

# dan mănucă

LIVIU REBREANU  
sau lumea prezumtivului



critică literară



CORECTBooks

**DAN MĂNUCĂ**

**LIVIU REBREANU SAU  
LUMEA PREZUMTIVULUI**

**Editura Virtual**

**2011**

ISBN(e): 978-606-599-690-8

**Avertisment**

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă, este sancționată conform legilor penale în vigoare.

## Cuprins

ÎN LOC DE PREFERAȚĂ .....	2
MODELUL METONIMIEI .....	8
”MARELE UNU” .....	30
TIMPUL DORINȚEI .....	41
OGLINDA LUI DON QUIJOTE .....	81
„SINGURĂTATEA MAJESTUOASĂ ȘI DIVINĂ” .....	91
NUNȚILE TANATICE .....	111
LEGENDĂ ȘI SACRIFICIU ETNIC .....	119
CUVÂNTUL AUTORITAR .....	133

Soției mele, Maria

## ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Prea „simplu” pentru unii, prea „simplist” pentru alții, Rebreanu continuă să rămână un scriitor abordat cu oarecare rezervă de critică, fără sfială de istoria literară, dintr-o atitudine care se poate explica, nu însă și accepta. În cazul nici unui alt scriitor etichetarea scolastică nu a funcționat cu o mai mare dezinvoltură. Întreținută de Rebreanu însuși, ea a fost preluată și adâncită de posteritate, s-a impus cu tăria prejudecății. Criteriile unei taxonomii extrem de rigide au fost aplicate aici cu nesfârșită lipsă de precauție. Romanele lui Rebreanu au fost clasificate în „de dragoste”, „polițiste”, „istorice” ș.a.m.d. și obiecțiile care s-au ridicat au venit din unghiul unei imagini create prin refracție, secundă și neesențială.

S-a observat, până acum, în special de către Nicolae Gheran, faptul că multe din operele rebreniene își găsesc germenele în încercările de tinerețe. S-a remarcat de asemenea prezența unor teme sau motive comune unei întregi serii romanești. Dar și mai frecvent s-a evidențiat, cu deosebire de pe pozițiile criticii interesate de valorile sociale, diversitatea de suprafață, pentru a se sublinia ceea ce de fapt Rebreanu dorise neapărat să fie reliefat: forța sa „realistă” de pătrundere. Poziția noastră nici nu vine în contradicție totală cu o asemenea interpretare, nici nu o exclude, ci merge în paralel cu ea, pentru a-i demonstra câteodată fragilitatea. Este de ajuns să observăm, pentru început, că, spre exemplu, în numele imaginii stereotipe a realistului exclusiv care ar fi trebuit să fi fost, lui Rebreanu i s-a reproșat, pe bună dreptate, că Toma Novac, altfel zis „Adam”, se comportă neclar și cam fără rost. Există desigur o mare deosebire între funcția romanescă de ansamblu a lui „Adam” și funcția corespunzătoare a lui Petre Petre, ceea ce nu înseamnă, din perspectiva noastră, că le lipsesc trăsăturile comune. Fără a exclude determinantele clasice, noțiunea de funcție se întemeiază aici pe alte coordonate decât acelea sociologice. Mergând mai departe, să amintim că Adam și Eva a fost apreciat drept un „simplu procedeu literar” (Pompiliu Constantinescu), izvorât, cu alte cuvinte, dintr-un manierism excesiv sau mai curând dintr-o fugă de realism. Asemenea prejudecăți au generat aprecierile aspre, nu o dată denigratoare, cărora „Ciuleandra”, de pildă, le-a fost supusă. Lovinescu nu aprecia în acest roman decât figura lui Andrei Leahu, gardianul lui Puiu Faranga, al cărui rol în construcție este însă cu totul secundar, fără a fi nici măcar unul de martor. Alți critici l-au destinat pe scriitor, fără drept de apel, numai „romanului social” și i-au recunoscut doar îndemânarea „realității prezente” și a „experienței directe” (Octav Botez), adică tocmai, ceea ce argumentarea noastră încearcă să concedieze. Exclusivismul unor asemenea afirmații nu mai are nevoie de a fi demonstrat. Scrisul rebrenian operează și cu alte elemente (romantice, melodramatice, fantastice), care îi conferă o indiscutabilă particularitate. „Realismul” lui Rebreanu se dovedește a fi în ultimă analiză impur și în orice caz altfel orientat decât în genere și cu puține excepții s-a afirmat. Puținele excepții aparțin lui Lucian Raicu și Aurel Sasu, cu ale căror studii lucrarea noastră are puncte comune.

O altă preconcepție, corolar al celei anterioare, pleacă de la premisa că drumul artistic rebrenian se limitează la universul satului și că ruralismul este unica lui motivare. Ca atare, Ion și - Răscoala ar fi singurele romane acceptabile în istoria literaturii; prin asemănare și Pădurea spânzuraților. Asupra restului, tăcerea s-ar impune cu necesitate, pentru a-l absolvi pe autor de păcatul necunoașterii propriilor puteri și margini.

Mai mult încă, precum lui Sadoveanu, i s-a cerut și lui Rebreanu „analiză psihologică”, reproșându-i-se că nu o face. Criticii din această categorie (orice critic fiind în genere un ins cu prejudecăți) recunosc în analiza psihologică numai complicarea introspecției. Perspectivă din care s-au silit să nu vadă motivațiile, explicațiile de ordin subtil psihologic care susțin personajele lui Rebreanu. Când, în realitate, aceste personaje (le am în vedere pe acelea numite de obicei „principale”) nu sunt tipuri, ci simboluri. Romanele rebreniene reprezintă jocuri variate cu prototipuri, mai exact - jocul unui singur prototip, mereu înveșmântat în alte feluri. Numitorul comun este dorința de a trăi deplin în lumea vieții proprii, la dispariție ajungând tocmai prin suprasolicitarea existenței. Ne-am întors astfel la judecata pe care Călinescu o transcria în Istoria literaturii române... O preluăm, înțelegând-o însă altfel și integrând-o altor scopuri. „Primitivismul” și „instinctul” lui Rebreanu înseamnă pentru noi abordarea trăirilor esențiale, nicidecum, așa cum s-a afirmat de nenumărate ori, a sentimentelor rudimentare. Limpezimea lui Rebreanu stă în această neobosită privire îndreptată asupra dorinței primordiale de a trăi, vizibilă de la Ion la Amândoi.

Trăsătura de unire între el și Sadoveanu este exaltarea neconținută a vitalității, căreia totul i se subordonează și de care toate sunt cotropite. Dispariția însăși a personajului, petrecută în felul ei specific, se constituie într-o victorie a vieții. Ca atare, legenda bestialității personajelor rebreniene trebuie abandonată și trecută în categoria interpretărilor perimate nu numai din cauza unei pudibonderii filistine, ci și a inexactității.

După cum tot în această categorie ar trebui inclusă și teoria așa numitei „mistici a feminității” pe care ar dezvolta-o Rebreanu, scriitor care nu de această chestiune a fost preocupat și nici de descifrarea “eternului feminin”, ci de fundamentarea personajului masculin în ordinea unei logici artistice particulare, de studierea atentă a rădăcinilor lui generale. Ceea ce a afirmat de nenumărate ori Rebreanu asupra acestui aspect intră în categoria etalărilor menite să impresioneze.

Renunțând la adoptarea concluziilor către care ne-ar fi constrâns asemenea declarații facile, destinate unei galerii lesne de cucerit, lucrarea noastră va avea în vedere realitatea literară și nu pe aceea biografică. Atenția pe care o acordăm în exclusivitate personajului masculin asupra căruia se concentrează interpretarea, se datorează unor date ale operei. Personajul masculin este independent, accesibil ca orice ființă aparținând lumii istorice, fascinează prin lumina pe care o absoarbe și pe care apoi o răspândește asupra textului, polarizându-l și recompunându-l în funcție de propriul ideal.

Este un fapt ușor de recunoscut că Rebreanu face parte din categoria scriitorilor care plac și

nu prea. Sunt gustați pentru simplitatea tramei, înrudită cu a melodramei, și sunt respinși pentru lipsa de cizelare a expresiei. Tot atâtea motive temeinice de grație ori de dizgrație. Dar pentru a înțelege ecoul în actualitate al romanelor lui Rebreanu - nu toate de aceeași valoare, nu toate de aceeași forță de convingere - suntem datori să le scoatem din contextul limitativ al etichetărilor („de dragoste”, „sociale” etc.) și să le trecem în specia scrierilor atestând una dintre cele mai dramatice forme ale autocunoașterii, pe care, alături de Sadoveanu ori Camil Petrescu, le-a dat literatura noastră.

Tot astfel, nu este de ajuns să recunoaștem în el „Romancierul” (afirmație care are o indiscutabilă acoperire), adică artistul desăvârșit, constructorul răbdător și arhitectul subtil, ci să-i acordăm și atributul de a se (și de a ne) situa într-o zonă a raporturilor interumane care depășește rezonanța artifexului și răspunde unor adânci năzuințe ale omului modern. Melancolia tensiunii de autocunoaștere ne-a dat-o Sadoveanu. Dramatismul acestei experiențe ni l-a dat Camil Petrescu. Înfrigurarea acțiunii de autocunoaștere - Rebreanu. Acțiune ce rezumă o manifestare nefericită prin obstinație și totodată tragică prin întoarcerea asupra ei înseși. Căci în formarea sa, Personajul rebrenian se îndreaptă pe calea asumării unui exterior imposibil de imaginat drept constructiv pentru cine nu renunță la concepțiile de tip mecanicist ori teologal.

Studiul nostru își propune să cuprindă numai una din liniile principale ale romanelor rebreniene, anume funcția personajului. Asupra acestuia cititorul va afla detalii la capitolul respectiv. Nu am judecat însă separat romanele și nici nu le-am izolat. Căci foarte aproape de Camil Petrescu și mai mult decât Sadoveanu, Rebreanu expune continuități narative care îngăduie o privire nefragmentară. Iar personajul constituie punctul focal al acestor constante, generate de o tematică adânc unitară, care exclude „subiectele” și se oprește de fiecare dată asupra condiționării profunde.

În unele puncte, lucrarea confirmă câteva concluzii biografice, fără însă a le fi cumva tributară. Antiautoritarismul și etica subsecventă pe care Rebreanu le dezvoltă reprezintă în primul rând linii de forță ale scrisului său și abia în mod secundar rezultante ale conjuncturii biografice. Pe de altă parte, ceea ce ne-a preocupat a fost descifrarea nu a unui trecut fantasmatic, ci a unui prezent al operei - singurul valabil pentru cititor. O psihanaliză aplicată corelației dintre viața și opera lui Rebreanu ar scoate în evidență, nu fără teme, obsesia tematică a „uzurpatorului”, extrem de pregnantă, începând cu Ion al Glanetașului și sfârșind cu Toma Pahonțu. Raportul biografic cel mai la îndemână trimite la existența lui Emil Rebreanu, tratat de fratele său cu oarecare răceală. Respingere și idealizare se întrunesc într-o reacție ambivalență tipică pentru cei obișnuiți cu observarea complexului dioscuric. Dar nu acest fel de fapte ne vor atrage în cele ce urmează, întrucât nu avem în vedere acordurile dintre autor și operă, decât în mod cu totul secundar. Așa încât nu vom vorbi de „complexul dioscuric” ai personajului rebrenian, ci de oportunismul lui social, singurul în jurul căruia se organizează discursul și care orientează studiul povestirii către alte coordonate. E. Lovinescu observa că Pădurea spânzuraților sondează „adâncurile inconștientului”, ceea ce nu poate fi adevărat decât în parte. S-a



vorbit chiar de „freudismul” lui Rebreanu, de atracția lui spre „nevroză” și „substratul primar al inconștientului” sau, precum Tudor Vianu, de „adâncimile subconștientului”. Lucrarea noastră se deosebește de orientările de acest fel întrucât investighează nu inconștientul (al operei sau al autorului), ci conștientul sugerat de modalitățile de dispunere și organizare a narațiunii; nu cazul patologic al Personajului este acela care ne-a reținut, ci ordonarea structurii românești în vederea imaginării unei transformări de conștiință. Sau a unei regăsiri a conștiinței de sine. Căci acela care decide asupra „nebuniei” sau normalității lui este Personajul însuși, Puiu Faranga traduce cu claritate capacitatea de a stabili un hotar între două lumi opuse, între două modalități de a fi în lume. „Nebunia” o caută el însuși, o provoacă. Faranga dezvăluie în cel mai înalt grad aptitudinea protagonistului rebrenian de a ieși cu propria-i voie din real, de a colinda universul ipotetic al lui „dacă” și a-i ispiti prețul.

Lectura noastră a urmărit concluziile pe care i le-au oferit episoadele reprezentative din punct de vedere literar, nicidecum acelea situate sub un anumit nivel al realizării. Verosimilitatea ține de logica operei și nu de realul istoric. Dintr-un asemenea motiv nu am apreciat niciodată simbolismul rebrenian decât după gradul de adecvare și de descifrare a conexiunilor dintr-o operă sau din ansamblul romanesc și nu din existența obiectivă. Imaginea devine simbolică nu prin raportare la istorie, ci la coerența literară. Altfel, punctul de vedere aparține sociologiei. Ceea ce nu înseamnă că nu îi recunoaștem acesteia largi posibilități de investigare, neexercitate însă până acum asupra lui Rebreanu. Foarte rarele și scurtele incursiuni de acest tip pe care le-am făcut în anumite capitole sunt subordonate necesității stringente, resimțite uneori, de a situa problematica modelului rebrenian și rezolvarea ei psihanalitică și naratologică în contextul literar al epocii. De aici și unele paralelisme, pe care ni le-am îngăduit, cu doi contemporani - Mihail Sadoveanu și Camil Petrescu, scriitori atât de deosebiți ca modalitate structurală și totodată atât de apropiați prin preocuparea față de închegarea unui actor unic și aglutinant, care nu poate exista decât prin dialogul neîntrerupt și vital. În toate trei împrejurările, cunoașterea proprie nu se poate petrece decât prin dăruire față de o existență a cărei realitate este într-atât de netăgăduit, încât devine tiranică. Deschiderea dialogică bruscă și obstinată definește personajul rebrenian; dialogul firesc, deschis și comun (în sensul de obișnuit) - pe acela al lui Camil Petrescu, dialogul limitativ și taciturn - pe acela sadovenian. Sunt trei moduri diferite de integrare în veacul tulbure stăpânit de „Negustor”. Toma Novac, Ștefan Gheorghidiu și Kesarion Breb reprezintă una și aceeași figură: a „Prințului”, descris de Barberis<sup>1</sup>, Prinț legitim, intelectual, suicidar și predispus către discurs și luciditate. Îi recunoaștem lesne aici și pe Novac, și pe Gheorghidiu, și - pe Breb - toți filozofi, - sceptici, încredințați deplin de propriul adevăr și niciodată dispuși să cedeze în esență, însă detronați de Negustorul cupid și abil.

Dar perspectiva sociologică asupra Personajului rebrenian este mult mai vastă, desigur, mult mai adâncă decât sumarele rânduri de aici încearcă să o schițeze. Nu am făcut altceva decât să

---

<sup>1</sup> Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, Paris, Fayard, 1980, p. II.

reamintim fundamentul unei filiații invocate uneori în paginile lucrării de față.

Cititorul va afla, de asemenea, analizate aceleași fapte din puncte de vedere diferite, fără a considera prin aceasta că ne-am contrazis, întrucât era vorba de rolul diferit al unui personaj sau al unor scene situate într-un alt registru. Spre exemplu, Titu Herdelea va fi privit într-un anumit fel din perspectiva prezenței lui în discursul realist și în alt fel ca însoțitor al personajului; etnia va avea, după împrejurările analizei, atât un rol de izolare (în Pădurea spânzuraților), cât și unul de identificare (în Răscoala).

Într-o astfel de situație se găsește și ceea ce s-ar părea că am respins, dacă se are însă în vedere o taxonomie îngustă. Fără îndoială că nu se poate vorbi despre romanele lui Rebreanu numai ca despre niște române „de dragoste”. Prin ele ne parvine o sumă de informații și aprecieri din sfera „iubirii” - nucleul tuturor scrierilor rebreniene de după 1919. Totodată însă este de remarcat faptul că, o dată cu ea, pătrunde și dorința, ca factor mult mai larg și mai propriu, cu un spectru de acțiune specific, capabil să înglobeze o serie întreagă de elemente, care o fac pertinentă în rezolvarea intrigii și în definirea acțiunilor. Mult mai pertinentă decât eticheta restrictivă de „iubire”, dorința introduce un mobil dispus să definească adecvat complexitatea problemelor ridicate de romanele de „dragoste”, „sociale”, „istorice” ale lui Liviu Rebreanu. Pentru a-l parafraza pe Jacques Lacan, ar fi vorba de dorința despre Celălalt, transpusă într-un limbaj accesibil comun. Aici se află și secretul (sau unul din secretele) trăiniciei romanelor sale, în antinomia dintre banalitatea aparentă a veșmântului românesc și surpriza de amploare pe care o rezervă trecerea în alt plan decât acela către care convenția discursului ne-ar putea îndruma. Căci Rebreanu nu este în întregime nici realist, nici fantastic, nici romantic, iar „iubirea” nu este în întregime nici erotică (nici chiar o mistică a ei) și nici cunoaștere deplină a sinelui. Dacă ar fi să alegem dintre toate terminologiile de până acum ne-am opri, trecând peste aspectul rebarbativ, asupra aceleia propusă de Wilhelm Füger, din care ni se pare că lui Rebreanu i se potrivește tipul numit narativ neutru supozițional<sup>1</sup>. Ca orice scriitor de valoare incontestabilă, Rebreanu nu poate fi însă constrâns să se încadreze în tiparele unei preconcepții, oricât de îngăduitoare ar fi ea. O demonstrează tentativa de a-i aplica rigorile clasificării avansate de Lintvelt, foarte încăpătoare altminterea. Romanele sale ar putea fi subsumate narațiunii heterodiegetice de tip narativ neutru<sup>2</sup>, dar ies frecvent de aici, pentru a tinde către tipul narativ auctorial<sup>3</sup>, cu deosebire în ce privește planurile temporal (momentul narațiunii și ordinea), verbal (statut, valoare temporală, registru) și tipurile funcționale de discurs specifice (comunicativ, metanarativ comentativ, explicativ, lipsind însă cel evaluativ în majoritatea cazurilor).

Unui asemenea tip complex, metonimia îi convenea în cel mai înalt grad. Căci forța de

---

<sup>1</sup> Apud Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue”*, Paris, Corti, 1981, p. 140.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 104 - 106.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 101 - 102.

pătrundere este mai puțin metaforică (și prin aceasta se deosebește esențial de Sadoveanu) și mai mult metonimică (și prin aceasta se apropie de Camil Petrescu). Structural Rebreanu nu poate fi un metaforic. Perifraza este aceea care i-a eliberat de fiecare dată cuvântul creator. Ca scriitor „realist”, el dă toate cărțile pe față. Cu prea mare ușurință, totuși, spre a nu ne pune pe gânduri. Motivațiile pe care le oferă pentru comportamentele personajelor sunt sumare și generale, deși specifice. Dar în cutele acestor mari linii se ascund sensuri mai grave nu decât autorul le-a gândit, ci decât le-a exprimat. Acestea le sunt dedicate paginile următoare.

## MODELUL METONIMIEI

Se vorbește în mod obișnuit despre Rebreanu „arhitectul”, „constructorul” ș.a.m.d., subliniindu-se cu dreptate caracterul elaborat al romanelor sale, meticuloasa alcătuire a eșafodajului, închegarea și îmbinarea tuturor elementelor în așa fel, încât nici o fisură să nu fie posibilă. Sub acest aspect, s-a spus nu o singură dată, el reprezintă o culme a literaturii noastre. Lucru cu desăvârșire adevărat, dar nu totdeauna și dovedit convingător, considerându-se că ne aflăm în fața unei evidențe. Așa va fi fiind, numai că este nevoie să aducem sub ochii cititorului probele necesare, pentru a încerca să demonstrăm că este vorba de o realitate a textului, nu de subiectivitate critică. Din punctul nostru de vedere aflarea și probarea unui model românesc unitar la Rebreanu este o chestiune legată strâns de existența a ceea ce numim Personaj și despre care vom discuta pe larg în capitolul următor. Am ținut să precizăm fundamentul, întrucât modelul depinde de admiterea celeilalte realități românești. Dar pe lângă aceasta, modelul reclamă trei elemente, definiții, analizate pe larg în cele de mai jos, și anume: alterarea realismului prin inserții romantice și fantastice și tensiunea creată prin ruperea de canoanele melodramei; prezența unei sintagme narrative unice; structurarea unui singur simbol în jurul povestirii. Toate cele patru componente se arată obligatorii în realitatea operei rebreniene, determinându-se reciproc. Intercondiționarea lor este în afară de orice dubiu, fiecare roman le conține în mod necesar (într-un grad diferit, firește); peste tot însă accentul principal cade asupra Personajului, care, din acest punct de vedere, constituie clauza „sine qua non”, de la Ion la Amândoi. Iar Personajul semnifică, anticipând, o irepresibilă tendință de aflare a sinelui, de dăruire unei dimensiuni covârșitoare și exclusive. Faptul acesta nu a fost înțeles de foarte multe ori din pricina considerării lui Rebreanu doar prin prisma realismului. Astfel, în virtutea unei asemenea înguste perspective, iubirea dintre Horia și Rafaela era apreciată, de Pompiliu Constantinescu, drept „romanțioasă și convențională”. Nimic mai exact - dacă judecăm Crăișorul ca „roman istoric”, și vom fi de acord atunci cu Pompiliu Constantinescu și cu Ov.S Crohmălniceanu, pentru a veșteji cu hotărâre „artificiala intrigă sentimentală”. Numai că, deosebit de atent la cele mai mărunte detalii ale romanelor sale, Rebreanu nu ar fi lăsat să treacă de cenzura-i proprie o eroare de începător. Afară numai dacă „eroarea” nu era cumva o convenție a însuși chipului său de a concepe un roman. Deoarece o iubire incomparabilă și ideală se află în toate romanele sale și destinația ei este deosebită față de opera oricărui alt scriitor.

Așadar, pentru a-l înțelege cu adevărat pe Rebreanu, suntem datori să admitem o prezență atotputernică, dirijând fiecare roman și organizându-l uneori până la amănunt: Schema. Într-un anume sens, existența ei semnifică o reducere a modelelor operaționale ale romancierului, având destinația de a crea iluzia că materialul este perfect stăpânit și că frământările creatorului (transparente în acțiuni, personaje, expresie etc.) sunt dominate. Iluzie înșelătoare și falsă, întrucât adevăratele conflicte rămân subterane, dând substanță și vitalitate operei. Așadar, ca orice construcție de artă, modelul românesc

rebrenian are un caracter potențial, reprezintă un continuum artistic, nu conceptual, precum la

Camil Petrescu. Până la un anumit punct, între model și situațiile particulare de realizare a lui există o tensiune, generatoare de autodepășire. Fiecare roman înseamnă o încercare de concretizare, dar cu un rezultat vizibil abia după încheierea ultimei lui file. Când constatăm, totuși, că Schema transpare fără greș din întreaga țesătură, fie în totalitate, fie în elementele ei esențiale. Fiecare roman este o sinteză nouă a particularităților modelului. Ceea ce ne constrânge să susținem că Schema nu este o aproximație critică, dar o certitudine, un principiu formativ, mult mai vizibil decât la alți scriitori ai epocii, într-un sens mai apropiat de al lui Camil Petrescu decât de al lui Sadoveanu. Principiu, a cărui justificare o dă fiecare roman în parte și nu ansamblul romanesc. O sumă de relații necesare, obiective și dinamice. La nici un alt scriitor nu se poate constata atât de evident forța constructivă a punctului unic de plecare (poate, din nou, cu excepția lui Camil Petrescu), a acestei „forma mentis” în care Rebrenu credea cu tărie și care îi dădea totdeauna siguranța anticipativă a realizării. Chinurile creației sunt pentru el în bună măsură eforturile de conformare față de model sau de ieșire din tiparele lui (evadare care nu s-a produs însă niciodată).

Elementele modelului sunt evidențe semnificative cu funcții precise, alcătuind, de la Ion la Amândoi, o sintaxă a romanelor, regula lor de organizare interioară, norma obligatorie pentru cunoașterea operei și pătrunderea sensurilor ei profunde. Schema este totodată și o cale de comunicare, în măsura în care transpune efortul creatorului de a explicita și de a traduce o experiență umană. Dar în același timp, ea presupune dispariția creatorului, care se șterge îndărătul ei. Și poate acesta este unul din sensurile accentului pus de Rebrenu asupra „vieții” pe care un roman este dator să o evoce în fața cititorului. Modelul său romanesc ar însemna deci, între altele, și trecerea în prim plan a esențialului comunicării.

Extrapolarea presupune și un anumit raport între virtualitate și actualizare, accentul principal căzând la Rebrenu pe cel dintâi element, într-o împletire care distruge echilibrul tipic realismului. Totul converge aici către esențial, mai ales datorită ambiguității Schemei și totodată a Personajului - factorul determinant. Virtuale, cele două ambiguități sunt aduse în prezent de fiecare dată prin cazuri concrete, dar de fiecare dată într-un mod particular. Este o performanță proprie lui Rebrenu, artist care reînvie Schema cu fiecare prilej în alt chip și totuși asemănător. Din impersonală și simbolică, ea se istoricizează, supunându-se astfel unor comentarii din cele mai diverse perspective; inclusiv din aceea a romanului „istoric”, „polițist” etc. Dar Schema dăinuie în continuare, ca punct de reper în orientarea narațiunilor distincte, chiar în conferirea unei singure destinații circumstanțelor specifice.

Se înțelege că poziția lucrării de față este cu totul opusă celor care, precum Vladimir Streinu, vorbeau de „obiectivitatea-natură” la Rebrenu și îi reduceau capacitățile creatoare la aceea de simplă cutie - perfectă - de rezonanță. Diversitatea tematică - apreciabilă într-adevăr, la Rebrenu - nu poate fi nici pe departe un motiv de confuzie, căci modalitatea compozițională rămâne neschimbată. Este greu

să mai vorbim atunci de obsesia lui de a nu se repeta. Dimpotrivă, tautologia a constituit principala sa cale de comunicare cu lumea, mijlocul esențial de a atrage atenția asupra esenței unei experiențe de viață și de artă. Confundarea diversității subiectelor cu specificul artistic a constituit una din piedicile principale în înțelegerea particularității romanelor lui Rebreanu. Multe din criticile aduse Pădurii spânzuraților, Ciulendrei, lui Jar și Amândoi se arată fără temeii dacă sunt raportate la principiile formative ale ansamblului, care, odată încercate într-un roman, renasc, travestite, în următorul. Norma de creație rebreniană ține în bună măsură de un carnavalesc atât de vizibil, încât nu ar mai avea nevoie de a fi demonstrată, dacă nu ar continua să persiste anume prejudecăți. Este locul să amintim că una din rațiunile de căpetenie a edificării Schemei se află, înainte de toate, în capacitatea ei imediată de a oferi un mijloc de izolare, un refugiu într-o interioritate rodnică și fundamentală. S-ar putea spune că, ascuns îndărătul ei, romancierul se joacă „de-a realismul” pentru a-și păstra cât mai mult timp tănuite adevăratele intenții și pentru a întârzia decriptarea lor.

Aici, verosimilizarea are un rol de căpetenie și, sub rezerva celor anterioare, nu putem trece cu vederea peste numeroasele fapte care o susțin și care îi acordă statut dominant. Ar fi, ca un prim element, procedeele narrative de tipul „povestirii în povestire”, pe parcursul căreia se realizează prin redundanță, o întărire a istorisirii secundare din cadrul povestirii-ramă prin intervenția directă a unui personaj. Spre exemplu, în Amândoi, Ciufu introduce un „că doar știți prea bine” (IX, 250)<sup>1</sup> în cuprinsul relatării sale, care întărește discursul de tip informațional, tehnic, al povestitorului: „Domnul Ilarie e efor la biserica noastră/ că doar știți prea bine/, și fără iscălitura dumnealui nu-s bune socotelile sfințitului”. Paranteza lui Ciufu are o destinație precisă: Spiru cunoaște poziția socială a fratelui său, Ciufu de asemenea; nu însă și cititorul, pe care povestitorul se simte obligat să-l informeze, dar într-un asemenea mod, încât să nu lase impresia unei ieșiri din timpul și locul narațiunii. O altă manieră constă în intervenția directă a povestitorului, discretă și de cele mai multe ori în paranteză, întrucât oferă date suplimentare celor pe care le vehiculează, în momentul respectiv, narațiunea. Exemplele din această categorie sunt foarte numeroase și parcurgerea câtorva pagini din fiecare roman furnizează probe suficiente.

Iluzia obiectivității trebuind întreținută cu orice preț, autorul năzuiește, ca un bun realist ce se află, să-și întărească funcția sa de stăpân absolut. De aceea, când unul din personajele Gorilei începe relatarea scenei cheie a româului (X, 297-303), naratorul schimbă registrul și își însușește istorisirea, simțindu-se dator să consemneze acele detalii pe care Cristiana Belcineanu le-ar fi omis, fiind direct interesată. Schimbarea de nivel se accentuează și mai mult, este chiar reliefată cu insistență de autor, care până atunci își numise actorul numai „doamna Belcineanu”; pe parcursul câtorva pagini ea va deveni „Cristiana”, acompaniată astfel de o undă de simpatie, menită să reliefeze, prin participarea

---

<sup>1</sup> Cifrele romane indică volumul, iar cele arabe pagina, din L. Rebreanu. Opere, I-XV. ed. Niculae Gheran, București. E.P.L. Minerva, 1968-1991.

afectivă, o prezență omenească de netăgăduit - obiectiv jinduit de orice realist.

În același scop al verosimilizării, Rebreanu recurge la artificii dintre cele mai la îndemână scriitorilor care tind spre imparțialitatea relatării. Unul din acestea este și situarea acțiunii în locuri geografice reale și în epoci istorice determinate: București, Pitești, în genere județul Argeș, apoi Calea Victoriei; în sfârșit, se introduc repere temporale diverse; un personaj este redactor la „Universul”, un altul participă la ședințele Parlamentului; două romane sunt plasate în intervalul unor grave evenimente din istoria României. În sfârșit, fapte din biografia scriitorului sau tangente acesteia sunt incluse (desigur modificate) în trama romanelor. Toate acestea au provocat binecunoscute și sterile speculații: cine este „Ion”, cine „Titu Herdelea”, cine „Pantelimon Răcaru”. Toate acestea au declanșat totodată și avalanșa de aprecieri critice sub care, în cele din urmă, Rebreanu urma să fie copleșit și judecat ca scriitor.

Un factor caracteristic discursului de tip realist, prezent în mare măsură la Rebreanu, este anticiparea. Ea rămâne, îndeosebi, suverană în Schemă și ține de cadrul general al povestirii, de direcționarea ei, pe care de altfel o pregătește, în sensul unui anunț al rosturilor profunde, nu de suprafață și nu „sentimentale”. Extrem de solicitată, anticiparea provine din dorința povestitorului de a demonstra că știe tot ce se va întâmpla. E ca un fel de exhibare a puterii creatoare și tocmai prin această metamorfoză iese din sfera obiectivității și pune în relief latura izolatoare a realismului rebrenian, cu deosebire pentru motivul că prezintă un alt chip decât acela impus de tradiție. Este vorba de funcția în ansamblul procedeelelor narative și aici ea introduce un șir de supoziții, care contravine destinației obișnuite.

Cel mai frecvent procedeu anticipativ (și totodată prezumtiv) îl constituie premoniția, bogat reprezentată, folosită de Rebreanu cu predilecție și aparținând în tot cazul altor tipuri de discurs decât celui realist. Cea mai simplă normă este, desigur, replica arendașului Ilie Rogojinaru, situată în chip de incipit al Răscoalei și care, sub o formă ușor modificată, este reluată de câteva ori în roman. În această împrejurare, scriitorul se păstrează între limitele realismului, cu foarte puține abateri și fiind dispus, parcă, să se conformeze regulei. Este tipul de prevenire certă, prezentă nu o singură dată în scrisul său, cu deosebire când este vorba de statutul personajelor secundare. Dar prin situarea ei chiar la începutul romanului și apoi prin reeditare insistentă, prezicerea sprijină și pregătește narațiunea în concordanță cu preceptele bunului realist. În asemenea circumstanțe, numele, profesia, fizicul, îmbrăcămintea, biografia, intervențiile în acțiune - însumează tot atâtea anticipări ale viitoarelor inserții ale actorilor în tramă. Astfel de destinație i se acordă câteodată și Personajului propriu-zis, de pildă lui Apostol Bologa: în mod cert, încă de la primele pagini putem presupune, în linii generale, că va fi un martir, datorită atât prenumelui său, cât și prenumelor părinților (Iosif și Maria), precum și eredității (tată cu propensiuni de erou, mamă cu elanuri mistice) și comportamentului din copilărie (viziunea din biserică). În Răscoala, Mișu Mendelson este fiu de meseriaș evreu mărunț și totodată

socialist ș.a.m.d.

Că procedeul anticipării prin diverse mijloace îl atrăgea pe Rebreanu o arată și folosirea lui în gol. Se întâlnesc astfel, sporadic numai, anticipării fără finalitate, lipsite deci de funcționalitate în roman și leștând povestirea. Între altele, vederea lui Pantelimon Răcaru îi provoacă Lianeii Rosmarin „un fior de greață” (IX, 80); aranjată într-un context direcționat după un anume chip, notația vădește o accentuată tendință de avertizare asupra unor viitoare peripeții, suspendată însă și rămasă fără acoperire. În economia construcției lui Jar, consemnarea nu are nici un temei.

De cele mai multe ori însă, anticiparea este destinată dizolvării realismului din care a purces și căruia ar fi trebuit să-i slujească. Am afirmat că aceasta se petrece sub forma premonițiilor și a unei întregi game de modalități care aparțin demonologiei discursurilor romantic și manierist. De procedee asemănătoare scriitorul fusese atras încă din tinerețe și una din primele lui încercări literare. Osânda (datată de N. Gheran, prin 1908-1909; XI, 1173), reprezintă o epuizare a mai tuturor fațetelor procedului. Tragedia din finalul scenei (moartea Ravecăi) este previzibilă de la bun început, nu numai din întretăierea precipitată a replicilor, dar și din crearea unei atmosfere de damnațiune prin presimțiri de tot felul și în exces. Este un studiu de virtuositate al novicelui literar, care își va reprima apoi aplecarea, ba chiar o va întoarce câteodată spre comic. Dar Vâltoarea, de asemenea piesă a începuturilor, nu ezită să o folosească iarăși deschis, deși fragmentar. Procedeul va fi reluat în Adam și Eva, ca figură a predestinării. Cifra „7” are aici, între altele, și un rost anticipativ, căci fiecare din întruchipările anterioare ale lui Toma Novac este fie al șaptelea copil, fie se naște într-o a șaptea zi a unui ciclu oarecare, iar desfășurarea vieții fiecăruia va fi ca atare identică în liniile ei esențiale pentru povestire. De asemenea, în Gorila, Toma Pahonțu este al șaptelea pe lista de candidați, „număr sfânt, predestinat” (X, 99), dar în sens malefic, deoarece, în parte cel puțin, moartea de la această candidatură i se va trage. Anticiparea de acest tip își contrazice funcția realistă, sau mai bine zis - conferă ansamblului povestirii un cu totul alt sens decât acela pe care prejudecățile noastre critice l-ar fi presupus.

Un întreg ansamblu de asemenea tipuri de anticipare este utilizat de Rebreanu pentru subminarea verosimilității și obiectivității. În Jar, de pildă, discuțiile despre necesara căsătorie a Lianeii se desfășoară pe fondul unui „bocănit metalic, aspru și sacadat, asemeni unor lovituri de ciocan” (IX, 30, 31); în Gorila, dialogul dintre Cristiana și Toma este întrerupt de „un zgomot aspru de pași trecând pe subt ferestre pe trotuar, într-un ritm sacadat, cu bocănituri grele ca niște lovituri de ciocan” (X, 343, 344). Sunt elemente care canalizează scena în chip convenabil către accepția finală, iar comentariul povestitorului devine, din această perspectivă, esențial.

Un tip de anticipare echivocă este introdus în narațiune mai întâi sub forma prezicerilor. În Jar, Lianeii i se prescrie un viitor amoros nu dintre cele mai fericite (IX, 41-42). Desigur, caracteristică pentru această categorie este intervenția lui Anton nebunul, din Răscoala, plină de semnificație în



context și colorând sensul scenelor din preajmă (VIII, 143): într-adevăr, „ziua judecății” va sosi curând, iar „călăreți cu săbii de foc și armăsari albi” vor străbate ulițele satului. Numai că ambele prorociri țin de domeniul unui fantastic pe care realismul cu mare greutate îl poate admite și promova. În aceeași categorie intră și presimțirile, care constituiesc odinioară structura Osândeii și pe care Rebreanu le va presăra ulterior în cele mai multe romane după aceeași modalitate a includerii lor în comentariile personajelor, cu trimitere directă la finalul tragic. Osânda preluda sfârșitul și totodată se constituia într-o amplificare a anticipării. În romane, procedeul este subțiat, estompat și servește astfel mai bine și mai subtil scopului fundamental - acela al deteriorării eșafodajului realist în care s-a inclus. În clipa despărțirii de Cristiana Belcineanu, Toma Pahonțu bănuiește „că n-are s-o mai vadă niciodată” (X, 345). Mai mult încă, în relația Toma Pahonțu - Ion A. Ionescu, sentimentul de incomoditate al celui dintâi în preajma celui de-al doilea are o destinație bine definită de devansare. Într-o variantă manuscrisă, figura „fratelui” Ionescu apare cu totul ștersă (IX, 698-703), fără a intra în aria precisă a destinului lui Pahonțu, așa cum Rebreanu are grijă să puncteze în textul tipărit câteva capitole mai încolo (X, 14).

Dar rostul hotărâtor al anticipării de acest gen, făcută din perspectiva personajului, cu trimitere la final și, concomitent, la sensul ultim al romanului și al Schemei înseși, transpare în scena, repetată identic cu fiecare nouă scriere, a întâlnirii dintre personaj și replica lui feminină. Fără îndoială că Adam și Eva este prototipul modalității de alterare a legilor realiste în direcția pe care o discutăm acum. Presimțirea devine, prin repetiție, un procedeu menit să distrugă ori să minimalizeze surpriza verosimilității. El funcționează mecanic, o dovedește frecvența, - asemenea unei necesități imperioase de eliberare a naratorului realist de poziția lui de atoateștiutor. Căci prin premoniție și presimțire, el nu se mai arată atât de sigur pe ceea ce știe că va surveni în următoarele capitole, doar presupune ori așează sub semnul incertitudinii, al ipoteticului.

Extrem de elocventă este, în acest sens, evoluția pe care o cunosc textele rebreniene pe parcursul diferitelor variante. O privire asupra a ceea ce s-a făcut până acum cunoscut din manuscrise permite să ne argumentăm afirmația și să susținem că Rebreanu tindea aproape în mod programatic spre reliefaarea elementelor fundamentale ale Schemei prin îndepărtarea tuturor direcțiilor colaterale, ce puteau să le sufoce. Tuya, varianta manuscrisă a capitolului Isit, din Adam și Eva, este semnificativă pentru acest travaliu unificator. Relatarea este purificată, sunt conservate numai episoadele corespunzătoare grilei sugerate de Schemă și înlăturate informațiile de tip „realist”, astfel încât discursul reține din realism numai cadrul general. A fost păstrat, cu deosebită grijă, doar ceea ce se referă la Personaj și la problematica sa. Documentat și erudit, profesoral aproape, Rebreanu cel din manuscris cunoaște totul: obiceiuri, ritualuri, nume de mâncăruri ș.a.m.d. (cf. pe larg VI, 441-468). Aproape toate vor fi eliminate în textul ultim, care se prezintă, față de variantă, unilateral. Polivalența realistă a manuscrisului Tuya s-a atenuat până la nerecunoaștere, la aceasta contribuind și modalitatea de a

corija liniaritatea acumulării informative. Caracteristică romanului sau povestirii realist-sentimentale, aglomerarea relatărilor este abandonată. Arborescența generată de tentația de a epuiza știrile (și mai ales de a arăta că știe totul) este îndreptată, aranjată convenabil, prin eliminarea radicală, a acelor elemente care țineau de circumstanțele imediate, de obicei în atenția realistului. Ultimul paragraf al părții a cincea oferă cu larghețe exemple în acest sens. Varianta insistă, între altele, asupra gestului stereotip și necesar, istoric vorbind, în împrejurarea dată: Unamonu, „păstrând cu grijă osul, continuă a împărți carnea de ofrandă pentru faraonul Dadefra” (VI, 458). Realistul mai puțin ortodox corijează însă, pentru tipar, încheierea, orientează atenția către predestinarea celor doi și introduce o anticipare de amploare, răsfrângere a sensului întregului roman: „Mușcă brusc în același loc, cu o lăcomie sălbatecă, încercând așa să-și molcomească pofta inimii. Isit îl zări. În ochii ei ca cerul lucea soarele bucuriei” (VI, 89). Că procedeul este deliberat și nu un simplu accident o demonstrează reluarea lui, în condiții identice. De la variantă la textul tipărit, Rebreanu își asumă rolul de a atenționa, dinainte, asupra finalului și chiar, uneori, asupra sensurilor lui. Iată cum se încheie partea a cincea din Tuya: „Unamonu se duse într-adevăr acolo, dar nu putu vedea decât de departe zidurile cu coloane albe între care trăia sufletul lui” (VI, 461). Și iată acum sfârșitul corespunzător din Isit „Unamonu văzu cu ochii lui zidurile grădinii și acoperișul casei de marmură albă. Era mormântul sufletului lui”. (VI, 94). Lăsând la o parte nuanța melodramatică a noului final, se cuvine să subliniem faptul că metafora introdusă în textul tipărit ne îngăduie să întrezărim direcția povestirii și să intuim (dacă nu l-am cunoaște dinainte din cele ce se teoretizează în primul capitol) însăși dispariția dramatică a lui Unamonu: într-adevăr, Unamonu va pieri în grădina casei albe; despre această eventualitate, metafora, la care textul tipărit apelează, ne-a avertizat cu câteva pagini mai înainte.

Asemenea preveniri trec dincolo de granițele realismului, cu deosebire prin registrul afectiv în care se înscriu și care aruncă un dubiu de ordin sentimental asupra justeței ori injusteței rezolvării din final. Există însă alte mijloace, de data aceasta din categoria inserării povestirii în istorie, care creează o oscilație continuă între neîndoielnic și prezumtiv, anihilând importanța anticipării de tip curat realist. Așa, spre pildă în Răscoala (varianta a doua, din 1931), despre Grigore Iuga se afirmă că „se simte, de un răstimp, mult mai bine în familia Predeleanu decât acasă la dânsul” (VIII, 879), text care nu figurează nici în versiunea anterioară, din 1927, (VIII, 800), nici în textul tipărit. Textul din 1927 o prezintă pe Olga Predeleanu drept probabila viitoare soție a lui Grigore (VIII, 805), element atenuat în varianta din 1931 (VIII, 884) și eliminat din textul tipărit, unde totul este altfel filtrat: „Olga i se părea complectarea Tecliei. Avea toate calitățile ei, dar colorate mai viu și, în ochii ei, subt scânteierile șăgalnice, parcă palpita o umbră sentimentală. Clătină din cap, să-și alunge închipuirile și rosti domol: - Prea târziu!...” (VIII, 51). Este cert că, într-una din variante, sau mai bine zis în intenția autorului, figura, până la 1931, prezentarea drept sigură a căsătoriei lui Grigore cu Olga și de aici prevestirea indubitabilă a evenimentului. Povestitorul știa, în variante, că lucrurile vor evolua neapărat

așa și nu altfel. Dar în textul încredințat tiparului, nuanța de certitudine a fost îndepărtată, viitorul istoriei pendulează între siguranță și supoziție, cu vizibilă înclinare către cea de a doua posibilitate. Narațiunea oscilează totodată între a se intercala cu aplomb realist în istorie și a aluneca într-un prezumtiv advers, mult mai acceptabil pentru sensul pe care Schema îl propune.

La fel se întâmplă și în cazul fragmentării istoriei din Răscoala, procedeu pus pe seama influenței cinematografilei. Pe de o parte însă, ne aflăm în fața unui exercițiu de dexteritate, căci Rebreanu intenționează să ne asigure despre perfecta stăpânire asupra materiei ficționale. Din această fragmentare, care poate părea că îl scoate pe povestitor din cauză, tocmai exercițiul său demonstrativ este de reținut, ca o pildă de abilitate și de forță.

Pe de altă parte, fracționarea istoriei și jocul narațiunii își au rostul lor în serviciul anticipării prezumtive, deoarece pun sub semnul întrebării un principiu realist esențial: certitudinea lui „a ști”. Rebreanu pare a zice „probabil așa va evolua istoria” și nu „desigur așa etc.” Vom discuta în alt capitol particularitățile procedurii. Acum avem în vedere motivele care l-au determinat pe Rebreanu să întrerupă, de exemplu, scena plimbării lui Titu Herdelea prin sat și să introducă în cuprinsul ei un episod străin”. Într-o versiune manuscrisă, povestirea avea o continuitate ireproșabilă: Titu se întâlnește cu învățătorul Dragoș, apoi cu arendașul Platamonu și în sfârșit cu preotul Nicodini, după canonul realist care reclamă o cât mai îndelungată continuitate a povestirii atașate unuia din personaje. Prin restructurarea survenită în textul tipărit, între întâlnirea cu învățătorul și apoi cu arendașul este interpus un episod stingher, aparținând altui filon narativ: începerea anchetei la primărie. Canonul este astfel încălcat, dar pentru a fortifica nu istoria, ci povestirea, care trece în consecință pe primul plan și se amplifică pe măsură ce procedeu se repetă. Funcția fragmentării este aceea de a submina importanța „scenei” și totodată a binecunoscutului discurs „ex cathedra” al autorului care se vrea realist cu tot dinadinsul. Discontinuitatea știrilor lasă impresia renunțării deliberate la rigorile „discursului constrâns” (după expresia lui Ph. Hammon<sup>1</sup>), iar instantaneele astfel surprinse nu dau - cum se afirmă frecvent - impresia de frescă, ci de suită de fotografii mișcate, de pe urma cărora are de câștigat ambiguitatea și nu claritatea didactică. De la variante la textul tipărit, Răscoala a cunoscut frecvent asemenea modificări, menite nu să întărească, ci, dimpotrivă, să diminueze o orientare prea sever realistă. În versiunea din 1927, avertismentul pe care Ilie Rogojinaru i-l dă lui Grigore Iuga la ieșirea de la „Enache” este precis, anticipă sfârșitul fără nici un fel de ocolișuri: „să știi de la mine că vei avea decepții, cum a avut și conu Miron...” (VIII, 781). Registrul în care proiectează finalul aceeași replică din textul tipărit permite o interpretare mai largă, supoziții și îndoieli asupra certitudinii prezicerilor: „Nu știu când ne-om întâlni, dar să dea Dumnezeu să nu zici niciodată: a avut dreptate afurisitul de Rogojinaru...” (VIII, 36). Restructurări de aceeași factură, în urma cărora siguranța afirmată în manuscris a devenit o simplă presupunere, se petrec mai la tot

---

<sup>1</sup> Philippe Hammon, *Un discours contraint*, în „Poétique”, 1973, t. 16.

pasul. Plimbându-se cu Grigore Iuga, pe Calea Victoriei, Titu Herdelea este martor, în versiunea din 1927, la următoarea succesiune: discuția despre problema țărănească, replica lui Iuga (asupra căreia vom insista mai departe: „Poate că e numai o modă sau poate că e o durere mare generală inconștientă care ne face pe toți să ne gândim numai la ea”); panorama Căii Victoriei; monologul interior al lui Herdelea; promisiunea lui Iuga; întoarcerea lui Titu acasă, terminată cu o scenă amoroasă (VIII, 781-782). Succedarea evenimentelor va cunoaște însă o întorsătură radicală în textul tipărit: o foarte scurtă panoramă a Căii Victoriei; gândurile lui Herdelea despre problema rurală; replica lui Grigore Iuga, reluată din varianta anterioară și mult modificată („Poate să fie numai o modă trecătoare, dar poate să fie și o durere străveche care apasă sufletele ca o pâclă înăbușitoare. Cine știe?” (VIII, 38)). Așa se încheie partea a patra din primul capitol, Răsăritul. Întrebarea din final, retorică totuși, rămâne fără răspuns și aruncă asupra episoadelor viitoare umbrele nesiguranței de care însuși povestitorul este cuprins. „Cine știe” ce se poate întâmpla în viitorul epic - pare a deveni o preocupare constantă a scriitorului, nehotărât cumva asupra selecției între infinitele posibilități care îi stau la dispoziție.

Așadar, povestitorul urmărește și supraveghează îndeaproape tensiunea proprie spre realism cu scopul de a-i reduce trăsăturile definatorii, cu deosebire prin insistența asupra unor actori care aspiră la un statut aparte, acela de Personaj. Molozul care, în manuscrise, înconjoară asemenea figuri este îndepărtat, rarefierea astfel obținută înseamnă în fapt concentrarea asupra problematicii personajului respectiv: drumul de la gară la casa din strada Argintari se întinde pe câteva bune pagini în varianta din 1927, cu excursuri asupra vecinătăților, asupra detaliilor lăturalnice etc., în vreme ce textul tipărit îl scurtează substanțial, reducându-l la câteva rânduri. Cotidianul supraabundent din variantă a fost eliminat în favoarea convergenței liniilor către determinarea personajului. Descrierea gării și a drumului spre casă este acum minimală, cu funcția evidentă de a opera tranziția între două enunțuri narative: sosirea în gară și sosirea acasă.

Restul cotidianului este aruncat fără menajamente, la punctul de plecare se abdică fără regret, cu sentimentul de ușurare pe care îl presupune eliberarea de ispita exteriorității. Romanele rebreniene au, toate, o fundamentare istorică bine determinată, pe care proiectele manuscrise o argumentează cu prisosință. Schițele pentru Gorila (cf. X, 607 urm.) ne îndreaptă către Pamfil Șeicaru, Nichifor Crainic, Jean Valjan, Cezar Petrescu. Treptat însă arhetipul romanesc se impune cu forță crescândă, pretextul de circumstanță este aneantizat, fiecare variantă ori schiță constituind un nou pas către adoptarea liniilor esențiale ale Schemei, vizibilă uneori abia în ultima formă.

Un element caracteristic discursului realist este personajul omniscient, și Rebreanu apelează constant la el, dar acordându-i o profesiune unică: aceea de ziarist. În această situație se află Titu Herdelea, Remus Oloman, Toma Pahonțu, judecătorul Dolga iese din tipic, fără a se îndepărta totuși prea mult. Fidel principiilor sale de a considera cu neîncredere propriile-i procedee realiste, scriitorul are o anume concepție despre sursa-garant (cum o numea Hammon), restrângându-i importanța,