

Tamara NOSENKO

**ROMANELE
LUI LIVIU REBREANU**

Dinamica viziunii artistice

Monografie

*Fiului meu Ihor,
cu recunoștință și dragoste*

Redactor: ***Mihaela HERBIL***

Coperta: ***Iryna MOISEI***

Tehnoredactare: ***Iryna MOISEI***

Referenți: ***Aurel Maria BAROS***

Nicolae Dan FRUNTELATĂ

Mihaela HERBIL

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

NOSENKO, TAMARA

**Romanele lui Liviu Rebreanu : dinamica viziunii artistice :
monografie** / Tamara Nosenko ; pref. de Nicolae Dan Fruntelată ; trad. din
lb. ucraineană, note și prezentare: Corneliu Irod. - București : R.C.R.
Editorial, 2019

ISBN 978-606-745-048-4

I. Fruntelată, Nicolae Dan (pref.)

II. Irod, Corneliu (trad. ; note)

821.135.1.09



***Carte finanțată de
UNIUNEA UCRAINENILOR DIN ROMÂNIA***

Tamara NOSENKO

ROMANELE LUI LIVIU REBREANU

Dinamica viziunii artistice

Monografie

Prefață de Nicolae Dan FRUNTELATĂ

**Traducere din limba ucraineană,
note și prezentare
*Corneliu IROD***

**Editura RCR Editorial
București**

2019



LIVIU REBREANU
(1885-1944)

Cuvânt de întâmpinare

Autoarea noii exegeze critice a romanelor lui Liviu Rebreanu, doamna Tamara Nosenko, a absolvit Facultatea de Filologie – Secția Ucraineană a Universității Naționale „Taras Șevcenko” din Kiev, unde a audiat și cursul de limba și literatura română al profesorului Stanislav Semcinskyi. Din 1994, fiind „candidată în științe”, adică pregătindu-și doctoratul, Tamara Nosenko a aprofundat studierea literaturii noastre, propunând în acest volum substanțial abordarea romanelor lui Rebreanu din perspectiva istoriei literare.

Tema aleasă de autoare, o bună cunoșcătoare a literaturii române, după cum am văzut, are o importanță cu totul deosebită pentru circulația valorilor românești în spațiul european. A studia opera lui Liviu Rebreanu, unul dintre cei mai mari prozatori ai veacului trecut, scriitorul fără de care evoluția romanului românesc modern nu poate fi concepută, cel pe care „divinul critic” George Călinescu îl considera „aproape genial”, este o întreprindere care îi face cinste autoarei ucrainene și care, deopotrivă, ne onorează pe noi, compatrioții lui Rebreanu.

Sinteza critică a Tamarei Nosenko se centrează pe vârfurile creației marelui prozator ardelean: romanele *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala*, fără a le omite pe celelalte, unele cu pronunțat caracter de experiment literar, cum sunt *Adam și Eva*, *Ciuleandra*, *Crăișorul Horia*, *Jar* și *Gorila*.

Autoarea lucrării face observații pertinente referitoare la contextul social-istoric al creației lui Rebreanu, precum și disocieri critice de mare finețe cu privire la arta narativă a lui Rebreanu și la stilul inconfundabil al marelui prozator ardelean.

Liviu Rebreanu se impune în literatura începutului de veac douăzeci după ce marile curente ale vremii, sămănătorismul și poporanismul, își consumaseră temele și începeau să-și arate limitele. A-l încadra, însă, pe Rebreanu într-un curent „modernist” sau „preavangardist” este, din capul locului, o eroare pe care Tamara Nosenko nu o face, în calitate de cercetătoare serioasă care a parcurs toată bibliografia critică a problemei, incluzând referințe semnate de nume consacrate mai vechi și mai noi, de la G. Călinescu și Eugen Lovinescu la Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion sau Paul Georgescu. Asemenea tuturor marilor scriitori, Rebreanu „scapă” încorsetării rigide a vreunui curent literar și se eliberează, prin arta lui, din cușca unor convenții mediocre. Talentul scriitorului trece dincolo de granițele epocii căreia i-a aparținut și dă sens evoluției genului românesc și istoriei literare în ansamblu.

Tamara Nosenko acordă, totodată, filiațiilor operei lui Rebreanu atenția cuvenită, explicându-i devenirea artistică în cadrul unui moment anume al culturii românești, dar și raportat la poporul a cărui conștiință o exprimă artistic.

Cunoscător al prozei germane, venind dintr-o provincie care aparținuse vreme îndelungată Imperiului Austro-Ungar, dar și admirator al mării proze rusești ce a influențat literatura întregii lumi, Rebreanu este așezat de către autoarea lucrării în seria unor autori ca Tolstoi și Cehov, fiind, asemenea lor, un prozator-demiurg, al cărui univers ficțional complex este străbătut de mișcarea vieții.

În același timp, autorul *Răscoalei* face parte din categoria unor străluciți autori români, între care se numără Nicolae Filimon, Duiliu Zamfirescu, Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu, dar și Camil Petrescu și alți prozatori afirmați spre jumătatea veacului al douăzecilea.

Participând la discuția perpetuă privind tema majoră a operei lui Rebreanu (a fost el un prozator al țărânimii, taxat de unii exegeți grăbiți ai momentului ca un continuator al sămănătorismului ori a fost un autor modern, introducând în literatură valorile conștiinței individului, care se opune istoriei și e zdrobit de aceasta?), criticul și istoricul literar Tamara Nosenko se alătură celor care mizează pe modernitatea unui romancier de primă linie europeană.

Rebreanu este comparabil cu Reymont, polonezul ce transpune estetic ideea țăranului ca „făcător” de istorie sau cu prozatorii ruși care se revendică și ei dintr-o lume pe oasele căreia s-au clădit țări, imperii, dar și dureri fără leac.

Tamara Nosenko abordează fără complexe și problema „naturalismului” operei lui Rebreanu, a influențelor zoliste care pot fi discutate în legătură cu un roman ca *Răscoala*, dar se pronunță în favoarea realismului unei epoci cu care autorul se confundă și se legitimează. Cu toate că, valoarea operei lui transcende contextul de creație al acesteia, scrierile lui Rebreanu se hrănesc, indiscutabil, din aerul pe care marele prozator l-a respirat ca om al timpului său și al țării sale, al istoriei cu care s-a confundat până la durere.

În unele puncte, felul nostru de a-l înțelege pe Rebreanu nu este în totalitate convergent cu acela al autoarei. Romanul *Pădurea spânzuraților*, al cărui subiect de înalt dramatism avea să constituie punctul de plecare al unui film realizat de regizorul Liviu Ciulei și premiat la Cannes, nu este doar un „roman anti-războinic”, așa cum îl consideră Tamara Nosenko. Prioritar și definitiv, în opinia noastră,

acesta este un roman al conștiinței naționale. Subiectul îl apropie de tragedia greacă, prin frământarea personajului care refuză fratricidul și se opune războiului nu doar pentru ce reprezintă acesta, ci pentru că este o luptă împotriva fraților și a părinților săi. Poate că un alt element criticabil ar fi și acela că, uneori, autoarea cărții creditează fără nicio rezervă exegeza universitarului Ov. S. Crohmălniceanu, inclusiv afirmațiile de un didacticism prea îngust pentru a cuprinde esențele tari ale operei lui Rebreanu.

Dincolo de diferențele firești în receptarea literaturii din unghiul unor formații, gusturi și sensibilități particulare, cartea pe care o avem în față este, fără îndoială, o contribuție de referință la înțelegerea contemporană a operei lui Liviu Rebreanu, reluând și nuanțând ierarhiile și aprecierile critice canonice și reafirmând valoarea artistică a romancierului care fundamentează modernitatea prozei românești.

Considerăm că este foarte important ca o astfel de sinteză critică să fie tipărită și cunoscută și în cultura românească a prezentului, în traducerea realizată, cu toată competența de către dl. Corneliu Irod, scriitor important care aparține, deopotrivă, literaturii române și celei ucrainene. Versiunea românească a textului se remarcă, dincolo de valoarea intrinsecă a conținutului, prin claritatea și proprietatea termenilor, calități stilistice datorate traducătorului și demonstrând o cunoaștere aprofundată a subiectului tratat.

Pe baza aprecierilor formulate succint în rândurile de mai sus, consider că volumul de istorie și critică literară ***Romanele lui Liviu Rebreanu***, realizat de către cercetătoarea Tamara Nosenko, reprezintă o contribuție bine documentată, sintetică și totodată inovatoare la exegeza operei lui Liviu Rebreanu și recomand cu toată căldura publicarea acestuia.

Prin publicarea în limba română a acestui amplu studiu critic, Uniunea Ucrainenilor din România adaugă încă o pagină la preocuparea constantă privind apropierea între cele două literaturi, română și ucraineană, sporind cunoașterea reciprocă și invitând la un dialog intercultural de înaltă ținută intelectuală.

Nicolae Dan Fruntelată

Introducere

Liviu Rebreanu (1885-1944) este unul dintre cei mai importanți scriitori români din secolul XX. Pentru realizările sale literare, a fost ales membru al Academiei, cele mai valoroase opere ale sale fiind distinse cu premii naționale, ecranizate și traduse în numeroase limbi ale lumii, între care și în ucraineană.

Liviu Rebreanu este cunoscut ca nuvelist, dramaturg¹, traducător, critic de teatru, romancier, în a cărei creație, pentru prima dată în literatura română, sunt oglindite multiplele probleme sociale și naționale, atât din România, cât și din Transilvania, care până în anul 1918 intra în componența imperiului Austro-Ungar.

Făcându-se remarcant în diverse genuri literare, L. Rebreanu a intrat în istoria scrisului românesc, înainte de toate, ca romancier. De sub pana lui au ieșit romanele *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul Horia* (1929), *Răskoala* (1932), *Jar* (1934), *Gorila* (1938), *Amândoi* (1940). Moștenirea românească a scriitorului este o importantă componentă a literaturii române din anii 1920-30. Fără experiența lui artistică, nu poate fi înțeleasă evoluția romanului național, gen care anume în perioada interbelică a cunoscut o

¹ L. Rebreanu este autorul a trei piese: *Cadrilul* (1919), *Plicul* (1923), *Apostolul* (1926). (T. N.)

adevărată desăvârșire. Creația romancierului Rebreanu și, înainte de toate, realizările lui de vârf – *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala* – au influențat profund întreaga dezvoltare ulterioară a romanului românesc din secolul XX. Moștenirea romanică a lui Rebreanu a atras dintotdeauna atenția criticilor literari, nu numai pentru că, în sine, aceasta constituie un fenomen literar, creat de imaginația strălucitului maestru nepereche al cuvântului, în ale cărui opere valoroase se manifestă cel mai deplin întreaga forță a marelui său talent, profunzimea și originalitatea viziunii lui social-filosofice, noutatea rezolvărilor lui artistice, ci și pentru că tocmai el, fenomenul artistic Rebreanu, a întrupat cel mai exemplar, în scrisul național, trăsăturile crucialului moment social-politic, spiritual și literar al României anilor 1920-30 (rezultând mari diferențe de apreciere).

Și tocmai această epocă, cu bruștele ei cataclisme politice și sociale, adesea tragice, cu regimuri antiumane și totalitare, cu distrugătoarele războaie mondiale, i-a format concepțiile, marcate de căutarea adevărului. Și chiar în momentele dureroase ale dezorientării scriitorului, ele se bazau pe valoroase principii, cum e umanismul, spiritul democratic, dezvoltarea culturii naționale, delimitarea creației artistice de politica de război. În plan strict literar, această bruscă schimbare era evidentă în faptul că opera lui L. Rebreanu a concentrat, în mare măsură, starea procesului literar național din perioada amintită, fundamentalele năzuințe estetice și, înainte de toate, caracterul căutărilor sale adesea contradictoriu. Considerăm că din toată literatura română a acelei perioade, scriitorul Rebreanu a acumulat în creația sa cel mai mult din dobândirile artistice naționale și universale ale epocii literare anterioare și, în același timp, a fost unul dintre primii care și-a însușit noile tendințe universale în arta cuvântului din secolul al XX-lea, mai ales pe cele

proprii romanului. Tocmai prin acești factori ne explicăm atât inovațiile creației, cât și nereușitele scriitorului, ceea ce, după părerea noastră, a determinat unicitatea și originalitatea fenomenului artistic Rebreanu, pe care s-au străduit să-l înțeleagă și să-l explice mai multe generații de cercetători ai literaturii. Credem că a avut dreptate criticul A. Sasu, apreciind astfel tot ce s-a spus în critica românească referitor la Rebreanu: „Despre marele prozator știm totul și aproape nimic.” (85, 7)¹.

Critica din perioada interbelică – aici merită menționate mai întâi numele lui E. Lovinescu (66), N. Iorga (62), M. Dragomirescu (53), Ș. Cioculescu (48), G. Călinescu (47) – ni-l prezintă pe romancierul Rebreanu ca pe un talentat scriitor epic, cu precădere pe teme „fărănești”, pentru care este caracteristic un realism obiectiv, apropiat de naturalism sau verism, un realism „dur” și un stil specific, neutru (caracterizat adesea ca fiind prea puțin artistic).

După moartea scriitorului, îndeosebi, spre sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut, când literatura română și gândirea filosofică națională au pășit pe calea înfruntării dogmatismului ideologic și artistic, în știința literaturii pare să se petreacă redescoperirea lui Rebreanu. Se observă o prolifică tendință de combatere a interpretărilor stereotipe (îndeosebi a celor vulgar-sociologice) a fenomenului literar Rebreanu, o conștientizare mai profundă și mai completă a metodei artistice a scriitorului, a conținutului ideatiko-tematic al romanelor sale, a stilului său artistic (A. Piru, L. Raicu, A. Săndulescu). Îndeosebi lucrările lui A. Piru (77) și L. Raicu (80) sunt orientate spre o analiză largă a

¹ Aici și în continuare, trimiterile se dau în paranteză: prima cifră indică poziția în bibliografia aflată la sfârșitul cărții, iar cea de-a doua indică pagina. (T. N.)

aspectelor sociale, a problematicii romanelor lui Rebreanu și a artei epicului scriitorului care fusese privită până atunci mai ales din punct de vedere al caracterului epopeic. Esența cercetărilor lui A. Săndulescu (86) este stăruința autorului de a sublinia orientarea moral-etică și filosofică a conștiinței artistice a scriitorului.

În schimb, încercând o nouă lectură a creației roman-cierului Rebreanu, cercetătorii își permiteau nu o dată și alte exagerări. Acestea erau caracteristice mai ales reprezentanților așa-zisei critici impresioniste din anii 1970-80, care, respingând, în general, interpretarea largă, adesea liberă, își întemeiau propriile concluzii mai ales pe intuiție, pe absolutizarea popularelor la acea vreme metode de analiză psihanalitică și structuralistă. De pildă, P. [M.] Garcea (57) și A. Sasu (85), subliniind corect aspectul psihologico-filosofic al problematicii romanelor scriitorului, o conduceau spre scheme dinainte construite și de aceea nu întotdeauna productive pentru explicarea concepțiilor artistice ale lui Rebreanu, scheme fie abstract-speculative, fie psihanalitice. Căci e puțin probabil ca doar cu ajutorul, de pildă, al „complexului lui Oedip”, căruia în aceste raționamente i se atribuie un rol exclusiv, să poată fi explicate exhaustiv profundele drame sociale pe care le trăiau personajele romanelor scriitorului.

Totodată, acum, se observă, de asemenea, o fructuoasă tendință de reabilitare a stilului lui Rebreanu. Sunt studiate foarte atent limbajul artistic al romanelor sale (A. Andriescu – 44, E. Dragoș – 54), particularitățile compoziționale și cele ale structurii nivelurilor formei operelor sale, îndeosebi arhitectonica *Răscoalei* (M. Zăciu – 93 și V. Crețu – 49). Au fost exprimate o serie de opinii corecte în legătură cu modelul narațiunii, deși, preponderent, a fost privit ca unul tradițional epic-demiurgic (L. Raicu – 80, N. Manolescu – 68, D. Dumitriu – 55). Chestiuni importante pentru înțelegerea proble-

maticii și poeticii scriitorului, precum specificul propriu al principiilor caracteristice privind maniera de creație, și, în-deosebi, particularitățile psihologismului, continuă să provoace polemici aprinse, asta întrucât se încearcă interpretarea eroilor lui Rebreanu din diferite unghiuri: realist-sociologic, naturalist-biologic sau freudian. Și arta psihologică a scriitorului a cunoscut aprecieri diametral opuse: ba săracă și tradițional-demiurgică, ba originală și ultraactuală. Iar aceste afirmații sunt pur declarative. Practic, în niciuna dintre lucrări nu este cercetat expres mecanismul analizei psihologice ca mijloc de descoperire a lumii interioare a personajelor.

Cel mai puțin cercetat de către știința literară românească este specificul romanelor lui Rebreanu ca gen literar. Se afirmă, depildă, că, lăsând la o parte deosebirea mare ca structură, ambele opere „țărănești” – *Ion* și *Răscoala* – fuseseră, în general, vag caracterizate ca „epopeice”. Și mai puțin cercetat a fost foarte originalul roman psihologic *Pădurea spânzuraților*.

Continuă discuțiile și în privința căutărilor artistice ale romancierului, a contribuției lui la dezvoltarea modelului național al genului. Oricât de paradoxal ar părea, dar descoperirile ideatice și artistice ale lui Rebreanu, unanim recunoscut ca fondator al romanului românesc din secolul al XX-lea, sunt adesea asociate, imprudent, cu tradiția prozei clasice din perioada anterioară (N. Manolescu – 68, D. Dumitriu – 55). Unii (A. Sasu – 85, P. Gorcea – 57) le includ categoric între cele mai moderne, alții (A. Protopopescu – 79, S. Ilin – 60, M. Fridman – 39) întrevăd noutatea autorului mai cu seamă în domeniul problematico-tematic, considerând forma marilor lui opere ca fiind una tradițională, prea puțin rezonantă cu dobândirile artistice ale romanului contemporan. În plus, nu este abandonată o anume îngustime în receptarea romancie-

lului Rebreanu: despre realizările lui artistice chiar și astăzi se fac referiri îndeosebi la operele „țărănești”, subapreciindu-se contribuția ideatic-estetică a scriitorului la dezvoltarea romanului românesc așa-zis citadin, psihologico-intelectual. Cât privește exegeza literară ucraineană, aici Rebreanu rămâne un autor puțin cercetat: au fost scrise doar câteva prefete la traducerile celor mai bune romane și nuvele ale scriitorului; o serie de articole au fost consacrate unor anumite probleme ale creației lui¹.

Este în afara oricărui dubiu că adevărata contribuție artistică a lui Rebreanu la dezvoltarea romanului românesc din secolul al XX-lea încă nu este conștientizată și apreciată pe deplin. Este grăitor faptul că și în zilele marcării centenarului scriitorului, când se trăgeau concluziile privind studierea științifică a moștenirii lui artistice, cunoscutul critic M. Zăciu, unul dintre cercetătorii creației lui, a accentuat asupra faptului că L. Rebreanu încă n-a fost apreciat la adevărata sa valoare, cea care să stabilească locul real pe care-l ocupă în istoria literaturii naționale, subliniind corect că „după o sută de ani de singurătate”, acest remarcabil maestru al cuvântului este îndreptățit la o cercetare mult

¹ Vezi: Nosenko T. A., *Romanele sociale ale lui Liviu Rebreanu și contemporaneitatea* // Scriitorii țărilor socialiste din Europa și pro-cesul literar actual, K., 1982, p. 62-111; Idem: *Romanul anti-războinic al lui Liviu Rebreanu: problema eroului, particularități sti-listice ale genului* // Literatura sovietică, 1985, nr. 1, p. 30-37; Idem: *Calea creației și a descoperirilor: La 100 de ani de la nașterea lui Liviu Rebreanu* // Vsesvit, 1985, nr. 11, p. 122-124; Idem: *Calea descoperirilor și a creației* // Rebreanu L., *Opere alese*, M., 1987, p. 3-14; Semcinskyi S., „*Glasul conștiinței*” sau dragostea și moartea lui Apostol Bologa // Rebreanu L., *Pădurea spânzuraților*, K., 1990, p. 5-14; Nosenko T. A., *De la „Ion” la „Răscoala”. Despre modificările socio-psihologice în romanul lui L. Rebreanu* // Naș holos, București, 1996, nr. 16-17, p. 11 și nr. 18-19, p. 12. (T. N.)

mai temeinică (64, 3). Este clar că în privința cercetării fenomenului artistic în persoana eminentului romancier român, încă nu s-a spus ultimul cuvânt.

Având în vedere actualitatea acestei probleme, din necesitatea de a revedea aprecierile contradictorii, adesea învechite, ale creației marelui scriitor român, autoarea acestei monografii propune, de fapt, o lectură proprie a moștenirii artistice a romancierului Rebreanu.

Punând la baza cercetării sale analiza aprofundată a celor mai importante aspecte ale problematicii și poeticii din creația lui Rebreanu și, în multe privințe, semnificative pentru literatura română din perioada interbelică a secolului al XX-lea, a romanelor *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala*, autoarea își propune să evidențieze originalitatea ideatico-estetică a acestor opere și, deci, să remarce contribuția scriitorului la dezvoltarea romanului românesc din secolul al XX-lea. Legat de aceasta, în lucrare, atenția este concentrată, înainte de toate, asupra elucidării tratării de către scriitor a particularităților temelor centrale (țărănească și națională); asupra evidențierii specificului lui Rebreanu în crearea personajelor, în special asupra fondului analizei psihologice, ca mijloc de dezvăluire a caracterelor; asupra creionării originalității de gen literar a romanelor analizate, a particularității formei lor din punct de vedere al interacțiunii conținutului dominant al genului literar cu alte tendințe ale creației. Astfel, autoarea dorește să arate cum se încadrează această interacțiune în principalele componente structurale ale operei, în figura personajului principal, în sistemul personajelor, a cronologiei, a modelului narativ. Pentru rezolvarea acestor chestiuni, aceasta alege, în opinia ei, aspectul cel mai productiv al cercetării: romanele lui Rebreanu care sunt analizate atât la nivelul problematicii, cât și la cel al poeticii – din punct de vedere al evoluției gândirii artistice

a scriitorului, al neîncetărilor lui căutări de noi forme de exprimare ideatică-estetică, evidente în contextul tendințelor dominante ale genului literar nu numai în literatura română a acelei perioade, ci și în cea universală, precum și în cea ucraineană. Pe lângă încercarea de a realiza o analiză integrală și mai extinsă, în comparație cu lucrările predecesorilor, a conținutului tematic și de idei al romanelor lui Liviu Rebreanu, autoarea propune, de asemenea, o interpretare complet diferită de cea acceptată în exegetica românească a unor asemenea elemente importante de poetică cum este arta psihologică și de încadrare în gen ale scriitorului. În elucidarea specificului formei romanelor lui Rebreanu pe care le analizează, îndeosebi, în caracterizarea acestor opere, autoarea se sprijină, în premieră, pe principiul încrucișat propus de G. Pospelov (în privința genurilor) în ceea ce privește clasificarea pe genuri literare. Potrivit cercetătorului, natura oricărei opere este determinată, înainte de toate, de genul conținutului său („tipologic, de un anume aspect al problematicei istoricește repetat”) (35, 15), de posibila interacțiune a principalului conținut al genului literar cu alte tendințe creatoare de gen și, de asemenea, de apariția unui început de gen epic, ca metodă de redare artistică.

O astfel de abordare, după părerea noastră, oferă posibilitatea de a descoperi cu maximă eficacitate particularitățile și dinamica viziunii artistice a autorului romanelor *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala*, pornind de la structuri tradiționale și ajungând la unele noi, de a demonstra, pe deplin, eficacitatea descoperirilor lui pentru romanul național și universal, iar apoi a aduce unele corective într-o serie de imagini statornicite și, nu o dată, deloc obiective despre esența manierei de creație a scriitorului, despre contribuția lui Liviu Rebreanu la dezvoltarea romanului românesc al secolului al XX-lea.

Determinarea individualității artistice a lui L. Rebreanu: concepții estetice, creația din tinerețe (nuvelele)

Liviu Rebreanu s-a născut în Transilvania – provincie românească care, până în anul 1918, intra în componența Austro-Ungariei. În anul 1909, după absolvirea Academiei Militare din Budapesta și a efectuării stagiului militar, el ia hotărârea să devină scriitor profesionist și trece ilegal în România.

Formarea fenomenului artistic (care a fost) Rebreanu fusese condiționată în multe privințe de specificul vieții social-politice și spirituale din Transilvania acelor vremuri, care consta în propaganda ideilor de eliberare națională și politică, în dorința românilor de a-și păstra identitatea națională, în emanciparea culturală.

Hotărâtoare în formarea conștiinței artistice naționale a viitorului scriitor au constituit-o tradițiile literaturii transilvănene, în special, așa-numitul realism ardelenesc, ale cărui baze au fost puse la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea de către I. Slavici și alți scriitori. Acesta se caracteriza printr-un interes constant și profund față de viața poporului (îndeosebi față de cea a țăranimii și față de problematica națională) și unul specific, totalmente obiectiv, lipsit de orice coloratură lirică.

Un rol însemnat în acest proces l-a jucat, de asemenea, însușirea de către viitorul scriitor a experienței literaturii române, înainte de toate, a creației lui I. Creangă, G. Coșbuc, M. Sadoveanu și a altor maeștri ai cuvântului.

Un factor important în formarea gustului artistic și a orientării literar-culturale a tânărului Rebreanu l-a constituit literatura clasică universală (îndeosebi literaturile germană, ungară, rusă), a cărei cunoaștere, conform spuselor scriitorului însuși, l-a scos „...pe drumul cel bun al artei” (2, 517), iar traducerile din aceasta au fost pentru el o bună școală a măiestriei artistice¹.

Astfel, vorbind despre influența literaturii germane, L. Rebreanu sublinia că aceasta i-a determinat înclinația spre tema socială și spre constructivism (2, 517), de altfel, ultimul, o noțiune puțin descifrată chiar de către scriitor, este legat, după opinia cercetătorului acestei probleme, S. Ilin, de poetica romanului realist al lui Rebreanu, în special, de arhitectura lui (60, 66-86). Iar influența literaturii ruse asupra lui Rebreanu, cu precădere, a creațiilor lui A. Cehov, M. Gorki, L. Tolstoi, în concepția criticilor, se asociază mai ales cu abandonarea de către scriitorul român a elementelor naturaliste din creația lui timpurie în favoarea potențării, în acele scrieri, a orientării realist-critice, democrat-umaniste (36, 225-227; 31, 223), cu interesul vădit pentru arta epicului în redarea realității, specifică maeștrilor ruși ai cuvântului (31).

¹ L. Rebreanu a tradus câteva capitole din *Război și pace* și unele povestiri ale lui L. Tolstoi, o serie de povestiri de M. Gorki și A. Cehov (1916), nuvele de F. Dostoievski, un volum de proză scurtă a lui K. Mikszáth (1919), unele opere ale lui B. Kellermann (1918), M. Prevost (1921) și din alți scriitori ai literaturii lumii. (T. N.)

Procesul de cristalizare a concepțiilor ideatice-artistice ale lui Rebreanu, orientarea lui artistică au cunoscut o desăvârșire logică în perioada bucureșteană a vieții viitorului scriitor, în anii 1910-20. Acest interval, semnificativ în viața țării prin importante transformări social-politice, economice și cultural-spirituale, provocate de acutizarea elementelor sociale, în primul rând ale țărănimii, de actualitatea chestiunii naționale (în Transilvania), determinată de Primul Război Mondial, de criza moralei burgheze, a reprezentat, în multe privințe, o cotitură și în dezvoltarea literaturii naționale. Părăseau avanscena vieții culturale curente ideatice-estetice de la începutul secolului al XX-lea – sămănătorismul și poporanismul – care legau dezvoltarea societății și a literaturii naționale mai ales de problema țărănimii și de aceea nu mai corespundeau cerințelor artistice ale noii perioade. Cel mai mult s-a depreciat sămănătorismul, care, din cauza apologiei depășitelor forme de viață socială și ale creației literare, a devenit un fenomen anacronic ce a generat, după cum a remarcat corect criticul P. Georgescu, consecințe negative pentru dezvoltarea literaturii naționale – „o ruptură între literatura clasică din România secolului al XIX-lea și literatura secolului al XX-lea, între literatura română și cea universală” (56, 372).

În condițiile reevaluării valorilor sociale, morale și cultural-artistice pe care o trăia societatea românească a acelei vremi, pentru creația artistică națională devine actuală problema reorientărilor și a perspectivelor dezvoltării ulterioare. După părerea lui O. [Ov. S.] Crohmălniceanu, viața literară a României din acea perioadă era caracterizată de „tendința de înlăturare a spiritului provincial” (50, 10) care presupunea o complicată alăturare: orientarea proeuropeană și, în același timp, păstrarea specificului național. Neobișnuitul acestui proces, care se

manifesta adesea în dilema „cultură și spiritualitate sau europenizare”, a condus de facto la scindarea sistemului ideologic existent atunci în țară, a concepțiilor filosofice și cultural-artistice în două direcții opuse: tradiționalistă și modernistă. Curente tradiționaliste, înainte de toate, sămănătorismul (după război, neosămănătorism), dar, totodată, și cele apărute în perioada de după război – gândirismul (de la cuvântul românesc *gând*) și trăirismul („filosofia trăirii”), sub sloganul salvării culturii românești de influențele străine, a păstrării „unei literaturi naționale sănătoase” și a apărării „românismului” (a etno-spiritualității naționale, pe care ideologii acestor curente o asociau îndeobște cu un fond țăranesc), propriu-zis opuneau cultura civilizației. Neluând în seamă procesele artistice care aveau loc atunci în literaturile europene, ignorând, în creație, criteriul estetic, aceste curente consolidau de fapt regionalismul literar, departe de orice influență și înnoire.

Forțele modernizatoare, dimpotrivă, militau pentru o înnoire hotărâtă a creației artistice naționale, pentru depășirea tradițiilor conservatoare. Este vorba, în primul rând, de simbolismul românesc, deosebit de activ după anul 1910. Ideologii acestuia erau împotriva izolării literaturii naționale (îndeosebi a poeziei) în „primitivismul carpato-dunărean” și chemau la „apropierea de sufletul european” atât în planul asimilării straturilor tematice noi, cât și sub aspectul înnoirii mijloacelor artistice de exprimare.

După Primul Război Mondial, au devenit active diverse curente avangardiste, ai căror reprezentanți contestau vehement tot ceea ce, după părerea lor, nu erau „academicism”. Aceștia vedeau înnoirea creației artistice în sincronizarea ei cu dezvoltarea tehnicii, în așa-numita integrare – crearea de complexe unice pentru diferite genuri de artă (constructiviști) sau în caracterul ei instructiv, oniric, în er-

metismul ei: îndepărtarea de realitatea înțelegerii, de orice principii estetice și morale (suprarealiști).

Un loc de frunte în procesul reînnoirii, care fusese observat în literatura română, i-a revenit curentului sincronist și liderului său, criticul și esteticianul E. Lovinescu pe care oamenii de litere l-au numit „avanpost al progresului” în ceea ce privește noile tendințe. Susținând cu hotărâre sincronizarea literaturii române cu realizările artistice ale literaturii din Europa Occidentală (în primul rând, cu cea franceză), Lovinescu insista asupra lărgirii diapazonului ideatico-tematic și stilistic al artei naționale a cuvântului, milita activ pentru tratarea noilor motive citadine, pentru psihologizarea și intelectualizarea acestora, atribuind în acest sens o mare importanță dezvoltării romanului național. Lovinescu considera că o condiție a acestor procese o constituie evoluția gândirii artistice naționale de la formele lirice, subiective la unele obiective. De asemenea, el privea obiectivitatea ca pe un mijloc de înlăturare a literaturii cu tendință, declarative, lipsite de mare valoare, înainte de toate, a manierei artistice sămănătoriste și a poporanismului politic.

Opoziția dintre tendințele tradiționaliste și cele moderniste din literatura română a anilor 1910-20 era însoțită de confruntări dintre diferitele metode și concepții literare, care au dus la reaprinderea unor îndelungate discuții și polemici. S-a produs o separare categorică între adepții „artei pentru artă” și cei ai „artei cu tendință”, între orientările realiste și cele nerealiste.

Numeroase discuții au avut loc asupra unor chestiuni fundamentale ale creației artistice naționale, precum orientarea ideatico-tematică a literaturii, relația dintre tendință și estetic în artă, moștenire și inovație, specificul național și legătura lui cu categoriile estetice, etice și etnice. Clarificarea

acestor probleme a și impulsionat, de fapt, căutările artistice ale aceluși timp, a facilitat conturarea mai clară a viitoarelor căi în dezvoltarea creației național-culturale.

Un remarcabil rol stabilizator în aceste procese complicate și controversate l-au jucat oamenii de cultură, așa zice, ai orientării „de mijloc” (mai ales grupul de la revista *Viața românească* și liderul ei, criticul G. Ibrăileanu; publicația a început să apară din anul 1906), ale căror concepții erau departe de extreme – atât de cele modernizatoare, cât și de cele tradiționaliste. Poziția lor a devenit un factor activ în apărarea valorilor spirituale și estetice ale literaturii române, a bazei ei democratice, umaniste, raționale, a specificului ei național (pe care ei o înțelegeau, de fapt, în mod dialectic). Aceste forțe sănătoase din cadrul culturii „au combătut atât cosmopolitismul, cât și tradiționalismul șovin, susținând că stăpânirea dobândirilor culturale ale întregii omeniri vor fi benefice pentru dezvoltarea culturii naționale românești (36, 9-10).

Această atmosferă literară, întregul ei spirit al căutărilor contradictorii și aspirația către nou au determinat, în cele din urmă, *conținutul concepțiilor estetice* ale lui Rebreanu, îndeosebi, originalitatea manierei de creație, mărturisită de autor: un realism „sever” care în multe privințe era novator în comparație cu „realismul liric și artistic”, dominant în acei ani în literatura română, după cum constatase teoreticianul T. Vianu. La baza crezului artistic al lui Rebreanu, care la începuturile sale se sprijinea pe bunele tradiții literare din Transilvania și, totodată, întruchipa cu totul exemplar tendința de dezvoltare a procesului literar contemporan scriitorului (depășirea subiectivismului liric), a stat principiul obiectivității literaturii, respingerea categorică a hiperbolizării eului scriitorului, pe aceasta din urmă caracterizând-o ca fiind un „anacronism al romanticilor”. Mărtu-

risirea principiului obiectivității creației artistice explică înțelegerea de către Rebreanu a artei cu tendință. Legând specificul realismului de ideea condiționării sociale a literaturii și recunoscându-i artistului dreptul la o poziție în privința ideii, Rebreanu întrezărea, totodată, diferența esențială dintre cea cu tendință, profundă, motivată artistic, și una preconcepută, adică una care transformă orice operă într-un „hibrid”, într-un „manual al propagandei” care nu are nimic în comun cu arta autentică. De aceea, insistând asupra valorii etice și a importanței educative a literaturii, Rebreanu asocia aceste noțiuni, în primul rând, cu aspectul artistic, respingând, în același timp, categoric, din arta cuvântului, aspectul moralizator. Formarea unei atari poziții estetice noi, care fusese progresistă pentru literatura română a primelor decenii ale secolului al XX-lea, încă nelipsită de rolul moralizator, a fost, în mare măsură, influențată pozitiv de colaborarea lui Rebreanu cu alți cunoscuți critici, M. Dragomirescu (în anii 1909-10) și E. Lovinescu (în anul 1919), care susțineau consecvent prioritatea aspectului artistic în creația literară.

Principiul obiectivității artistice a literaturii se răsfânge, în estetica lui Rebreanu, și asupra artei stilului, pe care scriitorul îl privea, înainte de toate, ca pe o scriere exactă, lipsită de efect exterior, ca pe „cuvântul care exprimă adevărul” (3, 368).

Intuind specificul realismului obiectiv în sinteza artistică și în tipizare, scriitorul asocia aceste noțiuni nu numai cu un adevăr exterior, cu o recreere empirică a vieții, ci și cu profunda cuprindere, cu cercetarea bazelor esențiale și a problemelor existențiale – „absoluturi” care constituiau, în opinia lui, „cea mai înaltă cerință a artei”. Rebreanu considera că cel mai eficace mijloc pentru o asemenea dobândire a vieții îl reprezintă cercetarea personalității umane, a

momentelor dramatice din existența omului, adesea tragice, înainte de toate, a lumii lui interioare, cu pasiunile și psihologia ei profundă, ceea ce l-a și determinat, de fapt, pe scriitor să considere realismul ca fiind „viață eternizată în mișcările sufletului” (2, 369).

Principiile estetice ale psihologismului și obiectivismului literaturii, cărora Rebreanu le acorda o importanță deosebită, nu numai că au definit originalitatea metodei lui artistice, dar au determinat, în mare măsură, caracterul novator al căutărilor lui artistice. În aceste căutări, în general, în concepțiile privind căile de dezvoltare a literaturii naționale, Rebreanu evita extremele, caracteristice atât tradiționaliștilor radicali, cât și moderniștilor. El a susținut ideea necesității înnoirii artistice, dar a unei înnoiri organice, treptate, respingând astfel modernizarea forțată și căutărilor formaliste. Numind căutarea novatoare „modernitate”, el contesta astfel ermetismul, izolarea de lumea reală, prețuind, în primul rând, „modernismul conținutului”: „înțelegerea pătrunzătoare și profundă și reflectarea artistică a realității naționale” (3, 315). Cu toate acestea, dând câștig de cauză „modernismului” sau, după cum îl numea el, „modernismului autentic”, L. Rebreanu înțelegea, concomitent, și necesitatea înnoirii și a mijloacelor poetice, subliniind că mijloacele de expresie ale artei „...trebuie să se înnoiască continuu, altfel ele vor amorți și vor muri” (2, 365).

Dorind să-și găsească o imagine artistică proprie, Rebreanu se sprijinea, înainte de toate, pe tradiția artistică națională, punând pe primul loc în artă specificul național, noțiuni pe care el, cu toate acestea, nu era înclinat să le privească în sensul tradiționalist, ca pe ceva neschimbat, închistat. Legând, în primul rând, specificul național de spiritul și mentalitatea țărânimii românești, după părerea lui, adevăratul izvor

al „românismului”, Rebreanu nu restrângea, totuși, sensul lui la un regionalism îngust, la un „românism” conservativ-patriarhal, la un etnografism pur și nici nu substituia esteticul cu aspectul etnic. Scriitorul ajunge la concluzia că opera literară trebuie apreciată „nu după reflectarea în ea a temei rurale sau citadine, ci numai după întruchiparea ei artistică” (3, 315) și că specificul național trebuie să aibă și o valoare general umană (1, 324). O astfel de înțelegere de către romancier a bazelor creației naționale este garanția că tocmai acest scriitor este unul dintre primii în literatura română a secolului al XX-lea care a abordat problematica citadin-intelectuală în chip nou și cu o nouă înțelegere a temei tradiționale în arta națională a cuvântului, cea țărăneasă.

Adept al unui drum propriu în dezvoltarea creației artistice naționale, în același timp, Rebreanu nu putea să nu conștientizeze (și să accepte) acea influență pozitivă pe care o avea asupra culturii românești, după cum spunea el, „contactul cu civilizațiile vecine”. Ca artist al cuvântului, care a asimilat profund valorile artei universale, care i-au scos conștiința dintre cadrele înguste ale culturii regionale și i-au lărgit orizontul artistic, ca scriitor care s-a format sub influența ideilor celor mai noi ale lui E. Lovinescu, Rebreanu nu se delimita de căutările ideatico-estetice ale literaturii europene contemporane lui. Numeroasele însemnări zilnice, discursurile, răspunsurile la anchete, legate de diverse chestiuni ale dezvoltării creației artistice, mai ales de noul pe atunci roman european al lui M. Proust, A. Gide și alții (1, 2, 3, 4), vorbesc despre permanenta atenție a scriitorului la aceste procese, înțelegerea de către el a esenței și a importanței fenomenelor într-adevăr novatoare din literatura universală pentru progresul literaturii naționale.

Anume pe baza înnoitelor tradiții naționale și a specificului național, în contextul experienței artistice a literaturii

europene contemporane lui, scriitorul Rebreanu năzuia „să găsească forme proprii de exprimare” a conținutului sufletului românesc.

Consonant cu spiritul timpului, cu acele schimbări ideatico-estetice care se petreceau în literatura română, concepțiile estetice ale lui Rebreanu, originale și în multe privințe inovatoare, au devenit garanția faptului că tocmai acest scriitor a ajuns unul dintre reprezentanții cei mai străluciți și talentați ai întregii structuri complicate a vieții sociale românești (îndeosebi a celei din Transilvania) din prima jumătate a secolului al XX-lea, înainte de toate ale chestiunilor la ordinea zilei – problema țărănească și cea națională – care au marcat magistrala linie tematică a creației lui.

Unele succese în acest domeniu a cunoscut L. Rebreanu deja cu nuvelele pe care le crease, cu precădere, în perioada dintre anii 1909 și 1923, și apărute mai ales în volumele *Frământări* (1912), *Golanii* (1916), *Mărturisire* (1916), *Răfuiala* (1919), *Catastrofa* (1921)¹.

În intențiile lui artistice, tânărul scriitor încerca o separare totală de genul de nuvelă existent în acel timp în creația literară națională, pe care el o caracterizase ca fiind „un fel aparte de anecdotă, scrisă vioi, ușor, cu înfrumusețări artistice, dar lipsită de interes profund față de conținut sau față de conflicte psihologice” (73, 3).

Însăși tematica nuvelor de început ale lui Rebreanu, pe care a tratat-o sub influența indubitabilă a prozei „scurte” a lui A. Cehov și M. Gorki (tragismul ascuns al existenței

¹ Cele mai bune nuvele ale scriitorului au fost reeditate de mai multe ori și în alte culegeri: *Cântecul lebedei* (1927), *Cuibul viselor* (1927), *Cântecul iubirii* (1928), *Ițic Ștrul, dezertor* (1932), *Oameni de pe Someș* (1936). (T. N.)

„omului mărunț” într-un oraș mare, cumplita viață semi-animalică în societate a dezmoșteniților sorții, a locuitorilor „de pe fundul” orașelor), denotă spiritul de inovație al scriitorului care a descoperit, în literatura română, eroi neobișnuiți de pitorești și straturi ale realității încă necercetate.

În povestirile din ciclul „golanilor” (*Culcușul, Golanii* ș.a.), este zugrăvită, cu maximă franchețe a realității, viața elementelor declasate, grotescă, adesea lipsită de omenie, care i-a oferit motive criticului Ș. Cioculescu să sublinieze în ele o „notă de verism cumplit” (48, 331), pe care a introdus-o tânărul scriitor în proza aceluia timp.

Nuvelele dedicate „omului mărunț” relatează despre oameni bătuți de soartă, nefericiți, dramatismul existenței cărora, după cum sublinia scriitorul, își are rădăcinile în sărăcie, în umilința socială și morală, în dependența de cei bogați și puternici. O parte dintre ele (*Strănutarea, Cearta, Ghinionul, Vrăjmașii, Norocul, Cuceritorul, Cântecul lebedei* ș.a.) este construită, cu precădere, pe o coliziune anecdotică, adesea de moravuri, care era, desigur, nu numai o consecință a lecțiilor cehoviene, dar și un rezultat al însușirii timpurii de către Rebreanu a poeziei „anecdoticului” lui Mikszáth. Acelea sunt adevărate miniaturi tragicomice cu final neașteptat, „în care predomină ironia, colorate uneori cu note de tristețe, de melancolie” (31, 223). În nuvelele cele mai bune ale scriitorului (*Ocotitorul, Talerii*), prevalează importantul conflict existențial – social sau psihologic –, fiind aprofundat conținutul individual al evenimentelor. Această regulă se extinde și asupra povestirilor „sătești” ale lui L. Rebreanu, dintre care cele mai remarcabile (*Proștii, Cerșetorul, Răfuiala*) ni-l prezintă ca pe un nuvelist matur atât din punct de vedere al intereselor artistice, cât și în raport cu propria manieră de creație. Lumea satului

românesc apare în prezentarea nuvelistului Rebreanu, de cele mai multe ori, ca o realitate plină de cruzime, necruțătoare, stratificată social, departe de a fi romantică, iar pălmașul de la sat este zugrăvit ca un om lipsit de drepturi, aspru, plin de dramatism interior și de patimi ascunse. Această lume, redată în povestirile „sătești”, denotă o profundă cunoaștere de către scriitor a vieții, iar ce-i mai important este faptul că, în multe privințe, el a stabilit dimensiunile acelei drame a poporului care-și va găsi deplina realizare în marile lui opere. Realismul obiectiv social îl individualiza pe Rebreanu nu numai pe fondul „micului romantism sămănătorist” (A. Săndulescu), care era arhiplin de personaje-țărani, adesea carnavalesc-etnografice, ci i-a asigurat scriitorului începător un loc aparte în toată literatura română de atunci, care protesta împotriva influenței distrugătoare, exercitată de civilizația burgheză asupra societății și a individului. Rebreanu se deosebea de acei scriitori (M. Sadoveanu, E. Gârleanu) care legau viziunea lor asupra vieții poporului de înfățișarea lui poetică, eroică și, uneori, primitiv-arhaică precum și de cei (operele aceluiași M. Sadoveanu, I. Visarion, [I.] Al. Brătescu-Voinești ș.a.) care în descrierea vieții poporului continuau tradițiile naționale realist-critice ale măștrilor români ai cuvântului din secolul al XIX-lea. După modul de prezentare a realității, L. Rebreanu se plasa mai aproape de tradițiile literaturii transilvănene (I. Slavici, I. Agârbiceanu), care se remarcă printr-un caracter social activ, prin obiectivitate și prin respingerea viziunii lirice. Deși se orienta după aceste tradiții, Rebreanu nu a mers mai departe chiar începând cu nuvelele lui de tinerețe, întărind nota social-critică a creației sale și renunțând la convenționalismul etic, la „tezismul” transilvănean, la caracterul moralizator, acestea fiind trăsături spe-

cifice, istoricește apărute în această literatură ca urmare a actualizării menirii de emancipare națională și cultural-educativă care erau puse, atunci, în fața creației artistice din acea provincie.

O astfel de concepție artistică a lui Rebreanu i-a dat temei, bunăoară, mentorului sămănătorismului N. Iorga să aprecieze metoda artistică a autorului nuvelilor (cu evidentă neacceptare a ei) ca fiind „un realism de crudă autenticitate”, care „a distrus” „Ardealul nobil al lui Slavici” și „Ardealul de mare valoare etică al lui Agârbiceanu” (65, 129). Iar criticul T. Vianu a ajuns la concluzia că, înainte, realismul românesc nu demonstrase o privire atât de sumbră asupra vieții, care, de altfel, i-a dat posibilitatea acestui autor să lupte prin cuvânt cu mai mult curaj decât alți scriitori cu răul și cu defectele oamenilor și tocmai datorită motivelor care au răsunat în nuvelistica rebreniană și datorită limbii lui artistice și poziției scriitoricești, „realismul românesc a intrat într-o nouă fază” (91, 281).

O etapă importantă în formarea preocupărilor ideatice-tematice ale lui Rebreanu a devenit, de asemenea, nuvelistica „de război”: povestirile *Hora morții* (1916), *Catastrofa* (1919), *Ițic Ștrul, dezertor* (1920), nuvela autobiografică [romanul] *Calvarul* (1919). Trăsătura fundamentală a acestor opere este evidentă și multipla creștere a problematicei, concentrarea scriitorului asupra noilor aspecte specifice creației lui timpurii: prezentarea naționalei „drame de conștiință”, a dramei alegerii morale. Anume această trăsătură a determinat apariția, în practica artistică a prozatorului, a strălucitelor caractere tipice, cu un conținut psihologic mult mai profund (și nu pur și simplu imaginea a ceea ce este „caracteristic în viață”, ca în povestirile din tinerețe), fapt ce i-a dat scriitorului Rebreanu posibilitatea de a se apropia nemijlocit de în-

țelegerea fenomenelor de criză socială și spirituală ale vieții, de ridicarea problemelor moral-psiologice care aveau importanță general umană.

Succesele dobândite de Rebreanu pe tărâmul navelisticii s-au datorat nu numai faptului că scriitorul a ajuns să stăpânească aspectele realității noi pentru literatura română și a înțeles, în chip nou, temele ei tradiționale. Ele sunt legate, de asemenea, și de faptul că el și-a creat un stil aparte, care se deosebea vădit de maniera descriptiv-lirică în arta cuvântului. Subordonându-și propria tehnică concepției „asprului” realism obiectiv, tânărul scriitor tindea conștient să opună propria creație, după cum afirma el însuși, „delicatelor povestiri” și „stilului rafinat” al vremii. El considera că în creația artistică „...cel mai puțin viabile sunt floricelele stilistice, doar adevărul este cel care conține viață și doar prin el se poate învinge timpul” (2, 371).

Fără a vădi un interes special pentru căutările în domeniul stilului (care corespundea întru totul tradițiilor prozei transilvănene), orientându-se, în special, către proza lui Cehov, cu atenția lui deosebită pentru laconism, pentru limpezimea descrierilor și limba personajelor, către așa-numitul psihologism indirect, L. Rebreanu, totuși, și-a creat propriul stil „simplu” și „puternic” (89, 320-322), care era în totalitate consonant cu obiectul descrierii sale artistice. Stilul scriitorului se remarcă prin austeritate, imparțialitate, exactitate și dinamica expunerii, printr-o tensiune deosebit de profundă. Aceasta i-a dat autorului posibilitatea ca în cele mai valoroase nuvele ale sale – prin redarea, prin folosirea dialogurilor pline de conținut intern, prin fixarea mișcărilor instinctuale și ale subconștientului – să recreeze un dramatism reținut, iar uneori și un tragism profund al sufletului omului simplu. Se poate considera că miezul acestui stil, după cum bine s-a subliniat încă din timpul

vieții lui L. Rebreanu, într-o remarcă la nuvelistica lui, îl constituie contopirea realismului cu o concentrată analiză psihologică.

Descoperirile artistice din nuvele, care reflectau procesul de creștere interioară a scriitorului, formarea preocupărilor lui ideatico-tematice, a trăsăturilor esențiale ale metodei și ale stilului, ale cristalizării măiestriei au constituit un pas important pe calea unui nou nivel al gândirii literare a lui Rebreanu spre înfăptuirea acelei profunde sinteze artistice la care a năzuit mereu. Nuvelistica l-a condus pe scriitor spre stăpânirea acelei forme care să-i permită să-și concentreze atenția asupra unei concepții mai profunde și mai largi de interpretare a omului și, totodată, prin înțelegerea sortii lui, să deslușească mai cuprinzător și multilateral problemele dezvoltării sociale. O astfel de formă, care răspundea organic specificului concepției artistice a scriitorului și care i-a oferit posibilitatea să realizeze necesarele generalizări în tratarea temelor cardinale ale creației sale (a țaranului și cea națională), a devenit pentru Rebreanu romanul – cel mai adecvat realității de atunci, „hibrid”, după însăși definirea scriitorului, gen literar capabil să cuprindă concomitent multe aspecte ale vieții umane: și sociale, și psihologice, și fantastice, și istorice (1, 363).

CAPITOLUL I

Romanul „țărănesc” *ION*. De la tradițional la nou

Primul roman al lui L. Rebreanu, *Ion*, care a văzut lumina tiparului în anul 1920, a provocat o adevărată senzație, critica numind apariția acestuia o dată istorică, un moment de cotitură în dezvoltarea prozei naționale (în anul 1921, acestei opere i s-a conferit Premiul Academiei). Romanul a confirmat maturitatea în creație a scriitorului, exemplară nu numai în comparație cu nuvelistica lui, inegală din punct de vedere al valorii artistice. Întrupând înaltul nivel al gândirii în noua conștiință artistică a aceluia timp, opera lui Rebreanu a constituit un îmbold pentru acest gen literar într-o etapă evident mai dezvoltată a literaturii române.

Este caracteristic faptul că, până la Primul Război Mondial, romanul realist (apărut la mijlocul secolului al XIX-lea), din cauza lipsei unei tradiții naționale în acest gen literar, legat și de dobândirea târzie a statalității (1878), a instabilității vieții naționale și sociale a țării, precum și din cauza insuficienței obiectivizării a gândirii ideatico-estetice a scriitorilor, s-a dezvoltat inegal și intempestiv. E limpede că el ceda locul genurilor tradiționale ale prozei: nuvelei, povestirii, memorialisticii, care dominau în literatura

vremii. O piedică însemnată pe calea perfecționării romanului la începutul secolului al XX-lea fusese ideologia sămănătorismului, potrivit căreia acest gen literar era inadecvat pentru o literatură „țărănească”, precum cea română. Prin aceasta, se explică în mare măsură faptul că opere ca *Mara* (1894) a lui I. Slavici, ciclul romanesc al lui D. Zamfirescu, *Viața la țară* (1894), *Tănase Scatiu* (1896), *În război* (1896), precum și *Arhanghelii* (1914) lui I. Agârbiceanu – jaloane remarcabile în procesul consolidării romanului în România – nu au devenit indici ai maturității acestui gen literar național.

Un cuvânt hotărâtor în deplasarea romanului românesc de la „naivitate lirică” la „maturitate obiectivă” l-a avut Liviu Rebreanu. Anume romanul *Ion*, după părerea lui E. Lovinescu, „cea mai viguroasă creație epică” a literaturii române, care a ocupat treapta cea mai de sus în acest proces, a constituit „o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau tendințele poporaniste, și comparativ cu spiritul moralizator transilvănean” (66, 242). Fenomenul Rebreanu a fost determinat de cauze obiective și subiective. Maturitatea epică a vieții naționale românești, legată, înainte de toate, de evenimentele social-istorice precum Răscoala țăranilor din 1907, Primul Război Mondial și Unirea Transilvaniei din 1918, care au intensificat vădit relația „individ – societate”¹, au determinat pentru literatură acea situație care a creat un climat prielnic pentru apariția unei mature forme artistice a genului literar, capabilă să redea complexitatea vieții sociale românești din acea vreme. Necesitatea unui roman care să

¹ V. Belinski, de pildă, considera că „ideea personalității”, „privirea poetică a omului care este studiat în raportul lui cu viața socială” constituie o importantă precondiție determinantă pentru apariția romanului (7, vol. 1, 149). (T. N.)

fie „plin de probleme și dovezi omenеști” (59, 192) și să poată „depăși faza copilăriei” literaturii naționale, la care chema insistent, în 1919, G. Ibrăileanu, devenise o poruncă a vremii. Această tendință, care coincidea cu intențiile literare și concepțiile estetice ale lui L. Rebreanu, mai ales cu respectarea de către autor a principiului ogîndirii artistice obiective, și-au găsit cea mai deplină întruchipare în romanul *Ion*.

Recunoscând rolul istoric al autorului lui *Ion*, O. [Ov. S.] Crohmălniceanu scria: „Romanul nostru a ajuns la o viață literară de sine stătătoare în procesul obiectivizării, și apariția unui prozator precum Rebreanu a însemnat un progres imens pentru acest gen literar” (50, 206).

Obiectivitatea artistică a lui L. Rebreanu – una dintre trăsăturile cele mai importante ale gândirii lui epice – este garanția opticii scriitorului, lipsită de preconcepții, corectă, asupra vieții naționale din secolul al XX-lea, înainte de toate, a celei țărănești tradiționale. Baza unei asemenea optici fusese conștientizarea de către el a problemei sociale a țărănimii, pe care romancierul o privea ca pe o problemă a „vieții românești înseși”, în primul rând, a țăranilor lipsiți de pămînt (această înțelegere i-a fost înlesnită scriitorului de tragicele evenimente ale Răscoalei țărănești din anul 1907). Pentru dezvoltarea literaturii române din acea perioadă, acest fapt a devenit un fenomen semnificativ, căci se cunoaște că tocmai de evenimente cu determinare socială, de maturitatea analizei sociale sunt legate importante descoperiri ale realismului și ale romanului – genul literar cel mai adecvat lui Rebreanu.

Aducând în creația artistică națională o nouă optică asupra vieții țărănești și a țăranului, Rebreanu tratează problema țărănească, devenită obiectul principal al preocupării artistice în romanul *Ion*, înainte de toate ca pe una a luptei pentru pămînt, a „setei de pămînt”, a „puterii pămîntului”.

O astfel de interpretare artistică se deosebește fundamental de destul de răspândita în literatura de atunci, îndeosebi în cea sămănătoristă, reflectare arhaizantă, iar adesea și idealizată.

Cel mai strălucit și mai convingător a fost întruchipată această problemă în povestea dramatică a eroului central al romanului – țăranul transilvănean sărac („...sărac ca un șoa-rece de biserică” – spune despre el autorul), Ion Glanetașu, care s-a străduit, însurându-se cu o fată bogată, dar pe care n-o iubea, Ana, să pună stăpânire pe pământurile tatălui ei, Vasile Baciui, și să scape, în felul acesta, de sărăcie și ne-dreptăți. Optând în favoarea pământului, care devenise o idee-patimă a vieții lui, Ion renunță totodată la o altă mare pasiune a sa, la Florica, fata pe care o iubea. Iar pentru asta, el a plătit nu numai cu adevărata fericire și omenie, dar și cu ceea ce e mai scump, cu propria viață. Înfățișându-l pe Ion ca pe un om puternic, activ, perseverent, nemilos care, pen-tru a-și atinge scopul, îi face nefericiți pe mulți (o pustiește moral pe Ana și o determină să se sinucidă, îi ia pământul fostului gospodar Vasile Baciui, iar pe Florica, iubita lui, o lipsește de fericire, pe George, bărbatul ei, îl împinge la crimă), Rebreanu aduce în literatura română un nou tip de personaj, o apariție caracteristică realității burgheze din vremea lui. Prin fondul său „prozaic”, prin „stricăciunea” sa (așa l-a caracterizat G. Ibrăileanu pe țăranul „burghez” din perioada de intensivă transformare capitalistă a satului – 59, 185), personajul lui L. Rebreanu se deosebește vizibil de personajele pasive, lipsite de voință, neadaptate la noile condiții sociale, personaje de care era plină literatura română în secolul al XIX-lea și, mai cu seamă, în primele decenii ale celui de-al XX-lea.

Compasiunea scriitorilor pentru soarta grea a po-porului, îngrijorarea lor față de ruina lumii spirituale

a omului, provocată de noile legi ale lumii burgheze, au determinat, în semn de protest, o imagine poetizată, adesea idealizată a țăranilor și o viață patriarhală, după părerea unor maestri ai cuvântului, chipurile, perfectă. Aceste tendințe de hipertrofieri au apărut în creațiile „lacrimogene” (Z. Ornea) ale sămănătoriștilor, care au creat în literatura națională stereotipe chipuri de țărani și tablouri ale vieții rurale.

Dovedind o privire trează – departe de imaginea anti-istorică, bucolică – asupra satului românesc din vremea lui, unde fenomene precum stratificarea socială, viața grea, un țăran dârz și practic, mijloace amorale de adaptare a omului la noile condiții sociale erau o realitate obiectivă, L. Rebreanu a distrus schemele care erau atribuite creației artistice naționale. El a demonstrat că literatura „rurală” nu trebuie să fie doar sămănătoristă, ducând, astfel, acest curent, după cum bine observa E. Lovinescu, la un „anacronism estetic”.

E firesc că o parte a criticii de atunci, mai ales aripa ei tradiționalistă, și îndeosebi N. Iorga, neacceptând o astfel de concepție artistică, îi reproșa lui L. Rebreanu „realismul autenticității grosolane”, redarea, chipurile, deformată a realității, prezentarea prea „terestră” a realității, precum și faptul că eroul central al romanului era atipic. Erou care ar fi, cică, întruchiparea unui primitivism rudimentar, a unei cruzimi grosolane a instinctelor atavice, a tot „ce e mai josnic în viața rasei” (65, 129), ce fusese adus în literatură sub influența naturalismului european.

Într-adevăr, tratând problema țăărănească din unghiul „puterii pământului”, L. Rebreanu înfățișează procesul deformării morale a personalității umane. Din cauza înversunatei lupte pentru pământ a lui Ion, lui i se schimbă structura interioară: înnăscuta lui natură severă și tăria de caracter se transformă în grosolanie, inteligența și istețimea – în calcul

rece, voința inițială – în egoism. I se nivelează și se distrug până și cele mai luminoase sentimente ale naturii lui. Atitudinea lui față de părinții sărăciți devine disprețuitoare, indiferența față de Ana se transformă în ură; chiar și scurta sclipire de dragoste paternă pentru micuțul lui fiu se stinge repede, iar după moartea Anei, Ion se folosește de copil ca de o posibilitate de a-și păstra pământul.

Însă această dramatică dezumanizare a personalității, în interpretarea lui Rebreanu, nu denotă nicidecum o înclinare a scriitorului către naturalism, către animalizarea omului, după cum susțineau reprezentanții criticii tradiționale, iar unii dintre cercetători o remarcă și azi¹.

În creația literară, scriitorul nu pune pe primul plan copierea naturalistă a anumitor fapte de viață (1, 141), ci sinteza artistică și tipizarea. De aceea, la crearea lui Ion al său, el s-a îndepărtat, mai întâi, de general cunoscutele fenomene ale realității, demonstrând convingător motivarea realistă a comportamentului și caracterului eroului său.

Descoperind logica dependenței omului de societate, scriitorul a arătat că tocmai cauzele sociale – sărăcia, lipsa pământului și nu altele, mistificate – l-au determinat pe eroul romanului să adopte calea luptei crâncene, pierzătoare de suflet, pentru propria existență. Această logică este confirmată de toate evenimentele romanului, care reliefează umilirea familiei nevoiașe a Glanetașilor, însă cel mai strălucit apare în profundele chinuri sufletești ale lui Ion: „El tot mai des și mai des recunoștea în fața lui însuși că, oricât

¹ A. Piru, de pildă, consideră că uneori L. Rebreanu motivează comportamentul eroului său prin cauze mistico-biologice (77, 218). N. Manolescu afirmă că Ion este „o victimă a fatalității biologice” și că nivelul conflictului în roman este „natural-bilogic” (68, 172, 173). P. Gorcea subliniază, de asemenea, că în caracterul lui Ion „instinctul prevalează asupra altor zone ale psihicului” (57, 213). (T. N.)

ar munci din greu, tot nu va avea nimic. Așa că va fi nevoit toată viața să fie slugă la alții, să muncească pentru îmbogățirea lor. Ce folos că-i deștept, dacă are pământ puțin... O să vină copiii. Cu ce să-i hrănească și, mai ales, ce să le lase după ce o muri?... Și o să-l blesteme copiii, cum blestemă el pe taică-su în clipe de deznădejde că a prăpădit pământul, iar pe maică-sa, că nu l-a oprit.” (67)¹.

Tipicitatea acestui sentiment social este confirmată în roman și de imaginea lui Vasile Baci. El este o strălucită întrupare a victimei „puterii pământului” și a urmărilor ei: degradarea morală, transformarea unui țaran harnic într-un „cadavru viu”, un om pustiit în interior („sufletul lui era ca o pungă jerpelită” – 47), grosolan, nemilos, lipsit de orice repere morale.

Autorul romanului ilustrează convingător problema „puterii pământului” și în exemplul figurii Anei, soția lui Ion, una dintre cele mai dramatice figuri feminine din literatura română. Înfățișând cu măiestrie soarta tragică, suferințele fizice și morale, moartea martirică a acestei nefericite femei cu sufletul frânt, care n-a cunoscut în viață bucurie și fericire, scriitorul demonstrează încă o dată că în lumea în care prevalează grosolane patimi ale proprietății, cele mai luminoase sentimente umane (iubirea, maternitatea, relațiile de familie), chiar și omul însuși, se transformă adesea în mijloace prin care sunt atinse scopuri materiale, fiind aduse ca jertfă unei primitive materialități.

Prezentarea vieților distruse ale lui Ion, Ana și Vasile Baci, interpretarea deformării morale a personalității ca pe o dramă a întregului popor, care-și are rădăcinile în condițiile sociale ale existenței lui, au și definit, de fapt,

¹ Aici și în continuare, se citează după ediția: Rebreanu L., *Ion*, K., 1974. În paranteză, în text este indicată pagina. (T. N.)

particularitățile poziției etice și critice a lui Rebreanu, care a constituit un important câștig pentru literatura română realistă din primele decenii ale secolului al XX-lea.

Dând vina pe omul care a nesocotit morala și omenia, scriitorul îl supune unei încercări morale și sufletești atât de incommensurabile (lipsirea de iubire, de fericire, de echilibru lăuntric), care l-a condus pe eroul principal la unicul sfârșit posibil, la o moarte tragică, devenită în interpretarea scriitorului totodată și o pedeapsă pentru răul făcut, și un simbol al purificării personajului. Caracteristic este faptul că motivul „crimă și pedeapsă”, atestând principiile concepției etice a scriitorului, devine în creația lui unul dintre cele mai importante, transformând original, iar uneori subordonând (ca în *Ciuleandra*, romanul de mai târziu) problemele sociale, mereu importante în concepția artistică a lui Rebreanu.

Dar, condamnând omul care a încălcat morala, scriitorul atribuie totuși societății principala vină pentru dramatica dezumanizare a personalității. De aceea laitmotivul „omul nu trebuie să se rupă de pământ”, prin prisma căruia, după însăși vorbele scriitorului (2, 492), au fost scrise principalele lui romane, capătă aici nu numai rezonanță moral-filosofică, strălucit exprimată, dar și socială, al cărei patos critic este îndreptat spre osândirea orânduirii, care lipsește talpa țării – țărâtimea – de dreptul la o existență normală, omenească.

Ca moștenitor al celor mai bune tradiții literare transilvănene, care acorda o imensă importanță conținutului social-moral al creației artistice, L. Rebreanu respingea, în același timp, categoric moralismul și didacticismul în artă. De aceea, atitudinea critică a scriitorului, poziția lui etică în romanele sale sunt lipsite de trăsături ale tendențiozității directe, specifice unora dintre înaintașii lui, mai ales lui I. Agârbiceanu, care, în romanul *Arhanghelii*, tratează te-

ma forței distrugătoare a banilor și dorința de îmbogățire. Transformând, în creația sa, logica etică într-una estetică, într-o logică a dezvoltării organice a ideii autorului și a funcției ei, adică a imaginilor literare, L. Rebreanu a depășit unilateralitatea gândirii artistice a unor înaintași și contemporani ai săi. Totodată, el a demonstrat convingător că romanul românesc are toate temeiurile de a ocupa un loc de cinste în literatura lumii, de a o îmbogăți cu culori estetice originale.

Dezvăluind esența socială a unui fenomen precum dezumanizarea și, implicit, demistificând satul ca fiind un anumit substrat etno-pihologic în afara istoriei și a societății, L. Rebreanu, însă, nu absolutizează acest fenomen. El nu duce imaginea lui până la extremă, dincolo de care se află totala dezumanizare a omului și „idiotismul vieții satului”, caracteristice, de pildă, unora dintre operele pe această temă din literatura universală și română (H. de Balzac, E. Zola, A. Cehov, I. Bunin, I. Agârbiceanu). Aceasta se explică, înainte de toate, prin acea poziție social-morală pe care a avut-o scriitorul față de țărani și care fusese oglindită cel mai deplin în discursul din 1940 „*Laudă țăranului român*”, ținut cu prilejul alegerii lui L. Rebreanu ca membru al Academiei Române (3).

Anunțându-și „statornicul atașament și solidaritate” cu „umiliții și obidiții” truditores ai pământului, scriitorul lega tocmai de țărani – „începutul și sfârșitul a toate”, baza spiritualității naționale, „întruchiparea posibilităților și a forțelor creatoare ale românului” (3, 308-316) – tot ce e mai bun și mai nobil, ce îi este propriu națiunii române (43, 94), toate speranțele lui de viitor (2, 392). Asemenea poziție etic-umanistă a lui L. Rebreanu a determinat lărgirea orizontului artistic al scriitorului în descrierea vieții țăranului, care extrăgea înțelegerea problemei pământului dincolo de limitele „puterii

pământului”, iar privirea asupra țăranului, dincolo de interpretarea naturalistă a lui ca funcție directă a mediului. Fără a reduce tipul țăranului „burghez” doar la înțelegerea lui ca persoană supusă degradării morale, L. Rebreanu îl descrie pe eroul său ca pe o forță activă, care nu s-a supus definitiv cotidianului curs distrugător al vieții, fatalei lui predestinări (acest conținut simbolic pare a fi inclus în însuși titlul romanului). Această particularitate a concepției despre lume a lui L. Rebreanu a remarcat-o încă M. Dragomirescu, unul dintre puținii critici care a observat deosebirea de interpretare a problemei pământului la scriitorii francezi, îndeosebi la E. Zola, și la maestrul român al cuvântului. El scria: „În *Pământul* oamenii sunt înfățișați ca niște râme, impulsionați doar de instincte inconștiente..., în *Ion* însă... ei sunt conduși de înalte aspirații umane” (80, 363).

Aceste înalte năzuințe constau în dorința eroului oropsit, dar mândru, să scape de sărăcia care înjosește demnitatea umană, să se opună sorții amare, să-și întărească personalitatea – „...să fie egalul celorlalți” (66).

L. Rebreanu, scriitor de formație nouă, de fapt, primul dintre maeștrii români ai cuvântului contemporani lui, a demonstrat pe un material tradițional pentru creația artistică națională realizarea uneia dintre tendințele dominante în literatura lumii la începutul secolului XX – creșterea germenului personalității eroului, care „a devenit o problemă” (G. [-H.] Marcel).

Dorind să-și prezinte eroul ca pe o personalitate unică, L. Rebreanu arată că unul dintre cele mai importante mijloace de autoconfirmare „în lupta cu viața” este pământul, căci, după cum observa încă Ivan Franko¹, analizând tratarea aces-

¹ *Ivan Franko* (1856-1916) – unul dintre marii clasici ai literaturii ucrainene. (C. Ir.)

tei teme în literaturile franceză și rusă, „... anume pământul este aproape unica măsură de determinare a valorii etice și sociale între țărani” (38, 149).

Dar, dezvăluind legătura omului cu pământul, autorul lui *Ion* nu se limitează în a-l înfățișa doar sub aspect economico-pecuniar. În interpretarea lui, și pământul e un criteriu după care se determină fondul uman al individului, iar „setea de pământ” întruchipează un arhetip de viață, propriu țăranului român în general. În legătură cu aceasta, Rebreanu scria: „...pentru țăranul nostru, pământul nu e un obiect de exploatare, ci o ființă vie, față de care el are un ciudat sentiment de divinizare și spaimă. El se simte creat și născut de acest pământ, ca o plantă fermecată, pe care nu o poți smulge în veci. De aceea, pentru el, pământul este sensul existenței. Pământul nostru are glas, pe care țăranul îl aude și-l înțelege. «Acest pământ sfânt este ocrotitorul» care ne-a hrănit trupul și sufletul, pământul prin care soarele și apele, munții și văile lui ne-au dăruit toate virtuțile și păcatele noastre, cu care ne înfățișăm azi întregii lumi. Și se pare că acest pământ poate odrăsli doar români” (3, 310).

În opera sa, L. Rebreanu subliniază că atitudinea personajului său față de pământ se manifestă mai ales prin eternele sentimente existențiale, printr-o filosofie proprie țăranului, al cărei sens constă, înainte de toate, în dorința permanentă și dintotdeauna de a trăi, a munci și a muri pe pământul iubit. Apoteoza acestor sentimente, acestei uniri sacre dintre om și pământ o reprezintă, în roman, scenele legate de muncă, dar mai ales strălucit redatul episod al sărutării cu dragoste și respect a pământului de către Ion, prin care este redată, în modul cel mai expresiv, esența caracterului eroului și sensul ideii autorului, întrupată în această imagine. În episodul amintit, Ion pare că devine Țăranul Etern, a cărui putere – precum a mitologicului

Anteu – este conținută de pământ, în indistructibila lui legătură cu el; aici el este, potrivit caracterizării lui E. Lovinescu, „o figură simbolică, mai puternică decât natura însăși (66, 244).

În același timp, țăranul este descris și ca un smerit supus al pământului, dar și ca mândrul lui stăpân, care și-a depășit înjosirea socială, și ca mare truditor, pentru care munca pământului reprezintă sensul întregii lui vieți. Această trăsătură de caracter a lui Ion – cu care scriitorul Rebreanu, orientat în multe privințe pe etica populară, relaționează cu caracterul aprecierilor morale ale țăranului în general – nivelează oarecum amoralitatea mijloacelor la care apelează eroul în lupta lui pentru pământ, îl umanizează și-l înnobilează. De aceea, este extrem de semnificativ faptul că satul, vorbele oamenilor (care, în roman, au rolul unui autentic „cor” din tragedia antică grecească – centrul înțelepciunii etice a poporului, care trage mari învățăminte de viață și amintește eternele lecții morale) îl dezvinovățesc pe eroul principal: „Oamenilor le părea rău de Ion și-l vorbeau de bine, că era mândru și harnic” (396).

O măsură a valorii umane a individului supus procesului de dezumanizare, un factor important care-i conferă trăsături umane, în romanul lui L. Rebreanu, este, de asemenea, iubirea, cea de-a doua ipostază a existenței eroului principal, care a determinat esența caracterului lui tragic, psihologia lui neobișnuită.

Construind ciocnirea centrală a romanului ca pe o coliziune a alegerii, ca pe o confruntare între „chemarea pământului” și „chemarea iubirii” în sufletul eroului principal, scriitorul ne arată că, dobândind pământ, săturându-se de puterea lui magică și, totodată, bucurându-se de stăpânirea sa asupra lui, Ion resimte dramatismul trezirii: „Pământul... ce-i pământul... Pământul e bun și drag, dacă-i

al tău... Dar dacă nu ai pentru cine-l lucra... mai bine... zău-așa” (375).

Dragostea pentru Florica, femeia vieții lui, care întruchipa pentru Ion fața luminoasă, veselă a vieții (semnificativ este însuși numele eroinei, consonant cu cuvântul „floare”), devine mai puternică decât setea de pământ, mai înaltă decât însăși moartea, simbolizând victoria sentimentului uman asupra neînțelegerii.

Considerând iubirea, alături de naștere și moarte, ca bază specifică vieții omului (2, 368), Rebreanu îi conferă un sens filosofic aparte. În concepția etic-umanistă a scriitorului, iubirea – nu numai în înțelesul de sentiment care unește bărbatul cu femeia, dar și în sens mai larg – se identifică adesea cu starea de armonie a omului cu adevărata fericire, cu însăși viața, care în concepția lui L. Rebreanu întotdeauna înseamnă „aspirația către mai bine, dorința de frumos și de purificare” (1, 159). Tema „iubire – fericire” și-a găsit, de asemenea, întruchiparea în romanele scriitorului: *Pădurea spânzuraților* și *Ciuleandra*, iar în *Adam și Eva* a devenit dominantă.

Înfățișându-l pe Ion ca pe un om care năzuiește să iubească, să sufere, să poarte în el sentimentul care umple viața omului de sens și fericire, scriitorul îl face pe cititor să creadă că țăranul descris de el este trup din trupul poporului și din înțelepciunea lui etică, chiar și în cele mai critice momente ale înstrăinării și, s-ar părea, la pierderea fondului său uman, până la urmă, tot mai rămâne vie valoarea sufletească și nu se pierde. Prin exemplul personajului Ion, Rebreanu arată convingător că țărani, deși sunt simpli, nu sunt primitivi, căci omului primitiv îi lipsește perceperea moralei, a frumuseții, a sentimentelor înalte: „Eu nu cred în mitul mărginirii omului de la sat” – anunță el (1, 310).

În operă, figura lui Ion este contrapusă celei a lui Vasile Baci, care, din punct de vedere al autorului (inevitabila

pedepsire pentru încălcarea eternelor principii morale, generate de viața spirituală a poporului), întruchipează strălucit degradarea personalității. Conform planului autorului, iubirea în viața lui Vasile nu aparține categoriei valorilor morale, ea este subordonată cu totul intereselor lui materiale. Pe soție, datorită căreia el a devenit proprietar de pământ, gospodar, Vasile o considera mai curând un mijloc pentru atingerea bunăstării proprii; pe fată, care fără voia ei a devenit cauza sărăcirii lui, el o folosește – necruțător, cu calcul rece – ca armă în lupta pentru pământ, condamnând-o prin aceasta la un sfârșit tragic. Tragedia Anei este punctul culminant al căderii personale a lui Vasile ca tată, a lui Vasile ca om, pe care scriitorul o confirmă cu toată logica desfășurării artistice. În schimb, faptul că în inima lui Ion a învins sentimentul iubirii – cel mai înalt fond sufletească, care întotdeauna conține în sine posibilitatea purificării și a renașterii morale – este, după Rebreanu, garanția nesecatelor principii morale ale țărânimii, a vitalității ei permanente, lăsând la o parte adâncul dramatism al sorții unor reprezentanți izolați ai ei.

În legătură cu aceasta, pare excesiv de categorică părerea destul de răspândită în critica românească privind faptul că în concepția artistică rebreniană despre viață, care în interpretarea cercetătorilor capătă o distinctă nuanță absurd-existențialistă, prevalează motivele fataliste ale predestinării și ale situațiilor fără ieșire, iar principiile filosofice în sistemul, după părerea lor, „închis” al lumii artistice rebreniene se definesc prin formula „omul învins”, „omul distrus în lupta cu soarta” (85, 148).

Cu toate acestea, după cum o dovedește însăși logica desfășurării evenimentelor, în roman (în special, este elocventă, în acest sens, scena morții lui Ion), Rebreanu confirmă indistructibilitatea omului din popor, fără a ține cont chiar și

de căderea lui morală. „Am învățat să iubesc omul și să fiu optimist” (1, 201) – declara scriitorul, după părerea noastră, acesta fiind cel mai important principiu al concepției sale despre lume. Tocmai de aceea, în interpretarea lui, istoria dramatică a țaranului român nu este un sfârșit amar, umilitor pentru om, ci mai curând o grandioasă tragedie a poporului, în spiritul epopeilor clasice.

O astfel de optică a lui Rebreanu asupra țaranului în legătură cu soluția artistică a problemei pământului se deosebește vădit, să zicem, de tradiția literaturii franceze din secolul al XIX-lea, și de poziția naturalistului Zola, și de cea a realistului Balzac, care credeau prea puțin în moralitatea poporului și care, în general, au zugrăvit nu prea atractiv imaginea satului. După corecta constatare a lui M. Kauli, în acest sens, aceasta reproduce mai curând starea maladivă a locuitorilor săi, decât „tragedia, în înțelesul clasic al acestui termen (16, 77).

Poziția artistică a lui L. Rebreanu este mai apropiată de concepția scriitorilor secolului al XX-lea, care-și raportați înțelegerea problemei pământului și a valorilor umane, proprii țaranului muncitor, la idealurile moralei poporului, care se întemeia, înainte de toate, pe atitudinea țaranului față de pământ și față de dragoste. Din acest punct de vedere, romanul lui Rebreanu este asemănător tipologic, de pildă, cu nuvela *Pământul* (1902) a scriitoarei ucrainene O. Kobyleanska, operă în care autoarea a contrapus tocmai din poziția moralei populare figurile a doi frați țărani.

În această nuvelă, lui Myhailo, harnic și nobil în sentimentele lui pentru o fată, care iubește pământul cu devotament, îi este opus fratele său Sava. Acest personaj, care vede în pământ doar un mijloc de existență și care a fost pedepsit cu cea mai mare pedeapsă potrivit eticii populare dintotdeauna – cu lipsirea de pământ – nu numai

pentru înfăptuirea unei crime grele (uciderea propriului frate), dar și pentru atitudinea nepăsătoare, de subzistență față de pământ, ca și pentru legătura lui carnală cu cruda, mercantila țigancă Rahira.

Întărind umanul în om, înălțându-l deasupra cotidianului curent pustiitor al vieții, L. Rebreanu nu era, totuși, înclinat spre exagerări poetice sau romantice în zugrăvirea eroilor săi țărani, care într-o oarecare măsură îi erau specifice contemporanului său, românul M. Sadoveanu (culegerea de povestiri *Hanul Ancuței*, 1928, romanul *Baltagul*, 1930) sau, de pildă, scriitorului polonez W. Reymont, cu al cărui roman *Țăranii*, 1902-1909, criticii compară adesea opera scriitorului român, vorbind chiar de posibilitatea unui împrumut al lui Rebreanu de la Reymont¹.

În legătură cu aceasta, vom sublinia deosebirea privind modul celor doi scriitori de a înfățișa satul și țăranul. W. Reymont, analizând cu luciditate aspectele neplăcute ale realității sociale – dezumanizarea, egoismul, înstrăinarea – a mitologizat, totuși, evident satul ca pe un „tărâm al făgăduinței”. Din cauza influenței naturalismului și a tendințelor neoromantice (hiperbolizarea originii senzitive a omului, cultul personalității excepționale – 23, 348-365), prozatorul polonez își monumentaliza adesea personajele (figurile Iagnei, a lui Macei Boryn), folosind pentru aceasta metode romantic-patetice și lirice în descrierea lor. La Rebreanu, însă, originea epico-monumentală a figurii lui Ion se bazează, înainte de toate, pe semnificația adânc realistă, pe cele mai autentice trăsături de caracter, determinată de viața însăși.

¹ Această chestiune este abordată, într-o manieră diferită, în lucrările lui S. Velea (90), I. Petrică (75), M. Zăciu (92), N. Osipova (34). (T. N.)

Poziția pe care a respectat-o Rebreanu în tratarea temei țăranelui i-a dat parcă posibilitatea de a polemiza concomitent cu două tendințe ale literaturii universale. Pe de o parte, demitizând satul și pe țaran, el discută cu adepții concepțiilor idilico-patriarhală și poetico-romantică, în primul rând, cu sămănătorismul românesc, a cărui epocă se încheia tocmai odată cu intrarea în literatură a lui L. Rebreanu. Pe de alta, refuzând punctul de vedere naturalist-pesimist, autorul lui *Ion* contrapune opera sa tradiției balzaciano-zoliste, îl „reabilitează” pe țaran, consolidează valoarea lui umană.

Multipla și diversă relație „țaran-pământ” ilustrată în roman, profundul caracter contradictoriu al personajului, care apare în urma unui comportament social inadecvat ales de Ion sau, mai exact, impus lui de societate (lupta pentru existență, pentru pământ) și, în același timp, eterna lui aspirație umană către demnitate, fericire, dragoste a determinat acea multitudine de motive care au dat naștere concepției profunde a eroului și realizarea ei artistică particulară în roman. Luarea în considerare a tuturor acestor motive, care au determinat caracterul eroului principal al operei, este importantă, deoarece în critica românească nu s-a format până acum o părere unanimă în privința specificului rebrenian de creare a personajului principal din *Ion*. Unii critici, despre care s-a vorbit deja înainte, au redus caracterologia rebreniană la naturalism, văzând în eroul lui un om primitiv, condus mai ales de instincte, negându-i, în același timp, scriitorului măiestria în individualizarea figurilor. Alții (în special, S. Iosifescu, 18, O. [Ov. S.] Crohmălniceanu, 51, P. Georgeescu, 56) au absolutizat determinarea socială a personajului central, îngustând, astfel, viziunea rebreniană despre țaran. Cei din a treia categorie (A. Sasu, 85, P. Gorcea, 57), subliniind că pentru Rebreanu caracteristică

este o „foarte complicată” înțelegere a omului, remarcă doar metodele psihanalitice (accentul pe subconștient, pe complexe) în realizarea artistică a personalității.

Bazându-se pe o viziune obiectivă asupra țăranului din vremea lui, neacceptând, din principiu, părerea existentă în acei ani în critica estetică națională cu privire la primitivismul omului simplu, la imposibilitatea reflectării artistice depline în roman, L. Rebreanu a creat figura țăranului român, care era un caracter complex, determinat de diverși factori. Astfel, determinanta socială care a stat la baza figurii tipice a lui Ion, motiv pentru care excludea posibilitatea explicării simpliste a eroului atât prin motive biologice, în spiritul esteticii naturaliste, cât și prin cele freudiene, psihanalitice (când „setea de pământ”, spre exemplu, era interpretată de cercetători doar din punct de vedere al „complexului lui Oedip” sau al „instinctului morții și al distrugerii”, 57, 183; 85, 20-25), nu este totuși suficientă în sistemul caracterologic rebrenian. Ea se completează organic cu motivări natural-biologice, care, deși create de scriitor, sunt totuși redată fără accente naturaliste.

Dragostea eroului pentru femeie, precum și, după cuvintele lui N. Manolescu, „atocaptivantul senzualism cosmic” (68, 173), care s-a manifestat față de pământ, în general, profunda patimă a naturii lui reprezintă în interpretarea autorului lui *Ion* nu atât expresia unor instincte tiranice, cât întruchiparea puterii de viață a țăranului, inclusiv și a celei morale. Dorința sciitorului Rebreanu de a crea un personaj nu ca un om primitiv, ci ca o individualitate, care apare în roman, după cum s-a mai spus, în imaginea unui Ion conștient să se opună sorții, să se întărească și, de asemenea, în redarea celor trăite de el, a conflictului moral interior, care fusese dictat de necesitatea de a alege între

dorința de pământ și dragostea pentru femeie, îmbogățesc considerabil fondul caracterului eroului principal al operei, îl lipsesc de atributul de neechivoc și simplist. Asemenea îmbinare organică, care a format conținutul interior al personajului, a devenit baza pentru crearea unei imagini artistice complexe, ce includea concomitent trăsături tipice ale țăranului „burghez”, fondul simbolic general țăranesc, general uman și trăsăturile unice ale unui caracter expresiv.

Viziunea multilaterală asupra omului l-a ridicat pe autorul lui *Ion* pe o treaptă artistică superioară nu numai comparativ cu creația sa din tinerețe, în care figurile încă nu erau lipsite de schematism, dar și în comparație cu creația înaintașilor săi. Este vorba despre personaje de țărani la scriitorii sămănătoriști, precum și despre personaje apropiate tipologic de Ion, cuprinzând ideea îmbogățirii personajelor lui I. Slavici (Ghiță și Lică Sămădău din nuvela *Moara cu noroc*, 1881), ale lui D. Zamfirescu (Tănase Scatiu din romanele *Viața la țară*, 1894, și *Tănase Scatiu*, 1895), ale lui I. Agârbiceanu (Iosif Rodnean din romanul *Arhanghelii*, 1914), aceștia fiind, mai curând, tipuri care simbolizează o patimă (întruparea binelui sau a răului), decât caractere autentice.

O trăsătură deosebit de rodnică a modului rebrenian de creare a personajelor este psihologizarea lor. Ea decurge din înțelegerea de către scriitor a realismului ca „viață, eternizată în dorințele sufletului” (2, 369). Această trăsătură a influențat decisiv nu numai individualizarea figurii eroului principal din romanul *Ion*, dar și modul de descriere a eroului, care a fost apreciat diferit în critica românească. Bunăoară, G. Călinescu, considerându-l pe L. Rebreanu „un poet epic al omului pământului” (46, 291), a susținut că la crearea personajelor sale „lipsite de energie”, „mitologice” a urmat calea tradițională.

Alții (L. Raicu, P. Gorcea), dimpotrivă, au subliniat că autorului lui *Ion* îi este caracteristic „sentimentul omului celui mai actual”, pe care ei îl raportau, în principal, la înclinația scriitorului spre metode psihanalitice în cercetarea personalității (80, 95; 57, 177-183). Funcția activă a principiului psihologizării caracterelor în creația lui Rebreanu a favorizat prezentarea personajului central al operei nu numai într-un racurs tradițional, ca fiind un caracter integru, autentic, determinat de patimi unice (pământ – dragoste), ceea ce îi conferă trăsături de erou epopeic, ci și din punct de vedere al celei mai noi poetici a romanului secolului al XX-lea, ca „noua integritate complexă” (M. Bahtin), înzestrată cu o lume interioară contradictorie și o psihologie complexă. Iar profunzimea realizării artistice a acestei psihologii complexe, de fapt, gradul novator al autorului lui *Ion* se definește în multe privințe prin psihologismul specific scriitorului, ca mod de descoperire a lumii interioare a omului și prin analiza psihologică proprie lui, ca un sistem de mijloace chemate să dezvăluie această lume.

Despre clasificarea tipurilor de psihologism, găsim informații în studiile cercetătorilor autohtoni și străini (17; 20; 21). La baza acestora se află înțelegerea posibilității de a folosi diverse modalități pentru exprimarea lumii lăuntrice a omului, prin manifestările lui exterioare sau interioare. Astfel, tipul unei psihologii activ-dinamice prevede dezvăluirea lumii interioare a personajelor literare prin manifestări exterioare: comportament, acțiune, limbaj, portret ș.a. Cel analitic-introspectiv presupune concentrarea atenției scriitorului tocmai asupra proceselor interioare care au loc în om: gândurile lui, sentimentele; cel de-al treilea – sintetic – tipul psihologic îmbină primele două moduri de reconstituire a figurii personajelor.

Dezvăluind lumea interioară a personalității descrise în romanele sale, a unui om pătimăș, care trăiește o criză, un moment dramatic al alegerii, L. Rebreanu folosește arsenalul artistic al – după definiția lui – „noului realism”, marcat de „echilibrul” mijloacelor artistice de expresie, ce exclude „interiorizarea excesivă, excesiva introspecție” (3, 294). De aceea, scriitorului îi este mai apropiată metoda recreării lumii interioare a eroilor, care corespunde fondului celui de-al treilea tip, cel sintetic, tipul psihologismului. Redând gândurile, dispozițiile, trăirile eroului său, Rebreanu recurge atât la descrierea auctorială și la relevarea acțiunilor și a faptelor lui Ion, cât și la monologurile interioare, care, în roman, reprezintă un atribut al descrierii directe a lumii interioare a personajului.

Însă în legătură cu faptul că pe scriitorul Rebreanu cel mai mult îl interesa la om psihologia lui „tainică”, zonele profunde, nu o dată incomplet lămurite (nu degeaba T. Vianu a caracterizat structura personajelor lui Rebreanu ca fiind conștiințe complicate, existente în două planuri), el caută alte mijloace poetice, capabile să redea mai adecvat un astfel de tip psihologic. Folosindu-se pe larg de descrierea mijlocită a sufletului eroului, Rebreanu își modernizează analiza psihologică, condensând manifestările exterioare ale vieții interioare a personajului (o privire semnificativă, un gest, o replică, vorbele pe jumătate, detalii asociate ale peisajului, interiorul caselor etc.) printr-un deosebit conținut simbolic și prin subtext psihologic.

Astfel, fondul analizei psihologice la Rebreanu constă în faptul că el pare să sugereze cititorului starea interioară a eroului său, psihologia lui „tainică” și nu o dezvăluie în amănunt. Această caracteristică a discursului autorului lui *Ion*, introducerea căruia în noua literatură română îi aparține chiar lui Rebreanu și pe care noi o numim

tehnică sugestiv-subtextuală¹, a determinat originalitatea și specificul inovării sale în domeniul psihologismului. Anume această trăsătură este indiciul mișcării organice a gândirii scriitorului către o nouă poetică. În creația sa, ea este trăsătura cea mai semnificativă a constantelor stilistice ale realismului din secolul al XX-lea, în primul rând, a unora precum psihologizarea, creșterea tensiunii dramatice în structura imaginilor și a construcției operelor și, de asemenea, a simbolisticii gamei lor de imagini artistice. Este vorba despre acele trăsături caracteristice ale noii literaturi, care au apărut în urma reacției specifice a scriitorilor din secolul al XX-lea la sporirea tensiunii și diversității lumii aceluși timp (5, 5-19; 33, 223-233). De aceea, rezonând, într-o oarecare măsură, cu maniera mai tradițională a generalizatului mod de prezentare a țărânului, caracteristic și scriitorilor români de orientare lirico-epică (îndeosebi, lui M. Sadoveanu) și, de pildă, lui W. Reymont², cu care adesea este comparat L. Rebreanu, arta psihologică a autorului lui *Ion* este sensibil mai apropiată de maniera artistică a cunoscuților scriitori din primele decenii ale secolului al XX-lea, îndeosebi ai unor maeștri ucraineni ai cuvântului precum O. Kobyleanska și V. Stefanyk. Ca și Rebreanu, acești scriitori îi vedeau pe eroii lor țărani, înainte de toate, prin prisma „legilor sufletului”, iar arta lor

¹ Este semnificativ faptul că E. Lovinescu, unul dintre puținii critici români care a atras atenția asupra acestei tehnici încă în nuvelele lui L. Rebreanu, a definit-o ca o „tendință de cuprindere a forțelor imateriale” (66, 250). (T. N.)

² În legătură cu modul caracteristic al lui Reymont de creare a figurilor, L. Rebreanu scria că personajele-țărani ale scriitorului polonez „parcă ar fi cioplite cu toporul” și că niciunul dintre ele nu are o psihologie personală profundă, ci parcă ar fi o parte a unui organism unic – a întregii țărâni poloneze (1, 115, 121). (T. N.)

psihologică s-a dezvoltat, de asemenea, pe făgașul înnoirii tipului psihologic tradițional, și anume, prin înglobarea elementelor care au favorizat dramatizarea și reprezentarea prin simbol a sistemului ideatico-imaginar al operei (11, 56-57; 21, 221-250).

Așadar, originalitatea caracterologică rebreniană oferă temeiuri pentru a remarca adevărata descoperire artistică a autorului lui *Ion*. El este primul care în romanul românesc, gen aflat atunci încă în stadiu de devenire, a creat figura autentică a țăranului, în care au fost corect reflectate realitățile vieții naționale din secolul al XX-lea și prin aceasta a demonstrat (în pofida convingerilor estetice destul de răspândite în acea vreme) că viața omului simplu poate și trebuie să constituie obiectul căutărilor și descoperirilor artistice.

Cea de-a doua temă pe care a tratat-o L. Rebreanu în romanul său este tema națională. Ea fusese deosebit de actuală pentru literatura română din Transilvania, care o interpreta ca pe o temă de conștiință și îndatorire națională, o lega preponderent de intelectualitatea românească și uneori o trata idealizant, înfățișând personajele – purtători ai ideii naționale – într-o lumină eroico-romantică.

Prin interpretarea artistică a temei naționale, L. Rebreanu a demonstrat încă o dată o viziune nouă, obiectivă asupra realității românești, care a devenit una dintre cele mai importante dobândiri ale realismului scriitorului.

Provenit din această regiune a Austro-Ungariei, el cunoștea bine toate nuanțele problemei naționale: discriminarea socială și politică a populației românești, imposibilitatea organică de dezvoltare a culturii naționale, a limbii etc. Conștientizând întregul dramatism al acestei probleme, scriitorul a reușit, de altfel, să înfățișeze, în romanul său, fără niciun fel de idealizare, pe așa-numiții „conducători” ai

ideii naționale, în majoritate reprezentanți ai intelectualității rurale: învățători, preoți, funcționari, mărunți șefi locali. Z. Ornea a remarcat corect că autorul lui *Ion*, prin felul cum a tratat tema națională, „a spulberat și a doua preconcepție a ideologiei sămănătoriste” (71, 528), având în vedere larg cultivata idee de către acest curent despre misiunea – „sămănătoristă”, „apostolică” – a intelectualității privind ridicarea conștiinței naționale și a nivelului social-cultural al populației românești. Înlăturând orice idealizare, scriitorul a arătat convingător că oropsitului țăran transilvănean îi erau departe de viața reală vorbele frumoase și goale ale „apostolilor” locali despre „îndatorirea națională”, despre „limba maternă”, el neînțelegând jocurile domnilor „săi”, care se îngrijeau mai ales de propria bunăstare. L. Rebreanu contrapune pe țărani – adevărații purtători ai spiritului național și ai limbii naționale – acelor reprezentanți ai intelectualității, care pretindeau a avea rolul de conducători ideologici, dar, din cauza dependenței sociale, a fricii sau a aspirațiilor în carieră (adică a idealurilor înjumătățite), erau nevoiți să accepte compromisul cu autoritățile maghiare, cu propria conștiință și, la urma urmei, să se transforme în demagogi politici, în acomodați umiliți sau chiar în renegați pe față. Deosebit de reușit și convingător este înfățișat acest lucru în exemplul învățătorului Zaharia Herdelea, în figura căruia pot fi detectate unele trăsături proprii tatălui scriitorului. Acesta este un reprezentant tipic al dascălului de țăară, un „om mărunț”, în care lupta istovitoare, prozaică pentru o bucată de pâine a ucis nu numai idealurile luminoase din tinerețe, dar și demnitatea umană, îl transformă într-un conformist social, incapabil să lupte de-adevărat pentru drepturile naționale ale populației românești. Lumea în care trăiește învățătorul Herdelea și familia lui este „o lume care a cunoscut înfrângerea”, dacă e să folosim expresia

lui Sartre. Și în această lume a luptei permanente pentru existență, a lipsei de libertate, de insuccese și de mărunte drame existențiale, luptă înăbușită de convenționalism, ideea națională își pierde înaltul său răsunet, iar conflictul legat de intrigi mărunte dintre învățătorul Herdelea și preotul Belciug pentru rolul de „luminător” al satului și pentru popularitate între săteni capătă adesea un colorit eroicomic. O. [Ov. S.] Crohmălniceanu, bunăoară, considera chiar că o astfel de interpretare îi conferă acestei linii narative trăsături de „autentică epopee eroicomică” (50, 287).

Acceptând această caracterizare ca întru totul corectă doar pentru acea parte în care este vorba despre caracterul eroicomic al descrierii personajelor amintite, noi considerăm, totodată, ca inacceptabilă afirmația altui critic român, A. Săndulescu, cum că Rebreanu, în prezentarea dramei conștiinței naționale, „s-a cam abătut de la propria obiectivitate și a proslăvit” „misiunea apostolică a intelectualității” (86, 46).

Această ineficacitate, rezultatul iluzoriu al luptei naționale, nestatornicia propriilor convingeri, neclaritatea țelului și incapacitatea de a-l atinge, ce s-a putut observa mai ales în comparație cu pătimașa, dramatica perseverență în urmărirea scopului lui Ion, care s-a luptat disperat pentru pământ, cel mai acut le-a resimțit fiul învățătorului Herdelea, Titu: „El și-a adus aminte de nehotărârile lui din acea vreme, vânzoleala disperată, fuga după ceva himeric și s-a simțit neputincios. Neputincios în fața acestui țaran care mergea dârz înainte, trecea nepăsător peste toate piedicile și lupta neobosit, stăpânit de o singură patimă. Iar el e chinuit de o dorință nelămurită, își făurește niște planuri ireale, se hrănește cu iluzii, iar alături clocotește viața și merge înainte. I s-a strâns inima când și-a dat seama de slăbiciunea lui” (310).

În critica românească, există părerea că Titu Herdelea ar fi un personaj autobiografic. Cu toate acestea, deși acesta are unele trăsături ale biografiei scriitorului și apare, uneori, în roman, ca un moralist care exprimă raționamente apropiate de gândurile autorului lui *Ion*, el nu este totuși un „alter ego” al lui Rebreanu. Prezentându-l pe Titu ca pe un om lipsit de convingeri ferme și de un suport personal puternic (asta se observă, înainte de toate, dacă e comparat cu natura integră și pătimașă a lui Ion) și exprimând, totodată, o atitudine ușor ironică față de „îndoielile neputincioase” ale acestui romantic naiv și visător, scriitorul se distanțează de acest personaj și, în același timp, pare să arate că Titu Herdelea nu este un erou autentic, purtător al nobilei idei de conștiință națională. Tocmai de aceea și rolul lui în roman constă mai curând în „ridicarea” altor personaje spre rezolvarea chestiunilor de importanță vitală pentru ele și, de asemenea, să exercite o funcție pur compozițională: de liant între diferite linii narative (a țăranilor și a intelectualilor), iar, în sens mai larg, să lege într-un tot unitar întreaga lume artistică a romanului lui Rebreanu, căci Titu va fi personaj și în alte viitoare cărți ale scriitorului – *Răscoala* și *Gorila*.

Figura lui Titu Herdelea, ca și figurile altor reprezentanți provinciali ai intelectualității transilvănene – cea a tatălui său, a mamei, a surorilor, a preotului Belciug, a avocatului Grofșoru, a învățătorului Spătaru, ale studenților, clericilor și ale altora – este zugrăvită în realitatea ei cotidiană și demonstrează, mai ales, slăbiciunea lui, felul lui prozaic, mediocritatea lui și a oamenilor ca el. Toți aceștia trăiesc în afara înaltelor pasiuni și a nobilului țel și de aceea soarta lor e lipsită de un înalt tragism, propriu, bunăoară, sorții lui Ion. E greu să numești aceste personaje ca fiind simbolice sau epopeice, după cum considera mai

ales G. Călinescu (46, 291). Mai curând, ele sunt „comune”, după cum s-a exprimat E. Lovinescu, personaje tipice pentru „romanul datinilor”, asupra cărora nu se întinde criteriul monumentalității epice, atât de evident când este vorba de figura lui Ion. Prin prezentarea obiectivă, colorată în tonurile amarei ironii, a reprezentanților intelectualității rurale, scriitorul subliniază adevăratul dramatism al problemei naționale, caracterul ei acut și actual, necesitatea istorică a grabnicei soluționări, pe care el o vedea doar în unirea Transilvaniei cu România.

Purtând în roman o importantă încărcătură de idei, linia epică referitoare la intelectualitate (existând, ba paralel cu cea țărănească, ba împletindu-se cu ea sau chiar subordonându-i-se) denotă, totodată, concepția largă romanesco-epică a scriitorului. În întregul ei, această dimensiune largă a și determinat inovația lui Rebreanu ca și creator al romanului național. Căci tocmai datorită îmbinării organice a sintezei epice (multipla cuprindere a vieții) și a analizei românești, a aspectului propriu romanului (descoperirea evoluției psihologice a personalității, care reflectă cele mai importante probleme social-morale ale societății), asociat planului multiplu cu conflictul dominant și structura concentrică¹, adică datorită atingerii de către scriitorul Rebreanu a celor mai profunde și constitutive trăsături ale

¹ Sub denumirea de roman cu structură concentrică înțelegem, bazați pe poziția pe care o are A. Esalnek, un tip de roman, „...în structura căruia atrage atenția concentrarea acțiunii în jurul a unu-doi eroi principali, succesiunea causal-temporală în desfășurarea ei, adică schimbarea episoadelor și, important, mai mult sau mai puțin anunțatul deznodământ (resimțirea concluziei morale, ideatice, filosofice, la care romancierul îl conduce foarte des pe eroul său, concluzie care compozițional se relevă în afara finalului presimțit, a încheierii acțiunii romanului)” (42, 33). (T. N.)

genului, autorul lui *Ion* a reușit să creeze, pentru prima dată în literatura română, o formă matură a romanului, desăvârșit din punct de vedere artistic.

Este grăitor faptul că tocmai de apariția acestui tip de roman cercetătorii leagă momentul consolidării formei românești în literatura europeană, întrucât anume în aceasta „romanul european a dobândit acele trăsături și caracteristici, care corespundeau naturii lui” (42, 75).

Detașându-ne de o astfel de analogie literară și ținând cont ca fapt de evoluția accelerată a literaturii române, se poate constata că afirmarea în cadrul ei a unei forme românești mature fusese un fenomen important nu numai din punct de vedere al fecundității acestei forme pentru dezvoltarea genului literar național. Importanța ei este mult mai mare: ea a ridicat romanul românesc la nivelul general european. Căci tocmai imperfecțiunea artistică a exemplelor de romane, create până la Rebreanu – *Dan* al lui A. Vlahuță, ciclul lui D. Zamfirescu, *Arhanghelii* lui I. Agârbiceanu și, probabil, și *Mara* lui I. Slavici – decurgea tocmai din insuficienta „însușire” de către autorii lor a *calităților imanente ale genului* (asocierea organică a concentrării, pe de o parte, și a dimensiunii, pe de alta), fără de care romanul nu-și putea dobândi autenticitatea. Nu degeaba, apreciind importanța romanului *Ion*, T. Vianu scria: „Până la el, la noi au fost nu puțini povestitori, însă nu au existat romancieri în înțelesul de azi al acestui cuvânt, în acel sens pe care-l putem atribui lui Balzac și Zola, lui Tostoi și Dostoievski, lui Thomas Mann și Golsworthy. În persoana lui Rebreanu, romanul românesc s-a conectat la circuitul universal al acestui gen...” (91, 27).

Arta scriitorului în câmpul genului românesc, despre care E. Lovinescu zicea, încă în 1923, că „...trecutul nu dă nimic de valoarea lui *Ion*..., pe altarul lui Rebreanu

depunem toată epica românească, de la Filimon până la Sadoveanu” (82, 256), a devenit obiect al numeroaselor discuții științifice.

Recunoscând dintru început acest roman ca fiind unul novator, prima operă obiectivă a acestui gen în literatura română, cu timpul, criticii includeau aproape unanim romanul *Ion* (mai ales comparându-l cu proza introspectiv psihologică din anii 1930) între operele tradiționale, totodată parcă refuzându-i autorului lui actualitatea. N. Manolescu, de pildă, scria că nu numai *Ion*, ci întreaga creație a lui L. Rebreanu încheie etapa romanului național tradițional (63, 242-244). De aceeași părere a fost și cercetătorul rus M. Fridman, susținând că L. Rebreanu a creat în formă clasică a romanului realist din secolul al XIX-lea (40, 277). În schimb, alți literați – L. Raicu, P. Gorcea, A. Sasu – privesc această operă ca pe un exemplu al noi arte romanești.

Ca urmare, apar caracterizări absolut contradictorii în definirea lui *Ion* ca formă a genului literar. Era numit când „epopee”, având în vedere exemplele clasice ale genului (E. Lovinescu, G. Călinescu, N. Manolescu ș.a.), când concomitent „roman cu structură dramatică”, „roman-fragment”, roman „activ” (A. Sasu, P. Gorcea, L. Raicu), forme care sunt mai mult exemple ale actualelor forme de roman „concentric”¹. Este semnificativ faptul că în chiar cadrul aceleiași concepții critice coexistă uneori definiții care se exclud reciproc. Astfel, L. Raicu, numind „epopeic” realismul scriitorului, stabilește totodată genul literar al operei ca fiind roman, care, în primul rând, ilustrează „criza”, romanul „unei idei fixe, al unei chemări ascunse”, unde

¹ Teoria romanului „concentric” a tratat-o omul de știință ucrainean D. V. Zatonskyi (14). (T. N.)

însuși epicul a devenit „doar un semn, doar o aparență, adesea paradoxală, al unui joc neînțeles, care se desfășoară în ascunzișurile vieții sufletești” (80, 105).

Astfel de caracteristici total opuse sunt, într-adevăr, semnificative pentru critica care cercetează creația lui Rebreanu. Ea reflectă starea acelei tranziții în care se afla literatura română în primele decenii ale secolului al XX-lea. Trăsătura ei dominantă (asta se referă înainte de toate la genul romanului, care traversa perioada dezvoltării sale accelerate) o constituiau, după concluzia lui N. Manolescu, paralelismele privind asimilarea modelelor literare tradiționale și moderne, orientate spre exemplele creației lui Proust, Joyce, Gide, ale structurilor romanești, ale concomitenței creării formelor productive ale acestui gen literar (63, 242).

Evident că fenomenul tranziției se referă mai ales la primul roman al lui L. Rebreanu, în care poetica tradițională este mai evidentă decât în următoarele opere ale scriitorului, contopindu-se cu cea nouă, iar structura de gen literar a lui *Ion* nu se încadrează în „patul lui Procust” al oricărei forme unice.

Insuficienta atenție acordată acestui specific, absolutizarea anumitor tendințe ale genului literar i-au condus, în parte, pe cercetători la definiții și concluzii diferite, ba chiar evident contradictorii.

Pentru a defini cât se poate mai limpede genul literar al lui *Ion*, a lămuri ierarhia componentelor lui și a arăta deplasarea de la modificările tradiționale la cele actuale, este rațional să privim romanul ca o creație sincretică și ca o unitate a unui anumit conținut și a unei forme a genului literar care cuprinde acest conținut. În acest caz, e bine să luăm în considerare posibilitatea îmbinării în aceeași operă (în cazul nostru, într-un roman, în care rolul dominant îi revine problematicii pur romanești) a diferitelor tendințe ale

genului literar, precum și modul de descriere, ca indicator al caracteristicii de gen epic¹.

Pentru o caracteristică mai clară a acestei trăsături, a transformărilor ei romanești, este, desigur, nevoie de avut în vedere că fondul obiectiv al romanului ca gen epic, spre deosebire de conținutul „steril”, curat, propriu romanului, include obiectul epic (acțiunea), și anume cel românesc (dinamica relațiilor „om – lume”), al cunoașterii artistice și desfășurarea lui epică (largă, curgătoare) și proprie romanului (pe axa contradicției „om – lume”), desfășurare în spațiu și timp prin sistemul de imagini și circumstanțe, în dinamica fabulei și a subiectului expunerii (24, 19).

Tipul genului literar, de fapt, structura și forma romanului *Ion* fuseseră determinate de principiul de bază al cercetării artistice, de acea importantă problemă socială, cea țărănească, pe care a abordat-o autorul. Conform privirii multilaterale și realiste asupra țărânimii românești de la începutul secolului al XX-lea, despre care fusese vorba cu prilejul analizei problematicei romanului, L. Rebreanu a îmbinat în poetica sa descrierea epic-monumentală și analitico-romanescă, fapt care, normal, a dat naștere unei structuri binare a genului operei.

În schimb, relația „țăran – pământ” a devenit impuls pentru orientarea epică a romanului, întrucât, cum bine a observat omul de știință bulgar B. Nicev, „limita epicului este cuprinsă în însuși materialul social” (32, 183).

Conform concepției sale despre viață, cu suportul concepției sale epice (pământul și poporul, țărâni au deve-

¹ În înțelegerea problemei genurilor și speciilor literare, ne sprijinim pe principiul clasificării încrucișate a genului, al cărui sens este redat cel mai limpede în lucrările lui G. Pospelov și ale succesorilor lui (35). (T. N.).

nit pentru Rebreanu metafora indistructibilității vieții), scriitorul zugrăvește, pe de o parte, lumea țăranului în tradiționalul spirit al eposului popular. Aceasta este o lume „închisă”, care se remarcă prin unirea sa panteistă cu pământul, cu natura, cu apartenența sa de morala tradițională. Aceasta este o lume care pare să personifice o anume „stare substanțială” (Hegel), tipică prin fondul său tragic, prin domnia sorții, a fatumului și, totodată, o existență plină de încredere în viață, pătrunsă de credința într-un final optimist.

Rezonanței narative a romanului îi priește, de asemenea, reproducerea momentelor importante, cruciale din viața omului, care parcă îl plasează deasupra realității istoric determinate, îl transpun într-un plan al existenței eterne, universal simbolice, într-un alt plan supraréal și supraréalist. Acestea sunt indeosebi imagini pătrunse de o simbolică aparte a proceselor muncii și a sărbătorilor populare (cositul, hora de duminică, nunta), a scenelor nașterii și a morții (venirea pe lume a fiului Anei și al lui Ion, moartea lui Dumitru Moarcăș, pieirea lui Ion), care întruchipează însăși filosofia vieții, redau receptarea de către popor a lumii înconjurătoare ca pe o unitate dialectică a înaltului și pământescului, a frumosului și tragicului, a începutului și sfârșitului.

Unui asemenea gen narativ de reproducere a lumii i se subordonează, într-o oarecare măsură, și arhitectura romanului *Ion*. Aceasta este, în primul rând, o compoziție sau, potrivit definiției date chiar de scriitor, „un corp sferoidal”, unde începutul se unește cu sfârșitul. Opera începe și se încheie cu descrierea drumului – imagine ridicată la o rezonanță filosofică –, ce exprimă triumful vieții și unitatea nemărginirii epice a lumii, și trezind (mai ales la sfârșit) sentimentul unei înălțătoare liniști, importante în sine, în care

se află eroii, indiferent dacă această liniște este întruparea vieții sau a neființei, a morții, cum s-a întâmplat cu eroul principal, cu Ion. Chiar începutul romanului îndeamnă la un ritm fără grabă, desfășoară o panoramă circulară a existenței (aici este vorba de clasicul tip concentric al subiectului, unde episoadele și întâmplările apar în legătura lor cauzal-succesivă, fapt ce determină, permanent, un ton obiectiv al povestirii, un tonus epic sau „o liniște epică”, după cum o definește O. F. Losev¹).

O astfel de receptare de către scriitor a lumii înconjurătoare, dictată de particularitățile vieții țăranilor, și modul corespunzător de redare artistică, precum și, după cum s-a mai spus, de linia narațiunii, legată de intelectualitatea transilvană, întinderea și multiplele planuri epice au determinat o importantă parte a criticii să definească forma genului literar a romanului ca fiind „o formulă a epicii tolstoiene” (66, 243). Această tendință a cercetătorilor de a „epopeiza” opera lui Rebreanu este lesne de explicat prin cauze istorico-literare. Întrucât primul roman al scriitorului a reprezentat, concomitent, și prima mare operă epică perfectă din punct de vedere artistic, care nu avea

¹ O. F. Losev definește astfel noțiunea de „liniște epică”: „...Liniștea epică, pe care am emis-o ca pe unul dintre principiile stilului epic, nu înseamnă lipsa oricărei stări sufletești și a oricărui sentiment. Această liniște este, de asemenea, o dispoziție și un sentiment, numai că e unul cu totul particular”. Și mai departe: „Înțeleaptă este acea liniște care apare la om după mari nenorociri și necazuri, după mari furtuni și catastrofe, după pieirea a ceea ce considera el a-i fi drag, apropiat, prețios, indispensabil. Iată, o astfel de liniște îi este proprie scriitorului epic”. Și mai departe: „Cu tot tragismul, noi resimțim o liniște sublimă, o anume mulțumire nobilă, datorată acelui fapt că, în timpul contemplării... catastrofei, ne-am atins de ceva înalt, de ceva foarte general și îndepărtat de treburile mărunte, de ceva aproape universal. Iată ce este liniștea epică”. (26, 165). (T. N.)

o analoagă în literatura națională, este cu totul de înțeles dorința criticilor de a-l aprecia după cele mai înalte criterii ale genului epic. Absolutizând metoda epică a romanului, care, de altfel, nu întotdeauna apare în înfățișarea sa clasică, adică nu întotdeauna corespunde definiției lui G. Călinescu, ajunsă aproape canonică – „poem epic”, „capodoperă a unei măreții liniștite, solemnă precum un râu american” (46, 292) –, critica nu a luat în considerare ceea ce a adus L. Rebreanu original în devenirea romanului românesc, în procesul căutărilor artistice, nu a priceput, în întregime, specificul acestei opere ca gen literar.

Desigur, după cum confirmă analiza, L. Rebreanu a scris o operă epică, a cărei balanță se înclină într-o oarecare măsură spre roman-epopee, ca actuală moștenitoare a eposului popular. Cu toate acestea, potrivit modului gândirii sale artistice, scriitorul fusese totodată un romancier contemporan.

Artist obiectiv, Rebreanu nu putea să nu observe că lumea țărănească din vremea lui nu era unitară și monolitică, că nu e, pur și simplu, o pătură patriarhală, ci una cu multe fațete și contradictorie social, o existență burgheză „orânduită prozaic”. De aceea, el a creat epic „o stare generală a lumii” (Hegel), punând de la început la îndoială fondul ei „închis”, univalent. Tocmai de aceea în *Ion* este absentă cea mai importantă trăsătură a eposului, cea mai productivă pentru epopeea contemporană: contopirea individualului cu generalul.

Ilustrând în romanul său o lume țărănească, încă unică în multe privințe, întărită de norme moral-etice strămoșești de conviețuire și de „momente ale eternului calendar uman” (G. Călinescu), Rebreanu n-a arătat totuși o autentică unitate epică, pentru că n-o întrezărise. Așa fusese dialectica realității istorice la începutul secolului al XX-lea – o perioadă a

cotiturilor, a revoltelor sociale – și, după cum era și normal, aceasta nu putea să nu-și pună amprenta asupra problematicei operelor lui, asupra modalității de zugrăvire a imaginilor (despre aceasta fusese vorba în paginile anterioare) și, de altminteri, asupra poeziei genului literar. Această binaritate în concepția asupra genului literar a fost evidentă în faptul că, ilustrând starea epică a lumii descrise de el, scriitorul apelează și la o optică pur românească. Concentrându-și interesul artistic asupra redării poveștii eroului principal, proiectată, după cum spunea însuși Rebreanu, pe „o frescă socială largă a vieții din Transilvania”, scriitorul pune în centrul structurii artistice a romanului figura dramatică a țăranului Ion, care trăiește conflictul dintre valorile tradițional umane (dragostea) și morala individualistă (dorința de îmbogățire). Sau, potrivit cuvintelor lui Hegel, scriitorul folosește ciocnirea cea mai caracteristică tocmai pentru roman – „conflictul dintre poezia inimii și proza opusă ei, a relațiilor de viață” (9, 475).

Astfel, aici, își face activ prezența tendința de gen proprie romanului, care prevestește devierea unghiului de vedere în direcția personalității, căci, după cum remarcă V. Belinski, „...mistica inimii omului, a sufletului omului, soarta omului, întreaga lui raportare la viața poporului sunt pentru roman un obiect generos” (7, vol. 3, 326). Cu alte cuvinte, tocmai ideea omului ca ființă individuală în relațiile lui cu mediul înconjurător reprezintă conținutul dominant al bazei romanului, al fondului problematicei lui ca gen literar.

Sinteza acestor două tendințe creatoare ale genului literar este totalmente semnificativă și din punct de vedere formal-structural al organizării operei, și din cel al manifestării metodei epice, ca mod al prezentării artistice.

Ca esență a tendinței genului românesc, figura eroului principal – țăranul Ion – este nu numai purtătoarea încăr-

căturii semnificației de bază, dar concentrează și cea mai importantă linie a acțiunii subiectului, subordonându-și în mare măsură sistemul de manifestare al personajelor operei.

Marea majoritate a personajelor-țărani (cu excepția câtorva, romanești prin natura lor, cum sunt Ana și Vasile Baci), remarcându-se printr-o relativă statică a caracterelor și având, înainte de toate, un rol reprezentativ, adică fiind „o autentică oglindă a unui anumit mediu, a normelor lui morale, a celor etice, a cizelatelor norme de comunicare verbală, a manierelor etc”. (41, 163), și, mai exact, fiind mai curând eroul altui gen decât romanul, și anume al genului literar care descrie îndeosebi obiceiuri și moravuri, formează, în *Ion*, un autentic fond epico-etilogic, pe baza căruia se dezvoltă romanul moral-psihologic al eroului principal.

Aceeași funcție sunt chemați să execute, în operă, și personajele ce reprezintă intelectualitatea satului, care, să zic așa, sunt de asemenea eroi ai scrierilor de moravuri sau, după cum mai este numit – incorect, după părerea noastră – roman al obiceiurilor. Cu toate că, în raport cu genul literar, ele par mai autonome și mai de sine stătătoare decât multe alte personaje-țărani, adică deși activitatea lor în narațiune, influența mediului asupra lor, schimbările legate de vârstă crează uneori iluzia dezvoltării romanești a caracterelor (asta se poate spune mai ales despre Titu și Zaharia Herdelea), totuși, din punct de vedere al cerințelor esteticii romanești, ele nu se ridică până la dimensiunile adevăraților eroi ai narațiunii, cum devenise Ion, ci „funcționează” la deja amintita sarcină artistică încredințată lor de scriitor, aceea de a proiecta drama eroului central pe „o frescă socială largă a vieții din Transilvania”. În legătură cu aceasta, deosebit de semnificativă este părerea unor

critici români, care consideră că linia subiectului privind intelectualitatea transilvăneană pare că nu este obligatorie în romanul „țărănesc” al lui L. Rebreanu.

Acțiunea activă legată de linia eroului principal, propriu tendinței genului romanesc, s-a manifestat și la alte niveluri structurale ale operei. Deși legătura cu tradiția epică de descriere se observă în operă și în forma deja statornicită în literatura secolului al XIX-lea a legăturii compoziționale „familie-sat”, în acțiunea și planurile multiple și în succesiunea cronologică a acțiunii, totuși povestea lui Ion, constituind fabula integrală și axa arhitectonică a romanului, pare să-și subordoneze multiplele lui planuri, echilibrând extensia lui epică.

Limitând povestea eroului principal printr-o situație extraordinară (începutul drumului vieții lui este schițat retrospectiv, fapt care le-a dat unor critici temei să caracterizeze opera exclusiv ca fiind un „roman-criză”, „roman-fragment”, roman „activ”), scriitorul schimbă – comparativ cu tradiția existentă a romanului clasic social-psihologic – principiul spațio-temporal al realității artistice. Într-o oarecare măsură, el reduce timpul și spațiul narațiunii, restrângând limitele lor în roman la un segment de timp nu foarte îndelungat și concentrând acțiunea principală cu precădere într-un singur loc. Pentru asta, Rebreanu alcătuiește astfel compoziția (aș zice, o face suplă), încât ea se supune destul de strict logicii dezvoltării caracterului eroului principal. Aceasta o confirmă cuprinsul, compoziția și titlurile capitolelor operei (de altfel, chiar și titlul este un important „semn” epic, care indică deosebita organizare formal-structurală a romanului).

Redând trăsăturile tipice ale vieții țăranilor, starea epică a lumii, L. Rebreanu refuză totuși să demonstreze valoarea intrinsecă generală a acestei stări. Unitatea universului lui

artistic este deja mobilă în multe privințe, este dezmembrată, contradictorie, se menține pe un echilibru dinamic și nu pe unul tradițional static. Eroii lui, realitatea lui artistică există, într-o mare măsură, în afara sferei unui existențialism „de format larg” și a unei atmosfere a „obiectelor”, adică Reboreanu se îndepărtează deja de tradițiile romanului clasic. Exemplul autorului lui *Ion* este confirmat de observațiile lui D. Zatonski despre faptul că „... realismul secolului XX... a creat complet alt sistem al caracteristicilor. El este oglinda noilor relații dintre om și obiecte, relații în care ele nu-l mai reprezintă sau îl reprezintă incomplet”(13, 94).

Recreând această lume, L. Reboreanu evită descrierea excesivă, proprie romanului clasic. El activează acțiunea, înclină spre înfățișare, spre o redare înrudită cu cea cinematografică a unui tablou sintetic al realității, unde planurile generale alternează cu gros-planuri, saturate cu detalii importante, ridicate la nivel de simbol.

Specifică este și maniera de expunere în roman. Tonul grav, detașat, care denotă un progres incontestabil în comparație cu narațiunea saturată de comentariul autorului (în cantitate diferită, desigur) al predecesorilor săi – N. Filimon, A. Vlahuță, D. Zamfirescu, I. Slavici –, totuși, în roman, nu are deplină valoare intrinsecă. Imparțialitatea, nararea impersonală în *Ion* se remarcă cel mai adesea acolo, unde scriitorul zugrăvește tablouri care redau starea generală – epică – a lumii și a masei populare sau în episoade legate de eroul principal, care, de asemenea, simbolizează starea „substanțială” (scenele de la horă, de la seceriș, sărutarea pământului, episodul final al romanului). Dar, acolo, unde sunt reproduse relațiile dintre personaje, această tonalitate epică se schimbă cu una nouă, activă, plină de dialoguri în limbajul romanului, care reflectă starea dramatică a universului artistic și a eroilor operei.

Se pare că se schimbă și clasicul model obiectiv-demiurgic al narațiunii. Aceasta se petrece ca urmare a reducerii, într-o oarecare măsură, a vocii autorului, a apropierei poziției autorului-narator de cea a eroului principal sau a personajului „de legătură” Titu Herdelea; se crează impresia că ultimii doi iau asupra lor rolul de narator. Grăitor este în acest proces rolul lui Titu Herdelea. În urma intervenției lui în actul narațiunii, în operă, pare că se relativizează aprecierile, importanța, concluziile, dreptul de a arbitra fiindu-i atribuit cititorului. În definitiv, toate acestea duc la ruinarea fondului epic tradițional, a cuvântului demiurgic, „autoritar” (după M. Bahtin) al autorului în favoarea noului limbaj romanesc, caracteristic literaturii secolului XX, indiciu al schimbării locului și rolului autorului în opera artistică, al apariției de noi forme narrative.

În general, diferențierea ierarhică a diverselor tendințe de gen literar ale operei, a specificului realizării relației lor pe diferite niveluri structurale ale lui *Ion*, originala modificare a tradiționalei metode epice ca mijloc de descriere oferă temeuri pentru a susține că L. Rebreanu a creat un deosebit tip de roman epic, nou pentru proza națională, că el nu poate fi caracterizat unilateral (după cum se observă în critica românească), nici ca un roman-epopee tradițional, nici ca o varietate a unui „centripet” de astăzi. Romanul social-psihologic *Ion*, în toată întinderea lui epică și a multiplelor planuri, poartă în sine trăsăturile unui lucru compact, ale unei concentrări narativ-compoziționale, iar evidenta detașare a scriitorului față de o personalitate anume, de lumea ei interioară indică apariția elementelor novatoare în arta romanului lui L. Rebreanu.

Una peste alta, îmbinarea, în romanul *Ion*, a metodelor tradiționale și a celor moderne în înțelegerea și reflectarea artistică a realității și a omului nu numai că definește spe-

cificul concepției artistice a autorului operei, ci denotă și rolul ei deosebit atât în moștenirea artistică a lui Rebreanu, cât și în istoria genului literar național. *Ion* a marcat prin sine o trecere originală de la etapa romanului clasic la cea contemporană, care, fără niciun dubiu, a ridicat romanul românesc la un nou nivel calitativ, dictat de cerințele obiective ale timpului, a deschis în fața lui perspective de dezvoltare largi și multiple.

CAPITOLUL II

Romanul antirăzboinic *PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR.* Noi descoperiri artistice

În viața și creația lui L. Rebreanu, ca și în cazul întregii sale generații, Primul Război Mondial a lăsat o urmă adâncă.

Intrarea României, în august 1916, în război alături de Antanta a fost determinată, în principal, de dorința de a reuni pământul Transilvaniei, care intra atunci în componența Imperiului Austro-Ungar. Stările ultrapatriotice, șoviniste, provocate de cercurile conducătoare ale țării, au slăbit evident sub influența sângeroaselor evenimente ale războiului. Însemnatele înfrângeri ale armatei române, în urma cărora mai mult de jumătate din teritoriul țării, inclusiv, capitala, a ajuns în mâna ocupanților, au evidențiat toate deficiențele mecanismului de stat, au sporit neîncrederea cercurilor largi ale populației în oligarhia conducătoare.

Cataclisme sociale-morale legate de război au devenit pentru mulți scriitori români un impuls pentru o profundă schimbare interioară și o însemnată reevaluare a valorilor. „Războiul a schimbat sau schimbă totul...” – scria, în 1919, cunoscutul om de litere român, G. Ibrăileanu. La baza

acestor schimbări era, după părerea lui, „revoluția din mințile a milioane de oameni” (59, 186).

Spre deosebire de strident patriotica literatură, care cânta războiul „sfânt” pentru „România Mare”, creația scriitorilor progresiști români era dedicată condamnării măcelului mondial antiuman, conștientizării acelor schimbări, care avuseseră loc în societate și în conștiința spirituală a generației. Cel mai consecvent și mai profund au fost dezvoltate aceste procese în genul romanului social-psihologic, reprezentat de astfel de opere importante precum *Strada Lăpușneanu* (1921) de M. Sadoveanu, *Pădurea spânzuraților* (1922) de L. Rebreanu, *Întunecare* (1927) de Cezar Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) de Camil Petrescu.

În general, tendința spre înțelegerea globală a epocii în mișcarea ei istorică, în conflictele ei acute sociale și morale fusese caracteristică pentru literatura universală din anii 1920-30, care își schimbase concepția despre locul și rolul omului în lume și în societate. În urma nemaivăzutelor tulburări sociale, omul s-a trezit față-n față cu istoria care începuse să influențeze și viața lui particulară, și asta nu mijlocit, prin condițiile mediului, cum fusese caracteristic mai ales pentru romanul realist al secolului al XIX-lea, ci nemijlocit

În noile condiții istorice, în literatură, s-a răspândit noțiunea de „mediu exterior”, care începuse să fie perceput nu ca un cerc social închis, de care personajul este legat prin naștere și existență, ci ca întregul ansamblu al relațiilor sociale, al principiilor morale, al ideilor politice și al doctrineilor filosofice.

Analizând această perioadă de dezvoltare a literaturii universale, B. L. Sucikov sublinia că, în arta realistă a cuvântului, s-a schimbat conflictul dintre individ și societate:

„Eroul a început să-și manifeste mai clar atitudinea nu numai față de societate, ci și față de perspectivele ei istorice și de valori, față de principiile moral-etice ale comportamentului uman, față de obligația omului care de-acum nu mai coincide cu statornicitele cerințe ale societății” (37, 370). În aceeași măsură s-a lărgit interioara lume spirituală a individului, i s-a adâncit conștiința de sine, a crescut sentimentul îngrijorării pentru soarta oamenilor, pe care scriitorii au încetat s-o mai înfățișeze ca pe o victimă a mediului social.

Asemenea procese, care se petreceau în literatura universală, erau larg oglindite și în romanul românesc antirăzboinic, întrucât anume în opere ale acestui gen literar era deosebit de clar impactul nemijlocit dintre om și istorie.

Pentru scriitorii români, importante au fost nu atât evenimentele de pe front (deși, în operele lor, apar, de asemenea, descrieri de scene cumplite, absurde, sângeroase, ce amintesc imagini apocaliptice), cât prezentarea influenței împrejurărilor tragice ale războiului asupra conștiinței umane. Pentru creația lor, caracteristică a fost, în primul rând, atenția asupra proceselor de renaștere spirituală a eroilor în război, fapt care înrudește, într-o oarecare măsură, romanul românesc antirăzboinic cu romanul vest-european despre „generația pierdută”, pe care una dintre cercetătoarele acestui fenomen literar, I. Bernstein, l-a definit ca „educație în condiții de catastrofă” (8, 1). Tocmai tema generației care a trăit „mari cataclisme”, în urma cărora, în sufletul ei, după cum scria L. Rebreanu, „lumea s-a transformat în țandări” (1, 137), iar ea însăși, după cum spune alt scriitor, C[amil] Petrescu, „a început să dea examenul conștiinței” (74, 331-332) devenit caracteristică pentru romanul românesc antirăzboinic, deși unii scriitori au interpretat-o diferit în operele lor.

Să zicem, C[amil] Petrescu, autorul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, tratează această

temă ca pe o temă a „generației de sacrificiu”. Eroul său, Ștefan Gheorghidiu, care mărturisea deschis ideile „absolute”, chiar în război trăiește falimentul concepțiilor și convingerilor sale anterioare, care în noile condiții dramatice s-au dovedit a fi incompatibile cu realitatea, ne semnificative în comparație cu îngrozitoarea tragedie a întregului popor. Drama lui interioară este apropiată de cea a eroilor romanelor despre „generația pierdută”, pentru care „toți zeii au murit”. Rupându-se de idealurile din trecut și negăsind altele noi, eroul lui C[amil] Petrescu este capabil doar să compătimească miile de victime tăcute ale războiului, care fuseseră condamnate la moarte sau, cum zicea el însuși, să plece capul „precum bătrânul Zosima la Dostoievski” înaintea „nenorocirii care se apropie”.

O altă de dramă trăiesc eroii romanelor lui M. Sadoveanu și C[ezar] Petrescu – Adrian Plopeanu și Radu Comșa. Ea a constatat nu atât în pierderea fostelor iluzii și idealuri, cât în neîndeplinirea noilor, luminoaselor speranțe sociale, pe care acești eroi, maturizați în război și înnoțiți spiritual, le legau de luptă – fie chiar încă neînțeleasă pentru ei înșiși – pentru o dreptate mai înaltă, pentru binele multor oameni simpli, lipsiți de drepturi, care suferiseră cel mai mult în sângerosul măcel. Aceste speranțe au fost grosolan încălcate de realitatea postbelică, asociată cu conștiința personajelor, înainte de toate, cu „otrăvitul Babilon”, adică lumea celor care au declanșat războiul, cu scopul de a trage foloase.

Romanul lui L. Rebreanu *Pădurea spânzuraților* (1922, Marele Premiu al Societății Scriitorilor Români) ocupă un loc aparte între operele despre război ale autorilor români. De fapt, el a fost primul roman în literatura română a anilor 1920, care a confirmat o altfel de optică, cu totul nouă, a temei maturizării în război și, în primul rând, a

temei căutării orientărilor intelectualității. Alegerea și însuși caracterul interpretării acestei teme au dat temei să se vorbească despre L. Rebreanu nu numai ca despre un scriitor „țărănesc”, ci, totdată, și ca despre un artist înzestrat multilateral, care deschidea noi căi în dezvoltarea romanului național.

Tratarea originală de către L. Rebreanu a temei de bază este condiționată, înainte de toate, de apelarea lui la rezolvarea artistică a problemei conștiinței naționale sau a „dramei datoriei” – dramă specifică unei întregi generații de români transilvăneni (îndeosebi a intelectualilor), care fuseseră obligați să lupte în timpul Primului Război Mondial de partea Austro-Ungariei. Această dramă a resimțit-o destul de dureros însuși Rebreanu: fratele său, Emil, ofițer în armata austro-ungară, a fost spânzurat pentru tentativa de a trece de partea armatei române; însuși scriitorul, refugiat din Transilvania în timpul ocupației germane a Bucureștiului, a avut de suferit grele încercări, care l-au dus până în pragul sinuciderii. Toate acestea au și determinat conceperea romanului, despre care L. Rebreanu scria în *Mărturisire*: „În Apostol (eroul principal al romanului – T. N.) am vrut să sintetizez prototipul generației mele. Nehotărârile lui Apostol Bologa sunt nehotărârile noastre, ale noastre ale tuturor, precum și trăirile lui” (1, 64).

Interesul artistic al scriitorului este concentrat asupra importantului conflict social și moral, dramatic și multiplu: este vorba despre necesitatea eroului principal – ofițer în armata austro-ungară, de naționalitate română, Apostol Bologa – de a alege între datoria civică și dragostea față de frații de sânge, care luptau în tabăra dușmană. Însă a limita conflictul la problema alegerii între datoria de cetățean și sentimentul național, cum procedează o parte

a cercetătorilor români, înseamnă, după părerea noastră, a îngusta considerabil diapazonul problematico-tematic al operei. Dar amintitul conflict constituie cel mai important punct în profundul proces ideatico-moral al căutărilor eroului, în procesul formării orientării personale a omului în lume, despre care Rebreanu, judecând evenimentele războiului, constată: „În patru ani de război, în suflet, s-au produs schimbări mult mai adânci, decât în patru secole. După război, omul vede lumea cu alți ochi și simte cu altă inimă. Zi de zi, are loc o revizuire generală și nemiloasă a tuturor valorilor morale, punându-se totodată temeliile lumii noi, despre care nimeni nu știe cum va fi” (1, 139).

De fapt, întreaga evoluție spirituală a eroului romanului indică dimensiunea acestui conflict. În roman, ea este urmărită atât în planul acțiunii, cât și în cel „interior”, care reflectă cel mai complet lumea spirituală a eroului.

Educat de o mamă foarte evlavioasă și de un tată care a suferit pentru cheștiunea națională din Transilvania, încă din tinerețe, Apostol „se străduia să-și perfecționeze spiritul”, căuta adevărul, era dispus să moară „în numele ideii”. Tânăr intelectual, studentul în filosofie Apostol Bologa, al cărui suflet era chinuit de contradicții și îndoieli și era dominat de nestăpânita dorință de a acționa, respectând, înainte de toate, legea conștiinței, semăna la început cu un reprezentant tipic al „generației care, pierzând credința în Dumnezeu, dorește să găsească alt dumnezeu, un dumnezeu al științei, lipsit de secrete și necunoscut, o ființă absolută, care nu ascunde nimic și care este capabilă să explice totul, chiar și neființa” (45)¹.

¹ Aici, și în continuare, se citează după ediția: Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuraților*, K., Dnipro, 1990. În text, între paranteze, este indicată pagina. (T. N.)

Această orientare clară a eroului asupra căutărilor unor concepții de viață proprii, asupra descoperirii „credinței adevărate” –, „a unei baze solide a vieții” – a și determinat evoluția opticii lui dureroase și dramatice asupra lumii. Asemenea evoluție, a cărei substrat spiritual fusese, la început, un sentiment religios profund – credința în Dumnezeu, apoi, dedicarea idealului național, mai târziu, credința în știință și în postulatul lui Nietzsche despre „tămăduitoarea” pentru omenire putere a războiului, s-a încheiat cu dobândirea, s-ar părea, celui mai important simbol al credinței din sistemul concepțiilor lui filosofice de dinainte de război: convingerea despre întâietatea îndatoririlor lui de cetățean față de țara sa și ura față de dușmanii ei. Însă războiul, prin esența sa inumană și absurdă, care se manifestase cel mai evident în faptele de violență – execuția prin spânzurare a camaradului de arme al lui Apostol, ofițerul dezetor ceh Svoboda, la care contribuise direct și eroul principal al romanului (ca un „cavaler al datoriei”, ca ofițer patriot exemplar, el votând pentru condamnarea la moarte) – i-a spulberat toate iluziile, l-a lipsit de simbolul de credință, pe care îl căutase atât de îndelung și dureros, l-a determinat să mediteze profund la ceea ce se întâmplă în lume. Apostol a înțeles că principiile mărturisite de el, formate într-o lume străină pentru el, sunt false și abstracte, departe de viața reală, de adevăratele idealuri – naționale și umanitare: „Cât de caraghios am fost eu cu «concepția mea de viață»! – se gândi deodată Apostol. – Eu nici până acum n-am înțeles că o formulă proastă nu se poate opune vieții niciodată” (72).

Înțelegând, în urma interioarelor frământări și îndoieli, incompatibilitatea sentimentelor lui umanitare (care se dovediseră a fi mult mai puternice decât conveniențele și îndatoririle sociale) cu realitatea crudă, absurdă a războiului, Apostol Bologna parcurge un drum complicat, de la confor-

mismul pseudopatritic la protestul antirăzboinic: dezertarea. Substratul filosofic al acestui protest a fost ideea pentru care suferise, cea de iubire general umană și de umanism planetar – ultima serie conceptuală desăvârșită în evoluția spirituală a eroului. Semnificativ este faptul că realizarea acestui ideal uman avusese loc doar după conștientizarea de către Apostol a altui important adevăr: este vorba despre necesitatea contopirii individului cu națiunea sa. Absolut semnificativ în acest sens este planul-conspect al romanului *Pădurea spânzuraților* alcătuit de scriitor. Potrivit ideii expuse în acest plan, „numai în sânul poporului său” individul încetează să fie „o rotiță” într-o „mașinărie de stat” străină lui, se leapădă de ură și devine om, „își reînnoiește ființa bună”, în care dăinuie iubirea și afecțiunea pentru întreaga omenire; el își conștientizează propriul eu, capabil să cuprindă marea iubire generală” – „religia viitorului” (1, 353). Numai în sânul națiunii sale, este convins autorul, omul devine mai uman, mai milos, capabil să se jertfească pentru oameni. Astfel se realizează, în romanul *Pădurea spânzuraților*, motivul filosofic programat al creației scriitorului – „omul nu trebuie să se rupă de pământ” –, care reflectă, aici, nu numai problema actuală pentru românii din Transilvania de la începutul secolului al XX-lea, ci, fără îndoială, întruchipează, de asemenea, un sens universal.

Durerosul proces al autodeterminării concepției despre lume a lui Apostol Bologa are loc nu numai ca urmare a tragicelor evenimente din război, care l-au determinat pe erou să se întrebe: „De ce sunt eu aici?”. În mare măsură, el a fost determinat de acea încordată atmosferă spirituală a discuțiilor și controverselor, care explică, în mare măsură, conținutul ideatic-artistic al romanului.

Această lume apartine romanului, o lume a coexistenței și interacțiunii diferitelor concepții filosofice și social-etice

asupra evenimentelor care au loc, asupra structurii lumii și asupra omului, se realizează într-un întreg sistem de imagini artistice, care au pentru eroul principal, înainte de toate, rolul unor jaloane spirituale pe calea evoluției conștiinței lui. Ele reprezintă anumite „puncte de vedere”, sunt, așa spune, „eroi-ideologi”, care formează conștiința pe principiul „acceptare-respingere”. În acest sens, opera scriitorului român dobândește calitățile așa-numitului roman polifonic, în cunoscuta interpretare a lui Bahtin (este vorba despre caracterizarea pe care a făcut-o filologul și criticul rus M. Bahtin, romanului lui F. Dostoievski, în accepțiunea că eroii scriitorului sunt purtătorii sensului deplin al cuvântului, independent de cel al autorului).

Cei mai remarcabili în sistemul personajelor de „eroi-ideologi” ai romanului sunt camarazii de arme ai lui Apostol, care au jucat un rol foarte important în complicatul proces de formare a filosofiei lui privind dragostea pentru națiune și pentru om în general. Aceștia sunt ofițerii: cehul Klapka, ungurul Varga, evreul Gross, ruteanul Cervenکو, precum și prietenii lui din copilărie, românii Pălăgieșu și Boteanu.

Primul care, în timpul îngrozitoarei execuții a lui Svoboda, i-a strecurat îndoieli în suflet lui Apostol, care contribuise la hotărârea de condamnare, și care, pe atunci, era convins de justetea acțiunilor sale, distrugând conștiința lui „nietzscheană” și disimulatul echilibru interior, obligându-l pe eroul principal să îndure dureroase mustrări de conștiință, fusese căpitanul Otto Klapka. Însă acceptând umanismul lui Klapka, protestul lui împotriva războiului criminal, în timpul căruia oamenii erau puși să-și omoare frați de cruce, care, după Klapka, este „culmea oricărei amoraliități”, Apostol îi contrazice fatalismul, capitularea lui în fața împrejurărilor („să te închizi în tine și să-ți trăiești viața mărunță”), frica

lui și completa inactivitate. Opusul lui Klapka, Apostol alege protestul, considerând că „a sta cu mâinile în sân este o crimă egală cu plecarea lui voluntară la război” (82).

O atitudine destul de neechivocă o are Bologa și față de crezul de viață al locotenentului Gross. Acela exprima păreri prea radicale, pline de o condamnare severă a sângerosului război și a „statului care ucide”: „În spate se află statul nostru, în față – cel dușman, iar între ele ne aflăm noi, condamnați la moarte pentru bunăstarea câtorva tâlhari, care au pus la cale un măcel a milioane de robi fără grai!” (57). Indubitabila filosofie umanistă a lui Gross („În lume nu există nimic mai presus de om!”, „Omul e Dumnezeu!”), condamnarea de către el a datoriei fals patriotice, care deschide calea uciderii („Nicio datorie din lume n-o să mă silească să ucid un camarad), nu puteau rămâne fără ecou în sufletul lui Apostol. Totodată, el respinge cu hotărâre idealurile socialiste ale lui Gross, pline de un conținut nihilist, distrugător (înainte de toate, ideea lui anarhistă a „rebeliunii mondiale”), contrazicând părerea locotenentului despre justetea urii de clasă, ca unic mijloc de acțiune pentru înlăturarea inegalității sociale. Apostol, exprimând, aici, chiar convingerile lui Rebreanu, dimpotrivă, este ferm convins că „întotdeauna ura naște ură” și că „pe ură, ca pe mocirlă, nu poți construi nimic”(59). Contrazicând radicalismul social al lui Gross, Apostol Bologa, în căutarea unei „credințe nestrămutate”, apelează la filosofia fostului învățător din Stanislavov, ruteanul¹ Cernenko, care întruchipa sentimentul dragostei pentru aproapele, cu nuanță extatic religioasă (mergând la luptă fără armă, căpitanul intona psalmi cu glas tare).

¹ *rutean (rusyn)* – veche denumire a ucrainenilor din Bucovina. (C. Ir.).

Criticii români consideră, pe bună dreptate, că figura lui Cernenko este consecința influenței asupra creației lui L. Rebreanu a romanului clasic rus, în primul rând a romanului lui F. Dostoievski. Nu întâmplător, criticul A. Protopopescu a numit figura lui Cernenko ca fiind cea mai artistică din *Pădurea spânzuraților*, având în vedere, înainte de toate, tocmai influența tradiției literare asupra autorului român (79, 89).

Însă, vorbind despre o influență literară evidentă, nu trebuie subestimate izvoarele naționale în crearea acestei figuri. Căci ruteanul Cernenko, precum românul Bologa și cehul Klapka, este „un copac fără rădăcini”, este personificarea omului fără țară, a omului smuls din mediul apropiat lui și alăturat cu forța unei lumi străine, obligat să comită crime față de frații lui de sânge. Acesta este încă unul dintre aspectele de care era interesat scriitorul – „legătura omului cu pământul lui”. În roman, însăși nerezolvata problemă națională a devenit, înainte de toate, izvor de dragoste general umană a lui Cernenko, care includea în sine smerenia religioasă și suferința („Suferințele ne sunt necesare, nemăsurate, cumplite... Căci numai în chinuri se naște o iubire mare, jertfelnică, învingătoare a toate...”) (60). Credința fanatică a lui Cernenko, împreună cu sentimentul înflăcărat de neîmpotrivire față de rău, conferă trăirilor lui sufletești trăsături general umane, de tragedie universală, iar moartea lui are o aureolă martirică.

Imaginea sa amintește acele figuri ale lui Dostoievski, care sunt purtătorii ideii atotînvingătoare iubiri față de oameni, a ideii marii suferințe, ca singura cale spre fericirea omului. În roman, el joacă rolul unui ideolog aparte, precum și al victimei tăcute, după modelul „veșnicei Sonicika”, cea care întruchipează jertfelnicia, care purifică sufletul în numele aproapelui.

Și cu toate că filosofia lui Cernenko a influențat, într-o oarecare măsură, concepțiile lui Apostol, totuși dureroasele căutări spirituale ale eroului principal al romanului, parcursul scurt, dar strălucit al vieții lui amintesc, mai degrabă, parcursul răzvrătitului Raskolnikov (dacă e să-i comparăm pe Dostoievski și Rebreanu și în legătură cu tratarea acestei figuri), întrucât ambii eroi, prin greșeli, crimă și suferințe morale, ajung la adevărul „vieții vii”. Tocmai de aceea căutările lui Apostol, care într-o anumită perioadă avuseseră nuanță religioasă, nu se percep numai ca religioase, asupra cărora insistă gândiristul R. Dragnea (52, 69-80), ci, potrivit conținutului lor social-filosofic, aceste căutări sunt mult mai largi. Acceptând ideea lui Cernenko despre dragostea universală, Apostol năzuia să o umple cu un conținut terestru, dorea s-o pună în practică imediat, străduindu-se în același timp să fugă de „blestemata problemă” care-l chinuia, să-și completeze inactivitatea, pasivitatea. În acest sens, locotenentului Bologa pare că i-a deschis ochii mărturisirea preotului Boteanu care și-a găsit sensul vieții în lumea tragică și repede trecătoare, într-o iubire nestrămutată față de Dumnezeu și femeie – divinizata de el soție, mama copiilor lui.

În situația profunde crize existențiale, acest gând a fost pentru Apostol paiul salvator. Dragostea lui înflăcărată pentru o fată de țărani simplă, Ilona, nu numai că a fost un sprijin pentru forțele morale ale eroului, dar a constituit, în condiții grele de război, fie chiar și pentru scurt timp, asigurarea liniștii lui interioare și a fericirii atât de râvnită de sufletul însetat și chinuit al tânărului ofițer, nemilos aruncat de război în sânge și moarte.

Dragostea față de oameni s-a întărit în sufletul lui Apostol și datorită contactului său strâns cu oameni simpli, în primul rând cu Ilona și cu tatăl ei. Anume în acești

oameni – „buni, drepti, credincioși”, care, după convingerea lui Apostol, trăiesc mult mai fericiți decât oamenii „civilizați” – se străduia eroul romanului să-și găsească propria fericire, iar cu ajutorul credinței lor în străvechile legi ale moralei omului și ale omeniei poporului să-și întărească propria credință. Mediul popular cu forța lui etică, a omeniei, a devenit la Rebreanu punctul de sprijin pentru erou în perioada complicatelor lui încercări morale și a dramaticelor căutări ale adevărului. Aici, tema poporului pare că întruchipează și lărgeste noțiunea „pământ”, care este o componentă a deja amintitului și importantului pentru Rebreanu motiv filosofic: „omul nu trebuie să se rupă de pământ”. În *Pădurea spânzuraților*, noțiunea de pământ este tratată nu numai ca temelie natală care hrănește idealurile naționale, ci mult mai larg, ca temelie a poporului în general (căci Ilona și tatăl ei sunt unguri), statornic profundă în moralitatea ei eternă. Este grăitor faptul că în clipa morții lui Apostol, tocmai Ilona și tatăl ei, bătrânul gropar Vidor, au rămas alături de osândit, străduindu-se să-l susțină moral, să-i insuflă măcar un dram de echilibru sufletesc. Anume întâlnirea lui Apostol cu Ilona la închisoare, amintind, prin puterea influenței spirituale asupra eroului, scena întâlnirii dintre Raskolnikov și Sonia Marmeladova, din romanul *Crimă și pedeapsă* al lui F. Dostoievski, a devenit acel important moment din viața eroului, care l-a ajutat să învingă îndoielile și spaima în fața morții, să se întărească în convingerea justiției idealurilor sale, să-și găsească înalta pace filosofică a spiritului.

Și totuși, încercările de „a se simplifica”, „a rupe în inima sa definitiv cu civilizația”, dorința de a găsi refugiu în dragoste (acest motiv apropie eroul romanului românesc de personajele literaturii universale despre „generația pierdută”) n-au devenit pentru Apostol un panaceu pentru toate proble-

mele acute, care necesitau o soluționare. „Divina armonie a vieții”, pe care eroul o dorea atât de mult, incompatibilă cu esența antiumană a războiului, este confirmată de autor prin această operă. Finalul tragic al romanului este determinat de momentul culminant-dramatic al poveștii lui Apostol. Crunta realitate a războiului îi solicita urgente acțiuni hotărâte. Ca membru al Curții Marțiale, el urma să participe la sângeroasa osândă a unor nevinovați țărani români, acuzați fără temeii de spionaj. În semn de protest, eroul romanului încearcă să treacă de partea armatelor rusești, dar este arestat și executat. Astfel se încheie drumul vieții, plin de coliziuni dramatice, al eroului principal din *Pădurea spânzuraților*, al cărui țel l-au reprezentat complicatele, tragicele căutări ale conștiinței, dorința de a afla sensul existenței sale. Originala tratare a problematicii abordate în roman se remarcă, după părerea noastră, prin aceea că perceperea general-filosofică depășește limitele războiului. Din punct de vedere spiritual, umanitar, romanul lui L. Rebreanu este, aș zice, o irupere, o ieșire spre aspecte și adevăruri mult mai generale ale existenței umane. Tocmai acest procedeu al viziunii artistice a scriitorului detașează *Pădurea spânzuraților* de alte romane românești antirăzboinice, conferindu-i operei calități novatoare. Fără nicio îndoială, Rebreanu și nu altcineva a introdus romanul românesc de factură socială în aria prozei universale de factură intelectual-filosofică.

Între problemele filosofice abordate de Rebreanu care stau la baza conținutului concepțiilor în căutările lui Apostol, definind nucleul viziunii autorului despre personalitate (esența umanistă a omului, necesitatea existenței lui armonioase, supremația intereselor lui), un loc aparte îl ocupă problema răspunderii morale a individului pentru faptele sale, care, în roman, devine o temă separată, cea a „crimei și pedepsei”.

Înfățișând ruptura dintre individ și societate, armonia care s-a dovedit a fi într-adevăr falsă, și apelând, în primul rând, la ceea ce este „omenesc în om”, de fapt, autorul își construiește dramaticul conflict interior pe care-l trăiește eroul principal, ca dorință de a-și realiza umanitatea înstrăinată social, ca mișcare interioară, pornind de la crimă morală (aprobarea condamnării lui Svoboda) la ispășirea pedepsei. Acesta este, de fapt, conflictul care l-a determinat pe Apostol Bologa să mediteze asupra faptului pentru care trăiește.

Apelarea lui L. Rebreanu la tema „crimei și a pedepsei” ne dă temei să discutăm din nou despre anumite influențe în romanul scriitorului român a creației lui F. Dostoievski, pe care unii cercetători le leagă înainte de toate de motivul „ispășirii vinovăției prin suferință” (34). Considerăm că o astfel de comparație este îndreptățită numai în privința figurii lui Cernenko, despre care fusese vorba mai înainte. Dar interpretarea acestei probleme, când este vorba de figura lui Apostol, denotă indubitabila originalitate a autorului *Pădurii spânzuraților*. În acest caz, scriitorul român reduce motivul pedepsei nu neapărat la ideea suferinței, a smereniei, a supunerii ca filosofie intrinsecă a vieții, ce fusese caracteristic pentru scriitorul rus. Căci supunerea în sine nu era acceptată de răzvrătitul spirit, mereu în căutare, al lui Apostol, care considera acea stare ca fiind un „simțământ animalic, nedemn pentru un om liber” (82). Rebreanu apelează la ideea despre purificarea morală a omului, despre „mântuirea sufletului” eroului, în primul rând, prin regăsirea de către el a „credinței nestrămutate”, care, în cele din urmă, l-a ajutat pe Apostol să renască spiritual, să protesteze în felul lui și datorită căreia însăși tragica lui moarte este receptată ca un simbol al speranței de renaștere spirituală a omenirii. (Accentuăm acest lucru

contrar părerii, să zicem, a lui L. Raicu, care tratează moartea lui Apostol ca fiind „echivalentul înfrângerii lui obligatorii” (80, 148).

Logica desfășurării evenimentelor din roman îl duc pe cititor cu gândul că moartea eroului principal al romanului lui Rebreanu este o moarte fizică și nu una spirituală, că este o moarte pentru oameni, pentru viitor. Semnificativă în acest sens este scena finală a operei, care pare că întruchipează chintesența ei ideatică: „Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul ținuit cu puține stele întârziate. Crestele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrive singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:

– Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol...” (298-299).

Bogată în detalii simbolice (luceafărul vestind răsăritul soarelui, ochii eroului însetați de lumină, repetarea numelui lui Apostol ca personificare a credinței), scena finală a romanului pare să cuprindă în sine posibilitatea unei perspective: începe o nouă zi și, odată cu aceasta, se naște speranța.

Simbolistica și repetarea acțiunilor este caracteristică pentru compoziția întregii opere, care începe și se încheie cu scena execuției. Unii cercetători au privit acest mijloc artistic exclusiv ca expresie a determinării fatale a sorții eroilor, ca simbol al absurdității, al cruzimii războiului. Neîndoielnic, o astfel de compoziție este o strălucită metaforă, care transmite tragismul războiului, crează o impre-

sionantă stare de neliniște și presimțire. Totuși repetarea evenimentelor cuprinse în ea denotă, de asemenea, și dialectica vieții: în această repetare a evenimentelor pare inclusă posibilitatea dobândirii credinței de către alții. Căci moartea lui Svoboda, atotcuprinzătoarea lumină a dragostei și credinței care ardea în ochii condamnatului au trezit mai apoi stările sufletești antirăzboinice și căutările spirituale ale lui Apostol. Potențial, și moartea lui i-ar putea îndemna pe alții să găsească răspuns la neliniștile întrebări existențiale, pare să sublinieze L. Rebreanu prin finalul romanului său.

În această perspectivă constă sensul tragic și înălțător în același timp al figurii eroului principal al romanului: un apostol al credinței umaniste, care și-a dat viața pentru ea. Astfel, în *Pădurea spânzuraților*, prin absurditatea și grozăvia războiului, prin dramatismul sorții oamenilor, străbate speranța scriitorului în renașterea spirituală a omului și a omenirii, în înnoirea vieții. De aceea, tragismul romanului, ca, de altfel, al tuturor operelor lui Rebreanu, este lipsit de trăsăturile deznădejdiei totale, ale pesimismului și disperării. În aceasta și constă sensul nu numai al catharsisului tragic al romanului, dar și al întregului program pozitivist, social-filosofic al scriitorului.

Incompatibilitatea fondului uman al eroului și a filosofiei sale de viață cu caracterul inuman, fratricid al războiului, precum și cu legile antiumane ale statului, incapabil să asigure armonia socială, națională și spirituală pentru individ și societate – aceste atribute ale conținutului ideatic al operei, ca și patosul lui critic au așezat, pe bună dreptate, *Pădurea spânzuraților* în rândul celor mai bune romane ale literaturii universale, legate tematic de evenimentele Primului Război Mondial.

Analizând, în opera sa, concepția omului în strânsă legătură cu cunoștințele caracteristice pentru romanul din

anii 1920-30 despre tragic, cu inseparabila de el problemă a activității omului, a faptei lui, a greșelii, a răspunderii morale (22, 60), L. Rebreanu pare să fie primul care, în literatura națională din anii douăzeci interbelici, a creat un nou tip de erou – o personalitate strâns raportată la istorie, un om cu gândire activă, care se străduiește să găsească răspunsuri la chestiunile dureroase și dramatice ale epocii contemporane lui. Acesta era un progres artistic nu numai în comparație cu creația anterioară a scriitorului (să zicem, cu rezolvarea artistică în cazul figurii lui David Pop din nuvela *Catastrofa*, 1918), dar și cu proza națională în general, în care, până la Primul Război Mondial, a dominat tipul „neadaptatului”, al eroului inert spiritual, al „omului mărunț”, inclusiv al intelectualului. În această privință, suntem solidari cu concluziile criticului român Z. Ornea, care sublinia că prin noua interpretare a concepției personalității în literatura română, autorul *Pădurii spânzuraților* a dat, după *Ion*, a doua lovitură tradiționalismului sămănătorist (71, 533). Și A. Protopopescu sublinia faptul că, odată cu figura lui Apostol Bologa, în creația artistică națională, a intrat un personaj calitativ nou, care a dat viață romanului românesc contemporan (79, 79).

Această tendință caracteristică pentru literatura universală a secolului al XX-lea, atât de strălucit evidențiată în *Pădurea spânzuraților*, tendință de „dilatare a personalității”, după cum a definit-o cercetătorul acestei chestiuni, B. Suci-kov, a atestat că tocmai L. Rebreanu era la originea înnoirii literaturii naționale, ce a cunoscut cea mai remarcabilă dezvoltare abia în anii 1930. Această direcție a determinat și evidente schimbări în principiile rebreniene de creare a imaginilor. În *Pădurea spânzuraților*, chiar în comparație de-acum cu *Ion*, cu eroul lui principal, mai tradițional, mai unitar epic, se observă o imensă lărgire a diapazonului

caracterului consonant cu conștiința estetică a timpului, o înnoire a structurii imaginii artistice. Spre deosebire de Ion, un caracter clar determinat social, construit cu precădere după principiul generalizării trăsăturilor dominante (el pare că s-ar afla într-un anume înveliș dintre două sentimente – dragostea pentru pământ și dragostea pentru femeie), eroul principal din *Pădurea spânzuraților* este în sine o creație psihologică mult mai autonomă. În el slăbește absolutizarea momentelor de determinare socială, mărindu-se alte motive ale comportamentului, ca și numărul particularităților individuale, nedeterminate. Totdată, este încălcată constanta determinare a figurii ca tip, în timp ce spontaneitatea lui, „fluiditatea” lui cresc. „Fluiditatea” figurii artistice a lui Apostol Bologa se intensifică în mare măsură și ca urmare a specificului relației structurale „eroul principal – sistemul personajelor”, adică în urma introducerii în sfera formării caracterului protagonistului romanului a „personajelor ideologi”, care influențează activ îmbogățirea lumii lui interioare. Originalitatea structurii imaginii artistice a lui Apostol Bologa, în primul rând, felul lui neobișnuit, „fluiditatea” lui vorbesc despre o înțelegere a omului de către L. Rebreanu mai profundă decât în primul roman. Din acest punct de vedere, figurile rebreniene erau comparate cu figurile „fluide” ale lui F. Dostoievski, reușit numite de către M. Bahtin drept „funcții infinite”. Mai ales A. Sasu susține că autorul *Pădurii spânzuraților*, sub influența maestrului rus al cuvântului, și-a construit caracterele personajelor sale ca o întruchipare și o luptă a contrariilor, ca o personificare a fiecărei contradicții (85, 64).

De altfel, merită subliniată originalitatea metodei de creare a figurilor caracteristică lui Rebreanu. Se știe că bogăția interioară a eroilor lui Dostoievski este, în mare măsură, reflectarea viziunii lui asupra omului ca personalitate ambi-

valentă, ca purtător de forțe polare (adesea, a binelui și a răului), întrupare de „îmbinări rodnice”, și a paradoxalei excentricități de caracter. Diversitatea eroilor lui Rebreanu reflectă concentrarea atenției autorului lor care, în *Pădurea spânzuraților*, a emis teza că „iubirea și ura nu pot coexista în aceeași inimă”, ci, mai curând, în „etapele existenței aceluiași spirit” (ne vom folosi, aici, de cunoscuta metodă a lui Bahtin în compararea personajelor lui Dostoievski și Tolstoi), etape care cuprind căutări conceptuale, însoțite de chinuri sufletești ale eroului. La scriitorul Rebreanu, acest proces este definit prin cuvântul românesc foarte expresiv, „zvârcolire”. Este semnificativ faptul că, dacă în *Ion*, un întreg capitol, *Zvârcolirea*, este rezervat acestui concept, care reflectă cel mai bine îndoielile sufletești ale eroului principal, atunci, în *Pădurea spânzuraților*, de fapt, procesul de „zvârcolire” are loc de la început până la sfârșit, fiind caracterizat de eroul însuși ca „o căutare permanentă în beznă pe muchie de cuțit” și care, în multe privințe, este hotărâtor în formarea structurii acestei figuri.

Remarcata tendință novatoare de „dilatare a personalității” este atât de strălucit redată în romanul lui Rebreanu și pentru că corespundea tot mai evident strădaniei scriitorului de a sublinia autonomizarea lumii interioare a personajului, a psihologizării lui sau, folosind cuvintele lui M. Bahtin, „a gândi psihologic prin imagini elaborate”. Aici, Rebreanu dorea să pună în centrul atenției sale nu atât psihologia socială, cât, potrivit precizării sale, „viața eternizată în frământările sufletului”. Căci este știut că, potrivit intenției scriitorului, *Pădurea spânzuraților* urma să fie, înainte de toate, „o carte despre suflet”.

Viziunea novatoare a lui Rebreanu asupra personalității, a caracterului uman trezeau la viață și mijloace noi, contemporane de creare a complicatei structuri a figurii

eroului principal al romanului. Alături de tradiționala zugrăvire artistică a caracterului, prin aprecieri ale autorului, prin redarea manifestărilor pur exterioare ale lumii interioare a eroului (fapte, acțiuni), L. Rebreanu apelează și la astfel de procedee noi pentru poetica lui de creație, precum dialogurile ideatice, dezvoltarea stereoscopică a personalității (prin caracterizarea și opiniile altor personaje). De asemenea, el apelează mai des decât în *Ion* la monologuri-mărturisiri interioare.

În psihologism, care a devenit, aici, dominantă estetică a întregului sistem artistico-figurativ, se intensifică fondul introspectiv-analitic, și anume, crește potențialul vocii interioare, care în cele mai dramatice momente ale romanului (scena execuției) capătă trăsături ale „torentului conștiinței”. Sunt redată neobișnuit, cu precădere prin vorbirea directă, care, conform observației cercetătorului literaturii secolului XX, V. Admoni, „crează o profunzime suplimentară și, prin aceasta, o tensiune suplimentară în structura de limbaj artistic al operei” (5, 11), dialogurile interioare care redau extrem de profund starea dramatică a sufletului chinuit, martiric al eroului principal.

Mult mai multă atenție decât în *Ion* acordă scriitorul crizei de conștiință a eroului său, lumii lui interioare contradictorii, dramatice și, înainte de toate, „ascunsei” lui psihologii (subconștientul, mecanismul ideilor fixe etc.).

Este semnificativ faptul că criticii legau interesul lui L. Rebreanu pentru „psihologia profunzimilor” ba de influența lui F. Dostoievski, ba de răspândirea în conștiința artistică din epocă a metodei psihanalitice a lui S. Freud.

Fără îndoială că nu se putea ca arta psihologică a lui F. Dostoievski, metoda lui S. Freud, precum și popularele la acea vreme teorii ale intuiționismului, iraționalismului, care într-o oarecare măsură au fost apropiate de orientarea gene-

rală ideatico-estetică a literaturii europene prin încercarea de a da o imagine a omului mult mai completă și dinamică decât cea propusă în secolul al XIX-lea (prin interesul pentru motivele ascunse ale comportamentului individului, pentru viața lui emoțional-contradictorie, complexă psihologic, pentru sfera subconștientă a psihologiei omului), așadar, nu se putea ca toate acestea să nu influențeze căutările artistice ale psihologului Rebreanu. Căci el fusese ferm convins că adevărata explicare a faptelor omului trebuie căutată mereu „...între faptele, unde sufletul se crispează în îndoieli” (1, 198).

Însă, vorbind despre această influență, trebuie remarcată și incontestabila originalitate a măiestriei psihologice a scriitorului român. Probabil, au dreptate acei critici, de pildă, M. Dragomirescu (53), D. Paulin și E. Constantinescu (82), care, subliniind o anumită direcție identică a psihologismului lui Dostoievski și Rebreanu, accentuau că atmosfera romanului *Pădurea spânzuraților* este lipsită de acea notă dureroasă, adesea proprie operelor lui Dostoievski. Cu alte cuvinte, trăsătura caracteristică a scrierii lui Rebreanu constă în faptul că, înfățișând psihologia personajului său, în *Pădurea spânzuraților*, el nu absolutizează în această psihologie acel „fond” monstruos, întunecat, care îl scotea pe om dincolo de limita umanului și care-i atrăgea în mod deosebit atenția lui Dostoievski.

Au avut dreptate acei critici și atunci, când, numind arta psihologică a lui Rebreanu „freudism natural”, nu găseau în el nimic construit ostentativ, artificial, caracteristic într-o oarecare măsură unora dintre scriitorii români – cei care-l prețuiau și-l imitau pe Freud. Cu toată atenția pe care o acorda Rebreanu subconștientului omului, al eroilor operelor sale, totuși el nu reducea psihologia personalității (poate doar cu excepția romanului *Ciuleandra* și a unor momente din

Răscoala) la irațional, îndeosebi la tentații erotice, care erau activ cultivate de către adepții români ai freudismului din acea vreme. Tocmai de aceea Rebreanu nu exagera și rolul metodelor psihanalitice în descrierea caracterelor. Psihologismul scriitorului din cele mai valoroase opere ale sale, între care se prenumără și *Pădurea spânzuraților*, nu este suficient. El este orientat, înainte de toate, spre dezvăluirea conștiinței istorice a individului – purtătorul și exponentul complexelor probleme ale epocii. Însă cercetarea de către Rebreanu a subconștientului omului în înțelegerea freudiană doar îmbogățește imaginea noastră despre complicata lume interioară și psihologia personalității. Acest moment este subliniat și de către cercetătorul contemporan A. Protopopescu care afirmă faptul că tocmai pentru că L. Rebreanu (ca și, mai târziu, Camil Petrescu și H. Papadat-Bengescu) a răspuns, prin creația sa, în primul rând, la importante probleme spirituale ale timpului, a fost posibilă autentică îmbogățire artistică – inclusiv psihologică – a romanului românesc sau, potrivit expresiei criticului, „europenizarea lui” (79, 48).

Atenția deosebită acordată de Rebreanu, în roman, psihologiei „ascunse” a omului, dorința de a pătrunde mai ales în nevăzuta „funcționare” a gândurilor și a sentimentelor lui, de a arăta „salturile” și impulsurile conștiinței lui de criză, toți acești factori constituie dovada că autorul *Pădurii spânzuraților* a creat pentru prima dată în literatura română a secolului al XX-lea noul *tip de proză psihologică* – „romanul profunzimilor” (V. Streinu), unde mijlocul determinant al analizei psihologice a devenit tehnica sugestiv-subtextuală. O deosebită importanță în acest sens dobândesc detaliile simbolice, prevestitoare și imaginile asociative, subtextul verbal, care sunt semne autentice care prevestesc un proces tainic, adesea fără a fi conștientizat chiar de personajul

însuși, un proces al activității lui psihice, fiind uneori înțelese de cititor doar în contextul unei anumite situații, ba chiar al întregii opere.

Între detaliile simbolice, care dezvăluie starea interioară a eroului, cele mai evidente sunt cele legate de imaginea luminii. Este vorba în, primul rând, despre viziunea divină a micului Apostol în biserică, strălucirea magică din ochii condamnatului Svoboda și a muribundului Cervenکو, lumina proiecteurului de pe pozițiile rușilor. Astfel de detalii personifică simbolul credinței eroului, speranța lui în viitor, în eliberarea de suferințele sufletești.

În țesătura artistică a operei, acestui simbol îi este contrapusă imaginea întunericului. Iată, de exemplu, cât de laconic și totodată uimitor de plin și expresiv redă psihologul Rebreanu, cu ajutorul unei descrieri scurte, aproape grafice și doar printr-o singură frază rostită limpede de erou, momentul cumplitei treziri a personajului principal după execuția lui Svoboda: „Împrejur întunericul se înăsprise, încât înțepa ochii. Bologa întoarse capul. Pe câmp, cât pătrundea privirea, siluete negre se mișcau de ici-colo, parcă toți oamenii s-ar fi prefăcut în stafii fără odihnă. Numai spânzurătoarea alba nepăsătoare, împrejmuată de crucile albe din cimitirul militar.

Bologa se cutremură iar. Un frig dureros îi cutreiera inima. Șopti cu teamă:

– Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pământ...” (32).

Nu mai puțin expresiv artistic este și alt tablou din roman, scena reținerii lui Apostol de către patrula militară în timpul încercării lui de a trece în partea unde se afla armata rusească. Construită cu măiestrie pe imagini contrastante de lumină și întuneric (lumina lanternei întruchipează speranța lui Apostol de a fi ferit de îngrozitorul necunoscut care l-a

chinuit permanent pe erou; întunericul reprezintă forțele care se opun speranțelor lui), această scenă simbolizează falimentul tuturor speranțelor eroului de a ieși din situația de criză, ilustrând concret frământarea sufletului lui, tragica presimțire a sfârșitului său: „Apoi fâșia de lumină muri în potopul de întuneric...” (254).

Elocvente psihologic și convingătoare artistic sunt și alte detalii: imaginile de asociere, imaginile de presimțire, imagini halucinante, cu ajutorul cărora autorul ilustrează febrila imaginație a lui Apostol: creanga groasă de copac, rama în cruce a ferestrei sunt viziunea spânzuraătorii, semne ale morții; o foaie albă de hârtie nescrisă este un fragil simbol al speranței de viață; o clădire mică, ciudată, ca o jucărie în curtea tribunalului militar, care atrăgea ca un magnet subconștientul locotenentului, este un semn magic al ultimului adăpost pământesc, unde, peste câțva timp, eroul într-adevăr a petrecut ultimele ore înaintea execuției.

Alături de un subtext semnificativ (vorbele pe jumătate, pauzele și repetările), alături de reacțiile de o clipă, nu întotdeauna conștientizate (tulburările instinctive ale sufletului), alături de momente de iluminare și de realitățile simbolice ale naturii, care, potrivit cu reușita expresie a lui N. Manolescu, „este complet bologizată” (de la numele Bologna), adică este total consonantă cu starea sufletească a eroului, aceste detalii conferă, de fapt, operei o nuanță simbolică a gamei imaginativ-artistice, crează profunda perspectivă de sens, mobilizându-l, totodată, psihologic pe cititor spre înțelegerea ei.

Percepând intențiile artistice ale autorului *Pădurii spânzuraților* – cercetarea profunzimilor psihicului uman – ca fiind novatoare (încă din timpul vieții scriitorului, această operă fusese numită „un experiment demn de a fi menționat” – 53, 234-235 – „primul roman al profunzimilor psihice” din

literatura română – 87, 175 – dovada „talentului multilateral al lui Rebreanu” care a îmbogățit creația artistică națională cu „un roman analitic fără egal” – 53,413), critica românească, oricât ar fi de paradoxal, n-a apreciat întotdeauna adecvat excepționala analiză psihologică a lui Rebreanu. Uneori, această analiză era considerată insuficient de profundă, „săracă”, „tradițional-canonică” (A. Protopopescu, D. Dumitru, N. Manolescu), punând chiar la îndoială catalogarea lui ca fiind un roman psihologic. Criticii ajungeau la astfel de concluzii, orientându-se, de obicei, după un model unic, după părerea lor, de roman într-adevăr actual – romanul formelor de expresie subiectiv-introspective.

Bineînțeles că analiza psihologică a autorului *Pădureii spânzuraților* se deosebește de analiza caracteristică operelor din așa-zisul curent psihologic din literatura universală, unde concret-obiectivul pare că se dizolvă în psihologic, iar principalele mijloace ale exprimării artistice sunt „torentul conștiinței”, „introspecția lirică” etc. (30, 205), unde „anatomia spiritului uman” „pare că se realizează nu din afară... de către omniscientul autor, ci din interior – în procesul de autoexprimare a eroului” (6, 258).

Este absolut limpede că tehnica introspectivă în aspectul ei „pur” (ca limbaj direct) n-a devenit dominantă la scriitorul care mărturisea principiul artistic „psihologie și obiectivitate”, deși și-a găsit în *Pădurea spânzuraților* expresia într-o formă improprie vorbirii directe. Destul de larg folosită de către scriitor în roman a unei alte tehnici – sugestiv-subtextuală – de analiză psihologică denotă faptul că arta analitică a scriitorului român înclina spre un alt tip de gândire artistică. Spre acel tip, în care, importanțele constante stilistice ale realismului din secolul al XX-lea, precum tensiunea structural-expresivă și semnificativa simbolistică a modului artistic al operelor, și-au găsit –

nu directă, ci adesea intermediată – o expresie condensată (5, 8). Cu alte cuvinte, arta psihologică a lui L. Rebreanu înclina nu atât către școala artistică Proust-Joyce, cât mai curând spre cea Cehov-Hamsun-Hemingway, care, ca și cea „deplin psihologică”, s-a dovedit a fi extraordinar de productivă pentru dezvoltarea romanului în secolul al XX-lea.

Astfel, elucidarea originalității măiestriei psihologice a lui L. Rebreanu pune la îndoială afirmația unor critici despre caracterul tradițional, chiar „începător” al analizei psihologice a scriitorului, despre, chipurile, inapținutudinea lui de a atinge lumea interioară a individului, de a se „atașa noii tehnici”, „de a face un ultim pas spre concepția romanului contemporan”. Se poate constata că arta psihologică a scriitorului demonstrată în operă nu numai că a înnoit considerabil poetica „de tranziție”, caracteristică primului roman al lui Rebreanu, dar a conferit *Pădurii spânzuraților* o noutate autentică și o rezonanță contemporană. Această concluzie privind importanța romanului se referă nu numai la data apariției operei, după cum considera, de pildă, Ș. Cioculescu. Este în afara oricărui dubiu că părerea cunoscutului critic despre faptul că *Pădurea spânzuraților* „a revoluționat romanul nostru analitic datorită psihologiei individuale” (82, 269) trebuie înțeleasă mult mai larg atât în legătură cu întreaga perioadă a anilor douăzeci interbelici, cât și în legătură cu dezvoltarea romanului românesc în secolul XX în general. Există toate motivele pentru a considera că spiritul novator al psihologului Rebreanu fusese nu mai puțin rodnic decât descoperirile artistice ale urmașilor români ai lui Proust: Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu, cărora o serie de cercetători le atribuie întâietatea în crearea romanului contemporan, și că anume L. Rebreanu a pus în lite-

ratura națională a secolului XX bazele liniei productive a romanului psihologic.

Tendința către examinarea lumii interioare a personalității ca obiect fundamental al cercetării s-a dovedit a fi rodnică pentru Rebreanu nu numai pentru că acesta a favorizat schimbarea caracterului psihologismului, dar și din punct de vedere al modificării genului literar al romanului social-psihologic.

Încă E. Lovinescu, cel care vedea în Rebreanu pe unul dintre cei care au modernizat romanul românesc, a remarcat permanenta tendință a scriitorului „de a ieși din formele create de el, de a se înnoi” (267¹, 140).

Într-adevăr, autorul *Pădurii spânzuraților* susținea că scriitorul de azi, trăind într-o lume nemărginită și diversă, nu se poate limita doar la o anumită și singură viziune asupra acestei lumi, că mijloacele de exprimare ale artei trebuie să se înnoiască în permanență, altfel însăși arta se va atrofia și va muri. L. Rebreanu, care s-a afirmat în *Ion* ca un maestru al unei largi forme social-epice, prin noua sa operă a demonstrat că arta lui nu este o stereotipă privire asupra vieții, ci o abordare evoluată în timp de către scriitor a înțelegerii mijloacelor și formelor de realizare a conținutului unui gen literar deosebit.

Statutul special al personalității în operă, adică, aici, dominarea specifică conținutului genului romanesc, a determinat apariția unei forme și a unei structuri noi în comparație cu *Ion*. Ea este mult mai condensată, datorită preponderenței concentrării a acțiunii și a sistemului personajelor în jurul eroului central. Autorul *Pădurii spânzuraților* a creat o nouă pentru el și pentru literatura națională din primele

¹ Probabil nu 267, ci 67 (v. *Lista lucrărilor* de la sfârșitul cărții). (C. Ir.)

decenii ale secolului al XX-lea formă artistică, ce tindea spre a fi „centripetă”. De fapt, este romanul „eroului unic”, unde substanța acțiunii și cea epică se subordonează evident (mult mai evident decât în *Ion*) dezvoltării conștiinței individuale a eroului principal. Aici, liniile autonome ale narațiunii sunt reliefate foarte slab, sunt aproape absente, toate personajele existând nu într-o devenire autonomă, ci în sfera „centripetă” a eroului principal, un centru al întregului sistem de personaje.

Noii forme îi corespunde și un deosebit cronotip, adică forma de organizare în spațiu și timp a subiectului. Prezentându-l pe eroul său într-un moment de criză a vieții lui, scriitorul condensează, comprimă nu numai acțiunea, dar scurtează și timpul de desfășurare a ei, subordonând și una, și alta doar duratei soluționării conflictului principal, legat de evoluția concepției personajului central. Succesiunea cronologică tradițional-epică de expunere a evenimentelor, specifică în *Ion*, aici, este încălcată evident. Aceasta se obține prin introducerea în țesătura artistică a operei a retrospectiilor și asocierilor care constituie, aici, nu doar conținutul relatării autorului, cum se întâmplase cu precădere în *Ion*, ci tot mai frecvent constituie o acțiune a psihologiei personajului central, lucru care conferă operei o dimensiune preponderent interioară și nu exterioară. În general, subordonat menirii de a dezvălui criza de conștiință a eroului, întreaga lume exterioară de spațiu și timp a operei (evenimentele, mediul înconjurător, natura) își pierde într-o oarecare măsură importanța epică intrinsecă. Adesea, elementele realității îl interesează pe scriitor doar în primul rând ca puncte de plecare în procesul de formare și dezvoltare a conștiinței și psihologiei personajului.

Chiar și natura, unicul element al lumii exterioare, asupra căreia, în roman, atenția autorului este concentrată

mult mai mult decât, să zicem, asupra lucrurilor existențiale, este lipsită de acea redare detaliată care fusese caracteristică pentru *Ion*. Ea este evident mai personalizată, mai funcțională. Starea naturii este mereu concordată cu starea omului, cu dispoziția lui, cu psihologia lui „ascunsă”, cu subconștientul.

Iată cum prezintă scriitorul, de pildă, această indisolubilă legătură în episodul când, în gândurile lui Apostol, se naște ideea de a trece în poziția armatelor rusești: „Noaptea era mohorâtă. Rafalele de vânt prevesteau ploaia. Privind la cerul acoperit de nori, Bologa se bucură ca de un bun prieten care vrea să-l ajute să se salveze. Când va ploua, îi trecu prin minte, va fi, desigur, mult mai ușor să treacă...” (103).

Natura este și mai strâns legată de starea interioară a eroului în acel moment, când el a înțeles că unica ieșire din situația disperată, în care îl adusese crunta realitate a războiului, este dezertarea neîntârziată. „Sus era aceeași beznă ca și pe pământ” – această scurtă, dar cuprinzătoare descriere constituie un exemplu de înnoire psihologizant-simbolizantă a stilului autorului *Pădurii spânzuraților*.

Funcția activă din *Pădurea spânzuraților* a conținutului de gen literar al romanului a provocat și apariția unui deosebit model narativ, care, aici, este foarte mobil. Expunerea obiectiv-demiurgică și perspectiva opticii, caracteristice pentru *Ion*, aici s-au schimbat considerabil.

În concordanță cu principiul „psihologie și obiectivitate” mărturisit de Rebreanu, tabloul artistic al realității în operă, după forma expunerii, din exterior, pare complet obiectivizat, căci și romanul începe, aparent, totalmente tradițional, ca și *Ion*. Însă, începând chiar cu al doilea paragraf, situația se schimbă, evenimentele încep a fi percepute prin prisma opticii personajelor: mai întâi,

a caporalului, apoi, a căpitanului Klapka și, în cele din urmă, a personajului central, Apostol Bologa. În continuare, acest aspect rămâne dominant în multe cazuri: evenimentele sunt înfățișate preponderent prin receptarea lor de către eroul principal.

În raport formal, aspectul „centripetal” al narațiunii, adică mutarea perspectivei opticii de la autorul-narator la personajul central, se realizează în roman pe calea folosirii largi a impropriei vorbiri directe, care, fără a exclude cuvântul autorului, redă totuși gândul și vorbirea personajului parcă din interior, chiar din punctul de vedere al personajului. În legătură cu aceasta, se schimbă racursiul narațiunii, are loc apropierea punctelor de vedere ale naratorului cu cele ale protagonistului, ca urmare, ultimul pare să obțină „independență”, transformându-se din obiect al observației în subiect al trăirilor. Poziția autorului-observator, se poate spune, se deplasează în profunzime, cuvântul autorului devine adesea cuvântul interior al eroului, în a cărui percepere individuală se și reflectă lumea interioară. (Această manieră narativă se cristalizează destul de clar în practica de creație a lui Rebreanu în romanul psihologic de interior, *Ciuleandra*, unde poziția autorului și cea a personajului, de fapt, se identifică total.)

Și cu toate că vorbirea indirectă nu asigură subiectivitatea introspectivă, exprimată din exterior, lucru pe care cel mai mult i-l reproșează lui Rebreanu, de pildă, criticii D. Dumitru (55), N. Manolescu (68), M. Fridman (39), care consideră că anume acest factor este o piedică pe calea creării de către scriitor a romanului de tip actual, totuși folosirea mai largă aici decât în *Ion* a acestui procedeu, precum identificarea punctelor de vedere narative ale autorului și cele ale personajului central (care a favorizat cristalizarea structurii „centripete”), denotă dinamica gândirii artistice a autorului

Pădurii spânzuraților. O astfel de rezolvare structural-formală reflectă una dintre tendințele novatoare în literatura secolului al XX-lea, legată de schimbarea locului și a rolului autorului în opera artistică, atunci când, după cum scrie V. Admoni, „... omniscientul povestitor se implică tot mai rar în narațiune, comentează tot mai rar evenimentele reproduse, iar apoi capătă tot mai mare importanță formele mai complicate ale narațiunii, care limitează omnipotența și omnisciența naratorului” (5, 94).

Dobândirile artistice ale autorului *Pădurii spânzuraților* – și sub aspectul însușirii de către scriitor a noilor pentru literatura națională teme și eroi, și din punct de vedere al interpretării lor ideatice, psihologice și de gen literar profund originale, consonante în multe privințe cu noile tendințe din creația artistică europeană – confirmă strălucit dinamica gândirii lui literare, denotă unicitatea *Pădurii spânzuraților*, faptul că romanul românesc al anilor 1920 se situa, prin persoana lui L. Rebreanu, tot mai hotărât pe calea sincronizării cu dezvoltarea romanului universal din secolul al XX-lea, fiind o remarcabilă pagină a istoriei lui.

CAPITOLUL III

Romanul *RĂSCOALA*. O nouă sinteză epică

Anii '30 constituie o etapă importantă în istoria literaturii române. Dezvoltarea ei, ca de altfel dezvoltarea întregii literaturi universale, a avut loc sub semnul acțiunii așa-numitelor forțe ale dezvoltării, care au apărut în urma acutizării conflictelor sociale, politice și ideologice și s-au manifestat cu nestăvilită energie în viața spirituală nu numai în România, ci și pe scară mondială. Creșterea tendințelor contradictorii în literatură era însoțită de polarizarea ei ideatico-estetică. S-a manifestat activ curentul de stânga: literatura proletară, plină de patos publicitar acut, avangarda românească, originală prin ideile sale artistice, modernizatoare în spirit. Pe de altă parte, și-a făcut simțită prezența literatura decadentă, care propaga adesea idei mizantropice, făcea apologia iraționalului și a misticismului, cultiva nu o dată căutările pur formale. Însă perioada de avânt a unei astfel de literaturi, care a durat chiar până în anul 1940, momentul instaurării dictaturii fasciste în România, fusese în același timp și perioada decăderii ei, legată de criza orânduirii existente atunci. Însuși timpul importantelor tulburări și schimbări sociale a scos în avanscenă altfel de literatură –

o literatură cu puternică rezonanță socială, care în multe privințe a jalonat căile viitoare ale dezvoltării artei naționale a cuvântului. Intensificarea principiilor critice, creșterea istoricității gândirii, atenția acordată forțelor democratice ale societății, patosul umanitar au devenit acele trăsături care defineau principalele tendințe ale dezvoltării acestei literaturi și au dobândit cea mai profundă întruchipare artistică în romanul cu rezonanță socială, care a atins în anii '30 culmile dezvoltării sale. De fapt, dezvoltarea romanului, ca gen literar principal al literaturii interbelice, evoluția lui au și determinat principalele direcții ale prozei românești. Este semnificativ faptul că evoluția romanului în perioada postbelică, ce fusese marcată de un caracter complex, uneori contradictoriu, era însoțită de o discuție pe această temă, o discuție destul de semnificativă și actuală, care s-a desfășurat activ în anii 1926-37. Orientarea generală a discuției, în care fusese atras un mare număr de critici, esteticieni, scriitori, se reducea preponderent la dilema „creație sau analiză”. Cu alte cuvinte, discuția era chemată să răspundă la întrebarea: pe ce cale – pe una bătorită în literatura universală de Balzac și Tolstoi (adică în tradiția romanului din secolul al XIX-lea) sau pe una complet nouă, pe calea încă neasimilată de scriitorii români, a lui Proust, Gide, Joyce (adică preponderent pe făgașul prozei psihologice) – trebuie să se dezvolte romanul românesc (45).

Pe parcursul dezvoltării sale impetuoase, în confruntarea prognozelor teoretice, în contactul și pătrunderea reciprocă a esteticii realiste și moderniste, romanul românesc a trăit, în situația stabilizării accelerate a genului literar, absolut normala „boală a creșterii”.

Conform observațiilor lui O. [Ov. S.] Crohmălniceanu, romanul românesc din anii '30 ai secolului trecut, înainte

de a fi apărut opere de înaltă valoare artistică a acestui gen literar, fusese atras în încercări de analiză exagerat introspectivă și de psihologizare, adică fusese predispus, înainte de toate, la un pur experiment și chiar la o banală imitare a modelelor occidentale (50, 204).

Autentica îmbogățire și înnoire a romanului românesc, confirmarea lui, avuseseră loc abia în condițiile alăturării modernizării formale, stilistice de profunda cuprindere a importantelor probleme sociale și morale, care îngrijorau atunci omul și omenirea.

Romanul anilor '30 este continuarea organică a genului existent în deceniul doi și, totodată, o etapă superioară, nouă. În comparație cu romanul anilor '20, în care era tratată, în esență, tema țărănească și cea antirăzboinică, proza românească din anii '30 se remarcă printr-o tematică sensibil mai largă: apare literatura vieții citadine, a celei provinciale (în creația lui M. Sadoveanu, atinge remarcabile culmi romanul istoric). Însă întreaga diversitate tematică a romanului acestei perioade fusese coagulată prin dorința creatorilor săi de a înfățișa, din interior, societatea care trecea printr-o profundă criză, de a-i desluși stridentele contradicții, de a dezvălui procesul decăderii bazelor ei spiritual-etice.

Aceste motive sunt proprii celor mai bune romane românești pe teme sociale din anii '30: *Concert din muzică de Bach* (1927) și *Drumul ascuns* (1932) de H. Papadat-Bengescu, *Patul lui Procust* (1933) de Camil Petrescu, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1933) de M. Sadoveanu, *Aurul negru* (1933) și *Calea Victoriei* (1930) de Cezar Petrescu, *Enigma Otiliei* (1938) de G. Călinescu, *Maidanul cu dragoste* (1933) de G. M. Zamfirescu ș.a.

Caracterul acut al problemelor sociale abordate, pierderea iluzoriilor speranțe în posibilitatea dezvoltării armonioase a societății și nerealizarea în interiorul ei a

adevăratelor principii umaniste, toate acestea îi determinau pe scriitorii democrați să-și creeze propriul ideal social. Ei îl legau de popor, care în viziunea lor se identifica, înainte de toate, cu țărănimea. Îndeosebi atitudinea față de țărănime definea sensul de a dobândi legitatea dezvoltării istorice, de a aprecia situația socială reală și calea spre viitor. În creația lor, scriitorii români se refereau cel mai frecvent la reflectarea tradiționalei dragoste de libertate a poporului român, la căutarea statornicilor baze morale și a armoniei sociale, care în viziunea multora dintre ei se asociau atunci cu modul de viață patriarhal. Ei își concentrău atenția asupra redării caracterului poporului, ale unor astfel de caracteristici ale mentalității poporului cum sunt năzuința de dreptate, omenia, optimismul, asupra căutării unui „suflet nepieritor”, care ar fi putut contribui la renașterea societății. În acest sens, destul de caracteristică este creația contemporanilor lui Rebreanu: M. Sadoveanu și Cezar Petrescu, îndeosebi astfel de opere ale lor, precum *Hanul Ancuței* (1928), *Baltagul* (1930), *Noaptea de sânzienă* (1934), *Comoara regelui Dromichet* (1931), *Aurul negru* (1932) ș.a.

O astfel de cale de orientare a concepției valorice și a căutărilor artistice a parcurs, în această perioadă, și Liviu Rebreanu. În condițiile unei acute opoziții ideologice, proprie României anilor 1920-'30, când, în societate, prindeau puteri ideile șoviniste, care au dus până la urmă la fascizarea țării, L. Rebreanu, de obârșie ardelenescă, a fost dezamăgit de acel regim social-politic, pe care l-a văzut în „țara strămoșilor” (mărturie stă nuvela *Calvarul*, 1919) și de care își legase speranțele de armonie socială și națională. În legătură cu aceasta, el scrie opere, în care se străduiește să observe anumite componente ale existenței umane: viața, moartea, dragostea, fericirea, nu din punct de vedere social,

ci filosofic, moral, propunându-i, astfel, omului un reazem intern în acea lume instabilă, cum era societatea românească de atunci.

Asemenea opere sunt romanele lui Rebreanu din acea perioadă: *Adam și Eva* (1925) și *Ciuleandra*¹ (1927). În primul dintre ele, pe care însuși scriitorul îl numise „cartea eternelor iluzii”, s-a reflectat dezamăgirea scriitorului față de civilizația burgheză, incapabilă să asigure dezvoltarea armonioasă a personalității. Tocmai de aceea, dorind să creeze o parabolă despre om, el rămâne în sfera idealurilor pure, întrezărind fericirea dincolo de „începutul și sfârșitul ei pământesc”, adică înțelegând-o ca pe o stare extraistorică și extrasocială sau un sentiment propriu și fără a-și pune speranțe în realizarea lui într-un regim social concret. Conform concepției filosofice a scriitorului, fericirea omului, pe care autorul lui *Adam și Eva* o identifică, înainte de toate, cu dragostea, este posibilă numai în urma transformărilor morale ale sufletului, când, învingând josnicia și cruzimea existenței materiale, el găsește spiritualitatea pierdută, așa-numitul atom spiritual – cheazășia unirii armonioase a îndrăgostiților.

Dorind să întruchipeze această idee filosofică într-o operă artistică, autorul îl obligă pe eroul principal, pe filosoful Toma Novac, ca în căutările unei soții ideale, să zicem, a jumătății lui feminine, să trăiască șapte vieți sub șapte înfățișări – a unui păstor indian, a unui bogătaș egiptean, a unui scrib babilonian, a unui patrician roman, a unui călugăr medieval, a unui medic francez al epocii revoluției din 1789, a unui profesor universitar din București – și să-și dea seama, în clipa morții, că doar dragostea, care-l înalță pe om, i-a adus adevărata fericire. Romanul este valoros prin orientarea lui umanistă, prin măiestrita înfățișare a

¹ Numele unui dans popular românesc. (T. N.)

diferitelor epoci istorice și, mai ales, prin redarea profund poetică a sentimentului dragostei. El este pilduitor și din punct de vedere al inovărilor în sfera poeziei: introducerea de către autor în narațiunea artistică a elementelor discursive (îndeosebi, a eseizării), pas important în dezvoltarea acestui gen literar al literaturii române în perioada interbelică. Caracteristică este, de asemenea, și forma romanului, care este compusă din șapte povestiri și care reflectă spiritul căutărilor din acel timp. Cu toate acestea, folosirea de către autor a unei astfel de forme nu l-a avantajat până la capăt în înfrunghirea artistică reușită a intenției lui: *Adam și Eva* este perceput mai degrabă ca o suită de povestiri de sine stătătoare, decât o creație unitară a genului romanesc.

Romanul *Ciuleandra*, în care autorul urmărește consecințele dramatice ale căsătoriei dintre un reprezentant al unei familii boierești scăpătate și o țărăncă simplă denotă perseverența năzuință a scriitorului de a-și schimba statutul – cel de cercetător al vieții țăranilor – și de a înfrunghia artistic anumite descoperiri în domeniul psihologiei, noi pentru acel timp (psihopatologia, ideile fixe, afectele). O astfel de abordare continuă în alt registru linia psihologico-analitică a *Pădurii spânzuraților*. Deși în centrul cercetării artistice a autorului a apărut, inspirat de teorii freudiene, motivul ideii fixe erotice, iar orientarea socială a acestei opere – neacceptarea ideii destul de populare la acea vreme a unirii etnice dintre țărani și boieri – este transferată în plan psihologic¹, cu toate acestea, *Ciuleandra* nu a fost doar o

¹ După scrierea romanului, scriitorul, exigent cu sine însuși, care prin creația sa a răspuns întotdeauna la importante chestiuni ale vremii, își reproșează această sustragere de la problematica serioasă sau, după cum i se părea, prezentarea vieții de către el în roman oarecum „artificial”, „livresc”. (T. N.)

simplă schiță în domeniul psihologiei, la modă în anii '20. Ca operă psihologică, romanul este interesant din punct de vedere al dezvoltării în el, după cuvintele scriitorului însuși, a „marii taine sufletești” – procesul alienării eroului principal, în urma coștientizării vinovăției lui (uciderea propriei soții).

Tratând nebunia eroului ca pe o pedeapsă morală pentru răul comis, care este încă un aspect al problemei psihologice „crimă și pedeapsă”, de care scriitorul a fost mereu interesat, L. Rebreanu dezvăluie fenomenul snobismului, al neomeniei, al descompunerii morale, care au contaminat societatea românească din acea vreme, mai ales straturile ei superioare.

În *Ciuleandra*, observăm o sensibilă dinamică a gândirii romancierului: o mai activă folosire a tehnicii sugestiv-subtextuale, care pentru prima dată a răsunat atât de strălucitor în *Pădurea spânzuraților*, și perfecționarea formei „centripete” a genului literar. Una peste alta, se poate spune că, lucrând la *Ciuleandra*, scriitorul se străduia să-și limpezească stilul, care, în însemnările zilnice, era caracterizat de el ca o dorință „de a pune în fiecare cuvânt un sens profund, să spună doar ceea ce trebuie, să redea viața, să pătrundă adânc în conflictul sufletesc...”, să scrie „...simplu, direct, fără să complice...” (2, 5).

În anul 1929, L. Rebreanu scrie romanul *Crăișorul Horia*. La baza acestuia au stat evenimentele răscoalei țărănești din 1784 în Transilvania, îndreptată împotriva asupririi naționale și sociale. Apelarea scriitorului la istorie a fost determinată de sentimentul răspunderii pentru soarta poporului, de dorința ca, în vremuri complicate de creștere a reacțiunii politice, să trezească în compatrioți conștiința națională, să găsească în trecut răspunsuri la alarmantele probleme ale prezentului. Scriitorul crează figura unuia

dintre conducătorii răscoalei – cea a „craiului” țăranilor, Horia, al cărui nume a devenit simbolul luptei pentru dreptate națională și socială. Opera este exemplară și prin năzuința autorului de a crea figura „eroului colectiv” și a psihologiei lui, năzuință care va fi realizată cel mai deplin în romanul *Răscoala*. Faptul transferării atenției artistice a autorului romanelor *Adam și Eva* și *Ciuleandra* din câmpul moral-filosofic și psihologic în cercetarea acestor probleme sociale și naționale, strâns legate de tema poporului, a fost semnificativ pentru scriitorul Rebreanu și pentru că tocmai în perioada anilor '30 ai secolului al XX-lea – o perioadă a profunde crize sociale, a înrăutățirii acute a stării politice și sociale a maselor populare – a radicalizat profund concepția scriitorului, a consolidat în el tendințele umaniste și democratice.

Se înțelege că, cugetând în acești ani de „răscruce istorică” asupra sortii poporului, a națiunii, a omenirii, scriitorului nu se putea să nu-i dea de gândit „experimentul comunist” din Rusia, esența ideilor fasciste, regimurile politice din țările europene etc. L. Rebreanu s-a convins de caracterul nefast al doctrinelor ideologice care limitează libertatea persoanei, de caracterul dăunător și de neacceptat pentru omenire al oricăror „mișcări extremiste” și „regimuri extremiste”, care, după convingerea lui, nu aveau niciun fel de perspective istorice (2, 260).

În concordanță cu concepțiile democratice ale scriitorului, activitatea lui social-culturală din acea vreme (din anul 1924 până în 1934, Rebreanu a condus Societatea Scriitorilor Români, din 1928 până în 1930, Teatrul Național, din 1930, Direcția Instrucțiunii Publice din cadrul Ministerului Culturii) era orientată constant în direcția apărării culturii naționale progresiste, a susținerii literaturii valoroase, de importanță socială, care să înfățișeze veri-

dic viața și spiritul poporului. Un act de curaj civic l-a reprezentat apărarea publică, în 1937, a confratelui M. Sadoveanu, urmărit de fasciștii români. *Protestul intelectualilor români*, scris și publicat de L. Rebreanu, la care au aderat alți cincizeci de cunoscuți scriitori, oameni de cultură, ziariști, a răsunat ca o serioasă acuzare a politicii forțelor de dreapta, care nesocoteau libertatea și demnitatea poporului român.

Un loc aparte în activitatea social-culturală a lui L. Rebreanu au avut-o înființarea și editarea hebdomadarelor de literatură și critică literară *Mișcarea literară* (1924-25) și *România literară* (1932-34), al căror scop principal era formarea uni gust estetic ridicat al cititorilor, popularizarea celor mai valoroase creații din literatura națională contemporană, polemizarea cu fenomenele de scepticism, snobism, cosmopolitism, care au cunoscut o largă răspândire în acei ani. Potrivit mărturiei soției scriitorului, aceste publicații și, înainte de toate, *România literară*, au fost pentru timpul acela „un exemplu de literatură sănătoasă”, care năzuiau să se implice cu curaj în procesul eliberării artei de decadentism (81, 189).

Anume în această perioadă de aprofundare a concepției și de îmbogățire a experienței artistice a lui Rebreanu, a și scris romanul *Răscoala* (1932), în care, comparativ cu operele anterioare, au fost redată cel mai deplin opiniile lui critice asupra societății de atunci, față de care, după 1918, el nu-și mai lega nicio speranță privind rezolvarea problemelor sociale și naționale. În această operă, Rebreanu a ajuns definitiv la recunoașterea îndreptățirii tragicei lupte a țărânimii românești pentru drepturile ei sociale și umane. Încă în timpul apariției acestei opere, critica românească remarcă această concepție artistică proprie autorului *Răscoalei*, subliniind (cum a făcut-o, de pildă, scriitorul A. Sahia) că Reb-

reanu este „unul dintre puținii dintre noi care s-a apropiat de problemele sociale, de marile și profunde suferințe ale asupritei noastre țărâni. Important, el a reușit să redea tragismul epocii, geamătul timpului în care trăim” (84, 93).

Într-adevăr, despre răscoala din 1907 au relatat romanele lui V. Demetrius, *Domnul deputat* (1921), al lui Panait Istrati, *Ciulinii Bărăganului* (1928), despre aceasta au scris eseuri și articole I. L. Caragiale, povestiri S. Popescu ș.a. Însă crearea unui tablou artistic social larg, dezvăluirea mecanismului social al vieții din România a reușit numai L. Rebreanu, scriitorul transilvănean, care, datorită gândirii lui lucide, obiective, a reușit să vadă evenimentele în lumina lor adevărată, să rupă, după cum observa Ș. Cioculescu, cu „tradițiile caracterului tendențios și sentimentalismului”, specifice literaturii despre țărani din acea vreme (83, 463).

Evenimetele tragice ale răscoalei țărănești din 1907, pe care cunoscutul scriitor român, I. L. Caragiale, în al său caustic pamflet social *1907 din primăvară până-n toamnă* le-a caracterizat ca pe un „îngrozitor război civil” (19, 301), au preocupat mai bine de două decenii imaginația creatoare a lui L. Rebreanu. Numind aceste file ale istoriei românești „un eveniment dureros și sângeros” (81, 179), scriitorul a fost profund pătruns de dramatismul lui. L-a impresionat tragedia țăranilor români care, pentru încercarea de a cuceri pământ, de a-și dobândi dreptul la existență, au plătit cu unsprezece mii de vieți¹.

¹ Astăzi, se cunoaște că cifra de 11.000 de victime din timpul represiunii armate a țăranilor răsculați este foarte mult exagerată. Istoricii apreciază numărul morților din timpul răscoalei din 1907 la câteva sute (până în 500), iar *Dicționarul enciclopedic* (vol VI, 2006) menționează că „răscoala s-a soldat cu numeroase victime omenești”. (C. Ir.)

Adunând materiale despre tragedia poporului din anul 1907, făcând cunoștință cu participanții ei nemijlociți, studiind viața lor, care și ea se schimbase atât de puțin de la sângeroasele evenimente, scriitorul încerca să înțeleagă cât mai profund cu putință cauza ei, să ajungă la fondul social, „să redea adevărata atmosferă a marii răscoale țărănești” (2, 492). Importante pentru înțelegerea proiectului artistic al scriitorului sunt cuvintele unui țăran, notate în jurnalul lui: „...eu am cucerit pământul. Eu am suferit, mi-am vărsat sângele, dar așa e lumea. Nu poți ajunge la nimic fără sânge, fără mult sânge. Tot pământul nostru e îmbibat de sângele nostru. De aceea ne e atât de scump...” (1, 211). Această recunoaștere izvorâtă din multă suferință, precum și multe alte mărturii ale participanților și ale martorilor oculari ai răscoalei au favorizat formarea patosului general al cărții. Încă în Transilvania, în timp ce lucra la *Ion*, luând cunoștință de materiale legate de răscoala țărănească de la 1907 din România, care au impulsionat lărgirea orizontului concepțiilor lui, Rebreanu a înțeles că problema pământului e mult mai „largă, mai diversă și mai importantă” (2, 305) decât și-o imaginase, redând povestea lui Ion Glanetașu. Ea i-a apărut atunci ca o adevărată tragedie a întregii națiuni, care are rădăcini sociale adânci, ca o „luptă a minorității, care avea pământul în stăpânire, împotriva majorității, care trudea pe el” (2, 305).

Unei astfel de optici i-a priit și atmosfera anilor '30 – momentul creșterii active a conștiinței poporului. Aceasta l-a ajutat pe scriitor să înțeleagă adevăratele cauze ale răscoalei țărănești, să redea întregul avânt și tragism al luptei populare, adică să ridice tema tradițională a literaturii române la un nou nivel al generalizării ideatice și artistice. Noutatea scriitorului Rebreanu a constatat, înainte de toate, în faptul că problema pământului era expusă în *Răscoala* nu ca o problemă și o

dramă individuală a vieții omului, care fusese caracteristică pentru *Ion*, ci ca o tragedie socială a întregii țărănime românești, ca o problemă a întregii națiuni. Ș. Cioculescu a remarcat că L. Rebreanu a înscris o pagină însemnată în literatura română, dedicată evenimentelor de la anul 1907, a creat „un roman complex al întregii societăți, dezbinată de o anumită structură și diferite interese” (83, 459).

Relevând, aici, o nouă trăsătură strălucită a talentului său epic, scriitorul a creat o operă pe mai multe planuri, originală pentru literatura română din anii '30, în care a înfățișat existentul sistem al relațiilor sociale din țară, o largă frescă a vieții social-politice a României în tragicul moment al anului 1907. Cu toate că principalele evenimente ale romanului (însăși răscoala, mugurii ei, izbucnirea și tragicul sfârșit – pedepsirea aspră a răzvrătiților) sunt concentrate în micul sat Amara, scriitorul oferă o largă secțiune a întregii societăți românești. El a dorit să prezinte mai ales într-o reproducere contrastantă atât o „Românie oficială”, cât și o „Românie populară”, atât lumea celor ce dețin pământul, cât și lumea săracilor, aduși de foame și de lipsa de pământ la disperare, precum și răzvrătirea țăranilor români. Potrivit cu un astfel de proiect, antiteza devine, în *Răscoala*, esența conținutului artistic și de idei a romanului, mijlocul de bază universal în redarea artistică a realității.

Incluzând în centrul atenției sale artistice un întreg sistem de imagini, situații, legături și raporturi interumane, scriitorul redă cu măiestrie fragmente profund contrastante prin încărcătura de sens, simbolice în unitatea lor discutabilă, care au o importantă rezonanță ideatică. Sunt destul de elocvente în acest sens, de pildă, contrastantele comparații între conacele boierești și amărătele cocioabe țărănești; între răsfățata aristocrată Nadina și vlăguita țărană Anghelina cu copiii ei flămânzi și murdari; între starea de sărăcie a familiei

Ignat Cercel, familie care murea de foame, și viața fără griji, opulentă a capitalei, care „râdea vesel”. Aceste contrapuneri creează o convingătoare imagine simbolică „... a satelor sărace, care sunt mai rele decât așezările sclavilor, și a orașelor otrăvite de lux și desfrâu”, și răspund elocvent, prin conținutul lor, la stringenta întrebare despre fondul problemei țărănești și despre adevăratele cauze ale răscoalei. La drept vorbind, întregul roman este construit în așa fel, încât să răspundă la această întrebare, care a răsunat chiar la începutul operei ca o replică dată arendașului Ilie Rogojinaru, dând tonul întregii acțiuni a subiectului: „– D-voastră nu cunoașteți țărănul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri, și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, când, în realitate, e numai rău, și prost, și laș!”¹ (295).

Dorind o construcție antitetică a lumii artistice în opera sa, scriitorul grupează corespunzător și personajele romanului. Principala încărcătura artistică este pusă pe sistemul personajelor, legate nemijlocit de evenimentele răscoalei.

Un important pol ideatic și artistic al romanului îl reprezintă figurile de cârmuitori, care exprimă fondul politicii antipopulare a „României oficiale”. Scriitorul zugrăvește fără compromisuri, pe alocuri sarcastic, lumea potențailor burghezi ai României, a politicienilor de toată mâna, profund nepăsători față de poporul sărac și lipsit de pământ. Deosebit de semnificativă este scena, scrisă cu mare talent de Rebreanu, în care este înfățișată, cu strălucite intonații satirice, în spiritul pamfletului, ședința parlamentului României. Aici, este dezvăluit adevăratul fond al partidelor politice burgheze – „ai dușmanilor de ieri, care întotdeauna s-au împroșcat

¹ Aici și în continuare se citează după ediția: Rebreanu, L., *Romane: În 3 vol.* – Buc. 1986 – Vol. 2. Între paranteze este indicată pagina. (T. N.)

cu noroi”, dar în „condițiile unei emoționante solidarități, cu aplauze” au adoptat un proiect de lege vădit reacționar, îndreptat spre o sângeroasă înăbușire a răzmeriței țărănești. O reușită artistică a scriitorului sunt, de asemenea, figurile prefectilor Boerescu și Baloleanu, fățarnici „părinți ai poporului”, pseudodemocrați și pseudoumaniști, care completează strălucita galerie satirică a demagogilor politici, creată anterior de clasicul literaturii române, I. L. Caragiale. Proeminente social și artistic sunt și alte personaje ale romanului: sângerosul „apărător” al legalității, procurorul Grecescu, fățiș sadicul criminal, maiorul Tănăsescu, zelosul executant, jandarmul Boiangiu. Figurile acestor personaje sunt remarcabil de dezvăluite în scenele sângeroasei înăbușiri a revoltei țărănești. Ca și scenele înseși ale reprimării, și uciderea în masă a țăranilor denotă faptul că critica autorului *Răscoalei* atinge aici o forță într-adevăr impresionantă.

Un rol important îl joacă, în roman, personajele care întruchipează nemijlocit problema pământului. Acestea sunt figurile arendașilor, ale latifundiarilor Grigore Iuga și a soției lui Nadina, care deși nu sunt dezvăluite de scriitor prea profund, lasă totuși impresia despre caracterul gândirii și al intereselor de toate zilele ale acestor păături sociale din societatea românească de atunci. Cea mai expresivă și mai desăvârșită dintre acestea este figura bătrânului moșier Miron Iuga, pe care criticul A. Săndulescu l-a numit, nu fără temeii, „Ion care a evoluat” (86, 53). Potrivit planului scriitorului, Miron Iuga întruchipează „sinteza vechilor imagini ale boierilor români încă de pe vremea, când țăranul român era iobag” (2, 492), adică acesta este reprezentantul acelor forțe feudale conservatoare, care apărau încremenirea rânduiei sociale existente și a structurilor ei. Legat dintotdeauna de pământ prin adânci rădăcini, Miron Iuga, pentru care această legătură era mai puternică decât oricare alte relații – de familie, perso-

nale, sociale –, care, ca și la nevoiașul țăran Ion, era obținută printr-o unică și atotdevoratoare patimă, dragostea pentru pământ. Pentru el, ca și pentru Ion, pământul era „însăși viața”. Intenționând să-l prezinte pe bătrânul boier, înainte de toate, în opoziție cu altă forță, țăranimea, care, susținută tot de ideea pământului, deși nu-l avea, scriitorul subliniază că aceste forțe sunt ireconciliabile. Foarte semnificativă este dramatica scenă a confruntării pentru pământ dintre țărani și bătrânul boier. Chiar și murind, Miron Iuga nu cedează țăranilor nicio palmă de pământ. Prin acest episod, scriitorul subliniază și mai clar ideea principală a romanului său: imposibilitatea soluționării problemei țărănești în cadrul relațiilor social-economice existente, precum și îndreptățirea luptei populare. Este grăitor că intenția scriitorului de a-l prezenta pe Miron Iuga înainte de toate ca pe un reprezentant tipic al clasei marilor latifundieri, care întruchipează un anume principiu social, i-a dictat și un deosebit mod de construire a figurii lui – în dominanta lui social-caracterologică. Descriindu-l pe eroul său ca pe o adevărată sinteză a trăsăturilor social-realiste și simbolice, L. Rebreanu a dorit să redea și fondul psihologic al personajului, să arate „puterea pământului” asupra lui. Cele mai semnificative mijloace de zugrăvire a eroului sunt aici laconice, foarte expresive, pline de detalii simbolice ale caracterizării, care exprimă chintesența figurii boierului Miron Iuga: „Bătrânul stătea în acel loc ca un stâlp adânc înfipt în pământ¹. Fără sprijinul țăranilor, Miron Iuga

¹ Această propozițiune nu există în textul original. Probabil că traducătorul ucrainean al romanului lui Liviu Rebreanu a introdus o inabilă parafrază a finalului capitolului 4, căci citatul de mai sus continuă astfel: „Nimeni nu se mai sinchisea de dânsul. Țăranii, îmbrâncindu-se fără odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsându-l și frământându-l cu pământul în care își înfipsea din viață toate rădăcinile.” (C. Ir.)

se prăbuși cu fața-n jos, scormonind pământul și mirosindu-i mai lacom ca totdeauna aroma dulce-amară, pentru ultima oară” (677).

Cu toate că L. Rebreanu își concentrează atenția asupra dominantei social-psihologice clar creionate a caracterului bătrânului boier, el se străduiește totuși să evite orice univocitate tendențioasă – de idealizare sau de șarjare – în descrierea acestui personaj. Conducându-se de obiectivitate ca de cel mai înalt principiu al creației artistice, scriitorul îi atribuie eroului său diferite trăsături, între care și pozitive: el este sever, aspru, cumsecade în felul lui și cinstit. Totodată, cu aceeași obiectivitate dezvăluie scriitorul Rebreanu și fondul social al eroului său, care s-a manifestat cel mai pregnant în timpul răscoalei. Este înainte de toate vorba despre morala lăcomiei unui mare latifundiar, conservatorismul, politica retrogradă (Miron Iuga este un neîmpăcat adversar al democrației și al oricăror reforme), cruzimea, caracterul autoritar, o anume respingere a pretențiilor legitime ale truditorilor pământului, o atitudine boierească sfidătoare față de țărani, ca față de „o turmă”, de „oameni sălbatici”, de „bandiți”, asupra cărora unicul mijloc de influențare eficace, după convingerea lui, pot fi doar „stăpânul și hamul”.

Legată de reflectarea obiectivă a păturii celei mai puternice și mai conservatoare din societatea românească, boierii latifundiari, poziția artistică a lui L. Rebreanu, în *Răscoala*, a fost, pentru acea vreme, una foarte semnificativă și progresistă. Critica democrată a apreciat această poziție ca fiind unul dintre cele mai mari merite ale „severului” realism rebrenian, care se opunea evident tendinței de idealizare a „bunei vechii boierimi”, tendință existentă în literatura națională de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Influența acestei tendințe, care

s-a manifestat cel mai pregnant în literatura sămănătoristă, s-a simțit într-o oarecare măsură și asupra creației scriitorilor realiști, care protestau în acest fel împotriva fenomenelor de deformare a relațiilor capitaliste în satul românesc. De pildă, Cezar Petrescu, autorul romanului *1907* (1938), dedicat acelorași evenimente ale răscoalei țărănești, despre care scrisese și Rebreanu, a relatat prea subiectiv despre relațiile sociale ale satului. El i-a zugrăvit pe boieri, după părerea lui, adevărații reprezentanți ai aristocrației, preponderent ca pe binefăcători ai țăranilor, sub tutela cărora ei duc, chipurile, o viață fericită. Cel mai bine reprezintă această idee, în romanul lui Cezar Petrescu, moșierul Iordache Cumpătă, a cărui gospodărie este prezentată ca un model de ordine patriarhală și bunăstare. În evident contrast cu boierimea patriarhală, în roman, sunt înfățișați tendențios, adică negativ, arendașii, care, potrivit concepției răspândite atunci, simbolizau întregul acel rău, hrăpăreț, monstruos și străin rânduiei agricole, pe care l-a adus cu sine capitalismul în satul românesc.

Distrugând amintita tendință, care, potrivit celor spuse de scriitorul M. Sebastian, „i-a obosit” deja pe cititori cu o astfel de soluționare a problemei „boier-arendăș-țăran” (83, 476), L. Rebreanu, de la înălțimea concepțiilor democratice și realiste, a dezvăluit, în romanul său, adevăratul fond al problemei țărănești. El și-l imagina ca pe un ireconciliabil antagonism între clasa marilor boieri, care stăpâneau imense moșii, și oropsiții țărani lipsiți de pământ, care mureau de foame și sărăcie, situație înrăutățită de o exploatare capitalistă primitivă. Scriitorul confirmă faptul că, indiferent de naționalitate și calități umane, indiferent de deosebirile de concepții social-politice, și Miron Iuga (un boier conservator), și fiul său Grigore (un adept al reformelor, un boier liberal

de tip nou), și nora Nadina (o „leoaică” profană, o ușuratică cheluitoare a vieții, care-i considera pe țărani niște „sălbatici răi” și privea pământul doar ca un mijloc al existenței de lux), și arendașii – grecul Platamonu și românul Ștefănescu – sunt forțe sociale care se opuneau poporului și intereselor lui și al căror fond social s-a manifestat cel mai clar în timpul răscoalei. Cu toate acestea, o descriere atât de lucidă și veridică a relațiilor sociale din satul românesc, precum și justiția poetică, efectuată de scriitor, care nu-și imagina o operă de artă „fără ecou social și moral” (2, 489), sunt lipsite, în roman, de un caracter tendențios și declarativ manifest. Încă în 1924, L. Rebreanu și-a declarat crezul artistic: „retragerea eului scriitorului în cel mai ascuns locșor al sufletului...”. Însă modestia autorului, după convingerea lui, „nu este o nepăsare, ci, dimpotrivă, o tactică. Fără amestecul meu direct, opera va putea trăi mai independent” (2, 369). Considerând că, în creație, scriitorul trebuie să fie înainte de toate artist (și nu luptător politic) și înțelegând că un caracter declarativ și nepriceperea de a exprima o idee prin imagini înseamnă moartea artei autentice, L. Rebreanu a militat mereu pentru o astfel de prezentare a problemelor prin imagini artistice, în cadrul căroră autoprezentarea eroilor s-ar realiza în toată deplinătatea și independența, fără vreo apreciere finală din partea autorului, adică într-o specifică polifonie artistică. Altfel spus, răspunzând la una dintre problemele în dezbatere, și importante pentru înțelegerea creației scriitorului privind legătura reciprocă dintre ideatic și obiectivitate în creația lui, se poate afirma că tendențiozitatea conținutului operelor lui, chiar și într-un roman atât de categoric social cum e *Răscoala*, a apărut întotdeauna într-o formă obiectivă. Din acest punct de vedere, practica literară a lui Rebreanu a devenit încă

o descoperire artistică în domeniul romanului românesc, care a contribuit la creșterea ulterioară a potențialului artistic al acestui gen literar.

Obiectivității artistice rebreniene din *Răscoala*, orientată spre corecta oglindire a problemei țărănești, i-a fost prielnic încă un mijloc, cu ajutorul căruia scriitorul i-a dat posibilitatea cititorului însuși să se descurce în „blestematele” chestiuni ale realității românești de la începutul secolului al XX-lea. Este vorba despre reflectarea atmosferei sociale din acea vreme, în primul rând, despre redarea acelor idei sociale, a dezbaterilor politice care priveau chestiunea țărănească. Exponenții acestor idei în roman sunt figuri ale reprezentanților intelectualității românești – purtători de opinii critice, chiar radicale. Între aceștia, se remarcă, de pildă, Roșu, secretarul ziarului *Drapelul*, care a condamnat vehement „sângerosul măcel, care nu avea egal nicăieri în lume în ultima sută de ani”, și care, după părerea criticului G. Savu, întruchipa „însăși luciditatea autorului, care cu un patetism sincer, cu durere mascată de ironie, relatează înăbușirea puternicului răsunet al luptei pentru dreptul la viață” (88, 414).

Între astfel de figuri se numără și alt personaj – învățătorul satului Dragoș, care, apărând, în roman, în rolul de autentic purtător de cuvânt al întregii țărăniimi românești, condamnă fățiș sistemul social, care a legiferat inegalitatea stărilor și sărăcia celor ce muncesc: „... suntem pur și simplu robi!... din pricina situației în care ne aflăm. Iar aceasta nu se poate schimba prin dispariția unui om. Urmașul lui, oricât ar fi de bine intenționat, va continua, va trebui să continue sistemul. Schimbarea adevărată nu va fi decât atunci când vor dispărea toți și când pământul va fi stăpânit de cei care-l muncesc!” (367). Un astfel de racursi a redării atmosferei sociale în operă îi conferă *Răscoalei*

trăsăturile unei tonalități publicistice, care devenise încă o descoperire a romancierului Liviu Rebreanu. În planul cel mai general, ea coincide cu tendința novatoare a romanului universal al secolului al XX-lea, care „...a conștientizat în alt fel rolul său în cercetarea vieții sociale, a purces spre apropierea de filosofie, de eseu politic, incluzând în orbita sa documentul, reportajul, elemente ale prozei științifice și economice”(29, 7).

Această tonalitate publicistică prezentă în roman îi conferă o acuitate polemică, potențează simțitor dramatismul și patosul său de critică socială. Însă cea mai critică poziție a lui Rebreanu și tendențiozitatea lui obiectivă s-au manifestat în descrierea țăranimii răsculate, care devenise personajul principal al operei. Vorbind despre acest aspect al opticii artistice ca despre un element nou, original al artei epice a autorului, critica românească din acei ani l-a numit pe autorul *Răscoalei* ca fiind „primul care a cântat clasa noastră de bază – țăranimea” (48, 328). Noutatea scriitorului în descrierea maselor, a obștii țăărănești s-a remarcat nu numai comparativ cu creația lui anterioară, ci și cu întreaga literatură națională. Tocmai de aceea, G. Călinescu, de pildă, l-a numit pe L. Rebreanu „aproape genial” (83, 466). În figura colectivă a țăranilor, în roman, cel mai complet întruchipată este problema pământului, despre care afirma însuși scriitorul ca fiind „o continuare firească a lui *Ion*”: „Dacă *Ion* este un simbol individual al țăranimii românești, care-și dorea cu ardoare pământ, în schimb, *Răscoala* este un simbol colectiv al aceleiași țăranimi...” (2,492).

Descriind cu maximă obiectivitate și franchețe condițiile de viață ale locuitorilor satului Amara (numele este foarte semnificativ, căci derivă de la cuvântul românesc *amar*), redând cu măiestrie pe exemplul diferitelor familii țăărănești și a destinului unor oameni (al căror întruchipare

simbolică este figura lui Melinte Heruvimu, cu „ochii lui negri, arzând de disperată dezolare”) starea tragică a poporului, scriitorul dezvăluie adevărata dramă națională din 1907 – lipsa de pământ a țăranilor. Pentru prima dată în literatura română, din paginile unei opere artistice, a glăsuit însuși poporul oropsit, care-și exprima cu toată asprimea păreri în această problemă, considera nedreaptă starea de lucruri, când nu au pământ tocmai cei care îl muncesc.

Înțelegerea fondului social al problemei țăărănești i-a dat lui Liviu Rebreanu posibilitatea de a reda obiectiv și răscoala. Cu impresionantă profunzime artistică și dramatism a redat scriitorul procesul radicalizării maselor populare și totodată a dezvăluit naivitatea, chiar mistificarea conștiinței răsculaților (încrederea oarbă în „bunul rege”, în „vestitorii pe cai albi”). El a înfățișat convingător forța spontană și amara ineficacitate a răzmeriței țăărănești, a dezvăluit cu măiestrie imensul tragism al acestei răscoale, înecată în sângele represiunii în masă. Pentru prima dată în literatura națională, răscoala țăărănească din anul 1907 a apărut ca o imensă tragedie a întregului popor român, a cărei reflectare artistică, a trezit în rândul cititorilor un „îngrozitor, dar înălțător catharsis” (58, 402), a influențat atât de puternic și de profund conștiința și inimile contemporanilor.

Patosul înalt și tragic al operei, poziția acut critică a autorului ei au asigurat romanului un loc special în arta românească a cuvântului din anii 1930, care dezvăluia activ problemele sociale existente. Poziția autorului *Răscoalei* se delimita evident pe fondul acelei literaturi, în care motivele năzuinței de dreptate, actuale la acea vreme, de răzbu-nare populară erau tratate cu precădere în notă poetic-ro-mantică, ca, de plidă, de către Sadoveanu în nuvela *Hanul Ancuței* (1928), în romanele *Venea o moară pe Siret* (1925), *Baltagul* (1930), *Noaptea de sânziene* (1930) ș.a. „În nicio

operă din literatura noastră interbelică din secolul al XX-lea problema socială nu a fost tratată atât de acut și nu s-a încheiat atât de profund și la un nivel artistic atât de înalt”, – a scris criticul A. Piru despre această romanescă realizare a autorului *Răscoalei*.

Descrierea, în roman, a luptei pentru pământ ca un act de dreptate socială și ca o necesitate¹ – această caracteristică a conținutului de idei al operei a devenit o mare realizare a scriitorului, care fusese legată de concepția mărturisită de el despre dezvoltarea istorică, bazată pe încrederea pe posibilitățile creatoare ale poporului. După părerea lui Rebreanu, renașterea poporului – „unica realitate statornică” – stă în însăși puterea lui dătătoare de viață. În aceasta și constă fondul optimismului istoric al scriitorului: tragismul evenimentelor descrise de el nu se substituie obiectivismului și dinamicii vieții, în care Rebreanu a întrezărit mereu valorile eterne, frumusețea și sensul cel mai înalt („picătura de fericire, despre care glăsuiește înțelepciunea poporului, este viața”) (1, 215).

O astfel de filosofie istorică și concepție despre popor ale lui L. Rebreanu, care era convins că „țărani vor exista întotdeauna”, se alătură totodată speranței lui în schimbările sociale, care ar putea asigura celor ce muncesc o viață demnă. Tocmai de aceea, autorul *Răscoalei* vorbește despre neîmpăcarea poporului, care chiar și după înăbușirea cumplită a răscoalei ridică din nou problema pământului: „A rămas în mintea tuturor întrebarea pe care nu o mai poate smulge nicio represiune: «Apoi cum să trăim fără pământ?»”

¹ Despre aceasta a vorbit Rebreanu și într-un interviu din 1935: „Un țăran ca Petre Petre l-a învins pe Miron Iuga fără vreo polemică politică, ci doar pentru acel simplu motiv că acest lucru era o necesitate firească”. (2, 492). (T. N.)

(758). Simbolic, ca un semn al necesității istorice, răsună, în roman, vorbele unuia dintre țărani: „N-a sosit încă ceasul dreptății, cucoane Grigoriță, dar trebuie să sosească odată ș-odată, că lume fără dreptate nu se poate!” (761).

Încrederea în popor, obiectivitatea artistică și orientarea democratică a artei lui L. Rebreanu au influențat în mare măsură caracterul realismului „sever” al scriitorului, în care viziunea realistă se învecina uneori cu poetica naturalistă. Mulți cercetători ai *Răscoalei* îi reproșau lui Rebreanu o asemenea reflectare a evenimentelor revoltei precum și lipsa oricărei dorințe de a atenua momentele cumplite (scenele răfuielii țăranilor cu asupritorii lor). Exista chiar părerea că scenele îngrozitoare ar fi, chipurile, o „specialitate” specifică lui.

Într-adevăr, conform cu poetica realismului „sever” și legat de obiectivul artistic pe care-l soluționa scriitorul, contrastanta redare, în *Răscoala*, a vieții țăranilor accentuează o lume mare și tristă (în comparație cu existența îndestulată a antipodului ei), o lume a sărăciei și umilinței, a muncii și îndurării de sclav. În interpretarea lui L. Rebreanu, poporul real din *Răscoala* este crâncen și chiar crud. Aceasta o confirmă scenele răfuielii răsculaților cu moșiereasa Nadina sau cu fiul arendașului Platamonu care a necinstit fete din sat. Totuși, aceste scene nu sunt, în sine, imagini îndeajuns de naturaliste sau un scop anume al scriitorului. Dimpotrivă, L. Rebreanu era convins că „literatura nu poate fi o cercetare a instinctelor primare ale oamenilor”. În schimb, ca scriitor al profunde cercetări sociale, el dorea să reflecteze pe deplin acutele conflicte sociale, dorea să-l convingă pe cititor că cruzimea țăranilor răsculați nu este o însușire a unui suflet primitiv, ci o reacție provocată de o atitudine și mai crudă, inumană a claselor dominante față de popor. O astfel de optică rebreniană asupra realității a fost

înlesnită și de faptul că, după cum observa corect L. Raicu, „se preocupa întotdeauna de momentele critice, de stările de criză – individuale sau sociale –, datorită cărora legile vieții sunt reliefate mai clar” (80, 225).

Îndreptându-și atenția asupra aspectului ales al opticii artistice, el a subordonat complet anumite elemente naturaliste ale scrisului său misiunii reflectării realiste; amintitele scene „cumplite” au fost scrise de autorul *Răscoalei* cu reținere, cumpătare, cu un mare simț al măsurii. Se poate spune că un anumit naturalism al scrierii chiar a îmbogățit, a aprofundat metoda ei obiectivă, i-a conferit originalitate realismului său „sever”, care s-a manifestat atât de multilateral în operele lui.

Prezentând țăranimea ca fiind crâncenă și mohorâtă în lumea ei îndelung răbdătoare și umilă, L. Rebreanu totodată a văzut în ea o mare lume a profundului, adevăratului umanism. De aceea, în interpretarea lui, personajele țărani nu-și pierd omenia chiar și în momentele culminante ale revoltei. Dovadă sunt muștrările de conștiință ale lui Petre Petre că nu l-a împiedicat pe Toader Strâmbu s-o ucidă pe boiereasa Nadina, precum și scena perfectă din punct de vedere artistic, scrisă cu finețe psihologică, din parcul boierului Iuga, scenă care dovedește cu câtă grijă privesc țăranii munca omului. Aceste episoade dovedesc faptul că L. Rebreanu, chiar și în momentele sale de profundă și dramatică privire asupra poporului român, era departe de intenția de a-l înfățișa prin prisma dezumanizării naturaliste. Legând problema centrală a romanului, cu precădere, de imaginea țăranimii răsculate, L. Rebreanu o transformă în personaj principal al operei, „erou colectiv”, care-l deosebea vădit pe autorul *Răscoalei* de înaintașii săi literari (N. Filimon, D. Zamfirescu). Aceștia care înfățișau poporul, îndeosebi, ca temelie istorică sau ca pe o masă anonimă. Originalitatea

viziunii epice a lui Rebreanu a constat înainte de toate în faptul că „eroul colectiv” al lui era înfățișat într-un racursi unic din punct de vedere al formării psihologiei maselor și al opticii colective a țărănimii asupra lumii, iar prin aceasta el a obținut un efect artistic impresionant. Pentru scriitorul Rebreanu, important era să arate (și aceasta a fost una dintre cele mai mari realizări artistice ale romancierului) cum se transformă o masă neuniformă de oameni într-o forță unită, determinată de o singură dorință – să obțină pământ, cum din oameni diferiți între ei și separați se formează un organism social-psihologic unitar și cum se naște atmosfera revoltei ca reflectare a atmosferei generale a răscoalei în țară (nu întâmplător, prima parte a cărții se numește *Se mișcă țara*). „Eroul colectiv” al romanului apare parcă din interior, în stadiul maturizării pregătirii interioare pentru revoltă: la început, se fixează o surdă fermentare a stărilor și gândurilor de revoltă, apoi este vorba despre apariția conștiinței de sine și, în sfârșit, despre izbucnirea stihiei populare. Este grăitor că fondul evenimentelor este exprimat metaforic de titlurile capitolelor romanului: *Scânteia*, *Flăcări*, *Focul*, *Sângele*, *Apusul* ș.a.

Însă subordonând poetica romanului înainte de toate acestei meniri, cu toate acestea, scriitorul tinde să reproducă figura social-psihologică concentrată a țăranului nu sub aspectul unei mase anonime, ci ca un ansamblu de individualități, care se simt mai ales ca părți ale „sufletului colectiv”. Atrag atenția chipuri de țărani vii și foarte pronunțat reliefate – Melinte Heruvimu și Leonte Orbișor, Ignat Cercel și Serafim Mogoș, Toader Strâmbu și Trifon Guju.

O trăsătură importantă a caracterologiei rebreniene constă în faptul că personajele de țărani apar cu atributele lor cele mai tipice, le sunt evidențiate, s-ar zice, laturile cele mai „de frunte”. Interesul artistic al scriitorului se

concentrează, în principal, asupra explicării tipicului, a „explicit fundamentalului”, a „proeminențelor” (să amintim, aici, caracteristicile date de Hegel eroilor eposului popular). Ei se dezvăluie cel mai deplin în momentele culminante, în situații critice, pline de dramatism fabulos și psihologic, când, după cum observa A. Piru, „apare necesitatea unei anume inițiative” (78, 238).

Mai profund individualizată este doar figura căpeteniei răsculaților, țăranul Petre Petre. Această figură, după părerea noastră, încă nu este suficient lămurită în literatura română de specialitate. Ea a fost apreciată diferit, iar aceasta subliniază, încă o dată, caracterul dialectic al gândirii artistice a lui Rebreanu, care exclude analiza simplistă. Unii consideră această figură ca fiind cea mai puternică din roman, alții – palidă, nereușită. Bunăoară, Perpessicius l-a numit pe Petre „suflet enigmatic, plin de surprize și contradicții” (73, 126). I. Ianoși explică natura enigmatică și dedublă a lui Petre (luând în considerare dialectica acestor îmbinări și treceri ca fiind artificială, neconvigătoare) ca fiind un tribut al scriitorului dat unor tendințe ale timpului, îndeosebi freudismului, de „a fi modern” cu orice preț (58, 339).

Întrezărind în această figură „sinteza tuturor forțelor țăărănești” (2, 492), scriitorul o tratează ca pe o întruchipare a întregii țăărănime răsculată, legată ereditar de pământ. Sunt total adecvate unei asemenea intenții mijloacele artistice ale simbolisticii realiste: un nume deosebit, un portret expresiv (Petre „parcă ar fi de piatră”, iar mâna lui e „grea, aspră și jilavă ca pământul”), care întruchipează reușit tipul popular, pe țăranul român în general. De altfel, fondul figurii lui Petre nu se limitează doar la apartenența lui de clasă. El reprezintă un fenomen mult mai complex și contradictoriu decât doar expresia fondului social al omului. Într-o mare măsură, viabilitatea și chipul uman irepetabil al lui Petre,

adică individualizarea lui, sunt legate, în roman, de linia boieresei Nadina, de atracția senzuală față de această femeie. Credem că interdependența motivării sociale și psihanalitice a faptelor lui Petre, stăruitoarea atenție a scriitorului asupra subconștientului din psihologia eroului țăran nu face decât să-i îmbogățească figura, să o facă mai plină de viață și mai convingătoare, mai viabilă.

În alăturarea acestor trăsături de caracter vedem originalitatea imaginii, iar nu artificialitatea sau nede-săvârșirea ei, după cum consideră unii dintre critici. În ansamblu, însă, orientarea scriitorului Rebreanu spre abordări psihologice în crearea caracterelor a favorizat, fără nicio îndoială, îmbogățirea palitrei artistice a scriitorului în ceea ce privește crearea de figuri și în sens mai larg – în modernizarea poeziei romanului românesc din anii 1920-30.

Punând în centrul lumii sale artistice un important eveniment social, răscoala populară, care este cel mai deplin reflectată în figura colectivă a țărânului răzvrătit, L. Rebreanu crează un tip de roman aparte, în care fenomenele realității sociale par că-și subordonează toate destinele individuale, fapte de viață și situații disparate. Acesta este, după aprecierea lui L. Raicu, „un roman pur social”. Definirea, în ansamblu, este corectă, deși, probabil, cam unilaterală, pentru că romanele lui L. Rebreanu nu sunt exclusiv sociale, ele fiind totodată și mereu psihologice. Însă, spre deosebire, de pildă, de *Ion* și *Pădurea spânzuraților*, unde cele mai importante conflicte sociale apar, mai curând, sub formă social-morală, filosofico-etică, adesea general umane, „trecute” prin fondul moral și psihologic al individului (de aceea, aceste romane pot fi numite, oarecum, convențional homocentral-psihologice), *Răscoala* este un tip deosebit de roman social. În el, cu toată dominarea conflictului social,

se detașează, totuși, un anume fenomen artistic, psihologia „eroului colectiv”, a țărănimii. Se remarcă, aici, cu deosebită forță, aplecarea lui Rebreanu spre sinteza artistică, spre redarea psihologiei colective, care a influențat evident și specificul analizei psihologice. Autorul *Răscoalei* lărgeste diapazonul acțiunii tehnicii sugestiv-subtextuale. Aici, devin simbolice, semnificative nu numai detaliile separate, dar și scene întregi, care dezvăluie starea interioară atât a eroilor luați separat, cât și a „eroului colectiv”. O pondere aparte capătă episoadele scurte, pline de convențional și de sens ascuns, s-ar putea spune, episoade intercalate sau, după cum le numește A. Piru, „fotografii la minut”: scena metaforică de „răzbunare” a lui Marin Stan asupra boilor, la fel de metaforică fiind și scena când Trifon Guju ascute coasa cu mult înainte de a se apuca de semănat ș.a. Pe larg, se folosește, aici, și subtextul de limbaj: o intonație specială, întreruperea dialogurilor, vocile anonime, o sintetizantă ascuțime a replicilor eliptice. Transformate dintr-un fapt banal într-o strălucită metaforă (27, 118), după corecta remarcă a lui N. Manolescu, aceste episoade și fapte reale dobândesc o anume importanță prognostică, simbolizând testamentar gândul țăranilor despre răscoală, despre pământ.

O funcție importantă care înlesnește zugrăvirea simbolică a răscoalei, redarea atmosferei psihologice, o îndeplinește, în sistemul mijloacelor de redare ale scriitorului, și peisajul. Astfel este, de exemplu, zugrăvit metaforic-expresiv răsăritul soarelui, care parcă ilustrează gândul despre răscoală, format de-acum în capetele țăranilor: „Joi dimineața soarele răsărea în Amara prevestit de zori mai roșii ca totdeauna.

Orizontul vopsit de flăcările pământești se împurpura tot mai mânios până ce se ridică greoi globul soarelui, un

cap scăldat în sânge proaspăt. Atunci, lumina vâlvătaiei începu să pălească înăbușită de lumina zilei, scufundându-se parcă în zidul de foc ce tivea marginile cerului. Apoi cu cât văzduhul se limpezea, cu atât deasupra răsăritului se îngrămădeau trâmbele negre de fum care se încolăceau și se frângeau ca niște brațe arse înălțate spre Dumnezeu...

– Văzuși pălălaia, maică Ioană? strigă Vasile și către ea. Mi se pare că o să avem nuntă...

...Alți vecini se apropiară, fiecare cu câte o întrebare sau cu vreo lămurire. După câteva vorbe, însă, fiecare se uita la ceilalți așteptând un semn sau o poruncă mântuitoare. Apoi, pe măsură ce se înmulțeau, fețele lor se înăspreau și glasurile se îngroșau parcă o nerăbdare stăpânită le-ar fi zugrumat sufletele.” (609-610).

În general, însă, imaginea focului (este semnificativ că denumirile câtorva capitole din volumul II sunt legate de această imagine: *Scânteia*, *Flăcări*, *Focul*, *Apusul*) joacă un rol deosebit în conținutul de idei și artistic al romanului. El este un autentic laitmotiv artistic, o metaforică intensificare, ce întruchipează stihia răzmeriței (puterea și slăbiciunea ei) sau starea sufletească a eroilor. Întru totul simbolică, întrucât prevestește grabnica pieire a lui Miron Iuga, este, de pildă, imaginea incendiului care transmite starea de neliniște din sufletul bătrânului boier:

„«Pretutindeni, pretutindeni foc și prăpăd»» se gândi Miron, ajungând iarăși cu fața spre conacul său, după ce făcuse pe loc înconjurul orizontului. «Am rămas ca o insulă.»... Bătrânul nu auzea, în tăcerea profundă ce-l împresura, decât propria-i respirație care părea aspră ca un horcăit. Și de jur împrejur, focurile mute ca plăgile unui trup uriaș răstignit pe pământ din care se înalță aburi roșii cotropind întreg văzduhul” (648). Chiar în acest fel, murind, boierul își va lua rămas-bun de la pământ și de la viață.

În principiu, originalitatea ca gen literar a *Răscoalei* este determinată de faptul că anume în această operă s-a întruchipat cel mai deplin optica scriitorului obiectiv-universală asupra vieții, asupra existenței omului în general. În *Răscoala*, sunt alăturate cu măiestrie trăsăturile specifice ale concepției democratice a scriitorului, „gândul poporului” și concepțiile estetice, potrivit cărora „creația literară nu poate fi nimic altceva, decât o sinteză” (2, 369). Întoarcerea lui L. Rebreanu de la căutările artistice în sfera formelor „închise” ale romanului spre o operă evident epică, potrivit caracterului ei, cum este *Răscoala*, fusese dictată nu numai de tema socială a romanului, dar și de însuși spiritul acelei epoci. În literatura universală, avea loc o intensă conștientizare epică a furtunoasei, dinamicei perioade active social. Însuși scriitorul, într-un interviu din anii 30, vorbea despre faptul că lumea contemporană lui a „marilor mișcări și agitații este foarte fertilă pentru literatură, deoarece constituie un material pentru „fresce epice” (2, 481).

În literatura română, dezvoltarea epicii din anii '30 fusese marcată de o diversitate de căutări în genul literar precum și în cel al stilisticii. Aici se încadrează și întinse opere, în spiritul romanului clasic social-psihologic, ale lui G. Călinescu și Cezar Petrescu (Cezar Petrescu tocmai își propusese crearea unei „comedii umane” naționale), romanele deosebite prin maniera realizării ale H. Papadat-Bengescu (profunde cercetări analitice de psihologie socială ale diferitelor straturi ale societății, apelarea la elemente de folclor, la forme filosofic-alegorice), precum și opere cu tematică istorică, cel mai bine întruchipată în creația lui M. Sadoveanu. Aceste căutări, raportându-se tipologic la numeroase fenomene din literatura universală, denotă elocvent faptul că, în acea perioadă, mai ales

romanul a fost genul literar în care cel mai evident a crescut coeficientul energiei cognitive și al experimentului artistic.

Felul particular al dezvoltării romanului românesc din acea perioadă a constat în faptul că, paralel cu forma epică obiectivă, a existat și forma subiectivă, lirică – consecință a dezvoltării accelerate a acestui gen literar, rezultat al orientării lui spre cele mai noi realizări ale romanului psihologic european din anii '20.

Analizând dezvoltarea romanului național din anii '20-'30, adesea, critica românească nu este obiectivă, atunci când trece în plan secund forma epică întinsă, considerând-o tradițională și, de aceea, oarecum caducă. Totodată, ea dă, deseori, precădere formei subiective, „închise” a romanului, pe care o consideră mult mai actuală (3, 242-262). Cu toate acestea, formarea și dezvoltarea unei forme întinse a romanului a fost pentru literatura română din anii 30 la fel de actuală ca și cea subiectivă, de aceea *Răscoala* lui L. Rebreanu, de fapt, unul dintre primele romane epice de tip nou, trebuie privită ca o operă novatoare pentru beletristica națională a aceluia timp.

Orientându-se, îndeosebi, spre redarea problemei pământului ca pe o problemă a întregii națiuni și, ca atare, și spre recrearea atmosferei sociale și, înainte de toate, a evenimentelor și a psihologiei maselor în timpul răscoalei, Rebreanu a scris un roman epic, complicat, sintetic din punct de vedere al genului literar, care adesea era imprudent identificat de critică (G. Călinescu, A. Piru, T. Nicolescu) cu romanul-epopee. În acest caz, e mai nimerit să se vorbească nu despre roman-epopee, ci despre tradițiile eposului popular în romanul epic contemporan, luând în considerare, de asemenea, faptul modificării începutului genului epic ca metodă a reflectării artistice, care parcă a

luat trăsăturile „romanescului”, conform cu necesitățile romanului contemporan¹.

Specificul de gen literar al *Răscoalei* trebuie privit ținând cont că, dominat fiind de determinata controversă, de „neelucidata contradicție”, cum scria B. Grițov (10, 28), a conflictului general al romanului² și anume a „romanelor” sau, mai curând, a „microromanelor” (adică a puțin dezvoltatele povești de viață și ale caracterelor) unii dintre eroi – Miron și Grigore Iuga, Petre – capătă, în operă, totuși, valoare de sine stătătoare, reprezentând punctul de plecare etologic-narativ al genului literar. El este legat nu numai de zugrăvirea fondului general al vieții social-psihologice a României de la începutul secolului al XX-lea, care determinase apariția, în paginile romanului, a numeroase personaje secundare, caracteristice pentru opere în care atenția principală este concentrată asupra descrierii obiceiurilor și a destinelor, ci, înainte de toate, el este legat de conflictul în esență epic, aflat în atenția scriitorului, care a recurs la descrierea evenimentelor și a principalului participant – țărănimea. Amintitul conflict prevede atașamentul tuturor și a fiecăruia la lupta generală, cu alte cuvinte, acea stare eroică a poporului, care de obicei este proprie eposului popular-eroic sau (după definirea lui G. M. Pospelov) operelor epice eroico-romanești contemporane.

¹ Nu este întâmplător faptul că asemenea tip al eposului românesc contemporan, de pildă, D. Zatonski l-a numit „epos neautentic” (15). (T. N.)

² Cercetând natura genului literar al romanului, N. Leites susține, pe bună dreptate, că la baza conflictului romanului „stă contradicția dintre năzuința omului (a individului, a familiei, a clasei, a lumii, a națiunii) spre libera autoapreciere și starea lumii (a societății, a țării, a omenirii, a naturii), care este dușmănoasă sau este în așa fel, încât nu favorizează realizarea unei atari năzuințe” (24, 22). (T. N.)

Separarea unui asemenea obiect al ilustrării artistice în *Răscoala* denotă un nou aspect al gândirii artistice a lui L. Rebreanu, aspect consonant acelor procese de gen literar din literatura anilor '30, când tocmai romanul devenise purtătorul, producătorul, așa zicând, al eposului autentic – eposul mișcărilor populare, al revoluțiilor sociale etc. Însă apelând la un, s-ar zice, obiect epic tradițional al redării artistice, Rebreanu se sprijinea pe experiența romanului din vremea lui ori, după cum preciza însuși scriitorul, pe „arta neorealismului” sau „realismul existențial”, a cărui trăsătură caracteristică el considera a fi noua metodă de generalizare artistică a realității, metodă bazată pe aptitudinea pătrunderii „dincolo de învelișul realului” (3, 290).

La drept vorbind, noutatea gândirii epico-romanești a autorului *Răscoalei* fusese determinată, înainte de toate, de faptul că cercetarea problemei sociale a pământului, una epică în fondul ei, se realizează, aici, de pe poziția unui timp istoric dinamic, deosebit de cel caracteristic, bunăoară, pentru *Ion* și pentru romanul social clasic în general, al unui timp al „descrierii existențiale”¹. Este indubitabil că o astfel de abordare a cercetării realității a influențat, în primul rând, specificul interacțiunii înaintatelor tendințe ale genului literar: cea a eposului și cea romanescă. Este vorba despre o deosebită sinteză difuză, despre o mișcare de întâmpinare mult mai intensă, decât, să zicem, în *Ion*, fapt care a generat, de asemenea, un mod deosebit al generalizării realității și a tipizării personajelor.

Descriind „poporul care vibrează de dinamism” și pe om ca parte a cursului istoric, L. Rebreanu nu aspira să

¹ Autorul acestei expresii, D. S. Lihaciov, definea timpul „descrierii existențiale” ca fiind o reproducere a repetării și neschimbării fenomenelor” (vezi: 25, 312, 319). (T. N.)

dezvăluie exhaustiv toate etapele crizei sufletești a eroilor, toate relațiile și legăturile dintre ei, cauzele care au determinat evenimentele vieții lor, pe care le întrevede, să zicem, romanul-epopee. Scriitorul e înclinat mai mult spre poetica eposului popular-eroic, el înfățișează personajele mai ales sub aspect reprezentativ, ca tipici reprezentanți ai lumii înconjurătoare și ai caracterului. Astfel, adesea tipizarea nu se realizează tradițional, ci într-un mod nou: prin subtext, prin rezonanță metaforică a celor mai expresive trăsături de caracter social-psihologice. Chiar și mai profund individualizate figuri decât altele, cele ale boierilor Grigore și Nadina, ale căror povești sunt doar „crochie” ale vieții lor private, în cele din urmă, realizează, în operă, o funcție similară cu cea a numeroaselor personaje secundare: ele servesc la mai aprofundata conștientizare a problemei țărănești. Ca și tipizarea, sinteza artistică a realității se realizează, în roman, cu ajutorul mijloacelor, diferite în multe privințe față de cele tradiționale. În *Răscoala*, scriitorul se abate adesea de la redarea clasică a evenimentelor – lentă, cronologică, succesivă (Hegel scria că, în epos, universul trebuie „să se miște lent în realizarea sa, fără a se grăbi, practic și dramatic, spre scopul și consecințele sale” (9, 426), iar monumentalitatea, totala unitate a operei lui L. Rebreanu, nu se obține nici pe departe datorită descrierilor amănunțite. Alături de mijloacele mai mult tradiționale, de liant compozițional, folosirea eroului-„legătură” Titu Herdelea, acest, după reușita caracterizare a lui A. Săndulescu, „Picaro¹ al romanului rebrenian”, un loc important în poetica operei îi aparține montajului polifonic. Acest procedeu artistic se bazează pe principiul fărâmițării

¹ *Picaro* (cuvânt spaniol) – personaj aventurier, intrigant, care apare în literatura picarescă din secolele 16-17. (C. Ir., cf. Dicționar enciclopedic, vol. V).

narative: într-un subcapitol al operei, adesea sunt reproduse evenimente care se petrec în diferite locuri și cu eroi diferiți, fapt care potențează efectul de plan multiplu. Tehnica montajului, folosită în romanul românesc pentru prima oară de L. Rebreanu, este o formă de organizare compozițională a operei, o formă deosebită, proprie cu precădere gândirii artistice moderne. Ea prevede omisiuni de timp și condensări în spațiu, trecerea în subtext a legăturii cauză-efect dintre episoadele montate, dă posibilitatea „...coliziunii dintre episoadele contrastante, creării de paralele ale subiectului și ale imaginilor, delimitând aspectele problematice ale operei” (24, 31).

Forma de montaj a generalizării artistice este o metodă nouă, mult mai actuală, de organizare spațial-temporală a operei. Romanul tinde spre o descriere-prezentare intensivă, acțiunea lui se comprimă, adesea se rupe, se concentrează asupra momentelor de cotitură, hotărâtoare. „Acționează” principiul intensității simbolice, care aici se întinde foarte evident asupra „eroului colectiv” – țăranii satului Amara, care-i întruchipează pe toți lucrătorii pământului din România.

Reproducerea de montaj panoramic a realității a înlesnit crearea unei arhitecturi originale a romanului – uneori cinematografic mobilă, mozaică, una care se compune din capitole relativ scurte. Însă și forma exterioară a romanului (ea pare a fi un răspuns dezvoltat la cuvintele unuia dintre personaje cu privire la chestiunea țărănească) este un original „semn” al genului literar, care denotă îndepărtarea scriitorului de modelul clasic, demiurgic al romanului. Aceasta o atestă și finalul operei – imaginea simbolică a drumului, care, aici, spre deosebire de *Ion*, apare ca antiteză a unei existențe mult mai închise, narativ-ciclice, semnificând prin sine o ieșire în întâmpinarea

„crescândului răsunet al lumii”, o deschidere viitorului și o mult mai evidentă decât în *Ion* așteptare de schimbări. O astfel de încheiere a romanului – iar „felurile de încheiere” ale operelor, după cum considera P. Medvedev, determină într-o mare măsură împărțirea artei pe genuri („Fiecare gen este un mod deosebit de a construi și desăvârși întregul” 28,175-176) – atestă convingător actuala schimbare, aici, a genului epic. Căci se știe că în romanul contemporan, finalul este, de regulă, deschis, el reprezintă întinderea timpului istoric și artistic, întruchipează neterminarea subiectului și a genului literar.

Actuala modificare a fondului tradițional al începutului epic, originar ca mijloc de descriere artistică, și-a găsit întruchiparea și la nivelul manierei narative. În primul rând, modelul narativ demiurgic, adică cuvântul independent al autorului, aici, este adesea înlocuit cu un montaj al reproducerii realității. În al doilea rând, în legătură cu menirea de bază a scriitorului de a înfățișa societatea contrastantă din punct de vedere social, dezvoltarea internă și tragismul răscoalei țărănești, ritmul operei și, în genere, nervul dinamicii narațiunii rebreniene în ansamblu se deosebește de tonul epic mult mai stabil din *Ion*. Bazându-se pe antiteticul dinamic (cu excepția, probabil, a primei părți a romanului, unde dinamica este întrucâtva atenuată, datorită utilizării metodei retardării epice), aici, tonul povestirii se schimbă, de la încordat abscons, reținut, până la dramatic sau solemn-tragic. Aceasta redă adecvat stihia răscoalei populare sau, după cum s-a exprimat L. Raicu, „...fluxul, iar apoi refluxul mișcării colective” (80, 223).

Mijloacele exprimării artistice pe care le folosește Reboreanu în *Răscoala* denotă faptul că scriitorul s-a implicat activ în procesul de înnoire a poeziei romanului epic. Căutările lui artistice intră, aici, în rezonanță cu

descoperirile unor cunoscuți scriitori ai anilor '30 din secolul al XX-lea, cum ar fi, să zicem, J. Dos Passos (poetica lui este „cinematografică”, „al ecranului de știri”), I. Ehrenburg (tehnica „scrierii hașurate”), A. Serafimovici (procedeul „principiilor corale”), care, reflectând fondul și dinamica vremurilor noi, au lărgit considerabil posibilitățile estetice ale romanului epic.

Productivitatea hotărârilor artistice ale lui L. Rebreanu în *Răscoala* a devenit garanția creării de către scriitor a unui nou tip de roman epic social-psihologic, a unui nou gen literar pentru literatura română a aceluși timp – unul panoramic, epico-etologic, al cărui nucleu de gen literar și structural îl reprezintă figura „eroului colectiv”. Această operă a însemnat una dintre cele mai înalte culmi de descoperiri artistice ale epicii romanului național românesc din secolul al XX-lea, fiind încă o dovadă incontestabilă a participării scriitorului la procesul consolidării artei romanului contemporan din România.

Postfață

După *Răscoala*, L. Rebreanu a mai scris trei romane: *Jar* (1934), *Gorila* (1938) și *Amândoi* (1940). Ultima carte a scriitorului a fost *Amalgam* (1940), o culegere de articole, eseuri, conferințe, însemnări zilnice, care suscita interes, înainte de toate, ca program artistic al scriitorului, în care sunt reflectate părerile lui culturale și literar-artistice.

Moștenirea literară a lui L. Rebreanu de la sfârșitul anilor 1930 și începutul anilor 1940 este foarte diversă tematic și nu întotdeauna egală ca valoare din punct de vedere artistic, fiind în mare măsură reflectarea unei profunde crize spirituale, care cuprinsese generația acelei perioade și, desigur, a influențat starea de spirit a scriitorului, care reacționa puternic la profunda contradicție „a vieții deraiate de pe linie”, la evenimentele năvalnice și dramatice, care aveau loc în lume și în țara lui, în primul rând, la cele precum cel de-Al Doilea Război Mondial și instaurarea dictaturii fasciste în România. Scriitorul trăia dureros falimentul multor valori și idealuri, „ruinarea credinței în însăși menirea omului”, medita cu neliniște asupra sensului vieții. De aceea, eterna problemă filosofică – „relația omului cu lumea” – devine pentru Rebreanu foarte actuală în aceste vremuri agitate, capătă o notă tragică, devine importantă (2, 481). Ca artist, el resimțea acut menirea sa – de a răspunde prin creație la această dureroasă problemă (despre care scria în scrisori către soție, în însemnările zilnice). Chintesența acestor

meditații a devenit proiectul romanelor filosofice *Păcală și Tândală* și *Minunea minunilor*, care, din păcate, nu a fost realizat. În schimb, nu numai planurile nerealizate, dar și tot ce scrisese scriitorul în acel timp fusese creat sub semnul acestei importante probleme. Ca și în anii '20, în anii '30-'40 L. Rebreanu apelează în creația sa la tema dragostei, la cercetarea acelui sentiment pe care îl considera o nemuritoare valoare morală, care determina în mare parte armonia relațiilor omului cu lumea. Însă, să zicem, spre deosebire de *Ion* și *Adam și Eva*, unde sentimentul era tratat ca fiind cea mai înaltă manifestare a umanului, ca echivalent al fericirii, în romanele *Jar* și *Amândoi* (scris în genul romanelor polițiste), iubirea apare în postura ei tragică, fatală, ca o forță morbidă, distrugătoare, iar uneori și ucigătoare. Cauza unor asemenea drame, după cum o tratează el, nu întotdeauna își are rădăcinile în oameni. Prin soarta eroilor săi, Rebreanu pare să sublinieze că între înaltul avânt al inimii omului și realitatea vieții există o ruptură, căci viața este o „rășniță” în care se sfarmă iluziile omenești și că sentimentele cele mai înalte și mai sincere pier, când sunt atinse de egoism, de lipsa de spiritualitate, de banalitatea cotidiană, transformându-se adesea în tragicul său contrariu.

În ultimul mare roman al lui L. Rebreanu, *Gorila*, scris în perioada și despre perioada agoniei parlamentarismului de atunci și a sfârșitului mișcărilor profasciste în România, atitudinea omului față de lume și față de viață este determinată de atitudinea eroului principal față de dragoste și politică. O iubire înflăcărată și, aparent, atotputernică, aici, de asemenea, moare, dar de această dată ca victimă a jocului politic, a carierismului social, la care se ajunge prin intrigi și compromisuri morale. Cartea a demonstrat fermitatea poziției scriitorului, care a prezentat în mod obiectiv fenomene precum

viața politică, șovinismul și falsa democrație, politica numind-o „gorilă”, „monstru”, care pocește lumea și pe om, care ucide în el tot ce este într-adevăr valoros, moral, etern. Opera lui Rebreanu fusese actuală atât din punct de vedere al problemei pe care a tratat-o, cât și din cel al aspectului însușirii noului gen literar – romanul politic, care a îmbogățit palitra artistică nu numai a scriitorului însuși, ci și a întregii proze naționale din acea perioadă, care depășea rapid cadrul îngust al literaturii „sătești”.

Cu toate acestea, dorind să atingă în aceste opere o legătură dramatică reciprocă a lumii de criză, dușmănoasă omului și personalității, care trecea prin profunde tulburări sociale și morale, L. Rebreanu, probabil, tocmai din cauza acestei stări de criză, din cauza radicalelor schimbări ideologice și politice care l-au dezorientat și nu i-au dat posibilitatea să le înțeleagă repede și adecvat, n-a reușit să atingă, în ultimii ani ai vieții, acea generalizare filosofică, acea profunzime artistică convingătoare, care fuseseră proprii romanelor lui celor mai bune. Anume *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala* reprezintă cel mai înalt indice al talentului și maturității romancierului, pentru că acestea ilustrează cel mai strălucit orientarea de bază a căutărilor lui ideatic-artistice, acel centru valoric, care determină în cea mai mare măsură originalitatea și dinamica gândirii românești a scriitorului. Sperăm că cercetarea noastră, efectuată tocmai în această direcție, permite să se tragă concluziile, care vor completa și vor corecta într-o oarecare măsură statornicitele păreri despre Rebreanu scriitorul. Căci analiza problematicii și poeticii menționatele romane, efectuată în contextul căutărilor novatoare ideatico-estetice din acel timp, oferă temeiuri de a susține că originala creație a lui L. Rebreanu, cu trăsături tranzitorii (îmbinarea abordărilor tradiționale și noi în reproducerea artistică a lumii și a individului) s-a

deplasat întotdeauna pe calea înnoirii sale. Credem că, ținând cont și conștientizând această dinamică a gândirii artistice a autorului lui *Ion*, al *Pădurii spânzuraților* și al *Răscoalei*, se va ajunge nu numai la înlesnirea elucidării unor probleme cardinale (care determină în multe privințe înțelegerea originalității scriitorului, a inovării și contribuției lui la dezvoltarea genului literar național), precum conținutul de idei al romanelor lui, problema eroului (originalitatea concepției despre personalitate), specificul formei genului literar, polifonismul manierei artistice, specificul stilului autorului, care, de fapt, reprezenta în principiu noul stil narativ în literatura română, dar va ajuta și la întărirea susținerii părerii afirmate de literații români (deși nu întotdeauna argumentată convingător) că anume Liviu Rebreanu este *precursorul* și *întemeietorul* romanului românesc contemporan.

LISTA de lucrări consultate

1. Rebreanu, L., *Amalgam*, Cluj-Napoca, 1976.
2. Rebreanu, L., *Jurnal*, în 2 vol., Buc., 1984, vol. 1.
3. Rebreanu, L., *Jurnal*, în 2 vol., Buc., 1984, vol. 2.
4. Rebreanu, L., *La lumina lămpii*, Buc., 1981.
5. Admoni, V., *Poetică și realitate: Din observații asupra literaturii străine a secolului al XX-lea*, L¹., 1976.
6. Anastasiev, N., *Continuarea dialogului: Literatura sovietică și căutările artistice ale secolului al XX-lea*, M., 1987.
7. Belinski, V. G., *Opere alese*, în 7 vol., 1976-1982.
8. Bernstein, I. A., *Romanul ceh din secolul XX și căile realismului în literaturile europene*, M., 1979.
9. Hegel, G. W. F., *Estetica*, în 4 vol., M., 1971, vol. 3
10. Grițov, B. A., *Teoria romanului*, M., 1927.
11. Gundurova, T., Șumylo, N., *Tendențele dezvoltării gândirii artistice (începutul sec. XX)*, în „Cuvânt și timp”, 1993, nr. 1.
12. Dneprov, V., *Ideile timpului și formele de timp*, L., 1980.
13. Zaronski, D. V., *Realismul european din secolul al XIX-lea: Linii și contururi*, K., 1984.

1 În această Listă, semnificația unor inițiale este următoarea:
K. = Kiev; M. = Moscova; L. = Leningrad. (C. Ir.).

14. Zatonski, D. V., *Arta romanului și secolul XX*, M., 1973.
15. Zatonski, D. *Eposul autentic și contrafăcut*, în Zatonski, D., *În timpul nostru: Carte despre literaturile străine din secolul XX*, M., 1979.
16. Ivașeva, V. K., *Despre problema naturalismului în literaturile străine din a doua jumătate a secolului al XX-lea*, în „Probleme ale literaturii”, 1985, nr. 2.
17. Iezuitov, A. N., *Probleme ale psihologismului în estetică și literatură*, M., 1970.
18. Iosifescu, S., *Liviu Rebreanu* (Prefață), la Rebreanu, L., *Ion*, M., 1966.
19. Caragiale, I. L., *Opere alese*, M., 1958.
20. Kodak, M., *Psihologismul prozei sociale*, K., 1980
21. Kuznețov, I. B., *Dezvoltarea psihologismului în proza ucraineană de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în „Probleme de istorie și teorie a realismului în literatura ucraineană din secolul al XIX-lea și începutul secolului XX”, K., 1991.
22. Kurghinian, S. M., *Confluențe tragice în romanul secolului XX: Rolul faptei*, în „Literatura sovietică și procesul literar universal: Descrierea omului”, M., 1972.
23. Lapatuhina, O. R., *Despre problema naturalismului în literatura polonă: (Naturalismul și Reymont)*, în „Literatura popoarelor slave și balcanice la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX: Realismul și alte curente”, M., 1976.
24. Leites, N. S., *Romanul ca sistem artistic*, Perm, 1984.
25. Lihaciov, D. S., *Poetica literaturii ruse vechi*, L., 1967.
26. Losev, A. F., *Homer*, M., 1960.

27. Manolescu, N., *Liviu Rebreanu sau romanul tragic*, în „Literatura română”, 1979, nr. 9.

28. Medvedev, P. N., *Metoda formală în teoria literaturii: Introducere critică în poetica sociologică*, L., 1928.

29. Motălioia, T. L., *Romanul – formă liberă*, M., 1982.

30. Nalyvaiko, D. S., *Arta – orientări, curente, stiluri*, K., 1985.

31. Nicolescu, T., *Liviu Rebreanu și literatura rusă*, în „Legături literare ruso-europene”, M.-L., 1966.

32. Nicev, B., *Romanul bulgar contemporan: Istoria și teoria epicului în proza artistică contemporană bulgară*, M., 1983.

33. *** *Despre curente literar-artistice: Culegere*, M., 1966.

34. Osipova, N., *Despre problema legăturilor literare slavo-române: (I. Slavici și L. Rebreanu și literaturile slave)*, în „Slavistica sovietică”, M., 1981, nr. 1.

35. Pospelov, G. N., *Tipologia genurilor literare*, în *Curierul Universității din Moscova*, Seria a IX-a: Filologia, M., 1978, nr. 4.

36. *** *Legăturile literare româno-ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX*, M., 1964.

37. Sucikov, B. L., *Destinul istoric al realismului: culegeri despre metoda creației*, ed. a 4-a, M., 1977.

38. Franko, I. I., *Articole de critică literară*, K., 1950.

39. Fridman, M. V., „*Anul Sadoveanu*” și problemele realismului în literatura română de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX: *Realismul și alte curente*, M., 1976.

40. Fridman, M. V., *Curente estetice și de idei în literatura română din secolele XIX-XX: Despre problema succesiunii*, M., 1989.

41. Cerneț, L. E., *Genuri literare (probleme de tipologie și poetică)*, M., 1982.

42. Esalnek, A. I., *Particularitatea romanului ca gen literar*, M., 1978.

43. *** *Amintiri despre Liviu Rebreanu*, Iași, 1985.

44. Andriescu, A., *Sobrietatea stilistică și realismul lui Liviu Rebreanu*, în Andriescu, A., *Stil și limbaj*, Iași, 1977.

45. Apolzan, M., *Critica interbelică și tendințele romanului românesc*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1985, nr. 3.

46. Călinescu, G., *Istoria literaturii române: Compendiu*, Buc., 1983.

47. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Buc., ed. a 2-a, 1988.

48. Cioculescu, Ș., *În marginea operei lui Liviu Rebreanu*, în Cioculescu, Ș., *Aspecte literare contemporane, 1932-1947*, Buc., 1972.

49. Crețu, N., *Constructorii ai romanului*, Buc., 1982..

50. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, în 3 vol., Buc. 1967, vol. 1.

51. Crohmălniceanu, Ov. S., *Liviu Rebreanu (studiu critic)*, Buc., 1954.

52. Dragnea, R., *Veșnic și universal*, în „Gîndirea”, 1926, Martie.

53. Dragomirescu, M., *De la misticism la raționalism*, Buc., 1925.

54. Dragoș, E., *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, Buc., 1981.

55. Dumitriu, D., „*Psihologia și obiectivitatea*”, (Postfață), la Rebreanu, L., *Ciuleandra*.

56. Georgescu, P., *Polivalența necesară: Asociații și disociații*, Buc., 1967.

57. Gorcea, P. M., *Nesomnul capodoperelor*, Buc., 1977.
58. Ianoși, I., *Romanul monumental și secolul XX*, Buc., 1963.
59. Ibrăileanu, G., *Spre roman* (Studii și articole), Buc., 1972.
60. Ilin, S., *Liviu Rebreanu: În atelierul de creație*, Buc., 1985.
61. Ilin, S., *Liviu Rebreanu în Agora*, Buc., 1988.
62. Iorga, N., *Istoria literaturii române: Introducere sintetică*, Buc., ed. a 2-a, 1977.
63. *** *Istoria literaturii române: Studii*, Buc., 1979.
64. *** *Liviu Rebreanu după un veac: Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi*, Cluj-Napoca, 1985.
65. *** *Liviu Rebreanu interpretat de...*, Buc., 1973.
66. Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*: în 3 vol., Buc., 1981, vol. 3.
67. Lovinescu, E., *Memorii*, Buc., 1976.
68. Manolescu, N., *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc*: în 3 vol., Buc., 1980, vol 1.
69. Marino, A., *Rebreanu despre realism și modernism*, în „Tribuna”, 1965, nr. 48.
70. Micu, D., *Ctitor al romanului românesc modern*, în Micu, D., *Lecturi și păreri*, Cluj, 1978.
71. Ornea, Z., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Buc., 1980.
72. Ptrașincu, D., *Lângă Liviu Rebreanu în ziua celor 50 de ani*, în „Viața literară”, 1933, nr. 4.
73. Perpessicius, *Mențiuni critice*, Buc., 1976.
74. Petresc, C., *Opinii și atitudini*, Buc., 1962.
75. Petrică, I., *Reymont și Rebreanu*, în „Luceafărul”, 1963, nr. 24.

76. Pillat, D., *Dostoievski în conștiința literară românească: Eseu*, Buc., 1976.
77. Piru, A., *Liviu Rebreanu*, Buc., 1965.
78. Piru, A., *Liviu Rebreanu*, în Piru, A., *Permanențe românești*, Buc., 1980.
79. Protopopescu, A., *Romanul psihologic românesc*, Buc., 1978.
80. Raicu, L., *Liviu Rebreanu: Eseu*, Buc., 1967.
81. Rebreanu, Fl., *Cu soțul meu*, Buc., 1963.
82. *** *Repere istorico-literare*, în Rebreanu, L., *Pădurea spânzuraților*, Buc., 1980.
83. *** *Repere istorico-literare*, în Rebreanu, L., *Răscola*, Buc., 1977.
84. Sahia, A., [*Despre L. Rebreanu*], în „Cuvântul liber”, 1935, nr. 4.
85. Sasu, A., *Liviu Rebreanu: Sărbătoarea operei*, Buc., 1978.
86. Săndulescu, A., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Buc., 1976.
87. Streinu, V., *Liviu Rebreanu: „Amândoi”, roman*, în Streinu, V., *Pagini de critică literară: în 2 vol.*, Buc., 1968, vol. 2.
88. Șovu, G., *Postfață*, la Rebreanu, L. *Răscola*, Buc., 1978.
89. Topârceanu, G., *L. Rebreanu: „Golani”*: (*Nuvele și schițe*), în Topârceanu, G., *Scrieri*, în 2 vol, Buc., 1983, vol. 2.
90. Velea, S., *Reymont*, Buc., 1960.
91. Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Buc., 1981.
92. Zăciu, M., *Alte lecturi și alte zile*, Buc., 1978.
93. Zăciu, M., *Structură și mesaj în „Răscola”*, în „Luceafărul”, 1967, nr. 8 .

CUPRINS

<i>Cuvânt de întâmpinare</i>	7
Introducere	13
Determinarea individualității artistice a lui L. Rebreanu: concepții estetice, creația din tinerețe (nuvelele).....	21
Cap. I. Romanul „șărănesc” <i>Ion</i> . De la tradițional la nou	36
Cap. II. Romanul antirăzboinic <i>Pădurea spânzuraților</i> . Noi descoperiri artistice	76
Cap. III. Romanul <i>Răscoala</i> . O nouă sinteză epică	108
Postfață	145
Lista de lucrări consultate	149

