DUMITRU ȚEPENEAG – ONIRIC SYMBOLS

Iuliana Oică
PhD. student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present study presents the way in which two symbols acquire special meanings in the work of Dumitru Tepeneag. The world of Dumitru Tepeneag's books describes a fixed reality as a mirror held by a master in a ingenious narrative technique. Gifted with demiurgical force, passed through the literary experiences of the New Roman, the writer outlines boundless worlds, being aware of the capacity of the word revealed by the language of the dream. Self-productive writing becomes the mirror in which the novelist deliberately deconstructs his own identity, having the protector vocation of transvestite and camouflage in the manner of aesthetic onirism. As a metaphor of punishment, the daily is crossed by fish and eagles that cross this aberrant world.

Keywords: ambiguity, invention, symbol, escape, lucidity

Argument

Lucrarea pornește de la premisa că opera unui ideolog al onirismului estetic se dovedește a fi un domeniu larg de interpretare, proza lui rămânând un teritoriu supus continuu analizei. Dumitru Țepeneag a adoptat în creația sa tehnici narative complexe, depășind canoanele artistice. Dincolo de visul de tip romantic și suprarealist, creația onirică propune o transfigurare a realității, bazată pe analiza lucidă a strategiei de producere a visului, dar și a limbajului inconștientului. Este adevărat faptul că realismul constituia unica doctrină estetică promovată de partidele comuniste, iar opera scriitorului român era supusă unui control drastic. Astfel, emanciparea și liberalizarea sunt idealurile oniricilor, care își doresc să armonizeze creația autentică cu spiritul timpului, explorând spații culturale diverse.

Analiza noastră ne permite să demonstrăm faptul că actul de creație devine o formă de eliberare absolută, autorul fiind un *experimentator* lucid, fără a fi supus canoanelor ideologice și literare. Se propune cititorului o proză a deschiderii spre lume și se dorește o (re)sincronizare a literaturii române cu experiențele estetice universale. Nucleul cercetării va fi axat asupra analizei tematice, asociate cu perspectiva simbolică asupra unor imagini recurente care construiesc un adevărat joc întortocheat, în care lectorul se pierde alături de personaje sau de narator. În consecință, proza lui Dumitru Țepeneag stârnește interesul nostru din punctul de vedere al esteticii onirice, întrucât se construiește pe sine ca o lume autonomă, în continuă transformare și perpetuă mișcare. Cercetător al adâncimilor sufletești, cu independență spirituală, dorință de respingere a șabloanelor, luciditate în fața ideilor pervertite, afișând un dispreț temperat față de ideologia 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 narative prin joncțiuni cu literatura de consum, 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"[1].

Onirismul estetic – ansamblu de simboluri

Onirismul estetic promovat de către Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov face apel la visul ca o *gnoză*, într-un alt mod față de romantici sau suprarealiști, fără a deveni un conglomerat de

[1] Georgiana Lungu Badea, Margareta Gyurcsik, coord., *Dumitru Țepeneag. Les Métamorphoses d'un créateur: écrivain, théoreticien, traducteur*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 48.

BDD-A29547 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:20 UTC)

imagini, ci doar un reper compoziţional. Dacă suprarealistul se afla mereu în căutarea insolitului din spaţiul cotidian pentru a înfăţişa, în creaţiile lui, o lume aidoma visului, asumându-şi anumite stări de conştiinţă, scriitorul *oniric* creionează, în stare de luciditate, o altă lume ce se doreşte a fi propriul univers. Se remarcă afinităţi compoziţionale cu romantismul, dar artistul romantic creează prin intermediul visului o *suprarealitate*, ca o cale de a se elibera de constrângerile societăţii. Bun cunoscător al esteticii romantice, traducător al lui Albert Bégiun, Dumitru Ţepeneag crede că „despre o literatură a visului (deşi nu încă în accepţia de literatură onirică) abia în romantism se poate vorbi”[2]. Se ştie că opera eminesciană se circumscrie paradigmei onirice, întrucât realul se suprapune ficţionalului, visul fiind *un scenariu oniric*, aşa cum demonstrează Marin Mincu într-unul dintre studiile sale. Acelaşi critic consideră jocul identităţilor şi al proiecţiilor onirice din poemele eminesciene drept un aspect al modernităţii. Din perspectiva romantismului, creatorul îşi imaginează modul în care se proiectează propriului sine în vis, în mit sau în structurile universului. Astfel, Eminescu ia visul drept *model*, îi oferă un limbaj aparte, experimentând o nouă poetică: „Visul ar fi o a doua existenţă, poate cea adevărată, a individului; el ne vorbeşte în embleme, precum daimonul lui Socrate, sau în limbaj eminescian, ne vorbeşte în vis propriul nostru «archaeus»”[3].

Discutând despre apropierea onirismului de suprarealism, putem spune că estetica suprarealistă este generatoare de modalităţi noi de expresie, deoarece visul revelează, la nivel artistic, experienţe sufleteşti profunde. Pentru dadaişti, visul propune o lume paralelă, un efect artistic: „limbajul ascunde virtuţi poetice, deschide un câmp virgin de semnificaţii, se sustrage ordinii culturale prin revelarea literalităţii sale”[4]. Creatorul devine fascinat de mecanismul în care visul se realizează, la nivelul imaginarului artistic, dar şi la nivelul discursului. Totul se bazează pe raportul inversat dintre om şi limbaj, visul evocând lumi produse de semnificaţiile multiple ale cuvintelor. În cazul oniricilor, visul pune în lumină un alt univers, autonom, artiştii creionând noi toposuri menite să reorganizeze realitatea după regulile visului, într-un *sens autoproductiv*, nicidecum sentimental–confesiv, de factură romantică. În altă ordine de idei, cuvântul deţine capacitatea de a releva lumi *autonome*: „cuvântul are o viaţă a lui, e un receptacul de viaţă, nu simplă etichetă pe obiect”[5]. De altfel, obiectul modelează limbajul artistic aşa cum în pictura modernă „pânza în faţa căreia ne aflăm este şi textul care o analizează, face parte din spaţiul cultural al lecturii”[6]. Oniricii, asemenea suprarealiştilor, credeau că imaginea este elementul compoziţional al noii arte, iar culoarea aduce un mesaj creator de tensiune. Ca formă complexă de reprezentare, visul ca model scriptural transcrie experienţele sinelui, ordonează lumea, aduce noi realităţi şi proiectează un eu multiplicat prin explorarea inconştientului. Imaginarul oniric se află în concordanţă cu intenţia artistului de a aduce la lumină ascunzişurile visului, ce vizează esenţa lucrurilor şi a existenţei. Fiecare construct oniric recreează lumea din perspectiva modelului legislativ al visului, descriind spectacolul cotidian în continuă transformare.

Potrivit opiniei lui Eugen Negrici, onirismul este o categorie estetică circumscrisă modernismului, în care visul generează irealităţi: „Este vorba, în esenţă, să produci visul, nu să-l reproduci, punct de vedere care îi separă pe «oniricii» noştri, propriu-zis pe Dimov, de suprarealişti, de romantici, de naturalişti, de prozatorii care recurg la lanţul cauzalităţii şi de liricii care prelucrează materia mundi spre a-i da un sens”[7]. Demersul teoretic al oniricilor se doreşte a fi un model creator, în care visul se reinventează, capătă o deplină libertate şi propune o realitate

[2] Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric,* Antologie îngrijită de Corin Braga, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 70.
[3] Marin Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, Constanţa, Editura Pontica, 1996, p. 47.
[4] Marc Dachy, *Dada. Revolta artei*, Traducere de Irinel Antoniu, Bucureşti, Editura Univers, colecţiile Cotidianul, seria a III-a, volumul III, 2007, p. 49.
[5] Marin Mincu, *op. cit.*, p. 46.
[6] Mircea Muthu, *Alchimia mileniului. Interferenţe culturale*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2008, p. 59.
[7] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 2008, p. 165.

BDD-A29547 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:20 UTC)

alternativă. Cuvintele sunt instrumente ale creatorului, pe care le mișcă după propria voință: „Acum, oniricul visează scriind. Visul începe odată cu textul”[8]. Detașarea lucidă a artistului față de propria creație este privită din exterior ca o piesă de teatru, visul transgresând limitele materiei. Același vis copleșește realitatea, reconfigurează imaginativ trăirea umană: „Fantezia descompune întreaga creațiune și, cu materialele îngrămădite și dispuse după reguli a căror origine nu o putem afla decât în zona cea mai profundă a sufletului, creează o lume nouă”[9].

Peștele și vulturul – proiecții în oglindă

În proza lui Dumitru Țepeneag își fac apariția stări nostalgice, scene de neuitat, clipe tulburătoare. Tărâmul memoriei se edifică treptat, fiind traversat de personaje ale căror alergări se succed halucinatoriu. Odată intrate în teatrul cotidian, personajele resimt emoții cutremurătoare, viața fiind un labirint, în care ființele dezarticulate rătăcesc și încearcă să ajungă într-un alt spațiu, adesea mult mai întortocheat. Spectacolul lumii se dovedește a fi o iluzie a vieții, iar ființele par a se compune doar din emoții, trăiri și semne misterioase: „Omul e predestinat la pasivitate. Omul este un efect nedorit și niciodată cauză, nici măcar *causa sui*. Convingerea sa e că nimic nu depinde de el”[10]. Ca semn cultural, oglinda capătă, de-a lungul timpului, multiple semnificații, de la obiect ritualic/artificial și simbol mitic la mister, cercetare și reflecție, de la însemn al cunoașterii/autocunoașterii la instrument al interiorității și al exteriorității umane. Propria imagine este răsfrântă în celălalt, provocând o acomodare a sinelui cu altul, o identificare în oglinda care devine o copie fidelă a realității și a lăuntricului. Oglinda poartă cu sine elogiul omului care viețuiește în spectacolul lumii văzută ca un spațiu al autospecularității: „scriitura nu a putut uneori decât să *mimeze* calitatea de *imitatio,* inclusiv sub formele cele mai rafinate de *trompe d’oeil*”[11].

Se conturează o geografie a oglinzii de la stadiul de simbol poetic la cel de metaforă textuală, prin care se dezvăluie adevărul ființării, deoarece în oglindă se răsfrânge alt chip, dublul lăuntric al privitorului. Oglinda îngăduie ființei să vadă ceea ce natura îi ascunde, arătându-i chipul și ochiul, fereastră a sufletului: „O reflectare a sinelui în sine beneficiind de aceeași dezmărginire cu bătaie metafizică – adâncirea interioară, cufundarea în apele imanenței, comunicând cu atingerea transcendentului”[12]. În registrul narativ, oglinda deține capacitatea de a dubla imaginea, de a arăta lucrurile ascunse, fiind semnul celor inițiați, care își asumă lumea ca „o explozie nemediată a sinelui în cosmos precedată de o implozie, de o concentrare mundană în spațiul interior al conștiinței”[13]. Cercetarea universului se poate înfăptui purtând o oglindă orientată dinspre lume spre lăuntrul subiectului, iar „lumea devenea subiectivă prin expansiunea eului, prin exteriorizarea unei interiorități năvalnice”[14].

Pe de altă parte, oglinda reflectă imaginea de sine, fiind deopotrivă semnul puterii și al propriei respectabilități, conturând „o nouă geografie a corpului care face să răsară imagini necunoscute și stârnește sentimentul pudorii și al conștiinței de sine”[15]. De-a lungul timpului, oglinda a fost mai întâi un banal obiect așezat pe manufacturile de la Saint-Gobain sau formă a politeții, întrucât atrăgea atenția asupra gustului pentru găteală al doamnelor cu titlu nobiliar. Chiar în timpul Revoluției franceze, o doamnă din înalta societate nu va lua cu sine în închisoare decât două obiecte: o oglindă micuță cu ramă de carton și o pereche de pantofi.

[8] Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 29.
[9] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (în românește de Dieter Furhmann), București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969, p. 53.
[10] Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Caius, 1998, p. 119.
[11] Cristian Moraru, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei*, București, Editura Univers, 1990, p. 101.
[12] *Ibidem*, p. 130.
[13] *Ibidem*, p. 129.
[14] *Ibidem*.
[15] Sabine Melchior-Bonnet, *Istoria oglinzii* (traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Jean Delumeau), București, Editura Univers, 2000, p. 9.

BDD-A29547 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:20 UTC)

Câmpul semantic al oglinzii acoperă o arie întinsă, de la mit la scriitura eului, de la simbol la literalitate, dezvoltând o dialectică a esenței și a aparenței mai ales în mărturiile autobiografice. Îndărătul oglinzii se pot determina emoțiile, percepțiile și nuanțele sensibilității umane, însemnele trecutului, evocând drepturile privirii individului asupra lui însuși. Ființa umană se construiește progresiv, antrenând conștiința unei diferențieri în raport cu lumea exterioară și cu celălalt, devenind capabil să-și coordoneze percepțiile exterioare cu senzațiile interioare. Extindere a spațiului mental, oglinda ca imagine speculară capătă unitate prin identificare a eului cu lumea și prin (auto)reprezentare a unor acțiuni simbolice: Narcis este primul erou al întâlnirii tulburătoare cu sine.

Privitul în oglindă presupune deopotrivă teamă, pudoare, bucurie, îngăduință, sfidare și confirmă interdependența înlăuntru – afară: „A se vedea în oglindă, a se identifica, cere o operație mentală prin care subiectul este capabil să se obiectiveze, să despartă exteriorul de lăuntric, operație pe care o poate îndeplini dacă îl recunoaște pe celălalt ca pe semenul său și dacă își poate spune: eu sunt celălaltul celuilalt”[16]. A vedea și a fi văzut definesc cele două comportamente ale omului în fața oglinzii, iar lumina pe care o aducea un astfel de obiect acaparează decorul și transformă toate obiectele unei încăperi. Această *plăcută invenție* face parte din arta de a trăi a înaltei societăți, fiind strâns legată de o concepție de viață, de un gust al epocii pentru fast și reprezentație. Acest accesoriu al vieții sociale favorizează convivialitatea și denotă o preocupare pentru decorație și confort, un mod de viață burghez, cucerind mai ales interioarele de la oraș.

Omniprezența oglinzilor în cotidianitate preface existența umană în spectacol, astfel încât a-ți regăsi chipul în fiecare dimineață în momentul toaletei este la fel de natural ca și a respira. De aceea, oglinda încetează să mai aparțină spațiului închis al intimității și începe să ocupe întinderea orașului, proiectând interiorul în exterior și invers, pentru a ilustra autenticitatea oamenilor și a lucrurilor. Trebuie să privim omul în fața oglinzii pentru a-i desoperi fața ascunsă, pentru a-l cunoaște mai bine, a-i dezvălui punctele mai puțin vizibile: ea ascunde tot atât de mult pe cât arată. Evul Mediu, puternic marcat de platonism, pune accentul pe vedere ca formă de cunoaștere prin care se ajunge la frumos, iar oglinda a căpătat o excepțională încărcătură simbolică. Grație puterii ei de a spori acuitatea oculară și de a iradia pretutindeni lumina dătătoare de frumusețe, oglinda imită și trimite la un original față de care se distanțează, arătând o imagine exactă și totodată imperfectă. Ea sugerează un câmp aflat sub semnul enigmaticului, o lume lipsită de materialitate, ce îndeamnă privirea individului să străpungă aparențele. Platon este cel dintâi care se preocupă de imaginea din oglindă, ce deține statutul de aparență, condamnând caracterul înșelător al reflexiei prin intermediul căreia se realizează o discrepanță între ființă și dublul ei. Pentru greci, lumea imaginilor este sensibilă și poate reproduce realul, fiind o copie a acestuia, dar inferioară.

Același prozator readuce în operele sale, prin imaginea peștelui, semnificații diverse precum transparența și limpezimea apei, forța regenerării, capacitatea de a depăși limitele (auto)impuse: „apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, a limbajului care mlădiază ritmul și conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite”[17]. Lumea aruncă priviri insistente spre un pește mort, așezat pe trotuar, luminile unui oraș au forma unor pești de aur, alți pești lungi vizitează spații diverse sau zboară deasupra copacilor. Aceste „prezențe trans-alegorice și trans-simbolice”[18] se schimbă continuu, ștergând granița dintre existență și inexistență, totul fiind ambiguu și reversibil. Personajele își pierd identitatea, se unesc cu niște pești protectori ce devin hrană în această lume obsesiv-normală: „Rareori, câte un biciclist pedalând lent pe lângă trotuar, atât de lent încât îl puteai cerceta pe îndelete cu privirea. Îi studia mai întâi, din profil, chipul brutal,

[16] *Ibidem*, pp. 13 – 14.
[17] Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1995, p. 209.
[18] Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 104.

BDD-A29547 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:20 UTC)

ars de soare, trupul mușchiulos sub maioul asudat și prăfuit, pantaloni de doc și sandale, apoi îl vedea din spate: bicicleta avea portbagaj, unde mai totdeauna se aflau o pâine și câțiva pești”[19].

Din simbolismul peștelui se păstrează totuși valența erotică, dar și o funcție parodică, întrucât se regăsește ba într-o sacoșă, ba într-un portbagaj, neînsuflețit. Elementele referitoare la mitul cristic (peștele, pâinea, Maria, trandafirul) nu reprezintă *inserții ale sacrului în profan*, ci aduce o lume a paiațelor, a gesturilor absurde, niciodată duse până la capăt, lipsite de un anumit obiectiv: „Era o femeie cumsecade, se întorcea probabil de la cumpărături, avea o plasă cu cinci pești, cred că lini sau șalăi, și trei pâini, trei franzele”[20]. În acest loc impropriu, peștele este fie prieten, fie sursă de hrană, demonstrând că nemărginirea timpului pune totul sub umbra derizoriului și a insolitului. În plus, simbolul păsării oferă posibilitatea eliberării, a libertății, a stării de cunoaștere deplină. Vulturul este doar o prezență incomunicantă, regăsindu-se în colivia așezată pe pervazul ferestrei sau ascunsă în debara, ce își desface aripile, „fără să reușească să umple tot spațiul închisorii sale”[21].

De asemenea, vulturul devine o figură recurentă în proza lui Dumitru Țepeneag, ce poate reprezenta puterea atroce, supunerea, constrângerea și chiar manipularea. În aceeași ordine de idei, păsările atrag toate privirile trecătorilor, deoarece vin de la capătul lumii și ascund întotdeauna o taină: lumea e lipsită de sens, iar oamenii sunt făpturi caraghioase. Reîntoarcerea lor din alte locuri este așteptată, ele însuflețesc orașul monoton, cu toate că apariția lor pare a provoca destinul tragic al oamenilor. Agresivitatea îi este specifică vulturului *cu pește în gheare*, o prezență celestă ce semnifică delirul ascensional și crește fantastic, invadând spațiul și deformându-se la infinit. La început, doar lovește cu ciocul sau părăsește colivia, apoi se transformă într-un monstru care înghite totul, care privește cu obiectivitatea unui judecător lumea confuză și însingurată. Deși rămâne o prezență ispititoare, vulturul cu aripi albătrii produce o liniște totală, predominant stranie, într-un spațiu populat de oameni cu o identitate incertă.

Scrisul autoproductiv devine oglinda în care romancierul își deconstruiește în mod deliberat propria identitate, având vocația proteică a travestirii și a camuflării în maniera onirismului estetic. Naratorul pătrunde într-un spațiu al încremenirii, în care reușește să comunice cu ființe stranii, aflate în afara timpului: „Timpul este un vid înlăuntrul căruia există un singur moment, întotdeauna același, fără să aducă nimic”[22]. Privitul în oglindă presupune deopotrivă teamă, sfidare și confirmă interdependența înlăuntru – afară: „A se vedea în oglindă, a se identifica, cere o operație mentală prin care subiectul este capabil să se obiectiveze, să despartă exteriorul de lăuntric, operație pe care o poate îndeplini dacă îl recunoaște pe celălalt ca pe semenul său și dacă își poate spune: eu sunt celălaltul celuilalt”[23]. A vedea și a fi văzut definesc cele două comportamente ale omului în fața oglinzii, iar lumina pe care o aducea un astfel de obiect acaparează decorul și transformă toate obiectele unei încăperi.

Acest obiect cu valențe simbolice pare a înlocui realitatea cu imaginea ei simetrică, un teatru cu reflexii, o lume invadată de artificii, în care eul se întinde sub privirea celorlalți și sub ochii lui Dumnezeu. Oglinda presupune un demers introspectiv, fiind totodată un instrument al aparențelor în cadrul armoniei și adaptării sociale. Pare că nu ființa umană se privește în oglindă, ci oglinda o privește pe ea și îi dictează anumite roluri aprobate în prealabil de conștiința de sine. Totul devine un spectacol al transparenței reciproce, în care oricine este văzut, poate să (se) vadă, ajungând să fie un altul. Martor fidel al fiecărui individ, oglinda examinează sufletul celui care se oglindește, îndeamnă la depășirea aparențelor, la căutarea dincolo de peretele ce separă materialul de imaterial, teluricul de cosmic, exteriorul de interior. Grație puterii ei de a spori acuitatea oculară și de a iradia

[19] Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, Ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, Prefață de Nicolae Bârna, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 33.
[20] *Ibidem*, p. 49.
[21] *Ibidem*, p. 87.
[22] Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, traducere de Irina Bădescu și Angela Martin, studio introductive de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1987, p. 360.
[23] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, pp. 13 – 14.

BDD-A29547 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:20 UTC)

pretutindeni lumina dătătoare de frumusețe, oglinda imită și trimite la un original față de care se distanțează, arătând o imagine exactă și totodată imperfectă. Ea sugerează un câmp aflat sub semnul enigmaticului, o lume lipsită de materialitate, ce îndeamnă privirea individului să străpungă aparențele. Platon este cel dintâi care se preocupă de imaginea din oglindă, ce deține statutul de aparență, condamnând caracterul înșelător al reflexiei prin intermediul căreia se realizează o discrepanță între ființă și dublul ei. Pentru greci, lumea imaginilor este sensibilă și poate reproduce realul, fiind o copie a acestuia, dar inferioară.

Scriitorul invită lectorul într-o suprarealitate de tip oniric, într-un timp și un spațiu sunt resimțite ca stări ale unui sine tulburat de o criză accentuată, iar nucleele narative impresionează prin visele bogate în conținuturi semnatice, prin simbolurile cu semnificații multiple. Structura deschisă a operei sale punctează ideea textualistă a lui Roland Barthes conform căruia în text, numai cititorul vorbește. Personajele cu multiple măști visează și se visează, trăiesc sub semnul unui destin implacabil, încercând disperat să se regăsească în fragmentarismul vieții. Creația lui Dumitru Ţepeneag rămâne o aventură într-o lume ininteligibilă, continuu deformabilă, în care se simte permanent o privire scrutătoare, iar lupta cu automatismele se convertește într-o evadare aparentă în planul oniric, unde aceeaşi realitate pare a acapara totul. Viaţa însăşi e un labirint de ficţiuni, iar canalele de comunicare par să fie obturate şi chiar deviate. Cotidianul e recompus din fragmentele unui univers aflat în prăbușire. O cotidianitate deschisă metamorfozei, reflectată deopotrivă în realitate şi vis, devine un amalgam de elemente care limitează fiinţa într-o existenţă apăsătoare. Cotidianul incert este pulverizat în spaţiul ficţiunii, devenind realitatea metaforizantă a prozei autorului, pentru că „literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități”[24].

Concluzii

Pornind de la premisa că lumea cărților lui Dumitru Ţepeneag descrie o realitate încremenită într-o oglindă ținută în mână de un autor stăpân pe o tehnică narativă ingenioasă: „Fiindcă nu există privirea pură și simplă căreia să-i răspundă Privitorul pur și simplu. Privirea e mereu intermediată – maşina de scris, oglinda, ochelarii, binoclul, ochii închiși etc. deviază prismatic culoarea albă a Adevărului în toate culorile. Papagalicește”[25]. Cu o forță demiurgică de apreciat, trecut prin experiențele literare ale Noului Roman, prozatorul conturează lumi nelimitate, fiind conștient de capacitatea cuvântului de a releva limbajul visului. Naratorul este un fin observator al spațiului monoton și repetabil, adesea greu de privit, care se contopește cu timpul incertitudinii: „Spațiul alb al producerii scriiturii e o obsesie textualistă”[26].

Omul erijându-se într-o marionetă se privește în oglindă pentru a se vedea, asemenea lui Narcis, dar acest obiect cu valențe magice îi oferă acestuia, dincolo de aparențe, o cunoaștere a interiorității. Platon crede că omul trebuie să aibă grijă mai ales de suflet, căci el îi formează esența, iar pentru a se cunoaște, acesta are nevoie de o reflexie ca o modalitate de investigare a sinelui. Și Socrate îi îndemna pe tineri să se privească în oglindă, pentru a se arăta demni de frumusețea lor sau pentru a-și ascunde urâțenia fizică: „Oglinda, auxiliar al lui cunoaște-te pe tine însuți, îl avertizează pe om să nu se ia drept Dumnezeu, să nu se lase cuprins de orgoliu, cunoscându-și limitele și să se perfecționeze: nu este oglinda pasivă a imitației, ci oglinda activă a transformării”[27]. De altfel, oglinda pare un maestru al imitației, ce tulbură și fascinează în același timp, propunând narcisismul ca „stare de experiență în care numai individul însuși, corpul său, nevoile sale, sentimentele sale, ideile sale, bunurile sale, numai ființele și lucrurile sale sunt percepute ca fiind pe deplin reale”[28].

[24] Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 78.
[25] Irina Petraș, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de știință, 2003, p. 193.
[26] Marian Victor Buciu, *Dumitru Ţepeneag, originalul onirograf* , *op. cit.*, p. 179.
[27] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 147.
[28] Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 102.

BDD-A29547 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:20 UTC)

Ca regizor al propriei existențe, cunoscător al pedagogiei curajului, înzestrat cu o memorie imbatabilă, scriitorul joacă la modul 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”[29]. Neînvins de acest cotidian zbuciumat, temerar și entuziast, nostalgic la gândul (re)întoarcerii în patria mumă, cu o atitudine filozofică în fața spectacolului uman, scriitorul se remontează cu fiecare creație, dintr-o dorință de regăsire a identității pierdute, de recucerire a alterității.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1995
Badea, Georgiana Lungu, Margareta Gyurcsik, coord., *Dumitru Țepeneag. Les Métamorphoses d'un créateur: écrivain, théoreticien, traducteur*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006
Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013
Buciu, Marian Victor, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998
Dachy, Marc, *Dada. Revolta artei*, traducere de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, colecțiile Cotidianul, seria a III-a, volumul III, 2007
Dimov, Leonid; Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997
Dimov, Leonid, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne* (în românește de Dieter Furhmann), București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969
Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii* (traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Jean Delumeau), București, Editura Univers, 2000
Mincu, Marin, *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, Constanța, Editura Pontica, 1996
Moraru, Cristian, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei*, București, Editura Univers, 1990
Muthu, Mircea, *Alchimia mileniului. Interferențe culturale*, Ediția a doua, revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea românească, 2008
Petraș, Irina, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de știință, 2003
Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, traducere de Irina Bădescu și Angela Martin, studio introductive de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1987
Țepeneag, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991
Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris. Pagini de jurnal* (1970–1972), Cluj, Editura Dacia, 1993

[29] DumitruȚepeneag, *Un român la Paris. Pagini de jurnal* (1970 –1972), Cluj, Editura Dacia, 1993, p. 83.

BDD-A29547 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:20 UTC)