O posibilă tipologie a autenticității

Diana VRABIE

Epoca dintre cele două războaie mondiale apare astăzi, datorită nepreţuitelor valori ce le cuprinde, ca o veritabilă Arcadie culturală. Cu atât mai mult cu cât i-a succedat un răstimp catastrofal, al prăbuşirii tuturor modelelor şi al anihilării spiritului. În deceniul al treilea al secolului al XX-lea s-au precizat evoluţii de valoare evidente, asimilabile celor din literatura europeană din aceeaşi perioadă a cărei parte integrantă este şi literatura română. Acest deceniu s-a dovedit a fi unul de răscruce, întrucât vechile stări de fapt au cedat rapid locul celor noi, iar structurile româneşti au cunoscut o eflorescenţă spectaculoasă cu mari modificări şi înnoiri. În primul rând, se poate remarca o evoluţie în ceea ce priveşte dramatica căutare de sine, încercarea de autodefinire şi autocunoaştere, sondate de multe ori cu eşecuri, dar şi cu momente de iluminare. Aceasta presupune explorarea specifică a tărâmului lăuntric al experienţei, de unde va deriva drama cunoaşterii la omul modern. Literatura, la rândul ei, va fi învestită cu funcţia de cunoaştere în sensul în care aceasta din urmă se va preocupa de întemeierea şi asimilarea unor modele alternative, faţă de cel ştiinţific. Căutarea pe care o întreprinde romanul nu este socială, ci „fenomenologică", fiind vorba de o explorare a modului în care adevărul ni se arată. Principiul „artei pentru artă" este înlocuit de cel al „artei pentru adevăr". „Arta este un mijloc de cunoaştere. Un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare a sufletelor omeneşti, acolo unde ştiinţa nu poate ajunge", scria Camil Petrescu în 1936. Referindu-se la arta romanului, H. Bergson o numea „arta care poate cunoaşte omul mai bine decât omul însuşi", pentru că obiectivează, făcând prezent „ceea ce a încetat să mai existe în momentul în care a fost exprimat". Romanul care denumeşte un univers particular se comunică şi generează, în acelaşi timp, un acut sentiment al efemerului ce înfrânge universul coerent, afirmându-l pe cel asimetric, „felia de viaţă", „ciobul de existenţă" care, denumind intimitatea, induce sentimentul *autenticităţii*. De aceea creatorul dindărătul operei este înlocuit de propriul său jurnal sau de corespondenţă, şi de aceea „documentarul" ce îşi integrase (auto)biografiile, memoriile, scrisorile şi dosarele existenţiale este subminat de principiul fragmentarului, cu alte cuvinte, se (re)descompune în biografii, memorii şi acte, corporalizând timpul şi actul cunoaşterii.

Se conturează astfel, tot mai limpede, o veritabilă *poetică a autenticităţii*, singura în măsură să redea sentimentul metafizic al existenţei şi totodată singura capabilă să orienteze romanul românesc spre o viziune epică nouă, compatibilă cu estetica şi sensibilitatea veacului. Reprezentând una dintre consecinţele refuzului programatic al imaginarului, al fabulaţiei romaneşti, autenticitatea va deveni unul dintre conceptele fundamentale vehiculate în lumea literară românească în perioada dintre cele două războaie mondiale. Cercetând manifestările, în proza românească interbelică, ale autenticismului teoretizat în Occident de Gide, Sartre şi validat artistic prin creaţiile lui Proust, Huxley,

Philologica Jassyensia, An I, Nr. 1-2, 2005, p. 265-280

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

Malraux, Virginia Woolf, se poate constata tendința unei căutări a autenticității în spirit anticalofil, care conduce la exprimarea exclusivă a unor experiențe personale, concepute ca un act de aventură a cunoașterii. Estetica autenticității este îmbrățișată de mulți prozatori tineri care vor să substituie conceptului de originalitate, de inspirație romantică, ideea de autenticitate care, la rândul ei, se fondează pe ideea de experiență și cunoaștere.

Căutarea autenticității, pe care o practică în roman Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher ş. a., este înregistrată pentru prima dată de istoria noastră literară prin G. Călinescu, într-un capitol special, unde se găseşte definită în mod semnificativ ca *literatură a experiențelor*, ținând de „filozofia neliniştii şi a aventurii". Printr-o rapidă carieră publicistică, termenul o dată „lansat" cunoaşte un evantai spectaculos de interpretări şi abordări inedite. Orice pretenție de abordare exhaustivă dispare însă în fața unui concept – cu un succes extensiv răspândit atât din perspectivă spațială, cât şi temporală –, cum este cel al *autenticității*. Termenul de *autenticitate* se deschide unei multitudini de interpretări, astfel încât cercetătorii privesc în mod diferit trăsăturile de la care pornesc în definirea acestei noțiuni, iar caracteristicile accidentale ajung să le domine deseori pe cele fundamentale. Dificultatea de definire a conceptului derivă şi din faptul că ideea de autenticitate, aflată într-o continuă extindere, a devenit în timp o caracterizare stereotipă, lipsită de orice conținut semantic. Dar acest accident nu putea să nu se producă, întrucât continua lărgire a noțiunii o destina de la sine unei mari cariere literare. Fiecare încercare de definire a autenticității sfârşeşte prin a adăuga încă una conglomeratului de definiții, iar impasul studiilor asupra autenticității derivă mai degrabă din abundența excesivă a definițiilor şi nicidecum din puținătatea lor. Năzuința către autenticitate nu este o realitate caracteristică exclusiv secolului al XX-lea, întrucât scriitorii au aspirat dintotdeauna să creeze opere autentice, doar că în accepții diferite ale termenului. În epocile religioase, *autenticitatea* desemna concordanța cu pretinsele adevăruri relevate, iar scriitori „autentici" erau considerați deținătorii „adevărului" biblic. Filozofii au înțeles autenticitatea ca adecvare la propriile lor concepții despre lume. Pentru Boileau, autenticul reflectă un *adevăr* abstract. Anunțând prăbuşirea „codului pseudo-aristotelic", Hugo va proclama, în *Ode şi balade*, principiul urmării în creație doar a legilor naturii şi a cerințelor adevărului, înțelegând prin „adevăr" autenticitatea propriilor mişcări sufleteşti, adică *manifestarea personalității*. În accepția raționalistă a secolului al XVIII-lea, autentic ar fi ceea ce este în armonie cu rațiunea pură. În cursul disputei dintre *antici* şi *moderni*, cei dintâi considerau autentic literare doar operele scrise în conformitate cu normele clasice. Termen ce şi-a îmbogățit semnificațiile de la o epocă la alta, de la un scriitor la altul, *autenticitatea* nu reprezintă doar o direcție esențială a romanului interbelic, ci şi o tendință firească din toate timpurile. Din această perspectivă, fiecare nouă

Concept el modalitate de investigare a sufletului uman devine o nouă cale spre autenticitate. astic, suplu, format prin aluviuni succesive, având o istorie pe cât de întinsă, pe atât de contradictorie, plasat între principiile de intens energetism şi cu o acțiune determinativă asupra viziunii şi a mijloacelor de exprimare, termenul de *autenticitate*, în sensurile sale generale, se află într-o mereu strictă actualitate şi se constituie în aspirația existenței individuale, sociale şi artistice. Plin de echivoc şi ambiguitate, conceptul a cunoscut, la nivel teoretic, un curios conglomerat de definiții, fiind puternic perturbat de o inflație semantică. Derivat din adjectivul „autentic",

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

substantivul *autenticitate* desemnează însuşirea de a fi necontrafăcut, de adevăr indubitabil. Corespunde în literatură, mai ales cea de la sfârşitul secolului al XIX-lea, actului de identificare a creației artistice cu datul de viață trăit de autor. Diametral opusă *academismului* (< lat. *academicus*), termen ce semnifică „arta care îşi declară ataşamentul față de un adevăr estetic oficializat, considerat ca absolut, şi care constă în respectarea unor modele, de obicei, a operelor antichității clasice" (Săndulescu 1976: 11), *autenticitatea* implică ideea de confesiune neliteraturizată, urmărind redarea existențialului în sine. Trebuie menționat faptul că termenul de *autenticitate* circulă alternativ cu cel de *autenticism*. Asemănători ca sens, cei doi termeni nu sunt însă identici. Dacă *autenticitatea* defineşte un concept cu un caracter mai degrabă menit interpretării sociologice, noțiunea de *autenticism* anunță un fenomen literar. De autenticitate dă dovadă, de exemplu, orice izbucnire spontană a maselor. Autenticismul se referă la introspecție, „jurnale", „solilocuri", la dramele cunoaşterii de orice fel, la notațiile despre oscilațiile personajelor, căderile şi înălțările lor spirituale.

În cuprinsul conceptului de *autenticitate* s-au revărsat şi contopit de-a lungul timpului cel puțin trei straturi semantice, bine individualizate[1]. Astfel, la originea termenului de autenticitate (< fr. *authencité*, *authentique*, cf. lat. *authenticus*) se află un sens predominant *etic*, care trimite către o normă *a conştiinței morale*, şi anume, *buna credință*, *fidelitatea față de sine*, *consecvența*, *sinceritatea*, *onestitatea interioară*. Prin urmare, a-ți fi credincios ție însuți şi a trăi, în consecință, conform cu propria ta specificitate, înseamnă a fi autentic. Totodată, există ipoteza că a cere omului să fie autentic înseamnă a-l obliga să renunțe la specificul său uman, căci „autentic, în înțelesul profund al cuvântului este numai animalul, în timp ce omul este ființă neautentică, prin excelență". Spiritualitatea umană este în aşa fel construită încât neagă lumea autentică a naturii pentru a construi alta convențională, a culturii. Domeniul propriu de ființare al omului ca om nu este natura, ci cultura, care reprezintă ceea ce nu este autentic, deoarece este construită nu după imaginea realității obiective, ci după modelul subiectiv al sensibilității umane. Omul, ființă morală ce nu se mulțumeşte cu realitatea naturală, va căuta să zidească chiar în limitele naturii, o lume ideală. Astfel, spiritualitatea omului stă tocmai în neautenticitatea lui prin raport la natură, în aspirația lui de a ieşi din ordinea vegetativă şi biologică a mediului natural, pentru a păşi într-o ordine nouă, rațională şi morală. Eugen Ionescu considera că a fi autentic „înseamnă a acționa prin tine", dar „un act generează altul şi dictează o serie de alte acte": „E acelaşi eşafod autonom, facil, adică limitat, adică fals, în afară de realitate. Tot ce este autentic este, de fapt, inautentic, pentru că A față de absolut e identic cu B. Singura consolare este gândul că inautenticitățile şi erorile noastre se vor răscumpăra, cine ştie cum. Deocamdată, nu avem decât siguranța unei inautenticități; aceea a inautenticității noastre. A fi autentic înseamnă a te trăda față de o sumă infinită de trăiri posibile" (Ionescu 1991: 187-188). *A fi* şi *a rămâne tu însuți* constituie o virtute tradițională cu mari urmări literare, atunci când ea tinde să impună în centrul atenției expresia deliberat nudă a subiectului şi a trăirii sale. Renaşterea va permite o răsturnare de planuri, transformând această virtute etică în una estetică. De abia în această epocă se înregistrează primele revendicări ale *autenticității*

[1] Marino (1973) reține trei sensuri ale conceptului de «autenticitate»: *etic*, *obiectiv* şi *filozofic*.

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

literare în cultura europeană. Poeţii Renaşterii sunt invitaţi să se dezvăluie în întregime, în aşa fel încât poezia lor să traducă „cele mai ascunse şi interioare aspecte ale autorului", după cum preconiza Joachim du Bellay, în *Apărarea şi preamărirea limbii franceze* (*La Défense et illustration de la langue française*, 1549). Renaşterea va orienta în mod insistent interesul spre propria individualitate a naratorului, creând paralel cu memorialistica acţiunii şi pe cea analitică. În accepţia etică, autenticitatea va facilita pătrunderea şi răspândirea în literatură a *analizei abisale*, *prin investigaţie în adâncime*, precum şi *preocuparea pentru universul interior*, *nedisimulat*, *sub incidenţa sentimentului integrităţii*, *al nemistificării interioare.* O dată descoperită, analiza „abisală" nu va întârzia să fie practicată şi valorificată cu mult succes. Montaigne introduce esenţa termenului de *autenticitate*, prezentându-şi *Eseurile* (1580) drept o „carte de bună credinţă", sinceră, prin care înţelege, pe de o parte, evitarea calofiliei, a „frumuseţilor împrumutate", iar pe de alta, recurgerea la confesiunea simplă, naturală şi obişnuită, fără simulare şi artificiu: „Dacă aş fi căutat laudele lumii, m-aş fi împodobit cu frumuseţi de împrumut; vreau să fiu văzut în felul meu simplu, firesc şi obişnuit, fără studii, nici artificii; căci pe mine mă zugrăvesc" (Montaigne 1984 I: 25). El se arată preocupat doar de descoperirea propriei individualităţi şi, prin aceasta, de înţelegerea fiinţei umane „minunat de deşarte, diverse şi unduioase". Scopul lui este să pătrundă în multiplele şi nenumăratele „momente" ce constituie ţesutul vieţii şi al experienţei, dincolo de sfera unitară în care gândirea tradiţională îl subminase pe om şi destinul său. Prin *Eseurile* sale, Michel de Montaigne deschide drum memorialisticii, în sensul autosondării, care va căpăta pe anumite segmente pregnante valenţe morale. Drept dovadă servesc titlurile unor capitole: *Despre mincinoşi*, *Despre vorba promptă sau lentă*, *Despre constanţă* ş. a. Eul scriitorului devine obiect de observaţie introspectivă directă, nefalsificată, adică „autentică". Autocăutarea şi reflectarea experienţei unice fixează data apariţiei memorialisticii, care coincide cu epoca descoperirii omului ca entitate şi valoare. De altfel, drama fiinţei umane a constat dintotdeauna în această perpetuă căutare de sine, deoarece omul este considerat a fi acea „fiinţă care se află în mod constant în căutarea de sine – o fiinţă – care în orice moment trebuie să examineze şi să scruteze condiţia existenţei sale" (Cassirer 1994: 17).

Această situaţie pare a fi determinat fondul tuturor încercărilor iniţiate de diversele „reforme ale cunoaşterii" din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea din Europa. Tema „reformei cunoaşterii" s-a dezvoltat începând cu Descartes, deşi adeseori ea se va afla în contradicţie cu gândirea filozofului francez. Această reformă era în realitate reforma ideii de adevăr. Dar reforma cunoaşterii era îndreptată spre găsirea unui adevăr răzleţit, de aceea nevoia de adevăr va ajunge să fie substituită prin nevoia de „sinceritate" care trimite la individ şi în care adevărul se fragmentează.

Faptul că autocunoaşterea este scopul cel mai înalt al investigaţiei filozofice pare a fi astăzi general recunoscut. Însuşi Aristotel afirma că „toţi oamenii au sădit în firea lor dorinţa de a cunoaşte. Dovada acestui lucru stă în plăcerea pe care le-o procură activitatea simţurilor [...]. Într-adevăr, noi preferăm acest simţ [ochiul – n.n., D.V.] tuturor celorlalte, nu numai când avem în vedere un scop practic, ci chiar fără o asemenea intenţie, şi pricina e că acest simţ ne dă putinţa, mai mult decât oricare altul, să cunoaştem mai bine un lucru, dând totodată la iveală în el multe însuşiri deosebitoare"

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

(Aristotel 1965 I: 49). Spre deosebire de Aristotel, la Platon viața simțurilor este separată de cea intelectuală. Cunoaşterea şi adevărul ar ține, în accepția lui, mai degrabă de tărâmul ideilor eterne. Heraclit va susține imposibilitatea pătrunderii în secretele naturii fără dezlegarea universului uman. Dar această inedită tendință a gândirii îşi va atinge apogeul în vremea lui Socrate, care va susține idealul unui adevăr universal şi absolut, singurul univers pe care el îl cunoaşte fiind „universul omului", ce poate fi descris şi definit doar în termenii conştiinței sale. Filozofia modernă s-a arătat la fel de preocupată de introspecția şi definirea ființei umane, ca şi de năzuința spre autocunoaştere. Wilhelm Dilthey şi-a concentrat toate eforturile pentru dezlegarea acestei probleme, dar nu a reuşit să găsească soluții desăvârşite. Pascal va reține câteva dominante ale ființei umane: bogăția, subtilitatea şi contradicția, ceea ce face imposibilă încercarea de a include ființa umană într-o formulă unică. În tentativa de a defini ființa umană, fiecare filozof considera ca a găsit facultatea dominantă, dar, în realitate, ei nu ofereau decât propria imagine asupra naturii umane. Autocunoaşterea nu a fost privită doar ca un simplu deziderat teoretic, ci mai degrabă precum obligația morală fundamentală a omului. Marii gânditori religioşi au fost primii care au inculcat această cerință morală. În toate formele superioare ale vieții religioase, maxima „Cunoaşte-te pe tine însuți" este privită ca o lege morală şi religioasă fundamentală. Dar dacă în secolele trecute exista cel puțin o orientare generală în ceea ce priveşte problema omului, teoria modernă despre om îşi pierde centrul intelectual. „Adevărata criză a acestei probleme s-a manifestat atunci când a încetat să existe o astfel de putere centrală capabilă să dirijeze toate eforturile individuale [...]. Teologii, oamenii de ştiință, politicienii, sociologii, biologii, psihologii, etnologii, economiştii – toți au abordat problema din propria lor perspectivă. A combina sau a unifica toate aceste aspecte şi perspective particulare era imposibil şi chiar în domeniile speciale nu exista nici un principiu ştiințific acceptat în mod general", susține Ernst Cassirer (Cassirer 1994: 39). Max Scheler a fost unul dintre primii care a semnalat pericolul acestei crize a cunoaşterii de sine, văzută ca o amenințare pentru întreaga dimensiune a vieții morale. „În nici o altă perioadă a cunoaşterii omeneşti, declara el, nu a devenit omul mai problematic față de sine decât în zilele noastre. Avem o antropologie ştiințifică, una filozofică şi una teologică; acestea nu ştiu nimic una de alta. Ca urmare, noi nu avem nici o idee clară şi consecventă despre om". Secretul naturii umane ar cunoaşte o singură cale de acces: cea a religiei. „Religia ne arată că există un om dublu – omul de dinainte şi cel de după căderea. Omul a fost destinat scopului celui mai înalt, dar el şi-a pierdut poziția. Prin cădere şi-a pierdut puterea, iar rațiunea şi voința lui au fost corupte. Maxima clasică „cunoaşte-te pe tine însuți", înțeleasă în sensul ei filozofic de către Socrate, Epictet, Marcus Aurelius este amăgitoare şi eronată. Omul nu poate avea încredere în sine şi nu poate asculta de el însuşi. El trebuie să asculte de D-zeu" (Cassirer 1994: 26).

În mod treptat, anticul „cunoaşte-te pe tine însuți", în accepția sa moralizatoare, va fi înlocuit cu mai energicul „fii tu însuți", care este totuna cu „a spune ce crezi şi ce simți fără reținere", şi care nu mai are nimic din rezerva față de detaliul personal al anticilor. Se deschide, astfel, drum către sensul actual al termenului, care presupune din partea scriitorului autentic *o sinceritate absolută*, care începe întotdeauna cu o fugă din sine însuşi. Or, orice confesiune sinceră pleacă dintr-o disperare. Fără o acută disperare, omul nu ar ieşi din sine, pentru că doar forța disperării îl face să înceapă *a vorbi despre el*

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

însuşi. În tendința de a valoriza omul, Renaşterea va căuta existențe singulare pretutindeni, descoperind, odată cu ele, şi autoanaliza. Un veritabil program autobiografic apare în *Viața lui Benvenuto Cellini, scrisă de el însuşi* (*Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo*), scrisă între 1558-1566. Scrierea clocoteşte „de forță şi de viață interioară", avea să noteze De Sanctis, în *Istoria literaturii italiene* (*Storia della letteratura italiana*). Ilustrul sculptor florentin mărturiseşte că vrea să-şi „povestească singur viața, cinstit şi fără ascunzişuri", fără discursuri introductive, de unde derivă o creație spontană, plină de savoare, sinceritatea devenind autentică prin însăşi expresia sa integrală, în deplină libertate. Concepția se consolidează treptat, devenind de circulație absolut curentă. Oricât ar părea de paradoxal, modernul Apollinaire nu va formula altfel această idee, în *Pictorii cubişti – Meditații estetice* (*Les peintres cubistes – Méditations esthétiques*; 1913): „îmi plac operele de artă autentice, acelea care au fost concepute de suflete deloc prefăcute", şi care şi-au păstrat „deplina lor puritate şi originalitate nativă, nealterată". În consecință, *a fi natural* devine o normă estetică fundamentală ce respinge orice falsificare, impostură sau disimulare, întrucât autenticitatea este un dat, o calitate naturală, care trebuie doar conservată. Încă de la Montaigne se poate observa, în acelaşi preambul la *Eseuri*, că autoportretul integral şi nud era gândit în conformitate cu „primele legi ale naturii". Secolul al XVIII-lea va fi dominat, în mod exclusiv, de principiul „naturii" organice, elementare, a cărui interpretare estetică nu poate fi decât una singură: „A fi natural, a nu scrie conform gustului unuia şi altuia, a nu te da după nimeni [...] ci, dimpotrivă, a-ți semăna cu fidelitate doar ție însuți" (Marino 1973: 163). În felul acesta se relansează pe o nouă treaptă dialectică relația natural – artificial – autentic. Dar autenticul nu poate fi echivalat cu exprimarea, în mod spontan, a naturalului, căci autentic este doar naturalul căruia i se adaugă practica şi raționalitatea umană.

Toți adepții autenticității au aspirat să distrugă iluzia imaginarului şi să se elibereze de sub tirania convenției, dar aşa ceva, în cazul artei, pare imposibil, pentru că însăşi arta este, înainte de toate, o convenție. Literatura autenticității profesa de fapt o nouă convenție, deosebită de cea a realismului balzacian, deoarece autenticitatea perfectă, în sensul în care o concepea tânăra generație, era imposibil de realizat şi, implicit, de verificat, de unde va deriva şi o evidentă neîncredere în artă. Deosebirea autenticității reale de cea simulată este posibilă doar prin intuirea inefabilelor. Este imposibilă stabilirea obiectivă a coeficientului de autenticitate, întrucât nu există criterii riguroase în baza cărora se va putea determina dacă experiența relatată reprezintă chiar trăirea autentică a unor sentimente sau constituie doar expresia literaturizată. Verificarea autenticității unor însemnări de jurnal, spre exemplu, este imposibilă, având în vedere că textul suferă numeroase corecturi până ajunge să fie tipărit. În acest caz, totul depinde de capacitatea scriiturii diaristice de a ne da impresia, la lectură, că tot ceea ce spune autorul este adevărat, că întâmplările sunt autentice sau nu. Aşadar, adevărat este numai ceea ce e acceptat, primit, crezut, omologat şi proclamat astfel. Făcând deosebirea între demersul romancierului *autentic*, care „îşi creează personajele pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile", şi cel *factice*, care „le creează pe linia unică a vieții sale reale", Albert Thibaudet defineşte, în mod indirect, domeniul romanului, respectiv al conținutului său, care este nu atât *realitatea*, cât *posibilitatea*: „Se pare că anumiți oameni, creatori de viață, aduc conştiința acestor existențe posibile în viața reală. Dacă iau ca subiect al operei lor însăşi existența reală,

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

ea se preface în cenușă, devine fantomă sub mâna ce o atinge. Geniul romanului face să trăiască posibilul, nu face să retrăiască realul" (Thibaudet 1973 I: 162-164).

Autenticitatea se dovedeşte, în cele din urmă, o noțiune relativă[2], căci metode şi reguli pentru „autentificarea autenticității" nu sunt. În realitate, există doar date suplimentare care pot întări autenticitatea, respectiv, inautenticitatea celor narate, cum ar fi *autentificarea spațiului şi timpului*, adică întemeierea acestora, ca realități perfect determinate în mod istoric şi geografic, *mărturiile contemporanilor*, *actele oficiale*, *corespondența* etc. În romanul *Corine* al doamnei Staël, spre exemplu, dragostea romanescă dintre personaje are loc într-un spațiu autenticist, marcat prin determinări real-identificabile. Stendhal, Tolstoi au căutat, de asemenea, să jaloneze cu precizie spațiul, timpul, tocmai pentru a spori impresia de autenticitate a lumii edificate în operele lor. Lectorul trebuie să-şi dea seama din însăşi maniera relatării şi a descripțiilor marcate autenticist că asistă la derularea unui fapt aievea petrecut. Datele realității identificabile şi *citatele documentare* sunt, ca şi în cazul întemeierii spațiului şi timpului, mijloace ale autentificării, prin intermediul cărora ia ființă personajul biografic. Toate aceste marcaje au un rol estetic, iar lipsa lor atrage refuzul includerii acestor opere în genul autenticist. Aşadar, o proză autentică poate conține determinări ale realului identificabil referitoare la timp, loc, personaje, descrierea lor, dar şi numele lor proprii care au funcția de marcaj şi autentificare. Spre exemplu, tărâmul peregrinărilor mitice ale lui Leopold Bloom are o geografie atât de concretă, încât s-au putut identifica exact locurile câtorva dintre popasurile întreprinse de el, printre care „peştera lui Eol", teritoriul lotofagilor, al lestrigonilor, cartierul Circei etc. De asemenea, în acel tărâm odiseic poate fi regăsit climatul politic, literar şi socio-moral irlandez de la începutul secolului al XX-lea, materializat în discuțiile personajelor de diferite condiții. Toate aceste aspecte pot confirma, în linii generale, datele obiective ale experienței, dar nu pot oferi nici o garanție a autenticității, căci, lucru indiscutabil, orice scriitor va folosi pe lângă elemente reale, şi propria imaginație. Dacă autenticitatea deplină nu se poate realiza şi nici verifica, atunci scriitorului nu îi mai rămâne decât să se consoleze cu aspirația notării cât mai fidele a unei experiențe, care nu este decât propria trăire, iar la nevoie să simuleze iluzia autenticității. De exemplu, cu privire la o realitate sau la o personalitate se pot face multe presupuneri, dar acestea nu trebuie să depăşească realitatea însăşi, astfel încât realitatea respectivă să apară nu ca o invenție fictivă, ci ca o întruchipare autentică. Or,

[2] José Ortega y Gasset realizează, în *Dezumanizarea artei*, o intervenție subtilă în acest sens, descriind următoarea situație: „Un om celebru e în agonie. Soția sa îl veghează. Un medic urmăreşte pulsul muribundului. În cameră se mai află două persoane: un ziarist, care asistă la o scenă banală în cadrul obligațiilor lui de serviciu, şi un pictor pe care întâmplarea l-a făcut să ajungă aici. Soția, medicul, ziaristul şi pictorul asistă la aceeaşi scenă. Şi cu toate acestea, aceeaşi întâmplare – agonia unui om – se înfățişează fiecăruia dintre cei prezenți sub un aspect diferit. Şi aspectele acestea sunt atât de deosebite încât abia dacă au ceva comun. Diferența dintre soția înspăimântată de durere şi pictorul care observă scena impasibil e atât de mare încât aproape că ar fi mai exact să spunem: femeia şi pictorul sunt prezenți la două evenimente absolut distincte. De aici urmează că o realitate se fragmentează în mai multe realități divergente atunci când e privită din puncte de vedere diferite. *Şi în acest caz, ne putem întreba: dintre toate aceste variate realități, care e cea autentică?*" [s. n.].

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

disponibilităţile de interpretare a autenticului sunt inepuizabile. Autenticitatea devine o convenţie obiectivă care ordonează realul potrivit unor criterii ce îi sunt specifice. În secolul al XX-lea, realul nu mai constituie un pretext literar ce urmează a fi amplificat prin romanţare, ci alcătuieşte însăşi materia de construcţie a operei. Aşadar, autenticitatea pură este irealizabilă, deoarece literatura însăşi este o răsturnare a realităţii, iar la baza ei nu poate sta decât artificiul, adică exprimarea unui fapt prin mijloace opuse lui. Un minimum de literaturizare, în sens larg, este inevitabil, fiind inclus, fatalmente, în orice creaţie. Fără nici un fel de convenţii literare nu se poate scrie. Cele mai îndrăzneţe eforturi în acest sens (practicile dadaiste, lettriste, ale limbajelor nearticulate) nu sunt, în ultimă instanţă, decât literaturizări antiliterare. Năzuind către perfecta autenticitate, creatorii „noului roman" nu îşi ascund credinţa în posibilitatea de a o realiza prin literatură. În realitate, refuzul convenţiilor presupune refuzul convenţiilor preexistente şi impunerea concomitentă a altora şi mai tiranice. Întrucât autenticitatea pură este irealizabilă, ca şi abolirea totală a literaturizării, rămâne o singură soluţie: artificiul *autenticismului epic*, care să fie atât de perfect încât să dea iluzia vieţii. „Autenticitatea e imposibilă, dar e posibilă iluzia ei", conchidea, în acest sens, Octav Şuluţiu (Şuluţiu 1974: 15). Parafrazându-l pe Ph. Hammon, am putea spune că scriitorul modern, renunţând la „efectul de realitate", adoptă „efectul de autenticitate". Aplicarea criteriului autenticităţii este, în ultimă instanţă, o încercare de rezolvare a unor probleme, ca şi naraţiunea la persoana întâi, ca mod al sincerităţii, când aceste lucruri ţin mai mult de convenţie decât de substanţa literaturii. Terorizaţi de principiul autenticităţii, adepţii ei nu se grăbesc atât să găsească noi surse ale autenticităţii, cât încearcă să producă cât mai imprevizibile artificii autenticiste, modalităţi cât mai originale de iluzionare în spiritul autenticismului.

În perioada modernă, s-a încercat nu o dată prin utilizarea unor efecte de „autenticitate" să se găsească epicului soluţia, conform căreia acesta ar putea să răspundă mai deplin cerinţelor ce i se impuneau ca gen şi expresie literară. Acest lucru explică şi predilecţia scriitorilor pentru specia jurnalului intim, a memoriilor, autobiografiilor şi corespondenţei private, a romanului-confesiune, sub o formă sau alta, în care se pretinde că nimic nu intră decât în măsura în care face parte din universul interior al celui ce povesteşte – convenţii epice în măsură să ofere iluzia autenticităţii. Adepţii autenticităţii cer romanului să ţină cont de realitate, să reprezinte viaţa aşa cum este, să fie natural, real sau să pulseze plin de însufleţire, „convingere", „sinceritate", „autenticitate". Pentru ca iluzia să fie desăvârşită, odată cu împrumutarea formei romaneşti a viitorului roman, se vor prelua şi mijloacele respective. Romanul-memorii va fi construit narativ, pe largi perioade succesive, cu numeroase portrete sugestive. Romanul-jurnal va imita caleidoscopul de fapte şi comentarii. Romanul epistolar va avea aceeaşi structură caleidoscopică, ordonată de prezenţa unui interlocutor. Problema astfel pusă vizează nu latura ideologică a *autenticităţii*, ci aspectul, mai puţin luat în seamă, de modalitate tehnică, privită deci ca formă literară, în care se manifestă ea. Cu fiecare descoperire, scriitorii realizează noi progrese spre ţinta permanentă: autenticitatea. Primele romane româneşti (*Manoil*, *Elena*, *Doritorii nebuni*, *Hoţii şi hangiul*, *Un boem român*, *Don Juanii de Bucureşti*, *Misterele Bucureştilor*, *Misterele căsătoriei*), fidele până la imitaţie prozei romantice franceze şi influenţate de cea realistă, sunt cultivatoare, prin excelenţă, ale autenticităţii la nivel de descripţie. Mai mult sau mai puţin romane, în

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

accepția exactă a noțiunii, scrierile lui Alexandru Pelimon, Pantazi Ghica, C.D. Aricescu, George Baronzi suscită interes ca documente de epocă, iar istorisirile romanțioase pe care le includ servesc mai degrabă pentru dezvăluirea de moravuri, „datine", expunerea de „fiziologii", „scene" etc. În proporții diferite, toate aceste scrieri compun o frescă autentică a societății româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. După ce va înfățișa în mod autentic situații, peisaje, climate sociale, tipuri umane, scriitorul va încerca să prindă în obiectiv şi viața interioară a personajelor, pătrunzând cu multă precizie în subconştientul lor, cu încercări insistente de a le cerceta minuțios. Dar progresul epicii româneşti din secolul al XIX-lea în direcția psihologicului va decurge extrem de lent. Abia prin opera Hortensiei Papadat-Bengescu se va fixa, în proza narativă românească, momentul culminant al eforturilor către o maximă autenticitate.

Născută din iritarea față de convențiile anterioare, pe care le respingea aprioric, autenticitatea sfârşeşte prin a-şi construi ea însăşi, în timp, convenții care îi permit să funcționeze, cum ar fi, confesiunea, condiție primă a autenticității; comedia sincerității, incriminată atât de vehement de Valéry; subiectivitatea, care în plan artistic poate asigura un grad înalt de autenticitate şi care trebuie înțeleasă, în nici un caz ca romanticii, ce se exprimă prin „îndelungate lirisme", ci printr-o mărturisire febrilă ori aluzivă; transcrierea ca într-un jurnal a realității nude; folosirea persoanei întâi, aflată în determinare cu experiența directă, limitarea perspectivei narative etc. Toate aceste convenții nu constituie, în fond, decât noi strategii de atragere a cititorilor, prin crearea impresiei de comunicare cât mai exactă a realității şi de surprindere a palpitului de viață sufletească în chiar clipa emiterii sale. Devenită în epocă o modă, voga romanelor-confesiune va primi o replică deschisă din partea lui Geo Bogza: „Există o vârstă când toți tinerii fac ceea ce s-ar putea numi operă de narcisism. Ei urmăresc înăuntrul lor cele mai subtile adieri de ape, îşi analizează atent fiecare gest şi spiritul lor îi reflectă la infinit pe ei înşişi ca şi oglinzile puse față în față. Până când vine o vreme în care îşi dau seama cât e de inutilă şi de stearpă această operație" („Vremea", VII, 1934, nr. 335). Atracția manifestată față de convenția sincerității este explicabilă atâta timp cât scriitorii nu pot trage din ea decât foloase, şi anume: „siguranța de a găsi frumoase facilități când o anume îndrăzneală inițială a fost realizată; îngăduința de a utiliza cele mai mici incidente ale unei vieți, detaliile nesemnificative ce împrumută adevăr; libertatea de a folosi limbajul imediat şi de a crea valori pe care cărțile le trec în general sub tăcere; farmecul sigur ce reiese din punerea în lumină a moravurilor noastre în aşa fel încât să apară clar ceea ce umbra de obicei aboleşte şi acoperă" (cf. Călinescu 1972: 175). În acelaşi sens, mult controversata autenticitate va orienta numeroşi prozatori români spre formula de roman tip jurnal intim, specie apreciată din motivul că ar corespunde cel mai bine dezideratului de autenticitate. „Cota" cea mai înaltă în reprezentarea autenticității a reuşit să o atingă Anton Holban în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, unde „exagerează", în mod deliberat, autenticitatea, propunând formula de roman-jurnal, desființând orice delimitare între personaj, narator şi autor. Eroul său, Sandu, este voit un antierou, ce pare a cocheta cu literatura, într-o carte în care şi acțiunea, şi personajele sunt pulverizate aproape imediat ce au prins contur.

Relatarea la persoana întâi devine o altă convenție ce se impune, tocmai datorită faptului că este cea mai în măsură să sugereze tonul deplinei sincerități. «Le récit à la

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

première personne», scrie Nathalie Sarraute, în *Era suspiciunii*, «satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise le scrupule non moins légitime de l'auteur. En outre, il possède au moins une apparence d'expérience vécue, d'authenticité». La sfârşitul secolului al XX-lea, romanul se scrie mai mult la persoana întâi. Dorinţa mărturisirii, a eliberării eului prin confesiune provoacă alegerea în planul tehnicii narative a povestirii la persoana întâi. Raţiunile invocate pentru a explica un asemenea fenomen sunt numeroase: facilităţile tehnice mereu mai mari, concurenţa cinematografului şi a televiziunii, care a obligat romanul să privilegieze o viziune „dinăuntru", inaccesibilă povestirii filmice; revenirea în sfera intimistă specifică perioadelor de criză, pierderea credibilităţii ficţiunii etc. Urmărind problematica pe care o pune modalitatea naraţiunii la persoana întâi în opera lui Proust, Germaine Brée ajunge la concluzia că „povestirea la persoana întâi este fructul unei alegeri estetice conştiente şi nu semnul confidenţei directe, al confesiunii, al autobiografiei"(Brée 1969: 27). Scriind la persoana întâi şi cu precădere despre aventura în real, autorul este mai convingător decât atunci când doar simulează realitatea. Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Max Blecher, G. Ibrăileanu, G. Călinescu descoperă în tehnica naraţiunii la persoana întâi o modalitate specifică de exprimare a fiinţei interioare. „Oricine e îndreptăţit a cunoaşte omul. E legitim a te cunoaşte pe tine însuţi. A scoate din tine însuţi schema omului universal nu-i egotism, şi introspecţia e punctul de plecare al inducţiei psihologice. Egotist înseamnă a vorbi personal despre tine, a expune accidentalitatea ta. Dimpotrivă, a te proiecta impersonal în propoziţii abstracte înseamnă a fi obiectivv [...], aşadar, cel mai obiectiv discurs e acela la persoana întâi", susţine G. Călinescu (Călinescu 1965: 74-75). Totodată, preferinţa pentru *eu* nu înseamnă numai o întoarcere la sine, ci şi o experienţă dificilă a unui raport cu sine, trăit ca distanţă. Persoana naratorului poate fi separată de cea a naratorului prin unul din mijloacele puse frecvent în circulaţie, a manuscrisului găsit sau prin intermediul personajului martor. Cu toate acestea, folosirea persoanei întâi nu reprezintă o garanţie a autenticităţii, deoarece există scrieri în care naratorul vorbeşte despre sine la persoana a treia sau chiar adoptă un nume de împrumut. Semnificative în acest sens sunt scrierile lui Jack London, André Malraux sau Ernest Hemingway care, deşi scrise la persoana a treia, reprezintă biografia autorilor. Cunoaşterea detaliilor din viaţa respectivilor autori permite confruntarea vieţii propriu-zise cu opera situată în contextul aceloraşi evenimente.

Convenţia autenticităţii va impune şi limitarea perspectivei narative. Referiri la punctul de vedere al romancierului şi la raporturile acestuia cu personajele pot fi întâlnite în numeroase pagini confesive sau chiar în cuprinsul romanelor unor autori ca Marcel Proust, Virginia Woolf, Henry James sau Aldous Huxley. Toţi aceşti autori şi mulţi alţii începuseră să resimtă omniscienţa auctorială ca pe o „infatuare", „ca pe o prezumţie inaccesibilă", ca pe un atentat la autenticitate. Pledoaria lui J.W. Beach[3], precum şi cea a lui Percy Lubbock pentru scena directă – *showing*, cu rezerve pentru panoramicul discursiv – *telling*, sunt extrem de convingătoare. În accepţii aproape identice, ei cer romancierului să-şi reţină intervenţiile în desfăşurarea acţiunii şi să procedeze astfel încât acţiunea să decurgă de la sine, „să se povestească ea însăşi". Pentru Lubbock, „arta

[3] Cf. studiul dedicat *Metodei lui Henry James* (1918), dar şi cel referitor la tehnicile romaneşti din secolul al XX-lea: *The Twenty Century Novel. Studies in Technique*, 1932.

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

romancierului" nu începe cu adevărat până ce romancierul nu îndeplineşte această condiție. În concepția lui Beach, respectiva condiție constituie chiar diferența specifică a romanului în raport cu istoria sau filozofia. Ca problemă estetică, momentul abordării „punctului de vedere" coincide cu apariția unei stări de nemulțumire generală față de libertățile pe care şi le lua romancierul tradițional şi, mai ales, față de intervențiile lui perturbatoare în desfăşurarea acțiunii. Nathalie Sarraute compară romancierul tradițional cu arbitrul unui meci de tenis de câmp care, de sus, de la postul său de observație supraveghează, dar şi intervine în jocul participanților. În aceste condiții, romanul modern, în care autorul nu ştie nimic mai mult decât cititorul, va fi preferat celui tradițional, artificial, „pus în scenă" de către un autor atotştiutor care îşi ia în stăpânire personajele. Criticul R.-M. Albérès, în *Istoria romanului modern***,** insistă în mod justificat asupra totalei schimbări în romanul modern a perspectivei auctoriale, din care vor decurge aproape toate particularitățile de structură ale prozei moderne. „Renunțând la prerogativele omniscienței", susține criticul, „romancierul modern abandonează punctul de vedere al Creatorului, adoptându-l pe cel uman. Spre distincție de naratorul din proza tradițională, care îşi atribuia puteri de cunoaştere nelimitate, imposibile, cvasidivine, situându-se convențional deasupra cititorului, naratorul modern se recunoaşte om de rând şi, prin aceasta, coboară pe aceeaşi treaptă cu cititorul. În loc de a-l instrui, informa, călăuzi pe cititor, el nu face decât să-l invite la căutări comune" (Micu 1990 I: 65). Aşadar, „punctul de vedere central, privilegiat, atotcuprinzător, «demiurgic» al autorului tinde să fie înlocuit sau măcar concurat de o multitudine de puncte de vedere mărginite, fireşti, omeneşti. Într-un cuvânt, «dictatura» auctorială e înlăturată în favoarea «democrației» şi a relativismului caracteristice mentalității moderne" (Martin 1994: 7). Odată cu multiplicarea unghiurilor de vedere dispare unitatea perspectivei, iar intriga se constituie din suma de perspective, în care vocea naratorului poate fi doar una printre multe altele. Multiplicarea perspectivelor, care implică unul sau mai mulți naratori intensifică efectul de autenticitate. Mai mult decât atât, autorul secolului al XX-lea tinde către „absență", ascunzându-se în timpul procesului şi dându-le posibilitatea personajelor sale să-şi realizeze propriul destin. „Sarcina lui e de a face pe regizorul. El trebuie să dea cititorului (sau spectatorilor) impresia că se află cu toții implicați în aceste rezultate extreme: cu excepția sa, a autorului. Pretinzând altora responsabilitatea, autorul dispare de pe scena morală, se sustrage de la orice comentarii sau explicație", observă Salvatore Battaglia (Battaglia 1976: 402). Numai un astfel de autor este în măsură să ofere cititorului iluzia unei scrieri autentice. Diversele tendințe de obiectivare auctorială, detectabile în proza secolului al XX-lea, au fost interpretate ca o „dispariție a autorului". Dar deşi „un autor poate până la un punct să-şi aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară" (Booth 1976: 49). Modificările complexe produse în structura romanului la începutul secolului al XX-lea se vor întâlni în această retragere a autorului, care devine semnul trecerii de la convenționalismul tradițional la autenticitatea modernă. Paralel cu aparenta dispariție a autorului, are loc înlocuirea personajului dirijat, din romanul tradițional, cu personajul ascultat, adică personajul care îşi impune destinul său, împotriva voinței romancierului. Din moment ce orice tentativă de cunoaştere a ființei umane este relativă, singura soluție ce îi rămâne unui romancier autentic este de „a-şi asculta personajele". Gide va realiza, în *Jurnalul falsificatorilor de bani*, un adevărat

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

elogiu romancierului „loial": „Adevăratul romancier îşi ascultă personajele şi le priveşte acţionând; el le aude vorbind încă înainte de a le cunoaşte şi numai după ceea ce le aude spunând înţelege puţin câte puţin ce anume reprezintă aceste personaje". O astfel de audiere a personajului, aflat încă într-un stadiu nedesăvârşit, pe care Gide o numeşte subconştienţă logică, constituie momentul unei mutaţii decisive în actul de creaţie a romanului. Aşadar, romancierul omniscient dispare şi în primul plan se situează personajul, a cărui viziune nu mai este de ansamblu, ci strict limitată asupra propriilor sale meditaţii, reacţii, mutaţii, incomplet observate şi ele, dar având girul autenticului.

Impresia de autenticitate la nivelul textului este sporită şi de fragmentarismul însemnărilor, de stilul procesului-verbal, de includerea documentarului în textura de acţiuni sau de intercalarea unor pagini de jurnal „regăsite" în mod întâmplător, de auto-comentariu, adică de reîntoarcerea textului asupra sa, de abundenţa metatextului, de toate procedeele destructurante. Discontinuitatea, fragmentarismul „notelor" de jurnal constituie tehnici narative de transformare a pactului autobiografic în proză. Noua metodă refuză ubicuitatea naratorului, propunând realitatea „onestă" la persoana întâi. O convenţie a autenticităţii constituie şi faptul că naratorul odată intrat în scenă trebuie să explice de ce povesteşte ceea ce povesteşte. Monologul dramatic propriu-zis, sub forma unei mărturisiri intime este frecvent utilizat în teatrul autenticist, personajul scenic fiind pus în situaţia foarte firească de a-şi cita propriile afirmaţii atestate documentar. Monologul interior oferă deplină libertate personajelor de a-şi trăi certitudinile, împlinirile şi ratările, creându-se în felul acesta impresia de a capta viaţa interioară în mod direct. Cota cea mai înaltă a creaţiei regentate de ideea autenticităţii prin utilizarea monologului interior a înscris-o J. Joyce. În tentativele sale de a reda realitatea însăşi, şi nu „propuneri de realitate", romanul vieţii interioare va evita cultivarea naraţiei coerente, aderând la discontinuu şi la mişcarea centrifugă. La o sugestie a lui W.C. Booth, pentru a crea iluzia autenticităţii ar trebui să se evite adresările directe către cititor, toate comentariile, intervenţiile făcute expres, în numele autorului. De asemenea, autorul nu ar trebui niciodată să rezume sau să scurteze o conversaţie sau să concentreze evenimentele din răstimpul a trei zile într-un paragraf. Senzaţia de autenticitate rezultă în unele cazuri dintr-un procedeu literar care constă în inventarea amănuntelor psihologice, comportamentale sau vestimentare, privitoare la faptele sau persoanele menţionate de documente. Invenţiile instrumentale care caracterizează mai bine tendinţa romanului către autenticitate sunt adoptarea memoriei involuntare, monologul interior cu ajutorul căruia se creează impresia de a capta viaţa interioară directă, şi fluxul conştiinţei[4]. Prin cultivarea tehnicilor respective se creează iluzia pătrunderii în labirinturile interioare ale romancierului sau ale personajelor, adăugându-se astfel un plus de autenticitate scriiturii.

Dincolo de orice controverse, meritul incontestabil al teoriei autenticităţii constă în efortul depus în vederea înnoirii artei. Pornind de la noua direcţie artistică, Mircea Eliade şi Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu şi Mihail Sebastian, Anton Holban şi

[4] Expresia englezească *the stream of consciousness* a fost pentru prima oară formulată de gânditorul american William James (1842-1910), în eseul *Of Some omissions of introspective Psychology*, (în revista "Mind", ian. 1884). Pentru William James, experienţa psihologică se soluţionează în viaţa interioară a conştiinţei, ca o veşnică scurgere, care poate fi reprezentată prin acest *flux al conştiinţei* mereu în mişcare.

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

Max Blecher, Octav Şuluțiu şi Eugen Ionescu vor da opere remarcabile sub raportul artistic, realizând totodată o limpezire terminologică a conceptului de autenticitate. Aproape fără excepție, scriitorii interbelici au reflectat obsedant asupra nevoii de autenticitate a experienței interioare şi asupra soluțiilor de valorificare a ei. În ceea ce îl priveşte pe Mihail Sebastian, autenticitatea înseamnă „să acumulezi experiențe şi documente la întâmplare [...], să le aduni direct, din locul lor propriu, în clipa lor de afirmare". În mod evident, se are în vedere „documentul mărunt, zilnic, dar de care iei cunoştință direct, de la sursă, încă necomentat, plin de semnificația lui originală" (Sebastian 1932). Importantă ar fi deci trăirea până la epuizare a momentului, dublată de cumularea accidentalului. În problema autenticității, asemănător este şi punctul de vedere al lui Eugen Ionescu, dezgustat de livresc şi literaturizare, asemenea lui Camil Petrescu sau Mircea Eliade. Negativistul eseist conferă relativului, jocului absurd al existenței, valori absolute. A fi autentic, în opinia lui, înseamnă a denunța convenția, artificiul. Încercând să transpună nud realitatea netransmisibilă, el se simte trădat permanent de expresie, mereu în luptă cu virtuozitățile limbajului: „Din vina florilor de stil, a regulilor de compoziție, a istoriei motivelor, a filiației temelor [...], literatura nu mai poate exprima decât ceea ce este mai general, mai neutru, mai al tuturor, mai superficial, mai neadevărat". Autorul *Oceanografiei* militează cu multă fervoare pentru căutarea autenticității în scris, care conduce la exprimarea exclusivă a unor experiențe personale, concepute ca un act de aventură a cunoaşterii. În concepția sa, tendința către autenticitate corespunde unei acute aspirații de „cunoaştere a realului", printr-o experiență directă, de natură strict personală, fără „atitudini antimetafizice" în spiritul limitat al naturaliştilor. Mai aproape de valențele pe care Mircea Eliade le conferea conceptului de autenticitate se situează Max Blecher. El împingea până la tragice consecințe trăirea personală, asumându-şi riscuri de orice natură („Ştiu că voi juca până la ultimele jetoane"). Aşa cum bine remarca criticul Nicolae Florescu, Anton Holban va introduce, în sfera discuției, noțiunea de febrilitate, percepută drept accentuarea tensiunii spirituale a retrăirii evenimentului existențial în clipa transcrierii lui, autenticitatea constând „nu atât în fidelitatea față de realitatea evenimentului, cât, mai ales, în capacitatea regăsirii datelor sufleteşti şi a dispoziționii psihologice din împrejurarea inițială" (Florescu 1983: 224). Febrilitatea trăirii, experiența autentică, dramatismul confesiunii, conştiința metafizică şi neliniştea existențială constituie, în opinia lui Octav Şuluțiu, trăsăturile definitorii ale literaturii autenticității. Pentru el, ca şi pentru Camil Petrescu, Mihail Sebastian sau Anton Holban, atitudinea anticalofilă răspunde unor necesități de ordin estetic. Afirmând în repetate rânduri că între cele două concepte, autentic şi estetic, există „o relație de succesiune şi de consecință, iar nu una de suprapunere", Octav Şuluțiu a contribuit prin cronicile publicate în revistele literare ale timpului la impunerea unei poetici a autenticității. Deşi fiecare scriitor a abordat conceptul de autenticitate în mod inedit, pe toți îi uneşte încercarea de a impune o formulă epică a analizei lucide, aplicată propriei experiențe interioare, precum şi scrisul anticalofil, care conduce la exprimarea unor experiențe personale concepute ca un act de aventură a cunoaşterii.

Obiect al unor căutări şi practici restructurante disparate în perioada dintre cele două războaie mondiale, autenticitatea va deveni, în anii cincizeci, principiul „poietic" al unei noi mişcări, noul roman. „Je ne peux parler que de moi" va declara, în 1962, Claude

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

Simon, asemenea lui Camil Petrescu. Aserțiuni similare pot fi semnalate și în scrierile lui Michel Butor. În *Repertoriu*, el susține că „romancierul își construiește personajele pornind de la elemente ale propriei sale vieți" și „eroii săi sunt măști prin care el se povestește și se visează". Deși punctele de vedere ale creatorilor noului roman diferă în chip esențial, ei se întâlnesc în tendința comună de a surprinde realul în sine, în mod autentic. Nathalie Sarraute respinge tot ce presupune „trișare", „aplatizare", „istorie inventată", apreciind exclusiv doar scriitorul care, scrutând „cu toată sinceritatea de care e capabil și atât de departe cât îi permite acuitatea propriei priviri ceea ce îi apare ca fiind realitatea", se străduiește „a trișa cât mai puțin cu putință și a nu reduce sau aplatiza ceva pentru înlăturarea contradicțiilor și complexităților". În viziunea ei, real prin excelență este doar *le pétit fait vrai*, deoarece posedă asupra istoriei inventate incontestabile avantaje. Pentru Robbe-Grillet, lumea nu este „nici signifiantă, nici absurdă", ci „este, pur și simplu", de aceea își exprimă părerea, conform căreia singura însărcinare onestă pe care și-o poate asuma un romancier se reduce la faptul de a descrie lucrurile și de a lumina „suprafața" lor, fără iluzia de a le dezvălui „interiorul", fără a le atribui „profunzimi" sau a le umaniza. Dar toți acești scriitori nu se vor mai arăta preocupați cu aceeași intensitate, ca și predecesorii lor, de cunoașterea omenescului, în tot ce are mai propriu, nu vor mai fi devorați, asemenea lui Proust, Joyce, de drama cunoașterii. Finalitatea demersurilor inovatoare pentru ei se reduce, în ultimă instanță, la efectul literar. În consecință, nu autenticitatea în sine le va provoca căutările, ci mai degrabă posibilitatea de a crea cu mijloace literare iluzia autenticității. În consecință, adepții noului roman experimentează mai mult decât creează, gândesc problemele romanului mai mult decât problemele vieții.

Începând cu optzeciștii, va avea loc o reevaluare a criteriului de autenticitate, un miraj de care se leagă, în mod programatic, numele lui Camil Petrescu, și care continuă să traverseze atât experiența literară modernă, cât și pe cea postmodernă. Interesul își schimbă centrul de greutate pe (auto)biografie, pe experiența personală a lumii care, în cazul scriitorului, devine un pivot al actului narativ. Rezultatele se înscriu în termeni ca: „surprinderea „concretului existențial", al unei densități palpabile a senzațiilor, mobilitatea și tensiunea continuă care își asumă spontaneitatea actului creator, însă doar ca efect" (Capșa 1999: 6). Imposibilitatea delimitării nete între real și ireal va duce la o alterare în timp a conceptului de autenticitate. Această stare de fapt se datorează mai ales mass-media care „au omogenizat o bună parte a experienței cotidiene de viață a societății în general, făcând astfel ca viața să pară alarmant de ireală, ca și când am trăi cu toții într-un film" (Jonathan Fineberg). Sentimentul generalizat al ubicuității va schimba și statutul eului narator. Ceea ce în cadrul teoriei autenticității din perioada interbelică era calificat drept un privilegiu supraomenesc a ajuns, între timp, un fapt comun, la îndemâna oricui. În mod paradoxal, tot ceea ce înainte punea în pericol autenticitatea scriiturii devine acum condiție de credibilitate auctorială. În această situație, omniscienta nu mai poate fi refuzată romancierului. „A fi autentic nu se mai reduce, în nici un caz, la explorarea în orizonturile eului profund, refulat (altfel, o lume destul de ermetică). Mai presus de orice, prozatorul de azi este un adevărat expert al realului. El se adresează unui cititor nu tocmai inocent-avid de cunoaștere, poate și de senzațional. În prea mare măsură interdicțiile din sfera vieții, a socialului, au trecut asupra limbajului, având ca urmare ceea ce s-ar putea numi «secătuirea simbolurilor» în cultura modernă și sterilizarea

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

discursului, prin însăşi pierderea «discursivității» sale naturale. Regăsirea vocației de omniscienţă şi ubicuitate, la care se adaugă valorile de premoniție tot mai frecvente la marii prozatori ai acestui veac, reaşează pe baze noi relația autor-cititor" (Moraru 1995: 6-7), dar şi pe cea dintre autor-personaje. Reînzestrat cu darul ubicuității, scriitorul nu se mai poate ascunde după convenția literară şi nici după personajele sale şi atunci el se retrage... în text. Acesta devine un mod de existenţă al scriitorului. Orice mare scriitor este textualizant, iar textualismul implică suplimentar o conştiinţă acută a actului de creație, adică a conştientiza scriitura, aşa cum se întâmplă, în mod revelator, la scriitorii din ultima promoție a anilor '80. La ei se distinge în mod clar cum în operația de textualizare, „efect" al operei constituite, realul existențial se transformă în text, iar acesta devine singura „ipostază cu adevărat autentică a trăirii unui scriitor" (Mincu 1993: 149-150). În respectivul context, îşi face apariția o nouă tentație, deşi cu rădăcini mai vechi, aceea a autenticității înțeleasă ca rezultatul unei practici scripturale, în care eul se implică integral şi se exprimă direct. Astfel înțeleasă, autenticitatea nu se opune textului, ci este dimpotrivă chiar un efect al textualizării. Ceea ce contează, în ultimă instanţă, este autenticitatea scriiturii, iar nu a trăirii, întrucât există scrieri care, chiar dacă sunt autentice, nu par a fi ca atare, şi, dimpotrivă, avem scrieri fictive care par pe deplin autentice. Un caz celebru îl reprezintă romanul *Război şi pace* al lui Tolstoi. Autenticitatea romanului derivă din faptul că autorul reuşeşte să împace personaje atestate istoric, adică pe acelea care țin de logica realului (Napoleon, Kutuzov) cu altele fictive, incluzând totodată documentarul într-o textură de acțiuni şi personaje imaginate. În acest fel, Tolstoi a creat o lume a posibilului care reproduce, după logica artei, lumea reală. „Esențial este ca experiența de viață să devină experiență de scriitură; eşti autentic atât cât eşti în scriitură" sau, şi mai pregnant, se susține că „viața" în roman este „cu atât mai gravă şi mai profundă cu cât reuşeşte să se transforme în scriitură. Jurnalul (nu orice jurnal) este repropus, nu ca o garanție a sincerității, ci ca o metodă romanescă prin care se accede la autenticitatea scriiturii" (Mincu 1993: 236). Însă, din moment ce, aşa cum recunoştea Eugen Ionescu, în *Nu*, „orice discurs intermediat de scris falsifică", unica soluție care ar mai rămâne pentru obținerea autenticității s-ar reduce, după o sugestie a lui Marin Mincu, la faptul de a nu te lăsa „răpit de retorica ficțiunii". Într-adevăr, expresia falsifică realitatea, dar nu există nimic în ea care să nu fi fost în intuiție, după cum nu există nimic în intuiție, dacă nu apare şi în expresie, întrucât în artă, unitatea dintre ele este indestructibilă. Aventura scriitorului va continua să se desfăşoare la hotarul dintre „adevăr" şi „minciună", dintre notația lucidă a trăirii directe şi tentația cuvântului supus unei presiuni alternate din partea multiplelor limbaje care şi-l revendică.

Numeroşi critici literari, printre care Dumitru Micu, Ion Simuț, Marin Mincu, proclamă regândirea în viitor a conceptului de autenticitate ce a făcut carieră prodigioasă în perioada interbelică. „E o legătură de profunzime care se stabileşte treptat cu proza de dinaintea celui de-al doilea război mondial. În spiritul autenticității se afirmă o nouă practică epică, în numele unui puternic impact moral şi politic cu trecutul şi cu prezentul. Reficționalizarea progresivă a romanului actual, când se va petrece pe baze noi, nu va putea ignora nici direcția explozivă a mărturiei de viață ultragiată, nici experiențele de autenticitate ale epicii interbelice. Romanul se va înnoi substanțial cel puțin în două direcții: printr-un nou tip de problematizare morală şi printr-o tonificare a conştiinței

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)

politice. Ambele sugestii vin în mod firesc din literatura mărturisirilor", opinează Ion Simuț. Aşadar, autenticitatea nu constituie o noțiune estetică pe deplin elucidată, rămânând un concept deschis şi susceptibil la diferite interpretări. Diversele accepții impuse odată cu afirmarea noilor practici epice atestă, în fapt, viabilitatea termenului aflat într-o continuă mutație.

Bibliografie

Aristotel, *Metafizica*, I, Bucureşti, Editura Academiei, 1965.
Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
Booth, W. C., *Retorica romanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
Brée, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.
Capşa, Robert, *Sub oborocul autenticității*, în „România literară", 1999, nr. 19, p. 6.
Cassirer, Ernst, *Eseu despre om*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.
Călinescu, Alexandru, *Anton Holban sau complexul lucidității*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.
Călinescu, G., *Cronicele optimistului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965.
Florescu, Nicolae, *Profitabila condiție*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.
Ionescu, Eugen, *Nu*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.
Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
Martin, Mircea, *Între ce şi cum: punctul de vedere în roman*, in Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1994.
Micu, Constantin, *Itinerariu în absolut*, „Meşterul Manole", 1940, nr. 4-7, p. 36.
Micu, Dumitru *În căutarea autenticității*, I, Bucureşti, Editura Minerva, 1990.
Mincu, Marin, *Textualism şi autenticitate*, Constanța, Editura Pontica, 1993.
Moraru, Cornel, *Obsesia credibilității*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995.
Montaigne, Michel, *Eseuri*, I, traducere de Mirela Seulescu, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1984.
Săndulescu, Alexandru, *Dicționar de termeni literari*, Bucureşti, Editura Academiei, 1976.
Sebastian, Mihail, *Document, critică şi actualitate,* „Azi", I, 1932, nr. l, februarie.
Simuț, Ion, *Experiență, confesiune, autenticitate*, „Familia", 1991, nr.11, p. 9.
Şuluțiu, Octav *Scriitori şi cărți*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.
Thibaudet, Albert *Reflecții*, I, traducere de Georgeta Pădureleanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.

Une possible typologie de l'authencité

L'article décrit synthétiquement le développement historique, dans la littérature universelle et roumaine, de la tendance à la pénétration toujours plus profonde dans l'intimité du réel et, implicitement, à un écart continuel des normes classiques de l'esthétique. Le concept de l'authencité, introduit dans la terminologie esthétique roumaine par Camil Petrescu et Mircea Eliade, est diamétralement opposé à celui de perfection, lequel, selon l'esthéticien Tudor Vianu, exprime l'ideal permanent de création artistique. L'aspiration à l'authencité inclut le rejet de l'artifice, des conventions, mais la création n'est pas possible en dehors de la structuration, et la structuration présuppose par définition un minimum d'ordre conventionnel. Certes, l'art de l'écrivain consiste à rendre fonctionel n'importe quel procédé, mais cette performance ne réussit pleinement qu'aux grands maîtres.

Universitatea „Alecu Russo", Bălți
Republica Moldova

BDD-A733 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:51:41 UTC)