

CONJUNCȚIA DINTRE LITERATURĂ ȘI CINEMATOGRAFIE ÎN *LUNGA CĂLĂTORIE A PRIZONIERULUI* DE SORIN TITEL

Drd. Mia BILIGAN
Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca

Abstract: Sorin Titel's approach to the formula of the French New Novel is often pointed out by literary critics, Eugen Simion claiming that, from the contact with the New Novel, the one who benefited the most in Romanian literature seems to be Sorin Titel. On the chain opened by Eugen Simion, Cornel Ungureanu considers the narrative construction techniques used by Titel as innovative and well-dosed experiments, making analogies with the new techniques in the cinema of the time, *nouvelle vogue*. Ungureanu recalls even a so-called "school of seeing", a predilection for the construction of the images which Titel takes from the theoreticians of the New Wave. Moreover, in his analysis of Alain Robbe-Grillet's new cinematic approach, critic Roy Armes lately notes that one of the biggest shortcomings that traditional criticism generally finds in the New Novel writing is "the inability to tell a story", precisely because the attention goes to these well-designed images. As a former student at the Institute of Cinematography, in the film directing department, Sorin Titel naturally uses "suggestions" of the New Wave. These subtle connections in the scenario transform the text into a cinematographic construction, potentiated by the closeness to the *Nouveau Roman*, although not entirely defined by it. *Lunga călătorie a prizonierului* [The Long Journey of the Prisoner] is also a montage, in which the narrator seems to choose the images that can be exposed in the narrative, as well as the details in these images that are worth framing. Seen through this critical lens, Sorin Titel's novel is eventually a narrative in which these visual images tell the story mostly according to the contribution of the reader; so the narrator remains only a tool by which the visual stories become visible in interpretation. Starting from the cinematic techniques Keith Cohen defines in his book *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, the present paper investigates Sorin Titel's novel not as a narrative, but as a dynamic, fragmentary and cinematic experience of reading.

Keywords: Sorin Titel, French New Novel, montage, cinematic approach, plotting, visual

Într-un articol publicat în 2015 în „Cultura”, Ion Simuț atrage atenția asupra faptului că romanul lui Sorin Titel, *Lunga călătorie a prizonierului*, este „un mic eveniment” prin „conjuncția dintre procedeele onirismului estetic și sugestiile noului roman francez”¹. Conjuncția pe care o semnalează Ion Simuț este potențată în special de cele câteva puncte comune pe care le au aceste două direcții. Atât noul roman, cât și onirismul estetic mizează pe obiectivare, pe luciditatea și pe detașarea subiectului până la depersonalizare, pe abundența detaliilor și fascinația descrierii, realitatea și

¹ Ion Simuț, *Sorin Titel între europenismul și regionalismul prozei*, în revista „Cultura”, nr. 543, 21 noiembrie 2015, ultima accesare în 21 mai 2024, <https://revistacultura.ro/nou/sorin-titel-intre-europenismul-si-regionalismul-prozei/>.

respectiv visul fiind privite și apoi expuse obiectiv. Procedeele de construcție specifice onirismului, precum și starea de spirit onirică pe care o reține Eugen Simion² potențază proiectările hiperbolice din *Lunga călătorie a prizonierului*, care mai apoi sunt relatate într-o narațiune clară, limpede, fără emfază. Sorin Titel rămâne în esență un foarte bun constructor de cadre, astfel încât conjuncția despre care amintește Ion Simuț – dintre onirism și școala privirii educată prin noul roman francez – este particularitatea prozei lui Titel, poate, cel mai bine evidențiată în această carte. Criticul literar G. Dimisianu remarca, în 1977, după ce Sorin Titel își începuse tetralogia bănățeană, faptul că până atunci „multora le păruse lipsit de vocația construcției și fixat irevocabil la viziuni fragmentare”³, într-o perioadă în care acțiunea – specifică romanelor tradiționale, în care sensurile narațiunii depind de succesiunea temporală și cauzală a evenimentelor – rămăsese încă elementul definitoriu în proză, înainte de redefinirile aduse de postmodernism. Dincolo de alte motive și teme literare tratate în *Lunga călătorie a prizonierului*, prozatorul pare interesat de posibilitatea de a explora relația dintre cuvânt și imagine; o înlănțuire de cadre în care prozatorul „regizor”, înclinat înspre onirism estetic, își permite libertatea de a lăsa spectatorul să creeze conexiuni. Așadar, o altă conjuncție care merită atenție în acest roman și care derivă în fapt din ceea ce remarcă Ion Simuț, din fascinația pentru noul roman, este cea dintre literatură și cinematografie.

1. Câteva premise în interpretarea romanului

Lunga călătorie a prizonierului este un roman fantezist cu distorsiuni și dinamici lipsite de logică, considerat de unii critici un roman oniric, în timp ce alții văd obligatorie asocierea cu parabola lui Beckett⁴ în ceea ce privește relația călău-victimă, existând totodată tentația de a fi citit și ca o fabulă angoasantă despre omul limitat într-un sistem politic totalitar⁵, așa cum sugerează Monica Lovinescu. De pildă, Eugen Simion consideră că nedeterminarea în spațiu și timp nu este decât o strategie prin care autorul poate „să sugereze ceea ce cenzura ideologică din epocă n-ar fi acceptat”⁶ în alte condiții. Pe de altă parte, asemănările personajelor cu figurile biblice au condus la interpretări în cheie religioasă ale romanului⁷, mitul cristic fiind de altfel recurent în romanele din perioadă⁸, acesta configurându-se cu precădere în narațiuni alegorice. Criticul Eugen Negrici consideră romanul „o prelucrare în altă

² Eugen Simion, prefață la Sorin Titel. *Opere, I. Schițe și povestiri. Nuvele. Romane*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005, p. VI.

³ Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 151.

⁴ Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte*, ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014, p. 321.

⁵ *Ibidem*, p. 324.

⁶ Eugen Simion, *Op. cit.*, p. XVIII.

⁷ N. Steinhardt, *Corespondență*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe critice și indici de George Ardeleanu, repere biobibliografice de Virgil Bulat, Iași, Editura Polirom, 2021, p. 616.

⁸ Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1985, pp. 345-349.

cheie, mai ușor de folosit, a *Procesului* lui Kafka⁹, iar Nicolae Manolescu vede încă în roman „o parabolă absurdă de tip kafkian, filtrată prin inextricabila proză a lui Alain Robbe-Grillet”¹⁰, toate aceste direcții de interpretare în esență completându-se.

Trimiterea la Franz Kafka este recurentă în analiza romanului lui Titel, iar similitudinile care să o susțină nu sunt puține. Eugen Simion, de pildă, observă că, în acest roman, „decorurile sunt sumbre”¹¹, iar sentimentul care transpare în discurs este, ca și în cazul romanului lui Kafka, cel de profundă angoasă. Ceea ce observă Eugen Negrici, pe de-o parte, e o „dezamăgitoare dorință de epatare”¹²; intenția de sincronizare cu experimentele europene – adaugă Negrici – pare că anulează originalitatea viziunii prozatorului și romanul devine astfel o formă fără fond, una care răspunde primelor încercări de modernizare a prozei postbelice. Cornel Ungureanu, pe de altă parte, consideră *Lunga călătorie a prizonierului* un roman „teoretic” în care ar trebui văzută mai ales „rezistența textului românesc în fața unor diverse violențe experimentale”¹³, prin care în cele din urmă se salvează, pentru că experimentul, oricât de mult ar caracteriza prima etapă de creație, nu primează în acest roman. Multiple și adesea contradictorii interpretări ale romanului, toate pot fi justificate și perfect valabile, diversitatea perspectivelor reflectând multitudinea de deschideri pe care textul o prilejuiește. Într-un articol în care analizează proza lui Mircea Horia Simionescu¹⁴, Sorin Titel își mărturisește admirația pentru proza livrescă, care nu pretinde că oferă „iluzia vieții” și care e firesc să fie citită diferit de fiecare lector în parte, prin lentila lecturilor anterioare, afirmând că „Încercarea de a te elibera de toate «șabloanele livrești», atunci când pornești la drum, nu poate fi deci decât inutilă”¹⁵. Accesarea bagajului cultural al cititorului e dorită de prozator și e necesară pentru înțelegerea modului în care aceste lecturi se întrepătrund, dar e important de văzut și ce rămâne dincolo de șabloanele livrești identificate de critica literară în romanul lui Titel.

2. Onirismului estetic prin câteva imagini

În *Nouă prozatori*, criticul G. Dimisianu afirmă că în *Lunga călătorie a prizonierului* „caracteristică e tocmai opulența coloristică, concretețea imaginilor, atît de via și de acuta notare a senzațiilor fizice”¹⁶, romanul având caracterul unei înregistrări unde aparatul focalizează câte un cadru pe care îl definește în detaliu, toate putând fi, în ultimă instanță, interpretate în cheie simbolică. Unele imagini au

⁹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației PRO, 2006, p. 227.

¹⁰ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ediția a II-a revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019, p. 1119.

¹¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, București, Editura Cartea Românească, 1984, p. 535.

¹² Eugen Negrici, *Op. cit.*, p. 227.

¹³ Cornel Ungureanu, *Op. cit.*, p. 510.

¹⁴ Sorin Titel, „Un prozator de excepție” în *Pasiunea lecturii*, Timișoara, Editura Facla, 1976, p. 82.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, Ed. cit., p. 141.

un pronunțat caracter expresionist, trăsăturile numite de Dimisianu sunt exacerbate într-un cadru simbolic, cum e cel în care cei doi însoțitori încearcă să prindă fluturi într-o pădure, în timp ce prizonierul se odihnește în poala unei femei. Fluturii enormi, de mărimea unor păsări, roșii, galbeni, cărămizii, sunt uciși de cei doi paznici într-o noapte fără lună, prin întunericul în care prizonierul simte doar duhoarea cadavrelor și lacrimile reci ale femeii care îl ține în brațe: „în vreme ce în jurul lor mormanele de fluturi morți creșteau, mirosul greu de abator se întetea, [...] dar în locul fluturilor roșii veni, cine știe de unde, un adevărat val de fluturi cărămizii, cu aripi groase și grele ca de carton, niște fluturi de altfel destul de periculoși, ale căror mușcăături se spune că erau otrăvitoare”¹⁷. Mai departe, cei doi însoțitori își pun măști de gaze pe față pentru a putea să prindă în continuare, cu satisfacție, fluturii uriași. Imaginea fluturilor morți în jurul protagonistului, mirosul de cadavre, măștile de gaze, femeia care îl ține în brațe pe prizonier și plânge, toate acestea alcătuiesc un cadru profund expresionist, în care puterea de sugestie, exprimarea unei stări lăuntrice, îngroșarea contururilor primează.

Prozatorul își lasă amprenta prin construcția imaginilor plastice, fantastice, fără ca proza să fie convențional fantastică, observate încă din volumul de debut, în proze scurte precum *Dealul cerului*, *Iarnă fierbinte*, *Căldura ori După-amiaza de vară*, toate mizând pe descrieri onirice ale cadrelor și ale personajelor. Sorin Titel este recunoscut de Dumitru Țepeneag ca făcând parte din onirismul estetic al anilor '60¹⁸, în special cu romanul *Lunga călătorie a prizonierului*, dar și cu volumul *Noaptea inocenților*, de la onirici preluând „visul treaz” care creează – așa cum se poate observa în imaginea prinderii de fluturi – o lume **analoagă** lumii obișnuite, chiar dacă îmbogățită prin irațional¹⁹. Criticul Eugen Simion recunoaște onirismul la Sorin Titel, atât ca metodă, cât și ca stare de spirit, însă pune sub semnul întrebării dacă prozatorul poate fi încadrat în barochismul estetic al lui Dimov sau în textualismul promovat de Țepeneag²⁰. Proza lui Sorin Titel activează ambele direcții, dar nu în aceleași texte și nu în aceeași măsură. În romanul *Lunga călătorie a prizonierului* onirismul este apropiat mai degrabă de lumea lui Dimov, în timp ce textualismul oniric e pregnant în romanele ulterioare. Ipoteza unui expresionism oniric²¹ este lansată în 1983 de Livius Ciocârlie în *Eseuri critice* și pare să definească mult mai bine proza lui Titel decât ipotezele lui Eugen Simion.

Episodul oniric din ultima parte a romanului *Lunga călătorie a prizonierului*, în care pe cer apare un soare minuscul, „cât un ou de găinușă”, care

¹⁷ Sorin Titel, *Opere, I. Schițe și povestiri. Nuvele. Romane*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005, p. 553.

¹⁸ Dumitru Țepeneag, *Câteva idei fixe și tot atâtea variabile*, în „Cahiers de l'Est”, nr. 4, decembrie 1975, tradus în limba română de autor, apud. Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 287.

¹⁹ Dumitru Țepeneag, *În căutarea unei definiții*, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Ed. cit., p. 80.

²⁰ Eugen Simion, prefață la Sorin Titel, *Opere, I. Schițe și povestiri. Nuvele. Romane*, Ed. cit., p. VI.

²¹ Livius Ciocârlie, *Eseuri critice*, Timișoara, Editura Facla, 1983.

nu are putere de a lumina și care dispare repede, lăsându-i pe cei trei într-o stare de sfârșeală, este o reprezentare expresionistă de mare forță. Descrierea soarelui în registrul oniric introduce discuția cu valențe filozofice a celor trei cu privire la femeie, ei înșiși fiind cuprinși de o neobișnuită moleșeală care nu îi lasă să vorbească. Soarele care nu poate răsări pe cer are, în schimb, puterea de a-i slei pe aceștia de puteri, corpurile lor devenind metaforă a materiei în descompunere, în timp ce încearcă să definească femeia: „mergeam ca prin vis pe jumătate adormiți, târșindu-ne picioarele. «Ce-i cu femeile?» întrebă din nou cineva și întrebarea îl obosi atât de mult, încât făcu eforturi zadarnice să o mai poată continua”²². Episodul este simbolic pentru ceea ce înseamnă nefirescul dezbaterilor pe marginea unui subiect pe care cei care-l abordează nu-l înțeleg. Episodul este, astfel, unul profund politic, construit într-un registru ironic. În timp ce bărbații afirmă că „femeile astea sunt atât de slabe, atât de lipsite de apărare”²³, ei se află în situația în care sunt atât de slăbiți încât nu pot să vorbească. La întrebarea de ce sunt așa de lipsite de apărare, prizonierul răspunde – ca și cum altcineva ar zice cuvintele în locul lui – că ele îmbătrânesc. Prizonierul plânge după ce spune acestea, dar cu reținere, ca să nu fie văzut de ceilalți. Absurdul discuțiilor este amplificat de cadrul bizar în care bărbații se mișcă lent, vorbesc rar și nu au puterea de a-și continua fraza, până în final când se prăbușesc greoi la pământ. Pe măsură ce descrierea înaintează, episodul devine dintr-unul simbolic o reprezentare onirică.

Scriitura lui Titel în această perioadă a creației este mai degrabă simbolică, asemeni pieselor lui Samuel Beckett, în care – remarcă Peter Brook în *Spațiul gol* – simbolul este greu, dar limpede, e „singura formă pe care o poate lua adevărul”²⁴, iar adevărul poate să fie altul pentru fiecare cititor. Referindu-se la Beckett, Peter Brook reclamă încercările derizorii de a căuta semnificația acestor simboluri, fiecare cititor croindu-și o legătură unică și specială cu fiecare dintre simboluri, iar „dacă acceptăm asta, simbolul va deschide o extraordinară capacitate de a ne minuna”²⁵. Astfel, ceea ce valorifică Titel în *Lunga călătorie a prizonierului* nu este obiectivitatea impersonală a camerei de fotografiat, ci ceea ce Alain Robbe-Grillet definește ca fiind potențialitățile de explorare a subiectivității²⁶ prin intermediul acesteia.

3. Sugestiile noului roman francez

Textele din literatura română postbelică apropiate ca formulă de noul roman francez sunt încadrate, în primă instanță de promotorii și teoreticienii postmodernismului românesc, în categoria „antiromanilor”²⁷, a experimentelor în

²² Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 629.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere Monica Andronescu, prefață de Andrei Șerban, ediția a II-a, București, Editura Nemira, 2023, p. 81.

²⁵ *Ibidem*, p. 82.

²⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, édition électronique, 2012, p. 161.

²⁷ Ion Bogdan Lefter, *Primii postmoderni: „Școala de la Tîrgoviște”*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 37.

care își găsesc ecou noile tendințe din literatura occidentală, în a căror construcție personajele complexe sunt înlocuite cu voci depersonalizate, iar acțiunea, caracterizată de regulă prin continuitate și dinamică, pare a fi înlocuită de un șir de cadre. Textualismul, descrierea cinematografică, antieroul sunt asimilate ecourilor noului roman în literatura română. În analiza noii abordări cinematografice a lui Alain Robbe-Grillet, criticul Roy Armes remarcă faptul că unul dintre cele mai mari neajunsuri pe care critica tradițională le constată, în general, la reprezentanții noului roman este „incapacitatea de a spune o poveste”²⁸. Romanele nu pot fi rezumate, pentru că lipsește cursivitatea narativă; povestea se spune prin imagini, ceea ce provoacă cititorul să caute conexiuni între acestea pentru a o construi, fără însă a le neglija semnificația pe care o pot avea și individual. În contextul în care construcția epică se modifică, e firesc ca și rolul cititorului să fie altul; din consumator de literatură devine, în viziunea lui Roland Barthes, „producător” de text²⁹. Este o convenție pe care cititorul și-o asumă în lectura acestor proze, de vreme ce scopul narațiunii de acest fel este în definitiv altul³⁰, nu de a spune o poveste, ci de a construi câte una diferită la fiecare lectură. Văzute prin această lentilă critică, romanele lui Sorin Titel – și mai cu seamă *Lunga călătorie a prizonierului* – seamănă cu noul roman, devin narațiuni în care înlănțuirea cadrelor spune povestea prin contribuția cititorului, iar naratorul rămâne un instrument prin care aceste imagini devin vizibile în interpretare.

Călătoria prizonierului este un cumul de imagini-simboluri, imagini vii asemeni unor cadre cinematografice care urmăresc un prezent perpetuu. Construcția pare că se opune „epicului bazat pe legea cauzalității”³¹. Cei trei călători nu au un trecut și nici un viitor, au, asemeni personajelor din *L'Année dernière à Marienbad* de care amintește Robbe-Grillet³², o existență limitată în timpul și spațiul descrise în roman. Existența lor durează atât cât durează cartea; trecutul care să elucideze cauza prizonieratului este imposibil și inutil de accesat (chiar și atunci când cei trei încearcă în zadar prin intermediul fotografiei să-și recunoască familia și, astfel, propria identitate), iar viitorul acestora nu contează. Ceea ce contează este exclusiv momentul prezent urmărit de narator îndeaproape pentru a înregistra modul în care personajele fac față clipei prin care trec. Trăsăturile care definesc romanul tradițional, narativ – cum sunt succesiunea cauză-efect, motivațiile exterioare sau interioare ale personajelor, evocarea prin care se aduce în prezent un trecut plin de semnificații – lipsesc în *Lunga călătorie a prizonierului*. Fiecare moment din călătoria celor trei este un nou început care se dizolvă repede, înainte ca cititorul să-l fi deslușit complet, pregătit fiind de următorul care speră că-i va face lumină și cu

²⁸ Roy Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam, John Benjamins B.V. Publishing Company, 1981, p. 2.

²⁹ Roland Barthes, *S/Z*, translated by Richard Miller, preface by Richard Howard, United Kingdom, Blackwell Publishing Ltd, 1990, p. 4.

³⁰ Roy Armes, *Op. cit.*, p. 3.

³¹ Dumitru Țepeneag, *În căutarea unei definiții*, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Ed. cit., p. 80.

³² Alain Robbe-Grillet, *Op. cit.*, p. 152.

privire la cel anterior; un șir nesfârșit de cadre care se construiesc și se deconstruiesc în permanență, o continuitate convențională, artificială.

4. O conștiință cinematografică

Cornel Ungureanu consideră tehnicile de construcție narativă folosite de Titel experimente inovatoare și bine dozate, făcând analogii cu noile tehnici din cinematografia vremii, *nouvelle vogue*. Același critic amintește de o „școală a privirii”, o predilecție pentru construcția imaginii, pe care Titel o învață de la teoreticienii noului roman, dar pe care o depășește, experimentând aplicarea lor în narațiuni aparent incompatibile cu noile tendințe. *Lunga călătorie a prizonierului* e un roman în care, așa cum observă Ungureanu, accentul cade pe cadre, imagini, locuri în care prizonierul trăiește câte o experiență, uneori revelatorie, alteori, dimpotrivă, lipsită de misticism și aparent inutilă în desfășurarea epică. Nu este un *nouveau roman* avant la lettre, fiindcă, afirmă același critic, „pentru a fi un nouveau roman ortodox, romanul trebuia să fie al obiectelor: romanul nu e însă al lor, ci al locurilor”³³. Discursul, relațiile dintre personaje și fundalul pe care acestea sunt proiectate fac din romanul lui Sorin Titel o construcție epică simbolică, dar nu antiromanescă.

Construcția cinematografică a romanului *Lunga călătorie a prizonierului* este puțin investigată teoretic, cu toate că o mare parte din criticii literari care au manifestat interes pentru proza lui Sorin Titel a speculat apropierea de viziunea cinematografică (N. Ciobanu face referiri la Fellini, Valeriu Cristea, la filmele lui Bergman, iar G. Dimisianu amintește de neorealismul italian). Mai mult, microromanul din perioada experimentală nu este străin de interesul transpunerii cinematografice, manifestat de regizorii Harry From în 1983 și Dan Pița în 1992, însă, din motive obiective, niciunul dintre proiectele regizorale inițiate nu a fost finalizat³⁴. Istoria unui eșec în ceea ce privește ecranizarea romanului nu anulează potențialul cinematografic al acestuia, ci, dimpotrivă, îl validează; cartea rămâne „un eveniment” în care *privirea* primează și care este valoros tocmai pentru că imaginea spune povestea. Firul narativ, care urmărește traseul prizonierului și al celor doi paznici, funcționează prin succesiunea de imagini dispartate în care descrierea construiește sensul întregului. Deși în legătură directă cu scriitura franceză, determinată de apropierea autorului de noile tendințe, construcția cinematografică a

³³ Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, vol. I, Ed. cit., p. 508.

³⁴ Conform documentelor din arhiva lui Sorin Titel, prozatorul a semnat, în 15 noiembrie 1983, un contract cu regizorul Harry From din New York, prin care își dăduse acordul pentru adaptarea cinematografică a romanului tradus deja în cele mai importante limbi. Sorin Titel urma să scrie un scenariu de film după carte până în 1 decembrie 1983, însă proiectul, din motive necunoscute, a rămas doar în acest stadiu. După moartea lui Sorin Titel, în 1992, regizorul Dan Pița este interesat de transpunerea cinematografică a aceluiași roman, intenționează să facă un film de lungmetraj intitulat *Prizonierul*, pentru care semnează un contract cu familia lui Sorin Titel, însă Cornelia Titel, mama acestuia, îl desfăce după ce află de contractul semnat de prozator cu regizorul din SUA despre care nu se știa. Contactat telefonic de aceasta, Harry From promite că va finaliza proiectul transpunerii cinematografice, însă peste câțiva ani From moare, iar filmul nu se mai face niciodată. Aceste informații cu privire la contractele semnate pentru adaptarea cinematografică au fost accesate în arhiva lui Sorin Titel de la Muzeul Național al Literaturii Române, în 13 februarie 2023.

romanului pare a fi o caracteristică inerentă a prozei lui Sorin Titel, influențată de „sugestiile” noului roman de inspirație franceză, dar care, mai departe, se manifestă independent de aceste tendințe. Conștiința cinematografică a autorului, fost student la Institutul de Cinematografie, transcende nișa noului roman.

Ceea ce se poate observa aici este faptul că locurile și timpul sunt prinse în niște imagini-cadre de film distorsionate, amplificate și înregistrate apoi obiectiv, ca un aparat care lasă privitorul să se piardă cu voluptate în imagini și să-și creeze propriile conexiuni cu și între acestea. De pildă, în capitolul al II-lea, în care acțiunea e filtrată prin perspectiva subiectivă a unuia dintre însoțitori, este esențializată, într-o imagine-cadru, bucuria „zănatică” determinată de venirea primăverii. Exaltarea este redusă la esențial, astfel încât devine o reproducere vizuală a stării de euforie care deosebește primăvara de celelalte anotimpuri: „strigam în gura mare, cântam, aruncam cu pietre după păsări, țopăiam, afundându-ne picioarele în pământul mustos, culegeam flori, brânduși și ghiocci, și ni le agățam de veșmintele noastre jegoase”³⁵. Bucuria pură este însă imediat umbrită de angoasa existențială, deoarece emoția nu era cauzată doar de primăvara timpurie, ci și de impresia că traversau locuri cunoscute, prin care au mai trecut, o impresie care se dovedește a fi „bineînțeleasă falsă”³⁶, așa cum constată naratorul, euforia fiind, în acest caz, iluzorie și, de aceea, angoasantă. Imaginile nu se pierd în patetism, pentru că tonalitatea discursului rămâne cumpătată, pe alocuri ironică, iar angoasa este amplificată aici de imaginea vocilor celor de acasă, pe care călătorii le aud suprapuse, copleșindu-i.

Fost student la Institutul de Cinematografie, la secția regie de film, Sorin Titel se folosește, așa cum se exprimă Ion Simuț, de „sugestiile” noului roman, dar refuză să urmeze complet programul acestuia în *Lunga călătorie a prizonierului*. Critica contemporană nu citește romanul lui Sorin Titel ca o replică estică a antiromanului francez, întrucât – așa cum observă Alexandra-Oana Safta – în *Lunga călătorie a prizonierului* există un scenariu, „o intenționalitate, pe care romancierii și teoreticienii arondați curentului au respins-o”³⁷. Aceste conexiuni subtile din scenariul micromanului, înțelese ca *intenționalitate*, transformă textul într-o construcție cinematografică, potențată de apropierea față de sensibilitatea noului roman, dar nu definită de aceasta. Eugen Negrici numește *Lunga călătorie a prizonierului* un poem cinematografic³⁸, doar că textul nu este nici liric, nici ingenuu, ci conștient prelucrat, un echivalent în proză al unui „poem” oniric dimovian. *Luciditatea* onirică asumată și *privirea* estetică sunt cele două constante în acest roman, din îmbinarea cărora transpare o rostire vizionară, eliberatoare.

Cornel Ungureanu considera că romanul ar fi putut fi un „film-fluviu” și că „ceea ce era cinematograful, carnetul cinematografic, devine, în fiecare clipă,

³⁵ Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 608.

³⁶ *Ibidem*, p. 609.

³⁷ Alexandra-Oana Safta, *Dimensiunea absurdă a existenței, între originalitate și manierism*, în „Transilvania”, nr. 2, 2015, p. 40.

³⁸ Eugen Negrici, *Op. cit.*, p. 227.

perspectivă scriitoricească³⁹ la Sorin Titel. Scriitura permite infuzarea unor tehnici și stiluri folosite în film, iar transferul acestor tehnici cinematografice este unul complex. Autorul nu se limitează la a scrie un *nou roman*, ci reușește să scrie un *roman-film* în care se regăsesc principalele tehnici specifice cinemaului pe care Keith Cohen le menționează în *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*: continuitatea discontinuă, schimbarea perspectivei, distorsiunea temporală și prezența obiectelor mimetice⁴⁰. Dacă schimbarea perspectivei, distorsiunea temporală (și spațială, am putea adăuga) sunt evidente, continuitatea discontinuă e construită prin imagini, iar narațiunea discontinuă nu poate fi înțeleasă fără observarea uneia dintre temele mari ale acestui roman, și anume jocul. Tema este prefigurată încă din primele pagini și apoi tratată recurent de-a lungul călătoriei, fiind unul dintre firele roșii ale narațiunii interpretate ca *intenționalitate*, în jurul căreia se configurează continuitatea discontinuă pe care o observă Cohen în romanele cinematografice. Discontinuitatea este un efect al montajului. Secvențele sunt dispartate, iar distorsiunea spațială și inexistența unei cronologii temporale amplifică efectul cinematografic. Continuitatea este, așadar, construită nu temporal, ci tematic prin înlănțuirea unor secvențe cu deschideri similare, iar tema recurentă pare a fi cea a jocului. Prezența obiectelor mimetice e inerentă în aceste secvențe.

5. Continuitatea discontinuă prin joc

Romanul este construit ca o succesiune de scene separate, fiecare având un anumit grad de tensiune, un punct culminant și un final grăbit, care contribuie la derularea poveștii, păstrând ritmul unei narațiuni în desfășurare. Cititorul este purtat dintr-o scenă în alta. Joaca celor trei începe brutal cu jocul de-a prăbușirea în zăpadă, în care prizonierul este lovit cu cruzime până când cade doborât la pământ. Agresivitatea față de captiv continuă cu jocul cu popicele, în care bilele sunt înlocuite cu pietre și bucăți de lemn și în care prizonierul încasează loviturile brutale până când îi curge sânge. Durerea de care se plânge acesta este un bun motiv ca unul dintre însoțitori să reflecteze asupra condiției bărbatului în societate, care ar trebui să fie obișnuit cu greutățile, „că pentru asta e bărbat”⁴¹. Brutalitatea fizică este înlocuită mai târziu în călătorie cu abuzul psihologic. În jocul cuvintelor pe care îl inventează cei doi, prizonierul trebuie să spună un cuvânt, iar ei, de la distanță, să ghicească ce a rostit. Deși el se străduiește să rostească cele mai frumoase cuvinte pe care le cunoaște, cei doi le înțeleg ca fiind cele mai urâte, cu toate că distanța dintre ei se diminuează tot mai mult. Urmează apoi telefonul fără fir, însă și aici cuvintele ies schimonosite: „Interesant că pe măsură ce înaintau în joc, urechile celor doi însoțitori deveneau tot mai surde”⁴². Episodul este, în mod evident, o ironie la adresa pseudo-comunicării dintre oameni, indiferent de timp sau de spațiu, dar și unul prin care se poate susține cheia de lectură privind limitele individului persecutat de autoritate, ale

³⁹ Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. cit., p. 506.

⁴⁰ Keith Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 96.

⁴¹ Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 559.

⁴² Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 563.

cărui cele mai pure cuvinte sunt distorsionate și interpretate ca fiind cele mai periculoase.

Jocul nu presupune aici evadare din realitate, ci pare să fie un mod prin care captivul este constrâns să cunoască realitatea diferitelor forme de abuz. Există însă și jocuri din care prizonierul este exclus, dar aceste jocuri nu mai implică violența, ci infantilizarea celor doi bărbați. Jocurile acestea sunt însă cele imaginate de prizonier, tocmai de aceea nu sunt agresive; sunt jocuri secunde ale privitorului care face vizibilă esența propriei vieți. Privește certurile copilărești ale însoțitorilor care scuipează pe ciment, apoi aceiași aruncă cu pietricele pentru a vedea a cui piatră ajunge mai repede jos, pentru ca mai apoi să se ia la întrecere care ajunge primul jos pe scări ori care ajunge primul sus. Competițiile gratuite în care el nu este implicat sunt naive, iar faptul că lipsește agresivitatea primelor jocuri în care este lovit până la însângerare explică modul în care cei doi însoțitori se raportează la prizonier, precum și plăcerea pe care aceștia o au în a-l tortura. Chinul înseamnă integrare în lumea lor absurdă, în care conștiința jocului e înlocuită cu un joc al conștiinței pentru prizonier, dar și pentru cititorul-spectator care e provocat să chestioneze regulile jocului. Pot fi văzute în acest roman jocurile ermetice și subversive inventate de neomoderniști, precum și prefigurările jocului aleatoriu postmodernist, însă ceea ce rămâne este, în cele din urmă, *jocul* existenței umane, întotdeauna limitată ideologic, indiferent de spațiu și timp.

Toate aceste scene par a fi redate prin tăieturi de montaj. Un eveniment în sialul jocurilor rămâne însă episodul oniric din gară, în care distorsiunea temporală pare determinată de cântecul învățat în copilărie pe care prizonierul îl îngână. Timpul, oricum relativ, își pierde consistența, iar reveria pune stăpânire pe realitate. Fără a lua parte la vreun joc, prizonierul îi observă cu uimire pe cei doi impiegați care se joacă aruncându-și „chipiile peste linia ferată să vadă care dintre ei reușește să-l arunce mai departe”⁴³. Aceiași protagoniști inventează apoi un alt joc care presupune urcarea pe acoperișul gării pentru a stinge un foc imaginar. Jos, soțiile lor interpretează pe rând aria principală din *Traviata*, apoi *Trubadurul*, fiind aplaudate de un mare grup de marinari goi pe jumătate care abia ajunseseră în gară. Soția care a cântat cel mai bine este purtată pe brațe de acești marinari. Seria competițiilor este continuată cu mersul în echilibru pe calea ferată la care participă toți cei prezenți, mai puțin prizonierul care are rolul de arbitru, pentru că lanțurile de la picioare îi fac imposibilă participarea. Aceiași participanți trec veseli printr-un câmp cu maci roșii, printr-un lan de grâu pe care îl distrug, iar prizonierul, în tot acest timp, plânge de singurătate sprijinit de un zid rece, în timp ce invocă ajutorul mamei. Culorile, personajele, decorul, toate sunt simboluri într-un tablou expresionist, obiectele sunt mimetice, iar episodul este o imagine-nucleu pentru modul în care cel captiv percepe realitatea. Aglomerarea de personaje carismatice și de competiții gratuite conturează un univers infantil în mintea celui care proiectează tot acest spectacol și care, în final, își dorește mai mult decât orice prezența figurii materne protective. Efectul jocului violent al celor care dețin puterea este anihilat prin jocul inocent al celui supus. Dacă

⁴³ Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 579.

primul tip de joc amplifică suferința, jocul prizonierului face existența suportabilă, astfel că jocul își împlinește adevăratul scop, acela de evadare din realitate. Tot acest episod se derulează după ce prizonierul se sprijinise de un zid, „murmurând un fel de cântec naiv și sincer, pe care-l învățase demult, în copilărie”⁴⁴, fiind astfel sugerată natura fantasmagorică a jocurilor pe care cântecul copilăriei le potențează. Inserțiile onirice de acest fel nu sunt puține în *Lunga călătorie a prizonierului*, imaginile care derivă din acestea sunt excentrice, iar narațiunea țesută din aceste imagini este un real spectacol. Este în această imagine „amintirea unui vis”⁴⁵, imaginea salvatoare, așa cum o definește Leonid Dimov, pe care se construiește în mod subtil viziunea onirică.

6. Imaginea mamei în centrul discursului discontinuu

În partea a II-a a romanului, perspectiva obiectivă devine una subiectivă, este preluată mai întâi de unul dintre paznici, iar apoi se schimbă punctele de vedere, iar perspectivele celor trei ajung interșanjabile. Perspectiva se multiplică, ambiguizează vocile. Copleșitoare devine dorința prizonierului de a scăpa de însoțitori, nu pentru că se simte lipsit de libertate, ci pentru că cei doi se dovedesc a fi complet lipsiți de imaginație, de fantezie, nu le mai poate suporta imbecilitatea. Primul act de revoltă este fuga în timpul nopții și săparea unei gropi în care prizonierul se ascunde pentru a nu fi găsit. Aici, în singurătatea deplină, cu picioarele în mocirlă și cu ochii ațintiți înspre cerul de un albastru ireal, îi apare imaginea mamei fecioare care îl așteaptă: „Imaginea acestei mame în așteptare mă înduioșă în așa hal, că-mi tăie respirația [...] Doamne Dumnezeu, e mare lucru sau ce lucru mare e să ai o mamă, o mamă pusă pe așteptat”⁴⁶. Descrierile mamei se repetă frecvent, fragmentează ritmul narării, perspectiva se oprește – asemeni unei camere de filmat – asupra personajului simbolic, pentru a-l focaliza. Mama este o imagine vizuală esențializată asupra căreia perspectiva se oprește pentru a o descrie plastic, detaliat, pentru a-i descrie durerea. Devine un motiv vizual prin modul cinematografic în care e tratată; un simbol recurent care, în ciuda fragmentarismului, creează adâncime în poveste prin simbolistica lui.

Asemeni lui Andrei din *Frumoasele zile de vară*, mama este refugiul fiului rătăcitor, al prizonierului care caută un scop real al fugii, un simbol al lumii curate pe care a pierdut-o, astfel că femeia devine o apariție auratică în mintea celui care și-a săpat groapa, imaginea ei fiind un motiv de a face față realității. Însăși această reproducere imaginară a mamei este esențializată în imaginea unei femei bătrâne, cu părul alb și ochii triști care așteaptă venirea fiului. Imaginea îi revine în minte după câteva clipe, de data aceasta ochii triști ai mamei umplându-i-se de lacrimi care nu mai încetează. Fuga este urmată de întoarcerea prizonierului și de căutarea unei alte soluții, mai eficiente, de a scăpa de cei doi: moartea lor prin intoxicarea cu crini. Prizonierul se identifică aici cu un criminal care e capabil să ucidă din prea multă

⁴⁴ Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 578.

⁴⁵ Leonid Dimov, *O definiție în imagini*, în „Arta”, nr. 7, iulie 1972, p. 20, apud. Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Ed. cit., p. 238.

⁴⁶ Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 625.

iubire, care își imaginează cum respirația lor va deveni din ce în ce mai greoaie din cauza mirosului toxic și își reproduce discursul pe care îl va rosti în clipa morții lor. Nici acest plan nu este dus la sfârșit, pentru că, în mod paradoxal, (cine?) nu se poate despărți de cei doi, fiind dependent de prezența lor. Este surprinsă aici, cu ironie și cu duioșie deopotrivă, dependența victimelor față de călăii lor, care cu cât își doresc mai mult să scape cu atât se găsesc mai prinse în propria capcană. Prizonierul e prins într-un joc absurd al evadării pe care nu și-o mai dorește și nu o va avea niciodată.

Imaginea mamei este doar una a femeii suferinde care îl însoțește simbolic pe fiul prizonier. Mama este mica zeităte imaginată în ipostaza de *mater dolorosa*, singura „a cărei imagine rămâne nealterată în acest periplu al suferinței”⁴⁷ pe care fiul este obligat să îl cunoască. Călătoria se face sub protecția mamei Maria, iar interpretarea poveștii în cheie biblică rămâne valabilă. Criticul Eugen Simion apreciază că toate acțiunile celor trei personaje pot fi interpretate atât în plan realist, cât și în plan simbolic, astfel că mama evocată recurent de prizonier este imaginea arhetipului matern și a dorinței de salvare, deopotrivă. Aparițiile mamei sunt descrise într-un registru simbolic, imaginile sunt plastice, dar cu o surprinzătoare putere de a reda relația de suferință și de alinare a celor doi, mamă și fiu. Fragmentează firul narativ pentru ca mai apoi să îl înnoade. Prima imagine este a mamei plânse, alăptându-și pruncul, care pare că nu-l recunoaște pe prizonier, deși acesta o strigă pe nume: Maria. Imaginea femeii stând cu spatele revine mai târziu în barcă. Se întoarce și-l privește atent, cu lacrimi în ochi, pe prizonier, căruia îi atrag atenția semnele îmbătrânirii de pe față și corpul ei. Ardoarea de a-i spune iarăși numele este înăbușită de femeie, care îi face protagonistului semn să tacă. Aceeași mamă suferindă care-și ține fiul în poală apare în scena prinderii fluturilor uriași, amintind de *Pietà* a lui Michelangelo. Mama încearcă să-l încălzească pe fiu, lacrimile curgându-i, ca într-o pictură expresionistă, în ochii bărbatului, în timp ce mormanele de fluturi morți îi înconjoară. Aceeași Maria revine adormită într-o trăsură condusă de ea însăși, cu mâinile pline de sânge pe care doar prizonierul le putea vedea. Reapare apoi în imaginea mamei care așteaptă, la geamul căreia prizonierul bate cu putere și cu lacrimi în ochi, însă abia târziu femeia se îndreaptă spre el. Sunt imagini-vis ale mamei îndurerate care îi apare în conștiința fiului supus durerii.

7. Refuzul unei definiții

În volumul *Sorin Titel sau povestiri din lumea timpului*, criticul Dorin Ștefănescu își intitulează capitolul rezervat romanului *Lunga călătorie a prizonierului* „un desen nesfârșit”⁴⁸. Nu o călătorie nesfârșită pe care o fac cei trei, nu un tablou – cuvânt care, semantic, are un caracter static –, ci un desen într-o continuă facere. Este o definiție onestă a acestui roman în care imaginile par dispartate, iar legăturile, „nodurile” dintre ele sunt realizate, așa cum observă și Dorin Ștefănescu, în grabă, fără vocația narațiunii închegate, forțate doar atunci când „firul epic e pe cale să se rupă”⁴⁹. Incapacitatea de a spune o poveste, pe care o amintește

⁴⁷ Eugen Simion, *Scriitori români de azi, III*, București, Editura Cartea Românească, 1984, p. 537.

⁴⁸ Dorin Ștefănescu, *Sorin Titel sau povestiri din lumea timpului*, București, Editura Eikon, 2022, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*.

criticul Roy Armes ca fiind una dintre criticile recurente ale noului roman, este, în cele din urmă, marele câștig al acestui scriitor. Noile tendințe care îl fac pe cititor să găsească semnificațiile pe măsură ce citește textul, imaginarul onirist, filozofia existențialistă din subtext, jocul superior cu simbolul, toate acestea conturează o proză care provoacă relectura și care, la fiecare relectură, face vizibile mereu alte detalii, mereu alte noduri între aceste cadre. Cu toate acestea, universul copilăriei rămâne o constantă în proza lui Sorin Titel, chiar și atunci când literatura pare a trata alte teme, iar mama și jocul sunt doar două din nodurile auratice care vor culmina în romanul *Femeie, iată fiul tău*.

Biografia intelectualului Sorin Titel, interesat de regie, pasionat de film, curios de noile tendințe din literatura și cinemaul franceze, face mai ușor transferul unor tehnici dinspre cinematografie înspre proză decât în cazul altor scriitori din literatura postbelică, evitând, totuși, cu subtilitate, experimentul gălăgios. *Lunga călătorie a prizonierului* e o scriere originală, în care se regăsesc tendințe ale Noului Val îmbinate cu barochismul onirismului estetic, cu posibile și justificabile aluzii la contextul politic, cu elemente preluate din teatrul absurdului, peste toate planând o „conștiință cinematografică”⁵⁰, așa cum o numește Dorian Branea. Privit acum, romanul relevă o modestă înrudire cu noul roman, nu o reproducere estică a acestuia. Rămâne un mic eveniment, așa cum îl numește Ion Simuț, nu pentru că ar fi oniric ori antiromanesc, ci tocmai pentru că scapă unor definiții riguroase care ar permite accesul într-o categorie sau alta. Este unul dintre romanele care nu acceptă etichete, o întâlnire a mai multor tendințe, un text într-o continuă scriere, așa că orice încercare de încadrare în limitele ordonate ale curentelor sau orientărilor literare este inutilă și, uneori, primejdioasă. În articolul amintit mai sus, în care Sorin Titel analizează proza lui Mircea Horia Simionescu, prozatorul susține că un text bine scris este „și un fermecător ghid de călătorie, oferind drumuri necunoscute, nesperate”⁵¹, iar ghidul desăvârșit în cazul lui pare a fi *Lunga călătorie a prizonierului*. Cititorul de azi al romanului își poate permite să călătorească cum preferă prin lumea prizonierului, în schimb, își poate doar imagina cum ar fi arătat un film regizat în SUA în 1983 de un imigrant – Harry From – sau unul de Dan Pița în România anului 1992, când interesul pentru Sorin Titel a crescut semnificativ, pentru ca după anii 2000 să se estompeze iarăși.

⁵⁰ Dorian Branea în Sorin Titel, *Bucătăria de vară. Scenarii de film*, Timișoara, Editura Marineasa, 1997, p. 299.

⁵¹ Sorin Titel, *Pasiunea lecturii*, Ed. cit., p. 82.

Bibliografie

- ARMES, Roy, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam, John Benjamins B.V. Publishing Company, 1981.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, translated by Richard Miller, preface by Richard Howard, United Kingdom, Blackwell Publishing Ltd, 1990.
- BROOK, Peter, *Spațiul gol*, traducere Monica Andronescu, prefață de Andrei Șerban, ediția a II-a, București, Editura Nemira, 2023.
- CIOCĂRLIE, Livius, *Eseuri critice*, Timișoara, Editura Facla, 1983.
- COHEN, Keith, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
- DIMISIANU, Gabriel, *Nouă prozatori*, București, Editura Eminescu, 1977.
- DIMOV, Leonid, ȚEPENEAG, Dumitru, *Onirismul estetic*, antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007.
- LEFTER, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Școala de la Tîrgoviște”*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
- LOVINESCU, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte*, ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014.
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ediția a II-a revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019.
- NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației PRO, 2006.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, édition électronique, 2012.
- SAFTA, Alexandra-Oana, *Dimensiunea absurdă a existenței, între originalitate și manierism*, în „Transilvania”, nr. 2, 2015.
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, București, Editura Cartea Românească, 1984.
- SIMUȚ, Ion, *Sorin Titel între europenismul și regionalismul prozei*, în revista „Cultura”, nr. 543, 21 noiembrie 2015,
<https://revistacultura.ro/nou/sorin-titel-intre-europenismul-si-regionalismul-prozei/>.
- STEINHARDT, N., *Correspondență*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe critice și indici de George Ardeleanu, repere biobibliografice de Virgil Bulat, Iași, Editura Polirom, 2021.
- ȘTEFĂNESCU, Dorin, *Sorin Titel sau povestiri din lumea timpului*, București, Editura Eikon, 2022.
- TITEL, Sorin, *Bucătăria de vară. Scenarii de film*, Timișoara, Editura Marineasa, 1997.
- TITEL, Sorin, *Opere, I. Schițe și povestiri. Nuvele. Romane*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005.
- TITEL, Sorin, *Pasiunea lecturii*, Timișoara, Editura Facla, 1976.
- UNGUREANU, Cornel, *Proza românească de azi*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1985.