

*LIVIU REBREANU***Ion Simuț***

REBREANU, Liviu (27.XI.1885, Târlisua, jud. Bistrița-Năsăud – 1.IX.1944, Valea Mare, jud. Argeș), prozator și dramaturg. Este primul născut din cei paisprezece copii, dintre care numai opt trec de vârsta copilăriei, ai Ludovicăi (n. Diugan) și ai lui Vasile Rebreanu, învățător. Urmează Școala primară la Maieru (1891–1895), considerat paradisul copilăriei sale, „cuibul visurilor”. Gimnaziul grăniceresc din Năsăud în 1895–1896 va aduce prima schimbare de mediu, în regim urban modest, păstrat și pe timpul Școlii civile de băieți din Bistrița, în 1897–1900, urmată în limba maghiară. Alegerea grea abia acum vine, după absolvirea școlilor din Năsăud și Bistrița. Mama îl voia preot. Opțiunea o face tatăl, propunând cariera armelor, ca fiind mai lesnicioasă material decât posibilitatea de a-și face fiul avocat, preot, învățător sau medic, aceasta din urmă fiind adevărata dorință a adolescentului. Urmează, între anii 1900 și 1903, Școala Superioară de Honvezi din Sopron, apoi Academia Militară „Ludoviceum” din Budapesta, în intervalul 1903–1906, cu numele maghiarizat Rebreán Olivér. Destinul părea pecetluit, dar protagonistul nu i se poate conforma. La prima din cele două școli militare are rezultate foarte bune, e elev eminent, dar cu unele abateri de la disciplină. Are aplecări extravagante (își face în secret și pe datorie un costum), probabil din necesitatea firească de a arăta bine la întrunirile civile din oraș. Începe să scrie și să publice (conform propriilor mărturisiri) în ultimul an de studii la Sopron și e sigur că din aceste preocupări i se trag inconformismele și necazurile. Ca student, trei ani la Budapesta, învață bine, e considerat inteligent, plăcut și influent asupra colegilor, dar termină Academia aproape în silă, mai mult dintr-un pariu cu sine însuși, din necesitatea de a-și face un rost, gândindu-se că va scăpa de privațiuni și își va dobândi independența. Cariera sa de ofițer va dura mai puțin de un an și jumătate. Este repartizat la Regimentul regal maghiar de infanterie din Gyula, începând cu 18 august 1906, iar din 5 februarie 1908 își încetează aici activitatea în urma demisiei. În fișa sa de serviciu, în 1906, este apreciat ca bun ofițer. După cum se mai notează în aceeași fișă, vorbea bine și scria fluent sau perfect ungurește, nemțește, românește și franțuzește. În 1907, lucrurile se schimbă; prezența profesională a ofițerului nu mai inspiră aceeași încredere: în noua fișă se spune ceva deosebit despre însușirile de caracter, capacitatea intelectuală, competență și iscusință, anume că „are un caracter labil, instabil, ușuratic și de aceea nu sunt, deocamdată, speranțe să devină un bun ofițer de trupă”. Problema financiară (încurcătura cu banii popotei) a fost

* Universitatea din Oradea.

numai prilejul, și nu cauza demisiei locotenentului la 12 februarie 1908. În fișa de comportament în serviciu se face următoarea observație: „Ca responsabil al bucătăriei de la popota ofițerilor a mânuit neglijent sumele încredințate, nereușind să dea socoteală de întrebuințarea lor”. În *Mărturisirile* din 1932, Liviu Rebreanu aprecia că una din rațiunile pentru care a ales armata, în locul preoției sau medicinei, consta în faptul că „i s-a părut atunci mai compatibilă cu pasiunea scrisului”. Speranța îi va fi nu numai clătinată, dar chiar zdruncinată de împrejurările concrete, de severitățile și servituțile școlii militare. Tânărul încartiruit în perimetrul anonimului și uniformității ascultătoare avea vocație de scriitor, nu de ofițer supus și conformist. Firea lui independentă, doritoare de afirmare, trebuia să rupă zăgazarile mediocrității și impedimentele regulamentelor. Conflictul era inevitabil. Tânărul tănuia o altă ipostază, avea la activ și o altă experiență decât aceea de ofițer maghiar, de astă-dată o experiență strict particulară: aceea de scriitor maghiar. Despre începuturile sale literare Liviu Rebreanu are versiuni diferite, amintiri variabile, imposibil de verificat, ipoteze nebuloase, neconfirmate, despre aventura incipientă a scrisului condiționat de biografia adolescentului. În răspunsul *Cum am debutat în literatură*, formulat în 1927 la solicitarea unei anchete din „Rampa”, afirmă că ar fi început cu versuri, la 13 ani, și ar fi continuat, pe timpul Academiei militare budapestane, cu piese de teatru, cu schițe și nuvele: „Operele dramatice le cream în nemțește, iar proza cu contese și prinți în ungu-rește”. Alte detalii din alte locuri (interviuri, confesiuni) oferă versiuni și mai fanteziste, evident patetice: pierzând cu totul simțul măsurii, prozatorul matur declară o dată că ar fi scris cincizeci de piese, altă dată că ar fi scris o sută de piese de teatru „npublicate și manuscrisele lor pierdute”. Sensul acestor exagerări suspecte poate fi numai acela de a releva marea pasiune pentru teatru. Nebulozitatea începuturilor este întreținută de autorul însuși; impreciziile și contrazicerile numeroase ne alimentează îndoielile și neîncrederea în autenticitatea răspunsurilor: ba e vorba de o piesă de teatru, ba de articole, ba de proză – încât înclinăm să credem că acele apariții revuistice budapestane, date ca sigure de scriitorul ajuns la maturitate, nici nu au existat. În mod cert însă, au existat ambițiile scriitorului. Într-un proiectat volum *Spovedanii*, rămas în stadiul schițelor de sumar, era prevăzut un capitol special despre începuturile maghiare, astfel: „cei dintâi pași” i-ar fi constituit nuvela *Ex-învățătorul*, un libret de operetă, drama *Alcohol* și volumul *Scara*. Singurul documentabil, volumul *Scara*, pomenit în schița de *Spovedanii*, este de fapt, mai exact spus, *Scara măgarilor*, în maghiară *Szamárlétra*, păstrat în manuscris (și publicat postum în *Opere*, vol. 1, 1968, ediția Nicolae Gheran); cuprinde povestiri pe tema vieții cazone. Datorită interdicțiilor de semnătură, în conformitate cu disciplina militară, există pe filele păstrate notația unor pseudonime de uz în vederea publicării: Remy sau Olly Olivér. Descoperise că nu putea fi, în același timp, și ofițer, și scriitor, cu aceeași identitate. Conflictul cu lumea cazonă a ofițerului care scrie se acutizează treptat în cei trei ani de Academie militară budapestană, dar mai ales după defecțiunea financiară de la Gyula. E obligat să se întoarcă acasă, definitiv, dar asta înseamnă că trebuie să

redevină român. Dacă va fi scriitor (și alegerea fusese făcută mai demult), nu putea fi decât scriitor român. Întregul proces de conștiință este evocat cu luciditate în 1928, într-un interviu consemnat de Tudor Mușatescu: „Se apropia timpul când trebuia să mă gândesc la o problemă gravă: să rămân român sau să mă fac ungar? N-am stat mult pe gânduri. Cariera armelor nu-mi convenea. Am lichidat-o și mi-am pus atunci o nouă problemă: a scrisului”. De fapt, problema nouă nu era aceea a scrisului, a proiectului de scriitor, ci aceea a scrisului în limba română. Fostul ofițer se întoarce acasă și, în așteptarea unei soluții, în 1908 și 1909, este ajutor de notar în satele vecine, Măgura Ilvei și Nimigea sau funcționar la primăria din Văraea. Tânărul părea o lume în care își construise premisele afirmării, pentru a se adapta la alta, unde trebuia să ia totul de la capăt. E cea mai dificilă perioadă de tranziție în evoluția lui Rebreanu. Scriitorul simțea foarte bine că trebuie să adopte o soluție radicală (plecarea la București), pe care o va și pune în practică din 1909. Numai astfel se putea elibera deplin, pentru a urma drumul șansei maxime. *Caietele* acestor ani (editate de Niculae Gheran) sunt o mărturie extraordinară a frământărilor biografice și artistice. Treptat, însemnările în maghiară, predominante la început, cu adaosuri în germană și extrase în franceză, sunt înlocuite cu cele în limba română. Un mare grupaj de notițe realizează un fel de glosar al prozei lui Ion Creangă. Sute de cuvinte, expresii, sintagme, așezate sub titlul *Românisme*, sunt copiate și însoțite de explicații. Din însemnările de până la 1910 nu se anunță prin nimic marele prozator, deși unele detalii vor fi dezvoltate în nuvele sau în *Ion*. Experiența anilor 1907–1910, dincolo de bariera demisiei din armată, conduce la o integrală reconstrucție de sine, înainte de a-și reconstrui identitatea creatoare. Rebreán Olivér trebuie să-și refacă din temelii identitatea națională: să devină Liviu Rebreanu, să-și dobândească acest nume, pe care nu l-a avut, nu l-a purtat niciodată până acum. În octombrie 1909 participă la Sibiu la serbările „Astrei”, ca trimis special de la „Revista Bistriței”. Acest drept de reprezentare dă publicistului un necesar suport de încredere în sine, căci, altfel, în acel moment, el avea de înfruntat dramatice incertitudini, deși debutase în presă ca prozator, cu un an în urmă. Primele proze pe care reușește să le finalizeze sunt, firește, tot episoade rustice. *Codrea* (cu titlul schimbat ulterior, cu ocazia altor publicări, în *Lacrima* sau *Glasul inimii*) și *Ofilire* părăsesc cele dintâi laboratorul de creație și se îndreaptă spre revista „Luceafărul” de la Sibiu, unde întâlnesc generozitatea lui O. Tăslăuanu și apar, pe rând, prima în numărul din 1 noiembrie 1908, a doua în numărul din 15 decembrie, același an. Dintr-o eroare tipografică, inițiala prenumelui apare modificată în semnătura primului text: C. Rebreanu. Dar pasul decisiv fusese făcut. Ce-a de-a treia nuvelă destinată revistei „Luceafărul” de la Sibiu, *Răfuiala*, cea mai izbutită, apare în numărul de la 1 mai 1909. Maturizarea se vede în primul rând în capacitatea de construcție și în gradarea mai obiectivă a conflictului. Deși toate aceste trei nuvele vor fi cuprinse în volumul de debut, *Frământări* (1912), deci nu vor rămâne abandonate în paginile revistei „Luceafărul”, totuși scriitorul, în proiectul de *Spovedanii*, consideră „cea dintâi nuvelă” pe aceea (*Volbura dragostei*, devenită ulterior *Cântecul iubirii*) publicată de M. Dragomirescu în

„Convorbiri critice”, în numărul din 25 octombrie 1909. Este interesant de subliniat că, după părăsirea garnizoanei de la Gyula, Liviu Rebreanu are de suferit mai mult de pe urma activității sale de publicist român decât de pe urma neglijențelor ofițerului. Gazetăria i-a atras – cum va mărturisi mai târziu – „urmărirea autorității ungurești, care nu putea tolera ca un fost ofițer activ să devină «agitator șovinist»”. După mai multe articole despre situația românilor din Ardeal, semnate cu pseudonim, numele apare întreg și exact sub articolul *Arestarea poetului Octavian Goga*, pe prima pagină, în „Ordinea”, din 24 decembrie 1909. Astfel că a venit ușor identificarea autorului de către partea maghiară pentru represalii, considerat un cetățean austro-ungar neloial. În ianuarie 1910, autoritățile austro-ungare, sub pretextul elucidării vechilor nereguli financiare, cer extrădarea fostului ofițer, care este arestat, închis la Văcărești, iar în iunie este predat peste graniță, urmând o scurtă detenție la Gyula. E achitat, se întoarce la Prislop, iar apoi revine la București, construindu-și răbdător cariera de scriitor român. Mihail Dragomirescu, care se va dovedi „omul providențial” pentru Rebreanu, îi propusese activitatea de secretar de redacție la „Falanga literară și artistică”, în 1910, îl publică cu alte nuvele după cea din 1909 – *Proștii, Culcușul, Golanii, Dintele* – în „Convorbiri critice” pe parcursul anului 1910, iar în 1916 îi va prefăta cel de-al doilea volum de nuvele *Golanii*, apărut simultan cu un altul, *Mărturisire*. În 1911 era membru al Societății Scriitorilor Români, iar în 1914 devenise secretarul ei. Teatrul rămâne marea lui pasiune. În anii 1910 și 1911 editează revista „Scena”, împreună cu Mihail Sorbul. În 1911–1912, este secretar literar la Teatrul Național din Craiova, unde o cunoaște pe actrița Fanny Rădulescu, care va deveni soția sa, adoptând-o și pe fiica acesteia, Puia Florica. Scrie cronici de teatru la „Rampa” (1912–1914), ulterior și la alte publicații. Nuvelistul (cu patru volume publicate până la apariția romanului *Ion*), puțin creditat de critica de receptare a acestui moment, și cronicarul de teatru (cu sute de texte) sunt ipostazele principale ale scriitorului până la Primul Război Mondial. Rămâne în București, în timpul ocupației germane și colaborează cu articole culturale și cronici de teatru la ziarul progerman „Lumina”, editat de C. Stere, și la „Scena” lui A. de Herz. Acesta din urmă îl va denunța, sub acuzația că, fiind cetățean austro-ungar, s-a sustras de la mobilizare, denunț care va duce la arestarea sa. Reușind să evadeze, trece clandestin frontul de la Mărășești, se refugiază la Iași, unde este privit cu suspiciune. Experiența va fi transcrisă într-o confesiune deghizată, atribuită unui personaj fictiv, în narațiunea din *Calvarul* (1919). După încheierea războiului revine în București, frecventează cenaclul „Sburătorul”, iar E. Lovinescu îi încredințează funcția de secretar de redacție al revistei. În 1919 mai publică volumul de nuvele *Răfuiala* și la finele aceluiași an are loc premiera comediei *Cadriul* la Teatrul Național din București. Romanul *Ion* (1920) îl consacră ca scriitor, întâmpinat imediat favorabil de E. Lovinescu și de Tudor Vianu, și îi aduce Premiul „Năsturel-Herescu” al Academiei Române. Prozatorul și dramaturgul se afirmă simultan. Schimbând mereu temele și tehnicile narrative, prozatorul publică romanele *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929), *Rășcoala* (1932), alternând cu volume de

nuvele: *Catastrofa* (1921), *Cuibul visurilor* și *Cântecul lebedei* (ambele în 1927), *Cântecul iubirii* (1928), *Ițic Ștrul, dezertor* (1932). Iubitorul de teatru scrie cronici de spectacol la „Viața românească” (1921), ziarul „România” (1923–1924) și asistă la premiera comediilor *Plicul* (1923) și *Apostolii* (1926), ambele la Teatrul Național din București. Scriitorul, bucurându-se de o recunoaștere națională, beneficiază de funcții și onoruri. În 1923, Societatea Scriitorilor Români îl alege vicepreședinte, iar în 1925, președinte; în 1924, aceeași Societate îi decernează Marele Premiu romanului *Pădurea spânzuraților*. În 1928 este numit director general al teatrelor, funcție în care cumulează și direcția Teatrului Național din București și la care va reveni în 1941, păstrată până la sfârșitul vieții. În 1930 deține Direcția Educației Poporului. Ca reprezentant al scriitorilor sau al autorilor dramatici, călătorește mult, la Berlin (în 1926), la Roma, Veneția și Paris (în 1927), la Oslo, Bergen, Londra și din nou la Paris (în 1928), în Spania (în 1929). Notele de călătorie sunt adunate în volumul *Metropole* (1931). Romanul *Jar* (1934) e primul semn al epuizării forței și resurselor narative. În 1935, la cincizeci de ani, sărbătorit de publicații și instituții, este punctul de vârf al gloriei, dar mai ales al talentului său. După această cumpănă, romanele intră într-un traiect declinant, anticipat de *Jar: Gorila* (1938), *Amândoi* (1940), ultimul roman publicat. În 1939 este ales membru titular al Academiei Române, la propunerea lui Mihai Sadoveanu, iar după un an, rostește discursul de recepție, intitulat *Laudă țaranului român*. În anii 1942 și 1943 susține conferințe în Germania, Croația, Italia, Ungaria, Polonia, Suedia și Finlanda. În 1943, publică volumul *Amalgam*, o culegere de studii, articole, conferințe și mărturisiri. Periodic, într-o activitate culturală extrem de solicitantă, se retrage la Valea Mare, lângă Pitești, unde are o casă și vie, cumpărate în 1930. Aici va sfârși la 1 septembrie 1944, bolnav de cancer pulmonar și cu teama apropierei frontului sovietic. Va fi reînhumat după câteva luni la Cimitirul Bellu din București. Lasă postumității un jurnal, scris cu intermitențe începând din 1927, diagrama conștiinței sale literare și politice.

În 1908, când debuta în presa literară românească, la Sibiu, ca nuvelist, R. lăsa în urmă o experiență juvenilă de scriitor în limba maghiară, pe subiecte de viață cazonă în *Scara măgarilor*, în elaborări rămase în manuscris. Tinerețea ofițerului era profund marcată de febrilitatea creației literare. „În adolescență eram și eu foarte fecund” – constată cu nostalgie prozatorul la împlinirea vârstei de 50 de ani. Frământările, „spaima în fața cuvântului scris”, „responsabilitatea nemărginită față de orice rând” au venit mai târziu. Tânărul se adaptează modei, scriind – după cum recunoaște el însuși – pentru „delectarea publicului”, în ziare. Existau premisele unui posibil scriitor maghiar. Specia preocupărilor sale o vede încadrată în ceea ce numește „nuvela de salon”. *Marcsi* este titlul unei astfel de scrieri (păstrată în manuscris în versiuni paralele, maghiară și română), o schiță pe care autorul intenționa să o publice sub pseudonimul Remy. O tânără delicată și senzuală, de optsprezece ani, Marcsi, are de ales între chipeșul Ajkay și zglobiul sublocotenent Rohonczy: primul e deștept, frumos și bogat, dar timid, iar cel de-al doilea istet, spiritual și plin de inițiativă. *Szamárlétra* (*Scara măgarilor*) cuprinde,

în fond, tot „nuvele de salon”, cu intrigi vapoaze și rapide, însă încheiate nu cu un deznodământ blând, ca *Marcși*, ci cu un deznodământ violent. Atmosfera este la fel de tributară romantismului minor, anecdotic, și într-un caz, și în celălalt. *Scara măgarilor* nu este, așa cum a putut fi reconstituit din plasma manuscriselor, decât un proiect de volum, cu părți care se găsesc în diferite stadii de elaborare. *Scara măgarilor* propune, fără dubiu, o viziune satirică asupra lumii cazonoase, atât de bine cunoscută de tânărul ofițer din propria experiență. Cu câteva excepții, narațiunile din *Scara măgarilor* sunt variațiuni pe aceeași temă: a triumphiului erotic. Doi militari, de diverse grade, de la o nivel la alta, concurează pentru aceeași femeie; unul dintre ei va ucide sau se va sinucide. Narațiunea vedește mai puțin o preocupare realistă, cât una sentimentală în registrul minor al unor povestiri de salon (cum va recunoaște mai târziu scriitorul însuși). Tânărul ofițer ascundea eforturi considerabile pentru a deveni scriitor maghiar, chiar dacă nu depășea registrul frivolității. O dovedesc nu numai exercițiile epice, dar și schițele de teatru din manuscris, destul de numeroase. Visul de dramaturg, atât de greu de realizat, îl va chinui tot timpul pe scriitor, nemulțumit cu ipostaza olimpică de prozator. Trecerea de la o limbă la alta s-a petrecut după exerciții considerabile de adaptare și după o reflecție matură de reconsiderare radicală a unei cariere. Ofițerul demisionat din armata austro-ungară își propunea să devină scriitor român, învingându-și reflexele regionaliste de ardelean care își caută subiectele, de teatru sau de proză, cu mize prea mici, cu un orizont existențial prea îngust, dar tratate cu o fidelitate realistă de transcriere, de reflecție a mediului rural și nu de transfigurare (în primele exerciții). Trecerea sa dincolo de munți, integrarea în viața literară de la București îi dau detașarea necesară de propriile origini și mai ales îl stimulează să-și construiască perspectiva narativă de prozator realist obiectiv. Își dă seama că nu poate fi un simplu descriptiv și că e necesar să devină un reflector mai complicat, prin construcții simbolice, al unei filosofii implicite de viață, care trebuie să aibă referințe și rezonanțe în național și universal, dincolo de orizontul îngust al unei provincii. Într-un timp scurt, tânărul Liviu Rebreanu parcurge drumul extrem de anevoios de la însușirea limbii române literare la asumarea limbajului realist, depășind regionalismul etnografic spre un profesionalism ce se rafinează lent, dar sigur: de la nuvelele din primele volume, *Frământări* (1912) și *Golanii* (1916), spre adevăratele sale performanțe în genul scurt din *Catastrofa și Ițic Ștrul, dezerter*, publicate inițial în presă în 1919 și 1920 și apoi împreună într-un volum din 1921. Până să se compună simfonic în romanul *Ion* (1920), „glasul pământului” și „glasul iubirii” își răspund mai întâi în nuvele ca *Răfuiala* (prefigurare a conflictului din roman), cu un exercițiu de eufonizare nelipsit de ezitări și de stângăcii stilistice. Totuși, câteva piese se detașează în structuri epice puternice, cu accente sociale, morale și psihologice. „Omul elementar”, cum bine observa Tudor Vianu, este preferința nuvelistului, fie în varianta rurală, fie în varianta urbană. Prozator al mediului social, **R.** individualizează personaje, situații și conflicte semnificative: în *Proștii*, țărănul intimidat de civilizație ca de altă lume, pierzând trenul, deși venise cu multă

vreme înainte la gară; pitorescul din lumea declassaților din *Culcușul* sau *Golanii*; compasiunea cehoviană pentru micii slujbași din *Ocrotitorul* sau *Norocul*. Războiul oferă prozatorului alte subiecte și alte drame, complicate național în amestecul de identități de pe frontul austro-ungar. Combatantul român David Pop, un paranoic al datoriei, lipsit de o minimă raționalitate, din *Catastrofa* dovedește un exces de zel, ucigându-și, într-un adevărat măcel, confrății situați de cealaltă parte, producându-le stupefacție și oroare; el nu are scrupulele morale, nici complicațiile sufletești și intelectuale ale lui Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților*. În nuvela *Ițic Ștrul, dezertor*, studiu expresionist al fricii, evreul, incapabil de a ucide, împins la nevroză, nu poate scăpa din infernul frontului decât prin dezertare și sinucidere.

Dramaturgul **R.** e un comedialog de inspirație caragialiană, beneficiind mai mult de prestigiul prozatorului decât de propriile merite: *Cadrilul* (1919), *Plicul* (1923) și *Apostolii* (1926), toate reprezentate în premieră pe prima scenă a țării. Subiectele îmbină critica socială cu aventurile adulterine. Om de teatru cu o pasiune constantă din prima tinerețe, iubitor de mondenități ca alternativă la singurătatea prozatorului, **R.** are și o activitate impresionantă de cronicar de spectacole, receptiv la toate experiențele până la limita rezonabilă a modernismului.

O narațiune de o mai mare amploare decât nuvelele este proiecția autobiografică din *Calvarul* (1919), volum pe care l-am putea considera primul roman al scriitorului. **R.** nu va fi un român întreg până la Unirea Transilvaniei cu România, pentru că avea dincolo o parte blestemată, nebuloasă și suspectă, care risca să se răzbune împotriva lui periodic, devastator, până la a-l obliga să ia totul de la început. Aceste resturi maghiare și transilvane, care îi vor fi imputate mereu de presa interbelică regăteană, îi vor da în permanență lui **R.** senzația umiltoare că nu este liber de trecut – un trecut demonizat de alții, considerat obscur și încărcat de vinovății ascunse. Remus Lunceanu trăia obsesia acestor suspiciuni, pe care **R.**, îndeosebi până la Unirea din 1918, o trăise el însuși exasperant. Confesiunea din *Calvarul* se naște din dorința de a elucida un trecut ce părea altora nebulos și culpabil. Asupra lui **R.** însuși pluteau în timpul Primului Război Mondial suspiciunile de spionaj și colaboraționism. De aceea, pentru un cunoscător al biografiei scriitorului, *Calvarul* devine proiecția în ficțiune a unei autoanalize morale, o formă de disculpare, narațiunea unui proces de conștiință, valabil în ambele planuri – în ficțiunea lui Remus Lunceanu sau în realitatea biografiei lui **R.** Învinsul, ratatul, suspectul din *Calvarul* și de dinainte de *Calvarul* vor deveni învingătorul, scriitorul de succes din romanul *Ion* și de după romanul *Ion*, etalând în 1920 argumentul senzațional al capodoperei.

Modul polemic în care *Ion* compromite idilismul sămănătorist era în măsură să releve adevărul crud despre viața țărănească, un adevăr a cărui relevare predisunea la naturalism; or, această duritate a observației realiste era o noutate șocantă. Reacția negativă a lui Nicolae Iorga semnalează ieșirea din imaginea convențională a satului românesc. E. Lovinescu era obligat el însuși să uite temporar lupta pentru citadinizarea și intelectualizarea literaturii și să recunoască exemplaritatea unui roman rural prin tematică: „*Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist

sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice”. Înainte de toate, romanul *Ion* reprezenta o victorie a prozatorului asupra lui însuși. După ce nuvelistul evoluase până atunci aproape în anonim, romanul aducea o probă impunătoare a virtuozității artistice și a complexității mijloacelor de care dispunea scriitorul, un triumf al puterii de construcție, o conjugare fericită de planuri și de bogate resurse epice. Începutul romanului *Ion* (drumul ce intră în satul Pripas) a devenit cu timpul, prin lecturi repetate, metafora însăși a alunecării imperceptibile pe teritoriile imaginarului. Fire voluntară, dramatică și reprezentativă pentru mediul său social, *Ion* domină romanul ridicându-se deasupra varietăților umane ale satului și deasupra țesăturii de planuri narative, ce oferă, în succesiunea lor (viața tradițională a țăranilor, cu obiceiurile, aspirațiile și îndârjirea lor, în alternanță cu viața micii intelectualități rurale), dinamismul necesar al epicului. Individualitatea lui *Ion* se compune din convergența a trei coordonate (socialitate, eros, moralitate) și se conturează din intersectarea experiențelor corespunzătoare: socială, erotică și morală. *Ion* este transgresat ca individualitate de ideea posesiunii, specifică unei lumi obsedate de proprietatea agricolă. Țăran sărac, el trebuie să obțină pe orice cale pământ. Această coordonată a personajului este foarte clară, întrucât este susținută de o narațiune transparentă, expunându-și și motivându-și la fiecare pas sensul evoluției. Toată experiența lui socială se verifică în viclenia prin care îl va determina pe Vasile Baci să-i dea ca zestre o parte din pământurile lui. Pentru E. Lovinescu este un erou al voinței și un personaj stendhalian. Autorul îi insuflă personajului său o forță atavică a dorinței de proprietate, în care vorbește irepresibil un glas al pământului. În aceasta constă interesul psihologic al personajului: în felul în care se conjugă resursele iraționale ale voinței cu inteligența diabolică a procedurii sociale. Intelligent și capabil de studii, după cum susține învățătorul Herdelea, *Ion* nu este robul și victima instinctelor, ci al prea marii lui ambiții, ca și al lipsei de moralitate. În țesătura de fapte ale romanului, eșecul lui *Ion* ne apare legat de cel puțin două cauze așa-zicând obiective, exterioare eredității sau atavismului. Una e strict socială: incompatibilitatea dintre sărăcia lui și mândria lui Vasile Baci, care nu vrea să-i cedeze scriptic, cu acte, nicio bucată de pământ, din orgoliu; este în fond un conflict dintre două forme opuse ale instinctului de posesiune. Cel care are nu lasă din mână averea, nu o cedează, iar cel care nu are nu o poate apuca din mâna celuilalt. E un conflict irezolvabil între a avea și a nu avea, fără o amprentă biologică în diferența dintre cele două condiții. O altă cauză e funciarmente de natură erotică: *Ion* își trădează adevărata iubire pentru pământ, prin aspirația lui febrilă la refacerea legăturii cu Florica, devenită soția lui George Bulbuc, rivalul său. Integritatea lui morală este fisurată: realizarea într-o parte (averea) înseamnă nerealizarea în cealaltă (dragostea). De aceea, ni se pare justificat să vorbim în primul rând de un eșec moral al lui *Ion*, sancționat în zona experienței lui sociale. *Ion* nu iubește, el posedă. Femeia este pentru el numai un mijloc de a parveni. În acest sens, el este un Julien Sorel rural, cum l-a numit E. Lovinescu, dar fără să aibă subtilitatea și rafinamentul aceluia. Ana este pentru *Ion*

un simplu instrument de dobândire a proprietății agricole, iar Florica joacă rolul unei nostalgii pure, a cărei împlinire îi e inutilă în ordinea materială, dar necesară pentru a-și realiza râvnita abstragere din determinațiile ei prea presante. Învățătorul Herdelea, împreună cu Titu (care nu e decât o altă voce a tatălui), îl mână din spate pe Ion spre destinul său tragic, întreținându-i pornirea posesivă cu sfaturi strategice: va trebui să-l constrângă pe Vasile Baciș să-i dea pământul râvnit, după ce se va căsători cu Ana. Dorind să revină la Florica, dragostea lui dezinteresată, Ion va fi ucis de George. Finalul tragic decurge dintr-o confruntare care angajează profund destinele, într-o rivalitate ce implică în egală măsură proprietatea și dragostea, „glasul pământului” și „glasul iubirii” (cum se intitulează cele două părți ale romanului). Epopeea țărănească (lupta eroică pentru pământ) este dublată de confruntarea protagonistului cu destinul – adevărata temă profundă a romanului, tema generală pusă în contextul realist al unui sat românesc de la început de secol XX.

Niciunul dintre romanele lui **R.** nu a predispus la atâtea tipuri de lectură ca *Pădurea spânzuraților* (1922). O lectură realistă poate înțelege romanul ca axat în principal pe realitățile războiului și ale situației naționale a românilor transilvăneni în preajma Marii Uniri. De aici se poate dezvolta foarte firesc o lectură politică, prin prisma căreia îl vedem pe Apostol Bologa, așa cum ne îndeamnă **R.**, oscilând între postura de soldat credincios Imperiului Austro-Ungar și postura de bun român. Evoluția conștiinței lui Apostol Bologa scoate individul din conjuncturile de orice fel (războiul, provincia, naționalitatea). Altfel spus, la nivelul unui roman al opțiunii care se transformă într-o problemă morală, fluctuațiile căutărilor lui Apostol Bologa așază la un pol datorită de cetățean (după cum notează autorul într-un proiect teoretic al romanului), pune pe o treaptă intermediară conștiința apartenenței naționale („Apostol devine român”), iar la celălalt pol situează integrarea în umanitatea universală („Apostol devine om”, caracterizat de „dragostea pentru toată omenirea”). Atât o lectură realistă, cât și una politică, deopotrivă cu o interpretare psihologică așezată pe baze morale se dovedesc insuficiente dacă nu găsesc cheia de boltă a acestei cărți unice în literatura română. Tema iubirii universale ne conduce spre miezul romanului: *Pădurea spânzuraților* este cel mai important roman religios al literaturii noastre. Căutarea credinței, sinonimă cu interogația asupra sensului existenței, nu este nicăieri mai patetic și mai veridic pusă în ecuație epică. *Pădurea spânzuraților* se înfățișează de la început ca un roman al crizei mistice, din momentul revelației pe care o are în copilărie Apostol Bologa. Episodul formulează nu numai tema romanului, dar și mijloacele metaforic-simbolice de care va fi însoțită: obsesia luminii cerești, a unui dincolo care trimite semnele transcendenței locuite, promisiunea fericirii postume pentru a cărei realizare pragul morții e trecut blând și transfigurator. Exaltarea religioasă se pierde la destul de scurtă vreme după moartea tatălui, când Apostol „avea impresia foarte clară că se prăbușește într-o prăpastie fără fund și nu se poate opri, nu se poate agăța de nimic”. De acum pune stăpânire pe el dezorientarea, neliniștea, frica, singurătatea, „ca și când s-ar fi trezit, în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce”. Experiențele care urmează nu conduc

decât la înstrăinarea de Dumnezeu și la o rătăcire ce părea iremediabilă. Războiul său cu necunoscutul se atenuază când protagonistul se agață de problema datoriei față de stat ca de un reper salvator. Confruntarea cu lumina reflectorului aduce o primă limpezire, incertă însă; în noapte, razele albe, orbitoare, îl învăluiau „cu farmecul lor rece, străbătându-i, prin ochii bolnavi, în toate ascunzătorile inimii, răscolindu-i și tulburându-i gândurile ca un neașteptat răsărit de soare”. Atitudinea contradictorie, de fascinație și ură, se explică prin nedorita amintire a acelei puternice lumini a credinței revelate în copilărie. Distrugând lumina obsesivă a reflectorului o va putea descoperi apoi pe cea dinlăuntru, a credinței. Credința se reînfrică în sufletul lui Apostol Bologa ca o „punte vie – cum spune preotul Boteanu – peste prăpăstiile dintre sufletul zbuciumat și lumea plină de enigme și mai cu seamă între om și Dumnezeu”. Devine clar până la sfârșitul romanului că drama războiului trăită de Apostol Bologa e numai un reper exterior, realist, pentru o dramă mult mai profundă: aceea a îndoielii și a regăsirii credinței religioase. Biografia socială, istorică, politică și erotică a lui Apostol Bologa nu se derulează decât pentru a susține acest adevăr concludiv: „Suferințele mi-au înfrânt mândria, încât azi știu bine că numai credința căreia îi jertfești fără șovăire însăși viața ta, numai aceea te poate mântui”. *Pădurea spânzuraților* este în primul rând un roman al crizei mistice. Apostol Bologa nu traversează doar o transformare politică sau morală, ci mai mult decât atât: o transformare spirituală profundă, în căutarea și în numele credinței. El trece în mod chinuitor, dar trece!, de vămile datoriei sociale, ale misiunii politice și ale iubirii terestre, pentru a ajunge, fără să-și dea seama decât în ultimul moment, în pragul lumii de dincolo pe care o râvnise. Sufletul este împăcat numai atunci când găsește credința, iar moartea devine un simplu ritual de trecere „spre strălucirea cerească” din finalul romanului, când Apostol Bologa se desparte de lume „cu ochii însetați de lumina răsăritului”. *Pădurea spânzuraților* rămâne în literatura română nu numai ca un reper important pentru romanul conștiinței politice și morale, ci și (mai ales) ca un reper major, inegalabil, pentru romanul conștiinței religioase.

Felul în care **R.** năzuise să transgreseze limitele realismului se vede cel mai bine din romanul *Adam și Eva* (1925), construit din șapte nuvele care se supun tezei indiene a migrației sufletului în șapte vieți până să-și găsească liniștea în Nirvana. E povestea de iubire a două suflete ce nu se pot contopi decât după suferințele celor șapte experiențe în epoci istorice diferite. Fiecare secvență este însă scrisă în cel mai perfect ton realist, numai articulațiile sunt fragil și genuin spiritualiste. Rezultatul e un realism metafizic. În *Adam și Eva*, **R.** s-a străduit din răspuțeri să realizeze compatibilitatea dintre rigoarea realist-naturalistă a scenariului social și poezia spiritualistă a iubirii. Fantezia filosofică din *Adam și Eva* e cea mai radicală noutate în evoluția romancierului, o breșă considerabilă în realismul său, deloc uniform în retorica lui. Romanul *Adam și Eva* a ieșit din spuma unei vaste bibliografii consultate de autor. Eșafodajul filosofic, metempsihoza, canavaua istorică, apoteoza iubirii converg într-un roman filosofic și mitologic care poate fi calificat drept corintic. *Adam și Eva*, deși fundamental

romantic, e un roman livresc, bazat pe o ipoteză intelectuală, un joc cu mărgelile de sticlă ale temporalității. Basmul, căci un basm este, cum bine a intuit Perpessicius, în cronică de întâmpinare, rezistă prin fantezia erudită.

Romanul *Ciuleandra* (1927) se prezintă înșelător, la o privire și o lectură fugară, ca povestea unei crime senzaționale. Puiu Faranga își ucide nevasta, frumoasa Mădălina, devenită Madeleine prin emancipare. Tatăl, Policarp Faranga, om bogat și influent, plănuiește să-și interneze fiul într-un ospiciu, să întrețină aparențele unei nebunii ca explicație acoperitoare și să-l salveze astfel de la un proces rușinos și o condamnare severă, care i-ar ruina poziția socială. Voia să acrediteze ideea unei *clipe* de nebunie, a unui moment trecător de întunecare a minții, când fiul său, recuperabil și reintegrabil social, a comis crima. De aceea, tatăl insistă complice ca fiul să simuleze nebunia, pentru a i se diminua responsabilitatea. Întorsătura dramatică survine în capitolul XXII, când Puiu Faranga refuză subterfugiul nebuniei episodice și al simulării ei, pentru a-și asuma nebunia integrală sau structurală. Pe un spațiu mai mic decât în *Adam și Eva*, **R.** implică în *Ciuleandra*, într-o ecuație destul de complicată, mai multe elemente imponderabile: mistere psihologice, stranietăți, fantasme tulburi ale inconștientului, vectori pulsionali ai erosului și ai morții, doze apreciabile de necunoscut și de inexplicabil – care invită cititorul, într-un mod foarte stimulator, la speculații psihiatrice și psihanalitice. *Crăișorul* (1929, cu titlu modificat în *Crăișorul Horia* de la ediția a treia, din 1940) e un interludiu epic, profil cam eteric al lui Horia ca personaj istoric, căruia i se atribuie și o viață sentimentală, un mic exercițiu de compoziție înaintea desfășurării unei vaste pânze epice a Răscoalei de la 1907.

Autonomizarea textului realist emană din enunțul demiurgic, alb și impersonal. În textul realist al *Răscoalei* (1932) nu trebuie să se simtă și nu se simte un arbitraj interesat între forțele în conflict, ci un arbitraj al imanentei, o justificare, cum afirmă autorul, „în virtutea unui destin”. Construcția coerentă și omogenă sprijină ideea de obiectivitate. *Răscoala* este o astfel de operă de pură virtuozitate tehnică, în care triumfă epicul pur. Subiectul Răscoalei de la 1907 există între proiectele și intențiile autorului cu mult înainte de 1920, data apariției primului său roman, o dată ca o posibilă piesă de teatru, altă dată ca o probabilă „serie de nuvele”. În forma finală, caracterul teatral (oralitatea și asprimea replicilor, decuparea de scene) se îmbină cu virtuozitatea nuvelistică a episoadelor. În privința construcției, problemele esențiale ale romanului *Răscoala* sunt: tehnica cinematografică (în vizualizarea panoramică a mișcărilor colective), contrapunctul epic și narațiunea secvențială. Echilibrul de forțe e realizat de scriitor cu o magistrală stăpânire a intensităților și motivațiilor, căci se înfruntă două principii sociale (autoritatea statului și revolta țăranilor). Ideologia e subiacentă, confruntările sunt de energii sociale nebuloase, având răbufniri violente izvorâte dintr-o subtil detaliată psihologie a mulțimii revoltate. Observația grupului și a reacțiilor individuale în cadrul masei, relevarea creșterii intensive a revoltei colective în *Răscoala* au antecedente. Hora din *Ion* sau talazul mulțimii din *Crăișorul Horia* sunt exerciții pregătitoare în vederea mării fresce. *Răscoala* are astăzi de suferit de pe urma unei

modificări de context: o deplasare a interesului dinspre o problemă a masei spre o problematică a individualismului, care, în competiția postumă, dă câștig de cauză romanului *Ciuleandra*.

Ultimele creații epice rebreniene au fost în general calificate drept scrieri minore: *Jar* (1934), *Gorila* (1938) și *Amândoi* (1940), unde e mai puțin vizibilă arta maestrului recunoscut ca unul dintre cei mai mari romancieri români. Numai o mică parte din opera lui **R.**, cu proporțiile-i cunoscute, corespunde unei definiții clasice a realismului: cele mai multe dintre nuvele, romanele *Ion* și *Răscoala*. E adevărat că aceasta e considerată partea cea mai valoroasă, împreună cu *Pădurea spânzuraților*. În cealaltă parte a operei, mult mai întinsă, există indubitabil o tehnică realistă evidentă, dar ea este pusă în slujba unor intenții ce ies din perimetrul strict al realismului: un idealism mistic în *Pădurea spânzuraților*, o aspirație metafizică la eternizarea cuplului în *Adam și Eva*, un caz naturalist de ereditate nefastă și nebulie în *Ciuleandra*, conturarea romantică a unei figuri de erou național legendar în *Crăișorul Horia*, povestea melodramatică, romanțioasă, a unei iubiri nefericite în *Jar*, o intrigă polițistă fără implicații sociale serioase în *Amândoi*, ca simplu exercițiu de creație epică lejeră. În toate aceste narațiuni, intențiile religioase, metafizice, naturaliste, romantic-istorice, melodramatice sau polițiste ale autorului sunt susținute de o recuzită realistă, care este însă un simplu mijloc, iar nu marea miză. *Gorila*, prin preocuparea de panoramare a moravurilor politice interbelice, ar putea fi asociat narațiunilor major realiste. Față de realismul dur din *Ion* și *Răscoala*, psihologismul crizei mistice din *Pădurea spânzuraților* și spiritualismul din *Adam și Eva* reprezintă cele mai frapante experiențe epice, radicale inconsecvențe. Realismul rebrenian, grație onestității intelectuale și artistice a scriitorului, tinde să-și depășească fatala unilateralitate. Astăzi e din ce în ce mai clar adevărul că puternicul realism rebrenian se sprijină pe un fragil idealism de concepție. Realismul fundamental al lui Rebreanu își demonstrează generos permeabilitatea și receptivitatea în interiorul unei conștiințe estetice deschise spre metafizic, simbol și intelectualism, deopotrivă cu capacitatea de asimilare a unor tendințe clasice, romantice, naturaliste, involuntar expresioniste, al căror „amalgam” dă o glazură de modernitate discretă, neprogramatică, sub semnul unei sinteze creatoare.

•

Ion înseamnă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

Formula lui **Ion** este îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără finalitate. E, negreșit, o metodă lipsită de strălucire artistică și de stil, cu mari primejdii, dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi. [...] Dacă în **Ion** se simte, poate, voința de a crea o figură simbolică, mai mare decât natura, ce depășește tendința spre

nivelare a naturalismului, în toți ceilalți eroi – atât de numeroși – sunt păstrate cu rigurozitate legile obiectivității. Sunt oameni mijlocii, priviți fără niciun fel de pasiune, fără ură sau dragoste, în meritele sau slăbiciunile lor, alternate în același individ după împrejurări, oportuniști cei mai mulți, oameni smulși din umanitatea înconjurătoare. **Pădurea spânzuraților** (1922), unul din cele mai bune romane psihologice române, în sensul analizei evolutive a unui singur caz de conștiință, e un studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adâncurile inconștientului.

E. LOVINESCU

Din felul regresiv cum s-a desfășurat talentul lui Liviu Rebreanu se pot desprinde aceste constatări: romancierul percepe ruralul și aproape deloc orășenescul, îmbrățișează colectivul și nu înregistrează individualul, pătrunde mințile haotice întunecate, prăbușite în instinct și nu e în stare să analizeze conștiința, poate urmări dezlănțuirile brutale, feroce chiar, dar nu-i este în putință să noteze deplasările nevăzute ale sufletului subtil, el are aproape geniu în producerea gloatelor și exponenților ei, și e un scriitor adesea cu totul inferior al lumii de la nivelul orizontului nostru. Cu toate aceste inegalități, Liviu Rebreanu este un mare scriitor și pe drept cuvânt creatorul romanului românesc modern, cu mult asupra a ceea ce epoca lui produsese.

G. CĂLINESCU

Rebreanu scrie un roman al marilor ciocniri, al marilor conflicte dramatice, al momentelor de tensiune. Este un romancier al luptei și al pasiunilor. Schema tuturor creațiilor sale ar putea fi reprezentată într-un fel generalizat prin imaginea liniștii sfâșiate, a tăcerilor aparente sub care mocnesc pasiuni. Satul „părea” mort în **Ion**, țara – liniștită în **Răscoala**, conștiința lui Apostol Bologa – împăcată în **Pădurea spânzuraților**. Scriitorul este puternic atras de suflul dramatic al vieții, știe să-l descopere chiar în pragul dezlănțuirii, când niciun semn nu pare încă a prevesti tăria cu care se va abate asupra destinului. Tema generală o constituie precipitarea plină de dramatism a timpului, revelarea momentelor când timpul iese din tiparele sale constante și se dezlănțuie, pentru a reintra în tiparul constant sau într-o nouă epocă de așteptare, când criza s-a consumat.

L. RAICU

Undeva la mijloc, între Sadoveanu și Camil Petrescu, se situează Personajul lui Liviu Rebreanu, căruia îi convine cuvântul autoritar, dar totodată îl și respinge vehement. Aria de extracție este foarte întinsă, de la tradiție (**Crăișorul**) și politică (**Gorila**), la religie și morală (**Pădurea spânzuraților**, **Adam și Eva**). Niciun domeniu al spiritualității nu este într-atât inaccesibil încât să nu se afle acolo o urmă de autoritate. Ceea ce înseamnă atât nemulțumire, cât și atracție perpetuă, îndepărtare și apropiere, împotrivire și învingere.

DAN MĂNUCĂ

SCRIERI: *Frământări*, Orăștie, 1912; *Golanii*, introd. Mihail Dragomirescu, București, 1916; *Mărturisire*, București, 1916; *Calvarul*, București, 1919; *Cadrilul*, București, 1919; *Răscoala moșilor*, București, 1919; *Răfuiala*, București, 1919; *Ion*, I-II, București, 1920; *Catastrofa*, București, 1921; *Hora morții*, București, 1921; *Norocul*, București, 1921; *Nuvele și schițe*, București, 1921; *Pădurea spânzurașilor*, București, 1922; *Plicul*, București, 1923; *Trei nuvele*, București, 1924; *Adam și Eva*, București, 1925; *Apostolii*, București, 1926; *Cântecul lebedei*, București, 1927; *Cuibul visurilor*, București, 1927; *Ciuleandra*, București, 1927; *Cântecul iubirii*, București, 1928; *Crăișorul*, București, 1929 (de la ed. III, 1940, *Crăișorul Horia*); *Metropole*, București, 1931; *Ițic Ștrul*, *dezertor*, București, 1932; *Răscoala*, I-II, București, 1932; *Jar*, București, 1934; *Trei povestiri*, București, 1936; *Oameni de pe Someș*, cu desene de Lena Constante, București, 1936; *Calea sufletului*, București, 1936; *Gorila*, I-II, București, 1938; *Amândoi*, București, 1940; *Lauda țaranului român*, București, 1940; *Amalgam*, București, 1943; *Nuvele*, București, 1946; *Nuvele*, București, 1954; *Opere alese*, I-V, îngr. Nicolae Liu, introd. Ov. S. Crohmălniceanu, București, 1959-1961; *Opere*, vol. I-III, îngr. Nicolae Gheran și Nicolae Liu, introd. Al. Piru, București, 1968, vol. IV-XXIII, îngr. Nicolae Gheran, București, 1970-2005; *Caiete*, I, îngr. Nicolae Gheran, Cluj-Napoca, 1974; *Amalgam*, îngr. și pref. Mircea Muthu, Cluj-Napoca, 1976; *Jurnal*, I-II, îngr. Puia Florica Rebreanu și Nicolae Gheran, București, 1984; *Opere*, I-III, îngr. Mircea Coloșenco și Ilderim Rebreanu, introd. Eugen Simion, București, 2001; *Intime*, îngr. Nicolae Gheran și colab., București, 2012.

TRADUCERI: Mikszáth Kálmán, *Cavalerii*, București, 1912; A. P. Cehov, *Gura femeii...*, București, [1916]; Bernhard Kelermann, *Povestea unui dor (Yester și Li)*, București, 1918; Marcel Prévost, *Fecioarele nebune*, București, 1921; *O mie și una de nopți*, I-II, București, 1922.

REPERE BIBLIOGRAFICE: Dragomirescu, *Scrieri*, 150-154; Lovinescu, *Critice*, VII, 119-136; Argezi, *Scrieri*, XXIV, 264-270; Aderca, *Contribuții*, I, 184-192, 248-252, 388-390, 511-513, 525-526, II, 5-8, 49-51, 139-142, 156-159, 238-241, 317-320, 367-370; Vianu, *Opere*, I, 234-236, III, 192-197, 542-563, IV, 401-403, 415-417, 500-502, V, 269-280; Perpessiciu, *Opere*, II, 282-286, III, 57-64, IV, 121-124, 236-239, V, 144-146, VI, 119-127, VII, 48-50, VIII, 35-42, 383-387, XII, 258-259, 358-360, 380, 453-455; Constantinescu, *Scrieri*, IV, 470-492; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, IV, 354-375; Sebastian, *Eseuri*, 350-357; Călinescu, *Cronici*, II, 159-164; Cioculescu, *Aspecte*, 320-328, 414-416; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, 239-242, 361-362; Munteano, *Panorama*, 227-232; G. Călinescu, *Liviu Rebreanu*, Iași, 1939; Streinu, *Pagini*, II, 175-188, 412-437, III, 125-131, IV, 115-125; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), 647-653, *Ist. lit.* (1982), 731-737; Ov. S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, București, 1954; Georgescu, *Încercări*, II, 84-99; Ianoși, *Romanul*, 383-422; Fanny L. Rebreanu, *Cu soțul meu*, București, 1963; Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, București, 1965; Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, București, 1967; Zăciu, *Masca*, 189-197; Puia Florica Rebreanu, *Zilele care au plecat*, București, 1969; Petrescu, *Realitate*, 65-81, 257-261; Oprea, *5 prozatori*, 65-122; Crohmălniceanu, *Literatura*, I (1972), 255-299; *Liviu Rebreanu interpretat de...*, îngr. și pref. Al. Piru, București, 1973; Ciopraga, *Personalitatea*, 177-187; Ungheanu, *Pădurea*, 159-170; Todoran, *Secțiuni*, 189-242; Balotă, *Ion*, 5-38; Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, București, 1976; Vlad, *Lectura*, 16-31; Andriescu, *Stil*, 186-208; Piru, *Permanențe*, 190-260; Protopopescu, *Romanul*, 78-104; Aurel Sasu, *Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei*, București, 1978; Puia Florica Rebreanu, *Pământul băătorit de părintele meu*, București, 1980; Manolescu, *Arca*, I, 158-196; Piru, *Ist. lit.*, 301-307; Crețu, *Constructorii*, 30-90; *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, introd. Paul Comea, București, 1982, 89-119; Săndulescu, *Portrete*, 244-259; Țeposu, *Viața*, 46-54; Crohmălniceanu, *Cinci prozatori*, 59-97; Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, București, 1985; *Liviu Rebreanu după un veac*, îngr. Mircea Zăciu, Cluj-Napoca, 1985; Nicolae Gheran, *Tânărul Rebreanu*, București, 1986; *Liviu Rebreanu*, îngr. și pref. Paul Dugneanu, București, 1987; Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în agora*, București, 1988; Zamfir, *Cealaltă față*, 11-20; Popovici, *Eu, personajul*, 104-108, 144-157; Holban, *Literatura*, I, 116-126; Nicolae Gheran, *Rebreanu. Amiaca unei vieți*, București, 1989; Negoïtescu, *Ist. lit.*, I, 213-216; Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau Paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, 1993; Dan Mănuță, *Liviu Rebreanu sau Lumea prezumtivului*, Iași, 1995; Constantin Paiu, *Rebreanu, omul de teatru*, Iași, 1995; Tiberiu Rebreanu, *Calvarul gloriei*, Bacău, 1995; Zăciu, *O scenă, Transilvania*, 298-357; Petrescu, *Studii transilvane*, 37-52, 101-122; Adrian

Dinu Rachieru, *Liviu Rebreanu. Utopia erotică*, Timișoara, 1997; Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, Oradea, 1997; *Romanul românesc interbelic*, antologie, pref., analize critice de Carmen Matei Mușat, București, 1998; *Dicț. analitic*, I, 146–148, 185–187, II, 110–112, 180–182, 202–205, 302–305, III, 309–312, IV, 20–23; Tomuș, *Romanul*, I, 178–221; *Dicț. esențial*, 709–719; Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, Cluj-Napoca, 2000; Ilderim Rebreanu, *Minciuna și impostura*, București, 2000; Constantin Cubleşan, *Romancierul Rebreanu*, București, 2001; Ion Bogdan Lefter, *Doi nuvelești: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*, Pitești, 2001; Al. Săndulescu, „Pădurea spânzuraților” de Liviu Rebreanu, Cluj-Napoca, 2002; Tiberiu Rebreanu, *Geneza romanului „Pădurea spânzuraților”*, București, 2002; Ilderim Rebreanu, *Efigii în bronz. Scrisori în umbra ștreangului (Emil Rebreanu)*, București, 2002; Simion, *Ficțiunea*, III, 185–213; Săluc Horvat, *Liviu Rebreanu: Ion – universul uman*, Cluj-Napoca, 2003; Ion Simuț, *Liviu Rebreanu*, Brașov, 2003; Nicolae Gheran, *Sertar*, București, 2004, 11–213; Nicolae Gheran, *Cu Liviu Rebreanu și nu numai. Evocări și documente*, București, 2007, 7–167; Nicolae Gheran, Andrei Moldovan, *Liviu Rebreanu prin el însuși*, București, 2008; Ilderim Rebreanu, *Neamul Rebreanilor către Liviu*, București, 2008; Nicolae Manolescu, *Istoria critică*, 599–609; Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, 2008, 307–310; Ion Simuț, *Liviu Rebreanu și contradicțiile realismului*, Cluj-Napoca, 2010; Ion Simuț, *Vămile posterității. Secvențe de istorie literară*, București, 2012, 63–116; Iacob Naroș, *Romanele lui Rebreanu*, Cluj-Napoca, 2012; Constantin Cubleşan, *Nuvelistul Rebreanu*, București, 2012.

ABSTRACT

The article is a dictionary structured article on Liviu Rebreanu, one of the greatest Romanian prose writers. It presents the biography and works of this writer, a representative one for the literary realism in our culture. It opens with information about the family, the early childhood and education of the writer. Then it offers an outlook on Rebreanu's debut that remained still unclear in spite of the researches undergone so far, due to the writer's confessions. After graduating a military college in Budapest, Hungary, and after embracing a military career that lasted less than one and a half year, Liviu Rebreanu decided to resign and end his military life in Hungary and return to his natal country in order to become a Romanian writer. He is 23 years old when he publishes his first short stories in Romanian language (*Codrea* and *Ofilire*, published at Sibiu, in 1908). The article points to the literary evolution of the writer, to his journalistic career, to his activity at the Romanian Writers' Society, and to the way Rebreanu pursued his passion for theatre and his involvement in the Bucharest's theatrical life of his time. By the end of his life, on September 1st, 1944, Liviu Rebreanu attained status as a writer, became a member of the Romanian Academy and director of theatres. He was no doubt a prominent cultural personality of this epoch. The article presents and analyzes the literary works of Liviu Rebreanu, underlying his prose writer merits in depicting the social milieu. The plays written by Rebreanu, although present on the stage during his life time, are not valuable from the artistic point of view in comparison with his great novels. Liviu Rebreanu brought “the harshness of the realist observation” in the Romanian literature.

Keywords: Liviu Rebreanu, Romanian literature, literary realism.