

*Obiectul, decorul, povestirea.  
Literatura autobiografică românească –  
o sursă a studiilor patrimoniale?\**

**Andi MIHALACHE**

**Cuvinte cheie:** memorie, obiecte culturale cu profunde semnificații, literatură autobiografică, bibelouri

În 1739 începea confecționarea unor replici ale operelor de artă antice, sub formă de bibelouri<sup>1</sup>. Nu erau însă agreate ca obiecte decorative,

---

\* Prima parte a acestui studiu, intitulată „Înainte și după comunism: textualizarea decorurilor interioare în literatura autobiografică din România”, a fost publicată în volumul *Istoria recentă altfel. Perspective culturale*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013, pp. 943-958.

<sup>1</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 125. Ca replică la bibelourile de Saxa, emailate, viu colorate și mult mai ieftine, francezii inventau celebrul *biscuit de Sèvres*: bust miniatural al unei personalități istorice, confecționat în așa fel încât să imite marmura sculptată. O descriere detaliată a „porțelanului dur” din care apărea acel „biscuit” pentru statuete găsim în subcapitolul „Porcelaines et faïences”, din *Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855*, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1855, pp. 642-643, 647-648. Acolo se spune că însuși împăratul Napoleon III își cumpărase două asemenea bibelouri, unul reprezentând vânarea unui cerb, iar celălalt hăitirea unui mistreț. Vezi, în plus, alte lucrări accesibile publicului din România: Émile Bourgeois, *Le biscuit de Sèvres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Goupil & C<sup>ie</sup>, 909, pp. 2-7, 13-18, 29-30, 36-46, 55-61, 76-79, 106, 126-136, 171-180. Studiul de față are în vedere numai latura *mnemonică* a fenomenului, dimensiunea istorică și sociologică a bibelomaniei (lux, exotism, vestimentație, snobism) din secolul XIX și din primele decenii ale celui următor fiind subiectul unei alte intervenții. Ne-am delimitat însă aria de interes consultând lucrările acelor vremuri: Philippe Sichel, *Notes d'un bibeloteur au Japon, avec une préface de M. Edmond Goncourt*, Paris, Librairie-Éditeur E. Dentu, 1883, pp. VIII, X, 1-7, 16, 24, 38, 57, 69, 81; Ernest Bosc, *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1883, pp. XIII, 83, 100, 248, 305, 489; Paul Ginisty, *Paris à la loupe*, Paris, Éditeurs C. Marpon et E. Flammarion, 1883, pp. 75-77, 337-340, 347-351, 355, 410-413; Jules Claretie, *La vie à Paris: 1880*, Paris, Éditeur Victor Havard, s.a., pp. 27, 71, 137, 184, 262, 27-281, 295, 360, 457, 473-479; Idem, *La vie à Paris: 1882*, Paris, Éditeur Victor Havard, s.a., pp. 37-39, 56-58, 87, 129-133, 182, 214-215, 301, 401, 411, 520; Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1883-1884*, Paris, G. Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1885, pp. 15, 79, 98-100, 109, 124-127, 198, 217, 260, 282-289, 327, 371, 409; Édouard Drumont, *La France juive: essai d'histoire contemporaine*, tome second, Paris, C. Marpon & E. Flammarion, 1886, pp. 108, 116, 144, 148, 270; Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*, Paris, G. Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1887, pp. VII, 23-24, 85, 134, 184; Gaston Jollivet, *L'art de vivre*, Paris, Maison Quantin, 1887, pp. 57, 64, 89, 122,

ci ca „evocări” ale capodoperelor grecești. Paradoxal, copia miniaturală devenea un *reminder*, un fel de „monument” închinat originalului de mari proporții. Astfel, ajuns la Strasbourg în septembrie 1830, Johann Peter Eckermann cumpăra pentru Goethe un vas de parfum din opalină, având însă forma unui bust al lui Napoleon<sup>2</sup>. Oare gusta marele savant un asemenea suvenir? Cine știe, poate că germanii își tratau astfel teama de „micul corsican”, miniaturizându-i posteritatea. Menționăm, în aceeași notă, impresionanta mobilizare a emulilor *Art Nouveau*-ului, implicați de cea de-a treia Republică în politica de apropiere și, finalmente, de alianță cu Rusia lui Nicolae II (ianuarie 1894). În 1896, când perechea imperială venea în Franța, țarina primea în dar un bibelou înfățișând-o pe înaintașa sa, Ecaterina II, înveșmântată într-un stil floral-pastoral<sup>3</sup>. Propaganda insistând pe tradiția bunelor relații culturale franco-ruse din veacul Luminilor, atelierile de porțelanuri de la Sèvres fuseseră un reper obligatoriu în programul vizitei din 1896. De ce? În epoca Pompadour, directorul manufacturilor regale de acolo, sculptorul Étienne Maurice Falconet (1716-1791), autor al multor figurine-biscuit<sup>4</sup>, fusese recomandat Ecaterinei de filosoful Diderot (1766), spre a ridica uriașa statuie a lui Petru cel Mare din

---

150, 161; Charles Cousin, *Raconters illustrés d'un vieux collectionneur*, tome second, Paris, Librairie de „l'Art”, 1887, p. 94; Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire, 1872-1877*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, pp. 66, 130-131, 172, 199, 205, 234-236, 330; Roger Quirielle, *D'Objets d'art du Comte de Souhait*, Paris, Librairie-Éditeur H. Durond, 1894, pp. 9, 12, 22, 26-28; \*\*\* *Paris – Parisien. Ce qu'il faut voir. Ce qu'il faut savoir. Paris – usages. Paris – pratique*, Paris, Éditeur Paul Ollendorff, 1896-1902, pp. 231, 329, 341, 361-364, 423-424; vezi și capitolul VII, „Snobisme du Bibelot et de la Curiosité”, în Zed, *Parisiens et parisiennes en déshabillé*, Paris, Éditeur Ernest Kolb, 1896-1902, pp. 81-135; Pierre de la Mésangère, *Les petits mémoires de Paris*, Paris, Dorbon L'Ainé, 1908, pp. 40, 63, 77, 88; *Catalogue des objets d'art et d'ameublement... La vente après décès de M. Victorien Sardou...*, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1909, pp. 8, 12; Henri Cordier, *La Chine en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Éditeur Henri Laurens, Paris, 1910, pp. 23-27; Noémi de Saint Ouri comtesse de Magallon, *Le guide mondain. Art moderne du savoir-vivre*, Paris, Bibliothèque Larousse, 1910, pp. 27, 46, 50, 64, 68, 75, 107; M. Maignan, *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'Esthétique*, Paris, Éditions de „L'Art Décoratif”, 1912, pp. 78, 94, 106, 110, 132, 214-217, 222, 315; Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles. Les styles Régence et Louis XV*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1919, pp. 106, 120, 162, 188, 200, 218, 286-288, 310-312; Idem, *L'art de reconnaître les meubles anciens*, Paris, Libraires-Éditeurs R. Roger et F. Chernoviz, 1920, pp. 20, 216, 220, 232, 306, 310, 320, 332; Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925, p. 149.

<sup>2</sup> Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, traducere de Lazăr Iliescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 412.

<sup>3</sup> Vezi capitolul „Rococo Revival and the Franco-Russian Alliance”, în Deborah L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1989, pp. 167-169.

<sup>4</sup> Pentru lămuriri, vezi nota 1.

Sankt Petersburg (1782). Studiul de față are un impuls patrimonial, autorul preocupându-se nu de soarta bibeloului, ci mai curând de sensibilitățile miniaturante pe care le servea: ce s-a ales de ele într-un secol XX când totul s-a făcut țândări?; au dispărut ori, mai rău, s-au hibridizat?

Cele două episoade pomenite mai sus rămâneau poate niște simple anecdote dacă uzajele sociale ale surogatului nu ar fi făcut furori și în secolele XX-XXI. Bunăoară, Doina Uricariu vorbește de popularitatea pe care decorațiile și uniforme sovietice o dobândiseră în Occident, după căderea comunismului est-european<sup>5</sup>. De altfel, putem găsi și alte cazuri de regimuri sau lideri care mor din punct de vedere politic, dar supraviețuiesc la nivelul consumului de fetișuri<sup>6</sup>. Prostul gust face și el cultură, din cauză că fricile depășite în colectiv ni se par, mai pe urmă, niște victorii construite individual. Și, odată cu trecerea timpului, spaimele se preschimbă treptat în medalii. Ne mândrim cu ele: din cauză că le-am supraviețuit ni se pare că le-am și învins. Lucrurile nu există pur și simplu, ci în măsura în care le încredințăm unor mitologii de consolare. Ne întrebăm însă: vechimea lor, reală sau închipuită, atrage de la sine niște cuvinte de o anume factură sau rememorările pretind, ca ingredient obligatoriu, niște obiecte mai bătrâne drept fundal? Oare oamenii de altădată sunt asociați din start cu un decor *old fashion*, „tronând în capul mesei florentine din sufrageria mare”<sup>7</sup>? Rândurile de față se vor un fel de *à propos* la ceea ce francezii numesc „micul patrimoniu”. Nu este o metaforă, ci un concept tot mai bine conturat. Jocelyne Bonnet-Carbonell pune apariția lui pe seama unei adevărate revoluții din studiile patrimoniale, unde accentul se deplasează de la verbul „a avea” la verbul „a fi”. „Micile patrimonii” cuprind obiectele nemuzeificate și neinventariate în vreun fel. Nu dețin o valoare de piață, fiind importante doar sentimental, pentru proprietarii lor. Au puternice valențe identitare, familiale, memoriale și transgeneraționale. Simbolizând cât se poate de bine intimitatea și sfera privată, ele nu se numără printre celebrele *lieux des mémoire*, figurând printre așa-numitele *lieux de vie*: șemineul, vitrina din sufragerie, peretele camerei preferate etc.<sup>8</sup>. „Micile

---

<sup>5</sup> Doina Uricariu, *Maxilarul inferior*, vol. I, Iași, Polirom, 2010, pp. 48-49.

<sup>6</sup> Pentru felul cum occidentalii transformau în branduri vestimentare unele simboluri sovietice, din simpatie față de *glasnostul* lui Gorbaciov, vezi capitolul „The Lure of Yesterday's Tomorrow” din Elizabeth E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, Reaktion Books, 2006, pp. 133-159.

<sup>7</sup> Este vorba de mama filosofului Gabriel Liiceanu. Vezi *Scrisori către fiul meu*, București, Humanitas, 2008, p. 172.

<sup>8</sup> Vezi Jocelyne Bonnet-Carbonell, „Préface”, la Laurent Sébastien Fournier (ed.), *Le „petit patrimoine” des Européens: objets et valeurs du quotidien*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 10-12.

patrimoniilor” supraviețuiesc de-a lungul timpului grație celor care consideră că au un obiect anume în comun (*reconnaissance partagée*)<sup>9</sup>.

În variantă „burgheză”, bibelourile au o lungă trecere prin timp, însoțind mai multe generații<sup>10</sup>. Veneau dintr-un anturaj nobiliar, de salon, unde *miniaturalul* nu era luat drept *minuscul*. Se mai credea pe atunci – și Laplace era de vină – că Universul se replita cu ușurință în cea mai umilă moleculă a lui<sup>11</sup>. Micimea dimensională cultivată de stilul *rococo* era așadar o etalare prescurtată, grația, virtuozitatea și bunul gust depinzând de putința artistului de a recuceri lumea, comprimând-o. *Scoica* ar fi fost fixată atunci ca simbol al *Vieții* pentru că dilemelor de mare suprafață (Buffon, Lamarck, Cuvier), individul le riposta cu certitudini de mică întindere<sup>12</sup>. Dobândeau însă o reală notorietate europeană în perioada 1810-1840, când mania medievalistă bibelotiza evul de mijloc, dând formă de catedrală gotică veiozelor, pendulelor, călimărilor și zaharnițelor<sup>13</sup>. Nu degeaba stilul *Restauration* se remarcă, în designul interior, prin etajerele care trebuiau să țină la vedere numeroasele bibelouri<sup>14</sup>. Pe la noi, sus-numitele „odoare” ajungeau dintr-o „țară” pe nume Biedermeier: un stil care personifica estetica bonomă și funciarnamente privată a claselor mijlocii, contrabalansând – spune Stéphane Laurent – gigantismul neoclasicismului napoleonian, special destinat piețelor publice<sup>15</sup>. Mult mai atractivă este primirea făcută noilor decoruri în spațiul românesc, Radu Rosetti surprinzând-o în amintirile sale: „Vechiul mobilier al caselor boierești a fost curând înlocuit prin mobile noi aduse cu grea cheltuială din Germania, din Franța și chiar din Anglia. S-au adus în țară o mulțime de obiecte cu desăvârșire necunoscute, neîntrebuințate până atunci sau de formă cu desăvârșire deosebită de acel în

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Datorită atașamentului față de lucrurile care adunaseră o supravaloare de timp, un același obiect traversa istoria mai multor familii sau generații. Un exemplu găsim în *Caietele Herminei*, ediție îngrijită de Rodica Țabic și Adriana Popescu, București, Editura Peter Pan Art, 2010, p. 44.

<sup>11</sup> Se bănuia pe atunci că infimul era o simplă replică a infinitului, postulându-se după cum urmează: dacă Universul ar fi treptat redus până la cel mai mic spațiu imaginabil, el ar oferi observatorului său aceeași imagine. Ipoteza aceasta aparține lui Philippe Minguet și prin ea explică metafizica miniaturantă a secolului XVIII. Vezi lucrarea sa, *Estetica rococoului*, traducere de Smaranda Roșu și Grigore Arbore, București, Editura Meridiane, 1973, pp. 241-242.

<sup>12</sup> Despre rolul gândirii pre-evoluționiste și despre influența ei în arta secolului XVIII, vezi *Ibidem*, pp. 242-245. Iar despre geneza europeană a bibeloului vezi *Ibidem*, pp. 236-237.

<sup>13</sup> P. Schommer, *L'Art décoratif au temps du romantisme*, Paris et Bruxelles, Les Éditions G. Van Oest, 1928, p. 28.

<sup>14</sup> Neaga Graur, *Stilurile în arta decorativă*, București, Editura Ceres, 1970, p. 232.

<sup>15</sup> Stéphane Laurent, „Biedermeier”, în Madeleine Ambrière, *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 148.

uz mai înainte”<sup>16</sup>. Memorialistul ne este extrem de util din punct de vedere antropologic, el dezvăluindu-ne că ambiția de a mânca în servicii de Saxa sau plăcerea de a-ți împodobi casa cu ele nu se numărau printre primele motivații ale importării lor. La mijlocul secolului XIX erau încă dosite prin lăzi, cel mai mult contând transmiterea prin testament (ca bun de patrimoniu familial) și nu satisfacția de a le folosi zi de zi. Neincluderea acelor „drăgălășenii” în tabieturile cotidiene ne semnaleză *tezaurizarea* unor „scule” exotice, inutile dar, nu se știa cum, prestigioase. Nu erau obiecte comune, ci rarități tratate ca atare, niște „steme” și nu accesorii ale bunei dispoziții. Într-o fază următoare, ieșeau de sub lacăt fiind afișate în vitrine. Abia acum ele intrau în etapa „statufierii” și a *bibelotizării*, rarissima întrebuintare menținându-le însă ca însemne ale condiției sociale superioare.

Retorica vizuală Biedermeier nu promovase o artă de interior retractilă și epigonă ori o simplă „îndulcire” a stilului imperial francez<sup>17</sup>. Dădea o ripostă prețiozității nobiliare, bazată pe *sofisticare*; miza deci pe un snobism burghez care investea totul în *sobrietate*: „în locuințele pentru care a fost creat intrau un număr limitat de obiecte, chiar și în cele mai bogate. Existența fiecărei piese cerea o justificare practică și, abia în al doilea rând, decorativă”<sup>18</sup>. Vitrinele de bibelouri erau totuși veleitare înainte de a fi decorative. Ele imitau colecțiile aristocrației, grandoarea Vechiului Regim pitulându-se acum într-o sufragerie de burghez cumsecade<sup>19</sup>. Nu împărtășim interpretările care văd în pasiunea pentru designul interior manifestarea unei depresii colective, survenite după ani în care individul nu ar fi fost decât o victimă a istoriei politice. Credem mai degrabă în dorința de a calma pe cont propriu mersul lucrurilor: dacă marile evenimente bruscau timpul și expandau spațiul, perioadele „post-” permiteau oamenilor să caute niște microcosmosuri accesibile lor; ei aderau așadar la o *imago mundi* cât mai mignonă, mai introvertită și mai meditativă, decorurile florale și porțelanurile punându-le la dispoziție un univers fragil, dependent de ocrotirea unui om oarecare<sup>20</sup>. Stilul Biedermeier creează obiecte care, odată aduse în casă, impun și anumite comportamente, generând sentimentalisme și atașamente nebănuite până atunci<sup>21</sup>. Să dăm doar un exemplu: preocupat de neplăcerile mutării la un alt domiciliu, Alexandru Odobescu își

---

<sup>16</sup> Radu Rosetti, *Ce am auzit de la alții*, București, Humanitas, 2011, p. 147. Tot Rosetti precizează că „existau în casele boierești bogate și servicii de porțelan, dar erau privite ca lucruri de mare lux și se întrebuintau numai la ocaziuni mari” (*Ibidem*, p. 173).

<sup>17</sup> Vezi capitolul „Stilul Biedermeier” din Neaga Graur, *op. cit.*, p. 266.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>19</sup> Stéphane Laurent, *op. cit.*, p. 148.

<sup>20</sup> Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX<sup>e</sup> siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 257.

<sup>21</sup> Stéphane Laurent, *op. cit.*, p. 148.

mărturisea, la 1891, îngrijorarea pentru bibelourile fiicei sale Ioana<sup>22</sup>. Accidentele care întrerup cursul vieții – un divorț să spunem – reapropiau și mai mult oamenii de lucrurile cu care se identificau, până atunci, mai mult pasiv; bunăoară, despărțirea dintre soți era codificată social și de obiectele care lăsa în urmă locuri goale, ele însoțindu-și proprietara oriunde pleca aceasta. Căci zestrea cu care femeia venise de acasă nu era o simplă furnizoare de confort: trebuia să-i redea, în momentele de cumpănă, singura identitate de încredere, aceea premaritală, nicidecum afectată de ruperea căsniciei, de vreun faliment sau de moartea soțului. Gregor von Rezzori observa că divorțul părinților săi era semnificativ mai mult prin efectele lui asupra mamei, care „nu-și iubea nici casa nouă în care locuia acum; fasonul ei meschin, mic-burghez, îi dădea un sentiment de declasare. Își adusese cu ea cea mai mare parte a mobilierului, până și galionul blond al patului în Stil Second Empire, de asemenea comodele în stil baroc și scaunele Art Nouveau”<sup>23</sup>. Nu conta, observa Rezzori, că acele lucruri nu încăpeau în noua locuință, utilitatea fiind cel mai slab argument din logica strămutării lor<sup>24</sup>. Sărind dintr-o casă în alta, lăsăm după noi o dără de postumități succinte și cam alintate, revocabile și încă antume. În rememorările lui Gregor von Rezzori revine constant și „odaia” bucovineană, prima reședință a familiei sale, pe care micul Gregor nu avea s-o cunoască decât părăsită, în primii ani interbelici: închisă în tăcerile celorlalți ca într-un fel de post-existență, una tipică, de altfel, uitărilor crescute din traume. „Fusesem – nu știu cum să spun –, fusesem acceptat în fluxul timpului. Timpul netrăit de mine făcea și el parte din lumea în care existam. [...] Nu trebuia decât să șterg praful de pe mobile ca încăperile să prindă din nou viață, stafiile care stăteau la

---

<sup>22</sup> Din punct de vedere metodologic, încadrăm scrisorile în literatura autobiografică din cauză că ele au deseori un aspect paseist sau cel puțin recapitulativ, ca în cazul odobescian. Al. Odobescu conferențiasse și scrisese chiar pe subiectul în discuție. Arătând originea extrem-orientală a bibelourilor, el schița o scurtă intervenție numită „Noțiuni despre porcelana chineză”, în Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. II, ediție îngrijită de Tudor Vianu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, pp. 307-308: „[...] toată lumea cunoaște acele comice statuete chineze, reprezentând un bătrân smead, pleșuv și bondoc, care ține mânele ridicate în sus și clatină mereu din cap; acelea trebuie să știți că înfățișează chiar pe zeul protector al industriei ceramice, pe martirul Pusa, lucrător din Kin-te-cin, carele, de pre legenda locală, s-a devotat artei, azvârlindu-se însuși într-un cuptor aprins, ca să asigure izbutirea unei inovațiuni ce, după numeroase încercări, nu voia să iasă la căpătâi”. Iar referirea la „miile de bibelouri din camera Ioanei” poate fi găsită în scrisoarea pe care istoricul i-o scria Sașei Odobescu la 26 octombrie 1891. Vezi Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XII, *Correspondență 1889-1891*, ediție îngrijită de Rodica Bichis, Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai, București, Editura Academiei, 1992, p. 524.

<sup>23</sup> Gregor von Rezzori, *Zăpezile de altădată*, traducere de Sanda Munteanu, București, Humanitas, 2012, p. 133.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

pândă ca în muzee, în spatele obiectelor, să fie alungate”<sup>25</sup>. Gregor recucerește afectiv acele unghere ocolite de apropiatăii săi, jefuindu-i fără să vrea de amintiri bine păzite până atunci; indiscreția îl pricopsea însă cu niște povești amuțite, la care nu părea să aibă dreptul. Își adjuceca deci un trecut prea frumos și prea vinovat, pe care părinții nu îl mai voiau nici măcar pentru ei înșiși. *Zăpezile de altădată* cheamă în ajutor și un martor ocular oarecum insolit, *Art Nouveau*-ul, obiectele ce-l reprezentau „arhivând” stările sufletești din familia scriitorului. Se fac multe referiri la accesoriile de această factură din cauză că stilul cu pricina sedimenta felul de a gândi al contemporanilor săi. Pretindem deci că lucrurile ce ne asistă zilnic ne-ar influența viața, participând din proprie inițiativă la trăirea ei; de parcă felul în care arată obiectele ne-ar influența relația cu timpul (felul cum îl percepem), ele având puterea să ne amâne sau să disimuleze întâlnirile de care ne îngrozim. În tectonica *Art Nouveau*-ului, totu-i vegetal, întrepătruns, șerpuitor; nimic nu-i geometric, drastic, tăios. Rectiliniul se face oval, colțurile se tocesc, ascuțimile se anihilează reciproc, dând muchii boante. *Art Nouveau*-ul deritmează privirea, o moleșește<sup>26</sup>. Articolul de față nu este, totuși, unul de istoria artei, pomenirea curentului dominant la 1900 folosindu-ne mai mult ca o punere în intrigă pentru adevăratul obiectiv al intervenției noastre: „obiectele vorbitoare” (inscripționate de artiștii *Art Nouveau*-ului cu citate din Hugo sau Verlaine)<sup>27</sup> și mai ales acelea „vorbite”, atribuite, folclorizate; ultimele nu sunt niciodată mulțumite de înfățișarea lor, chemându-și neîncetat „cronicarii”; e ca și cum substantivele pe care le vizualizează s-ar goli periodic de sens, necesitând alte sinonimizări narrative. Mai relevantă pentru noi este vaza *Edelweiss (Floare de colț)* pe care Carmen Sylva i-o comanda lui Émile Gallé, cu mijlocirea

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 276.

<sup>26</sup> Cu toate că între Școala de la Nancy, fondată de Émile Gallé în 1901, și Școala de Arte și Meserii din Weimar, condusă din 1907 de belgianul Henry van de Velde (1863-1957), existau diferențe notabile, cele două curente se întâlnesc într-o teorie-cheie, aceea că profilurile unduitoare decorează și spațializează totodată. Fie că era de inspirație franceză, fie că era mai germanic, *Art Nouveau*-ul de pe tacâmuri, samovare și porțelanuri s-a manifestat ca o poetică a curbelor largi, a scurgerilor accidentale și asimetriilor extrase din natură. Mizând mult pe formele necreate de mâna omului, *Art Nouveau*-ul dădea decorurilor și o încărcătură temporală, atrăgând privitorul într-o lume a eternelor reîntoarceri și cicluri vegetale. Pentru detalieri mult mai avizate, vezi Luminița Batali, *Introducere în istoria designului*, București, Editura Fundației Ileana – Artă, Design, Arhitectură, 2010, pp. 50-53. Oprindu-se la Émile Gallé, autoarea vorbește despre o sufragerie pe care francezii au reconstituit-o în Muzeul Școlii de la Nancy și despre „funcția pe deplin integratoare vizual a stilului său de linii curbe sau ondulate” (*Ibidem*, p. 50).

<sup>27</sup> Ne gândim la așa-numitele *meubles parlants* încrustate cu tot felul de proverbe celebre care dădeau impresia că vorbele „fermentau” o nouă geneză a lucrurilor. Vezi S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, traducere de Ana Oțel Șurianu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 159.

Elenei Bibescu (fiica lui Emanoil Costache Epureanu), obiectul cu pricina trebuind să poarte inscripția: „Valoarea gândurilor este dată doar de tăcerea din care vin. Elisabeth. R.R.”<sup>28</sup>. Mai importantă decât vaza în sine este scrisoarea pe care Elisabeta i-o trimitea lui Gallé la 14 februarie 1899. Rândurile suveranei dovedesc că micile decoruri din acea vreme dominau și resemantizau spațiul din jur, nu i se subordonau, „satelizând” și celelalte accesorii ale interioarelor de înaltă ținută: „Aș vrea să vă arăt colțul unde lucrez în acest moment, nu este lumină decât pe mâinile mele, pentru că sunt abia orele trei ale dimineții, iar ziua nu are încă lumină, și cum tot plafonul este din sticlă, și podeaua de asemenea, pentru a da lumină dedesubt, pereții sunt de un gri albastrui precum gresia, și deasupra o mulțime de tablouri frumos luminate. Oglinzile sunt fără ramă, și se adâncesc în stofa pereților, pentru că nu au alt scop decât acela de a repeta tablourile, de a mări încăperea care are, pe deasupra, cinci pereți, pentru că este făcută într-o curte veche interioară, și a fost ideea mea de a face aici un budoar. Există un pian și patru mese de scris, mai puțin masa de deasupra locului unde dorm eu, pe jumătate pat, pe jumătate divan, unde scriu, din cauză că pentru moment sunt obligată să stau mereu culcată, așa că binefacerea mașinii este imensă, fără a mai vorbi de rapiditatea sa. Nu te poți mișca în această cameră, dar nu e nevoie, aici doar se lucrează. Vaza cu Floarea de colț (*Edelweiss*) se desprinde ca o oglindă, pe un magnific tablou ce reprezintă Canal Grande, și mă pierd în fața acestei vederi când vreau să găsesc o formă frumoasă unui gând frumos!”<sup>29</sup>. Poate pentru a-l măguli pe Gallé sau poate că nu, vaza renăștea, sub condeiul regal, ca o concluzie sau ca epicentru al aceluși ambient. De aceea nu dăm o mare atenție „bibeloului” propriu-zis, subliniind, în demersul nostru, toate senzațiile și obișnuințele pe care el le impunea oamenilor.

De asemenea, intențiile noastre sunt bine puse în pagină de ceea ce Constantin Kirițescu (1876-1965) scria despre excentricul baron Barbu Bellu (1825-1900), care dăruia comesenilor întâlniți la mănăstirea Suzana bijuterii sau „mărunișuri” avute prin buzunare; dar nu oricum: „fiecare lucrușor își avea istorioara și biografia lui; nu erau camelotă, ci amintiri din diferite ocazii, de la diferite persoane, pe care le descria cu amănunte, mângâind și punând în valoare obiectul înainte de a-l preda destinatarului,

---

<sup>28</sup> Vezi Gabriel Badea Păun, „În jurul unei corespondențe inedite: Carmen Sylva – Elena Bibescu și Émile Gallé”, în Idem, *Mecena și comanditari, artă și mesaj politic*, traducere de Laura Guțanu, București, Editura NOI Media Print, 2009, pp. 44-45. Autorul spune că exemplarul trimis reginei s-a pierdut, noi cunoscând totuși vaza grație celor două replici rămase în posesia lui Émile Gallé, respectiv a Elenei Bibescu. Ultima a fost chiar vândută la licitație, în Londra, pe 2 aprilie 2008.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 51-52.



căruia îi luceau ochii în contemplarea darului<sup>30</sup>. Din același motiv cităm dintr-o scrisoare a lui Theodor Pallady către soția sa, din 1924; aparent prozaic și dezabuzat, pictorul ne arată că înainte de comunism micile decoruri nu erau niște simple zorzoane. Deveniseră mărci identitare, niște mici metonimii ale proprietarului. De aceea își însoțeau peste tot privitorul, familiarizându-l cu noile sale domiciliu. Nu întâmplător, artistul îi enumera Jeannei niște obiecte, alăturându-le un adjectiv pronominal posesiv (masa ta, dulapul tău, camera mea etc.) și ținând totodată să le numească (surprinzător pentru o corespondență intimă) prin intermediul stilurilor pe care acestea le reprezentau (Empire, Louis XV): „Așa că am dus mobilele din dormitorul tău în quai de Passy [...] la fel și *secrétaire*-ul tău, masa ta *rognon*, măsuța de ceai din salon, fotoliile Empire și Directoire, alte obiecte mai mici, paravanul etc. [...] Am luat la mine, la atelier, comoda Louis XV, un fotoliu, comoda care era în camera mea [...] și am vândut, ca să plătesc taxele și impozitul pe venit, ce se ridica la 3.000 de franci pe anii 21, 22, 23 (și, mai ales, pentru a nu le vedea și a fi tentat să cheltuiesc ca să le recondiționez), fotoliile și canapeaua verde din salon, berjera, gheridonul și dulapul tău cu oglindă pentru suma de 2.200 de franci anticarului de pe rue Franklin. Mobila (bufetul) de la intrare a rămas la etajul 7, în așteptarea unui cumpărător, doar dacă nu vrei să-l păstrezi? Am pus în două cutere lenjerie, *toate bibelourile, scrisorile, diferitele obiecte* ce-ți aparțin, pe care am vrut să le expediez la București, asta făcea șase sute de franci, căci totul e foarte greu și costă 4 franci kilogramul [...]. Poate mă voi hotărî totuși să le expediez!? [s.a.]”<sup>31</sup>. În cuprinzătoarea idee de „bun gust” bibelourile aveau un loc al lor, epoca însemnărilor lui Pallady coborând totuși achiziționarea acestor miniaturi la nivelul consumului de masă. O dovedește și jurnalul său pe anul 1941, redactat neglijent, cu tăieturi, pe o agendă feminină veche; tipărită – după cum observa editoarea Dana Crișan – de magazinul parizian „Printemps”, pentru anul 1936! În josul unei pagini acoperite cu scurte observații și o schiță de nud, se poate însă citi acest anunț: „Le Printemps possède aussi un Rayon d’Antiquités, où vous trouverez des meubles et des bibelots anciens de tous les styles”<sup>32</sup>. Nu se dădea de înțeles că oricine și le putea permite. Tocmai inaccesibilitatea lor trezea dorința de a le avea, fericitul cumpărător devenind, prin această achiziție, „cineva”<sup>33</sup>. De altfel,

<sup>30</sup> Constantin Kirițescu, *O viață, o lume, o epocă*, București, Editura Sport-Turism, 1979, p. 177.

<sup>31</sup> *Vezi Pallady scriind. Jurnale, scrisori, însemnări*, ediție îngrijită de Dana Crișan, București, Editura Compania, 2009, p. 100.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 183. Lămuririle date de Dana Crișan se găsesc la p. 153.

<sup>33</sup> În descrierile lui Gregor von Rezzori nu vedem referiri explicite la bibelouri. Dar obiectele acelea persistă din reflex în vocabularul lui, deoalând, printr-o obișnuință de limbaj, imaginarul miniaturant al anilor '20. Astfel, aspecte oarecare din viață au

din spusele Neagăi Graur deducem că binecunoscutul *secrétaire* nu era o mobilă oarecare, ci revelatorul unui context mental demn de cercetat îndeaproape; cum am spune astăzi, el strângea în juru-i sensibilități, convenții, maniere și tabuuri ce dădeau un rost aparte micului birou: scrinul era, bunăoară, „complicele” corespondențelor îndelungate și al jurnalelor intime<sup>34</sup>. Iar pe noi ne interesează măsura în care un tip de sursă, *literatura autobiografică*, ne păstrează tocmai această constelație de uzaje și de convenții ce dă longevitate culturală unui bătrân artefact; pentru că reamintirea lui în volumele de memorii tezaurizează de fapt tot ceea ce oamenii voiau să vadă în el. Și celelalte obiecte pomenite în scrisoarea lui Pallady au o însemnată biografie socială și psihologică, fiind tot una, încă de la apariția lor, din secolul XVIII, cu noțiunile de salon, intimitate, confort și conversație: „[...] pentru ele [pentru femei] ebeniștii fabrică zeci de feluri de fotolii noi, *causeuses*, *vis-à-vis*, *bergères*, canapelele *en corbeille*, *à confident*, *en tête à tête* etc, crede Ph. Minguet. [...] spătarele în formă de vioară adoptă conturul spatelui. Un fotoliu stil Ludovic al XV-lea rezumă întreaga lui epocă, subliniază Minguet, nu numai prin destinația lui vădită, ci și prin formele sale; suprimarea liniei drepte sau a curbei regulate, recurgerea în exclusivitate la curbură, la ondulație, la nehotărâre. O masă ar îmbia la aceeași observație, iar mobilele nou introduse și mai mult: «comoda», cu nume elocvent<sup>35</sup>. Ceea ce contează este că, prin anii '20 ai secolului trecut, un pictor român le pomenea, într-o retrospectivă epistolară, dându-le aceeași semnificație feminizată pe care o primiseră de la artiștii *rococoului*.

Așa ne explicăm și literaturizarea lor, care le sporea cota socială; cu toate riscurile ce decurgeau însă dintr-o asemenea „publicitate”. Mai exact, ne gândim la prostul gust. El este o arhivă a locurilor comune, acelea des frecventate într-o epocă oarecare. În felul său, poate suplini un sondaj de opinie. Căci nu iese în evidență până nu ajunge *ism*, definind, fără puțință de tăgadă, o anumită categorie de public. Prostul gust este deci revelatorul unor sensibilități larg răspândite, adoptate fie din întâmplare, fie din mimetism, fie din sfidare; el ne indică, *a contrario*, succesul unei estetici intrate în declin tocmai din pricina popularității ei exagerate, vulgarizate. Nu a ocolit nici jurnalele anilor '30, un exemplu fiind Maria Ghiolu, zisă și „iubita lui Max Blecher”. Faptul că ea nu se simte *chic* dacă nu adoptă niște tonuri proustiene arată că relaționarea narativă cu obiectele din preajmă se înscria

---

porțelanurile ca termen de comparație: „toate obiectele păreau selecte, ca niște bibelouri”, spune Rezzori despre lucrurile văzute în atelierul părintelui său; de altfel, un tată mai curând campestru dacă nu grosier de-a binelea, în realitate greu de alăturat fragilelor statuete (Gregor von Rezzori, *op. cit.*, p. 162).

<sup>34</sup> Neaga Graur, *op. cit.*, p. 267.

<sup>35</sup> J. Philippe Minguet, *op. cit.*, pp. 205-206.

deja în rețeta scriiturilor de succes<sup>36</sup>. Cel puțin scena vizitei la doamna Silelis este o clară pasișare a mătușilor dintr-un „timp pierdut”: „Punctul de atracție îl face însă o ladă cu legături masive de alamă, așezată sub fereastră. Când doamna Silelis, cu ajutorul nostru, deschide capacul greu, se răspândește dinăuntru un miros atât de caracteristic de mătăsuri prăfuite, de scrisori ofilite și uitate, de fluturi morți. [...] Se mai află în lada miraculoasă și alte obiecte neprețuite: mărgelile de sticlă colorată, în cantitate prodigioasă, flori și pene multicolore, dantele ca pânza de păianjen, care cum le atingi se prefac în pulbere, o pereche de pantofi de seară atât de delicați, de culoarea ciclamei, o tunică alcătuită din solzi străvezii. Toate acestea amestecate talmeș-balmeș cu un șal persan destrămat, cu scrisori străvechi, cu miniaturi încadrate de fildeș gălbui. Scoatem comorile una câte una, cu mișcări ușoare și infinite precauțiuni, le contemplăm până la saturație, făcând pauze lungi și calculate după importanța cu ce prețuim pe fiecare din ele, apoi tot acest bazar este repus la locul lui cu aceleași gesturi de evlavie și cu un fel de regret [...]”<sup>37</sup>. Ponoseala lucrurilor din cuțar este prea redundantă și nu își face efectul dorit, dându-ne senzația că acest fragment poate fi găsit în zeci de evocări similare; aici, îngrămădirea artefactelor îngălbenite de timp este un procedeu narativ aplicat școlărește, nereușind să ne redea ceva din pitorescul vechimii.

În acest fals jurnal, nu știm niciodată în ce an suntem, precizate fiind numai lunile. Oricum, altele sunt prioritățile Mariei Ghiolu, care își dă profunzime făcând caz de lucrurile văzute sau închipuite. Orice s-ar spune, ceva nu-i iese, expunerea ei fiind adipoasă și la fel de naturală ca o căpșună dată cu lac: „În iunie, grădinile abundă de flori diferite, unde aurul și purpura se îmbină ca să exalte parcă gloria divină. Timpul trece iute visând [...]. Vreau să fixez aci amintirea acestor clipe, complicitatea obiectelor, pentru a le face și mai de neuitat. Slavă ție, dimineată toscană, cu mirajul tău”, bovariza patetic autoarea<sup>38</sup>. Scriitoarea noastră nu se lasă cu una, cu două și, pentru a ne încânta cu meditațiile sale, trece câteva minute și pe la signora Fosterini, o bătrânică scoasă și ea din cărțile altora: „În salonașul intim, cu mobile gingașe și estampe galante, e răcoare. Prin ferestrele cu storurile pe jumătate coborâte se insinuează obiectele strălucitoare de pe etajere. Un climat îmbietor ce te invită la confidențe”. La căpătâiul

---

<sup>36</sup> Remarcăm totuși o mică particulă de adevăr, tatăl lui Max Blecher fiind cunoscut în Roman ca „domnul Blecher, patronul mirificului magazin de sticlărie, unde o însoțeam pe mama cu enormă încântare, pentru că soarele aprindea mici curcubeie irizate în rafturile de sticlă, în cristalele bacara, în statuetele de Sèvres”. Vezi Radu Paraschivescu, *Toamna decanei. Convorbiri cu Antoaneta Ralian*, București, Humanitas, 2011, p. 22.

<sup>37</sup> Maria Ghiolu, *Serenada zadarnică. Pagini de jurnal*, București, Editura Tracus Arte, 2011, pp. 42-44.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 208.

suferindei, Ghiolu își vede nestingherită de treabă; și are, se pare, destulă vreme să ficționalizeze camera signorei Fosterini, dând razelor de soare o funcție suprarealist-dizolvantă. Deși dezideratul ei principal rămâne calchiera proustianismului, subtextul descrierilor de tip Ghiolu joacă o farsă diaristei: ne trimite la acea specie de lux care, narativizată fiind în exces, împinge spre kitsch atât decorurile cu pricina, cât și pe cronicarul lor de ocazie. „Octombrie. Mă duc să-mi iau rămas bun de la signora Fosterini. Zace într-un foarte vast pat care are forma unei scoici, capitonat cu mătase portocalie, ceea ce dă multă lumină încăperii. Lumina care – dat fiind și excepționala zi însorită – se răsfrânge pe fiecă obiect îl subliniază cu un nimb sau inundă de reflexe orbitoare, de pildă, jocul periiilor de argint cizelat de pe masa de toaletă. Orice lucru atins de razele ce se revarsă abundant în interior începe să se anime de o viață intensă. Mobilele lucioase plutesc parcă la suprafața unei mări de foc, forme lipsite de densitate, de contur”<sup>39</sup>.

Mai mult sau mai puțin originale, Silelis și Fosterini sunt totuși efectele unui imaginar social și textual născut din atracția față de micile insule de timp rămase de bună voie în urmă; în ele acostau cei ce voiau să fugă dintr-o istorie tot mai activă, ce se grăbea nespuse de mult în anii '30. Care să fie explicația acestor decoruri și textualisme *candy*? Între aspectul „decorativ” al esteticii tradiționale și cel „decorativist” al curentelor artistice de după 1850 există o mutație notabilă: se pierduse dimensiunea simbolică a ornamentului care, din purtător al înțeleșurilor și vechilor coduri sociale, se limita treptat doar la deghizarea obiectelor utile în servante ale agrementului facil<sup>40</sup>. În termeni de specialitate, Mihaela Criticos definește mai bine această degenerare: „În secolul al XIX-lea apar numeroase gramatici ale ornamentului, care, izolând de context motivele decorative pentru a le cataloga riguros, le desemantizează și le transformă în forme pure. Ornamentul își pierde astfel, treptat, statutul tradițional de detaliu semnificant, care dă sens locurilor, obiectelor și ființelor în scenografia

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 224. Pentru a ne dumiri, măcar prin comparație, apelăm la memorialistica unui proustian autentic, Walter Benjamin. Traducând în germană o parte a celebrului roman francez, Benjamin se lăsa „educat” de această carte. Iar consecințele se văd în amintirile sale din copilărie, scrise și rescrise între 1932 și 1938. Redăm aici un fragment care construiește același tip de personaj – doamnele în vârstă, retrase din societate: „Pe atunci, în orice copilărie se înălțau, maiestuoase, mătușile – cele care nu mai ieșeau din casă, care ne așteptau pe noi de câte ori veneam în vizită cu mama, care ne urau bun venit cu aceeași scufiță neagră pe cap și în aceeași rochie de mătase, din același șezlong, de la același bovindou. Asemeni zânelor care-mpânzesc cu farmecele lor întreaga vale fără a coborî în ea vreodată, ele stăpâneau șiruri întregi de străzi, pe care însă nu-și făceau apariția nici măcar o dată. Printre făpturile acelea se număra și mătușa Lehmann” (Walter Benjamin, *Copilărie berlineză la 1900*, traducere și note de Andrei Anastasescu, București, Humanitas, 2010, p. 57).

<sup>40</sup> Mihaela Criticos, *Art Deco sau modernismul bine temperat*, București, Editura Simetria, 2009, p. 27.

simbolică a existenței umane. În acest context se cristalizează spiritul decorativist, care face din ornament un scop în sine și, într-un fel, legitimează violența reacției moderniste de la începutul secolului al XX-lea<sup>41</sup>.

Simpatice sau nu, erau moravuri, alintări și autodefiniri serios amenințate de regimurile „cu mușchi”, care disprețuiau „mofturile retrograde” și „vechiturile” demodate, bolnăvicioase, ramolite. De altfel, una din amintirile despre Clujul dinaintea anului 1940 ne transmite, pe lângă ideea de indubitabil rafinament, și aceea de putreziciune greu de ascuns. Mai precis, în portretul bătrânei și risipitoarei proprietărese Karola Vikol, Ion Negoïtescu scapă și sugestia că lumea ei se prăpădea mai mult de la sine, meritându-și cumva soarta: „[...] aveam s-o vizitez o dată, înainte de arbitrajul de la Viena, în preajma ruinei ei finale, în frumosul apartament cu superbe mobile Biedermeier, vase chinezești uriașe, bibelouri de preț, lustre doldora de cristale, dar fără covoare, căci deja le vânduse”<sup>42</sup>. La Negoïtescu bibelourile nu reînvie un interior, ci teatralizează un crepuscul. Obiectele din amintirile sale nu restaurează nimic, fiind uzitate doar să pună în scenă eșecul unei societăți ce nu părea să mai aibă scopuri. Decorurile din „Straja dragonilor” nu sunt deci relicve, ci obiecte-scămă. Dar poate că Negoïtescu ceda unei percepții anacronice, conturate după 1945, când, în absența oricărei alternative, oamenii se străduiau să creadă că altfel nu se putea și că vechile elite nu mai avuseseră ceva de oferit. Sau poate că aceste extra-spații cu perdeluțe apretate sunt însoțite cu mirosul de naftalină mai mult dintr-un conformism literar: ca să nu fim bănuși că am fi nostalgici și pentru că dă bine să ironizăm tot ce pare bătrânicos. Persistă totuși impresia pozitivă, sugestia de zahariseală și lentoare scoțând vizitatorul, chiar și în anii '80, din cenușiile ritmuri zilnice. Mirosul de lucruri stătute deranjează la un prim contact, ulterior olfactivul lăsând vizualul să se bucure de micile împodobiri și alambicuri, gândite special pentru retrageri discrete din timpul social. Deși este greu de evidențiat, evoluția unor asemenea imobile se confundă, până la urmă, cu istoria celor care le-au locuit, traversând împreună regimuri politice diferite, dar destul de influente ca să lase urme și în designul

---

<sup>41</sup> *Ibidem*. Autoarea lasă totuși loc și altor opinii, cum este aceea a lui Giulio Carlo Argan, potrivit căruia trecerea de la „decorativ” la „decorativism” s-ar fi datorat, pe fundalul industrializării accelerate, ridicării valorice a artelor „aplicate” în defavoarea artelor „pure”. Spre deosebire de perioada premodernă, când meșteșugurile erau lipsite de orice caracter ideal și erau considerate niște îndemânări „minore” în comparație cu artele „majore”, cum era arhitectura, în era industrială, obsedată de progresul tehnologic, vechiul ideal estetic părea un academism inutil. Se prefera un nou tip de frumusețe, derivat din perfecțiunea realizării tehnice și din adecvarea la funcția practică. Astfel, artele decorative ajungeau domenii prioritare al inovațiilor, influențând chiar evoluția din artele majore (*Ibidem*).

<sup>42</sup> Ion Negoïtescu, *Straja dragonilor. Memorii 1921-1941*, București, Humanitas, 2009, p. 51.

domestic: „Decorul pe care îl descriu a rămas același, de la primele mele amintiri până târziu, ne asigură Ion Vianu. Au trebuit să intervină, de fapt, moartea părinților, însurătorile – a mea și a surorii mele –, copiii, pentru ca destinația încăperilor să se schimbe, unele ziduri să cadă, iar altele să se ridice, schimbând planul casei. [...] Pe măsură ce trecea timpul, proprietarii se debarasau de *mobilierul cubist*, cu suprafețe netede și asimetrii, și treceau la un *stil mai clasic*. Epoca era, în parte, răspunzătoare pentru asta, producția autohtonă era sărăcită de revoluție; *piesele de anticariat, în schimb, erau ieftine*. Atunci au apărut în casă obiecte mai bogate, argint rusesc, ornat: fructiere ample cu tăvi, servicii de ceai, în timp ce bietul samovar electric, de inspirație modernă (care nu fusese niciodată folosit, fiindcă la noi în casă cafeaua era onorată, nu ceaiul), mereu așezat pe o măsuță cu roți niciodată mișcată din locu-i, dispăru. Numai masiva sufragerie a rămas, cu masa extensibilă, și bufetul greu, cu trei compartimente separate, care erau închise cu cheia de mama, apoi, când eu am crescut, rămăseseră descuiate, lăsând la îndemână zahărul și dulceața, căci mitul «servitorilor care fură» își pierdea puterea în socialism, alte terori, mai eficiente, substituindu-i-se. Mobilele Biedermeier (scrinuri, *secrétaire*-uri, comode) erau acum favorite și umplură casa. Și alte tablouri, mai prestigioase, apărură; amintesc de un Petrașcu, o natură moartă cu ibruc, alama strălucind sumbru”<sup>43</sup>.

O deslușire simplă asupra antichităților la preț redus de care pomenește Ion Vianu găsim în al doilea volum al memoriilor lui Mihai Cantuniari: „[...] să mai povestesc ceva despre anticariatele din centru: așa cum vă spuneam, pe la mijlocul și către sfârșitul anilor '50 li se îngăduia încă să prezinte și să comercializeze obiecte de artă de cea mai bună calitate – mic mobilier, tablouri, covoare, statui și statuete, ba până și arme de epocă damaschinate –, vândute pe nimica toată de pătura tot mai anemică a burgheziei autohtone adusă la sapă de lemn”<sup>44</sup>. Oricine le-ar fi fost stăpânii, lucrurile nu meritau soarta oamenilor. Reîntors și el acasă abia după căderea lui Ceaușescu, Ion Vianu își reamintea de gândurile ce-l încercaseră în preajma plecării sale din România comunistă: „Mi se părea monstruos să mă despart de toate obiectele impregnate de trecut, de tot ceea ce, în fond, mă reprezenta. Îmi aduceam aminte de moartea mamei mele, când am privit bibelourile ei de pe comoda Biedermeier și am fost atât de trist că lucrurile acelea nu mai aveau stăpân. Și eu, plecând, aveam să le lipsesc de stăpân. Sigur, ele aveau să supraviețuiască [...]. Dar forța care le ținea împreună, prezența noastră în acel loc, nu. O astfel de plecare e o moarte”<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Ion Vianu, *Amor Intellectualis. Romanul unei educații*, Iași, Polirom, 2010, p. 28.

<sup>44</sup> Mihai Cantuniari, *Ocarina de lut*, București, Humanitas, 2011, p. 13.

<sup>45</sup> Ion Vianu, *Exerciții de sinceritate*, Iași, Polirom, 2009, p. 55.

În aceste volume de memorii sunt „citate” felurite obiecte, ele intrând ușor în tiparul desenat de spusele noastre. Indiferent de povestea în care le împingem, vechiturile nu se opun, mai degrabă consimt. Nu întâmplător, Gabriel Liiceanu vorbește despre obiectele cu o „fișă a postului” bine formulată. Și își ilustrează spusele cu fotoliul bunicului: „Adevărul e că, de la o vârstă încolo, începem să ne tragem îndărăt, constată filosoful; scurtându-se, timpul vieților noastre cere să fie îmbogățit cu viața celor care ne-au precedat. [...] Ți cauți bunicii și regreți că, ignorând nevoia aceasta care avea să vină, n-ai știut să-ți descoși părinții despre părinții lor. Nefăcând-o, ai senzația că ai pierdut definitiv posibila prelungire a vieții tale în trecut. [...] Pe bunicul din partea mamei, de pildă, nu l-am «apucat»: am fost cel mai mic dintre unsprezece nepoți ai lui. [...] Fapt e că, trăgându-mă înapoi, către timpul vieților mele neștiute, l-am descoperit pe bunicul acesta. Din casa vărului Adrian de la Caracal, părăsită după o sută de ani, intrată în anul care a trecut în paragină și moarte, am recuperat câteva lucruri care urcă până la el: o stranie canapea, purtând deasupra ei consola unui bufet cu intarsii, care se afla în holul conacului de la Cezieni, ridicat de bunicul meu la începutul secolului trecut; apoi un gheridon și un jeț Biedermeier care a devenit scaunul meu de la birou. Toate, după mai bine de un secol, sunt în perfectă stare. Iar jețul, pe care acum stau la birou și scriu, îmi dă putere. În fiecare zi, când mă așez la lucru și mă las cuprins de spătarul rotunjit al scaunului pe care a stat și el, mă simt locuit de o ființă puternică, drapată și plină de umor. Îmi e tare bine”<sup>46</sup>.

Căutând în viețile, fotografiile sau obiectele bunicilor niște simptome ale venirii noastre pe lume, descoperim o mică dinastie a posesorilor unui lucru, transmis de o generație la alta; sau, ca în cazul lui Liiceanu, obiectul este reînșușit de parcă tânărul și-ar adjudeca, prin acel fotoliu, o trăsătură de caracter a bătrânului. Ne axăm așadar pe obiectele istoricizate, care interpretează un rol sau altul, după cum le-o cer timpurile. Căci în spatele aparentei lor imobilități, ele ascund genealogii, drame, schimbări în gusturi și mode. Și spre deosebire de simplele autobiografii, povestea sinelui folosește drept „cărămizi” persoane care ne-au fost aproape, făcând din întâlnirea cu noi un subcapitol al vieții lor.

De altminteri, unul din punctele de plecare ale cercetării de față stă în surprinderea de a găsi o scurtă referire la bibelourile „burgheze” într-o carte despre marxism-leninism, antifascism și planuri cincinale. Este vorba de memoriile lui Gheorghe Gaston Marin, o carte sobră, ce nu putea fi bănuțită de prea mult sentimentalism; și totuși, rigidul demnitar dejist scapă o informație despre părinții săi, evrei din Transilvania ocupată de Horthy: cu puțin timp înainte de trimiterea lor la Auschwitz, încercau să protejeze niște

---

<sup>46</sup> Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, pp. 149-151.

lucruri care, în acele clipe, păreau că le rezumă viața. Ne-a frapat că acești oameni, conștienți de ceea ce avea să li se întâmple, își cheltuiau ultimele ore de normalitate punând la adăpost micile simboluri ale tihnei lor domestice. Întors la Cluj, fostul luptător în Rezistența franceză era „căutat de un vechi prieten al tatălui meu, inginerul șef al căilor ferate din zona Hațeg-Petroșani, Maros, care împreună cu soția sa au ascuns, riscându-și libertatea, unele obiecte predate de părinții mei în zilele premergătoare tragediei care bătea la ușă. Mi-au fost restituite de către familia Maros serviciul de porțelan Rosenthal, paharele de cristal, argintăria de masă, fețe de masă cu șervețele, covoare și broderii, frumoasele bibelouri de porțelan Meissen și alte piese de valoare și de amintire, agonisite de părinții mei, iubitori de frumos, în cursul vieții lor de muncă”<sup>47</sup>. Din aceiași ani și dintr-o sferă culturală similară ne vin și completările aduse de traducătoarea Antoaneta Ralian, născută într-o familie evreiască din Roman: „În timpul războiului, tata a fost scos din direcția băncii, fabricuța a fost rechiziționată, româniată, casa ni s-a luat, iar noi am fost mutați într-o locuință mică, la periferia orașului. În toți anii războiului, am trăit numai din vânzarea lucrurilor din casă, din vânzarea a ceea ce ar fi trebuit să fie zestrea mea: mobile Biedermeier, superbe oglinzi venețiene, servicii Rosenthal, cristaluri etc. Le-a cumpărat pe toate, la prețuri derizorii, procurorul Alexandru Voitinovici, care, după câte știu, a avut un rol politic după război. [...] După război, ni s-a dat înapoi casa. În scurt timp, fosta casă și fabricuța românițate au fost naționalizate de comuniști”<sup>48</sup>. Sărăcirea indusă pe cale artificială dădea concretețe declasării „prin decret”, subordonând realitatea socială unei ficțiuni ideologice. Iar confiscările de bunuri nu-l înavuțeau pe expropriator, ci îl obligau pe cel jefuit să își asume explicit discreditul, să îl simtă „până la os”. I se provoca o severă pierdere de ordin pecuniar pentru a i se pricinui o „degradare” de factură simbolică, toate deriziunile de acest fel operând asupra obiectelor care metonimizau identitatea celui pedepsit.

Avem nostalgii pe care le repudiem și altele cu care conviețuim. Dar felul în care le narativizăm rezonează uneori cu o modă, noi prizând, fără s-o știm, istorisiri tipizate, a căror punere în circulație are și motivații publicitare. Iar trecutul recent adoptă astăzi chipuri tot mai disparate, naufragiind printre rememorări evazive și uitări joviale. Și sub avalanșa de memorii de la *Humanitas* și *Polirom*, ne familiarizăm cam greu cu noile noastre amintiri. Sunt unii care povestesc laconic, de parcă ar vrea să scape de propriile cuvinte; alții, dimpotrivă, mânuiesc un vocabular luxuriant, dând impresia că au mai mult trecut decât au trăit în realitate. În prima

---

<sup>47</sup> Gheorghe Gaston Marin, *În serviciul României lui Gheorghiu Dej. Însemnări din viață*, București, Editura Evenimentul Românesc, 2000, p. 88.

<sup>48</sup> Radu Paraschivescu, *op. cit.*, pp. 36-37.



categorie se înscriu cei formați după 1945, în cea de a doua rămânând exponenții „claselor exploatare”. Mai mult chiar, odată cu postcomunismul, rudele „nesănătoase” sunt reasumate, pentru a-i „premia” pe cei persecutați din cauza lor. În acest context, bibelourile bunicilor sunt pomenite de parcă agonisirea acestora ar fi fost un merit al nepoților. Resimțind un deficit de biografie, urmașii revendică strămoși de succes, de la care extrag un prestigiu imposibil de obținut acum pe cont propriu. „Memorialistica este și o operă de imaginație, opina Alexandru Paleologu. Adică să poți instaura pe lume o altă lume, imaginară, cu mai multă consistență și pondere decât cea reală.”<sup>49</sup> Unul din episoadele în care o ficțiune minoră parazitează, pe furiș, un adevăr major, ne este păstrat în corespondența-jurnal a Ecaterinei Bălăcioiu. La 7 iulie 1950 ea îi scria Monicăi Lovinescu: „Draga mea, tocmai mă întorc de la surorile Delavrancea, ca și cum m-aș întoarce din altă lume. Nu mi-aș fi putut închipui că sunt în stare să trăiască așa. O cocioabă strălucitoare. Cocioabă, din cauza neîngrijirii, strălucitoare, datorită tablourilor. Nu, refuz să-ți descriu amănunțit acea înspăimântătoare dezordine, acele canapele și divanele desfundate, covoarele uzate sau scoase, parchetul ascuns sub un strat de praf și, în același timp, acea inexplicabilă eleganță care domina totul, în ciuda bietelor lor rochii pătate, greșit încheiate și de o curățenie îndoielnică. Nu știu prin ce stranie asociație de idei îmi vine în minte pensiunea Vauquer a lui Moș Goriot. Nici un fel de grijă pentru cochetăria feminină. Pica povestește ca o bătrână doamnă. Iar când și-a făcut apariția și Lily [Ecaterina Bălăcioiu], smochinită, dar curată, având gesturile și râsul tatălui ei, tabloul a fost complet: vechiul tablou, reflectat într-o oglindă venețiană spartă și acoperită de praf”<sup>50</sup>. Erau mici sociabilități „muribunde”, care își presimțeau finalul, dar preferau să și-l reprezinte cu mijlocirea unor obiecte credincioase, care făceau „marea trecere” mai ușor de acceptat. Valorizând vechimea lor slinoasă, proprietarii se consolau cu anii cei mulți trăiți alături de ele și nu cu aceia puțini, pe care îi suportau împreună. Era o artă bine exersată de a ocoli certitudinea, fascinația sfidătoare pentru interioarele mangaliote din septembrie 1947 („statuete provenind de la săpături, draperii, perne și un macat de cânepă cu firul gros, lespezi neregulate, divane de lemn alb și multe bibelouri alese cu gust”) prelungindu-se în patetica „salvare” a unor obiectele aidoma, din propria-i

---

<sup>49</sup> *Breviar pentru păstrarea clipelor. Alexandru Paleologu în dialog cu Filip-Lucian Iorga*, București, Humanitas, 2007, p. 53.

<sup>50</sup> Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *Scrisori către Monica (1947-1951)*, traducere de Gabriela Creția, prefață, cronologie și note de Astrid Cambose, București, Humanitas, 2012, p. 326. „Vechiul tablou”, precizează Astrid Cambose, este o aluzie la adolescența comună a celor trei femei: surorile Delavrancea, Cella și Pica (Niculina), alături de Ecaterina (Lily), ajunsă mai târziu doamna Lovinescu.

casă, rechiziționată în noiembrie 1949 („[...] am golit sertarele ambelor birouri, al tău și al tatei, am reușit să iau becul cel mare, cele două perne de pe divan, câteva cărți de care aveam absolută nevoie, câteva statuete”)<sup>51</sup>.

Memorialiștii cu biografie „burgheză” au așadar un stil pictural, bibelotizându-și povestea și vorbind, cam iritant pentru noi, de „viața cadourilor de Crăciun”, după expresia Marucăi Cantacuzino<sup>52</sup>. Ea se autoîncântă cu imaginea strămoșilor „mâncând numai în porțelan de Sèvres când nu aveau de Saxa”<sup>53</sup>, obligându-ne totuși să observăm că acele articole de lux erau de uz curent, în timp ce „serviciile” de farfurii și pahare confecționate „la kilogram” pe vremea comunismului erau tratate ca odoare de mare preț. Ni se pare clar că fostele elite nu sunt oameni în al căror timp să putem intra prea ușor. Nu ne-am intersectat defel și n-am făcut nici o bucată de drum împreună. Și nu simțim că am avea prea multe în comun cu o frază de genul „ceștile mari de porțelan înflorat cu albastru ne cufundau într-o stare plăcută și ne dădeau încredere de nezdruncinat în fapte și în viață”<sup>54</sup>. Redescoperite retrospectiv, bibelourile susțin trecuturi pe care le-am socoti imagine (nu fictive) dintr-un simplu motiv: atunci când proprietarii beneficiau de prezența acestor obiecte, nu le căutau compania în mod deosebit și nu se defineau cu ajutorul lor.

Totuși, nu toate menționările sunt șăgalnic-siropoase. Bunăoară, Adrian Marino le situează categoric într-un *illo tempore* al copilăriei, dar și al oamenilor contemporani cu ea. Nu degeaba le invocă oarecum sarcastic, mai mult ca ustensile dezabuzate, personalizându-le doar pentru a le asocia cu numele a doi poeți minori: „Cât de simpatici și pitorești îmi apăreau, în schimb, primii scriitori ieșeni pe care i-am văzut și «cunoscut», într-un fel, în copilăria și adolescența mea. Locuiam gard în gard cu G. Topârceanu, cum am mai amintit. Otilia Cazimir, legată la cap cu o basma roșie, scutura de praf, în fiecare dimineață, cu un pământ din pene de cocoș, diferite obiecte și bibelouri. Cred că a fost prin anii 1934-1935, căci într-o zi a venit la gard și ne-a spus: «Copii, făceți liniște. Domnul Topârceanu este bolnav».

---

<sup>51</sup> Despre interioarele mangaliote pomenește în scrisoarea din 16 septembrie 1947, când anturajul lor se auto-mișcă încă, perpetuându-și anevoie vechile tabieturi și sejururile pe malul mării. Iar sustragerea acelor statuete din camera locatarului impus de regim se produsese în lipsa acestuia și era mărturisită, ca o mare victorie, în epistola din 1 aprilie 1950 (*ibidem*, pp. 66, 309).

<sup>52</sup> Sanda Stolojan vorbește chiar de „excesele bătrânilor exilați, prea marcați de apartenența lor la vechea burghezie”. Vezi Sanda Stolojan, *Amurg senin. Jurnal din exilul parizian, 1997-2001*, București, Humanitas, 2007, p. 174. Este o însemnare din 18 ianuarie 2001.

<sup>53</sup> Maria Cantacuzino-Enescu, *Umbre și lumini. Amintirile unei prințese moldave*, Onești, Editura Aristarc, 2005, p. 89.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 31.

A și murit în 1936”<sup>55</sup>. O altă îndreptățire a reticențelor noastre vine și din jurnalul lui Radu Petrescu: fiind prea „actualist”, el pune distanță între diarist și o zi abia consumată. Trecutul pe care îl păstrează este neașezat și ostil la sfârșituri, la concluzii. Sunt însă divagații către experiențe mai vechi, trimiteri la rememorările nu știm cui (*memoires croisée*) și unele încercări de autoistoricizare, pe baza însemnărilor de acum mulți ani. Într-o notă din 14 martie 1957<sup>56</sup>, invocă o vizită la Peleş, doar pentru a preciza că locul fusese vizitat mai devreme, în 1946 – pe când monarhia nu fusese încă abolită –, de cea care avea să-i devină cândva soție. Acum, adică în ’57, un cordon de catifea îl ținea pe Radu Petrescu departe de ticăitul unui ceas frumos ornamentat, distanța fizică simbolizând, evident, înstrăinarea culturală. Îl avea sub ochi, dar nu și-l dorea aproape, din cauză că orologiul intrase în „proprietatea întregului popor” și nu mai avea o existență a lui, una autentică. Fostul proprietar plecase, luând cu el și timpul cuibărit în lucruri. De aceea, Petrescu nu reușea să vadă acel obiect la fel cum o făcuse viitoarea lui consoartă în 1946, ci cu indiferența celui conștient că el și ceasul nu sunt defel contemporani. Ne place deci să constatăm caducitatea unor artefacte cu care, în realitate, conviețuim fără întrerupere. Și doar atunci când zilele vieții noastre par că sunt trăite de alții și este evident că nu ne mai aparțin, ne bizuim de nevoie pe aceste reziduuri, scoase în pripă din memoria celor din preajmă.

Selecțiile de amintiri frumoase sunt o tentativă de a mitui trecutul, de a-l atrage, măcar acum, de partea naratorului. În *Confesiunile* sale, Maria Frunzetti pomenește la tot pasul de mobilele Biedermeier, utilizându-le ca obiecte „heraldice”; pentru ele, am face orice ca să avem niște amintiri, incluzându-le, uneori cam forțat, în biografiile individuale<sup>57</sup>. Mai interesant, ca exemplu de *shared memory*, este că Maria Frunzetti și Annie Bentiou amintesc de porțelanurile și *Art Nouveau*-urile familiei Enescu, invocate, după cum am văzut, și în memoriile Mariei Cantacuzino, proprietara lor. Maruca exemplifică așadar acea situație în care povestitorul se lasă povestit, la rândul-i, de cei care se regăsesc în trecutul lui. În memoriile lui Mircea Berindei, obiectele menționate joacă mai degrabă un rol de „cicatrice” decât de „blazon”, sugerând că au dispărut oamenii care dădeau o noimă acelor lucruri. Fără un deținător compatibil cu ele, pe care să îl pună în valoare, își pierd sensul, devenind niște „deșeuri”. Altfel spus, porțelanul de Meissen sau de Sèvres „moare” dacă nu are în preajmă un om capabil să îl înțeleagă, să îl pomenească, să îi reconfirme existența. Parada lucrurilor din *Paravanul*

<sup>55</sup> Adrian Marino, *Viața unui om singur*, Iași, Polirom, 2010, p. 45.

<sup>56</sup> Radu Petrescu, *Prizonier al provizoratului. Jurnal 1957-1970*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 42.

<sup>57</sup> Maria Frunzetti, *Confesiuni*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, pp. 23, 77, 105, 126, 149.

*venețian* vizualiză parțial ideea de elită pierdută: prezența lor în amintirile lui Berindei nu ar fi fost, probabil, la fel de sigură, dacă nu erau dislocate din rostul lor inițial și vândute prin talciocuri. Din acest motiv revin frecvent în textul memorialistic, ca să exprime sentimentul distanței culturale ce ne desparte de vremurile „de altădată”. Și cu toate că au supraviețuit secolului XX, nu par să se împace cu adverbul „acum”. Trecutul le păstrează doar pentru el<sup>58</sup>. Prin urmare, miturile sunt create mai mult de timp decât de oameni. Văzând, înainte de 1989, scena talciocului din filmul „Bietul Ioanide” – ecranizare a romanului cu același nume, de George Călinescu – spectatorul neavizat disprețuia burghezia, lumea ei putredă, alungată de cea nouă, a „oamenilor muncii”. Vizionând aceeași peliculă după căderea comunismului, ne gândim la cu totul altceva, la elitele distruse de totalitarism. Fiecare din cele două epoci este contra-mitul celeilalte, ambele definitivându-și profilul *a posteriori*, prin antiteză. Sunt de fapt niște lumi care nu au reușit să fie contemporane cu propriul lor mit. Nu l-au impus când existau realmente, adjudecându-și-l postum, când amândouă dispăruseră. Dar, între noi fie vorba, „micul Paris” ar mai părea oare la fel de simpatic dacă nu ar fi fost victima buldozerelor comuniste?

Memoria domesticește evenimentul, încadrându-l *a posteriori* într-o specie de fapte redundante, familiare, controlabile? Atunci, „din ce moment anume ceea ce ai trăit se socotește trecut?”, se întreba Herta Müller<sup>59</sup>. Ne dăm seama că amintirile nu au un sfârșit, noi dându-le în schimb o clasificare<sup>60</sup>: 1) acelea de care ne este teamă; 2) acelea pe care le compătimim pentru că sunt pe moarte, neavând ascultători susceptibili să le prelungească; 3) și acelea de dragul cărora așteptăm bătrânețea. Deseori, ele nu dispar cu persoana care le era actor principal<sup>61</sup>. Deci ne referim aici la cele ce persistă din cauză că le împărtășim periodic cu alții<sup>62</sup>. Bunăoară,

---

<sup>58</sup> Sunt acele obiecte „mute”, care își iau viața pe cont propriu. Vezi Sherry Turkle, *What Makes an Object Evocative?*, în idem (ed.), *Evocative Objects. Things We Think With*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2007, p. 308.

<sup>59</sup> Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, traducere de Alexandr Al. Șahighian, Iași, Polirom, p. 137.

<sup>60</sup> De menționat că specialiștii fac o distincție între *memorie* și *amintire*, prima părându-le mai obiectivă, iar cea de a doua mai afectivă. Vezi Véronique Dassié, *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2010, p. 23.

<sup>61</sup> Într-o emisiune „Înapoi la argument”, difuzată pe TVR Cultural în seara zilei de joi, 7 mai 2009, invitata Roxana Dreptu se referă la soțul său decedat, pictorul Ioan Inocențiu Dreptu. Consideră că acum viața lui îi aparține, că se poate plimba prin ea fără a ține cont de feluritele ei etape, gândindu-se la el cum era la o vârstă ori alta, fără constrângerea cronologiilor.

<sup>62</sup> Ne gândim la casa fostului vice-consul francez din Iași, Joseph Sibi, menținută în memoria locului prin recuperări narrative repetate. Relatările celor care includ în propria biografie fragmente din istoria acestei familii și a locuinței pe care ea o ocupa sunt o formă

rememorările lui Constantin Bălăceanu-Stolnici sunt preluate cu exactitate și de Annie Bentoiu. Ea le consideră elocvente pentru atmosfera proletcultistă de care scrie în evocările sale, importantă pentru noi fiind însă „amintirea din interiorul altei amintiri”, istoriile de familie comune: tablouri și cărți vechi, porțelanuri și mobile fuseseră furate sau incendiate, nescăpând de „expropriere” nici verighetele părinților lui Stolnici<sup>63</sup>. Barbu Cioculescu nu face nici el excepție, retrospectiile sale duplicând tragedia faimoasei biblioteci lovinesciene, deplânsă pe îndelete, după cum vom vedea, și în scrisorile Ecaterinei Bălăcioiu. El îi relatează Monicăi Pillat despre „magnifica bibliotecă acoperind un perete a lui E. Lovinescu, pe care o admirasem, cu rafturile ei sub sticlă, în puținele ședințe de cenaclu la care am luat parte, după decesul criticului. Conținea numai cărți în legătură argintie, cu cotorul de piele, tot în argint. Singurul volum salvat a fost găsit de tata la un anticariat de stat și adus în biblioteca sa, unde mai departe odihnește”<sup>64</sup>.

Apar însă și tăcerile firești, mai ales când co-povestitorii noștri mor, luând cu ei fragmente de text care ne aparțineau și nouă. Iar destrămarea acestei empatii viagere ne dă sentimentul că ne-am depărtat de „țarm” și că navigăm pe ocean cu o bărcuță din hârtie. În vara lui 2001, Sanda Stolojan vizita o prietenă, Sanda T., „înconjurată de prieteni, dar de fapt singură în mijlocul amintirilor (frate, fiu, soț, cumnat, cumnată, toți au dispărut)”<sup>65</sup>. Întâlnirea este o rară ocazie de a transforma conversația într-o autoevocare pe două voci, fiecare regăsindu-ne în odiseea celeilalte: „Vorbim de Poiana, proprietatea familiei sale, de casa de la țară devastată în cincizeci de ani de comunism. În timp ce o ascultam, mă gândeam la acei colecționari de patrimoniu artistic pierdut pe vecie [...] cum fusese mama ei, mare protectoare a artizanatului românesc, creatoare de ateliere de țesut (broderii, covoare) pe care le întreținea în județul ei oltenesc, în Gorjul ei drag. Totul a fost jefuit. Dar Sanda T. privește lucrurile cu seninătate. Mi-a amintit în trecere că strămoșii mei după mamă, familia G., erau înrudiți cu ai săi. Ar dori să lase casa goală, recuperată la Poiana, unei fundații care să amenajeze o «casă memorială» unde să fie adunate cioburile aceluia trecut de artă și istorie”<sup>66</sup>. Stinghere, cele două femei încercau fie să dialogheze în

---

de patrimonializare, numită în engleză *living memory*. Astfel, cele mai multe intenții de autoincluere *a posteriori* în povestea cuiva le înregistrăm în cazul Charlottei, fiică a lui Joseph Sibi, profesoară de franceză a multor generații. Vezi Olivier Dumas, *Charlotte Sibi. Domnișoara de franceză*, Iași, Institutul European, 2011.

<sup>63</sup> Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat. Memorii (1947-1959)*, vol. II, București, Humanitas, 2009, pp. 161-162.

<sup>64</sup> Monica Pillat și Barbu Cioculescu, *Povestind despre atunci*, București, Humanitas, 2012, p. 132.

<sup>65</sup> Sanda Stolojan, *Amurg senin...*, p. 186.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

continuare cu evocările celor stinși, fie să găsească noi apropieri și o altă comunitate de aduceri aminte<sup>67</sup>. De altfel, mulți dintre noi nu-și mai pot asculta bunicii, dar le rămân cumva alături prin faptul că dau mai departe rememorările acestora. De ce tocmai bunicii? Pentru că trecutul părinților nu poate să țină loc părinților înșiși. „Pe cât mă întristau lucrurile rămase de la mama, pe atât mă fermecau cele rămase de la bunica [Elena Sturdza, soția lui Gheorghe I. Brătianu], se confesează și Marie-Hélène Fabra. Am hotărât să transcriu pe computer povestirile ei, nu voiam să se piardă. Erau întâmplări din viața sau mai curând din viețile ei, având în vedere prin câte trecuse. Unele făceau parte din repertoriul familial și le știam pe de rost, altele nu. [...] Le-am auzit de la mama înainte să le citesc în caietele bunicii. Acum le transmit, la rândul meu, mai departe”<sup>68</sup>. Inițial, rememorările bunicii din România i se par ilizibile, trase de păr, melodramatice. Revenind însă în Franța după un prim contact, postdecembrist, cu locul de unde bătrâna plecase, Marie-Hélène încearcă să „intre” și ea, ca personaj, în evocările Elenei Brătianu. Căci nepoata ne vizitează țara folosind ca busolă legendele Brătienilor. Doar așa obiectele demodate cu care consoarta marelui istoric venise la Paris, „în 1958 sau 1959”, își căpătau acum adevăratul rost, dând istorisirilor un sens inaccesibil până atunci. Iar nepoata înțelegând „pe teren” trecutul din care acestea evadaseră, cele „câteva tacâmuri din argint, un vechi halat chinezesc din mătase brodată și multe fotografii”<sup>69</sup> se întorceau, metaforic vorbind, la ele acasă. Convinsă că „luxul iubește nostalgia”, intră în garsonierele rubedeniilor de aici, „ticsite cu mobile vechi, dantele și fotografii înrămate”<sup>70</sup>. Și i se pare că unchiul Riri, mătușa Lala și vărul Puiu se retrăseseră din timp ca s-o aștepte pe ea, musafirul din viitor.

Nimic deosebit, am spune, pentru că multe din amintirile noastre sunt trecuturi de adopție. Ne sprijină în acest sens și câteva artefacte vechi,

---

<sup>67</sup> Vezi capitolul „Nostalgia and Identity”, din Fred Davis, *Yearning for Yesterday: a Sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press, 1979, pp. 31-50.

<sup>68</sup> Marie-Hélène Fabra Brătianu, *Memoria frunzelor moarte*, traducere de Emanoil Marcu, București, Humanitas, 2012, pp. 44, 214.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 44. De altfel, una din fotografii, unde apare și regele Mihai, este narativizată cu atenție de Marie-Hélène, care tinde să descrie respectiva imagine ca pe o clipă de față la care ia și ea parte. Este clar că personajele din poza textualizată la pagina 10 îi fuseseră descifrate de altcineva, perpetuarea acelor „prezențe” depinzând de continuitatea vizualizărilor vorbite. Memorialista își verifică astfel capacitatea de „a da mai departe”, de parcă persoanele din fotografie ar aplauda privitorul perspicace, care îi recunoaște imediat și ne spune și nouă cine sunt. Căci nu își deapănă propriile amintiri, ci pe acelea ale bunicii, manifestând frica patrimonială a celor care îngrijesc trecuturi „primite”, necunoscute pe cont propriu. Știe foarte bine că fotografia nu ține decât o secundă și oamenii nu întârzie defel în ea. Rămân prea puțin acolo, lăsând în loc un substitut de proprie persoană: o ipostază în care nu mai revin demult, dar cu care se vizitează când și când.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 12, 140.

ce ne dau șansa de a acosta un trecut ori altul, rugându-l să devină puțin și al nostru. Nu facem psihanaliză și nu căutăm înțelesuri rătăcite, greu de adus la suprafața cuvintelor<sup>71</sup>. Inventariem aici diferite atitudini față de lucruri, oameni, momente și simțăminte care, grație textualizării, devin treptat un bun al tuturor. Cam aceasta ar fi cea mai scurtă definiție a ideii de „mic patrimoniu”. Și îi descoperim o accepție autoreferențială la Ion Vianu și o alta, la persoana a treia, preferată de Neagu Djuvara. Ambii iau în calcul și trecuturi prin care nu au fost, interogându-le în locul altora. Ion Vianu pleacă de la premisa realcătuirii de sine, cei despre care el scrie, dispăruți cu toții, întregindu-i viața: „[...] povestirea mea nu ar fi cu puțință, recunoaște Vianu, dacă nu mi-aș permite îndrăzneala de-a proceda la astfel de reconstituiri. Ele sunt posibile atâta vreme cât i-ai cunoscut bine pe actorii dramelor la care nu ai asistat. [...] «Eu» sunt chiar eu, cel ce scrie, cu identitatea mea precisă, consemnată în acte și în memoria celor ce m-au cunoscut și își vor mai aminti de mine mai târziu, până când generațiile mă vor pierde din vedere”<sup>72</sup>. Mai destins, Neagu Djuvara vede în supraviețuirea patrimoniilor familiale o îndemânare de a ieși frumos din scenă, o artă de a pune punct fără a-ți șterge cu totul urmele. Nu degeaba se oprește asupra lui Alexandru Saint Georges, „fost căpitan de cavalerie, colecționar pasionat, care părăsise armata pentru a se consacra exclusiv pasiunii sale de a aduna tot ce putea din trecutul țării noastre. [...] Pe el îl obseda grija că, după moartea fiecărui om care reprezentase cât de cât o fărâmə din istoria noastră, multe dacă nu chiar cele mai multe din obiectele și documentele pe care le posedase se pierdeau în neant. Așa că se străduia să scape de distrugere sau risipire tot ce putea, după dispariția unei personalități, uneori fără destul discernământ”<sup>73</sup>. Cei doi naratori se întorc mult în urmă, într-un timp bătrân, dar consumat totuși dimpreună cu alții; și vor să îl compatibilizeze neapărat cu un public nou-născut, absolut străin de vechile fapte ale vieții lor<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> Ideea de a scoate acest subiect din aria psihologiei și a-l aduce în aceea a antropologiei istorice nu este nouă, o arheologie a artefactelor care conțin propriul nostru trecut preocupând și alte medii academice. Vezi Rodney Harrison, John Schofield, “Artefacts”, în *After Modernity. Archaeological Approaches to the Contemporary Past*, Oxford University Press, 2010, p. 173.

<sup>72</sup> Ion Vianu, *Amor Intellectualis...*, pp. 28-29, 146.

<sup>73</sup> Djuvara reproduce și o epigramă care circula, la 1900, pe seama colecționismului amatorist practicat de Saint Georges. Vezi Neagu Djuvara, *Ce au fost boierii mari în Țara Românească? Saga Grădiștenilor (secolele XVI-XX)*, București, Humanitas, 2010, pp. 265-266.

<sup>74</sup> Posibilitățile de a duce tratative cu timpul sunt luate în discuție de Steen F. Larsen, Charles P. Thompson și Tia Hansen, “Time in Autobiographical Memory”, în David C. Rubin (ed.), *Remembering our past. Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge University Press, 2005, pp. 129-156.

Până și cele mai elementare certitudini se sting dacă nu le întreținem, protejăm ori susținem la necaz. Evident, nu există pericolul ca din unu și cu unu să rezulte altceva decât doi. Sunt însă alte adevăruri, care ne explică lumea și ne fac să ne pese de ea. Ele nu pot trăi fără asistența noastră și fără convingerea că marile reușite ale ființei umane sunt, din păcate, și cele mai fragile. În această categorie intră și ideea de „mic patrimoniu”. În ea nu intră doar mobilele Biedermeier și statuetele Meissen, ci și poveștile de viață care „ocrotesc” narativ memoria acestor „nimicuri dragi”, după cum le numea Lucia Terzea-Ofrim. Nu le-am înțelege importanța dacă nu am ști că printre primele victime ale dictaturii proletariatului au fost cărțile legate în piele (arse în curtea unui conac), serviciile de ceai Sèvres (date de pereți sau furate), claviaturile de pian (sparte cu patul puștii ori călcate cu cizmele). Acea lume în care ele păreau absolut normale ar merita, credem noi, măcar un succint *memento*. Altfel, toate obiectele de la care nu mai știm ce vrem vor crea istorii oarbe, inapte să mai lucreze pentru noi. În Paris, la 9 februarie 1993, Sanda Stolojan recunoștea această „răceală” față de ceea ce, în decembrie 2001, avea să numească „memoria unui timp neisprăvit, decapitat, asasinat în violența ucigașă a secolului pe care l-am străbătut”: „Am intrat, scria ea în februarie 1993, ca în fiecare an la această epocă, la magazinul «Le Père fragile», unde sunt solduri de porțelanuri și cristale. Pe o consolă, pahare de cristal de Boemia: albastre, verzi, galbene. Exact aceleași ca pe vremuri în sufrageria părinților mei. Să fi fost din cauza naturii cristalului? *Amintirea s-a transformat pe loc într-o prezență rece fără umbre*, un desen net, fără emoția acestui gen de regăsire cu obiecte familiare. Imaginile venite din memorie nu au fost *transfigurate*. Așadar, și cristalul care este șlefuit în acest scop poate să nu reflecte nimic decât pe sine, asemenea unei oglinzi goale, atunci când sursa interioară este stinsă”<sup>75</sup>. Obiectele readuc amintiri fugare, ca niște cunoștințe „din vedere”; sunt trecuturi atât de frumoase încât acum, văduviți fiind de ele, ne-am dori să nu le fi avut vreodată<sup>76</sup>. Ca să nu

<sup>75</sup> Sanda Stolojan, *Ceruri nomade. Jurnal din exilul parizian, 1990-1996*, București, Humanitas, 1999, p. 136. Iar referirea la „memoria unui timp neisprăvit” se găsește în Idem, *Amurg senin...*, p. 200.

<sup>76</sup> Reamintirile celor plecați din țară ne demonstrează de ce narativizarea unor obiecte și decoruri revolute poate fi un punct de observație din care vedem cum așa-numita *culture of mourning* trezește la viață anumite mize patrimoniale. Căci exilul este definit printr-un fel de mistică a relației om-spațiu, mai întâi prin ideea de *pierdere* și apoi prin aceea de *absență*: pierderea afectează individul, absența perturbă spațiul; omul se simte diminuat, iar spațiul desfigurat. În prima situație, amputarea pe care și-o provoacă cel ce părăsește țara aduce cu ea o anume insuficiență identitară. Exilatul se autodeposează de acel teritoriu din care făcea parte: or, un om fără loc este despuiat de vechea lui apartenență, stabilitatea biografiei de până atunci provenind și din buna lui situație geografică. În a doua situație, exilatul consideră că lipsa lui provoacă o criză de sens locului pe care îl ocupa acasă; totul



mai vorbim de casele sinonime cândva cu niște nume de familie, în interbelic necontând prea mult numele străzii, ci mai mult onomastica locuitorilor ei. De aceea, odată demolate acele imobile, replierea fostului proprietar într-un egou anterior eșuează, epilogul poveștii sale fiind lăsat astfel la voia întâmplării<sup>77</sup>.

Lucrurile vechi atrag de la sine niște cuvinte de o anume factură sau rememorările pretind, ca ingredient obligatoriu, niște obiecte mai bătrâne drept fundal? În ceea ce-i privește pe români, nu cred că ne-am referi mereu, aproape ritual, la decorurile de altădată, dacă ele ar fi dispărut de la sine și nu în mod abuziv. Căutăm așadar trecuturi defuncte, înhumate adânc în obiecte. Iar acestea dosesc destule povestiri necuprinse încă în rememorările de uz public. Prin urmare, culegem din memorii și jurnale cât mai multe referiri la artefacte, pentru că narativizarea lor poate da istoriei recente niște actori pe care nu-i știa. Cu o reticență totuși: menționat lapidar într-un *jurnal* (care contabilizează succint trecutul cel mai recent), obiectul nu este decât un ingredient indolent, într-o priveliște privată; pare însă mai convingător în aceste enumerări succinte, prin care autorul își stabilește laconic, dar precis reperele existenței sale; evocat însă în *memorii* (care iau distanță și administreză un timp îndepărtat), obiectul este puțin mai „construit”, mai artificial oarecum, devenind un personaj din care vrem neapărat să irumpă trecutul; în cazul jurnalului, obiectul se poate afla, impasibil, la dispoziția celui care îl remarcă; în cazul memoriilor, el este cumva pus la treabă, cerându-i-se să „orneze” distanța dintre „atunci” și „acum”; devenit un est de serviciu, bibeloul ne ajunge așadar din urmă și pătrunde, gâfâind, în amintirile care „dau bine”.

Chiar dacă nu au rezistat fizic, porțelanurile au supraviețuit din punct de vedere memorial. Grație prezenței lor imperturbabile, sunt niște foarte buni semnificați ai vremurilor revolute. Și este de la sine înțeles că acum își împing proprietarii în trecut, făcându-i inactuali. Doar e vorba de oameni care se povestesc din principiu la perfect compus, din cauză că

---

provine de la convingerea că spațiul devine inteligibil numai prin prezența individului care ține cont de el; a absenta de acolo înseamnă deci să-l destructurezi simbolic, să-l anonimizezi.

<sup>77</sup> Este o stare de spirit acutizată la românii întorși din exil. Literatura lor ne face să credem că timpul fiecăruia se simte bine într-un perimetru domestic pe care îl individualizăm acum sau îl personalizăm retroactiv. Așa că etapele biografice ale exilatului par că au latitudine și longitudine. Ne naștem oare pentru o durată care nu prinde consistență decât prin medierea spațiului? Ca să răspundem acestei întrebări, deosebim aici trei situații: prima, când ne situăm spontan în acel timp „nerambursabil”, timpul de acasă, un timp gratuit și venit parcă de la sine, prea puțin conștientizat; a doua, când suntem deja departe de România și timpul devine semnificantul unui spațiu („când eram în țară...”); a treia, când ne pierdem într-un timp de împrumut, al exilului, un timp ce nu încapă în vreo geografie particulară: lipsiți de protecția unei întinderi familiare, tânjim mereu după alocare, dar ne mulțumim cu o comparație: nu știu ce peisaj din Alpi s-ar apropia cumva de unul de la noi etc.

timpul lor s-a oprit într-un moment anume. Propunem așadar un studiu despre lucruri înfășurate în cuvinte, despre obiecte care își cer povestea înapoi. Ele se produc și se comercializează și astăzi în România postcomunistă. Dar nu contează data fabricației, ci vârsta lor socială. În imaginarul nostru, bibelourile se nasc bătrâne. De precizat totuși că „bibelou” este un obiect semiotic cu semnificații diferiți, putând însemna: „altădată”, „casa bunicilor”, „elite”; sau poate trimite la autofalsificare, anacronism, kitsch, bovarism, comunism, sărăcie. Aceste accepții polivalente jalonează succesiunea atitudinilor față de aceste artefacte, ilustrând, odată cu evoluția stilurilor decorative, o istorie socială a gusturilor și imaginilor de sine<sup>78</sup>. Investigația noastră aparține unui domeniu de cercetare căruia în engleză i se spune *cultural biographies of things*<sup>79</sup>. Ea trebuie să înceapă însă cu o bună înțelegere a surselor anchetei: memorii, jurnale, interviuri, scrisori, apropiate unele de altele prin referințele la un trecut pe care îl conțin, dar pe care nu vor să ni-l redea punct cu punct. Ele se subsumează literaturii autobiografice, *self narrative* în limbajul de specialitate. Luăm așadar în lucru niște texte care nu urmează neapărat firul cronologic și toate etapele unor biografii personale. Și urmărim felul cum aduc în discuție, cam aleatoriu, un obiect, o imagine sau decor domestic, făcând din ele un semnificat al ideii de „a fost odată”. De ce ni se pare că lucrurile sunt mai expresive decât faptele? Vom încerca să răspundem pe parcursul acestei cercetări.

Ne este dor de ceea ce eram cândva sau contează mai mult dorința de a ne reinventa? Rememorând, părăsim prezentul și-l colonizăm cu un timp inactual? Sau ne recompunem biografia apelând la un trecut preferat? Vom renunța oricum la el, ca să ne apropiem un altul. Faptele cu care ne istorisim viața la 85 de ani diferă de acelea cu care ne recomandam două decenii mai devreme. Memoria cea mai târzie nu e neapărat cumulativă, amănuntele cu care ea ne atrage atenția ascunzând printre ele multe uitări. Prin studiul de față nu epuizăm o temă, ci facem o pledoarie pentru sursele istorice neglijate, „reziduale”, peste care privirea cercetătorului trece prea ușor din cauză că nu conțin noutăți explicite, dezvăluri, anecdote etc. Spre deosebire de alți memorialiști, care fac tot posibilul să ia vorba despre Meissen-uri, Luli August Sturdza nu le include deloc în „palmaresul” său biografic: tocmai ea, care se remarcase prin expozițiile de ceramică și prin colecționarea hainelor din alte epoci! Dar când alții o evocă, nu pot, totuși,

---

<sup>78</sup> Odile Vincent, « Goût des choses, identification de soi », în Véronique Nahoum-Grappe, Odile Vincent, *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004, p. XIII.

<sup>79</sup> Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commodization as Process”, în Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.

să nu o pună în ecuație cu acele artefacte. Iată cum o ține minte Adrian Silvan Ionescu: „Obiecte vechi de tot felul, piese vestimentare, bastoane și umbreluțe, gulere și manșete, pălării de toate formele și dimensiunile, de damă și de domn – unele purtate curent de artistă –, albume cu fotografii-carte de vizită lipite pe carton, un pupitru încărcat de plicuri și cărți poștale primite din toată lumea erau tot atâtea atracții pentru un spirit dornic de cunoaștere”<sup>80</sup>. Când pe străzile Bucureștilor se purtau cu mare zel salopetele, Luli strângea veșminte din acea Belle Epoque, „pe care – crede același A. S. Ionescu – o perpetua cu propria-i existență, dusă cu discreție și modestie”<sup>81</sup>. În anii '50 românii aveau, evident, alte griji decât să viseze la epoca Titanicului, nostalgiile de acest gen neajutându-i atunci cu nimic; ba ar fi presupus și o doză considerabilă de masochism. Adunate însă pe furis, costumele Miticilor de berărie stimulau un fel de conștientizare și distanțare temporală față de lumea din care veneau; în definitiv, pălăriile cu voaletă erau și ele un pretext de autosituare, cumva ironică și resemnată, într-un timp străin, proletar și vitreg. Căci stridentă nepotrivire dintre rubașcă și joben îngăduia niște regresii ghidușe, la adăpostul deghezărilor de amuzament Luli și amicii săi jucând istoriei o foarte scurtă farsă. Avem însă și exemplul contrariu: în cartea sa *La taifas*, Aurora Liiceanu menționa niște porțelanuri care dădeau unui cuplu sentimentul de oarecare siguranță, de relativă certitudine<sup>82</sup>; este unul din cazurile care nu intră în orizontul cercetării noastre deoarece obiectele cu pricina nu sunt niște semnificante ale trecutului și nu servesc drept „proteze” ale aducerii aminte. Porțelanurile sunt aici metafora unui cotidian redundant și comod, în aparență neschimbat. Ele nu invită la autoevocare, ba dimpotrivă, îndeamnă proprietarii să se închidă într-un „aici și acum” fără vârstă. Or, pe noi ne atrag acele obiecte care, deși familiare, ne rup senzația de continuitate temporală. Fie că rămân mereu în preajma proprietarului, fie că îl părăsesc la un moment dat, ele ies cumva din actualitatea acestuia, stricându-i acordul cu sinele.

Avem însă și contra-exemple, adică scrieri autobiografice care paseizează intens percepții și sentimente active încă în intimitatea autorului. Cel puțin din jurnalul Oanei Pellea în această categorie se înscrie: prin intermediul cuvintelor iubim niște obiecte, visând că amintirile din ele vor îmbogăți și gândurile unor semeni. „8 martie 2003 [...]. Mergeam pe stradă și, brusc, am simțit nevoia să intru într-un anticariat. Mergeam pe stradă din ce în ce mai repede și nu mai aveam răbdare. Am ajuns, am deschis ușa și

---

<sup>80</sup> Adrian Silvan Ionescu, „Luli”, prefață la Luli August Sturdza, *Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat*, București, Humanitas, 2012, p. 15.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Vezi capitolul „Tristețea trecerii timpului”, în Aurora Liiceanu, *La taifas*, Iași, Polirom, 2010, pp. 39-40.

am răsuflat ușurată. Scăpasem, eram în siguranță. Nu știam de ce scăpasem, dar scăpasem. Ador anticariatele de mobilă, de cărți, îmi fac bine. Fiecare obiect spune ceva și te imploră, ca într-un magazin de animale, să-l iei acasă. Există și mobile orfane, care își caută părinți. E și trist, dar și bine într-un anticariat. E bine pentru că poți auzi multe povești. Dacă știi să asculți, poți afla cum lingurița asta, acum pricăjită, a fost odată, demult, de argint și a fost vedeta unui botez. Sau ce poveste fabuloasă are ceasul de buzunar din colțul sertarului [...]. Scaunele astea două au vreo sută de ani, sunt guralive și vor să numească pe toți care s-au odihnit pe ele. [...] am plecat acasă fericită. Scăpasem. Dar de ce, de cine fugeam când am intrat în anticariat?; am înțeles: de *azi*. A doua zi m-am întors și le-am luat acasă pe cele două scaune guralive. De atunci, în casă e mult mai mult zgomot. Povestesc și povestesc...<sup>83</sup>. Lucrurile fixează, oarecum, percepțiile noastre despre spațiu; iar acesta, odată îmblânzit, ne face cunoștință cu vremuri mai amicale și mai destinse, nevăzute de nici o angoasă. Astfel mai vizităm genealogii uitate, cu toate că acum, în pripitul secol XXI, *trecutul* nu mai durează mult: expiră cam repede și-l înlocuim imediat cu un altul, sosit adineaori. Totodată, crește vertiginos și previzibil numărul obiectelor „pensionate”. Iar generațiile de după noi le vor găsi *trendy* din cauza unui merit major: vechiturile ne asigură că timpul vine totdeauna de undeva, fiecare clipă având mica ei istorie. Mulțumită artefactelor luăm așadar distanță și ne panoramăm biografiile, hotărând, de bună voie, din ce poveste descindem.

Obiectele au o lungă trecere prin vreme, însoțind bunicii, bucurând părinții și nepărsind nepoții. Investind timp în ele ne recuperăm când și când propria persoană, chiar și atunci când porțelanurile nu ne mai aparțin. Grație acestor artefacte apropiate nouă, luăm distanță față de eurile noastre anterioare, ne etapizăm biografia. Ne preocupă *așadar cu ce segment temporal anume le asociem de preferință și care ar fi epoca pe care ele ar reprezenta-o cel mai bine*. Deși le știm dintotdeauna, avem sentimentul că încep să ne aparțină efectiv într-un moment de criză sau de recapitulare identitară, când stabilitatea ambientului privat este chemată să ne apere amenințările spațiului public. Fără o poveste care să le încapă, obiectele par că nu ne vor. Evitând să intre în posesia cuiva, nu pot fi istoricizate. Obțin însă un soi de respectabilitate, extras din vechimea evidentă și nu din vârsta lor incertă. Ținta demonstrației noastre ar fi așadar aceasta: urmărind unele asemănări și recurențe discursive, să arătăm că asocierea unor percepții cât se poate de personale (exprimate în jurnale sau memorii) poate duce la conturarea unei „comunități” de sentimente și de sensibilități, deci a unui domeniu bine conturat de analiză. Trecând dincolo de particularitățile

---

<sup>83</sup> Oana Pellea, *Jurnal, 2003-2009*, București, Humanitas, 2009, pp. 88-89.

biografice și afective ale fiecărui diarist ori memorialist, eșantionul textual ales de noi va semnala niște subiectivități auctoriale convergente, care ne pot indica o „obiectivitate” spontană, susținută și împărtășită simultan de o multitudine de indivizi. Cu alte cuvinte, orice obiect vechi ne pune sub ochi un trecut nou, pe care îl resuscităm împreună, verbalizându-l<sup>84</sup>. Nedorind să lansăm o ipoteză fără a mai urmări realmente ce se alege din ea, cercetarea noastră pleacă de la niște întrebări simple: de ce includem în retrospectivile personale niște obiecte revoluate, pe care cândva le ignoram și nu ne atrăgeau privirea într-un mod aparte?; de ce le redescoperim dintr-o dată și cum ne-ar putea ele „completa”? și dacă punem accentul pe ele, ce anume lăsăm în afara amintirilor?; câtă memorie istorică poate să conțină memoria unei familii? Ca răspuns provizoriu, spunem că ele joacă rolul „madlenei”, al detaliului salvator, „conservarea” lor în plan narativ făcându-ne să credem că trecutul nostru poate fi regăsit și ținut mai aproape. De ce preferăm oare obiectele vechi sau învechite de amintirile noastre? Pentru că se deosebesc de obiectele proletarizate, serializate, banalizate și anonimizate, condamnate să trăiască atâta timp cât sunt utilizate. De aceea, specia de text utilizată în cercetarea noastră este una preponderent introspectivă. Ea se deosebește de abordările „aseptice”, aplecate exclusiv pe devenirea intelectuală și profesională, pe tabloul social-politic ori pe un eventual conflict cu regimul comunist. Ne preocupă cei care, aidoma lui Radu Petrescu, recunosc că „fără să am amintiri propriu-zise, încerc emoții vechi, de curând reînnoite”<sup>85</sup>. Dar cu toate că pasajele citate sunt deseori foarte analitice, intenția psihologizantă nu intră în preocupările noastre: urmărim mai curând *autoidentificarea* povestitorului cu experiențe resuscitate, indiferent dacă sunt personale sau aparțin și altora. Crearea unor noi amintiri – și nu inventarierea lor – are șanse de izbândă atunci când invităm în biografiile noastre povești de viață cu care nu ne-am intersectat realmente. Ni le asumăm *à rebours*, din cauză că ne regăsim în ele, readunând rememorările mele și ale tale într-un „altădată” comun, al mai multora dintre noi. Câteva din obiectele care ocupau gândurile lui Mircea Horia Simionescu indică și tipul de text pe care lucrăm: „[...] fiecare are propria istorie și sentimentele mele pentru fiecare sunt altele, mă gândesc la un catalog al calităților și la

---

<sup>84</sup> Laurent Olivier vorbește despre fabricarea trecutului în colectiv. Vezi articolul său din Victor Buchli, Gavin Lucas (eds.), *The Archaeologies of the Contemporary Past*, London and New York, Routledge, 2001, p. 180.

<sup>85</sup> Este o însemnare din 8 august 1950. Vezi Radu Petrescu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice. Jurnal 1946-1951 / 1954-1956*, București, Humanitas, 1999, p. 252. Din punctul de vedere al disponibilității cu care „inhalăm” acest gen de texte, avem două variante: fie luăm act, sec, de faptul că în 1950 pe Radu Petrescu îl încercau niște aduceri aminte; fie ne amintim, împreună cu el, cele rememorate, regresivă în timp depinzând și de empatia noastră.

posibilitatea unei ierarhii după alte criterii decât ale utilității. Obiectele germinează continuu sentimente – nota el la 19 august 1964 –, unul mă înapoiază cu trei decenii în urmă, unde întâlnesc mâna bunicii înarmată cu cârpa de praf, altul mă poartă lângă raftul de cărți al unei librării, sub care am simțit că-mi voi da sufletul de fericire. Hotarele precis trasate, precum liniile pătratelor ce alcătuiesc jocul de șotron pe suprafața trotuarului. Știi acum bine câte pătrățele trebuie să sari ca să treci de la bucurie la cea mai dureroasă melancolie, de la lehamite la exuberanță. Organizarea spațiului afectiv, concretețea obiectelor exterioare ajutându-te să realizezi combinații reușite, altfel pândite de primejdia cenușului<sup>86</sup>. Obiectele, mereu aceleași și mereu îngăduitoare, sunt luate drept martore ale schimbărilor pe care timpul le aduce în noi. Sunt niște biografii tăcuți, ce ne redau frânturi de viață – consumate inițial prea repede – ca să înțelegem ceva din ele. Același diarist descoperea, la 4 iunie 1965, diferența dintre egoul aceluși moment și cel etalat în jurnalul anului 1947: „[...] zburam pe-atunci prea sus, scriam cu atâta vioiciune despre moarte și nu luam seama mai deloc la concretețea și veșnicia lucrurilor, ignorând micile obiecte din jur”<sup>87</sup>. Nu ne sunt deci utile acele scrieri din care subiectivitatea autorului lipsește, noi citând mărturisiri prin care individul se întoarce puțin spre el însuși, spunându-ne ceva și despre identitatea lui civilă, privată, domestică. Demersul nostru are la origini cercetări patrimoniale, urmărind în literatura autobiografică intențiile recuperatorii și nu inflexiunile freudiene. În plus, trebuie făcută o departajare între obiectele prea „de basm”, asociate copilăriei și care aparțineau familiei sau unor terțe persoane, pe de o parte, și artefactele „personale” cu care memorialistul se identifică și mai târziu, atunci când încearcă să se definească, pe de alta. La ultima categorie apelăm atunci când am vrea ca un trecut ceva mai primitiv să înghită un prezent mai puțin prietenos.

La noi acasă, depănăm amintiri ca să ne completăm sau ca să ne protejăm reciproc. În primul caz, facem exerciții de autorecuperare narativă mai mult pentru alții decât pentru noi. O scrisoare a Monicăi Pillat către Pia Pillat, din 5 septembrie 1973, ia în atenție obiectele care ne adună laolaltă, ne țin aproape unii de alții, făcându-ne complici la amintirile celorlalți: „Fiecare lucru are viața sa strânsă în sine însuși de zeci de ani, altele au numai câteva luni, dar totuși fiecare obiect învie momente, zile, chipuri, cuvinte, siluete – așa încât odăile sunt pline de prezențe”<sup>88</sup>. Narativizarea sfidează deci distanțele (Pia nu era în țară), estetizând interioare de locuință

<sup>86</sup> Mircea Horia Simionescu, *Febra. File de jurnal, 1963-1971*, București, Editura Vitruviu, 1998, p. 87.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.

<sup>88</sup> *Minunea timpului trăit. Din corespondența Monicăi Pillat și a lui Lily Teodoreanu cu Pia Pillat*, București, Humanitas, 2010, p. 85.

și apoi armonizând lucruri cu oameni, spre a-i reuni într-un același tablou afectiv. Autobiografia ar fi aici o metodă de a înapoia niște datorii, de a-i „reîntregi” pe cei care ne-au dat ceva din ei, renunțând la un bine al lor în favoarea noastră. Amintindu-ne de ceea ce alții au „pus” în noi, ne retragem parțial din propriul trecut; și îi rechemăm în spațiul volatil al memoriei individuale spre a-i avea, încă o dată, alături. În al doilea caz, rememorarea sinelui înnoiește o exasperare: povestim ceea ce am vrea să uităm, pentru că amintirile, odată împărtășite, aparțin și altora și ne aparțin parcă mai puțin. Dându-le mai departe răsuflăm ușurați, fugim un pic din ele. De altfel, esențială nu este eficacitatea recuperării, ci reacția pe care naratorul o obține din partea publicului. Altfel spus, important este ca oamenii să se lase captați de poveste și să simtă, la un moment dat, că fac parte din ea. Nu contează exactitatea reconstituirii, ci câți dintre noi își însușesc amintirile memorialistului. Puse laolaltă cu nostalgiile noastre, ele ne pot securiza eul, pentru că memoria individuală nu se reduce niciodată la o istorie trăită pe interior, având nevoie de „ogindiri”, de traume similare și suveniruri „siameze”. Cu alte cuvinte, se pot salva acele obiecte narativizate de proprietar și pomenite din nou în amintirile celor ce ascultaseră istorisirea lui inițială. În memoriile sale, scrise între 1977 și 2000, Mircea Berindei reiterea amintirile Marthei Bibescu. Privim deci în jur rezemându-ne pe cuvinte, cu bunăvoința lor devenind și noi spectatorii unor lucruri nevăzute vreodată: „[...] oaspeții treceau din camera brâncovenească într-un elegant salon *empire*, ca dintr-o țară în alta, ca dintr-un veac într-altul, cu viteza uluitoare a gândului. [...] Domnul Jacques Truelle, ministrul Franței la București, mângâie brațul unui fotoliu terminat cu un cap de sfînx lucrat în bronz.

– Mobila asta, spune el colegului său italian, poartă, dacă nu mă înșel, pecetea incomparabilă a lui Jacob Desmaltier, *ébéniste de l'Empereur*...

– ...și a aparținut, se grăbi să completeze amfitrioana, lui Napoleon I-ul, iar mai târziu familiei Bauffremont [...]

– Mobila acestui salon mi-a fost dăruită de soacra mea, nepoata lui Napoleon, căreia i-a parvenit de la familia Bauffremont, cu care era înrudită. Numele de Bauffremont vă este desigur cunoscut, Excelență, și din cartea lui Marcel Proust, *Pastuches et mélanges*, ca fiind acela, după cum recunoaște și autorul, al «primei rase a regilor noștri, ce ar putea revendica pe drept cuvânt tronul Franței»<sup>89</sup>. Berindei sesiza că legenda mobilierului era spusă de Martha Bibescu tuturor oaspeților care îi treceau pentru prima dată pragul. Erau, într-adevăr, piese de valoare ce se cereau repovestite, noul

---

<sup>89</sup> Mircea Berindei, *Paravanul venețian. Portrete și amintiri*, București, Humanitas, 2004, pp. 93-94.

vizitator intrând și el în biografia unui obiect sau altul, alături de trecutele generații de privitori.

Bibelourile! Nu credem că a existat în comunism intenția acumulării acestora, dar practica dăruirii lor fiind atât de populară – erau cadouri universale, adecvate oricărui prilej sau destinatar – încât mulți români se trezeau colecționari fără voie<sup>90</sup>. De fapt, suntem mai puțin atașați de obiecte și mai mult de locurile pe care ele îl ocupă vreme îndelungată. Acesta este și motivul pentru care facem o deosebire între rememorările unde obiectele sunt pomenite în trecăt și acelea unde evocarea interioarelor este un scop în sine. În literatura autobiografică întâlnim fie un memorialist ce refuză trecerea timpului și trăiește la începuturile locuinței sale pierdute, fie unul care se înconjoară de obiecte ca să adune, pentru mai târziu, niște amintiri ușor de anticipat, niște melancolii „de-a gata”. Ambele categorii își tratează domiciliul ca pe un „pedestal” al propriei persoane. Astfel, în rolul său de „șeherezadă”, Martha Bibescu își îndemna musafirii să admire dezordinea studiată din unele camere ale Mogoșoaiei, lăsate aparent la voia întâmplării, pentru a semăna cu vechile tezaure din Orient sau cu așa-numitele *chambres des merveilles* din Occident. Vizitând-o în 1940, diplomatul Mircea Berindei rememorează acel episod, observând modul în care specificul obiectelor de care ea se atașase îi influența și ținuta socială. „Era perfectă în rolul ei de castelană-ghid și se exprima cu eleganța unei altețe regale”, precizează Berindei, după ce descria pe larg și „inventarul” utilizat de prințesă atunci când se punea în scenă: „Pe mese, erau întinse cusături brodate cu fir de aur și de argint, luceau sfeșnice arămii, înverzite de vreme, și zăceau, aruncate acolo ca din întâmplare, biblii vechi, legate în metal scump, în sidif sau în lemn sculptat, narghilele, iatagane, cădelnițe, mățăanii de chihlimbar, cutiuțe filigranate pentru giuvaieruri și câte alte mărunțișuri de preț. Pe jos erau așternute covorașe de rugăciune roase de genunchii credincioșilor mahomedani, iar în mijlocul odăii, pe un șevalet, trona un portret în ulei al lui vodă Brâncoveanu. La stânga, pe un perete, un tablou uriaș îl înfățișa pe contemporanul voievodului român, pe regele Franței Ludovic XIV copil, culcat pe catifele încrețite. Încăperea avea ceva din strălucirea metalică și policromă a unei biserici grecești, dar și din aceea îmbâcsită cu obiecte disparate, eteroclite, neașteptate și încântătoare a unui bazar din Stambul”<sup>91</sup>. *Trebuie să fim însă conștienți de pericolul de a cădea*

---

<sup>90</sup> Sociologia și antropologia darului pun această situație în categoria *things exchanged in equality-matching relationships*, foarte potrivită pentru „etica și echitatea socialistă”: nici dăruitorul și nici dăruitul nu câștigau sau pierdeau ceva în mod disproporționat, cadourile fiind alese în așa fel încât aduceau pe cei doi la un același nivel simbolic. Vezi Aafke E. Comter, “The Social Meaning of Things”, în *Social Solidarity and the Gift*, Cambridge University Press, 2005, p. 24.

<sup>91</sup> Mircea Berindei, *op. cit.*, p. 86.



prizonierii acestui tip de texte, emițând parafraze complezente și ratând astfel demersul analitic. Un asemenea avertisment găsim în jurnalul lui Matei Călinescu. Referindu-se chiar la Martha Bibescu, el scria la 9 ianuarie 1981: „În pregătirea cursului despre literatura secolului XX, pe care îl încep cu Proust, citesc despre Proust nu critică, ci mărturii și materiale biografice. Dau așa peste *Le voyageur voilé* de Marthe Bibesco, plină de kitsch aristocratic, punctat de câte-o remarcă spirituală, care însă de cele mai multe ori nu-i aparține. De pildă, laconica observație a lui Antoine Bibesco, prietenul lui Proust: « ce qu'il y a d'admirable dans le bonheur des autres, c'est qu'on y croit ». Toate citatele din Proust superbe, cu toate că și în cazul lor punctul de plecare e adeseori kitsch (dulcegării genealogico-onomastice)»<sup>92</sup>.

Refăcut din memorie, livingul burghez formează un peisaj interior, cu o structură impresionist-melancolică; iar descrierea abundă în obiecte-reminder, invocate atunci când vrem să ne întoarcem în timp, pe propriile noastre urme<sup>93</sup>. Voga decorativă iscată de felul în care Camil Petrescu își introducea personajul „doamna T.” într-un interior cubist din romanul *Patul lui Procrust* (1933) confirmă una din vechile noastre ipoteze, aceea că ficțiunile livrești pot genera realități sociale<sup>94</sup>. Sanda Nițescu reconstituie din cuvinte „sufrageria lăcuită în negru, în «stil cubist», pe care părinții mei, proaspăt căsătoriți și iubitori de «modernitate», o cumpăraseră împreună cu restul mobilierului chiar înainte de război, mai exact în 1935. Acest mobilier care căpătase cu timpul o nuanță de un brun pe ici pe colo mai șters, căci niciodată nu putea fi înlocuit, era alcătuit dintr-o masă pătrată ce putea fi mărită – pentru douăsprezece persoane –, dintr-o duzină de scaune pătrate acoperite cu o țesătură biege chiné, dintr-o vitrină plină cu tot felul de porțelanuri și bibelouri, de o valoare îndoielnică, dar nu lipsite de farmec și dintr-un lung bufet – aparținând aceluiași ansamblu lăcuit în negru – pe care trona majestuos un aparat de radio din lemn, marca Telefunken. Acest bufet

---

<sup>92</sup> Matei Călinescu, *Un fel de jurnal (1973-1981)*, Iași, Polirom, 2005, p. 226.

<sup>93</sup> Vezi Joe Moran, “Houses, Habit and Memory”, în Gerry Smith and Jo Croft, *Our House. The Representation of Domestic Space in Modern Culture*, Amsterdam & New York, Editions Rodopi B.V., 2006, pp. 27-42.

<sup>94</sup> Corelația dintre popularitatea cubismului și romanul unui scriitor de succes, Camil Petrescu, aparține Irinei Cărăbaș, “The Shadow of the Object. Modernity and Decoration in Romanian Art”, în Carmen Popescu (ed.), *(Dis)continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the First Half of the 20<sup>th</sup> Century*, București, Editura Simetria, 2010, p. 134. Autoarea acestui interesant studiu bănuiește că scriitorul se gândea la atelierul lui Max H. Maxy, unde experimentele decorative tipice școlii Bauhaus permiteau conviețuirea noilor tendințe cu ecouri ale artelor decorative tradiționale. Vezi în acest sens carpeta, bancheta lăcuită cu negru, sfeșnicul, vasul de flori și scrumierele din albumul expoziției *Spațiul modernității românești, 1906-1947*, București, Editura Fundației Arhitect Design, 2011, pp. 62-63.

uriaș, așezat de-a lungul zidului, adăpostea tacâmurile, vesela cea mai prețioasă, frumoasele fețe de masă albe din damasc ale Mamei [...]”<sup>95</sup>. Descrierea poate plictisi un cititor care nu știe cum arătau acele lucruri, dar accentele prin care memorialistul umanizează „priveliștea” pot trezi curiozitatea noastră. Lucrurile sunt pretextul de a remarca oameni, membri ai familiei sau cunoștințele despre care, mai târziu, credem că simbolizau civilizații pierdute. Astfel, obiecte astăzi comune trec drept un fel „oseminte” ori „blazoane” ale celor care nu au lăsat în urmă vreun portret ori vreo altă metonimie a biografiei lor. „Odaia părea neschimbată din secolul al XIX-lea – spunea Mircea Berindei despre locuința profesoarei Eugenia Nicolau din Târgu Mureș –, când s-ar părea că fusese locuită cu oameni cu multă dare de mână, pentru că pe mobila bine lustruită, din lemn de culoarea mierii, se aflau așezate în cea mai perfectă armonie tăvi și ceainice, zaharnițe și potire, toate de argint, iar în vitrină cristale, porțelanuri, tacâmuri, acestea din urmă în cutiile lor dublate cu mătase vișinie, toate de mare preț”<sup>96</sup>. Venea și cu o completare mai grăitoare despre modalitățile de a face curte obiectelor cu care coabităm: „Doamna Nicolau pictase între timp ceva, se născuse între timp un tablou din nimic și-l căutam cu emoție. Descopeream îndată, pe șevalet, o pânză pe care era zugrăvit, de pildă, un vas cu albăstrele. Recunoșteam cu uimire vasul, care ședea de obicei pe comodă, precum și colțul mesei ovale, ba chiar și o bucată din fața de masă pe care se afla parcă din întâmplare o carte, da, almanahul *Lumea ilustrată* pe anul în curs, același pe care doamna Nicolau mi-l dăruise, ca de obicei, îndată după apariția lui”<sup>97</sup>. Proprietara obișnuia să transpună pe o pânză aceste mici crâmpie de adevăr vizual, transferându-le astfel într-un registru bidimensional și anistoric, de parcă lucrurile de lângă ea descindeau dintr-un tablou și nu invers. Un episod cumva similar remarcăm în jurnalul lui Theodor Pallady, unde pictorul primește un vas, dăruitorul crezând că-l va regăsi cândva într-una din lucrările maestrului<sup>98</sup>. Spera însă în zadar, pentru că Pallady nu portretiza din reflex spațiile prozaice ale existenței: „[...] obiectul e fără valoare prin el însuși... Artistul trebuie să-l simbolizeze”, teoretiza el la 18 februarie 1941<sup>99</sup>. Pe 25 martie același an își completa ideea cu acest aforism: „A depăși obiectul... care trebuie să fie doar un punct de plecare pentru a exprima ceea ce vedem noi personal în el”<sup>100</sup>. Pallady recunoștea neputința picturii de a ocoli colonizările narrative,

<sup>95</sup> Sanda Nițescu, *Un fir de mărar și cerul albastru*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 46.

<sup>96</sup> Mircea Berindei, *op. cit.*, p. 17.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>98</sup> Este însemnare din 19 aprilie 1941. Vezi *Pallady scriind...*, p. 182.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 177.

intrarea unui obiect în dreptunghiul unui tablou depinzând și de povestea ce-l recomandă. Or, obiectele nu sunt bune de nimic dacă nu ne ajută să dăm densitate unei clipe: aceea când ne bucurăm de imaginea deja „postumă” a lucrului pictat, redescoperit pe pânză ca o cunoștință veche. Reinventăm astfel lucruri ca să le devenim „părinți” și pentru ca lumea lor să reînceapă puțin cu noi, cei care le dăm o altă viață.

Contează, nu mai puțin, investiriile culturale și epice care semiotizează un interior, racordându-l la niște tendințe macro, al căror epigon tardiv este. Mircea Berindei ne dă un alt exemplu, pe Valentina Carp, „profesoară de lucru”: „[...] pe divanul jos, acoperit cu un covor persan, pe care dormea noaptea, puzderie de perne cu fețe lucrute de ea cu acul, pe etamină, sau pictate tot de ea, pe catifea, cu motive orientale. De altfel, Orientul romantic era prezent cu insistență și în camera de primire. Se afla acolo, între altele, o măsuță de lemn hexagonală, foarte joasă, pirogravată tot de ea și tot cu motive orientale. [Pirogravura era la modă pe vremea aceea.] Pe măsuță, erau înghesuite artistic, ca pe un tablou reprezentând o «natură statică», o narghilea, un colier de chihlimbar, un mic album cu vederi de la Constantinopol”<sup>101</sup>. Cum se explică interioarele care sugerau Orientul? Erau inevitabile în casele elitelor poate și din cauză că reședințele domnești le acceptaseră ca fiind normale<sup>102</sup>? Dialogând cu Filip Lucian Iorga, despre conacul de la Blânzi, Alexandru Paleologu nu lăsa de o parte una din componentele obligatorii ale locuințelor boierești de atunci: „[...] în partea stângă se deschidea o ușă spre camera turcească. Era un vechi obicei, ca într-o cameră să se adune lucrurile aduse din călătoriile în Orient. Nu erau neapărat turcești, dar erau orientale: canapele, perne, sofale... – *Poate o narghilea*. – Nu lipsea. Și acolo îți puteai petrece foarte confortabil siesta, după-amiezele, odihnindu-te și citind”<sup>103</sup>. Este un Orient descoperit prin mijlocirea Occidentului, un Orient generic, mai degrabă arab decât otoman. Este acea lume în care vesticii vedeau, încă din secolul XVIII-XIX, doar turbane, haremuri și narghilele: o heterotopie în care timpul își făcea încă siesta, neintrând „din prima” în repeziciunea anilor moderni. Nu este vorba de un Orient concret, ci de o dimensiune paralelă, a celor o mie și una de nopți; de acolo poți privi istoria din culise, dezimplicat, fără a-i grăbi orologiile. Un Orient culturalizat astfel se delocalizează și emigrează oriunde este dorit și visat. Devine o nouă „cameră cu minunății”, un cufăr burdușit cu răgazuri și mirări. Acesta este tiparul pe care îl utilizăm atunci când, după 1878 și 1913, „înfiem” și patrimonializăm Dobroea și

<sup>101</sup> Mircea Berindei, *op. cit.*, p. 19.

<sup>102</sup> Ne referim la reședința lui Alexandru Ioan Cuza din București. Vezi Irina Spirescu, *De la Orient la Occident. Decorația interioară în reședințele domnești și boierești (1774-1914)*, București, Editura Noi Media Print, 2010, p. 75.

<sup>103</sup> *Breviar pentru păstrarea clipelor...*, pp. 58-59.

Cadrilaterul, tratându-le ca pe un Orient intern. Decorurile cu inflexiuni orientale nu melancolizau trecutul otoman sau fanariot. Sugerau însă că iataganele și sofalele puteau fi luate ca produse autohtone, fără a se număra totuși printre mărcile noastre identitare. Camerele „à la turque” formau o Ruritanie românească, pe care o colonizam treptat, spațial și memorial: cu palatul lui Carmen Sylva de la Constanța, cu cel al Mariei de la Balcic, cu mitul insulei Ada Kaleh, cu vestimentația de beduin de la balurile mascate ș.a.m.d.<sup>104</sup>. Sar însă în ochi acele aglomerații de artefacte, diverse ca vârstă, proveniență și realizare, unele semnificând neapărata aflare la modă, iar altele, cum erau cele orientale, dând și vechimii șansa de a mai sta puțin cu noi. Obiectele se amestecă pentru ca etapele istorice să nu apună niciodată pe de-a-ntregul, concomitența lor temporală tolerând și coexistența estetică a diferitelor gusturi. Deși nu rememorează, ci doar bagă de seamă, Arabella Yarka textualiza în jurnalul său antecedentele obiectuale ale reședinței Goleștilor: „Golești, 4 septembrie. [...] Încăperile sunt mobilate fără pretenții, dar cu mult bun gust. Pe pereți, pe jos și pe numeroasele sofale sunt frumoase covoare orientale și tapiserii persane. Sunt mobile Biedermeier, sobe, ceramică românească, portrete de familie și oglinzi vechi, bibelouri de toate felurile, din toate epocile și de peste tot. [...] Când se lasă seara, lămpile de petrol ne duc înapoi pe vremea bunicilor noastre – unele dintre ele ne surâd din ramele cu auritura stinsă prinse în peretele îmbrăcat cu un frumos covor din răsăritul Anatoliei”<sup>105</sup>. Diarista dădea o „lecție de privit”, cum am spune astăzi, supunându-se însă unor conformisme vizuale prin care te includeai sau nu în „lumea bună”. Ea încerca să demonstreze că știa acel cod monden al ochiului educat, după ce alții o învățaseră că mărfurile orientale nu puteau lipsi dintr-o casă de *bon ton* și, mai ales, din eventuala ei descriere. Iar Alexandru Paleologu este unul din involuntarii săi emuli, conu Alecu știind că succinta rememorare a „persanelor” de la Blâni îl asocia lumii din care acestea veneau: una înnobilită acum nu de simpatia ori curiozitatea noastră, ci numai de propria bătrânețe<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Fiindcă tot vorbim despre eterna reînnoire a lucrurilor, reproducem o anecdotă strâns legată de subiectul nostru: la 4 mai 1931, Carol II și Nicolae Iorga vizitau insula Ada Kaleh; aici, suveranul român se oprea la cafeneaua „Moka”, unde gazdele îl serveau cu aceeași ceașcă din care băuse tatăl său, regele Ferdinand. Vezi Marian Țuțui, *Ada Kaleh sau Orientul scufundat*, București, Editura Noi Media Print, 2010, p. 34.

<sup>105</sup> Arabella Yarka, *De pe o zi pe alta. Carnet intim, 1913-1918*, traducere de Denisa Toma, București, Editura Compania, 2010, p. 26.

<sup>106</sup> După cel de-Al Doilea Război Mondial, covoarele orientale aveau încă valoare, îndeosebi dacă erau moștenite și nu achiziționate de curând. În corespondența Ecaterinei Bălăcioiu apare deseori Sabine Thomas, poreclită, după cum arăta Astrid Cambose, *la riche héritière*, din pricina țesăturilor arăbești lăsate de o mătușă cu stare. O parte a acelor covoare de Buhara, Shiraz și Belucistan fuseseră de altfel adăpostite în casa lui Eugen Lovinescu.

Aranjamentele interioare „periodizau” istoria relaționărilor noastre cu estetica occidentală, oglindind, prin schimbările de gusturi, tensiunile dintre generații. Situat între Sinaia și Comarnic, castelul de la Posada transpunea foarte bine acest conflict al vârstelor și al imaginilor de sine. Bătrâna prințesă Valentina Bibescu, mama lui George Valentin și soacra celebrei Martha Bibescu, se identifica cu mobilierul strict franțuzesc, femeia preluând, în comportamentul său, ceva din rigiditatea stilurilor *Louis XV* și *Empire*. Conformismul ei scrupulos ipostazia atât primele noastre contacte cu Occidentul modern, cât și cele dintâi transferuri culturale din acea zonă. Generația următoare, reprezentată de nora ei, se familiarizase realmente cu atmosfera intelectuală pariziană și de aceea dădea occidentalizării o notă mai aparte, mai jucăușă, mai relaxată, mai orientală. De aceea, scrobitele decoruri ale Valentinei erau deci silite să coabiteze cu camerele Marthei, împodobite *à la turque*. „Întoarsă dintr-o călătorie făcută cu automobilul în Persia, care i-a inspirat prima sa carte, *Les Huit Paradis*, Martha a introdus la Posada o notă orientală, cu pisicile de Angora, faianțe persane, divan acoperit cu covor și perne multicolore, care-i plăceau profund bătrânei prințese Valentine. *L'écurie des vaches*, așa botezase ea divanul pe care nora cu prietenele ei ședea trântite, în loc să se așeze țepene în scaunele stil, mobilă din epoca napoleoniană, rămasă în familie”<sup>107</sup>. Nu știm însă dacă tânăra soție a prințului George Valentin voia să confere designului ceva din atmosfera celor *O mie și una de nopți* ori doar mima, la rândul ei, un alt capriciu occidental, mai precis un model lansat în secolul XVIII de Madame de Pompadour. Iată aici și un mic paradox, tinerii „moderniști” adjudecându-și semiotic un „semn” consacrat al bătrâneții sociale și al „Vechiului Regim”: epoca fanariotă cu bine știutele narghilele, transformate *post factum* în echivalente culturale ale boieriei cu ișlic. Încă o dovadă în această direcție găsim tot în amintirile Zoiei Cămărășescu: o zgârcită proprietăreasă grecoaică, madame Papadopol, dovedea că ideea de *vechime* accepta vremelnice trei echivalenți: bunicii absenți cu totul, pentru că ești ținut minte numai dacă ai niște amintiri de încredințat celorlalți; un fanariotism amnezic și deculturalizat, ce nu se putea imita nici măcar pe sine; turcisme *prêt à porter*, prea convenționale și occidentalizate ca să nu fie kitschuri. „Pe bătrâna aceasta am pomenit-o des după moartea ei. Îmi lipseau poveștile ei ciudate dintr-o lume trecută, în odaia turcească unde alergam după ce îmi sfârșeam lecțiile și unde mă primea cu o blândețe ce-mi amintea de gramama cu care trăisem prea puțin. [...] O găseam așezată pe unul din cele două divane gemene ce-și făceau *vis-à-vis* peste podeaua

---

Vezi, de exemplu, Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *op. cit.*, p. 198; este scrisoarea din 17 ianuarie 1948 și nota lămuritoare din subsolul paginii.

<sup>107</sup> Zoe Cămărășescu, *Amintiri*, București, Editura Vitruviu, 2004, p. 264.

ridicată ca o treaptă, îmbrăcată cu covor. Niște perne îndesate, îmbrăcate în aceeași stofă ca și sofalele, le înconjurau, rezemate de perete. Între cele două sofale, pe o măsuță rotundă, ședea o narghilea cu ciucuri de lănuiri colorate, din care nu trăgea nimeni. Pe zidurile vopsite în culori vii, cu modele turcești, atârnavu tablouri de frumuseți orientale. Cu sânul ispititor, odalisca îndoia deasupra capului, împodobit cu bani de aur, brațele ei albe și prost desenate. Tavanul, zugrăvit cu imitație de *moucharabia*, din care atârna lampa cu sticle de diferite culori, desăvârșea nota turcească a acestei odăi<sup>108</sup>. Toate acestea nu pot fi interpretate drept o nostalgie după un trecut de lungă durată, ci mai curând o reacție față de un prezent de dată recentă; căci nu ne dăm seama de ceea ce este actual decât observând ce lucruri s-au retras între timp din viața noastră curentă.

Relația om-obiect este una de ajutor și semnificare reciprocă: lucrurile nu mor decât odată cu cei care puteau să spună ceva despre ele, artefactele „decodate” nefiind acelea distruse ori furate, ci acelea nepovestite. Aici intervine și deosebirea dintre bibeloul „elitist” și acela „de masă”, din anii comunismului. Primul era ținut minte în funcție de proveniența lui (Paris, Viena), în timp ce acelea „proletare” persistă în memorie nu prin calitățile obiectului propriu-zis, ci aducându-ne aminte de momentul primirii lui, de persoana care le-a dăruit. Înainte de 1945, bibelourile existau parcă „de la sine”, făcând parte dintr-un mod de viață anume și personalizând o încăpere; după aceea, devin mult prea explicite ca ornament sau cadou, anonimizând, prin producerea lor în serie, miile de locuințe în care poposeau. Mai mult, continua micșorare a spațiului locativ „înmulțea” obiectele de această factură. Vedem în urâtele bibelouri comuniste un fenomen contemporan, dar nu neapărat actual, desconsiderarea lor fiind deja o probă a distanțării temporale și culturale de acele vremuri, când le țineam cu toții la mare preț. Un procedeu mnemonic similar se aplică și bibeloului „burghez”, dar în sens apreciativ: este recuperat narativ după 1989, tocmai raritatea și caducitatea lui făcându-l semnul unui timp pierdut și, totodată, regretat. Mai pe scurt, haideți să-l lăsăm pe Freud în pace și să acceptăm că „Meissen-ul” și „balerina” se pot număra încă printre sursele istoriei recente. Totul depinde de priceperea cu care le valorificăm, de îndemânarea cu care obținem informații de la ele. Nu mai avem însă prea mult timp la dispoziție, porțelanurile „boierești” din târgurile de stradă fiind cumva un semnal de alarmă. „Antichitățile” expuse pe strada Lăpușeanu din Iași nu sunt cumpărate din cauză că ar face o notă discordantă cu designurile șablonarde din blocurile noastre. Ni se par stranii și nu ne trage inima să le ducem acasă. Nicăieri nu mai este nevoie de ele, deoarece nu mai persistă acele maniere elegante, care le făceau cumva

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 39, 41.

necesare. Și oricât ne-am strădui, sentimentul de familiaritate cu vechea idee de „bun gust” nu poate fi restaurat. Le-ar sta mai bine într-o antologie de moravuri dispărute. Din acest punct de vedere, educația comunistă a reușit, inoculându-ne o stare de alterizare acută față de universul Biedermeier. Or, fără povestitori, obiectele sunt niște amintiri lăsate pe drumuri. Viața s-a retras din ele, iar pe noi, cei din generația cu cheia la gât, nu ne cunosc defel. Oricât le-am aprecia, bătrânele bibelouri păstrează în ochii noștri o doză de straniețate irefutabilă: e greu de crezut că și-ar dori compania foștilor uteciști! Iar pe seama lor noi nu am putea croi nici o istorie, ele așteptând doar vocea naratorului titular. Din aceste rânduri va rezulta o mică etnografie a obiectelor prozaice sau ambientale, refuncționalizate și în vremea comunismului, dar și mult după aceea. Inițial erau niște „realizări”, iar acum subzistă din cauza faptului că oamenii nu au bani să le mai schimbe. Defuncționalizarea le-ar preschimba în deșeuri, în „semne” ale unui timp cu care nu mai avem nici o legătură. Dar intervine tacit veșnica teamă de a arunca vechiturile, re folosibile în caz de criză. Ea ne explică această obediență față de obiectele vechi, după un regim de 45 de ani care descuraja proprietatea privată.

Bibelourile de care vorbim aici nu contează prea mult ca accesorii ale decorului domestic, deosebiriile dintre bibeloul burghez și ruda sa comunistă stând în gusturile și formele de „etichetă” pe care le provocau. Evident, respectivele discrepante se regăsesc și în felul cum sunt reamintite ulterior, în perioada posttotalitară. Contează, credem noi, și faptul că trecutul burghezilor este unul „încheiat” și de aceea expus resimbolizărilor, pe când acela proletar este încă „deschis” și nu se lasă fixat într-o imagine sintetică. Or, dacă ne raportăm la obiecte din punctul de vedere al relației lor cu timpul, trebuie să observăm că ele sunt de obicei apatice. Și încep să dea semne de „viață” atunci când precizăm ce termen de valabilitate are adverbul „acum”. Altfel spus, rămân „pasive” din punct de vedere memorial atâta vreme cât ne sunt utile în plan practic și devin „active” după ce ies din uzajul cotidian și le investim cu alte funcții, de regulă mnemonice<sup>109</sup>. Deși obișnuim să ne amintim ce ne convine, obiectele nu se grăbesc să ne completeze retrospectiv. Nu sunt nici măcar martori, ci mai degrabă complici ai unui anumit discurs despre sine. Sunt pomenite din teama că vorbele nu au destulă consistență, obiectele aduse în ajutor dându-le parcă mai multă credibilitate. Nu invocăm bibelouri la orice vârstă, ci atunci când avem suficient *trecut* încât să ne dorim cumițirea lui. Povestitul despre obiecte nu se leagă direct de biografia proprietarului, ci de expirarea ideii de

---

<sup>109</sup> Un exemplu de muzeificare a obiectelor în prealabil „concediate” găsim la Thierry Bonnot, « Obsolescence sociale et mise en désuétude », în *La vie des objets*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. 157.

„normalitate”: ceva nu mai este cum era! Ele ne ajută să menținem trecutul în tot felul de „vecinătăți”, să ni-l facem cu orice preț familiar. În acest mod, căpătăm impresia că ziua de ieri durează de câteva decenii.

Ce motive ar fi ca privirea sau memoria noastră să se mai împiedice într-un obiect? Unele sunt încă lângă noi și ne redau, grație rememorării, oamenii aflați cândva în jurul lor; altele, pierdute pentru totdeauna, își reîntâlnesc proprietarii doar în regretele acestora; în a treia categorie intră cele părăsite voluntar de persoanele plecate în exil: sunt obiectele care ne lipsesc cel mai mult pentru că ne însoțesc peste tot cu însăși absența lor. Pentru Ion Vianu cel puțin, revenirea în țară a însemnat și reîntâlnirea cu obiecte înstrăinate, senzația că lucrurile părăsite nu încetează să ne aștepte încercându-l discret pe memorialist. Prin urmare, începe să se reconstituie cu ajutorul obiectelor regăsite sau, mai corect spus, reamintite. Iar dacă luăm în serios unele retrospective, ajungem la ideea că memoria unora dintre noi subzistă anevoie, cu încuviințarea lucrurilor. „E ca și cum obiectele ar decide când, cum și unde îți revin în amintire lucruri și oameni din trecut, observă Herta Müller. Fabricate dintr-un material invulnerabil, neînsuflețit și trainic, așadar din cu totul alt material decât noi, aceste obiecte decid asupra revenirii lor în mintea omului. Obiectele domină momentul prezent, sunt gata să repeadă circulare și, odată răsărite dinaintea noastră, le fac cu ochiul întâmplărilor din trecut. [...] Tot mereu obiectele își construiesc între ele propria complicitate, în timp ce persoanele și întâmplările din jurul lor li se supun”<sup>110</sup>. Ele se învechesc și chiar dispar, abia sentimentele pe care reușesc să ni le readucă întinerindu-le când și când. Gabriel Liiceanu vorbește de edificiul afectiv al vieții sale ilustrând prin această formulă tipul de *text anti-diegetic* pe care ne vom sprijini în căutările noastre<sup>111</sup>. Semnalăm deci cât mai multe asemenea „introvertiri” scripturale, schișând un raport asupra modalităților de a „grădini” egoul cu larga colaborare a timpului. Plecând de la „obiectul-ustensil”<sup>112</sup> analizat de Liiceanu, ne întrebăm: cum ne comportăm cu lucrurile pe care nu le percepem ca atare, acelea cu un rol indecis?; am putea întrezări o istorie a soluțiilor date, de-a lungul vremii, acestei dileme? Să ne prefacem măcar că obiectele „de companie” și-au rătăcit menirea și așteaptă de la noi o alta. Și o primesc atunci când recunoaștem că un lucru umil poate deveni o „filială” permanentă a sinelui. Ne-o dezvăluie tot Liiceanu, într-o scrisoare către fiul său: „[...] aș vrea să-ți las ceva. [...] câteva dintre lucrurile care, de-a lungul existenței mele, n-au atârnat, uneori, mai mult decât o boare. [...] Ele seamănă cu mărunțișurile pe care fetele le țin de obicei într-o cutie frumos

<sup>110</sup> Herta Müller, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>111</sup> Gabriel Liiceanu, *Declarație de iubire*, București, Humanitas, 2008, pp. 6, 101.

<sup>112</sup> *Ibidem*, pp. 12-15.



încrustată, fetișuri ale vieții lor de care nu se despart până la moarte. Pentru că acolo, *dacă le cunoști povestea*, se află semnele a tot ce-au trăit ele mai de preț. Imaginează-ți că am în fața mea o grămăjoară de fleacuri. Le răsfir și, din când în când, iau în mână câte unul, îl întorc pe toate fețele, ți-l arăt și ție, apoi îl pun la loc. Oricum, pentru că îți va rămâne ție cutia, ai să le regăsești pe toate acolo”<sup>113</sup>. Altfel spus, doar nostalgiile noastre reușesc să împingă lucrurile într-o nouă existență<sup>114</sup>. Căci memoria nu este o simplă sumă de trecuturi primite „la pachet”, acestea înmulțindu-se sau împuținându-se în funcție de câte istorii recente le alăturăm, ca să le ținem în viață. Prin urmare, lucrurile vechi ne fac mai responsabili, din cauză că ele se leagă mai mult de istoriile altora decât de a noastră. În aceeași confesiune, Gabriel Liiceanu glosa, pe aceeași temă a memoriei salvate tocmai de obiectele pe care am vrea să le fi deținut cândva dimpreună cu cei apropiați: „Am un mod original de a pierde lucruri: punându-le bine. Și pentru că sunt extrem de ordonat, pierd o grămadă de lucruri. Ca să zic așa, le pierd în propria mea ordine. Am să te rog însă să observi că faptul ăsta are și avantaje. Primul: nu pierd niciodată un lucru de tot. Mai devreme sau mai târziu, tot urmează să îl gădesc: într-un raft, într-un sertar, într-o cutie. Am foarte multe cutii. Și știu că, de mic, te fascinau. Pe unele mi le cereai, pe altele le șterpeleai. De curând, făcându-mi ordine în sertare, mi-am dat seama că am cutii de toate soiurile – din lemn, din tablă, din plastic sau din carton – și cu forme cât se poate de diferite. Unele au un miros inconfundabil și, pentru că sunt un împătimit de parfumuri, la loc de cinste sunt cutiile lungi de carton în care mai înainte s-au aflat trei săpunuri de santal Roger & Gallet. De câte ori ajung la Paris, cumpăr de la drogheria Fouchéty, aflată la întretăierea dintre rue Bonaparte și rue du Four, o astfel de cutie. Când îi ridici capacul, pe care e imprimat un motiv floral oriental, te izbește, chiar și după ani de zile, un miros cu virtuți de elixir. În cutiile acestea îmi place să țin mai ales pixuri, creioane și stilouri [...]. Al doilea avantaj al pierderii lucrurilor prin punerea lor bine este că, periodic, poți să îți oferi surprize. Și asta, pentru că o bună parte dintre lucrurile puse bine sunt uitate definitiv. Pur și simplu uiți că ele există! Cu cât înaintezi în vârstă, surprizele de acest fel se înmulțesc”<sup>115</sup>. Amnezia vine și ca un faliment al vizualizării, obiectele fugind din *imaginea* pe care o aveam despre ele. Ele caută o alta, dar nu găsesc pe nimeni să le-o dea. Sunt obiecte neprivite și de aceea apatride. Dar în cazul lui Liiceanu situația nu e atât de dramatică, lăsarea lucrurilor de o parte atrăgând o uitare provizorie, un fel de concediu al văzului. Cel puțin așa rezultă din propoziția „am foarte

<sup>113</sup> Idem, *Scrisori către fiul meu...*, p. 229.

<sup>114</sup> Elisabeta Isanos, *În București, fără adresă*, București, Editura Vremea, 2010, p.

<sup>115</sup> Gabriel Liiceanu, *Scrisori către fiul meu...*, pp. 104-105.

multe cutii”, care nu este o constatare, sinonimizându-se cu ideile de „recurență”, „regăsire”, „recapitulare”. După cum nici reutilizarea cutiilor de săpun nu este străină de o anume resemnificare, ce le consolidează subtextul autobiografic.

Ghemuite unele într-altele, vechiturile „proustiene” nu intrau prea lesne în defensivă: înghițeau și colonizau cât mai multe încăperi, pe care le îmbătrâneau cu forța. Lucian Boia pomenește și el de perimetrul extrem de fluid al caselor burgheze, dublate mereu de adiacența amicală a unor anexe; acestea îngurgitau neconținut orice trecut li se propunea și orice prezent pus pe linie moartă. Întrebat de o reședință a familiei sale din Câmpulung Muscel, ridicată înainte de 1900, Boia o particularizează deci într-un mod insolit, comparând-o cu noua filosofie a locuirii adusă de comunism; cea din urmă elimina cele mai multe din antecedentele materiale ale biografiei noastre prin simplul fapt că făcea imposibilă acumularea lor. „Era o casă plină de istorie și mai ales de momentul 1900 din istorie. [...] Avea un pod imens, mansardat. [...] *Mătușa Giulia nu arunca nimic. Își permitea. La bloc, dacă nu arunci, cum mi se întâmplă mie, ajungi să nu te nu mai descurci în casă. Dar ea avea spațiu în podul de la Câmpulung să tot depoziteze câteva secole* (s.n. AM)”<sup>116</sup>. Posibilitatea unei conviețuirii obiectuale a generațiilor fusese anihilată după 1945, conștiința acestui fapt sâcâindu-ne abia atunci când „casele-vagon” ale „bucureșteanului de mijloc” metonimizau marile noastre despărțiri: de adolescență, de părinți, de țară. Fugeai „în Vest” ieșind, vorba vine, prin „podul legendar al casei, plin cu «poveștile» a patru generații”<sup>117</sup>.

Socialismul a plecat, dar adevărurile lui se mai întorc încă. Îl putem oare rememora excluzându-ne cu totul din acest efort recuperator? Căci momentele de ruptură din plan social forțează individul la eforturi de re-explicare a propriei vieți. De exemplu, instaurarea regimului totalitar pune problema *originii* cuiva, căderea lui în 1989 valorizând, poate excesiv, *biografia* aceleiași persoane. Regimul venit după 1947 avea o pasiune deosebită pentru genealogie, pretinzând autobiografii cât mai ramificate, din care să poată rezulta complicități sau vinovății. Și acum procedăm oarecum la fel, diferită fiind doar intenția; recuperăm de zor perioada de dinainte de 1944, făcând orice ca să descoperim un strămoș de vază: dacă nu am avut părinți moșieri, cu siguranță că o bunică picta, iar un unchi cânta la vioară! Nu degeaba pomenește Ion Vianu de un falsificator de „Grigorești” care își găsea cu ușurință o clientelă bovarică încă din timpul comunismului<sup>118</sup>. De

<sup>116</sup> *Istoriile mele. Eugen Stancu în dialog cu Lucian Boia*, București, Humanitas, 2012, p. 11.

<sup>117</sup> Ioana Dinescu, „Mitică al caselor”, în *Povestea caselor*, texte îngrijite și postfață de Andreea Deciu, București, Editura Simetria, 1999, p. 43.

<sup>118</sup> Ion Vianu, *Exercițiu de sinceritate...*, p. 115.

la trecutul „de ascuns” trecem acum la acela „de povestit”. Un același tip de exercițiu mnemonic este instrumentat cu rezultate contrarii: în comunism originea acuză autobiograful, în postcomunism premiază memorialistul.

*Object, decoration, story. Romanian self-narration  
literature – a source for patrimonial studies?*

(Summary)

**Keywords:** memory, densely coded cultural objects, self-narration, bibelots

Susan Stewart's book, *On Logging*, explains how our memories authenticate our experiences and how they are a survival sign of events that exist only through the invention of narrative. Old people summon the aid of objects believed to represent their lives. Just like Julio Cortazar's characters, these people feel very lonely in their own story, confirming Maurice Halbwachs' theory, according to which we never recollect by ourselves. Therefore, the present study shifted the focus from the sociology of nostalgia and generational memory to what we call the *densely coded cultural objects*. Starting with post-communism period, the “unhealthy” social origin relatives are re-assumed, to metaphorically complete the lives of those who were persecuted because of them. Thus, the grandparents' bibelots are mentioned, as if inheriting them were one of the grandchildren's merits. As they experience a deficit of biographical elements, the successors vindicate successful ancestors, from whom they extract a social prestige they could not acquire by themselves, during those “democrat-popular” times. The bibelots allow us to reinvent a new recent history, somehow ignoring the shortages of the communist period. Those little objects help people create a new temporal and biographical continuity between nowadays and the interwar age, between us and our grandparents. Many people prefer to believe that their nostalgic self-narration can make the post-communist present a direct descendant of the interwar period. They try to forget the realities of the Romanian society, using those little things to cosmeticize the latest present, rather than their past.

