JUISARE ȘI PASIUNE A SENSULUI ÎN ULTIMUL ROMAN AL LUI DUMITRU ȚEPENEAG

GIOVANNI ROTIROTI[1]

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

ENJOYMENT AND PASSION OF SENSE IN DUMITRU ȚEPENEAG'S LAST NOVEL

Abstract

Starting from Ţepeneag's latest novel, *Bulgarian Truck*, published in Romania in 2010, this article intends to investigate Ţepeneag's "oniric literature" not only from a "structural" and narratological point of view, but also from a rhetorical and textual point of view. Ţepeneag moves in a metaliterary dimension that gives great space to the "mise en abyme" of writing. For Ţepeneag, the novel is not only art, but it is, above all, an instrument of knowledge that allows the reader to implement, in full freedom, all possible combinations and associations, questioning the models that naively rely on any form of realism objectivistic or transparency of the world, also allowing words to speak the truth of desire.

Keywords: *Dumitru Ţepeneag*; *Romanian literature*; *psychoanalysis*; *comparative literature*; *critical theory*; *novel*.

---

[1] **Giovanni Rotiroti** este profesor de limba și literatura română la Departamentul de Studii Literare, Lingvistice și Comparative de la Universitatea L'Orientale din Napoli. Este autorul volumelor: *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé. Saggi di estetica e di poetica sul neoclassicismo di Dan Botta* (2000); *Dan Botta. Între poiesis şi aisthesis* (2001); *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione* (2002); *Il demone della lucidità. Il « caso Cioran » tra psicanalisi e filosofia* (2005); *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion* (2008); *Odontotyrannos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte* (2009); *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'* (2010); *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio* (2011); *Il mistero dell'incontro* (2012); *Dezvrăjirea lui Cioran* (2016); *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore* (2016); *Chipul Meduzei* (2017); *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*; (2017); *„Când soarele ajunge la solstițiu": Urmuz și scriitorii de avangardă din exil*, (2020); e-mail: rotirotigr@inwind.it.

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

În *Camionul bulgar*, poate ultimul roman al lui Țepeneag, publicat în România în 2010, citim: „Isis, cititoarea avizată, sora și soția lui Osiris, cea care caută sensul în diversitatea cuvintelor, se va strădui să-l recompună, să-l reîntregească. Ceilalți vor avea lectura lor. Îi privește… Un text are întotdeauna parte de mai multe lecturi. / Mai mult, mă bate gândul să fac în așa fel încât Isis și Osiris să fie una și aceeași persoană. Înțelegi? Isis să se caute pe ea însăși" (Țepeneag 2010: 81). Așadar, în ultimul roman al lui Țepeneag, originea nu se mai prezintă ca tutelă a sensului, cum se întâmpla în mit. Originea devine elementul spre care urcăm, spre care înaintăm. Mai exact, se oferă ca însăși rațiune a textului, care se lasă acostat în toate posibilitățile sale, până la imposibil. Originea diferă diferind de ea însăși. Tocmai de aici se naște juisarea sau pasiunea sensului ei. Asta îi dă sensul. Condiția de posibilitate a originii sensului este dată de scriitură. Scriitura nu mai este vehiculul sau instrumentul sensului. Scriitura originii este chiar scriitura însăși: scriitura ca pasiune a originii. Originea este o pasiune, pasiunea de sine în diferență, iar asta creează sensul, tot sensul. Sensul este pasiune în toate accepțiile cuvântului *sens*. În esență, sensul nu face decât să se repete, însă fără a se înfățișa de două ori la fel, ci în posibilitatea unei trimiteri de la un semn la altul. În această trimitere, se recunoaște sensul și este recunoscut ca sens. Sensul este duplicarea originii, este raportul deschis în origine, al originii cu sfârșitul, este plăcerea originii de a juisa de ceea ce generează ea însăși. „Dar pasiunea presupune riscuri! Se hrănește din primejdii. Și, de fapt, e foarte obositoare" (Țepeneag 2010: 190), îi scrie naratorul M(a)ilenei, interlocutoarea sa epistolară postmodernă de factură kafkiană.

Se poate observa imediat că romanul lui Țepeneag nu poate fi definit ca un întreg omogen coerent, ca un tot, ca o lume completă și autonomă, cum se întâmplă îndeobște în romanul tradițional, ci este pus constant în discuție de însăși organizarea textului, care este alcătuită din rupturi, fragmentări, segmentări radicale, ce întrerup fluxul istorisirii narate, pentru a permite inserarea altei istorisiri. Cea care operează în interiorul intrigii narative este tăietura, ruptura, iar asta face ca romanul să pară alcătuit dintr-o serie de bucăți răzlețe, care, în loc să se reunifice, cum ar cere mitul lui Osiris, produc în economia narațiunii surpări, alunecări, pasaje deviante. De fapt, chiar pornind de la acest aspect își începe Eugen Simion recenzia la *Camionul bulgar*: „D. Țepeneag, autor a

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

26 de cărți (dacă numărătoarea mea este exactă!), publică acum un nou roman – « Camionul bulgar » – pe care îl subintitulează, deloc poetic, « Șantier sub cerul liber ». Un roman, mă grăbesc să spun, în autentic « stil Țepeneag », adică autoreferențial, cu un scenariu epic fragmentat și derutant, cu treceri neanunțate de la un palier la altul și de la un timp la altul, spre iritarea cititorului tradițional care vrea să urmărească o istorie coerentă a unei pasiuni, o istorie a inimii « cusută fir cu fir », cum ne amintim că recomandă un mare romancier din secolul al XIX-lea" (Simion 2011). Și adaugă: „D. Țepeneag a optat de la început din (faza onirică) pentru o proză experimentală și aproape toate narațiunile sale sunt aventuri ale scriiturii și nu scriituri ale aventurii, dacă acceptăm această împărțire făcută de teoreticienii noului roman" (Simion 2011).

Dumitru Țepeneag, de prisos să mai amintim, este o prezență marcantă în literatura română și franceză. Ajunge să ne gândim că operei sale i-au fost dedicate în România cel puțin cinci monografii (Bârna 1998; Buciu 1998; Felecan 2006; Pavel 2007; Bârna 2007a). Reprezintă, fără îndoială, una dintre culmile culturii europene, alături de alți intelectuali cunoscuți ai exilului românesc din secolul XX, ca Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Isidore Isou, Gherasim Luca și Paul Celan.

În 2008 i s-a decernat la Roma Premiul Uniunii Latine pentru calitatea artistică excelentă a romanelor, eseurilor și memoriilor sale, dar și pentru angajamentul în apărarea formelor literare și a libertății de exprimare a scriitorului. În anii '60 în România, alături de Leonid Dimov, a fost lider al „onirismului estetic și structural", mișcare literară contrară doctrinei oficiale a realismului socialist. Disident al regimului Ceaușescu, spirit independent și provocator, în timpul exilului în Franța a contribuit la popularizarea literaturii est-europene. În lunga sa carieră de scriitor, Țepeneag a izbutit să îmbine experimentarea literară și interesul social, cu scopul de a descifra complexa situație istorică a lumii actuale. Prin destinele particulare ale personajelor sale, zugrăvește în fața ochilor noștri construirea progresivă a unei identități europene noi și multiforme, adoptând mereu un punct de vedere subtil și ironic. Cum scrie Nicolae Bârna, Țepeneag a fost „unul dintre artizanii marcanți ai sincronizării literaturii române, în anii '60, cu literatura universală modernă, șef de școală literară, ulterior franctiror neobosit pe frontul

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

înnoirii prozei, precursor al textualismului optzecist, revelator implicit (prin perfecta lui integrare temporară, fără stridențe, într-o literatură europeană prin excelență occidentală, cea franceză), al europenității literaturii noastre" (Bârna 2007b).

Camionul bulgar este cu siguranță o demonstrație exemplară a artei sale și este un roman diferit de toate cele scrise până acum. De fapt, acest text reprezintă mult mai mult decât un „șantier sub cerul liber"[2] sau un simplu „roman". Este vorba de altceva, ceva ce Țepeneag a săpat în profunzime, până la adâncimi extreme, până a atins abisul cuvintelor unde Eros și Thanatos se înfruntă în chip misterios. Despre *Camionul bulgar* Marta Petreu scrie: „străvechea temă Eros și Thanatos apare, pe măsura masificării și degradării extrem-contemporane, redusă la Amor și Accident" (Petreu 2014: 256), în momentul în care masificarea și degradarea societății contemporane par să indice semnele apocaliptice ale sfârșitului literaturii. În plus, „cu o mare ingeniozitate literară, Dumitru Țepeneag încrustează în romanele sale un mesaj, un sens ce poate fi reconstituit numai după o operație migăloasă de recompunere – ca să îi respectăm termenii, « osirică », de la mitul lui Osiris – din cioburi. La fel ca alte romane ale lui Dumitru Țepeneag, *Camionul bulgar* ne pune, cred, față în față cu semnele apocaliptice ale sfîrșitului unui ciclu de civilizație" (Petreu 2014: 256).

În această (probabil?) ultimă operă, Țepeneag încearcă să-și convingă cititorul că romanul în sine nu este important. Importante sunt, în schimb, calea, parcursul, jurnalul romanului ce conduc la carte. Cartea este calea unei „adevărate prăpăstii între noi" (Țepeneag 2010: 10) care se sapă și se naște din tăcere. Se ivește din „prăpastia" dorinței, iar „Moartea lărgește și mai mult prăpastia" (Țepeneag 2010: 11). „Prăpastia dintre noi" este metafora esențială a misterului ascuns în cuvintele lui Țepeneag, care se succed pe dâra lăsată de *Camionul bulgar*. Cuvântul, fiecare cuvânt din acest text, este constituit dintr-o imagine originară și inconștientă, o imagine onirică, prezentă în fiecare ocurență a respectivului cuvânt și a respectivei imagini, a cărei origine abisală este mereu vie, actuală și operantă. Parcă Țepeneag i-ar spune cititorului că este nevoie

[2] Subtitlul îi amintește cititorului român volumul *Șantier*, jurnalul lui Eliade din India din 1935 (Cf. M. Eliade, *Șantier*, ediție de Bordaș, L., Bucureşti, Cartex 2000, 2019).

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

de ani de „săpături" în „prăpastia" textelor, înainte de a înțelege – și atunci doar provizoriu – sensul acelor cuvinte și imagini capabile să ordoneze *après-coup* o întreagă existență. Pentru Țepeneag, fiecare om vorbește exact așa cum visează. Și nu e nicidecum ciudat sau neobișnuit să cadă în coșmar și angoasă.

Deja într-un articol programatic din 1966, în plin realism socialist în România, Țepeneag scria:

> „Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei chiar dacă își alege drept criteriu un fenomen irațional. […], literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități." (Țepeneag 2017: 58).

„Literatura onirică" se opune oricărei forme de realism sau proletcultism, în sensul că, potrivit lui Țepeneag, „tinde spre obiectiv, spre obiectual aș zice", adică spre „proiectarea hiperbolică" ce transformă sentimentul într-un obiect vizibil, deoarece: „În vis totul e văzut, uneori chiar și gândul. Iar senzația de ubicuitate duce până la urmă la completa dispariție a eului. Nu mai exiști, nu ești decât un ochi" (Țepeneag 2017: 56). Așadar „literatura onirică" urmărește eliberarea de eu, de acel eu ancombrant, din cauza căruia un text n-ar putea fi altceva decât o proiecție narcisistă, contingentă și lipsită de adevăr. Însă lupta contra intruziunilor eului prezintă o latură tehnică, o serie de alegeri și proceduri care caracterizează, în opinia lui Țepeneag, evoluția, dacă nu cumva chiar istoria literaturii. „Literatura onirică" nu servește pentru a comunica, ci pentru a face cunoscute sensul și dimensiunea cuvintelor, unde limbajul se pune în joc pe sine însuși. Doar pornind de la „literatura onirică" devine cu putință să înțelegem, să descoperim virtualitățile limbajului – limbajul nu ca instrument de reprezentare, de desemnare și comunicare, ci ca potență, exces, flexibilitate, mai precis ca *mise en abyme* a textului în sens „structural". Țepeneag scrie:

> „Onirismul structural (estetic) suportă cu greu legănarea învăluitoare a egoului liric. Și nu are nevoie să recurgă în mod sistematic la metaforă care devine astfel perisabilă. El tinde în mod obiectiv către proză. Mai exact spus: către TEXT, spațiu literar care respinge categoriile obișnuite (poezie/proză); spațiu îndeajuns de întins pentru ca structura care se dezvoltă prin însuși actul scrierii (scriiturii) să

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

> aibă timpul să se manifeste din plin. Eu așa credeam, spre deosebire de poeții din grup în frunte cu Dimov. Grupul nostru semăna tot mai mult cu o elipsă care avea, firește, două focare. Textele mele erau din ce în ce mai lungi. Povestirile mele, influențate la început de Kafka, deveniră adevărate nuvele care amenințau să se transforme în romane. Structura textului mă preocupa tot mai mult. Cuvintele lăsate în libertate nu produc mare lucru. Cuvintelor nu le prea place libertatea. Eroarea suprarealistă, eroarea inițială, a fost de-a gândi poezia la nivelul cuvântului. De aici dezinteresul sau chiar disprețul pentru structură, pentru proza romanescă." (Țepeneag 2014: 45).

Când face operații de gradul al doilea, când se mișcă într-o dimensiune metaliterară, „literatura onirică" a lui Țepeneag *se joacă* de-a mima și de-a travestirea „punerii în abis" a cuvântului, fapt ce se repercutează și asupra creării povestirilor lui. Pare greu de contestat că autorul a acordat în opera sa atenție maximă metonimiei în contrapoziție cu metafora, nu doar din punct de vedere „structural", ci și din punct de vedere retoric. Observată în reflexele stilistice concrete, tendința metonimică, manifestându-se aproape inevitabil ca tendință de ordin paratactic, este vizibilă în mod imediat în compoziția multora dintre textele lui Țepeneag, mai cu seamă în cele „onirice", unde juxtapunerea și întreruperea se impun, rupând legăturile de coordonare. Pulsiunea metonimică în scriitura lui Țepeneag, la fel ca în cea a lui Kafka, pare să-și desfășoare întreaga potențialitate acolo unde se înregistrează o slăbire a caracterizării psihologice a personajelor, unde indivizii văd disipându-se proprietățile care îi stabilizau, distanțele care îi separau, poziția lor precizabilă în spațiu și timp. Ca și cum personajele lui Țepeneag, asemenea celor urmuziene, ar fi împinse dincolo de umanitatea lor: nu au statut de proprietar, dar cu toate acestea nu sunt private în întregime de singularitate; nu dispun propriu-zis de un Eu-subiect: parcă Eul lor s-a dizolvat în limba în care se găsesc, o limbă necaracterizată nici din punct de vedere psihologic, nici din punct de vedere social. Ele exprimă un fel de subiectivitate fără subiect. Săvârșesc acțiuni fără a fi luminate de făclia unui proiect. Sunt îmboldite de forțe misterioase sau de o misiune pe care trebuie să o îndeplinească, dar care le este necunoscută. De aici și caracterul neterminat al *Camionului bulgar*, neterminat, fiindcă întreruperile se repetă, generând astfel un text „imposibil" de citit în sens tradițional. În textul lui Țepeneag, fiecare act de limbaj este guvernat tocmai de discontinuitate, de întrerupere și reluare. În relațiile verbale dintre

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

personaje vorbește intermitența, adică exigența unui cuvânt care nu unifică, dar e capabil să treacă cele două maluri separate ale „abisului" fără a-l umple, fără a face referire la unitatea funcțională. În asta stă și „raportul fără raport", ca să folosesc termenii lui Blanchot (cf. Blanchot 1969), dintre muzical și oniric, pe care Țepeneag îl stabilește în singulara sa relație cu scriitura.

Și *Camionul bulgar* – la fel ca alte cărți scrise de Țepeneag în zbuciumata carieră scriitoricească în România și Franța – este o *fugă existențială*, ce năzuiește să se organizeze textual în jurul structurării unei *fugi muzicale*. Într-un articol din 2014, intitulat *Mes textes – secrets de fabrication*, autorul își trece rapid în revistă viața de scriitor și își amintește că începuse să scrie *Zadarnică e arta fugii* (carte publicată pentru prima oară în traducere în 1973, cu titlul *Arpiège*, dar apărută în România abia în 2007) încă de pe vremea când se găsea în România:

> „Materialul epic și, mai ales, atmosfera în care se înfiripa un subiect mai degrabă aleatoriu, depinzând într-o oarecare măsură de cititor, ține tot de oniric, ambiția structurării e însă muzicală. Sintaxa muzicală se bazează pe reluări sonore, pe repetiții eventual incomplete. Nu e un simplu canon. Pentru a sugera zădărnicia (fugii), canonul nu e dus niciodată până la capăt, se întrerupe, e reluat, și din nou se întrerupe. Până la urmă imobilitatea se impune, ca și în aporia lui Zenon. În *Zadarnică e arta fugii*, subiectul se formează în timpul scrierii." (Țepeneag 2014: 45).

Zadarnică e arta fugii este o parodie serioasă, în cheie post-valeriană, a romanului nou francez (cf. Bârna 2007c: 5-17). Este o operă de o extraordinară virtuozitate, unde analogia cu arhitectonica muzicală corespunde structurării înseși a textului.

Obligat să se exileze în Franța și după ce a luat „o pauză de mai mulți ani" în care s-a dedicat șahului ca jucător profesionist, Țepeneag simte iar în suflet chemarea literaturii. Însă confruntarea cu muzica n-a fost nicicând abandonată:

> „Când m-am întors la literatură, m-am hotărât să scriu în limba franceză. Ceea ce mi-a îngăduit să inventez o structură interesantă, o structură de clepsidră. Dacă stai să te gândești, obiectul clepsidră corespunde de fapt unei mișcări muzicale. Depinde și de câte ori o răstorni, o întorci… Și cât de repede! Ideea mea era de-a trece treptat dintr-o limbă într-alta, din română în franceză. Romanul (*Le mot sablier*) începe în românește și povestește fuga unui soldat dezertor care trece o graniță complet imaginară. Limba franceză își strecoară mai întâi un cuvânt, pe urmă mai multe, o frază, mai multe, iar

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

> ultimele capitole ale textului sunt scrise mai ales în franțuzește, în ultimele pagini nu mai apare nici un cuvânt românesc. […] Bineînțeles, textul e mai bogat decât lasă să se înțeleagă simpla enunțare a subiectului. Încerc să discut, cu oarecare umor (iată o calitate care mi-a fost recunoscută cam peste tot), însuși modul de producție al unei opere: de la text până la cartea tipărită și vândută în librării. Naratorul, care se revendică și ca autor, fuge disperat, în postura aceea puțin glorioasă de dezertor, în timp ce traducătorul, editorul, o librăriță, persoane implicate în producerea definitivă a textului, discută, se contrazic ori chiar se ceartă urmărindu-i în același timp traiectoria. Textul începe în românește într-o cafenea din București și se încheie, în franțuzește, evident într-o cafenea pariziană." (Țepeneag 2014: 46).

Camionul bulgar este tot o fugă, însă aici, în comparație cu romanele precedente, rolul naratorului e redimensionat considerabil:

> „Ultimul roman publicat în România și în Franța se cheamă *Camionul bulgar*. Aici am putea spune că nu mai există narator. Autorul (cine altcineva?) pune la dispoziția lectorului diverse „materiale", texte din ziare sau informații despre personaje obținute nu se știe cum.
> Se ajunge tot la o „fugă". Cu semnificații erotico-thanatice. Autorul se pretinde transcendent, dar nu atotștiutor. Nu-și dă osteneala să explice ce se întâmplă, nu comentează faptele personajelor. El e un ochi care vede totul, dar se mulțumește să vadă. Nu-l interesează să înțeleagă. Cel puțin personajele au sau pot avea această impresie: că sunt privite de undeva de sus, de dincolo de coperțile cărții." (Țepeneag 2014: 47).

După cum se știe, *Camionul bulgar*, roman cu subtitlul *Șantier sub cerul liber*, pune în scenă drama unui scriitor trecut de prima tinerețe, care încearcă să scrie o carte nouă, poate ultima din cariera lui literară. Doar că nu reușește s-o scrie dintr-o dată. În consecință, își pregătește noua operă adunând materiale. Îi comunică proiectul de a scrie romanul soției sale, Marianne, care se găsește la New York și o face părtașă la toate dubiile sale privind compunerea „romanului". La început, cititorul nu știe de ce se află femeia la New York, dar în continuarea lecturii înțelege că are probleme de sănătate, o boală gravă, „Mariannei i se întâmpla să-și modifice statura, să crească în neștire sau să descrească" (Țepeneag 2010: 182) – exact cum i se întâmpla aceleiași Marianne în *Hotel Europa*, primul roman al lui Țepeneag dintr-o trilogie continuată cu *Maramureș* și *Pont des Ars*.

Treptat, în timp ce încearcă să-și pună ideile în ordine și să adune alte materiale, scriitorul cunoaște și se îndrăgostește de o autoare slovacă,

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

pe care o cheamă Milena – exact ca pe traducătoarea și amanta lui Kafka: „Ia spune, tu te iei drept Kafka?" (Țepeneag 2010: 90), o face autorul să exclame pe Marianne. Milena, cum se știe, îndeplinește rolul de personaj, narator, autoare de romane adresate publicului larg, e disponibilă din punct de vedere erotic, asemenea protagonistelor din romanele de „autoficțiune" la modă în Franța (în legătură cu acest aspect, cf. Tsepeneag 2009). După ce o întâlnește la un cocktail organizat cu ocazia premiului Femina, începe cu ea o scurtă relație, întreruptă de plecarea tinerei în Slovacia. Cei doi continuă să-și trimită e-mailuri. Pe măsură ce relația lor se răcește, ea nu se va mai numi Milena, ci Mailena. Inventând acest nume, scriitorul își creează o interlocutoare fictivă, prin intermediul căreia își expediază singur e-mailuri pentru a compensa pierderea femeii. În scrisorile expediate Mailenei, trimiterea la Kafka este evidentă și îndeplinește limpede o funcție metatextuală:

> „Eu aș fi bolnavul incurabil… Iar tu ești doctorița mea, miloasă și senzuală. Miloasă, mă rog, din ce în ce mai puțin. Kafka are o nuvelă, Doctorul de țară, în care doctorul se trezește în pat cu bolnavul. Sau mai bine zis invers…" (Țepeneag 2010: 190).

În paralel cu această relație epistolară, naratorul continuă să scrie romanul, care, și în ochii lui, dar mai ales în ai Mariannei, se dovedește imposibil, pentru că, așa cum spune soția scriitorului într-un e-mail: „singurul scriitor din Est care a înțeles câte ceva e Milan Kundera. Mai bine ai cugeta la definiția atât de profundă a romancierului ceh: « Romanul este arta complexității »" (Țepeneag 2010: 12). În această „definiție atât de profundă" a romanului stă toată ironia lui Țepeneag.

Unul dintre protagoniștii cărții lui Țepeneag e un bulgar care din copilărie visează un singur lucru: să devină camionagiu. Numele lui este Țvetan, adică Tzvetan: ca Tzvetan Todorov, dar și ca Țepeneag (cf. Tsepeneag 2009: 172-174). Ieșind din Bulgaria cu camionul, străbate Europa, întâlnește femei, traversează fosta Iugoslavie, de unde ia o turistă americană, pe Daisy (poate aluzia lui Țepeneag este la *Daisy Miller*, povestirea lui Henry James), alături de care parcurge nordul Italiei și Franța (cei care au citit *Camionul bulgar* cunosc detaliile tragicomice ale acestei întâlniri fatale). Se întoarce în Italia, unde se găsește în compania altei femei, Beatrice, celălalt personaj principal al narațiunii.

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

Țepeneag compară frumusețea acestei Beatrice cu tablourile lui Tițian: „avea sânii ca niște pere zdravene țepeneag ere doar ușor țuguiate mai târziu a văzut un tablou la Luvru a intrat așa într-o doară într-o duminică după-amiază un tablou al lui Tizian și într-adevăr asemănarea era izbitoare" (Țepeneag 2010: 210). Tot aici se observă iscălitura autorului („țepeneag"), ca și cum scriitorul ar spune, ca Flaubert în legătură cu Emma Bovary, „Beatrice c'est moi" (cf. Buciu 2011: 60). Numele Beatrice este indiscutabil de origine dantescă. „Poarta de fier uriașă care se profila amenințătoare […] pe care stătea scris în italiană cu litere mari cât niște pumnale sau săbii […] ceva în legătură cu speranța" (Țepeneag 2010: 91-92) trimite fără îndoială la *Infernul*: „lasciate ogni speranza voi ch'entrate". Beatrice e o tânără frumoasă, ca *La belle roumaine* (cf. Țepeneag 2012), „greu penetrabilă" pentru majoritatea – adaugă autorul („C'est une belle Roumaine impénétrable, que les braves Français n'arrivent pas à faire jouir…", Tsepeneag 2011b: coperta a IV-a). Și este singurul personaj care aderă explicit la „momentul oniric" al cercetării lui Țepeneag, adică la „onirismul structural"[3].

Beatrice – al cărei proxenet este Danet, deși mai târziu femeia îl va întâlni pe un anume Dan Tesson – este balerină, stripteuză și prostituată. Cu alte cuvinte, este cea mai bună aproximare, deși absolut nerealistă, a unei femei „întregi", potrivit imaginarului sexual masculin. Clienții Beatricei cumpără relația sexuală, plus ficțiunea unui raport real – de

[3] În diferite articole și interviuri, Țepeneag ține să precizeze de mai multe ori că „onirismul structural" nu trebuie confundat cu onirismul medieval, care era de tip pedagogic, nici cu cel romantic, pronunțat metafizic, nici cu cel suprarealist, de inspirație psihanalitică. Pe tot parcursul carierei sale de scriitor bilingv, Țepeneag nu va abandona niciodată „onirismul structural". Deja din anii '60, din paginile revistei *Luceafărul* autorul încerca să caute împreună cu grupul său – care era orientat preponderent spre „onirismul estetic" – nu conținutul visului (cum făceau, de pildă, romanticii și suprarealiștii), ci în primul rând „legile visului", aflate la baza construirii și fabricării visului însuși. Se știe că la vremea respectivă, sub dictatura stalinistă din România, intenția lui Țepeneag era să se opună ori să se apere de realismul socialist, care, cum amintește el însuși, era un „oximoron ciudat", pentru că socialismul nu era deloc realist și, oricum, din cauza forței represive a Cenzurii regimului, nu se putea descrie la modul realist ceea ce se întâmpla în epocă la nivel social. Așadar, onirismul particular al lui Țepeneag este, da, ceva ce e descris „cu luciditate", dar acest ceva e supus unor „legi nerealiste", care sunt, întocmai, cele „formale" ale visului (cf. Țepeneag 2017).

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

altminteri imposibil, din simplul motiv că Beatrice, conform lui Țepeneag, este impenetrabilă, cum am menționat deja. Cumpără, așadar, ficțiunea unui raport nu cu o femeie, ci cu „Femeia", deci cu aceea care ar dori să se poată oferi „toată" dorinței bărbatului, dar pe care bărbatul o experimentează mereu ca „nu toată". Scriitorul român ar părea să spună, în consonanță cu gândirea lui Jacques Lacan, că tocmai întrucât „nu există raport sexual" se creează spațiul ca să existe – chiar dacă în manieră complet imaginară – un raport sexual pur, în orizontul fictiv al romanelor tradiționale sau de divertisment, cărora le lipsește orice calitate inovatoare din punct de vedere textual. *Camionul bulgar*, ca ficțiune sau parodie a romanului tradițional ori de divertisment, nu este, deci, decât exemplificarea lipsei structurale a „raportului sexual", adică exemplificarea „abisului dintre noi", imposibilitatea celor Doi de a face Unul – lucru pe care, din contra, toate romanele de consum îl ignoră în mod programatic. Iubirea nu e altceva decât dorința de a face Unul, « l'amour c'est de faire Un » (cf. Lacan 1975), spune Lacan în repetate rânduri în Seminarul XX. Tocmai cu scopul de a suplini absența acestui raport, de fapt inexistența „raportului sexual", literatura de consum etalează frecvent ficțiunea imaginară (« l'amour c'est de faire Un »). De altfel, Țepeneag ia în vizor această literatură de consum atât în *Camionul bulgar*, cât și în *Frappes chirurgicales* – carte dedicată neocolit chestiunii, unde, printre altele, Țepeneag nu denunță doar „moartea autorului", ca în Roland Barthes și Michel Foucault (cf. Barthes 1988 și Foucault 1971), ci pune în lumină și ideea de „moarte a literaturii" (Tsepeneag 2009: 177).

Ca și în celelalte romane, începând cu *Hotel Europa*, în *Camionul bulgar* Țepeneag reia tema naratorului care scrie un roman în roman, dar și narațiunea tuturor tentativelor de a scrie acest roman – imposibil de scris. Noutatea acestei *mise en abyme* este că Țepeneag consideră *Camionul bulgar* o „carte de prisos" (Țepeneag 2010: 104), expresie pe care o pune pe buzele a „doi bătrâni scriitori obsedați de periclitarea memoriei" (Țepeneag 2010: 103), iar naratorul afirmă că această scenă nu a fost „inventată", nu este o experiență simulată care depinde de închipuirea individuală, ci e luată pur și simplu din realitate. Este „o felie de viață", spune naratorul, care ne introduce direct în problema care îl preocupă în mod deosebit pe Țepeneag în această ultimă carte, adică

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

tema bătrâneții. Fiind vorba, în fond, despre o falsă autobiografie sau de o *autoficțiune*, autorul încearcă să pună laolaltă moartea, bătrânețea și raportul lor cu Erosul, adică fuziunea a ceea ce face din Doi Unu, tensiunea spre Unu, în termenii lui Lacan, dar în sens voalat ironic și autoironic. Pe măsură ce îmbătrânim, constată Țepeneag, sexul ne preocupă și ne absoarbe mai mult decât în tinerețe. O constatare formidabilă, care într-un anumit sens l-a surprins, nu se aștepta la ea. În *Camionul bulgar*, Țepeneag povestește o scenă autobiografică, insuportabilă pentru narator, în care o fată îi cedează locul la metrou. Iată pasajul, care amintește și de un fragment din *Caietele* lui Cioran, datat 20 martie 1970:

> „În metrou, ce-i drept, nu era lume multă, rămăseseră locuri libere, dar n-aveam chef să mă așez, am rămas în picioare cu ochii pe fereastră, îmi priveam chipul reflectat în geam, nu se vedea mare lucru. Ceva mai încolo era așezată o fată tânără și foarte frumoasă. Fusta destul de scurtă lăsa să i se vadă picioarele până pe la jumătatea coapselor bronzate: le avea grosuțe, așa cum îmi plac mie. Mă uit câteva clipe la ea. Admirativ, altfel cum? Se uită și ea la mine și, nici una, nici două, o văd că se scoală pe jumătate și mă îndeamnă să mă așez în locul ei. Clatin viguros din cap și nu știu de ce simt nevoia să adaug:
> – Mulțumesc, dar cobor la prima.
> O prostie… În câteva zeci de secunde, metroul intră în stația următoare. Mă uit la fată cu coada ochiului: o văd cum zâmbește, ironic. Ridic din umeri, vădit enervat. Întorc capul, mă uit în altă parte. Mă apropii de ușă ca și cum aș vrea să cobor. Ba chiar o clipă m-am gândit să cobor și să mă urc în alt vagon. Ba nu, nici chiar așa, sunt autor, nu actor!...
> Ce vreți de la sufletul meu? Ați constatat că sunt bătrân și-acum mă hărțuiți cu toții în numele politeții sau, și mai rău, al milei, al milei pentru aproape. Lăsați-mă în pace, nu v-am cerut nimic… Lăsați-mă în pacea mea… (de deplasat spre sfârșitul textului, de fapt pot să-l pun oriunde)" (Țepeneag 2010: 205-206).

Însă pe lângă acest aspect remarcabil, în carte figurează o serie întreagă de locuri comune pe care Țepeneag are de gând să le denunțe – clișee privitoare la lumea din estul Europei, care se apropie tot mai mult de vest după căderea zidului Berlinului. Țepeneag povestește că Paul Otchakovsky-Laurens, editorul de la P.O.L., îi sugerase să schimbe titlul romanului în *Camionagiul bulgar* – cu referire la instalatorul polonez: „*Simbol al liberalizării excesive*" care „*avea rolul să-i sperie pe cei care doreau lărgirea Uniunii Europene*" (Țepeneag 2010: 118). Țepeneag a rămas pe poziție în privința titlului inițial. N-a dorit să-l schimbe, fiindcă pentru el

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

Camionul bulgar avea clar o funcție „structurală", adică era un dispozitiv în jurul căruia asociază – ca în cunoscutul „procedeu" al lui Raymond Roussel (cf. Roussel 1963) – alte elemente textuale, ce constituie *mises en abyme* și „piste false" pentru cititor și care fac parte integrantă din procesul intertextual al scriiturii sale.

Mai mult, aceste *mises en abyme* și „piste false", care permit interpretări multiple mediate de eventualii cititori ai cărții, îi îngăduie naratorului să creeze o posibilă legătură emotivă și culturală cu cel care citește. O asemenea sugestie, recunoscută deschis de Țepeneag, este cea relativă la filmul *Le Camion* din 1977, scris și realizat de Marguerite Duras, în care o scriitoare citește scenariul viitorului ei film împreună cu un actor. Este vorba despre o femeie care face autostopul și urcă în cabina unui camionagiu. Pe tot parcursul călătoriei, femeia vorbește întruna, în timp ce bărbatul o ascultă fără să scoată o vorbă. Filmul nu arată personajele, ci numeroase planuri cu un camion traversând diverse peisaje rurale, imagini care vorbesc despre expresie și care au ca efect împingerea scenariului spre o zonă de graniță nefocalizată, situată între realitate și epifenomen: adică elementul experienței care, alăturându-se unui complex fenomenal deja determinat și clarificat în relațiile sale, apare ca independent și contingent față de el.

Țepeneag amintește că în *Camionul bulgar* există nenumărate *mises en abyme* și „piste false" ce reclamă explicit interpretarea cititorului, deci cooperarea lui activă pentru a umple cu propriile inferențe găurile „săpăturii" prezente în text. De pildă ca atunci când Beatrice vede muncitori care „sapă pe stradă", dar nu știm exact ce anume caută (cf. Tsepeneag 2011a). Un cititor – mai precis un „cititor model", care ar trebui să poată identifica într-un text aspectele cu posibile conotații „enciclopedice" (cf. Eco 1979) – va asocia eventual episodul „săpăturii" din *Camionul bulgar* cu *Tangoul Morții*, poem apărut prima oară la București în mai 1947, unde Paul Celan spune în două rânduri: „săpăm o groapă 'n văzduh și nu va fi strâmtă" (Celan 1947, apud Felstiner 1995: 29).

Sau, ca să dau alt exemplu, la Țepeneag mai există o *mise en abyme* care îndeplinește un rol structural în economia narativă a *Camionului bulgar* și se focalizează în jurul „umbrelei". Pe de o parte, „umbrela" trimite la textul lui Urmuz *Fuchsiada*, „poem eroico-erotic și muzical, în

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

proză", tradus de Țepeneag în franceză (Urmuz 2006, apud Pop ed. 2006: 310-318) pe vremea când compunea deja *Camionul bulgar.* Într-adevăr, în *Fuchsiada*, elementul muzical (simfonia) și cel pictoric (tablourile lui Botticelli care o înfățișează pe Venus) se împletesc strâns în visul lucid al protagonistului Fuchs, care preferase să se nască „prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală…" (Urmuz 2012: 96). Pe de altă parte, „umbrela bulgărească" evocă frica lui Țepeneag, după stabilirea la Paris, că va fi asasinat[4]. Mai precis, Țepeneag se temea că va sfârși la fel ca scriitorul disident bulgar Georgi Markov. La 7 septembrie 1978, la Londra, pe când Markov aștepta autobuzul lângă Podul Waterloo ca să ajungă la sediul Serviciilor Externe ale BBC, un bărbat îl lovise ca din greșeală cu umbrela. După ce își ceruse scuze, bărbatul își văzuse de drum, traversând strada și luând un taxi de pe banda opusă. Ajuns la birou, Markov a început să acuze valuri de căldură, amețeli și febră. Seara febra a crescut, iar soția l-a dus la spital, unde scriitorul a povestit episodul „umbrelei", menționând că în momentul incidentului avusese o senzație de arsură. Ținând cont și de repetatele amenințări cu moartea trimise scriitorului de către serviciile secrete bulgare, medicii au suspectat imediat otrăvirea. Markov a murit de stop cardiac patru zile mai târziu, la 11 septembrie 1978.

În fața *Camionului bulgar*, un cititor înclinat să facă pe detectivul, ar revela caracterul fetișist al propriei dorințe (cf. Barthes 1973), adică și-ar găsi plăcerea pornind de la texul decupat, de la fărâmițarea citatelor, a formulelor, ar fi atras de „limbajele secundare", de inserțiile metatextuale, de defazările propuse de text. L-ar atrage, de asemenea, logica, arhitectura, tot ceea ce ar putea fi cuprins într-un sens, fără defazări, fără lipsă, adică fără inconștient, și ar fi înșelat doar de poveștile construite de raționamentul său, de construcțiile sale dispuse ca jocuri și limitări secrete. Spațiul nu ne permite să intrăm în jocul de-a detectivii cu *Camionul bulgar* și de aceea nu mă voi referi aici la „împrumuturile"

[4] Amintim că în 1968, întorcându-se în țară după câteva luni petrecute la Paris, publicase în revista *Luceafărul* patru articole despre onirism, blocate de cenzură, și că în 1972 îi fusese interzis să mai publice cărți, motiv pentru care se stabilise la Paris, devenind unul dintre principalii animatori ai exilului literar românesc și oponent al regimului Ceaușescu, care în 1975 i-a retras cetățenia română prin decret prezidențial.

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

din literatura română pornind de la referințele intertextuale la Ion Budai Deleanu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Dimitrie Bolintineanu, Ion Luca Caragiale, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Urmuz și la opera scrisă în România de Ilarie Voronca, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugene Ionesco, Gellu Naum, Gherasim Luca și Paul Celan. Nici nu voi relua mult dezbătuta chestiune a primatului pe care criticii conaționali i l-au recunoscut lui Țepeneag pentru a fi introdus textualismul în romanul românesc contemporan, îndeosebi cel din anii '80 în sfera postmodernismului. La fel, nu mă voi concentra pe reexaminarea ironică a literaturii franceze de „autoficțiune" de către Țepeneag – ca să ne facem o idee ajunge să citim *Frappes chirurgicales* unde, spre exemplu, titlul romanelor (*Du hérison, Truismes*) recenzate de Tsepeneag se transformă în fauna imagistică și în fantasmele pe care Beatrice a lui va trebui să le traverseze înainte de a intra împreună cu Tzvetan în tunelul care o va readuce (poate) în Italia (o Beatrice „onirică", se cuvine să subliniem, care nu provine atât și exclusiv de la Dante, cum s-a spus anterior, ci pare să izvorască direct din scrisorile dintre Franz Kafka și traducătoarea Milena Jesenská, un schimb epistolar, răsfrânt în cel al Autorului/Naratorului cu M(a)ilena, care amintește de cel al lui Cioran la bătrânețe cu Friedgard Thoma). Fără a intra, deci, în toate aceste amănunte, putem afirma totuși că dincolo de autospecularitatea, de autoreflexivitatea și de autoreferențialitatea realității textuale sau intertextuale a „șantierului sub cerul liber", *Camionul bulgar* este în esență „un roman teoretic despre cum se face un roman" (Tsepeneag 2011a). Aceasta este principala *mise en abyme* a textului, miza sa.

Dincolo de ironia și adeseori autoironia care interpelează cu umor inteligența și cultura cititorului (iar referințele ironice la *Dispozitivul osiriac* al lui Jean Ricardou (1978: 179-243) și la *Arta romanului* a lui Milan Kundera (1995) sunt semnificative în acest sens), la această *fugă între Eros și Thanatos* ne frapează forma particulară de scriitură, care din multe puncte de vedere pare atât poetică, cât și meditativă. Deja în cărțile precedente, Țepeneag îi impunea cititorului un tip special de atenție la scriitură și la un limbaj nou – în sensul că a dovedit mereu, ca scriitor de seamă și experimentat, o considerație deosebită pentru cuvinte. În fond, este vorba de problema transformării substanței emotive într-un registru compozițional analog cu cel al muzicianului. Muzicianul prin notele sale – ca

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

și naratorul prin povestea depănată – operează calcule de armonie și intervine asupra cuvintelor, aranjându-le altfel decât în uzul comun. La Țepeneag, practica scriiturii este o artă; dar totodată este și instrument de cunoaștere, care-i permite cititorului să efectueze, în libertate deplină, toate apropierile și asocierile posibile. Permițând cuvintelor să rostească adevărul dorinței, în această carte autorul transformă, în timpul procesului de scriitură, propria gândire, punându-se *literalmente* în scenă, ca la teatru.

Camionul bulgar se rotește în jurul unui secret compozițional care înrourează, asemenea unui curent carstic, întreaga viață emotivă a cuvintelor lui Țepeneag. Din acest motiv, în cartea discutată, adevărul se rostește în fragmente, în sfâșieri și în străfulgerări bruște. Obiectele adevărului în opera lui Țepeneag sunt mereu parțiale. Seamănă cu niște așchii, fărâme, rebuturi. Alcătuirea spațiului expresiv, care se petrece în toate fazele scriiturii, reprezintă locul tranzițional al unei experimentări constante, în care cuvântul scriitorului se expune unei interogări inepuizabile. Această experiență reproduce în mod formal măsura subiectivă a iubirii și disensiunii stabilite de cuvinte între ele, determinând astfel actul poetic al reflecției scriitoricești. În acest sens, *Camionul bulgar* se aseamănă deseori cu poezia, în accepția greacă a termenului *poiein*. Viața e metaforă, călătorie, drum. La limită, e traseu. Nu există alt drum în afara celui marcat de cuvintele lui Țepeneag. Să întreprinzi această călătorie la bordul *Camionului bulgar* înseamnă să rătăcești, să te muți în permanență, să pășești pe marginile neexplorate ale „abisului", mergând de-a lungul unor drumuri și cărări care se întrerup des. Asta provoacă nu puțină amețeală. De fapt, în *Camionul bulgar* „abisul" prezintă această particularitate. Revelând, deviază și, deviind, se revelează. Adevărul *Camionului bulgar* nu este obiectivitatea faptelor, ci adevărul dorinței. Cartea lui Țepeneag e o enigmă, o enigmă de cercetat. Natura ei este esențialmente simbolică. Contează mai mult drumul străbătut și mai puțin misterioasa destinație unde cred Beatrice și Tzvetan că vor ajunge la ieșirea din tunel.

Cartea lui Țepeneag este o carte de lectură și este, totodată, un exercițiu de scriitură, o scriitură care urmărește sensul, îl fixează, dar totodată îl redeschide, îl deplasează altundeva. În *fuga* spre obiectele cercetate de literatură, „șantierul sub cerul liber" al lui Țepeneag apare

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

ca o arhivă de asemănări imateriale, care se transmit nu doar prin limbă, ci în limba însăși – o limbă care adeseori se confruntă implicit cu experiența traducerii și autotraducerii din română în franceză și din franceză în română. Mersul textului este ca un alunecuș în fluxul asemănător al întrebărilor, ca deschiderea unei trecători, cu procese continue de apropiere, grație rezonanțelor sale memoriale. Este o scriitură în *fugă* perpetuă, acompaniată de o experiență de specularitate, alcătuită din paradoxuri atât formale, cât și conceptuale.

Concomitent, cartea este și metafora unei partide de șah pe care autorul o începe cu sine însuși între literatură și scriitură, între ponderea tradiției, de la Urmuz la Paul Celan, și aventurarea liberă a gândirii în interiorul unui sistem de oglinzi și reflexii continue, suscitate de caracterul vizionar și iluzionist, imanent sistemului combinatoriu al literelor. Evidența scriiturii cărții lui Țepeneag este misterul însuși. Poate secretul său e cel mai bun mod de a recuceri expresia acestui mister între tăcere și descoperirea unei forme oarecare de adevăr, care intenționează, probabil, să se ofere ca justificare a unei vieți – o viață jucată într-un tranzit continuu între enigma cognitivă a originilor și pământul făgăduit al viitorului. În această pierdere a locului, care este inconștientă și interogatoare, stă toată miza *Camionului bulgar* al lui Țepeneag, adică existența însăși a literaturii, de citit și de scris, în construcția ei interminabilă între viață și moarte, între trecut și viitor, între deriva abandonului și dorința de cămin, între pragul indicibilului și cel al nereprezentabilului. Este punerea în scenă a repetării diferenței, repetare infinită de sens, care constă în dublarea sa, acces la sens în propria căutare de sens, o finitudine dată în vileag, unde la sfârșit nu mai este nimic de gândit.

BIBLIOGRAFIE

Barthes, R., 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

Barthes, R., 1988 [1968], „La morte dell'autore", în R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, pp. 51–56.

Bârna, N., 1998, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Albatros.

Bârna, N., 2007a, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof.

Bârna, N., 2007b, „Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci", în *Observatorul cultural*, nr. 400, https://www.observatorcultural.ro/articol/dumitru-tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci-2/

BDD-A32510 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)

Bârna, N., 2007c, „*Prefață*", în Țepeneag 2007: 5-17.
Blanchot, M., 1969, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
Buciu, M. V., 1998, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius.
Buciu, M. V., 2011, „Literaturiada (II)", în *Familia*, an 47, nr. 3, pp. 55–62.
Celan, P., 1947, „Tangoul Morții", în Felstiner 1995: 29.
Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
Eliade, M., 2009, *Șantier*, București, Cartex 2000.
Felecan, D., 2006, *Între veghe și vis sau Spațiul operei lui D. Țepeneag*, Cluj-Napoca, Limes.
Felstiner, J., 1995, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press.
Foucault, M., 1971 [1969], « Che cos'è un autore », în M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, pp. 799–809.
Kundera, M., 1995, *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
Lacan, J., 1975, *Le Séminaire Livre XX. Encore (1972-1973)*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil.
Pavel, L., 2007, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
Petreu, M., 2014, „Camionul morții", în *Biblioteci în aer liber: oameni, cărți, amintiri,* Iași, Polirom, pp. 253–256.
Pop, I. (ed.), 2006, *La Réabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Paris, Maurice Nadeau.
Ricardou, J., 1978, *Nouveaux problèmes du Roman*, Paris, Seuil.
Roussel, R., 1963, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert.
Simion, E., 2011, „Romanul ca un șantier sub cerul liber. Experimentul D. Tepeneag", în *Cultura literară*, nr. 310, https://revistacultura.ro/nou/2011/02/romanul-ca-un-santier-sub-cerul-liber-experimentul-d-tepeneag/
Tsepeneag, D., 2009, *Frappes chirurgicales*, Paris, P.O.L.
Tsepeneag, D., 2011a, *Le Camion bulgare* https://www.youtube.com/watch?v=8_wzV___FNI
Tsepeneag, D., 2011b, *Le Camion bulgare*, trad. N. Cavaillès, Paris, P.O.L.
Ţepeneag, D., 2007, *Zadarnică e arta fugii*. *Roman*, ediţia a II-a revăzută, București, Grupul Editorial ART.
Țepeneag, D., 2010, *Camionul bulgar*. *Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom.
Țepeneag, D., 2012, *La belle roumaine*, Cagliari, Aisara.
Ţepeneag, D., 2014, „Mes textes – secrets de fabrication", în *Poesis*, an. XXV, nr. 276-278.
Ţepeneag, D., 2017 [1968], „În căutarea unei definiţii", în D. Țepeneag, *Opere 5. Texte teoretice, interviuri, note critice, „şotroane" 1966-1989*, București, Tracus Arte, pp. 44-58.
Urmuz, 2006, „La Fuchsiade. Poème en prose, héroïque, érotique et musicale", în Pop (ed.) 2006: 310-318.
Urmuz, 2012, *Schițe și nuvele aproape… futuriste*, București, Tracus Arte.

BDD-A32510 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:16 UTC)