

TOPOSUL RĂZBOIULUI

Păstrînd criteriul tematic, [singurul spațiu din proza scurtă în care criteriul este valabil întrutotul] în acest segment al capitolului grupăm textele inspirate de război, dar nu ca eveniment istoric-politic în sine, ci cu urmări morale și psihologice asupra omului.

Sintetizînd păreri anterioare, Elisabeta Lasconi afirmă: “Războiul apare ca un supratopos al prozei scurte. Iar faptul se explică biografic: e o experiență hotărîtoare pentru Rebreanu ale cărui tribulații au inclus încarcerări, refugiu, acuzații de trădare și spionaj. În plus, viața militară, mai mult decît cea a satului sau a Capitalei, i-a marcat un număr mare de ani, chiar acei ani de formare a unei personalități. Războiul a însemnat și pierderea a trei frați: cea mai tragică dintre toate, a sublocotenentului Emil Rebreanu, scriitorul o și anticipase căci a început să scrie *Pădurea spînzuraților* înainte să afle ceva despre dezertarea și execuția prin ștreang a fratelui său. Abia cu aceste nuvele «zestrea» adusă din Ardeal e valorificată pînă la nivelul capodoperei și mai mult problematica, personajele respiră alt aer, amintesc de spiritul Europei Centrale.”⁽¹⁾ Personal nu sunt de acord cu aceste idei. Mai întîi o precizare generală: D-na Lasconi se referă (tacit) la *Catastrofa* și *Calvarul* (și în prelungire la *Pădurea spînzuraților*), ignorînd celelalte proze anterioare; iar “încarcerările” din 1910 nu au de-a face cu războiul.⁽²⁾ Contraargumentele sunt: 1. Războiul devine “element biografic”, sursă pentru operă numai după 1914 și este fructificat literar doar în *Calvarul*; 2. Dacă ne raportăm cantitativ la biografia scriitorului nu putem afirma, fără a clipi din ochi, că viața militară, mai mult decît a satului sau a Capitalei, i-a marcat un mare număr de ani. Școala militară de la Șopron și studiile la Academia Militară din Budapesta și, apoi, serviciul militar în garnizoana din Gyula acoperă doar 8 ani (1900-1908). Timpul trăit **acasă** este de 15 ani (1885-1900); aceștia sunt hotărîtori pentru o sensibilitate de viitor scriitor (desigur că nu ignorăm ceea ce urmează); iar anii petrecuți la oraș (București) nu sunt decît...35 de ani (1909-1944); 3. Moartea fraților pe front survine după 1914 – primele texte pe tema războiului sunt din 1913-1914; 4. Exceptînd unele aspecte (totuși nu hotărîtoare) din *Catastrofa* cele trei nuvele nu au de-a face prin nimic cu “spiritul Europei Centrale” (Mitteleuropa), toposul *Imperiului* fiind prezent strict geografic. În paranteză: spiritul Mitteleuropei este de găsit mult mai tîrziu, mult după 1920, în opera scriitorilor de diferite etnii, dar de limbă germană din fostul Imperiu, născuți sau crescuți și educați în Viena (Robert Musil, Ștefan Zweig, Hermann Broch, Josef Roth), dar nicidecum la un român ca Liviu Rebreanu. În concluzie, Rebreanu n-a participat la război în calitate de combatant ca apoi să-și treacă experiența în text literar, însă l-a trăit moral și psihologic, iar dacă ne referim doar la *Catastrofa*, l-a trăit în prelungirea, fictivă, posibilă a destinului său dacă rămînea în Transilvania înstrăinată și nu trecea în ȚARĂ. Prozele despre război nu sunt rezultatul direct al frontului, și nici al livrescului, ci al unei imaginații creatoare provocată de o realitate traumatică psihologic și moral, care a lucrat și asupra conștiinței de scriitor.

Înainte de a trece la comentarea celor trei nuvele care au hotărît definitiv valoarea și importanța prozei scurte a scriitorului în istoria prozei românești să aruncăm o privire asupra textelor anterioare care se integrează acestui topos literar: *Războiul* (1913), *Războiul – însemnările unui sublocotenent* (1914), *Vremuri războinice* (1914). Aceste trei schițe, dincolo de “temă” sunt unite subteran de modelul scriptural – Caragiale și de caracterul lor de repetiție generală pentru textele ce urmează pe această temă.

Războiul (“Rampa”, 1913, postum în volumul din 1959) este o schiță satirică la adresa amatorismului și superficialității cu care persoanele particulare tratează războiul (punctul de plecare este războiul balcanic). Sceneta prezintă două personaje generice, Spînul și Bărbosul, care încearcă să descifreze comunicatele de război din “Ediția specială”. Comicul din schimbul de păreri nu este atît rezultatul contrastului dintr realitate și naivitatea celor doi, cît din caracterul nărod al explicațiilor. Spînul, aflat în impas cu explicațiile adresate Bărbosului, care este incapabil să priceapă ceva, decretează: “războiul un se face ca să-l priceapă nerozii”.

Cu îndreptățire s-a remarcat că schimbul de opinii dintre personajele lui Rebreanu amintește de dezbaterea politică dintre celebrele personaje caragialiene: Mache, Lache, conu Leonida și consoarta sa Efimița.

Războiul – însemnările unui sublocotenent (1914, “Universul literar”, publicat postum în volumul din 1959) este primul text al lui Rebreanu inspirat de Primul Război, personaj fiind un român transilvănean, ofițer în armata chezaro-crăiască. Ca formă literară, textul este un jurnal. Pentru a se menține în limitele obiectivității și verosimilității scriitorul apelează la vechiul și universalul truc al manuscrisului găsit/transmis. Ca element de construcție narativă mai e de remarcat folosirea narațiunii în ramă, dar cu mențiunea că este o ramă neînchisă – jurnalul ca specie nici nu îngăduie închiderea. Autorul jurnalului (persoana întâi singular) “Și-a însemnat pe apucate clipele petrecute în fața dușmanului într-un caiet cu scoarța neagră”. Fiind rănit, spitalizat în Transilvania, este vizitat de un ziarist căruia îi încredințează jurnalul cu permisiunea publicării. Textul rebrenian rămîne în atenție prin cîteva aspecte: 1. După cum deja am afirmat, este primul text inspirat de Primul Război, care anticipează ulterioarele realizări prozastice pe această temă. 2. Prin formula narativă inedită a jurnalului, care implică în structura narativă a textului cîteva elemente aparte în raport cu tonul general al prozelor scurte ale scriitorului: scrierea la persoana întâi; subiectivitatea; povestirea în ramă care treptat, mai ales în romane, se metamorfozează în celebra și unica simetrie, “începutul” – “sfîrșitul”; 3. Textul furnizează forma primară a ceea ce în perioada interbelică Mircea Eliade și Camil Petrescu vor teoretiza sub conceptul *autenticitate*: “Aici am să-mi însemnez tot ce voi vedea și ce mi se va întîmpla în război”; 4. Jurnalul de front al sublocotenentului este scheletul epic pe care, foarte curînd, Rebreanu va construi nuvela *Hora morții*.

Vremuri războinice (“Universul literar”, 1914, publicată postum în volumul din 1959) în anedotica ei modestă, dincolo de topos, este o satiră la adresa unor defecte caracteriale ale românului: snobismul, desconsiderarea a tot ceea ce este național, nepăsarea, lipsa implicării civice, hedonismul exagerat. Pe scurt, schița conține următoarele “poveste”. Bogătașul Ilie Manea, bolnav de apendicită, vrea să fie operat numai de doctorii celebri de la Paris. La Paris este însoțit de iubitoarea sa progenitură, Jenică “un flăcău voinic, frumos, de vreo douăzeci și cinci de ani”, cu alte cuvinte o întrupare a bărbăției și a frumuseții bărbătești. Înainte de a se întoarce acasă, Jenică face o plimbare pe bulevard pentru a cunoaște Parisul. Spre mirarea sa are parte de cîteva surprize neplăcute. Bărbierul îl întîmpină supărat. Întrebat, acesta răspunde, fără diplomație: “- Nu sunt supărat, domnule! [...] Mă mir numai că un bărbat voinic ca dumneavoastră poate să stea acasă cînd țara e în primejdie...”. Considerîndu-l suspect, un gardist îl conduce la secție. Eliberat își reia flanarea și costată că femeile paraziene, căroră le “aruncă privi drăgăstoase”, se uită la dînsul cu scîrbă, iar una îl apostrofează “Ce tip nesimțit. E cît un munte, și se plimbă aici, în loc să meargă la oaste!” E semnificativ, moral, contrastul dintre comportamentul și gîndirea lui Jenică și atitudinea paraziienilor aflați în război cu dușmanul. Jenică își pierde “cheful” și își zice “Nu mai e de trăit în Paris”. Degrabă, Jenică și părintele său se întorc acasă. Într-o zi “între un șvarț dulce și o dulceață amară” Jenică povestește cu însuflețire amicilor o mică anecdotă din “Parisul militarizat”. Finalul e superb pentru atingerea punctului culminant al satirei anunțată chiar de titlu.

Ca și schița *Războiul* și aceasta ne proiectează în plin prezent. Să fie vorba de intuiție sau de adevărul vorbei “nimic nou sub soarele”... nostru. Să recitim cîteva fraze din partea de început a textului: “Domul Ilie Manea, pe lîngă apendicita cu pricina, mai are cîteva milioane de lei și un fecior la care ține ca la ochii din cap. Toate astea însă nu-l pot scuti de operație”; “Doctorii noștri sunt printre cei mai buni din lume. Toată lumea o recunoaște, afară de românii, bine înțeleși [...] cei bogați”. Ilie Manea “cînd tușește aleargă la Viena [...]. Unde să se ducă deci pentru operație de apendicită? Firește la Paris. Acolo e sigur că se înzdrenește cît bați din palme. Ba chiar sigur că acolo nici nu s-ar fi îmbolnăvit.” Operația “L-a costat scump, dar face”. Jenică e un David Pop ... în pruncie: “«A înebunit bărbierul, [...]. Dar, ce sunt ei să-mi expun viața de dragul nu știu cui?... Și chiar dacă aș merge la război aș merge cu țara mea și poate la partea sedentară [...]»”.

Cele trei schițe comentate cu toate părțile lor bune rămân doar documente ale creației, ilustrând modul cum tânărul Rebreanu a știut să folosească creator modelul.

Având în vedere cronotopul, **Păduchii** este un text scris, în intervalul 1917-1918. Cu acest titlu povestirea trebuia să facă parte dintr-un proiectat volum de nuvele și povestiri. Mai există o variantă manuscrisă cu titlul "Eroul". Povestirea este publicată pentru prima oară în Liviu Rebreanu, Opere, 2, 1968.⁽⁴⁾

Narațiunea, modestă, descrie nașterea și evoluția unei obsesii: frica de păduchi, fundalul fiind mizeriile pricinuite de război. Cronotopul povestirii este Iașul din timpul retragerii. Ca și în alte texte, autorul surprinde nașterea obsesiei pornind de la notarea unui amănunt banal. La despărțirea de pe peronul gării, între căpitanul Turcoma, care pleacă acasă în permisie, și sublocotenentul Cojocel are loc următorul schimb de vorbe: "-Ei, acum te las, zice Cojocel, stângându-i mâna cu căldură. Mergi sănătos! Dar ia seama să nu te mănânce păduchii, c-am auzit că bîntuie cumplit..". Pentru moment uită vorbele camaradului, dar aflat în trenul ... păduchioșilor, dintr-o dată își aduce aminte cu "intensitate" de vorbele lui Cojocel și, zîmbind, îi veni în minte toate veștile ce le aduceau din țară oamenii, că pretutindeni bîntuie molima păduchilor. "O fi multe exagerări, se gîndi dînsul", dar gîndul la păduchi asociat cu imagini din tranșee cu soldații care vînează toată ziua păduchii, pune stăpînire pe el provocîndu-i adevărate halucinații: "simțea pe tot corpul ca și cînd l-ar furnica ceva, sute și mii de lighioane. Nu voia să le dea importanță și totuși senzația rămînea". În tren vedea numai oameni care "se păducheau". Ajuns în gara Iași, imaginea de mizerie îi provoacă o "frică stranie". Acasă, după bucuria revederii cu părinții, mama, printre lacrimi, îi spune: "-Ne mănîncă păduchii[...] Ne prăpădesc și ne omoară...". Aflat în odaia sa, pe care o găsește așa cum o lăsase la plecare pe front, "Îl cuprinse brusc o groază de moarte." Avea senzația că peste tot vede păduchi. Teama de păduchi devine halucinantă. În această stare părăsește casa cu gîndul de a merge la Dina, fata pe care o iubea. În curte, ordonanța, care îi curăța uniforma, îl întîmpină: "-Trăiți dom' căpitan, am găsit destule lighioane". Total bulversat pleacă în orașul "care doarme ca un bolnav, de-abia respirînd."

Dincolo de modestia poveștii putem identifica cîteva aspecte demne de a fi reținute: modul de analiză a unei obsesii, și finalul demn de o proză modernă și, nu în ultimul rînd, putem spune că Rebreanu are o viziune prekafkiană, lumea umană s-a metamorfozat într-o lume a păduchilor.

Hora morții (vol. *Golanii*, 1916). Ion Haramu și Boroiu rivali în iubire sunt camarazi pe front. Rivalitatea lor este veche. Boroiu este recrutat în armata Împăratului. La plecare, Ileana, fata pe care o iubea, îi promite că îl va aștepta. Lăsat la vatră, Boroiu găsește pe Ileana măritată cu Ion Haramu, feciorul bogătanului satului. După o primă izbucnire de mînie ("Cînd a văzut-o, Boroiu așa, într-o dimineață pe ulița cea mare, a scuipat-o în obraz.") află că nu-i ea de vină; a fost silită de tatăl ei să meargă după cine nu-i era drag. A venit porunca Împăratului ca bărbații să pornească la război. La plecarea pe front, întrebîndu-l pe Boroiu dacă a iertat-o, Ileana îi cere să aibă grijă de Ionică să nu-i rămîna copiii fără tată. Boroiu nu-i promite, ci doar îi zice: "-O fi cum o vrea Dumnezeu, Ileano!..." Haramu și Boroiu, după ce trec prin momente dramatice vor fi răpuși de gloanțele războiului, mai întîi Ionică, pe care, rănit fiind, Boroiu îl cară în spate, apoi el.

Conflictul nuvelei, deja prezent în prozele scriitorului, este cel dintre flăcăul sărac și cel bogat care iubesc aceeași fată frumoasă, dar săracă. Fata săracă este obligată să ia de bărbat pe cel care nu-i drag. Pornindu-se de la similitudinea conflictului și a situației sociale a personajelor, *Hora morții* este considerată o "replică" la nuvela *Răfuiala*. Tiparul conflictual este același, dar parametrii epici diferiți conduc spre alte semnificații. Scriitorul este interesat de posibilul comportament al personajelor rivale prinse într-o ecuație existențială limită: războiul, confruntarea cu moartea.

Nuvela începe cu intrarea directă în subiect, cu imaginea lui Ion Haramu, care încremenit de o "spaimă cruntă", zace: "Două zile și două nopți Ion Haramu nu s-a clintit din *colțul vagonului* (s.n.- IP) Ghemuit pe raniță, strîngînd pușca în brațe, stă îngîndurat și posomorît, cu capul în pămînt[...] Sufală greu ca un dobitoc bolnav." Și bolborosește în neștire: "-Am să mor în bătălie... Am să mor... Mor." În contrast cu această imagine statică și surdă, urmează o serie de imagini auditive: "trenul uruie", "roțile

scărție asurzitor”, “locomotivele pufnesc ca niște balauri”. Acestea se amestecă “jalnic” cu chiotele și cîntecele ostașilor “ca behăitul unei turme de oi dusă la zalhana”. Toate sunt *realități* create de starea tensionată a soldaților pe care trenul (*luntrea lui Caron*) îi duce pe front, spre întîlnirea cu moartea. Această tehnică a opozițiilor hiperbolizante ne îndrumă spre expresionism.

Lumea nuvelei stă sub semnul spaimei de moarte. Dar nici Haramu, nici BoroIU nu trăiesc o spaimă metafizică, ci una cît se poate de concretă, dar diferit motivată de fiecare. Haramu va încerca să se elibereze de spaima care îl stăpînește fie înfruntînd cît mai repede pe “muscali” (metaforă a morții), fie evadînd în reverie (cu ochii deschiși retrăiește scene domestice de acasă). Din aceste visări este trezit de fiecare dată brutal de realitatea frontului. Îspăimîntat de moarte, în ochii lui Haramu totul, dar mai ales vorbele și gesturile lui BoroIU, primește (primesc) proporții halucinante. Ideea că BoroIU se va răzbuna omorîndu-l pune stăpînire pe el.

Sentimentul fricii este manifestare a instinctului de coservare, dar pentru Haramu frica de moartea socială este mai mare decît frica de moartea fizică. El nu concepe să fie deposedat de ceea ce are: moșia, Ileana. Această teamă s-a “clădit strat cu strat odată cu creșterea averii moștenită sau dobîndită”⁽³⁾. Ileana face parte din averea dobîndită. Războiul este împrejurarea care dezvăluie cauzele *ascunse* ale spaimei de moarte. Rănit în picior, Haramu “se confesează” lui BoroIU: “- Ori cu un picior, ori cu două, numai să trăiești!... Am nevastă, moșie, copii...” Ironia sorții! Nu-și termină bine gîndul-dorință că un glonț îl “deposedează” de viață.

BoroIU pare o fire mai tare. El speră (se amăgește) că glonțul îl va ocoli. Neavînd ce pierde (nu are moșie, nevastă), BoroIU desfide moartea, sfidează frica prin curaj. Pentru camarazi are numai cuvinte de încurajare, dar vocea și cîte un gest dezvăluie că și el e stăpînit de neliniște. Personajul trăiește un vîlmășag de sentimente. Starea lui de tensiune vine și din permanenta oscilație între posibilitatea răzbunării (indirecte) și solidaritatea umană într-o situație limită. La plecare pe front la ruga Ilenei, el răspunde sibilic: “O fi cum o vrea Dumnezeu, Ileano!” În fond, BoroIU nu-i promite nimic. Lui Haramu, care se cîntă de moarte, îi spune, tot în doi peri: “-De moarte să nu-ți fie frică, Ionică!... Moare cui i-e scris să moară!”. Pentru BoroIU, posibila cădere a lui Haramu pe front ar fi o pedeapsă divină pentru răul făcut care i-a distrus viața. Gîndul acesta îi hrănește speranța că întors acasă va putea relua viața alături de femeia iubită. Pentru moment omenia este mai puternică. Cînd Haramu este rănit, BoroIU nu-l părăsește și în retragerea din fața dușmanului îl cară în spate. Dar, amintindu-și de cele ce i-a făcut Ionică, își zice în gînd: “că tare-i prost de cară în spate pe cel ce i-a mîncat norocul”. Iar atunci cînd constată că Haramu e mort, își zice în sine sa “Te-a bătut Dumnezeu, Ioane, pentru că mi-ai zdrobit viața și pe-a Ilenei. Citindu-i gîndurile, naratorul comentează, după părerea mea în plus: “Își face cruce încet, de trei ori. E mulțumit, cum a dorit el așa s-a întîmplat. De acum Ileana iar e slobodă. Se vede bine că am fost ursiți unul altuia. Ironie a destinului sau teză morală, ca și în cazul lui Haramu?! Nu-și termină bine gîndul că și el este secerat de gloanțe. Frămîntările între sentimente total opuse supun personajul unei tensiuni permanente. Scriitorul nu s-a lăsat tentat de rezolvarea maniheistă a vrășmășiei dintre BoroIU și Haramu.

Dincolo de dimensiunea realistă, războiul, moartea celor doi pare a fi și o pedeapsă pentru vina de cum și-au trăit viața. Dar, coborînd destinul personajelor cu imaginea cu care se încheie nuvela putem presupune că scriitorul avansează o idee filozofico-religioasă: omul este o jucărie a destinului.

Hora morții este prima nuvelă în care personajul colectiv, anunțat pe ici-colo, prinde contur. Tehnica realizării lui va fi analizată într-un capitol consacrat acestei probleme. Aici mă rezum doar la cîteva observații. În primul rînd e de notat alternanța dintre imaginea personajului individual și a celui colectiv. În felul acesta scriitorul își lărgeste paleta posibilităților de sondare a sentimentului de spaimă. Ochiul naratorului înregistrează mai întîi un fundal (o atmosferă) pe care se proiectează imaginea celor două personaje individualizate. Prin imaginea personajul colectiv se accentuează mesajul antirăzboinic al nuvelei. Manifestările sonore ale soldaților sunt încercări de ascundere a fricii de moartea spre care îi duce trenul. La îndemnul lui BoroIU: “- Ziceți, feciori!... De ce-ați amuțit mă?” unul din flăcăi îi replică: “-Că bine grăiești, BoroIUle!... Cum taci, cum te cuprind grijile și dorurile...”.

Hora morții este primul text amplu (numai *Catastrofa* îl depășește ca dimensiune scriptică și densitate epică) din cadrul prozei de scurtă respirație. Deci, textului trebuie să i se acorde atenție și în ceea ce privește arta literară, cu atât mai mult cu cât critica postbelică consideră nuvela ca una din valorile majore ale prozei rebreniene.

Incipitul și exitul nuvelei sunt într-o relație de completare. Scriitorul are instinct artistic în a da expresivitate și în a scoate semnificații din diferența de conținut și scriptică dintre “începutul” și “sfârșitul” textului narativ. Începutul așează narațiunea în dimensiuni umane și terestre, iar sfârșitul aduce o deschidere cosmică. Narațiunea se desfășoară pe două axe temporale cu ritmuri diferite: cea a timpului exterior, fizic, al evenimentelor și cea a timpului interior, psihic. O altă caracteristică a textului este alternanța perspectivelor narrative, între cea a naratorului, obiectivă, și cea subiectivă a celor două personaje. De asemenea scriitorul ține cumpăna dreaptă între descriție și dialog. Modalitățile de tehnică artistică folosite în realizarea atmosferei, în curgerea evenimentelor, în portretizarea personajelor, în analiza psihologică ne conduc spre grafica expresionistă.

Ajungând la concluzia că *Hora morții* este o creație majoră a prozei scurte a lui Rebreanu, ne întrebăm de ce la apariția volumului *Golanii*, nuvela a fost, în general, ignorată, iar cele câteva aprecieri se grupează la extreme. În timp ce Mihail Dragomirescu are numai cuvinte de laudă, cronicarul de la “Gîndirea” o consideră o simplă narațiune “romanțioasă”, iar cel de la “Viața românească” remarcă “pitorescul” și “suflul poetic” fără al specifica.⁽⁴⁾ Situația să fie un argument pentru ideea că multă vreme Liviu Rebreanu n-a avut criticul pe măsura sa? În încheiere nu putem spune decât că textul nuvelei este un excelent scenariu de film.

Războiul est un eveniment istoric cu consecințe grave asupra umanității și asupra individului; este o situație existențială limită în care FIINȚA UMANĂ trebuie să reacționeze în numele unor principii, a unor idei. Liviu Rebreanu imaginează trei situații și trei comportamente posibile într-un astfel de moment existențial: spaima ființei în fața morții (*Hora morții*); ființa fără conștiință (*Catastrofa*); conștiința și demnitatea ființei umane (*Ițic Ștrul, dezertor...*).

Mă feresc să folosesc cuvîntul capodoperă, dar **Catastrofa** este un text *tare*, care te provoacă să gîndești asupra ideologiei sale, dar și asupra aspectelor el formale. Nuvela povestește drama românului transilvănean, ofițer în armata chezaro-crăiască, surprins între două *fronturi* ireconciliabile; glasul datoriei ce rezidă din statutul de cetățean al Imperiului și jurămîntul militar, și glasul pămîntului și al sîngelui. Ajuns în situația de a alege, protagonistul nuvelei, David Pop, se dovedește incapabil să ia o decizie proprie. El așteaptă *sine die* un **mîine**. Se afirmă că nuvela este “biografia” unui om fără însușiri. Cred că mai aproape de adevăr este propoziția: nuvela este biografia unui om fără conștiință, care se complăce într-o minciună existențială. Etapele parcurse de personaj trasează o linie sinuoasă cu urcări de joasă amplitudine și coborîri tot mai adînci, descalificante. Cele 13 capitole ale narațiunii se succed *sus și jos* față de un vector (orizontal!) care semnifică necesitatea alegerii între datorie și adevăr, între omul biologic și omul conștiință. Să urmărim treptele epice ale *catastrofei* protagonistului. **Cap. 1.** Existența lui David Pop pînă la momentul mobilizării (scriitorul folosește tehnica rezumatului – *summary*); **cap. 2.** Primele zile ale concentrării, de așteptare înfrigurată a plecării pe front. Trăind în “indispoziția” creată de “*vorbăria*” camarazilor ofițeri care “pun la cale soarta țărilor și a popoarelor”, David Pop are o singură problemă: “Își va face datoria. Pe urmă puțin îi pasă. Dacă așa i-a fost scris?” Acest mic monolog interior (o punere în abis) conține toate datele nenorocirii personajului; **cap. 3.** Ajuns pe front nu are alt gînd decît cel al datoriei, dar nici un moment nu-și pune întrebarea: “ce-i datoria?”. Îi este frică de întrebări, dar mai ales de răspunsul la care putea ajunge, răspuns care i-ar fi relevat *prăpastia*; **cap. 4.** Naratorul duce mai departe analiza stărilor personajului oprindu-se asupra altor aspecte: dorul puternic de nevastă și copil nu-l scot totuși din obsesia datoriei: “«Întîi datoria [...] și pe urmă tihna, pacea, dragostea»”; **cap. 5.** Întîlnirea cu amicul Alexe Candele, “naționalistul”, cu care poartă o discuție despre datorie. Schimbul de păreri îl tulbură prea puțin și uită repede intrînd în rutina zilei: somn, mîncare, pluton. Singura schimbare în lumea interioară se pare a fi aceea că simte “prăpastia amețitoare”, dar încă nu realizează în ce constă aceasta; **cap. 6.** Un prim nod în desfășurarea narațiunii.

După discuția cu Alexe Candele se “instalează” în vechea atitudine. E fără vreun gând, cu “țeasta cu desăvârșire goală”. Stă cu ochii deschiși fără să vadă, cu urechile ascuțite, fără să auză. Are loc trecerea de la starea de indiferență la cea de prostrație. Trece printr-un moment care ar fi trebuit să-l cutremure: intrarea României în război împotriva Imperiului și reacția camarazilor ofițeri (unguri) injurioasă la adresa românilor. Reacția lui este doar afectivă și destul de nebuloasă. Închipuindu-și stăpânirea românească în Transilvania se sparie că “îl bat asemenea gânduri”, “începu să se gândească ce lupte grele trebuie să fie pe acolo cu *dușmanul, care a năvălit în țară, un fior de rușine îi trecu prin tot corpul, dându-și seama că s-a bucurat o clipă de pătrunderea oștilor dușmane pe pământul patriei.*” (s.n.- I. P) Întrebările încep a-i da tîrcoale: “ce-aș face eu să fiu acolo, în fața lor, cu mitralierele mele”. Răspunsul e pe măsura omului fără conștiință națională: “Bine că nu sunt acolo!... Ar fi cumplit... Aici știu că-mi fac datoria și nu-mi pasă de nimic...”; **cap. 7.** În locul clarificărilor se “mîngîie” cu gândul “Poate va avea norocul să-l izbească și pe el un glonte, să se sfîrșească brusc toate gândurile și temerile.” Lipsa fricii de moarte este, aici, echivalentă lipsei de conștiință; **cap. 8.** Regimentul lui este mutat pe frontul românesc. În trenul care îl duce spre frontul din Tansilvania se întîlnește din nou cu Candele. Singura reacție în urma scurtei discuții cu acesta este: “Ce mă necăjesc zadarnic? [...] Datoria-i datorie” “De ce, adică, mă prăpădesc cu firea? De ce mă chinuiesc? Eu sînt de vină că trebuie să mă duc acolo? [...] Dar trebuie să-mi fac datoria [...] Trebuie! Trebuie! Trebuie!”; **cap.9.** Frica de a lua o decizie pe cont propriu. Luarea unei decizii din proprie inițiativă este dificilă și datorită faptului că toată viața lui a fost hotărîtă de alții. Are loc întîlnirea cu amicul Emil Oprișor, care însemnă încă un pas spre catastrofă. **cap. 10.** Neputința de a lua o hotărîre. Frica îl face să se refugieze în credință. Ateul superstițios(!) se roagă în fiecare seară ca un prunc. David e mort de oboseală cum nu fusese niciodată. Somnul (antecamera morții) îi dă starea care nu-l mai obligă să gîndească. **cap. 11.** Primele lupte pe frontul românesc. **cap. 12.** Încă un moment epic major. Are loc o răsturnare de situație care, pentru “conștiința” lui David, este imposibil de înțeles: în timpul luptelor Emil Oprișor care perora pentru *datorie* se lasă prins prizonier de către “dușmanii români”, iar Alexe Candele “șovinul turbat” a murit luptînd “admirabil” îmbărbătîndu-și soldații împotriva “românilor dușmani”. **cap. 13.** După aflarea veștilor deste cei doi camarazii, David este din nou bîntuit de ... somnul care îi ia toate îngrijorările și șovăirile. Se refugiază în fel și fel de justificări; “Soarta e afurisită. Soarta e crîncenă. Dar ce poți face împotriva soartei?” În fața românilor care atacă, David pierzînd orice legătură cu realitatea nu poate decît să comande mitralierelor: “Langsam!” Căzut într-o adevărată transă, David a murit înainte de a fi “executat” de “frații” în care a tras în neștire cîteva ceasuri. Nici în ultima clipă nu poate gîndi decît ca un nepunctincios, ca un laș: “«E bine că s-a sfîrșit! [...] Ce-mi pasă? Bine că s-a sfîrșit!»” Ultimile lui cuvinte: “«Frate... român...»” sunt mai degrabă un bocet al neputinței decît rugăciune de iertare. Ultimile cuvinte nu-l spală de păcate, de lipsa conștiinței umane și naționale; “Cîțiva soldați se năpustiră la mitralieră, descleștară trupul lui David și-l aruncară la o parte ca o zdreanță netrebnică”. Un astfel de personaj nu putea avea parte de un sfîrșit eroic-tragic.

“David Pop iubea tihna”. Nu avea idealuri, nu-i plăceau întrebările. Tatăl său, țaran harnic și îndărădnic, voia să-l facă “domn”, dar lui nu i-a plăcut studiul (efortul de a gîndi). Pentru a-și justifica într-un fel cei șapte ani trîndăviți la universitate se prezintă la examenul de ofițer în armata Împăratului, pe care, spre uimirea lui, îl trece. Tot tatăl său îl căsătorește, cu “fata unui protopop de pe Tîrnave [...] blîndă și supusă și cu o zestre frumușică.” Nici după moartea bătrînelui Pop, ajuns capul familiei, David nu se schimbă. Nevasta conduce singură toată gospodăria, “capul familiei nu avea decît să mănînce, să se plimbe și să se îngrașe.” Hedonismul și iluzia idilicului anihilează conștiința (socială, politică, națională). Caracteristica principală a personajului este lenea. Un individ precum David Pop se înșală amarnic că “Împăratul” și hedonismul sunt garanți ai fericirii individuale și colective. Dorința lui de tihna și abstragerea din tot ce înseamnă responsabilitate se dovedesc a fi nefaste.

Din primele propoziții ale narațiunii, care ne informează despre antecedentele biografice ale protagonistului (morale, sociale, intelectuale, afective), înțelegem că acesta este inapt de a deveni o

ființă problematică. De la început, David Pop s-a fixat într-o platitudine, într-o filistină suficiență cu urmări catastrofale pentru el.

Interpretarea lui N. Steihardt este atrăgătoare prin originalitatea ei, dar incompletă: “ De la von Musil știm despre omul fără calități. Rebreanu în *Catastrofa*, ne învață că există și omul fără complexe, insolită excepție la stringenta regulă freudiană. Care-i și omul “fără probleme”, “omul istoric” al lui Kierkegaard, stric existențial, nevizitat de impure sau sîcîitoare duhuri, ferm prins în cleștii somaticului și cu desăvîrșire dedat vieții de toate zilele. Un astfel de ins nu-i neaparat “rău” și totuși locul și-l află în cadrul epifenomenelor înglobate de Hannah Arend sub genericul “banalitatea răului”. E, tocmai cazul lui David Pop eroul *Catastrofei*.”⁽⁵⁾ Acestor frumoase cuvinte și originale asociații le lipsește punctul pe i: personajul lui Liviu Rebreanu (creat în 1919!) ilustrează **omul fără conștiință** (de aici izvorăsc toți ceilalți “fără”), care tocmai de aceea făptuiește răul. Dincolo de ecranul istoric-politic concret – Primul Război – Rebreanu pune în novela sa problema relației dintre ființa biologică și ființa-conștiință.

Cîteva din datele biografiei personajului trebuie revizuite în lumina intențiilor scriitorului care străbat dintre rînduri. De exemplu, critica mereu îl etichetează pe David drept intelectual. Or, acesta n-a încheiat nici o formă de învățămînt superior, nici nu este un autodidact care să-i dea dreptul la statut de intelectual, iar școala de ofițer pentru armata chezaro-creaiască este antiintelectuală prin definiție. Din cealaltă perspectivă socială, David nu este nici *gospodar*, el nu calcă pe urmele părintelui său. Este un hibrid care nu va germina. Coroborînd toate datele ante și post mobilizării referitoare la biografia personajului putem spune că acesta nu s-a maturizat nici social, nici politic, nici moral. Cel mult s-a maturizat ... biologic, dar nicidecum sub aspectul conștiinței.

Vitejia militară de care ar da dovadă în lupte nu este una autentică și nici rezultatul unor cunoștințe deosebite de stragedie și tactică militară, ci pur și simplu rezultatul rutinii profesionale, a unui comportament robotizat, fără implicarea gîndirii și a conștiinței. Dincolo de contextul imediat, este semnificativă sintagma “țeasta goală” folosită la adresa personajului. Una din trăsăturile care îl caracterizează este refuzul de a dialoga cu lumea din jur și cu sine. În viața social-civică din tîrgul său se conduce după principiul “nu mă amestec”. Participarea la viața comunității ca membru social și român se reduce la participarea la balurile organizate de români, plătindu-și totdeauna încincit biletul. La petrecerile ungarilor nu se duce “*deoarece* nevasta-sa nu știa nici o iotă unguerește [...] își plătea însă biletul și acolo foarte regulat, ca să fie cumpăna dreaptă”. David Pop are convingerea că românii și ungurii conviețuiesc împreună, în pace și bună înțelegere. Or, uită, mai degrabă nu “cunoaște” un adevăr istoric: “Nu trăiau românii împreună cu ceilalți [ungurii], ci alături cu ceilalți, ce-i drept în bună pace și înțelegere, dar nu împreună” (Ioan Slavici). O astfel de conviețuire oricînd poate furniza surprize. Ratortat la realitatea în care viețuiește, David Pop este orb, surd, insensibil. Nenorocirea lui David Pop vine nu din disjunția dintre gînd și faptă (cf. Lucian Raicu), ci din lipsa acesteia; el nu are gînduri, nu făptuiește din proprie inițiativă. Până și moartea și-o lasă în seama altora. La el frica de întrebări este mai mare decît frica de moarte. Personajul lui Rebreanu e mai mult instinct al conservării persoanei biologice, decît conștiință. E un nevolnic, un laș în fața vieții, în situațiile existențiale în care trebuie să ia o decizie. Afectiv și ideologic el trăiește “după ureche”, nu realizează că el aparține unui neam nerecunoscut cu adevărat în Împериu, doar tolerat în Transilvania. Sentimentul de iubire pentru “românii dușmani” pe care îl are la un moment dat este unul nedefinit, nebulos. Dovadă: niciodată nu are ideea dezertării, iar în timpul luptelor pe frontul din Transilvania nu se lasă prins prizonier, ci dimpotrivă, în neștire, ceasuri în șir seceră pe frații români cu mitralierele pe care le comandă.

Se afirmă: “Prin intermediul lui David Pop prozatorul descrie un caz de conștiință”⁽⁶⁾ Și, același critic afirmă, contrazicîndu-se: “Debutul nuvelei ne prezintă biografia unui om «fără însușiri»”. În cazul lui David Pop *conștiință* și *însușiri* sunt sinonime. Deci, mai corectă este sintagma “omul fără conștiință”. Și în continuare: “condiția personajului devine cu adevărat tragică în momentul în care [...] este mutat pe frontul din Transilvania.”⁽⁷⁾ Tragicul fără conștiință (“bună”, “rea”) este de neconceput. Condiția personajului este dramatică, o *nenorocire*, nu tragică. Toată filosofia de viață, conștiința lui David Pop se reduce la: “ce-i pasă lui?”; “Ce să se încurce?” În cazul lui nu putem vorbi de o unitate sau

nonunitate între gând, vorbă, faptă. Catastrofa (nenorocirea) lui David Pop vine din întârzierea cu care ajunge la adevărul istoric-național și personal. Sfârșitul lui este răsplata pentru viața pe care a dus-o. Vina lui este că nu a **înfăptuit**. Sfârșitul personajului este lipsit de orice aură eroico-tragică. Față de personajul său, scriitorul are un ton ironic, o atitudine de dezicere (cf. Lucian Raicu). În această atitudine stă mesajul ideologic-etic al nuvelei, "teza" ei putând fi formulată astfel: iată la ce dramă poate duce lipsa conștiinței întrebătoare, indiferent de starea ta socială, indiferent de etnie, religie, indiferent de momentul istoric. Lipsa acesteia înseamnă degradarea ființei umane până la disoluție.

Sfârșitul nenorocirii personajului este considerat, în general, simbolic. Acest sfârșit ar marca întoarcerea omului în sânul Naturii Mamă. "Cuibărirea" în groapa de obuz, după "eliberarea" de obsesia datoriei este văzută mioritic, de unii critici. După aceiași exegezi, prezența naturii (cosmice) ar sugera eternitatea în opoziție cu efemeritatea omului, și în opoziție cu "furia" războiului. Se uită totuși că în textul nuvelei nu sunt semne ale unei naturi care să pregătească această semnificație. Moartea protagonistului (și imaginea de *mort*) este mai degrabă un act moral în ton ironic-dureros la adresa personajului. Acel ultim paragraf, cred, e o scăpare din partea scriitorului, dacă avem în vedere construcția aproape impecabilă de până aici a nuvelei. Foarte bine autorul putea pune punctul final după propoziția "[...] aruncat la o parte, ca o zdreanță netrebnică." Finalul nu se înscrie în obiectivitatea naratorului (scriitorului). Dar, putem presupune că prin ultima frază scriitorul evită tezismul.

Opiniile asupra nuvelei nu sunt unanime, unele sunt elogioase, altele critice. Opinia cea mai critică o are profesorul clujean, Ion Vlad. Acesta consideră nuvela un "fabricat". El acuză construcția silogistică a textului care ar face din el o operă tezistă și încheie cu "Invocată frecvent, cred, însă, că numai legăturile existente (în devenirea temei) cu romanul din 1922 au justificat aprecierile elogioase adesea."⁽⁸⁾ Profesorul nu e departe de adevăr.

Dincolo de elogiile sau critici, întemeiate, nuvela are câteva aspecte obligatoriu de punctat. Textul prezintă o izbândă de limbaj și stil, care sunt perfect adecvate universului și situațiilor evocate de nuvelă. Mai mult decât în *Răfuiala*, în *Catastrofa* găsim în embrion ceea ce am numit în comentariile la *Pădurea spînzuraților* "vocile din umbra conștiinței"⁽⁹⁾, ca element tehnic de analiză psihologică specifică lui Rebreanu. "Discursul" lui Candele și Oprișor din cadrul întâmplărilor cu David este "materializarea verbală" a posibilelor frământări interioare ale protagonistului, dacă acesta ar fi ajuns la momentul deciziei.

Prin *Catastrofa* Rebreanu se dovedește a fi maestru în devenire în mînuirea simetriilor, a răsturnărilor de situații, în analiză a obsesiei, în utilizare stilistică a punctelor de suspensie (echivalentul celebrului "de" din *Răscoala*). Ritmul narațiunii, cînd dinamic, cînd static, sprijină analiza psihologică care surprinde opoziția dintre egoismul biologic și conștiință.

Neîncălcînd individualitatea textului, consider că în nuvela *Catastrofa* scriitorul nu coboară în psihismul abisal al ființei ca în *Hora morții* și nici nu se ridică la puterea de semnificare filosofico-morală din *Ițic Ștrul, dezertor*.

Cred că scriind această nuvelă (1916-1919) Rebreanu nu a ignorat un anumit mesaj ideologic-politic național.

Ițic Ștrul, dezertor... ("Sburătorul", 1921; nuvela va fi inclusă în volumele *Norocul-1921; Catastrofa-1921; Trei nuvele-1924; Ițic Ștrul, dezertor...-1924*) este de departe capodopera prozei scurte rebreniene. Practic cu ea se încheie acest capitol din opera lui Rebreanu.

Rezumînd, subiectul nuvelei este următorul. Doi oșteni merg în "patrolare" pe linia frontului, printr-o tranșee săpată la marginea unei păduri, deasă și încîlcită, ce se cațără pe o coastă piezișă. Cerul e posomorît și gata să strivească pămînt și oameni. Drumul celor doi soldați devine halucinant prin tăcerea și singurătatea care stăpînesc spațiul și pe cei doi camarazi. Dialogul lor e fragmentat, întrerupt, redus de multe ori la niște "vorbe în dodii" menite a sugera tensiunea personajelor și de a sugera răul. Căprarul Ghioagă care cunoaște scopul marșului pe "pămîntul nimănu", prin vorbe (voce), prin priviri, gesturi provoacă lui Ițic uimire, nedumerire, neliniște, frică. În această stare trăirile sale sufletești se

învolvează fără putință de stăpânire, frica punând treptat stăpânire pe el. Prin mintea lui Ițic trec fel și fel de gânduri povocându-i stări coradictorii. După ce s-răbat spațiul dintre liniile frontului, pașii lor trasînd un adevărat labirint, cei doi se opresc “lîngă tulpina unui brad [să fie întîmplătoare alegerea?] foarte gros cu coaja crestată și mîzgălită de rășină.” Căprarul Ghioagă, după o tăcere apăsătoare ca lespedeaua unui mormînt îi zice lui Ițic: “- Ei, măi frate, pînă aici te-am adus eu... De-aici încolo poți să te duci singur.” Este îndemnul de a dezerta în ideea unei posibile salvări. Ițic, înțelegînd acum scopul marșului, îngrozit și părăsit în noapte, se spînzură de craca bradului sub care s-au oprit.

Problematica nuvelei este una etajată: nivelul concret istoric – războiul; nivelul psiho-moral (surpările interioare provocate de război); nivelul psihologiei abisale – frica; și nivelul existențial-ontologic.

În textul nuvelei, de la prima la ultima propoziție se simte adierea tragicului. Subiectul are o *unitate de loc, de timp și de acțiune*. Conform filozofiei tragicului⁽¹⁰⁾ în nuvela lui Rebreanu există o situație tragică, un conflict tragic, un pacient tragic, un agent tragic și un sfîrșit tragic.

Nuvela este o narațiune de o simplitate deconcertantă, dar cu o subtilă structură compozițională ce devine născătoare și purtătoare de semnificații. Inițial nuvela a fost o narațiune mai amplă, segmentată în trei capitole corespunzătoare celor trei evenimente epice: drumul și executarea ordinului; raportarea executării ordinului; atacul companie și “întîlnirea” *ofițerului* cu Ițic spînzurat. Forma, definitivă, tipărită reține doar prima parte. Toate eliminările efectuate au un triplu efect benefic: dau sobrietate, concentrare și tensiune textului; elimină posibila alunecare spre o minoră parabolă moralizatoare; se depășește momentul concret istoric al subiectului, realizîndu-se astfel o deschidere spre ontologic.⁽¹¹⁾

În studiul său monografic, Gh. Glodeanu⁽¹²⁾ califică nuvela drept “scenetă”, diminuîndu-i drastic valoarea și semnificația. Nu înțeleg ce relație există între nuvela lui Rebreanu și specia dramatică “scenetă”.⁽¹³⁾

Epicul nuvelei “se reduce” la verbele mișcării (ale deplasării), la scurte și frînte schimburi de vorbe și la multă, multă tăcere și multă zvîrcolire interioară. Epicul nuvelei nu este decît “descrierea” drumului care configurează un spațiu închis, labirintic. Cei doi camarazi merg cu băgare de seamă print-o tranșee *șerpuită*, pînă ajung la marginea pădurii “dese” și “încîlcite”, vecină cu o vale, iar “coasta dușmană era piezișă ca o rîpă și atît de aproape că închidea zarea ca un zid”; “amurgul cobora” “mohorînd văzduhul”; “așternînd o ceață cenușie peste albul zăpezii”. La nivelul lexicului se conturează două cîmpuri semantice: cel de *jos* al războiului și cel de *sus* al cerului. Cerul mohorît, gata a se surpa peste lume este o imputare la adresa faptelor necugetate ale omului, de uitare a iubirii de oameni. Toate substantivele și verbele sunt, de regulă, dublu determinate. Din rîndul substantivelor sunt de reținut: *rîpă, vale, șanț*; iar din rîndul verbelor: *iscodind, era morocănos, se cutremură, se zvîrcoli*. Descrierea, tipic rebreniană (topografică) are rostul, pe de o parte, de a crea un spațiu adecvat subiectului, iar pe de altă parte, de a exprima neliniștele și frămîntările personajelor. Peisajul e văzut expresionist, ca emanație a sufletului personajului. Imaginea are o mare putere expresivă. Mersul celor doi camarazi se face într-o tăcere grea și stăruitoare devenind materială. Scriitorul punctează prezența stihială a elementelor naturii ce intră în construcția imaginilor vizuale și auditive. Descripțiile rebreniene nu sunt rubensiene, ci tensionate și unghiulare, termen de comparație putînd fi stilul lui Van Gogh.

Al doilea element structural al textului este timpul. Există în nuvelă un timp exterior, măsurabil, și un timp interior al trăirilor, de asemenea, o alternanță prezent/trecut. Stratificarea spațiului în *aici* și *acolo* și a timpului în *acum* și *atunci* este subtil regizată de scriitor.⁽¹⁴⁾ Timpul exterior este doar de cîteva ore. Acest e exprimat prin verbe ale mișcării în spațiu. În ceea ce privește timpul psihic sunt de făcut două observații. Personajele (Ițic, în primul rînd) retrăiesc momente anterioare prezentului din nuvelă. Aici se încadrează “amintirile de acasă” și momentele de luptă; și timpul psihic al neliniștii și al fricii din prezentul nuvelei care, este marcat prin verbe care exprimă reacții fiziologice, gesturi, vocea. Scriitorul notează amănuntul pe care îl ridică la valoare de simbol și metaforă. Din conjugarea celor două timpuri rezultă ritmul narațiunii. Efectul este deosebit. De la un punct încolo lui Ițic îi e mai frică

de frica lui interioară decât de cea generată de participarea la luptă. Este frica anenstrală care însoțește permanent ființa umană. Ea ține de condiția ontică a omului. Frica lui Ițic vine și din condiția lui de iudeu. Ea s-a cuibărit în adâncul ființei, fiind latentă, războiul (situație limită) aducând-o în stare de manifestare aproape stihială suprapunând-o peste cea ontică. În analiza sa, scriitorul coboară spre zonele obscure ale psihicului. El nu *verbalizează* trăirile, ci le relevă prin notații scurte, directe în acel stil care i-a devenit specific, prin care pagina lui este recunoscută. Sunt surprinse cu acuitate trecerile de la starea tensionată și interogativă la cea de speranță și invers. Meritul lui Rebreanu constă în aceea că nu insistă asupra condiției de evreu a lui Ițic și nu-i justifică frica doar prin ea. În nuvelă există secvențe care evocă relația de omenie și prietenie dintre românul Ghioagă și evreul Ițic în viața normală, de pace. Războiul deteriorează relația umană și pune pe *cei doi* într-o situație limită. În acest sens este semnificativ portretul moral al lui Ghioagă. În viața civilă, de pace, e plin de voie bună, sociabil, cu pftă de vorbă, prietenos, înțelegător cu cel de lângă el. În noua situație și-a pierdut voia bună și plăcerea vorbei, a devenit tăcut, ursurz. Dar toate astea nu înseamnă că românul Ghioagă și-a schimbat concepția de viață. Noile stări ale personajului sunt expresia luptei interioare dureroasă dintre datoria executării unui ordin (a depus un jurământ militar, e vreme de război) și refuzul crimei, dorința de a rămîne **om**. Ghioagă va respecta **porunca** “*să nu icizi*”.

În intensitatea trăirilor și pendularea între frică și speranță văzul și auzul lui Ițic se acutizează pînă la exacerbare încît liniștea din jur și tăcerea căprarului se materializează, iar un zgomot din spațiul mut capătă dimensiuni de **țipăt cosmic**.

În legătură cu Ițic s-a spus că ar fi “un personaj mediocru, un veritabil antierou” care nu reușește să facă față situației limită și drept urmare se sinucide. Se mai afirmă că personajul are o “existență [și un final] tragic-comică⁽¹⁵⁾”. Asemenea aserțiuni sunt refuzate de textul rebrenian. Ițic este un om obișnuit ale cărui calități general umane războiul vrea să i le anihileze. Or, Ițic refuză acest lucru, iar sinuciderea nu este sinucidere, ci revoltă și refuz a acestei lumi care îi contestă și îi distruge calitatea de om. Sinuciderea nu este un gest al neputinței. Situația tragică în care se găsește nici nu are și nici nu admite altă soluție. Ca în tragedia clasică sfîrșitul eroului face posibilă victoria “ideii”. Moartea lui Ițic este o jertfă. Imaginea finală “Ițic [rămas singur în noapte] stătea în același loc, nemișcat, cu un braț întins, ca o chemare mută”, este o monstră de tragic expresionist (**strigătul**). Pentru a percepe în profunzime și în totalitate expresivitatea și semnificația cutremurătoare a imaginii, ea nu trebuie scoasă din context. Imaginea asociată cu cea următoare (Ițic spînzurat, în poziție regulamentară) este o imputare adresată lumii, războiului. Unde este comicul? Poate durere!

În multe texte critice, mai vechi și mai noi, în mod greșit, dar mai ales exagerat, se pune semnul egal între realismul dur, obiectiv, specific lui Rebreanu, și naturalism, între instinc și pasiune. Naturalismul pune un accent exagerat și intenționat “ideologic” pe ereditate, pe latura biologică a existenței și pe influența negativă a mediului socio-moral care duc spre fel și fel de devieri de comportament social și moral. Realismul dur al lui Rebreanu, conform concepției lui de viață, înseamnă exprimarea realității așa cum este, cu cele bune și cu cele rele, cu aspirații, împliniri și neîmpliniri. În studiul său Gh. Glodeanu scrie: “Tabloul [cu Ițic spînzurat] realizat este dur, șocant, scriitorul insistînd pe detalii naturaliste, puțin întîlnite în proza vremii.”⁽¹⁵⁾ E drept că în proza vremii nu întîlnim fizionomia unui spînzurat. Dar! Pentru a obține expresivitatea și implicit semnificația, literară scriitorul trebuia să **noteze**: “Ochii lui umflați și ieșiți din orbite priveau” (sic!), “fața învinețită”. Aceasta este imaginea *reală* a unui spînzurat, nimic adăugat în plus din plăcerea de a “fotografia” un spînzurat.

În cazul acestei nuvele este insuficient să vorbești doar de “vocația (intuiția) tragicului. Aici este vorba de **tragic**. Fără doar și poate, *Ițic Ștrul, dezertor...* este o capodoperă. Nuvela lui Rebreanu este mult superioară multor texte din literatura universală pe această temă considerate de-a dreptul capodopere. Textul lui Rebreanu nu trebuie să lipsească din nici o antologie tematică din literatura universală.

Note

1. Elisabeta Lasconi, "Postfață" la Liviu Rebreanu, *Nuvele*, Ed. 100+1 gramar, 1999
2. N. Gheran, *Tînărul Rebreanu*, Ed. Albatros, 1986 și *Rebreanu – amiaza unei vieți*, Ed. Albatros, 1989
3. N. Gheran, *Tînărul Rebreanu*, p. 356
4. N. Gheran, *Note și comentarii*, la Liviu Rebreanu, *Opere 2*, 1968
5. N. Steinhart, *Omul fără complexe în Liviu Rebreanu după un veac*, Ed. Dacia, 1985
6. Gh. Glodeanu, *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic*, Ed. Dacia, 2001, p. 75
7. idem, p. 82
8. Ion Vlad, *Lectura prozei*, CR, 1999, p.79
9. Ionel Popa, *Scrisori despre Rebreanu*, Ed. Ardealul, 2006
10. Gabriel Liiceanu, *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*, 1975
11. N. Gheran, *Note și comentarii la Liviu Rebreanu, Opere 3*, 1968
12. Gh. Glodeanu, *op. cit.*, p. 84
13. Istoria și critica literară folosește termenul în sensul său original: "Scenetă (scenă; fr. *saynite*: mică scenă bufă) mică piesă comică în teatrul spaniol. Piesă cu subiect anodin, cu câteva scene și câteva personaje. Astăzi termenul e înlocuit tot mai frecvent cu *sketch*" cf. Irina Petraș, *Teoria literaturii (dicționar)*, Biblioteca Apostrof, 2002, p.193
14. Ion Pop, coord., *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.1, p.418, Ed. Casa Cărții de Știință, 2007
15. Gh. Glodeanu, *op. cit.*, p.83
16. idem, p. 88