

**Mircea Braga**

## **INSURGENȚA ONIRICĂ – ÎNTRE POEZIE ȘI CONTEXT**

În fața planșei fenomenului literar din perioada comunistă, cuprinzând nu mult peste patru decenii, istoria literară își vede tulburate criteriile, respectiv organizarea obiectului prin categorii și concepte, așa cum este această organizare practică când sînt aduse în scenă epocile anterioare. Faptul este probat de ultimele istorii de gen apărute, cele semnate de Alex Ștefănescu și N. Manolescu, învecinate vizibil – pentru momentul respectiv – cu ținuta dicționarelor cronologice. Or, cronologia nu este, ca atare, criteriu estetic, iar compartimentarea formală de natura: poeți, prozatori, critici și istorici literari – este neraportabilă, prin ea însăși, la dinamica artisticului. Cauza e de căutat – și spunem o banalitate – în chiar condiția statului totalitar, acolo unde monocromia ideologică este principiu generalizat, absolut, implacabil, ceea ce face din orice încercare de ieșire din canon o apostazie, deci act necesar și sever sancționabil. Într-un timp, sub semnul a ceea ce ideologii regimului înțelegeau prin “libertate de creație”, se lansase ideea lărgirii registrului artistic imediat, a necesității diversității formelor; numai că se știa foarte bine că diversitatea facilitează, dacă nu chiar provoacă, diversiunea. De aceea a fost puternic contracarată inițiativa poezilor de la “Steaua”, prin înlăturarea de la conducerea revistei a lui A. E. Baconski (sancționată fiind astfel “poezia de notație” pentru “evazionism ideologic”). Și nu alta a fost situația “Școlii de la Tîrgoviște”, marginalizată cu bună știință pentru livrescul promovată în contextul confesiunii avansate prin intermediul jurnalului ori al pseudojurnalului. Și încă – limitîndu-ne doar la atît – așa a fost interzisă “Gruparea onirică”, declarat situată în afara ideologicului oficial. Regimul oferea “libertatea” unor granițe convenabile, cenzurînd drastic inovația, astfel încît relativele afinități inițiale care au dus la apariția unor mici comunități de scriitori să nu poată cristaliza pînă la nivelul afirmării identității de grup prin program estetic. Fiindcă un alt program estetic însemna negarea programului oficial și implicit a ideologiei suverane.

Sincopa survenită în deceniul 7, întinsă pe o perioadă doar de cîțiva ani, a creat impresia unei posibile ieșiri înspre normalitate. Inițiat de Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, reunind pe parcurs cîțiva poeți și prozatori aflați pe punctul de a-și cîștiga notorietate, „Grupul oniric” a trăit și el această iluzie; a comis, însă, greșeala – impardonabilă pentru regim – de a-și forța organizarea prin program declarat ca atare. În mod normal, pentru ceea ce doreau oniricii, simplul (simplul?) act de creație se cuvenea a fi suficient, ca demonstrație – pe care nu puțini alți scriitori au desfășurat-o – a preeminenței artisticului în dauna sau, accentuat, prin refuzul ideologicului. Era condiția minimă, clară, expresivă a unui echilibru totuși subversiv, dacă se poate spune așa. Dar componenții grupului, și îndeosebi liderii săi, doreau mai mult decît atît, anume o justificare, o legitimare prin program, oferit ca punct de interes și – de ce nu? – ca model de înțelegere și, consecutiv, atitudinal, doar parțial aflat în planul esteticului. Vizibilitatea grupului a crescut, astfel, nu doar prin reușitele artistice, indiscutabile, cît mai ales prin intervențiile teoretice, din ce în ce mai sonore, deci dincolo de deschiderile sau închiderile de/în semnificații ale creației (comentariile critice oscilau în acest sens). Plăcerea de a teoretiza, fiindcă putem vorbi de așa ceva, manifestă în articolele publicate și în interviuri, delimitează inițiativa onirică deopotrivă ca tensiune de apropiere de peisajul artistic occidental și ca măsură de îndepărtare de dimensiunea unificatoare ce greva asupra culturii românești. Aparențele lăsau încă impresia gestului strict cultural; adevărul trebuia căutat, însă, mai departe.

În totul, de fapt, premisa nu este alta decît îndeajuns de comentată prezență a visului – în ambele sale ipostaze, de vis nocturn și de reverie – ca posibilă “materie” a artisticului, precum și fireasca sa relație cu imaginarul, mergînd de la componentă la întreg. Ca atare,

simpla prezență a motivului oniric și a “tehnicii” consecutive, indiferent de intensitate ori de întindere, nu este în măsură să propună o identitate aparte unei creații; pentru aceasta, intricarea visului și a reveriei, ca substructuri major semnificative, se cere ca decurgând cu necesitate dintr-o viziune particularizată asupra fenomenului artistic în ansamblul său. S-ar detașa, astfel, un alt mod de organizare a bazinului semantic al operei, un specific registru de formalizare a acestuia, o marcată dirijare a efectului receptării, o circumscriere elaborată a finalității, cu alte cuvinte, acesta e cazul alinierii la un program estetic care, prin chiar funcționarea sa, a fost/este/va fi inevitabil datat.

Ceea ce, de fapt, s-a confirmat, dar – e „clauza” istoriei literaturii – nedislocînd operele respective din „canonul” literar al epocii. Ar mai trebui spus că, prin chiar mecanismele interne puse în mișcare, imaginarul oniric își autonomizează procesele și produsul acestora, atît în raport cu fantasticul, cît și cu simbolistica rigidă și unilaterală (din descendența freudiană). Pot exista linii de contact cu acestea, dar niciodată esențiale: onirismul nu practică nici „intruziunea” în real, nici „ruptura” acestuia, nici glisarea secvențială în interiorul cotidianului; cum nici nu se reduce la echivalențe „nominale” pentru o imagine sau alta, imagini apărute pe suportul expresivității inconștientului mai mult sau mai puțin agresat. Ținta imaginarii onirice – mărturisită, deci conștientă și, ca atare, „construită” – este de a vieții interior într-o altă realitate, paralelă, edificată în ansamblu ca „lume”, funcționînd într-un cronotop nenormat firesc, cu mișcări și forme care pot aboli naturalul, cu semnificații nesupuse regulilor raționalului etc. Adică nu se iese, nici în cele mai insolite condiții, din ținutul artisticului.

### **Cele două realități**

Sunt și acestea lucruri binecunoscute, dar ele deschid paradoxul sub semnul căruia s-a manifestat, în literatura noastră, “grupul oniric”. Cum șansele artistice, virtuțile motivului oniric nu mai trebuiau demonstrate, cel puțin nu în beneficiul poezilor în cauză, punerea în valoare a capacității grupării de a rezona, de a-și apropria deschiderile operate prin vis se cerea articulată pe o țință implicită, iar nu explicită (date fiind condițiile timpului), cu deschidere într-un spațiu paralel artisticului. Dacă reușita artistică era determinată – cum este firesc – prin cauză individuală, în dependență de talentul fiecărui poet, conturul intențional al grupării era dat în schimb pe o suprafață demonstrativă care oferea argumente artistice în cadrul unei insidioase finalități de ordin social-politic: necesitatea afirmării libertății de creație. De aici, aparența de artificiu a ansamblului teoretic, a fragilității respectivului demers, din moment ce resortul esopic reprezenta în fond o constrângere cu efect asupra directetei aserțiunilor. Totuși, contestarea comandamentului oficial al intangibilității principiului “realist-socialist” era sesizabilă, esențială devenind, imperativ, acea *altă realitate* pe care o poate propune textul literar, negarea „mitului” unicei realități *necesare*.

Din acest punct de vedere, așadar, suntem de fapt în fața unei finalități indirecte, a unui echivoc pe care urma să-l “rezolve” o receptare de tip special și, oarecum, specializat, care să înțeleagă faptul că “luciditatea” regiei teoretice a onirismului se topea în mecanica ascunsă a textului poetic, acesta din urmă proclamându-și calitatea și dreptul de a avea acces la orice realitate, inclusiv la insondabilul interiorității. În felul acesta, bazinul semantic al poeziei onirice se dilată, apelul la livresc deschide calea unei intertextualități adesea șocante, iar prin nivelul aluziv textul are trimitere insurgentă. Poate fi vorba, aici, și de manierism, dar nu de unul de grup, ci raportabil la creator, ceea ce adâncește constatarea că specificitatea “mișcării” s-a relevat la nivel teoretic, demersul efectiv al scriitorilor marcând fuga dinspre centru către originalitatea potențată de fiecare personalitate în parte. “Grupul oniric” este, așadar, o sumă și mai puțin masă amorfă, deci un climat și nu o înregimentare nediferențiată; iar când se întîlnesc, totuși, ceea ce îi unește este treapta de adâncime pe care semnificația

rezonează. Teoria avansată de grup nu se strânge, de fapt, într-un centru emblematic, fiindcă acest proces nu poate avea drept cauză suficientă nici visul, nici ambiguitatea, nici dispersia sensurilor, nici deviațiile receptării, din moment ce toate acestea, și altele încă, se topesc în orizontul poeziei care trimite la condiția omului, la existențial, la ascunderile lumii. A trăi prin poezie nu înseamnă, de fapt, a-i radicaliza autonomia prin desprindere absolută de meditație, adică de gândire. Obscuritatea operei de artă, în care credeau onirici, se oprește aici și, atunci, refuzul filozofiei înseamnă doar refuzul instrumentului (conceptul) și al căii de acces (rațiunea) – dar și aceasta doar de pe o anume suprafață filozofică. Nici visul (de la Platon la Nietzsche), nici cuvântul care semnifică prin ascundere (de la sofiști la Heidegger) n-au lipsit din câmpul filozofiei. Iar dacă metafizica poate (a putut) fi privită ca trecere dincolo de ceea ce poate formaliza gândirea, atunci nici aceasta nu este prea departe de poezie. Vom înțelege, însă, că intransigența ori lipsa de nuanțe care au marcat unele poziții teoretice ale grupului era, de fapt, un răspuns la rigiditatea tezelor oficiale. Și aceasta cu atât mai mult cu cât, convocând, chiar dacă indirect, finalitatea actului poetic ca idee (cum am menționat), fie și numai pe diagrama “ideii poetice” (în sensul pe care îl întâlnim la Maiorescu, în prelungire filozofică germană, însă), demersul în opoziție al grupării a apărut și mai pronunțat. Iar această plasare, la rândul său, ar fi trebuit să dateze acut excursul poetic respectiv, conferindu-i statura unui gest printre altele. Or, sub specia artei, ceea ce înseamnă în primul rând expresivitate – deși tulburată “ideologic” – a trăirii, poezii onirici s-au salvat prin altitudinea creației.

Poezii care s-au declarat afiliați grupului oniric – Leonid Dimov, Emil Brumaru, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea și Vintilă Ivănceanu – au beneficiat, în timp, de nu puține (și pertinente) comentarii critice – efect al altitudinii creației lor, dar și al gestului lor, subiacent, de a propune “altceva”. Istoriile literaturii care cuprind epoca în care ei și-au elaborat textele poetice nu ocolesc, comentînd cu totul succint, însă, aproximativul “program” estetic care le-a permis, în cele din urmă, dispersia ca marcă a originalității individuale. Și, în ultimă instanță, oare nu aceasta contează? Fiindcă ne putem întreba dacă nu cumva „realitatea” onirică sau „tehnică” provocării visului și a reveriei, cu întregul lor cortegiu de motive, imagini, secvențe tulburate, asociații ciudate și provocatoare, opacități ale sensurilor, incoerențe „discursive” etc. – nu aparțin actului poetic în sine, pentru a nu mai vorbi de ultimul moment al modernității din literatura română. Estetismul lui A. E. Baconsky din perioada *Cadavrelor în vid* și a *Corabiei lui Sebastian* rămîne evident marcat de coșmaresc, prin liniile sale macabre, grotești, terifiante. La un alt capăt, poezia lui Mircea Ivănescu descinde, într-o întinsă parte a sa, din reveria livrescă, învecinată ca principiu de intertextualitatea oniricilor. Enigmele de dincolo de cuvinte ale lui Nichita Stănescu, cele rătăcite de fapt în „necuvinte”, apar ca umbre de semnificații venite, cumva, dintr-un continuu delir oniric. Ion Alexandru își trăiește visul în peisaj istoric și religios. La Ileana Mălăncioiu, „*una din cele mai puternice personalități din întreaga literatură română*”, cum scrie N. Manolescu, sentimentul tragic al vieții, ca adevărată apocalipsă a omului, îmbracă nu o dată veșmîntul coșmarului, legea fiind dată de moartea care cutreieră universul. Și oprim exemplele aici.

Programul Grupului oniric nu cădea, așadar, pe un teren artistic ostil, nici măcar neutru. Prin raportare, însă, la un manifest explicit în câmp estetic, creația poezilor respectivi primea accentul unei indirecte insurgențe teoretice. Sigur, prezența acesteia nu cristalizează în planul poeziei, ci în al contextului și consemnează o realitate.

### **Dimoviana locuire a materiei onirice**

**Alina Bako**

A locui materia înseamnă pentru Leonid Dimov a ajunge la limită, unde sensul este obscur, dar înseamnă și a regăsi concretul din limbaj. Poezia lui se antamează prin conturarea unor forme ale spațiului care sunt detaliate în raport cu eul liric sau cu personajele care populează universul oniric, căci „omul locuiește poetic” („Dichterisch wohnt der Mensch”, scria Heidegger despre poezia lui Holderlin).

Într-o perioadă în care criza poeziei prin dezvrăjirea lumii se acutiza, poezia se putea salva numai prin sine însăși. David Gullentop crede că nu există un lirism în afara subiectivității metafizice și definește spațiul poetic în funcție de trei forme: experiența spațiului mimetic, a spațiului trăit și a spațiului tensional. Prima ar consta într-o imitare sau reprezentare a unui model „de dispoziție scripturală preexistent”, pe plan formal și semantic. A doua face referire la „structura conceptuală în permanentă devenire”, iar a treia presupune „un spațiu tensional. o ordine neliniară, nenarativă și nonreferențială în mod univoc.”( David Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, Editions Paris-Méditerranée, 2001, p.98) Din cele trei aspecte îl reținem pe cel de-al doilea care presupune un spațiu trăit în totalitatea sa și mai ales în temporalitatea sa. În acest sens, conceptual, poezia lui Dimov se naște o dată cu schimbarea relațiilor între cuvinte. Uneori, juxtapunerea se transformă în coordonare sau subordonare, după starea de spirit a poetului. Visele pe care le construiește păstrează o schemă a discursului poetic. Luciditatea creației determină o punctare clară a nucleelor narrative, materia fiind locuită pentru o *Clipă*, căci:

„Ploua alături lângă toate-acele  
Butoaie și velințe și mărgel  
Ploua cu stropi numerotați în oală  
Să nu se piardă unul din greșeală.”

Universalitatea invadează spațiul intim, iar materia și elementul acvatic par a fi inserate artificial în decorul poeziei. Acțiunea pe care și-o imaginează Dimov face parte dintr-un vis, în care lucrurile sunt aparent separate, fenomenele, obiectele sui generis aparțin unor planuri diferite, însă la un moment dat toate acestea se suprapun. „A ploua alături lângă” dă impresia de peisaj extrasenzorial. Întreaga lume este alcătuită din „butoaie și velințe și mărgel”, ce simbolizează pluralitatea. Fiecare dintre substantivele alese, de obicei este folosit la forma de plural, adică o multiplicare a materiei care se naște din propria sa imagine. Privirea se mută dinspre planul exterior spre unul al concavității, unde se adună materia lumii: „oala”. Însă nu oricum, haotic, ci studiat, lucid, rațional, cu „stropi numerotați”. Ploaia în sine este un fenomen dezorganizat, căruia îi lipsește schema, liniile directoare. Însă poetul îi conferă calități de structură. Mișcarea se interiorizează și, mai mult, și eul liric se proiectează chiar în materie, plural bineînțeles:

„Eram în stropi, multiplicați, și noi  
Privind din ușile de scânduri, goi.”

Acesta este fenomenul de locuire a materiei, în și prin materie, ca expansiune a ființei umane într-un spațiu pe care și-l apropiază rațional. Diviziunea prin materie este o încercare de pierdere și contopire cu Totalitatea, în tot ceea ce înseamnă ea. Risipirea prin elementul acvatic duce la ideea integrării nu numai în acest prim element, ci și la absorbția în teluric; idee întărită de spațiul în care se mută esența ființei claustrată între „ușile de scânduri”, lipsită de orice urmă materială, pentru a intra în marele ciclu universal. Este o clipă de viață, este o clipă de moarte sau pur și simplu o clipă din marea trecere. Tensiunea lirică a trecut și textul se întoarce în sine proclamând:

„Și când n-a mai plouat au stat acele  
Panere și sipeturi și mărgel.”  
(*Clipă*)

E un joc de cuvinte: ploaia, care de obicei „stă”, împrumută din acțiunea sa obiectelor ce au rolul de a închide lumea creată de poet. El locuiește alături de obiectele lui, se confundă cu

ele, se desprinde de ele, le contemplă și, la un moment dat, se lasă furat de ele pentru a-și uita ființa printre ele. Ezra Pound dădea o definiție a imaginii ce corespunde și celei dimoviene: „O imagine este ceea ce reprezintă un ansamblu intelectual și emoțional într-un fragment temporal. (...) Este prezentarea unui asemenea ansamblu instantaneu care dă această impresie de libertate apărută dintr-odată; această impresie de eliberare a limitelor timpului și spațiului.” (Ezra Pound, *A few dont's*, în *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, A new directions book, 1968, p.4.)

Cuvântul este mijlocul cel mai la îndemână pe care îl are poetul pentru a pătrunde sufletul materiei, iar Dimov utilizează acest instrument pentru a-l contopi cu însăși cunoașterea. Locuind poetic în materie, se simte captiv la un moment dat și are o singură soluție pe care o acceptă, dar punând-o sub semnul ipoteticului:

„Dac'aș putea să sfredelesc  
Livid cuvânt cu sfredel verde  
Și-n nesfârșitul puț lumesc  
Să văd lumina cum se pierde.”  
(*Istorie cu domestic iz*)

Acțiunea în sine este una de pătrundere în esența cuvântului, de luare în posesie a acestuia, de locuire a lui. Verbul „sfredelesc” trimite la conceperea cuvântului ca materie, aproape organică, materie ce trebuie „spartă”, trebuie deconstructurată pentru a putea construi din bucăți o altă, după propria lege. Epitetul pe care îl adaugă „cuvântului”, „livid”, semnifică o pierdere a calităților primare, arhaice. De aceea se cere sfredelirea lui cu „sfredel verde”, adică plin de viață, de lumină paradisiacă, dar care implică și o opțiune estetică a instrumentului cu care disecă trupul materiei pentru a o reclădi din nou din bucăți. În construcția poemului, cuvântul devine și „puț lumesc”, adică adâncimi pe care poetul trebuie să le sondeze. Cuvântul materie conține misterul, încât poetul se simte copleșit de multiplicitatea sensurilor pe care le presupune. Nu mai este unul steril, care nu are putere de semnificare, ci e văzut ca un gol la capătul căruia se poate găsi esența acestuia. Paul Valéry atașă posesiunii limbajului pe cea a forței gândirii. După el, un poem „este un discurs care cere și întreține o legătură continuă între vocea care este și vocea care vine sau trebuie să vină. Și această voce trebuie să fie așa cum se impune și cum antrenează starea afectivă a cărei unică expresie verbală este textul. Poemul se schimbă ca urmare a semnelor care nu sunt legate decât pentru a fi duse, în mod material, unele după altele” (Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p.402). Poetul oniric construiește textul în același mod, adică prin integrarea în context a materiilor diferite ce se susțin reciproc și creează relații inedite tocmai prin raportarea pe care o fac unele la celelalte.

### **Apropierea estetică a obiectului**

În propria manieră de a vedea conceperea operei literare, el își asumă această sarcină de a reinvia cuvântul, de a-l aduce într-o dimensiune echivalentă cu realitatea:

„Lăsați aici balerca fără toartă  
Din gol, privirea să-mi înfig în artă  
Și, când de zmalțu-i orb voi obosi,  
Să-i beau poșirca din afuzali.”  
(*Veghe*)

Limbajul concret la care recurge, „balerca”, „să-mi înfig”, uneori banalizat, surprinde tocmai prin ideea pe care vrea să o comunice. „Arta” în sine cuprinde câmpurile literare, însă este interesantă apropierea față de lucruri. Actul estetic în sine este descris ca având două

etape, prima dintre acestea fiind etapa de contemplare, de încercare de apropiere a sensului artistic. Ea presupune o operație de disecare a obiectului artistic, mai întâi de la distanță. Instrumentul folosit este privirea, care presupune mișcare și dinamism. Însă dorința îi e vană, nu poate pătrunde „zmalțul orb”, pentru că arta nu i se dezvăluie. Cea de-a doua etapă este aceea de contopire cu obiectul de contemplat. Așadar, dacă în prima faza apropierea se realizează sfios, estetic, cea de-a doua comportă o înstăpânire violentă și banală. Vinul aducător de muze se transformă în „poșircă”, adică esența este diluată, își pierde din valoarea sa metafizică pentru a rămâne în sine, dezbrăcată de orice sens înalt.

Discursul poetic se realizează printr-o comunicare directă, ludică, dând impresia de firesc. Secvențele poetice se identifică prin verbul „lăsați”, ceea ce presupune ideea poetului □ gardian al universului său alcătuit din „ulcioare”, adică din texte poetice. Acestea sunt „vise” pentru care:

„Rămân aici de pază, la tarabă  
Vântoasa, visele să nu le fure  
Ce le-ați adus în străchini din pădure.”

Construindu-și o lume onirică, își creează o realitate proprie, dar care conține semnele realității primare. Ultimul vers al poeziei *Veghe* conține ipostaza poetului aflat în spațiul cuvintelor:

„Și mă lăsați așa printre ulcioare  
Să simt în unghii liniștea cum moare”.

Mișcarea este încetinită, versurile par a se șterge, cuvintele înglobează acum spațiul poetic, îl determină după bunul plac. Stingerea se realizează în profunzimile substanței. Este o mișcare spre exteriorul ființei, „unghii”, spre scurgerea vieții din sine spre lumea creată.

Fiind un loc al desuetudinii, obiectele aduse din trecut sunt amalgamate, într-o nesfârșită preumblare prin materie. Dinamica ascensională coagulează toate componentele, care, parcă scăpate de sub legislația gravitațională, se înalță, prezintă ascuțimi. Arhitectura spațiului este, însă, una barocă, având multiple elemente aglomerate, diverse, ce constituie totuși un ansamblu unitar. Stratificarea lor reprezintă ideea de construcție, de înălțare, pentru că obiectele se transformă, capătă funcții nebănuite și forme suplă. Este o lume a „laturilor”, a fațetelor suprapuse pentru a se dezvălui după aceea, a spațiului metamorfozat și metamorfozant. Eul liric i se identifică prin preluarea de forme geometrice:

„Deși, când triunghi, când paralelogram  
Bolnav, în odaie zăceam  
Și cântam, și cântam, și cântam  
Galben de poște, epitalam.”

Textul se construiește din fragmente, asemeni unui puzzle, din triunghiuri și paralelograme, ca într-o nesfârșire destrămare. Ideea esențială a spațiului dimovian este aceea a construcției prin deconstruire, iar apoi a refacerii unei lumi din fragmente. Poetul se situează într-un spațiu închis, „odaia”, închinând un poem de nuntă, *epitalam*, compus în cinstea mirilor. Indiciile sunt subtile, utilizându-se termeni din cei mai diverși. Însă descrierea acestui spațiu este numai un pretext, pentru că servește unui scop oniric, acela de pătrundere în lumea de dincolo de cotidianul anost:

„Aruncă-te. Casa n-are fațadă.  
Să n-ai teamă. Inima n-are să cadă.  
E vremea tuturor împlinirilor  
.....;  
Ți-e teamă totuși. Te întorci în casă.”

Ieșirea din limitele constrângătoare ale spațialității se face numai renunțând la frică, dezbrăcându-te de amintiri și plonjând, asemeni omului de mucava al lui Nikos Kazantzakis, în infinit. Oniricul conchide: „Cred că elementul prin care distinge oniricul și-l face ispitor

pentru creația poetică este lipsa fricii autentice, a fricii reale, a fricii justificate ce ne îmbibă ființa în viața reală datorită fragilității noastre și ireversibilității clipei. Un sentiment «special» de frică ne însoțește și în vis. E însă o frică zâmbitoare, o frică amendată de siguranța sub-subconștientă că putem oricând deschide supapa trezirii. De aici magia «construirii de vise» în sensul introducerilor eului într-un domeniu poetic, lipsit de spaimă (deși populat de spaime) autentică” (Leonid Dimov). Îndemnul „Aruncă-te” exprimă dorința de renunțare la frică, ideea că universul oniric este neîngrădit, flexibil, „casa n-are fațadă”. Urmează apoi un joc al interiorității care alternează cu exterioritatea, de la casă trecerea se face la „inima n-are să cadă”, ca și cum corporalitatea ar presupune o identificare cu casa doar în calitatea ei de construcție. Este o permanentă pendulare între interior și exterior, ca timp al facerii. Pătrunderea în lumea onirică, dezbrăcată de orice prejudecăți, presupune o eliberare de constrângerile cotidianului. Ființa căreia i se adresează, însă, nu renunță la teama existențială, căci, scrie poetul: „Ți-e teamă totuși. Te-ntorci în casă” și deci nu poate face parte în totalitate din spațiul creat. El oferă soluția prin care omul poate avea acces la retrăirea timpului:

„Așa. N-avea teamă. Dă-mi mâna.

Începe-vom azi săptămâna.”

(IX, în vol. A.B.C.)

### **De-structurarea și re-structurarea materiei**

Într-un spațiu-labirint, creat din „mari săli, una după alta”, materia se desfășoară pe o structură onirică. Desprinderea de prima treaptă se face brusc, prin deschiderea unei porți sau trecerea într-un alt limb al lumii poetice. Eul liric și corespondentul său actant generează timpuri diferite. Mișcarea nu mai este ascensională, ci se transformă în cădere, ca și cum ar fi o întoarcere în durată, în curgerea firească a timpului.

În prima zi a săptămânii, poetul se regăsește singur, autodefinindu-se:

„Sunt eu, le strig, priviți-mă, eu,  
Același, același, același, mereu..”

(Luni)

Urcându-se pe marea scenă a lumii ca să dea o reprezentare, constată că lumea pe care o creează nu are consistență. Din sine însuși nu poate ieși, căci e „același”. Încearcă prin zgomotele poetice să atragă atenția, însă în zadar, pentru că „niciunul nu mă vede, nu mă știe”. Este o comunicare întreruptă, pentru că lumea onirică nu își găsește „publicul” în fața căruia să prezinte și să se reprezinte. Într-un univers al absurdului, eul liric se descoperă străin și se înstrăinează. Jocul lui este unul „cu fluturi negri”, care nu se termină niciodată, simbol al metamorfozei continue și al efemerității stării existențiale, propunând o viziune a alienării de lume și de sine. Cei cărora se adresează fac parte din categoria „meșteșugarilor”, a creatorilor de artă, sensibili și sensibilizați. Contrastul este cu atât mai mare, cu cât cei care ar fi trebuit să recepteze semnele onirice stau deoparte, indiferenți la vrăjile lor.

Identificarea cu materia prin propriul corp aduce conștiința sfărâmării, a deconstrucției și a reconstruirii din fragmente:

„Spre sala colosală, fără căi de acces,  
Unde vor fi disecate toate,  
Amputate, altoite, recombinate  
Să ne dea trup nou de neon  
Mai liric, mai dezordonat, mai trigon,  
Mai aproape de ce nu vom fi!”

Măsura nu îi este cea pe care o dorea, trupul nou, poetic, pe care îl căuta în poezie, nu îl mulțumește, pentru că se îndepărtează de esența lui. Facerea poeziei este închipuită ca un vast laborator. Dar, așa cum mărturisea într-unul din articolele citate, poetul este ca un medic, care

nu disecă organul, ci face parte din organul lezat. Poetul se identifică lumilor sale onirice până la a se confunda cu ele, căci „Poetul nici nu are nevoie de o prea mare risipă a fanteziei, în sensul conturării unor atari geografii exotice, pentru a sugera esențiala gratuitate a evenimentelor din spațiul său de joc; obiectele cele mai la îndemână și gestul cel mai obișnuit sunt suficiente pentru a sugera saltul din «realitatea imediată» în planul pur estetic, trecerea din contingentul pragmatic în transcendența poemului”(Ion Pop, *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p.102). Neputința de a fi în întregime oniric este constatată în ultimul vers. Căci el este departe de a fi „mai liric, mai dezordonat, mai trigon”:

„O, cum vor deveni albastrii  
Degetele noastre de gheață  
Atunci, în cilindrica dimineață  
Din palate de țiplă și zinc  
Grădini nesfârșite la geam când se sting.”

Artificialul se regăsește peste tot în universul oniric. Este un spațiu construit din materiale ciudate, din cele mai diferite, din „țiplă și zinc”, dar în care domnește dimineața, aflată și ea sub imperiul geometriei, al perfecțiunii, „cilindrică”. Întâlnim în majoritatea creațiilor sale obsesia de a încadra totul în figuri geometrice, evident sau subtil exprimată în text. Există o nevoie acută de structurare, de împărțire a spațiului și a timpului, care mai întâi au fost deconstruite pentru a fi recompuse. Este o lume făcută din bucăți cu forme regulate, care se pot lipi asemeni unui puzzle. Transformarea în „albastrii” devine o ipostază a „neonului”, căci cei doi vor fi singurii care vor lumina când totul se stinge. În ziua de târg, poetul se substituie demiurgului într-o înșirare tulburătoare de ființe care participă la bălci:

„M-am înșirat printre tarăbi și eu  
m-a dat deoparte însuși Dumnezeu  
zâmbind cuminte, ca un pui de ciută  
să-mi vândă marfa neștiută.”

(*Joi*)

Dumnezeul pe care îl creează în aceste versuri Dimov este unul umanizat. Viziunea este argheziană: „La patul vecinului meu/ A venit az-noapte Dumnezeu” (Tudor Arghezi, *Cântec muț*). Uneltele de care dispune poetul pentru crearea de lumi sunt „paserile mele”, ca imagini onirice. Chiar substituindu-se divinității, el nu-și poate crea decât un univers suficient sieși, care există în sine, dar care, la marele bălci al vieții reale, nu este receptat pe măsură. Ironia amară și tonul intim al versurilor transferă sensul asupra întregii poezii. „Vânzătorul de imagini”, în ipostaza sa cea mai întâlnită, are în tolbă: „egreta”, „colibri”, „șerpi”, „zeu: Eol”, reprezentând fiecare delicatețea și magia, miniaturalul și dinamismul, metamorfoza și vântul ca apariție prin inapariție. Se întrevăd simptomele unei conștiințe a poeziei care și-a pierdut puterea de semnificare și nici magia demiurgică nu o mai poate transforma, nu îi mai poate reda viața.

În *Vineri* tonul rămâne același, numai că apar întrebările retorice:

„Unde vă duceți jumătăților, sferturilor, liniilor de fracții,  
Unde-au pierit undele, treimea, impacții...  
Unde suntem cât mai avem din noi?”

Uneori se strecoară în textul dimovian acea neliniște în fața morții, angoasa stării de a fi. Dacă în primele texte, reprezentând zilele săptămânii, ca segmente temporale, tendința era de reconstrucție, de joc, pe măsură ce „săptămâna trece” procesul de disoluție a materiei se accentuează, căci poetul are imaginea unei lumi în descompunere progresivă, de la jumătăți, la sfert, la linii, la punct. Contopirea cu organicul este la fel de înspăimântătoare pentru că naște întrebări tulburătoare, cum ar fi „Quo vadis, Domine?” sau „Unde suntem, cât mai avem din noi?”. Pierderea de sine se produce prin uitarea sensului existențial, de la deconstrucția materiei, pe care părea că o mânuiește cu uneltele proprii unui demiurg, eul liric ajunge la

starea de disoluție, de impersonalizare, de alienare resimțită acut. Aparența distruge esența, pare a spune poetul în ultimul vers, căci se închipuie asemeni unui mecanism, un corp care e pe punctul de a se desface în mii de bucăți:

„Leagă-mi genunchiul, strânge-n șurube coastele  
Să nu scârții mai tare decât broaștele.”

Până aici, versul este continuat firesc, constituind imaginea unei descompuneri care a invadat chiar și trupul materializat al eului. Tonul este firesc, simplu, ca și cum s-ar adresa medicului să-l îngrijească de-o argheziană „bubă pământescă”. Însă, maestru neîntrecut al ingambamentului, Dimov adaugă:

„Mlaștinilor de care vom trece”.

Este viziunea poetului-schelet care se plimba prin mlaștini, legătura fiind făcută de polisemia cuvântului „broaște”; o călătorie în lumea cuvântului, o călătorie printre cuvinte și imagini ale cuvintelor: „Și iar înainte, prin rânduri, prin lume” sau „Să fugim, s-ajungem mai iute”, o lume în viteză, imaginile derulându-se caleidoscopic, iar concluzia este una nietzscheeană:

„E încă-ntuneric, e pragul vrăjit,  
Privește, letargicul mag a murit.”

(*Sâmbătă*)

Magia moare, lăsând în urmă sterilitatea de care poetul este conștient. O dată cu dispariția lui, obiectele își pierd atributul de înaripate, iar totul devine un spațiu fără sens. Ideea este exprimată și în *Duminică*, ultima zi a timpului dimovian, nu una a odihnei, ci a întrebărilor:

„O, ce durere neînțeleasă se întinde  
Peste chipie, peste burlane, peste tinde  
De ce doamne, de ce domnule, de ce  
S-a ivit în poartă A.B.C.?”

(*Duminică*)

Aceasta echivalează cu o trezire din jocul pe care poetul îl făcea cu imaginile, în poezia lui Dimov conturându-se, nietzscheean, o lume în care „durerea neînțeleasă”, eminesciană, este, în sfârșit mărturisită, după ce a fost disimulată în celelalte poeme. După beția dionisiacă a trăirii prin imagini onirice, apare semnificația ultimă, sensul final.

În temporalitate se înnoadă, între absență și prezență, o relație complexă, care este de incidență internă. Clipa proiectează eul liric spre cele mai îndepărtate spații spațiale și temporale și îl readuce din absolut în concret. Astfel că, uneori, întoarcerea spre sine presupune o mișcare exterioară inițial, pentru că, risipit printre obiecte, numai contemplându-le poți să te regăsești. Această reificare a lumii nu este decât o încercare de luare în posesie a spațiului, a timpului și a materiei. Poetul oniric vede în multiplicitatea spațiilor, multiplicitatea imaginilor care se nasc unele din altele, ca și cum materia ar fi propriul demiurg. Criza cuvintelor nu are nicio importanță, pentru că Dimov iubește cuvântul, materia din care se naște poezia. Talentul său este mărturisit, iar poezia i se naște din propriul sine, fără a i se sustrage, sensul cuvântului este mereu proaspăt pentru că tot timpul interrelaționează cu alte cuvinte și naște mereu alte imagini, vii, inedite, fără început și sfârșit.

## **Prolegomene la un fenomen literar contradictoriu**

Svetlana Maier

Grație interesului provocat, pe de o parte, de postulatele extrem de variate ale postmodernismului, iar, pe de alta, datorită unei imperioase necesități de evaluare, reorientare, re-poziționare și de redefinire a literaturii anilor '60 - '70, se face remarcată o frecventă întoarcere la *onirism*, curent care propune o mutație esențială în evoluția literară a ultimelor patru decenii și se impune drept cea mai importantă (de fapt, unică în această perioadă) mișcare literară cu un program estetic bine conturat.

Situată inițial sub semnul unei totale dezaprobări și desconsiderări, provocate de nonconformismul și nonșalanta decalare de la linia „estetică” promovată (a se citi: impusă) de regim și, în același timp, de militantismul pro-democratic susținut de Dumitru Țepeneag, principalul promotor al grupului (care, ironic la adresa regimului, devenise un exemplu ostil și intolerant) și, în același timp, ca literatură de avangardă ce se impune (în sensul abandonării tiparului deja perimat și al promovării unui demers incomod, nu și în cel al apartenenței la mișcarea începutului de secol), orientarea „implică o dublă ambiție: crearea unei mișcări literare moderne, cu totul opusă realismului-socialist, care continua și continuă să infesteze climatul cultural românesc și, totodată, refuzul oricărui compromis politic, al oricărei genuflexiuni în fața puterii”<sup>i</sup>. Respectiva tentativă de eliminare a ordinii deja existente (atât din punct de vedere literar, cât și din perspectiva politicului) a fost generatoarea unei nemulțumiri colective, primele ei ecouri fiind publicate în revistele *Contemporanul* și *Luceafărul* și aparținând, altminteri, unor voci critice relativ notorii. Astfel, în viziunea lui Al. Philippide, demersurile „oniriștilor” nu sunt altceva decât „de-a dreptul insolite manifestări”, prin care s-ar încerca „a se acredita ideea unui curent oniric în literatura contemporană comparabil cu alte curente literare postbelice. Asemenea aserțiuni, continuă criticul, care nu pot impresiona decât pe cei mai puțin avizați și care – vai! – deși atât de tinerește expuse, arată, tocmai prin modul lor absolutizant și peremptoriu, mai curând un dogmatism precoce și nimic altceva”<sup>ii</sup>. „O paradă de bâlci” sau „o fațadă de mucava poleită care se năruie repede” – o califică în continuare sus-numitul literat. Pe aceeași linie a denigrării și a contestării violente se situează și Ion Frunzetti, care, ironic, insinuează că „doar în ziua în care n-am mai crede în sensul transformărilor de real al culturii, toți intelectualii ne-am face „oniriști”<sup>iii</sup>.

Dumitru Țepeneag n-a trecut nici de contestațiile lui Marian Popa; tocmai în momentul când mișcarea „risca” să devină importantă, ea a fost considerată un „mic balon, sau produsul unui efort deliberat datorat în aceeași măsură mașinațiunilor personale ale statutului, unui interes efemer care-și dorea o soluție privilegiată în mecanismul literaturii”, „umflat cu aerul condiționat al prejudecăților literare”<sup>iv</sup> și inclus în lista „diletanților entuziaști”<sup>v</sup>. Or, în urma afirmațiilor de acest gen, propuse sub un impuls al orgoliului și al refuzului unei imediate și impetuoase schimbări, dintr-o comoditate conservatoare, receptarea critic-reflexivă a inovațiilor pe care teoria onirismului estetic o propune și deci a mutațiilor radicale impuse (după cum vom vedea mai târziu) sub imboldul inițiativelor lor - a întârziat mult.

Însă cam în aceeași perioadă bătălia decisivă se dădea de cealaltă parte a frontierelor țării, unde personalități marcante ale criticii literare îi plasau în fruntea „clasamentului”, numindu-l pe Dumitru Țepeneag „chef de file de l'ecole onirique roumaine”<sup>vi</sup>: Camille Bourniquel era sigur că Dumitru Țepeneag (împreună cu Leonid Dimov) devenea „le chef de file du courant „onirique” qui, depuis 1965, regroupe des écrivains étrangers par leur esprit et leur moyens d'expression au réalisme socialiste”<sup>vii</sup>, iar în Italia Mircea Popescu îl considera, de asemenea, „capo della corrente onirica”<sup>viii</sup>. Și Dieter Schlesak, în 1973, în Germania, adopta aceeași poziție de susținere, de promovare și de coroborare a mișcării, subliniind că „Țepeneag gilt neben Leonid Dimov als der Leader der „Oneiriker”, einer literarischen Nachkriegsströmung Rumäniens; sie ist als Ausdrucksgruppe und Stilrichtung offiziell nicht genehm, und Dogmatiker der neuen Kulturrevolution haben sie aus der Öffentlichkeit verbannt.”<sup>ix</sup>

Referințele din interior, care aveau rolul de a-i denigra cu orice preț, dar și cele din exterior, menite a-i susține pe onirici, ar putea continua, însă au loc în aceeași parametri, mai sus-menționați - adevărata recunoaștere și promovare fiind înregistrate doar în afară, ca mai apoi, abia în ultimul deceniu, să se bucure de o reală și necesară înscriere în circuitul literar actual intern. Drept dovadă, în viziunea lui Gheorghe Crăciun, școala de la Târgoviște, onirismul și postmodernismul epic optzecist reprezintă elementele structural-definitorii ale aceleiași paradigme instituite la începutul deceniului VII, perioadă în care vârste diferite ale literaturii coabitează paradoxal.

Însăși ideea de constituire a unei mișcări artistice (izolate) reprezenta un grav afront la adresa puterii în climatul relativului „dezgheț” din anii `60. Orice acțiune îndrăzneată de eschivare de la canonul „fabricat” de partid devenea periculoasă. În ciuda acestui fapt, preocuparea lui Dumitru Țepeneag față de problematica teoriei onirice datează încă din 1958-1964, interval extrem de zbuciumat, departe de anii „dezghețului”, în care împreună cu Leonid Dimov (care avea să devină stâlpul poetic al grupului și unul dintre cei mai de seamă poeți<sup>xx</sup>), în subsolul Observatorului Astronomic de pe strada Ana Ispătescu, „pritoceau ideea onirică<sup>xxi</sup>, o repetiție generală înaintea mării intrări pe scena literaturii române. Deși aparent inofensivă, această perioadă ilegalistă sau „subterană<sup>xxii</sup>”, de sertar sau de clandestinitate și în același timp de „gestație teoretică<sup>xxiii</sup>”, în care a publica era extrem de dificil și care a durat destul de mult, a avut o influență hotărâtoare mai întâi în consolidarea unei noi viziuni asupra lumii, ignorând deopotrivă tabuurile impuse și comandamentele politice și sociale (literatura română realist-socialistă fiind saturată, după cum bine știm, de imagini false despre realitate, de lozinci și de situații-tip), iar, mai târziu, a contribuit la re-dimensionarea canonului literar în sine - și ne referim în special la noțiunea de valoare estetică, ignorată cu desăvârșire pe vremea instaurării comunismului (mai ales în primele lui faze) în România. Tot acum cei doi formulează principalele trăsături ale onirismului structural, numit onirism estetic, pentru a-l delimita de onirismul suprarealiștilor.

Reprezentativă este, și sub acest aspect, a doua etapă din istoria onirismului, culminată cu momentul de debut al curentului (1964-1965), ani în care iau naștere primii „țepi” autentici, îndreptați împotriva regimului prin publicarea câtorva poeme și proză scurtă. În 1965, Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov fac cunoștință, la cenaclul revistei *Luceafărul*, cu Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu și Iulian Neacșu. Ei aveau să alcătuiască grupul oniric, care era privit de însuși întemeietorul acestuia ca „o adunare mișcătoare de individualități<sup>xxiv</sup>” sau „ca o piață pe unde pot trece mai multe persoane. Unii rămân mai mult timp, parcurg într-un timp mai îndelungat această zonă, alții rămân acolo până la moarte, ca Dimov și ca Brumar<sup>xxv</sup> în viziunea lui Dumitru Țepeneag. Să nu uităm însă nici de cei care au făcut act de onirism. Astfel, romanul *Îngerul a strigat*, scris de Fănuș Neagu, i se pare teoreticianului însemnat de „pecetea unui vizionarism rar în literatura noastră<sup>xxvi</sup>”, iar Leonid Dimov, într-un interviu realizat de Dinu Flămând, îl considera pe Ștefan Bănulescu „marele prozator oniric<sup>xxvii</sup>”. În aceeași listă trebuie inclusă și Sânziana Pop care, în ciuda faptului că a scris o serie de texte conformate esteticii onirice, era acuzată de faptul că părea periodic mișcarea. Abia în 1966, Miron Radu Paraschivescu, care cochetase odinioară cu suprarealismul, ia sub aripa sa protectoare membrii grupului. Unii dintre ei (Vintilă Ivănceanu, Virgil Mazilescu) au debutat în *Povestea Vorbei*, suplimentul revistei *Ramuri* din Craiova, publicație editată abia după înlocuirea lui Eugen Barbu de la conducerea cenaclului. În paginile ei vor publica Vintilă Ivănceanu, Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov și Virgil Mazilescu. Intenția lui Miron Radu Paraschivescu de a realiza o alianță a întregii avangarde nu s-a concretizat, deoarece suplimentul revistei *Ramuri* a fost interzis la numai nouă luni după apariție. În curând au văzut lumina tiparului primele volume ale liderilor grupului, extins prin venirea lui Florin Gabrea, Daniel Turcea și Emil Brumar. Lor li s-a adăugat pentru scurt timp Laurențiu Ulici, apoi Sorin Titel și Virgil Tănase. Pretenția lui Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov de a-și

publica propriile producții literare (mult timp ținute în sertare) a fost dublată curând de una și mai îndrăzneată – de a prezenta un program teoretic coerent și de-a dreptul inovator.

Abia din anul următor (după ce *Povestea vorbei* este interzisă), asupra manifestărilor acestora se îndreaptă și atenția criticii, prin diverse comentarii semnate de Alexandru Piru, Mihai Ungheanu, Nicolae Manolescu, Corneliu Ștefan, Iliana Grigorovici. Din 1968, revista *Luceafărul* intră în vizorul oniricilor, unde, pe lângă scriitorii sus-menționați, vor mai publica Emil Brumaru, Florin Gabrea, Sorin Titel, Daniel Turcea, iar Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov își vor preciza și poziția teoretică (primul va debuta chiar la rubrica *Tineri critici*, alături de Eugen Simion și Nicolae Manolescu). Este evident că nu putem vorbi decât despre un debut întârziat, ținut în „carantina” dictată de partid. Cronicile și recenzii la volumele acestora vor mai scrie și Matei Călinescu, Sorin Mărculescu, Marian Popa, M. N. Rusu, Eugen Simion, Dan Laurențiu. Deși grupul urma să obțină în 1968 o revistă proprie, de fapt un supliment al *Luceafărului*, intitulat *Ocean*, el va fi interzis (cu mențiunea anulat) de cenzură în ultimul moment (în șpalt), împărțând astfel, printr-un trist capriciu al hazardului, soarta revistei suprarealiste *Gradiva*. Firește că termenul „oniric” (sau „onirist”) avea să dobândească repede o „reputație suspectă”, întrucât membrii grupului erau boemi, nu scriau pentru partid<sup>xviii</sup>, nu făceau concesii regimului, ba mai mult, îi sprijineau pe Paul Goma și pe alți foști deținuți politici și erau bine văzuți de „Europa Liberă”, care, prin comentariile ei, le-a creat „o faimă politică nemeritată” și, indirect, i-a „radicalizat”, impunând „o interpretare politizantă”<sup>xix</sup> a literaturii lor.

Cea mai „violentă” manifestare a oniricilor se produce în 1968, an de profundă schimbare politică și estetică, de-a dreptul un apogeu al liberalizării. De aici și până la dorința de revanșă, de defulare și de înfruntare a unei cenzuri nici pe departe loială esteticului, literarității, nu mai rămăsese decât un pas. Din acest moment rolul decisiv le revine oniricilor. Ținând cont de realitatea respectivei perioade, situația reflectă, credem, destul de elocvent incisivitatea și oportunitatea unei asemenea manifestări în zona de influență a sistemului.

După aceste faze de constituire și consolidare a grupului, din moment ce liniile directoare erau conturate, energiile novatoare se dezlănțuie – și, o dată cu ele, cele experimentale - Atmosfera, de-a dreptul euforică, aflată în permanentă mișcare, stimula și determina lansarea teoriei onirice, materializată într-o serie de articole, apărute în revista *Luceafărul*. Dar entuziasmul și deschiderea n-au durat prea mult.

Incisivitatea cu care își articulează mesajul teoreticienii acestui curent declanșează suspiciuni (cum era și de așteptat). Deși, cenzura nu reacționează imediat, ci procedează cu prudență și viclenie, într-o epocă în care până și terminologia literară trebuia să aibă o „origine sănătoasă”, însăși utilizarea cuvântului „oniric” era considerată de fapt o acțiune subversivă, în ciuda conturării „dezghețului”. Pe măsura sporirii influenței pe care o dobândește, cu pași rapizi, mișcarea va trezi reacții negative din partea puterii, care, în consecință, va ordona, mai întâi, interdicția de a publica, iar mai târziu prin retragerea cetățeniei române lui Dumitru Țepeneag.

După „tezele din iulie” 1971, Dumitru Țepeneag, Vintilă Ivănceanu și Florin Gabrea vor fi nevoiți să rămână în străinătate, iar ceilalți se vor izola, continuând să publice independent. Din acest moment, începe și se accentuează declinul grupării, la care a contribuit decisiv dispersarea membrilor ei. Mișcarea odată înăbușită va agoniza, ca mai apoi, spre sfârșitul anului 1975, să se încheie. Cu toate acestea, iritarea generată de membrii grupului oniric prin programul incisiv care le ilustra ideile nu va înceta nicidecum să și producă efectele, ba chiar și le va agrava în anumite perioade, din motive de ordin politic și ideologic, favorizând și constituind așa-zisa triplă sincronizare cu modelele culturale europene.