren privește „peisajul de iarnă, mohorât și fără zăpadă, ceea ce-l făcea și mai sinistru”⁵⁴, perorând cu neamțul Wolfgang despre copilărie, dar și despre întâmplări îngrozitoare (sora geamănă răpită, violată și ucisă de un pedofil): „O lume (de)plină nu poate fi altfel decât o lume cu oameni (de)plini”⁵⁵. În acest spațiu labirintic la suprafață, vulturul, „ființa incomunicantă”⁵⁶, din colivia pusă pe pervazul ferestrei sau ascunsă în debara, își desface aripile, „fără să reușească să umple tot spațiul închisorii sale”⁵⁷ anticipează moartea eroinei, care se pierde implacabil între atâtea existențe suprapuse. Născocirile ei, ca ale Șeherezadei, intrau în țesătura cotidiană a relațiilor dintre personaje, se bălăcesc în concretul trecutului și al prezentului femeii ce *miroasea a violete* sau *a miere de salcâmi*, rămânând o enigmă care nu poate fi descifrată decât parțial.

Din nevoia acută de a povesti și a se povesti, naratorul din *Camionul bulgar* țese un *text sub cerul acoperit de nori* prin care incită lectorul să-și construiască propria istorisire, întrucât romanul este deschis mai multor variante de lectură: „Ar trebui să existe posibilitatea ca cititorul să ștergă și el ce nu-i place. Să-și aleagă. Să-și alcătuiască din frazele și cuvintele

51 Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, p. 121.

52 Dumitru Țepeneag, *La belle Roumanie*, București, Art, 2007, p. 198.

53 Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, p. 104.

54 *Ibidem*, p. 34.

55 Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, p. 82.

56 *Ibidem*, p. 87.

57 Dumitru Țepeneag, *La belle Roumanie*, București, Art, 2007, p. 85.

scriitorului cartea care e pe gustul lui...”⁵⁸. Șoferul *camionului*, cu gesturi de robot, întovărășit de o umbrelă cu un mâner în forma unui cap de vultur, introduce cititorii în spațiul occidental, așa cum făcuseră și personajele romanelor anterioare. Totuși, el este pierdut de narator pe o șosea națională, oprind astfel parodia bietului camionagi printr-o moarte onirică, de care va avea parte și însoțitoarea lui: „se apropie tunelul a spus Țvetan în bulgărește iar Beatrice și-a dat seama că în sfârșit pricepe foarte bine înțelege și limba și ce avea să se întâmple”⁵⁹. Aflat sub *dictatura publicului*, romancierul, *un fel de supraviețuitor al anilor '70*, propune o scriitură muzicală, o autoficțiune – „gen literar cu pretenții de înnoire în istoria narațiunii”⁶⁰, în care nu trebuie să se vaite de bătrânețe sau de boală, de trecerea ireversibilă a timpului sau de pierderea inspirației creatoare, de singurătate sau de sentimentul inevitabilului sfârșit.

Ca un *șantier sub cerul liber*, romanul textualist inserează frânturi de vis ce revin obsedant: „nu contează că visul i se ștergea acum tot mai repede din memorie nu-și mai amintea decât de un camion pe malul mării și de săpători ba nu erau tot felul de corpuri nu neapărat umane care mișunau pe nisip într-un balet aleatoriu”⁶¹. Se instaurează o atmosferă angoasantă, o stare de așteptare întrucât naratorul, fără a cunoaște cu precizie nici măcar ce e în mintea personajelor sale, își pierde totalmente atributele demiurgice și chiar legătura cu cititorii, adesea cu gândul în altă parte. La nivelul semnificațiilor metaforice, mitul lui Isis și Osiris descrie relația autor-cititor, înfățișând o Isis obosită de lecturile îmbibate de onirism și textualism în vreme ce bucăți din corpul lui Osiris se pierd în neant.

Personajele, comici autohtoni în devenire, par a încetini *goana* din primele romane, prin care se zugrăvea o lume teatrală, mereu în așteptare sau investită cu o anumită misiune (auto)impusă de o instanță supremă care nu-și va devoala ușor identitatea. Fuga de voie sau de nevoie înseamnă lipsa unor compromisuri, depărtarea de obscuritatea unui regim sau de o societate încorsetată în legi care disipă ființa umană, puterea de înălțare *prin artă*.

Construit ca „un schimb de mailuri și câteva comentarii în jurul unei relații amoroase care se stinge încet-încet”⁶², romanul se scrie pentru

58 Dumitru Țepeneag, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom, 2010, p. 13.

59 *Ibidem*, p. 217.

60 *Ibidem*, p. 150.

61 *Ibidem*, p. 177.

62 *Ibidem*, p. 204.

marele public, în ciuda dificultăților pe care naratorul le întâmpină la tot pasul: bătrânețea grotesc-tragică și ridicolă, ce „produce empatie”⁶³, timpul nemilos, viața „greu de suportat”⁶⁴, moartea ca un vis, boala care *clocește* în trupul împovărat de trecerea anilor.

Fiecare personaj iese pe tăcute din scenă fie atins de o boală rară, nementionată în enciclopediile medicale, fie dispăre fără urmă îndărătul orizontului: „Personajele au evoluat prea repede, acum se târăsc pe scenă (la distanță unul de altul!), așteaptă deznodământul, știu că nu se mai poate întâmpla nimic. Așteaptă să cadă cortina. Iar eu nu mai știu ce să inventez. Ce lovitură de teatru...”⁶⁵

Concluzii

Pornind de la ideea că discursul narativ al lui Dumitru Țepeneag se articulează pe scheletul cotidianității, am încercat să demonstrăm modalitatea în care realitatea transgresează barierele ficțiunii și se încorporează în text, acaparând personajele în banalitatea existențială sordidă, aida realității și transformându-le în niște mașinării lipsite de personalitate și voință proprie.

Scriitura lui Dumitru Țepeneag se manifestă ca o aventură într-o lume în care predomină amenințarea unei realități ininteligibile, continuu deformabilă, iar cel care o trăiește este cititorul, educat a fi activ deoarece actul lecturii este unul creator și fiecare operă devine semnificantă prin prisma fiecărui cititor. Prin tehnica redublării personajului, a povestirii, a spațiului și a timpului, realitatea și imaginarul se contopesc într-o succesiune de povestiri nesigure. Descriri minuoase poartă mărcile cotidianității și creează iluzia unei imobilități spațio-temporale. Instantaneele cotidianității sunt înregistrate ca simple prezențe, cu precizia unui proces-verbal iar pasajele descriptive așază între paranteze fundalul cenușiu al concretului.

Imaginea vieții jucate, înfăptuită prin contemplație, se creionează pe fondul unei muzici nu lipsită de speranță, dar pătrunsă de o tristețe demnă de o existență ambiguă, în care personajele mereu pe fugă, mereu în așteptarea unui eveniment exterior care să le traseze un sens în această cotidianitate amalgamată: „Proza lui Țepeneag este asemenea nisipurilor

63 *Ibidem*, p. 122.

64 *Ibidem*, p. 166.

65 *Ibidem*, p. 200.

mișcătoare, nu te poți odihni în ea, n-ai tărâm pentru a așeza o singură certitudine, te afli mereu într-un echilibru incert”⁶⁶.

Explorator al abisurilor sufletești, cu independență de spirit, respingere a clișeeilor, luciditate în fața ideilor pervertite, cunoscător al granițelor literatură și filozofie, scriere și teorie, cu un *dispreț liniștit* față de perioada comunistă, Dumitru Țepeneag este pe bună dreptate „un deschizător de drumuri care nu a rămas prizonierul propriei invenții, fiind capabil să-și diversifice el însuși modalitățile narrative prin joncțiuni cu literatura de con-sum, literatura de aventuri, miturile naționale rescrise în răspăr sau chiar printr-o alianță plină de încredere în realismul cotidian sau în realismul tradițional al feliei semnificative, tipice, dintr-o societate în tranziție”⁶⁷. Ca regizor al propriei vieți, cunoscător al *pedagogiei curajului*, cu o „*memorie telescopantă*”⁶⁸, scriitorul joacă în chip parodic și ironic „într-o piesă de teatru – nu văd cum am să scăpa de această mentalitate pirandelliană – o piesă destul de absurdă, iar ficțiunea care este viața mea poate conferi un plus de valoare celeilalte ficțiuni: operei”⁶⁹.

Neînvinc de acest cotidian trivial, *curajos ca un legionar*, condus de valul entuziasmului și al nostalgiei la gândul (*re*)*întoarcerii la sânul mamei răătăcite*, cu o atitudine filozofică în fața spectacolului uman, scriitorul-salvator se reinventează cu fiecare roman, dintr-o dorință de regăsire a identității pierdute, de recucerire a alterității.

Bibliografie:

A. Opera

- [1] Țepeneag, Dumitru, *Frig*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- [2] Țepeneag, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, Editura Albatros, București, 1991.
- [3] Țepeneag, Dumitru, *Nunțile necesare*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992.

66 Monica Lovinescu, *Unde scurte*, vol. I, București, Humanitas, 1990, p. 530.

67 Georgiana Lungu Badea, Margareta Gyurcsik, coord., *Dumitru Țepeneag. Les Metamorphoses d'un createur: ecrivain, theoreticien, traducteur*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 48.

68 Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț* urmate de o *Addenda*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 95.

69 Dumitru Țepeneag, *Un român la Paris. Pagini de jurnal (1970 –1972)*, Cluj, Editura Dacia, 1993, p. 83.

- [4] Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris. Pagini de jurnal (1970–1972)*, Editura Dacia, Cluj, 1993.
- [5] Țepeneag, Dumitru, *Hotel Europa*, Prefață și curriculum vitae de Nicolae Bârna, Editura 100+1 Gramar, București, 1999.
- [6] Țepeneag, Dumitru, *La belle Roumanie*, Ediția a II-a revăzută, Editura Art, București, 2007.

B. Referințe critice

- [7] Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, Editura Univers, București, 2003.
- [8] Dimov, Leonid; Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, antologie îngrijită de Corin Braga, Editura Cartea Românească, București, 1997.
- [9] Eco, Umberto, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare* (traducere românească de Ștefania Mincu), Editura Polirom, Iași, 2009.
- [10] Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, Editura Libra, Colecția Critică literară, București, 1999.
- [11] Isachi, Petre; Lazăr, Ioan, *Anotimpurile romanului*, vol. II, Editura Plumb, Bacău, 1997.
- [12] Lovinescu, Monica, *Unde scurte*, vol. I, Editura Humanitas, București, 1990.
- [13] Negoîtescu, I., *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul Literar de la Sibiu”, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
- [14] Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Cartea Românească, București, 2010.
- [15] Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.
- [16] Pavel, Laura, *Matricea identitară la Dumitru Țepeneag*, în „Apostrof”, Anul XVII, 2006, Nr. 10 (197).
- [17] Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat. Interviu*, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, Editura, Allfa, București, 2000.