

Colecția

REBRENLANA

Coordonatori:

Andrei Moldovan

Ioan Pinte

© Editura Școala Ardeleană
Cluj-Napoca, str. Mecanicilor nr. 48
Redacția: tel. 0364-117.252; 0728.084.801
e-mail: office@scoalaardeleanacluj.ro,
redactie@scoalaardeleanacluj.ro
Difuzare: tel./fax 0364-117.246; 0728.084.803
e-mail: difuzare@scoalaardeleanacluj.ro,
esadifuzare@gmail.com
www.scoalaardeleanacluj.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
MUTHU, MIRCEA

Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului / Mircea Muthu. - Ed.
definitivă. - Cluj-Napoca : Editura Școala Ardeleană, 2020

Conține bibliografie
ISBN 978-606-797-486-7

821.135.1.09

Editor: Vasile George Dâncu
Coperta: Eduard Grecu
Tehnoredactare: Larisa Crăciunaș

Mircea Muthu

Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului

ediție definitivă



Cluj-Napoca, 2020

*Romanul dă vieții un tipar care-i
cuprinde și dinamismul și fluiditatea.*

LIVIU REBREANU

Cuprins

Cuvânt lămuritor	7
PREAMBUL.....	9
PARADOXUL ORGANICULUI.....	13
„Evoluția literaturii urmează evoluția vieții”	13
„Urzeala generală există”	29
Romanul, „un corp sferoid, se termină precum a început”	38
„Un realism al esențelor”	56
„Iubirea se învecinează cu Moartea”	70
Transilvania – „unitate rotundă românească”	88
„Omul nou” și „Lumea de mâine”	94
„Fluviul vieții cotidiene”	100
„Un jurnal de sugestii politico-sociale”	105
„Discreția scriitorului în viață e inutilă”	110
SPRE INTEGRALA LIVIU REBREANU	
PANOPTICUM	113
NOTE ȘI COMENTARIU	159

PARADOXUL ORGANICULUI

„Evoluția literaturii urmează evoluția vieții”

Cu toate că Liviu Rebreanu (1885-1944) nu este un teoretician în sensul consacrat al termenului, protogeneza credo-ului său artistic din *Jurnal* ori *Spicuri* mărturisește despre prezența meditației teoretice, în paralel cu elaborarea trudnică a prozei scurte și a primului roman imprimat în 1920 (*Ion*). Excerptele din Heine, G. Ibrăileanu, Anatole France ori Izabela Sadoveanu ș.a., făcute în perioada 1908-1911, de sistematice acumulări, se găsesc la fundamentul opțiunilor, cristalizărilor și conceptualizărilor ulterioare¹. Precizările frecvente referitoare la statutul estetic al nuvelei sau la principiul obiectivării în roman, precum și observațiile despre importanța construcției în epică, toate acestea formează – încă de pe acum – adevărați *topoi* într-un sistem teoretic sui-generis. Conferințele, rândurile de jurnal și o bună parte din interviuri – în esență e mereu reluată explicația genezei și a structurii principalelor opere – nu validează pe teoreticianul de vocație, în pofida argumentării convingătoare despre necesitatea unității sferice („corp sferoid”) a romanului de pildă.

Că scriitorul și-a dorit o asemenea ipostază reflexivă este dovedit, în schimb, de insistența periodică a intervențiilor sale, precum și de pledoaria constantă pentru profesionalizarea scriitorului, pentru care „scrisul rămâne profesiunea cea mai nobilă”. Eu n-am altă meserie decât scrisul. „Eu nu sunt decât un simplu scriitor”, va spune cu umilință dublată de orgoliu în *Cum am scris „Răscoala”*. Or, afirmația trebuia sprijinită și teoretic, în sensul de a dovedi și pe această cale, a explicitării, că opera literară „nu e o jucărie agreabilă și nici mai cu seamă o jonglerie de fraze” (*Cred*). Tonalitatea confesivă prin excelență dar și formulările axiomatice deja în mai vechile *Caiete* sau în *Jurnalul* ce rotunjește biografia spirituală a creatorului, le înțelegem mai bine dacă ținem seama și de valoarea contextuală a acestor documente complementare. Astfel, *Viața* (tradusă în relația polivalentă dintre om și pământ, dintre istorie și „timpul cel mare”), apoi *Opera* (ce transformă aceste relații în „lumea nouă, născută din subconștientul meu”), în sfârșit, *Teoria* (fixând operei statutul de filosofie *ad concretum*) – toate aceste ipostaze alcătuiesc, la rândul lor, trinitatea subsumată unei categorii suverane: o r g a n i c u l. Mărturisirea însăși conține, sub formă diseminată, *confesiunea propriu-zisă, elementul de poietică și noțiunea de teorie literară*. Coexistența deocamdată a straturilor enunțate (evidentă în amintitele *Caiete*) atestă că tânărul Rebreanu avea sentimentul genuin al totalității lumii. Ca și concept însă *organicul* este multiplu etajat, el are statut de imanență atât în epica exemplară traversată de suflu epopeic, precum și în concepția despre artă a scriitorului ce conturează clasică, balzaciana imagine a creatorului demiurg.

Nivelurile organicului se condiționează reciproc într-o dialectică proprie existenței și din studierea căreia prozatorul va extrage „pulsăția vieții”, convertită apoi în *ritmul epic*. Coborând, în linie teoretică, din *energeia* postulatată de către Aristotel „pulsăția vieții”² îi impune lui Rebreanu articularea operei după normele *mimesis*-ului și, extrapolând, antologica definiție a realismului: „viața eternizată prin mișcări sufletești” (*Cred*), sau „a vedea viața și lumea în proporțiile eternității” (*Spovedanii*). O asemenea racordare la *energeia* universală presupune și implică în egală măsură *ontologicul* – de fapt prima fațetă constitutivă organicului. „Toate cărțile mele își au o explicație originară în acea viziune a întregului, a omului care nu trebuie să se despartă de pământ”, declară aforistic Rebreanu într-unul din cele mai consistente interviuri³. Vocea obsesivă sau „Glasul pământului” se detașează de toate celelalte echivalând, vom vedea, cu *destinul* și în funcție de care omul – preferat în ipostaza „elementară” de țaran și dotat cu „bunătatea funciară” ce nu elimină totuși violența – se definește. Pământul alcătuiește „însăși problema vieții românești”. Trilogia de romane plănuită „să cuprindă întreaga problemă a pământului” din Transilvania, Vechiul Regat și din Basarabia, urma „să înfățișeze și să simbolizeze pasiunea organică a țaranului român pentru pământ” (*Mărturisiri*). Proiectul estetic ilustrează, așadar, organicul din perspectivă ontologică. Aceasta întrucât, subliniază prozatorul, pământul e, pentru țaran, nu un obiect de exploatare, ci o ființă vie, față de care nutrește un sentiment straniu de adorație și teamă” (*Laudă țaranului român*). Nu e de mirare deci că în *Țăranii* lui Reymont „limba țaranului polonez a păstrat gustul pământului, ca și limba

țărănilor noștri” (*Reymont*). Considerații asemănătoare îl autorizează pe Rebreanu să vorbească despre „țărănișmul nostru organic”, el „ne predestinează să cultivăm povestirea ca forma cea mai adecvată sufletului românesc” (*Centenarul nulei românești*) – observație fină ce merita să fie dezvoltată într-un studiu aparte. În spiritul amintitului „țărănișm” e tratată chestiunea tradiției literare, marcată de același unghi ontologic⁴. Opțiunea pentru „operele ieșite din însuși pământul nostru” e concluzia firească, la fel cum tradiția adevărată „e o simplă merinde (sic! – n. ns.) sufletească” („*Mișcarea literară*”) – idee amplificată metaforic și retoric în interviul acordat lui I. Valerian: „Pot eu, care sunt fiu de plugar, să afirm că nu mai simt nici un pic de miros de brazdă afânată în mine? Arborele își simte rădăcina adânc înfiptă în glie, ca de acolo să-și tragă seva pentru ramurile care urcă în sus”. Tot astfel, notează în *Cred*: creația literară „își împlântă mai adânc rădăcinile în pământ ca să poată urca mai sus, spre cer. Se uită cu evlavie pioasă înapoi, spre a putea privi mai sigur înainte”. *Omul și pământul* trăiesc, în proză, sub diferite forme de conexiune, primând fără-ndoială „un crez radical antropocentric”⁵. „Glasul pământului pătrunde național în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l” (*Ion*). Obsesia elementarului, a teluricului aglutinează Eros-ul cu Thanatos-ul mai ales în finalul marilor romane. În raportul dintre pământ și om cel de-al doilea termen este preferat în ipostaza de *țăran* cu valoare estetică de *prototip*, noțiune ce traduce, în alți termeni, identificarea lui cu însuși poporul român (cf. *Lauda țăranului român*), de unde absolutizarea diferențelor dintre sat și civilizația orașului. Că această hipertrofie se datorează și unei

conjuncturi politice dramatice pentru națiunea noastră, cum observa Mihai Gafița comentând *Lauda...*, este perfect adevărat⁶. E la fel de adevărat, pe de altă parte, că supralicitarea satului ca rezervor al energiilor naționale este aproape o constantă în meditația diversă ca tematică (de exemplu în *Literatura și iubirea*), ea datorându-se aceluiași prim nivel – cel *ontologic* – din categoria suverană. În același timp însă omul va fi proiectat și într-o utopie ce dezvăluie cunoscuta apetență pentru *organic*, dimensionat acum la scara cosmică. În *Spovedaniile* sale, atât de elegiace în fond, scriitorul visează la „omul-sinteză, cu posibilități de viață în toate dimensiunile, în toate spațiile, cu posibilități de recreare a vieții”.

Complementaritatea om-pământ este regăsită, intuitiv, și la nivelul *bios*-ului. De aici probabil preluarea *tale-qualis* a cunoscutului principiu din sistemul lui Mihail Dragomirescu, anume că opera literară „este un corp psihofizic cu o viață independentă” (*Liviu Rebreanu își povestește viața*). Definierea, în acest chip, a operei apasă pe unitatea de structură („corp psiho-fizic”) a acesteia, exprimabilă analogic⁷. Accepțiunea lui Dragomirescu este asimilată aici de poetica romanului realist, conform căreia opera ființează ca o reeditare specifică și sublimată în cuvânt a *unității* realului. Transferată în ficțiune, realitatea – tocmai prin atributul esențial al organicității sale – modelează literatura după atributele „organismului viu” ce se dezvoltă apoi în virtutea unor legi caracteristice. De la formula „evoluția literaturii urmează evoluția vieții” (*Literatura și iubirea*) se ajunge la organicul înțeles biologic, fapt ce îi înlesnește scriitorului posibilitatea de a face ape la *energeia* structuratoare: „Aceasta

este direcția în care literatura română se dezvoltă, către idealul unui organism viu cu rădăcinile împlântate adânc în viața societății, și aceasta este tendința pe care înțelegem s-o slujim și noi”. Afirmatia e programatică, deși, luată în sine, ea s-a prefăcut demult într-un loc comun al teoriei literare. Opera ca „organism viu” își are punctul de plecare imediat și în *organismul* ca și derivat al conceptului post-diltheyan de *organicitate*⁸.

Oricum, din specificarea citată mai sus putem deduce și un alt sens, anume cel *etno-social* și *național* și prin care ne plasăm pe cel de-al treilea palier al categoriei ce coagulează *theoria* lui Rebreanu. În acest sens, e notabil optimismul cu care scriitorul privește viitorul culturii noastre, nu numai literară. „România – îi spune lui Camil Baltazar – va fi un centru literar european”, optimism justificat, pe de o parte, de unitatea etnică a carpato-dunăreanului și de actul de justiție istorică, pe de alta, săvârșit la 1918, prin definitivarea statului unitar național. Unitatea națională conferă literaturii „grandoare”, mai ales când e vorba de proză, de roman. De altfel, cititorul constant al „Vieții Românești” elucidează conceptul de *specific național* derivându-l din nivelurile coextensive ale organicului. *Specificul național* are valoare de „postulat al diferențierii pe care o râvnește fiecă neam” (*Literatura și iubirea*). Suprema sa expresie, literatura, cuprinde „în egală măsură atât sensibilitatea cât și filosofia unui popor, peisajul și limba sa, stilul său de viață, morala, vigoarea biologică” (*Lauda țaranului român*). Elementele enumerate se alchimizează în procesul de gestație, iar rezultatul acestuia – opera – e *sinteză* capabilă să redea „acea viziune a întregului”, cum îi declară lui Dan Petrașincu. Mai exact, creația e filtrul magic care alege esența calităților

și defectelor unui neam” (*Literatura și iubirea*). Fără să fie numit în chip expres, *mimesis-ul* de sorginte aristotelică e conținut în rândurile de mai sus, după cum expresia „literatura, pământul și sângele”, întâlnită în același articol, fixează aforistic aproape concepția lui Rebreanu, tutelată de primatul organicului.

Locul geometric unde ontologicul fuzionează cu socialul este de preferință *satul*, nu foarte deosebit totuși de cel al lui Blaga, pentru care – e adevărat – satul e atemporal, mai mult, „fiind-situat în centrul lumii, se prelungește în mit” (*Elogiul satului românesc*). Tipare arhaice organizează, vom vedea, și lumea lui Rebreanu. Aș preciza, pentru moment, că legăturile între opera literară și viață (= istorie) sunt placentare, cotidianul precipită în creația ce se întoarce în real, îmbogățindu-l. Cititorul lui Ion „se întoarce la sfârșit pe același drum înapoi, până ce iese din lumea ficțiunii și *reintră* în lumea lui reală” (*Mărturisiri*, subl. ns.) în mod firesc; după cum, în *Țăranii*, „ne simțim mai de aproape uniți cu pământul etern, din care se naște tot și în care trebuie să se topească tot, definitiv, în lanțul vieții și al morții” (*Reymont*). Anticipez că romancierul intuise magistral o lege estetică formulată de către un Georg Lukács, referitoare la funcționalitatea literaturii, aceasta fiind menită „să se verse din nou în fluviul vieții cotidiene”. Existența va fi reprezentată în determinările sale complexe, prezidate la rândul lor de „glasul pământului” în sens *ontologic, biologic, etnic, social și național*. Acest proces înzestrează ficțiunea cu atributele eposului. De altfel, analizând elogios romanul polonezului Reymont, scriitorul remarca, în spiritul viziunii proprii, că „nici unul dintre oamenii înfățișați nu trăiește o viață distinctă, individuală. Toți sunt

strâns uniți și se completează ca părțile unui organism. Eroul principal al operei este în realitate satul polonez. Ceilalți, indivizii, sunt doar părți constituite ale unui tot și dobândesc, prin chiar această calitate, caracterul de tipuri care rezumă viața generațiilor precedente” (*Reymont*). În asemenea condiții *ritmul epic* este, așa cum aminteam, echivalentul formal al „pulsăției vieții” și aceasta deoarece limba însăși a păstrat „ritmul vieții mișcătoare” (*Lauda țaranului român*). Iată acum de ce „lupta pentru prima frază și primul capitol e cea mai aprigă” (*Cum am scris „Răscoală”*). Tot acum se fixează ritmul unic, deosebit al romanului – chintesență de „viață mișcătoare” ce determină tocmai aspirația către „organismul viu” al operei. Racordul acesta, respectiv supunerea integrală a creatorului la ritmul interior al existenței ține de „marea taină” a gestației. Rezultatul, adică opera, e în congruență cu principiile elaborate de realismul critic. „Arta înseamnă creațiune de oameni adevărați și de viață reală”, îi spune lui I. Valerian și adevărul acesta, axiomatic iarăși, constituie laitmotivul poate cel mai frecvent în mărturisirile mai mult sau mai puțin literare. În numele său („a crea oameni vii cu mijloace vii” – *Jurnal*) este amendată „arta ca joc” întrucât „jocul nu are durabilitate”¹⁰, după cum respinge în bloc și fără nuanțările ce ar fi fost necesare modernismele epocii. Regalitatea creației, analizată în epocă și de G. Ibrăileanu în breviarul său de estetică și teorie literară (*Creație și analiză*, 1926)¹¹, este reafirmată de către publicistul și mai ales *omul de teatru* Rebreanu. În *Quo Vadis?* de pildă Sienkiewicz a reușit „să dea relief vieții și personajilor printr-o acțiune strânsă, dramatică”; asemănător romanului, personajul are, în teatru, „o linie centrală, o axă de cristalizare”¹² etc. Proza

lui Felix Aderca, *Domnișoara din strada Neptun* e apreciată pentru că „aici sunt oameni și e viață”, în virtutea „crezului radical antropocentric” (Klaus Heitmann). Așadar, „precum în lume ideea trăiește numai prin intermediul omului, de asemenea și în artă ideea nu poate fi rodnică decât după ce a creat oamenii prin mijlocirea cărora să se manifeste”¹³. Aplecarea către constructivism și tematică socială este departe de a fi doar rodul influenței exercitată de cultura germană, așa cum lasă prozatorul să se înțeleagă în interviul acordat lui Valer Donea¹⁴. Cert rămâne faptul că lecturile preferate – un Goethe sau un Nietzsche – consolidează justificările teoretice mai ales *după* redactarea principalelor opere. Liviu Rebreanu a nutrit sentimentul dar și nostalgia romanului ca „totalitate intensivă”, în sensul lukácsian al termenului. Autorul *Teoriei romanului* (1920) prelungește de fapt intuiția lui Hegel, care schișă trecerea de la „totalitatea extensivă” a *epopeii* la „epopea burgheză modernă”, unde „materialul și conținutul material ies în evidență în cuprinsul evenimentului individual care formează elementul central al întregului”¹⁵. Proza lui Rebreanu ilustrează și ea, parțial desigur, o asemenea tranziție, atât de caracteristică pentru perioada post-hegeliană și de care este marcat o bună parte din realismul critic al veacului trecut.

Concepția mimetică descinzând din *energeia* (= „pulsul vieții”) lui Aristotel, opera ca analogon ontologic, biologic, social ș.a. dar și opțiunea pentru „totalitatea intensivă” redevabilă lui Hegel alcătuiesc, în conexiune, eșafodajul poetic și filosofic în majoritatea prozei europene de până la neo-kantieni. Autorul *Răscolei* nu face deocamdată excepție, mai mult, conceptele deduse până acum circumscriu *praxis-ul*

scriitorului. În linia „totalității intensive”, de exemplu, marile probleme din societatea românească au fost „închise” în micul univers al satului, capabil să le re-proiecteze cu o forță epică halucinantă. „Când creează, artistul face operă de sinteză”, îi mărturisește aceluiași I. Valerian, și aceasta – sinteza – afirmă *estetic* de astă dată *organicul*. „Creația literară nu poate fi decât sinteză”, va nota cam în aceeași perioadă în *Cred* (1924). Limbajul artistic înseamnă deci „stilizare și concentrare” (*Mărturisiri*), iar inspirația – termen la care am să revin! – e o „concentrare foarte puternică a atenției asupra unui singur obiectiv” (*Liviu Rebreanu își povestește viața*). Construcția, arhitectura e, inițial, o chestiune de viziune (a integralității universului) și numai în plan secund una de metodă, de tehnică. Acesteia din urmă îi corespunde voința cu care autorul realizează simetriile interioare – de scene, de personaje etc. –, deci construcția propriu-zisă al cărei atribut, perfecțiunea, constituie mai mult un deziderat, resimțit ca atare de către prozator și teoretician. Ceea ce șochează în *Cred* bunăoară sunt termenii din relația, așa zice, existențială și particulară în scrisul rebrenian, cu reflexul său în exegeza critică ce pendulează – nu întâmplător! – între „epopeicul” și „romanescul” *Răscoalei* sau al lui *Ion*. E vorba de prezența „absolutului” (în sens de: totalitate) într-un plan mai mult de fundal și a textului ca „verigă între trecut și viitor”. Fără îndoială că absolutul e virtual, o „năzuință supremă” corespunzând, pe alt palier, *eticului* înțeles ca „nostalgie”. Aceasta, în pofida funcționalității principiului *pars pro toto* ce aduce romanului „grandoare epică” prin esențializarea – în acord cu legile genului – a „mișcărilor vieții”. Romanul însuși nu mai reeditează dimensiunea epopeică decât parțial și aluziv, personajul

– puternic individualizat – suferă procese de sfâșiere lăuntrică, fără să mai poarte aura *eroului* de altădată. Ni se propune, în schimb, *prototipul*, adică „tipul ideal”. În Boryna vedem „tipul ideal al țăranului” (*Reymont*), prin Apostol Bologa scriitorul a dorit „să sintetizeze prototipul” generației sale, nuvela *Alexandru Lăpușneanu* contează ca „un prototip al speciei” iar în George Coșbuc recunoaștem „prototipul poetului”, el fiind „cea mai pură și mai reprezentativă expresie a sufletului românesc” (*Coșbuc*). Pentru cronicarul dramatic „Nora devine prototipul omului”, personajele sunt „supraoameni” cam în felul *caracterelor* elaborate în clasicismul francez¹⁶. Ion e și el un „prototip”, alături de Petre Petre sau de Miron Iuga, așa cum afirmă în interviul acordat lui Dan Petrașincu, unde explică noțiunea: „Petre Petre și Miron Iuga sunt chiar prototipii celor două principii ale *Răscoalei*, țăranul și boierul, tot atât de dârzi, tot atât de puternici. Petre Petre este sinteza tuturor energiilor țăărănești, după cum Miron Iuga este sinteza vechilor prejudecăți ale boierimii noastre...”. Văzut ca sinteză ce înglobează socialul, depășindu-l intențional, prototipul se transformă într-una din expresiile *absolutului* în artă, pe de o parte, și concretizează în mod specific (estetic adică) *organicul*, pe de alta.

Discutat într-un asemenea context, *realismul* lui Rebreanu se nuanțează. Pledoaria scriitorului pentru „un realism nou, un realism al esențelor” care să treacă „dincolo de scoarța socialului”¹⁷ aprofundează postulatul obiectivității de sorginte balzaciană. În exegeza noastră. Lucian Raicu atenționa deja că la Rebreanu „obiectivitatea epică a romanelor sale reflectă în planul artei ideile sale; acestea nu sunt idei personale, ci cristalizarea aproape impersonală a unei largi experiențe