

THE ONEIRIC MOVEMENT - RECONNECTING WITH EUROPEANISM

Nicoleta SĂLCUDEANU, Scientific Researcher, PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Romanian Academy, Târgu-Mureș

Abstract: Under the significant influence of the French New Novel, but with a specific emphasis on a rational surrealism, the Oneiric Movement, at the late '60, through its protagonists (Dumitru Țepeneag Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacșu Emil Brumaru, Sorin Titel, Florin Gabrea, Virgil Tănase and "satellites" like Dumitru Dinulescu, Sânziana Pop, Șerban Foarță or others), proposed an entirely new aesthetic paradigm in Romanian letters after the socialist- realism.

Keywords: French New Novel, Oneiric Movement, communism, socialist-realism, literature.

Sub influența Noului Roman francez, dar cu accentele specifice ale unui paradoxal suprarealism rațional, se distinge gruparea mișcării onirice, ai cărei protagoniști (Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacșu, Emil Brumaru, Sorin Titel, Florin Gabrea, Virgil Tănase, dar și "sateliții" Dumitru Dinulescu, Sânziana Pop, Șerban Foarță ș.a.) propun o paradigmă estetică de o noutate absolută în literele românești de după realismul-socialist. Gestul de "insurgență și asumare a spiritului novator" (Gh. Crăciun) s-a putut produce și cu concursul mentorial al lui Miron Radu Paraschivescu, în trecutul apropiat fervent adept al aceluiași realism socialist, care a pus la dispoziția grupului oniric suplimentul revistei Ramuri, intitulat Povestea vorbei. Coerența grupului nu s-a menținut multă vreme din cauza frânelor ideologice impuse prin cenzură, dar orientarea estetică a componenților acestuia, ca individualități, în linii mari, s-a menținut până târziu. Inițial, contextul apariției acestui fenomen estetic s-a înscris, potrivit "ideologului" grupării, Dumitru Țepeneag, în tendința generalizată de ieșire din canoanele realist socialiste, datorată "dezghețului" ideologic. Momentul este reconstituit astfel: "după ce s-a depășit faza realismului-socialist din anii '50, muzica și poezia au fost privite cu îngăduința pe care o au unii pentru copii, dansatoare pe sârmă sau bețivi. Regimul a început să accepte ideea de gratuitate. Cu atât mai încărcată de sarcini s-a trezit proza. Toată activitatea «grupului oniric» poate fi văzută ca o luptă pentru extinderea gratuitului, pentru ștergerea granițelor dintre poezie și proză. Generația '80 a câștigat această luptă, gratuitatea a început să fie acceptată și în proză, și exact în momentul acela a început să devină suspectă chiar și în ochii unora dintre cei care luptaseră pentru ea"¹. Onirismul, incontestabil, a reprezentat primul viraj important în contra direcției ideologiei constrictive și deschiderea, chiar dacă parțială, a literaturii române către modalitățile tehnice sincrone și sensibilitatea estetică occidentală. Gruparea onirică s-a spulberat în individualități mai mult sau mai puțin pregnante, dar ceea ce s-a păstrat cu adevărat în memoria istoriei literare este faptul că a devenit posibilă, în plin comunism, o coagulare estetică abstrasă din ideologic, de tip elitar, prima dintre cele mai vertiginoase racordări la spiritul artistic european. Doi cercetători s-au apropiat mai semnificativ de grupul

¹ Dumitru Țepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei răătăcite*, Institutul European, Iași, 1993, p. 152.

oniric și, în special, de mentorul acestuia, Dumitru Țepeneag, de altfel monografi ai scriitorului: Victor Marian Buciu și Nicolae Bârna, acesta din urmă și prefăcător al cărții ce cuprinde între paginile ei proza scurtă a autorului aproape în totalitate (edită, apărută în publicații literare și inedită)². Acesta din urmă remarcă faptul că “importanța lui Dumitru Țepeneag pentru literatura română o depășește pe cea a operei proprii, datorită caracterului de pionierat al demersurilor lui literare și, pe de altă parte, datorită rolului său de «catalizator» pentru adeziunea programatică a unui întreg grup de scriitori la căile înnoirii radicale”, ca “partizan declarat al unui proces pe care îl numea «sincronizarea conștientă a literaturii noastre la evoluția literaturii moderne universale»”. Publicându-și textele “în momentul prielnic, de relativă «deschidere», de la mijlocul și sfârșitul deceniului al șaptelea al secolului deja încheiat – la acea «sincronizare», aflată atunci în toi, după hiatusul din deceniul al șaselea”. Aici ar fi necesară o conturare mai precisă a circumstanțelor “sincronizării”. În cazul grupului oniric suntem de acord că este vorba de sincronizare reală. Prima, de altfel, după al doilea război mondial. În ce privește valul șaizecist, nu se poate vorbi de sincronie, ci de o diacronică reconectare la modernitatea interbelică. Așadar, europeizarea literaturii române postbelice s-a înfăptuit pe două registre: sincronic și diacronic. De aceea nu putem urma calea improvizată conceptual și maniera mult prea relaxată în care literatura de imediat de după “dezgheț” este tratată: “procesul sincronizării, amplu, s-a înfăptuit, firește, prin acțiunea unei întregi pleiade de scriitori, fiecare dintre aceștia cultivând formule și maniere de creație diferite”³. Formulele și manierele de creație proveneau, în majoritate, din metodologii tehnice istoricizate deja. Era un lucru absolut firesc, și cel mai la îndemână, să apelezi la mijloace expresive deja rodite, și din teama că noutatea absolută va atrage eriniile ideologice. Așadar, nu era posibilă, cu adevărat, o sincronie absolută. Cu adevărat nouă, la noi, a fost maniera de creație onirică. Îngăduința, până la un punct, a autorităților se datora probabil, faptului că Noul Roman francez apăruse într-un context intelectual de stânga, obiectualitatea, rețezarea transcendenței în beneficiul inițiativei materiei, egalitarismul eidetic, toate proveneau dintr-un arsenal ideologic prietenos ideologiei marxiste. Dar fiindcă la noi influențele occidentale, chiar “prietenoase”, căpătau o traiectorie impredictibilă, v. și cazul mișcării flower power, cu consecințe irecuperabile în mentalitatea tinerilor, asimilate primejdios pentru regim, și mișcarea onirică, chiar dacă la origine oarecum agreată de putere, a devenit curând indezirabilă. Din această perspectivă, ipoteza absenței vreunei legături imediate dintre onirism și optzecism, presupusa sa odraslă mai tânără, capătă plauzibilitate, astfel că tehnici și formule estetice înrudite este posibil e să fi fost importate succesiv. De altfel, poeticile celor două grupări diferă în manieră semnificativă.

Revenind însă la onirism, șansa sa, în planul prozei cel puțin, era că, prin caracterul poetic și antirealist, conectată vertiginos la modelele franceze din acel moment, nu punea mari probleme ideologice regimului, astfel că, inițial, a reușit să păcălească cenzura. Cu atât mai mult în planul lirismului, unde s-a văzut că, în ipostază diacronică sau sincronă, estetismul apărea drept benign pentru cerberii dogmei, desprins de urgențele tablei de legi comuniste. Romanul realist era mult mai expus parametrilor ideologici, prin algoritmul său mai previzibil și mai controlabil în simbolistica sa transparentă. Versatilitatea textului

² Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, Cu douăsprezece ilustrații de Rodica Prato (New York), Prefață, tablou cronologic, note, selecție dosar critic de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, București, 2001.

³ Ibidem, p. 5.

poematic în schimb, simbolica sa centrifugă, ilizibilitatea ce decurgea din aceasta, conferea o greutate specifică flotabilă, ceva mai puțin susceptibilă de a avea suficientă forță de eroziune asupra discursului oficial. Oniricii deranjau mai degrabă prin coeziunea unui grup constituit, gregaritatea lor fiind cea cu adevărat primejdioasă. “Onirismul estetic”, “structural”, ca suflu neoavangardist, chit că repudia tehnicile dicteului automat și reinventa un suprarealism lucid, controlat, nu prea beneficia de o vizibilitate care să-l îndreptățască să revendice vreun soi de revoluție estetică, neinteresant așadar ca punct de iradiere al insurgenței creatoare. Nici ca descendent al iconoclasmului avangardist, dar nici ca afin al Noului Roman (provenit, se știe, dintr-un mediu artistic prietenesc), nu ridica mari probleme ideologice. Cu toate că însăși posibilitatea existenței unei lumi în evaziune, paralele, fie ea și literară, ar fi trebuit să alerteze “organele”, universul estetic postulat de Țepeneag și-a văzut nestingherit de drum sau, cum o spune și Mihai Ungheanu, într-o cronică semnată în revista Ramuri (nr. 2/1967), “D. Țepeneag și-a creat o suprarealitate unde poate dispune după plac de orice detaliu. E o retragere din cotidian și un semn al orgoliului creator”⁴. Dezghețul permitea, așadar, existența orgoliului creator, dar în perimetrul strict al estetismului. Universul apocaliptic din prozele minimaliste ale lui Dumitru Țepeneag, moartea oricărei transcendențe (spirituale sau ideologice), aerul catastrofal al lumii inventate de acesta, bestiarul neliniștitor, posibilitatea unei lumi degringolate dispuse a se încălzi la mai mulți sori (sfidare ideologică crasă), pustiul existențial în care dospea alternativa lui Țepeneag la “viitorul luminos”, nimic din toate acestea n-au neliniștit paznicii “căii drepte”. Doar directetea interviurilor de la “Europa Liberă”, revolta explicită, au făcut ca persoana Dumitru Țepeneag să devină indezirabilă. Așa se face că, potrivit lui Nicolae Bârna, “deși a fost unul dintre artizanii marcanți ai «sincronizării» literaturii române, în anii ’60, cu literatura universală modernă, șef de «școală» literară, ulterior – și până azi – francțiror neobosit pe frontul înnoirii prozei, precursor al textualismului optzecist, revelator implicit (prin perfecta lui integrare temporală, fără stridențe, într-o literatură europeană prin excelență «occidentală», cea franceză) al europenității incontestabile a literaturii noastre, Dumitru Țepeneag a fost, din cauza ostracizării la care a fost supus, ignorat timp de aproape două decenii în spațiul cultural căruia îi aparține, cel românesc”⁵. Se poate deduce de aici, cu prudența necesară, că nu atât importurile poetice deranjau regimul, dispus a le tolera în acel moment, făcându-le posibile prin incapacitatea de a le cumpăni și controla cu precizie, cât gesturile explicite de nesupunere, nevoia de asociere în grupări literare, tot ceea ce, polițienește, contravenea principiilor egalitarismului socialist, în cod totalitarist.

Din punctul de vedere al efervescenței estetice, fenomenul nu mai putea fi ținut sub control. De îndată ce paranteza realism-socialismului a explodat în patru zări, a devenit clar, pentru ideologi, că ecloziunea expresivității nu poate fi ținută în frâu sau împiedicată, prin directive de partid. După cum însuși liderul mișcării onirice o mărturisește, noutatea, sincronizarea, a decurs din influențe precise. “Ideea de text ca loc de «producție literară»”, ștergerea deosebirii structurale dintre genuri, descindea direct “de la grupul Tel Quell (Sollers, Ricardou și alții) pe care eu nu l-am cunoscut decât mai târziu, la Paris, și nu m-am putut apropia de el din motive politice: erau deja îmbâcșiți de maoism. Ciocârlie a fost în contact cu

⁴ Ibidem, p. 528.

⁵ Ibidem, p. 8.

ei și înainte și după 1970, când a stat la Paris cu o bursă. După aceea și-a schimbat ideile. Strămoșul «absolut» al textualismului e Raymond Roussel (...). Nu știu prea bine cum am ajuns la ideea de text. Oricum, eu eram contemporan cu textualiștii francezi și nu cu cei care s-au numit astfel, zece ani mai târziu, în România. Noul roman eu l-am introdus în literatura română, nu numai prin articole, dar și prin traduceri din Robbe-Grillet și Pinget cu care eram prieten încă de pe atunci. În Statele Unite, Bruce-Morissette studia romanul meu Arpièges la cursul său despre «noul roman»⁶. Firește că introducerea noilor abordări literare, importul cultural nu se făcea chiar foarte simplu. Ca embargoul să poată fi spart, era nevoie de o ambalare edulcorată, plăcută regimului, a radicalităților formale și ideale. Era nevoie de un soi de deghizare a noutății: “pentru a reuși să ne strecurăm ideile proiedam prin metoda, să zicem, a integrării în tradițiile culturale românești. De pildă, Dimov declara, la masa rotundă (organizată de revista Amfiteatru, în 1968, n.n.) la care te referi (...): ...«se poate vorbi de-o adevărată implicare a elementului oniric în poezia românească în ce are ea specific. Astfel, de la așa-numitele «medievalități întârziate», cum le spunea G. Călinescu Alixândriei, Isopiei, Viselor de Panaghie și altor traduceri care au circulat la începuturile culturii românești, de la nostalgia edenică a depărtărilor din cromatica și perspectiva frescelor mănăstirești, trecând prin Dimitrie Cantemir și prin clătinarea catargelor eminesciene, ajungem la Mateiu Caragiale, la George Magheru și Țuculescu (i-am omis pe Anton Pann, Ion Barbu și pe alții), la literatura onirică de astăzi pe care o putem privi ca pe o etapă prefigurată de o întreagă serie de momente literare și artistice anterioare» Vezi, Doamne, onirismul era specific, era aproape înscris genetic în cultura română! Se poate observa că deja ideologia marxistă începea, în momentul acela, să fie înlocuită de un fel de bălmăjeală cu iz patriotic care a dus până la urmă la protocronism”⁷.

Că literatura română a fost tot timpul o literatură europeană, o confirmă și atitudinea firească pe care Dumitru Țepeneag o adoptă față de mitizata Europă: “În ultimul timp, în presa română se vorbește atâta de Europa, încât chiar că-ți vine să crezi că, în anii comunismului, România a ieșit din acest continent. S-a rupt. Și-a luat-o mai la vale, dusă de ape. Pe urmă însă îmi spun: eu când trăiam în România și visam să ajung în Franța, nu mă simțem oare în Europa? Și nu m-am simțit ca acasă când am pus piciorul prima oară la Paris? Mi-aduc aminte, aproape că am avut o senzație de anamneză, totul mi se părea cunoscut, deja văzut. Nu cred în metempsihoză, așa că nu-mi rămâne decât o singură explicație valabilă: purtam Europa în mine, în cultura mea”⁸. Nici nu se poate pune la îndoială credința scriitorului român în apartenența sa europeană. Doar că, fiind o cultură marginală, un hinterland european, s-au riscat uneori derapaje, căderi în asincronie, lucru de care este perfect conștient și Țepeneag. Iată ce afirmă într-un interviu (Tribuna Tineretului (Vârșeț), nr. 1, 1990): ”Pe plan social-politic, singura noastră șansă e să imităm Occidentul și să ne înăbușim originalitatea mioritică”⁹. Nici Ion Simuț nu pare a se îndoii de calitatea europeană a esteticii mășcării onirice. Contrariat de complotul tăcerii critice în privința prozei oniricului, istoricul literar revine, insistând asupra originalității radicale a textelor sale, decelând câteva

⁶ Ibidem, p. 91.

⁷ Ibidem, p. 89.

⁸ Ibidem, p. 114.

⁹ Idem, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, București, 2000, p. 24.

argumente de necombătut în favoarea “importanței capitolului Dumitru Țepeneag într-o istorie echilibrată a literaturii române contemporane”. Țepeneag, “un deschizător de drumuri”, se distinge printr-o “originalitate frapantă”. Proza sa își păstrează prospețimea și îndrăzneala experimentului, dincolo de momentul oniric al anilor ‘65-’70. Inconformismul său, devenit notoriu, a deschis cariera unui explorator pe tărâmurii puțin cunoscute în acel moment istoric. Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag au legitimat, cu mult zgomot, făcut mai mult de ochii lumii, dar și pentru a-și crea prestigiu de acoperire a unui gest riscant din punct de vedere ideologic, o modalitate estetică (onirismul) refractară la realismul socialist promovat cu obstinație de regim”¹⁰. Ceea ce este important, e că Țepeneag nu și-a înghețat modalitățile estetice, “nu s-a păstrat inerțial în limitele exclusivismului poeziei onirice din anii ’65, nici nu a sucombat în fundăturile unui experimentalism textualist. A avut ieșiri revitalizante în largul literaturii și a alimentat resurse tematice pentru o regenerare continuă. El a condus inconformismul și experimentalismul până la ultimele consecințe, “până la conflictul ireconciliabil cu un regim dogmatic, care l-a împins spre unica soluție (disperată) și nedorită) a exilului. A încercat și a reușit o afirmare europeană pe cont propriu, prin intermediul traducerilor în franceză, la Paris, periodic, în mod constant, începând din 1972 și continuând până astăzi”. Deși recunoaște că scriitorul n-a obținut, în Franța, ecouri “fenomenale”, istoricul literar subliniază faptul că D. Țepeneag reprezintă “o prezență tonică, stimulatorie, un argument că se poate ieși firesc, credibil și onorabil din spațiul închis al culturii române blocate în comunism” dar este și un temerar inovator situat în răspăr cu “orizontul limitat al tradiționalismului autohtonizant”. Prin eliberarea de complexe, proza sa este “bine situată în dialogul european al valorilor” și beneficiază de o anume simultaneitate a ideii europene prin faptul că aproape întreaga sa operă a fost tradusă în franceză, astfel că “această simultaneitate (relativă, cu sincope) a afirmării pe plan național și pe plan european nu are prea multe echivalențe în literatura română postdecembristă”. Totodată, un al treilea argument folosit de Ion Simuț în sublinierea europeității scrisului lui Țepeneag face atingere cu fenomenul postmodernismului românesc revendicat de optzeciști cumva abuziv și în neconcordanță cu realitatea istoriei literare, atâta vreme cât fenomenul onirist și Școala de la Târgoviște s-au constituit în veritabile momente inaugurale ale aclimatizării pe sol românesc a postmodernismului: “ Al treilea argument privește deschiderea unui drum generos pentru evoluția și sincronizarea europeană a postmodernismului românesc. Dacă scriitorii generației ’80 au acreditat postmodernismul (cum afirmă Mircea Cărtărescu), Dumitru Țepeneag și prozatorii Școlii de la Târgoviște l-au inventat (s. n., N. S.), fără să-i dea un nume încă din anii ’65, când era prea devreme. Dar au intuit de atunci sensul evoluției implacabile a literaturii. Modul de a scrie al lui Țepeneag nu a fost o opțiune trecătoare, perisabilă, inconsistentă și fără consecințe. Dimpotrivă: și-a dovedit viabilitatea și capacitatea de influență asupra unei bune părți din proza noastră nouă, nu numai asupra celei optzeciste”¹¹.

Un fapt este cert: cea mai viforoasă ardere a etapelor, în perioada postbelică, s-a înfăptuit prin mișcarea onirică, o grupare dezinhibată și decomplexată, care a știut să trateze

¹⁰ Ion Simuț, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.

¹¹ Idem, revista *Familia*, nr. 10 / octombrie 2004, pp. 18-19.

de la egal la egal ultimele tendințe culturale apusene, și să recurgă la împrumuturi producătoare de emulație în interiorul culturii române.

Bibliografie

Dumitru Țepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Institutul European, Iași, 1993.

Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, Cu douăsprezece ilustrații de Rodica Prato (New York), Prefață, tablou cronologic, note, selecție dosar critic de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, București, 2001.

Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, București, 2000.

Ion Simuț, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.