

DE LA CLOPOT LA CUPOLĂ – despre “Pădurea spânzuraților” –

Argument

Gândul acestui studiu este vechi și a apărut ca replică la “studiile” descriptive și rezumative, ca replică la paginile “eseistice” cu multe cuvinte “alese”, dar cu idei puține și “nealese”, multe din ele prezente în volume oferite sub eticheta comercială: *bacalaureat de nota zece*.

Despre *Pădurea spânzuraților* s-au scris sute de pagini încât, în mod firesc, se pune întrebarea dacă câteva pagini în plus vor aduce ceva nou.

Comentariile de toate calibrele și orientările metodologice n-au epuizat complexitatea romanului. Fiecare recitare a **PS** îți oferă oportunitatea de a descoperi noi aspecte, posibilitatea de a nuanța și completa idei anterioare, ocazia de a face noi asociații și comparații cu opere din aceeași sferă tematică și tipologică.

Dacă în problema locului romanului rebrenian în cadrul celui național nu mai ai ce adăuga, plăcile tectonice fiind așezate, în schimb, în ceea ce privește locul romanului în cadrul literaturii universale critica a rămas înglodată în datorii. După părerea noastră, respectând specificitatea fiecărui roman, **PS** este cel mai interesant și mai valoros din literatura universală din perioada 1916 – 1930 inspirat de Primul Război Mondial. Dacă în 1922

dorința lui Constantin Rădulescu-Motru, apariția romanului simultan în mai multe limbi străine, s-ar fi materializat atunci poziția romanului (implicit a literaturii noastre) în plan universal ar fi fost alta. Conform aparatului critic întocmit de Nicolae Gheran pentru ediția critică (Rebreanu, OPERE 5, p. 709) **PS** a cunoscut în perioada 1928 – 1967, 24 de traduceri în 10 limbi. Prima traducere datează din 1928, în limba cehă, făcută de Maria Kojeecka, închinată fratelui, Rostislav, care ar fi avut un destin asemănător cu al lui Apostol Bologa. Se pare că traducerea respective au fost târzii și nu au avut ecoul meritat. Reproducerea romanului în 1923 la Cleveland, destinată românilor, a avut un circuit închis. Tot acolo s-a reprodus și *Ion*.

Scopul acestor pagini este de a ordona, nuanța și, uneori, de a completa, prin negare sau adaos, părerile anterioare, într-o manieră care să trezească interesul și să îndemne la noi reflecții pe marginea textului rebrenian.

TUR ÎN ORIZONTUL CRITIC

După surpriza oferită de *Ion* (1920), **Pădurea spânzuraților** (1922) a intrat imediat în atenția criticii literare și a cititorilor. În numărul din februarie 1923, “Viața nouă”, revista condusă de Ovid Densusianu, e prezentă următoarea consemnare: “Asistăm la drama unui suflet chinuit între ideea de patrie sub regimul austriac și imposibilitatea morală de a lupta contra fratelui venit să aducă dezrobirea. [...] Apostol Bologa, eroul romanului, e un personaj tolstoian localizat în Ardeal. Nu apare latinul energetic cu judecata limpede și hotărâtă, ci slavul molatec, care trece prin torturi sufletești ca printr-un vis urât, cu dibuiri și cu divagări de misticism bolnav.”⁽¹⁾ Cronicarul critică romanul pentru “filosofia banală”. În cronică sa din “Flacăra”, nr. 5/1923, Scarlat Struțeanu menționând “fața” universală a romanului scrie: “Concepția abstractă în *Ion* și *Pădurea spânzuraților* este aceeași: zbuiciumul gratuit al omenirii în goana ei după fericirea în existență [...] Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* se frământă cât trăiește ca să găsească o formulă de viață, care să-i asigure fericirea, și o găsește cu prețul vieții sale.”⁽²⁾ La scurt timp apar și aprecieri negative, total opuse celor menționate. Una este cea din “Cosânzeana”, nr. 6/1923, revista de la Orăștie condusă de Sebastian Bornemisa, nu altul decât cel care i-a publicat lui Rebreanu volumul de debut, *Frământări* (1912): “[...] d-l Liviu Rebreanu nu are noroc cu romanele sale. *Pădurea spânzuraților* este la rândul lui un roman tot atât de anemic ca și *Ion*. Exagerări nefirești, o acțiune colțuroasă, care nu cunoaște adesea nici o înlănțuire armonică și multă filosofie banală, de cafenea – asta-i tot ce ne îmbie *Pădurea spânzuraților*”.⁽³⁾ Un alt critic care a îmtâmpinat cu multe reproșuri romanul este cronicarul de la “Viața românească”, Octav Botez. În nr. 7/1923, printre altele, scrie: “episoadele nu

sunt îndeajuns motivate [...] Cu toată ghibăcia incontestabilă a autorului, Apostol Bologa nu se desenează după citirea romanului cu trăsături puternic individualizate [...] Imaginile și comparațiile nu lipsesc dar ele mi se par uneori forțate alteori vulgare și în general lipsite de plasticitate.”⁽⁴⁾ O apreciere laudativă, dar justă, are nașul literar al scriitorului, Mihail Dragomirescu: “[...] Rebreanu ne dă în *Pădurea spânzuraților* un roman psihologic – unul din cele mai puternice romane psihologice cunoscute, în care tot interesul ne este absorbit de tribulațiile sufletești ale unui singur erou, Bologa. Problema ce și-o pune Rebreanu e de-o îndrăzneală puțin cunoscută – și de aceea atât de originală în lumea romanului [...] Problema [execuția lui Svoboda la condamnarea căruia “a contribuit” și Apostol ca membru al Curții Marțiale] era ca acest fapt să impresioneze atât de puternic pe Bologa, încât să-l ducă, prin nenumărate frământări și crize sufletești, în aceeași situație: să fie spânzurat și el la rândul lui pentru aceleași pricini, dar făcându-l să păstreze o liniște care, deși de un efect sinistru fără pereche – să semene mai mult cu o eliberare supremă [...] Ea [cartea] e rezultatul unei *psihoze*, iar nu al unei *psihologii*. Printr-aceasta se aseamănă cu literatura rusă, care, în marea ei majoritate are caracteristica aceasta a misticismului bolnăvicios. Dar este cu desăvârșire altceva decât această literatură. Cu obiectivitatea-i olimpică, Rebreanu și în acest roman izbutește să atingă maximum de efect.”⁽⁵⁾ O apreciere favorabilă, în limbajul său specific de luptător pentru libertatea pământurilor românești aflate sub ocupație străină, are Nicolae Iorga, un antirebrean: “noul și puternicul roman, *Pădurea spânzuraților* [surprinde] tragedia ostașului român sub steag dușman care începe cu un spectacol sumbru de spânzurătoare și se mântuie cu însăși jertfirea în aceeași spânzurătoare a chinuitului erou, zguduie, și peste tot, până în scena finală, e o atmosferă de cugetare religiozitate care sfințește.”⁽⁶⁾

Înainte de a trece la condeiele sacre ale interbelicului, din cele expuse până aici, se impune o primă concluzie: cronicile din

care am citat au surprins liniile de forță ale romanului, iar diagnosticele puse vor fi preluate de cei care urmează, până și de Lovinescu și Călinescu.

În 1928, Eugen Lovinescu scrie despre **Pădurea spânzuraților** următoarele: “[...] *Pădurea spânzuraților*, cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință, – studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adâncurile inconștientului. În nici un moment Bologa nu devine un «naționalist» militant, nu vorbește de «patriotism» sau de România mare; cazul lui de conștiință se zbate mai mult în cadrul unei incompatibilități morale și omenești [...] misticismul eroului poate fi, de asemeni, discutat și, mai mult decât un efect convenit al războiului, poate fi privit ca o influență a literaturii rusești; oricum, scriitorul a știut să-i dea rădăcini adânci în copilăria eroului și să strămute întreaga problemă a conversiunii lui Bologa în planul unor forțe obscure și profunde care lucrează mai puternic decât conceptele abstracte ale «patriei» sau ale «naționalismului».” Mentorul “Sburătorului” mai aduce în discuție filiația cu nuvela *Catastrofa*. Relația nuvelă – roman este cam supradimensionată ajungându-se la o afirmație cu care nu sunt într-un tot de acord: “*Pădurea spânzuraților* nu pune, în realitate, cu dezvoltări și variații decât problema intelectualului ardelean în fața războiului cu frații din regat, tratată în *Catastrofa*.”; “Și în *Pădurea spânzuraților* problema e aceeași și nici materialul sufletesc al eroului nu e simțitor altul”.⁽⁸⁾

Pentru Călinescu **Pădurea spânzuraților** este “monografia incertitudinii chinuitoare”, iar protagonistul ilustrează “psihologia sufletului mediocru combătut de două atitudini impuse dinafară”. Ce mai zice “divinul critic”? “Autorul a avut grijă să dea lui Bologa o ereditate complexă, o copilărie cu crize mistice, care să predisună la neurastenia oscilației.” “Problema mai fusese pusă, și nu fără vigoare, în *Catastrofa*”. În spatele obiectivității critice se ascund reproșuri. Deplină dreptate are criticul când afirmă că “Niciodată cuvintele «patrie» și «nație

românească» [e foarte original autorul *Istoriei literaturii...!*] și alte clișee politice nu vin în gura lui Bologa. [...] *Pădurea spânzuraților*, roman care ar fi putut să fie politic și din instinct creator a rămas un roman de analiză.” Călinescu a impresionat, printre altele și prin limbajul metaforic, prin comparații și asociații surprinzătoare. Rândurile despre **Pădurea spânzuraților** se termină cu fraza: “Limbajul lui [al lui Bologa] e de un misticism profetic, cu o puternică sentențiozitate ibseniană, ceea ce cazului său o și mai cețoasă obscuritate cazuistică.”⁽⁹⁾

Tudor Vianu nu afirmă ceva nou în raport cu predecesori când în 1942, în *Arta prozatorilor români*, scrie: “*Pădurea spânzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncurile subconștientului.”⁽¹⁰⁾ Vianu își susține ideea prin analiza stilistică a textului.

Ceilalți critici de marcă din interbelic (Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și alții), fiecare cu limbajul și spiritul său critic specifice, dezvoltă idei deja formulate și uneori brodează pe marginea mărturisirilor lui Rebreanu referitoare la romanul său. Astfel se formează o imagine standard a romanului și a protagonistului său, imagine care va circula de-a lungul timpului de la critic la critic, cu schimbările de rigoare.

În corul critic interbelic se aude o voce nebăgată în seamă. În nr. 5/1940 revista “Convorbiri literare” publică sub semnătura lui D. Paulin și Em. Constantinescu, *Studiul literar al unei obsesii «Pădurea spânzuraților» de Liviu Rebreanu*. Este prima citire a romanului în grilă psihanalitică: “Cazul de conștiință al lui Bologa este un caz tipic freudian. Un sentiment puternic domină sufletul eroului nostru; el este refutat în stratul primar al inconștientului de unde nu poate ieși decât sub forma unei nevroze. Bologa nu merge la moarte în urma unui proces de deliberare rațională. El este împins aici de declanșarea forțelor frenetice ale inconștientului. Frudismul operei lui Rebreanu nu are nimic artificial, nimic tendențios. Este un frudism natural

[...] Rebreanu a scris o operă viguroasă, obiectivă, condusă numai de intuiția profundă a talentului său. *Pădurea spânzuraților* nu e produsul unei rețete, ci al unei veritabile spontaneități creatoare. De la teoriile freudiene Rebreanu poate a dobândit o sugestie inițială, restul îi aparține exclusiv. El a studiat suflul eroului său cu finețea și precizia unui maestru adevărat.⁽¹¹⁾

În perioada postbelică critica literară se află sub obrocul prolecultismului și a realismului socialist, a sociologismului vulgar. Din “moștenirea” lui Liviu Rebreanu sunt “valorificate”, desfigurându-li-se problematica și chiar valorile estetice: *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala*. Pentru perioada 1948-1970 sursele pentru exemplificări sunt destule, dar e suficient să răsfoiești paginile critice ale lui Crohmălniceanu, care mulți ani a monopolizat istoria literară. *Literatura română între cele două războaie* [vol I, proza, 1967] a făcut în epocă legea. Din capitolul consacrat lui Rebreanu am extras câteva exemple negative care copleșesc afirmațiile juste: “«datoria»” din concepția de viață a lui Apostol Bologa și David Pop nu este decât, afirmă Ov. S. Crohmălniceanu, “apărarea unui privilegiu de clasă”; romanul are o “dimensiune socială foarte importantă”; Gross vestește “iminența revoluției, de înfrățirea mulțimilor” “oglundind realist situațiile, romancierul deși nu acordă o prea largă audiență cuvintelor lui Gross, constată că jos, în masă, oamenii simpli nu se urăsc între ei, ci dimpotrivă”.⁽¹²⁾ Să-i mai amintim broșurica, *Liviu Rebreanu*, din “mica bibliotecă critică”, 1954?! Marele reproș adus de critica literară din perioada menționată este că **Pădurea spânzuraților** nu arată atitudinea claselor sociale față de războiul imperialist.

Începând cu studiul monografic al lui Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu* (1967) și cu apariția primelor trei tomuri din *Rebreanu, OPERE*, (1968), ediție critică datorată lui Nicule Gheran, încep să apară studiile pe care le merită marele nostru romancier.⁽¹³⁾ Un alt semn al înnoirilor în exegeza rebreniană este studiul în grilă psihanalitică al lui Petru Mihail Gorcea,

Personajele lui Liviu Rebreanu și psihologia adâncurilor.⁽¹⁴⁾ Cronologic urmează studiul lui N. Balotă în care criticul apreciază **Pădurea spânzuraților** ca roman al obsesiei și îl subordonează unui mit al violenței, care ar caracteriza opera scriitorului. Premisele ar fi de acceptat, dar punctul de sosire discutabil: “romancierul descrie formarea, dezvoltarea progresivă a nevrozei pe măsură ce personajul său e confruntat cu problemele fundamentale ale existenței [...] Psihologie a derutei, a unei fugi din realitate, într-un plan ireal în care bolnavul speră să triumfe, în cele din urmă refugiul în moarte. Caracterul morbid al trăirilor și manifestărilor lui Apostol Bologna nu implică, desigur, lipsa de răspundere a alienatului.”⁽¹⁵⁾ Este Apostol Bologna un alienat ... și Rebreanu un mare și autentic prozator naturalist? Mă îndoiesc. Criticul nu face o asemenea afirmație, ba, chiar neagă și totuși limbajul critic spre asta duce. Să fie de vină doar limbajul?

O contribuție importantă în comentarea operei rebreniene este cartea lui Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație* (1985). O oglindă-sinteză a drumului străbătut de exegeza rebreniană în perioada 1967 - 1990 este volumul, *Liviu Rebreanu după un veac. Evocări, comentarii critice, perspective străine ... O carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu*, Ed. Dacia, 1985.

După 1990 are loc o explozie a comentariilor critice asupra operei lui Rebreanu. Mircea Muthu în *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului* (Ed. Dacia, 1993), analizează *organicul* și *tragicul* ca elemente definitorii ale operei scriitorului. Ion Simuț în *Rebreanu dincolo de realism* (1997) demonstrează că **PS** este cel mai important roman religios din literatura noastră. Criticul de la “Familia” cometează studiul lui Simion Mioc *Pădurea spânzuraților sau lupta dintre concepție și conștiința cosmică*.⁽¹⁶⁾ Dacă ținem seama de timpul în care timișoreanul, Simion Mioc și-a scris studiul, atunci putem concede că teza “*conștiinței cosmice*” este de fapt o perdea de fum pentru adevărata idee a studiului: **Pădurea spânzuraților** este un roman religios. Liviu Malița, preluând o sugestie mai veche și dându-i amploare și

profunzime, în *Alt Rebreanu* (2000) citește **Pădurea spânzuraților** (în fapt toate romanele scriitorului) prin grila psihanalitică freudeano-jungiană. În capitolul *Via crucis* criticul clujean propune o *logodire* a dimensiunii psihanalitice cu cea religioasă. Pentru expunerea clară și ordonată, pentru caracterul de sinteză mai putem menționa studiul lui Constantin Cubleșan, *Romancierul Rebreanu*, 2001.

La finalul acestui tur în orizontul critic am ajuns la concluzia, formulată și de alții: nici un alt roman nu a beneficiat de lecturi multiple precum **Pădurea spânzuraților**, dar atât lectura realistă social-politică, cât și cea psihologico-psihanalitică așezată pe un suport moral și de conștiință sunt insuficiente dacă nu găsesc cheia de boltă a romanului. Pentru Mircea Muthu este *organicul*, pentru Ion Simuț această cheie este *religiosul*, iar pentru Liviu Malița, *confruntarea abisală* cu finalitate tragică dintre lumea *Mamei* și lumea *Tatălui*. În fond fiecare cititor are dreptul la lectura sa proprie după “capacitățile” sale.

*

GENEZA

Geneza romanului a devenit în timp o problemă “complexă” datorită comentatorilor care au glosat abundent și în fel și chip pe marginea *mărturisirilor* scriitorului, apoi, a informațiilor furnizate de diferite documente de familie (corespondența lui Emil Rebreanu) și pe marginea unor date din biografia scriitorului. *De iure* și *de facto* **Dosarul genezei** romanului îl deschide Tiberiu Rebreanu, fratele cel mic al romancierului, prin studiul *Geneza romanului “Pădurea spânzuraților”* publicat în “Tribuna” (Cluj) nr. 9/1960. De-a

lungul timpului DOSARUL a devenit voluminos. Cei care doresc să cunoască piesele de la dosar pot consulta *Liviu Rebreanu, Opere 5*, ediție critică de N. Gheran. Volumul respectiv cuprinde: textul romanului, note, comentari, variante și Addenda (documente, scrisorile lui Emil Rebreanu, bibliografie).

Toposul războiului are în opera prozatorului un statut de câțiva ani, mai exact începând cu anul 1913. Rebreanu nu a participat la război în calitate de combatant ca apoi să-și treacă experiența în ficțiune literară, însă l-a trăit psihologic și moral cu conștiința de român, iar dacă ne referim la nuvela *Catrastofa*, l-a trăit în prelungirea fictivă a destinului său dacă rămânea în Transilvania subjugată și nu trecea în ȚARĂ. Prozele de război nu sunt rezultatul direct al frontului, ci al unei imaginații creatoare provocată de realitatea traumatică psihologic și moral care a lucrat asupra conștiinței sale de scriitor. Războiul nu este prezent ca temă de sine stătătoare, suficientă sieși, ci ca *ramă* care închide în interiorul ei drame psiho-morale individuale amprentate augmentativ de situația limită, războiul, adică moartea.⁽¹⁷⁾ Printre aceste drame se numără și cea a lui Rebreanu, român transilvănean aflat în ȚARĂ, dar încă cetățean austriac, dramă din care s-a născut cvasiromanul *Calvarul* (1919). Cu conștiința și gândul de român la visul tuturor românilor, unitatea națională, Remus Lunceanu (**R**ebreanu **L**iviu), personajul narator se mărturisește: “Sunt ardelean [...] Niciodată n-am simțit mai mare fericire [...] Am hoinărit toată ziua [ziua când s-a decretat mobilizare generală și România a declarat război Puterilor Centrale] mișcat, zăpăcit [...] de însuflețire ... A fost ziua cea mai fericită din toată viața mea.”⁽¹⁸⁾ *Războiul – însemnările unui sublocotenent* (1914) este prima proză inspirată de Primul Război Mondial, în care personajul este un tânăr transilvănean ofițer în *armata chezaro-crăiască*. Din perioada ieșeană, scriitorul mai are și alte proiecte nuvelistice aflate în virtuala sferă a **PS**, nefinalizate: *Pământul fărăduinței*, *Spionul*, *Eroul*. Prozele scurte încadrabile toposului războiului nu au epuizat preocupările și neliniștile scriitorului. În august 1917 își procură

“un Kriegsalbum”, editat în același an la Berlin. Rebreanu își însemnează meticolos fotografiile reprezentând [...] aspecte [...] ale frontului, liniile tranșeelor, cu câmpurile de mine și baraje de sârmă ghimpată, pozițiile bateriilor, adăposturi subpământene [...] Cel mai mult ne-a izbit însă o fotografie a unei case din regiunea Rucăr, transformată în «Offziercvartir». [...] Lipit de această casă, observăm un chioșc de bărne, [...] ca o casă de păpuși care este aidoma carcerei în care își va petrece ultimile ceasuri Apostol Bologna [...].⁽¹⁹⁾ În noiembrie 1916 de ziua nșterii soția îi dăruiește patru plachete cu *Kriegsnovellen* tipărite la Leipzig.⁽²⁰⁾

În discutarea genezei romanului și reconstituirea filmului redactării lui se folosesc două categorii de documente: cele anterioare finalizării și publicării (“Caietele de creație”) și cele posterioare publicării (mărturisirile scriitorului).

În *Mărturisiri* (1932) romancierul spune “*Pădurea spânzuraților* s-a născut dintr-o fotografie pe care mi-a arătat-o un prieten, la sfârșitul anului 1918. Fotografia reprezenta o pădure plină de cehi spânzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia [...]. Fotografia m-a urmărit multă vreme. Auzisem că execuții similare ar fi suferit și mulți români. [...]

Aveam o nuvelă proaspătă, *Catastrofa*, al cărui erou, român și ofițer în armata austriacă, e dus de împrejurări să lupte contra armatelor românești. Sub impresia fotografiei cu cehi spânzurați, m-am hotărât să reiau pe eroul meu din *Catastrofa*, pentru un roman, care să se cheme *Pădurea spânzuraților* [...] Câteva luni mai târziu, am aflat că un frate al meu ofițer artillerist în armata austriacă, dus să lupte pe frontul românesc împotriva românilor, a încercat să treacă la români; a fost prins, condamnat și executat prin ștreang, încă din mai 1917.

[...] Apostol Bologna însă n-are mai nimic din fratele meu [...]. Tragedia lui mi-a prilejuit doar cadrul în care se petrece romanul [...] subiectul *Pădurii spânzuraților* o construcție cerebrală la început s-a umanizat numai când a intervenit contactul cu viața reală și cu pământul. Fără tragedia fratelui meu, *Pădurea*

spânzuraților sau n-ar fi ieșit deloc, sau ar fi avut o înfățișare anemică [...]”⁽²¹⁾

Multă vreme critica a pornit în comentarea romanului, și a pus accent pe acest aspect, de la elementele furnizate de Rebreanu în “mărturisiri” și interviuri. Or, acestea nu lămuresc deplin procesul de geneză a romanului, ci, dimpotrivă, involuntar, au îngustat căile de analiză și interpretare a *textului*.

Din toată povestea despre nașterea romanului este de reținut multitudinea de factori care au acționat asupra spiritului creator al scriitorului, deopotrivă conștient și inconștient. Ceea ce mărturisește Rebreanu este doar vârful aisbergului.

Sintetizând datele problemei, Stancu Ilin propune trei etape pentru geneza romanului: “în primul rând redescoperirea conflictului, de fapt o retranscriere după nuvela *Catastrofa*; în al doilea rând, încorporarea unui val de umanitarism, caracteristic scrierilor despre război din epocă atât în literatura română, cât și în cea străină; în al treilea rând, descoperirea de către scriitor pe fondul de neliniște și febră pricinuite de vestea morții fratelui său, Emil Rebreanu, a unor dimensiuni dincolo de faptele și retorica personajelor.”⁽²²⁾

Complexul genezic al romanului conține două serii de probleme: gândirea și consemnarea problematicii și a structurii viitorului roman, și redactarea propriu-zisă a textului.

După ce s-a născut ideea romanului, în *Caietele de creație*, Rebreanu își notează schema tematică și de structură ale cărții: “Apostol este cetățean, o părticică din Eul cel mare al statului, o rotiță în mașinăria mare, omul nu e nimic, decât în funcție de stat. Apostol devine român, pe când statul e ceva fictiv și întâmplător, putând întruni oameni străini de suflet și aspirații; neamul e o izolare bazată pe iubire, chiar instinctivă. Statul nu cere iubire, ci numai devotament și disciplină omului. Pe când neamul presupune o dragoste frățească. Apostol devine om în sânul neamului. Individul își regăsește eul său cel bun, în care sălășluiește omenirea. Numai într-un eu conștient poate trăi iubirea cea mare, universală – «religia viitorului»”⁽²³⁾

Tot în “Caietele de creație”, perioada ieșeană, găsim planuri nuvelistice în care sunt prezente titlurile: *Pădurea spânzuraților* (20 p.); *Catastrofa* (50 p.); *Trădătorii* (30 p.); *Uciagașii* (30 p.); *Dezertorul Ițic Ștrul* (30 p.); *Ura* (45 p.) După câțiva ani din aceste proiecte se va naște volumul *Catastrofa* (1921) care conține doar: *Hora morții* (1916), *Catastrofa* (1916–1919), *Ițic Ștrul, dezertor* (1921).

“Gestația” **PS**, de la momentul apariției ideii (1918) la momentul redactării și publicării (1922), în comparație cu cea a lui *Ion* sau a *Răscoalei*, este scurtă, iar redactarea propriu-zisă doar de câteva luni. Primele pagini scrise datează din februarie, 1919. După cele câteva file scrise, Rebreanu se oprește și reia lucru în luna mai încercând să găsească ritmul – “prima frază” și atmosfera. Încordarea creatoare peste care se suprapune vestea despre moartea fratelui îi provoacă o puternică surescitare psihologică. Despre momentul respectiv luăm cunoștință din *Mărturisiri*: “Isprăvisem transcrierea lui *Ion* și acum, în toate nopțile, în fața biroului, mă zbuciumam cu *Pădurea spânzuraților*. Am început romanul de vreo patru ori, câte treizeci până cincizeci de pagini [în realitate scrisese doar 20 de file]. Simțeam însă că n-am găsit nici ritmul, nici atmosfera. Mă înverșunam în fiecare noapte și lucrul era în zadar. În schimb, în vreme ce scriam, în liniștea apăsată, am început să percep niște bătăi ușoare în fereastra mea, delicate ca ale unor degete imateriale. Deschideam, cercetam întunericul. Nu era nimeni și nimic [...]. Când însă bătăile acestea misterioase s-au repetat nopți de-a rândul, insistent – fiindcă sunt, repet, credincios și superstițios – mi-am zis că nu poate fi decât sufletul fratelui meu, care cere îngrijirea creștinească ce nu i-a fost desigur acordată.”⁽²³⁾ Rebreanu întrerupe lucrul și pleacă la Beclean, unde mama și frații s-au stabilit. Află noi amănunte despre moartea lui Emil, îi citește scrisorile trimise de pe front. Întors la București citește scrisorile primite de la Emil. Totuși nu reușește să adauge la filele scrise înainte decât altele opt. Abandonează din nou scrisul și revine doar peste doi ani (cf. N. Gheran). Între

timp pregătește pentru tipar *Ion*, publică *Calvarul* (1919) și culegerile de nuvele *Catastrofa* (1921), *Norocul* (1921), *Nuvele și schițe* (1921). Ultimele două volume sunt de fapt antologii din prozele din volumele tipărite anterior sau rămase prin reviste; scrie comedia *Plicul*. În mai, 1920, pleacă la Ghimeș pentru a identifica mormântul fratelui. În *Mărturisiri* relatează întregul episod: “L-am dezgropat apoi și osemintele le-am mutat dincoace de pârâul care a fost granița, pe pământul vechi românesc, așa cum ceruse el în ultimile momente și cum nu i se admisesse [ceremonia are loc în octombrie 1921]. Și de atunci am putut scrie liniștit la *Pădurea spânzuraților*. Au încetat bătăile misterioase în geam, am găsit un început care m-a mulțumit și semnificație pentru eroul romanului”⁽²⁴⁾

“Începutul anului 1921 marchează un nou mod de organizare analitică a materiei romanului. Apar planuri sumare de capitole, punctând succesiunea momentelor.”⁽²⁴⁾ În 15 decembrie 1921, scriitorul va relua redactarea scriind într-un ritm susținut, astfel încheie prima versiune. A doua versiune (rescrierea pentru tipar) este scrisă între 5 iulie și 17 noiembrie 1922. La finele anului, romanul se află în librării. Misterioase sunt căile creației! Între 1922 - 1944 romanul are 11 ediții.

În ecuația genezei **PS** mai există un termen căruia i s-a acordat o atenție variabilă. Este vorba de relația de filiație a romanului cu nuvelele *Catastrofa* și *Calvarul*. Lovinescu și Călinescu sunt primii care au pus problema. În fond relația zisă de filiație (pe care s-a insistat) dintre roman și nuvela *Catastrofa* are doar două puncte de întâlnire: rama evenimentială (cronotopul – primul război mondial) și statutul de român transilvănean al eroului, ofițer în armata imperială, silit de stăpânirea străină să lupte împotriva fraților de sânge și limbă care vin să aducă eliberarea. În rest **Catastrofa** și **Pădurea spânzuraților** sunt total deosebite, dincolo de cele impuse de specia literară căreia îi aparțin. Punctăm câteva deosebiri de fond: 1. În nuvelă se acordă atenție, pe de o parte, opoziției front / casă (citirea cu atenție a nuvelei dezvăluie importanța și rostul

acestei opoziții), iar pe de altă parte, secvențelor de luptă. Și în roman există un *acasă*, dar motivul are cu totul altă frecvență și altă semnificație. 2. Sentimentul național, atât de vag și întârziat, al lui David Pop (protagonistul nuvelei) e trăit ca un banal sentiment redus la iubirea egoistă de familie și la simpla *înduioșare* în fața *peisajului de acasă*. 3. David Pop este ființă fără conștiință, ceea ce nu putem spune despre Apostol Bologa. El nu-și conștientizează drama rămânând încremenit într-o schemă a nehotărârii. Moartea îl surprinde, nu atât indecis, cât închistat în abstracta și absurda idee de datorie față de stat. De abia în momentul morții înțelege că e român, dar prea târziu, și fără demnitate cere iertare. Expresie a totalei debusolări a conștiinței sunt ultimile lui gânduri consemnate de narator: “Își dădea seama că moare și se bucura. De acum s-a sfârșit orice datorie, s-a sfârșit tot. Simțea ușurarea cea mare și ar fi vrut numai să aibă puterea să strige cu glas tare că s-a isprăvit datoria.” Și cu imaginație nu mi-l pot închipui pe David Pop în ștreang. Moartea lui este o *catastrofă* și nicidecum o izbăvire. Romanul este o replică, putem spune, chiar polemică la adresa nuvelei.

Insistându-se pe această “filiație” s-a cam uitat ceea ce a spus Liviu Rebreanu referindu-se la *Ion*: “[...] am reluat *Zestrea* (august 1916) s-o scriu din nou. «Am reluat» e un fel de a vorbi; de fapt nici nu m-am uitat la prima versiune. Am început să scriu din nou, ca și când nici n-a existat textul dintâi.” (*Mărturisiri*) Relația *Calvarului* cu romanul a fost cam dată uitării, de ea amintându-și Lucian Raicu și Stancu Ilin. Cel care insistă motivat asupra ei este Constantin Cubleşan. Remus Lunceanu, personajul narator, este o replică la adresa lui David Pop fără drept de recurs. “Remus Lunceanu reprezintă doar o etapă spre Apostol Bologa. În *Calvarul*, Liviu Rebreanu se mărturisește. În *Pădurea spânzuraților trăiește o dramatică ispășire*.”⁽²⁶⁾

Sunt în *Calvarul* imagini, gesturi, sintagme care, în înțelesul lor, vor fi regăsite în **PS**: “Viața te îndoiaie, te sucește, te îmbătrânește și-ți impune compromisuri de care ți-e silă. Lumina

ta te mână spre înălțimile albastre și soarta te târește în noroiul ulițelor fără soare”; “Simțeam că mă duc de bunăvoie în ghearele primejdiei. Și cu toate astea mergeam ...”; “Nimic nu e mai chinuitor ca nesiguranța”; “Ce noapte”; “Șovăiala asta mă sugruma. Iată începutul sfârșitului”; “concesiile sunt începutul prăpăstiei”.

“[...] șeful cenzurii, un baron foarte spilcuit s-a sculat în picioare când am intrat, ca să-mi poată spune mai apăsător:

- D-ta vei fi internat la Corabia!
- Dar pentru ce, domnule baron?
- Pentru că ai o atitudine vădit potrivnică puterilor centrale. Între altele felul cum îți permiți d-ta să scrii despre artiștii noștri este de-a dreptul jignitor.
- Am crezut că în artă e permisă obiectivitatea.[...]
- Înțelegem noi obiectivitatea dvs. care nu-i altceva decât dușmănie mascată. Nouă nu ne trebuie obiectivitatea d-ale [...]. Am terminat. Voi lua măsurile trebuincioase.”

Exemplificările pot continua.

Revin la mărturisirile scriitorului: “Fără tragedia fratelui meu, *Pădurea spânzuraților* sau n-ar fi ieșit de loc sau ar fi avut o înfățișare anemică [...]” Nu poate fi negat rolul tragediei lui Emil Rebreanu în *finalizarea* romanului. Condițiile scrierii romanului, cunoscute din mărturisirile scriitorului, au limpezit și cristalizat efortul creator și redactarea propriu-zisă a romanului. Față de această fază a genezei cărții îndrăznesc să formulez o supoziție. Fără evenimentul respectiv, cu consecințele psihomorale cunoscute, geneza romanului ar mai fi durat; ar mai fi durat găsierea “frazelor de început și a atmosferei”, dar până la urmă le-ar fi găsit și ar fi găsit și imaginație creatoare pentru a da “construcției cerebrale” inițială “pulsția vieții.” Rezultatul n-ar fi fost cu nimic mai prejos de oricare alt roman străin sau autohton din aceeași arie tematică. Tragedia fratelui n-a fost cauza, ci prilejul!

*

COMPLEXUL PROBLEMATIC

Un text literar dă seama de valoarea sa în măsura în care suscită interpretări diverse, în măsura în care suportă diferite grile de lectură. O capodoperă este capodoperă în măsura în care după punctul final depășește intențiile cu care a pornit la drum autorul. Un astfel de text este **Pădurea spânzuraților**.

PS a fost citită ca roman despre război, ca roman politic, a fost citită și apreciată ca roman psihologic, ca roman al unei crize de conștiință; nu a lipsit nici trimiterea spre romanul erotic (din fericire doar pentru o porțiune din el, dar și așa e prea mult!); este considerată roman religios, chiar metafizic. Cartea a fost citită prin grila realistă, prin cea a realismului critic, cea a sociologiei literare, prin grila psihanalizei; nu a scăpat nici de lectura în cheia sociologismului vulgar.

Cei care au pedalat pe elementul politic-moral n-au făcut altceva decât să particularizeze un vechi și universal motiv, conflictul dintre datorie și sentiment, provincializându-l excesiv fără nici cea mai vagă trimitere la Kant și Hegel.⁽²⁷⁾

În ardoarea lor, comentatorii n-au mai făcut necesara distincție între psihologic și conștiință, recte, între romanul psihologic și romanul conștiinței. E drept că granița este relativă, dar, totuși, deosebirea trebuie făcută și păstrată distincția pe parcursul comentariului. Roman psihologic înseamnă analiza umorilor (acel amalgam de sentimente și gânduri) folosind ca mijloace: fluxul interior, (auto)introspecția, monologul, totul într-o multitudine de impresii când convergente, când divergente. Lui Rebreanu i se aplică cel mai bine teoria lui Ibrăileanu expusă în eseul *Creație și analiză*. Romancierul creează în spirit realist-obiectiv “pulsul vieții”, dar nu ca dat prealabil pentru a fi supus analizei fără punct. La Rebreanu domină nu analiza psihologică

ca scop, ci analiza psihologică ca mijloc. În **Pădurea spânzuraților** există analiză psihologică atât cât e necesar pentru a surprinde umorile sentimentelor ca reflex psihic al mișcărilor conștiinței. Apostol Bologa apare ca personaj de “manevră morală și nu de psihologie hiroglifă”.⁽²⁸⁾

Pădurea spânzuraților este romanul unei drame de conștiință rezolvată prin regăsirea lui Dumnezeu. În afirmația sa că **Pădurea spânzuraților** este cel mai mare roman religios românesc, Ion Simuț pornește de la realități existente în roman, în primul rând de la scenariul christic pe care este construit romanul și de la ideea-principiu că într-o lume fără Dumnezeu nu este posibilă nici o valoare, iar viața omului e condamnată să fie fără de valoare. Criticul nu insistă suficient, cum impunea premisa, pe procesul de trecere de la Dumnezeul antropomorfic la Dumnezeul spirit, la spiritualizarea sentimentului religios și trecerea lui în stare de conștiință. În felul acesta s-ar fi înțeles mai limpede gestul final al lui Apostol și sfârșitul lui ca mântuire.

Referitor la caracterul religios al romanului ar fi de făcut o completare: problema religioasă nu ilustrează o ideologie creștină menită să facă prozeiți; dimensiunea religioasă nu rezultă doar din factologia sentimentului religios, ci și din legea internă, estetică, a romanului. Legea estetică a **PS** nu admite alt sfârșit. Dacă scriitorul s-ar fi focalizat, programat, pe tema războiului și problema națională, atunci sfârșitul lui Apostol ar fi fost tot moartea, o moarte de erou martir, dar atunci romanul și-ar fi pierdut “problemele” menționate anterior și scriitorul ar fi dat doar un bun roman patriotic, garant fiind talentul autorului, dar ar fi ratat capodopera și locul de prim rang în cadrul literaturii universale inspirată de Primul Război Mondial.

În măsura în care **Pădurea spânzuraților** este un roman religios, el este și unul al *psihicului abisal*, al locului unde se confruntă arhetipul patern cu cel matern.⁽²⁹⁾ În șirul gesturilor lui Bologa există unul semnificativ nebăgat în seamă: opunându-se mamei, refuză cariera preoțească alegând pe cea militară (“*roșu*

și negru”). Gestul este de o extremă gravitate deoarece în condițiile politice ale imperiului bicefal pentru românii transilvăneni cariera militară echivala cu deznaționalizarea și deșănțarea (problema apare și într-o schiță a scriitorului: *Glasul inimii*). Acestei primejdii Apostol Bologa îi face față prin redescoperirea “pe cont propriu” a iubirii creștine.

Noutatea (dar și surpriza) romanului stă și în faptul că Rebreanu, romancierul realist obiectiv, omniprezent, impersonal, a renunțat la ideea (tentația) de a încadra problema de conștiință a protagonistului provocată de război într-o frescă social politică implantată într-un topos absolut particular, Transilvania aflată sub stăpânire străină, fapt care ar fi lărgit și complicat spațiul și intriga prin includerea în trama romanului și a toposului România. Dacă ar fi optat pentru fresca istorică, scriitorul, sigur, ne-ar fi dat o epopee *război și întregire*. Complexul causal al biografiei a hotărât formula sub care se prezintă **Pădurea spânzuraților**. Încă în 1933 E. Bucuța a susținut cu argumente că **Pădurea spânzuraților** nu este un roman despre război, ci *din* război.⁽³⁰⁾ Ideea este preluată de N. Balotă: “cartea nu face parte din acea literatură de război care a înflorit după primul război mondial”.⁽³¹⁾ “Acea literatură e plină de opere onorabile sau modeste, dar și de multe mediocrități, nicidecum de capodopere”.^(31 bis)

În romanul lui Rebreanu războiul din realitatea frontului a fost strămutat pe frontul conștiinței. Pornind de la bibliografia de până la el, Lucian Raicu încearcă o sinteză a problematicii romanului: “*Pădurea spânzuraților* analizează drama nehotărârii unui individ față de care determinările obiective, acționând ca o putere atribuită îndeobște destinului, se dovedesc mai tari, drama neputinței de a alege între soluții contradictorii; drama care rezultă din tensiunea opoziției conștiinței umane față de imperativul «datoriei» exterioare conștiinței, privitoare la datorie cu impulsuri de nestăvilire ale «inimii»; tragedia de a participa la un act violent, resimțit ca străin conștiinței proprii; individul se izbește de ziduri opace și reci, măcinându-se într-o luptă inegală,

de neînțeles. Și de data aceasta, ca și în *Ion*, Rebreanu «alege» (prin afinități sufletești) o temă amplă și clară totodată socială și psihologică, colectivă și individuală, în sfârșit o temă națională.”⁽³²⁾ La nivelul de azi al exegezei rebreniene, propozițiile lui Lucian Raicu nu mai au greutatea din 1967, sunt incomplete și lipsesc nuanțările, care se impuneau.

Pădurea spânzuraților este romanul unui “complicat proces de naștere a unei conștiințe morale și al consecințelor, [...]. Nu avatarurile unei conștiințe îl preocupă pe narator (de-ar fi fost așa ar fi ieșit un roman pur psihologic), ci forma de existență pe care această conștiință o crează.”⁽³³⁾ Se poate spune că romanul propune spre dezbateră problema relației individ – sistem. **Pădurea spânzuraților** este “primul roman de idei românesc.”⁽³⁴⁾ **Pădurea spânzuraților** este roman de factură intelectuală prin statutul de intelectual al lui Apostol Bologa și prin calitatea lui de personaj interogativ-căutător.⁽³⁵⁾ Ca roman de idei, **Pădurea spânzuraților** propune confruntarea a două concepții de viață; una pozitiv-pragmatică, cealaltă idealistă, în sensul nobil al termenului. În roman hegemonia evenimentelor (scenariu pur epic) pierde teren în favoarea dialogului moral-filosofic și a monologului. Fiind în aceeași măsură un roman religios și de idei, în roman este prezentă opoziția dintre natură și civilizație. Ilustrative sunt ieșirile în natură ale tânărului student la filosofie, sufocat de atmosfera orașului civilizată și meditațiile sale din timpul acestor plimbări în natură. Într-un discuție cu Klapka, Bologa își expune întreaga concepție cu privire la această relație: “– Sufletul e același la țăran ca și la contesă, răspuns Bologa cu mai multă însuflețire. Cel puțin în privința cuprinsului ... Numai forma a schimbat-o civilizația. Și ești sigur că schimbarea s-a făcut întru fericirea omului? ... Nu, nu, eu cred că civilizația a falsificat pe om și l-a înrăit; omul primitiv e bun, și drept, și credincios, de aceea e mult mai fericit ca omul civilizată! ... Imensei majorități a omenirii civilizația nu i-a dăruit până azi decît războiul, care pune față în față milioane de oameni și care ucid mii și mii de suflete într-o secundă! Binefacerile

civilizației se răsfrâng numai asupra câtorva privilegiați suferind de plictiseală și de *spleen*. Pentru o mie cinci sute de milioane de oameni civilizația e o pacoste, dacă nu un rafinat sistem de înrobire! [...] Civilizația d-tale stârnește în bietul suflet omenesc numai întrebări, dar nu e în stare să-ți ofere nici un răspuns! Fiecare «cucerire» a civilizației a dărmănat câte-o bucățică din fericirea omului, până ce nu i-a lăsat în suflet decât un morman de ruine. În locul credinței a pus formule, chiar pe Dumnezeu ar vrea să-l vâre într-o formulă ingenioasă, iar pe urmă să-și frece mâinile și să zică: «Poftim, am cucerit și pe Dumnezeu! ...». Însăși muzica divină, care e viața, a tot despicat-o, încât azi sărmanul om «civilizat» nu mai știe încotro s-o apuce, dezgustat și de sine însuși ... Mi-e scârbă de civilizație, căpitane! Zece mii de ani de civilizație nu prețuiesc cât o singură clipă de adevărată împăcare sufletească!” În tirada lui Apostol, mai mult sau mai puțin rousseauistă, se aud ecouri ale dezbatărilor de filosofie a culturii de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea.

Dacă acceptăm caracterul de roman de idei, roman existențial, atunci, în plan mitic-simbolic, tema romanului ar fi ruptura dintre inimă și creier. Să ne amintim că între sublocotenentul Apostol Bologa și generalul Karg are loc un scurt dialog (de fapt un monolog deoarece generalul nu-l învrednicește cu replică) în care Apostol spune: “– Am citit undeva, excelență, [...] că inima omului, în primele zile ale vieții embrionare, se află nu în piept, ci în cap, în mijlocul creierului și că abia pe urmă coboară în jos, depărtându-se de creier și pentru totdeauna ... ce minunat ar fi, excelență, dacă inima și creierul ar fi rămas împreună, îngemănate; să nu facă niciodată inima ce nu vrea creierul și mai cu seamă creierul să nu facă ce sfășie inima!” Putem spune că prin vorbele personajului său, romancierul oferă o variantă personală mitului platonician a androgenului. Dar mai important este faptul că prin cuvintele respective citim drama celui care le rostește. În plan mitic, personajul rebrenian pune în discuție problema dualității ființei umane și chinuitoarea întrebare: cine are și cine ar trebui să aibă prioritate? Noaptea, în

postul de comandă, tânărul ofițer își zice: “Viața ființează numai prin inimă, fără inimă creierul rămâne o biată grămadă de celule moarte [...]. În sfârșit mi-am găsit calea ...”. Chiar și fără voia scriitorului putem coborî în filigranul mitico-simbolic până la persocraticul Empedocle după care Universul (întregul și partea) este pulsatoriu fiind condus alternativ de două principii contrare: *Filia* și *Neikos*. Când lumea e condusă de iubire domnește o armonie divină, când e stăpânită de Ură lumea intră în dezordine, haos (cum ar fi starea de război). Romanul lui Rebreanu *povestește* drumul dramatic al lui Apostol Bologa de la pulsația lui *Neikos* la cea a *Filiei*.⁽³⁶⁾

Pădurea spânzuraților surprinde (nu numai la vremea publicării) nu numai prin complexitate problematică, ci și prin turul de forță estetică prin care, pornind de la premise ale tragicului, metamorfozează tragicul într-o dramă de coloratură religioasă. “Deși știu bine că numai credința căreia îi jertfești fără șovăire însăși viața ta, numai aceea te poate mântui.”, afirmă protagonistul romanului.

*

PERSONAJELE

Personalitatea individului și drumul său prin viață sunt legate ombilical de familie. Când afirm acest lucru nu am în vedere doctrina naturalismului. Relația dintre fiu și familie este una complexă deoarece ea incumbă, deopotrivă, conjuncția și disjuncția conștientului și a inconștientului, atât din partea părinților, cât și din partea fiilor. În alți termeni e vorba de relația complexă și dinamică dintre cele trei instanțe: *Sinele* – *Eul* – *Supraeul*.

Apostol este fiul Mariei și Iosif Bologna. Familia are un trecut în care strămoșii s-au jertfit pentru idealuri nobile. Bunicul matern, doctorul Hogeia, fusese vrednic urmaș al subprefectului lui Avram Iancu; strămoșul patern a murit alături de Horia, tras pe roată. Tatăl lui Apostol este cel mai tânăr condamnat din lotul memorandiștilor.

Maria Bologna este o femeie credincioasă până la bigotism, dar bună româncă. Ea revarsă asupra copilului o iubire excesivă, și îi dă o educație religioasă, tot excesivă, considerând credința valoarea morală supremă, materializată în Dumnezeuul iubirii universale. Această educație atinge apogeul, cu consecințe puternice în psihicul de adâncime, când pruncul Apostol rostește în fața Altarului “Tatăl nostru”. Surescitat emoțional, micuțului Bologna i se revelează un Dumnezeu blând și bun, ca cel din Evanghelii. Când, peste ani, fiul se întoarce de la studii și-i vorbește numai despre “patrie” și despre “datoria” față de stat, aceasta îi dă următoarea replică: “— Noi nu avem patrie ... Asta nu-i patrie...” Cu alte cuvinte, mama cea religioasă îi spune că statul căruia i se închină el nu este patria lor, a românilor transilvăneni.

Educației religioase excesive i se opune tatăl, luptător național în gândirea căruia mai persistă ecouri iluministe. Confruntarea celor două principii de educație va avea asupra lui Apostol urmări.

Important și semnificativ este modul scriitorului de a portretiza pe cei doi părinți. În cazul mamei autorul se oprește doar asupra aspectelor prin care îi conturează profilul moral-spiritual de femeie religioasă. În cazul tatălui, portretizarea pleacă de la trăsăturile fizice care îi pun în relief dârzenia de luptător memorandist și statutul de erou, cum îl consideră românii transilvăneni.

Apostol s-a născut în timp ce tatăl său se afla în închisoare. Copilul va fi marcat de prima întâlnire cu părintele său: “Peronul gării era înțesat de oameni, domni și țărani din împrejurimi [...]. Apoi trenul a sosit [...] și dintr-un vagon s-a

coborât Bologna, în haina neagră, cu capul gol și o barbă mare castanie, crescută în temniță, s-a uitat puțin la lumea de pe peron și pe urmă s-a repezit la micul Apostol, l-a ridicat și, în vreme ce oamenii strigau «trăiască», l-a sărutat zgomotos pe amândoi obrăjorii. Cuprins de o spaimă dureroasă, copilașul a început să plângă și să se zvârcolească în brațele străinului [...] îl trecu în seama doamnei Bologna.” Imaginea bărbatului este reversul (deocamdată) medaliei a cărei față este revelația pe care a avut-o copilul Apostol în biserică. Bologna impune respect și autoritate. Trebuie să treacă câțiva ani de școală până când adolescentul Apostol descoperă că tatăl său îl iubește, și când înțelege că iubirea nu trebuie să fie neapărat cu “lacrimi și răzgâieli”, ci una bărbătească.

Revelația din biserică a fost primul cutremur din viață dar pe care Apostol l-a trăit senzorial-sentimental. Moartea tatălui a fost al doilea, tot atât de puternic, dar trăit mai mult prin conștiință. La moartea tatălui a *țipat*: “De ce? [...] «Am pierdut pe Dumnezeu» [...] Avea impresia foarte clară că se prăbușește într-o prăpastie fără fund și nu se poate opri [...]”.

În conturarea personalității lui Iosif Bologna, Rebreanu a dat dovadă de excepțională intuiție psihologică și de subtilitate artistică. Exceptând episodul “gara” și cel al “testamentului”, Iosif Bologna este un personaj absent. El prinde contur prin amintirile fiului, prin invocările soției și prin comentariile naratorului. Imaginea construită astfel dezvăluie personalitatea puternică, unitară, caracterul ei intransigent. La Iosif Bologna gândul și fapta fac unitate. E de subliniat că fiul nu vorbește niciodată direct despre tatăl său. Imaginea părintelui se conturează treptat și doar în perimetrul conștiinței sale. Relația fiu – tată este una complexă și dramatică, identificarea cu el petrecându-se în planul de profunzime al ființei sale de abia la sfârșitul existenței pământene a fiului. Pe ecranul războiului – moment de limită – este proiectată drama formării lui Apostol și a căutărilor lui, pornit în lume și viață având în spate dilema Mama / Tata.

Conform proiectelor de creație din *Caiete*, drama protagonistului parcurge trei etape: cea de cetățean al statului, al Imperiului, cea de român aflat sub stăpânire străină și cea de cetățean al iubirii dumnezeiești. Trecerea de la o etapă la alta nu se face brusc, ci treptat, prin “eroziuni lente”⁽³⁷⁾, cu momente de suprapunere. În drumul existențial al personajului există un moment de ruptură care îl pune pe drumul cu sens unic: execuția camaradului, ofițerul Svoboda. Romanul începe cu acest moment. După acest episod, folosind analepsa, în “cartea întâi”, capitolul 2, scriitorul, într-un ritm narativ rapid, rezumă biografia protagonistului de la copilărie până la momentul de criză cu care începe romanul. În aceste pagini, absolut necesare, romancierul plăsmuiește eroului său o biografie care să motiveze, nu atât momentul de criză, cât drumul pe care va merge de aici încolo. Biografia personajului, Apostol Bologa, coroborată cu timpul istoric, depășește cazul particular-individual ridicându-se la semnificații general umane, universale. În *Mărturisiri*, scriitorul spune că personajul reprezintă generația sa, generația participantă la război și ieșită din el.

Până la momentul crizei Apostol e liber un singur moment, atunci când refuză sfatul mamei de a urma teologia. Dorința de cunoaștere, manifestată încă din anii de școală, și “uitarea” revelației din biserică îl determină să urmeze filosofia. Vocea narativă relatează un moment din existența studentului Bologa peste care exegeza rebreniană a trecut prea repede: “[...] încât primul examen i-a adus feliții și o invitație la masă din partea profesorului de filosofie, bătrân, sărac și nobil. Între profesor și elev apoi s-au statornicit niște legături ca între un duhovnic și un drept credincios. Cunosător al sufletului omenesc, profesorul a înțeles repede neastâmpărul lui Bologa și l-a îndrăgit. I se părea că tânărul acesta ros până în temelii, e reprezentantul tipic, al unei generații care pierzându-și credința în Dumnezeu, se înverșunează a găsi ceva în afară de suflet, un Dumnezeu științific, lipsit de taine și necunoscut, un adevăr absolut în dosul căruia să nu mai fie nimic, în care să se cuprindă

și să se lămurească chiar neantul ... [...]. Chiar în prima vacanță universitară Apostol a venit acasă cu o «concepție de viață».

Începând cu primii ani de școală și după moartea neașteptată a tatălui, revelația lui Dumnezeu încet-încet este refulată și va somnola în sinele său până la momentul de criză, condamnarea și executarea camaradului Svoboda de către Curtea Marțială din care a făcut parte. Apostol a participat la săvârșirea unei crime, devine un asasin incoștient (variantă a episodului biblic cu Cain care ucide pe Abel, fratele său). Din acest moment se declanșează dramaticul proces în care se confruntă datoria față de stat și iubirea de neam. Conflictul nu e rezolvat prin legea contradicției, ci prin metamorfozarea lui în iubire universală, iubire chistică.

Student la filosofie, tânărul Bologa este îndoctrinat cu imperativul datoriei și cu mistica statului de către epigonii kantieni și hegelieni *oficializați* de monarhia prusacă și sora ei de la Viena. Așa că, întreaga concepție despre viață este redusă, chiar de Apostol, la câteva lozinci străine și de realități, și de dorinți: “mai presus de om, de interesele lui particulare e statul”; “unde-i datoria, acolo-i patria!”; “o viață de om nu e îngăduit să primejduiască viața patriei”; “omul singur nu e nimic mai mult decât un vierme, [...] o licărire de conștiință trecătoare ... Numai activitatea organizată devine forța constructivă”. Concepția lui Apostol despre stat și datorie are câteva fisuri. La un moment dat el susține: “Conștiința să-ți dicteze datoria, nu legile ...”, dar confundând conștiința cu realitățile afirmă: “În viață trebuie să contăm pe realități nu pe dorinți”, iar atunci când este contrazis nu poate replica decât așa: “— Eu nu afirm că statul nostru e bun! [...] Nu afirm de loc [...] Dar câtă vreme există, trebuie să ne facem datoria [...] Dați-mi un stat mai bun și mă închin. Altfel vom cădea în anarhie, [...]. În viață trebuie să contăm pe realități nu pe dorinți!”

Drama lui Apostol Bologa are două cauze. Prima ar fi opoziția dintre cele două metode pedagogice de educare a copilului (conflictul de putere între MAMĂ și TATĂ); a doua,

ciocnirea dintre setea de cunoaștere și nehotărârea în alegere. Războiul potențează și acutizează drama. În condițiile războiului structura conflictuală a personajului adâncește opoziția dintre *a dori* și *a voi*, iar relația dintre *aspirație*, *participare* și *semnificație* devine ceva dificil: “Divergența dintre cele trei predicate ale destinului provine din conflictul conceptelor externe în funcție de care se manifestă. Aspirațiile transilvăneanului sunt legate de *neam*, actele sale depind de *stat*; printr-o insolubilă contradicție dintre ele, semnificațiile morale nu pot ajunge decât prin sacrificiu la idealitatea pe care Bologa o numește *Iubire*”.⁽³⁸⁾

Având doar experiența științei de carte, Apostol percepe principiile “testamentului” părintesc doar în forma lor abstractă; încercând să le pună în aplicare, acestea intră în coliziune, fiecare luându-l pe rând prizonier. Echilibrul la care visa Apostol este un nonsens deoarece în realitatea în care viețuiește nu există *și ... și*, ci doar *sau ... sau*. Toată drama sa vine din fapul că alege când pe unul, când pe altul, dar fără să rămână și “*om al faptei*” până la capăt. În lumina aceste ecuații, “nehotărârea”, de care mereu este învinovățit, își nuanțează înțelesul, depășind nivelul psihologic-caracterial pentru nivelul conștiinței interogativ-căutătoare. Întreaga participare a lui Apostol la executarea camaradului Svoboda “este rezultatul direct, liniar și logic al idealului [datoria față de stat] de împrumut impus din afară de un supraeu despot”.⁽³⁹⁾ Din acest moment începe ultimul act al golgotei sale, drumul spre izbăvire.

La o lectură rapidă în siajul schemei oferită de Rebreanu în “caietele de creație” și având în vedere și posibilă raportare la Kant și Hegel, se pare că mai întâi Apostol se consideră **cetățean**, apoi descoperă că este **român**. Mergând pe acest fir, în final ne așteptam, ca prin sinteza hegeliană, Apostol să devină *om*. Adevărul e că Apostol este de la început cetățean și român, dar fără să existe o armonie între ei. În timp are loc o deplasare de accent dinspre *cetățean* spre *român* și de aici spre *om*.

Apostol, ca orice personaj tragic, e pus în situația de a alege. Războiul augmentează situația tragică și grăbește actul alegerii. Dar surpriză!? Bologa nu alege una din oferte în defavoarea celeilalte (cetățean al statului / român). El se dezice de “mistica” jurământului militar și al datoriei față de stat, și la “mistica sângelui” alegând o a treia cale: credința în dumnezeul iubirii universale, care nu este sinteză hegeliană a celor două posibilități. Calea aleasă nu mai aparține lumii exterioare, fizice, ci spiritului. Kant a formulat următorul principiu moral: lucrează astfel ca maxima voinței tale să poată oricând sluji în același timp și de principiul unei legiuri universale. Personajul lui Rebreanu a găsit maxima voinței sale în credința în Dumnezeu. Pentru Apostol morala se întemeiază pe credință, tocmai invers principiului lui Kant.

Înainte de criză Apostol era convins, ca întreaga sa generație, că “războiul e adevăratul generator de energii!”. Mai târziu, privind înapoi, descoperă adevăruri pe care le mărturisește în propoziții sentențioase: “Viața e un povârniș cu un capăt în cer și cu celălalt în neant”; “«m-am amăgit cu vorbe, parcă viața s-ar călăuzi cu vorbe ...»”; “«Iubirea trăiește veșnic, fără început și fără sfârșit... Prin iubire cunoști pe Dumnezeu și te înalți până la ceruri»”; “«Iubirea îmi ajunge, căci iubirea îmbrățișează deopotrivă pe oameni și pe Dumnezeu, viața și moartea [...] Cu iubire în suflet poți trece pragul morții, căci ea stăpânește și dincolo, pretutindeni, în toate lumile existente și inexistente»”; “Viața omului e nu afară, ci înlăuntru, în suflet... Numai sufletul există... Când nu va fi sufletul meu, va înceta de a mai fi tot restul ... [...] Și totuși restul hotărăște soarta sufletului meu ... Și restul depinde de alt rest ... Pretutindeni dependențe ... Un cerc de dependențe, în care fiecare verigă se mândrește cu independența cea mai perfectă! ... Numai Dumnezeu ...»”. Exprimarea frântă a gândurilor este expresia tensiunii interioare a personajului. Începutul acestor reflecții dramatice este marcat de “*scena popotei*”. Acum începe procesul de conștiință. Personajul se desparte de datoria față de stat și de ideea că războiul e mijloc

de regenerare și, dintr-un ghem nebulos de gânduri, crește hotărârea *dezertării și trecerii la "dușman"*. Evenimentele războiului (rănirea, boala, lunile de spitalizare) determină amânarea *dezertării*. În tot acest timp se cristalizează tot mai profund gândul iubirii christice. *Plecarea* spre **TATĂL** e redescoperită. Moartea din planul fizic este pentru personaj mântuirea sa. Mântuirea christică i-a adus răspuns la întrebările care l-au frământat o viață: Care este rostul vieții? Care este rațiunea care justifică lupta omului pe acest pământ? Pe măsură ce se îndreaptă spre gestul final, Apostol privește spre înapoi și descoperă falsurile adevăruri care i-au falsificat viața: "Ce ridicol am fost cu concepția de viață [...] cum nu mi-am dat oare seama că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată"; "Îmi face impresia când mă uit înapoi, c-am purtat în mine viața unui străin". La capătul dramaticului drum al căutărilor descoperă marele adevăr: "Nici o datorie în lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului..." Mișcările de conștiință și disponibilitățile sufletești, insondabile în esența lor, sunt dovezi ale dramatismului personajului. Pentru această stare este elocventă scena din incipitul romanului. După participarea cu zel și foarte sigur pe el la pregătirea execuției camaradului, Apostol devine "neliniștit", cuprins de un "frig dureros". Gesturile, volubilitatea, vocea din timpul dialogului cu Klapka sunt semne ale încercării de eliberare de gândurile care îl asaltează, de teama adevărului pe care îl simte în preajmă. Vorbește mult și repede, contrar obiceiului său, de parcă îi e frică de ceea ce îi poate aduce tăcerea.⁽⁴⁰⁾

Personajul lui Rebreanu este unul problematic, cu o conștiință problematizatoare. El trece în mod chinuitor, dar trece, de la rana pământului la rana omului în căutarea stării fără rană. Existența personajului stă sub semnul verbelor *a căuta* și *a cunoaște*.

Este Apostol Bologa cel care cu moarte pe moarte călcând un personaj tragic cum se afirmă aproape unanim? Răspunsul la întrebare cere, în prealabil, lămurirea unor

probleme cum ar fi: ce este tragicul; ce este creștinismul; care este relația dintre tragic și creștinism.⁽⁴¹⁾ Punem față în față drumul vieții personajului cu componente ale comportamentului și învățaturii christice. Pentru desfășurarea acestui demers va trebui să avem în vedere câteva teze. În tragic ordinea umană și ordinea divină (destin, zeu) se găsesc în conflict, în creștinism ele se află în armonie prin credință și smerenie din partea omului; personajul tragic se confruntă cu pierderea unor valori supreme; personajul creștin se confruntă cu ispita, cu păcatul și speră în mântuire; personajul tragic este “fiul faptei”; cel creștin este al contemplației și rugăciunii; personajul tragic este al lui **acum** și **aici**; cel creștin este al lui **dincolo**, al învierii. Teza fundamentală agreată de majoritatea filosofilor, teoreticienilor literari este că tragicul și credința creștină sunt incompatibile.

Apostol Bologna pornește la drum ca personaj tragic, dar treptat pierde acest statut. Punerea conștiinței limitei sub semnul credinței în mântuire anulează premisele tragice ale personajului. În opoziție cu numeroasele păreri, susțin că Apostol Bologna este **personaj dramatic**, un “biet om, slab ca toți oamenii.” Condamnarea și execuția lui Bologna din final nu sunt apoteozate deoarece Rebreanu nu a conceput un **erou**.⁽⁴²⁾ În final Apostol, după un moment de frică normală “bietului om”, așteaptă cu liniște moartea privind cu nesaț lumina soarelui care răsare. Această stare finală înseamnă contopirea cu lumina dintâi: “Și Dumnezeu a zis «să fie lumină!». Și a fost lumină.” (*Geneza*) Izoformismul lumină – iubire conduce spre fondul ultim al lumii. Cuvintele “Apostol... Apostol... Apostol...”, care pun capăt dramei, înseamnă ieșirea ființei umane din *rana pământului* și trecerea lui *dincolo*, întru regăsirea luminii, a iubirii christice.

Pe măsură ce experiențele se adună, meditația lui Bologna asupra vieții devine mai profundă. Într-o discuție cu mama, Apostol îi spune (de fapt își spune): “– Când mă gândesc ce am suferit și am pățimit în viața mea, deși scurtă, mi se pare că am trăit destul și că mâine aș putea muri fără nici o părere de rău! Unii oameni trăiesc zeci și zeci de ani și totuși, când închid ochii

nu pot spune că au trăit aieva, căci au fost simpli trecători prin viață sau spectatori străini de înțelesul lumii. În schimb, pe alții soarta îi împinge în vârtejurile cele mai crunte și-i silește să îndure toate torturile vieții, toate, și niciodată să nu găsească aici odihna adevărată, liniștea tainică. (Atenție la limbajul christic!) Apostol Bologa se zbate între credință și tăgadă precum psalmistul arghezian: “– Vreau să cred... Și uneori îmi simt ființa curată și primitoare ca un potir! Dar zadarnic implor și zadarnic bat la toate porțile, nimeni nu-mi răspunde!... Cred, cred, părinte! Toate fibrele inimii mele numai credință râvnesc, chiar când mă sfâșie îndoielile și întrebările!.. [...] Mă plimb veșnic între două prăpăstii [...]” În continuare, preotului Boteanu, fost coleg de școală, îi mărturisește: “– Constantine, murmură Apostol cu o voce groasă ca și cum ar fi vorbit din adâncimile sufletului, eu toată viața m-am războit cu Dumnezeu! ... Auzi? M-am luptat în fiecare minut căutându-l și blestemându-l! Am avut clipe când l-am simțit în inima mea și nu l-am putut păstra acolo! De ce, părinte, nu l-am păstrat? De ce n-a alungat el îndoielile, toate, să nu se mai reîntoarcă niciodată?... Și fiindcă clipele acelea au alergat fără odihnă, blestămând și cercetând pretutindeni... Lupta aceasta mă sugrumă mereu, și frică mi-e că nu se va istovi niciodată, poate nici dincolo!” Părintele Boteanu îl liniștește: “– Crede, Apostole, și Dumnezeu va coborî în inima ta când va bate ceasul, și nu te va părăsi în vecii vecilor.” Vorbele preotului Boteanu sună evanghelic.

Caracteristica fundamentală a lui Apostol este că nu a fost *trecător* sau *spectator* prin viață, el a trăit-o deplin într-o permanentă stare existențială întrebătoare și de căutare.

Că Rebreanu nu este un romancier de serie o dovedește faptul că nu se lasă captiv de nici una din capcanele pe care subiectul le avea pentru deznodământ. Rămânerea în continuare ofițer în armata Kaizerului ar fi însemnat lașitate, iar împlinirea iubirii pământene a iubirii pentru Ilona ar fi dus la o ieftină melodramă. Scriitorul nu face din personajul său nici erou pentru cauza națională. Acceptând această soluție ar fi făcut din **PS** un

roman cu accente naționale prea stridente. N-a făcut din Apostol nici martir ridicat la rangul de sfânt în mentalul colectiv. Scriitorul realizează pagini de înaltă virtuozitate analitică, fără a recurge la speculații de orice natură, în citirea omului aflat, nu numai în fața morții, dar și conștient de aceasta.

Pădurea spânzuraților este romanul unui singur personaj: Apostol Bologna. Toate celelalte personaje ale romanului există numai în funcție de el. În acest roman, scriitorul încearcă un procedeu nou în ceea ce privește funcționalitatea personajului în scenariul epic. Acest procedeu se situează între *sfetnicii* din romanul vechi și *polifonia vocilor* din romanul nou. “Numai faptul că le mai întâlnim umblând singure prin povestire, cu încă o brumă de contur în alcătuire, ne obligă să le respectăm ca «persoane concrete». În realitate, și Klapka, și Gross, și Cervenco reprezintă niște componente ale unui tip uman complex. Acest tip este Apostol Bologna. Din extraordinara dezvoltare spirituală a personajului central, excede o forță încorporatoare pe care autorul, dintr-o scrupulozitate clasică justificată, o mai distribuie în mod echitabil personajelor angajate, dar pe care din instinct novator, o recuperează prin eroul principal. Cu cât le examinăm mai atent ca individualități autonome, cu atât ele devin mai evident fețe ale monolitului.”⁽⁴³⁾ Pe scurt, personajele din **Pădurea spânzuraților** pot fi privite, pe de o parte, ca personaje de sine stătătoare, iar pe de altă parte, ca “voci din spatele conștiinței.”⁽⁴⁴⁾

Urmând pe Rebreanu din “caietele de creație” și lumea concretă a romanului, atunci putem spune: Gross este anarhistul cinic, Cervenco întruchipează blândețea creștină, voluptatea suferinței și misticismul abulic, Varga întrupează supușenia nătângă, naționalismul orgolios și mândria cazonă, Klapka e “bietul om” aflat sub vremi, laș când este pus în fața ultimului “viața sau moartea”. Fiecare e construit pe o singură coordonată ideologică și morală. Ele poartă pe chipul lor semne ale abdicării de la demnitatea umană, au conștiința și sufletul urâțite.

Primul care intră în scenă și singurul căruia îi face biografia (celorlalte personaje le menționează doar locul de origine sau ocupația) este căpitanul Klapka. De cum a coborât în gară, “vântul” îl împinge din spate spre o țintă necunoscută. Neputând să se opună îndemnurilor neînțelese, obscure, ajunge la locul unde urmează să fie spânzurat, sub acuzare de dezertare la dușman, ofițerul Svoboda. Cel cu privirea mereu la ștreang, “era mijlociu de statură și avea puțină barbă, care-i dădea o înfățișare de milițian sedentar, deși altfel nu pare mai mult de treizeci și cinci de ani. De subt casca de fier lătăreață, fața lui rotundă și bălaie apare chinuită mai cu seamă din pricina ochilor cafenii, mari și ieșiți din orbite, care priveau înfrigurați stâlpul spânzurătorii, fără a clipi, cu un nesațiu bolnăvicios. Gura cu buzele cărnoase, era strânsă într-un spasm dureros, tremurător. Măinile îi atârnavu țepene, aproape uitate.” Întreaga înfățișare este a unui om a cărui conștiință e frământată de ceva. În viața civilă este avocat. Are familie pentru care e gata să facă orice compromis. Împreună cu alți camarazi a fost pe punctul de a dezerta din armata imperială, dar, în ultima clipă, iubirea pentru copii și nevastă și speranța l-au determinat să se dezică de camarazii săi, care prinși au fost condamnați la spânzurătoare. Actul de lașitate îi va chinui conștiința. “Din pricina lor (a copiilor și a soției) sunt cum sunt”, se confesează lui Apostol. “Viața nu merge fără compromisuri”, mai susține Klapka, dar are curajul și cinstea de a-și recunoaște slăbiciunea de caracter, de a fi un “biet om” după cum zice naratorul. Frica și lașitatea, care caracterizează personajul, în condițiile războiului, au, până la urmă, circumstanțe atenuante. Frica este o reacție firească a omului aflat în fața morții, iar lașitatea o respingere a “faptei eroice” care sfârșește în moarte. “[...] în război nu trebuie să cugeți, ci să lupți” pentru a nu te lăsa omorât; instinctul vital trebuie să fie mai puternic decât moartea, gândește Klapka. În numele vieții personajul își justifică comportamentul. Și tot în numele vieții, dar de data aceasta în mod naiv și patetic, îi făgăduiește lui Apostol să-l apere în fața Curții Marțiale. Klapka

e un complicat. De exemplu, când Apostol îi spune că va dezerta el se comportă ca un Pillat: “– Atunci te cheamă spânzurătoarea! Șoptește căpitanul desperat, pipăindu-și gâtul parcă ar fi vrut să dea la o parte un laț închipt; apoi după un răstimp, adaugă cu o tremurare de frică: În orice caz, eu nu vreau să știu nimic... nimic... Eu mă spal pe mâini...”, ca mai târziu să se angajeze să-l apere la proces. Klapka e un personaj destul de complex și de complicat în “goliciunea lui umană”. E un Svoboda fără curaj și un Bologa care s-a salvat în extremis de ștreang.⁽⁴⁵⁾ Personajul rămâne în memoria cititorului prin sinceritatea și adevărul spovedaniei sale. În scenariul romanului, relația dintre cele două personaje e construită pe principiul oglinzii. Cele două personaje se proiectează unul în celălalt. Klapka îl consideră pe Apostol “frate de suferință”. În același timp el este, până la un punct, mentorul, călăuză.⁽⁴⁶⁾ În scenariul romanului, Klapka ființează ca prin contrast să pună în evidență pe Apostol.

Și relația lui Apostol cu Gross, ca personaj “în carne și oase”, dar și ca voce din spatele conștiinței, este una complexă. Mai întâi, să reținem că ofițerul Gross este genist. Amănuntul oferit de scriitor este cu tâlc. Gross declară în gura mare că statul e o instituție ucigașă, iar războiul o “internațională a urii”. Revolta sa este una anarhică, întemeiată pe ură și violență. El îndeamnă la “răzvrătire universală”, dar se comportă ca un bun și loial soldat al statului, chiar și atunci când se justifică prin starea de “greață”. Întreaga lui perorație întru salvarea omului este o retorică sforăitoare și găunoasă: “– Nimic nu e mai presus de om! [...] Dimpotrivă, omul e mai presus de orice, mai presus chiar de întregul univers! [...] Ca și pământul, universul numai prin om a devenit o realitate interesantă. Altfel ar fi o zbugiumare sterilă de niște energii oarbe [...] Toți sorii universului nu pot avea altă menire decât să încălzească trupul omului, care adăpoștește grăuntele divin al inteligenței. Omul e centrul universului, fiindcă numai în om materia a ajuns la conștiința propriului său eu, a ajuns să se cunoască! Omul este Dumnezeu!” În timp ce face elogiul omului, Gross este un brav soldat al

statului pe care îl vrea distrus. Ceea ce propune anarhistul, înlocuirea unui război prin alt război, parcă vine din “Legea lui Moise”. Acestei morale Apostol îi opune legea lui Iisus: iubire și milă. În gândirea lui Gross se aude un ecou nietzschean când o replică a lui, ironică, la adresa iubirii christice, sună așa: “De mii de ani se zbuciumă omul implorând binefacerile Dumnezeului iubirii, și din an în an mai rău! Fiindcă iubirea e zestrea fricoșilor și nepuntincioșilor ... Martirii lui Hristos primeau moartea proslăvind pe Dumnezeul iubirii și totuși Dumnezeu... Victoria creștinismului a fost dobândită prin umilință și lașitate, de aceea a întronat pe pământ domnia falsității, prefăcătoriei, nedreptății ... Dumnezeul iubirii a ucis mai mulți oameni decât toți ceilalți zei împreună.” Farsor, cum îl consideră Apostol, Gross e și batjocoritor fără obiect. După distrugerea reflectorului dușman, se adresează zeflemitor lui Apostol: “– Bravo, filosofule! Ai mai omorât câțiva oameni pentru o tinichea...” Bologa îi răspunde hotărât: “– Ascultă Gross [...] Când vei înceta tu de a executa ordinele, atunci să faci imputări altora! Până atunci puțină modestie...” Răspunsul lui Gross la apostrofarea lui Apostol în loc să-l apere îl condamnă: “– Eu execut ordinele, adevărat, zise pionierul mereu batjocoritor. Eu săvârșesc sau ajut barbaria, dar cu grație, amice.” Chiar dacă este primul care sesizează schimbarea prin care trece Apostol, totuși nu înțelege cauzele și sensurile frământărilor camaradului. Gross va face parte din Curtea Marțială și își va da votul pentru condamnarea lui Apostol. A face din cel pentru care: fericirea înseamnă “răzbunare și ură” un mare “moralist lucid”, un “clarvăzător” și un “inflăcărat profet al revoluției” (comunist?!) e prea mult și deplasat.⁽⁴⁷⁾

Cervenco e mai mult “ecou” și punct de referință pentru Apostol. La prima vedere, Cervenco este o figură pitorească; memonitul merge la luptă cu un băț de trestie, cântând cântece bisericești, el vorbește psalmic și monosilabic repetând mereu și mereu aceleași cuvinte. Personajul este imaginea unui mistic: “Patria e moartea...”; “Suferință ne trebuie, multă, imensă...

Numai în suferință crește și rodește iubirea, cea mare, cea adevărată și biruitoare...” Cervenco este față de Apostol un ... Ioan Botezătorul. Bologna este fascinat de privirile și spalmodierile “luptătorului” înarmat cu un băț de trestie. Vizitându-l în spital “Apostol Bologna se apropie de patul lui Cervenco în vârful picioarelor. [...] În ochi îi ardea o lumină cu pâlpâiri de suferință, și exaltare, și umilință, ca niște tainice respirații sufletești. [...] sorbindu-i privirile din ce în ce mai însetat [...] N-ar fi fost în stare să-și lămurească simțămintele din clipele acelea, dar sufletul i se bucura ca pătruns de o taină nemărginită.” În inconștientul lui Apostol, Cervenco este spânzurătoarea din ștreangul căreia parcă îl privește un chip cunoscut.

Cititor atent și ... chițibușar, rămân cu o nedumerire: de ce Cervenco este menonit? Să consultăm DEX-ul: *menonit* este membru al unei secte anabaptiste, răspândită în Olanda, Germania, SUA; *baptism*: doctrină a unei secte religioase protestante care nu admite botezul decât la vârsta adultă. Anabaptistul nu se află în contradicție cu credința christică a lui Apostol?

Varga este ofițer de carieră. Despre el, Apostol, care l-a cunoscut în anii de studenție în casa profesorului de filosofie, unchiul acestuia, spune că este “gol și fudul”, dar îl apreciază pentru “sufletul deschis și leal.” Ca ofițer de “huzari în armata maghiarimii” e un orgolios fără măsură. Aflat alături în spital, Varga îi povestește lui Apostol “cum s-a desfășurat atacul rușilor, cum au pătruns până aproape de liniile artileriei și cum au fost alungați înapoi printr-un contraatac fulgerător. Totuși, în lupta aceasta două regimente de infanterie au fost aproape complet nimicite și chiar huzarii lui au suferit mult, mai ales în cursul contraatacului, când a primit și el schija care era cât pe-acisă-l lase șchiop [...] locotenentul de huzari clocotea de revoltă că bătălia în care au pierit peste două mii de oameni, nici măcar n-a fost pomenită în comunicatele de război.”

Fire mândră, Varga nutrește, în mod mascat, dispreț față de cei din jur. În relație cu camarazii prin gesturi, felul de a vorbi și voința de a avea ultimul cuvânt într-o discuție își arogă o superioritate absolută, de drept. Întregul comportament îi dezvăluie goliciunea și micimea sufletească. Cinismul este masca lui. Varga este ceea ce Apostol nu mai vrea să fie. În momentul când îl prinde pe Bologa încercând să treacă la “dușman”, Varga, acționând în numele “datoriei”, chiar se gândește să-l admonesteze făcând uz de legitima forță și superioritate a “învingătorului”, atunci conferite de faptul că se afla în misiune. Dacă revedem discuțiile dintre Varga și Apostol, atunci nu cred că greșesc când afirm că Varga a așteptat momentul respectiv. Dacă înainte îi “repugna polițianismul”, acum nu se sfieste să-și percheziționeze *camaradul*. “În ochi îi fulgeră dispreț, și ură, și triumf... Apoi scrie raportul și făcu schița liniștit, cu conștiința împăcată.”

Varga este un militar corect, exemplar de corect și patriot. Da, dar în înțelesul patriotismului promovată de “honvezimea maghiară”. El nu înțelege că patria lui nu este Imperiul. Locotenentul Varga e un fariseu. Să ne amintim doar replica pe care, în discuțiile de la popotă, o dă lui Gross. Sub masca bonomiei obligă pe camarazi să asculte o lecție despre patriotism.

Desigur că personajul nu este creat după un șablon premeditat, el nu e lipsit de o arome *complicare* umană. Tot ceea ce am spus despre personaj sunt adevăruri ale romanului, numai că ele nu au fost formulate în mod strident.

Și Gross, și Varga, și Klapka reprezintă câte o cale pe care Apostol refuză să meargă. Credincios adevărului și urmând legea esteticului, Rebreanu nu a căzut în capcana politicului scriind un roman patriotic-naționalist de doi bani.

Cunoscând gândurile și comportamentul personajelor ne întrebăm de ce Apostol Bologa ajunge în ștreang și nu camarazii săi care în repetate rânduri își exprimă cu “voce” revolta față de unul sau altul din aspectele sistemului: Varga e un naționalist

periculos pentru Kaizer; Gross e un anarhist la fel de periculos prin nesupunerea și dezordinea pe care le poate provoca; Cervenco e periculos prin misticismul său prin care propovăduiește iubirea și frăția, nu războiul. De ce ei fac parte din Curtea Marțială care îl condamnă pe Apostol? Ei nu ajung în ștreang deoarece, dincolo de retorica verbală, s-au supus imperativului categoric, datoria față de stat, pentru că au urmat “întrebuințarea publică a rațiunii”, nu pe cea “particulară”. Toți sunt acceptați de sistem pentru că au intrat în jocul lui. Cel care întreabă și caută răspunsuri este mai periculos decât cei care se agită pentru a trăi conform principiului “orice viață e mai bună decât moartea.” Ei sunt lipsiți de conștiința etică. Bologa cu conștiință etică este răzvrătirea autentică. Curtea Marțială își exercită jurisdicția doar în “lumea exterioară”. În “lumea interioară” Apostol este sieși propria instanță care judecă și hotărăște.

Numele Karg pe care îl are generalul din roman este unul real, scriitorul cunoscându-l din “ordinul de zi ofițeresc” al Curții Marțiale a Comandamentului Brigăzii 16 honvezi pedestrii care l-a condamnat pe Emil Rebreanu. Pe front, generalul Karg n-a fost superiorul lui Emil Rebreanu. Dar puțini (nici Rebreanu) știu și altceva despre persoana respectivă, personaj în roman. “În Dârlos (comună la 5 km. de Mediaș, pe Târnavă Mare) în ultimile trei decenii ale veacului al XIX-lea și începutul secolului XX erau trei familii nobiliare [...] Erau două familii Haller și cealaltă Bebenburg, dar toate trei înrudite. [...] O Antonia Haller s-a căsătorit cu Johan Frahz Karg v. Bebenburg [...] Karg era ofițer de carieră, având gradul de general dobândit în primul război mondial când a avut funcția de comandat al Corpului III de armată austro-ungar. A luptat pe frontul italian, ulterior fiind transferat pe cel românesc [...] Generalul Karg v. Bebenburg a murit la 4 ianuarie 1934, la Dârlos mormântul său putând fi văzut și astăzi în cimitirul maghiar al comunei.”⁽⁴⁸⁾

Portretul fizic al generalului devine, sub pana scriitorului, oglinda în care se vede chipul statului față de care trebuia să-ți

faci numai și numai datoria: “Om scurt și gros, cu fața urâtă și aspră, mohorâtă de mustăți burzuluite, sfredelită de niște ochi rotunzi, ale căror priviri, țâșnind sub sprâncene foarte late și veșnic încruntate, păreau două pumnale veninoase.” Generalul, foarte marțial, îl felicită pe Bologa pentru distrugerea reflectorului dușman, dar când aude ce “favoare” îi cere ofițerul român (să nu fie trimis pe frontul românesc), generalul izbucnește furios plin de ură împotriva “valahilor”, care “au pângărit pământul țării”. El nu vrea să audă de “imposibilitatea morală”. Cu ură și dispreț, care îi congestionează figura, îl măsură pe Bologa “din cap până în picioare și stupind între dinți o înjurătură” îi întoarce spatele, semn că Bologa trebuie să părăsească biroul. Generalul cere aghiotantului să-l treacă pe listă ca fiind periculos. Apostol s-a lecuit definitiv de “datoria” către stat. “La noapte voi trece la muscali”, își zice. În această stare i se mărturisește lui Klapka: “Îmi face impresia, când mă uit înapoi, c-am purtat în mine viața unui străin... Totdeauna mi-am închipuit sufletul omului ca o visterie cu odăi multe, unele pline de comori, altele deșarte. Mulți oameni, cei mai mulți trăiesc toată viața în cămărilor cele goale și veșnic închise, căci celelalte sunt zăvorâte cu lacăte grele și cheile lor zac tănuite în focul chinurilor. Pe mine golul m-a înfricoșat, ca și întunericul.” Pentru a ajunge la odaia plină de comori, Apostol mai are de străbătut o postată din Golgota sa.

În drumul său prin viață, Apostol trece și prin teritorii peste care stăpân este Eros. Am în vedere iubirea dintre Apostol și Ilona. Dar acest lucru nu înseamnă, cum a afirmat cineva, că **PS** este și un roman erotic. Nu este așa ceva pentru că povestea de iubire dintre cei doi depășește sensul comun al cuvântului. Iubirea celor doi tineri are o anumită semnificație în scenariul romanului. Secvența erotică este de o profundă frumusețe poetică încât anulează pasiunea instictuală. Iubirea dintre Apostol și Ilona poate fi considerată ca expresie a refacerii unității primordiale: “Se ciocniră piept în piept și Apostol o strânse brusc în brațe și o sărută prelung, parcă-ar fi dorit să-i soarbă tot

sufletul dintr-o dată.” E Vinerea Mare. Ilona pleacă la biserică. Apostol ieși afară ca să-și “vestească fericirea deodată cerului și pământului.” Scriitorul surprinde foarte bine creșterea pasiunii erotice. Descrierea sentimentelor celor doi îi prilejuiește romancierului realizarea uneia din marile sale pagini de analiză. (Aviz pentru cei care îi mai neagă lui Rebreanu această calitate.) În intervalul plecării și întoarcerii fetei de la biserică, Apostol trăiește copleșitoarea tensiune a așteptării. Totul culminează cu momentul *dăruirii*, refacerea androginului. Uităndu-se în ochii fetei, Apostol îi văzu “inima” și în căldura ei i se topi toată îngrijorarea, “Înțelese că Ilona prețuiește mai mult ca toate tainele lumii și o clipă, nu mai puțin, i se păru că tot universul se prefăce deodată în neant, lăsându-l numai pe el cu ea în fața lui Dumnezeu.” Această iubire îl scoate pe Apostol din labirintul întunecat al existenței și dându-i “merindea veșnică” îl duce spre “marea de lumină” care potolește setea după unitatea pierdută.

Până la *descoperirea* Ilonei, Apostol nu cunoscuse iubirea cea adevărată, adâncă și mistuitoare. Prima lui iubire, Marta, nu este iubirea cea adevărată care să-i ofere “merindea veșnică”. Marta și Apostol au viziuni diametral opuse asupra iubirii. Pentru Marta iubirea este o simplă convenție socială. În cheie psihanalitică iubirea Martei este o mască pentru instinctul primar. În iubirea ei pentru Apostol, Marta nu este de loc pasională deoarece ea numai cochetează cu erosul, ea flirtează cu bărbatul, indiferent că acesta este Apostol sau altul. Marta se află în stadiul iubirii *vorbită*. Marta e superficială și goală de gânduri și sentimente profunde, grave. Apostol și Marta *vor divorța* înainte de căsătorie din cauza “*nepotrivirii de caracter*”. În opoziție, Ilona întrupează iubirea *trăită*. Iubirea dintre Apostol și Ilona se metamorfozează într-o “lumină lină”, trecând iubirea Afroditei Pandemeiană în cea a Afroditei Uraniană. Răspunzând la o întrebare a lui Apostol, preotul Boteanu îi confirmă acestuia că “iubirea e una și nedespărțită, tocmai ca credința! Iubirea mea cuprinde în aceeași iubire pe Dumnezeu și pe tovarășa vieții mele

[...] Pentru iubirea adevărată sufletele unite se apropie de tronul Atotputernicului...”

Iubirea pentru Ilona și iubirea acesteia pentru Apostol este forma pământeană a iubirii universale, a iubirii dumnezeiești. Rupând logodna cu Marta [un locotenent al mamei], Apostol devine liber, disponibil pentru o autentică întâlnire erotică mistică. Ilona este un model opus celui matern. Ea este o ființă întru totul *naturală*. Ilona este o “sălbăticiune” care cere să fie dominată de bărbat, chiar modelată. Ilona este orfană de mamă. Ea reprezintă un model opus atât celui matern “agresiv”, “înăbușitor”, cât și celui de “logodnică neîmplinită” a Martei.

Aici, pe pământ între inimă și creier s-a săvârșit sciziunea, androginul, unitatea primordială, a fost tăiat în două jumătăți. Iubirea dintre Apostol și Ilona este regăsirea peste timp a celor două jumătăți. Ei sunt împinși unul spre celălalt de niște forțe misterioase, de dincolo de firea omului. Ducând mai departe speculația, putem considera iubirea dintre cei doi o *Înviere*, un moment de *geneză*. Regăsirea celor două *jumătăți* se întâmplă în preziua sărbătorii creștine: Învierea domnului Iisus Cristos.

Singurul personaj care înțelege cu adevărat și profund drama lui Apostol este Ilona. Iubirea ei, mai ales în momentul *dăruirii la întoarcerea de la biserică*, este semnul contopirii ei, până la dizolvarea persoanei sale pământene în drama lui Apostol Bologna. Prin iubirea ei, Apostol, la capătul drumului existențial dramatic, intră în iubirea dumnezeiască, universală. Așa că nu trebuie trecute cu vederea vorbele fetei adresate lui Apostol în momentul când acesta **a plecat**: “Eu cunosc munții mai bine, șopti deodată Ilona, ghicindu-i gândurile. Știu toate cotloanele, toate potecile, toate pâraiele. *Am să-ți fiu călăuză.*”(s.n.)

STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ

Spun un truism când afirm că structura compozițională este un element complex și esențial în semantizarea textului literar. Ea înseamnă organizarea formală a textului (părți, capitole, cu sau fără titlu, subcapitole) și sintaxa dintre cronotop, narație-narator, personaj, sistemul limbă-limbaj-stil. Sintagma *structura compozițională*, chiar dacă are o tentă tautologică, spune că opera literară este un tot unitar de semne prin care autorul înfoliază un conținut pentru a transmite **ceva** cititorului. Arhitectura romanului nu este doar o simplă și banală problemă de meșteșug, Pe de o parte, ea ține de *Weltanschauung*-ul scriitorului, iar pe de altă parte, dă seama de natura și forța epică a acestuia. O structură compozițională complexă (nu complicată) presupune coeziunea și coerența tuturor straturilor operei, altfel ea este un zgomot menit să impresioneze nu să vorbească.

Liviu Rebreanu este un constructor-arhitect de geniu. Material de demonstrat ne oferă **Pădurea spânzuraților**.

Fiecare **romancier** își are *pattern*-ul său propriu, mai mult sau mai puțin subtil în formă și semnificații. Se susține că *figura* romanului rebrenian este cercul (circularitatea). Mai de grabă, este *spirala*, de aceea *începutul* și *sfârșitul* romanelor sale sunt simetrice nu identice. Începutul și sfârșitul romanelor oferă o dublă perspectivă: una imediată, formală, de deschidere a narațiunii, cealaltă de *închidere* a poveștii prin ridicarea la general, universal, cosmic, metafizic. **Pădurea spânzuraților** ilustrează cu prisosință aceste caracteristici.

Romanul **Pădurea spânzuraților** este alcătuit din patru "cărți", fiecare organizată în capitole. Primele trei cărți au câte unsprezece capitole, ultima doar șapte. Diferența numerică ține de ritmul narațiunii. Această organizare se supune unei duble justificări: dramaticului și muzicalului.⁽⁵⁰⁾

De la început, Rebreanu și-a gândit romanul în paradigma unei tragedii. Studiind materialul din “caietele de creație”, coroborat cu opera finită, N. Gheran este îndreptățit să susțină ideea că întreaga organizare a materialului și paradigma aleasă este una logico-dramatică. Scenariul epic are o desfășurare silogistică: “Întâmplările se succed potrivit rigorilor unui raționament logic, ce parcurge, după cum se știe, cele trei trepte ale premisei, termenului mediu și concluzia. De altfel în momentul când își precizează ideea viitoarei cărți, notația romancierului ia de asemenea forma unui raționament: Premisa: “Apostol e cetățean, o părticică din Eul cel mare al statului, o rotiță într-o mașinărie mare; omul nu e nimic, decât în funcție de stat.” Termenul mediu: “Apostol devine român; pe când statul e ceva fictiv și întâmplător, putând întruni oameni străini la suflet și aspirații; neamul e o izolare bazată pe iubire, chiar instinctuală. Statul nu cere iubire, ci numai devotament și disciplină omului, pe când neamul presupune o dragoste frățească.” Concluzia: “Apostol devine om: în sânul neamului, individul își regăsește eul său cel bun, care sălășluiește mila și dragostea pentru toată omenirea. Numai un eu conștient poate trăi iubirea cea mare, universală – religia viitorului.”⁽⁵¹⁾ La “concluzie” aș mai adăuga: Statul și neamul, adică trupul, aparțin existenței pământene, pe când iubirea aparține spiritului, lumii supraindividuale, care poate fi a cosmosului, a lui Dumnezeu.

Cele patru cărți ale romanului, tot atâtea trepte în devenirea personajului, pot fi asimilate *situațiilor* din drama expresionistă. Fiecare parte gravitează în jurul unui nucleu narativ și tematic: Klapka și descoperirea omenescului (“bietul om”); părinții și rădăcinile; Ilona și puterea iubirii; identificarea cu jertfa christică.” În ultimul act [carte] eroul e singur [motiv recurent în opera lui Rebreanu] în fața morții și a lumii. Toate motivele fundamentale revin din perspectiva apropiatului sfârșit; totul este resituat acum într-o situație a omului care trăiește contradictoriu, omenește un destin de semnificație parabolică. Cum există în Apostol Bologa căutătorul unei, «mărturisiri» și

«bietul om»? Răspunsul se află în arhitectura de simboluri a romanului.”⁽⁵²⁾

Evoluția interioară a personajului sunt bine marcate de structura romanului. În acest sens un aspect demn de luat în seamă este trecerea de la o “carte” la alta, legăturile subterane dintre finalul uneia și începutul celei următoare.

Urmărind firul epic și *corespondența*, pe de o parte, între *începutul* și *sfârșitul* romanului, iar pe de altă parte, dintre începutul și sfârșitul fiecărei părți, descoperim că fabula romanului este construită pe un scenariu christic. Primele semne ale acestui scenariu sunt: familia (mama se numește Maria, iar tatăl, Iosif; copilul se naște în *absența* tatălui biologic; numele copilului este *Apostol*.) Alte similitudini. Decorul din primul capitol al romanului pare un ecou evanghelic: “Era cam pe la ceasul al șaselea. Și s-a făcut întuneric peste toată țara până la ceasul al noulea. Soarele s-a întunecat” (Evanghelia). Cronotopul existențial de la *moartea* din incipitul romanului și până la *învierea* din final este pentru Apostol un *mormânt*. La plecarea de la locul execuției lui Svoboda, alături de Klapka, Bologa șopti cu teamă: “– Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pământ...”. Iar ceva mai târziu cere ordonanței: “– Fă lampa mai mare, că parcă suntem într-o criptă.” Revelația pe care copilul Apostol o are în biserică poate fi asociată “Schimbării la față” (la sfârșitul rugăciunii “ochii i s-au umplut de o lucire stranie [...] Când se întoarse la loc păru schimbat la față. Pe obrajii albi, ochii albaștri erau ca două izvoare de lumină.”) Ultima parte a romanului reface “săptămâna patimilor”. Rămânând în perimetrul scenariului christic, putem merge mai departe cu speculațiile analogice spunând că Apostol din scena “popota” este precum Iisus în fața sinedrului. Pe ultimul drum, Apostol e însoțit de un cortegiu, nu funerar, ci de unul de Înviere: “Apostol se îndreptă spre ușă, trecu pragul și, în capul treptelor, se opri uluit. Ograda era plină de soldați cu făclii aprinse, cu căști lucitoare, ca la o retragere cu torțe în ajunul unei sărbători mari”,

gata a duce în lume “*vestea cea mare*”: Apostol “cu moarte pre moarte călcând”.

Romanul are o construcție simfonică. Astfel, capitolul întâi are rol de *uvertură* care anunță toate temele; fiecărei părți îi corespunde o temă: militarul (statul, datoria); românul (neamul); bărbatul îndrăgostit și omul iubitor de semeni; omul christic. La rândul lor, fiecare capitol are câte un motiv central. Romancierul apelează la diferite tehnici regăsite în compozițiile muzicale: tehnica punctului/contrapunctului, leitmotivul (echivalentul simbolului din roman), opoziții sonore, în textul românesc alternanța întuneric/lumină.

Structura compozițională a unui roman are un specific în care este implicată tipologia spațiului imaginat de scriitor. Spațiul **PS** este unul al căutărilor și al conștiinței. Romanul începe cu imaginea unui **spațiu clopot** și se încheie cu imaginea unui **spațiu cupolă**. Descrierea topografică a spațiului clopot este una de natură expresionistă. Treptat acest spațiu tanatic se schimbă trecând de la întuneric la lumină. Între spațiu clopot și spațiu cupolă se întinde *drumul* unei succesiuni organizată de subspații ca locuri ale unui complex și dramatic proces de căutare a sensului existenței. Spațiul crizei de conștiință cu care se deschide romanul contrastează puternic cu spațiul biserică al revelației. Un alt subspațiu este popota, spațiu închis, spațiul confruntărilor de conștiințe. Camarazii implicați în discuții sunt personaje-idei, sunt *voci* ale conștiinței întrebătoare și căutătoare a lui Apostol. Harta ca ridicare topografică a spațiului devine spațiu-labirint în care rătăcește căutând ieșirea spre lumină. Privind liniile trasate pe hartă lui Apostol i se “desenează” spânzurătoarea. Uneori imaginea spațiului devine alegorie (“viața e un povârniș cu un capăt în cer și cu celălalt în neant”; “drumul vieții e plin de răscruci”, vezi imaginea vieții ca o căutare a odăilor cu comori). Pentru descrierea unor astfel de spații scriitorul folosește lexemele: *răscruci*, *potecă*, *prăpastie*, *cameră*.

Fiecare “carte” a romanului e construită în jurul unor anumite simboluri și metafore spațiale. La rândul lor, capitolele sunt centrate pe imaginea unui anumit tip de spațiu – închis/deschis. Începând cu “cartea a doua” spațiul închis și noptatic din “cartea întâi” începe să se deschidă și să se lumineze. Petele de lumină devin tot mai frecvente și mai puternice, iar în spațiul închis sunt tot mai prezente ușile, ferestrele. Schimbările de spațiu și din spațiu sunt semne ale schimbărilor prin care trece protagonistul. În “cartea întâi” în care domină spațiile închise, întunecate, Apostol este mereu în dialog cu cineva și uneori devine chiar vorbăreț, semn că parcă ar vrea să *fugă*, să se ascundă de ceva ce îl frământă și îl neliniștește. Discursul său e fragmentat, cu repetiții, iar el agitat. Începând cu “cartea a doua”, odată cu modificările din spațiu apar și modificări în comportamentul gestual și verbal al personajului: nu mai are gesturi crispate, devine mai tăcut, interiorizat. Înainte vorbirea rămânea în urma gândului și sentimentelor, exprimarea făcându-se în propoziții scurte, eliptice, cu repetiții. Acum exprimarea, treptat, câștigă în fluentă apropiindu-se de sincronizarea cu gândul.

În paginile despre perioada de convalescență se confruntă două subspații: casa părintească – *casa pământeană*/ biserica – *casa cerească* (pe turla bisericii strălucește “*crucea cu fulgere de aur*”). Pragul dintre purgatoriu și rai este *cerdacul*. El închide spațiul casei și deschide pe cel ceresc.

Un spațiu închis, dar cu o fereastră prin care pătrunde lumina, un spațiu ocrotitor este odaia în care Apostol și Ilona își împărtășesc prima oară iubirea. “Pe fereastra dinspre grădină bătea soarele din asfințit. O fâșie de aur tremura pieziș, peste masă, pe podeaua gălbuie, până aproape de ușă despărțind pe Ilona de Apostol ca o punte fermecată. Fericirea tresălta în inima lui [...] Balta de lumină dintre ei râdea și-i oglindea râsul parcă numai în obrajii Ilonei. Atunci Apostol uită de ce s-a ridicat și se gândi cum să treacă el prin pata de soare fără să o tulbure. Și tot gândindu-se, se pomeni c-a și pășit în șuvoiul razelor poleite și se

opri buimăcit, fiindcă și fata se apropiase, ca și cum ar fi ademenit-o cine știe ce putere tainică. Buzele ei se mai mișcau, dar el nici glasul nu i-l mai auzea. Șopti răgușit:

- Mulțumesc... Ilona... pentru că...

O privea și se vedea în ochii ei ca într-o oglindă. Ridică brațul puțin, parcă ar fi dorit să-i strângă mâna, și deodată îi cuprinse mijlocul. Fata se lăsă moale în îmbrățișarea lui [...]

Împreunându-se, buzele lor fierbinți se crâmpoțiră cu o patimă furioasă câteva clipe [...].”

Spațiul labirintic din finalul “cărții a treia”, prin care Apostol rătăcește, strânge în el tot drumul lui pământean. Aici are loc o recapitulare finală înaintea *ieșirii*.

Pădurea spânzuraților începe cu un spațiu absolut profan în care domnește moartea ca expresie a *omului căzut*, a lumii lipsită de sens, și se încheie cu un spațiu *sacru*, *al Învierii*, ceea ce înseamnă că Apostol a regăsit sensul pierdut. Din **spațiul clopot** a pășit în **spațiul cupolă**.

O caracteristică a romanelor lui Liviu Rebreanu, care în ultimă instanță este o *abatere* de la realismul canonic, este prezența, dar mai ales accentul pus, în diferite feluri, pe simbol. Spațiul **PS** e populat de câteva obiecte care prin reiterare și relațiile lor cu contextul primesc rang de simbol. Astfel, o încărcătură simbolică au: nucul, mărul și cireșul. Peste simbolistica lor păgână s-au suprapus semnificații biblice. Cei trei pomi simbolici sunt prezenți în trei momente nodale din drumul prin viață al lui Apostol. Nucul, premoniție a morții, apare în episodul în care Apostol este acasă, în permisie medicală: “Din cerdacul cu stâlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți în ziua nașterii lui, se vedea mormântul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră, pe care numele săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare: Iosif Bologna.” Mărul înflorit însoțește imaginea mamei ce-și conduce la gară fiul care se reîntoarce pe front. În fapt Apostol *intră* pe drumul spre

dincolo. Cireșul înflorit este asociat Ilonei care așteaptă în gară întoarcerea lui Apostol.⁽⁵³⁾

Implicate în țesătura compozițională a romanului, câteva procedee tehnice mânuite cu un excepțional simț al momentului și locului devin *marca Rebreanu*. Un element principal al construcției romanului rebrenian este *simetria*. Corespondența de conținut dintre secvențele simetrice susțin suprastructura ideatică a textului. **Pădurea spânzuraților** (ca și *Ion* și *Răscoala*) este o succesiune de simetrii formale și de conținut.⁽⁵⁴⁾ Prin importanța ei în arhitectura romanului, simetria (și derivatele ei) capătă încărcătură ontică, devenind semn, “jalonează traseul existențial al protagonistului”.⁽⁵⁵⁾

Prima folosire a acestui procedeu tehnic este *asemănarea* dintre incipitul și exitul romanului; ea indică circularitatea spiralată a *pattern*-ului scriitorului. Alte exemple ilustrative. Există o corespondență, peste timp, între revelația din biserică a copilului Apostol și revelația pe care Apostol o are în cerdacul casei părintești. Elementul comun, de sens, este lumina și starea de fericire. Lumina (“strălucirea dumnezeiască”) “orbitoare”, “înfrișoșătoare” dar “mângâitoare ca o mângâiere de mamă” revine în scena distrugerii reflectorului dușman: “țâșni o lumină orbitoare”; “nu-și mai putu întoarce privirea. Dezmiardarea razelor tremurătoare începea să i se pară ca o sărutare de fecioară [...]. În neștire, ca un copil lacom întinse amândouă mâinile spre lumină [...]” Peste trei pagini după “tribunalul conștiinței” (“Apostol în fața Sinedriului”) urmează spovedania lui Klapka. De asemenea, există o relație de simetrie (corespondență) între “testamentul” tatălui și “tribunalul conștiinței” (episodul popota). Același tip de relație există între testamentul tatălui și scrisoarea mamei primită de Apostol pe front.

O structură narativă are un nucleu primar din pulsația căruia se naște relieful operei. Interesant e faptul că **Pădurea spânzuraților** are două astfel de nuclee: spânzurătoarea (întunericul) și lumina, aflate permanent într-o relație dialectică. Încă din primele pagini ale romanului se conturează cele două

simboluri fundamentale ale scenariului epic. În configurarea acestor două simboluri concură diferite procedee tehnico-retorice: repetiția, sinonimia, izomorfismul metaforic. Antiteza (opoziția) prezidează ocurența lor. Pentru edificare am făcut o statistică pe primul capitol al romanului (p. 5 - 18). Am grupat lexemele pe două coloane având titlu, *lumina*, respectiv, *întunericul (spânzurătoarea)*. În coloana “lumina” am numărat 61 de termeni, iar în coloana “spânzurătoarea” 33 de termeni. Redau câteva lexeme din fiecare sferă semantică: ochi, a privi, privire, biserică // ștreang, întuneric, noapte, vânt. Chiar dacă între cele două simboluri există această diferență aritmetică, este lipsită de sens și inoperantă o ierarhizare a lor, numai contextul hotărăște importanța și sensurile simbolurilor.⁽⁵⁶⁾ În paginile supuse statisticii, spânzurătoarea apare de patru ori și de fiecare dată apariția ei este mediată de o altă privire: cea concretă, senzorială a naratorului; cea superstițioasă a caporalului-gropar; a ofițerului Klapka, ca imagine-amintire ce îi torturează conștiința; cea a lui Apostol ca expresie a pedepsei împotriva abaterii de la “datoria” către stat. Epifaniile luminii din întreg romanul (lumina din ochii lui Svoboda; lumina din biserică; lumina cărții; lumina reflectorului; lumina iubirii, lumina Învierii) conduc spre două înțelesuri îngemănate: cosmic și creștin.

Contrapunctul poate fi considerat o variantă de simetrie bazată pe opoziție. În text imaginile aflate în această relație sunt, mai mult sau mai puțin, în vecinătate. Iată câteva exemple: lumina din biserică / “întunericul” din camera elevului Apostol din momentul când rămâne singur după plecarea părinților; lumina din ochii lui Svoboda / întunericul de afară, dar mai ales din odaia în care este încartiruit Apostol; lumina reflectorului / întunericul din momentul rănirii; întunericul labirintic din momentul tentativei dezertării / lumina răsăritului din momentul execuției lui Apostol. O relație de contrapunct există între prima și ultima scenă a romanului. Exemple ar mai fi.

Anterior am anticipat ideea că **Pădurea spânzuraților** este un roman care, în toate fibrele sale, este construit pe alternanța lumină/întuneric, raza ei de acțiune extinzându-se asupra unor obiecte încărcându-le cu energie simbolică. Firul epic conține o succesiune ascendentă de epifanii ale luminii, ca în final diferența dintre începutul și sfârșitul romanului – simetrie prin prezența simbolului spânzurătorii – să fie realizată prin translația de la întuneric la lumină. Vegheat de lumina răsăritului, descoperind “merindea veșniciei”, Apostol moare împăcat trăind sentimentul mântuirii. Imaginea lui Apostol se împlinește în succesiunea epifaniilor luminii: soare, raze, căldură, cer, albastru, poleiala cupolei bisericii, pomi înfloriți, ochi, Învierea. Există și forme sociale ale luminii: iubirea familiei, lumina cărții, lumina iertării. Lumina este pentru Apostol *călăuză*. În scena finală, prin raportare la simbolul luminii, putem deduce un gând filosofic al scriitorului: prin lumină omul intuește și trăiește unitatea cosmică, prin lumină se elimină antropomorfismul din transcendent (cf. Simion Mioc).

Drumul protagonistului nu este unul liniar, ci labirintic, cu înaintări și retrageri succesive sub umbrela opoziției lumină/întuneric. Înțelesurile abisale și spirituale ale acestei opoziții sunt magistral puse în ... lumină în scena distrugerii reflectorului.

Dramei lui Apostol Bologa îi pune capăt lumina divină.

*

ANALIZA PSIHOLOGICĂ

Roman al crizei de conștiință, **Pădurea spânzuraților** conține, atât cât e necesar, și analiză psihologică. Și în ceea ce generic numim analiză psihologică, Liviu Rebreanu se dovedește

personal, diferit față de contemporanii săi. Pe romancierul nostru nu-l preocupă *descrierea* umorilor psihice și afective, ci surprinderea momentului nașterii stărilor, sentimentelor și notarea formelor primare, manifestarea fizio-somatică. Rebreanu evită verbozitatea cazuistică. **Pădurea spânzuraților** nu este roman analitic-psihologic, dar nici comportamental cum susține Dana Dumitriu. În ideea sa, autoarea volumului *Ambasadorii romanului*, nu se îndepărtează prea mult de părerea lui Șerban Cioculescu care califică analiza psihologică a lui Liviu Rebreanu drept primitivă, depășit fiind sub acest aspect de H. P.-Bengescu, Camil Petrescu, sau mai tinerii Holban, Blecher.⁽⁵⁷⁾ În schimb Stancu Ilin îl compară pe Rebreanu cu scriitorul german, Alfred Doblin, a cărui operă romancierul nostru o cunoștea și o aprecia. Scriitorul german a teoretizat și practicat *Kinostilul*, una din formele, de nuanță expresionistă, de răspuns la analiza psihologică franțuzită practică de majoritatea prozatorilor din prima jumătate a sec. al XX-lea. Stancu Ilin este mai aproape de adevărul și specificul analizei psihologice practică de Rebreanu decât cei amintiți.⁽⁵⁸⁾

Un procedeu folosit în analiza psihologică este dubla determinare epitetivă a unor substantive pe post de simbol sau laitmotiv (ochii, privirea, gâtul, spânzurătoarea): “lumina orbitoare și mândră”; “ochii lacrimați și totuși strălucitori”. Frământările și neliniștile personajului sunt exprimate prin repetiții, adevărate refrene: “Încotro te uiți numai moarte, și morminte, și morți”; “– lumina! Suspină Bologa. Ispitește, mereu ispitește lumina!...”; “– Omul... omul... omul, făcu Bologa, cutremurându-se.” Deosebit de expresive și funcționale ca modalitate de analiză sunt aceste repetiții în cadrul exprimării eliptice sau frânte: “– Nu se poate... nu se poate... nu se poate...”. Tăcerile marcate prin punctele de suspensie sunt semne ale tensiunilor interioare.⁽⁵⁹⁾ Vorbirea eliptică, suspendată sunt expresii ale fugii de gândurile care îi asaltează conștiința. Ilustrativ este dialogul lui Apostol cu Klapka de după execuția lui Svoboda.

Un alt procedeu prin care este redată tensiunea trăirilor și urgența gândurilor este folosirea frânturilor de monolog interior: “«conștiința mea e împăcată»”; “«iată, mi-e frică și de slova mamei»”; “«Ce ridicol am fost cu concepția mea de viață!»”. Procedeu fundamental al analizei psihologice rebreniene este notarea senzațiilor organice. Scriitorul notează reacțiile – mișcărilor oculare, caracteristicile vocii, simptomul fizic-fiziologic al emoției.⁽⁶⁰⁾ Scriitorul este refractar la “floricele de stil”, la “meșteșugul stilistic rafinat”. În locul excesului de metafore sau a cazuisticii, frecvent vom întâlni în text construcții în care cuvântul are un dublu sens: “Încotro mergem camarade?”; “Noroc, Bologa, și drum bun!” (exemplele trebuie citite numai în contextul căruia aparțin),

La paritate cu notația reacției organice stă prezența obsesiei. În cazul **PS** s-a insistat mult asupra aspectului încât s-a ajuns a se considera obsesia element tematic fundamental fără de care n-ar fi putut exista celelalte aspecte tematice și formale ale romanului. Cred că s-a trecut dincolo de sensul “literar” al obsesiei. În **Pădurea spânzuraților** obsesia nu este problemă, scop, ci mijloc. Următorul exemplu îl consider suficient ca argument, “obsesia” ochilor: *privirile* diferiților actanți îndreptate spre spânzurătoare; *lumina* din ochii lui Svoboda; Ochii și privirea lui Klapka; ochii Ilonei și, în fine, ochii și privirile lui Apostol, permanent în avanscenă. Acordurile și tonalitățile partiturii ochilor (mai sunt și alte “obsesii, de exemplu: gâtul) amintesc de expresionismul plastic ..., dar și literar.⁽⁶¹⁾

Împărtășesc întrutotul afirmația lui Valeriu Cristea, care consideră pe Liviu Rebreanu un mare analist: “[...] știe nu numai să recreeze forma și mișcarea, să comunice irezistibilul sentiment al vieții [...], dar și să se insinueze în tainele sufletului omenesc, iluminându-l total cutremurător, [scriitorul surprinde] ritmul interior, reacțiile paradoxale, [...] alternarea clipelor de liniște stranie cu cele de teroare[...].”⁽⁶²⁾

În analizele sale, Rebreanu dă atenție psihismului abisal și “*personanței*” lui la nivelul gândurilor și comportamentului ființei. Multe din aspectele analizei gândurilor și sentimentelor, multe din caracteristicile stilului etc, nu pot fi înțelese și apreciate la justa lor valoare fără referire la expresionism.⁽⁶³⁾

*

CÂTEVA CONCLUZII

Începând cu Lovinescu și Călinescu se folosește sintagma “Rebreanu întemeietorul romanului românesc modern”. Ce acoperire are în realitatea operei o astfel de aserțiune rămâne încă de dovedit.

Liviu Rebreanu nu este un modern în sensul tare al termenului. El este mai degrabă un *înnoitor*, un deschizător de drumuri. În raport doar cu proza (cu puținele *romane*) românească de la sfârșitul sec. al XIX-lea și din primul sfert al sec. al XX-lea, autorul **PS** poate fi considerat un modern, iar în raport cu romanul românesc interbelic rămâne un anticipator al căilor pe care vor merge modernii și moderniștii perioadei respective.

Dacă ne raportăm la literatura universală putem spune că romancierul nostru reușește performanța rară, iar la noi unică, a unității dintre o problematică de tip dostoevskian și o structură epică tolstoiană.

Pădurea spânzuraților este un roman mult mai profund și mai bogat în conținut și semnificații de cum se crede în de obște. Fiecare recitare produce satisfacția descoperii unei capodopere. În 1923, Constantin Rădulescu-Motru spunea că **Pădurea spânzuraților** ar fi trebuit să apară simultan în mai multe limbi europene. Spusele filosofului erau întrutotul

îndreptățite deoarece în perioada 1916 - 1930 **Pădurea spânzuraților** este cel mai valoros roman din literatura universală care își are punctul de plecare în drama Primului Război Mondial.

*

BIBLIOGRAFIE, NOTE ȘI COMENTARII

1. Apud Nicolae Gheran, note și comentarii la *Liviu Rebreanu, Opere5, p, 713*. Cronicarul a intuit caracteristici ale romanului, aprecierile lui preluate de alții au devenit bun comun. Lovinescu și Călinescu au cunoscut respectiva cronică!

2. idem., p. 713

3. idem, p. 715. În spatele judecății aspre să fie și altceva?

4. apud Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, 1967, p.114. Citind asemenea aprecieri te întrebi dacă autorul lor a auzit de subconștient și de abordarea și analiza lui într-o operă literară.

5. Mihail Dragomirescu, *Liviu Rebreanu (1925)*, în *Scrieri critice și estetice*, 1969, p. 153. Lexeme precum: *psihoză, misticism, bolnăvicios, maladie sufletească*, folosite de conducătorul “Convorbirilor critice”, vor fi întâlnite în vocabularul critic al celor care vor scrie despre romanul lui Rebreanu.

6. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane, apud N. Gheran, loc cit., p. 723*

7. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, 1973, vol. 2, p. 264

8. idem, p. 261

9. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, 1982, p. 733 și 734

10. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Albatros, col. Lyceum, 1977, p. 315

11. apud N. Gheran, loc. cit, p. 729. Citatul respectiv este insuficient pentru a ne forma o părere despre profesionalismul celor

doi autori. Oricum, important este pasul făcut spre o abordare nouă a romanului.

12. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. I*, 1967. p. 315 și 316

13. N. Gheran publică *Tânărul Rebreanu* (1986) și *Rebreanu – amiaza unei vieți* (1989), în care reface drumul vieții și operei scriitorului.

14. Petru Mihail Gorcea, *Personajele lui Liviu Rebreanu și Psihologia adâncurilor în Nesomnul capodoperelor*, CR, 1977

15. N. Balotă, *Rebreanu sau vocația tragicului*, în vol. *De la Ion la Ioanide – Prozatori români din veacul XX*, 1974, p. 27

16. Simion Mioc, *Pădurea spânzuraților sau lupta dintre concepție și conștiința cosmică*, în vol. *Anamorfoză și poetică*, Ed. Facla, Timișoara, 1988

17. Ionel Popa, *Scrisori despre Liviu Rebreanu II – proza scurtă*, Ed. Almarom, Rm. Vâlcea, 2013

18. Liviu Rebreanu, *Calvarul*, în *OPERE* 5, 1968, p.13

19. Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, Ed. Minerva, col. Universitas, 1985, p. 147-148. Imaginile se vor sedimenta în subconștientul scriitorului de unde vor fi reactivate de fotografia cu “pădurea spânzuraților” arătată de un prieten în 1918, și verbalizate vor trece în roman.

20. idem p.145

21. Liviu Rebreanu, *Mărturisiri* în *OPERE* 15, 1991, p. 182, 183, 184. Stancu Ilin notează în studiul amintit la p. 144: “titlul romanului nu e o invenție *ad hoc* pentru că numele de Pădurea spânzuraților îl întâlnim mai devreme alături de alte toponime reale, în jurul Prislopului, într-o pagină cuprinzând nume de păduri, localități, selectate de autor pentru romanul *Ion*”

22. Stancu Ilin, *op. cit.*, p. 152

23. apud N. Gheran, note, comentarii la Rebreanu, *OPERE* 5

24. Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *OPERE* 15, 1991, p.133.

25. N. Gheran, *Note, comentarii*, în Rebreanu, *OPERE* 5, p.

325

26. Stancu Ilin, *op. cit.*, p.177

27. Oare când un filosof va da un comentariu având ca repere “imperativul categoric” și “ce este iluminarea” (Kant) și “mistica statului” (Hegel). Să nu uităm că Rebreanu a fost cititor de filosofie. O primă încercare în acest sens a făcut-o Eugen Tudoran în *Romanul «crizei»* în vol. *Liviu Rebreanu după un veac...*, Ed. Dacia, 1985

28. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, E.E., 1978, p.80

29. Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, Ed. Cartimpex, Cluj, 2000, p. 29, 31: “[...] romanul fiind în primul rând istoria unei drame de identitate, care capătă sens tocmai prin trecerea dintr-un tărâm al femeilor într-o lume a bărbaților [...] Întreaga relație a personajului principal fiind determinată de relația de adâncime, de abisalitate chiar, extrem de sinuoasă cu tatăl”; “Având toate caracteristicile revelației [...] sentimentul comuniunii cu transcendentul, are revelația sensului supraordonat a existenței. Sub influența mamei este modelată astfel în conștiința sa imaginea unui Dumnezeu (înlocuitor al tatălui absent) bun, blând, milostiv și protector, imagine luminoasă cu care tinde cu toate puterile să se identifice și la care va putea accede abia în finalul dramaticei sale experiențe.”

30. apud N. Gheran, *Note și comentarii la Rebreanu*, OPERE, 5. p.723

31. N. Balotă, *op. cit.*, p. 24. Vezi și Constantin Cubleşan, *Romancierul Rebreanu*, Ed. Viitorul românesc, 2001, p. 34

32. Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 119

33. Christian Crăciun, *Între două spânzurători în Liviu Rebreanu după un veac*, p. 211

34. Adrian Dinu Rachieru, *Pe urmele lui Rebreanu*, Ed. Sport-turism, 1986, p. 236

35. Apostol Bologa nu trebuie asimilat cu intelectualul din literatura sămănătorist-poporanistă, care mai este prezent, desigur într-o formă mai complexă și după 1920; exemplul tipic rămân unele personaje din romanele lui Cezar Petrescu; amintesc doar pe Radu Comșa, personajul principal din *Întunecare*.

36. Corin Braga, *Literatura interbelică de la Filia la Neikos*, în vol. *10 studii de arhetipologie*, Ed. Dacia, p. 174
37. Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, Ed. Tineretului, 1969
38. Al. Protopoescu, *op. cit.*, p. 85
39. Petru Mihail Gorcea, *op. cit.*, p. 202
40. Lucian Raicu. *Op. cit.*, p. 138
41. Bibliografia problemei e mai mult decât bogată. Un ghid și sursă bibliografică este cartea lui Gabriel Petric, *Tragicul și creștinismul*, Ed. Emia, Deva, 2005
42. Lucian Raicu, *op. cit.* p. 131
43. Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 86
44. Ionel Popa, *Scrisori despre Liviu Rebreanu I*, Ed. Ardealul, Tg. Mureș, 2006
45. N. Crețu, *Constructorii ai romanului*, EE, 1982, p. 63
46. Ioana Bot, *Vina lui Klapka* în vol. *Liviu Rebreanu după un veac*
47. Al Săndulescu, *Pădurea spânzuraților*, Ed. Dacia, col.“Biografia unei capodopere”, 2002, p. 86. Criticul mai face și alte judecăți de valoare cu care nu sunt de acord: “[...] mai erou ne pare Svoboda, care moare cu conștiința că se sacrifică pentru frații lui, decât Bologna care, în cele din urmă, dizolvă totul în ideea coplesitoare de iubire universală.” (p.67)
48. Preot drd. Achim Sărășan, *Dârlos – istorie și tradiție*, Ed. Constant, Sibiu, 2002, p.44, 45, 47.
49. Adrian Dinu Rachieru, *Liviu Rebreanu – utopia erotică*, Ed. Augusta, Timișoara, 1997. Glosările criticului deosebit de pertinente nu epuizează subiectul.
50. Cei dornici de speculații pe marginea simbolisticii numerelor pot apela la Eugen Bindel, *Mistica numerelor*, Ed. Herald, 2006, p. 53
51. N. Gheran, *Rebreanu – amiaza unei vieți*, Ed. Albatros, 1989, p. 203
52. N. Crețu, *op. cit.*, p.65

53. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri I, II, III*, Ed. Artemis IO, Buc., 2002; Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Ed. Amacord, Timișoara, 1997

54. N. Balotă, *op. cit.*, p. 30

55. Christian Crăciun, *op. cit.*, p. 208

56. Livia Iacob, *Liviu Rebreanu*, în vol. *Romancierii interbelici*, Institutul european, 2006, p. 95. Autoarea ignoră mișcarea tramei romanului dinspre întuneric spre lumină când acordă “primul loc” spânzurătorii (întunericului). De asemenea, trebuie subliniat că spânzurătoarea din finalul romanului nu este *identică* cu cea din incipitul lui.

57. Nu sunt de acord cu două opinii ale venerabilului critic:
a) ”Pădurea spânzuraților o epopee a războiului oglindit în conștiința transilvăneanului Apostol Bologa”; b) În ceea ce privește etichetarea și aprecierea analizei psihologice a romancierului am următoarele observații: diferența dintre tehnica autorului **PS** și cea a celor menționați de critic nu este progres, ci schimbare și diversificare a mijloacelor de investigare a lumii interioare a personajului; criticul nu admite că “analiza primitivă” a lui Rebreanu, dacă e convingătoare (și este!) și își atinge scopul (și-l atinge!) este tot atât de îndreptățită și subtilă ca și cea cazuistică a confrăților.

58. Stancu Ilin, *op. cit.* p. 178

59. Ștefan Munteanu, *Mijloacele artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu*, în vol. *Limba română artistică*, Ed științifică și enciclopedică, 1981, p. 178

60. T. Vianu, *Liviu Rebreanu*, în vol *Arta prozatorilor români*, Ed. Albatros, 1973

61. Ion Vlad, *Liviu Rebreanu*, în vol. *Lectura romanului*, Ed. Dacia, 1984, p. 31

62. apud N. Gheran, note și comentarii la Liviu Rebreanu, *OPERE* 5, p. 741

63. Pentru expresionismul lui Rebreanu se poate consulta Ionel Popa, *Scrisori despre Liviu Rebreanu I*, Ed. Ardealul, Tg.

Mureș, 2006 și *Scrisori despre Liviu Rebreanu II – proza scurtă*,
Ed. Almarom, Rm.Vâlcea, 2013

II

Comentarii

Expresionismul lui Liviu Rebreanu

După cum se știe, expresionismul a preluat de la (realism)-naturalism câteva elemente pe care le-a trecut prin athanorul său obținând ceva nou. Multă vreme critica și istoria literară românească n-a prea fost acasă cu expresionismul. Așa că nu e de mirare că, până hăt târziu, a dat înainte cu “Rebreanu naturalist” interesat doar de impulsurile primare, de violență, de duritatea și cenușiul existenței.

Punem deocamdată în paranteză problema cunoașterii expresionismului istoric de către Liviu Rebreanu. Ne propunem doar identificarea acelor aspecte specifice scriitorului în numele cărora putem avansa ideea existenței unui expresionism rebrenian.

De fapt e vorba de o trinitate: natură-expresionism-tragic care prinde contur în opera lui Rebreanu treptat, la cote valorice diferite. Primele semne ale prezenței ei sunt identificabile deja în epica scurtă. În cronologia lor, textele indică drumul, nu tocmai liniar, parcurs de prozator de la reminiscențele romantice, influențele sămănătorist-poporaniste la expresionismul tragic trecând prin realism-naturalismul moștenit din veacul XIX.

Primul element al acestei treimi care se impune atenției, trimițând și spre celelalte două componente, este natura. “Cantitatea” și “calitatea” ei, precum și tehnicile descriptive practicate sunt aspecte esențiale care difereanțiază radical proza scurtă (de fapt întreaga operă) a autorului *Răfuielii* de cea a contemporanilor săi. În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu

scrie: “În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale personajelor și natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile.”⁽¹⁾ O lectură atentă a prozelor arată că nu e vorba de natura simplă “cutie de rezonanță” și nici de simpla corespondență dintre mediu și personaj specifică realismului și naturalismului (acest tip de relație este prezent în proza contemporană nuvelistului Rebreanu). În moduri și proporții diferite, Liviu Rebreanu se abate de la acest canon. În paginile sale descriptive lipsește “pastelul”; cadrul spațial interior sau exterior este configurat în culori tari, sobre și pure și de cele mai multe ori în cupluri contrastante.

În prozele celui care a scris *Ițic Ștrul, dezertor* relația natură – personaj se realizează în două paradigme: 1. natura este impersonală până la înstrăinare de personaj, ea nemaifiind proteguitoare; 2. natura ia o înfățișare și o manifestare impuse de starea personajului; personificarea ei nu mai vine din interiorul ei, din proprie inițiativă; personificarea este impusă din afară de către personaj. Nota comună a celor două paradigme este depoetizarea naturii. Rebreanu nu e un imagist și sentimental, el se desparte de mitologizarea naturii practică de romantici, de stilizarea impresionistilor și simbolistilor. La autorul *Proștilor* descrierea naturii este aproape topografică, multe din elementele ei intrând în construcția scenariului cu valoare de simbol. Descripția are liniile aspre, chiar îngroșate sau epurată până la “înghețare” (*Ițic Ștrul, dezertor*). Natura, fie statică, fie dinamică, apare ca proiecție a interiorității personajului, ca în expresionism.

Din însumarea unor elemente ale naturii scriitorul creează o atmosferă. De exemplu în *Proștii*, dealurile, coroanele plopilor, jocul fantomatic de lumini și umbre, imaginea gării, toate pe punctul de a se transforma în niște personaje fantastice terifiante, sugerează o atmosferă a așteptării și tăcerii necesară manifestării sentimentului de frică. Sunt teribile “intervalele tăcerilor”.⁽²⁾ Un alt exemplu de relație natură-personaj realizată în cheie expresionistă îl oferă nuvela *Dintele*. Începutul textului exprimă

relația dintre femeia care își descoperă vârsta, singurătatea, neîmplinirile și atmosfera generală a unei dimineți cenușii, de-a dreptul urâte. Dar nu e vorba de urâtul fizic și social specific naturalismului, la care, mereu, în mod abuziv, este raportat Rebreanu, ci de urâtul interior al personajului ca stare psihică, expresie a neliniștii și a fricii. Peisajul și interiorul camerei se animă sub teroarea durerii de dinți *i.e.* sentimentul spaimei. Lumea e văzută din perspectiva personajului care are revelația îmbătrânirii, a înaintării spre moarte. Nuvela se încheie cu următoarele propoziții: “În casă se zvîrcolea o liniște adîncă și un suflet amărît. În aer sfîrîia, se măcina vremea...” *Zvîrcolirea, sfîrîiala, măcinarea* sunt echivalente ale *strigătului* expresionist. Imaginea personajului rebrenian ținându-se de obraz, crispată de durere ne amintește de *Țipătul*, tabloul lui Edvard Munch. Atmosfera creată în stil expresionist e prezentă și în *Răfuiala*. Trei secvențe sunt de reținut: începutul, descrierea nunții și sfârșitul.

Lumea din nuvelele lui Rebreanu e “bântuită de nefericire și de nefericiri, e o lume în care orice vis nu se dovedește decât o iluzie și orice iluzie se prăbușește violent.”; “Prăbușirea e un laitmotiv al nuvelilor lui Liviu Rebreanu care se însoțește cu umilința și ea o dimensiune definitivă a universului său uman.”⁽³⁾ Ceea ce afirmă Valeriu Rîpeanu e numai parțial adevărat și doar pentru nivelul de suprafață al textului, în înțelegerea în simpla lui dimensiune socio-morală. Oprindu-ne la acest nivel, Rebreanu ar trebui considerat un scriitor pesimist. Or, o asemenea interpretare ar fi o mare eroare. În profunzimea lor, întâmplările și personajele din nuvelele majore (evident nu toate prozele rebreniene sunt capodopere) bat mai departe, spre tragic. Am spus și în altă parte că Rebreanu are un *Weltanschauung* de substanță tragică. Pesimismul și tragicul nu sunt compatibile. Motive precum obsesia, pasiunea hipertrofiată, mânia, frica, spaima atât de frecvente în textele prozatorului sunt prin excelență expresioniste. Exemplară pentru motivul spaimei este nuvela *Hora morții*. Fâlfăirea aripii tragicului peste

universul scriitorului înseamnă existența în adâncimea textului a unor cupluri puternic antinomice: instinct/lege (cutumă socială și morală); inconștient/conștient; irațional/rațional. Prezența și manifestarea cuplului cu nuanțele lui graduale depind de subiectul imaginat de scriitor pentru a da viață temei. La tehnica expresionistă se poate raporta alternanța dintre stările somnolente și cele explozive, afective ori volitive. Prin astfel de oscilații se dă puțin la o parte perdeaua întrezărindu-se astfel orizonturile obscure ale ființei.

În proza scurtă rebreniană există numeroase imagini vizuale și auditive realizate într-o tehnică asemănătoare expresionismului. Pentru exemplificare aleg un fragment din *Hora morții*: “Dar trenul nesfârșit uruia întruna și roțile grele scârțâiau asurzitor. Locomotivele pufnesc ca niște balauri și scuiță nouri groaznici de fum, care se învălmășesc și se împărștie în văzduh. Și în hurelul mașinilor se amestecă jalnic chioțele și cîntecele ca behăitul unei turme de oi dusă la zalhana”. Imaginea e impecabil realizată; un text indestructibil vizual (realizat prin elementul nominal) și auditiv (realizat prin elementul verbal și sunurile aparte ale unor vocabule). Pe acest ecran vizual-auditiv e proiectată figura împietrită a soldatului Ion Haramu: “Două zile și două nopți Ion Haramu nu s-a clintit din colțul vagonului. Ghemuit pe raniță, strîngînd pușca în brațe, sta îngîndurat și posomorît, cu capul în pămînt.” Imaginea e materializarea fricii. Întunericul cu zgomotele și liniștile lui e terifiant: “Înspre miezul nopții soldații dorm frînți de gînduri negre.[...]. E o liniște grea, ca și cînd lumea întregă ar fi încremenit sub povara întunericului.” Imaginea în negru ne amintește de o anumită grafică expresionistă. În ideea-temă a acestui capitol din studiul dedicat prozei scurte capodoperă rămîne *Ițic Ștrul, dezertor*. Pentru demonstrație extrag următorul fragment: “Urmele lor se iveau ca niște pete negre, mereu mai mici, pe spinarea dealului acoperit cu un cearceaf alb nesfârșit [splendidă metaforă a morții]. Parapetul șanțului șerpuia ca o boțitură cenușie, frîntă pe alocuri, pierzîndu-se în zare. Zăpada

sfîrmicioasă stăpînea tot cuprinsul, atît de alb, cã privind-o mai mult, ustura ochii. Cerul însã era mohorît și apăsãtor și se cobora foarte jos, parcã s-ar fi pus sã striveascã pãmîntul [ce imagine expresionistã vrei mai “expresivã” ca aceasta pentru a exprima relația dintre un profan apocaliptic și un transcendent... revoltat!]. În vãzduh rãtãcea o tristețe grea care pãtrundeã în suflete mai adînc decît frigul atotstãpînitor. Cîțiva copaci rãzleți, negri, cu crengile despuiate asemenea unor oameni bolnavi cerînd iertare, vegheau încremenți sub povara singurãții.” Tabloul e întrutotul expresionist, dar nu din motivele invocate de Gh. Glodeanu.⁽⁴⁾ E un peisaj de iarnã! Ce face din el scriitorul și cum face? Acestea sunt întrebãrile pe care trebuia sã și le punã criticul. Tehnica descriptivã prin care Rebreanu creeazã imaginea expresionistã constã în puternicul contrast belicos dintre alb și negru, dintre cer și pãmînt, în disjunția dintre încremenirea naturii și mișcarea personajelor, în notarea aceluia cutremurãtor amãnunt: șirul de pași care duc spre orizont. Orizontul infinit al cerului ori al neantului? Din liniștea nefireascã a imaginii țãșnește strigãtul spaimei omului aflat în confruntare cu limita. În *Ițic Ștrul, dezertor* nu e vorba de drama unei nenorociri, conform criteriilor lui Valeriu Rîpeanu, ci de o tragedie. Sã ne amintim cã redescoperirea tragicului și aducerea lui în literaturã este opera expresionismului.

Și nuvelele de inspirație citadinã conțin elemente, e drept vagi, care indicã acel început de drum de trecere de la realism-naturalism la realismul modern cu irizãri expresioniste: tușã apãsatã, obiect simbolic, ironie amarã, grotesc. În *Calcușul* înregistrãm o panoramã a orașului înruditã cu cea din pictura expresionistã, iar în *Golanii* gãsim o descriere a strãzilor orașului ca în grafica expresionistã.

Pentru a înțelege corect elementul expresionist din prozele lui Rebreanu, care îi prezideazã descriția naturii și portretul, chiar și comportamentul personajului, trebuie sã facem o concisã referire la impresionism și simbolism ale cãror ecouri se aud în scrierile multora din contemporanii sãi de la început de

drum: “Pentru artistul impresionist lumina ca element fundamental (*sine qua non*) e ceva substanțial care pătrunde din afară în obiecte fluidizându-le”. La nivelul textului literar acest “impresionism se traduce printr-o calofilie și muzicalitate învăluitoare a frazei, a imaginii poetice”⁽⁵⁾, dar și prin tonul sfătos specific povestirii ca specie ce domină proza contemporană nuvelistului Rebreanu. Ca la oricare expresionist autentic obiectul real devine și mai real prin accentuarea conturului și a semnificației, imaginea lui devenind **violentă**. Această imagine nu mai e rezultatul unei descrieri sârguicioase, ci a unui maximum de trăire interioară care obligă realitatea exterioară să se plieze pe acest maximum. Expresionismul lui Rebreanu este unul de tehnică scriitoricească: potențarea, îngroșarea, intensificarea. Dar, atenție, nu în sensul caricaturizării. Elemente ale expresionismului interior pe care Blaga îl punea “*sub speci absoluti*” vor fi prezente minimal doar în câteva nuvele cum sunt: *Hora morții*, *Ițic Ștrul dezertor* și în romane (*Ion*, *Pădurea spînzuraților*, *Răscoala*).

Evident că expresionismul și tragicul dintr-o parte a epicii scurte rebreniene sunt incipiente, dar semnificative deoarece dau diferența specifică în raport cu proza contemporanilor.

Note

1. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Albatros, 1973, p. 317
2. Ion Vlad, *Lectura prozei*, CR, 1991, p.72
3. Valeriu Rîpeanu, *Scriitori români dintre cele două războaie mondiale*, CR, 1986, p.115, 117
4. Gh. Glodeanu, *Liviu Rebreanu – ipostaze ale discursului epic*, Ed. Dacia, 2001, p. 89
5. *Expresionismul*, album și studiu, Editura Aqulla, Oradea, 2008

Personajul colectiv

Mai amplu sau mai restrâns, mulți critici și-au încercat condeiul pe această temă. Observațiile lor au în vedere romanele și obsesiv *Răscoala*, dar niciodată nu s-au întrebat care e protoistoria acestui personaj în realizarea căruia Rebreanu a rămas maestrul nostru neegalat. O asemenea realizare este rară și în proza universală.

Cele mai vechi urme arheologice – *fragmente* – de personaj colectiv le-am descoperit în epica scurtă. Anumite conflicte, intrigi, situații prezente în unele texte ale prozatorului au impus de la sine prezența *grupului*. Și înainte și în vremea lui Rebreanu mulțimea era prezentă în tablourile etnografice idilice și pitorești, dar erau simple imagini iconice. Atunci în ce constă contribuția originală a autorului *Răscoalei* în crearea personajului colectiv? În primul rând el nu urmează modelul sămănătorist; renunță la elementul etnografic idilic și pitoresc. De asemenea când subiectul impune prezența mulțimii atenția scriitorului se îndreaptă spre comportamentul și reacțiile psihologice ale acesteia.

Într-o formă incipientă această categorie de personaj apare în câteva proze de marcă, atenție, în acelea considerate de inspirație rurală: *Răfuiala*, *Proștii*, *Nevasta*, *Hora morții* (inspirată de război). La momentul respectiv scriitorul nu avea încă conștiința personajului colectiv; subiectul lucrează asupra genului său creator.

În aceste nuvele nu există un personaj colectiv în carne și oase, ci un personaj-atmosferă care induce ideea de mulțime care se manifestă asemeni unei individualități. Acest *personaj-atmosferă* devine un fundal vizual și sonor pentru eroul narațiunii.

Un prim exemplu ni-l oferă *Răfuiala*. În capitolul al doilea, în câteva cadre este filmată nunta: “toată casa clocotea” de veselie nuntașilor; cântecul lăutarilor, belșugul de mâncăruri și băutură, dar mai ales jocul dau sama de starea încinsă, dinamică care a cuprins pe *nuntași*. Rebreanu ocolește capcana etnograficului și în paginile respective imaginează un spațiu închis aflat sub presiune, necesar pentru a continua sondarea zonelor obscure ale sufletului personajului.

Schița *Proștii* este un alt text în care putem decela elemente ale unui personaj colectiv: “Acum sala de așteptare geme de lume. Țăranii cu fețele supte, cu umerii obrazilor ieșiți în afară, cu barba și mustățile zbîrlite, se îmbulzeau de-a valma printre muncitori spîni, cu obraji ca cenușa, îmbrăcați în straie nemțești murdare și ferfenițe”; “Printre oamenii din sală se răspîndi ca fulgerul șoaptele: «Biletele! Vin să ne dea biletele... Haideți la bilete!» [...] Țăranii se holbară uimiți unul la altul.” Cum procedează scriitorul? Imaginea personajului colectiv nu rezultă din simpla alăturare într-o ramă a unor figuri individuale personalizate prin determinanți particulari anume selectați. Imaginea, un tot unitar, e construită prin folosirea substantivelor la plural, prin verbe și expresii verbale, interjecții de o puternică expresivitate auditivă și vizuală. Determinările uniformizează indivizii metamorfozându-i într-o mulțime. În tot textul nuvelei există un singur antroponim, și acela într-o măsură simbolic: Tabără.

Un bruion de personaj colectiv găsim și în *Nevasta*. Asistând la primenirea mortului pentru priveghi și slujba de înmormântare, nevastei “I se părea ciudat și neînțeles vălmășagul și fierberea ce umpluseră casa: oamenii forfotînd cu fețele zbîrcite, îngrijorate, femeile care se învîrteau în jurul unei căzi de

lemn în care se zărea un cap galben, smead, ce se bălăbănea încoace și încolo, apoi zgomotul ce se aseamnă cu un bîzîit de bondari, străpuns cînd și cînd de cîte-un sughiț”.

Cronologia textelor ilustrează creșterea în contur și substanță a mulțimii-personaj. În *Hora morții* imaginea personajului colectiv prinde contur în etape: “Vreo patruzeci de oameni sunt înghesuiți într-un vagon de vite. Mai toți se împulzesc la ușa vagonului deschisă. [...] Cu șepcile împinse pe ceafă sau trase pe-o ureche, cu fețele supte și umezite de nesomn, soldații cîntă răgușiți, lungind și tremurînd vorbele. Doar cîțiva sforăie nepăsători chirciți printre ranițele și armele așezate pe lîngă pereți.” Cu mici modificări și completări, imaginea este reluată: “Cîntecele au conținut. Soldații s-au trîntit pe jos și vorbesc încet, parcă le-ar fi teamă să nu tulbure odihna cuiva. Printre șoapte se amestecau oftări prelungite.” “Toți ar vrea să doarmă, să uite ceea ce este și să viseze ceea ce ar dori să fie. Și somnul nu vine.” “Sute de oameni, rupti de oboseală, stau cu ochii mari holbați, scotocind întunericul [...]”.

Din analiza exemplelor putem determina elemente de tehnică folosite în schițarea personajului colectiv: frecvența substantivelor la plural și a celor mai potrivite și expresive verbe predicat; prezența numeralului și a pronumelui nehotărât; reținerea amănuntului care uniformizează și anonimizează indivizii topindu-i într-o masă, mulțime; aducerea în prim plan a mulțimii agitate prin opoziție cu o altă imagine statică. Urmînd succesiunea exemplelor din *Hora morții* constatăm creșterea în pondere, cu consecințele de rigoare, a imaginii auditive. Într-un final, imaginile vizuale și auditive ale posibilului personaj-masă se strîng într-o imagine pur auditivă. Nu mai există nici o sugestie de *chip*: “Un murmur uluit [...] zgomot de arme ciocnite, pîrîit de ranițe aruncate în spinare, înjurături repetate printre dinți, geamăte zadarnice. [...] Porunci grăbite [...] comenzi scurte și tăioase [...] tropot prelung ca și cînd s-ar încinge o horă uriașă. [...] –Intrăm în horă, Ionică... Intrăm! Șoptește Boroiu”.

Toate acestea sunt bruioane. Realizarea de excepție va fi atinsă în romane.

Crăișorul Horia

Fișe pentru un studiu

I Crăișorul *Horia*, 1929. critica literară interbelică l-a întâmpinat cu “prietenie” și totuși l-a expedit în comentariile ei, fiind copleșită de valoarea de capodoperă a romanelor *Ion*, *Pădurea Spânzurațiilor* și, apoi, *Răscoala*, romane la care mereu a fost raportat. Și critica posbelică cu câteva excepții, merge pe același drum. Tocmai de aceea o relectură a *Crăișorului Horia* este bine-venită.

II Să nu aibă romanul nici o legătură cu momentul istoric când a fost scris și publicat. Problema națională l-a preocupat pe Rebreanu permanent, preocupare materializată și scriptic în *Revoluția lui Horia*, *Cloșca și Crișan* – 1914; *Răscoala moșilor* – 1919; *Pe urmele Crăișorului* – 1928. Fără cunoașterea adevărată a istoriei Transilvaniei din sec. al-XVIII-lea până la Primul Război și a celei interbelice interne și europene nu vom înțelege în mod adecvat, nici estetic, și cu atât mai puțin, nici politic micul roman rebrenian. Dar până atunci să apelăm la textele sciitorului (Liviu Rebreanu, *Opere* 7, 1975, ediție critică Nicolae Gheran): “Noi ardelenii, în lunga noastră viață despărțită, n-am cunoscut decît doi eroi naționali: pe Horia și pe Avram Iancu [...] Eroii noștri au fost ursiți să fie martiri. Eroismul i-ar fi înălțat numai, pe când suferințele i-au identificat cu mulțimea cea mare a poporului, el însuși îndurător al tuturor umilințelor și

durerilor. Toate povestirile ce le-am auzit din gura oamenilor despre Horia începeau cu un suspin: - Ehei, Crăișorul...După veacuri dăinuiește numai duhul lui. S-a jertfit pentru dreptate! Poveștile oamenilor simpli mi-au zugrăvit în copilărie pe Horia după chipul și asemănarea eroilor din povești. [...] Școala ungurească a încercat să-mi strivească idealul. Pentru unguri toți oamenii noștri care au luptat împotriva lor, erau nu dușmani și nici măcar adversari, ci țilhari.” Trebuie să fac o precizare. Citind aceste mărturisiri ale scriitorului, aici și acum nu mă interesează adevărul spuselor lui, istoricii să verifice manualele ungurești după care au învățat ardelenii decenii la rând. Asemenea mărturii au depus și alți români transilvăneni. Aici și acum mă interesează elementul psihologic pe care îl conțin rândurile scriitorului. Șocul mărturisit a rămas rană deschisă, deoarece, după cum zice, mai departe, scriitorul: “trecutul se confundă cu prezentul...” Pentru a înțelege **duhul** romanului mai trebuie aduse în atenție și alte gânduri și sentimente mărturisite de romancier: Istoria conservă cu lux de amănunte toate faptele exterioare, parcă ele ar putea explica rostul evenimentelor. Explicația se află tocmai între fapte unde se zvârcolește sufletul de îndoieli. De aceea faptele istorice nu pot reconstitui viața omului [...]. Urmele adevărate ale vieții trecute, cele scobite în suflete, cele amestecate în sângele urmașilor, cele mai puternice, rămân ascunse silințelor noastre de descifrare.” În locurile în care s-au jertfit eroii neamului “omul de azi simte în inimă clopotul generațiilor de mult stinse, retrăiește vremuri de mult apuse.” În prelungirea ideii lui Rebreanu putem adăuga: unul din rosturile adevăratului scriitor este de a face auzit acest clopot.

III Coroborarea insistențelor publicistice ale lui Rebreanu asupra răscoalei condusă de Horia cu idei risipite în opera literară și prin alte scrieri nu duce oare la ideea că marele romancier avea convingerea (conștientă – inconștientă) că Apusenii cu moșii lui prin trăsăturile antropologice, prin obiceiuri, prin tradiții sunt o

emblemă a românismului care vine din epoca genezei poporului?!

IV Pornind de la mărturisirile scriitorului și având în vedere contextul politic intern și european, mai ales din proximitatea noastră, putem afirma că intenția și gândul (cu fazele lor de conștiență și inconștiență) scriitorului de a scrie un roman având în centru figura Crăișorului trebuie să fi fost nu numai vechi, ci și prezente.

V În *Jurnal*, Rebreanu își mărturisește neliniștea și căutările cu privire la finalizarea proiectului; nu știe ce va ieși: roman istoric sau biografie romanțată. Până la urmă din “chinurile” căutărilor și ale scrisului nu va ieși nici una, nici alta, ci un roman modern, aproape existențialist sau în orice caz un roman modern despre omul problematic prins tragic între statutul de individ și cel de personalitate istorico-socială. (cf. Liviu Malița, Studiu introductiv la *Crăișorul Horia* Ed. Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998).

VI În micul său roman, autorul nu și-a propus ca prioritate realizarea unei panorame a evenimentelor din 1784, o ficțiune romanescă despre starea politico-socială a românilor transilvăneni, și cu atât mai puțin o carte cu tentă naționalistă, ci un roman despre un **om** care simțea și știa că trebuie să ia asupra lui o misie istorică (cf. Constantin Cubleşan, *Romancierul Rebreanu*, Ed. Viitorul Românesc, 2001).

VII La apariție, romanul a fost întâmpinat în general favorabil, dar de multe ori și din considerente extra estetice. După ce romanul a devenit obiect de istorie literară au început reproșurile. Și astăzi, cu câteva excepții, Crăișorul Horia e considerat roman de raftul trei. În *Rebreanu. Dincolo de realism*, Ed. Biblioteca Revistei Familia, 2001, Ion Simuț afirma cu seninătate: “Dacă ar fi să trasăm o a doua linie de demarcație, am

lăsa pentru al treilea plan numai *Crăișorul Horia, Jar și Amîndoi* – esecuri indubitabile, puțin interesante.” În mod cert, micul roman nu este o capodoperă precum *Ion* sau *Răscoala* cu care mereu a fost comparat, dar acest lucru nu ne dă dreptul să-l “îngropăm”. Romanul are o serie de virtuți pentru care, fără ezitări, merită să fie scos din raftul bibliotecii (cf. Mircea Malița). Înainte de a fi inchiștorial e bine să citești (nu să lecturezi) opera de la primul până la ultimul rând și cel puțin de două ori!

VIII Cu toate că se cunoaște geneza romanului, câteva aspecte merită reamintite. Astfel, e de reținut că aproape un an Rebreanu meditează și lucrează simultan la *Crăișorul Horia* și *Răscoala*. În 1927 scrie la Orlat primele pagini din *Răscoala*, iar în vara lui 1928 scrie la Lugoj câteva capitole din viitorul *Crăișorul Horia* pe care îl va definitiva în toamna lui 1929 la Orlat lăsând la o parte *Răscoala*. Din același trunchi de creație cresc două opere complementare. Deci ideea că micul roman ar fi doar un exercițiu premergător marelui roman trebuie revizuită și nuanțată.

IX În *Jurnal* menționează mersul greu în scrierea romanului. În spatele mărturisirilor putem decela relația complexă dintre planul conștient și cel inconștient din actul creator. În *Mărturisiri* romancierul afirmă: “Opera de artă nu e niciodată emanația directă a unor experiențe anume. Emoția nu intră în artă în stare brută, luată gata din natură, ci totdeauna transformată complet prin misterioase și insesizabile metamorfoze care constituie însăși taina creației artistice. Creatorul poate explica numai ceea ce face conștient; partea cea mai importantă a creației însă se petrece în subconștientul lui și deci îi rămîne și lui însuși inexplicabil.”

X Printe cele mai pertinente judecăți asupra romanului se numără cele ale lui Mircea Zăciu. Textul profesorului clujean

oferă idei spre dezvoltare și aprofundare. În acest sens am reținut două fragmente. Citez din *Liviu Rebreanu după un veac. Carte gândită și realizată de Mircea Zăciu*, Ed. Dacia, 1985: “Dar nici acum, când protagonistul romanului se confruntă cu modelul istoric cert, scriitorul nu ezită să apeleze la scrutarea concretă a istoriei, prin frământările unei psihologii sinuoase, și nu prin reducția la fibra virtuților eroice pur și simplu. Ni se lămurește, din textul rebrenian, o întregă concepție a romancierului despre modul original în care înțelege el să facă translația de la istoria concretă la istoria semnificantă.” Și “De aici și refuzul lui Rebreanu de a considera atât *Crăișorul* cât și *Răscoala* drept romane «istorice» într-o accepție tradițională sau didactică. Valoarea de exemplaritate a figurilor, a dramei însăși, vizează imanența ideii de dreptate națională și socială, iar Horia sau personajele fictive ce populează marea pînză a *Răscoalei* nu sunt decît proiecții în trecut ale conștiinței prezentului. [...] Umanizarea eroului vine și din ideea că Horia e, în fond, «un om din vremea noastră, muncit de un gând pe care-l urmărește cu o perseverență neînfricoșată nici de amenințarea morții», înțelegerea istoricității capătă o dimensiune contemporană.”

XI Dan Botta, “Tiparnița literară”, nr.4-5, 1930 (apud **LR, Opere 7**, 1991, ediție critică de N. Gheran): “*Crăișorul*” este cronica țărănească a revoluției lui Horia scrisă ca pe vremea lui Horia, simplu și intuitiv, ca pe vechile noastre fresce, maiestrul țăran a pictat, alături de chipuri istorice, flori grase și vulgare de cîmp. Noi apreciem *Crăișorul* de obiect de artă populară, de naivitate și linia stîngace a unei icoane rustice în care umilul țăran a înscris fără decorum, grafia unei sensibilități vibrante.” Dincolo de limbajul metaforic și exaltat al autorului volumului *Eulalii* descoperim un adevăr despre romanul rebrenian. N. Gheran reia și detailează ideea lui Dan Botta: “Rebreanu se străduiește, asemeni confratelui său moldovean [Sadoveanu], să reînvie într-o formă modernă spiritul vechilor cronici. De unde decurge aproape în mod nemijlocit întreaga caracteristică estetică

sub care se prezintă *Crăișorul* în ansamblul său. Structura de inspirație cronicărească menită a da un colorit aproape mitic unor evenimente istorice reale, apare evidentă mai ales din desfășurarea narațiunii pe două planuri suprapuse: planul prim, destinat a pune în lumină figura lui Horia; planul secund menit a zugrăvi mișcarea maselor răsculate. Din punct de vedere al intensității coloristice, cele două planuri sunt însă de valoare inegală. Primul plan, cel asupra căruia se proiectează o lumină puternică, ne înfățișează eroul principal cu o statură emblematică, acoperind, precum în vechile fresce mănăstirești, întreg planul secund, animat de acțiunile maselor răsculate.” (N. Gheran, Prefață la *Crăișorul Horia*, Ed. Minerva, col. BPT, 1983). Reușita scriitorului constă în idealizarea *cronicărească* a lui Horia, care nu estompează *realismul* romanului.

XII Prin comparație cu *Ion* și *Răscoala*, capodopere, *Crăișorul Horia* este considerat roman de raftul doi. Judecata este corectă dar incompletă. Dincolo de criteriul estetic există și o posibilă explicație mai mult sau mai puțin de natură psihologică, deocamdată mai greu de argumentat. O cercetare mai adâncă a climatului socio-politic și a geografiei scriitorului (cred că timpul va oferi material de completare a celor două cărți ale domnului Gheran consacrate biografiei scriitorului) va furniza motivațiile interioare care să explice cum de la proiectul grandios la nivelul lui *Ion* și *Răscoala* a ajuns la micul roman în care materia epică e structurată doar în zece capitole scurte, liniare, dar dense. *Crăișorul Horia* trebuie pus alături de *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, *Răscoala*. Toate formează o unitate pe marea temă a pământului.

XIII Romanul conține pagini cu scene de violență. Acestea nu trebuie raportate fără discernământ la naturalis. Ele au menirea de a ilustra “brutalitatea cosmică” a istorie. Scenele violente nu sunt imaginate dintr-o plăcere perversă a scriitorului, ci din dorința de a relata dramatismul evenimentului istoric, acea

izbucnire a unor frustrări naționale și sociale ținute multă vreme sub presiune.

XIV Raportat la *Răscoala*, micului roman i s-a reproșat lipsa suflului epopeic, uitându-se că autorul a urmărit realizarea unui personaj problematic prins în plasa deasă și complicată a istoriei. Din această perspectivă romanul nu implică obligativitatea epopeicului, ci, mai de grabă, pe cea a tragicului. Cele două romane formează un “duplex”.

XV În monografia sa din 1967, Lucian Raicu, critica romanul pentru discrepanța dintre “începutul” și “sfârșitul” lui. Referindu-se la începutul romanului susține că Rebreanu nu a găsit fraza-miracol care să pună în mișcare eșafodajul epic. Criticul are și nu are dreptate! Cred că primele fraze cu imaginea lui Horia “răstignit” în pat sugerează starea dilematică, tensiunea de conștiință a protagonistului. Ceața – element central al tabloului descriptiv, e de fapt o metaforă tocmai a acestei stări. Ceața de la început se va risipi în final (vezi și starea meteorologică!). Scena respectivă va fi înțeleasă în funcția ei epico-dramatică dacă o raportăm la scema finală (executarea eroului) și la schema tragediei: un individ-personalitate se opune unei autorități (pământene sau divine) generând un conflict tragic. Ceea ce trebuia să lipsească din acele pagini sunt “reflecțiile” lui Ionuț, feciorul lui Horia.

XVI Coordonatele portretului. Horia gândește și acționează ca un om politic. Horia, cunoscător al psihologiei maselor. O trăsătură care umanizează personajul este teama (nu de moarte), îngrijorarea pentru consecințele răscoalei (pe care le întrezărește) asupra moșilor săi. Această teamă lucidă și consecvența în ideea de dreptate socială și națională cărora se adaugă obsesia morții-jertfă (vezi *frecvența imaginii lui Doja, răzvrătitul din alt veac*), susțin dimensiunea tragică a personajului. Credința în ideal și în izbăvirea neamului său.

Horia nu este numai un “revoluționar neguros”, ci și un om “senin”, “luminos” care iubește; este și creator popular de frumos. Horia e un geniu natural al românismului ardelean, figură social-politică a Școlii Ardelene. Rebreanu își demonstrează tehnica și arta în realizarea portretului: de câte ori apare în prim planul acțiunii sau alții vorbesc despre el, portretul anterior al lui Horia e întregit cu noi aspecte.

XVII *Crăișorul Horia* este încă o dovadă nu numai a dorinței, ci și capacității lui Rebreanu de se reînoi cu fiecare nou roman.

XVIII Una din acuzele majore și permanente aduse romanului este pentru prezența ”poveștii de iubire” a lui Horia pentru domnița Rafaela (atenție la numele domniței). Liviu Malița: “Experiența erotică este concepută astfel drept etapă în procesul de «eroizare» a personajului. [...] Din păcate, Rebreanu înregistrează un nou eșec [...] povestea de iubire se transformă într-un banal și anemic pretext pentru speculație minoră.” Și totuși! Naratorul zice, la un moment dat: “Pentru dreptatea altora și-a ucis fericirea lui.” Acestea nu sunt chiar vorbe aruncate în vânt! Povestea de iubire întregește portretul psiho-moral al protagonistului. Dar, prezența, chiar palidă, a erosului în roman se justifică și prin alte motive. Romancierul se conformează unui “canon” al genului: nu există roman, indiferent de tipologia căreia îi aparține, care să nu conțină, într-un fel sau altul, o poveste de dragoste. Introducând în roman povestea erotică, scriitorul (conștient-inconștient) se folosește și de o schemă universală lupta (opoziția) dintre **datorie** și **pasiune**. Punând accentul numai pe ideea de datorie, cu riscul dezechilibrului, asumat, scriitorul aduce în atenția cititorului sensul politic și social al romanului.

XIX Simplitatea epicului și a construcției, dimensiunile modeste au derutat pe criticii obișnuiți cu construcțiile

arhitectonice, chiar monumentală în *Ion*. Aceste aspecte de formă au camuflat schema tragică pe care e conceput romanul. Materia brută a subiectului putea fi dezvoltată și în direcția unui roman epopeic. Rebreanu a ales! Adaptarea structurii de tragedie la o structură epică românească poate fi considerată o reușită. Din perspectiva tragicului ar mai fi de făcut o observație. Spre deosebire de *Pădurea spînzuraților*, în *Crăișorul Horia* scriitorul păstrează romanul în rama tragicului până la final. După cum se știe, în *Pădurea spînzuraților*, tragicul, sub auspiciile căruia se desfășoară până la un punct destinul eroului, este anulat prin rezolvarea conflictului prin soluția religiosului creștin. Și în *Crăișorul Horia* e folosit scenariul jertfei cristice, dar nu i se mai acordă sensul creștin de jertfă mântuitoare în speranța lumii de dincolo din împărăția lui Dumnezeu. Se poate formula următoarea întrebare: este cumva **CH** o replică la **PS** propunând o altă posibilă rezolvare a situației tragice.

XX Cu îndreptățire i s-a reproșat romancierului repetatele audieri la împărat și speranțele deșarte că acesta va da curs cererilor lui Horia formulate de acesta în numele românilor. Aceste “pasaje epice” dăunează romanului. Totuși, “defectele” au și o altă explicație. Liviu Rebreanu avea o concepție politică legalistă.

XXI Din aprecierile mediocre ale lui Alex. Piru, emul necondiționat al lui Călinescu, e de reținut doar intuiția că din romanul rebrenian se poate scoate un scenariu pentru un mare film. Intuiția lui s-a dovedit adevărată. (Alex. Piru “Studiu introductiv” la Liviu Rebreanu, OPERE I, ediție critică N. Gheran).

XXII Coroborarea insistențelor publicistice asupra răscoalei lui Horia cu idei risipite în opera literară și prin alte pagini nu duc oare la ideea că marele romancier ar fi avut convingerea că Apusenii cu moșii săi prin trăsăturile lor

antropologice, obiceiuri, tradiții, psihologie sunt o emblemă a românismului care vine din epoca genezei poporului român?!

XXIII După ce a fost primit cu entuziasm ca roman istoric entuziasmul pentru el a scăzut, după unii comentatori datorită concurenței sadoveniene. Oare se menține afirmația? Care este situația romanului istoric românesc la 1929 când este imprimat *Crăișorul Horia*? El (romanul istoric) este minunat, dar lipsește cu desăvârșire! Arhiva literară a reținut, cu același subiect: Ioachim C. Drăgănescu, *Noapți carpatine*, 1867; Florentin I. Pop, *Horia*, Iași, 1885; M. Sadoveanu, *Lacrimile ieromonahului Vaniamin*, 1926 – volumul de povestiri are în cuprinsul său “Cînd a venit în Ardeal Iosif împăratul”, “Cînd s-au sculat moșii lui Horia”, “Cum a murit Horia la Bălgrad”. După 1929 mai văd lumina tiparului mediocritățile: “Duhovnicul Satanei, Martirii neamului Horia, Cloșca și Crișan” de Al. Clococeanu și “*Horia*”, ambele cărți din 1935. Din perioada 1887 - 1929 sunt de reținut “Neamul Șoimăreștilor” (1915) și “Zodia cancerului” (1929) ambele de Sadoveanu. La 1929 Sadoveanu nu poate fi considerat întemeietorul și maestrul romanului nostru istoric. Operele care-l îndreptățesc la acest titlu onorific apar după 1929, după cum urmează: *Nunta domniței Ruxandra*, 1932; *Creanga de aur*, 1933; interludiul *Viața lui Ștefan cel Mare*, 1934; Frații Jderi (“Ucenicia lui Ionuț” - 1935; “Izvorul Alb” - 1936; “Oamenii Măriei Sale” - 1942). Deci și aici se pare că Rebreanu are o oarecare înțietate.

Propoziții despre Rebreanu

– Răzlețe –

Rebreanu – romancier modern S-a afirmat și se mai susține că întemeietorul romanului românesc modern este Camil Petrescu. Întietate autorul *Patului lui Procust* are ca teoretician (*Noua structură și opera lui Marcel Proust* – 1935) și prin radicalitatea modernă, proclamată a romanelor sale: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), *Patul lui Procust* (1933). Rebreanu, citit cu atenție, raportat riguros la momentul său literar și dând jos masca realismului (unii mai adaugă și azi în mod abuziv naturalism) ni se dezvăluie un romancier modern. Primul semn al modernității sale este permanenta lui stăruință și reușită de depășire a realismului tradițional moștenit de la romanul secolului. Al doilea semn al modernismului romancierului devine eclatant dacă îi comparăm problematic, structura compozițională a romanelor sale (*Ion* – 1920; *Pădurea spînzuraților* – 1921; *Adam și Eva* – 1925; *Ciuleandra* – 1927) cu ce exista în proza românească din perioada 1900 – 1920 și 1920 – 1930. Un alt semn care poate fi luat în calcul în problema modernității scriitorului și a calității lui de mare romancier născut, nu făcut, ar fi posibilitatea aplicării firești a unor grile moderne de citire a textului. Cel mai elocvent exemplu în acest sens este cartea lui Liviu Malița, *Alt Rebreanu*,

Ed. Cartimpex, Cluj, 2000. În concluzie, în ordine cronologică și practică tot Rebreanu este primul nostru romancier modern.

Filiația proza scurtă – romane Lecturând prozele de la un punct încolo ai senzația unei inversări cronologice: Rebreanu a scris *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, *Adam și Eva*, *Ciuleandra* din care a scos apoi prozele *Proștii*, *Răfuiala*, *Ițic Ștrul dezertor*, *Fiara* și altete. Rebreanu e romancier născut nu făcut, așa că nu prea sunt de acord cu afirmația lui Ion Vlad: “Liviu Rebreanu este în fond un nuvelist la început de carieră”.

Realismul lui Rebreanu Nu atât fidelitatea față de realismul tradițional (cum zice Ion Vlad) îl caracterizează pe autorul romanului *Adam și Eva*, cât dorința și lupta (dar și izbânda) pentru înnoirea, îmborspătarea acestuia.

Erosul Rebreanu nu “studiază”, nu descrie, nu evocă iubirea domestică, matrimonială, ci EROSUL, iubirea ca tragedie a omului. Posibilele fețe ale iubirii: iubirea maternă cu deschidere mitică și psihanalitică, iubirea pasiune, iubirea mistică; semnificația metafizică a erosului în opera scriitorului.

ION – sărutul pământului Critica a pus patima lui Ion pentru pământ doar pe seama unei obsesii instinctuale și sociale asociată naturalismului. E o exagerare unilaterală. Aproape deloc nu s-a adus în discuție substratul mitologic al gestului personajului rebrenian. Oare chiar întâmplător scena sărutului pământului are loc într-un cadru de primăvară când natura se trezește la viață? “În folclorul românesc «Pământul» este «femeie» și în el Dumnezeu a pus toate semințele ca să ne hrănească, el e «mama noastră» care ne face și ne hrănește.” (E. Niculița-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*) Pământul e terra mater, care dă naștere la toate ființele, le hrănește și le face fecunde... E o structură mitică (cf. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*). Pentru Ion, în obsesia lui, care vine

din preistorie, pământul este mamă și ... ibovnică. Afirmăția lui Rebreanu cum că omul nu trebuie să se îndepărteze de pământ are semnificații mult mai adânci decât se crede.

Măștile paterne în Pădurea spînzuraților În capodopera lui Rebreanu imaginile TATĂLUI ilustrează drumul sinuos și dramatic al FIULUI (Apostol Bologa) spre individuire. Imaginile TATĂLUI într-o succesiune în destinul lui Apostol Bologa: imaginea lui Dumnezeu avută în biserică la vârsta de șase ani; protopopul Grozea – imaginea înlocuitor a lui Dumnezeu și a tatălui biologic; Iosif Bologa – tatăl biologic și moral-intelectual; tatăl daimonic – căpitanul Klapka; tatăl diabolic (statul) – generalul Karg; tatăl spiritual, tatăl-iubire simbolizat de lumina răsăritului din momentul execuției din finalul romanului.

ILONA – Pădurea spînzuraților La creștini mama este icoană (model arhetipal este Maica Domnului) nu o provocare la sexualitate ca în teoria lui Freud (cf. Ion Mînzat, *Psihologia abisală creștină...*) Scena erotică dintre Apostol și Ilona e fals erotică; ea semnifică descoperirea iubirii întru Hristos. De reținut corespondența adâncă între imaginea mamei care își conduce fiul când acesta se reîntoarce din Parva pe front și imaginea Ilonei care îl așteaptă la sosire în gara Zirin, pe linia frontului.

Pădurea spînzuraților – scena popotei Orice frământare, contradicție din interiorul ființei poate fi dramatizată și transpusă în spațiu prin transferul ei în două sau mai multe ființe “distincte”. Așa procedează Rebreanu în confruntarea de opinii dintre Apostol Bologa și camarazii săi, la popota ofițerilor după executarea lui Svoboda.

Structura copozițională a romanelor nu este doar una formală. Simetria între *început* și *sfârșit* este purtătoare a unor semnificații de adâncime. În fiecare roman există o relație de

iterferență și de condiționare reciprocă între nodurile epice și planurile nivelele simbolice ale narațiunii.

Drama lui apostol Bologa Relația dramatică dintre creier și inimă. După momentul religios din prima copilărie, Apostol caută un adevăr absolut intelectual (școala, studiile universitare la filosofie, cercetarea cărților); simbolică e scena din cerdacul casei părintești: cu cărțile în poală, într-o stare de uitare de sine își îndreaptă descoperirea “crucea de aur” ce strălucește pe cupola bisericii; numele tatălui de pe crucea mormântului e scris cu litere aurite. Adevărul este o esență a spiritului nu a rațiunii.

Complexul natură în PS: spațiul fizic, topografie, obiecte, temporalitate, vreme, alternanțele lumină-întuneric; un aspect complex cu o încărcătură semantică puternică care trimite spre “ideologia” romanului și spre tehnica descriptivă de tip expresionist practică de scriitor.

Apostol Bologa între rațiune și suflet 1. Rațiunea duce la neliniște, la relativizare fiind o căutare fără o finalitate care să împlinească și sufletul; sufletul (creința) dă liniște interioară și sentimentul împlinirii, conduce spre iubirea christică. 2. Rațiunea limitează și încorsetează în scheme, silogisme, concepte, legi reci; sufletul (creința) înseamnă trăire autentică cu întreaga ființă. 3. Rațiunea oferă adevăruri de scurtă durată; creința revelează adevăruri eterne. Între minte și inimă nu trebuie să existe ruptură. (vezi discuția din tren dintre generalul Karg și Apostol Bologa).

Realism sau naturalism ori expresionism. Există în opera lui Rebreanu, sub o formă sau alta și în grade diferite, vreun “scelerat”? Protagonistii rebrenieni sunt ființe stăpânite de o obsesie, de o patimă. “Devierile, câte sunt, de comportament sau de gândire nu au origine patologică, ereditară. Personajul se

află în criză datorită tensiunilor dintre cele trei instanțe ale psihicului: **sinele, eul, supra eul**. Scriitorul nu se complăce în iluzia armoniei lor. Rămîne problema realismului modern (“realism dur”, “verism” – M. Dragomirescu) și a expresionismului.

Situația prozei scurte. De-a lungul timpului despre proza scurtă s-a scris mult și din ce în ce mai bine și totuși ca unitate de măsură a fost romanul. Proza scurtă încă nu a fost analizată independet, pentru valoarea ei în sine.

Completare: Constantin Cubleșan, *Nuvelistul Rebreanu*, 2012 (322 p.); prima monografie a prozei scurte rebreniene care a văzut integral lumina tiparului.

Noul realism, modern al sec. XX căruia aparține și Rebreanu, nu se mai mulțumește cu *mimes*-ul clasic. Proza veacului caută alte domenii de explorat cu alte metode. Scriitorul nostru începând cu prozele scurte (avem în vedere cele de valoare cum sunt *Răfuiala*, *Nevasta*, *Dintele*, *Hora morții*, *Ițic Ștrul*, *dezertor*) și continuând cu romanele se orientează spre zonele nebuloase ale psihicului. Se ridică întrebarea: a cunoscut sau nu Rebreanu psihanaliza (ceva din opera lui Freud)?

Problema tragicului. Fără nici o îndoială, autorul *Răscoaleia* avut vocația tragicului. Despre această problemă s-au scris câteva pagini substanțiale și totuși nu puține sunt cazurile când *tragicul* e folosit ca monedă de circulație sau a fost echivalat cu *dramaticul*. Se uită adevărul că tragicul impune un sfârșit prin moarte, dar nu orice moarte este tragică. Moartea eroinei din *Ofilire* sau *A murit o femeie*, nici chiar moartea Anei din *Ion* nu este una tragică, tragică este moartea eroilor din *Hora morții*, *Ițic Ștrul*, *dezertor*, a lui *Ion* din romanul omonim. Moartea lui David Pop e doar finalul unei *catastrofe*.

Ciuleandra și simbolul pământului. Jocul popular ciuleandra este un substituit al pământului (vezi descrierea - evocarea dansului popular făcută de eroul romanului aflat internat în sanatoriu). Mădălina, eroina romanului, cea tânără, frumoasă, vitală este **pământul**. Între personajul feminin și pământ există un izomorfism prin fapt se săvârșește înstrăinarea de pământ a Mădălinei și definitivă a lui Puiu Faranga. Schimbarea numelui fetei și perindarea ei prin pensioane pentru educare înseamnă deturnare de destin, atentat ontologic. Starea de “demență” a lui Puiu Faranga este penitență în speranța lui de clarificare și aflare a adevărului.

Rebreanu și Mitteleuropa. Integrarea lui Rebreanu prin romanul său *Pădurea spînzuraților* în ceea ce se numește Mitteleuropa este de neacceptat după părerea mea. Ca român cetățean al Imperiului, totdeauna Rebreanu s-a considerat un străin. Pentru el **centrul** n-a fost Viena via Budapesta, ci **pământul** (cel mai complex, profund și frecvent simbol în opera scriitorului), iar din perspectivă politică **București**. Nici nuvelele *Hora morții* sau *Catastrofa* nu se lasă încadrate într-o literatură mitteleuropeană, iar “prozele maghiare” semnate Olly Oliver, pseudonimul lui Rebran Oliver, maghiarizarea numelui Liviu Rebreanu pe timpul când a fost elev la școla militară și apoi ofițer, pentru scurtă vreme, în armata chezaro-crăiască, nu mai înseamnă nimic pentru scriitorul **Liviu Rebreanu**, ele rămânând doar documente biografice. *Pădurea spînzuraților* nu este un roman despre “*lumile crepusculare*” (I. Vlad, despre crepuscularul Imperiu) ci cu totul altceva. În rama Întîiului Război *Pădurea spînzuraților* este un roman al căutărilor și al problemelor de conștiință cu inflexiuni de metafizică religioasă. Este un roman care anunță romanul “condiției umane” de mai târziu. În ideea aceasta găsesc semnificativă *relația* dintre “testamentul” lui Iosif Bologa transmis fiului Apostol, și cursul vieții lui. Nu împărtășesc ideea Corinei Ciocârlie din *În căutarea centrului pierdut* (2010).

Expresionismul lui Rebreanu. Argumente în sprijinul ideii furnizează numeroase pagini din nuvele și romane. În nuvela *Ițic Ștrul, dezertor* sunt prezente un pustiu alb și o tăcere ca un clopot care copleșește, în care se aude doar **țipătul** coștiinței. În romane sunt pagini care depășesc descripția realistă: “sărutul pământului”, scena cositului (*Ion*) incipitul romanului *Pădurea spînzuraților*, “tablouri” a la Van Gogh (*Răscoala*), etc.

Vocația de romancier. Liviu Rebreanu s-a născut romancier, nu s-a făcut. Vocația are motivații lăuntrice, adânci. Numai pe urmă au venit munca și îndemânarea profesională.

Rebreanu naturalist? Numai instincte, posedare, obsesii? Ion și țărani din *Răscoala*, dar nu numai ei, nu sunt dominați de pământ doar ca proprietate, ci și ca **matcă ontologică**.

Nicicând și niciunde, Liviu Rebreanu nu a onorat naturalismul cu vreo declarație de adeziune sau cu vreo formulare de concepție în favoarea lui. În *Estetica imperfecțiunii* (Ed. Facla, 1979) H. Zalis în mod abuziv și pot zice tendențios îl face din Rebreanu un scriitor reprezentativ al naturalismului românesc.

Expresionismul lui Rebreanue unul al formei, unul de stil: stil “sobru”, stil “violent”, descripție în tușe apăsate, tensionate, antiteze “puternice”, prezența elementului nonverbal și paraverbal.

Rebreanu și modernizarea prozei românești. Proza de după 1920 intră într-un profund proces de modernizare și sincronizare cu cea europeană. Acest proces complex este inaugurat de autorul lui *Ion* și *Pădurea spînzuraților* începând chiar cu proza scurtă (1908 - 1920). Primul pas al scriitorului în acest proces constă în scoaterea prozei de sub hegemonia povestirii ca specie literară și tehnică narativă.

– Teze –

Dintre aserțiunile “divinului critic” cu care sunt de acord este următoarea: “Adevărul este că Liviu Rebreanu va trebui oricare va fi evoluția genului, să stea în frunte, ca un patriarh, pentru bunul motiv că el a descoperit America.”

Fără autorul lui *Ion* procesul de modernizare și sincronizare a romanului românesc cu cel universal, pentru care Eugen Lovinescu s-a luptat atât de mult și tenace, probabil că ar fi început, dacă nu mult mai târziu, atunci, în orice caz, mult mai lent. Scriind *Ion* (1920) și *Pădurea spânzuraților* (1922) Rebreanu i-a obligat pe confracții săi mai tineri să se orienteze spre altceva, le-a arătat drumul pe care pot merge.

Liviu Rebreanu este romancier născut nu făcut. Vocația are motive lăuntrice, adânci, numai pe urmă va veni cultura, munca și îndemânarea profesională. El nu e un simplu meșteșugar fie și maestru, cum îl consideră unii, cum mai sunt și pe la casele mari, ci un demiurg. Meșteșugul, în terminologia filosofiei blagiene, e apanajul “*culturii minore*”, demiurgia caracterizează “*cultura majoră*”. După cei trei clasici, Slavici, Creangă și Caragiale, Rebreanu ridică definitiv și total romanul românesc la statutul de *cultură majoră*.

Unii îi acordă scriitorului calificativul de romancier modern, alții i-l retrag. Fiecare își are argumentele sale care nu

trebuie neglijate, dar pentru a rezolva dilema trebuie răspuns la următoarea întrebare: ce însemna romancier modern, pe de o parte pentru Rebreanu, iar pe de altă parte pentru contemporanii săi și ce înțelegem noi cei de la '44 încoace?

Vocație/meșteșug; primitiv (natural)/ rafinat (cult), sunt binomuri prezente în exegeza rebreniană. Liviu Rebreanu s-a născut romancier și numai apoi s-a făcut prin muncă și cultură romanescă. Fiind un cititor sânguincios și pătimaș a fost la curent cu mișcarea literară. “E o datorie elementară, afirmă autorul *Răscoalei*, să cunoști tot ce se creează în domeniul tău [...] Lecturile atente din toate literaturile lumii fac parte din îndatoriile mele de scriitor. Citesc cu aceeași grijă cu care mă străduiesc să scriu.” Rebreanu citește *cu creionul în mână* și pe *vechii* Balzac, Tolstoi, Zola, dar și pe *cei noi*: Gide, Proust, Galsworthy, Thomas Mann, Doblin. “Am citit, mai mărturisește scriitorul, cu sârguință toate romanele românești din ultimii zece ani.” A fost și un cititor de filosofie. Pe când un studiu despre **biblioteca lui Rebreanu?**

Autorul capodoperelor *Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Răscoala* nu este și autorul unui corpus teoretic, dar are o *tablă de legi* disipată în *Mărturisiri*, interviuri, diferite articole. În toate acestea scriitorul se dovedește a fi un gospodar și un gânditor.

Revizitând *textele teoretice* (mărturisirile, interviurile, cronicile, conferințele) am constatat că una din axele gândirii sale este următoarea: menirea omului, în speță a scriitorului, este CREAȚIA.

Romancierul descoperă / redescoperă substratul instinctual, inconștient, mitic, mistic, metafizic, social, moral al **patimii erotice**. Îmbrățișarea Eros - Thanatos este supratema operei.

Glasul pământului și **Glasul iubirii** sunt două metafore sub care oricare metafizician și-ar fi pus semnătura.

Autorul *Pădurii spânzuraților* a pus ideea metafizică în situație tragică.

Fiecare mare scriitor frământat de marile probleme ale existenței, pe care le pune în ficțiune literară, e plin de paradoxuri, nu de paradoxuri logico-lingvistice, ci de cele de sorginte metafizică. Un astfel de scriitor este autorul lui *Ion*. El descrie cu înverșunare realistă lumea exterioară când de fapt caută lumea interioară; immortalizează zvârcolirea (vremelnicia) urmărind nepăsarea timpului; se scufundă în cotidian vânând absolutul; ridică construcții românești de o arhitectură riguroasă pentru a surprinde “*duhul dintre cuvinte*”; scrie într-un stil aspru având un suflet plin de nostalgii.

Rebreanu a făcut pentru literatura noastră ceea ce au făcut Balzac pentru literatura franceză și Tolstoi pentru cea rusă.

În ciuda trecerii timpului opera rebreniană nu numai că nu și-a epuizat virtualitățile, ci, dimpotrivă, a rămas virgină.

Liviu Rebreanu rămâne model de OM și SCRITOR. Azi, mai mult ca oricând, avem nevoie de cel care “**a mușcat din eternitate**”.

– Propoziții –

Acum, la 70 de ani de la plecarea spre nemurire să-i sărutăm dreapta binecuvântătoare pentru literatura noastră!

Fără autorul lui *Ion* procesul de modernizare a prozei (romanului) românești, pentru care s-a luptat atât de mult și tenace Eugen Lovinescu, probabil că ar fi început, dacă nu mult mai târziu, dar, în orice caz, mult mai lent. Prin *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922) Rebreanu le-a arătat celor care aspirau la statutul de romancier drumul de urmat.

În același corp (roman) Liviu Rebreanu a “logodit” *creația* cu *analiza*. Nu le poți despărți pentru a spune: până aici e creație, iar de aici încolo analiză. Parcă pentru autorul lui *Ion*, pe care nu l-a înțeles defel, a scris Tudor Arghezi celebrele stihuri: “Slova de foc și slova făurită/ Împerecheate-n carte se mărită,/ Ca fierul cald îmbrățișat în clește.”

La fel cu alți romancieri ai vremii, din varii arealuri culturale, și Rebreanu trăiește și traversează criza realismului moștenit de la secolul XIX (Mircea Muthu).

Romancierul Liviu Rebreanu în proza noastră reprezintă nu numai o experiență estetică încheiată (realismul clasic, canonic), ci și deschiderea spre modernitatea secolului XX prin descoperirea neliniștii existențiale, problematica fundamentală a

romanului universal de la 1920 încoace. Încheind o etapă, autorul *Pădurii spânzuraților* dezvăorește una nouă pentru romanul românesc.

Cu mult înaintea lui Milan Kundera (unul din posibili termeni de comparație) Liviu Rebreanu *descoperă* și *spune* prin opera sa că romancierul nu reproduce și analizează realitatea, ci existența, aceasta fiind câmpul tuturor posibilităților; existența e văzută printr-o poveste (text narativ) și personaje imaginare, dar emblematice.

Rebreanu nu a fost un teoretician de tip speculativ (nici nu a avut acest orgoliu) precum mai tinerii săi contemporani, Camil Petrescu, Mircea Eliade ș.a. “Simplitatea” teoretică a autorului *Răscoalei* a derutat pe exegezi, care, multă vreme, s-au aplecat cu condescență asupra problemei. Cu tot progresul în analiza concepției scriitoricești a romancierului datorat unor condeie ca Mircea Muthu, Simion Mioc, o revizitare a textelor “teoretice” ale scriitorului se impune.

Dintr-o perspectivă cu descendență ontologică, o privire sintetică poate propune următoarea clasificare tematică: *Ion* – romanul posesiunii; *Pădurea spânzuraților* – romanul conștiinței; *Crăișorul Horia* – romanul condiției istorice; *Ciuleandra* – romanul psihicului abisal; *Adam și Eva* – romanul căutării metafizice, *Răscoala* – romanul condiției sociale; *Gorila* – romanul politicului.

Dacă cercetezi arhiva, mărturisirile (textele teoretice), *forma* operei, mărturisirile contemporanilor, constăți că scriitorul și omul în tot ce a gândit și făcut în planul creației și al vieții în calitatea de persoană publică a fost un **gospodar**. Această trăsătură de caracter și de creație a moștenit-o de la țaranul român, cel pe care, la fel cu Goga, Blaga, l-a elogiât în discursul academic. Rebreanu a fost o energie morală și creatoare.

Pentru Liviu Rebreanu scrisul a fost o permanentă și profundă problemă, deopotrivă, de exprimare și de conștiință. Pentru conștiința sa de scriitor important e nu numai lutul adunat, te miri de unde, ci și ce scoate din el. În acest sens, scriitorul are câteva *ziceri* deosebit de profunde în simplitatea și banalitatea lor: “Arta este ceva prea serios ca să ne petrecem vremea cu jonglerii de bâlci.” Asemenea afirmații nu sunt de circumstanță rostite de la înălțimea unuia cu ifose egolatre. Rebreanu a scris romane nu pentru că a vrut să fie romancier, ci pentru că avea ceva de spus.

Planarea pe deasupra operei va cartografia atât caracterul ei epopeic, cât și substanța ei tragică. Epopeea este a colectivității (comunității), tragicul este al individului.

În toate paginile critice despre romanele rebreniene se insistă pe construcția lor trăgându-se concluzia – adevărată –: “Rebreanu arhitect al romanului”, dar fără o insistență suficientă și profundă pe ideea: construcția e întâi o problemă de viziune și numai apoi una de tehnică.

Realismul secolului XX, căruia scriitorul nostru îi aparține, nu se mai mulțumește cu mimesul canonic, drept urmare, el se *rotește* spre ontologic care în ficțiunea literară ia felurite chipuri: drama posesiunii, a sufletului; drama conștiinței și a cunoașterii; problematizarea istoriei; vizitarea inconștientului, toate cu deschidere spre tragic.

De la primul la ultimul text literar, Liviu Rebreanu a rămas mereu tânăr; a avut capacitatea de a se înnoi permanent. Din conștiință de scriitor care se respectă a evitat repetiția. Fiecare operă nouă este altceva față de precedentele. Această înnoire permanentă nu impietează unitatea operei. Ea propune un univers cu legi, ritmuri, locuri și oameni proprii.

Opera lui Liviu Rebreanu nu numai că rezistă la diferite grile de lectură, dimpotrivă, ea te invită la multiple tipuri de citire. Astfel descoperi că există și un *Alt Rebreanu*, decât cel cunoscut prin prima lectură.

Rebreanu a desăvârșit **postamentul** și a creat **coloana** de care romanul românesc avea nevoie.

Urmașii sunt condamnați să suporte “drept unitate de măsură pe acest înaintaș de proporții geologice” (Felix Aderca).

La analiza problematicii, a personajelor, a stilului și a construcției nu poți ajunge decât la următoarea concluzie: Liviu Rebreanu este Michelangelo al nostru.

Axa în jurul căreia gravitează toată opera lui Liviu Rebreanu este ideea de destin în ecuația căruia sunt introduse obligatoriu iubirea și moartea. Scriitorul imaginează lumi concrete, bine circumscrise istoric și social pentru a demonstra legea metafizică a destinului (Ion Simuț).

Cu toată biblioteca scrisă, opera lui Rebreanu rămâne problema homerică a criticii literare românești (cf Mircea Muthu).

Pentru noi, Liviu Rebreanu este arhetipul romancierului.

Ca scriitor și om, Liviu Rebreanu este un demn urmaș al Școlii Ardelene.

III

Cronici

O nouă contribuție în rebrenologie

Am avut un motiv special și o mare nerăbdare de a citi studiul dlui Cubleşan despre nuvelistica lui Rebreanu și chiar de a-i face o mică recenzie. Pentru a explica cele afirmate e nevoie de o paranteză și chiar dacă voi fi acuzat de lipsă de modestie îmi asum riscul mărturisirii în acest context. În toamna lui 2012 am definitivat pentru tipar volumul “Proza scurtă a lui Liviu Rebreanu”, dar am hotărât publicarea lui pentru 2014 - 2015. Pe foaia de titlu am inscripționat: “O lacrimă la comemorare; o floare la aniversare – LIVIU REBREANU 1885 - 1944”. Pentru adevărul mărturisirii dovadă capitolele publicate prin reviste începând cu anul 2009; și dl Cubleşan, cu care am avut un mic schimb de epistole pe subiectul acesta, poate depune mărturie.

Despre proza scurtă a autorului lui *Ion* s-a scris relativ mult în toată gama valorică, de la neglijarea și neînțelegerea acestui sector al creației scriitorului, trecând prin mediocritatea și sociologia cea mai de jos, până la câteva realizări majore. Cronologic, ultima mare realizare este studiul monografic **Nuvelistul Rebreanu** (Ed. Academiei Române, 2012) semnat de prodigiosul profesor universitar Constantin Cubleşan.

Studiul este structurat în șapte capitole tematice precedate de unul despre “Căutarea de sine” și urmate de unul scurt, “Încheiere”. Păstrând criteriul tematic, criticul analizează exhaustiv, punctual toate prozele scurte ale scriitorului aducând completări și nuanțări la exegeza anterioară. Cunoscând subiectul

aș putea enunța ample opinii pe marginea fiecărui capitol al studiului, dar mă rezum la câteva observații care să punteze importanța și valoarea contribuției dlui Cubleşan la exegeza operei lui Liviu Rebreanu.

În primul capitol, autorul rezolvă câteva probleme importante referitoare la ceea ce numește “căutarea de sine” sau altfel spus “biografia intelectuală” a foarte tânărul Liviu Rebreanu din vremea studiilor militare și a scurtei cariere de ofițer în armata Imperiului și din perioada domiciliului obligatoriu acasă (1908-1910) după demisia din armată; încadrarea debutului în proza vremii. “Perioada începuturilor scriitoricești ale lui Liviu Rebreanu are, zice criticul, trei etape distincte”: etapa studiilor la Academia militară “Ludoviceum” când scrie “teatru”; perioada carierei militare când produce proze în limba maghiară și “a treia etapă, și cea mai semnificativă, hotărâtoare pentru destinul său artistic, este cea de după abandonarea carierei militare și întoarcerea pe meleagurile născudene, acasă, în lumea satului românesc transilvănean.” Întoarcerea acasă o consider hotărâtoare pentru viitorul prozator pentru factologia de biografie sufletească și intelectuală. Este o întoarcere în **matricea sa stilistică**. De la începuturi, Rebreanu a auzit în el **glasul** scrisului și a răspuns la această chemare. În capitolul doi, “Imaginea debutului”, sunt trecute în revistă analitic textele în limba maghiară din volumul *Szamar lerta / Scara măgarilor* pregătit pentru tipar pe când mai era ofițer în garnizoana de la Gyula. Prozele sunt semnate Olly Oliver, pseidonim pentru Rebreanu Oliver (maghiarizarea numelui românesc Rebreanu Liviu). De apreciat strădania criticului de a scoate ceva din acele proze și de a le lega de ceea ce va scrie nuvelistul român Liviu Rebreanu. După părerea mea efortul depus este disproporționat de mare în raport cu valoarea și importanța acelor schițe în limba maghiară. Prozele respective rămân doar un capitol de istorie literară cu valoare strict de document. Undeva în studiu, amintind și pe Ioan Slavici, criticul se întrebă destul de retoric: ce ar fi ajuns Liviu Rebreanu dacă

rămânea în Imperiu, departe de casă și ar fi continuat să scrie în limba maghiară. Dl Cubleșan opinează că literatura maghiară a pierdut un scriitor cel puțin important. Aici din nou mă despart de dl. Cubleșan. Chiar dacă ar fi ajuns scriitor maghiar susțin că nu ar fi depășit statutul de scriitor mediu provenit *dintr-o provincie de la marginea imperiului* bicefal. Aici este locul să mai fac o observație. Cred că acordă o atenție prea mare și textelor din categoria traduceri-prelucrări (“Țăranul și coasa”, “Ionică”, etc) integrându-le cam cu prea mare încredință în fluxul prozelor *scrise de Liviu Rebreanu*. Acestea sunt doar exerciții de stil și compoziție. Fiind conștient că acele proze nu-l reprezintă nici ca subiect, nici ca valoare, scriitorul le-a lăsat (cu două-trei excepții) uitate prin reviste. În bibliografia studiată n-am întâlnit mențiunea că Rebreanu ar fi publicat fragmente din romanele la care lucra sau definitivate. În schimb foarte ușor și repede asemenea proze mediocre a publicat și înainte și după 1920, anul romanului *Ion*. De ce? Probabil că scrierea unor astfel de schițe are și alte cauze decât cele ale inspirației.

Criticul păstrează clasificarea tematică devenită clasică de la Piru încoace și acceptată aproape de toată lumea: proze de inspirație rurală; proze de inspirație citadină; proze inspirate de Primul Război. Acestei clasificări dl Cubleșan aduce modificări și nuanțări personale, importante, care pun în lumină varietatea și bogăția prozei scurte rebreniene. Tema citadină este desfăcută în “Cei de la marginea societății” [lumea lumpenului]; “Oamenii umili ai orașului”; “Iluzii, decepții, blazări”. De asemenea propune o nouă grupare tematico-stilistică: “parabole și fantezii diverse”.

Comentarii nuvelisticii rebreniene au pus sub semnul influenței lui Gorki și Caragiale bucăți precum *Culcușul*, *Golanii*, *Oocrotitorul*, *Norocul etc*, dar, practic, fără analiza problemei. Noul exeget al lui Rebreanu aduce substanțiale completări reliefând partea originală a prozelor în cauză.

În analiza textelor, criticul, mereu echilibrat, urmărește punerea în relief a subiectului cu posibilele lui semnificații, a

personajelor cu trăsăturile lor semnificative, simultan cu analiza formei (stil, tehnici narative și copoziționale). În cazul unor nuvele *analitica* (interpretarea) putea fi mult mai amplă și adâncă; criticul s-a mulțumit cu puțin.

Demersul analitic pune în evidență câteva aspecte esențiale ale lui Liviu Rebreanu ca autor de povestiri, schițe și nuvele, cum ar fi: evoluția scriitoricească de la debutul revuistic în "Luceafărul" de la Sibiu (*Glasul inimii*, 1908) pînă la *Ițic Ștrul, dezertor* (1920, anul publicării romanului *Ion*) sub diferite aspecte: tipologia subiectelor, a conflictelor și a personajelor, tipul de analiză psihologică practicat de Rebreanu, relația dintre narație și descripție, specificul descrierii rebreniene. Toate aceste aspecte ale nuvelisticii lui Rebreanu puteau fi aprofundate, multe din proze pretându-se la subtilități de analiză. Tocmai de aceea spuneam că autorul studiului s-a mulțumit cu puțin!

Caracterul analitic-punctual al studiului și trimiterile spre relația proză scurtă-romane pun în lumină unitatea operei lui Liviu Rebreanu, o unitate de *Weltanschauung* și de stil. În legătură cu observațiile relației nuvelă/roman, este de reținut că exegetul, spre deosebire de majoritatea comentatorilor, nu cade în păcatul purei factologii, găunoasă; nici un moment criticul nu subordonează proza scurtă romanului.

De-a lungul celor 320 de pagini sunt punctate puternica originalitate și contribuția lui Rebreanu la dezvoltarea și modernizarea prozei scurte românești din intervalul temporal 1900 - 1920. Era un câștig pentru studiu, dar și pentru cititor dacă observațiile respective ar fi fost însumate în capitolul final, ordonate pe câteva aspecte.

Trăgând linie și făcând socoteală putem spune că studiul, *Nuvelistul Rebreanu* a demonstrat teza pe care și-a popos-o: autonomia prozei scurte rebreniene, valoarea și importanța ei. Studiul dlui profesor Cubleşan rămâne unul de referință în bibliografia rebreniană.

Odisea lui Rebreanu cu Funny

După ridicarea Monumentului Rebreanu (ediția critică în 23 de volume), urmând exemplul lui Brâncuși, maestrul Niculae Gheran a purces la *șlefuirea* monumentului ca în strălucirea lui să se oglindească lumea și omul.

D-l Gheran nu s-a despărțit de marea lui iubire, ci, dimpotrivă, s-a angajat într-un nou Proiect Rebreanu în 4 tomuri care să cuprindă arhiva personală a scriitorului. Începutul s-a săvârșit prin tipărirea volumului **Liviu Rebreanu – Fanny. Intime** (2012) sub egida Academiei Române în colaborare cu Muzeul Județean Bistrița-Năsăud. Pe foaia de titlu mai scrie: “text ales și aparat critic de Niculae Gheran, stabilirea textelor în colaborare cu Doina Hiticaș-Moldovan, Teodor Papuc și Lorența Popescu, indici de Teodor Papuc.”

Volumul adună între coperțile sale “405 epistole din corespondența lui Liviu cu Fanny Rebreanu emisă în intervalul 14 august 1911 – 24 decembrie 1943, dintre care 237 scrisori aparținând romancierului și 166 soției sale, lot în care au fost incluse și câteva misive adresate în comun (soției și Puiei, rareori și lui Radu Vasilescu, soțul acesteia).” Lectura și documentarea în interiorul epistolarului sunt facilitate de cei patru indici: de persoane, de titluri, toponimic și cronologic. Valoarea de document a volumului este întregită de notele care însoțesc textul scrisorilor. Cartea de memorialistică a lui Fanny Rebreanu, *Cu soțul meu* (1963) și volumul din 1981, *Liviu Rebreanu la lumina lămpi* apărut sub semnătura Puia-Florica Rebreanu impuneau în

mod imperios “reluarea epistolarului «la lumina zilei», nu a lămpii”. În “notă asupra ediției” exegetul scriitorului atrage cititorului atenția asupra unui amănunt de mare importanță și semnificație, referitor la redactarea volumului: “[...] în cazul lucrării de față, ne-am propus să reproducem, cu foarte puține excepții, cât mai exact grafia originală, precară pe alocuri din punct de vedere ortografic și nu numai. Nu de alta, dar și transcrierea greșelilor verbale și de peniță a fost și rămîne un mijloc de portretizare a personajelor. Pentru cursivitatea lecturii, am renunțat de regulă la proteze de tipul unor semne adăugate între paranteze drepte, ca și la tradiționalul *sic*.”

Spre dezamăgirea tuturor paparazzilor, volumul de “intime” nu oferă material pentru cancan. În schimb, citind scrisorile descoperi două personaje cu mare potențial romanesc, de mare roman realist-social (vechi sau nou) sau de analiză.

În mariajul rebrenilor, Fanny a fost vioara întâi. Indiferent când și de unde au fost trimise, chiar intime fiind, scrisorile sunt *seci* în ceea ce privește relația *bărbat-femeie*. Relația soț-soție Fanny o trăiește, în primul rând, din perspectiva unei femei preocupată de aspectul material al existenței și a vieții mondene. Declarațiile de afecțiune erotică ale lui Fanny față de Liviu au de la un moment dat uscăciune de “ritual” (cf. Gheran), dar insistente direct proporțional cu ascensiunea socială (financiară și scriitoricească) a soțului. Pentru d-na Rebreanu romanele soțului sunt în primul rând marfă și mai apoi valoare, creație. “Provenită dintr-o familie de boieri scăpătați, Fanny rămăsese cu spoiala luxului de altădată”, a avut în permanență ifose de aristocrată dornică a face parte din elita epocii. Unul din marile ofuri ale lui Fanny, actriță modestă, a fost să devină “societară” la Teatrul Național. În acest scop cerea insistent lui Liviu să se folosească de prestigiul său și de funcțiile pe care le avea. Spuneam că Fanny era foarte orgolioasă. Pe câteva plicuri cu scrisori adresa destinatarului era: “Domnului Liviu Rebreanu, Președintele S.S.R., Director General al Teatrului Național București”, iar la expeditor “Fanny Rebreanu...” Dar să revenim la oful actriței. După cum spuneam,

speranță deșartă. Nu a izbutit niciodată să atingă performanțele multor colege de scenă, stagiare ca și ea, care s-au afirmat repede în teatrul românesc. De altfel, nici în relație cu colegele nu este sinceră. Relațiile sale se întemeiau numai pe interes. Într-o notă la o scrisoare a scriitorului expediată din Iași (4 X 1918) N. Gheran scrie: “Deși cu aproape 10 ani mai mare decât Elvira Popescu, Fanny nu conținește s-o servească în fel și chip; nu în virtutea unei prietenii sincere, corespondența ei către Liviu fiind presărată cu multe bîrfe și rezerve față de «amice» [...]. De altfel, nu o dată îl sfătuiește pe Liviu să procedeze la fel, în relațiile cu terți înstăriți.”

Iubirea pentru Liviu și egoismul, grija pentru persoana sa socială și mondenă s-au unit într-un melanj. Acest adevăr nu poate fi ascuns de falsa modestie și de remarci “nevinovate”: “Îmi pare bine că ai pus fotografia mea în *Calendar*. Eu, care sunt foarte modestă și nu-mi place reclama, de data asta sunt mulțumită. Ai dat tu fotografia? Îmi place s-o pui pe cea care e sub lampa verde. Cred că sunt binișor acolo. Pune și pe Lilly sau Zamniceana. Nu e rău.”

În plan strict familial, în pretențiile ei de descendentă boierească a ținut la distanță rubedeniile ardelene sărace ale soțului. Ea – aristocrata, ei – plebea! Fanny nu pierde nici un prilej de a învenina relațiile lui Rebreanu cu familia de peste munți. Acest comportament egoist și arogant a caracterizat-o permanent. Astfel, prezența Floricăi, sora mai mică a soțului, găzduită un timp în casa lor, o îndispune atât de tare, încât până la urmă o va alunga găsindu-i o altă locuință. Drept replică, la rândul ei, devenită Florica Schuster prin căsătorie, Rița nu-și ascunde aversiunea față de cumnată și pune în circulație insolite aspecte din viața familială a fratelui ei, unele adevărate, ca de exemplu refuzul categoric al lui Fanny de a avea un copil cu Liviu. Soția l-a influențat atât de puternic pe Liviu încât de foarte multe ori a avut față de mama sa o atitudine filială nu tocmai corectă. În parte însăși tragedia lui Emil i se datorează. Printr-un prieten de pe meleagurile natale, Emil a avut șansa de a trece în țară. Cu promisiunea că va fi găzduit de frate și cumnată, Emil se pare că a fost sfătuit să mai aștepte.

Deznodământul este cunoscut: aflat pe frontul românesc, ofițerul Emil Rebreanu acuzat de autoritățile austro-ungare de trădare este condamnat și executat prin spunzurare.

Spiritual Fanny este destul de fragilă. Aflată în concediu la Veneția sau Paris, Fanny nu avea timp pentru muzee și teatre ori pentru vizitarea monumentelor istorice. Într-o scrisoare din orașul lagunelor, găsim următoarele propoziții: “Te costă o avere dacă te lași dusă de gust și plăcere”; într-o epistolă trimisă din orașul luminii scrie: “Pe la teatru nu am fost, decât la Elvira. Las la urmă câteva piese, să vedem bugetul. Deocamdată mă ocup de mine.” Pentru a sesiza *prăpastia* spirituală și intelectuală care desparte pe Liviu de Fanny e suficient să pui *tete-a-tete* aceste scrisori cu cele trimise de Liviu în 1928 din Norvegia, Anglia, Spania. În una din acele scrisori autorul viitorului volum *Metropole* mărturisește: “Eu n-am venit aici pentru congres, ci ca să cunosc o țară.”

În scrisorile autorului lui *Ion* către soție mărturisirile despre universul romanelor sale, despre procesul de creație aproape lipsesc, în schimb abundă datele tehnice și precizările temporale referitoare la orele petrecute la masa de scris, la numărul de pagini scrise. Penuria de informații subtile cu privire la procesul de creație se explică prin faptul că Rebreanu nu vede în soție un partener de idei (apud Gheran). Soția era preocupată de “*conversație*” (bârfă, mai direct spus). În multe scrisori cere soțului “*noutăți*”: “Ține-mă în curent. Îmi face plăcere să știu toate mofturile, toate informațiile, fie chiar când sunt mincinoase și exagerate. Tu mă cunoști, mor după *conversație*”. Ea trăia cu mândria de a fi soția unui mare scriitor. Acest orgoliu a devenit, mai ales după moartea lui Rebreanu, meschin. Adevăr, sinceritate sau cochetărie de prost gust (?): “Nu știu dacă vreodată ai simțit în operele tale mărețe trăiesc eu și cuget și eu, hoinăresc eu.” Din scrisori nu rezultă că soția citea operele soțului pe măsură ce erau elaborate, că sufletește era alături de el. Îl gratula doar cu vorbe mari: “opere mărețe”, “Cezarul literaturii”, unele devenind involuntar ridicole: “Cezar al literaturii trebuie hrănit”. Moralicește precară, nu se sfiește ca în epistole să mintă, uneori chiar să

“modifice” textul scrisorii prin ștersături și, mai grav, *să falsifice* textul. Prin muncă benedictină și scrupulozitate moral-deontologică N. Gheran dovedește minciuna și falsul. E suficient să trimit la notele de la p. 155 și 259 ale volumului.

Revin la mărturisirea lui Rebreanu: “Eu n-am venit aici pentru congres, ci ca să cunosc o țară.” Care sunt înaltele preocupări ale lui Fanny când se află la Paris? Aici “Toată ziua alerg, seara mor de oboseală.” Normal, după ce a cheltuit franci cu nemiluita pe *lenjerie, stofe, mățăsuri, ciorapi, mănuși, pantofi, parfumuri, farduri*. Este nespus de mândră de cumpărăturile ei: “Voi fi prințesă și eu o dată în viață.” Mai mult, “Cred că numai regina are rufe ca ale mele.” Toate cele cumpărate “Sunt superbe, nu altceva. Ultima modă [...] Superbe!” Liviu o sfătuiește să fie mai strânsă la pungă, dar îi răspunde la cererile pecuniare. În cererile ei de bani, soția e mai mult decât cinică. În misivele ei sinceritatea își dă întâlnire cu vulgaritatea. În una din scrisori își exprimă mândria și prețuirea față de soțul care este “în stare să țină un c... de femeie”, “cam mare” și urmează: “Lucrurile mele în loc de 7 mii cât au costat ale Puiei au depășit cu mult. Ce vrei și eu sunt cu mult mai mare decât Puia. Eu am făcut-o pe ea, nu ea pe mine.” La întoarcere în țară îi e teamă că va avea probleme la vamă pentru că are “multe și de toate”, dar speră să scape de vămuire. “Poate că numele tău îmi va fi de ajuns ca să scap”, îi scrie lui Liviu când pornește spre casă. După citirea unor astfel de scrisori nu putem spune decât că în gândire, vorbe și comportament Fanny este fățarnică, echivocă, cinică, egoistă, capricioasă, slobodă la gură, orgolioasă.

Apropo de aceste trăsături de caracter. În primii ani de căsnicie, în timpul turneelor prin țară, tînăra soție și actriță avea un comportament destul de “boem” fiind flatată de admirația bărbaților. Se pare că Liviu i-a atras atenția, altfel cum se motivează pateticile asigurări din partea ei prezente în câteva scrisori din perioada respectivă. În scrisoarea trimisă din Botoșani (15 VIII 1915) i se adresează lui Liviu cu un reproș mascat. “Nu crede că mă plimb, și petrec. Dacă asta crezi, te rog să știi că nu

este adevărat”, iar peste câteva rânduri: “Te sărut din suflet și te rog nu mai îmi scrie urât. Mi-e groază. Tu uiți că eu sunt o răsfățată și o capricioasă?” În altă misivă, anunțându-și sosirea acasă, scrie “Scumpule dragă, fericită sunt că scap de haita asta de cîini”. Scrisoarea are un BN: “Fii liniștit, n-am văzut tipul și nici n-am simțit nimic pentru el. Ai încredere în mine mare.” Pentru ca tabloul să fie complet încă un extras din altă scrisoare: “Fii mîndru, Liviu meu bun, tot Fănica ta este cea mai cinstită și cuminte. Știi toate au făcut cîte în lună și stele fără de mica ta nevastă. Zic toate deoarece cu adevărat fără excepție sunt toate niște nerușinate și murdare” și ... inocent își întreabă bărbatul: “dar tu oare ești numai al meu? De-ași ști că mă schimbi, că împarți dragostea cu alta, îți jur că m-aș revolta în așa hal...”

Fanny a fost o soție autoritară, cicălitoare, cheltuitoare, capricioasă, obositoare prin valeitățile actoricești, și dorința de afirmare în lumea artistică și mondenă, perseverență până la sufocare în grija ei protectoare a vieții terestre a soțului-scriitor.

Nu se poate nega iubirea dintre cei doi, numai că de la o vreme a fost mereu tensionată. În toată această odisee marea vină a lui Fanny este că a refuzat cu obstinație să dea lui Liviu un urmaș. Rebreanu niciodată nu și-a mărturisit durerea. Dând dovadă de înalt caracter, bărbatul și soțul au fost credincioși jurământului conjugal făcut în fața altarului. “Intimile” lui mai mult camuflează decât devoalează frământările sale interioare.

Din scrisori prinde viață un personaj complex. În egoismul ei feminin și matern Fanny seamănă cu Aglae, personajul călinescian din *Enigma Otiliei*. Prin caracterul de Veneră și Madonă seamănă cu femeia din erotica eminesciană. Cel care se va încumeta să scrie un roman în care protagonist să fie Liviu Rebreanu în *Intime* are materialul brut pentru a face din Fanny un excelent personaj balzacian.

În ceea ce privește pe Puia, fiica lui Fanny, putem apela la zicerea populară “așchia nu sare departe de trunchi”. După moartea soțului (1975) Puia și-a reluat numele de fată înfiată de Rebreanu: Puia-Florică Rebreanu, ca generațiile următoare s-o știe

ca fiică și moștenitoare a marelui scriitor. Din evocarea lui N. Gheran a relațiilor cu Fanny și apoi cu Puia, din perioada elaborării ediției critice a operei scriitorului se decantează portretul moral al celor două. Venerația pentru memoria lui Liviu Rebreanu nu vine din prețuirea pentru valoarea lui de scriitor național și universal, ci din mândrie găunoasă și din interesul material rezultat din drepurile de moștenitori direcți și unici. La reproșul Puiei-Florica Rebreanu că nu participă la manifestările organizate de familie în memoria scriitorului N. Gheran îi dă următoarea replică grea de morală: “În locul unor slugi de cimitir, prefer să văd oameni care au făcut ceva pentru editarea și comentarea operei rebreniene.”

A fost Fanny pentru Rebreanu noroc sau ghinion? Greu de dat un răspuns obiectiv și definitiv deoarece și *norocul* și *ghinionul* au egală îndreptățire la un răspuns în termeni de da/nu.

Prin lectura “intimilor” facem cunoștiință cu omul Rebreanu cu bucuriile și durerile sale. Chiar dacă l-a iubit (nimeni nu pune la îndoiață acest lucru), multe din nemulțumirile și durerile lui se datoresc consoartei sale, orgolioasă și cicălitoare, dar și suprasolicitărilor impuse de funcțiile administrative din cultură. Totdeauna Rebreanu și-a onorat funcțiile și sarcinile social-culturale. Acestea sunt suficiente și întemeiate motive pentru a se retrage pe cât posibil din această lume pentru a trăi alături de personajele sale. Rebreanu și-a scris romanele departe de familie și de gălăgia din jurul său, fie la Orlat, fie la Valea Mare, ori în București, când familia era plecată. În fața foii albe scriitorul părăsește pe omul Rebreanu și trece în lumea închipuită de el. Numai atunci scapa de *singurătate* și trăia cu adevărat fericit.

Pentru cititorul obișnuit al romanelor, “intimile” lui îi oferă numeroase surprize. Uimit cititorul descoperă fața sentimental-lirică a scriitorului realist obiectiv, impersonal. Stăpân absolut al personajelor sale, nu același stăpân se dovedește în relație cu soția. Sincer îndrăgostit se supune cerințelor, sfaturilor și capriciilor femeii până acolo încât uneori în comportamentul social îi scapă manifestări care nu-i stau în caracter. De exemplu, în relațiile cu Elvira Popescu din timpul refugiului ieșean urmează

sfaturile soției sau; de câte ori este invitat de cineva la masă, se bucură gândindu-se la banii economisiți; ca să nu mai vorbim de atitudinea față de rudele lui de acasă. Adevărul e că viața de familie a fost mereu tensionată. Existența celor doi soți, mai ales după anul *Ion* s-a închis în tiparul convețiilor, a intrat în faza de rutină sanitară și socială. Vorbele de dragoste cu care se adresau unul altuia în scrisori devin treptat formule politicoase. Într-o scrisoare trimisă de la mare (1922) soția îi reproșează soțului că între ei s-a instalat o “înstrăinare sufletească”. În alta (Paris, 1928) Fanny întrebă “Liviule dragă, îmi face impresia că nu ți-e dor de nevastă ta. Ce zici?”

Cunoscând acum în mod direct o parte din corespondența lui Rebreanu îmi permit să formulez două idei cu referire la viața scriitorului din perioada 1908 (Descălecatul în Țară) și 1920. Prima: în viața de familie și în cea socială Liviu Rebreanu a fost un *gentleman*. A doua: etapa existențială respectivă a fost guvernată, pe de o parte, de dorința de a se impune și a fi recunoscut ca *scriitor* de contemporanii săi, iar pe de altă parte, de iubirea înflăcărată pentru tânăra soție, Ștefana Rădulescu. În urma lecturii acestui volum de “intime” mă gândesc că multe din paginile romanelor parcă cer să fie citite prin grila psihanalizei, în prelungirea a ceea ce a realizat Liviu Malița în *Alt Rebreanu*.

“Cuvânt-înainte (atenție la ortografierea sintagmei) dincolo de valoarea informațională și de inițiere în epistolarul intimelor rebrenilor mai are și o altă valoare. Paginile respective, o mică nuvelă, confirmă (a câta oară?) talentul de prozator al D-lui Gheran: frazare elegantă, ton ironic de diferite grade, de evocator și portretist, într-un cuvânt un condei subtil descendent mai degrabă din *moralști* decât din realiști.

Închei cu o apreciere pentru munca migăloasă, devotată, epuizantă depusă de N. Gheran și echipa sa (Doina Hiticaș-Moldovan, Teodor Papuc, Lorența Popescu).