Dimensiunea absurdă a existenței, între originalitate și manierism

Alexandra-Oana SAFTA

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București
Institute of History and Literary Theory „G. Călinescu", Bucharest
Personal e-mail: anca_oana_alexandra@yahoo.com

The Absurd Dimension of Existence, between Originality and Mannerism

Parables whose symbolism is joggling between transparency and hermetism, the proses Lunga călătorie a prizonierului (The Prisoner's Long Journey) and Noaptea inocenților (The Night of the Innocents) made possible comparing Sorin Titel to literary models such as Kafka, Beckett, Robbe-Grillet. These writings are encompassed within the aesthetical category of the absurd through the means of the reference system, the imaginary used (atmosphere, characters whose lameness hint towards identical existences and whose language not only undermines the meaning of communication but also downgrades to the level of unarticulated sounds, a reflex of regression) and the style (similarity to the works of the New French Novel). Regardless the sensation of composition in the shadow of models difficult to imitate without being accused of pastiche, Sorin Titel makes use – in a narrow epic space – of a narrative registry that tends to shape profound aspects of existence. The article deals with the intermingling with the associative models, the limit of imitation and the features that individualize the above mentioned proses – features that impose and support the originality of the parables: concrete and symbolical acuity (vibration in response to the physical pain and emotional trauma); credibility of the monochord atmosphere as echo and metaphor of the inner world; the game between explicit and ciphered details; the science of measuring suspense.

Keywords: character, absurd, New French Novel, parable, tragic farce

Lunga călătorie pe care Sorin Titel o proiectează în microromanul cu același nume ia forma unei peregrinări haotice analoagă degringoladei existențiale. Materia epică prezintă puternice inflexiuni lirice, iar sistemul de referințe a permis asocierea prozei scriitorului român cu modele literare precum Kafka, Samuel Beckett, Robbe-Grillet. Majoritatea exegeților ce au căutat descifrarea codurilor scrierii au semnalat absurdul ca notă definitorie a călătoriei. Coduri ce ilustrează senul, sau mai degrabă nonsensul, unui itinerariu ce se deduce a fi o metaforă a existenței umane. Finalitatea călătoriei sau sensurile limpezi nu ar trebui să fie aspecte esențiale pentru orizontul de așteptare al cititorului acestei proze. Într-un interviu acordat de autor, după câteva oscilații, acesta oferă o definiție a noțiunii de „călătorie" sugerând astfel, parțial, cheia romanului: „[...] nu cred că o călătorie ar putea să aibă o singură semnificație. Ar fi prea simplu și prea sentimental să spun că existența noastră este o călătorie. Sau poate prea adevărat. Cine poate ști?"[1] Ezitarea s-ar plia mai degrabă pe diversele simboluri din text, căci dacă unele sunt transparente, cu sugestii mitologice sau biblice (luntrașul – Charon, femeia – fecioara Maria), altele se dovedesc complet încifrate (fluturii, desenele care înfățișează figuri mutilate). Cornel Ungureanu observa o turnură esențială pe care o cunoaște noțiunea de călătorie în roman. Dacă în cărțile trecutului, aceasta este proiectată ca o experiență menită a lărgi orizontul cunoașterii și a spori resursele intimității, „călătorul (prizonierul)

lui Sorin Titel nu îşi îmbogăţeşte lumea interioară, ci, dimpotrivă, îşi dizolvă, pe drumul prizonieratului său, identitatea, până în final, când el, prizonierul şi-o pierde cu desăvârşire, în mijlocul cuvintelor acaparatoare". [2]

Călătoria descrisă de Sorin Titel se află iniţial la antipodul picarescului. Cu episoade banale, în care singurele alternanţe ţin de succesiunea anotimpurilor, aceasta se dovedeşte anostă, fără nimic palpitant. Turnura pe care o aduce confesiunea din partea a doua a romanului nu este o simplă schimbare de perspectivă, ci o prefacere fundamentală pentru semnificaţiile parabolei.

Primele rânduri ale romanului oferă şi singurele trăsături ale protagonistului, un sumar portret fizic. Caracteristicile sunt cele ale unui ins banal (gât subţire, urechi clăpăuge, umeri strâmţi), iar fizionomia imprimă imaginii un aspect grotesc, asociind figura cu cea a unui clovn incapabil de a mai stârni râsul, protagonist al unei farse tragice: „[...] faţa lui, deodată încreţită din cauza efortului, semănând cu a unui clovn, împietrită într-o grimasă ridicolă, simţind lacrimile venindu-i în gât, scuipă, lacrimile-i veniră în gură şi atunci ridică mâinile legate deasupra capului, într-un fel de gest jalnic de adio [...]"[3] Imaginea vine să susţină impresia de parodie, de reprezentare derizorie a condiţiei umane, aşa cum aceasta este înfăţişată de Noul Roman. Autorul nu oferă nicio dată concretă despre existenţa celor trei călători. Toate încercările de stabilire a identităţilor sunt sortite eşecului, căci la final nici eroii nu mai reuşesc să se identifice. Lunga călătorie va deveni un efort mnemonic disperat pentru recuperarea trecutului şi, prin el, a sinelui.

Niciun spaţiu dintre cele pe care eroii le traversează nu are vreo notă luminoasă, sărăcăcioase şi murdare, prozatorul pare a-şi face un deliciu din descrierea lor amănunţită (camere fără mobilier, grajduri părăsite). Şi peisajele reţinute sunt dezolante, simboluri ale pustiului şi singurătăţii. Decorul iniţial plasează acţiunile în zona sordidului: „Traversară împreună piaţa pustie a oraşului venind din partea stângă a ei, de după maghernicele pe jumătate demolate; înaintară aşa până ajunseră în centru, acolo unde cutiile goale de conserve şi merele putrede erau împrăştiate peste tot [...]"[4] Impresia este de manierism, căci nicio notă armonică nu răzbate din descrieri, ochiul reţine doar urâtul, detaliile lugubre, determinând critica să vorbească despre o „invazie a putrefacţiei".[5] Şi olfactivul are pregnanţă, iar mirosurile sunt întotdeauna pestilenţiale. Totul este în descompunere în *Lunga călătorie...*, fie că rătăcirile au loc prin ploi, viscol sau caniculă. La un moment dat putrezirea cuprinde şi personajele, antrenând descompunerea fizică.

Puţine apariţii umane din roman se individualizează. Majoritatea sunt inşi anodini, fără importanţă în economia desfăşurării acţiunii. Există în schimb numeroase siluete, voci, umbre, un „cineva" veşnic la pândă. O figură aparte este cea a barcagiului care îi transportă pe cei trei peste un râu, un dezgustător simulacru de Charon, care iniţiază un dialog enigmatic cu prizonierul. La anumite intervale, o siluetă feminină apare în itinerariul celor trei. Când discretă, cu gesturi criptice, când robustă şi plină de vitalitate. La fiecare întâlnire prizonierul lasă impresia că ar cunoaşte-o şi i se adresează cu apelativul „Maria". Numele poate fi o trimitere la o femeie generică, la prototipul mamei. Sorin Titel are de altfel un adevărat cult al mamei, în majoritatea scrierilor sale maternitatea este glorificată, considerată singura capabilă de a oferi suport emoţional. În momentele de criză, individul matur regresează şi imploră ajutorul. Strigătul vorbeşte despre disperarea provocată de conştientizarea condiţiei umane, a singurătăţii inexorabile: „Mamă, îşi spuse prizonierul, ăştia toţi aleargă, aleargă, şi eu sunt singur. Nu mă părăsi, mamă, tocmai acum, când am mai multă trebuinţă de tine, ca oricând".[6] O singurătate amplificată prin imposibilitatea comunicării, a degradării relaţiilor inter-umane, a imposibilităţii rezonanţei.

Numele cel mai des pronunţat ca model asociativ a fost cel al lui Kafka. Se pot observa anumite analogii în ceea ce priveşte motivul omului acuzat. *Procesul*, *Castelul* şi *Lunga călătorie* prezintă aceeaşi compartimentare ierarhică, în sensul în care vinovaţii nu vin niciodată în contact cu autoritatea supremă, ci doar cu slujbaşi mărunţi, în genere cei cu roluri de executanţi. În trioul din romanul lui Titel putem vedea o reiterare a celui din *Castelul*. În viziunea antreprenorului K., indivizii ce-i sunt repartizaţi ca ajutoare nu se deosebesc prin nimic, şi acesta face gestul decisiv pentru a le desfiinţa personalitatea utilizând ca apelativ acelaşi nume pentru cei doi. Motivul dublului primeşte astfel conotaţii tragice, căci individualitatea este complet anulată. La scriitorul român, cei trei călători ajung în final personaje interşanjabile, iar confuzia identitară este o trimitere transparentă la condiţia umană.

De fiecare dată când paznicii sunt chestionaţi cu privire la traseul şi destinaţia drumului pe care îl au de parcurs dau informaţii despre direcţie, părând a omite complet necesitatea unui punct final al oricărei călătorii. În prima parte a romanului, aceştia îşi iau în serios rolul de cerberi şi acţionează în consecinţă. Comportamentul lor urmăreşte în permanenţă subordonarea condamnatului. Reactivitatea prizonierului la agresiunile pe care le suportă este şocantă. Victimă a unor jocuri absurde şi crude, supus unor tratamente inumane, insul nu doar că-şi stăpâneşte revolta, dar nici nu pare a încerca acest sentiment. La cea mai mică ezitare, însoţitorii alternează mustrările blânde cu violenţa. În replicile

pe care cei doi le întrebuinţează, aceştia fac apel la cuvinte mari (civilizaţie, educaţie), dar indivizii se dovedesc nişte grobieni care transformă victima într-un cobai pe care fac experimente ce par a le declanşa o mirare naivă. În toată această excentricitate, Cornel Ungureanu vede efectul studiat, o vastă parodie, căci modalitatea în care personajele se raportează la evenimente nu concordă cu dramatismul acestora: „Atrocitatea e zâmbitoare, umorul e negru, eroii zâmbesc mereu, paznicii poartă umbreluţe colorate, fistichii (...). Politeţea excesivă a prizonierului e şi ea parodică, precum şi obedienţa zâmbitoare a acestuia".[7]

Trebuie însă subliniată distanţarea de noţiunea de absurd, aşa cum acesta este transpus în romanele scriitorului praghez. Spre deosebire de Josef K., care se simte depăşit de evenimente, protagonistul din *Lunga călătorie* mărturiseşte la intrarea în scenă a fi făcut „o mică greşeală", dar eroarea nu va fi niciodată clarificată, căci explicaţia ar estompa angoasa necesară atmosferei. Prozatorul întreţine suspansul, are plăcerea jocului născut din dialoguri cu un substrat fals, care îşi dovedesc gratuitatea: „<<Săracul de tine>>, mai spuse ea în vreme ce mulgea vaca. <<Amână mereu>>, spuse prizonierul căutând să-şi scoată un spin din talpa piciorului. <<Şi de ce amână?>> întrebă femeia fără să se întoarcă spre el. <<Cine poate şti>>, spuse prizonierul, ridicând din umeri. <<Cine poate să ştie...>>"[8]

Protagoniştii din *Procesul* şi *Castelul* au existenţe bine consolidate înainte de a intra sub zodia provizoratului. Eroul lui Titel este, în schimb, surprins deja în labirint. O altă diferenţă notabilă îndepărtează proza de modelul kafkian. Dacă Josef K. şi K. sunt în căutare de sensuri şi aspiră la o rezolvare a situaţiei, prizonierul pare adaptat, resemnat în faţa arbitrariului. El nu numai că nu schiţează niciun gest de frondă, ci chiar „fraternizează" cu agresorul.[9] De aici dubiile în privinţa absurdului; în timp ce scriitorul praghez alege să-şi demonstreze teza prin intermediul unor inşi lucizi, dornici de a înţelege şi de a accede către semnificaţii care li se refuză, prima parte a *Lungii călătorii* înfăţişează un individ resemnat. Şi pentru Camus, absurdul are nevoie de un conflict existenţial pentru a lua naştere. În *Mitul lui Sisif*, acesta e definit ca o confruntare între dorinţa umană de a decodifica misterul existenţei şi puterea universului de a se opune acestei nevoi primordiale. Modalitatea epică de tratare a tematicii, de raportare la categoria absurdului se apropie mai mult de stilul din dramaturgia lui Eugen Ionescu.

Abia în partea a doua a romanului există o conştientizare care antrenează o căutare furibundă a resurselor care să permită ieşirea din labirint. Este momentul în care starea de vinovăţie pune complet stăpânire pe individ. Naratorul omniscient este acum înlocuit de naraţia la persoana I, dar vocea care se aude ar putea fi la fel de bine a prizonierului sau a paznicilor.

Restrângerea cadrului prin schimbarea perspectivei imprimă tragism, căci devoalarea intimităţii înlocuieşte relatarea neutră şi distantă cu o atroce spaimă existenţială. Glasul care se individualizează condamnă indiferenţa celorlalţi, somnul liniştit, echivalent al ignoranţei: „Frica mă cuprindea întotdeauna în zori, înainte de răsăritul soarelui. Ceilalţi doi dormeau liniştiţi lângă mine, auzeam respiraţiile lor grele, priveam feţele lor coborâte în somn, lipsite de expresie, şi atunci frica urca de undeva din cele mai ascunse cotloane ale sufletului meu. Priveam câmpia nesfârşită acoperită cu ceaţa începutului de ziuă, soarele palid abia răsărit prin ceaţa aceea subţire, şi mă întrebam, nu puteam să nu mă întreb, încovrigat de frig, cu genunchii aduşi la gură, oprindu-mi sau mai bine zis încercând să-mi opresc tremurul dinţilor – în şoaptă spuneam cuvintele, cu toate că nu avea cine să mă audă – mă întrebam deci cuprins de frică dacă mergeam într-adevăr în direcţia în care trebuia să mergem, dacă am apucat-o pe drumul cel bun. (...) Să ştii că... îmi spuneam, sigur, mai mult decât sigur... şi cuprins de panică începeam să trag de ceilalţi doi, trezindu-i cu de-a sila. Măi proştilor, le spuneam, treziţi-vă odată, vai şi amar de capul vostru, voi dormiţi, şi dacă aţi şti că noi...".[10] Încercarea de a-i mobiliza pe însoţitori este un simbolic gest de aducere aminte, căci – precum *Iona*, personajul lui Sorescu – eroul întrevede greşeala iniţială, pentru care niciun drum nu e cel corect. La Sorin Titel, ca la existenţialiştii francezi, absurdul survine ca o „evidenţă a sufletului" înainte de a fi o „evidenţă a intelectului". Abia acum călătoria îşi dezvăluie încărcătura figurativă. Turnura trimite la o schemă bazată pe o procedură prospectivă, în cadrul căreia pretinsul conflict major se dovedeşte a juca un rol secundar în adevăratul conflict global.[11] Drumul existenţei este lung în lipsa sensului. Intuiţia finitudinii, a limitărilor, a iraţionalităţii aruncă individul într-o degringoladă care reia la infinit mişcarea concentrică. Noua optică antrenează un dramatism într-un continuu crescendo, căci personalizarea transformă o „lume a jucăriilor mecanice", într-o „lume existenţială".[12] Obsesia găsirii unei căi diriguitoare imprimă scrierii un cu totul alt ritm. Confesiunea rămâne însă suspendată, o strategie care trimite către aceeaşi impresie a rotirii perpetue. În ceea ce priveşte stilul, dacă la început există o oarecare logică, în final aceasta e spulberată, cursivitatea naraţiunii pare a se sparge sub apăsarea monologului delirant şi se păstrează doar forma clasică a enunţului, căci sensul a fost dinamitat prin aglomerări de cuvinte. Aberaţiile semantice reflectă haosul şi determină o logoree care şi-a pierdut esenţa, păstrând doar aparenţa cursivităţii. De altfel, pe traseul aneantizării sinelui, diminuarea dramatică a coerenţei limbajului vine să accentueze lipsa de sens a existenţei.

Lunga călătorie a prizonierului a atras păreri contradictorii din partea criticii. Controversele au privit originalitatea, reproşurile făcute autorului privind copierea tehnicilor narative la modă, a decorurilor şi a figuraţiei din romanele kafkiene. Cei circumspecţi şi-a pus semne de întrebare în privinţa efectului scontat, considerând că imitaţia nu produce fiorul de spaimă atât de necesar unei asemnea scrieri, ci contrarierea cititorului. Cornel Ungureanu vede în *Lunga călătorie...* caracterul „teoretic" şi forţat experimental, criticul identificând diverse categorii negative pe care Hugo Friedrich le considera definitorii pentru lirica modernă (depersonalizarea, eul artificial, ilimitarea, idealitatea goală, transcendenţa vidă).[13] Cei care fac elogiul romanului consideră că, dincolo de împrumuturi şi modă, importantă este autenticitatea pe care acesta o păstrează, aspectele care îl individualizează. Senzaţia de compunere la umbra unor modele dificil de imitat fără acuza de pastişă e discutabilă, căci Sorin Titel oferă, într-un spaţiu epic restrâns, aspecte profunde ale dimensiunii existenţiale. Iar registrul pe care îl pune la lucru nu este deloc unul limitat. Putem enumera printre caracteristicile care impun parabola: acuitatea concretă şi simbolică (vibraţia la suferinţele fizice şi la emoţional), credibilitatea atmosferei monocorde ca ecou şi metaforă a interiorităţii, jocul între detaliile revelatoare şi cele încifrate, ştiinţa dozării suspansului şi a evitării manierismului prin virajul esenţial al perspectivei.

Şi, nu în ultimul rând, dimensiunea etică, căci drama individului – lasă să se înţeleagă autorul – poate să nu fie interpretată ca o consecinţă a unei culpe ontologice, ci ca încălcarea unui drept uman fundamental, a libertăţii. Din această direcţie, o cheie de lectură a romanului îl poate defini ca protest antitotalitar. Un dialog trimite la regia proceselor montate, cu deznodământ cunoscut, şi la misterul care planează asupra celor stigmatizaţi, condamnaţi la uitare. Replicile pot fi citite ca o înfierare a muşamalizărilor care au însoţit procesele politice ale instaurării regimului comunist: „ – Poţi să le spui de o mie de ori că eşti nevinovat, că ei tot nu te cred, spuse după un timp tânărul. La proces pun martori falşi, care să jure strâmb, nu ştiu eu, adăugă el, adăugă el [...] Apoi, aceeaşi voce spuse în şoaptă:

– Ai să le spui despre mine celorlalţi?

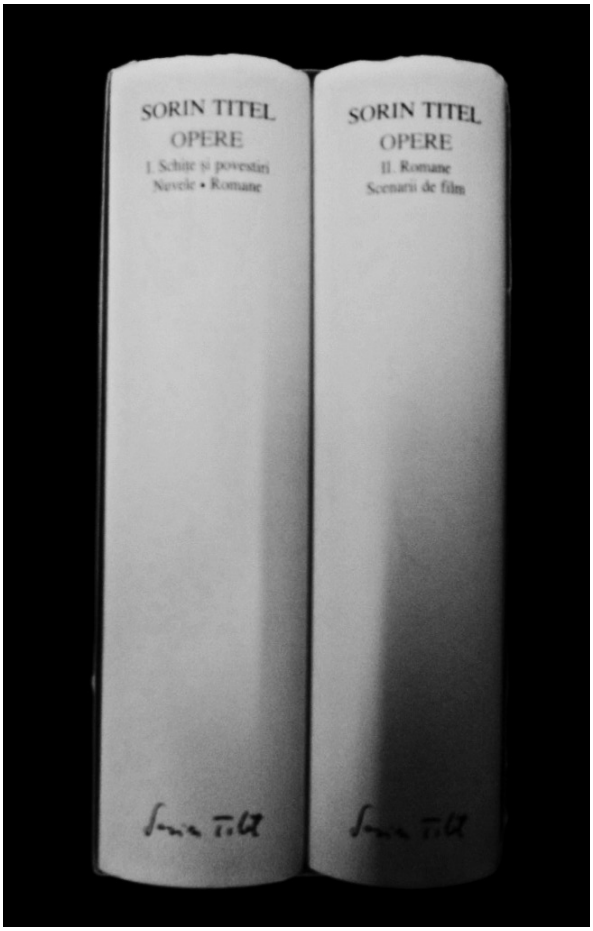
– Am să le spun, spuse prizonierul.

– Tot adevărul? întrebă vocea.

– Da, tot adevărul, spuse prizonierul."[14]

Deşi incriminat de critică pentru copierea metodelor întrebuinţate de Noul Roman, se poate observa o distanţare fundamentală a prozaorului de teza diriguitoare a scrierilor de această factură. Este limpede că la Sorin Titel organizarea materialului epic se desfăşoară conform unui scenariu; există o intenţionalitate, pe care romanicierii şi teoreticienii arondaţi curentului au respins-o. Aceştia se îndepărtează de sistemele de referinţă şi de ideea de proiect implicată în romanul clasic, unde „des franges de culture (psychologique, morale, métaphysique) viennent s'ajouter aux choses, leur donnant un aspect moins étrange, plus compréhensible, plus rassurant".[15] Pentru Robbe-Grillet nu există nuanţe, ci descrierea nudă a faptelor, fotografierea lor. Concluzia romancierului francez: „Le monde n'est ni signifiant, ni absurde: il est, tout simplement"[16], nu caracterizează schema, orientarea şi progresia narativă din *Lunga călătorie...*

După cum reiese din interviurile sale, pentru Sorin Titel pretenţiile demiurgice de tip creator nu-şi mai găsesc rostul în literatură. Convingere reflectată şi în predilecţia pentru oscilant, inconsistenţă, pentru ocurenţele din sfera posibilului şi a abstractului care caracterizează *Noaptea inocenţilor*. Un volum eterogen ca tematică, una greu de definit de altfel, dar care-şi găseşte unitatea în atmosfera sumbră şi monotonă prin repetitivitatea figurilor şi a decorurile anoste.



Susră foto: http://cdn.allshops.ro/files/clients/55/6317/p/27/sorin-titel---opere-10598563.jpg

Rețetarul din *Lunga călătorie*... pare preluat până la identificare. Şi aici personajele oscilează între o indiferență de inanimat şi o revoltă irațională, atâta timp cât aceasta se rezumă la stadiul declarativ: „Sunt convins, spuse el, că suntem victimele unei grave erori. E o confuzie. E o confuzie de bună seamă. E o eroare, o eroare."[17]

Dimineți ciudate şi *Tinerețea lui Aldo* sunt narațiunile care păstrează o oarecare coerență în desfăşurarea epică. Prima aduce în prim-plan un tânăr care se trezeşte în fiecare zi într-o cameră străină. Incapabil să găsească o explicație logică, acesta se consideră victima unei farse, dar substratul întâmplării absurde trimite către granița dintre conştientizare şi indiferență. Spre deosebire de companiile feminine pe care le are, complet imune la modificările substanțiale de decor produse de seara până dimineața, eroul trăieşte zilnic teroarea unui inevitabil deznodământ. Finalul permite interpretarea faptelor din perspectiva transgresării şi a raportării la normei: „Singura lui grijă fu ca ceilalți să nu afle nimic. L-ar fi crezut, în caz că i-ar fi cunoscut povestea, mincinos sau nebun, ori în ochii lor dorea să treacă drept omul cel mai normal cu putință".[18]

În general, figurile prozelor ce alcătuiesc culegerea nu se individualizează prin nimic, banalitatea acestora sugerând comunul, platitudinea existențelor, lipsa de perspectivă. Unele apariții, de-a dreptul grotești, respingătoare, pot fi incluse în categoria omului „nedesăvârşit, artificial, bidimensional [...] viziune terifiantă în noul expresionism şi în suprarealism, înfățişând o ființă *second-hand*, rod al unei creațiuni *second-hand*"[19], un individ monstruos, căruia Mircea Cărtărescu îi găsea corespondent în prototipurile lui Kafka, Beckett, Blecher şi în pictura lui De Chirico şi Schultz (suprarealistul Chagall este şi amintit într-o povestire): „Vorbe pe care nu le aude nimeni, căci ele ajung în gură sub forma unei bolboroseli ciudate pe care ceilalți nici nu o bagă în seamă. Întunericul va coborî definitiv după aceea peste ochii lui galbeni şi urduroşi. Mâinile şi picioarele vor continua să facă tot felul de mişcări ciudate şi mai ales tot ce va mai rămâne din bătrân va fi o gură hulpavă, gata să înghită tot ce i se oferă".[20] Pierderea atributelor umane se produce treptat, ea începe cu devalorizarea logosului (*Moartea lui Iacob*) pentru a ajunge la pietrificare (*Tinerețea lui Aldo*).

„Inocenții" lui Sorin Titel duc false existențe, şi sugestia că viața se desfăşoară în afara simulacrului pe care eroii îl acceptă ca realitate revine periodic. Limitați de conjunctură şi de propriile percepții, aceştia acceptă cu seninătate aparențele, comoditatea inerției şi încorsetarea care derivă din acestea: „ (...) totul evoluează deci cât se poate de firesc, cel care ascultă începând deja să prevadă că rezultatul acestei întrevederi va fi nul, cel care vorbeşte ştiind de asemenea că nu are nimic de aşteptat de la această întâlnire şi, în ciuda acestui fapt, discuția continuă, gurile se mişcă, mâinile, privirile, totul participând la această convorbire, atât de preocupați de mecanismul derulării ei, încât ei nici n-au timp să observe că uşile se închid cu cheia în timp ce vorbesc, cum la ferestre se pun gratii foarte fine, fără să observe cum în dosul uşilor închise paşi se îndepărtează cu discreție [...]"[21] Prizonieratul condiției umane ia aspect de insectar şi imprimă agitației individului aspectul de viermuire, de existență larvară: „Căci văzut de sus, eventual prin firida cu geamul murdar, uşor împăienjenit, bătrânul ar putea aduce cu singurul pion rămas cine ştie cum pe o tablă de şah, un pion mişcat din loc în loc de către cineva, de pe un pătrățel negru pe unul alb, şi invers, aşa ți-l închipui urmărindu-l cum aleargă de la un scaun la altul, căutând mereu cu ochii lui de miop".[22] Nediferențierea, sugestia de existențe trase la indigo sunt susținute şi prin identificarea personajelor prin termeni generici (bătrânul, soldatul, bărbatul).

Tinerețea lui Aldo este o farsă tragică, căci disoluția umanului apare însoțită de o criză de ordin anxios care nu se soldează cu revolta, nu antrenează opoziția. Cu toate că protagonistul identifică agentul destabilizator, se dovedeşte incapabil de a lua atitudine, ceea ce dă tragicului o turnură ridicolă. Redus la stadiul unei simple marionete, Aldo ajunge să fie fixat pe un soclu, statuie vie, mutilat în încercarea de a fi conform cu standarde absurde. Pentru că ochii nu cadrează cu instrucțiunile suspecte primite de agresori, tânărul este supus unei operații ce eşuează, urmată de orbire. Personajul este un tânăr comun, cu manifestări bipolare, stimulat de impulsuri bizare, de o imaturitate emoțională ce se manifestă prin crize de plâns deznădăjduit, în alternanță cu manifestări excentrice, precum plăcerea de a valsa şi melomania. Puritan, acesta reuşeşte cu greu să se apropie de o tânără ce va împărtăşi aceeaşi soartă cu a lui şi îşi va petrece viața pe soclul de statuie, pentru ca la bătrânețe, cei doi să fie înlocuiți de un alt cuplu, sugestie a existențelor repetitive, similare până la suprapunere. De altfel, existența eroului lasă impresia de inautenticitate; individul manifestă mereu tensiunea rigorilor, ghidat fiind de o falsă obligativitate. O altă contradicție ce instalează absurdul, între o conduită plasată sub semnul verbului „a trebui" şi lipsa sensului în tot ceea ce individul întreprinde, un paradox ce contrariază şi dă naştere tensiunii. În registrul absurdului mai pot fi enumerate discrepanța dintre comunicare şi acțiune sau gesturi, atitudinile duale şi neconcordante cu evenimentul (modul în care agresorii se adresează victimei este straniu, între amabilitate şi dojană blândă).

Haosul interior este cel mai bine reflectat în volum prin limbaj, care nu doar că subminează sensul mesajelor transmise, ci se degradează până la nivelul

cuvintelor dezarticulate, al sunetelor ce indică regresia mentală: „Un rol important îl vor avea şi pereții, care în loc să absoarbă cuvintele bătrânului, scâncetele astea cam ridicole de copil, le multiplică parcă la nesfârşit, în tot cazul el are impresia că vorbele astea dezlânate şi stâlcite, se reîntorc din nou la el în gură, încât le poate amesteca ca pe nişte medicamente amare, sau le poate scuipa din nou afară, cu scârbă."[23] Există o multitudine de personaje ce vorbesc „alandala", multe figuri intrând sub incidența maladiilor psihice: „La sfârşit ar putea să apară şi mutul lui Milan, prostul satului, stând pe un scaun în fața bătrânului, holbându-se la el şi vorbind alandala".[24]

Există în *Noaptea inocenților* mai multe episoade sacrificiale. Toate trimit către irațional, către o vină abstractă, singura culpă identificabilă fiind cea ontologică. Abundă în narațiuni efectele căutate. Pentru a spori bizareria, prozatorul recurge la o prețiozitate şocantă, la gesturi extravagante. În contrast cu sordidul decorurilor şi banalitatea personajelor, imaginația acestuia aşază eroii în fața pianului pentru interpretarea unor nocturne de Chopin.

Acknowledgement

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

This paper is suported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077

Note:

1. *De vorbă cu Sorin Titel*, „Echinox", an. III, nr. 1-2, ian-feb. 1971, p. 7
2. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Cartea Românească, București, 1985, p. 507
3. Titel, Sorin, *Opere* I, F.N.S.A, București, 2005, p. 545
4. *Ibid*
5. Ungureanu, Cornel, *Op. cit.*, p. 508
6. Titel, Sorin, *Op. cit.*, p. 579
7. Ungureanu, Cornel, *Op. cit.*, p. 509
8. Titel, Sorin, *Op. cit.*, p. 552
9. Ardeleanu, Virgil, *Lunga călătorie a prizonierului*, „Steaua", an. XXIII, nr. 5/1972, p. 19
10. Titel, Sorin, *Op. cit*., p. 616
11. Ricardou, Jean, *Conflictul iluzoriu* în *Noi probleme ale romanului*, trad. Irina Mavrodin, Univers, Bucureşti,1998, p. 71
12. Pricop, Constantin, *Lunga călătorie a prizonierului*, „Convorbiri literare", nr. 7/ iulie 1971, p. 86
13. Ungureanu, Cornel, *Op. cit*., p. 510
14. Titel, Sorin, *Op. cit*., p. 547
15. Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, apud. Ion, Angela, *Histoire de la littérature française*, Editura Universității din Bucureşti, 1981, III, p. 538
16. *Ibid*
17. Titel, Sorin, *Op. cit*., p. 276
18. *Ibid*, p. 235
19. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1999, p. 361
20. Titel, Sorin, *Op. cit*., p. 265
21. *Ibid*, p. 301
22. *Ibid*, p. 255
23. *Ibid*, p. 257
24. *Ibid*, p. 260.

Bibliography:

Books:

Titel, Sorin, *Opere (Works)* I, pref. Eugen Simion, text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante și repere critice de Cristina Balinte, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2005.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc (Romanian Postmodernism)*, Humanitas, București, 1999.

Ricardou, Jean, *Conflictul iluzoriu (Illusory Conflict)* în *Noi probleme ale romanului (New Issues of the Novel)*, trad. Irina Mavrodin, Univers, Bucureşti,1998.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, apud. Ion, Angela, *Histoire de la littérature française*, Editura Universității din Bucureşti, 1981, III.

Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi (Contemporary Romanian Prose)*, Cartea Românească, București, 1985.

Articles:

*** *De vorbă cu Sorin Titel (Speaking with Sorin Titel)*, „Echinox", an. III, nr. 1-2, ian-feb. 1971, p. 7.

Ardeleanu, Virgil, *Lunga călătorie a prizonierului (The Prisoner's Long Journey)*, „Steaua", an. XXIII, nr. 5/1972.

Pricop, Constantin, *Lunga călătorie a prizonierului (The Prisoner's Long Journey)*, „Convorbiri literare", nr. 7/ iulie 1971, p. 86.