DUMITRU ȚEPENEAG, ZADARNICĂ E ARTA FUGII – UN EXPERIMENT ONIRIC

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

Abstract: The present study presents the way in which the oniric-textual principles are capitalized in the first novel writen by Dumitru Tepeneag. The ambiguity of the narrative, the self-productive character at the linguistic level, the musical structure, the lucid dreamage combine with the poetic pictorialism, the epic chainage based on the recurrence of the symbolic images. This text in prose destroys the story hierarchy, it produces the disappearance of the character, putting artistic forms into the basics of the literary program of aesthetic honesty: the musicality of the title and action, the narrative focused on its own details, the combinatorial play of the distorted images.

Keywords:ambiguity, dislocation, polyphony, escape, conscience of miss

Argument

Onirismul estetic este considerat o modalitate de înnoire a literaturii văzute ca o practică continuă, absolut necesară unui prozator care experimentează o scriitură autoreferențială, prin care se construiește o realitate *analoagă* celei din vis. Fundamentul tematic este realizat prin acea dislocare temporală ce aduce un flux al amintirilor, în care trecutul și prezentul se amestecă, iar alternanța aici – dincolo se realizează după precepte onirice. Ordinea cronologică este desființată, secvențele narative sunt revăzute din perspective diverse, personajele au gesturi și trăsături nepotrivite, pierzându-și identitatea într-o succesiune de evenimente banale, povestite la întâmplare. Protagonistul devine când subiect al narațiunii, când martor al unui univers dominat de stranietate și alienare, însă la capătul drumului labirintic îl așteaptă inevitabil ratarea.

Scriitura lui Dumitru Țepeneag propune un univers prozastic de tip oniric, în care personajele fantasmatice, înzestrate cu stări de spirit umane, transformă tot ceea ce ating. În prezenta lucrare, ne vom referi la modul în care trăsăturile promovate de această mișcare literară – onirismul estetic – se reflectă, la nivelul imaginarului, în primul roman al lui Dumitru Țepeneag, acesta fiind și corpusul cercetării noastre. Structura romanescă instituie o certă ambiguitate, secvențele se succed cu rapiditate, perspectiva narativă se modifică brusc, imaginile suprapuse conturează un coșmar oarecum banal: „o operă organic ambiguă e o operă deschisă, purtând în sine germenele a ceea ce se cheamă – cu un termen cam convențional și tocit – nemurire"[1].

Analiza noastră se limitează la romanul *Zadarnică e arta fugii*, care ne permite să demonstrăm faptul că prozatorul sfidează convențiile, încercând să deslușească misterul din lumea situată în planul irealului, în care insolitul și miraculosul se mișcă în voie sub atenta supraveghere a unui autor, care se retrage din cotidianul banal, provocând evadarea în visare. Nucleul cercetării va fi axat asupra interpretării tematice, alternând cu analiza simbolică a

[1] Dumitru Țepeneag, „Despre ambiguitate", în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 66.

imaginilor recurente care construiesc un *joc de oglinzi*, plin de capcane pentru toți cei implicați în actul receptării. În consecință, ni se pare justificat ca acest text să suscite interesul nostru din punctul de vedere al esteticii onirice, întrucât se construiește pe sine ca o lume autonomă, în continuă metamorfoză și mișcare.

Romanul fugii– joc și capcane

Definit de critica literară drept un text narativ polifonic, primul roman al lui Dumitru Țepeneag este populat de indivizi care se încadrează în tipologia oamenilor fără însușiri, ce viețuiesc sub un orizont apăsător, sensul inițial fiind dublat mereu de alte semnificații camuflate: „[Autorul] e un simplu agrimensor, un inginer topograf care caută fără scop, rătăcind într-o lume care nu i se mai supune, printre obiecte pe care le vrea despuiate de orice semnificație și le privește lung și obstinat, cu lupa. Din păcate personajele au câștigat: și-au dobândit mai întâi considerația, apoi treptat libertatea, cu care însă nu mai au ce face”[2]. Vocabula *fugă* reunește două semnificații, fuga în/ de sine: „Tema compozițională *fuga* este exploatată de prozator în ambele accepțiuni. Mai întâi, se adaptează substanța epică la arta fugii, cum specific titlul. Rezultă, în acest fel, ceea ce îndeobște se cheamă un roman polifonic, în care mai multe voci reiau, pe rând, aceeași temă (muzicală) și o dezvoltă după legile contrapunctului. Se poate observa că personajele lui Dumitru Țepeneag nu au identitate nominală… Ajungem astfel la cealaltă accepție a temei ordonatoare, fuga mereu reluată, alergarea disperată spre gară pentru a prinde trenul (sau trenurile vieții). Ea desemnează, în fond, conștiința ratării, a eșecurilor repetate”[3]. Personajul devine *cineva* care aleargă mereu, traversând spații închise diverse: compartimentul de tren, autobuzul, strada, drumul spre gară, o grădină, celula unei închisori.

Se consideră că autorul face un joc de cuvinte savant și ironic din titlul romanului în limba franceză, combinând două lexeme *arpéges* cu sensul de arpegii, trimițând la scriitura de tip muzical și *pièges,* ce înseamnă capcane, reprezentând „un indiciu pentru șireteniile dintre autor și autoritatea externă sau dintre autor și cititor”[4]. Fuga eroului face din realitatea imediată un spectacol de marionete, întrucât oamenii aleargă necontenit de trecutul împovărător, dar prezentul și viitorul par la fel de pierdute. Să nu omitem faptul că același autor mărturisește în jurnalul său că a suprimat toate dificultățile de construcție ale acestui roman: „Pentru *Fugă* am găsit următoarea structură: cursă cu capcane – ca în jocurile pentru copii; aleg câteva cuvinte-capcană și câteva cuvinte-obsesie”[5]. Viziunile halucinante care alcătuiesc lumi ficționale sunt, de fapt, consecințe ale unor stări de suflet, discursul naratorial transcriind, prin intermediul diferitelor simboluri, un cod al lecturii pentru întregul text.

În plus, naratorul deformează realitatea percepută, visul devine o modalitate de cunoaștere lucidă, iar personajele constituie doar semne ale unei realități care se (des)face sub privirea lectorului. Creatorul însuși se plasează adesea în text sau în afara lui, pare un regizor care își manevrează personajele devenite fantoșe într-un mod descumpănitor, întrucât „autorul mereu ne amăgește, aproape toate narațiunile lui debutând în spirit realist-tradițional, impresie accentuată și de faptul că, de cele mai multe ori, povestirea se face la persoana întâi”[6].

[2] Dumitru Țepeneag, „Autorul și personajele sale”, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic, loc. cit.*, p. 55.
[3] Nicolae Oprea, *Un roman polifonic*, în „Viața Românească”, Anul XXXVI, septembrie, nr. 9, septembrie 1991, p. 100.
[4] Ion Simuț, *Dumitru Țepeneag și rebeliunea onirică*, în „Familia”, volumul 33, nr. 4, aprilie 1997, p. 47.
[5] Dumitru Țepeneag, *Un român la Paris. Pagini de jurnal*, Cluj, Editura Dacia, 1993, p. 31.
[6] G. Dimisianu, „D. Țepeneag: Frig”, în *Prozatori de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 148.

Descrierile se remarcă prin precizia detaliilor, rigoarea și finețea contururilor, efectul halucinatoriu al episoadelor onirice, al vieții în care totul pare a decurge după legile banalului și al neliniștii fără cauze evidente. Ființa umană își observă neputința de a depăși anumite limite, de a înfrânge sentimental acaparator al terorii, iar singurul gest de rebeliune este fuga izvorâtă dintr-o stare de deprimare ce atinge intensități maxime. Strivit de tenebre, torturat de frici necontrolabile, protagonistul este supus descompunerii, fiind transformat într-un simplu obiect manevrat de un impostor – *răufăcătorul* autor – conștient că multe întâmplări îi scapă de sub control.

Dacă, în alte scrieri aparținând oniricului Dumitru Țepeneag, fuga se transformă invariabil într-o alunecare desfășurată pe o suprafață lucioasă, care anulează dorința subiectului de a se înălța, se poate observa că acest roman conturează o goană precipitată. Cu pardesiul descheiat, pulpanele fluturând, agitând un buchet de flori, protagonistul aleargă grăbit, terorizat de gândul că nu va ajunge la destinație. Ritmul său de mers, tot mai intensificat, antrenează și alți trecători, în afară de bătrânul din penitenciar, care se află în imposibilitatea de a-și pune în aplicare ideea eliberării prin evadare. Motivul central al textului pare a fi copilul care cântă la flaut, simbol al imaginilor ce revin și continuă textul, transformându-l într-un *joc* de oglinzi care dau senzația de stranie amețeală: „Micul cântăreț ținea flautul la gură, dar fără să scoată niciun sunet. Pe stradă trecu mai întâi un bătrân cu o valiză de lemn, vopsită în verde, apoi un bărbat tânăr care părea foarte grăbit. Și unbiciclist. Pe urmă, un copil care alerga cu o servietă sub un brat și un buchet de flori în celălalt. Apoi nimic. După câtva timp trecu un tanc”[7].

Tema romanului poate fi discutată în relație cu evenimentele trăite de autorul însuși, fuga desemnând „conștiința ratării, a eșecurilor repetate (cum specifică eroul: «am pierdut atâtea trenuri»)”[8], iar apelul la paradoxurile lui Zenon sprijină goana utopică după ideal a omului. Eșecul capătă astfel semnificații ample: nici Ahile nu este capabil să ajungă broasca țestoasă, dar nici personajul romanului nu va putea atinge ceea ce și-a propus. Gestica bucătarului din tren pe nume Pamfile, ce călătorește alături de narator, vine să întărească ideea unei lumi care își pierde scopul. Acțiunile povestite sunt transpuse în imagini vizuale ce susțin ideea imposibilității de a comunica, chiar dacă actanții vorbesc continuu pentru a-și umple timpul: „Pamfile își aprinse altă țigară și povesti mai departe, însoindu-și vorbele de nenumărate gesture și strâmbături menite, desigur, să aducă faptelor narrate acea nuanță indicibilă care altfel s-ar pierde și ar fi păcat – nu-i așa? –, controlorul dădea atent din cap, i se îngroșaseră venele de la gât, pumnul i se încleștase pe mânerul unei tigăi”[9].

Se produce o dislocare a realului, întrucât naratorul-personaj se privește alergând desculț, trece pe lângă același biciclist de care se ciocnește, traversează grădini botanice în care frunzele copacilor stăteau încremenite: „Se află, de fapt, în realitatea «reală», ascunsă, dar nu ermetică, deschisă revelației, așteptând provocatoare să fie dezvăluită, dar sustrăgându-se mereu, ca într-un joc zeiesc de-a v-ați ascunselea”[10]. Dacă, în incipitul romanului, subiecții par atinși de un real dinamism, cu fiecare nouă repunere în mișcare ei își încetinesc mersul, chiar dacă trebuie să străbată unități spațiale care îi conduc spre un labirint din care nu reușesc să scape. Labirintul exterior transformă fiecare mulțime într-un ins: femeile devin o singură ființă ce duce agale o

[7] Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*. Ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, Prefață de Nicolae Bârna, București, Editura Art, 2007, pp. 155–156.
[8] Nicolae Oprea, „Dumitru Țepeneag și literatura onirică”, în *Opera și autorul*, București, Editura Paralela 45, 2001, pp. 92–93.
[9] Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, *loc. cit.*, p. 128.
[10] Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 25.

sacoșă, biciclistul cu tricou vărgat și joben (îmbrăcăminte total inadecvată) pedalează continuu, având pești într-o plasă. Compartimentul de tren, interiorul unui autobuz, celula unei pușcării creionează același spațiu angoasant în care mintea celui care fuge experimentează noi trăiri, resimte alte senzații, reînviind amintiri trăite cândva.

Universul cotidian asupreşte individul care se simte ca într-o carceră, din care nu se poate salva, deși fuge ca o modalitate prin care să-și depășească condiția dată de acel Creator necunoscut, însă simțit. În drumul său către gară, naratorul se izbește de oameni necunoscuți, dar asemănători, observă locuri în care totul se desfășoară după regulile similarității, imaginile sunt transpuse într-o formă succesivă. Urmărit de un destin necruțător, eroul romanului se află într-o continuă stare de agitație pentru a ajunge unde trebuie să-și aștepte ființa îndrăgită, dar pare să nu-l mai intereseze dacă va reuși să înlăture din drumul său toate elementele care îl țin pe loc. Idealul său insignifiant schițează un om pus să privească un univers în dărâmare, un osândit pe viață să nu poată interveni sub nicio formă pentru a schimba fața unei realități tenebros-terifiante.

Lumea este pătrunsă de indiferență și încremenire, alergarea permanentă și rotitoare a ființelor umane se derulează în virtutea unei inerții, deoarece oamenii par dinamizați de o dorință impusă: „Filmate din unghiuri diferite cu viteze variabile, scenele şi personajele sunt studiate în detaliu şi urmărite în mişcare, deformate spre oniric şi absurd, cu ştergerea deosebirilor dintre realitate şi aparenţă”[11]. Aceste marionete trăiesc o existență haotică într-un univers labirintic, în care fiecare loc poate conduse spre un centru sau spre altul, la care se poate ajunge în moduri diverse. Parcurgerea acestei unități spațiale este îngreunată de modul în care se shimbă structura dintr-un moment în altul: „extensibil la infinit, nu are nici exterior, nici interior”[12]. Fragmentele narative cu scop iterativ se constituie într-un motiv central al alergării insului care locuiește *nicăieri*, trăiește sub teroarea infernului citadin și se refugiază în somnul narcotic. Experiențele cotidiene se circumscriu unui firesc al banalului, dar și al firescului, fiind un tablou jucăuș al imaginilor repetitive la anumite intervale.

Este clar că pretextul narativ a fost reprezentat de un coșmar obișnuit, în care se aleargă după un autobuz pentru a ajunge la timp în gară sau se scrie un roman în stare de trezie, iar totul pare coordonat de către altcineva. Se cristalizează visul unui om de a se elibera din infernul comunist, de a se elibera dintr-o societate care te urmărește pentru a te anula ca ființa umană, transformându-te într-un simplu număr. Această încercare de evadare se dovedește a fi una iluzorie, dar individul își continua nestingherit traseul, mereu același, plin de obstacole, întotdeauna altele, greu de depășit. Fiecare personaj, orice obiect, acțiunile propriu-zise se repetă, cu mici modificări, sunt permutate cu ingeniozitate după o schemă oarecum muzicală bine pusă la punct. Tehnica narativă combină evenimente, oameni, situații dintre cele mai diverse, construind un vârtej metaforic ce ilustrează o lume încremenită în propriile nemulțumiri.

Se conturează ideea unei lumi infinite formate din mai multe rețele spațiale, cu centrul pretutindeni și circumferința niciunde, potrivit celebrei aserțiuni a lui Blaise Pascal, greu recognoscibilă de prizonierii unei existențe zadarnice. Omul, în ipostaza hoinarului, trăiește în acest univers misterios și labirintic, fiind determinat să-și construiască o altă mască, să joace un alt rol, însă pe aceeași scenă care își schimbă doar decorul. Alergătura zbuciumată se petrece într-un spațiu *încremenit*, din care se iese și în care se intră din dorința de a poposi pe un alt tărâm, personajul masculine fiind însoțit de sunetul unui flaut care „continuă, fără încetare, aceeași și aceeași melodie, reluată mereu de la capăt și cântată cu atâta convingere că, iată,

[11] *Ibidem*, p. 139.
[12] Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn şi interpretare* (traducere românească de Ştefania Mincu), Iași, Polirom, 2009, p. 50.

șoferul împietrește cu brațul ridicat, femeile rămân imobile și ele, de pe lama cuțitului picură, acompaniind flautul, stropi mici de sânge”[13].

Simbolurile – forme ale (i)limitatului

Țesătura de motive susține caracterul oniric al romanului, dacă ne referim mai ales la simbolul *peștelui*, care se regăsește aproape peste tot: în portbagajul celui care merge pe bicicletă, în sacoșa femeii din autobuz sau a bărbatului din tren, în bucătăria Mariei sau chiar pe cer. Omniprezența peștilor antrenează nenumărate semnificații de ordin mitologic, pe care însă autorul reușește să le îmbrace sub o formă absurdă, ilustrând existența grotescă devenită lege a spațiului oniric. Astfel, prozatorul recuperează prin simbolul peștelui transparența și limpezimea apei, forța regenerării, capacitatea de a transgresa limitele (auto)impuse: „apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, a limbajului care mlădiază ritmul și conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite”[14]. Lumea privește cu nesaț la un pește abandonat pe trotuar, luminile unui oraș se validează ca pești de aur, peștii lungi trec razant pe deasupra arborilor, naratorul însuși se duce la un congres de ihtiologie. Aceste „prezențe trans-alegorice și trans-simbolice”[15] se metamorfozează continuu, anulând granița dintre viață și moarte, totul devenind ambiguu și reversibil. Personajele își pierd identitatea, se contopesc cu peștii protectori care devin hrană în această lume obsesiv-normală: „Rareori, câte un biciclist pedalând lent pe lângă trotuar, atât de lent încât îl puteai cerceta pe îndelete cu privirea. Îi studia mai întâi, din profil, chipul brutal, ars de soare, trupul mușchiulos sub maioul asudat și prăfuit, pantaloni de doc și sandale, apoi îl vedea din spate: bicicleta avea portbagaj, unde mai totdeauna se aflau o pâine și câțiva pești”[16].

Din simbolismul peștelui se păstrează totuși valența erotică, ca semn al fertilității, întrucât protagonistul se confesează, spunând că prietena lui a dat naștere unui pește de patru kilograme. Peștele poate traversa strada sau poate fi înfășat asemenea unui copil, imagini cu o vădită funcție parodică: „Era un pește mare cât un prunc, țăranul îl privi cu duioșie, apoi îl înveli iar în cârpele acelea soioase și-l puse la loc”[17]. Există elemente care se circumscriu mitului christic precum pâinea, trandafirul sau numele celor două personaje feminine (Maria și Magda), iar imaginea Mântuitorului corespunde aceluiași pește. Totul înfățișează absurdul infiltrat în viața cotidiană, călătorii fiind niște paiațe care străbat fără scop un spațiu al derizoriului: „Era o femeie cumsecade, se întorcea probabil de la cumpărături, avea o plasă cu cinci pești, cred că lini sau șalăi, și trei pâini, trei franzele”[18]. Treptat, peștele – prieten sau cel care constituie o sursă de hrană demonstrează un timp al insolitului și totodată al nemărginirii.

Pe de altă parte, peștele este urmărit de vultur, un simbol al eliberării, al puterii, al dorinței de cunoaștere totală, parcurgând spații nemăsurate. În acest spațiu labirintic la suprafață, vulturul, „ființa incomunicantă”[19], devine o figură recurentă în proza lui Dumitru Țepeneag, pentru a reprezenta puterea atroce, supunerea sau constrângerea și chiar manipularea într-o societate supusă unor reguli alienante. De asemenea, păsările atrag toate privirile trecătorilor, toate gândurile se îndreaptă spre cer, întrucât vin de la capătul lumii și ascund întotdeauna un

[13] Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, *loc. cit*., p. 133.
[14] Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei* (traducere de Irina Mavrodin), București, Editura Univers, 1995, p. 209.
[15] Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 104.
[16] Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, *loc. cit.*, p. 33.
[17] *Ibidem*, p. 75.
[18] *Ibidem*, p. 49.
[19] *Ibidem*, p. 87.

mister: lumea e lipsită de sens, iar oamenii sunt ființe caraghioase. Reîntoarcerea aestor zburătoare din alte tărâmuri este așteptată, ele însuflețesc orașul lipsit de viață, alungă monotonia cotidiană, desi ivirea lor pare să înghețe destinul tragic al oamenilor.

Agresivitatea îi este caracteristică, în proza lui Dumitru Țepeneag, vulturului *cu pește în gheare*, o prezență celestă ce simbolizează delirul ascensional și crește fantastic, invadând spațiul și deformându-se la infinit. La început, doar lovește cu ciocul sau părăsește colivia, apoi se transformă într-un monstru care înghite totul, care privește cu asprimea unui judecător lumea debusolată și împietrită de ratare și însingurare. Deși rămâne o înfățișare ispititoare, totuși vulturul cu aripi de un albastru ciudat împrăștie o liniște totală, predominant stranie, într-o lume imprevizibilă, în care oamenii capătă o identitate incertă. Și porcul este un motiv recurent în creația lui Dumitru Țepeneag, un animal lipsit de semnul purității, în corpul căruia s-ar afla forțe oculte: „Nu-l văzu nici când se opri în fața unei curți, unde un șofer tăia porcul, ajutat sau numai privit de trei femei în rochii lungi de mătase, nici când fu cât pe-aci să se împiedice de-o javră de câine care țâșnise pe lângă un gard. Pe urmă o luă la fugă, autobuzul era deja în stație, n-avea cum să-l mai prindă”[20].

Discursul narativ se croiește pe o schemă a cotidianului, în care personajele sunt surprinse în existența lor sordidă, iar suprapunerile de identități și acțiunile identice cu mișcările celorlalți îi transformă în ființe fără personalitate sau voință proprie. Realitatea descompune barierele ficţiunii şi se inserează în text, lumea întreagă traversând o criză ce ascunde, în fapt, o dramă a interiorității asediate de amintirile trecutului pe care scriitorul încearcă să le recupereze prin creație: „În literatura mea, găsiți tot felul de elemente din realitate (erotice, polițiste), dar fie sunt parodiate, fie sunt derealizate”[21]. Imaginile din copilărie au rămas fixate în subconștientul povestitorului matur ca niște tablouri visate sau formate pe loc, părți integrante ale unui ansamblu creionat din faptele mișcătoare și gesturile izolate ale existenței umane. Pe fondul unei muzici parcă dătătoare de speranță, dar acordată la viața ambiguă și tristă, personajele fantomatice se zbat între fugă și zbor, așteptând un gest salvator.

Totul se transformă într-un *spectacol de circ* prin aglomerarea unor scene aparent dinamice desfășurate în spații claustrante, din care naratorul și personajele vor ieși sau vor rămâne prizonieri, decorul citadin susținând absurdul existenței și imposibilitatea evadării. Protagonistul este mereu pe picior de plecare, fie cu autobuzul sau cu trenul, fie pe jos pe stradă, dar se întoarce negreșit în același punct, conturând o dramă a neputinței și a incomunicării: „cuvintele sunt din ce în ce mai uzate, nu mai poți face mare brânză cu ele”[22]. Labirintul interior se identifică cu singurătatea personajelor incapabile să depășească probele presărate la tot pasul, rătăcind continuu pe traseele unei existențe aride. Ambiguitatea se asociază cu imprevizibilul care tinde să devină previzibil, insul fiind determinat să se învârtă într-un cerc fără nicio soluție de ieșire din pricina propriei memorii, care îl împiedică să evolueze.

Eroul dezorientat nu este decât un obiect mișcător într-un univers supus încremenirii, ce își strigă spaimele într-un mod inedit, printr-o fugă continuă, încetinită de o singurătate absolută: „Așadar, totul se întâmplă, în plan imaginar, într-o suprarealitate analogă celei onirice”[23]. Singurul reper în acest context amenințător pare a fi memoria, ce scoate la lumină întâmplări

[20] *Ibidem*, p. 113.
[21] Dumitru Țepeneag, *Clepsidra răsturnată. Dialog cu Ion Simuț*, urmate de o Addenda, București, Paralela 45, 2003, p. 48.
[22] *Idem, Zadarnică e arta fugii*, *loc. cit.*, p. 49.
[23] Ovidiu Morar, „Proza onirică. Dumitru Țepeneag”, în *Suprarealismul românesc*, București, Editura Tracus Arte, 2014, p. 529.

trăite cândva, poate în copilărie, reliefate prin imaginea simbolică a unui bătrân, identificat de critica literară cu tatăl autorului. Acest om în vârstă parcurge tot un drum sinuos, dar, de la închisoare spre gară, a supraviețuit unei experiențe carcerale întocmai ca tatăl autorului, iar naratorul s-a întâlnit cu părintele său, așa cum reiese din confesiunea făcută taxatoarei din autobuz. Reîntoarcerea la mitul copilăriei ascunde o traumă a scriitorului matur, care nu crede că viața este un vis, dar elimină din minte evenimentele tulburătoare petrecute într-un sistem totalitar: „El nu este un prizonier pornit într-o lungă călătorie, ci un refugiat dincoace de orice spațiu real, un prizonier stăpân al propriei sale conștiințe libere”[24].

Arhitectura romanescă se sprijină pe stranietatea ei definitorie, pe ingeniozitatea formală și pe originalitatea textului însuși centrat asupra unei realități concrete, înfățișate de la amănunte până la efectul de ansamblu. Muzica produsă de flautul copilului însoțește fiecare microsubiect al romanului focalizat pe același element referențial, invocat explicit în titlu: *arta fugii*. Tehnica experimentată de autor este specifică Noului Roman Francez prin înlănțuirea unor scene narative care se repetă obsesiv, suferind modificări de perspectivă narativă, de ordin faptic sau descriptiv. Liantul dintre aceste tablouri de sine stătătoare este realizat de existența unor obiecte cu valențe simbolice, de informațiile inserate cu măiestrie în text, referitoare la tehnica scrisului, proprie unui creator lucid. Finalul închis nu reprezintă o rezolvare a conflictului, întrucât acesta nu există, ci o închidere a textului în sine însuși, iar fiecare cititor va descoperi o narațiune în care realul și imaginarul, dinamicul și staticul, libertatea și limitarea nu mai constituie elemente contradictorii.

Concluzii

Caracterul oniric al acestei scrieri este demonstrat prin prezentarea ideilor sub o formă concretă, comprimarea și dislocarea lor, existența elementelor picturale care oferă narațiunii o doză sigură de plasticitate, aspectul muzical al structurii textuale. Totuși, nu se validează drept un text conceput urmând regulile onirice, însă trecerea din realitate în vis, apoi spre coșmar se realizează pe nesimțite ca într-un joc știut doar de mânuitorul suprem. Actanții ajung în imposibilitatea de a înainta, deși depun eforturi nebănuite de a atinge o anumită țintă, dar mișcarea lor este sortită deznădejdii. Piedicile care îi determină să piardă această cursă contra cronometru sunt atât de reale, încât cei care trăiesc acest coșmar se dovedesc neputincioși, osândiți și totodată agitați. Jocul uman ascunde adevăruri periculoase filtrate de conștiința lucidă a naratorului-autor, care nu poate să iasă din labirintul textual, neluminat de firul conducător al realului.

Romanul lui Dumitru Țepeneag propune lectorului o arhitectură savantă, în care accentual cade pe mijloacele de expresie ca o modalitate specifică *antiromanului* de a se întorce către sine. Lectorul este invitat într-o suprarealitate de tip oniric în care decupajele de text îl obligă la reveniri și stagnări, deoarece timpul și spațiul devin mărturii ale unui suflet tulburat de experiențele traversate. Nucleele narative ascund numeroase viziuni halucinatorii devenite aluzii la regimul totalitar, fiind percepute ca elemente de subversivitate: „Miza acestui fel de literatură e foarte mare, scopul ei foarte ambițios: descifrarea misterului ultim al existenței”[25]. Caracterul de *operă deschisă* trimite la postulatul de esență textualistă al lui Roland Barthes care admite rolul fundamental al cititorului în cadrul unui text. Personajele poartă măști, se învârt într-un spațiu de existență anulator, devin proiecții ale autorului, care transformă scriitura într-o aventură a reflectării propriilor obsesii și tenebre. Într-un timp al nehotărârii și al suspiciunii, existența

[24] Marian Victor Buciu, *Patul lui Onir*, în revista „Ramuri”, nr. 1, ianuarie 1993, p. 4.
[25] Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 28.

insului cade în platitudine, iar fuga acestuia accentuează ideea unui destin implacabil, fiind o încercare eșuată de a se regăsi în fragmentarismul vieții.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei* (traducere de Irina Mavrodin), București, Editura Univers, 1995

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

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013

Buciu, Marian Victor, *Patul lui Onir*, în revista „Ramuri", nr. 1, ianuarie 1993

Buciu, Marian Victor, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998

Dimisianu, G., „D. Țepeneag: Frig", în *Prozatori de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1970, pp. 147–150

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

Eco, Umberto, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn şi interpretare* (traducere românească de Ștefania Mincu), Iaşi, Polirom, 2009

Morar, Ovidiu, „Proza onirică. Dumitru Țepeneag", în *Suprarealismul românesc*, București, Editura Tracus Arte, 2014, pp. 520–530

Oprea, Nicolae„Dumitru Țepeneag și literatura onirică", în *Opera și autorul*, București, Editura Paralela 45, 2001, pp. 81–98

Simuț, Ion, *Dumitru Țepeneag și rebeliunea onirică*, în „Familia", volumul 33, nr. 4, aprilie 1997

Țepeneag, Dumitru, *Clepsidra răsturnată. Dialog cu Ion Simuț*, urmate de o Addenda, București, Paralela 45, 2003

Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris. Pagini de jurnal*, Cluj, Editura Dacia, 1993

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