

## O posibilă tipologie a autenticității

Diana VRABIE

Epoca dintre cele două războaie mondiale apare astăzi, datorită neprețuitelor valori ce le cuprinde, ca o veritabilă Arcadie culturală. Cu atât mai mult cu cât i-a succedat un răstimp catastrofal, al prăbușirii tuturor modelelor și al anihilării spiritului. În deceniul al treilea al secolului al XX-lea s-au precizat evoluții de valoare evidente, asimilabile celor din literatura europeană din aceeași perioadă a cărei parte integrantă este și 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 românești au cunoscut o eflorescență spectaculoasă cu mari modificări și înnoiri. În primul rând, se poate remarca o evoluție în ceea ce privește dramatica căutare de sine, încercarea de autodefinire și autocunoaștere, sondate de multe ori cu eșecuri, dar și cu momente de iluminare. Aceasta presupune explorarea specifică a tărâmului lăuntric al experienței, de unde va deriva drama cunoașterii la omul modern. Literatura, la rândul ei, va fi investită cu funcția de cunoaștere în sensul în care aceasta din urmă se va preocupa de întemeierea și asimilarea unor modele alternative, față de cel științific. 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 cunoaștere. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare a sufletelor omenești, acolo unde știința nu poate ajunge”, scria Camil Petrescu în 1936. Referindu-se la arta romanului, H. Bergson o numea „arta care poate cunoaște omul mai bine decât omul însuși”, pentru că obiectivează, făcând prezent „ceea ce a încetat să mai existe în momentul în care a fost exprimat”. Romanul care denumește un univers particular se comunică și generează, în același timp, un acut sentiment al efemerului ce înfrânge universul coerent, afirmându-l pe cel asimetric, „felia de viață”, „ciobul de existență” care, denumind intimitatea, induce sentimentul *autenticității*. De aceea creatorul dindărătul operei este înlocuit de propriul său jurnal sau de corespondență, și de aceea „documentarul” ce își integrează (auto)biografiile, memoriile, scrisorile și dosarele existențiale este subminat de principiul fragmentarului, cu alte cuvinte, se (re)descompune în biografii, memorii și acte, corporalizând timpul și actul cunoașterii.

Se conturează astfel, tot mai limpede, o veritabilă *poetică a autenticității*, singura în măsură să redea sentimentul metafizic al existenței și totodată singura capabilă să orienteze romanul românesc spre o viziune epică nouă, compatibilă cu estetica și sensibilitatea veacului. Reprezentând una dintre consecințele refuzului programatic al imaginarului, al fabulației românești, 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 și validat artistic prin creațiile lui Proust, Huxley,

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 ș. a., este înregistrată pentru prima dată de istoria noastră literară prin G. Călinescu, într-un capitol special, unde se găsește definită în mod semnificativ ca *literatură a experiențelor*, ținând de „filozofia neliniștii și a aventurii”. Printr-o rapidă carieră publicistică, termenul o dată „lansat” cunoaște un evantai spectaculos de interpretări și abordări inedite. Orice pretenție de abordare exhaustivă dispăre însă în fața unui concept – cu un succes extensiv răspândit atât din perspectivă spațială, cât și 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 și 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 sfârșește prin a adăuga încă una conglomeratului de definiții, iar impasul studiilor asupra autenticității derivă mai degrabă din abundența excesivă a definițiilor și 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 pretensele 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 prăbușirea „codului pseudo-aristotelic”, Hugo va proclama, în *Ode și balade*, principiul urmării în creație doar a legilor naturii și a cerințelor adevărului, înțelegând prin „adevăr” autenticitatea propriilor mișcări sufletești, 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* și *moderni*, cei dintâi considerau autentic literare doar operele scrise în conformitate cu normele clasice. Termen ce și-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 și o tendință firească din toate timpurile. Din această perspectivă, fiecare nouă

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

substantivul *autenticitate* desemnează însușirea de a fi necontrafăcut, de adevăr indubitabil. Corespunde în literatură, mai ales cea de la sfârșitul 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 își declară atașamentul față de un adevăr estetic oficializat, considerat ca absolut, și 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* definește 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 cunoașterii de orice fel, la notațiile despre oscilațiile personajelor, căderile și înălțările lor spirituale.

În cuprinsul conceptului de *autenticitate* s-au revărsat și contopit de-a lungul timpului cel puțin trei straturi semantice, bine individualizate<sup>1</sup>. Astfel, la originea termenului de autenticitate (< fr. *authenticité*, *authentique*, cf. lat. *authenticus*) se află un sens predominant *etic*, care trimite către o normă a *conștiinței morale*, și anume, *buna credință*, *fidelitatea față de sine*, *consecvența*, *sinceritatea*, *onestitatea interioară*. Prin urmare, a-ți fi credincios ție însuși și 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 așa 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 mulțumește 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 ieși din ordinea vegetativă și biologică a mediului natural, pentru a păși într-o ordine nouă, rațională și morală. Eugen Ionescu considera că a fi autentic „înseamnă a acționa prin tine”, dar „un act generează altul și dictează o serie de alte acte”: „E același eșafod 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 și erorile noastre se vor răscumpăra, cine știe 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 și a rămâne tu însuși* constituie o virtute tradițională cu mari urmări literare, atunci când ea tinde să impună în centrul atenției expresia deliberat nudă a subiectului și a trăirii sale. Renașterea va permite o răsturnare de planuri, transformând această virtute etică în una estetică. De abia în această epocă se înregistrează primele revendicări ale *autenticității*

<sup>1</sup> Marino (1973) reține trei sensuri ale conceptului de «autenticitate»: *etic*, *obiectiv* și *filozofic*.

literare în cultura europeană. Poezii Renașterii sunt invitați să se dezvăluie în întregime, în așa fel încât poezia lor să traducă „cele mai ascunse și interioare aspecte ale autorului”, după cum preconiza Joachim du Bellay, în *Apărarea și preamărirea limbii franceze (La Défense et illustration de la langue française, 1549)*. Renașterea va orienta în mod insistent interesul spre propria individualitate a naratorului, creând paralel cu memorialistica acțiunii și pe cea analitică. În accepția etică, autenticitatea va facilita pătrunderea și răspândirea în literatură a *analizei abisale, prin investigație în adâncime*, precum și *preocuparea pentru universul interior, nedisimulat, sub incidența sentimentului integrității, al nemistificării interioare*. O dată descoperită, analiza „abisală” nu va întârzia să fie practică și valorificată cu mult succes. Montaigne introduce esența termenului de *autenticitate*, prezentându-și *Eseurile* (1580) drept o „carte de bună credință”, sinceră, prin care înțelege, pe de o parte, evitarea calofiliei, a „frumuseților împrumutate”, iar pe de alta, recurgerea la confesiunea simplă, naturală și obișnuită, fără simulare și artificiu: „Dacă aș fi căutat laudele lumii, m-aș fi împodobit cu frumuseți de împrumut; vreau să fiu văzut în felul meu simplu, firesc și obișnuit, fără studii, nici artificii; căci pe mine mă zugrăvesc” (Montaigne 1984 I: 25). El se arată preocupat doar de descoperirea propriei individualități și, prin aceasta, de înțelegerea ființei umane „minunat de deșarte, diverse și unduioase”. Scopul lui este să pătrundă în multiplele și nenumăratele „momente” ce constituie țesutul vieții și al experienței, dincolo de sfera unitară în care gândirea tradițională îl subminase pe om și destinul său. Prin *Eseurile* sale, Michel de Montaigne deschide drum memorialisticii, în sensul autosondării, care va căpăta pe anumite segmente pregnante valențe morale. Drept dovadă servesc titlurile unor capitole: *Despre mincinoși*, *Despre vorba promptă sau lentă*, *Despre constanță* ș. a. Eul scriitorului devine obiect de observație introspectivă directă, nefalsificată, adică „autentică”. Autocăutarea și reflectarea experienței unice fixează data apariției memorialisticii, care coincide cu epoca descoperirii omului ca entitate și valoare. De altfel, drama ființei umane a constat dintotdeauna în această perpetuă căutare de sine, deoarece omul este considerat a fi acea „ființă care se află în mod constant în căutarea de sine – o ființă – care în orice moment trebuie să examineze și să scruteze condiția existenței sale” (Cassirer 1994: 17).

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

Faptul că autocunoașterea este scopul cel mai înalt al investigației filozofice pare a fi astăzi general recunoscut. Însuși Aristotel afirma că „toți oamenii au sădit în firea lor dorința de a cunoaște. Dovada acestui lucru stă în plăcerea pe care le-o procură activitatea simțurilor [...]. Într-adevăr, noi preferăm acest simț [ochiul – n.n., D.V.] tuturor celorlalte, nu numai când avem în vedere un scop practic, ci chiar fără o asemenea intenție, și pricina e că acest simț ne dă puțința, mai mult decât oricare altul, să cunoaștem mai bine un lucru, dând totodată la iveală în el multe însușiri deosebite”

(Aristotel 1965 I: 49). Spre deosebire de Aristotel, la Platon viața simțurilor este separată de cea intelectuală. Cunoașterea și 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 își va atinge apogeul în vremea lui Socrate, care va susține idealul unui adevăr universal și absolut, singurul univers pe care el îl cunoaște fiind „universul omului”, ce poate fi descris și definit doar în termenii conștiinței sale. Filozofia modernă s-a arătat la fel de preocupată de introspecția și definirea ființei umane, ca și de năzuința spre autocunoaștere. Wilhelm Dilthey și-a concentrat toate eforturile pentru dezlegarea acestei probleme, dar nu a reușit să găsească soluții desăvârșite. Pascal va reține câteva dominante ale ființei umane: bogăția, subtilitatea și 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. Autocunoașterea nu a fost privită doar ca un simplu deziderat teoretic, ci mai degrabă precum obligația morală fundamentală a omului. Marii gânditori religioși au fost primii care au inculcat această cerință morală. În toate formele superioare ale vieții religioase, maxima „Cunoaște-te pe tine însuși” este privită ca o lege morală și religioasă fundamentală. Dar dacă în secolele trecute exista cel puțin o orientare generală în ceea ce privește problema omului, teoria modernă despre om își 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 știință, politicienii, sociologii, biologii, psihologii, etnologii, economiștii – toți au abordat problema din propria lor perspectivă. A combina sau a unifica toate aceste aspecte și perspective particulare era imposibil și chiar în domeniile speciale nu exista nici un principiu științific acceptat în mod general”, susține Ernst Cassirer (Cassirer 1994: 39). Max Scheler a fost unul dintre primii care a semnalat pericolul acestei crize a cunoașterii de sine, văzută ca o amenințare pentru întreaga dimensiune a vieții morale. „În nici o altă perioadă a cunoașterii omenești, declara el, nu a devenit omul mai problematic față de sine decât în zilele noastre. Avem o antropologie științifică, una filozofică și una teologică; acestea nu știu nimic una de alta. Ca urmare, noi nu avem nici o idee clară și consecventă despre om”. Secretul naturii umane ar cunoaște o singură cale de acces: cea a religiei. „Religia ne arată că există un om dublu – omul de dinainte și cel de după cădere. Omul a fost destinat scopului celui mai înalt, dar el și-a pierdut poziția. Prin cădere și-a pierdut puterea, iar rațiunea și voința lui au fost corupte. Maxima clasică „cunoaște-te pe tine însuși”, înțeleasă în sensul ei filozofic de către Socrate, Epictet, Marcus Aurelius este amăgitoare și eronată. Omul nu poate avea încredere în sine și nu poate asculta de el însuși. El trebuie să asculte de D-zeu” (Cassirer 1994: 26).

În mod treptat, anticul „cunoaște-te pe tine însuși”, în accepția sa moralizatoare, va fi înlocuit cu mai energicul „fii tu însuși”, care este totuna cu „a spune ce crezi și ce simți fără rețineri”, și 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 însuși. Or, orice confesiune sinceră pleacă dintr-o disperare. Fără o acută disperare, omul nu ar ieși din sine, pentru că doar forța disperării îl face să înceapă *a vorbi despre el*

*însuși*. În tendința de a valoriza omul, Renașterea va căuta existențe singulare pretutindeni, descoperind, odată cu ele, și autoanaliza. Un veritabil program autobiografic apare în *Viața lui Benvenuto Cellini, scrisă de el însuși (Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo)*, scrisă între 1558-1566. Scrierea clocotește „de forță și de viață interioară”, avea să noteze De Sanctis, în *Istoria literaturii italiene (Storia della letteratura italiana)*. Ilustrul sculptor florentin mărturisește că vrea să-și „povestească singur viața, cinstit și fără ascunzișuri”, fără discursuri introductive, de unde derivă o creație spontană, plină de savoare, sinceritatea devenind autentică prin însăși 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 cubiști – Meditații estetice (Les peintres cubistes – Méditations esthétiques)*; 1913): „îmi plac operele de artă autentice, acelea care au fost concepute de suflete deloc prefăcute”, și care și-au păstrat „deplina lor puritate și 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 același preambul la *Eseuri*, că autoportretul integral și 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 și altuia, a nu te da după nimeni [...] ci, dimpotrivă, a-ți semăna cu fidelitate doar ție însuși” (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 și raționalitatea umană.

Toți adepții autenticității au aspirat să distrugă iluzia imaginarului și să se elibereze de sub tirania convenției, dar așa ceva, în cazul artei, pare imposibil, pentru că însăși 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 și, implicit, de verificat, de unde va deriva și 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. Așadar, adevărat este numai ceea ce e acceptat, primit, crezut, omologat și proclamat astfel. Făcând deosebirea între demersul romancierului *autentic*, care „își creează personajele pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile”, și cel *factice*, care „le creează pe linia unică a vieții sale reale”, Albert Thibaudet definește, 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 conștiința acestor existențe posibile în viața reală. Dacă iau ca subiect al operei lor însăși existența reală,

ea se prefăce 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 dovedește, în cele din urmă, o noțiune relativă<sup>2</sup>, căci metode și reguli pentru „autenticarea autenticității” nu sunt. În realitate, există doar date suplimentare care pot întări autenticitatea, respectiv, inautenticitatea celor narate, cum ar fi *autenticarea spațiului și timpului*, adică întemeierea acestora, ca realități perfect determinate în mod istoric și 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-și dea seama din însăși maniera relatării și a descrițiilor marcate autenticist că asistă la derularea unui fapt aievea petrecut. Datele realității identificabile și *citatele documentare* sunt, ca și în cazul întemeierii spațiului și 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. Așadar, o proză autentică poate conține determinări ale realului identificabil referitoare la timp, loc, personaje, descrierea lor, dar și numele lor proprii care au funcția de marcaj și 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 „peștera lui Eol”, teritoriul lotofagilor, al lestrigonilor, cartierul Circei etc. De asemenea, în acel tărâm odiseic poate fi regăsit climatul politic, literar și 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, și propria imaginație. Dacă autenticitatea deplină nu se poate realiza și 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 depășească realitatea însăși, astfel încât realitatea respectivă să apară nu ca o invenție fictivă, ci ca o întruchipare autentică. Or,

---

<sup>2</sup> 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 urmărește pulsul muribundului. În cameră se mai află două persoane: un ziarist, care asistă la o scenă banală în cadrul obligațiilor lui de serviciu, și un pictor pe care întâmplarea l-a făcut să ajungă aici. Soția, medicul, ziaristul și pictorul asistă la aceeași scenă. Și cu toate acestea, aceeași întâmplare – agonia unui om – se înfățișează fiecăruia dintre cei prezenți sub un aspect diferit. Și aspectele acestea sunt atât de deosebite încât abia dacă au ceva comun. Diferența dintre soția înspăimântată de durere și pictorul care observă scena impasibil e atât de mare încât aproape că ar fi mai exact să spunem: femeia și 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. Și în acest caz, ne putem întreba: dintre toate aceste variate realități, care e cea autentică?” [s. n.].

disponibilitățile de interpretare a autenticului sunt inepuizabile. Autenticitatea devine o convenție 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 romanțare, ci alcătuiește însăși materia de construcție a operei. Așadar, autenticitatea pură este irealizabilă, deoarece literatura însăși este o răsturnare a realității, iar la baza ei nu poate sta decât artificiu, adică exprimarea unui fapt prin mijloace opuse lui. Un minimum de literaturizare, în sens larg, este inevitabil, fiind inclus, fatalmente, în orice creație. Fără nici un fel de convenții literare nu se poate scrie. Cele mai îndrăznețe eforturi în acest sens (practicile dadaiste, lettriste, ale limbajelor nearticulate) nu sunt, în ultimă instanță, decât literaturizări antiliterare. Năzuind către perfecta autenticitate, creatorii „noului roman” nu își ascund credința în posibilitatea de a o realiza prin literatură. În realitate, refuzul convențiilor presupune refuzul convențiilor preexistente și impunerea concomitentă a altora și mai tiranice. Întrucât autenticitatea pură este irealizabilă, ca și abolirea totală a literaturizării, rămâne o singură soluție: artificiu *autenticismului epic*, care să fie atât de perfect încât să dea iluzia vieții. „Autenticitatea e imposibilă, dar e posibilă iluzia ei”, conchidea, în acest sens, Octav Șuluțiu (Șuluțiu 1974: 15). Parafrazându-l pe Ph. Hammon, am putea spune că scriitorul modern, renunțând la „efectul de realitate”, adoptă „efectul de autenticitate”. Aplicarea criteriului autenticității este, în ultimă instanță, o încercare de rezolvare a unor probleme, ca și narațiunea la persoana întâi, ca mod al sincerității, când aceste lucruri țin mai mult de convenție decât de substanța literaturii. Terorizați de principiul autenticității, adepții ei nu se grăbesc atât să găsească noi surse ale autenticității, cât încearcă să producă cât mai impredictibile artificii autenticiste, modalități 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 soluția, conform căreia acesta ar putea să răspundă mai deplin cerințelor ce i se impuneau ca gen și expresie literară. Acest lucru explică și predilecția scriitorilor pentru specia jurnalului intim, a memoriilor, autobiografiilor și corespondenței 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 povestește – convenții epice în măsură să ofere iluzia autenticității. Adepții autenticității cer romanului să țină cont de realitate, să reprezinte viața așa cum este, să fie natural, real sau să pulseze plin de însuflețire, „convingere”, „sinceritate”, „autenticitate”. Pentru ca iluzia să fie desăvârșită, odată cu împrumutarea formei românești a viitorului roman, se vor prelua și mijloacele respective. Romanul-memorii va fi construit narativ, pe largi perioade succesive, cu numeroase portrete sugestive. Romanul-jurnal va imita caleidoscopul de fapte și comentarii. Romanul epistolar va avea aceeași structură caleidoscopică, ordonată de prezența unui interlocutor. Problema astfel pusă vizează nu latura ideologică a *autenticității*, ci aspectul, mai puțin luat în seamă, de modalitate tehnică, privită deci ca formă literară, în care se manifestă ea. Cu fiecare descoperire, scriitorii realizează noi progrese spre ținta permanentă: autenticitatea. Primele romane românești (*Manoil*, *Elena*, *Doritorii nebuni*, *Hoții și hangiu*, *Un boem român*, *Don Juanii de București*, *Misterele Bucureștilor*, *Misterele căsătoriei*), fidele până la imitație prozei romantice franceze și influențate de cea realistă, sunt cultivatoare, prin excelență, ale autenticității la nivel de descripție. Mai mult sau mai puțin romane, în

acceptția 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 dezvoltarea de moravuri, „datine”, expunerea de „fiziologii”, „scene” etc. În proporții diferite, toate aceste scrieri compun o frescă autentică a societății românești 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 și viața interioară a personajelor, pătrunzând cu multă precizie în subconștientul lor, cu încercări insistente de a le cerceta minuțios. Dar progresul epicii românești 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 sfârșește prin a-și construi ea însăși, 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 și 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 narrative 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 și de surprindere a palpitiului 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, își analizează atent fiecare gest și spiritul lor îi reflectă la infinit pe ei înșiși ca și oglinzile puse față în față. Până când vine o vreme în care își dau seama cât e de inutilă și 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, și 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 și 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 așa fel încât să apară clar ceea ce umbra de obicei abolește și acoperă” (cf. Călinescu 1972: 175). În același sens, mult controversata autenticitate va orienta numeroși 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 reușit să o atingă Anton Holban în *O moarte care nu dovedește nimic*, unde „exagerează”, în mod deliberat, autenticitatea, propunând formula de roman-jurnal, desființând orice delimitare între personaj, narator și autor. Eroul său, Sandu, este voit un antierou, ce pare a cocheta cu literatura, într-o carte în care și acțiunea, și 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

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 sfârșitul secolului al XX-lea, romanul se scrie mai mult la persoana întâi. Dorința mărturisirii, a eliberării eului prin confesiune provoacă alegerea în planul tehnicii narative a povestirii la persoana întâi. Rațiunile invocate pentru a explica un asemenea fenomen sunt numeroase: facilitățile tehnice mereu mai mari, concurența cinematografului și a televiziunii, care a obligat romanul să privilegieze o viziune „dinăuntru”, inaccesibilă povestirii filmice; revenirea în sfera intimistă specifică perioadelor de criză, pierderea credibilității ficțiunii etc. Urmărind problematica pe care o pune modalitatea narațiunii la persoana întâi în opera lui Proust, Germaine Brée ajunge la concluzia că „povestirea la persoana întâi este fructul unei alegeri estetice conștiente și nu semnul confidenței directe, al confesiunii, al autobiografiei” (Brée 1969: 27). Scriind la persoana întâi și 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 narațiunii la persoana întâi o modalitate specifică de exprimare a ființei interioare. „Oricine e îndreptățit a cunoaște omul. E legitim a te cunoaște pe tine însuși. A scoate din tine însuși schema omului universal nu-i egotism, și introspecția e punctul de plecare al inducției psihologice. Egotist înseamnă a vorbi personal despre tine, a expune accidentalitatea ta. Dimpotrivă, a te proiecta impersonal în propoziții abstracte înseamnă a fi obiectiv [...], așadar, cel mai obiectiv discurs e acela la persoana întâi”, susține G. Călinescu (Călinescu 1965: 74-75). Totodată, preferința pentru *eu* nu înseamnă numai o întoarcere la sine, ci și o experiență dificilă a unui raport cu sine, trăit ca distanță. Persoana naratorului poate fi separată de cea a naratorului prin unul din mijloacele puse frecvent în circulație, a manuscrisului găsit sau prin intermediul personajului martor. Cu toate acestea, folosirea persoanei întâi nu reprezintă o garanție a autenticității, deoarece există scrieri în care naratorul vorbește 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, deși scrise la persoana a treia, reprezintă biografia autorilor. Cunoașterea detaliilor din viața respectivilor autori permite confruntarea vieții propriu-zise cu opera situată în contextul aceluiași eveniment.

Convenția autenticității va impune și limitarea perspectivei narative. Referiri la punctul de vedere al romancierului și 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. Toți acești autori și mulți alții începeră să resimtă omnisciența auctorială ca pe o „infatuare”, „ca pe o prezumție inaccesibilă”, ca pe un atentat la autenticitate. Pledoaria lui J.W. Beach<sup>3</sup>, precum și cea a lui Percy Lubbock pentru scena directă – *showing*, cu rezerve pentru panoramicul discursiv – *telling*, sunt extrem de convingătoare. În accepții aproape identice, ei cer romancierului să-și rețină intervențiile în desfășurarea acțiunii și să procedeze astfel încât acțiunea să decurgă de la sine, „să se povestească ea însăși”. Pentru Lubbock, „arta

<sup>3</sup> Cf. studiul dedicat *Metodei lui Henry James* (1918), dar și cel referitor la tehnicile romanești din secolul al XX-lea: *The Twenty Century Novel. Studies in Technique*, 1932.

romancierului” nu începe cu adevărat până ce romancierul nu îndeplinește 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 și le lua romancierul tradițional și, mai ales, față de intervențiile lui perturbatoare în desfășurarea 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 și intervine în jocul participanților. În aceste condiții, romanul modern, în care autorul nu știe nimic mai mult decât cititorul, va fi preferat celui tradițional, artificial, „pus în scenă” de către un autor atotștiutor care își 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 își atribuia puteri de cunoaștere nelimitate, imposibile, cvasidivine, situându-se convențional deasupra cititorului, naratorul modern se recunoaște om de rând și, prin aceasta, coboară pe aceeași 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). Așadar, „punctul de vedere central, privilegiat, atotcuprinzător, «demiurgic» al autorului tinde să fie înlocuit sau măcar concurat de o multitudine de puncte de vedere mărginite, firești, omenești. Într-un cuvânt, «dictatura» auctorială e înlăturată în favoarea «democrației» și a relativismului caracteristice mentalității moderne” (Martin 1994: 7). Odată cu multiplicarea unghiurilor de vedere dispăre 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 și dându-le posibilitatea personajelor sale să-și 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 dispăre 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 deși „un autor poate până la un punct să-și aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispără” (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 își impune destinul său, împotriva voinței romancierului. Din moment ce orice tentativă de cunoaștere a ființei umane este relativă, singura soluție ce îi rămâne unui romancier autentic este de „a-și asculta personajele”. Gide va realiza, în *Jurnalul falsificatorilor de bani*, un adevărat

elogiu romancierului „loial”: „Adevăratul romancier își ascultă personajele și le privește acționând; el le aude vorbind încă înainte de a le cunoaște și numai după ceea ce le aude spunând înțelege puțin câte puțin ce anume reprezintă aceste personaje”. O astfel de audiere a personajului, aflat încă într-un stadiu nedesăvârșit, pe care Gide o numește subconștientă logică, constituie momentul unei mutații decisive în actul de creație a romanului. Așadar, romancierul omniscient dispăre și în primul plan se situează personajul, a cărui viziune nu mai este de ansamblu, ci strict limitată asupra propriilor sale meditații, reacții, mutații, incomplet observate și ele, dar având girul autenticului.

Impresia de autenticitate la nivelul textului este sporită și de fragmentarismul însemnărilor, de stilul procesului-verbal, de includerea documentarului în textura de acțiuni sau de intercalarea unor pagini de jurnal „regăsite” în mod întâmplător, de auto-comentariu, adică de reîntoarcerea textului asupra sa, de abundența metatextului, de toate procedeele de structurare. 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 convenție a autenticității constituie și faptul că naratorul odată intrat în scenă trebuie să explice de ce povestește ceea ce povestește. Monologul dramatic propriu-zis, sub forma unei mărturisiri intime este frecvent utilizat în teatrul autenticist, personajul scenic fiind pus în situația foarte firească de a-și cita propriile afirmații atestate documentar. Monologul interior oferă deplină libertate personajelor de a-și trăi certitudinile, împlinirile și ratările, creându-se în felul acesta impresia de a capta viața interioară în mod direct. Cota cea mai înaltă a creației regentate de ideea autenticității prin utilizarea monologului interior a înscris-o J. Joyce. În tentativele sale de a reda realitatea însăși, și nu „propuneri de realitate”, romanul vieții interioare va evita cultivarea narației coerente, aderând la discontinuu și la mișcarea centrifugă. La o sugestie a lui W.C. Booth, pentru a crea iluzia autenticității ar trebui să se evite adresările directe către cititor, toate comentariile, intervențiile făcute expres, în numele autorului. De asemenea, autorul nu ar trebui niciodată să rezume sau să scurteze o conversație sau să concentreze evenimentele din răstimpul a trei zile într-un paragraf. Senzația de autenticitate rezultă în unele cazuri dintr-un procedeu literar care constă în inventarea amănuntelor psihologice, comportamentale sau vestimentare, privitoare la faptele sau persoanele menționate de documente. Invențiile instrumentale care caracterizează mai bine tendința romanului către autenticitate sunt adoptarea memoriei involuntare, monologul interior cu ajutorul căruia se creează impresia de a capta viața interioară directă, și fluxul conștiinței<sup>4</sup>. 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 autenticității constă în efortul depus în vederea înnoirii artei. Pornind de la noua direcție artistică, Mircea Eliade și Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și Mihail Sebastian, Anton Holban și

---

<sup>4</sup> Expresia englezească *the stream of consciousness* a fost pentru prima oară formulată de gânditorul american William James (1842-1910), în eseu *Of Some omissions of introspective Psychology*, (în revista “Mind”, ian. 1884). Pentru William James, experiența psihologică se soluționează în viața interioară a conștiinței, ca o veșnică scurgere, care poate fi reprezentată prin acest *flux al conștiinței* mereu în mișcare.

Max Blecher, Octav Șuluțiu și 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 și asupra soluțiilor de valorificare a ei. În ceea ce îl privește pe Mihail Sebastian, autenticitatea înseamnă „să acumulezi experiențe și documente la întâmplare [...], să le aduni direct, din locul lor propriu, în clipa lor de afirmare”. În mod evident, se are în vedere „documentul mărunț, zilnic, dar de care iei cunoștință 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 și punctul de vedere al lui Eugen Ionescu, dezgustat de livresc și 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, artificul. Încercând să transpună nud realitatea netrasmisibilă, 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 feroare pentru căutarea autenticității în scris, care conduce la exprimarea exclusivă a unor experiențe personale, concepute ca un act de aventură a cunoașterii. În concepția sa, tendința către autenticitate corespunde unei acute aspirații de „cunoaștere a realului”, printr-o experiență directă, de natură strict personală, fără „atitudini antimetafizice” în spiritul limitat al naturaliștilor. 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-și riscuri de orice natură („Știu că voi juca până la ultimele jetoane”). Așa 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 sufletești și a dispozițiunii psihologice din împrejurarea inițială” (Florescu 1983: 224). Febrilitatea trăirii, experiența autentică, dramatismul confesiunii, conștiința metafizică și neliniștea existențială constituie, în opinia lui Octav Șuluțiu, trăsăturile definitorii ale literaturii autenticității. Pentru el, ca și pentru Camil Petrescu, Mihail Sebastian sau Anton Holban, atitudinea anticatolofilă răspunde unor necesități de ordin estetic. Afirmând în repetate rânduri că între cele două concepte, autentic și estetic, există „o relație de succesiune și de consecință, iar nu una de suprapunere”, Octav Șuluțiu a contribuit prin cronicile publicate în revistele literare ale timpului la impunerea unei poetici a autenticității. Deși fiecare scriitor a abordat conceptul de autenticitate în mod inedit, pe toți îi unește încercarea de a impune o formulă epică a analizei lucide, aplicată propriei experiențe interioare, precum și scrisul anticatolofil, care conduce la exprimarea unor experiențe personale concepute ca un act de aventură a cunoașterii.

Obiect al unor căutări și practici restructurante dispartate în perioada dintre cele două războaie mondiale, autenticitatea va deveni, în anii cincizeci, principiul „poetic” al unei noi mișcări, noul roman. „Je ne peux parler que de moi” va declara, în 1962, Claude

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 puțință și a nu reduce sau aplatiza ceva pentru înlăturarea contradicțiilor și complexităților”. În viziunea ei, real prin excelență este doar *le petit fait vrai*, deoarece posedă asupra istoriei inventate incontestabile avantaje. Pentru Robbe-Grillet, lumea nu este „nici semnificativă, 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 „profundități” 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” (Cașșă 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, omnisciența nu mai poate fi refuzată romancierului. „A fi autentic nu se mai reduce, în nici un caz, la explorarea în orizonturile eului profund, refutat (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 senzational. 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

discursului, prin însăși pierderea «discursivității» sale naturale. Regăsirea vocației de omniscientă și ubicuitate, la care se adaugă valorile de premoniție tot mai frecvente la marii prozatori ai acestui veac, reasează pe baze noi relația autor-cititor” (Moraru 1995: 6-7), dar și pe cea dintre autor-personaje. Reînzestrat cu darul ubicuității, scriitorul nu se mai poate ascunde după convenția literară și nici după personajele sale și atunci el se retrage... în text. Acesta devine un mod de existență al scriitorului. Orice mare scriitor este textualizant, iar textualismul implică suplimentar o conștiință acută a actului de creație, adică a conștientiza scriitura, așa 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, își face apariția o nouă tentație, deși cu rădăcini mai vechi, aceea a autenticității înțeleasă ca rezultatul unei practici scripturale, în care eul se implică integral și se exprimă direct. Astfel înțeleasă, autenticitatea nu se opune textului, ci este dimpotrivă chiar un efect al textualizării. Ceea ce contează, în ultimă instanță, este autenticitatea scriiturii, iar nu a trăirii, întrucât există scrieri care, chiar dacă sunt autentice, nu par a fi ca atare, și, dimpotrivă, avem scrieri fictive care par pe deplin autentice. Un caz celebru îl reprezintă romanul *Război și pace* al lui Tolstoi. Autenticitatea romanului derivă din faptul că autorul reușește 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 și 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; ești autentic atât cât ești în scriitură” sau, și mai pregnant, se susține că „viața” în roman este „cu atât mai gravă și mai profundă cu cât reușește 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, așa cum recunoștea 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 și în expresie, întrucât în artă, unitatea dintre ele este indestructibilă. Aventura scriitorului va continua să se desfășoare la hotarul dintre „adevăr” și „minciună”, dintre notația lucidă a trăirii directe și tentația cuvântului supus unei presiuni alternate din partea multiplelor limbaje care și-l revendică.

Numeroși 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 stabilește 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 și politic cu trecutul și 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 și printr-o tonificare a conștiinței

politice. Ambele sugestii vin în mod firesc din literatura mărturisirilor”, opinează Ion Simuț. Așadar, autenticitatea nu constituie o noțiune estetică pe deplin elucidată, rămânând un concept deschis și 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, București, Editura Academiei, 1965.  
Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, București, Editura Univers, 1976.  
Booth, W. C., *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1976.  
Brée, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.  
Capșa, Robert, *Sub oborocul autenticității*, în „România literară”, 1999, nr. 19, p. 6.  
Cassirer, Ernst, *Eseu despre om*, București, Editura Humanitas, 1994.  
Călinescu, Alexandru, *Anton Holban sau complexul lucidității*, București, Editura Albatros, 1972.  
Călinescu, G., *Cronicele optimistului*, București, Editura pentru Literatură, 1965.  
Florescu, Nicolae, *Profitabila condiție*, București, Editura Cartea Românească, 1983.  
Ionescu, Eugen, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991.  
Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973.  
Martin, Mircea, *Între ce și cum: punctul de vedere în roman*, in Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, București, Editura Univers, 1994.  
Micu, Constantin, *Itinerariu în absolut*, „Meșterul Manole”, 1940, nr. 4-7, p. 36.  
Micu, Dumitru *În căutarea autenticității*, I, București, Editura Minerva, 1990.  
Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Constanța, Editura Pontica, 1993.  
Moraru, Cornel, *Obsesia credibilității*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.  
Montaigne, Michel, *Eseuri*, I, traducere de Mirela Seulescu, București, Editura Științifică, 1984.  
Săndulescu, Alexandru, *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei, 1976.  
Sebastian, Mihail, *Document, critică și actualitate*, „Azi”, I, 1932, nr. 1, februarie.  
Simuț, Ion, *Experiență, confesiune, autenticitate*, „Familia”, 1991, nr.11, p. 9.  
Șuluțiu, Octav *Scriitori și cărți*, București, Editura Minerva, 1974.  
Thibaudet, Albert *Reflecții*, I, traducere de Georgeta Pădureleanu, București, Editura Minerva, 1973.

### Une possible typologie de l'authenticité

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 continu des normes classiques de l'esthétique. Le concept de l'authenticité, 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'idéal permanent de création artistique. L'aspiration à l'authenticité 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 fonctionnel n'importe quel procédé, mais cette performance ne réussit pleinement qu'aux grands maîtres.

Universitatea „Alecru Russo”, Bălți  
Republica Moldova