

*FROM THE DAILY DYSTOPIA TO THE MYTHICAL UTOPIA OF THE
THANATICAL REVERIE*

Liliana Floria (Danciu)

PhD Student, “1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

Abstract: In this study, I tried to catch the way that Dumitru Țepeneag deconstructed the myth to reconstruct it in the mystical atmosphere of the reverie. He caught the grim effects of the historical reality desacralisation. On its coordinates, the mioritic script sets in motion the characters that were emptied of essence, which have just become a simple social presence. On the mythical size, Țepeneag's character succeeded in the meeting with the Self. By a parallelism between the literature and the cinematography, I caught the talent of the Romanian writer to object the description which was set free by lyricism. The utopia and the dystopia are specific features of Ciobanu's two existential coordinates: the utopia, in its feature of the ideal world, is typical of the thanatic dream, the dystopia is typical of the daily reality.

Keywords: utopia, dystopia, myth, mioritism, reverie

1. Simplu preambul

Spre sfârșitul *obsedantului deceniu șase*, în plin *avânt revoluționar al comunismului*, perioadă istorică „luminată” oarecum ambiguu, ipocrit și autentic în același timp, de o democratizare a sistemului, apar creații literare ce se poziționează oarecum la periferia realismului socialist, dar și o mișcare literară nouă, formată din tineri poeți și scriitori nonconformiști, care creează o nouă frondă literară. În timp ce tânăra generație de scriitori protestează împotriva canoanelor impuse politic printr-o literatură a visului, Ștefan Bănuțescu (*Dropia* – cuprinsă în volumul *Iarna bărbaților*), Fănuș Neagu (*Dincolo de nisipuri*), chiar și Titus Popovici (*Moartea lui Ipu*), scriitori deja consacrați, propun formule literare aparținând unui așa-zis „realism magic”¹. Alături de Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag întemeiază „onirismul estetic”, care se fundamentează pe crearea unor universuri ficționale pornind de la

* Această lucrare/ articol a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Doctorat European de Calitate - EURODOC”, Contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155450, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

¹Vezi Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură*, București, Editura Univers, 2000, pp. 202-224.

visul asumat cu luciditate. Visul nu este înțeles nici drept exaltare romantică, pierdere într-un trecut ideal care să estompeze realitatea groaznică a prezentului, nici asemănător dicteului automat al suprarealiștilor, ci acel „straniu spectacol de voyeurisme, scene văzute prin gaura cheii, și spaimă și bucurie totodată că ești singur, omniscient și ubicuu, într-o lume obiectuală, unde și oamenii devin obiecte, unde nu există relație, unde nu există veleitate socială sau politică”². Dintre cele două direcții literare amintite, prin această afirmație, Țepeneag declară proaspătul onirism estetic mai apropiat de visul romantic, decât de visul cu nuanțe psihanalitice freudiene al suprarealiștilor. Făcând considerații cu privire la vis, Țepeneag consideră că „din visul nocturn s-au născut miturile și literatura”³, plasând în mod exclusivist mitul alături de literatură și pe amândouă în acel inconștient colectiv/ individual, pe care-l consideră izvorul creației artistice și nu numai. Nuanțarea ar fi fost binevenită, dar, cu siguranță, teoreticianul onirismului estetic nu a dorit decât o trecere în revistă a celor două mișcări „onirice” amintite pentru a o elibera de confuzie pe cea a cărei *părinte* este. Cu excepția gândirii arhaice, care consideră visul o stare de grație în care e posibilă comunicarea cu lumea superioară a zeilor, ce trimit astfel mesaje muritorilor, romanticul Eminescu, cel puțin, are o concepție interesantă despre vis, pe care-l suspendă într-o zonă privilegiată, între mit și psihologie. Visul eminescian așază personajul romantic în deplină comuniune atât cu lumea esențelor, să zicem mitice, cât și cu universul imaginației artistice, în egală măsură cu trecutul îndepărtat al vreunei reîncarnări – cum e situația lui Dionis -, dar și cu un viitor profetic – cum e situația „sultanului dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă” din *Srisoarea III*. Erosul ideal este proiectat de asemenea în imaginar, într-o reverie lucidă, intențională a îndrăgostitului, care nu alterează sentimentul, dimpotrivă îl conservă. Toate aceste exemple alese nu sunt consecințele unor vise nocturne – nici din partea sultanului, nici din partea îndrăgostitului, nici din partea lui Dionis.

Cele trei ipostazieri eminesciene amintite creează lumi prin intermediul reveriei, căci, după cum afirmă tot Eminescu „ochiu-nchis pe dinafară înlăuntru se deșteaptă”. Acest vers ar fi putut fi folosit de Dumitru Țepeneag drept motto al romanului *Nunțile necesare*, căci, de fiecare dată când închide ochii „afară”, Ciobanu dă la o parte o cortină grea, opacă, dar pe alocuri găurită, dincolo de care apare o altă lume, guvernată de alte legi, lume „deșteptată” dincolo de pleoape. Atât Ciobanu lui Țepeneag cu reveria sa mioritică, cât și sultanul lui Eminescu devin ipostazieri ale concepției metafizice despre vis. Printr-o „singurătate

² Dumitru Țepeneag, *În căutarea unei definiții*, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Cartea Românească, 1997, p. 25.

³ Idem, *op. cit.*, p. 26

visătoare” asumată, cele două personaje amintite se lasă purtate de reveria, care-i abstrage din timp, devenind o dispoziție sufletească⁴: în cazul romanului *Nunțile necesare* pentru ca „lumea imaginară să înghită lumea reală”⁵, iar în visul sultanului pentru ca *lumea imaginară să justifice o lume reală*. Am putea afirma că genialitatea gândirii lui Eminescu a depășit simplismul visului nocturn și a creat o *literatură onirică de anticipație*, modernă pentru sfârșitul secolului al XIX-lea. Considerând onirismul estetic o mișcare originală total detașată de alte curente ce valorifică visul, Dumitru Țepeneag apropie fără să vrea și mai mult onirismul eminescian de mișcarea post-avangardistă⁶, prin afirmația: „Oniricul văzut categorial (deci la un mod ideal) se opune liricului și metaforicului, dar și epicului, bazat pe legea cauzalității. Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei chiar dacă își alege drept criteriu un fenomen irațional. Și în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului nici a somnului ci a deplinei lucidității”⁷. Are cineva credința că literatura lui Eminescu este o literatură a somnului sau a delirului și nu a lucidității? În opinia lui Alain Guillerrou, parafrizat de Alina Ioana Bako în *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc*, luciditatea visului eminescian ține de o „deromantizare” a visului, iar autoarea continuă subsumând visului o valoare compensatorie pentru o realitate dezagreabilă: „Esența visului eminescian rămâne gândul, un gând cu puteri uriașe. La Eminescu nu există nicio opoziție între gând și vis și în aceasta constă superioritatea sa. Visul e o realitate compensatorie, care preia date din cea reală, dar nu se identifică acesteia”⁸. Am adăuga observația că această „compensație” este evidentă mai ales în lirica erotică, unde predomină imaginea arhetipală a femeii-înger, melaj de trăsături oximoronice: delicată, blândă și timidă, dar, în egală măsură, îndrăzneță, virginală și pasională.

În practica literară, esențele romantice și cele suprarealiste ale visului, considerate fie lumi paralele, fie lumi interioare, au în comun imaginarul oniric al scriitorului. Visul este psihanaliză auctorială, căci el surprinde arhetipalul gândirii creatorului de lumi onirice; visul este în egală măsură și *fantasy* construit cu luciditate în timpul reveriilor creatoare ale

⁴ Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 23.

⁵ Idem, *op. cit.*, p. 22.

⁶ Grupul oniric este numit „ultima avangardă” de către Dan Gulea, care consideră onirismul estetic doar „un avatar al suprarealismului românesc” (apud Alina Ioana Bako, *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012, p. 42)

⁷ *Ibidem, ibidem*, p. 34.

⁸ Alina Ioana Bako, *op. cit.*, p. 18.

scriitorului. Dacă visul lui Brahma este viața însăși a omenirii – „Căci e vis al nemuririi universul cel himeric” (Mihai Eminescu, *Scrisoarea I*) – reveria artistului nu creează realități onirice susceptibile de a exista independent și concret într-o dimensiune ficțională, numită generic roman sau poezie?

2. Literatura și filmul – avatarurile imaginii

Ce au în comun literatura și filmul? Imaginea. Literatura este generatoare de imagini multiple și complexe, în funcție de sensibilitatea și gradul de inițiere a cititorului în „pădurea de simboluri” propusă de către autor. Încă din secolul al XIX-lea, Titu Maiorescu aștepta din partea poezilor români abilitatea de a surprinde realitatea inspirată de aiurea în cuvinte cât mai puțin abstracte pentru a genera imagini sensibile în mintea cititorului. Fără să știe încă, poetul aceluși timp este îndemnat să devină „un visător de cuvinte scrise”⁹, iar Eminescu este un astfel de visător. Asemeni lui Gaston Bachelard, Dumitru Țepeneag consideră că „reveria e capabilă să recupereze ființa”¹⁰: personajul său principal se află într-un autentic proces de recuperare a Sine-lui, trecând treptat de la superficialul onomastic civil Ciobanu la identitatea sa originară de cioban. În reveria sa se deschide o lume nouă, iar Ciobanu re-devine totul, mai exact, el devine ceea ce este. Aproximarea de Eminescu îmi apare din nou evidentă, căci și geniul îndrăgostit din *Odă (în metru antic)* simte necesitatea reunificării eului cu sinele, înstrăinați din pricina iubirii depersonalizatoare și sfâșietoare, exclamând dureros și complet lipsit de patetism ostentativ: „Pe mine mie redă-mă!”.

Pornind de la Lessing teoreticianul Țepeneag creează un paralelism între două arte la fel de „picturale”, în care imaginea joacă un rol la fel de important, literatura și pictura, deosebirea dintre cele două fiind hotărâtă de amploarea percepției. Citindu-se cuvânt cu cuvânt, literatura se impune înțelegerii cititorului în mod *succesiv*, în timp ce pictura, în calitatea ei de imagine-ansamblu este percepută *simultan*. Greșeala lui Lessing preluată involuntar de român constă în omiterea unui aspect comun care ține de receptarea autentică a celor două arte, în care ochiul și imaginația joacă un rol cheie: pictura este surprinsă simultan doar într-o receptare superficială, pentru că ea se deschide interpretării prin reluări succesive, prin instantanee vizuale meditative și estetice similare receptării literaturii. Simpla activitate a ochiului care parcurge imaginea dată de un cuvânt este sinonimă cu aceeași activitate pur vizuală de receptare

⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰ Mircea Martin, *De la fenomenologie la ontologie prin creație*, prefața la Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 7.

superficială a picturii. Ambiguitatea specifică literaturii în concepția lui Țepeneag e specifică și picturii, considerăm noi, în calitatea ei de imaginar transpus în imagine, iar microcosmosul cuvântului aparține macrocosmosului imaginii.

Despre o „vizualizare aproape cinematografică” a romanelor lui Alain Robbe-Grillet vorbește Țepeneag în *Tehnica fascinației*, remarcând unicitatea descrierilor realizată printr-o „privire literală asupra obiectelor, o privire rece, neutră, cum este aceea a camerelor de filmat”¹¹. Descrierea francezului este acuzată de „dezumanizare”, căci surprinde universuri pur obiectuale, fără implicații metafizice, emoționale sugerate prin metaforă sau alte figuri de stil. În concepția teoreticienilor Noului Roman, cititorul trebuie să fie impresionat, fascinat în primul rând vizual, ca și cum ar sta în fața unui ecran cinematografic care rulează imagini, dar, tot ei recunosc că deocamdată cuvântul nu pare a avea această putere. Literatura nu pare a deveni la fel de obiectivă precum aparatul de fotografiat sau camera de filmat. Și, completăm noi, nici nu trebuie să devină astfel, cu atât mai mult într-un timp când filmul se străduiește să emoționeze, să fascineze prin imaginea împletită cu muzica și, nu în ultimul timp, cuvântul. Spațiul realității obiectuale este în *Nunțile necesare* o casă compartimentată auditiv, olfactiv și vizual, în funcție de simțurile care participă la percepția realității: o cameră cu un pat în care Ciobanu zace la limita dintre vis și realitate - un centru al universului – încăpere mărginită înspre exterior de o fereastră spartă și înspre interior de o cameră cu parfum intens de busuioac și de un perete pătruns de un puternic miros de urină de șobolan, escaladat de limacși. Fereastra¹² reprezintă deschiderea spre lumina cerului, un prag spre o altă realitate, iar luminozitatea ei contrastează evident cu opacitatea sinistră a zidului. Pe de altă parte, simbolismul ferestrei trimite la receptivitatea terestră, antagonic celui al ochiului, care în acest roman surprinde un alt tip de receptivitatea sensibilului, a transcendentului. Reveria lucidă, căutată cu obstinație ca o posibilitate de evadare din cotidian, devine tot mai adâncă, mai detașată de realitate, scriitorul ambiguizând intenționat limite, spații și imagini până la confuzia intențională dintre cel ce visează și cel ce a murit, dintre Ciobanu și cioban, dintre cele trei femei, Ileana, Ana, Anica și Zorile¹³, surori ce corespund Ursitoarelor, cu rolul de a asigura

¹¹ Dumitru Țepeneag, *Tehnica fascinației*, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *op. cit.*, p. 96.

¹² În ritualul înmormântării, imediat ce omul și-a dat ultima suflare, se deschid ușile, ferestrele „o provocare adresată sufletului de a se elibera de limitele sale pământești, o primă formă de indicare a căii pe care trebuie să o apuce pentru a atinge un alt stadiu” (Delia Suiogian, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Paideia, 2006, p. 203)

¹³ Idem, *op. cit.*, p. 198.

trecerea ușoară a celui mort în lumea de dincolo, dintre mire și ofițer¹⁴, dintre masa de nuntă cu sacrificiul pascal al mielului și pomana mortului. Camera cu parfum de busuioc este o încăpere-prag poziționată între spațiul visului thanatic și cel al bucătăriei, un loc al măcelului, unde mielul este sacrificat pentru masă. Dar și zidul cu miros îngrozitor de urină este un prag ce-l desparte pe Ciobanu de cei care uneltesc împotriva lui reuniți la un ospăț cu conotații funerare. De o parte, fereastra cu deschidere spre spațiul ondulat, de altă parte, peretele cu închidere dinspre uneltitori și de cealaltă, încăperea cu miros de busuioc¹⁵, o cameră-prag între dimensiunea visului remitzant și cea a realității demitizate.

Descrierea-tablou, descrierea-fotografie, descrierea-imagini obiectuală este o capodoperă picturală în *Nunțile necesare*, iar autorul devine „un caligraf muzical”¹⁶ ce dovedește în aproximativ trei pagini că descrierea literară poate deveni o adevărată secvență cinematografică, caracterizată printr-o ambiguitate excepțională în absența oricărei metafore, un melaj de vizual și auditiv, de stridență haotică în descifrarea cărora nu poți să nu chemi în ajutor psihanaliza. E vorba de o nuntă bizară, în care se suprapun imagini duble: două mirese, una îmbrăcată în alb, cealaltă în negru, una grasă, cealaltă slabă, un puști cu beretă de marinar și dublul său, piticul obscen, falusul enorm versus talanga de oi, șoferul și fotograful și mirele și ipostaza sa de ofițer, targa-catafalc, înălțarea miresei-tragerea frânghiei de sub sicriul coborât în pământ. Descrierea aceasta asemeni întregului roman nu e fragmentată de punctuație tocmai în ambiția de a construi imagini unitare, „cinematografice”.

Scriitorul-regizor¹⁷ avertizează cititorul asupra capcanelor imaginii, care nu e întotdeauna ceea ce pare, care ascunde dincolo de ochiul „camerei de filmat” alte realități, pe care cititorul-spectator le poate astfel vedea pentru a înțelege imaginea de ansamblu. Acesta e rolul formulărilor-avertizare „dacă privești cu atenție observi”, în chimia căreia se sugerează cititorului să convertească privirea în contemplație pentru a putea observa. Astfel se poate face trecerea dincolo de aparența vizuală înșelătoare a imaginii înspre esența ei imaginară. „De la

¹⁴ Mirele și războinicul sunt avataruri ale neofitului care *trece pragul* de la stadiul de flăcău nenunțat și neinițiat la cel de bărbat cu responsabilități sociale. În credințele arhaice populare românești, atât nunta cât și moartea sunt deopotrivă evenimente rituale și sociale, cât și rituri de trecere pentru cei implicați direct (Achim Mihu, *Antropologia culturală*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 291).

¹⁵ Busuiocul este o plantă cu întrebuințări ambivalente: pe de o parte, aduce noroc și sănătate, este sfântă, iar pe de altă parte, „este periculos să miroși busuioc pentru că el are capacitatea de a învia duhurile rele” (Antoaneta Olteanu, *Metamorfozele sacralului. Dicționar de mitologie populară*, București, Paideia, 1998, p. 39).

¹⁶ Eugen Simion, *Mitul mioritic în varianta textualistă*, „Literatorul”, nr. 7, februarie 1992.

¹⁷ Despre această ambiție de regizare a viselor a oniricilor, izvorâtă din dorința lor expresă de a scrie o altfel de literatură față de suprarealiști, vorbește și Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Amarcord, 1995, p. 206.

depărtare”, scena „poate fi luată drept” o nuntă, bizară și absurdă, dar, „dacă te uiți mai bine” vezi un ritual funerar, moartea nefiind altceva decât un accident la fel de grotesc și absurd precum viața. Ambiguitatea poate fi creată așadar și prin intermediul imaginii, iar cuvântul scriitorului are rolul de a clarifica semnificația acesteia, creându-se astfel acea „complicitate” dorită de Țepeneag între autor și cititor. În tehnica robbe-grilletiană, obiectele preluate din starea de veghe devin mai pregnante și mai reale când sunt înfățișate *ca într-un vis*¹⁸, în timp ce în tehnica scriitorului român aceste descrieri surprind imagini amestecate surprinse aparent „accidental”, cu ochiul celui care nu doar fotografiază, ci și creează imaginea. Autorul reunește în ființa lui creatoare un dublu armonizat printr-una din „nunțile necesare”, cea dintre cel care visează realitatea prin intermediul operei sale și cel care re-compune lucid visul din imaginile realității. Este denunțată mistificarea intențională a realității, printr-o impregnare uneori propagandistică, sau alteori pur metaforizantă, în scopul utopizării ei, politice în primul caz, culturală, în cel de-al doilea.

3. De-mitizarea realității. Reconstrucția mitului în visul thanatic

Recursul la vis și, în mod particular la mit, este expresia clară pentru Țepeneag a unei dizidențe, a unei împotriviri atât față de canoanele literare ale „realismului”, cât mai ales față de „realismul socialist” și politica timpului. Prin intermediul numelor personajelor masculine și prin constanta reverie având în prim plan peisajul și intriga mioritică, autorul *Nunților necesare* „de-montează” scenariul mitic și îl „re-montează” regizoral din perspectiva onirismului estetic. Mitul mioritic este pogorât din înălțimile interpretărilor exagerat naționaliste, autorul demitificând și demistificând realitatea mitizată de unii cercetători și fructificată de propaganda proletcultistă mincinoasă. Chiar dacă intenția inițială a autorului a fost aceea de a denunța cinic și nihilist în Ciobanu - personajul său care visează mitul - fractura ontologică esențială dintre ființa socială și ființa metafizică a românului, fără să vrea, pe parcursul scriiturii, Țepeneag se regăsește în ipostaza unui valorificator modern și nonconformist al unui mit specific românesc, confirmând remarca lui Cornel Ungureanu cu privire la personalitatea sa mai degrabă donquijotescă decât pragmatică¹⁹. Sau poate fi vorba de cinismul dobândit al unui Don Quijote dezamăgit de spectacolul lumii? *A fi în opoziție cu ceva/ cineva* devine starea naturală a omului Țepeneag și constituie elementul declanșator al

¹⁸ Dumitru Țepeneag, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 211.

mecanismului de creație al acestui scriitor controversat și incomod: „Spre deosebire de reacționarii paseiști și bucolici, eu sunt un reacționar apocaliptic, nihilist și exhibiționist”²⁰.

Romanul este scris pe două planuri doar aparent diferite, care se intersectează, se suprapun uneori, ambiguizând scriitura, până la acea confuzie alegorică moarte-nuntă, festin pascal-pomană funerară: planul realității demitizate, în care viețuiesc personaje având nume cu rezonanță mitică, care însă au păstrat din scenariul mitic doar funcțiunea mecanică golită de esența arhetipală; și planul visului lucid, un vis chemat ca o terapie alternativă la o migrenă cumplită, cauzată de o noapte de beție feroce, care deschide perspectiva unei „realități” mitice autentice, sacră, metafizică. Cum sublinia autorul însuși, cele două planuri amintite corespund celor două trăsături oximoronice ale poporului român, care se dovedește, în opinia lui Dumitru Țepeneag, asemeni lui Ciobanu, „debil și handicapat” în realitatea socială și „genial” în plan metafizic²¹. Despre exagerările interpretative ale *Mioriței* scrie și Mircea Eliade, citându-l pe Constantin Brăiloiu, un reputat etnolog român, care reunește toate interpretările exagerate sau exaltate ale baladei românești sub denumirea generică de „miorițologie”²². Dincolo de divergențele interpretative, există și opinii înspre care converg toți cercetătorii, precum: balada valorifică un fond „preistoric”, în care persistă ecourile unui ritual de înmormântare în scopul îmbunării mortului pentru a nu deveni rău, învăluit într-o atmosferă specifică, păstrată de elementul verbal care pare să fi aparținut unui descântec. Dacă în *Miorița*, uciderea unui cioban de către confrăți este acel eveniment social cu valoare de pretext pentru a contura această capodoperă de lirism tragic, în *Nunțile necesare*, complotul a doi profesori mediocri și dezabuzați, Pădureanu și Munteanu, îndreptat împotriva confratelui lor, Ciobanu, devine contextul desacralizant, iar autorul introduce mitul golit de esența lui arhetipală în dimensiunea resacralizantă a visului. În ciuda nihilismului manifestat adeseori de Dumitru Țepeneag, nu subscriu opiniei unor critici literari ce consideră că „*Nunțile necesare* este o excelentă parodiare a baladei, variantă românească și stufos-cadențată a *Mioriței*”²³, căci nu balada este parodiată, ci contaminarea intenționată de natură ideologică a realității sociale lipsite de orizont și de sens cu elemente baladești, bucolic-utopice ridicole. Devinind „materia nutritivă” a romanului, scriitorul român parodiază mai degrabă acest mecanism pur ideologic prin intermediul căruia

²⁰ Dumitru Țepeneag, *Un român la Paris, pagini de jurnal (1970-1972)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, p. 8.

²¹ Dumitru Țepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, Editura Institutului European, ..., pp. 67-68.

²² Apud Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Humanitas, 1995, p. 245.

²³ Irina Petraș, *Literatura română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994, p. 116.

„cotidianul devorator” distopic își înghite „backgroundul său arhaic”²⁴ atingând note de grotesc și absurd. „Mioritismul” promovat de Blaga este o utopie a sacralizării culturale a unei geografii profane populate de oameni și nu de esențe, dar, cu toate acestea, „o matrice arhetipală e capabilă a genera sau, mai aproape de adevăr, a re-genera o situație arhetipală”²⁵, chiar dacă „consistența de odinioară a modelului nu mai există” și „se conservă doar lecția sa”²⁶. Balada populară străbate un traseu demitizant de la mit înspre istorie, de la rit la ritual, în timp ce Țepeneag, prin intermediul lui Ciobanu, reface sacralitatea mitului printr-un salt imaginar din istorie în mit, printr-o reverie compensatorie, fără a avea ambiția de a-l regăsi în formula sa inițială. Eul creator original intuitiv al lui Țepeneag evită capcana conformismului și revalorizează mitul mioritic, tratându-l drept „o rezervă de opere ce urmează a fi spuse sau create și nu o repetiție imuabilă care ar constrânge la o repetiție fidelă, stereotipă”²⁷. Tratând mitul drept „fond fără formă”²⁸, scriitorul român îl re-construiește, salvându-l de la propria extincție: „Mitul conține ecuația unei întemeieri și se legitimează prin faptul că face posibilă o istorie; așadar, *explicând* un început, dar în egală măsură și un drum, el are și vocația perspectivei. Puterea sa se convertește în voința de a începe, dar mai ales în cea de a construi, esențial fiind ceea ce se află în mișcare, ceea ce este *viu* în interiorul unui tipar. Și, totuși, e o dinamică îndreptată spre propria-i extincție: mitul moare când, dincolo de epiderma devenită simplu strat decorativ, pulsația originală tinde să se stingă și, intrând în acțiune ceea ce poate fi numit inerția conservatoare a mentalului, i se induce o altă mișcare însemnând, acum, doar literatură”²⁹.

Reveria personajului lui Țepeneag este lucidă atât timp cât reprezintă dorința izolării de realitatea de dincolo de zidurile camerei și a căutării conștiente a unui univers nou dincolo de pleoapele închise, dincolo de „perdeaua neagră uzată perforată de mii de puncte și vinișoare de lumină zgârieturi de lumină verde sau albăstruie dovadă că nu e vorba decât de o cortină care trebuie dată la o parte” (NN, 15). Cu cât reveria este mai profundă, cu atât visul este mai adânc, imagini din realitate și din vis se amestecă haotic și irațional, iar somnul devine moarte. Pentru Freud, Jung, dar și Bachelard, reveria și visul sunt expresii imaginale specifice a două

²⁴ Gheorghe Crăciun, *Fragmente dintr-un jurnal de lectură*, „Familia”, nr. 1, ianuarie 1994 apud *Dosar de receptare critică* în Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, București, Editura Art, 2008, p. 147.

²⁵ Mircea Braga, *Dincolo de binele și răul culturii (Friedrich Nietzsche)*, Sibiu, Imago, 2014, p. 13.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998, p. 66.

²⁸ *Idem*, *op. cit.*, p. 68.

²⁹ Mircea Braga, *op. cit.*, pp. 13-14.

stări total diferite ale conștiinței: reveria este produs al stării de veghe, iar visul, al somnului. În vis, eroul pierde majuscula numelui, căci pătrunde în coordonatele mitului, nu mai are stare civilă, ci redevine una cu numele său, care exprimă aici o realitate sacră. Textul nu urmează coerența logică a unei narațiuni care „curge” dinspre un început spre un sfârșit oarecare, fiind fragmentat în conformitate cu episoadele alternative ale reveriei cu visul, cu amintirea și realitatea; cât timp ochii lui Ciobanu resping acea „voință apăsătoare, irațională, schopenhaueriană” de a dormi, spațiul oniric se depărtează de miezul mitic și „păstrează prea multe depărtări, devenind spațiul frânt și turbure al insomniei”³⁰. Dorința de a visa spațiul mioritic cu scenariul mitic corespunzător este un act conștient de voință de apropiere de miezul intim al ființei sale originare, apropiere posibilă prin închiderea pleoapelor și ridicarea vălului Maiei, care desparte iluzia realității de realitatea interioară. Timpurile verbale sunt atent selectate în funcție de planul în care se află personajul, iar conservarea omniscienței naratorului permite accesul cititorului la toate nivelurile existenței personajului. Personajul și autorul devin una, aflându-se concomitent în două lumi, în afara mitului-reverie și în interiorul acestuia. Asemeni autorului anonim al *Mioriței*, care transfigurează evenimentul trist al uciderii nedrepte a unui cioban tânăr de către confracții săi într-o uniune cosmică transcendentală, Ciobanu transformă drama unui profesor oarecare într-o tainică reverie, în care viața curge după legile unei „conștiințe cosmice”.

Pornind de la filosofia lui Spengler, care atribuie fiecărei culturi câte un simbol spațial ce ar corespunde unei predispoziții emoțional-creatoare, Lucian Blaga atribuie ca specificitate simbolică a culturii românești spațiul ondulat, plaiul mioritic, format din ansamblul deal-vale: „Românul trăiește inconștient pe plai, sau, mai precis, în spațiul mioritic, chiar și atunci când de fapt, și pe planul sensibilității conștiente, trăiește de sute de ani pe bărăgane”³¹. Poetica inconștientului blagian e convertită într-o poetică a conștientului de către Țepeneag, care transformă „acest teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și al imponderabilului”³² în imagini vizuale puternice, panoramice, cinematografice. Lumina crudă, puternică a reflectorului ucide misterul – ar spune filosoful poet -, dar pare că misterul mitului e prelungit și întreținut constant în această nouă și nonconformistă formulă artistică din *Nunțile necesare*: „întindere verde gălbuie aducând a câmpie ochii se obișnuiau treptat cu lumina deosebit de

³⁰ Gaston Bachelard, *Dreptul de a visa*, traducere din franceză de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2009, p. 175.

³¹ Lucian Blaga, *Opere, 9, Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Minerva, 1985, p. 196.

³² Idem, *op. cit.*, p. 197.

puternică de fapt un șir de coline ca niște valuri mai calme și mai întinse și turme de oi deplasându-se lent în spațiul acesta deodată atât de aproape acolo sub ochii lui sub tălpile lui și parcă alergase mult timp urcând și coborând prin iarba moale și îngrozitor de verde gâfâia începu să respire cât mai adânc se oprea privea puțin buimac în jur își ștergea fruntea de sudoareși zâmbea era un tăpșan smălțuit cu flori de toate culorile se tolănea ca într-un fotoliu deasupra cerul cu nori mici ca niște miei și bâzâitul bondarilor sunetul acela cunoscut de tălângi apropiindu-se dinspre dealurile aflate undeva departe” (NN, 34-35).

Impresionantă descriere a spațiului oniric mioritic de către scriitorul care folosește penița pe post de cameră de filmat, în care sugestia depărtărilor deocamdată inaccesibile creează o magie tulburătoare dominată de nostalgie și dor a ceea ce Eliade numește eterna reîntoarcere. Aceasta este prima imersie în vis reușită de Ciobanu, când conturează reperatele decorului mitic ideal. Acest spațiu mioritic din vis are însă un corespondent mundan, anume locul în care el și Ana sosiseră cu ani în urmă, format dintr-un infernal spațiu curb al colinelor, spațiu profan lipsit de vreo încărcătură mitico-simbolică, dar conotat emoțional de amintirea intimă când el și Ana au făcut dragoste epuizați de urcușurile îngrozitoare. Mesajul lui Țepeneag e limpede cu privire la orice tentativă de mitificare a unei geografii profane: spațiul geografic nu e mitic, e doar spațiu, care poate primi încărcătură emoțională doar prin sensibilitatea umană. După re-articularea spațialității sacre, este re-așezat scenariul mitic în matricia visului regenerator, imaginilor vizuale puternice alăturându-li-se imagini auditive și amănunte descriptive care se aglomerează într-o imagine panoramică extraordinară, unde turmele de oi urcă dealul unindu-se cu asfințitul soarelui, doi ciobani uneltesc, în timp ce al treilea stă întins în iarbă contemplând „prăbușirea greoaie” a soarelui, simțind „o scârbă-n suflet, o lehamite” (NN, 38). La fel ca în *Sărmanul Dionis*, de Mihai Eminescu, visul și realitatea nu sunt delimitate decât aparent, astfel încât ceea ce e vis pentru unul e realitate pentru celălalt: în cuplul de personaje ciobanu-Ciobanu, fiecare trăiește realitatea trădării, mitul și visul devenind expresia valorificării artistice a acestui eveniment.

Primele tentative onirice aduc în prim planul conștiinței imagini secvențiale de la petrecerea încheiată cu puțin timp, se constituie din amintiri erotice și sexuale confuze legate de cele două personaje feminine, Ana și Ileana, dar și de eleva Anica, de escapadele bahice, șaptele complice ale celor doi colegi, Munteanu și Pădureanu. Cele trei prezențe feminine corespund celor trei arhetipuri ale femininului surprinse în trei etape ale vieții: femininul feciorelnic, candid și inocent – copila Anica, femininul erotic, ofertant atrăgător, a cărei tinereți e sinonimă cu frumusețea – Ana, și femininul pandoric, puternic sexual și nesățios, vulgar –

Ileana. Și onomastica personajelor feminine capătă valori simbolice, din aceeași perspectivă demitizantă, căci atât Ana, cât și Ileana au rămas simple nume, a căror esență s-a pierdut: primul nume trimite la sacrificiul din dragoste al creatorului, femeia care constituie temelia oricărei creații indestructibile; Ileana este numele specific literaturii populare românești, Ileana Cosânzeana, simbol al frumuseții totale, sufletești și trupești. Ana este iubita lui Ciobanu, delicată și senzuală, dar superficială, iar Ileana este amanta de ocazie, angrenată în aventuri sexuale grotești cu măcelarul, planturoasă și obscenă în gratuitatea sexualității ei ofertante. Supralicitarea erotismului și a sexualității creează o atmosferă aproape asfixiantă printr-o descătușare dionisiacă a simțurilor, căci contactul cu sacrul e violent și excitant. Eroul zace în pijama cu sexul expus, flasc sau în erecție, se masturbează, face sex cu Ileana, o atinge pe Anica sau își amintește de frumusețea erotică a trupului Anei. Pentru Nicolae Oprea, eroul „străbate aieva un traseu inițiativ, prin cele trei «cercuri de mister»: experiența erotică («Roata Venerei»), percepția lucid-intelectuală a existenței («Roata capului») și cunoașterea extatică nupțială, sinonimă cu reintegrarea în cosmos («Roata Soarelui»)»³³. În primul cerc, el este prizonierul simțurilor, al celor trei imagini ale femininului - iubita, amanta, iubirea platonice – iar „erosul se consumă total, într-o gradație impudică pe barometrul degradării, de la masturbare până la zoofilie”³⁴; în al doilea cerc, el pendulează între vis și realitate, vegetând într-o atmosferă îmbâcsită, fetidă și încercând în repetate rânduri să străpungă zăbranicul ce împiedică contemplarea frumuseții absolute, pentru ca în cel de-al treilea cerc să aibă loc hierogamia Eului cu Sinele, profesorul desprinzându-se de ipostaza „omului fără însușiri”³⁵.

În reveriile eroului, Anica, eleva preadolescentă, devine oița năzdrăvană, în blana căreia bărbatul își înfige degetele căutând parcă tactil siguranța integrării totale în scenariul mitic. Conotațiile sexuale sunt evidente în ceea ce privește blana oiței-Anica izomorfism al părului pubian, dar ceea ce ar risca să devină o scenă erotică vulgară și obscenă respectă logica aparte a spațiului mitic, sacru, complet diferită de morala vieții profane. Legătura dintre cioban și oile sale, cu precădere oița năzdrăvană, este intimă, profundă, sacră și scapă oricărei încercări de încadrare într-o normă de conduită socială actuală. Această legătură *intimă* dintre cioban și mioară este evidentă, dincolo de orice dubiu, în basmul popular românesc *Fiuțul oii*, auzit și scris în Rodna Veche, în care se povestește despre un ciobănaș, calfă la un cioban cu multe oi.

³³ Nicolae Oprea, *Pe-un picior de plai*, „Calende”, octombrie 1992 apud *Dosar de receptare critică*, Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, București, Editura Art, 2008, p. 141.

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*

Vizitat de Dumnezeu și de Sfântul Petru în ipostazele clasice deja a doi bătrânei călători prin lume, ciobanul bogat se dovedește zgârcit și neospitalier, în timp ce tânărul, deși nu are decât „o oaie oacheșă”, îi servește cu lapte din belșug. Toți patru pornesc apoi la drum, de-a lungul căruia Dumnezeu pofteste la carnea mielului de sub oaie. Tânărul îl sacrifică, iar drept răsplătă pentru ascultarea sa, divinitatea îl sfătuiește să îngroape oasele mielului, din care vor apărea în mod miraculos tot atâtea oi, o adevărată turmă. Această turmă va fi păstorită de către tânărul păcurar și de oița năzdrăvană. *Relația* lor e tulburată de apariția unei văduve frumoase care-l ademenește cu farmecele sale erotice. Cei doi se iubesc la stână și la venirea turmei, ciobanul reacționează asemeni unui soț prins în flagrant, iar oița năzdrăvană se supără pe acesta într-o manieră profund umană, comportându-se ca o soție înșelată. Continuarea basmului nu interesează în acest context, ci doar această legătură profund intimă dintre cioban și mioara sa, similară uniunii mistice dintre soț și soție. Este o legătură spirituală, emoțională puternică între om și animalul, care nu doar îl hrănește, ci îl face bogat printr-un sacrificiu dureros și îi devine companion în singurătatea ocupației sale de cioban. În basm, mioara năzdrăvană nu admite să fie înlocuită de o femeie oarecare, o văduvă frumoasă, dar pandorică, și nu permite oilor să vină la muls. Asemeni lui Enkidu din *Epopoea lui Ghilgameș*, care, odată ce cunoaște erosul feminin, nu mai este recunoscut de animalele sălbatice, ciobanul pierde legătura intimă cu oile sale. Văduva frumoasă și curtezana au rolul ritualic al civilizării eroului, al înstrăinării de natură, iar în cazul basmului românesc ciobanul se înstrăinează de natura lui, de ceea ce este el, cioban. Conform mitogenului, ciobanul se află la granița dintre natura sălbatică și natura îmblânzită. El păzește o turmă îmblânzită în mijlocul unei naturi sălbatice, trăind emoții aproape mistice într-o pustietate lipsită de umanitate, o ultimă reminiscență a șamanismului la popoarele cufundate din ce în ce mai mult în civilizație, care se depărtează tot mai accentuat de nucleul original, mitic, simbolic al vieții. Tânărul cioban e metamorfozat într-un scaiete ca urmare a recunoașterii propriei greșeli, fiind oarecum răsplătit pentru acest fapt să stea cât mai aproape de oile sale. De data aceasta, metamorfoza nu este consecința unui blestem, ci a unei „hotărâri de sus”³⁶. Tânărul blesteamă oaia și, drept consecință, turma și mioara dispar, dovadă că sărăcia și prostia sunt gemene. Pentru că regretă cele înfăptuite, ciobanul este răsplătit prin a deveni omniprezent în turma oilor în ipostaza scaietelui, astfel încât metamorfoza lui nu este o consecință a blestemului, ci a iertării. Iată că atât basmul, cât și scenariul mitico-oniric al lui Țepeș surprind o dimensiune a sacrului cu legi comportamentale și spirituale ce frizează

³⁶ Dan Horia Mazilu, *O istorie a blestemului*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 192.

legile sociale ale profanului, căci evidențiază *intimitatea* legăturii om-natură, cioban-oaia năzdrăvană.

În baladă, moartea ciobanului este un accident anunțat de mioară și asumat de către cioban, care-i încredințează acestui mesager de încredere testamentul său, ultimele dorințe către ciobani și către mama sa, acceptând ansamblul riturilor funerare/ nupțiale: „Nicăieri nu se spune că nu va lupta să-și prelungească viața, dar o va face în mijlocul unor semne și orânduiei care să nu-l lase să uite că va muri”³⁷, iar acțiunea poetică creatoare îl ajută „să-și locuiască durabil efemeritatea”³⁸. Ciobănașul mioritic nu este un Ghilgameș revoltat pornit în căutarea zadarnică a nemuririi, pe care nu este pregătit spiritual să o atingă, ci este un înțelept inițiat care știe că doar moartea îi rezervă privilegiul unirii cu sacrul printr-o hierogamie care antrenează cosmosul în totalitatea sa. Această hierogamie este cea mai importantă dintre *nunțile necesare*, căreia omul nu i se poate sustrage, pentru că dacă o face, ratează uniunea cu sacrul. Pentru Ciobanu, moartea este o reverie asumată de asemenea în totalitate și în deplină conștiință, o reverie care devine tot mai adâncă până la integrare totală în peisajul și în scenariul mitic. Prin moarte, Ciobanu își reîntâlnește esența, acolo e viața lui esențializată, dincolo de grotescul unei lumi percepute tot mai vag, prin mirosuri, șoapte conspirative și zgomote casnice. Conform lui Mircea Eliade, din dorința de a scăpa de „teroarea istoriei”, autorul anonim al *Mioriței* a conceput textul baladei într-o stare de grație, o reverie mistică, care l-a purtat într-un univers imaginal transfigurant, dând sens nefericirii lui, pe care și-o asumă ca pe un mister sacramental. Ciobanul mioritic „a impus deci un sens absurdului însuși, răspunzând printr-o feerie nupțială nefericirii și morții”³⁹; prin renunțarea la „conștiința modernă”, Ciobanu lui Dumitru Țepeneag de-mitizează brutal universul profan, mitizat și mistificat totodată forțat și patriotard, pentru a reconstrui mitul în coordonatele sacre ale oniricului abandonându-se unei „conștiințe cosmice” integratoare. Personajul-autor se află în două locuri: *în afara* mitului reverie și *în interiorul* acestuia. Asemeni păstorului din *Miorița*, Ciobanu transformă drama existențială a unui profesor obscur, anonim dintr-un sat uitat de lume într-o taină a visului, unde poate trăi dincolo de legile sociale ipocrite. În colindele de Crăciun care valorifică textul baladei *Miorița*, „personajul (real) colindat a fost identificat cu un personaj imaginar din textul colindei, omul fiind pus astfel într-o ipostază de excepție, este identificat cu un prototip

³⁷ Irina Petraș, *Despre feminitate, moarte și alte eternități. Eseuri*, București, Ideea Europeană, 2006, p. 192.

³⁸ Idem, *op. cit.*, p. 193.

³⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 262.

(mitologic sau legendar) și integrat într-o acțiune cu valoare consacratore⁴⁰. Dacă înțelepciunea populară a convertit un ritual funebru, o poezie a morții-nuntă într-o urare, respectiv o poezie a reînnoirii și a vieții, tot astfel Dumitru Țepeneag reinvestește mitul mioritic cu valorile sale autentice; scriitorul demitizează realitatea care rămâne strict obiectuală și reanimă mitul, repopulându-l cu personaje mitice autentice, căci, prin intermediul reveriei mitice, Ciobanu își câștigă dreptul la „post-existență simbolică”⁴¹.

4. Utopie și distopie în discursul literar

Romanul *Nunțile necesare* este construit pe un traseu dus-întors și retur de la utopie la distopie, de la realitate la vis, de la realitatea-mit la mitul-realitate. „Rama” narațiunii constă în scenariul unui banal complot cu ecouri mioritice, în care scenariul mitic devine pretext livresc pentru a denunța o realitate distopică „ascunsă” sub masca unei utopii culturale a spațiului sacru. Tot ce se întâmplă dincolo de zidul cu miros de igrasie și urină și dincolo de camera cu parfum de busuioac sunt percepute din ce în ce mai vag, amestecate și suprapuse, cu cât eroul distinge mai bine între distopia vieții reale și aparența ei utopică, cu cât „coaja” mitului e mai puțin rigidă și accesul la „miezul” acestuia e mai deplin. Dumitru Țepeneag nu persiflează românismul, el nu deconstruiește mioritismul în *Nunțile necesare*, pentru a-l reconfirma în romanul *Maramureș*⁴², căci ambele romane amintite reprezintă „rescrieri” ale mitului mioritic, dar acesta nu „e revitalizat pe coordonatele actualității”⁴³ – cum consideră Nicolae Barna – decât în aparență, căci în esență el este repus în matca sa autentică, sacră, lipsită de idealism bucolic, tocmai prin limbajul frivol-licențios, dur, autentic. Eu consider că însuși romanul *Nunțile necesare* este scenariul unei de-construcții și a unei re-construcții a mitului mioritic, care e *expediat* din realitatea socială, unde a fost investit cu non-valoare spirituală de factură politică, propagandistică și naționalistă, în spațiul intim al interiorității visului, care l-a resacralizat. Scriitorul denunță valorificarea în scop propagandistic a acestui mit românesc, el denunță supralicitarea unor simboluri mitice în construirea profilului cultural al unui popor, el smulge masca utopiei de pe aparența realității distopice. Locul mitului nu este în realitatea

⁴⁰ Mihai Coman, *Studii de mitologie*, București, Nemira, 2009, p. 293.

⁴¹ Idem, *op. cit.*, p. 294.

⁴² Sonia Elvireanu, *Fața întunecată a lui Ianus (Vintilă Horia, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Gabriel Pleșea)*, Iași, Editura TipoMoldova, 2013, pp. 310-311.

⁴³ Nicolae Barna, *Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci*, în „Observator cultural”, nr. 400, noiembrie 2007 disponibil pe http://www.observatorcultural.ro/Dumitru-Tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci*articleID_18815-articles_details.html (accesat 03.09.2015)

socială, în istorie, care devine grotescă atunci când „imită” scenariul mitic, ci este în spațiul privilegiat al literaturii, care îl resacralizează.

Românii nu au avut niciodată apetitul utopiilor, iar ansamblul mitic și basmele populare evidențiază o puternică antropologizare a personajelor fantastice și a lumilor lor, lipsite de aura idealizării și a perfecțiunii. Astfel, nici „dracul nu e chiar atât de negru”, dar nici binele nu excelează în inteligență superioară, reușind mai degrabă prin noroc decât prin inteligență, „prost să fii noroc să ai”. În mitologia populară românească, Fârtatul creează lumea ajutat de Nefârtat, tocmai pentru a păstra un echilibru între contrarii, pentru ca lumea să nu devină un teatru al utopiilor fantasmagorice sau al distopiilor iraționale. Pământul nu este locul vieții ideale, al utopiei, ci al căutării, al greșelii, al regretului, și doar în *viața de apoi* sunt reglate conturile, greșelile sunt pedepsite, iar faptele bune, răsplătite. Pentru Ciobanu lui Țepeneag visul devine realitate utopică în măsura în care acolo se regăsește pe sine în totalitate, devenind una cu ceea ce este, un cioban cu turmele de oi alături, la limita orizontului, suspendat între cer și spațiul mitic mioritic sinonim cu propria interioritate ființială. Ceea ce *aici* e tabu, grotesc și bizar, acolo devine firesc, imperios chiar, într-o osmoză totală a sufletului cu spațiul și timpul sacre. Sexualitatea primară, strict carnală, este grotescă în spațiul realității distopice, dar în vis ea este sublimată într-o hierogamie ce implică uniunea omului cu natura, a lui *animus* cu *anima*, a ciobanului cu mioara năzdrăvană, a lui Ciobanu cu Anica. Ruptura omului de natură a dus la imposibilitatea înțelegerii *ritmurilor* vieții, a faptului că *nunțile necesare* sunt două, una cu viața și cealaltă cu moartea.

Realitatea distopică profană este conturată în puternice note de grotesc, printr-o aglomerare de imagini de un absurd total: Ileana nu este o Cosânzeană, o zeiță a spațiului mitic românesc, ci o „cârânărească” în cea mai autentică descendență gibmihăesciană, Ana, delicată și frumoasă, fină și rafinată, nu mai e o muză a unui meșter genial, ci o tânără ușuratecă, Inspectorul, care tronează în capul mesei, cu o atitudine austeră și superioară, este integrat de minune în acest tablou grotesc al absurdului cotidian. Pentru Ciobanu, visul-mit devine o realitate utopică în măsura în care acolo se regăsește pe sine în totalitate, devenind una cu arhetipul evocat prin numele său, un cioban cu turmele sale aflat în contemplarea naturii, a vieții și a morții. Din acest punct de vedere, între realitate istorică și reverie mitică se conturează raporturi divergente, căci prima este antagonică, conflictuală și distopică în esența ei, iar cea de-a doua este „rotundă, pleneră, împlinită, nu mai poate evolua”⁴⁴, adică utopică. Utopia

⁴⁴ Ștefan Borbely, *Civilizații de sticlă – utopie, distopie, urbanism* -, Cluj-Napoca, Limes, 2013, p. 64.

mitică din cadrul visului thanatic „e suspendată în timp, în acel prezent etern”⁴⁵, în care este reluată legătura „cu natura, adică cu un mediu anistoric, regenerativ la nesfârșit”⁴⁶, spre deosebire de distopie „istoricizată la extrem, ocupând doar o secvență a timpului etern, nu timpul ca atare”⁴⁷, ci „unul al nașterii și al extincției, un timp negru, în general, demoralizant și inflexibil, care macină actanții, ucigându-i lent, ileluctabil”⁴⁸.

Tot în dimensiunea onirică a mitului, personajul și autorul, la fel ca în balada populară suport, devin unul și același, anulând acea „identitate în ruptură” care se instalase în planul profan al realității, anulând astfel dihotomia cultură-natură. Ciobănașul mioritic este cel care și „cântă” în versuri propria efemeritate și transgresează prin acest act creator moartea; prin acest act de *cultură* el nu se îndepărtează de *natură*, ci se integrează *ritmurilor* acesteia, căci „a fi înrădăcinat în existența care trece dincolo de eul meu pare o nevoie ineluctabilă”⁴⁹. Propria mortalitate încetează a mai provoca spaimă și angoasă, pasivitatea inerțială e convertită în contemplare înțeleaptă, condensată în dimensiunea exemplară a mitului. Din acest punct de vedere, „rescrierea” în registrul onirico-postmodernist a mitului mioritic surprinde atitudinea dizidentă a scriitorului în exil, care refuză conformismul și supunerea oarbă în fața oricărei predeterminări, sociale și politice; o dublă dizidență, căci Țepeneag cunoaște un dublu exil: cel în raport cu țara natală dublat de un exil în inima exilului. De aici, tragismul existențial al acestuia, „mort” de o parte și de alta a frontierei statale, culturale, ideologice, dar „viu” în miezul creației sale autentice.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură*, București, Editura Univers, 2000.
2. Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005.
3. Bachelard, Gaston, *Dreptul de a visa*, traducere din franceză de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2009.
4. Bako, Alina Ioana, *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012.

⁴⁵ Idem, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Leszek Kolakowski, *Prezența mitului*, traducere din limba poloneză de Constantin Geambașu, București, Editura Curtea Veche, 2014, p. 144.

5. Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci*, în „Observator cultural”, nr. 400, noiembrie 2007 disponibil pe http://www.observatorcultural.ro/Dumitru-Tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci*articleID_18815-articles_details.html
6. Blaga, Lucian, *Opere, 9, Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Minerva, 1985.
7. Borbely, Ștefan, *Civilizații de sticlă – utopie, distopie, urbanism -*, Cluj-Napoca, Limes, 2013.
8. Braga, Mircea, *Dincolo de binele și răul culturii (Friedrich Nietzsche)*, vol. II, Sibiu, Imago, 2014.
9. Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, București, Nemira, 2009.
10. Crăciun, Gheorghe, *Fragmente dintr-un jurnal de lectură*, „Familia”, nr. 1, ianuarie 1994.
11. Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Cartea Românească, 1997.
12. Elvireanu, Sonia, *Fața întunecată a lui Ianus (Vintilă Horia, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Gabriel Pleșea)*, Iași, Editura TipoMoldova, 2013.
13. Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Humanitas, 1995.
14. Martin, Mircea, *De la fenomenologie la ontologie prin creație*, prefața la Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005.
15. Mazilu, Dan Horia, *O istorie a blestemului*, Iași, Editura Polirom, 2001.
16. Mișu, Achim, *Antropologia culturală*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
17. Olteanu, Antoaneta, *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară*, București, Paideia, 1998.
18. Oprea, Nicolae, *Pe-un picior de plai*, „Calende”, octombrie 1992.
19. Petraș, Irina, *Literatura română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994.
20. Petraș, Irina, *Despre feminitate, moarte și alte eternități. Eseuri*, București, Ideea Europeană, 2006.

21. Simion, Eugen, *Mitul mioritic în varianta textualistă*, „Literatorul”, nr. 7, februarie 1992.
22. Suiogan, Delia, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Paideia, 2006.
23. Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Amarcord, 1995.
24. Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris, pagini de jurnal (1970-1972)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993.
25. Țepeneag, Dumitru, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, Editura Institutului European, 1993.
26. Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998.