

**UNIVERSITATEA BABEȘ – BOLYAI DIN CLUJ – NAPOCA
FACULTATEA DE LITERE**

Doctorat științific în domeniul Filologie – Teoria Literaturii

Zlătior Gheorghina Titiana

ONIRISMUL – ELEMENTE PENTRU O ANALIZĂ A TEXTULUI LITERAR

**Conducător științific,
Profesor universitar, dr. Muthu Mircea**

Cluj – Napoca, 2014

ONIRISMUL – ELEMENTE PENTRU O ANALIZĂ A TEXTULUI LITERAR

CUPRINS.....	1
ARGUMENT.....	3
CAPITOLUL I	
Delimitări conceptuale: 1.Psihanaliza, psihocritica, critica tematică, tematologia 2. Abordări ale imaginarului poetic din perspectivă arhetipal – mitică 3. Arhetip și simbol. Perspective actuale.....	19
CAPITOLUL II	
Anii '60 - '70 în cultura română: 1.Tezele stalinist – jdanoviste și cultura română 2. Psihanaliza în perioada „realismului socialist”.....	37
CAPITOLUL III	
De la psihanaliză la arhetipal și mitic în literatura onirică: 1. Dinamica visului 2. Scenariu, actanți, recuzită 3. Hermeneutica – metodă implicită în decriptarea sensului textului oniric.....	47
CAPITOLUL IV	
Onirismul romantic: 1. Semnificații ale visului în literatura romantică 2. Un oniric de factură schopenhaueriană 3. Două experimente onirice <i>avant la lettre</i>	61
CAPITOLUL V	
Suprarealismul 1. Relația reprezentanților grupului oniric cu mișcarea suprarealistă; Avangarda românească 2. Suprarealismul din perspectiva relației cu visul și psihanaliza; Paradigma estetică suprarealistă; Modalități de expresie în planul artei; Dadaști și suprarealiști; Dicteul automat și revelațiile limbajului oniric 3. Retorica visului; Modalități de expresie ale artei onirice 5. Rolul imaginii în structurarea discursului oniric; Relația cu pictura suprarealistă; Suprarealiștii români și preferința pentru imagine 6. Influențele futurismului asupra artei onirice.....	86
CAPITOLUL VI	
Teoreticienii onirismului românesc: Direcții estetice în literatura creată după „modelul legislativ al visului” 2. Relația onirismului estetic cu pictura suprarealistă; Creația onirică – <i>semioză</i> și <i>poietică</i> simultană 3. Visul – <i>puncte nodale</i> în configurarea unei noi estetici 4. Poetica visului lucid.....	111

CAPITOLUL VII

Leonid Dimov - imaginar poetic și expresivitate în literatura onirică; „Microcosmosurile impenetrabile”¹ ale poemelor lui Leonid Dimov: 1. Leonid Dimov. Arta de a construi poemul-vis. Aspecte ale receptării critice 2. Despre un nou conținut al conceptului de realitate 3. Dinamitarea scenariului „epic” 4. Elemente ale imaginarii onirice dimovian: Visul – element recurent al imaginarii poetice. Implicații ale poeziei visului la nivel discursiv; Specular și spectacular în poemul-vis; Toposuri semnificative; Rolul culorilor în poemul oniric; Actanți arhetipali139

CAPITOLUL VIII

Dumitru Țepeneag: 1. Onirism și textualism; Delimitări conceptuale 2. Textul oniric – construcție lucidă după modelul paradigmatic al visului; Receptarea critică a prozei lui Dumitru Țepeneag în ultimele două decenii 3. Textul palimpsest 4. Metafora textualist-onirică a „jucătorului ascuns” 5. Elemente ale imaginarii onirice din perspectivă psihanalitică, arhetipal-mitică și simbolică: Măști auctoriale (paternaliste); Roluri și actanți; Dispozitivul osiriatic; 6. Fabula scripturală. Simboluri ale textului-palimpsest de tip oniric 7. Amintirea ca artefact oniric și simbolic190

CONCLUZII.....295

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....297

¹ Sintagma îi aparține lui Corin Braga; cf. Leonid Dimov, *Scrisori de dragoste (1943-1954)*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, bibliografie, notă asupra ediției și note de Corin Braga, Iași, Polirom, 2003, p. 5.

Onirismul – Elemente pentru o analiză a textului literar

(Rezumat)

Cuvinte - cheie: actanți arhetipali, actanți onirici, arhetip, artefact oniric, avangardă, critică tematică, dadaism, dicteu automat, dinamica visului, dispozitiv osiriac, futurism, imaginar poetic oniric, imagine onirică, limbaj oniric, paradigmă estetică, perspectivă arhetipal – mitică, psihanaliză, psihocritică, realism socialist, recuzită onirică, onirism romantic, scenariu oniric, suprarealism, tematologie, teze stalinist – jdanoviste, vis lucid, vis textualist, Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, textualism, text – palimpsest.

Argument

Demersul analitic pe care l-am întreprins repune în discuție specificitatea esteticii onirice (și a *onirismului* în general). Pornind de la *rezistența* întâmpinată de această formulă estetică (de o indiscutabilă originalitate) în planul receptării critice, mai ales în primele două decenii postbelice, am demontat câteva dintre elementele care au generat distorsiuni în receptarea discursului teoretic al reprezentanților grupării, semnalând totodată impedimentele care au condus la impunerea tardivă a onirismului ca orientare estetică. Lucrarea delimitează zonele de rezistență la încercarea reprezentanților grupării de a configura explicit paradigma noii literaturi, determinate de un context nefavorabil atât relației cu psihanaliza și, implicit, cu problematica visului, cât și cu formulele estetice experimentate în literatura interbelică, respinse sub presiunea ideologicului, stare amplificată dramatic prin constrângerile generate de *tezele din iulie* (1971), semnalând *falsele* contradicții ale discursului teoretic, cauzele care au generat receptarea distorsionată a literaturii onirice în momentul debutului și își propune să evidențieze zonele de afinitate cu limbajul visului și să analizeze mecanismul de producere a textului din perspectiva modalităților estetice de transpunere literară a imaginii de tip oniric.

Revizitarea textelor doctrinare, precum și a lecturilor critice asupra *onirismului estetic* invită la reevaluarea ideilor estetice ale reprezentanților orientării care își fundamentează inedita formulă literară pe baza unei profunde cunoașteri a celor mai moderne concepții asupra *visului și inconștientului*.

Rezumatul lucrării

I. Construit ca paradigmă estetică prin contrastul, afirmat în repetate rânduri de către cei doi teoreticieni ai momentului oniric, între metafizica visului de tip romantic și scientismul psihologizant al suprarealiștilor, încercând să propună o modalitate de creație bazată pe analiza lucidă a mecanismului de producere a visului însuși și pe reproducerea complicatului limbaj al inconștientului într-o formulă literară *sui generis*, *onirismul* generează în momentul debutului mișcării o reacție de mefiență în planul receptării critice care (cantonată în zona

aparentelor contradicții ale noii formule estetice) o consideră aproape imposibil de transpus în operă.

În fond, este vorba despre *false* contradicții, mai degrabă despre o inadecvare conceptuală și terminologică la câmpul receptării, aflat sub influența unor puternice constrângeri ideologice (generate, mai ales, de tezele de orientare marxistă privind literatura). Un rol îl are, desigur, și impactul caracterului de noutate absolută al artei onirice asupra receptorului. Contextul ideologic făcea aproape imposibilă receptarea adecvată a textelor create de onirici iar argumentele de natură teoretică privind relația noii literaturi cu *visul* nu aveau cum să polarizeze sistemic, din moment ce unele studii importante despre rolul subconștientului în structurarea imaginărilor operei de artă nu erau traduse în primele două decenii postbelice caracterizate prin *rezistență* la psihanaliză.

Lecturile textualiste, o foarte bună cunoaștere a începuturilor literaturii autoreferențialității de către scriitorii onirici, precum și a diverselor direcții estetice și școli literare contemporane mișcării în plan european, gustul pentru nou și dorința afirmării unei originalități incontestabile adâncesc contrastul dintre gruparea oniricilor și fundalul general al literaturii române din primele două decenii postbelice. Receptarea critică, de multe ori limitată de presiunile ideologului, acutizează impresia de dramatică incongruență a oniricilor în tabloul general al literaturii române din primele două decenii postbelice.

II. Demascările din decembrie 1952 și din ianuarie 1953 (în privința caracterului antiștiințific și reacționar al freudismului) conduc la o izolare, cel puțin oficială, a cercetării românești în domeniul psihanalizei. Teroarea instituită face ca somități ale psihiatriei românești să rămână la distanță de orice tangență (incriminatorie) cu cercetarea psihanalitică, publicațiile medicale evitând orice subiect pe această temă mai bine de o jumătate de deceniu. După cum constată Gh. Brătescu, adepții freudismului dispăruseră după război aproape cu desăvârșire dintre „psihiatrii activi și de prestigiu”.²

Excepțiile, puține la număr, nu reușesc să se impună, intervalul scurs între 1930 – 1967 ducând la repudierea vehementă a psihanalizei din rândul științelor medicale și, în consecință, la absența unei minime informări a publicului larg cu privire la doctrina freudistă sau la inconștient.

În ceea ce privește *onirismul*, orice legătură asumată cu psihanaliza (complet dezavuată în deceniul al șaselea) este de neafirmat sau, cel puțin, de neînțeles în contextul dat.

² Cercetările interbelice în domeniul psihanalizei își pierd treptat ecoul, pentru ca, în cele din urmă, să se stingă cu desăvârșire, fapt ce face ca în momentul dezghețului situația să rămână oarecum neschimbată. (Gheorghe Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 265.)

Așadar, contextul ideologic face practic imposibilă afirmarea grupării *onirice* în momentul debutului.

III. Privite din perspectiva noilor cercetări asupra visului, multe dintre soluțiile estetice propuse de onirici apar într-o nouă lumină, fiind în mod indiscutabil inspirate de modul particular de a se produce și de a semnifica al limbajului oniric. Cercetările privind mecanismele de producere a imaginii onirice³ arată că, în ciuda evidentelor opoziții între cele două stări (veghe, somn), există multiple similitudini. Visul, ca *lume în sine*, se construiește *analog* lumii reale, anumite experiențe senzoriale, precum *vederea* și *motricitatea*, deținând un rol esențial în producerea celui de - al doilea limbaj consubstanțial ființei noastre.

IV. Scriitorii onirici teoretizează modelul literar al unei construcții *lucide* care să creeze impresia analogiei cu lumea visului și care să conducă spre o *gnoză* de tip modern, capabilă de o profundă explorare a realității.

Afinitățile structurale (pe linia *textului* - *gnoză*) cu romanticii, deși semnalate în unele articole cu caracter teoretic de către onirici, sunt ignorate în planul receptării critice datorită raportării adeseori polemice a oniricilor la estetica romantică. Faptul că romanticii plasează concepția despre vis la baza unei gnozeo - ontologii și că pentru poetul romantic al secolului al XIX-lea actul creator este *act gnozeo - ontologic*, calea de a descoperi existența *arhetipală* ascunsă în cuvinte și de a ajunge la sensul prim al tuturor lucrurilor sunt aspecte lăsate într-un plan abia perceptibil al discuțiilor teoretice, chiar dacă Dumitru Țepeneag (traducătorul lui Albert Béguin), un cunoscător al doctrinei romantice, operează în articolele sale teoretice fine disocieri privind relația romanticilor cu visul, afirmând că despre „o literatură a visului (deși nu încă în accepția de literatură onirică) abia în romantism se poate vorbi.”⁴

Artistul romantic, ființă privilegiată, are capacitatea de a crea o *suprarealitate*, bazată pe dimensiunea *ontogenetică* a cuvântului și pe experiența gnostică a visului. Pentru artistul romantic, *visul* este calea de a se elibera de constrângerile lumii fenomenale.

Este relevantă, din acest punct de vedere, relația cu visul a celui mai tipic dintre romanticii literaturii române, Mihai Eminescu.

Fin observator al ideilor schopenhaueriene, Eminescu este, așa cum îl prezintă exegeza critică astăzi, contemporanul avizat al eșafodajelor teoretice de esență idealistă ce-i vor influența viziunea asupra cuvântului poetic, investit cu rolul de element ontogenetic. Creația

³ Cf. capitolul << Visele. Teoriile visului >>, în *Introducere în psihologie*, Edward E. Smith, Susan Nolen - Hoeksema, Barbara I. Fredrickson, Geoffrey R. Loftus, colaboratori Daryl J. Bem, Stephen Maren, Ediția a XIV-a, București, Editura Tehnică, 2005, pp. 293 - 297.

⁴ Dumitru Țepeneag, << În căutarea unei definiții >>, în *Luceafărul*, nr. 25, 22 iunie, nr. 26, 29 iunie, nr. 27, 6 iulie, nr. 28, 13 iulie 1968, în antologia citată, p. 70.

eminesciană relevă o abordare estetică nouă, precum și faptul că poetul interoghează însuși conceptul de *ficțiune*, lumile „ficionale” fiind, din perspectiva romanticului Eminescu, *mai reale decât realul*. Este o *modificare radicală de paradigmă a ficționalului* (care se desprinde *sui generis* de nevoia de proiecție în fantastic tipică celui de - *al doilea romantism*) prin modul în care artistul construiește proiecția propriului sine în vis, în mit sau în elementele universului.⁵ În această logică a abordării imaginarului eminescian prin prisma relației cu visul, două dintre textele eminesciene, nuvela *Sărmanul Dionis* și poemul *Luceafărul* se relevă ca *poetici implicite*.

Fundamentul acestei premise că textele eminesciene la care ne referim se înscriu în paradigma unei estetici onirice *avant la lettre* rezidă într-o sintagmă / concept esențială pentru noua viziune asupra visului, anume aceea de „scenariu oniric”.⁶

Analizate prin prisma acestei logici intenționale, ambele texte, relevă mecanismele prin care Eminescu întretine în mod intenționat confuzia planurilor, creând ingenioase soluții pentru a sugera suprapunerile celor două niveluri ontologice, *oniricul și realul*.⁷ După cum demonstrează Iliana Gregori în această inedită exegeză, *aparentele licențe* se înscriu într-o *poetică onirică*. Autoarea subliniază faptul că Eminescu *respinge în mod deliberat convențiile literaturii realiste de tip mimetic*. Complicațiile naratologice, amestecul perspectivelor, al planurilor, ambiguitatea vocilor narrative, prin suprapunere, amestecul genurilor și al speciilor într-o construcție elaborată cu intenția „dinamitării” canonului exprimă o tendință conștient „iconoclastă” a scriitorului.

⁵ Mai tânăr decât Freud cu șapte ani, era deja familiarizat cu filozofia germană a inconștientului. Iliana Gregori întreprinde o interesantă cercetare privind preocupările poetului încă din perioada studiilor sale berlineze pentru cele mai noi curente de gândire privind *visul și inconștientul*. Descoperim, în urma demersului întreprins de autoare, imaginea unui Eminescu foarte modern, contemporan în spirit cu momentul transformării radicale a culturii europene la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. (Cf. Iliana Gregori, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, București, Editura Art, colecția Revizitări, 2009, p. 331.) Însemnările lui Eminescu pe seama lecturii unui comentariu al lui Rudolf Haym privind opera lui Hartmann (*Philosophie des Unbewußten*), apărut în ianuarie 1973, în *Preußische Jahrbücher*, pun într-o lumină nouă preocupările poetului pentru descoperirile referitoare la *inconștient*.

Din aceeași familie de spirite ca și maestrul său în metafizică, tânărul Eminescu, fascinat de revelațiile visului, se dedă nu doar studiului problemei, ci și unei activități experimentale, ce amintește, fără nici o exagerare, de experiențele onirice ale modernilor (*suprarealiștii, adepții visării lucide, onirismul estetic*). Un obicei din tinerețe, evocat de Eminescu, la care face trimitere Iliana Gregori, îl înfățișează experimentând, în manieră bretoniană, captarea imaginilor inconștiente, într-o *experiență onirică provocată*, o *transă* care să facă permisibilă lumea ascunsă a subconștientului, adusă în planul conștientului grație dicteului automat (Iliana Gregori, Op. cit., 184.)

⁶ Atât primul text, analizat din perspectiva construirii deliberate (*lucide*) a unui scenariu oniric, de către Iliana Gregori, cât și al doilea, analizat prin grila unei lecturi de tip psihanalitic de către Marin Mincu în *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, evidențiază concepția poetului asupra visului înțeles ca *limbaj distinct*, faptul că Eminescu, un oniric *avant la lettre*, imaginează și experimentează o nouă *poetică*, în care visul este luat, în mod deliberat, ca *model*.

⁷ Cf. Iliana Gregori, Op. cit., pp.75 - 90.

Cu cinci decenii înaintea lui Freud, și mult înaintea lui Jung, Eminescu consideră filozofia inconștientului drept „cea mai nouă concepție despre lume” și o așază într-un alt cadru, mult mai extins, prin considerațiile de factură etnopsihologică pe care le face. Fascinat de ceea ce înseamnă trăire inconștientă, Eminescu anticipează teoriile lui Carl Gustav Jung asupra *inconștientului colectiv*.⁸

O a doua abordare, din perspectivă psihocritică a textului eminescian, întreprinsă de Marin Mincu se întemeiază pe dubla accepțiune dată visului: aceea de realitate înaltă a spiritului, *archaeus*, în sens antic, și de „istorie” a propriului sine⁹ ce se caută (într-un scenariu ale cărui reguli sunt diferite de regulile existenței conștiente, diurne).¹⁰

Demersul critic urmat de Marin Mincu pune în evidență *mecanismele proiecției onirice a eului*. Preferința poetului pentru *image* este din perspectiva criticului un element emblematic al onirismului, imaginea fiind o formă de expresie sintetică a sinelui, apanajul exclusiv al visului.

Metafora complexă, bazată pe semantismul multiplu al *oglinzii* și pe *fenomenul plurisemantic al oglinzirii* (*adâncul* – cu toate conotațiile sale onirice, *fereastra dinspre mare*, „un altfel de ochi interior”), este un element comun celor două forme de expresie a sinelui – *visul* și *arta onirică*.¹¹

În absența unei epicități reale, poetul creează un veritabil „poem cu vise”, similar proiecțiilor onirice din *Sărmanul Dionis*.¹²

Aspectele evidențiate prin cele două demersuri analitice devin relevante din perspectiva unei evidente legături între romantism și onirism, a relației de *continuitate* și nu

⁸ Interesul lui Mihai Eminescu pentru observarea vieții inconștiente a popoarelor (aspect comentat pe larg de Iliana Gregori), evidențiază complexitatea și modernitatea gândirii sale: „Eminescu concepe sufletul colectiv în analogie cu cel individual, ca pe un întreg cu două fețe, un clară, alta obscură, împletire de vis și veghe, de instinct și luciditate, spontaneitate naturală, „neconștie” și reflexie rațională, „conștie”. ”(Ibidem., p. 112.) Fapt ce explică accepția *palimpsestică* acordată culturii scrise de către poet care, chiar în raport cu propria operă, propunea o paradigmă scripturală opusă față de aceea a clasicilor.

⁹ Prin prisma abordării psihocritice a poemului, „Cătălina e anima eminesciană; Luceafărul e *animus* - ul corespunzător, proiecția masculină idealizată prin reverie. Ambii termeni se dedublează la rândul lor, fiecare mai având câte un *animus* și o *anima*.” ((Marin Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, Constanța, Editura Pontica, 1996, p. 51.)

¹⁰ „Visul, scrie Marin Mincu, ar fi o a doua existență, poate cea adevărată, a individului; el ne vorbește în embleme, precum daimonul lui Socrate, sau în limbaj eminescian, ne vorbește în vis propriul nostru „archaeus”. (Ibidem, p. 47.)

¹¹ Inedita grilă de lectură oferită de această nouă perspectivă hermeneutică reazăză într-o lumină diferită unele dintre motivele și simbolurile recurente în poemul eminescian.

Poemul oglindește proiecțiile eului în forme *grandioase, hiperbolizate* ca urmare a stării de „narcisism cosmic” (în sens bachelardian), iar *oglinzile – metafore* urmează o logică discursivă construită pe tipare foarte moderne, înrudite cu retorica visului. (Cf. Marin Mincu, Op. cit., p. 91; Cf. Gaston Bachelard, capitolul I, *Apele limpezi, apele primăvăratice și apele curgătoare. Condițiile obiective ale narcisismului. Apele îndrăgostite*, București, Editura Univers, pp. 26-53.)

¹² Marin Mincu semnalează modernitatea viziunii eminesciene, analizând complicatul joc al identităților și al proiecțiilor onirice din poemul *Luceafărul*.

de fractură existente între diferitele *momente* ale repunerii în chestiune a relației dintre vis și literatură.

V. Construită deliberat din perspectiva relației artei cu *visul* și *psihanaliza*, paradigma estetică suprarealistă este generatoare a unor noi modalități de expresie. Zonele de afinitate ale onirismului estetic cu suprarealismul se articulează pe elementele specifice limbajului oniric și se remarcă prin multiple tangențe, chiar dacă există și deosebiri esențiale între cele două categorii de „visători”. Ceea ce-i deosebește radical pe onirici de suprarealiști este intenția reprezentanților onirismului de a *recrea estetic*, într-o manieră *lucidă*, realitatea, ca realitate visată (literatura nefiind din perspectiva acestora o *transcriere* de vise, ci lume *reală*, transpusă *oniric*).

Suprarealiștii așază declarativ în centrul explorărilor artistice lumea inconștientă și visul cu scopul revelării, pe calea artei, a unor structuri sufletești și experiențe de adâncime.

Printre precursorii suprarealismului, dat fiind rolul pe care l-au avut în revoluționarea concepției despre limbajul poetic, inițiatorii mișcării Dada au meritul de a fi centrat interesul pe conceptul de *literalitate* a limbajului.¹³ Visul este pentru dadaiști lucid, capabil să creeze lumi „artificiale”¹⁴, să producă deliberat efectul estetic. Din această perspectivă, a caracterului autogenerativ al textului, dadaiștii par să reprezinte o altă posibilă zonă de afinitate estetică în raport cu onirismul estetic.

Apropierile care s-au făcut între suprarealiști și reprezentanții grupării onirice (în ciuda unor accente interesante marcate prin exegezele întreprinse în ultimii ani) nu au evidențiat încă, printr-un demers analitic, afinitățile existente, la nivelul imaginarului artistic și la nivel discursiv, între *onirismul estetic* și *suprarealism*.

Ne propunem, prin demersul nostru, să evidențiem *afinitățile cu arta predecesorilor (romantici sau suprarealiști)*, așezând sub cupola *visului lucid* încercările acestor creatori, (fascinați de mecanismele de producere a visului) și delimitând arta *oniricilor* anilor '60 - '70 de orientările anterioare prin acele elemente care dau specificitate literaturii *momentului oniric*.¹⁵

¹³ Dadaiștii, și mai ales Tristan Tzara, își întemeiază creația pe convingerea afirmată programatic că „limbajul ascunde virtuți poetice, deschide un câmp virgin de semnificații, se sustrage ordinii culturale prin revelarea literalității sale.”(Marc Dachy, *Dada. Revolta artei*, traducere de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, colecțiile Cotidianul, seria a III-a, volumul III, 2007, p. 49.)

¹⁴ Tzara este interesat de *mijloacele de producere a impresiei onirice* și nu de conținutul inconștient eliberat grație experimentului dicteului automat. (Ibidem, p. 82.)

¹⁵ Prin „text oniric” înțelegem aici orice text care valorifică elemente caracteristice laturii inconștiente a psihismului, revelate prin intermediul visului, indiferent dacă textul aparține romantismului, suprarealismului sau onirismului estetic.

Cele trei modalități similare de raportare la vis (reprezentate de *romantici*, *suprarealiști* și *de oniricii anilor '60 - '70*) evidențiază convingerea comună acestor scriitori (fapt ce transgresează timpul și diferitele orientări estetice) că visul poate dezvălui o lume mai adevărată, reprezentând o formă de *metacogniție*. Din perspectiva acestora, arta inspirată de limbajul visului se opune categoric artei mimetice (reproductive).

În al doilea rând, fapt subliniat atât de către un romantic precum Eminescu, cât și de suprarealiști, urmați, la o jumătate de secol, de oniricii anilor '60 - '70, acest „experiment” nu e de tip „visare”, adică *reverie*, *fantezie*, ci este *construcție lucidă*, act *estetic* în care limbajul visului, „joc secund”, devine *modelul* unei noi *paradigme artistice* (contextualizate istoricește, diferit de către fiecare grupare în parte și, în interiorul acestor grupări, de către fiecare personalitate artistică).

Relația existentă între textele inspirate de „legislația visului”, indiferent de orientarea estetică, se bazează pe multiple *afinități*, la nivelul *discursului*, cât și la nivelul *imaginarului artistic*. Această similitudine este evidentă în preferința oniricilor (în sensul cel mai larg cu putință) pentru o serie de elemente specifice limbajului visului, precum: *accentul marcat pe imagine*, *incongruența imaginilor* și a *secvențelor discursive*, *impresia coexistenței planurilor* și *simultaneitatea percepției*, senzația de *participare directă* la scenariul derulat, *multipla simbolizare*, în scopul unor *semioze multistratificate* ori *proliferante*, *lectura literală a metaforelor*, *alegorizarea*.

Imaginea are rolul esențial în structurarea discursului oniric iar relația cu pictura suprarealistă, invocată în articolele teoretice de către onirici, obligă la un demers analitic centrat pe rolul imaginii în arta onirică.¹⁶

Dintre poeții avangardei românești, cel mai apropiat de scriitorii onirici este Ilarie Voronca. *Imagismul*, emblematic pentru imaginarul poetic al lui Ilarie Voronca este generat de rolul special pe care poetul îl atribuie privirii în geneza poemului.¹⁷

¹⁶ Artiștii plastici inovează, de altfel, de o manieră radicală, limbajul artistic. Căutând soluții analoge dicteului automat bretonian, prin care să valorifice „informații” din straturile cele mai adânci ale inconștientului, să prelucereze materialul viselor, înlăturând bariera conștientului în scopul unor uluitoare „detonări poetice”, ei descoperă *colajul* (Max Ernst), metoda alăturării unor realități incongruente având un rol esențial în arta suprarealistă. *Colajul*, productiv și în literatura onirică, creează impresia de irraționalitate specifică lumii visului și se adecvează perfect tendințelor noii arte: *simultaneitatea*, *plurisemantismul*, *acauzalitatea*, *fragmentarismul*.

¹⁷ Poetul, un artist al metamorfozelor, transformă imaginea în fascinante *viziuni poetice* prin explorarea imaginarului. Pasiunea oniricilor pentru *contemplarea* spectacolelor interioare evocă maniera în care sunt construite *poemele* – *viziune* ale lui Ilarie Voronca. Poetul își exprimă convingerea în capacitatea poemului de a recrea lumea grație *privirii* („Fiecare poem e o pupilă”, scrie Voronca în *Note despre poem și antologie.*), iar metamorfozele *imaginii* sunt în poezia sa cu adevărat surprinzătoare. Poetul asociază poemul cu *semitrezia*, iar imaginea este definită ca „hazard”, „neprevăzut”, „miracol”, „impalpabil”, „magie” etc. (Cf. Ion Pop, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Ediția a II-a adăugită, București, Editura Cartea Românească, 2007, pp.72-73.) Fieria metropolei moderne ori aceea a naturii, trecută „prin tiparele modernității”, expunerea

Prezența în textele scriitorilor onirici a unor *toposuri*, *actanți* și *manifestări* ce stau sub semnul *spectacularului* se explică, pe de o parte, prin afinități cu literatura europeană (Baudelaire, Rimbaud și alții), fiind vorba despre elemente consacrate în *paradigma modernă a imaginarului*, iar pe de altă parte, prin relevanța pe care o au în *scenariul oniric* (prin ceea ce conotează *masca*, *rolul*, *dublul* etc. în limbajul visului, prin semnificațiile arhetipal-simbolice ale acestor elemente ale imaginarului).

În ceea ce privește relația literaturii onirice cu futurismul, aceasta se întemeiază pe o idee importantă a esteticii futuriste - *simultaneismul*, sau *simultaneitatea* -, pe ceea ce futuriștii numeau „il lirismo multilineo”. *Simultaneismul*,¹⁸ procedeu care face posibilă percepția sinestezică a unor rețele de culori, sunete, mirosuri, este, totodată, consecința estetică a unei viziuni *sincretice* asupra lumii, atât simultaneismul cât și sincretismul fiind aspecte caracteristice ale visului și, în același timp, scopuri estetice declarate ale oniricilor.

Un alt aspect comun rezidă în raportul artei onirice cu obiectualul. Într-o perioadă dominată de mașinism, de tehnologie, de pasiunea vitezei, modelul uman produs de această epocă a triumfului obiectualului este *omul reificat*, „compus din părți înlocuibile” („uomo meccanico dalle parti cambiabili”, în varianta marinettiană), personaj pe care îl descoperim în atât în prozele absurd - tragice ale lui Urmuz, cât și în imaginea ființelor compozite, frapante prin alcătuirea lor, din poemele lui Dimov sau din romanele lui Țepeneag.

VI. Viziunea oniricilor asupra relației dintre vis și literatură, convergentă cu teoriile moderne ale inconștientului, surprinde prin complexitatea conceptelor pe care cei doi teoreticieni ai onirismului românesc le „lansau” în câmpul discuțiilor despre specificul noii literaturi (cu certitudinea că vor fi înțeleși). Contextul sfârșitului celui de-al doilea deceniu postbelic făcea însă imposibilă receptarea noii paradigme estetice.

Dacă principiile noii literaturi, sugerate de „arsenalul visului” fac vizibile unele afinități ale artei oniricilor cu literatura suprarealistă, criteriul *lucidității* creatoare și al *obiectivării* repun în chestiune mai ales zonele de interferență ale esteticii onirice cu Noul Roman francez.

universurilor interioare, „fabricate” în stil avangardist, itinerariul ca figură recurentă a imaginarului (de la romanticii secolului al XIX-lea și până la moderni ca Apollinaire, Withman, Valéry, Blaise Cendrars), figuri emblematice pentru ceea ce se poate numi o „poetică a viziunii”, precum cei care pot să „descuie” viziuni ori tezurierii de imagini (*vânzătorul de iluzii*, *miliardarul de imagini*, purtătorii unor magice obiecte precum *chimirul cu imagini sau tolba*) sunt elemente comune imaginarului de tip oniric.

¹⁸ Simultaneitatea privirii implică modificări la nivelul percepției senzoriale și mai ales a categoriilor fizice consacrate, spațiul, timpul, viteza. Poemul simultaneist este un poem deschis spațiului. „Constelația de intervaluri” procedeu - cheie pentru acest tip de poetică, se corelează cu simultaneismul, cu percepția sincretică și sinestezică asupra lumii. Liniile dinamice ale tabloului se întretes într-o rețea complexă în care fuzionează categoriile fizice (timpul, spațiul), dar și date ale percepției (privirea, auzul, mirosul.)

Leonid Dimov enunță principiile noii arte: *alterarea principiului cauză – efect* și funcția *catartică* a noii arte care este o formă de *transgresare* a „eticului cotidian”, o formă de *obiectivare*.

Aspectul care a contrariat cel mai vizibil în planul receptării critice (în momentul debutului grupării) a fost postulatul *artei lucide*¹⁹ bazate pe *modelul legislativ* al visului, ideea oniricilor de a crea, prin *elaborare lucidă*, infinite universuri *imaginare*, construite după regula visului.

O consecință a acestei mutații esențiale în planul concepției privind literatura este *metamorfozarea limbajului operei* la toate nivelurile.

Discursul teoretic al oniricilor, fundamentat pe aspectul (esențial în arta modernă) al inversării raporturilor dintre om și limbaj, vehiculează o nouă concepție asupra relației semnificat – semnificant. În viziunea lui Dimov, nu omul vorbește, ci este *vorbit* de propriul limbaj. Limbajul *multidimensionat* evocă modul în care visul proliferază lumi generate de nucleee plurisemantice ale cuvintelor. La baza acestei viziuni Oniricii, inspirați de o intuiție genială, așază la baza acestei viziuni ideea unui textualism *avant la lettre*, *textualismul visului*. Afirmată explicit de Dumitru Țepeneag, transpusă în operă, ideea are consecințe estetice dintre cele mai interesante, având un rol productiv și structurant atât la nivelul imaginarului operei onirice, cât și la nivel textual. Numeroase articole cu caracter doctrinar relevă, încă din anii debutului mișcării, faptul că dimensiunea *textualistă* a onirismului rezidă în cea mai importantă caracteristică a visului însuși.²⁰ Din perspectiva celor doi teoreticieni, *esența* noii literaturi constă în faptul că *transpune la nivel textual mecanica de producere a visului* – idee în care rezidă, de fapt, profunda autenticitate a onirismului.

Textul - realitate intrinsecă, lume autonomă - are la bază un mecanism complex, asemănător unui angrenaj de tip *perpetuum mobile*.

¹⁹ În << Preambul >> (*Luceafărul*, nr. 27, iulie 1968), Leonid Dimov respinge eticheta de artă *evazionistă*, arătând că raportul poetului oniric cu realul nu este determinat de refuzul lumii obiectuale, ci, dimpotrivă, de imperativul intervenției asupra ei, prin construirea unor noi toposuri menite să reorganizeze datele realului după regulile visului. Într-un anumit sens, prin nevoia de obiectivare a trăirii, Leonid Dimov anticipează poezia *tranzitivă* a ultimelor două decenii (în sensul dat termenului de Gheorghe Crăciun în *Aisbergul poeziei moderne*).

²⁰ Într-un dialog cu Iulian Ciocan, denumit semnificativ << Nu există termen care să mă enerveze mai tare decât termenul de textualism >> (*Contrafort*, nr. 5, mai 1999), Dumitru Țepeneag explicitează rolul pe care mișcarea onirică l-a avut în *anticiparea textualismului românesc*, afirmând că onirismul estetic este precursorul momentului textualist. Ideea este reafirmată în << Principii estetice de creație și de construcție. Dumitru Țepeneag răspunde la întrebările lui Ioan Simuț >> (*Ramuri*, nr. 6 - 7, iunie – iulie, 2003, pp. 24 - 25), unde teoreticianul susține că metoda onirismului autentic e *textualistă*, adică *autodiegetică*. Teoreticianul relevă diferența semnificativă dintre formula onirismului estetic și suprarealism, faptul că pentru onirici nu conținutul inconștient al visului este important, ci modalitatea de a transfigura artistic acest conținut într-un *ca și cum oniric*.

Leonid Dimov respinge atât formula sentimental – confesivă a romanticilor, cât și arbitrariul și pretențiile scientiste ale artei suprarealiste.²¹ Poetul lansează în câmpul discuțiilor teoretice un concept nou, esențial în structurarea imaginarului poemului-vis, *tromba onirică*, concept ce anticipează *vortexul* lumii obiectuale, care îl așază pe Dimov într-o afinitate evidentă cu orientările celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea (*I Novissimi, telqueliști, textualiști*).

Dumitru Țepeneag aduce detalieri absolut necesare pentru configurarea noii paradigme estetice, teoretizând concepte fundamentale precum: *visul lucid, reconstrucția realului după paradigma visului, literatura lumii obiectuale, sensul autoproductiv*, delimitându-se polemic de *reveria romantică* și, în egală măsură, de *scientismul suprarealist* și de formula *dicteului automat*. Teoreticianul operează disocieri suplimentare privind posibilele apropieri doctrinare de antecesorii romantici și suprarealiști.²²

În pofida accentelor polemice, afinitățile de viziune sunt exprimate uneori într-o manieră explicită: „*Dacă scoți din doctrina suprarealistă scriitura automată, ce rămâne? Romantismul* (s.n., T.Z.)”.²³ În finalul acestui articol, Dumitru Țepeneag formulează una dintre cele mai clare definiții ale onirismului estetic: „Onirismul structural e estetic. El mizează pe *a face și a construi*, acte caracteristice artistului. Nu are pretenția vană de a cunoaște, de a descoperi ce există deja. Ambiția sa e *să reproducă un obiect autonom grație unei sinteze al cărei model se află în vis* (s.n., T.Z.). Adică să facă în așa fel încât imaginile, care, în general sunt percepute în succesiunea lor, să se organizeze într-o simultaneitate. Un fel de muzică pictată, de timp fără încetare convertit în spațiu.”²⁴

²¹ << Preambul >>, în *Luceafărul*, nr. 27, iulie 1968. În *Argumentul* ce deschide *Veșnica reîntoarcere*, Leonid Dimov mărturisește nevoia unei radicale detașări față de formulele estetice inspirate de modelul visului: „mă lepăd de romantism, și suspectez dicteul automat”.

²² Într-o însemnare din 9 august 1974 Dumitru Țepeneag îl citează pe Breton, cu celebra formulare „le surréalisme c’est l’écriture niée” („suprarealismul e scriitură negată”[tr.n] și adaugă: „Împotriva acestei definiții s-a ridicat onirismul nostru. Disprețuind structura, era normal ca Breton să împingă ceea ce la început era justificată anti – calofilie și căutare de nou și de surpriză până la scriitură. [...] În tentativa onirică românească există dorința, poate naivă, de a-i împăca pe Breton și pe Valéry. (s.n., T.Z.) [...] Ideea de a folosi visul în literatură vine de la romantici. Ideea de structură, de la Valéry (printre alții, firește). Breton ce mai caută? (s.n., T.Z.) Ori aici cred că trebuie să se țină seama de adevărata noutate a suprarealismului (noutate formulată, dacă se poate spune așa, invers până acuma, interpretată, să zicem, pe dos): textul se formează în momentul scrierii; el nu copiază o realitate precedentă.” (Marian Victor Buciu, *Leonid Dimov. Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007, p. 249.)

²³ Dumitru Țepeneag, << Tentativa onirică după război >>, Paris, *Lettres nouvelles*, nr. 1, febr. 1974. Tradus în românește de autor, în antologia citată, p. 266.

²⁴ *Ibidem*, p. 268.

În *Actualitatea estetică a lui Mateiu Caragiale*, teoreticianul subliniază capacitatea cuvântului de a construi realități *autonome*²⁵. Reperele, selectate pe baza unor afinități structurale și culturale semnificative, sunt Mateiu I. Caragiale și Ion Barbu.²⁶

În *Autorul și personajele sale*,²⁷ Dumitru Țepeneag abordează tema pirandelliană a statutului autonom al personajelor (recurentă în opera prozatorului), evocând unele repere estetice ale oniricilor (Joyce, Kafka, Robbe - Grillet). Relația dintre instanțele narrative (*personajul - actor și autorul – regizor*), similară cu distanța pe care o așeza Noul Roman francez între instanțele textuale, se caracterizează prin ceea ce s-ar putea numi *libertate în captivitate*.²⁸

În *Laudă anonimului*, Dumitru Țepeneag configurează relația *autor-cititor* din perspectiva barthesiană a instanței auctoriale aglutinate de propria creație, în care doar cititorul este *viu*, lui revenindu-i rolul de a reconstitui ființa *biografică*, omul care scrie. În urma actului paricid, ascuns în fiecare carte, cititorul devine el însuși autor (relație de *co-autorat* ingenios transpusă textual în romanele prozatorului).²⁹

Alte articole ale lui Dumitru Țepeneag (*Ambițiile muzicale ale prozei*,³⁰ *Visul și poezia*³¹), publicate înaintea momentului în care scriitorul părăsește România, repun în discuție modul particular al oniricilor de a înțelege literatura ca formă estetică *sincretică*.

În viziunea oniricilor, *obiectul*, în calitatea sa de *creație a limbajului artistic*, trebuie să creeze impresia că apare în chiar momentul descrierii sale, ca în pictura modernă în care

²⁵ Textul este în concepția lui Dumitru Țepeneag un complicat joc de oglinzi, spațiu al metamorfozelor, realitatea obiectivă fiind neconținut dublată de o infrarealitate de tip oniric. (Ibidem, p. 48.)

²⁶ „Mateiu Caragiale (ca și Ion Barbu) crede în cuvânt, mai precis spus, în sintagmă, pentru el cuvântul nu e un vehicul al sensului: cuvântul are o viață a lui, e un receptacol de viață, nu simplă etichetă pe obiect, iar asocierile posibile creează acel subtext misterios care l-a făcut pe Călinescu să se gândească la suprarealism.” (Ibidem, p. 46.)

²⁷ Dumitru Țepeneag, << Autorul și personajele sale >>, *Viața Românească*, mai, 1967, pp. 128- 130, în antologia citată, pp. 51 - 56.

²⁸ Relația anticipează rolul *cititorului activ*, complice al scriitorului, „care-și transpune, prin formula intermediată a complicității cu scriitorul și a proiecției în postura demiurgică a acestuia, propriile trăiri și fantasmă în text [...]”. (Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 30.)

²⁹ În spiritul celor mai noi teorii care se intersectau în câmpul literaturii, teoreticianul abordează problema *subversivității* literaturii în raport cu autorul sau cu lectorul său. Atât lectorul cât și personajul au în textul oniric un statut privilegiat (în sensul dat de Eco și de Barthes): „singur cititorul este liber și, în același timp, nemuritor”; „autorul dispare – îi păstrăm numai numele – personajul rezistă în fața timpului, dar el este lipsit de libertate, sclavul unui dumnezeu care a murit.” (Dumitru Țepeneag, << Laudă anonimului >>, *România literară*, nr. 4., 23 ianuarie 1969, p. 9, în antologia citată, p. 154.)

³⁰ Dumitru Țepeneag, << Ambițiile muzicale ale prozei >>, *România literară*, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 29, în antologia citată, pp. 129 - 130.

³¹ Dumitru Țepeneag, << Visul și poezia >>, *Luceafărul*, nr. 14, 5 aprilie 1969, p. 3, în antologia citată, pp. 158 - 160.

referențial real nu se mai află în interiorul tabloului ci în afara acestuia.³² Pentru scriitorii onirici, ca și pentru suprarealiști, *imaginea* este miza și forța noii arte.

Într-o construcție de tip nonaristotelic, precum cea onirică, în care logica internă nu se bazează pe relația obișnuită cauză-efect, ci pe relația de consecuție *acauzală*, apare o consecință importantă - *simultaneitatea planurilor* (trăsătură afină cu pictura suprarealistă³³). Pentru onirici literatura este un moment *sincretic*, *semioză* și *poietică* convergente. Un articol relevant în privința afinităților pe care oniricii le descoperă între literatura onirică și pictura suprarealistă este *Ut pictura poesis*.³⁴ Din punctul de vedere al teoreticianului, elementul de tangență al noii literaturi cu pictura suprarealistă se află în *percepția simultană* și nu în estetizare, dat fiind că onirismul „este vizionar și nu descriptiv, estetic și nu estet”.

Sincretismul, aspirație constantă în arta plastică a secolului al XX-lea, plasează culoarea pe un plan superior în raport cu descriptivul. Strâns legată de existența luminii, culoarea dă viață operei plastice în arta modernă. Mircea Muthu, în *Alchimia mileniului. Interferențe culturale*, evidențiază similitudini importante între cele două tipuri de limbaje cu funcție estetică, precum *aspirația spre sincretism* (caracteristică importantă a artei moderne, teoretizată și pusă practic în operă de Kandinsky.)³⁵

Culoarea devine ea însăși personaj în arta modernă. Purtătoarea unui mesaj, culoarea este creatoare de tensiune, putând fi, după cum o demonstrează Kandinsky,³⁶ reprezentată *scenic*.

În același timp, arta modernă, *opera aperta* (în sensul dat de Eco) este *percepție*, *hermeneutică* și *poietică simultană*, lucrarea desăvârșindu-se sub ochiul celui care o receptează. Opera *se reprezintă* și *îl reprezintă* pe receptorul ei într-o *simultaneitate* ce derivă,

³² După cum observă Mircea Muthu în *Alchimia mileniului*, „pânza în fața căreia ne aflăm este și textul care o analizează, face parte din spațiul cultural al lecturii”. (Mircea Muthu, *Alchimia mileniului. Interferențe culturale*, cap. *Teoria artei și „muzeul imaginar”*, Ediția a doua, revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 59.)

³³ Oniricii vorbesc despre o nouă sintaxă, despre o prozodie ea însăși autogeneratoare de sens. Daniel Turcea teoretizează capacitatea autogenerativă a textului arătând că nu doar prin fluxul energetic particular al cuvintelor acestea generează sens, ci și prin materialitatea lor și chiar prin blancurile textului. Cf. << O modalitate artistică. Discuție la masa rotundă cu: Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Daniel Turcea, Laurențiu Ulici >>, realizată de Paul Cornel Chitic, *Amfiteatru*, nr. 36, noiembrie, 1968, în antologia citată, pp. 113 – 122.

³⁴ Dumitru Țepeneag concepe literatura ca act simultan, artă vizualizantă (comparabilă picturii) și limbaj *polisemic*. Limbaj autonom, *scriitura* este act de *poieză* și *semioză* simultană. Dumitru Țepeneag, << Ut pictura poesis >>, Paris, „Ethos”, nr. 2, 1975, în antologia citată, pp. 272 – 274.)

³⁵ „Nostalgia după vârsta sincretismului cultural, dar și înțelegerea unor raporturi profunde între cele două forme de limbaj artistic (pictural și literar) stau la temelia operei teoretice și plastice a lui Kandinsky.” (Mircea Muthu, Op. cit., p. 34.)

³⁶ „Imaginea picturală, în schimb, scrie Mircea Muthu, aduce în prim-plan reprezentarea sau un anumit mod de a asocia, în primul rând senzorial, impulsurile cromatice. Kandinsky sau Klee, apoi Miró creează și ei, ca poezia modernă, „tensiunile libere de sens” despre care vorbea Friedrich, numai că ele se exprimă totuși material, prin culoare. (...)” (Ibidem, p. 35.)

în fond, din aspirația artistului spre sincretism. Delaunay, scrie Jean Burgos, „nu va dori nicidecum să reproducă, ci să reprezinte, după cum o spune chiar el, realitatea sensibilă, această realitate (...) în care cel ce vede și ceea ce este văzut se confundă imediat.”³⁷

Dacă arta mimetică trimitea spre un referent situat în zona percepției reale, arta modernă, care *respinge* categoric *mimeticul*, reformulând ideea însăși de realitate, își „construiește” referentul în momentul receptării.³⁸

Reacțiile modernilor împotriva artei mimetice sunt explicabile și prin faptul că însuși conceptul de *realitate* se relativizează, datorită noilor episteme ale secolului XX, pentru artist devenind tot mai evident faptul că „viața nu este chiar atât de asemănătoare cu viața”.³⁹

VII. Literatura oniricilor este o rafinată punere în operă a *visului - textualist*. *Poemele - vis* dimoviene oferă un sofisticat spectacol atât al diversității tematice, cât și al rafinamentului compoziției. *Toposuri, teme, motive recurente, cromatică, structuri lexicale și imagistice* vorbesc în opera lui Dimov despre o concepție unică asupra textului liric înscris în paradigma estetică a visului.

Poet de un rafinament artistic excepțional, Leonid Dimov readuce în discuție aspirația idealist - romantică de a reface unitatea eului prin transcenderea vălului ce ascunde, dincolo de experiențele fenomenale, inima profundă a existenței.

Demersul analitic întreprins asupra imaginarului dimovian și asupra modalităților de expresie specifice poetului evidențiază importante elemente de continuitate în raport cu viziunea romantică asupra visului (mai ales obstinată încredere în *realitatea lucrului în sine*, dincolo de aparențele lumii fenomenale, fapt ce îl determină pe Dimov să afirme că lumea, în *totalitatea ei*, indiferent de nivelul de existență ce se dezvăluie percepției, este *realitate* și, în consecință, poetul este *măscăriciul Totalității*), cât și în raport cu suprealismul, prin relevarea unor afinități cu avangardele europene, decelabile mai ales în maniera de producere a scenariului oniric - *asociațiile libere, rețelele de imagini, simultaneitatea, abolirea categoriilor fizice consacrate și contragerea acestora într-o formă sintetică de existență*, pe care oniricii au denumit-o *spațiu - timp, falsa epicitate, simbolizarea, alegorizarea* ș.a.).

Primele două decenii ale receptării critice, așezate iremediabil sub semnul unei evidente încercări de circumscriere a operei poetului grilei valorice consacrate în perioada

³⁷ Jean Burgos, *Imaginar și creație*, București, Editura Univers, 2003, cu o prefață de Muguraș Constantinescu, Volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare” – Suceava, coordonatori: Muguraș Constantinescu și Elena-Brândușa Steiciuc, p. 117.

³⁸ Mircea Muthu analizează specificul artei moderne prin prisma celor două modalități diferite de raportare la referent și subliniază faptul că actul *semiotic* este simultan cu cel *poetic*. (Mircea Muthu, Op. cit., p. 58.)

³⁹ Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, Traducere de Mircea Ivănescu, Postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 2000, p. 125.

interbelică („onirismul” unor viziuni dimoviene fiind analizat mai ales din perspectiva relației cu *fantasticul* și cu estetica „*barochistă*”), semnaleză câteva aspecte definitorii pentru limbajul creat de poet, precum *fantezia lexicală debordantă*, impresionantele „*inventarieri*” *lexicale*, bogăția și varietatea surprinzătoare a *registrelor*, capacitatea evocatoare uluitoare pe care o are cuvântul în poezia dimoviană.

Receptarea critică a textului dimovian (în special în primele două decenii) reține mai ales latura fantezistă a poemelor, menținându-se, într-o nedreaptă atitudine de rezervă față de opera poetului și față de conceptul de *onirism estetic* în sine, concept care rămâne parțial explicat, pus oarecum sub cupola unui fantezism *barochist*.

Deși, în ceea ce privește receptarea critică din ultimele două decenii a poeziei lui Leonid Dimov, accentele s-au schimbat radical, operei poetului fiindu-i recunoscută autenticitatea și valoarea indiscutabilă, este vizibilă o anumită tendință de interpretare a textelor dimoviene prin grila tematistă, discursul critic fiind ancorat mai ales în planul imaginarului poetic.

Demersul critic pe care l-am întreprins își propune să evidențieze specificitatea controversatei paradigme estetice onirice și noutatea absolută a *esteticii visului* în contextul celui de-al șaptelea deceniu postbelic. *Onirismul*, deși fundamentat pe o întreagă tradiție poetică, reține, prin „interogarea” formulelor liricii românești și universale și a zonelor afine ale literaturii cu *textualismul visului*, acele elemente care fac posibil demersul propriu de a construi *poemul - vis*.⁴⁰

Limitarea interpretativă a conceptului de *onirism estetic*⁴¹ (sub presiunea contextului ideologic) și chiar evitarea problematicii *oniricului* sunt simptomatice pentru momentul la care ne referim.

Într-o primă analiză a specificului textelor dimoviene, Mircea Iorgulescu, pentru a îndepărta orice suspiciune în chestiunea delicată a *subversivității visului*, plasează un accent

⁴⁰ Cf. Mircea Iorgulescu, *Prefață*, intitulată *Poezia miraculosului*, în Leonid Dimov, *Cele mai frumoase poezii*, București, Editura Albatros, 1980, pp. 7 – 8.

⁴¹ Chiar dacă, încă de la începutul anilor '80, Mircea Iorgulescu remarcă elemente esențiale în structurarea imaginarului poetic dimovian, precum *desubiectivizarea*, situată în relație cu barochismul, tendința poeziei dimoviene de se construi în *afara biograficului*, *înfățișarea luxuriantă*, *copleșitoare și bizară*, *exuberanța*, *strălucirea și complexitatea* în plan formal, preferința pentru *miraculos* (și ea de origine barocă, în perspectiva criticului), *luciditatea*, *sucesiunile de secvențe aleatorii*, *metamorfozele lumii obiectuale*, caracterul *însolit al asocierilor*, criticul nu le așază în relație cu *estetica onirică*, teoretizată de reprezentanții grupării, considerând (în mod bizar) că aceste trăsături „sunt totuși *simple mijloace* (s.n., T.Z.), având o funcțiune poetică diferită de ceea ce se cheamă în mod obișnuit „onirism”. Criticul afirmă că prin *feericul* ei, prin *spectacolul fabulos*, arta lui Dimov nu are *nici o tangență cu transa onirică*, înțeleasă, mai degrabă ca stare coșmarescă, halucinantă. (Ibidem, pp. 8 - 9.)

suplimentar pe observația că lumea poetului este: „O lume fără „metafizică”⁴² și reține aspectul contrariant al opoziției frapante dintre *dominanta tematică și atitudinală* a versurilor lui Dimov (caracterizată prin *feeric, miraculos, jovial*) și o misterioasă *fugă de sine*.⁴³

Impresia de *abandonare a biograficului (totala desubiectivizare* din poezia lui Leonid Dimov) este punctul de plecare al unui interesant demers critic, întreprins dintr-o cu totul altă perspectivă (și într-un alt moment al receptării critice) asupra *onirismului estetic*.

Corin Braga, în *Psihobiografii*, semnalează clivajul existent între nivelul fantasmatic de producere a imaginii și nivelul transfigurării poetice, unde *nimic din biografia poetului nu pare să transpară în versuri*, și așază poezia lui Dimov sub semnul unei *scindări tragice*.⁴⁴

În ciuda *aparentei absențe a metafizicului*⁴⁵, imaginând poetul ca pe un „Nobil măscărici al Totalității”, Dimov îi atribuie rolul, cu ascendență în romantism, de a risipi „negurile prenumenale”, de a restitui cuvântului poetic capacitatea de a crea o *realitate tare*.⁴⁶

În existența dimoviană, marcată de nefericitele umbre ale copilăriei, *poezia creează iluzia unei împliniri*. Închipuirea poate *umple*, în planul realității, părțile „slabe”, adevărate zone albe pe harta sinelui, prin conținutul imaginar al lumilor *visate*, prin *exorcizarea* memoriei biograficului sublimat în poeziile sale. Artistul îi oferă cititorului șansa *de a participa la o nouă realitate, nedegradată*, și aceea este *visul*, devenit *model scriptural*.

Visul, ca formă complexă de *reprezentare* (scenică, dramatică) a experiențelor sinelui, preluat ca model, cu întregul său arsenal (limbaj, actanți arhetipali – mitici și simbolici, mecanism de producere) face ca *poemul-vis* să fie o formă inedită de literatură, *textualistă avant la lettre*. Ideea existenței a două „realități” (una concretă, palpabilă, și alta, în care visul

⁴² Demersul critic are meritul incontestabil de a fi surprins dominantele imaginarului dimovian (*spațiile de convergență, impresia de eliberare, de transgresare a limitelor, carnavalescul, similitudinile cu arta naivă, bogăția cromatică, atmosfera jovială, notele ironice ce transpar pe alocuri, mascate sub o aparență bonomă ș.a.*) (Ibidem.)

⁴³ „Jocul este aici expresia spaimei, miraculosul este un refugiu: jovialitatea poetului are un secret fior tragic. Acumularea enormă devine un mijloc de protecție a fragilității, goana prin lumile fluide, nestatornice, înseamnă de fapt o fugă de sine, o tentativă de uitare”. (Ibidem, p. 18.)

⁴⁴ Corin Braga reia ideea în volumul *Psihobiografii*. Adevărate „microcosmosuri impenetrabile” poemele dimoviene sunt „aparent lipsite de afectivitate și de viață. Versurile au autonomia unor monade care refuză să își deschidă potirul sensurilor, adevărate semințe care, deși aruncate pe solul paginii, nu încearcă să înflorească.” (Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Polirom, 2011, p. 96.)

⁴⁵ Eugen Simion, în *Scriitori români de azi*, observă *aparenta* absență a metafizicului în poezia lui Dimov, subliniind că, deși poetul afirmă (teoretic), îndepărtarea onirismului de metafizic, poezia dimoviană relevă *căutări ce transgresează existența fizică*. (Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, cap. *Poezia barochistă. Onirismul estetic*, vol. III, București, Editura Cartea Românească, 1984, pp. 265 - 297.)

⁴⁶ Poezia dimoviană, adevărată experiență de cunoaștere (ce evocă sensurile *gnozei* poetice de tip romantic) dezvăluie o sensibilitate poetică afină *romantismului*. Poetul opune suprafețelor cognoscibile ale fenomenalului, existența unei realități mai profunde („a lucrului în sine”), fapt ce îl determină pe Eugen Simion, pe bună dreptate, să se întrebe asupra sensului adevărat al afirmațiilor poetului, atunci când acesta respinge orice tangență a onirismului cu metafizicul: „Poate fi lipsit de orice metafizică un poet care, iubind „vopselele bogomilice”, se gândește, totuși, la *lucrul în sine*?” (Ibidem, p. 285.)

face posibilă revelația tiparelor ființei, instituie noi realități, *lumi analoge* celei reale) structurează imaginarul poetic, ordonând *lumile - vis* de la un capăt la altul al operei dimoviene.

Primul vers din *Amintiri* (de esență idealistă), „Totul nu e decât realitate”, emblematic în sensul celor afirmate mai sus, postulează convingerea poetului în existența unui spațiu al convergențelor posibile între *niveluri de existență diferite*, percepute *sinestezic* ca *forme de existență simultană*.⁴⁷

Imaginarul oniric este rezultatul unei *proiecții* distorsionate a realului modelat după regulile limbajului oniric, în care *eul demultipliat* este *scenaristul, regizorul, actorul și spectatorul* detașat al propriului psihism, proiecția onirică însemnând *ubicuitate, desubiectivizare, contemplare, topire* a istoriilor personale în *tiparele unui scenariu cu măști (arhetipale)*.

O primă soluție, radical polemică în raport cu realismul – mimetic, este *dinamitarea scenariului epic, anularea anecdoticului*, pentru că, așa cum subliniază, în repetate rânduri oniricii, arta lor nu înseamnă a *povesti* vise. Aparente *istorii*, textele lui Dimov contrazic regulile epicității și ale narativității prin *insolitare* și multiple *incongruențe. Falsa epicitate*⁴⁸ a textelor dimoviene servește perfect intenției artistului de a re-crea *mecanica visului*, dependentă de mișcările sinelui. Ca în vis, eul creator este atât *sursa* propriilor vise, cât și *produsul* experiențelor trăite în vis.⁴⁹

Soluțiile poetice prin care Dimov creează breșe în realitatea opacă, făcând vizibile nebănuitele coridoare care conduc spre *esența* lucrurilor, sugerate, așa cum spune poetul, de *modelul legislativ* al visului, fac imposibilă orice tentativă de hermeneutică situată în afara paradigmei onirice. Aceasta este și cauza inadecvării la specificul literaturii onirice a unor abordări critice din momentul debutului mișcării.

Literatura onirică, afină prin explorarea inconștientului și a mecanismelor visului cu arta suprarealistă, valorifică (într-o manieră originală) unele soluții estetice ale avangardei

⁴⁷ Sensul pe care îl atribuie oniricii visului (ca *lume reală*) generează distorsiuni în planul receptării critice și, uneori, simplificări nedrepte. La menținerea confuziei au contribuit și unele delimitări ale poetului de *metafizic* (insuficient nuanțate). Faptul, constatat și de Eugen Simion, îl determină pe critic să observe că: „Dimov se apără, în continuare, de orice relație cu divinitatea, anunțându-ne într-un poem că Dumnezeu nu există, și primește cu relativă (și cam *suspectă*, s.n. T.Z.) ușurință învinuirea că nu se dedă la metafizică.”(Ibidem, p. 289.)

⁴⁸ Trăsătura epicității, considerată de către unii critici reprezentativă pentru textele dimoviene este dezavuată de către Eugen Simion.

⁴⁹ Poezia onirică, „poezie activă”, are ca principal scop transformarea universului real „în serii din ce în ce mai îndepărtate de aparențe”, pentru a se apropia de zona în care „palpită adevărul”(în sens platonician). Ea dă relief unor „vecinătăți aproape de sine stătătoare” pentru că este limbaj *autoproduktiv* ca și a acela al visului, bazându-se pe *autocreație, automorfism, intercomunicare*, urmate de *panism, conexiune*, de „*tromba onirică*.”(Leonid Dimov, << Preambul >>, loc. cit.)

precum *deconstruirea și reconstruirea* obiectelor, *metamorfozele onirice*, precum și continua și nelimitata *transgresivitate a nivelurilor de existență și a regnurilor*. vizibilă în lucrările lui Yves Tanguy, Dali, Magritte, Miró sau *aspectul compozit* al ființelor *mecanomorfe* și *metamorfotice* (existențe comune imaginarului prozelor lui Urmuz, *lycanthropiilor* lui Victor Brauner, cât și poemelor dimoviene sau prozelor lui Țepeneag).

Mobilitatea liniilor și a obiectelor, „pasiunea” deplasării (care evocă manifestele futuriste), trăsături comune suprarealiștilor și oniricilor, convertite în surprinzătoare *călătorii* (similare cu cele din poezia lui Ilarie Voronca), sunt prezente, atât tematic, cât și prin recurența unor personaje itinerante ale poemelor dimoviene ori ale romanelor lui Dumitru Țepeneag. Formele spectaculoase pe care le îmbracă *mișcarea* în arta oniricilor, precum și multiplele *mijloace de locomoție* (tramvaiul, automobilul, trenul, avionul, camionul ș.a.) creează impresia unei deplasări fără limite, într-un univers ale cărui fruntarii sunt în continuă transformare și în care categoriile lumii fizice sunt anulate, hibridizate, contrase într-o categorie fizică nouă, *spațiul - timp*.

Tehnicile discursive adecvate *poeticii visului* sunt multiple iar poetul le utilizează deliberat pentru a reda conținutul unei stări hipnagogice. Din acest punct de vedere, este fascinantă atât cunoașterea adâncă a mecanismelor visului, ca limbaj specific, cât și maniera originală în care poetul reconstruiește realul, urmând paradigma onirică.

În mod programatic, primul volum (*Versuri*, 1966) se deschide cu o artă poetică emblematică pentru *onirismul estetic*, *Uluire*, poem care conferă visului sensul unei experiențe colective - impresionantă *filogenie* în sens jungian.

Ipostazele „actanțiale” preferate de artist (similare „miliardarului de imagini” din poezia lui Ilarie Voronca) precum *magicianul*, *iluzionistul*, *distribuitorul de imagini-spectacol* ale lumii, exprimă nostalgia *totalității*, a cunoașterii de tip *revelație*.

Transgresarea diferențelor de nivel ontologic se realizează grație unor vehicule moderne (prezente, de altfel, în arta futuristă și suprarealistă) purtătoare, în plan oniric, ale unui mesaj inconștient.

Excepționale construcții onirice, soluții poetice originale imaginate de artist pentru re – crearea lumilor din perspectiva modelului legislativ al visului sunt *Istoria lui Claus și a giganticei spălătorese*, *Turnul Babel*, *Vedeniile regelui Pepin*, *A.B.C.*.

Imaginea Babelului, descifrată prin grilă metapoetică, se relevă ca extraordinară metaforă a limbajelor multiple, *suprastratificate*, ale *visului*, este *metafora metatextuală* a

onirismului însuși. Reiterarea momentelor descoperirii arheologiei inconștientului devine, în transpunere scripturală, *text – palimpsest*.⁵⁰

Impresionantă, utilizarea în manieră suprarealistă a culorilor (crucile *albastre*, ploile *albastre*, *de peruzele*, oasele *suflate în aur roșu*) conferă artei dimoviene un puternic caracter vizualizant.⁵¹

Ideea este reluată, într-o altă transpunere alegorică, în *Vedeniile regelui Pepin* unde imaginea Franței visate, *re - create magic*, de șarlatanul Filibert (care împarte *imagini*), i se substituie Franței reale, al cărei rege sfârșește absorbit de orizontul visului. Preschimbat el însuși în poveste, *visătorul* urmează destinul itinerant al tuturor „poveștilor” ce-și conțin, în sens oniric, „narratorul” (Pepin eclipsându-se, cu toate iluzoriile sale lumi, în *bocceaua cu povești* ale unei saltimbance).

A.B.C., un splendid text oniric despre *contemplarea spectacolului vieții ca suită de imagini*, debutează prin invocația misteriosului „oaspete brav” (*alter ego* atent, *conștient* de rolul său de privitor tăcut). Imagine antropomorfizată a „ochiului” misterios - o altă *ipostază a inconștientului*, „oaspetele” reprezintă o *instanță superioară*, este tezaurierul experiențelor, invitat să-l însoțească pe visător în periplul *contemplativ al lumilor multietajate* (în transpunere onirică, existențe *simultane* ale lumilor „reale”).

Secvențele poemului sunt rezultatul anamnezei⁵² realizate, în vis, al întoarcerii în copilăria și adolescența poetului. Prilej pentru artist de a construi, în regim oniric, imaginea

⁵⁰Visul Babelului, vis al unei revelatoare călătorii prin stratificările geologice ale inconștientului, transpus în paradigma artei onirice, se cere „rescris”, *realcătuit în poemul pe care îl hrănește* și căruia simplul vis nu i se poate substitui. Turn al virtualităților infinite ce poate fi „distrus” printr-un singur gest, prestidigitatoric, Babelul dimovian este imaginea alegorică a existenței onirice în care realul se proiectează ca într-o oglindă metamorfotică pentru a renaște remodelat din plasma visului.

Revelarea tainei cuvântului cu rol în demiurgia onirică (evocată liric) rămâne pentru artist o aspirație eternă, este *semnul* cu maximă potențialitate creatoare (simbolul mandalic al eului) în generarea inepuizabilă a imaginilor onirice. Experiențele personale sau colective devin „istorie” încifrată oniric a umanității, artistul făcând posibile călătoriile în labirintica geologie a *turnului – suflet*. Nu contează că ea este *construită* (mai exact, *re - construită*) *scriptural*, atâta timp cât pentru oniricul Dimov ea este la fel de reală ca lumea concretă, materială. Periplul oniric prin arheologia turnului – suflet este negat în final pentru a putea fi refăcut.

Turnul „deținător” simbolic al imaginilor proiectate la infinit, recompuse specular, este un alt *miliardar de imagini*, pentru că, dacă *viața este vis*, imaginea păstrată în amintire și reconstruită în oglinda visului rezistă timpului, cel puțin prin posibilitatea rescrierilor ei infinite: „Nici porturi, nici ghiocuri de sidef/ Doar iederi împletind străverde nef/ Nici zări în fund, cu talgeri de aramă,/ Nici nori deasupra, aburiți în scamă,/ ci doar oglindă paraboloidă/ Cu lumi adânci plângând să se deschidă/ (...)/Turn Babel spart din degetele strării...” (Leonid Dimov, *Turnul Babel*, ed. cit., vol. I, pp. 143 - 144.)

⁵¹ Printre jertfele aduse miticului Urgoragal, deținătorul cifrului magic al creării lumilor (prin *cuvânt*, după cum ne spun textele sacre) se numără, pe lângă elementele emblematice ale artei onirice – *ochiul și mâna* – și *viziunile*, „munții cu palate/ Reverberate-n evantai pe creste” și, mai ales, *visul*, povestea onirică: Să-ți spun un vis, o glumă, o poveste?” Poetul modern întreține deliberat ambiguitatea sensului și transpune alegoric ideea identificării *totale* a lumii create prin cuvânt cu lumea reală, pentru că, potrivit spuselor poetului, totul este Realitate, iar artistul este *autorul, regizorul, actantul și actorul* concomitent al acestui *scenariu oniric al totalității lumii* refăcute prin cuvânt: „Urgoragal, ți-e teamă, te reduci/ La zero roz, la silabe de cuci/ Ridică fruntea, ești cu mine doar/ Chiar mâine dacă vrei îți tai în dar/ un ochi, o mână, oasele suflate/ În aur roșu, munții cu palate/ Reverberate-n evantai pe creste.../ Să-ți spun un vis, o glumă, o poveste?” (Ibidem, p. 146.)

lumii iarmaroc – ca spațiu tranzitoriu (dintre *real* și *oniric*) - un *iarmaroc vesel*, în care fericirea devine posibilă grație obiectelor și culorilor de a induce starea de *anamneză*, contribuind astfel la *recuperarea sinelui*. Prin dubla ipostaziere în lumea bălciului (a *sinelui pierdut* și *recuperat*, expus pe *tarabe*, condensat ca imagine în obiectele copilăriei și reînviat în ochiul ce contemplă) poetul îi conferă iarmarocului sensul unei imense *oglinzi* ce reflectă istoriile sinelui reîntregit prin regresia în zonele refulate ale copilăriei.⁵³

Analiza modului în care se constituie *toposurile* în poemele dimoviene evidențiază faptul că *spectacularul* se circumscrie paradigmatic esteticii onirice. Pe lângă numeroasele *toposuri ale deschiderii*, devine relevantă în lirica dimoviană maniera în care poetul inserează în discursul liric *detaliul semnificativ*, acesta îndeplinind textual rolul unui *nod semantic*, esențial în construirea unei alte povești, în deschiderea spre noi scenarii (insertate în cele deja existente) și generând astfel, prin *multiplele semioze*, impresia de *text nesfârșit*.⁵⁴

O caracteristică a viziunii onirice asupra spațiului este dominantă ascendentă a liniilor peisajelor dimoviene. Puncte spațiale *înalte*, acestea fac posibilă *contemplantarea*. Lumile atârinate *în lumină*, peisajul munților în metamorfoză creează impresia *simultaneității* în timp și spațiu, a *fuziunii perspectivelor*, amintind de tehnicile suprarealiste din unele tablouri ale lui Ernst, Dali sau Magritte.

Incongruența elementelor ca și existența *spațiilor de convergență*, familiare atât *onirismului estetic* și cât și *suprerealismului*, generează impresia unor planuri situate în relație de *intercomunicabilitate* și, în același timp în ruptură, *clivajul deliberat*, prin *insolitare*

⁵² Cf. Ion Bogdan Lefter, *Prefață* în Leonid Dimov, *Opera poetică, vol. I (Versuri. 7 poeme. Pe malul Stixului)* Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, București, Editura Paralela 45, 2010, p. 43.

⁵³ În *A.B.C.* explorarea inconștientului generează neașteptate deschideri spre planul oniricului, alimentate de reverberațiile în inconștient ale experiențelor micului Dimov (revenind, într-o transcriere nostalgic – naivă, mahalaua, universul periferic, curtea cu gherghine, personaje precum bunica Dumineca, alături de imaginea copilului de altădată ce aducea apă cu vadra, bătrânele ursitoare ce „stau la taclale”, târgul de moși, străzile „cu nume de smalt, albastre”, frontoanele, cupolele, țuguiele, frizerul cartierului, cizmarul, cazarma, gospodinele, podul casei, ghiozdanele „cu crizanteme”, tramvaiul zgomotos, ghivecele cu rozmarin, ierburile, caldarâmurile suitoare fac din lumea mahalalei un spațiu viu, de neconfundat).

Impresia de inefabil oniric se insinuează pe neașteptate, fuzionând cu mozaicul de trăiri generate de miresmele, gusturile, sunetele, culorile și luminile copilăriei. Trăiri (ce amintesc de experiențele proustiene provocate de gustul *madeleinei* și de aroma ceaiului de tei), par să scoată din ungherele ascunse ale sufletului arhitectura onirică a unui cartier de demult.

În scenariul regăsirii sinelui uitat, în finalul poemului, în *Ziua de Joi* (zi consacrată târgurilor încă din vechime), la una din tarabe, pe negândite, poetului i se dezvăluie, ca un *alter ego* ludic, fascinat de „surprinzătoarea” îndeletnicire de a vinde iluzii, chiar *Atoatele*, concurent misterios, tăcut cu cel ce-și înșirase pe tarabă amplele viziuni onirice și căruia i se substituie pentru o clipă (ca instanță superioară în plan cognitiv). Apariția este semnificativă, atât pentru sensul metacognitiv pe care poetul oniric îl atribuie inconștientului, cât și ca instanță demiurgică transcendentă, echivalentă visului.

⁵⁴ Surprinde extraordinara capacitate a poetului de a realiza spectacolul cotidianului în continuă metamorfoză. *Târgul, bazarul, iarmarocul, bălciul*, ca toposuri ale etalării, la care se adaugă *taraba, tețgheaua, vitrina* (precum în poezia antecesorului său, Ilarie Voronca), dețin un rol important, acestea fiind asociate unor derulări impresionante de *mulțimi* contemplative (*alaiurile, procesiunile, praznicele, ospetele, cinele*) și de registre lexicale amplu desfășurate, de spectaculoase insolitări ale termenilor.

(*imagistică și semantică*), generând *polisemantismul* și *sinestezia* precum și efectul *sincretic* specifice limbajului oniric.⁵⁵

În poemul dimovian, ca și în limbajul predominant vizualizant al visului, culoarea are un rol esențial.

Sintomatic în acest sens, *Poemul odăilor* desfășoară (în opt catrene) spectrul cromatic, de la *verde, roșu, galben, albastru, violet, oranj*, transformând, în maniera lui Kandinsky, culoarea în subiect *metafizic*.

Culorile - personaje sau stări - se reunesc spectral în imaginea sinestezică a *albului veșmânt al luminii* ce „înăbușă ecouri de catedrale” până ce devin ele însele *vise ale materiei*.⁵⁶

Alteori *desenul, pictura* devin *pretextul* unor proliferați imagistice și semantice de factură onirică. Într-un *desen* (de pe o cutie de pudră) poetul descifrează scenariul unei călătorii cosmice.

Elocventă în acest sens este și prezența *vânzătorilor de imagini*, „furnizori” ai unor spectacole uluitoare (tot atâtea *măști* ale creatorului oniric) - multiple ipostazieri ale „miliardarului de imagini”. Printre aceștia, *magicianul, iluzionistul* (în variantă ludică, *arlechin, bufon, clovn, măscărici*) dețin un rol important, subordonat esteticii *poemului-vis*.⁵⁷

Imaginea unor actanți construiți în manieră onirică (dar și ludic - demitizantă), cu rădăcini în biografic, este relevantă din punct de vedere psihanalitic.⁵⁸

⁵⁵ Un exemplu de sincretism (simultaneitate a planurilor și percepție sinestezică) este splendida imagine a *lotcii cerești*, care unește, transgresând categoriile fizice cunoscute, *munți și insule fericite*, plutind spre „deltele cu țărături scite”(Leonid Dimov, *În munți*, vol. I, ed. cit., pp. 117).

În același mod, *depozitul de jucării*, uitat, încremenit în atemporalitate ca într-o virtualitate onirică, devine spațiul unei *anamneze*. „Protagonisti” ai unui scenariu *dublu, jucăriile de lemn*, sunt pretextul oniric al unui *tablou în tablou, orașul pictat*.

⁵⁶ Recuperarea unității pierdute a eului devine posibilă prin contemplarea culorilor. Ființa iubită (cu rol de *anima* în această desfășurare de *mandala* a sinelui contemplat, expus în culori și forme) este colocutorul tăcut al celui ce explorează universul odăilor în metamorfoză (mai ales *cromatică*) pentru a realiza *sinteza* planurilor convergente într-un *spațiu – timp* oniric.

În *atelierul* din poemul *În munți* culorile stau bine *zăgăzuite* în *recipiente*, pentru că doar *inițiații* pot elibera din ele, pentru a-și lua zborul spre creste, *fantasmele violete*. Asemenea revelațiilor visului, culorile – ființe pot să-l rănească pe cel *neinițiat* pentru momentul revelației. Bucuria ontogenezei onirice îi este rezervată *stăpânului culorilor, artistul*, și nu oricum, ci doar în ipostaza de *ființă îndrăgostită*.

⁵⁷ *Actanții arhetipali* ai poemului – vis, ipostazieri simptomatice ale ideii de autoritate (chiar transpuse în registru ludic-ironic sau parodic) îl includ pe magritteianul *om cu joben* (motiv recurent nu doar în lirica dimoviană, ci și în proza lui Dumitru Țepeneag), element al imaginarului cu o potențialitate imensă în arta onirică, atât prin dimensiunea intertextuală, cât și prin latura psihanalitică și arhetipală, în perfect acord cu miza ludică a textului oniric.

⁵⁸ Tramvaiul, care duce spre școală și/sau spre târgul (de unde, în urma unei triste și întunecate vânzări, se întoarce *Iuda* iscariotul (un actant simbolic, imagine a proiecțiilor negative ale subconștientului micului Dimov), pe care copilul, protagonistul liric al acestui *poem - anamneză*, îl zărește pe platforma din spate), face legătura între niveluri ontologice diferite și între vârste. Școala este pentru micul Leonid locul tristelor revelații ale originii sale pe linie paternă, precum și al conflictelor insurmontabile cu unii dintre colegii influențați de

În poemul *Mistrețul și pacea eternă (7 poeme)*, „protagonistul” cumulează conotații arhetipal-mitice și simbolice, fiind creatorul lumilor - imagine. Poemul, structurat pe baza ideii superiorității *imaginii* în raport cu *realitatea lumii obiectuale*, aduce din zona arhetipalului un actant (*mistrețul*) sustras temporalității, ce opune morții rezistența *lumilor – imagine* depozitate în mentalul colectiv.⁵⁹

În aceeași cheie de lectură, clovnul, figură semnificativă din perspectiva legăturii cu arta onirică, dar și cu avangarda, „personaj” trecut prin mutațiile stilistice produse de experiențele moderniste, conotează ideea realității *restituite* parodic și ludic, făcând posibilă, dincolo de aparențele comice, întrezărirea unei conștiințe sfâșiate.⁶⁰

Bufonul, un *alter ego ludic și parodic, existență iluzorie, dublu al sinelui*, este o *prezență fragilizată existențial*, creând o puternică impresie onirică; apariție fulgurantă, el devine un element de poetică onirică implicită în poemele dimoviene.⁶¹

Alteori, *poemele - vis* dimoviene sunt scenariile ale aspirației de a comunica dintre ființe ce aparțin unor lumi/ regnuri diferite (*Vârcolacul și Clotilda, Lili și densitatea*⁶², *Povestea*

atmosfera antisemită a acelor ani, dar, mai ales, este locul de unde va fi nevoit să se „refugieze”, incidentul marcând criza sufletească generată de absența autorității paterne.

⁵⁹ Ca și în *Turnul Babel*, imaginile sunt descătușate dintr-o virtualitate multistratificată și aduse în lumina temporalului și a facticității, revelația onirică producându-se printr-un intermediar, *dublul poetului*, asistent misterios al actului demiurgic. Fie că e vorba de A.B.C., de *Urgoragal* sau de *puilul de lună* ce împlânzește mistrețul răscolitor de lumi, *creația - vis* este, în poezia lui Dimov, rezultatul unei *incubații* misterioase în urma căreia mesajul hermetic este preluat și transpus în poezie de către un *poet - hermeneut*, date fiind similitudinile de limbaj dintre cele două ale spiritului, *visul și arta*.

⁶⁰ Caracteristică esențială a literaturii onirice, element pivot al noii orientări estetice – *detașarea lucidă* a creatorului de propria-i artă, contemplată din afară ca *spectacol scenic*, exprimă o atitudine artistică ce dezvăluie sentimentul dualității, lăsând să se întrevadă, în dialogul artistului cu propriul inconștient, zonele de *umbră* (în sensul dat cuvântului de C. G. Jung). *Măscăriciul* este expresia unei relații de complementaritate a celor două laturi ale psihismului, relație prin care se reface *unitatea ființei*, scindate în existențele ei dihotomice, între *diurn și nocturn (conștient și inconștient)*, între *veghe și vis*.

⁶¹ Într-unul din *poemele - vis* cuprinse în *Cartea cu vise* (1969), volum emblematic pentru noua paradigmă estetică a oniricilor, *măscăriciul* devine un *alter ego* al existentului însuși, ca uriașă iluzie. Semn rău prevestitor, *bufonul* se opune existenței, aducând cu sine *umbra neantului* abia perceptibil, *aburul tragic* ce dantelează misterios lingurițele celor care se află în *salonul* luminos al vieții (*atârnat* în mod simptomatic, *suspendat* într-un spațiu limită, în „zarea zmeurie” a unor neliniștitori „munți limpezi”.) Salonul ce se metamorfozează într-o simbolică și multicoloră cofetărie, *grădina policromă a deliciilor terestre*, scaldată în lumina lăptoasă a unei dimineți este anticamera onirică a morții, el face posibilă convergența dintre cele două niveluri ontologice.

Bufonul - moarte ce pătrunde în acest spațiu – limită, mișcându-se *imaterial* printre vii, lasă în urmă sentimentul neliniștitor de *vacuitate* în ordinea realului. Apariția acestui protagonist oniric este precedată de o *formă insolită de disoluție a materiei*.

În dublu limbaj – *oniric și metatextual* – el este o întreagă „filozofie” a noii paradigme estetice a *poemului - vis* și a *vieții - vis*, într-o *poietică și semioză* ce se suprapun, ca de atâtea ori în textele oniricilor. (Ibidem)

⁶² Titlul poemului (*Lili și densitatea*) sugerează o transgresare a *limitelor materiei* spre un *dincolo oniric*, o izbândă asupra cenzurii exercitate de conștiință prin breșa pe care imaginarul de tip oniric o creează în zidul orb al purei materialități.

Acoperișul - oglindă, suprafață reflectorizantă, devine spațiul metamorfozei pulsiunilor ascunse ale eului și al proiecției în mit.

Incredibilul spectacol (o adevărată *trombă onirică*) îl transformă pe contemplatorul avid de imagine, culpabil pentru faptul de a privi spre *vis prin gaura cheii*, într-un umil „cerșetor la poartă de bairam”.

acarului și a miraculoasei călătoare), figurând momente unice de convergență a diferitelor niveluri ontologice. Timpul și spațiul, transformate după logica visului, suprapunerea planurilor și a perspectivelor, caracterul *deschis* al scenelor imaginate spre un plan exterior (necunoscut), ce amintește de tehnica utilizată de Magritte în unele dintre tablourile sale, sunt elemente specifice *retoricii visului*, sugerând modul în care, în oglinda visului realul se metamorfozează, topindu-se în formele himerice ale inconștientului.

Poeemele dimoviene se înscriu în formula unui lirism autentic și, în ciuda marginalizării nedrepte, opera sa se impune ca inconfundabil reper în evoluția liricii românești postbelice.

VIII. Lumea cărților lui Țepeneag este o realitate *evanescentă*, care se rescrie continuu, păstrând structura muzicală a primului său roman (*Arpièges*), reflectată în maniera în care se modulează în complicatele construcții epice de factură *onirică*, multietajate, *teme*, *motive* și *miteme*, generând surprinzătoarele volute epice ale romanelor sale prin *glisări subtile* între planuri, prin impresia de *anamneză*, cu multiplu impact, atât la nivelul instanței naratoriale, cât și la nivelul instanțelor actanțiale ori lectoriale, ce recompun, prin *cooperare*, itinerariul la care îi provoacă textul – labirint oniric.

Autor al unei tehnici narative profund originale și foarte productive, Dumitru Țepeneag corelează principalele elemente de originalitate ale scrisului său cu *textualismul visului*, creând impresia de lume *onirică* prin mecanisme ingenioase. Construcție reiterativă la nivel tematic și motivic, proza lui Dumitru Țepeneag reflectă o viziune de o acută modernitate în transpunerea plastică a imaginilor. *Poietica imaginii onirice*, bazată pe aspectul predominant vizualizant al visului, reflectă cunoașterea în profunzime a modului în care se produce limbajul oniric, de la implicațiile de natură psihanalitică și mitic-arhetipală, pe care psihanaliza le-a evidențiat și până la cele *expresive* care, în anii avangardei, au revoluționat limbajul artistic european.

De o *picturalitate remarcabilă*, îmbinând *imagismul* oniric cu pasiunea pentru *structuri epice dinamice, autoproductive*, desfășurate în spațiu, asemenea unor *compoziții*

O altă compoziție în registru oniric pe tema iubirii imposibile și a visului ca *durată eternă* este *Povestea acarului și a miraculoasei călătoare* (A. B. C., 1973).

Apartinând, ca și alți „protagoniști” lirici dimovieni, unor planuri ontologice diferite, acarul *visător* și frumoasa „fără corp”, înveșmântată în azurii și violet, se înscriu în imaginarul de tip oniric ca existențe fulgurante, dar care se impun memoriei receptorului prin unicitatea poveștii lor de dragoste. Metatextual, poemul trimite spre „realitatea” *tare* a visului. Poemul acordă *impresiei* (pe care experiența onirică o procură) sensul unei *durate eterne*, aceasta fiind de cele mai multe ori mai *vie* chiar decât experiențele reale. Poemul transpune liric ideea că linia subțire, greu de distins uneori, între existența concretă și vis, face posibilă translatarea planurilor, chiar suprapunerea lor, până la confuzie, acesta fiind principalul scop estetic (mărturisit de altfel) al oniricilor.

muzicale, proza onirică a lui Dumitru Țepeneag transpune epic, într-un dialog intercultural remarcabil prin anvergura deschiderilor și în registre multiple (alternând de la *grav*, *tragic*, *liric*, la *parodic*, *ironic* sau *ludic*) mituri și personaje, antice sau moderne (*paradisul pierdut*, *fiul rătăcitor*, *mater dolorosa*, *cuvântul-euharistic*, *plaiul mioritic*, *nunta cosmică*, *frumoasa româncă*, *Isis* și *Osiris*, *Alice*, *Șeherezada* ș.a.).

Distincția dintre proza onirică a lui Dumitru Țepeneag și textualism rezidă în miza diferită a celor două orientări. Literatura onirică, inspirată de *limbajul visului*, transpus estetic în *paradigmă* literară, se întemeiază ca scriitură pe ideea de continuă *autoproductivitate*. Viziunea onirică, predominant spațială, și vizuală, aglutinările imagistice inedite (propriei onirismului) se bazează, în principal, în proza lui Dumitru Țepeneag pe capacitatea cuvântului (relevată de limbajul visului) de a produce noi *lumi* în mod ilimitat, fără a ignora că, prin comparație cu tehnica Noului Roman, de exemplu, „onirismul, noțiunea de onirism s-a creat prin punerea accentului pe conținut, pe când la „noul roman” ce interesează când încerci să-l definești este raportul scriitură/realitate și ideea de autoreprezentare”⁶³.

Din punctul nostru de vedere, principala *tensiune* care alimentează aceste impresionante construcții epice (caracterizate în egală măsură prin *asocierile imagistice insolite* cât și prin *texturile narrative* generate de cuvinte cu rol de *noduri semantice*, constituite în *micronarațiuni independente*), rezidă în tendința asumată de către artist *de a rescrie mituri* după un algoritm al structurării arhitecturale sugerat de semnificația de bază a mitului însuși precum *fuga*, ce face din primul roman al prozatorului transpunerea onirică a unei „muzici pictate”.

Textul oniric este un fascinant *joc de-a imaginile*, unde *magicianul* (creatorul – regizor), asimilat unui autor uituc sau naiv (rol construit adesea în tușe negative), reprezintă o ipostază demiurgică fragilizată ontologic, a unui creator excedat, în sens barthesian, de *puterea textului* (și implicit, a cuvântului). Din acest motiv, mitul *paternității eșuate* (de esență barthesiană) deține un loc extrem de important în imaginarul romanelor lui Țepeneag, în care dimensiunea metatextuală rămâne esențială.

Într-un univers epic în care romancierul, trecut prin experiențele literare ale Noului Roman, are vocația proteică a camuflării, a travestirii, a deconstruirii deliberate a propriei identități, pentru ca aceasta să fie recompusă în manieră onirică, miturile *autorității*, ale *puterii* (ba căutate cu obstinație, ba contestate, ori negate, până la topirea acestora în plasma textului – vis) revin simptomatic.

⁶³ Dumitru Țepeneag, *Pagini inedite de jurnal*, în antologia citată, p. 253.

Astfel, dinamitarea unor structuri epice, disoluția unor elemente, esențiale în orice structură narativă, precum personajul și instanțele specifice genului, anularea relației de cauzalitate sunt doar câteva dintre elementele care contribuie la impresia de falsă „referențialitate”, motiv pentru care, pe bună dreptate, unii dintre comentatorii romanelor prozatorului le atribuie o dimensiune poematică.

Dimensiunea arhetipală a textului obligă la investigarea sensului ascuns al cuvintelor „capcană” (ori „noduri”) a căror prezență semnificativă în text o semnalează însuși autorul. Demersul de tip hermeneutic evidențiază coerența simbolurilor, modul complex în care ele se articulează în plan *mitic - arhetipal*, dar și în cel *oniric* și *metatextual*, în structura multietajată a romanelor prozatorului, în care rolul care contează cu adevărat pare să fie al *autorului*, cu fantasmale sale (erotice, de putere, egocentrice), *un subconștient extravertit în oglinzile textului oniric*.⁶⁴

În consecință, romanul lui Țepeneag *nu exclude demersul interpretativ de tip arhetipal*, ceea ce face ca lectura romanelor sale să fie o continuă provocare pentru imaginația cititorului.

Grila arhetipal-mitică aplicată prozei lui Dumitru Țepeneag evidențiază o serie de *măști ale autorității irepresibile*: ale *autorului*, ale *conștientului*, ale *autorității paterne*, ori *paternalist-statale*. Figuri recurente în imaginarul romanelor acestuia, precum *vulturul*, *uliul*, *papagalul*, *șoimul*, *soarele (cu gheare)*, *șoferul cu șapcă*, *mecanicul*, *camionagiul*, *biciclistul cu melon* (ce poartă în portbagaj o plasă cu pâine și pește), *ofițerul*, *plutonierul* sunt tot atâtea „personaje” simbolice din perspectivă onirică, figuri ale imaginarului ce reprezintă în proza lui Dumitru Țepeneag puterea atroce, constrângerea, supunerea ori manipularea prin care existența celorlalte personaje ale romanului este redusă la o identitate precară. Construite după principii sugerate de mecanismele de producere a visului, personajele lui Dumitru Țepeneag lasă impresia alunecării permanente într-o suprarealitate de tip oniric, a transpunerii scenice în manieră onirică a realității deconstruite.

Constelate, în principal, în jurul unor importante mituri personale și / sau identitare (*mitul autorității scriitorului demiurg* ce traversează o criză profundă a statutului său scriitoricesc, *mitul fiului rătăcitor*, *pierdut de la sânul mamei iubitoare*, *mitul transfugului*

⁶⁴ Grilele variate ale demersului critic scot la iveală multiplele paliere pe care se constituie ficțiunea în romanele lui Dumitru Țepeneag (pe de o parte, surprinzătoare *construcții onirice*, iar pe de altă parte, ample *romane demitizante*, pe teme politice, imagologice, și, mai ales, *profunde meditații metatextuale* asupra condiției romanului, această specie longevivă, aflată la o răscruce a evoluției sale ca formulă epică. (Cf. Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.)

obsedat de conflictul margine / centru) personajele și întâmplările din romanele lui Dumitru Țepeneag par „rescrieri” onirice ale acelorași proiecții ale sinelui.

Nucleele narrative, mereu amplificate, în complicate structuri spiralice⁶⁵, în care fiecare micro - narațiune devine punctul germinativ al unei noi construcții epice se bazează, în principal, pe capacitatea cuvântului de a relaționa, în maniera insolită a visului, cu neașteptate conținuturi semantice.⁶⁶

Textul oniric creează un ingenios dispozitiv *osiriatic* al demultiplicării infinite a eului celui care *visează* și se *visează* (purtând multiplele măști pe care inconștientul le distribuie intențiilor, cuvintelor, gândurilor, frustrărilor sale, unui întreg conținut sufletesc transpus „scenic”, *dramatizat* de un regizor atotcunoscător, *inconștientul*). Conceptul lui Jean Ricardou, preluat și transpus prozastic în mod ingenios, reflectă fenomenelor cooperării instanțelor textuale Triada *autor – text – cititor*, bazată pe nevoia *redescoperirii* și a *recompunerii* propriei identități, transformă romanul în spațiu al *reflectării*, în spațiu – oglindă al tuturor *personalităților* care îl străbat, realitate proteiformă, dinamică. Ideea, teoretizată și de Umberto Eco în *Lector in fabula*, face posibilă transpunerea, în registru oniric, într-o manieră inspirată și foarte productivă, a miturilor identității, *rescrise* din perspectiva relației cu un autor ce se caută în *labirintul textului* - *vis* pentru a se recompune ca *identitate scripturantă*.

În același timp, instanța *lectorială* dă complicații moderne texturii narrative, dat fiind că autorul inventează surprinzătoare mecanisme textuale prin care prezența și rolurile *cititorului* devin sesizabile. Eforturile constante de a face sesizabilă existența unui „adresant”, care trebuie *sedus*, amintește de postulatul textualist al lui Roland Barthes care afirmă că, în text, *numai cititorul vorbește*.⁶⁷

Aceste *statusuri ficționale* prezente în proza lui Dumitru Țepeneag fac ca punerea în scenă a rolului de *autor ficționalizat* cât și a celui de *receptor* să fie cu adevărat spectaculoasă, atestând totodată structura deschisă a romanelor prozatorului în raport cu cele mai noi teorii și concepte din câmpul teoriilor europene privind literatura.

Momentul de *fuziune* al acestor orizonturi diferite, transpus în operă într-un mod ingenios, reprezintă deseori nucleul principal al dezvoltărilor epice și al construirii personajelor.

⁶⁵ Cf. Laura Pavel, Op. cit., pp. 65 – 67.

⁶⁶ Cf. Corin Braga, *Psihobiografii*, cap. *Urmuz. Mecanismele onirice ale prozei absurde*, ed. cit., pp. 29 – 45.

⁶⁷ Modul în care oniricul Țepeneag transpune textual rolurile actanțiale, lectoriale sau auctoriale, amintește însă, în egală măsură de Eco și de Iser, pentru care *autorul* și *cititorul* configurează o relație *dialogică*, instanțele implicate creându-se și recreându-se reciproc, odată cu fiecare lectură a operei.

Reprezentarea autorului, „internalizată” de către cititor, conduce la o demultiplicare spectaculoasă a rolurilor auctoriale: *Pastenague*, *Gachet* (doctorul care scrie un roman, al cărui nume este identic cu numele psihiatrului care îl trata pe Van Gogh), *omul cu melon*, *biciclistul cu șapcă*, *șoferul cu haină de piele*, *camionagiul* devin în romanele lui Dumitru Țepeneag *ipostaze auctoriale onirice* asumate sau respinse.⁶⁸

Privite prin prisma relației cu *visul*, unele motive recurente în opera lui Țepeneag (*pata*, *desenul* care se „face”, *tabloul*, pe cale de a fi pictat, prelucrat printr-un program de computer, *fotografia*) devin elemente emblematice ale virtualității sensului, autoproductiv în plan textual.

În planul imaginarului artistic, modelul epic autoproductiv generează prezența în chiar inima *textului - labirint* a două mituri esențiale: al *Jucătorului ascuns* (uneori în ipostaza *iluzionistului*), de inspirație suprarealist- magritteiană, și al unei sofisticate *Șeherezade*, trecute prin experiențele textualiste ale anilor '60.

Jocurile Șeherezadei, transpuse oniric, îmbracă, în planul scriiturii, forme variate precum eseul, pagina de jurnal, autobiografia, memoriile, genul intim.

Registrul oniric, caracterizat prin „rescrieri” multiple, generează, mai ales, în ultimul roman al scriitorului (*Camionul bulgar*) ideea scriiturii ca „partitură” pentru mai multe mâini. Textul imaginat ca „șantier” sub cerul liber, loc deschis, expus observării detașate din partea oricui dorește să-i observe mecanismele generative, dincolo de ingenioasele soluții narative inspirate de *textualismul* visului, creează impresia de transpunere epică a unui eșafodaj multietajat (labirint textual, metatextual și autoreferențial totodată). Ingeniosul dialog metatextual cu *Infernul* lui Dante și, în același timp, cu lumea proteiformă a picturilor lui Miró dă complexitate acestui splendid roman în care Dumitru Țepeneag ilustrează (poate în modul cel mai ingenios) ideea de *textualism al visului*.

Romanele lui Dumitru Țepeneag rămân definitiv amprintate de modelul visului, care face din spectaculoasele construcții epice ale prozatorului, de la cel dintâi roman și până la ultimul, adevărate *lumi autarhice*, a căror capacitate autoproductivă este ilimitată și a căror

⁶⁸ Ca în vis, construind labirintul viziunilor onirice, autorul traversează, printr-un efort permanent al construcției propriului sine, camera cu oglinzi deformante, acceptând disoluția propriei ființe în plasma proteică a operei. Romanele lui Dumitru Țepeneag devin, din acest punct de vedere, transpuneri textuale, într-un complicat transfer de identitate auctorială și de putere, ale unor trăiri, complexe, mituri ale imaginarului personal fascinant, textul fiind rezultatul convertirii permanente a imaginii *autorului* în imaginea textuală a unui *eu scripturant metamorfotic*, care se caută fără repaus în propriile plămui, deconstruindu-se și reconstruindu-se neîncetat. (Cf. Laura Pavel, Op. cit., cap. *Voci și perspective narrative suprapuse*, pp. 107 – 124.)

multiplă etajare face posibile intersecțiile continue ale dimensiunilor *referențială* (și *autoreferențială*) cu aceea *metatextuală, mitic - arhetipală* ori *psihanalitică*.

Construcția onirică, specifică romanelor scriitorului, se complică, prin accentele *existențialiste* ale prozei sale. Ideea că viața este asemenea unei *construcții muzicale* (și, în același timp, onirice), asemenea unei *fugi* ale cărei *volute* subtile sunt generate de volutele destinului însuși, face din onirism o formă de realism *sui generis*.

Literatură a transcendenței, a modului profund subiectiv în care fiecare individ, așezat implacabil sub semnul unui destin al fărâmițării, preface platitudinea vieții în orizont personal, încercând să se regăsească cu disperare în fragmentarismul ei, *onirismul estetic* are o evidentă dimensiune *metafizică*.

Chiar dacă, inevitabil, formulele epice care au apărut între timp, în cei aproape cincizeci de ani de experiență pe tărâmul literaturii, au generat subtile prefaceri ale formulei onirice, paradigma visului a rămas până astăzi fundamentul scriiturii acestui unic prozator, ea nefiind, în realitate nici abandonată, nici transformată, într-o manieră radicală, ci, dimpotrivă, rafinată continuu, ca într-un efort de a demonstra practic, forța și originalitatea indiscutabilă a esteticii onirice.

În ciuda impresiei de îndepărtare de paradigma onirică, chiar și în ultimele romane ale lui Dumitru Țepeneag, *onirismul* stă la baza noilor tehnici, este *liantul* ce asigură coeziunea elementelor de noutate, grație a ceea ce această formulă estetică a adus nou, prin reprezentanții *onirismului estetic*, în literatura europeană.

Estetica onirică rămâne o constantă a prozei lui Dumitru Țepeneag datorită capacității acestei formule literare de a prolifera noi scenarii și noi variante epice, generate de modelul *visului textualist*, teoretizat de onirici în articolele doctrinare (aspect esențial, de altfel, pentru înțelegerea rolului pe care l-a avut onirismul în literatura română).

Cu toate rafinările ulterioare aduse formulei, viziunea scriitorului asupra manierei de a face literatură este indisolubil legată de începuturile mișcării onirice. În datele ei esențiale, formula estetică pe care o urmează romanele lui Țepeneag se bazează pe același tipar discursiv oniric, paradigma visului rămâne elementul generativ esențial și în construcțiile narative de mai târziu.

IX. Analizate prin prisma afinităților cu arta predecesorilor în materie de *onirism* (scriitorii romantici, suprarealiști), programul de idei ca și literatura oniricilor mai mult afirmă, decât neagă, afinități de profunzime, generate de *textualismul implicit visului*. Demersul nostru articulează punctele acestei aparent ireconciliabile polemici pe originala și, în mod cu totul particular productiva idee de *textualism al visului* - aspect definitoriu al noii

literaturi, pe care, promotorii ei au încercat să o facă remarcată într-un moment defavorabil receptării ei.

Punctele nodale cu vechile estetici ale visului ies astfel mult mai bine în evidență, iar de la încercarea romanticilor de a transgresa formele fenomenalului (animați de dorința cunoașterii „lucrului în sine”), la experiențele suprarealiste ale revelării trăirilor din planul inconștientului, transpuse estetic și textual prin formule ce integrează elemente specifice limbajului oniric (*asociațiile libere, rețelele de imagini, simultaneitatea, abolirea categoriilor fizice consacrate și contragerea acestora într-o formă sintetică de existență (spațiul – timp), falsa epicitate, simbolizarea, alegorizarea ș.a.*), se observă cum canonul visului, produce paradigme estetice afine.

Ceea ce dă originalitate viziunii oniricilor asupra textului conceput după regulile visului rezidă tocmai în *sinteza inedită* pe care ei o realizează între *visul – gnoză* al romanticilor, *descoperirile psihanalizei și formulele experimentate de avangardele literare și de Noul Roman*.

Conceptul *visului - textualist*, cu toate implicațiile la nivelul formulei literare, este unul dintre conceptele – cheie care organizează demersul analitic – interpretativ privind literatura celor doi reprezentanți ai *onirismului românesc*.

Formulă inedită în contextul literaturii române, expresia unei sinteze culturale unice, de factură modernă, consonantă cu cele mai noi idei europene în materie de literatură, de *un rafinement artistic excepțional, onirismul estetic*, dacă nu ar fi traversat momentele de răstălmăcire tendențioasă a unor idei, esențiale pentru noua paradigmă literară (precum aparent inexplicabilul *model legislativ al visului*), de marginalizare și de excludere (oficială), ar fi putut da o cu totul altă orientare literaturii române, grăbind, desigur, apariția formulelor novatoare ale anilor '80.

Bibliografie selectivă:

I. a. Bibliografie primară (lucrări de critică literară, studii monografice, antologii, eseuri, articole)

1. Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iași, Polirom, 2010, 318 p.
2. Buciu, Marian Victor, *Leonid Dimov. Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007, 478 p.
3. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999, 568 p.
4. Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012, 195 p.
5. Dachy, Marc, *Dada. Revolta artei*, traducere de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, colecțiile Cotidianul, seria a III-a, volumul III, 2007, 128 p.
6. Goldiș, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Editura Cartea Românească, 2011, 288 p.
7. Gregori, Iliana, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, București, Editura Art, colecția Revizitări, 2009, 333 p.
8. Hassan, Ihab, *Sfîșierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism*, în „Caiete critice”, nr.1-2, 1986, pp. 180-187.
9. Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, 400 p.
10. Lyotard, Jean François, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul”*, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, pp. 173-179.
11. Marin, Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, Constanța, Editura Pontica, 1996, 272 p.
12. Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot, aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, 383 p.
13. Muthu, Mircea, *Alchimia mileniului. Interferențe culturale*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Cluj –Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, 240 p.
14. Naum, Gellu, *Teribilul interzis*, în *Opere II (proza)*, Iași, Editura Polirom, 2004, 472 p.
15. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Iași, Editura Polirom, 2003, 336 p.
16. Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, 179 p.

17. Pop, Ion, *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine, Etude critique, choix de textes & notes*, Edition Maurice Nadeau, Institutul Cultural Român, 2006, 640 p.
18. Pop, Ion, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Ediția a II-a adăugită, București, Cartea Românească, 2007, 319 p.
19. Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*. În românește de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1998, 374 p.
20. Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, în românește de Liana și Valentin Atanasiu, prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1988, 415 p.
21. Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Cartea Românească, 1981, 472 p.
22. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, capitolul *Poezia barochistă. Onirismul estetic*, București, Editura Cartea Românească, București, 1984, 631 p.

I. b. bibliografie literară

1. Dimov, Leonid, *Opera poetică, vol. I (Versuri. 7 poeme. Pe malul Stixului) și vol. II (Carte de vise. Semne cerești. Eleusis. Deschideri. Amintiri. La capăt)*, Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, București, Editura Paralela 45, 2010, 234 p. și 335 p.
2. Dimov, Leonid, *Opera poetică, vol. III (Litanii pentru Horia. Dialectica vârstelor. Tinerețe fără bătrânețe. Spectacol. Veșnica reîntoarcere)*, Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, București, Editura Paralela 45, 2012, 339 p.
3. Dimov, Leonid, *Scrisori de dragoste (1943-1954)*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, biobibliografie, notă asupra ediției și note de Corin Braga, Iași, Editura Polirom, 2003, 355 p.
4. Eminescu, Mihai, *Opere, VI, Proza literară*, Ediție critică, introducere, note și variante de Aurelia Rusu, Scriitori români, București, Editura Minerva, 1982, 792 p.
5. Țepeneag, Dumitru, *Exerciții (Exercices)*, București, Editura pentru literatură, 1966, 122 p.
6. Țepeneag, Dumitru, *Frig (Froid)*, București, Editura pentru literatură, 1967, 120 p.
7. Țepeneag, Dumitru, *Așteptare (Attente)*, București, Editura Cartea Românească, 1971, 108 p.
8. Țepeneag, Dumitru, *Înscenare și alte texte (La farse et d'autres textes)*, București, Editura Calende, 1992, 93 p.

9. Țepeneag, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, Ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, Prefață de Nicolae Bârna, București, Editura Art, 2007, 173 p.
10. Țepeneag, Dumitru, *Nunțile necesare*, București, Editura Art, 2008, ediția a III-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Octavian Soviany, 151 p.
11. Țepeneag, Dumitru, *Cuvântul nisiparniță*, București, Editura Univers, 1994 (fragmentele în limba franceză traduse de Alain Paruit).
12. Țepeneag, Dumitru, *Hotel Europa*, Ediția a II-a revăzută, Prefață de Eugen Simion, București, Editura Corint, 2006, 455 p.
13. Țepeneag, Dumitru, *Pont des Arts*, Ediția a II-a revăzută, București, Editura Corint, 2006, 359 p.
14. Țepeneag, Dumitru, *Maramureș*, Ediția a II-a revăzută, București, Editura Corint, 2006, p. 399 p.
15. Țepeneag, Dumitru, *La Belle Roumaine*, Ediția a doua revăzută, Prefață de Laura Pavel, București, Grupul Editorial Art, 2007, 225 p.
16. Țepeneag, Dumitru, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom, 2010, 217 p.
17. Țepeneag, Dumitru, *Roman de citit în tren*, Iași, Institutul European, 1993, 149 p.
18. Țepeneag, Dumitru, *Porumbelul zboară!*, București, Editura Univers, 1997, 120 p.

I. c. Volumele de memorialistică, articolele teoretice, interviuri, dialoguri, eseuri (Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag):

1. Braga, Corin, *Momentul oniric (Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag)*, antologie realizată de Corin Braga, București, Cartea Românească, 1997, 376 p.
2. Bârna, Nicolae, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, ediție realizată de Nicolae Bârna, București, Editura Alpha, 2000, 288 p.
3. Buciu, Marian Victor, *Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, 478 p.
4. Țepeneag, Dumitru, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, Institutul European, 1993, 193 p.
5. Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris*, Cluj-Napoca, București, Editura Cartea Românească, 2006, 544 p.
6. Țepeneag, Dumitru, *Capitalism de cumetrie*, Iași, Polirom, 2007, 235 p.

I. d. Articole, interviuri, corespondență:

S-au făcut trimiteri la numeroase texte teoretice ori doctrinare și idei cu caracter estetic și/sau polemic concretizate în articole, interviuri, dialoguri, corespondență literară din presa

culturală: „Ramuri”, „Viața Românească”, „Amfiteatru”, „România literară”, „Luceafărul”, „Argeș”, „Flacăra”, „Gazeta literară”, „Viața Românească”, „Lettres nouvelles” (Paris), „Ethos” (Paris), „Contrafort”, „Contrapunct”, „Arca”, „Tageblatt” (Luxembourg), publicate în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag. *Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, 478 p.

II. Bibliografie generală (lucrări, studii și articole cu caracter teoretic, istorii literare, istorii ale artei)

1. Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weir Gerber, *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 493 p.
2. Bot, Ioana, *Histoires littéraires. Littérature et idéologie dans l'histoire de la littérature roumaine*, Cluj-Napoca, Centre d'études transylvaines, Institut Culturel Roumain, 2003, 292 p.
3. Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1994, 407 p.
4. Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, 1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, cap. *Despre arhetipurile inconștientului colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003, 462 p.
5. Klingsohr – Leroy, Cathrin, *Suprarealismul*, studiu introductiv o nouă declarație a drepturilor omului, Editura Taschen, 2004, 96 p.
6. Thomson, Laura, *Suprarealiștii*, traducere de Simina Lazăr, București, Vellant, 2008, imaginile au fost reproduse de Ivy Press Limited, 128 p.