

Problema autenticității în proza narativă a lui Anton Holban

The problem of authenticity in Anton Holban's narrative prose

Justyna Teodorowicz

Adam Mickiewicz University, Poznań

jus@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-6632-6976>

Abstract

The article discusses the problem of authenticity in the narrative prose written by Anton Holban, a Romanian author of the interwar period. Holban, one of the most innovative writers of his time, contributed to the development of the psychological novel. His work has been appreciated by literary critics from the very beginning. We consider the concept of authenticity to be one of the most important in his novels. Strongly autobiographical, they reflect man's desperate efforts, through insightful and meticulous analysis, to discover the truth about himself and the world about him. However, absolute authenticity proves impossible to achieve, both for the narrator and the writer himself.

Keywords: Anton Holban, psychological novel, authenticity, truth, autobiography, interwar period

În decembrie 1929, Constantin Noica, făcând o retrospectivă literară a anului, a citat, pe lângă Mateiu Caragiale, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga și alți scriitori cunoscuți, numele unui autor tânăr și debutant – Anton Holban. Primul volum important al prozatorului, *Romanul lui Mirel*, s-a bucurat de opinia favorabilă a presei literare a epocii, fiind caracterizat de aceasta ca „o primă manifestare a unui talent, care, fără îndoială, va reuși să se impună în literatura românească” (Beram, 1970, p. VII). Trei ani mai târziu, *Parada dascălilor* a aceluiași autor a fost menționată ca „singura demnă de atenție” (Șuluțiu, 1933, p. 1) din nuvelistica publicată în 1932. Alături de cartea

lui Holban, ca apariții interesante au fost enumerate, printre altele, *Drumul ascuns* al Hortensiei Papadat-Bengescu și *Răscoala* lui Liviu Rebreanu.

Tânărul scriitor debuta, astfel, într-un climat de înalte standarde estetice. Deceniile al treilea și al patrulea ale secolului al douăzecilea au constituit un moment important pentru literatura română, moment de dezvoltare a romanului. Holban avea un contact strâns cu cercurile scriitoricești și în special cu cenaclul Iovinescian. Rolul lui Eugen Lovinescu în formarea nepotului său ca scriitor este incontestabil. Îndrumat de teoreticianul modernismului, tânărul prozator s-a numărat printre cei care au realizat programul estetic al *Sburătorului*, legat de urbanizare, intelectualizare și psihologizare a literaturii române, precum și postulatul de a profesionaliza scrisul – Nicolae Manolescu (2008) îl consideră a fi unul dintre primii scriitori profesioniști din România (p. 739). Apartenența lui Holban la cenaclul Iovinescian a jucat, desigur, un rol important și în privința receptării creației sale. Ar fi exagerat, totuși, să credem că opera scriitorului se datorește exclusiv influenței mentorului său. Se poate spune că Holban nu numai a realizat viziunea lui Lovinescu de a înnoi proza românească, ci și, într-un sens, a depășit-o. Față de unchiul său, care se delimita de „insurecțiile culturale de orice tip” (Glăvan, 2014, p. 15), preferând să se bazeze pe „forțe mature și încercate” (Lovinescu, 1989, p. 43), tânărul scriitor s-a dovedit a fi mai revoluționar. Cum subliniază Nicolae Manolescu (2008), Holban „o rupe definitiv în romanele și nuvelele lui cu tradiționalismul” (p. 739). Experimentează o formulă literară nouă în România, cea a prozei introspective, caracterizată printr-un stil sobru, lipsit de podoabe stilistice. Deși într-o oarecare măsură șocantă, această formulă a găsit, totuși, un climat în general favorabil. Trebuie subliniat că scriitorii și criticii români ai epocii erau sensibili la inovații. Ca dovadă se poate cita atitudinea românilor față de opera lui Marcel Proust, atitudine care, așa cum observă Silvia Urdea (1983), „depășește în perspicacitate și intuiție pe aceea a criticii franceze contemporane autorului” (p. 8).

În această atmosferă, deschisă experimentelor literare novatoare, problematica psihologică a prozei lui Anton Holban, precum și modernitatea modului său de exprimare s-au bucurat de receptivitatea criticii; mai mult chiar – creația scriitorului era adesea elogiată. Pompiliu Constantinescu (1931) sublinia meritul lui Holban de a populariza psihologismul, care în România era un domeniu „aproape virgin” (p. 4). Criticul aprecia, de asemenea, metoda de a scrie a tânărului prozator, care „se abate de la modelele cunoscute” (p. 6). George Călinescu (1935) îl caracteriza pe Holban ca „stăpînul unei inteligențe și al unei culturi ieșind din comun”, cu „o voință continuă de luciditate”, opera lui fiind remarcabilă prin „profunditatea unei preocupări limitate, în care nu intră nici un grăunte de mistificație” (p. 8). Perpessicius (1931) sublinia spiritul scriitorului de observație, talentul în construirea personajelor și luciditatea autocritică, „în linia jocului de inteligență, care se desfășoară cu nepuizabile resurse” (p. 9). Eugen Lovinescu (1937), la rândul lui, aprecia „arta lui miniaturistică” și transcrierea deosebit de sinceră a unei experiențe de viață, subliniind că Holban a fost „o sensibilitate ultragiată de realitate” (p. 60) și considerându-l drept un reprezentant

al epicii autobiografice. O clasificare asemănătoare a creației holbaniene este propusă de George Călinescu (1982) care l-a inclus pe scriitor în capitolul *Noua generație. Momentul 1933. Filozofia „neliniștii” și a „aventurii”*. *Literatura „experiențelor”*, precum și de Ov. S. Crohmălniceanu (1967) care a calificat proza scriitorului ca făcând parte din literatura autenticității. Ar fi justificată, de fapt, asocierea lui Anton Holban și cu alte categorii de scriitori, dacă am lua drept criteriu diferitele elemente componente ale concepției sale estetice și ale modalității de expresie. Din punctul de vedere al temperamentului artistic, scriitorul este un romantic – „prin obsesia singurătății, a morții, prin extazul în fața naturii, prin vocația nefericirii” (Călinescu, 1972, p. 13). Prin cultură este clasic – declară pasiune pentru clasicii francezi, mai ales pentru Racine. Ca romancier, este un modern care asimilează experiențe noi ale prozei europene și în a cărei operă se pot observa deja elemente existențialiste (Vitner, 1971).

În ceea ce privește filiația literară a lui Anton Holban, critica contemporană lui este tentată să creadă că scriitorul nu continuă tradiția românească, subliniind, în schimb, legături ale creației sale cu psihologismul francez din secolul al optsprezecelea sau cu autorii moderni – Marcel Proust și André Gide. După al doilea război mondial, exegeții operei holbaniene – fără a-i contrazice pe criticii interbelici – o asociază, în oarecare măsură, și cu literatura autohtonă. Paul Georgescu (1967), de exemplu, este de părere că „[o]bsedat de fericire și de moarte, eroul lui Holban se înscrie în tradiția eminesciană a geniului pustiu” (p. 232). Ideea unei legături mai strânse a creației lui Holban cu tradiția literară românească este avansată și de critica contemporană. Gheorghe Glodeanu (2006) vede în *Parada dascălilor* niște afinități urmuziene, iar în romanele holbaniene, datorită asocierii dintre iubire și moarte, anumite paralele cu Bacovia (p. 100).

Așa cum observa Alexandru Călinescu (1972), majoritatea criticilor au plasat scrierile românești ale lui Anton Holban printre „romanele personale” (p. 9), integrându-l astfel unei tradiții „pur franceze” (Ionescu, 1931, p. 6), inițiată de Jean-Jacques Rousseau. Presa franțuzească de la începutul secolului trecut caracteriza acest tip de roman în felul următor:

Romanul personal este, în esență, unul în care scriitorul se confundă cu personajul său principal. Fie că împrumută din amintirile proprii sale existențe un episod al cărui poveste o pune, pur și simplu, înaintea ochilor noștri, fie că imaginează o aventură fictivă pentru a-și încadra în ea ființa morală, el este întotdeauna cel care se află pe scenă. El onorează publicul cu viața sa interioară. El își spune povestea. El se confesează. [...] Celelalte personaje admise să apară în poveste n-au un rol decât în raport cu el... (Doumic, 1905, p. 927, trad. noastră)¹

¹ [Le roman personnel est essentiellement celui où l'écrivain se confond avec son personnage principal. Soit qu'il emprunte aux souvenirs de sa propre existence un épisode dont il se borne à mettre sous nos yeux le récit, soit qu'il imagine une aventure fictive pour y encadrer son être moral, c'est toujours lui qui est en scène. Il fait au public les honneurs de sa vie intérieure. Il se raconte. Il se confesse. [...] Les autres personnages admis à y figurer n'ont de rôle que par rapport à lui...]

La această primă caracteristică a romanului personal se adaugă a doua, care constă în înregistrarea unei crize de o importanță capitală pentru destinul autorului. Mai mult decât atât, „romancierul personal trăiește o *criză unică*, ce ne poate fi înfățișată în una dar și în mai multe variante” (Călinescu, 1972, pp. 11-12). Cele trei romane ale lui Anton Holban – *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana* și *Jocurile Daniei* se înscriu în categoria romanului personal. Scriitorul realizează în aceste scrieri idealul racinian de a face o operă din „nimic”, adică fără acțiune. Cea din urmă este înlocuită cu cercetarea vieții interioare a omului, pe care romancierul o privește ca pe un univers de sine stătător, independent de determinările economico-sociale, după cum citim în *Testament literar*:

De la clasicii francezi am învățat că decorul este ceva suplimentar, și deci el trebuie cât de mult simplificat. Numai cei mediocri aleargă după evenimente, adică vor ca lucrul care li se oferă să aibe relief, pe care să-l vadă fără osteneală. De fapt, și diversele jocuri sufletești cu ocazia acelorași sentimente, sînt tot așa de bogate în evenimente, dar sînt mai subtile și ca să le notezi și se cere o privire mai pătrunzătoare (Holban, 1982b, p. 14).

Trebuie precizat că idealurile clasice sunt pentru Holban numai puncte de plecare, fiind tratate de el într-un mod foarte modern, conform spiritului epocii: „Clasicii credeau că o producție literară trebuie să pornească de la observație, dar renunțau să se arăte pe ei. Proust mă învață că la observația celor de primprejur, pot să adaug și observația asupra mea” (Holban, 1982b, p. 9). În această privință, Holban ia lecții nu numai de la maștrii străini, ci și asimilează ideile scriitorilor autohtoni care, la începutul anilor treizeci ai secolului al douăzecilea, orientează proza românească către experiențe novatoare. Printre cei din urmă trebuie pomenit, mai ales, Camil Petrescu, al cărui roman *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, apărut în 1930, a influențat în mod deosebit creația tinerilor autori români. În *Note despre romanul românesc dintre cele două războaie* din 1943, Camil Petrescu descrie modificările care s-au produs în romanul românesc interbelic în felul următor:

Categoriile și valorile sunt cu totul opuse celor anterioare. Duișia, idilicul și pitorescul sunt înlocuite cu analiza lucidă, iar în vreme ce sentimentalismul aderent și inaderent în proza de până acum afecta obiectivitatea prozei „balzaciene” la persoana a treia, rămânând excesiv liric-subiectiv totuși, proza substanțială afectează formal narațiunea subiectivă la persoana întâia, realizând însă structuri de o reală, incontestabilă obiectivitate. O autenticitate e acum posibilă [...] și ea devine una din valorile necesare și specifice ale epicei noi. „Centrată” în personalitatea naratorului, viziunea epică capătă acum o anume unitate stilistică, cum în pictură tablourile capătă, prin direcția luminii, unitatea de viziune. Firește că transformarea subiectivității de viziune plastică în creație obiectivă impune o anume atitudine a autorului față de el însuși (de pildă, în locul sentimentalismului liric din narațiunile romantice la persoana întâia, un soi de auto-examen rece, fără concesii) (Petrescu, 1965, p. 10).

Aceste trăsături ale noului discurs narativ le regăsim în opera lui Anton Holban, care este consacrată mai ales sondajelor în conștiință, analizează stările sufletești, are, deci, un caracter preponderent psihologic. Originalitatea scriitorului se manifestă mai ales în cele trei romane pomenite mai sus, care au forma unui jurnal intim. Naratorul, același în toate textele, vorbind la persoana întâi și întors spre trecutul său, reconstituie istoria a trei iubiri. Sandu este un intelectual singuratic și hipersensibil, cu vocație deosebită pentru căutarea adevărului. În estetica lui Holban un rol primordial îl joacă principiul autenticității, care „se opune ficțiunii, invenției romanești, fabulei, impunând primatul faptului «adevărat», trăit, obiectiv” (Marino, 1973, p. 165). Evident, pentru un autor modern redarea faptului obiectiv nu seamănă cu realismul caracteristic secolului al nouăsprezecelea, cel al unui autor omniscient, ci constituie un nou tip de realism, „o sforțare de prefacere a artei romanești în direcția psihologicului și a subiectivului” (Urdea, 1983, p. 40). Alegerea reprezentării subiective a realității este rezultatul convingerii că redarea obiectivă a acesteia este imposibilă. De aceea în opera lui Anton Holban, romancierul vieții interioare *par excellence*, condițiile de clasă ale personajelor, factorii sociali au o influență foarte redusă asupra reacțiilor sufletești cercetate. Sandu este preocupat cu probleme de ordin strict individual. Peisajul, dacă apare, este folosit doar pentru corespondențele lui posibile cu neliniștile sufletești ale eroului. Subiectivitatea viziunii romanești nu trebuie, totuși, confundată cu efluviile sentimentale tipice pentru romantism. Adepții interbelici ai autenticității vizează surprinderea faptului trăit și mărturisirea lui sinceră. În cazul lui Holban, pentru a obține rezultatul dorit, ca instrument al cercetării este folosită observația, „prima sursă a literaturii” (Holban, 1982b, p. 10). Prozatorul nu se limitează însă la examinarea celor care îl înconjoară, mărturisind: „Eram mulțumit să mi se dea un prilej să mă ocup de mine, căci cu mine sînt obligat să trăiesc tot timpul, pînă ce comedia vieții mele se va termina definitiv” (Holban, 1982b, p. 11). De aceea eroul lui, un *alter-ego* al autorului, își analizează iubitele și totodată se autoanalizează fără încetare, dorind să fie cât mai exact. Este scindat în două ipostaze: Sandu-naratorul îl observă pe Sandu-personaj. Fiecare gest, cuvânt, privire sunt investigate, disecate de erou cu scopul de a descopări adevărul despre natura femeilor și a lui însuși, despre sentimentele lor și ale sale.

Metoda investigației este, deci, una științifică, a unui cercetător care trebuie să opereze cu precizie, adunând „exemple exacte” (Holban, 1982a, p. 144) și având încredere în forțele intelectului: „Încerc să mă gândesc precis la Irina, ca să pot găsi explicația probabilă” (Holban, 1982a, p. 9), declară Sandu când scrisoarea de la partenera lui nu vine la timp. Și continuă: „Poate că mă enervează mai mult faptul neputinței logicii mele decât motivul însuși al întârzierii scrisorii. Cum? Să nu pot deduce ce ar fi în stare să facă Irina în lipsa mea, după ce am trăit atîția ani în preajma ei...” (Holban, 1982a, p. 9) „Încerc mereu s-o cunosc. [...] Mă gândesc la toate împrejurările, la tot ce spunea, la felul cum pricepea” (Holban, 1982a, p. 88), citim în altă parte. Astfel, peripețiile sentimentale ale naratorului holbanian sunt „prinse în cleștele lucidității”

(Trandafir, 1983, p. 210), orice situație fiind „pretext pentru cazuistica sentimentală” (Manolescu, 1975, p. 9). Sandu dorește să capete certitudine cu privire la fiecare aspect al vieții, și mai ales să descifreze „eternul feminin”: „Aud respirația Irinei, nu știu numai dacă aceasta va fi Irina adevărată, și asta aș vrea s-o știu” (Holban, 1982a, p. 28), mărturisește eroul. Cercetarea adevărului se manifestă, printre altele, prin punerea unor întrebări interminabile, rămase, în cele mai multe cazuri, fără răspuns: „A spus adevărat? Sau a fost o pedeapsă? Sau o simplă aluzie la unele greșeli de alt ordin, care prin comparație n-au nici o importanță?” (Holban, 1982a, p. 206) Deseori, aceste întrebări reflectă dorința naratorului de a discerne caracterul sentimentelor sale, însoțită de convingerea lui că o astfel de cunoaștere este aproape imposibilă, oricât de sincer ar fi cu el însuși:

Cum să știu adevărul asupra ei când nu știu adevărul asupra mea? Și eu mă am la îndemână, mă știu sincer față de mine, și în același timp mă analizez pasionat și fără întrerupere de când mă cunosc. [...] Cum să disting din tot ce a spus ea ce e sincer, când eu nu sînt sigur dacă reflexiile mele nu sînt pornite din ciudă sau din remușcare, și că n-o judec pe rînd, sau cu excesivă îngăduință sau cu excesivă severitate. Nu știu dacă tot chinul meu se numește dragoste sau amor propriu... (Holban, 1982a, pp. 28-29).

Concluziile sunt cât se poate de deprimante, dovedind ineficacitatea eforturilor protagonistului depuse în minuțioasa lui autoanaliză: „Mă duc cu mine și nu mă cunosc, cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă și trudă inutilă. Vreau să pricep pe alții! Mă mir cum pot suporta să tîrîi cu *mine*, pretutindeni, pe *mine* străinul” (Holban, 1982a, p. 29).

Dificultățile întâmpinate în decursul autoanalizei rezultă, în parte, din caracterul complex al naratorului, fapt de care Sandu este conștient: „Sînt un om complicat, sau ca să spun mai puțin favorabil despre mine, încurcat. Nimic nu se rezolvă simplu. Pentru o chestiune neînsemnată, am nesfîrșite ezitări. Nu mă pricep să merg pe drumul drept, ocolesc. Găsesc mai multe mijloace posibile și nu mă pricep ce să aleg” (Holban, 1982b, p. 79).

La complexitatea personalității lui Sandu se mai adaugă caracterul nestatornic al firii acestuia: „Am de atîtea ori impresia că nu sînt un singur om, ci sînt în fiecare clipă altul, și între ei nu există nici o legătură. Ce-mi pasă acum de o boală pe care am avut-o eu un an înainte? De un necaz vechi? Îmi aduc aminte de împlinirile de altădată ca și cum ar fi ale altuia...” (Holban, 1982a, p. 171).

Sandu acceptă cu greu faptul că personalitatea lui este supusă unei evoluții naturale, astfel încât un eu poate fi înlocuit cu timpul cu alt eu și că omul nu se poate cunoaște decât treptat, în urma experiențelor acumulate de-a lungul vieții. Este o luptă continuă între nevoia de identitate și necesitatea fizică de evoluare.

Căutarea autenticității prin investigație intelectuală se dovedește ineficace pentru mai multe motive. În primul rînd, răceala experimentatorului nu este un instrument potrivit pentru cercetarea sentimentelor. Analiza este „nesigură, căci sînt totdeauna

nesigure constatările ce le faci asupra unei chestiuni ce te interesează prin toți nervii...” (Holban, 1982a, pp. 164-165). Un mare obstacol îl constituie și gelozia lui Sandu, care duce la proliferarea ipotezelor privitoare la viața iubitelor sale în afara lui și îl face să-și imagineze niște scene dureroase: „mereu mintea mea face o imagine: Irina, lângă un om străin, care, cum nu-l cunosc, ia forme diferite” (Holban, 1982a, p. 84). Și în altă parte: „poate [...], pornind de la câteva date reale, am întemeiat, sub pretenția adevărului, o atmosferă care nu corespunde realității? [...] Sau poate, neștiind încă adevărul, vreau să mai prelungesc, în închipuirea mea măcar, legătura cu Irina? Dar toate aceste sunt presupuneri...” (Holban, 1982a, p. 67).

Sentimentele puternice ale eroului îl împiedică, astfel, să se gândească lucid pentru a obține o imagine clară și unică a iubitei: „*Cine este ea*, numai asta vreau să știu. Din faptul că o îmbrac mereu cu altă haină, după cum o urăsc sau mi-e milă, nu pot trage o concluzie” (Holban, 1982a, p. 58). Sesizarea caracterului adevărat al femeii este împiedicată, în cazul lui Sandu, și de faptul că acesta este un intelectual, un erudit. Eroul holbanian recurge frecvent la ceea ce am putea numi „lumi artificiale”, care sunt niște produse ale culturii lui înalte și servesc adesea ca modele de comportament. „Și literatura e de vină că nu ne împăcăm cu iubitele noastre. Trăim în iluzii și realitatea apoi nu ne place” (Holban, 1982a, p. 62), mărturisește Sandu în *O moarte care nu dovedește nimic*. În comparație cu eroinele lui Racine, Irina, „singura cu respirația veritabilă” (Holban, 1982a, p. 62), i se pare banală, incoloră. Naratorul *Jocurilor Daniei*, la rândul lui, pare dezamăgit de atitudinea partenerii care nu-l întâmpină destul de cald, comparând-o, de data aceasta, cu un personaj din film: „Trebuia să mă caute îndată sau să iasă ea pe stradă, spre mine. (Elisabeth Bergner în *Ariane* aflând că iubitul ei a sosit!...)” (Holban, 1982b, p. 167). Se poate constata că „enciclopedia” eroului holbanian, să folosim termenul lui Umberto Eco, constituie un obstacol în calea căutării autenticului.

Din cauza unei emoții prea puternice în chiar momentul trăirii ei Sandu preferă să se analizeze retrospectiv. Dorind să facă o „disecție la rece”, trebuie să aștepte să se elibereze de sentimentele care îl invadează. Pentru a se putea analiza „precis”, este necesar să se privească de la o distanță, astfel încât emoția să fie dominată de intelect, și nu invers. Această încredere în forțele minții este o expresie a atitudinii antisentimentaliste a naratorului. Abia după un timp, crede el, se pot judeca în mod potrivit unele atitudini, se pot înțelege unele sensuri ale cuvintelor rostite, se pot interpreta unele gesturi: „cu un creion pe un vraf de hârtii, încep să retrăiesc trecutul și să deslușesc prezentul între mine și Ioana. Abia acum pot să refac vechile scene dintre noi, fără să le turbur cu emoțiile prezentului” (Holban, 1982a, p. 194), mărturisește Sandu. Totodată, însă, străduindu-se să reproducă scene din trecut, eroul întâmpină alte dificultăți – unele detalii s-au șters cu timpul și nu mai pot fi reconstituite. Naratorul holbanian se plânge deseori de caracterul defectuos al memoriei sale care „nu poate să aranjeze trecutul” (Holban, 1982a, p. 28), fiindcă „[t]răiești clipe teribile și apoi ele se așează la întâmplare în memorie. Nu le mai retrăiești cronologic și nici nu

le alegi pe cele mai importante. Deodată, o scenă neînsemnată prinde proporții, te persecută, o analizezi cu toate puterile tale de interpretare” (Holban, 1982a, p. 176). „Bineînțeles, am uitat multe lucruri, așa că nu voi transcrie decît câteva momente” (Holban, 1982a, p. 95), explică în altă parte. Astfel, metoda adoptată de Sandu, care constă în rememorarea, redarea în actul scrierii a trăirilor interioare (să nu uităm de statutul dublu al eroului care este, totodată, romancier) se dovedește ineficace. Dorind să fie cât mai autentic posibil, protagonistul renunță, de fapt, la autenticitate, dacă prin cea din urmă înțelegem emotivitate, spontaneitate a reacției. „Aș vrea să transcriu cu fidelitate tot ce gîndeam atunci, cu toate că acum, cînd sînt calm, nu mai sînt absolut convins de perfecția supozițiilor mele de atunci” (Holban, 1982a, p. 95), mărturisește Sandu. În această privință, utilă ni se pare observația Alinei Pamfil (1993) care crede că „[r]eflectarea trăirii în discurs apare ca trecere în impur și artificial, ca transpunere imperfectă și liniară a emoțiilor complexe și simultane” (p. 131).

Astfel, o parte din autentic se pierde în însuși procesul înregistrării sentimentelor în formă scrisă. Mai apare, totuși, problema sincerității celui care scrie. În *O moarte care nu dovedește nimic* Sandu recitește niște fragmente de jurnal de zi pe care l-a ținut în trecut, sperând că lectura lor îl va ajuta să înțeleagă relația lui cu Irina. Eforturile lui se dovedesc însă inutile (sublinierile sunt ale noastre):

Am căutat să analizez cu migală paginile acestea și n-am ajuns la nici un rezultat. [...] Apoi nici nu sînt totdeauna sincere, unele anume mai bune, altele anume mai rele, trebuind să fie multe din ele citite. Nu-mi mai pot da seama care au fost scrise numai pentru ea și care pentru mine (Holban, 1982a, p. 57).

Autenticitatea celor scrise depinde, astfel, și de cititorul căruia acestea sunt destinate. În legăturile lui cu femei, Sandu recurge deseori la anumite procedee pentru a produce un efect anume, se joacă, într-un fel, cu sentimentele partenerelor sale. Tocmai atunci când vrea să pară absolut sincer, autentic, spontan, își aranjează minuțios mărturisirile, devenind, astfel, artificial. Romanul *O moarte care nu dovedește nimic* ne oferă două scene foarte semnificative în această privință. În prima dintre ele Sandu îi scrie Irinei o scrisoare peste care cad lacrimile. Din moment ce eroul observă efectul (impresia unui scris grăbit și murdar, ceea ce ar putea sugera tensiunea înaltă a emoțiilor sale), încearcă dinandins să-l sporească. În cealaltă, naratorul se întâlnește cu Irina după căsătoria acesteia cu altcineva. Dorind s-o convingă să-și părăsească soțul pentru el, își pregătește minuțios replicile, le prevede pe cele ale Irinei, în alte cuvinte, regizează scena, fiind totodată actor și public, analizându-se neconținut, după obiceiul lui, ceea ce diminuează și mai mult spontaneitatea comportamentului său: „...eram mereu dublu. [...] În același timp aveam remușcări pentru această examinare continuă, care făcea ca emoțiile mele reale să fie oarecum falsificate (Holban, 1982a, p. 96)”. Prea multă analiză duce la lipsa de spontaneitate, altfel spus, anulează atât de mult râvnita autenticitate. Sandu este conștient de acest fapt, admițând: „Întotdeauna,

sub orice inițiativă a mea, cea mai spontană posibilă, surprind și instinctul de a mă analiza” (Holban, 1982a, p. 105). Totodată însă mărturisește că nu se poate abține de autoobservare, oricât de obositoare ar fi ea: „Și totuși mă complac în aceste analize” (Holban, 1982a, p. 61).

Analizându-se „fără mânuși” (Fircă, 2016, p. 96), eroul holbanian se consideră absolut sincer cu el însuși. Când spune „vreau să știu adevărul”, chiar dacă în momentul respectiv se crede pe sine, apoi însă neagă, poate inconștient, valoarea a ceea ce află, reîncepând o investigație minuțioasă și chinuitoare. Astfel, ori Sandu nu vrea să știe (fără s-o admită) și de aceea nu acceptă niciun fel de certitudine (poate pentru că se teme de adevăr), ori, indiferent dacă admite un fapt sau nu, găsește plăcere (masochistă, în numeroase cazuri) în formularea ipotezelor, în multiplicarea variantelor, în analiză, pur și simplu. Analiza (inclusiv autoanaliza), după cum au observat cercetătorii operei holbaniene (Hergyán, 2013, p. 214), nu este urmărită de sinteză, părănd a constitui scopul în sine. „Nu-i interesantă certitudinea, ci drumul spre ea” – aceste cuvinte, rostite de eroina romanului *Ioana* (Holban, 1982a, p. 181), pot fi considerate un fel de autocomentariu al scriitorului.

Autenticitatea deplină s-a dovedit, deci, imposibilă pentru naratorul romanelor holbaniene. Mai mult decât atât, s-a dovedit imposibilă și pentru Holban însuși. Scriitorul a declarat deseori că dorește să-și transpună în operă experiențele cele mai autentice, că nu vrea să inventeze nimic, să facă artă pentru artă. „Viața este prea scurtă și prea grea pentru ca să faci astfel de sacrificii”, explica în *Testament literar* (Holban, 1982b, p. 8), iar într-o scrisoare către Ion Argintescu își definea procesul creației spunând: „Pentru mine literatura nu e grea: numai *mă* transcriu” (Corbea și Florescu, 1978, p. 60). În ciuda acestor declarații, deși opera lui este incontestabil „o transcriere [...] a acelorași neliniști și îndoieli care l-au torturat ca om” (Constantinescu, 1937, p. 4), Holban a admis că a trebuit să accepte anumite compromisuri:

Trăim, în literatură, sub semnul dificultății. Rezultatul concentrării, al meșteșugului care trebuie să joace primul rol. [...] Aș vrea să scriu numai secrete personale. Totuși a trebuit să fac multe concesii literaturii. Chiar și un jurnal intim, scris pe când nu te gîndeai să-l publici, trebuie refăcut. [...] Combini, dai la o parte, subliniezi o serie de procedee care pentru cei ce caută o oglindă exactă a vieții poartă numele de trișare (Holban, 1982b, p. 14).

Aceste concesii sunt necesare pentru a menține interesul cititorului, pentru a produce anumite efecte artistice. De aceea scriitorul renunță la deplina sinceritate, înțelegând că autenticul în literatură nu poate fi decât inautentic. Poate aceasta constituie cea mai importantă inovație holbaniană – pe de o parte, introducerea în literatura română a unui grad de autenticitate neîntâlnit înainte, iar pe de alta conștientizarea faptului că actul artistic cere metamorfozarea trăirilor personale. În această privință, suntem înclinați să-i dăm dreptate lui Mihai Măgiulea care constată:

[Î]n întreaga perioadă interbelică, Holban este singurul nostru scriitor care înțelege efectiv că autenticitatea (cu sensul generic de mijlocire sau chiar de substituire a realului) nu poate fi realizată decât cu prețul sacrificării esenței ei, că ea nu poate rezulta decât dintr-o *contrafacere* (Mangiulea, 1989, p. 56).

Autenticitatea este, credem, conceptul suprem al prozei narative holbaniene, care se reflectă în felul de a trata motivele literare (analiza dragostei, a geloziei, studiul femeii, atitudinea omului față de moarte) și determină alegerea tehnicilor narative. Folosirea persoanei întâi, recurgerea la pagini de jurnal intim, explicarea motivelor scrierii (romanul în roman), construirea personajelor după prototipuri reale, adresarea directă către cititor, lipsa de cronologie, utilizarea memoriei involuntare – toate aceste procedee se înscriu în convenția autenticității. Pentru scriitorul însuși autenticitatea înseamnă și mai mult: „înainte de a fi un indiciu al unei noi convenții literare, devine și rămâne pe viață un criteriu existențial primordial” (Hergyán, 2013, p. 124).

Anton Holban este, desigur, unul dintre autorii cei mai des invocați în discuții privitoare la literatura română dintre cele două războaie mondiale. Opera lui a îmbogățit-o cu problematica și tehnica narativă novatoare. Prin valorificarea experiențelor sufletești, prin cercetarea adevărurilor esențiale umane, proza holbaniană n-a pierdut nimic din actualitatea ei, oferind mereu perspective de interpretare noi.

BIBLIOGRAFIE

- Beram, E. (1970). Anton Holban – prozator analist. In *Opere, I* (pp. VII-LXXXIX). București: Minerva.
- Călinescu, A. (1972). *Anton Holban – complexul lucidității*. Iași: Minerva.
- Călinescu, G. (1935). Anton Holban: „Ioana”. *Adevărul literar și artistic*, 739, 8.
- Călinescu, G. (1982). *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. București: Minerva.
- Constantinescu, P. (1931). Anton Holban: „O moarte care nu dovedește nimic”. *Vremea*, 180, 4-6.
- Constantinescu, P. (1937). Anton Holban. *Vremea*, 472, 4.
- Corbea, I. & Florescu, N. (ed.) (1978). *Anton Holban. Pseudojurnal, corespondență, acte, confesiuni*. București: Minerva.
- Crohmălniceanu, O.S. (1967). *Literatura română între cele două războaie mondiale*. București: Editura pentru Literatură.
- Doumic, R. (1905). Revue littéraire – Le Roman personnel. *Revue des Deux Mondes*, 27, 926-936. LE ROMAN PERSONNEL - Revue Des Deux Mondes.
- Firică, Ș.D. (2016). *Strategii ale (de)construcției identitare în proza românească interbelică*. București: Muzeul Literaturii Române.
- Georgescu, P. (1967). *Polivalența necesară*. București: Editura pentru Literatură.
- Glăvan, G. (2014). *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Glodeanu, G. (2006). *Anton Holban sau „transcrierea” biografiei în operă*. Cluj: Limes.
- Hergyán, T. (2013). *Confesiunea în romanul românesc interbelic*. Giula: Institutul de Cercetări al Românilor din Ungaria.
- Holban, A. (1982a). *Romane*, 1. București: Minerva.
- Holban, A. (1982b). *Romane*, 2. București: Minerva.
- Ionescu, E. (1931). Anton Holban: O moarte care nu dovedește nimic. *Excelsior*, I, 16, 6.
- Lovinescu, E. (1937). *Memorii*, III. București: Adevărul.
- Lovinescu, E. (1989). *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*. București: Minerva.
- Mangiulea, M. (1989). *Introducere în opera lui Anton Holban*. București: Minerva.
- Manolescu, N. (1975). *Teme 2*. București: Cartea Românească.
- Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45.
- Marino, A. (1973). *Dicționar de idei literare*. București: Eminescu.
- Pamfil, A. (1993). *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*. Cluj-Napoca: Dacopress.
- Perpessicius. (1931). O moarte care nu dovedește nimic. *Cuvîntul*, 12 aprilie, 9.
- Petrescu, C. (1965). Note despre romanul românesc dintre cele două războaie. *Ramuri*, 12, 10.
- Șuluțiu, O. (1933). Anul literar trecut. *România literară*, 47, 1.
- Trandafir, C. (1983). *Dinamica valorilor literare*. București: Eminescu.
- Urdea, S. (1983). *Anton Holban sau interogația ca destin*. București: Minerva.
- Vîtner, I. (1971). *Semnele romanului*. București: Cartea Românească.

