

## Poetica „onirismului structural”

Ovidiu MORAR

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România  
[ovidiu.morar@litere.usv.ro](mailto:ovidiu.morar@litere.usv.ro)

---

**Abstract:** This approach tries to emphasize the similarities and differences between the poetics of Surrealism and that of the new Romanian avant-garde of the late sixties called “structural onirism”. The two leaders of this group, the poet Leonid Dimov and the novelist Dumitru Țepeneag, produced a series of literary manifestos in a few literary magazines of the time, in which they tried to build a coherent and original aesthetic program. The main ideas were the rational structure of the new literature and its dream-like atmosphere produced by a deliberate technique, characteristics which placed it in the category defined by Angelo Guglielmi in the late fifties as “experimentalism”. However, the dark dreamy atmosphere, the “convulsive beauty”, the programmatic incoherence of the narration in order to create the dream-like effect, the incompatibility of the associations, etc. are features that still link this new literature to older Surrealism.

**Keywords:** *surrealism, avant-garde, dream, experimentalism.*

Coborât, după cum va concede mai târziu și principalul său teoretician, Dumitru Țepeneag, „din maimuța suprarealismului” (1990), dar având totuși orgoliul de a nu se recunoaște drept un simplu avatar al acestuia, grupul oniric afirmat pe scena literară românească în perioada 1964-1971, deși nu s-a născut nici ca simplă reacție politică împotriva sistemului totalitar, nici „ca un răspuns la întrebarea naivă: cum să facem să nu ne supunem regulilor realismului socialist?” (Țepeneag 1990), a implicat inevitabil, dintru început, această dublă atitudine polemică (estetică și politică). Evident, evadarea în vis reprezenta, ca și pentru romantici (cu care de altfel acești noi avangardiști se vor recunoaște congeneri), un subterfugiu perfid, în fond, o formă mascată, insidioasă de protest împotriva unei societăți aliena(n)te, dezumaniza(n)te și opresive; pe de altă parte, ea constituia o negație manifestă a artei oficiale instituite prin aberanta formulă „realism socialist” și, implicit, a sistemului care o propovăduise. Însă, dacă grupul a fost nevoit în cele din urmă să se autodizolve, iar cei mai belicoși membri ai săi au fost forțați sau tentați să ia curând calea exilului, acest deznodământ, funest dar previzibil, s-a datorat în primul rând faptului că activitatea lui a fost resimțită ca o amenințare fățișă/insolență impardonabilă la adresa regimului. Așadar, nu în doctrina estetică, ci în atitudinea politică a reprezentanților lui e de aflat cauza primă a morții sale premature.

Având, spre deosebire de celelalte grupuri literare ale vremii, un program estetic mai coerent (decelabil în articolele publicate în revistele literare

de atunci), care însă datorită cenzurii n-a putut fi până la urmă sistematizat, grupul oniric s-a constituit în 1964 în jurul nucleului format din Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov, scriitorii care, frecventând cenaclul *Luceafărul*, prezidat în acel moment de Eugen Barbu, i-au putut cunoaște mai întâi pe Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu și Daniel Turcea, cărora li se vor alătura ulterior și Florin Gabrea, Emil Brumaru, Sorin Titel, Virgil Tănase, Iulian Neacșu ș. a. După ce Eugen Barbu e înlocuit la conducerea cenaclului de ex-avangardistul Miron Radu Paraschivescu, acesta obține acceptul editării unui supliment de versuri și proză al revistei craiovene „Ramuri” (antonpannesc numit „Povestea vorbei”), pe care are ambiția de a-l transforma într-o nouă revistă de avangardă care să-i unească pe vechii și pe noii suprarealiști (între aceștia din urmă M.R.P. incluzându-i și pe „onirici”). În 1966 vor publica aici, în ordine cronologică, Vintilă Ivănceanu, Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov și Virgil Mazilescu, iar începând din anul următor (după ce „Povestea vorbei” e suprimată), aceștia iar avea parte, în paginile revistei „Ramuri”, și de comentarii critice semnate de Mihaî Ungheanu, Alexandru Piru, Iliana Grigorovici ș. a. Din 1968, centrul atenției oniricilor se mută spre revista „Luceafărul”, unde, pe lângă scriitorii sus-menționați, vor mai publica Emil Brumaru, Florin Gabrea, Sorin Titel, Daniel Turcea ș. a., iar Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov își vor preciza și poziția teoretică (primul va debuta chiar la rubrica *Tineri critici*, alături de Eugen Simion și Nicolae Manolescu). Cronicile și recenziile la volumele acestora vor mai scrie aici și Matei Călinescu, Sorin Mărculescu, Marian Popa, M. N. Rusu, Eugen Simion, Dan Laurențiu ș. a. Deși grupul urma să obțină în 1968 o revistă proprie, de fapt un supliment al „Luceafărului”, intitulat „Ochean”, acesta va fi interzis de cenzură în ultimul moment (în șpalt), împărțându-se astfel, printr-un trist capriciu al hazardului, soarta revistei suprarealiste „Gradiva”.

Firește că termenul „oniric” (sau „onirist”) avea să dobândească repede o „reputație suspectă” (Țepeneag 1990), întrucât membrii grupului erau boemi, nu scriau pentru partid, nu făceau concesii regimului, ba mai mult, îi sprijineau pe Paul Goma și alți foști deținuți politici și erau bine văzuți de „Europa Liberă”, care, prin comentariile ei, le-a creat „o faimă politică nemeritată” și, indirect, i-a „radicalizat”, impunând „o interpretare politizantă” a literaturii lor. (Țepeneag 1990) Ajungând la Paris în 1968, Țepeneag va vorbi chiar la faimosul post de radio și se va întâlni cu „căpeteniile exilului”. Evident că o asemenea atitudine nu putea fi văzută decât ca o sfidare la adresa regimului și așa se face că, persecutat de cenzură și urmărit de Securitate, grupul va fi în cele din urmă silit să se destrame. După „tezele din iulie” 1971, Țepeneag, Ivănceanu și Gabrea vor prefera să rămână în străinătate, iar ceilalți se vor închide în turnul lor de ivoari, continuând să publice independent.

La Paris, Dumitru Țepeneag va încerca să schițeze, în revistele „Cahiers de l'Est”, „Lettres Nouvelles” și „Ethos”, liniile generale ale esteticii grupului oniric român, iar după 1989 se va arăta intens preocupat de chestiunea rediscutării importanței (estetice în primul rând) pe care a avut-o acesta în cultura română: dorind să probeze că grupul n-a fost doar „o bandă de prieteni talentați și scârbiți de regimul politic de atunci din care voiau să evadeze în vis”, ci a urmărit totuși „o teorie coerentă”, Țepeneag a avut ideea republicării

tuturor articolelor programatice apărute în revistele literare de atunci într-un volum de sine-stătător. Astfel s-a născut antologia *Momentul oniric*, editată de Corin Braga în 1997, în care principalele idei estetice ale grupului, cât și resorturile acțiunilor sale sunt într-adevăr, *post factum*, lesne de decelat.

În primul rând, e de remarcat în aceste articole preocuparea celor doi teoreticieni, Țepeneag și Dimov, de a stabili genealogii și afinități electivă cu celelalte curente/mișcări care au pus în centrul preocupărilor lor explorarea viselor și, bineînțeles, în special cu suprarealismul, din care noul onirism, numit „estetic” sau „structural”, se admite a fi derivat, prin negare însă. Ceea ce i se reproșează doctrinei lui Breton e mai ales scientismul freudian al analizei viselor și destructurarea programatică a discursului literar conform rețetei dicteului automat. Iată cum polemizează D. Țepeneag cu suprarealismul, în încercarea de a schița o nouă teorie („în căutarea unei definiții”) a onirismului într-o suită de articole publicate în 1968 în revista „Luceafărul”:

[...] Ce este visul? Greu de răspuns, nimeni nu știe exact. E un fenomen al somnului sau, după opinii mai recente, tot un fenomen al imaginației, care se produce în clipa de trecere de la somn spre veghe și invers? Și ce reprezintă? Pentru mulți e o iluzie ori - dacă vreți - un început de dovadă că *dincolo* există ceva. Și atunci și *aici* există, ceea ce e și mai important. Numai asta și ar fi de ajuns, cred, ca să justifice interesul.

Suprarealiștii ortodocși, de tip bretonian, au ignorat faptul acesta, și au căzut în păcatul scientismului. Prea erau obsedați de Freud! Pentru Breton, care studiasse medicina, visul reprezenta un obiect de studiu și, cel mult, o sursă literară. Scrisul însuși nu era decât un mijloc de defulare. Firește, literatura are și o funcție catartică, dar ea nu e singura. Literatura nu poate fi numai o terapie a spiritului. Iar cât privește metoda dicteului automat, acesta, deși are meritul de a fi contribuit substanțial la crearea unei categorii estetice noi, aceea a aleatoricului (din ce în ce mai activă în arta timpului nostru), nici nu poate fi aplicată așa cum recomandă Breton. Voi reveni altădată asupra acestui aspect. Deocamdată altceva vreau să subliniez: că pentru literatura onirică, așa cum o concep eu, visul nu este sursă și nici obiect de studiu; visul e un *criteriu*. Deosebirea e fundamentală: eu nu povestesc un vis (al meu ori al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate *analoagă* visului. Mai mult, realitatea înconjurătoare, uzată de privire și de logică, într-un cuvânt - de obișnuință, și devenită astfel prea convențională (pentru artă), conține tot atâtea, dacă nu chiar mai multe elemente onirice ca un vis obișnuit. Suprarealiștii s-au străduit și ei să detecteze aceste elemente stranii din realitate (e suficient să ne gândim la *Nadja* a lui Breton ori la *Țăranul din Paris* a lui Aragon); dar au procedat ca niște reporteri în căutare de insolit, adică fără voința de a construi cu aceste elemente o altă lume, o lume paralelă asemănătoare visului. Suprarealiștii s-au jucat, și poate că existențial au avut dreptate, dar asta e de asemenea o altă problemă. S-au jucat și au trădat prin jocul lor sensul transcendent al visului, tocmai sensul care explică interesul general uman pentru vis. (Țepeneag 1968d)

Chiar dacă obiecțiile aduse aici suprarealismului sunt în cea mai mare parte nefondate (literatura suprarealistă veritabilă nu s-a constituit nici din reproducerea mecanică a viselor, nici ca un rezultat neprelucrat estetic al dicteului automat, ci folosindu-le pe acestea tocmai drept „criterii”), se remarcă accentul pus de autor pe „sensul transcendent” al visului, punct în care noul onirism intră, inevitabil, în contact cu romantismul. Spre deosebire de acesta însă, „onirismul structural” ar fi vizat crearea (nu căutarea) unei realități secunde, care nu se află nici *dincolo* de realitatea obiectivă (în transcendent), nici *dincoace* de ea (în inconștientul individual), ci constituie o lume perfect

autonomă, cu legi de sine-stătătoare, asemănătoare cu cele ale visului. Așadar, după cum susținea criticul Laurențiu Ulici într-o discuție la masa rotundă cu Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov și Daniel Turcea<sup>1</sup>, noua mișcare onirică ar fi avut în vedere etapele parcurse până atunci de „romantismul oniric” și de „suprarealismul oniric”, depășindu-le „pentru a se apropia și exprima această realitate a doua, analogă cu cea imediată”. (Țepeneag 1968e) D. Țepeneag va postula chiar ideea unei „spirale dialectice” având ca *teză* onirismul („filozofic”) romantic, ca *antiteză* onirismul („psihologic”) suprarealist și ca *sinteză* onirismul „estetic” sau „structural” care, spre deosebire de cel de al doilea, „presupune permanența lucidității care să controleze starea” (Țepeneag 1968e). Analog, L. Dimov va explica desprinderea noii mișcări de suprarealism astfel:

[...] Demistificând ivirea Sfântului Duh, adică tratând-o ca pe o alegorie, ca pe o invenție menită să marcheze creația, poetul oniric de astăzi se ridică și împotriva dicteului automat, a subconștientului descătușat de creație, și împotriva a ceea ce *Al doilea Manifest al suprarealismului* numește drept ‘ceva mai puternic decât el, care-l aruncă... în nemurire’. Forța demiurgică, relevantă mistic în cadrul dicteului automat, este stăpânită, cercetată (desigur tot într-o fracțiune de secundă) și folosită cu *luciditate* în clipa fără durată a creației. Pentru că *poetul oniric nu descrie visul, el nu se lasă stăpânit de halucinații ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă, cu atât mai lucidă și mai desăvârșită cu cât se apropie mai mult de vis.* [ . . . ] (Țepeneag 1968e)

Spre deosebire atât de romantism, cât și de suprarealism, care considerau arta drept un mod gnoseologic, ba chiar drept cea mai completă, suprema formă de cunoaștere (fie a supraconștientului, fie a subconștientului), onirismul estetic pretinde că privește arta nu ca pe un mijloc, ci ca pe un scop în sine, nu ca pe o cale de investigare a unei alte realități, ci trimitând exclusiv la realitatea *sui generis* pe care ea însăși a creat-o. Poezia, ca și visul, nu mai constituie acum niște vehicule auxiliare de transport către „esențele pure”, către realitățile originare aflate într-un *dincolo* misterios, inaccesibil cunoașterii raționale, ci unica finalitate, unicul univers ce merită explorat. Pe de altă parte, ambiției romanticilor și suprarealiștilor de a considera imaginile onirice drept surse genuine de cunoaștere i se obiectează că, „visul fiind evanescent și, în general, irecurrent, chiar dacă ne aduce o revelație de ordin metafizic sau abisal-psihologic, aceasta e incomunicabilă”. (Țepeneag 1969) La fel se întâmplă și cu experiența poetică: fiind individuală, aceasta „nu poate fi transmisă deplin și coerent”, ci, analog visului, nu poate fi decât reconstituită; pentru poezie, visul „prototipic” nu poate fi decât „un criteriu, un model care-și oferă legile nu imaginile, de obicei accidentale și mult prea individuale”. (Țepeneag 1969) În concluzie:

Într-o astfel de concepție, nu mai interesează ‘adevărul’ metafizic revelat de vis, visul nu mai e acea sursă tainică și cvasimistică a poeziei; acum, poetul oniric caută în vis structura și mecanismul acestuia pentru a le transfera analogic în poezie, folosind,

<sup>1</sup> Publicată în revista „Amfiteatru” (nr. 36, noiembrie 1968) sub titlul „O modalitate artistică”, această discuție va stârni ceva mai târziu reacția polemică a ex-suprarealistului Virgil Teodorescu, care va considera textul a fi „traversat de o doctă infatuare pretențioasă, presărat cu date inexacte și judecăți de valoare cel puțin gratuite, care vor contribui, fără îndoială, la sporirea confuziei în care se zbat unii dintre tinerii noștri poeți de geniu (armă), fortificând energia malignă a imposturii și a simulacrului.” (Teodorescu 1977: 39).

bineînțeles, materialul imagistic oferit de realitatea înconjurătoare. Nici vorbă de evaziune și nici de îndoielnice vânători de mistere în câmpiile aceluia problematic *dincolo*. Dimpotrivă, poetul oniric modern (vai! de-aș putea găsi alt nume, sau măcar un determinant fericit) apelează la vis pentru a introduce în realitatea imediată, pe care simțurile o percep haotic, iar intelectul prea sec-noțional, o nouă putere ordonatoare și în același timp germinativă, o altă logică decât cea aristotelică, a așa-zisului bun simț. [...] (Țepeneag 1969)

Așadar, noul onirism e „estetic”, întrucât literatura pe care o produce e prin excelență autotelică și „structural”, întrucât aceasta respinge domnia hazardului și a incoerenței, organizându-se într-o structură bine încheată, după o legitate proprie visului. Reproșându-le, într-un alt articol, suprarealiștilor că, disprețuind coerența, „nu iau deloc în seamă *legile* visului, structura acestuia” și că scriitura automată nu poate furniza decât „materia primă” a poeziei, care însă trebuie apoi neapărat turnată într-o formă (având așadar nevoie de „criterii structurante”), D. Țepeneag susține că ambiția noului onirism a fost până la urmă aceea de a-l împăca pe Breton cu Valéry:

Scriitura automată ca metodă literară a fost sortită eșecului: nimeni n-o mai folosește ca atare. Dar eșecul acesta a dat roade, căci a facilitat apariția unei noțiuni mai subtile, aceea a producerii textului prin el însuși. Grație scriiturii automate, principiul unei realități anterioare, a unui fapt în mod obligatoriu preexistent scriiturii, a putut fi contrazis în zilele noastre de către succesorii teoretici ai lui Valéry. Pentru aceștia, autorul nu mai e proprietarul unui sens instituit, ci doar un scriptor, produsul propriului său produs. Iar textul e un mediu de transformare, un loc privilegiat al metamorfozelor. Precum visul, a cărui dialectică nu poate fi nici divulgată nici reprodusă, ci doar utilizată în deplină luciditate. Visul ne furnizează deci și imagistica și legile care o structurează. Nu putem să ne folosim doar de materialul imagistic ignorând structura; și asta în numele unei vagi speranțe de autenticitate. (Dimov, Țepeneag 1997: 219)

Ceea ce noul onirism reține așadar din suprarealism e, dincolo de imagistica stranie, bulversantă, menită a provoca acel *Stimmung* descris de pictorul Giorgio de Chirico, însuși modul de producere a textului, care nu mai are de comunicat nimic extraneu, nici un sens preexistent codificat în figurile retorice uzuale (metafore, alegorii, parabole ș.a.m.d.), ci se dezvoltă din el însuși, conform unei legități imanente, *sui generis*. Vechiul autor tiranic și orgolios ce-și asuma cu înfatuare rolul de demiurg, de instanță transcendentă creatoare de lumi textuale imuabile, tinde să fie înlocuit acum de un scrib impersonal și umil care se mulțumește să aștearnă pe hârtie un text străin, misterios, venit din senin și dictat mâinii care scrie. Spre deosebire de poetul suprarealist însă, acest „scriptor” nu mai lasă cuvintele și imaginile să prolifereze *ad libitum*, într-un discurs ce refuză programatic ideea de ordine, de coeziune a unităților textuale, ci toarnă, ineluctabil, această materie într-o formă estetică ce respectă încă/ din nou vechile canoane ale retoricii clasice (prozodia în cazul liricii, respectiv vechile strategii narrative în cazul textelor epice). Ca atare, întrebarea lui D. Țepeneag: „Să fie oare onirismul nostru o reîntoarcere la clasicism, după tentativa suprarealiștilor de a prelungi romantismul?” (Dimov, Țepeneag 1997: 208) pare într-un fel justificată.

În consecință, din moment ce scriitorul (sau, mai bine zis, scriptorul) oniric a devenit o instanță impersonală producătoare de text, noua literatură

generată astfel pare că vrea să excludă până la urmă liricul (în viziunea lui Țepeneag, „oniricul și liricul se află într-o relație de suspiciune reciprocă” (Țepeneag 1968d)). Căci nu se mai pune acum problema urmăririi aici a avatarurilor eului liric, a raporturilor sale cu realitatea obiectivă și, eventual, a interpretării acestora, ci pur și simplu sunt constatate/relatate niște fapte percepute senzorial (aproape în exclusivitate vizual), ce recuză orice interpretare. Subiectul cunoscător nu mai încearcă să-și aproprieze orgolios realitatea obiectuală „cu ajutorul aproape magic al metaforei”, ci „dispare tot mai mult în favoarea obiectelor”; înseși sentimentele și senzațiile sunt obiectivate, exteriorizate, perceptibile deci vizual, iar această senzație de ubicuitate duce în cele din urmă „la completa dispariție a eului”, care nu mai e decât „un ochi”. (Țepeneag 1968d) De fapt, așa cum constata Laurențiu Ulici, nu mai e vorba de a descrie raporturile eului creator cu eul empiric din viața cotidiană (diurnă), ci cu un alt eu empiric, care apare numai în vis și care e complet lipsit de „impuritățile” celuilalt, un eu „esențializat”, „pur”, în care eul artistic „își găsește materia”. (Țepeneag 1968e) Acest eu empiric din vis se relevă însă eului creator ca un *alter*, familiar și străin în același timp și această dedublare creează deseori o senzație stranie, angoasantă, similară schizoidului *Stimmung*.

Pe de altă parte, după cum explică tot D. Țepeneag, trebuie făcută o distincție esențială între oniric și epic. Dacă în epica clasică evenimentele decurg cu necesitate unele din altele pe baza unei relații logice cauză-efect, perfect explicabilă rațional, în discursul oniric ele se supun unei alte logici: înlănțuindu-se conform unui nexus causal necunoscut, irațional, s-ar putea spune că vechea cauzalitate aristotelică e dinamitată și „înlocuită cu simpla consecuție” (Țepeneag 1968e). De multe ori nici nu mai poate fi vorba de obișnuita punere în intrigă și de respectarea logicii acțiunii din narațiunea clasică (nod conflictual, climax, deznodământ), ci de o simplă derulare de fapte incongruente care nu mai pot constitui în sine o *poveste* (se știe, de altfel, că visele nu pot fi povestite *tale quale*). Ca atare, e de remarcat, ca și în cazul suprarealismului, de altminteri, caracterul eminent vizual (chiar pictural) al textelor onirice (Țepeneag susține că atât Dimov, cât și Brumar, Turcea ș. a. „scriu tablouri” (Dimov, Țepeneag 1997: 196), acestea fiind alcătuite dintr-o succesiune de imagini vizuale care, în momentul perceperii lor, tind „să se reorganizeze într-o simultaneitate” (Dimov, Țepeneag 1997: 197). Altminteri, semnificativ e faptul că Țepeneag și Dimov au ajuns, după cum declară primul, la ideea onirismului structural pornind nu de la poezia, ci de la pictura suprarealistă:

Poetul încă mai poate, prin înșiruirea unor imagini contradictorii, reciproc anulatoare, să obțină acea incoerență atât de dragă suprarealiștilor; pictorul însă, exprimându-se într-o simultaneitate și ascultând de alte reguli de organizare a spațiului, de echilibru al formelor și armonizare a culorilor, chiar dacă urmează indicațiile lui Breton și se așează în „starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putință”, tot este silit să *opteze* pentru anumite imagini care nu pot sta între ele în raporturi arbitrare. În pictură, suprarealismul e corectat, îndreptat pe linia onirismului estetic.

(Dimov, Țepeneag 1997: 195)

Așadar, spre deosebire de literatura suprarealistă (mai bine zis, de o anumită latură „extremistă” a ei), noul onirism respinge proliferarea haotică a unităților textuale, care (așa cum se întâmplă în „textele oculare” ale lui D. Trost, de pildă), riscă să eșueze în pur nonsens, permițându-le acestora să se lege într-o țesătură coerentă, conform unei necesități imanente textului. Pe urmele lui Valéry, care vorbea de „forța productivă a rimelor” și dând ca exemplu poezia lui Dimov, D. Țepeneag susține că „orice cuvânt produce”. (Dimov, Țepeneag 1997: 252) Textul, așadar, trebuie privit ca un spațiu al perpetuei metamorfoze, deschis în toate direcțiile unei infinități de trasee interpretative, el „fiind în permanență traversat de ecouri și structurat în toate sensurile și la mai multe nivele”; la modul ideal, acesta ar trebui să devină „un fel de muzică pictată în care timpul să fie neîncetat convertit în spațiu”. (Dimov, Țepeneag 1997: 252)

Această veleitate apropie literatura (i. e. proza) onirică de Noul Roman Francez al anilor ‘60. Traducând din Alain Robbe-Grillet, D. Țepeneag remarcă „ambția de construcție muzicală” a romanului *În labirint*, vădită atât la nivelul conținutului („teme cu variațiuni”), cât și la cel (morfosintactic) al enunțării. (Țepeneag 1968a) Pe de altă parte, același autor observa, ca o caracteristică fundamentală a prozei lui Robbe-Grillet, „importanța acordată descrierilor, precum și caracterul pregnant vizual al acestora: o vizualitate aproape cinematografică, obținută printr-o privire ‘literală’ asupra obiectelor, o privire rece, neutră, cum este aceea a camerei de filmat”. (Țepeneag 1968b) Paradoxal, acest nou realism, caracterizat prin detașarea impersonală a privitorului de realitatea pe care o contemplă, nu mai are prea multe contingente cu vechea formulă balzaciană, ci, dimpotrivă, se apropie mai degrabă de literatura fantastică, anti-mimetică prin excelență. Căci, dacă în proza lui Balzac obiectul precede și determină limbajul descrierii sale, în noul roman el „lasă impresia că apare chiar în momentul descrierii, fiind pura creație a limbajului. El nu are trecut, nici viitor, nu are altă semnificație dincolo de aceea pe care i-o acordă numirea și apoi descrierea lui. În primul rând, el *este*.” (Țepeneag 1968b) Așadar, între existența sa obiectivă și subiectul care o percepe nu mai există nici o relație; conștiința nu mai nutrește ca atare ambiția animistă de a-și apropria obiectul, atribuindu-i calități umane, deci „falsificându-l”, ci îl privește ca pe o entitate străină, complet necunoscută, ostilă chiar (de aici și impresia stranie, simili-fantastică, simili-onirică, pe care o provoacă descrierea). Iată cum vedea Alain Robbe-Grillet această nouă relație dintre conștiință și lucruri într-un univers vidat de orice semnificație:

În locul acestui univers de ‘semnificații’ (psihologice, sociale, funcționale) ar trebui să încercăm să construim un univers mai solid, mai imediat. Obiectele și gesturile să se impună de la început prin prezența lor, iar această prezență să continue, apoi să domine deasupra oricărei teorii explicative care ar încerca să le închidă în vreun sistem de referințe sentimental, sociologic, freudian, metafizic sau de alt fel. În acest univers românesc viitor gesturile și obiectele vor fi ‘acolo’ înainte de a fi ‘ceva’; și vor fi acolo și după aceea, dure, inalterabile, prezente pentru totdeauna și bătându-și joc de propriile lor sensuri, care încearcă zadarnic să le reducă la rolul de instrumente precare între un trecut inform și un viitor indeterminat. (Ionescu 1967: 78-79)

Se pot identifica, în această atitudine gnoseologică, influențe ale fenomenologiei post-husserliene, ale „obiectivismului” heideggerian (care susținea ideea captării adevărului „în sine” prin reducerea la maximum a subiectivității), cât și ale neopozitivismului lui Wittgenstein, care postula teza inutilității subiectului ca suport al gândirii și reducerea sa la pura reprezentare logică a realității. (Ionescu 1967: 50-52) Dacă, după cum susține D. Țepeneag, acest nou quietism s-a născut ca reacție împotriva existențialismului și a tuturor sistemelor idealiste care, postulând ideea falsă a unei solidarități între om și lucruri, duc până la urmă, inevitabil, la alienare și la „ivirea unui tragism ușor masochist” (Țepeneag 1968b), e de remarcat totuși, în ciuda opiniei lui Robbe-Grillet, că soluția aleasă nu pare să deschidă perspective ontologice prea luminoase. Căci subiectul, refuzând a se întreba cu privire la sensul lucrurilor din jur, pierde fatalmente controlul asupra acestora, înstrăinându-se de ele irevocabil, iar la capătul acestui proces, numit de Lucien Goldmann *reificare*, personajul dispăre, se ocultează, lăsând locul obiectelor. Ca și în cazul suprarealismului, însă pornind de la premise contrarii, obiectele ajung inexorabil să se substituie animatelor, de la care, aidoma unor malefici vampiri, iau ființa (*anima*), proliferând monstruos și invadând lumea, în vreme ce subiectul/personajul se limitează exclusiv la rolul de mecanism pasiv și neutru de înregistrare a acestei agresiuni paradoxale.

Evident că tipul de fabulă care convine cel mai mult acestei neutralizări și de-personalizări a personajului este trama onirică. În vis, protagonistul pierde puterea asupra realității, ale cărei legi îi devin acum complet străine, cu neputință de elucidat; de altfel, el nici măcar nu mai încearcă acest lucru, ci se mulțumește cu rolul de simplu observator, de conștiință ambulatorie dar complet pasivă, ne-problematizantă prin excelență. Pe de altă parte, acest eu din vis este pentru eul creator (din starea de veghe) esențial un străin, aflat față de primul într-un raport de incompatibilitate funciară și această dublă alienare învâluie realitatea percepută într-un halo misterios și impenetrabil. Scriitura, atunci, se constituie ca un fel de *fenomenologie a alienării*, în încercarea ei infatigabilă de a comunica „starea de angoasă și perplexitate în fața obiectelor”. (Ionescu 1967: 110)

După cum susține Leonid Dimov, lumea redevine acum un haos primordial în care limitele antagonice dintre fenomene dispar și din voința artistului iau naștere *ad hoc* „magice imagini suficiente lor însele”. (Dimov 1968) Reificarea onirică înseamnă atunci „ștergerea granițelor relaționare, cutumiare, rigide, convenționalizate de o realitate aparentă, pentru a crea o lume *panică*, suficientă sieși”, o lume care „nu exclude nimic, ci include totul, nu evadează, ci invadează.” (Dimov 1968) Și dacă poetul pledează în final pentru o „artă optimistă”, acest lucru trebuie înțeles, ca și în cazul suprarealismului, ca o dorință de anulare a vechilor antinomii ale rațiunii, care riscă să conducă până la urmă la impasul gnoseologic absolut, deci la fundătura nihilistă:

Nimic nu infirmă cu mai multă precizie chinga cea cumplită a faptelor decât proiecția lor onirică. Necesitatea, imperativele, divinul dispar. Rămâne o dublă existență contopită: Eul și sinele dansează singular o densă și perenă gavotă. Se înțelege că nu poate fi vorba aici de nici un fel de exclusivism. (Dimov 1968)



E natural ca această nouă literatură, deși vădit novatoare, nemaivând orgoliul de a oferi soluții ontologice și gnoseologice infailibile, să nu mai aibă nici ambiția polemică de a se opune literaturii precedente, negând radical tot ce s-a produs până atunci, pentru a contempla apoi cu satisfacție infinită, precum legendarul Nero, ruinele fumegânde. „Departate de a face tabula rasa din tot trecutul, cel mai ușor ne-a fost tocmai să ne punem de acord asupra numelor precursorilor noștri, iar unica noastră ambiție e să fim continuatorii lor”, susținea Alain Robbe-Grillet. (Ionescu 1967: 75) Ca atare, noua literatură s-ar putea încadra în acea categorie tipologică numită de Angelo Guglielmi *experimentalism*, definită oarecum prin opoziție față de aceea, mai veche, a *avangardei*. Deși continuă, fără îndoială, efortul înnoitor al acesteia, experimentalismul nu vizează demolarea din temelii a edificiului multiseclar ridicat de tradiția literară, ci valorifică toate experiențele novatoare de până atunci într-o sinteză originală. În loc de nihilism și anarhie, construcție și rigoare formală: fazei distructive a terorismului avangardist îi urmează acum etapa marilor experiențe creatoare.

După Guglielmi, avangarda s-ar fi identificat numai cu primul moment al acestui proces ciclic, acela „al rupturii cu trecutul, al denunțării structurilor stilistice tradiționale” și, ca atare, demersul său, deși fără îndoială important din punct de vedere cultural, întrucât a contribuit decisiv „la provocarea crizei definitive a câtorva valori tradiționale golite de înțeles”, nu prezintă aceeași importanță și din punctul de vedere al rezultatelor sale artistice. (Guglielmi *apud* Ionescu 1967: 161) Criticul italian susține că, în situația în care totul este permis, scriitorii dispunând acum de o libertate de manifestare quasi-absolută, o nouă mișcare de avangardă nu mai poate avea nici o justificare: „Să crezi că există înamici de învins, oprești de înlăturat și, în sfârșit, o întregă situație de schimbat este, în cel mai bun caz, o formă de inconștientă, de insuficiență a conștiinței.” (Guglielmi *apud* Ionescu 1967: 162) În condițiile actuale, orice formă de anarhism cultural, departe de a mai putea deveni un stimulent pentru progresul culturii, apare, dimpotrivă, ca moment întârziat, ca mișcare reacționară opunându-se însuși acestui progres, întrucât nu distrugerea „valorilor negative” reprezintă acum chestiunea fundamentală de rezolvat:

Problema culturii contemporane este nu combaterea valorilor negative, întrucât acestea nu constituie un obstacol în calea valorilor pozitive. Și unele și altele coexistă în același plan. Se impune necesitatea de a învăța să distingem. Selecția unora se transformă în moartea celorlalte. Armele necesare sunt o exercitare mai asiduă a inteligenței și dezvoltarea conștiinței critice. Situația culturii contemporane se aseamănă cu aceea a unui oraș din care dușmanul a fugit după ce l-a împânzit cu mine. Ce va face învingătorul care se află la porțile orașului? O să trimită trupe de asalt ca să cucerească un oraș deja cucerit? Dacă ar face-o ar mări haosul, provocând noi ruine inutile și moarte. Mai degrabă va aduce din spatele frontului detașamente specializate care vor înainta în orașul părăsit nu cu mitraliere ci cu aparate Geiger. Și mulțumită noilor drumuri pe care le vor deschide (drumuri firește extraordinare, construite în locuri neprevăzute și deosebite de cele tradiționale) va putea fi reluată circulația în oraș. Va fi fără îndoială o circulație anevoioasă, obositoare, nesigură. Va simți nevoia să ‘încearcă’ treceri și drumuri mereu noi. Va fi o circulație experimentală. (Guglielmi *apud* Ionescu 1967: 162-163)

Conchizând că experimentalismul reprezintă „stilul culturii actuale”, Guglielmi susține că, spre deosebire de vechea avangardă („istorică”), a cărei revoluție era îndreptată mai ales împotriva structurii exterioare a limbajului tradițional, deci a instrumentului comunicării, acțiunea inovatoare a acestuia vizează în primul rând funcțiile comunicării, instrumentul fiind definitiv uzat, iremediabil compromis. Dar dacă limba, ca mijloc de reprezentare a realității, e de acum încolo „un mecanism dereglat”, își va mai putea oare scriitura atinge scopul său fundamental – acela de „recunoaștere a realității”? Cum anume? Iată răspunsul:

Limba care a instituit până în prezent raporturi de reprezentare cu realitatea, situându-se față de aceasta într-o poziție frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-și schimbe punctul de vedere. Să se mute adică în inima realității, transformându-se din oglindă reflectoare într-un minuțios înregistrator al proceselor, chiar și al celor mai iraționale, ale formării realului; sau, continuând să rămână la exteriorul realității, să pună între ea și aceasta un filtru prin care lucrurile amplificându-se în imagini suprareale sau alungindu-se în forme halucinante, să se dezvăluie. Aceasta este operația esențială a noului experimentalism.

(Guglielmi apud Ionescu 1967: 164)

După opinia lui Guglielmi, această operație nu este polemică, ci constituie o experiență care trebuie să se desfășoare „în laborator”, cu multă „prudență”, succesul ei depinzând esențial de „gradul de organizare a laboratorului”. Orientarea sa este în primul rând „spre căutarea unor noi structuri expresive, spre descoperirea unor noi combinații stilistice, în care se varsă materialele cele mai neprevăzute și deschise contaminărilor lexicale cele mai cutezătoare”. (Guglielmi *apud* Ionescu 1967: 164) Așadar, nu mai are nici o importanță materialul supus prelucrării, ci forma în care acesta urmează a fi turnat. Căci, spre deosebire de avangardă, care în general tinde să creeze „o nouă retorică a conținuturilor”, noul experimentalism „este dominat de un interes esențial pentru formă, un interes unic și primordial”, iar acesta nu se opune în nici un fel intereselor de conținut, întrucât „orice căutare de conținut nu poate fi decât o căutare de nivele expresive” (Guglielmi *apud* Ionescu 1967: 165). Ca atare, nu trebuie să mire pe nimeni că sursele de inspirație ale noilor „experimentatori” pot fi aflate oriunde, în „tradițiile culturale cele mai îndepărtate și mai deosebite”: Dante, Homer, Rabelais, vechile texte chineze, măștile negre etc., toate aceste „repescuirii” neînsemnând în nici un caz „reluări de stil”, ci „recuperări de materiale ce vor fi utilizate ca instrumente în noi experiențe expresive”. (Guglielmi *apud* Ionescu 1967: 165)

Trecând în revistă sursele de inspirație (declarat) ale onirismului românesc, se poate constata aceeași vocație a sintezelor recuperatoare. În primul rând, după cum am arătat mai sus, onirismul în sine se vrea a fi o sinteză (între romantism și suprarealism, ba chiar și între suprarealism și ermetismul intelectualist din descendența lui Mallarmé și Valéry). „Scriitura onirică – susține D. Țepeneag – folosește toate ‘cuceririle’ literaturii moderne și refuză încadrarea într-unul din vechile genuri literare.” (Țepeneag 1968d) Iar modelele invocate fac parte din zone și vârste ale literaturii foarte diferite: cărțile populare, Eminescu (în special proza și poemele postume), Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Urmuz, Kafka, expresionismul, Noul Roman Francez etc., încât indicarea unor filiații

exacte riscă să devină nu numai dificilă, ci și simplistă și falsificatoare. De altfel, D. Țepeneag condamnă această „exigență ipocrită” a criticii autohtone de a stabili, dintr-o „adevărată manie a comparatismului”, false genealogii sau înrâuriri, contestându-le astfel autorilor în chestiune însăși originalitatea și creând o „stare de confuzie” dăunătoare. (Țepeneag 1968c) Ar fi mai bine, sugerează el, să fie acceptată ideea „vaselor comunicante” susținută de E. Lovinescu, căci e natural ca oamenii aceleiași epoci „să gândească asemănător și să se exprime în maniere apropiate”. (Țepeneag 1968c) Dincolo de motivele care l-au îndemnat pe Țepeneag să caute o justificare atât de puerilă (e foarte probabil ca articolul său să se fi constituit ca răspuns la recenziile defavorabile scrise de Marian Popa în „Lucașul”), e de remarcat solidaritatea punctului său de vedere cu cel al experimentalistilor europeni: în locul atitudinii ostile față de trecut, dorința de a-l recupera și revaloriza dintr-o nouă perspectivă.

Dar dacă această atitudine față de vechea tradiție nu mai poate fi definită „în termeni de opoziție și de ruptură”, conform expresiei lui Eugen Ionescu, ce anume justifică atunci plasarea noului experimentalism în descendența avangardei? Ca și aceasta, după cum remarca Paolo Chiarini, experimentalismul exercită o adevărată „agresiune asupra limbajului”, într-un scop pur terapeutic: acela de a-i recupera funcția primordială (de reprezentare a realității), falsificată și discreditată de un uzaj inadecvat. De fapt, e vorba acum de un alt tip de relație cu realitatea decât cel urmărit de discursul tradițional: dacă acesta urmărea în principal explicarea realității, încadrarea ei în tipare și scheme raționale rigide, rezultatul ineluctabil al acestei operațiuni fiind falsificarea realului, noul limbaj vizează, dimpotrivă, totala de-mistificare a acestuia, surprinderea lui în „neutralitatea” sa originară, dincolo de orice interpretări/valorizări posibile. (Ionescu 1967: 39) Evident că, pentru a realiza acest deziderat, ideal ar fi în primul rând să se atingă acel „grad zero al stilului” despre care vorbea Roland Barthes, un „stil al absenței”, complet epurat de figurile ornante ale retoricii (și mai cu seamă de tropi, care, după D. Țepeneag, constituie moduri de apropiere agresivă a realului) și de orice alte elemente parazite. Modul stilistic cel mai adecvat neutralizării tuturor sensurilor ar fi pastșa, care, prin operarea de fuziuni insolit-ironice între planuri îndepărtate, chiar contrastante, conduce la dezagregarea structurilor stilistice tradiționale, sugerând astfel „relativismul și devalorizarea tuturor valorilor”. (Ionescu 1967: 39)

Acest nou tip de scriitură pare că se apropie asimptotic de idealul de *opera aperta* visat de Umberto Eco, căci ea nu mai încearcă să comunice un sens prestabilit, univoc, într-o formă adecvată, *a posteriori*, ci forma dă naștere, pe măsură ce se încheagă, unui sens complet inedit, necunoscut anterior scriitorului. Ca atare, retorica discursului va miza în primul rând pe timpurile verbale indeterminate (prezentul, viitorul sau imperfectul) și pe modurile ipoteticului (prezumtivul sau condițional-optativul), faptele relatate rămânând astfel de multe ori suspendate într-un „limb de posibilități” și frizând, „prin perseverența zăbovirii în posibil”, irealul. (Ionescu 1967: 90) Uneori, aceeași materie scripturală e abordată din nou, din perspective diferite, într-o *veșnică reînțoarcare* (titlul unui volum de L. Dimov) care, însă, nutrind ambiția de a elucida totul, nu rezolvă până la urmă nimic, semnificațiile anulându-se reciproc

iar faptele rămânând perpetuu *in potentia*, fără speranța de a se actualiza vreodată (vezi, spre exemplu, romanul *Zadarnică e arta fugii* de D. Țepeneag).

În ceea ce privește poezia onirică, aceasta e, prin excelență, conform *Weltanschauung*-ului suprarealist, o *poezie a lucrurilor*, caracterizată în general prin aneantizarea eului producător de semnificații și, pe de altă parte, o *poezie în acțiune*, al cărei sens se încheagă pe măsura progresiei formei, prin angrenarea termenilor în contexte inedite, surprinzătoare, ce dau naștere *ad hoc* unor trasee semnificative imprevizibile. Lectorul e atunci invitat să participe la nașterea sensului, conform propriei sensibilități. Punctul limită al acestei comunicări poetice e acela în care cuvintele nu mai sunt niște simple *nomina* ale unor realități preexistente, ci devin, după cum susține L. Dimov, „elemente *reale și întregi*” (Dimov, Țepeneag 1997: 258) care se substituie lucrurilor denumite, proliferând independent și creând o lume perfect autonomă, care e textul însuși. În această „teribilă încercare de a da cuvintelor (prin magice alăturări în primul rând) o viață de sine stătătoare”, „semnele ortografice, ba chiar forma, așezarea și corpul literelor devin elemente plastice” producătoare de sens. (Dimov, Țepeneag 1997: 258) Se pot recunoaște în această concepție estetică urme ale realismului platonician din *Cratylus*, cât și ale neopozitivismului logic al lui Bertrand Russell și Wittgenstein, care susțineau imposibilitatea ieșirii din limbaj pentru a apropria realitatea exterioară. Însă în primul rând, e lesne de decelat aici un avatar al dicteului automat suprarealist, întrucât, la fel ca acolo, momentul *expresiei* și cel al *cunoașterii* „sunt atât de aproape unul de celălalt încât par simultane” (Țepeneag 1990).

Suprarealismul a murit, trăiască suprarealismul! E limpede că, în pofida încercării obstinate a lui D. Țepeneag de a proba existența unui program estetic *sui generis* al grupului oniric, acesta se relevă până la urmă tot ca un avatar (e drept, cosmetizat) al doctrinei bretoniene, după filtrarea experienței Noului Roman Francez și, probabil, a fantasticului kafkian și borgesian. „Reabilitarea” visului, cultivarea deliberată a incongruențelor, a fantasticului oniric în scopul bulversării lectorului, despersonalizarea instanței auctoriale, picturalitatea, primatul obiectelor ș.a.m.d. sunt în fond caracteristicile esențiale ale discursului suprarealist. De altfel, însuși D. Țepeneag va fi nevoit în cele din urmă să admită că, deși în teorie grupul și-a dovedit originalitatea, în practică membrii săi „au rămas mult timp impregnați de suprarealism” și chiar că afirmația lui Claude Bonnefroy că „Țepeneag e un Eleat suprarealist care în plus i-a citit pe Robbe-Grillet și Claude Simon” „constituie, în contradicția ei internă, un început de definiție a onirismului structural”. (Dimov, Țepeneag 1997: 220) Pe urmele lui Breton și preluând chiar o expresie a acestuia din primul manifest al suprarealismului, Țepeneag încearcă mai târziu să întocmească un dicționar al scriitorilor onirici, susținând că „au făcut act de onirism” Dimov, Ivănceanu, Mazilescu, Gabrea, Turcea, Brumar, Titel, Tănase ș.a. (Dimov, Țepeneag 1997: 210) Toate-s vechi și nouă toate...

Pe de altă parte, lecturând în paralel creația membrilor grupului oniric, se poate constata că, dincolo de existența acelui program estetic comun, atât de mult invocat, scriitura lor relevă deosebiri (stilistice și nu numai) foarte mari (și Țepeneag va recunoaște acest lucru), încât probabil că nu poate fi un mod mai adecvat de abordare a literaturii onirice decât analiza separată a creațiilor

individuale, care, aidoma monadelor leibniziene, se dezvăluie fatalmente ca niște lumi autonome închise în sine. Iar această distanță considerabilă între *spiritul* și *litera* „onirismului structural” – ce relevă, la urma urmei, refuzul înregimentării – confirmă în fapt punctul de vedere al lui Angelo Guglielmi: din acest moment, avangardismul, cu atitudinea sa sectară, fanatic-intolerantă, era și în spațiul cultural românesc un capitol încheiat. Deși va valorifica, fără îndoială, experimentele novatoare ale avangardei, noul fenomen literar-artistic numit „postmodernism” se va caracteriza printr-un spirit tolerant prin excelență, deschis dialogului cu tradiția, cu toate stilurile și cu toate limbajele.

### BIBLIOGRAFIE

- Dimov 1968: Leonid Dimov, „Pledoarie pentru o artă optimistă”, în „Gazeta literară”, București, nr. 30, 25 iulie.
- Dimov, Țepeneag 1997: Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, antologie de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească.
- Ionescu 1967: Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun (Grupul 63)*, București, Editura pentru literatură universală.
- Morar 2003: Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Editura Univers.
- Teodorescu 1977: Virgil Teodorescu, *Armonia contrariilor*, București, Editura Cartea Românească.
- Țepeneag 1968a: Dumitru Țepeneag, „Ambițiile muzicale ale prozei”, în „România literară”, București, nr. 10, 12 decembrie.
- Țepeneag 1968b: Dumitru Țepeneag, „Tehnica fascinației”, postfață la Alain Robbe-Grillet, *În labirint*, București, Editura pentru literatură universală.
- Țepeneag 1968c: Dumitru Țepeneag, „Vase comunicante”, în „Gazeta literară”, București, nr. 31, 1 august.
- Țepeneag 1968d: Dumitru Țepeneag, „În căutarea unei definiții”, în „Luceafărul”, București, nr. 25, 22 iunie.
- Țepeneag 1968e: Dumitru Țepeneag, „O modalitate artistică”, în „Amfiteatru”, București, nr. 36, noiembrie.
- Țepeneag 1969: Dumitru Țepeneag, „Visul și poezia”, în „Luceafărul”, București, nr. 14, aprilie.
- Țepeneag 1990: Dumitru Țepeneag, „Grupul oniric a coborât din maimuța suprarealismului”, în „Amfiteatru”, București, nr. 9-10.