

*Muzeul vârstelor noastre.
Despre universul simbolic al obiectelor
în literatura autobiografică românească*

Andi MIHALACHE

*Profesorului Alexandru Zub
la împlinirea vârstei de 80 de ani*

Cuvinte cheie: *copilărie, obiecte, memorie, generații, narativitate*

Trecutul are viitor?

Oglinda este *obiect* și deopotrivă *imagine*. Și ambele se ascund rapid în povestea nu știu cui. Altminteri pier. Chiar și așa, istorisite, ele nu fac față realului, luând din el atât cât pot îndura. „Noi, cei de azi, fiindcă suntem așa cum suntem, înțelegem tot mai puțin ce este oglinda, constata Alexandru Dragomir. Pe încetul o și scoatem din camerele de locuit și o surghiunim în camera de baie. Ne mai amintim însă de casele vechi, cu oglinzi mari, întinse și mândre de locul de vază ce-l aveau, de oglinzile în cristal ce te surprindeau la treceri de praguri, aruncându-ți chipul pe care abia după aceea îl prindeai ca al tău, de oglinjoarele-n medalion ce așteptau tainic prin colțuri de încăperi înțesate cu mobile, covoare, icoane, praf și miros de vechi. Ochii alergau la ele ca la ghicitoare, cu nerăbdarea și inima strânsă cu care aștepți dezvăluirile de destin”¹. O recunoaște și Petru Creția, pe care îl cităm cu substrat „metodologic”: „Există o ascunsă analogie între oglindă și text; amândouă preiau, pe adâncimea unei suprafețe de hârtie ori de sticlă, câte un univers și amândouă îl trec în universul lor doar atâta cât le este cu putință: oglinzile numai vizibilul pur, iar textele vorbirea văduvită de contextul nemijlocit și viu al clipei, de intonație, de ritm, de culoarea

¹ Alexandru Dragomir, *Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 15. O confirmare memorialistică o să găsim la Ștefana Velisar: „Casa Teodoreanu: o casă în sărbătoare, caldă, cu arome bune, multe lumini, *multe oglinzi mari, care multiplicau totul voios*. De atâta vreme nu mai pusesem piciorul într-o casă de oameni unde toate păreau să meargă pe roate și lucrurile își păstrasera rostul lor din vechi (s. n. A. M.)”. Vezi Ștefana Velisar Teodoreanu, *Ursitul*, București, Editura Minerva, 1973, p. 9.

glasurilor, de mimică, de gesturi, de posturi, de spusul din priviri”². *Scrisul și oglinditul* merg mână-n mână?³ Se întâmplă de când cel din urmă îl dresează pe cel dintâi: fiecare din noi, cei care rememorăm, ne punem de bună voie sub asediu și capitulăm, finalmente, în fața amintirilor contradictorii. Cu alte cuvinte, te uiți în oglindă, ieși de acolo și apoi te furișezi din nou în ea, ca să pui la cale o altă persoană a ta. Într-o scrisoare din 18 noiembrie 1962, Nelli Pillat îi mărturisirea cumnatei sale Pia: „[...] întotdeauna am avut credința că în cei din jur ne reflectăm ca în niște oglinzi și, dacă imaginea noastră pare uneori deformată, nu suntem noi de vină, ci calitatea oglinzilor. Sunt fericită că, citindu-ți scrisoarea, am simțit că întineresc”⁴. Și când înfățișarea pe care ne-o știam nu ne mai întâmpină în oglindă, cum i se întâmplă Anei Blandiana, consternarea capitulează cu greu în fața resemnării: „[...] asemenea copilăriei, bătrânețea crește din uimire ca dintr-un sâmbure. Venim pe lume și, an după an, înaintăm prin ea uimiți, nevenindu-ne parcă să credem că ni s-a dat, pentru ca apoi, la celălalt capăt, să reacționăm perfect simetric, nevenindu-ne să credem că ni se ia. [...] Pentru că ni se pare că înțelegem totul, acceptăm totul, dar nu și faptul că este vorba despre noi înșine. Nu mă mir când îmi văd colegile bunici, mi se pare firesc că în pozele de la întâlniri arăt ca și când le-aș fi fiică, miracolul de a nu îmbătrâni nu mă uimește. Ceea ce mă uluiește este faptul că legile generale ale firii mi se pot aplica și mie”⁵.

Oglinda este un lucru ce ne reflectă la propriu, noi căutând în memorialistică obiecte ce ne oglindesc la figurat. Dar „procedura” nu e una simplă. Ne uităm într-o oglindă ca să ne recunoaștem, dar ea crede că-i cerem părerea. Și uneori ne supărăm, uitând că lucrează cu materialul clientului. Mai pe șleau, noi o întrebăm dacă arătăm bine, iar ea ne spune că niciodată nu i-au plăcut antichitățile. Nu ne datorează nimic, pentru că are

² Petru Creția, *Oglinzile*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 27.

³ La această întrebare cel mai bine răspunde Mircea Mihăieș, *De veghe în oglindă*, ediția a II-a, București, Cartea Românească, 2005, p. 14-15: „Autobiografia, o retragere a autorului în sine, în propria-i cameră și în propriul timp, nici o naivitate a demonstrației în toată cronotopia lui, așa cred că ar trebui început, de undeva de foarte de sus, de la foarte început, ca să vezi, ca să înțelegi cum se ivește, cum se strecoară, cum își face loc, dilatând paginile, cu tot mai multă îndârjire, acest blestemat eu. [...] Iar apoi marii analiști, care descompun mecanismele eului, plonjează, odată cu marii esteticieni, în procesul creației, vor să salveze subiectul, să-l întindă pe mal, e încă viu?, a murit?, să-ncerce un artificiu, o oglindă în dreptul paginii, aproape lipită de litere, poate un abur, o aburire”.

⁴ Pia Pillat, *Sufletul nu cunoaște distanțele. Pagini de corespondență cu familia Pillat*, București, Editura Humanitas, 2009, p. 77.

⁵ Ana Blandiana, *Fals tratat de manipulare*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 258.

tot atâția stăpâni câți oameni trec prin ea. Deci privitorul nu pleacă totdeauna mulțumit. Probabil că cel mai bun remediu e să credem că ne-am văzut în oglinda altcuiva, din cauză că pe-a noastră am uitat-o acasă. Oglinda este un funcționar rece, procesul verbal pe care îl încheie având totdeauna data de azi. Nu are duioșii și nu pune nimic la dosar, cum face verișoara ei, fotografia. Nu se atașează de nici una din schimbările ce ni le arată de-a lungul vieții. Și nici nu ne oferă vreodată un portret de sinteză sau de armistițiu. Nu cade la învoială cu cineva, fiecare oglindire a omului trăind în adevărul ei mic, de o secundă. Oglinda ne atrage însă, irezistibil, spre întâlnirea cu un mereu *altul*: venind, direct spre noi, din luciul rece al sticlei⁶. Oglinda este cel mai bun vameș al schimbării. Îmbătrânirea nu o poate mitui. Astfel încât, ritualul întrevederii cu ea ne dă sentimentul că, prin propriul nostru corp, suntem numai în trecere. Deducem, așadar, că prezentul nostru nu are domiciliu stabil. Stă cu chirie pe undeva, prin trecut. Altfel spus, de când e lumea și pământul, bătrânețea subzistă, cu viză de flotant, în tinerețea de odinioară. Iar oglinda, mereu de vină, este un muzeu al vârstelor pe fugă, unul răutăcios și egoist. Și totuși. Dintre înfățișările pe care oglinzile le găzduiesc, mai norocoase sunt cele care iau loc în textele de aducere aminte. Și fizionomiile revin astfel în oglindă, ca și cum cuvântul, mai statornic, ar calma imaginea, prea versatilă.

Oglinda extinde și confiscă spațiul din care intrăm în ea; în infinitatea ei de unghiuri, încap toate cele dintr-o cameră; căci sticla reține lucrurile din ea sau „vine” după ele, ca să nu le scape din cadru; oglinda este un sertar al existenței; extrage din noi o imagine și ne-o redă mai târziu, ca și cum nu ne-am aminti copilăria decât suprapunându-ne pe vechile ei reflectări⁷. Exemplificăm, ca introducere, prin memoriile Elenei Văcărescu. Având ocazia să vadă salonul doamnei de Récamier din Abbaye-au-Bois, copila de 15 ani îl „inventariază”; trimisă să se plimbe prin toate odăile ca să nu audă discuțiile adulților, Elena pune în centrul descrierii nu faimoasa canapea, deja lipsă, ci oglinda celebrului personaj: „Oglinda aceea, parcă o văd și azi: era încadrată de o ramă subțire de argint patinat și pătată de

⁶ Vezi capitolul *Să-ți devii tu însuși străin*, din cartea lui Jean Améry, *Despre îmbătrânire. Revoltă și resemnare*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, București, Editura Art, 2010, p. 44-73. El vorbește de un ceremonial al oglinzii care trezește dependența omului de reflectările lui anterioare. Date fiind preocupările noastre, legate de reconstrucția eului în context obiectual, considerăm că Améry ne ajută cel mai mult în capitolul *Existența și scurgerea timpului*, unde opinează că „trecutul e prezent chiar și fără amintire, ca senzație pură, e o calitate nemijlocită și inexprimabilă; o putem simboliza prin limbaj, slujindu-ne de metafore din lumea spațiului”, pentru a nu o trece cu totul sub tăcere (s.n. A.M.)” (*Ibidem*, p. 38).

⁷ Isobel Armstrong, *Victorian Glassworlds. Glass Culture and the Imagination, 1830-1880*, Oxford University Press, 2008, p. 239-240.

vreme atât de rău, încât nu reușii să-mi văd chipul tronând în locul imaginii aceleia de mult absentă, pe care fără îndoială că oglinda credincioasă o păstra cu gelozie în apele-i adânci. M-am întors în salonul celebru cu capul doldora de vise”⁸. Oglinzile resping copilăria, pentru că aceasta nu are *timp* prea mult cu care să le poată umple. Dialogăm însă cu ele atunci când bătrânețea dă târcoale, iar oglinzile ne-o apasă pe chip. Ele strâng toți anii pe care i-am lăsat în urmă, și ni-i înghesuie acum în propria imagine. Par că nu au stat de vorbă cu nimeni altcineva. Dar din adâncul lor ne vin privirile bunicilor, noi preluând din ochii lor trecutul care i-a creat. Pe scurt, oglinzile din amintiri ne arhivează oameni poposiți în ele. Or, de aceste reîntoarceri narative ne ocupăm mai jos. Iar subtextul patrimonial este obligatoriu, noi preluând, în acest sens, ideile lui Philippe Lejeune: „Notre idée est, autant que la préservation du passé, la transmission du présent”⁹. Lejeune pariază totul pe *autobiografii*, noi sperând mai multe din compararea acestora cu o altă formă de recuperare narativă, *amintirile*. Este o sugestie preluată de la Dan Cristea care, comentând copilăria lui Ion Creangă, operează o distincție: „Deosebirea țin de faptul că *autobiografia* (mai cu seamă cea modernă) e mai subiectivă, adică își concentrează atenția, în principal, asupra «eului», de unde și nota fictivă mai pronunțată, pe câtă vreme *amintirile* acordă mai multă greutate lumii obiective. «Eul» joacă aici, îndeobște, rolul de observator privilegiat. Altă diferență vine și din faptul că autobiografia își propune, de regulă, un sens integrator al personalității celui care își scrie viața («bios»), pe când amintirile au un caracter mai fragmentar. Operații cum ar fi selecția, omisiunea ori retransarea porțiunilor de existență, prezente și în autobiografie, sunt, în cazul lor [al amintirilor, n.n.], mai evidente ca instrumente de lucru”¹⁰. În ceea ce ne privește, folosim termenul „literatură autobiografică” pentru a cuprinde toate încercările individului de a se recupera prin scris, indiferent unde apar retrospectivile acestea. Sunt diariști la fel de pasești ca memorialiștii: „Îmi vine câteodată să mă fac mititică, să mă ghemui și să strâng la piept copilăria mea; abur subțirel și palid ce vrea să plece pentru totdeauna”, nota Maria Banuș, în jurnalul său, la 4 august 1928¹¹. Nu regretăm copilăria, lipsindu-ne însă nevinovățiile ei. De aceea o și personificăm, ca să-i conservăm, măcar în memorie, virtuțile pierdute la despărțirea de dânsa.

⁸ Elena Văcărescu, *Memorii*, traducere de Aneta și Ion Stăvăruș, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 80.

⁹ Philippe Lejeune, *L'autobiographie comme patrimoine*, în „Espaces Temps”, 74-75, 2000, p. 111.

¹⁰ Dan Cristea, *Autorul și ficțiunile eului*, București, Editura Cartea Românească, 2004, p. 8.

¹¹ Maria Banuș, *Însemnările mele. 1927-1944*, București, Editura Cartea Românească, 2014, p. 29.

„Da, copilăria e și ea copil. [...] Copilăria pleacă mai departe”¹², consemnează aceeași poetă, pe același ton elegiac. Copilăria este o începătoare de vocație, călătorind de la o inocență la alta. O lăsăm baltă sau, dimpotrivă, își vede ea de drum. E o cunoștință sezonieră ca Moș Crăciun sau Iepurașul pascal. Copilăria nu ne aparține niciodată, doar ne traversează. Ne vizitează de politețe, ne induce o stare de bine, stă puțin cu noi și apoi se duce. Mulți alți prichindei așteaptă s-o primească și apoi s-o deplângă; înlocuind-o însă, retrospectiv, nu cu păpuși, ursuleți și alte asemenea obiecte, ci cu diferite lucruri de-ale părinților ori bunicilor¹³. Așa se întâmplă atunci când ni se pare că trecutul nu ne mai vine de nicăieri. Timpul ne aduce diverse măști, iar noi ne bucurăm că nici el nu rămâne în afara lor. Dar îmbătrânindu-i pe oameni, calendarul o să iasă, de asemenea, la pensie. Scăparea lui stă în câteva lucruri, de-o vârstă cu el. Știm deja că orice valoare ar avea acestea și oricâte molii ar ocroti, obiectele vor fi mereu statui ale timpului și, asta este, moștenitoarele noastre. Mai mult, scriind despre lucruri repunem în drepturi și anii refugiați în ele. Cam tot pe acolo, ascunsă bine, o să găsim și *copilăria*. Este însă foarte greu să vorbești despre obiectele din ea, fără să simți cât lipsește ea din oameni.

Identitățile noastre se feresc de privirea oglinzii, o fentează. Preferă să se travestească în lucruri. Iar acestea nu sunt numai niște excrescențe ale geometriei plane, care ne tolerează doar în stilul ei rece. Sunt denivelări ale plătitudinii spațiale sau, dacă vrem noi, niște trepte teșite ale accesului către noi înșine. Obiectele sunt cârjele întoarcerii în timp. Dar nu ne sunt totdeauna prietene, micile cruzimi nelipsindu-le: „Adevărat, sunt într-o dispoziție confesivă insașiabilă, îi recunoștea Dan C. Mihăilescu lui Daniel Cristea-Enache. Sper să nu fie un semn de apropiată, prematură extincție! Să știi că numai interviurile și răspunsurile la diverse anchete literare sunt de vină că mi-au readus în ultima vreme așa de presant, fermecător sau, dimpotrivă, agasant anii copilăriei. Dacă era după mine, nu l-aș fi avut în prim-plan pe ecranul memoriei decât pe bunicul din partea mamei, nea Costică Cristea zis Vânătoru, copil de țărani sud-dunăreni, plecat la 15 ani din comuna Modelu de lângă Călărași să-și facă rost la oraș. De la el mi-a rămas amintirea aia teribilă, de neuitat: când a fost să revină acasă în primul concediu, își cumpărase cea dintâi pereche de încălțări *domnești* (adică «nemțești», de oraș) din viață. Venind de la gară și fiind atent la fiecare pas

¹² *Ibidem*.

¹³ Dintr-o notă de subsol (pentru ziua de 3 februarie 1928) a lui Geo Șerban, editorul jurnalului, ne informăm că micuța Maria își făcea temele la „nene Gutman”, fratele mai mic al mamei sale. Magazinul acestuia, cu „pături de bronz”, era promovat în presă, spune Șerban, și înainte și după Marele Război (*Ibidem*, p. 15).

să nu i se pună praf pe pantofii pe care-i lustruia din vreme în vreme cu batista, avea să treacă mai bine de un kilometru de poarta casei...”¹⁴. Textualizând ironic-duios amintirea pantofilor de bunic, Dan C. Mihăilescu ne demonstrează că trecutul nu este un paradis al celor mai fericiți ca noi; uneori, dorința naivă de a-ți depăși condiția socială îmbunătățea, cel mult, condiția fizică. Aici, obiectele își clasifică posesorul fără milă, îi etajează lumea, îl înșenunchează. Din ambivalența lor s-a conturat și articolul nostru.

Fuga din arhetip

Nu rememorăm copilăria din prea multă curiozitate față de noi înșine. Pentru că nu căutăm cu atâta sârg ceea ce nu știm că am trăit cu siguranță. Ne întoarcem la acea *early childhood*, de care nu suntem prea conștienți, ca să instituim universul simbolic pomenit mai sus. El reunește procese de semnificare generate de alte realități decât cele prozaice; și depozitează înțelesuri extra-sociale, prin care individul se poate „localiza” pe sine chiar prin experiențele și trăirile sale solitare¹⁵. De asemenea, amestecă și conciliază contrariile; adună și leagă felurite cioburi de trecut, dându-le, retrospectiv, o noimă. Din acest punct de vedere, copilăria nu este un moment bine situat cronologic, ci un prezent de rezervă, care ne împacă periodic cu biografia recentă. La adăpostul ei supraviețuiesc și câteva obiecte vechi. Narațiunea fie le aduce mai aproape de actualitatea povestitorului, fie le împinge cât mai încolo, spre începuturile sale. Căci după cum spunea Jan Assmann¹⁶, obiectele nu sunt metafora vieții noastre de odinioară, ci metonimia ei: investim în ele toată memoria noastră ca să păstrăm astfel amintirile altora. Sunt cei care ne țineau minte de când eram mici; și ne transmit, prin obiectele lăsate ici-colo, o copilărie pe care nu ne-am închipui-o fără medierea lor. Palpabile încă, lucrurile invocate de noi ca să-i evocăm pe ei, ne întrețin și acum, cu mirosul lor înțepător, pretenția că nu ne-am pierdut de ceea ce am fost cândva. Ele nu ne amintesc pur și simplu de trecut, sunt substitutele, urmele lui de încredere. Prin intermediul vechiturilor consolate memorialistic, devenim contemporani cu generații îngropate în timp. Salvarea lor atâră doar de bunăvoința noastră de a conserva textual câteva chipuri, oglindite fugar într-o vitrină de demult, într-

¹⁴ *Cartea ca destin. Daniel Cristea-Enache în dialog cu Dan C. Mihăilescu*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 24.

¹⁵ Peter L. Berger și Thomas Luckmann, *Construcția socială a realității*, traducere de Alex Butucelea, București, Editura Univers, 1999, p. 114-115.

¹⁶ Jan Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, în Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *Media and Cultural Memory*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008, p. 111.

un porțelan adus de la Viena, într-un cristal primit ca dar de nuntă. Intervenția de față subsumându-se *studiilor patrimoniale*, vizăm memorialiști în cazul cărora obiectele sunt fie premize, fie concluzii ale povestirilor pe care le deapănă. Eșantionul textual ales de noi nu are deci, ca principală țintă, rememorarea copilăriei, noi insistând mai degrabă pe narativizarea obiectelor ce ne amintesc de ea. Mai precis, nu îi reînviem pitorescul, ci mediul familial/cultural care îi asigura un specific. Dar cum și ființele dragi se duc de la o vreme, lucrurile pitite prin casă ne facilitează, nu fără efort, reapropierea vârstei infantile. Este o abordare pe care o încadrăm în ceea ce astăzi specialiștii numesc *antropologia absenței*¹⁷. Și deosebim aici trei categorii de lucruri, în funcție de cum și cui le atribuim: din prima fac parte obiectele inițial neutre, care nu avuseseră un proprietar exclusiv; în amintirile noastre, le punem totuși pe seama cuiva, făcându-le dependente de amintirea acelei persoane; din cea de a doua categorie, se desprind lucrurile ce ne intermediază contactul indirect, dar emoțional cu stăpânii care nu mai sunt; în cea de-a treia categorie intră lucrurile primite explicit de la alții, și care ne transmit astfel și o amprentă afectivă a dăruitorului, imprimată în acele obiecte.

Un caz care exemplifică scepticismele privitoare la memoria copilăriei este Antoaneta Ralian (n. 1924). Ea își explică întregul parcurs, de acum nonagenar, printr-o anxietate inaugurală a biografiei sale, prilejuită de o călătorie timpurie în Vest: „Părinții m-au conceput târziu, în cea de-a doua tinerețe, ca substitut pentru un fiu care le-a murit la 16 ani. Această calitate de substitut al fiului mort i-a făcut să mă înconjoare cu o dragoste și o grijă asfixiante, care au strivit orice germen de personalitate și de independență din mine. [...] Așa încât când mama a plecat într-o călătorie la Paris, unde studia fratele meu supraviețuitor, m-a târât și pe mine, legată de virtualul cordon ombilical. [...] Despre vizita la Paris și esca pe care a făcut-o la Berlin *nu-mi mai amintesc nimic, de parcă mi s-ar fi spălat creierul*. În schimb, mama a făcut atunci și o cură balneară de zece zile la Vittel. Stabilimentul balnear amenajase pentru copiii pacienților un parc superb, Parc des enfants, plin de balansoare, topogane, bazine, jucării multicolore și două supraveghetoare mieroase. Mama mă aducea în fiecare dimineață și mă livra unei supraveghetoare. Ei bine, cum era pentru prima dată când petreceam câteva ore despărțită de mama, mi-a intrat adânc în cap că mama

¹⁷ Cum se poate ca o absență reală sau doar percepută să fie resimțită, grație unor obiecte, ca prezență fizică? Este o întrebare care deschidea porțile unui domeniu acum consacrat, *material culture studies*, un volum care îl ilustrează fiind acela citat de Mikkel Bille, Frida Hastrup, Tim Flohr Sørensen, *An Anthropology of Absence. Materialization of Transcendence and Loss*, New York, Dordrecht, Heidelberg, London, Springer Science – Business Media, 2010, p. 10.

vrea să scape de mine, că m-a abandonat acolo printre străini și că n-o să vină să mă ia. Zi de zi. [...] Mi-a rămas întipărită în minte imaginea, împingând prin parc, precum Sisif, o minge uriașă de cauciuc, în timp ce lacrimile îmi șiroiau pe obraji. A fost, cred, cea mai alienantă experiență din viața mea și bănuiesc că, pe undeva, subconștient sau subliminal, *a stat la baza neputinței mele de a mă dezbădăcina* (s.n. A.M.)¹⁸. *Când ceva anume ni s-a întâmplat în copilărie, tindem să credem că acel ceva ni s-a întâmplat pentru toată viața*. Or, dacă ne naștem ca să ținem locul altuia, se găsesc obiecte care să marcheze această formă de doliu: bunăoară mingea, o jucărie a băieților, de care micuța Antoaneta nu se bucură ci se agață, se roagă, se teme. Jucăria arată că, deși făcea atâta caz de propria-i prezență, mica Antoaneta semnifică o absență, a fratelui mort. Imaginea copilului lăsat în compania unui balon de cauciuc traduce o frică a fiecăruia: aceea că, suplinind, vom duce mai departe povestea cuiva, cu riscul de a lipsi flagrant dintr-a noastră. De aceea, jucăriile ne însoțesc mereu gândurile, cu ele imaginându-ne cum eram odinioară: nu sunt importante în sine, pentru că prea puține mai sunt de găsit. Dar ele spun destul de multe despre gusturile actuale ale memorialistului, care decide anacronic ce obiecte îi simbolizează copilăria¹⁹. Ba mai mult: unele vechituri ne sunt acum absolut străine, dar știind cât de importante fuseseră pentru părinți le acceptăm drept efigii ale infantilității și componente inevitabile ale narativizării sale. Sunt obiecte trăite împreună cu alții. Căci prin limbaj, spun specialiștii, „... îmi pot sincroniza propria succesiune temporală biografică cu a altuia și pot conversa cu acesta despre indivizi sau colectivități cu care nu ne aflăm în prezent într-o interacțiune față-n-față. Ca rezultat al acestor acte de transcendere, limbajul este capabil să «facă prezente» o varietate de obiecte care sunt «aici și acum» absente spațial, temporal și social”²⁰. Or, noi textualizăm astăzi obiecte care, în mare parte, nu ne mai sunt contemporane; ele ne îngăduie, totuși, să vorbim de oameni dispăruți și ei, dar care trăiseră *atunci* în compania lor într-o așa manieră încât aceste lucruri par că îi reprezintă *acum* cel mai bine. Maturitatea lor găzduia copilăria noastră, amintirea celei din urmă, mult prea ștearsă, locuind în memoria celei dintâi. Înjghebăm astfel un univers simbolic, la a cărui temelie stă altoirea proustiană a obiectului pe obiect: un procedeu narativ de asemănare a

¹⁸ Antoaneta Ralian, *Amintirile unei nonagenare. Călătoriile mele, scriitorii mei*, București, Editura Humanitas, 2014, p. 17-19.

¹⁹ Și cum nicăieri jucăriile nu își merită majuscula mai mult decât în romanul *La Medeleni*, Angelo Mitchievici afirmă: „Jucăriile în sine fac parte dintr-o lume a simulacului, însă cea mai în măsură să conserve aura obiectelor investite magic prin intermediul animismului infantil”. Vezi Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, București, Editura Art, 2011, p. 64.

²⁰ Peter L. Berger și Thomas Luckmann, *op. cit.*, p. 51.

lucrurilor prin contaminarea semnamentelor ce le caracterizează în cel mai înalt grad²¹. Genette consideră că mixarea conturilor din proza lui Proust nu ar fi cu putință fără un „fetișism al locului”, fără un cadru restrâns și promiscuu, favorabil mixturilor și travestiurilor: „spectacolul dublu al obiectului și al reflexului său”, precizează el²².

Oricât ne-am dori-o, memoria primară a copilăriei noastre nu salvează evenimente ori situații pentru reamintirile de mai târziu²³. Este o perioadă irecuperabilă, vocabularul pe care ni-l dezvoltăm ulterior sintetizând-o cu mare aproximație; nu reușim decât să ne-o închipuim cum a fost dar repovestind-o împreună cu cei de-ai casei, pentru că vorbele, spuse sau scrise, ne structurează imaginația, codificându-ne percepțiile²⁴. Copilăria este un construct retroactiv, în cuprinsul ei noi așezând puținele rămășițe ce

²¹ Gérard Genette, *Figuri*, selecție și traducere de Angela Ion și Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1978, p. 289-290.

²² *Ibidem*, p. 292.

²³ În privința amneziei infantile s-au emis trei teorii fundamentale: prima, a lui Freud, pune accent pe reprimarea amintirilor, „îngroparea” lor în subconștient, în trecuturi neverbalizate; a doua, psiholingvistică, merge pe ideea că limbajul copilului nu e suficient de dezvoltat pentru a-i fixa în minte niște amintiri durabile, a treia este ipoteza neurologică, potrivit căreia centrul cerebral responsabil cu memoria pe durată lungă nu sunt destul de bine conturați în cazul copiilor prea mici. O părere mult mai avizată decât a noastră aflăm în capitolul *Reading the Past: Childhood Memories*, din lucrarea semnată de Evelyne Ender, *ArchiTexts of Memory. Literature, Science, and Autobiography*, The University of Michigan Press, 2005, p. 63. De aici desprindem două abordări divergente ale literaturii autobiografice cu aplicație pe copilărie. Prima, istoricizantă, susține că amintirile din acea vreme sunt distribuite în așa fel încât să aibă legături sau chiar efecte în prezentul memorialistului; sunt contextualizate retrospectiv și aliniate cronologic după cum îi convine adultului. A doua, anistorică, reactualizează sentimente încercate demult, reînvierea lor mizând pe analogia cu experiențe asemănătoare, dar mult mai recente. În acest caz, memorialistul se „teleportează” în anii copilăriei ca să-i retrăiască *in sine*, fără conexiuni anacronice cu vârstele ce aveau să urmeze. Chiar dacă vorbim de „reconstrucția” copilăriei, nu ne îndoim de buna-credință a autorilor. Plecăm de la premiza că spusele lor sunt veridice, doar *articularea* dintre fapte fiind consecința inevitabilă a subiectivității și a dorinței lor de a câștiga empatia cititorului. Din punct de vedere metodologic, Evelyne Ender are totuși un avertisment pentru noi, cei care cercetăm acest gen de scriitură: nu putem rămâne imuni la confesiunile pe care le parcurgem din cauză că foarte multe din episoadele menționate de mărturisitori coincid cu propriile noastre anterioare (*Ibidem*, p. 64, 71).

²⁴ *Ibidem*, p. 67-68.

rezistă maturității²⁵. Odată cu timpul, limbajul are însă un rol tot mai mare în alegerea și etichetarea amănuntelor ce ne jalonează revenirile în trecut, aceste *come back*-uri testându-ne destul de brutal viabilitatea egoului prezent²⁶. De altminteri, specialiștii domeniului cred că falsele amintiri, par autentice dacă ele converg cu schimbările intervenite în concepția despre noi înșine²⁷. Istoriile spuse de vârstnici ocazionează transferuri culturale de fapte și de lucruri. Ele sunt preluate deseori de auditoriu, ajungând niște precedente personale ale tinerilor, niște trecuturi de adopție. Altfel spus, atunci când reconstituim o conversație cu părinții, nu contează realmente *conținutul* amintirii ci *tehnica* rememorării; adică aspectele de atins neapărat pentru a funcționa ca mărci ale relatării credibile (descendență boierească sau burgheză, studii în străinătate, un nivel de trai ridicat, locuințe cu interioare „de colecție”, un anume pitoresc al vieții, reprezentări neconflictuale despre „altădată” etc.). În timpul convorbirilor dintre adulți și cei mici se împărtășesc experiențe și mai ales se stabilesc evenimente-fanion, termeni de comparat, „învățăminte”²⁸. Și, deseori, o discuție din primii ani de viață, neconștientizată inițial, este valorizată de memorialist prin analogie cu o alta, similară, consumată ceva mai târziu, în preadolescență. Astfel, povestea bunicilor se mută într-aceea a nepoților și tinde să facă o lungă carieră. Despre bunicul său matern, avocatul Dumitru (Tache) Policrat, Barbu Ollănescu-Orendi precizează: „Bunicul meu a murit la câteva săptămâni după nașterea mea, dar l-am cunoscut bine din povestirile mamei”²⁹. Prezentul nostru se mută deseori în trecutul lor, de parcă viețile noastre nu ar izbuti altceva decât să reitereze lucruri istorisite deja. O spune succint, dar convingător, Andrei Șerban, atunci când scrie despre bunica lui grecoaică, Eftalia. Bătrâna ajungea deseori la București, pentru ca fetele sale stabilite acolo să simtă că trecutul lor este în bună stare;

²⁵ Scott E. Wetzler, John A. Sweeney, *Childhood Amnesia: An Empirical Demonstration*, în David C. Rubin, *Autobiographical Memory*, Cambridge University Press, 1986, p. 195.

²⁶ Karl Sabbagh, *Remembering Our Childhood. How Memory Betray Us*, Oxford University Press, 2009, p. 12.

²⁷ Mark L. Howe, *Early Memory, Early Self, and the Emergence of Autobiographical Memory*, în Denise R. Beike, James M. Lampinen, Douglas A. Behrend, *The Self and Memory*, New York, Hove, Psychology Press, 2004, p. 45.

²⁸ Catherine A. Haden, *Joint Encoding and Joint Reminiscing: Implications for Young Childre's Understanding and Remembering of Personal Experiences*, în Robert Fivush & Catherine A. Haden (eds.), *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self*, Londra, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003, p. 57, 65.

²⁹ Barbu Ollănescu-Orendi, *Așa a fost să fie. Amintiri din anii mei buni și răi*, București, Editura Humanitas, 2014, p. 27.

copilăria lăsată în Moldova venea în capitală cu trenul de Galați: „...toate sfaturile pe care mi le-a dat mie bunica Eftalia s-au dovedit juste. De câte ori o citez, îi recunosc înțelepciunea practică, ce m-a ajutat de-a lungul anilor să trec peste obstacole. Datorită ei mă simțeam *acasă* în apartamentul nostru de trei camere, cu balcoane de jur-împrejur. Priveam Bucureștiul, dar și mai departe, spre nesfârșit: un sentiment de încredere se năștea în mine, agitația mea febrilă era domolită doar prin simpla ei prezență, ca și cum totul, din acel moment, avea să fie așa cum trebuie”³⁰.

Lucrurile se suprapun și se substituie unele altora, confuzia profilurilor îngăduind concomitența timpurilor³¹. Fiecare obiect poate fi masca celuilalt, comunitatea de însușiri rezultând din recurența unor descrieri, din recidiva interioarelor cu vitrine, oglinzi și lemn de mahon. Într-un univers simbolic în care fiecare obiect nu rezistă prin sine însuși ci prin replica sa, copilăria dublează maturitatea pentru a-i masca impasul identitar. Copilul duce adultul pe umeri, așa cum oglinda ține odaia în viață, reproducând-o dintr-o înfinitate de unghiuri. „Cei mari” sunt titularii primelor noastre amintiri, noi măgulindu-i cu ideea că imaginea lor ne parvine din reflex, dintr-o memorie primordială, nedatabilă. În realitate, sunt niște reprezentări *prea exacte ca să nu fie și mult mai tardive*: le „coborâm” ulterior în timp, până devin sinonime cu primele conștientizări ale propriei persoane: „În fața oglinzii prinse în perete deasupra comodei, Fräulein se pudrează. Norul de pudră roz se împrăștie și-mi aduce un parfum ușor, familiar, care se confundă cu atmosfera odăii. Pe jos, așteaptă o baie de fier vopsit, în apa căreia plutește buretele galben. Alături de baie, stă săpunul de migdale, iar pe pat prosopul moale care trebuie să mă primească. Se vede că Fräulein își sfârșea întâi toaleta ei și, pe urmă, încingând un șorț, proceda cu gesturi rituale la toaleta mea. Eram atât de învățată cu aceeași mână, că nu sufeream să fiu atinsă de altcineva, mai cu seamă pentru pieptănătură. Confecționarea moșului, sub formă de palmier, era o artă cu care Fräulein s-a fălit multă vreme și de care eram ca și dânsa de mândră, fiind admirată de toată casa. Ședea moșul drept în mijlocul capului, strâns cu o panglicuță colorată. Mai târziu, cu trecerea moșului într-o parte, fiindcă-mi crescuse părul prea lung, am fost pentru prima dată conștientă de o schimbare. Eram mai mare! Cu o găleată mică în mână și o pelerină de pireneu vărgat în alb cu roșu pe umeri, ieșeam din casă, începând o zi ce se șterge în amintirea mea, răsfirată prin labirintul ce-l reprezenta pentru mine curtea cu grajduri, cu multe căsuțe locuite de diferiți chiriași, cu încăperile dosnice ale servitorilor și cu grădina sălbătică, înconjurată de un zid pe trei părți, iar spre stradă, cu grilaj. În grădină, văd un cais bătrân de a cărui creangă atârna

³⁰ Andrei Șerban, *O biografie*, Iași, Polirom, 2006, p. 27-28.

³¹ Catherine A. Haden, *op. cit.*, p. 295.

un leagăn...”³². Cheia acestui citat este tocmai perceperea unei mici modificări în coafură; puțința de a remarca acea modificare dădea și măsura trecerii anilor, cu reticența că exclamația „eram mai mare!” nu este o constatare a copilului de atunci; retrospectivă este un sport al bătrânilor. Iar pasajul literaturizant care deschide cartea Zoei Cămărășescu demonstrează, tocmai prin rigoarea amănuntelor sale, că memoria autobiografică nu debutează cu fapte memorabile, bazându-se pe o multitudine de practici rutiniere: „...eram atât de învățată cu aceeași mână...”. Acest citat, cu reprezentări anacronice despre spații familiare, jalonate de obiecte-gardian, ilustrează foarte bine teorii mult discutate de alții. Michel Tournier, bunăoară, îi sfătuia pe elevi să își supravegheze alcătuirea interioară printr-o cronică a lumii lor exterioare: jurnalul extim; făcând așa, crede Tournier, lucrurile ce-i însoțesc zilnic nu-i mai surprind; privindu-le, nu vor descoperi mai nimic, ci își vor reaminti totul: „Le spun copiilor dintr-o școală: «Scrieți în fiecare zi câteva rânduri într-un caiet gros. Să nu fie un jurnal intim consacrat stărilor voastre sufletești, ci, dimpotrivă, un jurnal îndreptat spre lumea exterioară, spre oamenii, animalele, lucrurile ei. Și veți vedea că, de la o zi la alta, nu numai că veți scrie mai bine și mai ușor, dar, mai cu seamă, veți avea o pradă mai bogată de consemnat. Pentru că ochiul și urechea voastră vor învăța să decupeze și să rețină din imensa și informa magmă de percepții cotidiene ceea ce poate să treacă în scrisul vostru. La fel cum privirea unui mare fotograf înconjoară și încadrează scena care poate deveni o imagine»”³³. *Îl menționăm pe Tournier pentru a sublinia diferența față de genul de sursă utilizat în cercetarea de față: dacă jurnalul se înconjură de prea mult prezent, memoriile simt că au nevoie de un supliment de trecut; de aceea îl preia din viețile altora, luând din ele câteva obiecte, care i-ar fi putut lega. De la „regele arinilor” preluăm însă o ipoteză de lucru: a ne aminti ceva presupune, uneori, să privim dezorientați în jur, stricându-ne dinadins familiaritatea cu decorul cotidian; doar așa vom avea senzația că nu trăim într-un microunivers anchilozat și repetitiv, perimetrul viețuirii noastre reînnoindu-se dintr-o emoție retrospectivă; care să fie?, aceea că *spațiul domestic se întoarce de undeva, venind dintr-un loc în care mai fusesem, dar îl dăduserăm oarecum uitării*³⁴. Într-o altă*

³² Zoe Cămărășescu, *Amintiri*, București, Casa Editorială Ponte, 1911, p. 19-20.

³³ Michel Tournier, *Jurnal extim*, traducere de Radu Sergiu Ruba, București, Humanitas, 2009, p. 72.

³⁴ Sunt totuși gânduri care nu ne aparțin nici nouă și nici lui Tournier, cel mai bine fiind să le vizităm la ele acasă, într-un sfârșit de veac XIX, în care copilăria și Zoe Cămărășescu: „Totul era, la început, plănuț în așa fel încât să mi se ascundă frumusețea lucrurilor, se confesa Rainer Maria Rilke în noaptea de 2 decembrie 1899. Treptat, am învățat să le cunosc ca pe o excepție. Și exact acum, în

abordare, textualizarea copilăriei nu vine dintr-o necesitate imperioasă de a ne istoriciza, în narativizarea ei precumpănind un *déjà vu*; sau ceea ce Remo Bodei numește „amintirea prezentului”³⁵. Potrivit italianului, trecerea noastră prin viață este extrem de redundantă, *perceperea* lucrurilor fiind totuna cu *reamintirea* lor. În viziunea lui, cotidianul și-a pierdut capacitatea de a genera trecuturi imprevizibile; nu mai are puțința de a genera vreo experiență netrăită de nimeni înaintea noastră. Actualitatea nu mai este capabilă să ne aducă pe lume ca nou născuți, ci numai ca veri „de-al doilea”.

Despre amintirile din copilăria lui Ion Creangă se spune că „nu constituie atât o prezentare a obiectelor contemplate, cât povestirea și analiza activității perceptivă a personajului care contemplă, a impresiilor sale, a descoperirilor progresive, a schimbărilor de distanță și de perspectivă; contemplarea eului erou este una activă”³⁶. Oare personajul șomează, iar povestitorul face șotii în locul lui? Inițial, copiii pricep obiectele prin corelație cu fapte, indivizi ori situații, după ce cresc suficient reușind să și le reprezinte prin limbaj³⁷. Primele noastre amintiri sunt mai mult imagistice, abia rememorările târzii fiind preponderent narrative³⁸. Cu alte cuvinte, sunt asociative prin imagine și apoi cumulative prin limbaj.

aceste zile, realizez mai limpede ca niciodată infinita lor regularitate, și a opta între lucruri, între lucrurile frumoase și cele deloc frumoase, îmi pare o îngrozitoare împietrire a ochiului. *Fiecare lucru este doar un spațiu*, o posibilitate pe care îmi stă în putere să o împlinesc sau să o ratez. Căci, datorită faptului că oamenii și relațiile sunt arbitrare și că se încurcă mereu, care poate fi reperul cu care să te măsoari, dacă nu supusele lucruri? (s.n. A.M.)” (Rainer Maria Rilke, *Jurnal*, traducere din limba germană de Bogdan Mihai Dascălu, București, Ideea Europeană, 2010, p. 76). Rilke scria de parcă ar fi oferit de bună voie o exemplificare pentru confirmări teoretice care aveau să vină peste câteva decenii. Ca și cum s-ar fi înțeles dinainte, Maurice Halbwachs spunea în 1925: „...nu există memorie colectivă care să nu se deruleze într-un cadru spațial. Or, spațiul este o realitate durabilă: impresiile noastre se alungă una pe alta, nu ne rămâne nimic în minte și n-am înțelege că putem recupera trecutul dacă acesta nu s-ar conserva în mediul material care ne înconjoară. Către spațiu, către spațiul nostru – cel pe care-l ocupăm, pe unde trecem adesea, unde avem întotdeauna acces și pe care, în orice caz, memoria noastră este oricând capabilă să-l reconstituie – trebuie să ne îndreptăm atenția; acolo trebuie să se fixeze gândirea noastră ca să reînvie o categorie sau alta de amintiri (s.n. A.M.)” (Maurice Halbwachs, *Memoria colectivă*, traducere de Irinel Antoniu, Iași, Institutul European, 2007, p. 209).

³⁵ Remo Bodei, *Senzația de déjà vu*, traducere de Alexandru Cistelean, București, Editura Art, 2009, p. 106-109.

³⁶ Ioan Holban, *Ion Creangă. Spațiul memoriei*, Iași, Editura Princeps Edit, 2004, p. 177.

³⁷ Mark L. Howe, *op. cit.*, p. 46-47.

³⁸ Karl Sabbagh, *op. cit.*, p. 12-14.

Suprapunerea unui trecut inaugural, resimțit acut, pe o imagine etonantă și, după aceea, transpunerea vizualului, atât de impresionant, în cuvinte, sunt doi pași pe care îi reperăm în povestea lui Andrei Șerban: „...ne aflam în 1944, nu aveam încă un an, când o bombă lansată de aliați a căzut în curtea școlii din fața blocului nostru de pe strada Arghezi (unde mai târziu aveam să fiu elev în clasele primare), înainte să se fi declanșat alarma antiaeriană. Crengi din bătrânul stejar scos din rădăcină au aterizat sub impactul exploziei tocmai pe terasa noastră de la etajul șase. [...] *Deși nu am, evident, amintiri vizuale* clare ale sfârșitului războiului, căci în '45 de abia împlineam doi ani, *încerc să recompun alte secvențe povestite de părinții mei*, ca aceea în care tata își conducea în noapte Opelul, cu farurile stinse, pentru a nu atrage atenția, între București și ferma de la Meret, unde sora și fratele lui se adăposteau pe moșia unor prieteni [...]. La Meret am făcut întâi pași și mi s-a povestit că primele mele cuvinte au fost *mama, tata, avion* – însoțite de o indicație cu degetul în semn de recunoaștere”³⁹. Pe aceeași linie argumentativă, un prieten al lui Karl Sabbagh vizitează după mulți ani casa primei sale copilării – una de secol XVII, devenită obiectiv turistic –, dar nimic din interiorul ei nu îi readuce la viață acei ani fericiți. Tot ceea ce ține minte din acele vremuri este prietenia cu grădinarul polonez. De aici și concluzia analistului că lucrurile în sine nu ne redau nimic din tot ce a fost, abia contextul interuman din care au făcut parte stimulând îngemănarea unor obiecte cu frânturi mai vechi de biografie⁴⁰. Atunci când vor să ocupe un loc în memoria noastră, lucrurile nu vin niciodată neînsoțite. Ni se impun dimpreună cu persoane care le-au stat în preajmă. Retrospectiv, oameni și obiecte se povestesc reciproc, punerea în intrigă nefiind însă posibilă fără o înstrăinare temporală, care panoramează peisajul copilăriei noastre.

Copilăria nu-i o grădiniță cu îngeri, iar memoria ei nu ne este totdeauna prietenă. Ne-o garantează Simona Vrăbiescu (n. 1927), din ale cărei evocări reiese că lustrul rece al obiectelor îngheța uneori relațiile dintre oameni. Lucrurile nu existau ca atare, ci în virtutea convențiilor cu care erau încercuite. „Primele mele *amintiri* sunt situate după momentul când Doica m-a înțarcat, lăsând locul unei guvernante cu care împărțeam aceeași cameră. Țin minte camera noastră care avea două uși, una pe care se circula, cealaltă interzisă. Într-o dimineață, fiind singură și cu o latură a patului numit *Gitter Bett* (pat cu laturi din grătare de sârmă) coborâtă, m-a pișcat curiozitatea să văd ce este dincolo de ușa interzisă. [...] Camera alăturată fiind în semiîntuneric, m-am împiedicat, izbindu-mă de o măsuță joasă care era o tavă turcească. Tava a făcut zgomot când a căzut. Mama, trezită din

³⁹ Andrei Șerban, *op. cit.*, p. 15-16.

⁴⁰ Karl Sabbagh, *op. cit.*, p. 15.

somn și surprinsă că mă vede pătrunzând prin ușa interzisă, a spus pe nemțește *Was machts Du da?* (Ce cauți tu aici?) Dându-se jos din pat, m-a luat de mână, m-a ridicat și m-a pus la colț. [...] O latură a «colțului» era peretele și cealaltă era un dulap dintr-un lemn de culoare portocaliu-deschis cu nervuri mai închise. Nedumerită de ce mi se întâmplă, stăteam nemișcată cu fața la colț, cu nasul aproape de dulap, urmărind nervurile lemnului fără să scot un sunet. Eram speriată și contrariată. [...] Nervurile lemnului portocaliu ale aceluși dulap mi-au rămas bine întipărite în minte⁴¹. Am dat citatul din Simona Vrăbiescu pentru a fi limpede oricui că nu ne oprim asupra acestui subiect ca să culegem melancolizările născute în marginea lui. Copilăria pe care o cercetăm nu este aceea a soldaților din plumb; este una narativizată cu mijlocirea obiectelor, a mărcilor de mobilă, a cristalurilor și covoarelor, pentru a căror recunoaștere apelăm, din păcate, la dicționare. Iar miza este ceva mai mare, noi vizând *aici reliefaarea unui segment de cultură istorică prin intermediul culturii materiale*. Dându-se la o parte anecdotele ce particularizează biografia fiecăruia dintre noi, copilăria poate fi un prilej de investigare a modalităților de a ne împrieteni cu trecutul. Devine așadar o formă de a aduna, sub o semnificație sau alta, niște antecedente comune tuturor. Nu mai este doar o etapă oarecare din dezvoltarea propriului ego, ci o atitudine față de istoria acestuia. La o asemenea „teoretizare” ajungea Cella Delavrancea, luând ca pretext persoana tatălui său, avocatul și dramaturgul Barbu Delavrancea: „Amintirile se joacă în infinitul memoriei cu ștregăria unui copil care face baloane cu spuma de săpun. Evenimentele unei vieți se suprapun în trecutul lor și ni se ivesc trunchiate, șterse, luminate fragmentar, modelate de timp – marele sculptor al adevărului –, *înfățișând adesea cu totul altă realitate decât cea al cărei sens ni se părea pătruns de noi*. Un examen psihologic cuprinde o anatomie a spiritului, explicată prin nenumărate detalii, din care nu știm să alegem pe cel care va supraviețui pentru a contribui la precizarea unui caracter, neclintit de anii care-l depărtează de noi⁴²”.

Lumea este o promisiune pe care un copil o zărește *prin* sau *de la* fereastră. E o diferență. *Prin* fereastră, copilul aproape că atinge ceea ce-i oferă ochii: sare pe geam și își ia lumea sub control. *De la* fereastră însă, puștiul se îndepărtează de viața pe care geamul i-o promite, dar nu are de gând să i-o și dea. Este geamul unui bloc, de unde copilul astmatic îi urmărește pe cei de jos jucându-se fără el. Fereastra-i de fapt o vitrină, iar el,

⁴¹ Simona M. Vrăbiescu-Kleckner, *Pe urmele mele în două lumi: România – SUA. Romanul unei vieți – cronică unei epoci*, volumul I, București, Editura Curtea Veche, 2013, p. 22-23.

⁴² Cella Delavrancea, *Mozaic în timp. Impresii, călătorii, portrete, amintiri*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 225.

copilul, un exponat. Nu-și monitorizează atunci trăirile, dar în memoriile de mai târziu le pigmentează cu amărăciunile retrospective ale adultului. Adevărul acelei ferestre de la etaj stă în aburii pe care respirația copilului îi lasă pe sticlă; aceștia îi obnubilează priveliștea și, pur și simplu, nu i-o îngăduie, i-o tot amână. Copiii astmatici cresc cu o fereastră lipită pe față. Ne gândeam la Corin Braga; care nu-și regăsește prea ușor primii săi ani, văzându-se, mai degrabă, ca spectator al copilăriei celorlalți: „încercând să sparg sticla și să iau parte la viața lor”⁴³, scrie profesorul clujean despre virtualii săi tovarăși de joacă. Urcând rememorările către sfârșitul gimnaziului, decide că „oricâtă melancolie și nostalgie mi-ar trezi trecutul, *nu aș vrea să revin la sufletul meu de atunci*, atât de neapărat și de fragil, de dinaintea tuturor întâmplărilor care m-au cicatrizat [...]. Ceva s-a terminat. Oricât mă năpădesc amintiri nostalgice și dorința *de a recădea în stările acelea din trecut*, trapa s-a închis, *locul gol din mine s-a umplut cu timp consistent*”⁴⁴. Extincția frumoaselor aduceri aminte de-realizează acea lume în care, cine știe, vom fi fost copii; aceasta e îngropată de fapte concrete și prea recente, care îi alungă firava memorie, lipsind-o cu totul de substanță și negând-o ca posibilitate istorică. Gândindu-ne la maniera în care omul relaționează cu timpul ce-l traversează și îi propune un *modus vivendi* textual, remarcăm că memorialiștii secolului XXI reprezintă o conștiință de sine diferită de aceea narativizată la mijlocul secolului XX. Primii sunt autopsierii propriului trecut, ceilalți ventrilocii lui; în primul caz copilăria-i dusă la muzeu, în cel de-al doilea retrăită ca fericire actuală. Unii o vizitează de parcă ar fi un pacient, alții dimpotrivă, îi fac curte și chiar îi cer azil. Cea mai bună punere în antiteză ar fi, după noi, declarația de intenții cu care cunoscutul avocat din interbelic, Ion Valjan, își problematiza oarecum felul de a rememora: „...De la Turnu Severin tata a fost mutat la Călărași. Acolo am urmat cursurile claselor inferioare. Dar, de la Călărași mai departe, *vreau să văd tot ce s-a întâmplat cu ochii de atunci, cu gândurile de atunci*, să vorbesc cu glasul timpului, *să mă scufund în anii apuși* pentru a dezgropa toate luminile bucuriilor și necazurilor pe care le-am trăit (s.n. A.M.)”⁴⁵. Reducerea înstrăinării dintre eul povestitor și eul povestit denotă o anumită candoare, greu de acceptat acum, când ulcerările psihicului nostru dau naștere unor specii narrative bine sedimentate estetic; pentru istorici, preocupați de temporalitățile pe care le frecventează memorialistul, de maxim interes este faptul că această apropiere în timp este imaginată ca îndepărtare în spațiu (de la Ciorâca la Turnu Severin și de acolo la Călărași);

⁴³ *Ibidem*, p. 133. Este o însemnare plasată în ziua de 9 iunie 2000.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 65. Fragmentul provine din însemnările zilei de 5 iunie 1999.

⁴⁵ Ion Valjan, *Cu glasul timpului. Amintiri*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 35.

de parcă revenirea în copilărie ar fi o victorie împotriva geografiei, iar amintirile, subordonate unor locuri, ar căpăta pregnanță din cauză că primesc o suprafață. Prin Ion Valjan, am dat un contra-exemplu din 1947, care particularizează, indirect, literatura autobiografică din 2014; și mizele ei retrospective nu mai puțin. Pentru că deosebirile dintre autobiografi nu provin din epoca pe care ei o rememorează ci, mult mai probabil, din aceea în care își amintesc de ea. Născut în 1934 și aparținând unei alte generații decât Corin Braga, Barbu Ollănescu-Orendi e de părere că „...este din ce în ce mai bine să las trecutul acolo unde este”⁴⁶.

Cine a copilărit în locul nostru?

Căutăm în memorialistică obiecte cu care asimilăm copilăria, populând-o retroactiv cu scene și lucruri pe atunci ignorate. Sunt opțiuni anacronice care nu ne divulgă mai nimic din năzdrăvăniile de altă dată, evidențind în schimb convențiile textuale cu care operăm astăzi, stereotipizându-ne tot mai des amintirile. Textualizându-ne copilăria, patrimonializăm decoruri și suveniruri neconștientizate îndestul pe când eram de-o șchioapă. Repertoriem astfel niște procedee mnemonice, mai ușor de surprins atunci când *ne amintim de noi înșine amintindu-ne de obiecte*. Vom apela mai întâi la amintirile despre Ion Luca Caragiale, tocmai din cauza relației de război tandru pe care o avea cu nenumăratele sale decoruri domiciliare. Nu le-am reproduce dacă nu ar fi vorba despre niște lucruri și niște atitudini față de ele, prin toate acestea un tată supraviețuind, ghiduș, în memoria copiilor. Din nou, ficțiunea consolidează realitatea, obiecte minore dobândind un plus de adevăr mulțumită faptului că trecuseră din viața lui Caragiale în dramaturgia acestuia: „Din anul 1900, când am părăsit casa bunicilor, a început seria mutărilor noastre, se plânge fiica lui Caragiale, Ecaterina Logadi. Schițele *De închiriat* și *Caut casă* ilustrează viața noastră din București când, în trei ani, am schimbat patru locuințe. Văd casa în care am stat cândva și care există încă și azi [1962]. Pe str. Maria Rosetti nr. 5, pe atunci Sf. Spiridon, și unde, ca și în schița *De închiriat*, se află lipite, spate în spate, două clădiri gemene: «identice, la fel» [...]. Tot ca și în nuvelă, tata a propus proprietarului să facem schimb de locuință. Refuzat, el s-a supărat și ne-am mutat la mică distanță de acolo, în str. Rotari, azi I.L. Caragiale. Casa există și azi la nr. 21-23. Proprietarul avea un câțel foarte răsfățat, pe care-l chema Bùbico, și care era sortit să treacă la nemurire în schița cu același nume. [...] La Berlin, unde ne-am mărginit să schimbăm doar cinci locuințe în nouă ani, ne-am mutat mai rar, dar am schimbat odăile mai des. [...] *Tatii îi plăceau schimbările și se plictisea repede de același*

⁴⁶ Barbu Ollănescu-Orendi, *op. cit.*, p. 6.

decor [...]. În scrierile tatii regăsesc multe din obiceiurile și întâmplările din viața lui. Farfuriile cu «dungă conabie», *Două loturi*, au existat cu adevărat la noi în casă la București. Mama era foarte gospodină și-și îmbogățea averea casnică prin schimburi în natură cu chivuțele. Când tata căuta vreo haină veche, de care i se făcuse dor, mama mărturisea scuzându-se: «Dar nu mai era de purtat, n-o mai puteai pune și nu știi ce farfurii frumoase cu dungii roz am luat cu ele». Dacă tata era bine dispus – totul se sfârșea cu glume și râsete, dar, dacă tata avea o zi rea, discuția se transforma în adevărată tragedie, exact ca în nuvelă [...]. La Berlin, după mai multe mutări, ne-am instalat într-o casă cu mai multe încăperi. Îmi reamintesc camera de lucru a tatii, unde și-a petrecut ultimii ani. Era orientată spre nord, căci tata nu suporta mult soare. [...] Pe masa de scris o lampă verde ardea zi și noapte, luminând teancuri de manuscrise, tocuri, creioane, vrafuri de hârtie care-i așteptau scrisul. [...] Pe peretele de care era lipit patul, mai totdeauna rămas nefăcut, erau bătute două portrete după fotografii, care înfățișau pe tatăl și pe mama lui. [...] Între cele două biblioteci, pe o fâșie de perete, atârna o rogojină fină chinezească, aceea în fața căreia este el fotografiat în costum oriental, cu pantaloni strâmți și ciorapi albi de lână groasă. [...] Pe podea era o mică scoarță. Pe ea răsfoia tata atlasurile, visând la depărtate călătorii, în care ne asocia uneori și pe noi: «Hai să ne plimbăm puțin»⁴⁷. Egoul marelui scriitor refuza să se atașeze de vreuna din locuințele în care mai mult întârzia decât stătea. Ba chiar și în concepția estetică regăsim ceva din minimalismul existenței sale zilnice: „Decorul, zicea el, în care evoluează personagiile, trebuie să fie condensat, esențial, ca pe el să se profileze puternic eroul”⁴⁸. Nimic din el nu lăsa lucrurilor din jur, știind că șederea lor împreună avea să fie de scurtă durată. Opinia copiilor săi este însă alta, din amplul fragment memorialistic de mai sus văzându-se că rememorarea părintelui nu e posibilă fără câteva relicve ce trăiesc încă în povestea lui. Deși Caragiale nu o recunoștea, hainele vechi la care nu renunța sau portretele părinților, cărate până în capitala Germaniei, sunt, dacă putem spune așa, obiectele dintr-însul. Un amănunt important din unghiul de vedere al personajelor complementare, prin care ne localizăm mai bine anii copilăriei, este relația dintre I. L. Caragiale și fiul său mai mare Mateiu. Sora lui vitregă, Ecaterina, schița o caracterizare ce exemplifică, fără să vrea, ideile tatălui său despre *kitsch*. „Matei nu avea nimic din generozitatea sufletească a tatii. Era disprețuitor, amar, plin de morgă și mai ales snob. Aceasta ne făcuse pe noi, frații mai mici, să-l

⁴⁷ Ecaterina Logadi, *Din amintirile mele despre tata*, în Ștefan Cazimir (editor), *Amintiri despre Caragiale*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 125-131.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 134.

botezăm «domnul conte» și să râdem de aerele ce și le dădea. Râdea și el, dar cu atâta superioritate, încât parcă tot el ieșea învingător⁴⁹. Din felul în care reînvie în amintirile celorlalți, Mateiu dă impresia că ar descinde direct din literatura tatălui său. Mai precis, ar ilustra deosebirea pe care I.L. Caragiale o vedea între kitschul *comportamental* și acela *ambiental*. Cel comportamental, mai greu accesibil, parafraza conduita nobiliară (cu accent pe maniere, pe afectare, pe franțuzisme și pe surrogate de conversație salonardă), pe când acela ambiental era mai democratic, prostul gust aristocratic fiind mai ușor de imitat (interioare „într-un pur stil Louis XV”, porțelanuri cu inițialele proprietarului, reproduceri pe scară largă ale unor opere de artă etc.)⁵⁰. Prima specie de kitsch este reprezentată de Mateiu Caragiale, cea de-a doua de multe din cazurile citate în acest articol.

Într-un număr special pe care „Martor” (18/2013), revista Muzeului Țăranului Român, îl intitula *Remembering Childhood*, obiectualizarea retrospectivă a copilăriei este abordată încă din primele pagini, semnate de Ioana Popescu. Însuși actul rememorării generează o altă generație de amintiri, transmițând prezentului nu faptele petrecute cândva, ci impresiile cele mai convenabile pe care le avem despre ele⁵¹. Și este suficient, se spune în acest articol, ca un singur obiect din cotidianul copilăriei noastre să fie narativizat, pentru ca întregul context de experiențe ale acelei epoci să fie resuscitat⁵². Ioana Popescu problematizează deci acest subiect, stabilind o legătură între amintirea vagă a primelor noastre vârste și termenii obiectuali în care Cesare Pavese își definea infanțilitatea⁵³. Narativizarea unui lucru, „despărțirea lui de rest” cum o numea Cesare Pavese, îl remarcă pentru că îl

⁴⁹ *Ibidem*, p. 143.

⁵⁰ Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 44-45.

⁵¹ Ioana Popescu, *The Exoticism of One's Own Childhood. The Handkerchief*, în „Martor”, *Remembering Childhood*, 18/2013, p. 9.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Curiozitatea ne-a îndemnat să căutăm autorul cu pricina, o însemnare a sa din 31 august 1942 confirmând prezumțiile autoarei mai sus menționate: „De copil se învață a cunoaște lumea nu – cum ar părea – prin contactul imediat și orginar cu lucrurile, ci prin semnele lucrurilor: cuvinte, vignete, povestiri. Dacă se examinează un moment oarecare de emoție extatică provocată de un lucru din lume, se observă că ne emoționăm pentru că suntem dinainte emoționați; și suntem dinainte emoționați pentru că într-o zi ceva ne-a apărut transfigurat, *despărțit* de rest, printr-un cuvânt, printr-un basm, printr-o închipuire care se referă la acest lucru. Firește, în acel moment închipuirea ne-a parvenit ca realitate, ca o cunoaștere obiectivă și nu ca o plăsmuire. Întrucât ideea că vârsta copilăriei este poetică este doar o închipuire a vârstei mature” (Cesare Pavese, *Meseria de a trăi. Jurnal 1935-1950*, ediție îngrijită de Florin și Mara Chirițescu, București, Editura Allfa, 1999, p. 246).

recrează; și îl include în zgârcita menajerie a rememorărilor de mai târziu; îl face disponibil pentru memoria de cursă lungă și o obligă să îl ia în seamă; cuprinderea lui în cuvinte îl urcă pe o scenă a reamintirilor în așteptare, de unde memoria îl preia și îl pune la treabă. Așa se explică de ce sunt mult mai interesante nu amintirile din copilărie, ci acele scene care scot la lumină oamenii decisivi pentru ea; și ne oprim deseori la persoanele „de conjunctură” pe care memoria noastră le alege pentru a ne pune mai bine în valoare părinții.

Deși părinții și bunicii ajung, în multe cazuri, să se bucure de majoratul nostru și chiar mai mult, atunci când ni-i amintim, le împingem imaginea cât mai departe de prezent. Ni-i aducem aminte așa cum i-am înțeles la maturitate, dar situăm aceste reprezentări în copilărie. Îi reînviem direct, relaționându-i cu propria biografie sau îi corelăm cu terți, din afara mediului familial. Oferim mai întâi exemplele Celler Delavrancea (Mateiu Caragiale), Ștefanei Velisar (Mateiu Caragiale, Theodor Pallady) ori, mai recent, al Sandei Budiș⁵⁴ (Mircea Horn, Costică legătorul) sau al Anei Blandiana (Mamana), care *atribuie copilăriei niște întâmplări consumate pe când ele depășiseră deja această etapă*. În retrospectiviile lor, acele fapte par că descind dintr-o copilărie generică, consolidând profilul bătrânilor noștri. Nu avem de-a face cu amintiri din copilărie, ci cu momente când aceasta reîntinerește, permanentizându-se ca experiență atemporală, esențializată, omnivalabilă. Fapte ce nu mai făceau parte din timpul real al copilăriei sunt înfățișate de parcă așa ar fi fost, timpul narațiunii încetinind timpul evenimentelor. Protagonistii își plasează trăiri mai noi în vremuri mai vechi, folosindu-se de o recuzită umană plimbată dintr-o etapă în alta a vieții. Sunt acei martori involuntari care reînvie narativ, ca să poarte cu ei copilăria noastră ambulată.

Ne-a frapat o coincidență textuală, și anume aceea că Cella Delavrancea și Ștefana Velisar „aduc” în casa copilăriei lor un același personaj, Mateiu Caragiale, descriindu-l în termeni obiectuali. Convergența amintirilor despre Caragiale junior ne spune ceva: vizitele acestuia aveau loc atunci când cele două martore nu mai erau copile, dar atmosfera neplăcută creată de băiatul fără familie întârea, prin contrast, legenda căminului părintesc idilic. Referindu-se la fiul lui I. L. Caragiale, Cella Delavrancea se exprimă fără nuanțe, afirmând: „de cum intra în casa noastră, totul părea înțepenit. Impunea o lipsă de naturalețe tuturor, prin solemnitatea pasului și expresia disprețuitoare a figurii palide cu ochi negri și reci, care scrutau fără indulgență în jurul lui. În hol toată mobila era veche, masa din mijloc,

⁵⁴ De exemplu, atunci când casa din Știrbey Vodă este distrusă în bombardamentul din 4 aprilie 1944, Sanda Budiș avea aproape 18 ani, fiind născută la 18 august 1926.

scaunele, canapeaua mare zgârâiată la margini de pisicile noastre. Franjurile atârnav naiv sub privirile distante ale musafirului. O sobă de fontă cu pântec rotund și înroșit încălzea odaia în care ne adunam seara cu mama”⁵⁵. Mateiu reapare și în amintirile de tinerețe ale Ștefanei Velisar (Lily Teodoreanu) după aceeași regie narativă, adică în dialog cu tatăl acesteia. Pentru ca lucrurile să intre sub controlul cuvintelor, definind astfel personajul, era nevoie de interlocutori mai bătrâni, pe măsura stării lui de spirit, de o locuință-muzeu și de o discuție prețioasă, despre „amănunte arhitectonice, hidraulice și horticole” ale Versailles-ului: „L-am întâlnit pe Matei prima oară la mătușa mea Margareta Miller Verghy, care, după război, deschisese la București, în str. Corăbiei, cam vis-à-vis de palat, o Maison d’Art, în sălile căreia se făceau expoziții de pictură, sculptură, broderii românești, costume etc., și se întruneau artiști de toate vârstele. Era o casă mare, arătoasă, cu parter și etaj. Iar holul mare din mijloc era înalt ca o biserică, fiindcă și odăile de sus, care dădeau pe o galerie, erau înșirate în jurul acestui hol. [...] Venise tatăl meu din străinătate și m-am dus la București să-l văd și am tras și eu la mătușa asta a mea, unde era el găzduit. [...] Ieșisem dimineața prin oraș și, când m-am întors pe la amiază, l-am găsit pe tatăl meu într-un salonaș stând de vorbă cu un domn de oarecare vârstă (mi s-a părut), distins și urât, care sta protocolar pe scaun, spatele foarte drept, ceafa cam țepăună, capul ridicat, ușor dat pe spate, cu mâinile amândouă sprijinite pe mânerul bastonului, iar melonul lui pus pe o măsuță mai joasă lângă el. Parcă era dintr-o ilustrație veche de roman franțuzesc...”⁵⁶. După cum se vede, Caragiale junior are și aici aceeași funcționalitate, de a imobiliza

⁵⁵ Cella Delavrancea, *Mozaic în timp...*, p. 270. Neaderența lui Mateiu la universul imediat și frica lui de a contacta direct realitatea sunt sugerate, în același limbaj obiectual, de rândurile imediat următoare, unde Barbu Delavrancea îl dojenește fiindcă dăduse pe niște mânuși „de piele fină, galbenă ca pușorii de rață” banii trimiși de bătrânul Caragiale pentru mâncare și cărți. Cella Delavrancea folosește și în cazul lui Nicolae Grigorescu aceeași manieră de a construi personajele perindate prin casa părinților săi: „Când apărea Grigorescu la noi, parcă și obiectele stăteau drepti” (*Ibidem*, p. 238). Dar îi îndulcește imaginea îngemănându-l cu prietenul Alexandru Vlahuță și cu celebra lui masă, un fel de altar al convivialității intelectuale: „cumpărase multe tablouri de la Grigorescu, și în casa lui împodobită cu covoare privea pânzele minunate, așezate la faimoasa masă de brad, pe care fiecare scriitor lăsa câteva rânduri. [...] Războiul din 1916 a împrăștiat prietenii care se adunau în jurul vestitei mese de lemn alb, pe care fiecare scrisese câte un gând și pictorii câte o schiță, alcătuind astfel un album de autografe original. Masa a dispărut, împreună cu tot avutul lui Vlahuță” (*Ibidem*, p. 238-239, 253). Iar conviviile nu supraviețuiesc prea mult acestui obiect defunct, care totemiza personalitatea oamenilor de lângă el: Barbu Delavrancea murea la 29 aprilie 1918, iar Alexandru Vlahuță la 19 noiembrie 1919.

⁵⁶ Ștefana Velisar Teodoreanu, *op. cit.*, p. 196-197.

împrejurimile de ocazie cu o răceala spăimoasă, de veșnic copil mare. Obiectele nu-i asistaseră ocrotitor copilăria și nu le cunoștea, prin urmare, nu îi erau utile ca semnificanți ai ideii de cămin. Se credea că doarme prin Cișmigiu. Pedanteriile lui Mateiu erau probabil un antidot la o situație nefericită, care făcuse din el un accident al sorții. Își suprasimboliza comportamentul spre a îngheța ceea ce, la propriu și figurat, am numi „mersul lucrurilor”. Pentru dânsul, un copil tutelat de prietenii tatălui lipsă, anturajul obiectual din casele pe care le frecventa părea să metaforizeze, sfidător, cea mai mare absență din viața lui, nu familia, ci familiaritatea. Memorialista îl întrebuințează ca pretext de a trimite, indirect, la propria-i copilărie, consumată într-un cadru familial pozitiv, concordant cu ceea ce ea devenise între timp. Obiectele se comportă, deci, ca semnalmamente spontane ale omului ce se lasă înconjurat, interpelat de ele. De altfel, se știe că sunt persoane care se exprimă mai bine prin tăcerea obiectelor din apropiere, decât prin mulțimea cuvintelor luate de cine știe unde. Iar Cella Delavrancea și Ștefana Velisar nu-l pomenesc pe Mateiu din cauza excentricității lui. Spre deosebire de ele, era genul de orfan generic; adică epata niște trăsături imaginare ale familiei lui inexistente; deloc de mirare, Mateiu îmbătrânea de timpuriu în locul părinților absenți.

Copilăria nu este un confident din oficiu. Narativizarea ei nu survine spontan sau aleatoriu, ci în funcție de ecourile pe care am dori să le fi avut în maturizarea noastră. Și ca să nu se stingă, acestea au nevoie de suportul lucrurilor moștenite sau măcar ținute minte. Or, în însemnările Ștefanei Velisar, obiectele ce vin de demult au două variante: fie se supun privitorului și îl gratulează, de parcă acesta le-ar fi creat, fie i se impun din afară, ca o convenție vizuală, coborând autonom din tablourile altcuiva. Dacă prima posibilitate este exemplificată de un tânăr îmbătrânit, Mateiu Caragiale, cea de-a doua este concretizată de un bătrân mereu tânăr, pictorul Theodor Pallady. Primul este un om fără o copilărie numai a lui, cel de-al doilea fiind, dimpotrivă, un depozitar al copilăriei celor din jur. Pentru Ștefana Velisar, longevivul pictor este un loc geometric al tuturor întoarcerilor ei în trecut și un indicator sarcastic al trecerii timpului: „Îl știu pe maestrul Pallady de când eram o copilă. [...] Asta se petrecea într-o vară, demult, poate înainte, poate imediat după războiul din 1913. [...] A făcut multe desene după mine, un caiet întreg. [...] Acele desene însă n-au plăcut la nimeni. Arătam ca o laponă, cu codițele lângă obraji, care-și cârpește năvodul de pescuit; una slabă și bătrână! După războiul cel mare, din 1916, m-am măritat, am stat la Iași și nu ne-am mai văzut mult timp [...]. Abia după 1938, când ne-am mutat la București, m-am întâlnit cu el, pe strada mea. [...] – «Tu es restée une gamine». – Asta din spirit de prevedere, am răspuns. Fiindcă, oricum, mai mult spre bătrânețe mă îndrept decât spre tinerețe. [...] Erau mulți ani de când nu ne văzusem. Nu îmbătrânise mult.

[...] În fond, aceste retușe ale timpului îl favorizau, îi ședeau bine, îl găseam mai armonios și mai interesant, cu masca asta de drac și cu un înger ascuns în sân, decât mi-l aminteam dinainte de războiul cel mare, din 1916. [...] Trecând prin fața fundacului, unde era casa în care locuiam, l-am întrebat dacă nu vrea să intre [...]. În ziua când trebuia să vină, am pus câteva cartoane pictate de Afane [fiul ei], pe polițe, pe rafturile bibliotecii, neglijent sprijinite, vreo 7-8 cu totul, alese cu grijă. Odaia era mare, luminoasă, cu ferestre largi, orientată la amiază și apus. Am lăsat ușa deschisă pe o terasă acoperită, un fel de logia, cu divan, masă, fotolii. I-a plăcut foarte mult lui Pallady toată așezarea. Pe o măsuță joasă îi puseseam pe o tablă cele mai alese fructe, «o natură moartă» cât se poate de apetisantă. Și un vas albastru de sticlă în care scânteia frumos lumina. I-a plăcut și asta. [...] Mi-a spus că o dată, umblând printre hârtii, a dat de un album cu desene după mine, când eram mică, împletind un năvod. [...] și-mi scoate din buzunar un plic cu numele meu scris mare și neglijent: Madame L. Teodoreanu. Iar din plic, o hârtie îndoită pe care eram schițată în creion, cu capul în jos și obraz trist și ascuțit, cosind în silă ceva. [...] Îți place? Te amuză? mă întrebă. [...] Vai! Deloc! Asta mi-ai adus? [...] Nu l-am mai întâlnit un timp. Apoi, a făcut o expoziție la Ateneu și m-am dus s-o văd. [...] Ce mari și minunate schimbări adusese timpul! [...] Florile din naturile moarte răsăreau în lumini mai vii, în tovărășia unor obiecte impregnate de amintiri și de visare, tăcuți martori de viață ai clipelor de armonie lăuntrică și împăcare. [...]. Al doilea război mondial, boli, greutăți, ne-am pierdut din vedere. Ne-am revăzut mai târziu la vara mea Cella Delavrancea, care făcea pe atunci, o dată pe săptămână, o ședință de muzică, la ea acasă. El își avea fotoliul în sufragerie, așezat între masa mare din mijlocul odăii și alta lungă, italienească, plină de cărți, lipită de perete [...]. Se știa locul lui. [...] Într-o zi, îmi plimbam nepoțica cu căruțul, când zăresc la capătul unei străduțe pe Pallady. Se uita prin grădini...⁵⁷. Capitolul despre Pallady se întinde pe multe pagini, din care am desprins câteva așchii. Figura lui readuce în minte, periodic, o schiță a memorialistei pe când era o copilă; schița îi devine reprezentare de sine, ce recidivează în mintea ei ori de câte ori, de-a lungul vieții, Lily Teodoreanu dă peste acest bătrân pictor, pe care îl vede prin prisma aceluși desen uitat. Întregul trecut provine și se dezvoltă din acea schiță, abia pomenită, amintirea ei părând că ea îndeplinește rolul unui arhetip vizual care explică viitorul copilei mângâiate în câteva tușe. Aranjamentele obiectuale înscenate la repezeală de Lily Teodoreanu, cu puțin înainte ca Pallady să o viziteze, o reîntâlnesc, după o vreme, în tablourile acestuia. Dar aduse pe șevalet, obiectele nu sunt decât însemne ale distanțării, ale plecării ei din anii când le avea aproape. Timpul lor nu mai trăiește în timpul ei; imaginile din tablouri

⁵⁷ *Ibidem*, p. 217-237.

sunt efigiile ne-situării; sunt amprentele unui trecut fără adresă, unde n-o mai așteaptă nimeni. Cuprinse între ramele unui tablou, obiectele nu cad în prizonierat; își prelungesc memoria, dar își suspendă concretitudinea; dematerializarea le dă voie să subziste orișunde, să se nască orișicând.

Istorisirea Ștefanei Velisar ne dă senzația că ar putea continua la nesfârșit, ea readucându-l în scenă pe celebrul pictor pentru a vizualiza, prin aparițiile lui imperturbabile, îmbătrânirea cunoscuților săi. Și ori de câte memorialista îl revede pe Teodor Pallady, evenimentul se produce în compania sau din cauza unor obiecte; sau pe fundalul unor interioare poate prea elevate ca să nu fie și puțin inventate; ca și cum oamenii ar fi fost zămisliti de acele complicități obiectuale, care punctau evoluția eroilor din această carte. Toată povestirea coborând parcă dintr-o succesiune de pasteluri, ne obișnuim cu un Pallady al propriei copilării, dar regăsim și un altul, al copilăriei nepoților noștri. Cine se vede, după ceva vreme, cu Pallady, și-l clarifică pe artistul din etapa precedentă? Sau poate că cel care îl întâlnește ia seamă mai bine de el însuși în trecerea timpului? Se pare că avem de-a face cu un același Pallady, coroziv, necioplit și sfidător, noi fiind însă mereu alții în schițele lui. Cel puțin desenele din copilăria viitoarei scriitoare propun niște imagini despre ea însăși, la care Velisar se întoarce mereu, pentru că niciodată nu le găsește la fel. Schițele cu pricina surprinseseră o copilărie consumată doar sub privirile adulților, memoria ei aparținând prea puțin fetei de atunci; ca și cum aceasta nu ar fi fost, din capul locului, autoarea propriei vieți. Întregul ei trecut provine și se dezvoltă metaforic din schița lui Pallady; aceasta este un fel de *marker* al timpurilor de care autoarea se pierduse. Iar mâzgăleala îi recidivează în minte, din cauză că Lily cea mică nu-i intră în memorie, oricât ar invita-o. În locul ei tronează imaginea morocănosului Pallady. Îl și percepe, de altfel, prin prisma aceluși desen, ca deținător al unor amintiri la care ea nu poate să ajungă.

Ce accente patrimoniale desprindem din această idilă de la distanță, în care copilăria unuia și tinerețea altuia se semnifică mutual? Într-o natură moartă, obiectele nu sunt obediente timpului, dar nici insensibile la el nu par. Aduse pe pânză, ele nu se predau unei realități efemere, ci se fixează într-o reprezentare nici-nici, în care lucrurile își negociază continuu semnificația. Știm însă că existența lor împreună este atât de scurtă încât pictura nu le elogiază armonizarea, ci le prezice mai degrabă destrămarea. Cu cât obiectele aglomerate sunt mai multe, cu atât putem spune că natura moartă presimte clipa *dinainte de*. Prin urmare, nici un obiect din tablou nu e valorizat în sine: el reușește o vecinătate calmă cu un altul, găsește un fundal domestic ce-l adoptă ușor sau caută o lumină ce-l prinde prin sticla ferestrei. Naturile moarte nu teaurizează obiecte și nu ne trimit înapoi în timp. Proiectează în viitor instantaneul pe care ni-l propun, pentru ca noi să-l

regăsim perpetuu, ca certitudine optică, nu ca adevăr empiric. Și nu obiectele formează trecutul picturii, ci tabloul este acela care dă un trecut obiectelor. Acestea descind din el, se nasc încă o dată între ramele sale. Astfel, lucrurile își pierd ca prin farmec anii adunați în ele. Îi abandonează cu totul în timpul cel nou al tabloului, sporind memoria celui ce pictează și nu povestea obiectului pictat⁵⁸.

Abordând acest gen de scrieri ne dăm seama că memorialiștii din acea generație se intuiau reciproc, rolul de a-l textualiza pe unul sau pe altul fiind transmis fiecăruia ca o ștafetă. Astfel, din saga familiei Pillat, aflăm că rolul jucat de Pallady în rememorările Ștefanei Velisar era preluat chiar de soția lui Teodoreanu, pentru a deveni *aide-mémoire* pentru altcineva: pe cale narativă și nu picturală, scriitoarea lua în stăpânire copilăria altcuiva, Pia Pillat. Într-o scrisoare pe care Lily Teodoreanu o trimitea Piei la 15 august 1969, vedem că cele mai trainice amintiri ale copilăriei noastre sunt niște episoade spațializate de altcineva; ne vin din *locuri* ale aducerii aminte, la care vârstnicii se raportează, ei invocându-le, mai întâi, drept cadre memoriale ale propriului parcurs și abia apoi ca suporturi ale unor retrospecții comune; așa se nasc acele copilării moștenite, prin care viețile bătrânilor se încredințează memoriei celor tineri: „Când mă gândesc la tine, te văd mai mult la noi și apoi la Techirghiol, când erai mică de tot și te jucai în nisip, apoi, mai rar, la părinții tăi și foarte puternic, nu știu de ce, la un concert, în lojă la Ateneu, cu ochii închiși, fața concentrată, o mască fragilă și puternică de pasiune mută. Un album întreg de instantanee ale memoriei, foarte arbitrare. La noi, în sufragerie, râzând cu râsul tău copilăresc și

⁵⁸ Dat fiind că în dialogurile Ștefanei Velisar-Teodoreanu cu Theodor Pallady cuvintele nu prea ajung la destinație, cei doi comunică prin obiectele urcate într-un tablou. Un fapt demn de remarcat este că, în corpul de texte selecționat de noi, amintirile sunt și un precipitat al intertextualității, al rememorărilor mutuale. De exemplu, naturile moarte care îl permanentizează pe Pallady în memoria Ștefanei sunt enumerate și de Mihail Constantineanu, imediat după ce medicul schițează, coincidentă, portretul scriitoarei, așa cum reieșea, cel mai bine, din cartea ei *Ursitul*; carte în care pictorul este erou principal. Aidoma Ștefanei Velisar, ne asigură că îi plăceau aceleași „naturi moarte” cu „bucete de flori în vase, alături de fructe, cești, cărți de artă, dar și de cele și mai divers heteroclite și neașteptate obiecte: umbrelă pistol, scoică, pălărie, evantai, călimară, pipă, ochelari, mască etc. (m-am amuzat să încerc să le număr și m-am oprit la cifra 30)” (Vezi Mihail Constantineanu, *Doctor la oameni de seamă. Amintiri, evocări, comemorări*, București, Editura Anastasia, 2000, p. 207). Obiectofilia ne obligă să recunoaștem că, pentru a înțelege cu adevărat cele narate de Velisar ori Constantineanu, s-ar impune un catalog ilustrat al noțiunilor pentru care nu mai avem reprezentări. Conștientizând anacronismul acelor lucruri, le acceptăm ca etape ale evoluției noastre în spațiu și ne cunoaștem mai bine prezentul, antecedentele lui.

patetic, cu multe arderi. Și apoi sus, în odăița ce da spre apus, cu picioarele goale și având o carte englezească în mână”⁵⁹. Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir s-au ocupat de baletul vârstelor dintr-o familie extinsă, disecând *medelenismul*: un basm al copilăriei vegheate de bunici coborâți parcă din edenul sadovenian. Cei doi s-au întrebat dacă acest gen ficțional a creat un gust, un *ism*, un tip de atitudine față de trecutul istoric și individual, nu romanesc. Stanomir consideră că Teodoreanu a lansat un model de auto-evocare sau o tehnică a reamintirii care asigură succesul memorialistului imitator. Copilăriile fictive vânzându-se bine, reușesc să le aducă la viață, adică în text, și pe acelea cât de cât reale. Prin urmare, Stanomir constată că „realitatea și ficțiunea comunică prin medierea sensibilității: paginile de corespondență ale Piei Pillat articulează imaginea unor Miorcani atât de aproape de Medelenii lui Teodoreanu. [...] Romanul epistolar al Piei Pillat este, *mutatis mutandis*, o prelungire a textelor lui Teodoreanu”⁶⁰.

Cella Serghi vine, ca mulți alți memorialiști, tot din mixajul *Belle Epoque plus „interbelic”*, epoci pentru care copilăria s-ar fi născut în mod special. Într-un interviu din iunie 1987, ea își așază primele reverii în „...dugheana bunicului, ticsită de ulcele de lut ars, opaițe, amfore, sticlute irizate, figurine ciobite, descoperite în săpăturile străvechiului Tomis. Totul era făcut să încânte, să neliniștească, să tulbure, să șlefuiască sufletul unui copil”⁶¹. Un bunic anticar este o bătrânețe la puterea a doua, pasiunea lui „învechindu-l” și mai mult; astfel că dispariția colecționarului, acum multă vreme, răpește nepoatei șansa de a-și reîntâlni copilăria atunci când revine, după ani și ani, în Constanța. Or, acest deziderat impulsionează o mare parte din scriitura ei, disociind-o de intangibilul magistrul, Camil Petrescu. Confesându-se lui Ilie Rad, la sfârșitul lui 1991, Cella Serghi considera că,

⁵⁹ Minunea timpului trăit. Din corespondența Monicăi Pillat și a lui Lily Teodoreanu cu Pia Pillat, București, Humanitas, 2010, p. 254.

⁶⁰ Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *op. cit.*, p. 320. Astăzi medelenismul este o etichetă depreciativă, în epoca apariției celebrului roman atitudinea față de opera lui Ionel Teodoreanu fiind cu totul alta. Fiind receptat ca o cronică a vârstelor intrate fatalmente în conflict, *La Medeleni* cunoștea, la sfârșitul anilor 20, o mare vogă. Confruntată cu această dezbatere intelectuală a aceluși moment, Maria Banuș, proletcultista de mai târziu, își spunea oful: „*Sinaia, 8 august 1928*. Sunt eu, oare așa de proastă cum par? [...] S-a vorbit despre *Medeleni*. *Medelenii* pe care i-am iubit cu tot sufletul meu. Fiecare își spunea impresiile, personajele care i-au plăcut mai mult, se discuta, se contraziceau, se aprobau. Numai eu tăceam! Din prostie? Din rușine? Da! Din rușine pentru *Medelenii* despre care mi-e teamă să spun o vorbă. E un fel de timiditate respectuoasă, de supunere fără discuție în fața frumuseții lor” (Mara Banuș, *op. cit.*, p. 30).

⁶¹ Cella Serghi, *Interviuri. Cu douăsprezece scrisori inedite către Ilie Rad*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005, p. 77-78.

pentru dânsa, a scrie era tot una cu a transmite altora amintirea unor experiențe și, mai ales, *memoria unei absențe*: „Eram sigură că voi muri tânără (deși nu mă credeam tânără la 30 de ani). Dar cum să «plec» de tot, fără să las în urmă copilăria, marea și tot ce-am părăsit la 8-9 ani, când am fugit din Constanța?”⁶²

La asemenea întrebări răspund de obicei alte persoane decât acelea care le-au formulat. Și cu toate că ne-am învățat să bavardăm despre „firul memoriei”, ținerea noastră de minte nu este defel liniară. Seamănă, cel mult, cu un ghem de ață înnodată din metru în metru; și el nu ne dă siguranța că nu s-ar rupe iarăși, întrerupând, a câta oară, narativizarea propriei persoane. „Mă trezesc din somn, revin din vis, povestindu-mi ce mi s-a întâmplat chiar mie...”, se confesează Leo Butnaru, atunci când își îndeamnă trecutul său recent să intervină în cel îndepărtat⁶³. Memoria perioadei infantile este una extensibilă, dar teribil de timidă: înaintează pe furiș. Începe ca un strop stângaci de acuarelă, ce se lărgește încet-încet, pe măsură ce amintiri nou venite îi întăresc pigmentul și își cer un *loc* al lor. „Rememorez oriunde, oricând, notând, zvâcnit-laconic, detalii, momente din copilărie, surprins – chiar așa! – și recunoscător (cui?) că nu le-am uitat, că ele nu s-au «desprins» de mine, nu m-au părăsit, spre a se pierde pe sinuoasele drumuri ale vârstelor, dispărând sub nămeții altor întâmplări, evenimente, perindări de anotimpuri și decenii. Revenind acasă din călătorii, de la întruniri, din redacții de reviste și edituri, pur și simplu din oraș, de la sat, trec notele de pe bucățele de hârtie în fișierul bloc-notes din calculator, iar altele se întâmplă să le inserez direct în canavaua narațiunii, dezvoltându-le, *oferindu-le spațiul* și acordându-le atenția pe care, în virtutea importanței lor, le pretind, le merită”⁶⁴. Pentru a reintra în posesia propriei copilării, memoria ei trebuie teritorializată la modul minimal; ea nu revine la viață dacă istorisirile despre ea nu respiră într-o sufragerie, într-un pod cu vechituri, într-o sală de clasă. Copilăria se volatilizează și ne părăsește de tot dacă nu-i găsim un domiciliu ușor reperabil.

Și pentru ca atâția ani să se desfășoare într-o singură imagine, cel mai ușor este să apelăm la imaginarul obiectofil al cititorului. Aflăm astfel care erau micii lari ai unui copil crescut „la ruși”, dincolo de Prut: „Ce jucării am avut eu? ...De toate – artizanale și de fabrică, improvizate și standard classic... Să începem... cu ce? – Vioara (scripca) din hlujan de cucuruz? Da, dar și bătlanul de faianță. Frumos – chinezesc, probabil – pe un suport lat”⁶⁵. Bătlanul „chinez” este mai degrabă un anacronism, faianța

⁶² *Ibidem*, p. 122.

⁶³ Leo Butnaru, *Lista basarabeană. Copil la ruși*, Iași, Polirom, 2013, p. 9.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 23.

din care era confecționat indicându-ni-l ca produs autohton, decât ca produs de serie din țara lui Mao. Chinezăriile de duzină vor veni la modă ceva mai încolo. În anii '50, jucăriile umile se generau unele din altele, din te miri ce, reprezentările despre ele întemeindu-se acum pe accesoriile cu care erau confecționate; burlescul rustic și kitschul citadin trăiau în bună pace. În plus, coabitarea fizică și utilitară a obiectelor de uz infantil le făcea oarecum consubstanțiale din punct de vedere semiotic: „Unul din atributele indispensabile, dintre cele mai necesare școlirii noastre, era bineînțeles, călimara. Călimara – numaidecât și răsturnată în ghiozdan, trăistuță sau buzunar. Unii dintre noi aveam punguțe special pentru atare obiect. În special fetițele, care și le coseau ele însele. Degete pătate violet, pete în caiete. Mai zise și cracaleți – o noțiune extra-DEX, dar intra-Negureni. La școală, acasă, foloseam sugativă – hârtie-vampir sugător de cerneală”⁶⁶. În termenii lui Leo Butnaru, călimara din școală permite un racursi al amintirilor de primă instanță, miniaturizarea lor; iar petele de cerneală, lărgite pe hârtia-sugativă, sunt emblema mnemotehniciei mature, de mai târziu. Amintirile cele mai spontane sunt adunate în călimară. Iar rememorările sunt ca urmele de tuș: ne rămân pe degete pentru că timpul le schimbă cu altele, de parcă primele ar fi ținut locul celor care urmau.

Nu am citat aleatoriu din memoriile scriitorului basarabean din Negureni, Republica Moldova. Nu își reconstituie copilăria, ci invocă fapte concomitente cu ea. Cromatica aducerii aminte mizează pe *flash-uri* dezinvolve, domolite și înlănțuite, însă în povestiri curgătoare. Sunt istorisiri în care fiecă episod dă impresia că ar pregăti, din vreme, pe acela ales de noi să-l continue. Așa ajungem la diferența dintre *amintire* și *rememorare*; prima este involuntară, stufoasă, împrăștiată, detaliată, implicită; cea de-a doua este construită, finisată, pusă în ordine, panoramică, explicită. Amintirile nu ne abandonează niciodată, ne însoțesc în tăcere; nu ne părăsesc, dar nici nu ne țin de vorbă: se mulțumesc să fie mereu de față. Rememorările par niște cunoștințe de ultimă oră, deși suntem siguri că le-am mai văzut pe undeva: sunt rânduri scrise de noi, cei mari, tot despre noi, cei mici. O confirmă un scriitor din generația lui Butnaru (n. 1949), dar cu doi ani mai mare, Ștefan Agopian (n. 1947). Lumea lui Agopian începea cu propriul ei crepuscul, pe care copilul din el nu-l resimțea, dar pe care retrospectiv scriitorului de acum i-o permite. Or, finalurile de epoci, ne dăm seama mai târziu, își clasicizează emblemele, crescându-le valoarea simbolică (și de schimb), pe măsură ce raritatea lor este tot mai pregnantă. Civilizațiile evanescente (mahalaua bucureșteană era și ea așa ceva) își pun la punct posteritatea cu multă prevedere, lăsând viitorului niște obiecte-fetiș, cu care să fie confundate ulterior, până la stereotipizare. În amintirile

⁶⁶ *Ibidem*, p. 190.

(autoironice și nu nostalgice) copilului Agopian, ajuns la nouă ani, cioburile de oglindă din atelierul unei evreice în vârstă și timbrele cu figuri monarhice sunt niște obiecte-ecou și totodată cioclii universului interbelic. „...mă plictiseam de moarte, asta până într-o zi când Nelu, care era cu un an mai mare decât mine, mi-a zis că vrea să-mi arate ceva. Avea în mână un caiet, dar nici o clipă nu mi-a trecut prin cap că-și făcuse temele primite pentru vacanță. [...] Mă așteptam la orice, dar nu la ce am găsit în el. Erau acolo câteva timbre care m-au lăsat cu răsuflarea tăiată, mut de admirație. Era o serie de animale din Barbados. Habar n-avem ce-i aia Barbados și cu ce se mănâncă, dar asta n-avea nici o importanță în momentul acela. Fiecare timbru avea în dreapta sus un mic medalion din care zâmbea spre mine figura unei femei împodobită cu o diademă strălucitoare. [...] Mi-a spus că se numeau *colonii* și că femeia din medalion, cea cu coroaniță, era regina Angliei. Știam ce-i aia o colonie de la taică-meu, care mereu spunea: «Nu mai sunt magazinele cu coloniale de altădată»⁶⁷. Sub ochii acestui copil, extincția unei lumi se consuma implacabil, dar fără tragism, cu o notă de ludic din care cinismul nu lipsește. Prin formatul lor bidimensional, timbrele și oglinzile nu întrețineau memoria celor existente până de curând, ci le sporeau gradul de improbabilitate. Interbelicul murea pentru că, în mințile lor de copii, nici nu existase. Pentru ei, chipurile de monarhi nu mai veneau din trecutul recent, ci dintr-o legendă de-situată, prezentul „democrat-popular” neputând să aibă ca premisă un regim „condamnat de istorie”. Iar oglinzile slujnice ale narcisismului capitalist retrograd treceau din posesia reacționară a micilor întreprinzători în proprietatea atotcuprinzătoare a statului. „Micul atelier de făcut oglinzi al bătrânei doamne Schwartz fusese închis pentru simplul motiv că argintul, chiar sub forma unei sări solubile, fusese declarat de autoritățile comuniste metal prețios”⁶⁸. Oglinzile intrau și ele în Partid. Nu mai puteau reflecta ce voiau, pentru că realitățile ce se perindau prin luciul lor nu mai slujeau unui singur adevăr. Fiecare „lagăr” și-l avea pe al său. Astfel, sticlăriile poleite erau somate să renunțe la „obiectivismul burghez” și să strălucească în numele clasei muncitoare.

Memoria ne duce cu preșul

Interbelicii rezonează mai puțin la masivitatea candelabrelor și a mobilelor din marile saloane. Formează o generație ale cărei euri se lasă mai bine prinse în desene abstracte, golite de adâncime, în geometrii plane, bidimensionale: fotografii, oglinzi, covoare. Bunăoară, covoarele sunt

⁶⁷ Ștefan Agopian, *Scriitor în comunism. Niște amintiri*, Iași, Polirom, 2013, p. 69-70.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 360.

invocate des ca suporturi ale amintirilor despre alții sau ca mijloace prin care alții o să-și amintească de noi. Istoria „interioară” a facerii obiectului și cea „exterioară”, a existenței lui pe lângă noi, ne-a lăsat-o Cella Delavrancea într-un text tardiv, din 1958, prilejuit de faptul că o prietenă își luase un covor „de ocazie”: „te-ai gândit vreodată, draga mea, la timpul închis într-un covor, la cifra pulsațiilor adunate în gestul repetat de la începutul țesutului până la sfârșitul lui?”⁶⁹

Copilăria noastră se aseamănă cu a celorlalți, doar situările lor ambientale făcând diferența. Ea subzistă, așadar, în ceea ce rememorăm unii despre alții, cu condiția ca *amănunțele ei să încapă în povestea unor decoruri stabile*, ce supraviețuiesc diferitelor etape din viața fiecăruia. Doi memorialiști români, Cella Seghi și Gelu Ionescu, își aleg drept cârjă emoțională un obiect hermafrodit, jumătate utilitar, jumătate decorativ. Ambii invocă un covor de parcă recuperarea unor ani de tinerețe ar fi totuna cu revenirea în marginile aceluia lucru, sedentar prin definiție, care conferă amintirilor un fel de orizontalitate imobilă și, prin aceasta, o anumită constanță.

Cella Serghi este o scriitoare venită din două lumi, ea debutând sub auspiciul lovinesciene și continuând sub îndrumarea lui Leonte Răutu. În 1965 își revenea însă ca prin farmec, romanul realist-socialist *Cad zidurile* devenind *Cartea Mironei* (1965): o prelungire mai decentă a romanului de succes *Pânza de păianjen* (1938). Proza ei valorifică intens enumerările de obiecte, cu precizarea că unele din ele au ceva aparte: trec din realitate în ficțiune, pentru ca, mulțumită memoriilor de mai târziu, să revină de unde

⁶⁹ Cella Delavrancea, *Mozaic...*, p. 20. Pentru asemenea confesiuni căutăm și ecouri din gândurile altora, din cauză că recurența unor idei sau gusturi diminuează riscul de a ridica o perspectivă subiectivă la rangul de *Zeitgeist*. Într-un interviu din toamna lui 2005, acordat Victoriei Dragu Dimitriu de Artemiza Petrescu, soția colecționarului Mircea Petrescu, venea vorba de „obsedantul deceniu”, când Cella Delavrancea eseiza senină pe tema unui covor. De data aceasta, în discuție intră o cuvertură franțuzească, mica ei istorie demonstrând istoria socială a acelor ani nu se mulează total pe calapodul celei politice. Artemiza Petrescu rezumă tapiseria în câteva substantive, plusând însă pe contextul care mai mult o surghiunea decât o valoriza ca obiect de artă: „...veche de aproape trei sute de ani, un peisaj cu castel în fundal, cu două animăluțe, păsări, o apă, un podeț, un havuz și o grădină luxuriantă. Mircea a cumpărat-o din București, de la consignația, atunci când lumea, știi, vindea mult, de nevoie. Pe factură, nici n-a trecut numele Petrescu, din precauție. Nu era bine văzut să cumperi așa ceva. Dar el avea sentimentul că trebui să salveze obiectul...” (Victoria Dragu Dimitriu, *Povești ale comorilor din București*, București, Editura Vremea, 2013, p. 13). Este un citat care, prin simpla lui parcurgere, induce adversitatea dintre imaginarul obiectofil al bătrânilor care nu mai sunt și confortul prefabricato-reciclat al tinereților care suntem.

plecaseră. Astfel aflăm că acel covor ca o tablă de șah, din casa monegască a personajului Gian (*Cartea Mironei*), existase aievea într-una din locuințele lui Mihail Sadoveanu.

Dezvăluind ce aspecte din viața reală au fost transfigurate și astfel rememorate în romanele sale, Cella Serghi ne-a lăsat un pasaj prin care arhivează afectiv, grație unui covor, copilăria altcuiva: „.... – Ne ducem după-masă la Sadoveanu, mi-a spus într-o zi Sanda Movilă. Iar Aderca, entuziast cum era: – Vrei să mergi cu noi? – Se poate? – O anunțăm la telefon pe Valerica. Sadoveanu era în închipuirea mea de vârsta lui Ștefan cel Mare și amândoi se măsurau cu Ceahlăul. Nici chiar când am aflat că legionarii îi ard cărțile, n-am înțeles că autorul trăiește. Îmi amintesc o stradă în apropierea gării, parcă Witing se numea. Nu-mi amintesc casa, ci doar holul cel mare cu un covor în pătrate albe și negre ca o imensă tablă de șah. Covorul care va apare în *Cartea Mironei*. – Uite și covorul cu pătrate albe și negre pe care tata juca șah cu noi când eram mici. Nu se potrivește aici, dar ne leagă de el prea multe amintiri! Sunt cuvintele Profirei Sadoveanu, pe care Gian i le va spune Mironei”⁷⁰. Nu este însă singurul artificiu obiectual cu rezonanțe autoreferențiale. În romanul autobiografic al Cellei Serghi, *Pânza de păianjen*, trecerile de la o vârstă la alta sunt marcate, ludico-infantil, de schimbarea pălăriilor: „vremea pălăriei cu pană de struț (albă, de pai de mătase, cu pana pusă de jur împrejur, în șanțul pe care îl făcea borul întors rotund)”; „epoca pălăriei de *voile georgette*”; „pe vremea pălăriei frez aveam treisprezece ani”. Pe noi ne interesează primele două, atât prin terminologia *voile georgette*, absentă din limbajul curent al secolului XXI⁷¹, cât și prin faptul că romanciera le transformă în embleme ale copilăriei pe sfârșite: „A urmat epoca pălăriei de *voile georgette*, de culoarea șerbetului de zmeură, cumpărată, ca și pălăria cu pană de struț, de la faimosul magazin Jean d’Arc de pe Calea Victoriei. *Și ele m-au făcut să simt că s-a sfârșit copilăria...*”⁷². Veneau deja timpurile grăbite când hainele nu mai reflectau diferențe de statut social, ci acelea de vârstă.

Cum avem tot mai puțin timp pentru trecut, furăm câte ceva din copilăria părinților, pentru ca ea să zăbovească un pic într-a noastră. Și acesta pentru că ne gândim prea puțin la propria copilărie și mai mult la evenimentele care i-au pus capăt. De exemplu, Barbu Ollănescu-Orendi își

⁷⁰ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Iași, Polirom, 2013, p. 325-326. În romanul menționat, respectivul citat apare aproape la fel, cu foarte mici modificări. Vezi Cella Seghi, *Cartea Mironei*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 124.

⁷¹ Vine de la numele unei creatoare de modă de la începutul secolului XX, Georgette de la Plante.

⁷² Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, București, Editura Minerva, 1971, p. 83.

intitulează primul capitol din memoriile sale *4 aprilie 1944, ultima zi a unei copilării fără griji*. Și este explicit în această direcție, neuitând să dea acestui reper un înțeles domiciliar: „odată cu acest 4 aprilie 44, un capitol din viața mea și, de fapt, din a întregii mele familii a luat sfârșit. A dispărut tot ce alcătuia viața liniștită a unei familii alături de toate neamurile ei: plimbările cu trăsura, vizitele primite de părinții mei, balurile mascate date pentru mine, cu tapeur (pianist), în persoana domnului Vianu, care venea la noi în casă și exersa cu mama la pian, un om de statură mai degrabă mijlocie, slab, întotdeauna corect îmbrăcat, dar modest, tratat de ai mei ca un invitat de-al casei. Nu l-am văzut niciodată purtând steaua galbenă”⁷³. A doua zi după bombardament, Barbu și părinții săi părăseau apartamentul din strada Apolodor. Memorialistul îl recompune în scris, sfârșindu-și expozeul cu această propoziție: „Pentru mama, plecarea din acest apartament și apoi pierderea lui au fost două evenimente greu de suportat”⁷⁴. Tot astfel se întâmplă când pierdem o persoană care dădea copilăriei noastre o longevitate ce nu părea să aibă limite. „...A murit tata și șocul a fost foarte puternic, își amintea Cella Serghi în noiembrie 1974. Am început, de-odată, să scriu despre el. Cum fusese: atât de iubit, întins peste întreg universul copilăriei mele. M-am hotărât să scriu o carte despre biografia mea”⁷⁵. I-am spus despre proiect lui Mihail Sebastian, dar nu și lui Camil Petrescu. [...] „Diana trece prea repede peste moartea tatălui ei”, mi-a spus. Datorită lui am scris de zece ori acel capitol, care rămâne până în ziua de astăzi, cred, lucrul cel mai bun pe care l-am scris vreodată”⁷⁶. Repovestind o traumă, nu o includem în ordinea firească a lucrurilor, ci într-una îngăduită, cumva consimțită din cauza resemnărilor cu care natura ne aduce pe lume. Episoadele nefaste nu sunt istoricizate, adaptate la restul biografiei și investite astfel cu sens, ci sunt narativizate de sine stătător. De aceea le

⁷³ Barbu Ollănescu-Orendi, *op. cit.*, p. 9. Pianistul pomenit în acest citat era fratele lui Tudor Vianu.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 34-35.

⁷⁵ Luăm în calcul și anumite ficțiuni cu intenție autobiografică, pentru că, din punct de vedere metodologic, tinerii critici de astăzi ne pun la dispoziție suportul ideatic necesar: „Discursul narativ este unul comun tuturor autenticiștilor vremii, care iau ca pretext romanesc însemnările de jurnal ale unui personaj sau amintirile transcrise onest, netrucat, puse în pagină ca atare sau, în alte cazuri, încadrate într-o ramă în interiorul căreia sunt comentate de un alt personaj, cu efect de obiectivare sau de relativizare a perspectivei”. Comentariul o vizează în special pe Cella Serghi și îl găsim, într-o formă mai amplă, la Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2011, p. 272.

⁷⁶ Personajul de roman Diana Slavu este de fapt autoarea. Vezi Cella Serghi, *Interviuri...*, p. 32-35.

acceptăm cu greu în trecutul cu care ne-am învățat deja. De aceea, această carantină textuală ne apropie de o sintagmă pusă la lucru de Andrei Simuț, *disjointed time*. Viața fiind privită ca o paradă a discontinuităților, Simuț ne spune că *timpul dislocat* este unul „fărămițat în episoade slab conectate între ele, desfășurarea temporală dându-ne impresia unei succesiuni de începuturi”⁷⁷.

Suntem de obicei afectați de pierderea unor obiecte ce ne-au însoțit părinții și promiteau să aducă, și în biografiile noastre, toți acei ani strânși alături de ei. De aceea, dispariția prematură a acestor vechituri – cu un trecut numai al lor înainte de a fi și al nostru – aduce o criză de sens, cu sugestii subiacente de rea prevestire, ghinion, nenorocire. Oprindu-ne la relațiile dintre memorie, copilărie și obiecte, dăm ca exemplu evocările lui Gelu Ionescu. *Covorul cu scorpioni*, care dă și titlul volumului publicat la Polirom, este un „nod” narativ; face parte din acele obiecte în a căror mică poveste se intersectează multe alte istorii, aparent disparate (a bunicului, a războiului, a naționalizării). Acești mici idoli ai începuturilor noastre sunt de fapt locuri geometrice ale memoriei familiale, în care ecourile istoriei „macro” se fac mereu simțite: „...La țară, unde am mers abia în vara lui 45, caili dispăruseră, la fel și vitele, trăsurile, docarele, șaretele; cred că tata a cumpărat o pereche de cai și ceva vite, grajdurile erau goale. Rușii luaseră tot ce putuseră – nu mai rămăsese decât o șaretă, cu care tata mergea pe câmp. Casa bunicilor era o ruină, bunicul fusese transportat la Galați, dar nu în casa lui cea mare din strada Mihai Bravul nr. 11 (azi 13), casă în care mă născusem și din care mai am puține amintiri: doar salonul, în care era *un covor mare de Smirna, alb cu scorpioni oranj* (covor care a ajuns în cele din urmă în locuința mea bucureșteană din strada Gheorghe Lazăr și care a fost vândut de vărul meu Vlad după plecarea din țară, în 1982). Casa din Mihai Bravul, mare, cu etaj și curte enormă, în care fuseseră și grajduri, devenise prin rechiziție comandamentul armatei roșii din Galați; apoi, după plecarea rușilor, statul s-a făcut proprietar și a instalat acolo Centrala Regională a Căilor Ferate. Bunicul locuia deci la niște prieteni ai părinților, unde de altfel a și murit, la 30 mai 1947, fiind bine trecut de 70 de ani”⁷⁸. Cum autorul se născuse în 1937, iar el evocă cele petrecute în 1945, când avea numai opt ani, ni se pare destul de clar că narațiunea comportă un grad ridicat de anacronism. Gelu Ionescu o compune nu din informații obținute direct, ci prin contextualizări și transferuri culturale specifice retrospectivelor de acest fel. *Covorul* este un fel de busolă narativă, un

⁷⁷ Andrei Simuț, *Literatura traumei. Război, totalitarism și dilemele intelectualilor în anii 40*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 26.

⁷⁸ Gelu Ionescu, *Covorul cu scorpioni. Douăsprezece fragmente memorialistice*, Iași, Polirom, 2006, p. 25-26.

fragment de real care asigură totuși un echilibru între memoria individual-afectivă și cronologia rece a secolului XX. Oamenii și lucrurile încetează să trăiască unii pentru alții atunci când însoțirea le este întreruptă. Deși nu dispar fizic, obiectele mor din punct de vedere cultural. Menirea lor fusese aceea de a da mai departe povestea stăpânilor. Pierzându-i însă rostul, acești cărauși ai memoriei familiale își încetează naveta între prezent și trecut. Se înecă într-o actualitate flască, fără puncte cardinale, dând impresia că vin de pretutindeni. Și aceasta din cauză că acolo unde sunt îngrămădite, în consignații ori talciocuri, li se găsesc similare care le anulează singularitatea, anturajul, neasemuitul.

A fi absenți în multe feluri

Puse pe hârtie sub forma unui jurnal, memoriile lui Ștefan Fay sunt exemplare pentru tipul de narațiune pe care îl investigăm: un pian marca ERARD adună în propria poveste biografiile și întâmplările tuturor personalităților, rudelor și cunoscuților care avuseseră cândva de-a face cu acel instrument. Autorul este fiul lui Iosif Fay și al Gabrielei Kemény, ea provenind dintr-o veche familie nobiliară ce locuia în Bichiș. Băiatul lor căsătorindu-se în 1942 cu Voica, fiica avocatului oneștean René Bogdan și al Mariei Luiza, născută Wemyss-Swan, în posesia însurășilor intrau acareturile celor două vechi familii; acestea se împărșiau însă, odată cu venirea comuniștilor la putere. Interesant ni se pare că fotografiile care deschid amintirile lui Ștefan Fay sunt istorisite în așa fel încât pozele unor copii generează, în paginile următoare, obiecte de adulți: „Fiecare dintre noi cunoaște anumite persoane, anumite lucruri și spații, dintotdeauna”⁷⁹, spune el, comentând un instantaneu din 1924, cu gândul la „tot ce era neîntâmpnat la acea vreme”⁸⁰. Imaginile și lucrurile se descriu aici unele pe altele, de parcă figura unui țânc ar sări din portretul unui obiect. Și orice suvenir de care scrie Ștefan Fay dă senzația că se născuse dintr-un vid predestinat, care își „așteptase” locatarul ca să-i rețină amprente; ca și cum actul locuirii ar produce neconținut perimetre și pedestaluri virtuale, iar obiectele ar veni pe lume ca să ni le umple. De aceea, picturile nu-și abandonează casele ci contururile în care domiciliaseră decenii la rând. Sunt smulse din știutele chenare desenate de praf, de parcă zidurile casei fuseseră ridicate doar ca să se-nvechească sub respectivele tablouri. În fine, să parcurgem împreună câteva din gândurile artistului, el plasându-le în ianuarie 1952: „Drum la Onești pentru reglarea diferitelor mărunțișuri legate de casa în care nu mai

⁷⁹ Ștefan J. Fay, *Caietele unui fiu risipitor. Fragmente de jurnal*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 9.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 10.

locuim. Mă apropii de casa copilăriei Voichii cu sentimentul că am să gădesc ceva foarte important, că merg pe urmele trecutului ei. Dar totul este altfel decât știutul. Aerul din «Les Hauts de Hurlevent», atât de specific casei de la Onești, a pierit. Casa, curtea, copacii, pomii, aleile năpădite de buruieni, în ronduri abia se mai văd cioturile parterelor de flori – urme care desenează cadrul în care s-a petrecut ceva demult. Decorul în paragină al unei piese uitate, în care nu se mai poate juca nimic, sau în care s-ar juca altă piesă. Nimic din feeria de altădată nu mai persistă. Nici culoare, nici sunet. Casa e invadată de străini care au pus stăpânire, nu știu prin autorizația cui, pe odăi: pe odaia lui Tatu, a doamnei Bogdan, a Voichii, pe salon, pe odăile noastre. Zgomote noi, necunoscute, care nu au nimic comun cu spiritul acestei case. Pereții goi, murdari. Câte un cui mai amintește că aici se afla tabloul Domniței Aglaia Ghika sau, dincoace, pendulul lui Lascăr Rosetti, cel de se întorcea o dată pe an. Iată locul unde se afla pianul ERARD la care cânta Amania, George Enescu, Emil Sturza. Gol peste tot. Praf și murdărie peste tot. Tencuiala cade, lambriurile din sufragerie au fost smulse de pe pereți. O umbră murdară se strecoară insinuant să nimicească în noi vechea viață a casei. În două odăi stă fostul măcelar și cârnățar din Onești, Rudolf Etinhoffer, într-alta o femeie venită de nu știu unde. Trecem unii pe lângă alții fără să ne salutăm, ca și cum fiecare am fi stăpâni pe câte o parte din casă⁸¹. Producând *urme*, întârziem cât putem sub ochii celorlalți, intrându-le în memorie. Ne agățăm de privirea lor. Nu ne convine să recunoaștem că fostele interioare ar invoca ceva ce nu mai este. Credem că ar conține, poate, ceea ce vom fi fost. Așa că, aruncate în camioane, lucrurile noastre își reanimă retrospectiv înfățișarea, violentându-ne ținerea de minte. Surghiunul le schimbă configurația, convocând, în locul unde stătuseră, toate secunde, ochiadele și persoanele cu care, zi de zi, le aduceam la viață. Relieful lucrurilor răzbate chiar din golul pe care ele îl creează atunci când nu ne mai sunt alături. Din păcate, identitatea unei familii nu rezistă în obiectele plimbărețe ci în spațiul de lângă ele; care le înconjurase, le dăduse un profil, o patină, un fel aparte de a fi cu noi. De la o vreme însă, lucrurile nu ne mai caută compania, se închid în magazine. Exodul lor ne sfidează, ca să dăm o nouă densitate timpului nostru și mai ales recurențelor sale. Obiectele ies cu forța dintr-o locuință dar nu și din „prezență” pe care o lasă, totuși, sub acel acoperiș. Sunt ca niște tălpi goale pe care vremea le apasă în argila melancoliilor noastre. Și nu ne rămâne decât să oftăm în marginea unor contururi îngălbenite, rămase pe un perete oarecare. Căci trecutul nu se mai întoarce fix în anul care ne plăcuse: astfel, bătrânul pendul al lui Lascăr Rosetti nu mai poate apăra o clipă anume, dragă nouă, din cauză că nici el nu mai este demult acasă.

⁸¹ *Ibidem*, p. 57-58.

Și încă ceva: Gabriela Kemény, mama lui Ștefan Fay, murea la 40 de ani, într-un sanatoriu, dând de înțeles că își dorea chiar ea să se termine totul cât mai repede. Or, când mama și tata se duc prea de tineri, atunci când ni-i amintim, la o vârstă mai înaintată decât au apucat-o ei, ni-i reprezentăm ca și cum am fi părinții propriilor noștri părinți. Fiul rememorează despărțirea prin intermediul unor *obiecte de rămas bun*, dar care nu îi erau adresate: „Pe noptieră se afla o scrisoare pe care o scrisese cu zece zile mai înainte. Trecuse în revistă prietenii ei cei mai apropiați și fiecăruia îi lăsa ceva din lucrurile ei. Mariei Kulibin opt volume din operele complete ale lui Rilke, o ediție rară, Claudiei Bucșan o zaharniță din argint, Jeannei Vineș un inel de aur pe care se afla o peruzea cu imaginea sculptată a Fecioarei Maria. Inelul acesta are o poveste frumoasă. Pe când era mama mică, purta peruzeaua într-un medalion, pe un lănișor, la gât. Făcând odată baie la Mureș, a pierdut lănișorul în pietriș și, după multe căutări, l-a regăsit. Un an mai târziu, aflându-se iarăși undeva la baie la râu, a pierdut din nou medalionul. Era convinsă că nu-l va mai găsi. Și totuși l-a regăsit. Atunci l-a rugat pe tatăl ei să-i topească cerceii pe care îi avea de la mama și să-i facă un inel în care să monteze piatra cu Fecioara Maria. De atunci a purtat permanent inelul în deget”⁸². Transferul posesiunii asupra acelor lucruri nu asigură neapărat și subzistența poveștii care dădea valoare obiectelor. Ea este greu transmisibilă, din cauză că decesul Gabrielei Kemény le răpea haloul narativ pe care numai ființa ce conviețuise cu ele li-l putea conserva. Dar poate că acestea prelungeau măcar memoria mamei în aceea a fiului, grație momentului de trecere în care Gabriela dăruise acele ecouri, încă antume, ale propriei persoane.

Tânjirea vine la pachet cu destulă vinovăție. Iar în memorialistică se simte nevoia de a li se da o reprezentare, astfel încât amândouă se proiectează în câteva obiecte: ele îi asistă până la capăt pe cei dragi și ne țin locul în acele drame din care ne retrăsesem la timp. „În 1961, mi se semnala că la Columbariumul *Cenușa* cineva a gravat numele mamei lângă al tatei sub urnă. Voi afla peste ani că gestul de înfruntare a uitării fusese făcut de o vară a mea din partea tatei, Adina Ghițescu. Vor trece alți 10 ani înainte să-i pot mulțumi cu prilejul unei călătorii a ei la Paris. Mesajele mamei încredințate unor colege de celulă ce urmau să se elibereze se înmulțesc. În aprilie 1961, îmi strămut angoasa și ancheta în Israel. De acolo, de la sionistele ce ieșiseră din temniță și emigraseră, promisem primele vești despre mama. Dar voiam detalii. Nu mai puteam trăi fără detalii. Înghițeam această otravă a amănuntului vizualizat, ca pe o miere viciată. Voi dobândi astfel o geografie aproape completă a închisorilor ei. Pentru această cunoaștere a ceea ce aș fi vrut să nu se fi întâmplat niciodată le voi rămâne

⁸² *Ibidem*, p. 26.

recunoscătoare tuturor purtătoarelor de mesaje – scrise sau orale – de la Paris, din Germania, din Austria sau din Israel, colegile ei de detenție sau colege ale colegelor: Senta Engler, doamna Weisenberg, Doina Stupcanu, Abraham Roza, Hilda Ruerhring, Bertine Braunstein (prietenă cu Maria Botta), Dora Litany (fosta asistentă a lui G. Călinescu, care îi dedicase poezii de dragoste, ea îl adora ca pe o zeitate), Athena Ionescu, o doamnă Barbu (a fost mutată în patul de spital al mamei, cu *cearceafurile neschimbate, după moartea ei*), Vlad Stolojan. Mult mai târziu, am primit o scrisoare postumă a Monicăi Sevidan. Și, mai târziu, sosea la Paris, pentru a-mi aduce o *batistă*, semn de la ea, ființa de cea mai incredibilă puritate cunoscută vreodată: Varvara Florea, care stătuse cu ea în celulă la Malmaison. Dacă tuturor celor care fie au avut grijă de ea în celulă, fie s-au străduit să-mi ajungă aceste știri le păstrez gratitudinea mea, față de Varvara Florea (pe care am avut bucuria s-o revăd la Suceava în 1992) mă simt infinit de aproape. Am primit astfel prin ele *două batiste* și un *gulerăș*. Iar prin Ileana Vrancea, în *volum de buzunar, Noul Testament* al mamei aruncat în rugul aprins de Securitate în curtea imobilului din bulevardul Elisabeta, dar pe care nu-l mistuieră flăcările. Stau în aceeași *cutie lăcuită unde am pus ultimele ei cărți poștale* pe care n-am mai avut de atunci puterea să le recitesc. Ne invitase în Israel Stroe Lupescu, «rechinul» nostru «transcendental». Venise să ne ia, pe noi, coautorii cărții sale fără de noroc, la aeroport, ne instalase într-un hotel din Tel Aviv ce dădea spre mare, ne pusese la dispoziție o mașină cu șofer: ziua ne plimbam prin Biblie, iar seara (fiecare seară timp de două săptămâni) codeștinutele mamei, reunite când la una când la alta, derulau intolerabilul film al ultimelor ei zile. Iar eu luam note. Fără epitete. Fără stări sufletești. Albe.

— La Malmaison i-au lăsat *hainele și ochelarii* [...].

— Când trecea la Malmaison pe culoar spre anchetă i se auzea *bastonul*. Știam că e ea...Vajnica... (s. n. A. M.)⁸³. Obiectele sunt prin excelență „resturi”, *a rămâne după noi* părând principala lor calitate. Recuperate sau doar evocate, trei batiste, un gulerăș, bastonul, hainele și ochelarii, ultimele cărți poștale și o biblie de buzunar alcătuiesc „osemintele” mamei. Obiectele Ecaterinei Bălăcioiu sunt mărcile unei duble

⁸³ Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, București, Editura Humanitas, 2008/2010, p. 311-314. Totuși, raporturile noastre cu obiectele-amuletă nu sunt atât de fluente pe cât le-am vrea, adevărul acelor lucruri dinamitând uneori interpretarea candidă pe care le-o dăm. Gulerășul Ecaterinei Bălăcioiu îi era adus Monicăi la Paris de o fostă codeștinută, Doina Stupcanu, agentă a Securității, care dăduse rapoarte despre soția lui Eugen Lovinescu sub numele de cod „Roxana Voinescu”. Vezi Astrid Cambose, *Prefață la Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, Scrisori către Monica, 1947-1951*, traducere de Gabriela Creția, București, Editura Humanitas, 2012, p. 28-29.

absențe: una mutuală, mama și fiica văduvindu-se una de prezența celeilalte. Obiectele trimise de fosta deținută sunt cicatricile plecării sale din această lume și, totodată, martorii îndepărtării geografice prin care fiica îi agravase solitudinea și îi exacerbase apoi dispariția. Sunt pagini prin care Monica Lovinescu consonează fără să vrea cu remarcile Irinei Petraș: obiectele acționează ca niște veritabili ambasadori ai ființei, o reprezintă; nu înlocuiesc o personalitate, dar o pot servi⁸⁴. Antidotul? Numele Ecaterinei Bălăcioiu scrijelit de o verișoară pe urna lui Eugen Lovinescu „localiza” simbolic rămășițele ei de negăsit. Câteva litere scrise în locul Monicăi nu comemorau ci doar adevereau; „înfingeau” în realitatea supraviețuitorilor acel deces ascuns după gratii.

Atunci când ne părăsesc, părinții vestejesc bucuria celor trăite împreună; ne iau copilăria, dar ne-o lasă uneori pe a lor. Așa ajungem să ne întrebăm: ce au fost ei înainte de a fi mama și tata? Nu este însă o regulă în acest sens: „Prima descoperire dureroasă pe care am făcut-o după dispariția Mamei a fost că știam foarte puține lucruri despre ea. [...] Totul era cu atât mai absurd cu cât Mama trăise 93 de ani și fusese extrem de lucidă până la sfârșit, deci ar fi putut răspunde la orice întrebare. *Mai ales de amintirile ei din copilărie mă simt privată, oamenii, cu cât îmbătrânesc, cu atât îmi amintesc mai exact prima parte a vieții. De ce nu mi-a povestit?*”⁸⁵ Frustranta sărăcie a rememorațiilor este alegorizată printr-o fotografie din care chipurile nepovestite se retrag, încetul cu încetul, refuzând să împartă ceva cu privitoarea. Interesant, din perspectiva regimurilor temporalității, este faptul că trecerea anilor întinerește imaginea bunicii, după ce, în prealabil, aceasta părea o efigie a îmbătrânirii înainte de vreme. „Cred că acestui moment atât de determinant în viața mea, al morții Tatei, ar trebui să-i mai adaug – pentru a fixa toate nuanțele prin care avea să-mi influențeze evoluția – relatarea unei întâmplări. În toate acele zile de inenarabilă suferință, lângă patul Tatei stătea, alături de Mama, de Geta, de mine, de mulți alții, dar mai mult și mai continuu decât oricare dintre noi, Bunica, mama Tatei, Mamana, cum îi spuneam cu toții. Subțire și firavă ca un copil, cu părul strâns într-un conci minuscul pe care era legată cu un batic negru și cu o broboadă neagră de lână, mi se părea – și cred că ni se părea tuturor – o femeie foarte bătrână. Acum când fac socoteala și îmi amintesc că l-a avut pe Tata la 15 ani, îmi dau seama că nu avea nici 65 de ani, ceea ce acum nu mi se mai pare mult. Această impresie de bătrânețe îmi apare azi cu atât mai ciudată cu cât îmi amintesc perfect o fotografie a Bunicii la vârsta de 15-16 ani (una din acele fotografii de la începutul

⁸⁴ Irina Petraș, *Despre locuri și locuire*, București, Editura Ideea Europeană, 2005, p. 150.

⁸⁵ Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 174.

secolului făcute pe carton gros și cu semnătura fotografului așezată «artistic» într-un spațiu anume lăsat pentru ea în josul imaginii): stătea în picioare cu mâna sprijinită pe un fel de stativ pe care era așezat, într-o rochiță albă de fetiță, Tata. Era îmbrăcată așa cum am știut-o întotdeauna, cu o fustă înfoiată de brocart în culori întunecate, din același material, iar pe cap un batic țeapăn din tafta sau moar de o culoare asortată probabil, de asemenea închisă. (Când eram trimise, sora mea și cu mine, vara la Timișoara la bunici, visul nostru era să ajungem să încercăm hainele Bunicii care umpleau un dulap întreg, diferind între ele doar prin nuanțele țesăturilor). Ei bine, Bunica cea de la 15 ani era aproape identică Bunicii de la 65 și la fel de misterioasă, după cum Tata cel în rochie de fetiță și Tata cel acoperit de crustele arsurilor erau la fel de necunoscuți⁸⁶. Fiică și nepoată, Anei Blandiana îi lipsește mult copilăria mamei, iar a bunicii cu atât mai mult. O mamă taciturnă și o bunică paternă scumpă și ea la vorbă își închideau trecutul și nu-l dădeau Otiliei în păstrare. Absența unor amintiri încredințate de femeile familiei îi pricinuieste o împușinare de sine pe care poeta o compensează cumva pe seama tatălui; plecând de la o fotografie în care bătrânul Gheorghe Coman era abia un puști, și încă în haine de fetiță, poeta îi evocă moartea glosând în termenii unui viitor postum, în cheia lui „avea să fie”; ia de la capăt viața părintelui său și îi umblă pe urme; în imaginația memorialistei, băiețelul ieșea din acea fotografie ca să ajungă cândva tată, preot, deținut. În fond, cu toții avem nevoie de trecutul alor noștri pentru a ne duce la bun sfârșit propriul prezent. Ana Blandiana nu și-l aproprie direct, ci apelând la acea fotografie în care, alături de tatăl deocamdată copil, figură și bunica, de pe atunci aceeași; neschimbată, parcă refuzând să primească vreo vârstă. De aceea revine, coincidentă cu ea însăși, când băiatul ei Gheorghe trăgea să moară. Înfațișarea bătrânei acum sexagenare îi pare Otiliei continuarea unui chip mai vechi, pe care bunica și-l lăsase în poza de la 15 ani. Femeia venea la căpătâiul fiului în agonie ca să-i învecineze începutul cu sfârșitul. Îi fereca astfel destinul în mușenia ei circulară, unind mirarea primilor lui ani cu resemnarea clipelor din urmă. Copilăria altora este așadar o experiență de substituție sau o vârstă adoptivă, care explică, scuză sau repară ceea ce am făcut după ce am terminat-o pe a noastră⁸⁷. Mult mai aproape de noi, Gina Stoiciu corelează starea de niciunde a exilului canadian cu moartea mamei, a tatălui și fratelui,

⁸⁶ *Ibidem*, p. 30-31. La puțin timp după eliberarea din închisoare, în 1964, Gheorghe Coman murea, ars de viu, după un accident casnic.

⁸⁷ Sintagmele *experiență de substituție* și *vârstă adoptivă* sunt utilizate de Corin Braga atunci când analizează memoria copilăriei lui Lucian Blaga. Vezi pe larg Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Polirom, 2011, p. 56-95.

„...pentru că nu ne vindecăm niciodată de copilărie”⁸⁸. Copilăria ne iese iarăși în cale atunci când persoanele cu care am trăit-o se retrag brutal din cursul vieții noastre comune. „Madeleina” celor pierduți este un obiect mărunț, fetișizat pentru că e defuncționalizat: „Păstram în buzunar cheia casei noastre din București, dar ce mai puteam deschide cu ea? [...] Fiecare dintre noi a încercat să-și inventeze o amintire a trecutului. Orice obiect poate deveni o operă de artă, spunea Boris Vian, cu condiția să-l pui într-o ramă. Cele mai prețioase de care dispuneam erau cheia apartamentului de la București și caietul lui Andrei [fiul], pe care scria *Călătoria...*”⁸⁹. Proiectăm în obiecte poate sărmăne, poate lustruite, dependența afectivă de ai noștri, cauzată de patria pe care ele nu ne-o pot restitui. Acești înlocuitori de mamă și tată ne permit totuși să luăm puțină distanță, sprijinind tentația smulgerii dintr-un trecut care gătuie prezentul. Desprindem de aici niște nedumeriri. Ce perioadă a biografiei favorizează „întoarcerea” unui obiect în limbajul, preocupările și scriitura unui memorialist? Istoria lui foarte recentă ori începuturile vieții sale? Sunt întrebări esențiale dacă vrem să știm pe ce anume se pliază identitatea naratorului: pe lumea din care vine sau pe aceea în care, finalmente, ajunge?

„*Eu desenam povești...*”⁹⁰

Alexandru Tzigara Samurcaș (1872-1952) își amintește că, după multe insistențe adresate mamei, sипetul bunicului se deschidea nepoților ca o peșteră din povestea lui Aladin. Erau fascinați că intrau în adâncurile unui cutăr ferecat și că făceau astfel puțină arheologie. Ridicând capacul și scoțându-i conținutul, obiect cu obiect, exfoliau niște straturi de timp, până atunci presate sub lemnul unei lăzi îmbătrânite prin delegație, cu anii fiecărui lucru ascuns în ea: „Cu duioșie mi-aduc aminte, azi încă, de bucuria ce o aveam, ca copiii, când, scotocind prin lada de chiparos cu simpaticul ei parfum de vetustate, mama ne îngăduia să pipăim și noi, cu tot respectul cuvenit, bineînțeles, moștenirea rămasă de la părinții ei și bunicii noștri. În lada misterioasă, ce așa rar se deschidea curiozității noastre, ne interesau, în afară de blănurile și șalurile zise turcești, fracul de gală, din postav albastru brodat cu fireturi de aur, vesta de albă și spada precum și, la fundul lăzii, ciubucele de lemn de trandafir și imamelele lor de diferite chihlibaruri, păstrate în cutia cu miniaturi persane sau într-o pungă de mătase cu inițialele

⁸⁸ Gina Stoiciu, *Exilul. Viața în fragmente*, Iași, Polirom, 2014, p. 124.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 123-136.

⁹⁰ Formula apare în interviul făcut de Victoria Dragu Dimitriu cu Ala Jalea Popa, fiica sculptorului Ion Jalea. Vezi Victoria Dragu Dimitriu, *Povești ale Doamnelor din București*, București, Editura Vremea, 2008, p. 393.

brodate ale strămoșilor. Giuvaierile bunicului, constând din inelul de aur cu pecetie, ceasul de aur cu smalțuri și cu lanțul lung de peste trei coți, cerceii, diadema și broșele bunicii; sfeșnicele în stil «empire», cățuile de argint, filigeanele de «vieux Vienne» în zarfuri de filigrane, toate acestea erau păstrate în casa de fier, ce se deschidea și mai rar în fața copiilor⁹¹. Amintirile ne procură, cu ceva întârziere, o viață mult mai frumoasă decât am avut-o aieva. Căci trecuturile sunt cu atât mai expuse la cosmetizare cu cât noi nu le-am trăit deloc. La fel, patrimonializăm obiecte anacronice, care nu ne determină cu nimic ritmurile cotidiene. Ca să fim mai clari: nu jinduim acum după luxuri revolute, ci repunem în cuvinte imaginea unor raporturi ideale între indivizi și obiecte. Paradoxal, ele se salvează dacă ne aparțin într-o mică măsură, strângând în jurul lor cât mai mulți admiratori. Pentru că oamenii conservă lucruri, iar lucrurile creează oameni. Adică devenim mai buni atunci când le îngrijim, le dăruim, le lăsăm prin testament, le regretăm pur și simplu. Iar legendara longevitate a străbunicilor noștri se datorează, poate, și dorinței lor de a le ști în siguranță; bătrânii se străduiau să rămână cât mai mult în preajma bibelourilor de teamă că, altfel, mica lor agoniseală ajungea pe drumuri. Obiectele menționate nu au acum nici o relevanță, noi tolerându-le anevoie. Dar devenim totuși sensibili față de aceste lucruri demodate dacă ne atașăm încă o dată de cei ce le-au lăsat printre noi. Găsim, deci, un model de trecut la care să ne întoarcem și în anii ce vor urma. De aceea, obiectele moștenite de la ființele dragi nu sunt lăsate pur și simplu în sertare; ele locuiesc acolo. Și retrăgându-le în acele mici unghere le „cruțăm” cumva; adică le scutim un pic de erodantele ritmuri cotidiene, ferindu-le fie de plictisul, fie de aleatoriul din biografiile de secol XX-XXI. Căci timpul lor ideal și poticnit nu ar rezista ciocnirii cu rapidele minute Prepay. Nu salvăm, deci, niște vechituri oarecare, ci relația afectivă cu părinții și bunicii pe care ele ni-i „redau”, mai mult la modul reminiscent decât metonimic. Atunci când hărăzim un asemenea obiect unui colțișor anume și vrem să rămână exact unde îl pusesem, subscriem la o mică mistică a „atingerii comune”, prin care „comunicăm” cu persoana ce îl ținuse cândva în mâini, noi chemându-ne-o astfel alături; de parcă „imobilizarea” aceluia mic suvenir într-o cutie de lemn ar reînșufleți oamenii care se despărțiseră de dânsul doar ca să ni-l dăruiască nouă.

Născută la 15 noiembrie 1876, în Paris, Anna Brâncoveanu de Noailles era copilul Ralucăi Musurus (la rândul ei, fiica lui Musurus Pașa, ambasador al Porții la Londra, și a Anei Vogoride) și al lui Grigore Brancovan, fiul fostului domnitor al Țării Românești, Gheorghe Bibescu.

⁹¹ Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, ediție îngrijită de C.D. Zeletin, București, Editura Meridiane, 1987, p. 156-157.

Memoriile sale literaturizează intens perioada copilăriei, cele mai mici detalii ale locuinței din Avenue Hoche contribuind nu la reconstituirea, ci la ficționalizarea primilor săi ani de viață. Pe un ton aluziv și metaforizant, povestea începe totuși prin a face diferența dintre amintirile primite și acelea trăite: „M-am născut la Paris, în Bulevardul Latour-Maubourg. Nu păstrez amintirea precisă a locului unde se înălța locuința cu multe geamuri, ca o seră caldă, așa cum mi-a descris-o mama într-o zi, când m-a condus până acolo, și unde mi-am trăit primele luni ale existenței. Memoria mea prinde viață într-o opacă reședință din Avenue Hoche, spațioasă și înaltă, șerpuită de scări cu mochetă de lână roșie, supraîncărcată și înflorată de cârmâziile, verzile, albastrele tonuri fanate ale covoarelor din Orient. Salonul principal al clădirii era îmbrăcat în pluș de culoarea turcoazei, și mobilat cu canapele și scaune aurite, iar două mari piane își etalau, unul lângă celălalt, deșertul lăcuit al reflexelor lor de palisandru, sub un înalt palmier melancolic. De atunci, amintindu-mi de palmierul copilăriei, plantele verzi de apartament m-au întristat asemenea fiarelor supuse din circuri [...]. Într-o parte a vestibulului, un strălucitor budoar oriental, sclipind, aș putea spune, ca bijuteriile dintr-un bazar, se deschidea spre o galerie unde se înșirau, încadrate în stejar sculptat, portrete de strămoși purtând sceptre și coroane. Strămoși din partea tatei, domnitori peste Dunăre și Carpați, îmblânziți de sângele mai plâpând al mamelor și soțiilor lor grecoalice. [...] Privindu-i, simțeam că i-am părăsit de veacuri pentru a deveni fetița proaspăt zămislită de l’Avenue Hoche și de o grădină din Savoia. Acest auster drum genealogic, alcătuit din chipuri umbrite de vreme, dădea spre o verandă din lemn roșu, care mi se părea fermecătoare. Flori de mătase împodobeau spațiul dintre nervurile ușoare încrucișate în romb. Un divan cu colțuri rotunjite își umfla pernele din voal turcesc, și largi ferestre contemplau l’Avenue Hoche spre întinderea sa cea mai largă, cea mai pură, cea mai nobilă – așa cum s-ar putea spune despre un fluviu”⁹². Din punctul nostru de vedere, gradul sporit de subiectivitate nu constituie un neajuns, ba dimpotrivă: acolo unde el se face cel mai mult simțit, vom găsi, cu siguranță, niște mize autobiografice pe care Anne de Noailles nu le mărturisește, le trădează. Exprimându-se în termeni obiectuali, ea schițează, în câteva rânduri, un fel de alegorie a originilor sale. Nu ne oferă date exacte despre familia sa, introducându-ne direct în atmosferă. Ne transmite, cu o clară premeditare, o melancolie apăsată, aerul casei părintești fiind îngreunat vizual de covoare groase, stofe sufocante, decoruri alambicate, mobile poleite. Trimiterile spre Balcani și Orient accentuează deopotrivă senzația de împovărare, stilul descrierii sporind masivitatea obiectelor și stranietatea

⁹² Anna Brâncoveanu de Noailles, *Cartea vieții mele*, traducere și tabel cronologic de Virgil Bulat, București, Editura Univers, 1986, p. 31-32.

timpului condensat în ele. Moștenise un trecut cu care franțuzoaica din ea nu avea ce face; era prea depărtat geografic pentru a nu fi și inaccesibil în timp; nu-l putea aduce la zi; și neînțelegându-l, Anna îl exotiza.

Povestea bătrânilor intră în istorie pe ocolite, grație memorialisticii lăsate de tineri, deseori evocatul fiind mult mai relevant decât evocatorul. Și cu toate că uneori cei doi nu au timp să se cunoască prea bine, cel din urmă se străduiește să-l descrie pe cel dintâi în așa fel încât să pară un actor principal al copilăriei sale. Bunăoară, Paul Miclescu se naște în 1901, iar bunicul său, academicianul Ștefan Dimitrie Grecianu, murea șapte ani mai târziu. Cum nu avuseseră șansa să petreacă prea multă vreme împreună, acareturile convocate în retrospectivă lui Miclescu îndeplinesc o funcție metonimică, țin loc bunicului. Despre casa acestuia, nepotul Paul spunea, la mulți ani după moartea bătrânului, că „silueta ei apare la fel ca și în copilăria mea, dar sufletul și l-a dat de mult; căci în locul mândrei case boierești ce a fost odată n-a mai rămas azi decât un sec, banal și mohorât local administrativ”⁹³. Textul lăsat de Miclescu este ideal din perspectiva noastră, evocările sale fiind însoțite de schițe ale interioarelor; ele au un caracter monografic, obiectualizând narațiunea cu semnalmente grafice ale casei bunicului, academicianul Ștefan Grecianu. Astfel, la pagina 72, avem desenul unei camere nelocuite, cu huse peste lucruri. Aflăm că era vorba despre încăperile „...părăsite de ani de zile, de când se mutaseră de acolo copiii lui Tata Moșu fiecare în căminul lui, rămase parcă mobilate cu stafiile mobilierului de atunci, așa cum ți se înfățișau sub îmbrăcămintea lor macaturi, scaune, mese, policandre, scrinuri și canapele, ca niște albe arătări în penumbra obloanelor veșnic trase”⁹⁴. Acoperite cu o pânză, mobilele și oglinzile sunt anulate, de-prezentificate simbolic; anihilate din punct de vedere vizual, ele formează recuzita unei semiotici a absenței, când habitatul familiar celui plecat în altă parte semnifică dez-locuirea, smulgerea fostului locatar din mediul care îl definise, un timp, cel mai bine. Punerea în scenă are accente ficționale vizibile, dând ghidușiilor copilărești rolul de preambul pe care îl au uneori în romanele polițiste sau de mistere. Căci totul începuse, ne asigură memorialistul-scenarist, din joacă, puștiul ajungând, împreună cu tovarășii săi, într-o parte dezafectată de conac. Aici își dădea seama că, în lipsa locatarilor, obiectele se dematerializau; husele albe nu le apărau, ci le anulau contururile, bătrânele mobile fiind fantomele antume ale proprietarilor în viață și ei. Copilul Miclescu simțea că cearceafurile albe suspendaseră demult timpul acelor încăperi, oprindu-i curgerea; de altfel, schița unei camere cu obiecte în giulgiu însoțește textul ce-i este dedicat,

⁹³ Paul Emil Miclescu, *Din Bucureștii trăsurilor cu cai*, ediția III, București, Editura Vreamea, 2013, p. 45.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 73.

înfățișându-ne niște mobile mumificate și dezactualizate; „îmbălsămarea” cu pânzeturile albe le paseifica, puștiul încercând sentimentul că pătrunsese, fără să vrea, într-o durată ce nu era a lui. Evident, trăirile inculcate cititorului sunt un exercițiu de atragere în poveste, o probă de literaturizare a realului; un lucru acceptabil pentru memorialistului Miclescu, nu și pentru copilul Paul.

Mulțumită suvenirurilor, trecutul nostru devine tot mai mult al părinților, de parcă propria copilărie nu ne-ar aparține efectiv, venindu-ne ca moștenire de la ei. Astfel, Paul Miclescu (1901-1994) își rememora familia în termeni obiectuali, subliniind că bunurile lăsate de ai săi nu aveau doar o conotație strict patrimonială, ci una și interumană: odată cu lucrurile de valoare primite, își asuma obligația de a proteja și oamenii care trăiseră în umbra lor: „Fiindcă mă lipsise de bunuri imobile, mi-a lăsat, prin compensație, pe lângă diverse efecte, titluri și valori, mai toate bijuteriile mamei, în majoritatea lor foarte prețioase, dar mai ales deosebit de frumoase, mobile de asemenea prețioase, tablouri vechi de maeștri ai școlilor de flamandă, italiană și portrete de familie și câteva pânze de ale geniiilor noastre: Grigorescu și Andreescu, sticlării, porțelanuri, argintării și bibelouri de preț colecționate de mama și la care țineam, mă rog, cam tot ce-mi puteam dori din casa părintească. Dar ceea ce mă mișcase și mă bucurase mai mult poate decât dobândirea unor bunuri atât de valoroase era faptul că alături de acestea figura în testament un obiect modest în aparență, de prea mărunță importanță față de toate celelalte: bătrânul landou. Iar odată cu echipajul îmi revenea, firește, și grija lui Costache vizitiul. Lui îi lăsase – ca și celorlalți servitori bătrâni – câte o mică sumă în bancă, asigurându-i totodată și o rentă viageră, a cărei onoare cădea în sarcina mea”⁹⁵. Obiectele moștenite de la ai noștri vindecă, unde e cazul, rupturile cu aceștia; ele ni-i restituie într-o perspectivă pozitivă, în așa fel încât, la maturitate, beneficiem încă de acea copilărie onirică pe care părinții ne-au dăruit-o.

La celălalt capăt al neputințelor noastre pândește incapacitatea de a ieși din viețile părinților, ca să le avem pe ale noastre; eșecul acesta ne îmbătrânește prematur, iar Ei devin propriii noștri copii, infantilizarea lor fiind o patologie a empatizării, un „prea mult” al confundării cu celălalt⁹⁶. O

⁹⁵ *Ibidem*, p. 216-217.

⁹⁶ „...Căci eu eram ea...”, ofta Elias Canetti, atunci când punea pe hârtie moartea mamei. Odată cu ea, cobora în groapă și complexul trandafirilor din Rusciuc; niște flori din grădina copilăriei materne, fără de care bătrâna muribundă nu avea inimă să moară; îi văzuse cu foarte mulți ani în urmă, când familia lor fugea de război, însă mirosul o însoțise oriunde; și parfumul lor reapărea mai ales când recidivau orgoliile ei neîmplinite, mai toate legate de Elias, fiul rebel. Trandafirii aceia fiind înlocuitori de patrie, Elias venea lângă patul ultimelor zile cu un buchet fals, ca să o elibereze, ușurându-i contopirea cu îndepărtatele ei începuturi.

întrezărim la memorialiștii născuți, cu aproximație, în aceeași *Belle Epoque*: „...Pretutindeni pe unde aveam să trec, mama era mereu prezentă, prin amintirea pe care o lăsase tuturor celor de care se apropiase, spunea Zoe Cămărășescu. Se șoptea ceva la urechea unui mareșal, unei doamne, unui domn, cu totul străini mie, și veneau spre mine cu un gest de simpatie, cu un cuvânt plin de căldură: *Vous êtes la fille de madame Bengesco*. [...] Când mă întorceam în cămăruța mea, mă aruncam pe o fotografie; plângând, atingeam obiectele care-i aparținuseră, periile, oglinda, pudriera de argint cu cifrul ei Z.B., care era și al meu. [...] Ce-mi trebuia mie viață de castel, ceremonial, paradă, când eu aș fi vrut să urlu ca un câine în noapte, să urlu de durere”⁹⁷. Mângâierea unor obiecte care semnifică absența unui om din celălalt nu o caracterizează numai pe Zoe Cămărășescu (1895-1987), fiica doamnei de onoare Zoe Bengescu (1852-1913).

Și alți memorialiști își mărturisesc, reificând trecutul, neputința retragerii într-un timp al lor, rupt de acela al părinților duși demult. Dau însă vina pe istorie atunci când nu vor să-și reproșeze ceva lor înșiși. Nu așa procedează Sabina Cantacuzino. Ea insistă pe ideea că ocupația germană din Primul Război Mondial anulase funcționalitatea locuințelor, dar tocmai vandalismul pragmatic al inamicilor ne indica, involuntar, ceea ce românii aveau mai preț în casele lor. De aceea, memorialista începea să scrie despre evanescența conacului părintesc de la Florica abia după încheierea ostilităților, din cu totul alte rațiuni decât cele politico-militare. Cu toate că reședința respectivă supraviețuise jafurilor germane, Sabina simțea că acel loc al memoriei se stingea din cauză că nu mai reunea în nici un fel viețile Brătienilor. Mai concret, ne sugerează că iubim sau urâm pe cineva luând o atitudine corespunzătoare față de obiectele cu care persoana respectivă se asimilează. „... Mă gândesc la Florica – și cât de des! – ca la unul din scumpii mei morți. Florica făcea parte din familia noastră. Nu era numai cadrul în care se evoca întreaga viață așa de dulce a copilăriei, așa de veselă a tinereții, dar uneori mi se părea că trăiește, că are un suflet plămădit din

Muribunda acceptă tacit jocul, doar pentru a nu-i da nici acum iertarea. De cealaltă parte a dramei stătea docilul frate Georg, care absolvise medicina doar ca să-i facă pe plac mamei, extrem de autoritară; dominatoare până și prin propria-i ipohondrie, cu care își tiraniza apropiații, bătrâna îl molipsise mental și apoi fizic, îmbolnăvindu-l; după ea, era o probă de loialitate, de participare a copilului la suferința mamei. Docil, Georg îi istorisea, la căpătâi, seară de seară, ceea ce făcea la spital; și, ca semn că povestitul dă dependență, după dispariția ei, băiatul respecta ritualul, relatând patului gol cum îi fusese ziua de lucru. Iată cum, niște flori exotizate sublimau eșecul reapropierii, neîntregirea de sine; plus spaima nemărturisită că cine nu-și găsește un loc al său pe pământ n-o să-l aibă nicidecum în cer (Elias Canetti, *Jocul privirilor*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 211).

⁹⁷ Zoe Cămărășescu, *op. cit.*, p. 330.

sufletele noastre, ale tuturor, ale celor morți și ale celor vii. [...] După moartea mamei, când s-au stabilit acolo Ionel cu Eliza, deși cunoșteam simțimintele ei ostile pentru acest locaș, mai licărea speranța că faptul chiar de a deveni stăpână o va împăca cu locul, unde în timp de 13 ani făcuse atâtea neajunsuri mamei, care nu știa prin ce concesiuni și înlesniri să o împace. Iluzia fu scurtă. [...] Acum nu se mai putea plânge că are o cameră prea umbrită, se mutase într-a mamei, care dădea pe terasă și avea destul soare, dar aceasta nu-i ajunse, găsea casa așa de urâtă, așa de întunecoasă, încât Ionel nu o putea aduce aici decât cu mare greutate și cât o ținea era un chin; mai ales bombănea în contra foișorului, care era așa de plăcut primăvara, toamna și chiar iarna, cu ferestrele lui mari și soarele de dimineața până seara. Se gândi atunci să-i facă pe plac și schimbă (în chip greșit) această parte a casei. Închise aproape toate ferestrele, nu mai era vedere nici pe pădurea dinspre răsărit, nici pe cea dinspre apus, cu frumoasele asfințituri de soare. Camera de musafiri, intrarea-biblioteca și salonul își pierdură toată lumina și noua cameră astfel formată nu avu nici un înțeles căci, fiind deschisă în capul scării, era prea în trecerea tuturor. Terasa de la etajul de sus e frumoasă, dar întunecă toate odăile de culcare, până aci luminoase și plăcute. Biblioteca de la al doilea cat, într-adevăr frumoasă și cu o vedere largă pe vale. Ionel, în nemărginita lui iubire de cărțile care «îl goneau din casă», cum zicea, făcuse o cameră mare, îmbrăcată în lemn, și așezase acolo primul dulap făcut de mama, pe care îl scoase din casă după cererea Elizei. Casa era foarte schimbată, lucru natural în locuințe adaptate nevoilor fiecărei generații. Ionel însă ar fi trebuit să nu cedeze pentru oarecare lucruri și să păstreze tradiția care dă atâta farmec locașurilor, unde, pe lângă confortul modern, găsești icoana trecutului. În privința confortului, nu era nimic de zis: funcționau șapte camere de baie model, fără a vorbi de cele două tuburi fixe cu apă caldă și rece din odăile de sus. Camera tatei rămăsese intactă, ca monument istoric, în dulap se așezaseră ultimele lui haine, uniforma de junker și rochia mamei de logodnă. Camera lui de baie, așa de primitivă, neatinsă. Cultul lui Ionel pentru tata fusese intransigent. Chiar aceste schimbări radicale arătau că o viață nouă începea. De unde Florica era centrul în care mama ne aduna pe toți împrejurul ei, primăvara și toamna, cu mici, cu mari, ea devenea acum *casa Elizei*. În București și la Florica, Brătienii mergeau din ce în ce mai puțin, [familia] Știrbey din ce în ce mai mult în casa lui Ionel. Mie însă, simțind cât îmi era Florica de scumpă și chiar necesară, după cele două mari nenorociri care mă loviseră în așa de scurt timp, [Ionel] îmi spuse, cu toată dragostea caldă ce îmi arăta, că voi avea ca și în trecut camera mea și voi putea locui acolo oricând voi voi, chiar în lipsa lor. Așa și făcui. Nu numai în primăvara 1921, dar și în luna lui septembrie, în timpul șederii lor la Carlsbad, petrecui mai multe săptămâni acolo, la început cu Ștefan Popescu,

pentru lucrările lui, apoi singură. *Atunci începui a culege, după amintirile mele și scrisorile părinților, aceste note ce public acum deodată cu corespondența familiei.* Elizei însă *nu-i plăcea această continuitate a obiceiurilor din trecut* și, de câte ori mergeam la Florica, făcea lui Ionel o scenă, pe care o ghiceam după întrebările ce-mi puneă. Nu voiam însă să rup cu legături atât de dragi și mersei mai puțin, dar cel puțin de două ori pe an, evitând, mai ales, întâlnirea fetelor Știrbey, care din ce în ce se stabileau mai mult la Ionel. [...] Mie îmi spuse că nimic nu trebuie schimbat din cele stabilite de Ionel, îmi instalase din prima zi camera cea mare dând pe bibliotecă, cu camera de baie a lui Ionel alături. Era cea mai frumos mobilată din toată casa, cu mobila veche; acolo dormise regina, acolo locuia Marie Știrbey, având alături pe sora sa Caterina. Eliza, în ura ei față de Știrbey, scoase tot ce era acolo și îmi așeză patul meu cel mare de nuc de la bunica mamei, cu fotoliul ei, comoda mea de când eram copilă, oglinda de la nenea Ghiță, un frumos dulap Bidermayer, biroul meu, în fine, tot ce îmi aparținea la Florica. Eu, pe de altă parte, adusesem multe fotografii ale familiei și mai ales ale tatei, mamei și Ionel. Totul forma o cameră armonioasă, confortabilă și conformă cu starea mea sufletească. Toată rufăria și așternutul erau ale mele. [...] La parastasul din noiembrie [...] găsii camera mea cu totul schimbată, patul și fotoliul din nou în odaia cea mare, pe terasă, aci venise patul de bronz de altădată. Ceea ce făcuse la moartea lui Ionel cu camera Mariei Știrbey îl refăcuse acum cu a mea. Bineînțeles, aceste modificări mi-erău cu totul indiferente, deoarece eram hotărâtă să nu o mai locuiesc. [...] Pentru mine, acea femeie a omorât Florica. Florica a intrat în rândul morților pe care nu-i mai pot vedea, dar cu care trăiesc în inima mea, de unde nimeni nu-i poate nici scoate, nici întuneca. Pe an ce trece, casa nelocuită, ca un foc neîntreținut, se stinge. [...] Tot ce face [Eliza] pornește dintr-o gelozie patologică, o invidie nemăsurată. Cât a trăit mama, l-a chinuit pe Ionel ca să-l despartă de dânsa și să-i facă la Florica viața amară. După moartea ei, s-a înverșunat asupra întregii familii și în special asupra mea, căci simțea legăturile mai strânse din cea mai mică copilărie care ne uneau. Toate scenele după moartea lui Ionel tot de acolo veneau: eram încă solidari și după moarte, țineam prea mult la el, la Florica, împrejurul căreia pluteau încă amintirile vieții noastre comune (s. n. A. M.)⁹⁸. O căsătorie mai puțin inspirată a lui Ionel Brătianu impunea acelui edificiu un trecut întinerit și fluid, cu care sigur nu se potrivea. Numai camera bătrânului fondator al PNL-ului, I. C. Brătianu, era păstrată ca în ultima lui zi, dar transformarea ei în mausoleu evidenția parcă și mai mult

⁹⁸ Sabina Cantacuzino, *Din viața familiei Ion C. Brătianu, 1914-1919*, ediția II, îngrijită de Eugenia Simion, București, Editura Humanitas, 2014, p. 289-298.

de-semnificările din jur, pricinuite de Eliza, capricioasa soție a lui Ionel, apoi de neașteptata moarte a Vizirului. Dislocările sugerau, prin contrastul pe care îl creau, normalitatea sedimentată în decenii de conviețuire. Căci identitatea unei case vine din continuitatea legăturilor dintre oamenii care trăiesc în ea. Dacă acesta înseamnă ceva sau nu, o vedem atunci când unul dintre locatari dispare, iar ceilalți îl păstrează printre ei, grație obiectelor lui, care îi simt parcă lipsa și îl suplinesc cum pot. Reactualizarea neîncetată a locuirii depinde așadar de permanentizarea gesturilor ce stabilizau viața cotidiană din acea casă. Perpetuarea unor aranjamente obiectuale și a unor întruniri familiale, după ce unul dintre cei dragi pleca pentru totdeauna, nu ilustrează doar atașamentul față de el, ci și strădania supraviețuitorilor de a se identifica și mai mult cu acel spațiu, protejându-și astfel acel fragment de biografie pe care îl parcurg împreună. Din supărările Sabinei Cantacuzino pe cumnata sa Eliza Știrbey învățăm, încă o dată, că nu avem voie să impunem oamenilor un alt trecut decât acela din care vin cu adevărat. Altminteri, aceștia nu mai au ce ne lăsa, obiectele de care își sprijineau amintirile neajungând prea departe, în vremea de după noi. Or, atunci când enumera lucrurile cu care Eliza îi decorase camera preferată, ca să o bucure, și apoi i le luase, ca să o alunge, sora lui Ionel Brătianu invoca un cod obiectual pe care numai afinii săi îl putea pricepe. Conștientiza, desigur, ce viitor vor avea amărăciunile sale, memoria intertextuală, familială și culturală pe care însemnările sale le crea, regăsindu-se, peste ani, în scrisorile nepotei sale Pia Pillat. Tanti Bi supraviețuia în afectivitatea alor săi așa cum își dorise, longevitatea ei simbolică fiind semnată de fidelitatea obiectelor din jur: „...Trăia singură de tot în casa ei atât de frumoasă, înconjurată de mobilă, tablouri și bibelouri minunate. Nu era o casă moartă și tristă ca a Maichii [mama lui Ion Pillat], ci era o casă plină de minunății, ca o peșteră cu comori, amenajată special pentru un copil ca mine, care, când pășea înăuntrul saloanelor și salonașelor îmbâcsite cu miraculoase și misterioase obiecte mari, mici și minuscule, pășea într-o lume cu alte dimensiuni, nu de vis, dar de o irealitate mai [concretă] decât prezentul solid în care trăiam eu”⁹⁹. Transferul memorial nu dă aici greș, rememorările mătușii luând încă o dată viață în amintirile Piei despre ea însăși, despre copilul care fusese. Iar obiectele care servesc bătrânilor vin mai târziu și în ajutorul celor tineri, imaginea acestora despre decorurile de odinioară furnizându-le un acord solid cu propriile persoane.

După același calapod comportamental, Șerban Cioculescu „insertariase” un ceas de aur primit de la tatăl lui, pentru a încredința apoi

⁹⁹ Pia Pillat, *op. cit.*, p. 275.

acestui obiect secundele de viață ale fiului său Barbu¹⁰⁰. Și când băiatul marelui critic revede uneori acel obiect, care stătuse ani și ani sub ochii înaintașului său, își dă o stare de calm și de ocrotire de sine: bunicul și nepotul urmăresc, parcă împreună, același minutar, ce ticăie acum pentru viețile amândurora. Și încă ceva: lucrurile de altădată ne fac moștenitori de „amprente” vizuale, dar și depozitari, fără voie, ai unor clipe de pe urmă. În sertarul magic, alintatul ceasornic al bunicului din Turnu Severin acompania și un obiect surghiunit, fără domiciliu: stiloul lui Armand Călinescu, turtit pe alocuri de gloanțe, pentru că prim-ministrul îl avusese la piept în ziua asasinării sale. Fac și ele parte dintre obiectele-confident, cărora le simțim dintr-o dată lipsa; și atunci le dăm întâlnire, scoțându-le puțin din acel repaus al existenței lor. Mai ales că nu toate au o conotație tragică, inflexiunile ludice neafectând intensitatea rememorării. Dialogul Ioanei Revnic cu Alex Ștefănescu conține un avertisment: când actualitatea e prea indolentă și prea egală cu ea însăși, trecutul revine în scenă ca o tresărire, ca un frison al prezentului. Altminteri, suvenirurile devin niște simple deșeuri. Se întorc în timpul din care veniseră și se închid acolo. Cum le recuperăm? În memoria noastră afectivă, un măștișor confecționat de mama („lucrurile rămase amintire de la mama sunt toate făcute de mâna ei”) este un obiect ce ne poartă încă de grijă, în locul ei, și după ce încetăm a o mai vedea vreodată. „Dacă aș enumera toate lucrurile pe care le am de la ai mei și aș face și istoricul fiecăruia din ele, aș ajunge la un text mult prea amplu; ar putea rezulta chiar o carte de genul «romanului» *Paltonul de vară*, în care Mircea Horia Simionescu menționează obiectele pe care ar fi tentat să le ia pe lumea cealaltă... Totuși, am să amintesc de un măștișor pe care l-am găsit prins pe fața invizibilă a reverului unui sacou. Sacoul mi-a rămas mic de când m-am îngărășat [...], dar l-am păstrat într-un dulap de haine, undeva, într-un loc obscur. Nu demult, făcând o triere a hainelor, înainte de a arunca sacoul nemaiîmbrăcat de atâta vreme, i-am verificat buzunarele și, nu știu din ce cauză, și reverele, și am descoperit un măștișor delicat, făcut cu ani în urmă de mâna mamei. Ce stupide sunt zdrăngănelele care se vând de 1 martie pe străzile Bucureștiului! Și ce fin și de bun-gust este acest măștișor lucrat cu acul, ce șnur gingaș are, cu ce artă de bijutier au fost confecționați cei doi cilindri miniaturali, unul alb și unul roșu, din carton învelit cu fir de mătase! Nu sunt superstițios deloc, absolut deloc, dar *simt* că măștișorul acesta îmi poartă noroc, fie numai și prin faptul că mi-o evocă pe mama, într-un moment de tandrețe al ei. Îl port permanent asupra mea, tot ascuns sub rever, îl mut de la o haină la alta, mi s-a întâmplat chiar într-o zi, când ieșeam din casă, să-mi amintesc că nu-l am la mine și să mă întorc din drum

¹⁰⁰ Monica Pillat și Barbu Cioculescu, *Povestind despre atunci*, București, Editura Humanitas, 2012, p. 53-55.

ca să-l recuperez și să mi-l prind în locul știut¹⁰¹. Mărțișorul „de casă” își immortalizează discret creatoarea, micul fetiș înscriindu-se într-o categorie de artefacte pe care francezii o numesc *objets d'affection*. Ele întrețin, peste timp, atingerea unei atingeri, o formă de comunicare bazată pe contiguitate. Este ca și cum am da cuiva mâna și acea persoană ne-ar lăsa în palmă propria-i amprentă, luând-o cu ea pe a noastră.

În scrisul lui Ion Vianu, atmosfera Biedermeier ilustrează etapa copilăriei doar pentru a turna sare pe rană, exacerbând ruptura, plecarea din țară; și, îndeosebi, abandonarea unui ego care își rarefiază drastic trecutul pentru a supraviețui ciocnirii cu viitorul: „Casa noastră era plină de cărți, de mobile, de obiecte. Fiecare dintre ele reprezenta o amintire. I-am lăsat Măriucași câteva lucruri, dar ea n-avea unde să găzduiască prea multe. Fiecare dintre prieteni a acceptat câte ceva (cât de mișcat am fost când, după zeci de ani, în împrejurări diferite, le-am primit înapoi pe unele dintre ele, de pildă, un tablou de Lucian Grigorescu de la Dorana!). [...] Am chemat un anticar pentru restul, dar, până să vină el, un zvon s-a răspândit prin oraș că se desface biblioteca Tudor Vianu. Veneau necunoscuți (îmi amintesc apariția insolită a unui ofițer) care cumpărau una, două sau zece cărți. La urmă a venit și anticarul. Mă așteptam să facă un inventar, dar el a apreciat dintr-o privire ce rămăsese în rafturi și mi-a oferit o sumă pe care am acceptat-o fără să mă tocnesc. Rupsesem filele cu dedicații, dar au mai rămas câteva (către tatăl meu) și știu că acest lucru mi-a fost reproșat¹⁰². Din felul sumar în care evacuează – ca și cum ar „executa” – casa părintească înainte să părăsească România, bănuim că Ion aplică tatălui un fel de sancțiune substitutivă, autoacuzându-se și cumva scuzându-se în locul lui. De altfel, ruperea primelor pagini din cărțile cu dedicație seamănă puțin cu o execuție simbolică, volumelor cu pricina luându-li-se destinatarul. Stăruie însă o fidelitate subiacentă față de amenajările din la casa lui Tudor Vianu, fiul revenit în patrie resituându-se, explicit, în timpul acelor obiecte împrăștiate, dăruite, anonimizate: exprimarea sa este, din păcate, anacronică, lipsindu-i un referențial comun cu cititorul din postcomunism. Descrierea unei camere ne trimite automat la dicționare, din cauză că „porțelanul de Bohemia” vine parcă de pe altă planetă. De altfel, dacă vrei să iei distanță față de o epocă oarecare, cel mai simplu este să-i sondezi „normalitatea”, „banalul”, „cotidianul”: toate îți vor trânti ușa-n nas, refuzând să-ți spună ceva despre ele.

Cu toate acestea, avem mulți oameni care se definesc prin stabilitatea unor obiecte. Într-un interviu din 2005, când era chestionată în legătură cu patrimoniul familiei sale, Dorli Blaga se comportă la fel, pentru

¹⁰¹ Pia Pillat, *op. cit.*, p. 23-24.

¹⁰² Ion Vianu, *Exercițiul de sinceritate*, Iași, Polirom, 2009, p. 163-164.

că obiectele dau memoriei latitudine și longitudine; îi dau suprafață, pereți și acoperiș. Dorli ține încă lângă ea obiecte ale părinților ca să regreseze în timpul când acestea erau actuale, redându-i astfel copilăria: „Niște obiecte de vestimentație le-am dat tot Muzeului Literaturii [...]: un frac, pe care îl îmbrăca la obligațiile lui diplomatice, și o haină de casă, dintr-o stofă foarte groasă, frumoasă, cum purtau pe atunci domni, pe-acasă, în loc de halat. E o haină mai scurtă, tocită până la ultima limită, adică *ilustrează greutatea lui materiale din ultimii ani*. Și o rochie de seară a mamei, mi se pare... – Cum sunt păstrate acolo? – Eu le-am dat și cu o ladă, în care stau. – Iar acasă? E imposibil să nu mai aveți ceva. – *Mai sunt obiecte. Eu locuiesc în ele*. Adică, și mobilier, și niște tablouri”¹⁰³. Posteritatea proprietarului apără, parcă „la schimb”, individualitatea obiectelor sale. Vechimea lor ocrotește acum prezentul moștenitorilor, pentru ca memoria acestora să apere, ulterior, trecutul testatorilor.

Dialogurile nu iau cu asalt amintirile celui chestionat, contabilizând mai curând trecutul altora. Este un gest de autoprotecție vizibil în discuțiile Victoriei Dragu Dimitriu cu Nicolina Fianu, unde biografia interviewatei iese foarte puțin în evidență. Aceasta rememorează, cu multe accese de acribie, dar servindu-se de terțe persoane și de obiectele pe care le dețineau încă prin anii '50. Iată cum își amintește Nicolina Fianu de surorile Elena, Niculina și Virginia Mărculescu: „Aveau niște lucruri de excepție. Mobile de patrimoniu, *bibelouri de mărci cunoscute*, lucruri moștenite sau cumpărate de ele aici și prin străinătăți. Cărți vechi, albume de artă, bronzuri, statuete, *toate bine întreținute și păstrate cu drag. Nu cu avariție, ci așa cum se educă pe timpuri copiii: să-și păstreze cu grijă hainele, jucăriile, precum și lucrurile casei*”¹⁰⁴. Infantilizarea obiectelor, înconjurată cu o atenție care le personaliza, era una din reflexele culturii rococo. Prin această sintagmă ne gândim de fapt la un mini-regim al istoricității, la retragerea în universul micilor lucruri care au nevoie de noi: „[...] ele îmi arătau bucuria ce au, știind că nici eu nu duceam lipsă de obiecte frumoase, câte mai rămăseseră după vânzări repetate. [...] La timpul respectiv, dar și acum, *nu mă interesa cât valorează fiecare lucru*, nu mă epata nimic. *Priveam totul din plăcere pură, îmi plăceau mărunțișurile scumpe*, porțelanurile, lucrurile din argint”¹⁰⁵. Citind acest fragment, înțelegem de unde provenea înverșunarea esteților marxist-leniniști; din faptul că „democrațiile-populare” voiau să impună un alt mod de

¹⁰³ Vezi *addenda* la însemnările lăsate de Cornelia Brediceanu-Blaga, *Jurnale*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 154-155.

¹⁰⁴ Victoria Dragu Dimitriu, *Doamne și domni la răspântii bucureștene*, Editura Vremea, București, 2008, p. 395.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 397.

administrare a duratei, incompatibil cu *loisirul* „burghezo-moșieresc”. Dar ce anume le făcea să persecute siesta? Descinzând dintr-un rococo vulgarizat, apartamentul burghez era o lume care nu se lăsa luată prin surprindere. Se conserva parcă în virtutea inerției, pentru că se autoexplica foarte ușor: oamenii moșteneau atât obiectele din casă, cât și poveștile ce ieșeau din ele. Și să nu uităm nici maniera ficțional-ludică în care erau achiziționate sau privite: „Seara ne-a bătut soarele în cameră până la apus – după multe zile ploioase, nota Cornelia Blaga-Brediceanu, la 15 iunie 1959. A luminat statueta lui Ladea și tabloul lui Pătrașcu, scoțându-le la iveală toate frumusețile. Pânzele Caravelei lăsau umbre precise pe covorul din Indii. Luciul biroului reflecta soarele pe fața celui care zăcea pe canapeaua de lângă radio, bucurându-se de priveliște”¹⁰⁶. Din acest citat, importantă este pentru noi acea caravelă-bibelou, despre care obținem lămuriri de la editoarea acestui jurnal, Dorli Blaga, fiica diaristei. Istoria aceluși obiect începea, întrucâtva, la sfârșitul anilor '30 și așteaptă o continuare și acum: „Caravela” are o poveste, detaliază Dorli Blaga într-o notă de subsol. În Portugalia se găseau asemenea caravele. Mama și-a dorit enorm de mult să-și cumpere una, dar noi am plecat precipitat și a rămas cu dorința. În 1955 când a apărut *Faust* și Tata a venit în București să-și încaseze banii a văzut la un anticariat o caravelă exact cum și-o dorea Mama. A cumpărat-o imediat și a fost cel mai frumos dar ce i-l putea face. Fiul meu, Tudorel, până la vârsta de zece ani, mergea vara la Mama. Îi plăcea și lui să se joace cu caravela. La un moment dat, a trebuit să aducem cea mai importantă parte a lucrurilor de la Cluj, la noi în București. Când s-a însurat, m-a rugat să i-o dau. Pe vremea aceea erau de altfel interzise «casele memoriale». Acum stă pe mobilele bunicii mele, care sunt ale lui. Cum nici acum Blaga [...] nu are „casă memorială”, sper măcar ca «urmașii urmașilor noștri» să se îngrijească ca «Caravela» să se afle în locul ce i s-ar cuveni. Tata i-a dedicat caravelei și o poezie¹⁰⁷. O amintire ia alură de poveste cu atât mai repede cu cât o coborâm mai mult în timp. Ținută prea aproape de noi, riscă să rămână o eternă anecdotă. Sau, mai rău, lipsind-o de notorietatea care să o facă exemplară, o condamnăm la o uitare lentă și tot mai sigură, pe măsură ce companiile obiectelor pomenite trec, rând pe rând, la „masa umbrelor”.

Biografii de refugiu

După ce stăpânii se sting, obiectele îi înlocuiesc atât cât pot. Sunt mascotele propriei lor posterități; pe care nu o prelungesc dacă ele, lucrurile,

¹⁰⁶ Cornelia Blaga-Brediceanu, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 126. Este o notă de subsol adăugată de Dorli Blaga la jurnalul mamei sale.

nu intră în posesia altora. O dată preluate, obiectele mai norocoase intră într-o istorisire nouă; își schimbă proprietarul ca să păstreze mai bine atributele stăpânului pierdut. Este mai mult decât nimic. Căci des-figurarea lucrurilor stârnește o criză de sens care stâlcește rău coerența calmă a universurilor interioare. Este momentul să ne ilustrăm aceste două posibilități cu două citate din memoriile Sandei Budiș, fiica pictoriței Florica Budiș (1898-1975) și a generalului Alexandru Budiș (1896-1971). În primul fragment ales de noi, ea invocă bombardamentul american din 4 aprilie 1944, care destructura confortul identitar al familiei sale: una distrusă în efigie, prin obiectele de valoare care piereau sub dărâmături. Să dăm cuvântul acestor amintiri, în *care lucrurile din casă apar ca însușiri ale oamenilor din ea*, „extrem de muncitori”:

„Acasă am avut o bibliotecă nemaipomenită, a părinților mei, cu peste 3.000 de volume. Îl am în minte pe tata, care tăia foile cărților pe care le cumpăra, așa erau legate cărțile pe atunci, și parcă le mângâia. [...] Tata purta pe degetul mic de la mâna stângă o șevalieră de aur cu o bosă în partea ce se îngroșa pentru a primi un onyx cu reflexe verzui. Era primită de la fratele bunicii mele Clio, o bijuterie de familie a contesei italiene Anna de Lusi, mama lor. Era așa de roasă, că tata nu o mai purta în ultima vreme. Unde-o fi? [...] Bijuteriile rămase în apartamentul din Știrbey Vodă s-au dus împreună cu toată casa în bombardamentul american, când a căzut blocul ca o prăjitură din blaturi de *feuilletage*. [...] Nu s-a recuperat nimic, totul a fost distrus. Nu doar construcția, ci și mobile, covoare, tablouri, haine, veselă, fotografii, cărți, acte, scrisori, tot ce se adunase într-o viață. [...] Monedele rotunde din metal arămiu erau ovalizate și subțiate, dar rămăseseră perfect plate, de parcă erau întinse cu făcălețul. Le-am păstrat, dar, odată cu plecarea mea și moartea mamei, s-au pierdut. [...] Nu mai știu de la cine le-am primit, dar erau martorii perfecți ai ororii. [...] Peste ani, arhitectul Mircea Horn, coleg și bun prieten al meu, mi-a dat o carte găurită de un ban ce a străpuns-o la presiunea exploziei. Evreii, pentru că nu erau trimiși pe front, făceau muncă în folosul comunității, cum era curățatul grămezilor de dărâmături în urma bombardamentelor sau curățatul zăpezii. La dărâmături erau supravegheați de soldați, iar însușirea unui obiect era dur reprimată. Mircea a riscat mult strecurând cartea în buzunar, dar insolitul l-a fascinat. Când, mulți ani după aceea, ne-am împrietenit și le-am povestit de casa bombardată, a venit a doua zi cu această mărturie – coincidența făcea că fusese printre cei ce curățaseră dărâmăturile casei noastre. [...] Majoritatea cărților din biblioteca tatei erau legate în piele. Parcă îl văd pe legător, care le lua de la tata și aducea legate. Pe cotor erau, sus, autorul și titlul, iar puțin deasupra liniei aurii ce urmărea conturul, în partea inferioară, se aflau inițialele tatei, A.B. Bietul Costică, legătorul, era palid de parcă era făcut din cleiul pe care-l întrebuința. Îmi pare rău de această carte, cine știe

pe unde s-a rătăcit...¹⁰⁸. Când se întâmplă să pierdem un obiect ne înstrăinăm și de locul în care conviețuisem cu el. Cu trei ani mai tânără decât Sanda Budiș, Dorli Blaga (n. 1930) dă un plus de adevăr celor scrise de congenera sa. Iar prilejul este cât se poate de inocent, fiica marelui filosof enumerându-și primele lecturi: „Apoi a venit *Bambi* (cartea unui scriitor austriac despre viața unui pui de căprioară), în traducere română, pe care am citit-o singură și cu mare pasiune, la Lisabona, în clasa I primară (1938). Și am avut și un *Bambi* adevărat, din pluș, pe care mi l-a găsit Mama la Lisabona. Mi l-a adus acasă sub braț. S-a pierdut însă în timpul refugiului din 1940, ca și o parte dintre ursuleții mei. Au rămas în Transilvania de Nord. Au trecut fronturile peste ei. Pe unii i-am regăsit totuși după război. Îi mai am și acum¹⁰⁹. De regulă, dăm atenție asupra felului în care cuvintele își fac loc în lucruri și le schimbă semantica, aplicabilitatea originară. La Dorli Blaga vedem un demers exact invers, textul unei povești reclamând o exemplificare obiectuală, o jucărie-statuie a personajului literar îndrăgit. Și pentru ca totul să fie și mai complicat, amintirile sale readuc frumosul căprior la sorginea lui epică; fac din el povestea unei povești, în care obiectul real (jucăria) își reia ființa lui textuală (personajul *Bambi*). La vârsta aducerilor aminte, Dorli nu pomenește de *Bambi* de dragul copilăriei sale fericite, ci pentru a narativiza o ruptură: despărțirea de locuința unde universul Disney era la el acasă. O biată jucărie din pluș nu este un mare lucru. El se înscrie însă în categoria obiectelor care ne intră și ne ies din viață cu o oarecare afectare. Fără voia lor, sunt obiecte-eveniment, loialitatea sau infidelitatea lor feliindu-ne biografia; o împart frust în două, între un foarte lung *înainte de* și un foarte scurt *după aceea*.

Veneau însă și vremurile când lucrurile lângă care crescusem nu mai mureau din pricina bombelor sau a arbitrajelor teritoriale, rostul lor vechi fiind anihilat în răvășeala unei percheziții. Dislocarea pe care o aducea genul acesta de inventarieri dinamita anatomia internă a interioarelor, stricând echilibrul cotidian pe care ni-l dau obiectele știute într-un loc anume; căci desituarea lor ucide precisa geografie a lucrurilor familiare: „...cei trei deschideau dulapuri împrăștiindu-le conținutul în mijlocul casei, răsturnau sertare, răvășeau așternuturi, pe când Tata, așezat la propriul lui birou ca într-o sală de așteptare, îi urmărea cu privirea fără expresie, cu o slabă urmă de curiozitate. Eu mă cuibărisem cât puteam mai aproape de Tata, așezându-mă pe mânerul scaunului său, în timp ce urmăream fascinată nenumăratele obiecte care ieșeau din lăzi, dulapuri, scrinuri, cutii și, zburând prin aer, se

¹⁰⁸ Sanda Budiș, *Fata tatei și mama fetei. Istoria unei vieți între România și Elveția*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 143, 149, 150.

¹⁰⁹ Dorli Blaga, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, ediția II, București, Editura Humanitas, 2012, p. 80-81.

strângeau într-un fel de deal în mijlocul fiecărei odăi. Cu timpul – pentru că totul a durat mai multe ore – m-am obișnuit cu situația, cei trei străini, care munceau de zor cercetând fiecare obiect, începură să-mi devină familiari, mai puțin înfricoșători, și am avut curajul să mă desprind de Tata ca să-i pot urmări plină de curiozitate [...]. – Dar, șefu, a intervenit cel mai tânăr dintre ei, un tânăr subțirel și negricios, lingușitor și obraznic, în același timp și egală măsură. N-am controlat sertarele toaletei. Toaleta era o oglindă înaltă și ovală, montată într-un lemn gălbui cu modele sculptate, sub care se găseau două sertare mari a căror suprafață superioară închipuia un fel de măsuță; *pe aceasta se aflau o dantelă și o sticlă în formă de pasăre, având atașată o pompă pentru pulverizarea unui parfum care se terminase mult.* Într-unul din cele două sertare erau obiectele de toaletă ale Mamei (rujuri, pudre, perii de păr), iar în celălalt, jucăriile mele (păpuși de cârpe, cu părul făcut dintr-un petic de blăniță de miel negru, cu fața de pânză albă, cu ochii, nasul și gura desenate cu fardurile Mamei; un ursuleț cu cravată cu care dormeam seara în brațe când eram mică; niște bile colorate de sticlă pe care le promisem la grădiniță de la «ajutorul american», o siluetă de carton decupată de Mama, pe care eu o îmbrăcam confecționându-i rochițe de hârtie; mobilă de păpuși făcută din cutii goale de chibrituri lipite între ele). [...] Șeful a zâmbit ca de o glumă bună, iar tânărul negricios s-a aplecat și a tras sertarul meu cu jucării. Deasupra era un revolver. Un obiect necunoscut (eram prea mică pentru a fi văzut filme) care nu știam ce căuta în sertarul meu. [...] Am ridicat ochii spre Tata să întreb, dar Tata nu mai semăna cu el însuși”¹¹⁰. În acest fragment din cartea Anei Blandiana, tatăl nu este altcineva decât preotul ortodox Gheorghe Coman, deținut politic. Iar jucăriile enumerate nu metaforizează o vârstă fără griji, ci inocentează acel sertar, forțat să conțină o vinovăție. Ce am mai putea spune? Imaginarul domiciliar nu aglomerează, ci coagulează lucrurile. Ele nu coexistă, ci se completează. Ne place chiar să credem că au nevoie unele de altele. Iar necazurile apar abia atunci când, în acest *puzzle* afectiv, intervine un obiect intrus. Demn de remarcat este deci revolverul de sub dantelă, ascuns, poate și astăzi, în memoria oglinzii de deasupra; căci în luciul ei, obiectul mincinos le suprima pe celelalte; pistolul nou venit compromițând fidela parfumiерă ajunsă bibelou, lucrurile casei resimțeau acut semnificațiile furate. Înghesuite în mormane, obiectele decad și par deșuri. Întregul aranjament interior surpându-se simbolic, lucrurile sunt și ele alungate; și se retrag discret din viețile stăpânilor de până atunci; și intră, fără voia lor, într-un șomaj al semnificării.

În memorialistica noastră „burgheză”, orice copilărie care vrea să dea bine subscrie unui clișeu: nu poate rata faza scotocitului prin poduri.

¹¹⁰ Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 13-15.

Este, poate, un poncif, în virtutea căruia obiectele înghit interioarele, înghesuindu-și stăpânii. De unde și un gest cumva reflex: urcându-le la mansardă, oamenii își alungau din amintire adevărurile mai puțin prietenoase. Podurile caselor fac așadar o lungă carieră în memorialistică, mulți lipindu-le obligatoriu de imaginea copilăriei¹¹¹. După 23 august 1944, acești procedau narativ primea și inflexiuni proletcultiste, în sensul că draperiile prăfoase făceau casă bună cu ferestrele veșnic închise, cu mucegaiurile și îmbăcseala acareturilor. Deja trecuserăm în faza când agoniseliile bunicești din vitrine transpuneau, în plan estetic, critica marxist-leninistă a acumulărilor decadente, meschine, mic-burgheze. Numai că estetica oficială din anii '50 nu reușea să drezeze realitatea, pierderea unor imobile ce adăpostiseră mai multe generații apăsând și acum amintirile expropriatilor peste noapte. În momentul unor dislocări din spațiul rutinier al locuirii, copiii caută în comportamentul celor vârstnici niște semne care să mimeze continuitatea vieții de până atunci și, implicit, subzistența unor firave percepții de sine. Cităm, în acest sens, un fragment din interviul realizat de Romulus Rusan cu Alexandra Chiliman-Juvara și cu Ioana Crețoiu-Casassovici. Ambele reconstruie, în termeni domiciliari, contextul arestării tatălui (Mircea Casassovici) și al pierderii locuinței:

„I.C.C.: Aș vrea să spun cum ne-am mutat noi în casa din strada Caragiale, în care eu am trăit până când am plecat și m-am măritat. S-au mutat mai întâi bunicul și bunica. L-au luat cu ei pe fratele bunicii cu familia lui, familia Rizescu (care erau mama, tata și doi copii). Bunica a avut grijă de o nepoată ce rămăsese orfană, Anca, și au luat-o împreună cu persoana care avea grijă de ea, Frau Breber. Erau foarte mulți. Când s-au

¹¹¹ În ceea ce privește mitul infantil al podului, o notă aparte am văzut la Corin Braga: „Ar trebui să povestesc cum, urcat în podul pe care nu-l mai vizitasem din copilărie, am dat peste ruinele jucăriilor mele mentale, împrăștiate care încotro, de mult uitate, zâmbind trist, așteptând ca eu să le mai iau o dată în brațe. Zidul de cărămizi al patului s-a decojit, iar pe alocuri zac sparte țigle din acoperiș, pe jumătate acoperite de praf, în al cărui strat gros pantofii lasă urme clar desenate, un desen trist și neputincios, ce nu mai poate reînvia păpușile dezarticulate, arse de lumina prea tare ce vine ca dintr-un cuptor prin găurile tavanului, spart acum, deschis către lume, care însă altădată mă ocrotea în sânul lui de beznă cladă, poate bolnăvicioasă, de copil autist, ce a ieșit în lume și nu mai găsește calea înapoi...”. Podul nu îl inițiază ci îl ascunde, „bandajându-i” teama de ceea ce îl așteaptă dincolo de pragul casei. Este mai mult un pod imaginat decât unul plin de cufere, mobile și reviste vechi; și prea marsupial ca să se deschidă, cât de cât, viitorului din care diaristul își amintește de el. Copilul Corin rămâne pentru totdeauna acolo, pentru că tuturor ni se pare, măcar o dată, că a lipsi din ochii semenilor este cea mai bună formă de a ne apăra de ei. Vezi Corin Braga, *Acedia. Jurnal de vise (1998-2007)*, Iași, Polirom, 2014, p. 19. Este o însemnare din 4 decembrie 1998.

mutat acolo, părinții mei au spus: «Stăm aici șase luni, până vin americanii». Au stat însă acolo mai mult de 50 de ani...

Până atunci locuiserăm într-o casă foarte frumoasă de pe strada Varșovia, de unde am fost dați afară. Avea sufragerie și salon, în care era un pian, avea o scară interioară pe care era pus un covor. Au zis că suntem prea puțini în această casă și au mai băgat alți oameni. S-au făcut ziduri false care să mascheze coridoarele care duceau la bucătărie. Apoi au început să dispară lucruri din casă... Primul lucru care a fost vândut a fost pianul, după aia au început să dispară covoarele, lămpile, diferite obiecte, casa se golea. Îmi amintesc, deși eram mică-mică de tot, cât de frumos era covorul de pe scară, care era prins cu baghete din alamă și care a dispărut. Noi aveam în bucătărie patru aragazuri, pentru că era mama mare Eliza, era mama, era mătușa, doamna Rizescu și o mai băgaseră și pe doamna Pop, deci erau patru aragaze și la mijloc o masă pe care se gătea.

Dar doamna Pop cine era?

I.C.C: Doamna Pop era o persoană foarte cumsecade; niște oameni foarte civilizați, care fuseseră și ei scoși din casa lor și ajunseseră aici. Mai întâi au băgat-o pe doamna Ivănescu, care era profesoară de marxism-leninism și care s-a mutat în sufragerie. Și atunci s-a tras un perete din lemn, s-a închis ușa dublă care era frumoasă și s-a pus un covor în față. După aia a dispărut covorul, s-a pus un creton, și tot așa... La noi era un singur frigider, pe care ni l-au luat atunci când au venit; au zis că nu merităm să avem un frigider, că era un obiect de lux.

Cine l-a luat, Miliția?

I.C.C: Miliția, da. Au luat aparatul de radio, frigiderul, după aceea au venit și au luat bijuteriile, un inel pe care mama îl iubea foarte mult. Au luat absolut tot.

A.C.J: Când au dat afară familia Sărățeanu, nu i-au lăsat să ia nimic din casă, nici măcar pe fata lor n-au lăsat-o să-și ia păpușa¹¹².

Aruncați în stradă și strămutați aiurea, bătrânii ocrotesc cum pot o mică identitate familială; și supraviețuiesc undeva la mijloc, între rudele pe care le iau cu ei și obiectele ce le sunt luate. Multe volume de memorii sau de interviuri dovedesc că nepoții își amintesc esențialul: bunicii știuseră să îmblânzească marile rupturi, făcând față evacuării sau, mai grav, arestării

¹¹² Traian Călin Uba, Ilie Rad (editori), *Copilăria, ca luptă de clasă*, București, Fundația Academia Civică, 2013, p. 190-191. Ultim adăpost al copilăriei, păpușa este „ucisă” și în memoriile altora, fiind sechestrată tot cu patul puștii. „Păpușile mele au rămas în cutiile lor, prinse cu panglică de gât și de glezne, și așa le-au luat rușii când au devalizat casa de la vie, după 23 august 1944. Nu m-am necăjit, mi-am zis că măcar să se bucure fetițele lor, dacă eu nu le-am dat atenție”. Vezi Sanda Budiș, *op. cit.*, p. 59.

fiului sau fiicei, părinți și ei; datorită unei „granmama”, încarcerarea tatălui sau a mamei nu este desemnată, nici măcar retrospectiv, ca un sfârșit al copilăriei. Atâta timp cât bunicii mai salvau măcar o mobilă veche, cei mici credeau că totul e sub control și că ei sunt, mai departe, copiii cuiva. Iar menționarea unor obiecte prozaice, cele patru aragazuri, certifică prezumțiile noastre, reamintirea lor fiind mai importantă decât inevitabila referire la pian: de obicei, un clișeu narativ, cu un străvechi parfum bovaric.

Multe din faptele curente ale vieții noastre nu ne aparțin efectiv, ne vin din amintirile pe care alții le-au înfipt, zi de zi, în memoria noastră. La fel se întâmplă și cu obiectele. Jefuită de bijuteriile mamei sale, Florica Budiș, pe care bătrâna le purtase în mod curent, fiica ei Sanda își repovestește momentul pentru a-l pricepe mai bine: „Ce pot să spun este că m-am simțit violată și văduvită de bunurile care-mi erau cele mai dragi. [...] *Aici poate că trebuie să explic de ce țineam bijuteriile în casă. Simplu: pentru că așa văzusem acasă la noi. Mama purta bijuterii și pe vremea comuniștilor. Nu pe toate, doar pe acelea de care nu se despărțea nici când picta pe schele în bisericile de la țară: inelul ce însoțea verigheta, cu un safir cabochon, înconjurat de opt briliante mari, bleu-blanc, purtat zilnic. Se subțiasse în partea dinspre palmă, din cauza verighetei, de care se frecase timp de peste 50 de ani [...]. Nelipsit era ceasul de mână Movado, un mic pătrat de aur cu două găici prin care trecea cureaua de piele beige, rotundă, care se încheia dublu într-o agrafă mică de aur. Era un sistem vechi, cu o limbă ce trecea prin gaura pătrată și se rabata, închizându-se. Nu uit broșa în forma cornului abundenței, din trei culori de aur, alb, galben și roșcat, cu floricele făcute din safire, rubine și briliante, cu care își încheia câteodată chiar halatul de pictură. Mi-aduc aminte că odată, pe schelă, când lucra cu fața în sus la un Pantocrator, i s-a scurs culoare pe broșă și a avut noroc că la frescă sunt culori de apă, care s-au curățat ușor. [...] *Nu voiam să pun bijuteriile în seif la bancă, pentru că le purtam. Nu voiam să par o amărâtă de refugiată dintr-o țară din Est...*”¹¹³. Narativizarea nu se mărginește doar să semnaleze, străduindu-se și personifice, dintre lucrurile avute cândva persistând în timp numai acelea povestite. Nu contează din ce anume sunt fabricate obiectele, mult mai importantă fiind atitudinea noastră față de ele. Iar aceasta nu ne aparține, fiindu-ne transmisă de generația anterioară. Cu alte cuvinte, un lucru își menține identitatea datorită transferului de practici care îl menține în actualitatea vieților noastre.*

Din ambianța rococo s-a desprins și un mod de autoevocare asortat, cu preferințe clare pentru universul detemporalizat al copilăriei. Memorialiștii redau în amănunt epoca jocului de șotron, rememorările detaliate din mediul familial contrastând cu tăcerile dedicate vieții sociale de

¹¹³ Sanda Budiș, *op. cit.*, p. 145-146.

după 1945. Cu toate că este segmentul autobiografic cel mai îndepărtat, copilăria asigură o credibilitate *sui generis* rememorărilor extrase din ea. Paradoxal, amintirile de această factură au mai mult credit decât acelea inspirate din trecuturi recente, pentru că vârsta nevinovăției se repercutează, *à rebours*, asupra adulților ce o reînvie. Din perspectiva noastră, relevant este faptul că evocarea unei copilării consumate în anii '50 se întemeiază pe memoria unor case ori lucruri. Astfel, Irina Nicolau corelează învățarea limbii franceze cu o locuință burgheză, inadecvată realităților „democrat-populare”: „[...] era casa profesoarei mele de franceză [...]. Acolo fiecare obiect avea o poveste, pe care doamna Dragalina ne-o spunea ba pe românește, ba pe franțuzește și, în felul acesta, eu am prins un mare respect pentru poveștile legate de obiecte, ulterior descoperind că în orice casă sunt obiecte și că toate obiectele au povești. Toată problema este dacă le acorzi sau nu atenție. În casa cea mai umilă, un obiect a ajuns acolo într-un fel și deci istoria poate fi povestită. Această casă, acum, dacă încerc să o reconstitui, nu o pot vizualiza și nu mă pot gândi la ea decât sub forma începutului relației mele cu ea, cum am pătruns, copil mic, împreună cu alți copii mici, într-o casă atât de diferită față de casele noastre”¹¹⁴. Ne strecurăm, așadar, într-un paradis de buzunar, doldora de înțelesuri provizorii: porțelanuri, statuete, mobile. Sunt obiecte de companie, cu care vizualizăm de obicei trecutul. Nu le putem considera niște unelte, ci martore, prietene, moștenitoare. De aceea, pierderea lor, după 1948, creează identități restante, „consolate” acum, în postcomunism, doar de „muzeificările” textuale. Și dacă nu pare prea scandalos să apropiem regimurile temporalității de poetica mărunțișului, vom descoperi că atmosfera rococo – resimțită și de Gabriel Liiceanu în casa bunicilor – gravitează în jurul adverbului *deocamdată*. Cu opulența lor ghidușă, bătrânele ornamente apără, atât cât mai pot, secundele noastre retractile, evazive, poate autiste. Meissen-urile formează, deci, un stil de „camuflaj”, foarte util neîntâlnirii cu noi înșine. Căci decorurile lor arborescente depind de răbdarea ochiului, cerându-ne și un armistițiu cu propria persoană. Repovestite prea mult și văzute prea puțin în secolul XXI, bibelourile sunt totuși suficient de ludice ca să ne pierdem printre ele, „amânând” pe mâine dezamăgirile de astăzi. Mulțumită lor, *a ornamenta* înseamnă și *a ambiguiza*, oricine preferând o incertitudine dulceagă unui adevăr oțetit.

Memorialiștii proveniți din rândul vechilor elite au foarte puține de spus despre parcursul lor biografic, despre întâia lor tinerețe sau despre timpul lor din urmă. Menționarea câtorva lecturi și poate a unor profesori ține locul rememorărilor despre adolescența ucisă, fatalmente, de primii ani

¹¹⁴ Victoria Dragu Dimitriu, *Povești ale Doamnelor din București*, ediția a III-a, București, Editura Vreimea, 2008, p. 424-426.

ai stalinismului. Vârstele noastre ideale nesuportând intruziunile istoriei recente, încredințăm *imaginii* ceea ce nu putem să dăm *textului*: fotografiile alese pentru a ilustra biografiile sondate de Victoria Dragu Dimitriu provin, în majoritate, din tinerețea vitregă a celor intervievați¹¹⁵. Nu întâmplător, memorialiștii anilor '70-'80 reveneau neîncetat la amintirile din copilărie și la casele bunicilor, pentru a evoca pe ocolite o civilizație pierdută, „burghezo-moșierească”. Un exemplu ar fi Șerban Cioculescu. În rememorările sale, apărute în timpul comunismului, el acordă un capitol aparte fotografiilor bunicii. Despre una din ele, făcută la sfârșitul secolului XIX, criticul spune: „[...] nu-i găsesc alt preț decât acela al unei stabilități cronologice”¹¹⁶. Întorși la primii ani ai vieții noastre, descoperim un „altădată” de care nu mai aparținem. *Copilăria* este asimilată foarte mult ideii de *trecut*, dar nu pricina distanței cronologice care îl separă pe memorialist de începuturile vieții sale. Explicația este alta: ne despărțim de copilărie din cauză că relațiile interumane care o contextualizează se destramă la un moment dat (război, decese, plecări la studii, schimbări de regim etc.), fiecare individ urmând o altă direcție. Cella Delavrancea își înțelegea trecerea spre maturitate prin intermediul despărțirii de oamenii care marcaseșă etapa infantilă a biografiei sale: „Nu i-am mai revăzut niciodată [...]. Se împlinise. Trecuserăm cu toții în trecut”¹¹⁷. La fel ca și în cazul amintirilor lăsate de Șerban Cioculescu, volumul Cella Delavrancea este tipic pentru grija de a nu vorbi nimic despre actualitate, despre regimul comunist atunci în exercițiu. Apărut în 1987, se concentrează, în general, pe începutul de secol XX.

Copilăria este totdeauna situată într-un context cultural diferit de acela al maturității. Căutăm tot felul de continuități, dar nu cu acea perioadă, pe care o dorim totdeauna altfel, neapărat frumoasă. Retrospectiv, ea nu are o cronologie specială, fiind o copilărie ipotetică, o inocență de rezervă. Și nu reprezintă un timp foarte personal, amintirile de atunci fiind populate mai mult de oamenii care o făceau posibilă. Nu suntem copii pe cont propriu, senzația că viața ar fi un cadou de Crăciun fiindu-ne permisă de cei din jur. Iar intelectualii care își publicau memoriile înainte de 1989 (C. C. Giurescu, C. Delavrancea, Ș. Cioculescu) insistau pe copilărie din cauză că disecarea acesteia era un subterfugiu relativ eficace: indirect, puteau vorbi de bine

¹¹⁵ Despre corelația dintre autobiografie și fotografiile din copilărie, vezi Gen Doy, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, New York, I.B. Tauris & Co Ltd, London, 2005, p. 142-143.

¹¹⁶ Șerban Cioculescu, *Amintiri*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 49.

¹¹⁷ Vezi Cella Delavrancea, *Dintr-un secol de viață*, București, Editura Eminescu, 1987, p. 47.

România interbelică. După 1989, acest artificiu discursiv revine, motivațiile sale fiind însă diferite.

Dar să nu cădem în capcana melancolizărilor estetizante, pentru că istoria nu s-a oprit la ceea ce Julien Green numește „plăcerea de a te povesti ție însuși”. Se întâmplă să ne reîntâlnim copilăria atunci când simțim că ne apropiem de celălalt capăt al vieții¹¹⁸. Și selecționăm, din masa amorfă a trecutului infantil, un instantaneu fulgurant sau un lucru oarecare; apoi le izolăm într-un chenar narativ sau într-un dreptunghi de tablou. Prin prisma lor ne recapitulăm întreaga viață, astfel încât un obiect comun să devină „baston de urcat în cer”¹¹⁹. De exemplu, Octavian Paler își refuză cu bună

¹¹⁸ La 11 februarie 1971, Green nota câteva rânduri în care copilăria-i idealizată intens trebuia să contrasteze cu teama de sfârșit a septuagenarului; și remarcăm că sentimentul finalului este metaforizat prin intermediul unor obiecte-martor ale acelei epoci; ele nu mai existau efectiv, existând pericolul să se retragă, cu vârsta, și din amintiri: „Deunăzi, pe strada Passy, la numărul 93 [...]. Urcăm la etajul doi. Toată copilăria îmi reapare brusc în fața ochilor în sufrageria lungă și tavanul scund. Revăd în amintire masa cea mare la care ne așezam toți opt, scaunele de catifea roșie, pe tata în picioare, cu spatele spre ușă, tăind friptura, pe mama în dreapta lui, Eleonore în stânga și copiii mai pretutindeni. Toți fericiți, toți cumiți și veseli. Apoi salonul cu ușile arcuite – nicăieri n-am văzut asemenea uși – și căminul de marmură albă în fața căruia se așază mama și ne vorbește despre sud, seara, în preajma focului, iar în fundul vetrei, pajura care pare să bată din aripi în dosul flăcărilor, și parchetul care strălucește, *Doamne, toate acestea nu mai sunt... Acum șazeci de ani. Să fie oare cu puțință ca viața mea să ia sfârșit?*” (Julien Green, *Plăcerea de a te povesti ție însuși. Pagini de jurnal*, traducere de Modest Morariu, ediția a doua, București, Editura Humanitas, 2007, p. 337).

¹¹⁹ Cel mai bun instrument de control textual ni s-a părut jurnalul lui Julien Green, multe din pasajele acestei cărți fiind pur și simplu teoretizări ale raportului dintre copilărie și obiectele ce o recompun tardiv. Și exemplar ar fi fragmentul despre casa bunicului din America; o locuință din care Green face sediul unei copilării ficționale: scriitorul se născuse în Franța, la 1900, ajungând în țara de origine a părinților săi abia peste 19 ani! Iată ce pune pe hârtie la 12 decembrie 1933, invocând acea casă pe care o frecventase ca student, doar trei ani, între 1919 și 1922: „Călătoria mea seamănă cu o explorare a trecutului și asta îi dă o notă de melancolie. Mi-am amintit de vacanțele petrecute la câteva ore de aici, în casa bunicului. [...] ce plăcut era să citești romane pe-o veche canapea desfundată, într-o bibliotecă ce mirosea a cărți vechi! [...] Fusese construită din lemn și-a ars într-o noapte, în luna iunie 1922. De atunci am reconstruit-o de multe ori în gând, așezând la locul lor toate obiectele dispărute: în sufragerie, copia *Degustătorului de vinuri*, după Reynolds; pe palierul de la etajul întâi, uriașul cufăr din lemn de camforar, în care se țineau așternuturile; în salon, jocul de table și mâna de os folosită la scărpinatul câinelui pe spinare, iar în vestibul, sub bufnița împăiată, bastonul din rădăcină de stejar, *shillelagh*-ul pe care bunicul și-l adusese din Irlanda. Bastonul acesta era cu neputință de descris. Aș putea da o idee spunând că seamăna cu un uriaș

știință oftatul paseist. Nu e deloc prietenul copilului din el. De altminteri, copilăria lui se întinde, undeva, între prima și ultima poză a tatălui. Între ele, nu sunt prea multe amintiri de legătură. Retrăirile, deși înrudite, nu își dau mâna. Iat-o pe cea dintâi, luată din punctul de vedere al celui evocat, nu al evocatorului scepticoid:

„Cum mă întorc spre tabloul unde tata e tânăr artilerist, îmi reînvie în minte, melancolică, admirația cu care-l priveam în copilărie. Era așezat între ferestrele dinspre uliță, deasupra unei icoane. De câte ori mă uitam la el, eram convins că tatăl meu a fost un războinic viteaz, de temut. Calul său negru, ca pana corbului, zburând prin aer, într-un elan irezistibil, cum va fi făcut-o faimosul Ducipal al lui Alexandru Macedon, tunica vișinie a călărețului, fluturând în vânt, cascheta argintie și, mai ales, sabia ridicată, care-mi sugera că inamicul tremura ca varga, îmi umpleau sufletul de mândrie. Nimeni nu m-a lămurit că tabloul reprezenta un desen standard în care era lăsat un mic gol unde se lipea fotografia cu chipul celui care primea tabloul ca «suvenir» din armata imperială. Și e bine că s-a întâmplat așa. Am crescut cu această imagine eroică și n-am făcut nici o legătură între ea și ce mi-a povestit tata despre momentele dificile de pe front. Eram încredințat că bravul «kanonir Alecsandru Paleriu», cum își scrisese tata numele, cu cerneală neagră, lângă indicativul unității, pusese pe fugă mulți dușmani prin asalturile sale impetuoase. Îl priveam cum strângea cu mâna stângă dârlogii, cum își îndemna calul cu pintenii și parcă auzeam zgomot de trupe care se retrăgeau, intimidat de acei artileriști cu pantaloni albaștri și cizme lucitoare, trimiși în luptă de bătrânul cu favoriți albi, din medalionul de deasupra, căruia tata îi zicea Franz Iozef. Habar n-aveam că totul se întâmplase într-o istorie diferită de cea în care ne găseam pe la 1930, când studiam eu tabloul, copleșit de încântare, și că tata fusese târât cu forța în război, în armata unui imperiu care dispăruse. Important era ce simțeam eu. În genere, când se discută despre copilărie se vorbește, aproape totdeauna, despre puritate. Eu n-am curajul să spun că am fost un copil pur. Am impresia că admirația pentru faptele importante de arme pe care fantezia mea le atribuia tânărului artilerist, omul pe care l-am iubit cel mai mult, a fost una dintre puținele convingeri senine, neclintite, din acea vreme, în rest, defectele mi-au tulburat sufletul de timpuriu cu gânduri pe care nu îndrăzneau să le mărturisesc părinților mei. Mă feresc de aceea să vorbesc

tirbușon pe care niște mâni puternice l-ar fi răsucit la un capăt, iar la celălalt l-ar fi întins. Cred că era bastonul cerut de bunicul când, pe moarte fiind, s-a sculat și-a declarat că se duce să se plimbe, că se duce în ceruri” (*Ibidem*, p. 59-60). O notă de subsol a traducătorului Modest Morariu adaugă niște indicii suplimentare: *shillelagh* ar însemna în irlandeză bătă, ciomag, tăiat special din lemn de stejar sau porumbar.

despre inocența copilăriei. Cred că n-am fost niciodată inocent. Dacă nu există decât paradise pierdute, al meu a fost unul cu mici probleme”¹²⁰.

Din ultimele trei propoziții ale citatului, iconoclaste în raport cu obișnuita mitizare a copilăriilor angelice, se desprinde și epilogul optic redat în cele ce urmează:

„Vers al pieilor roșii: «Moartea mi-a tatuat inima». Dacă aș crede în zeii lor, i-aș ruga să mă ajute. Din păcate, nu prea mai am nici un punct de sprijin ferm. Poate, în amintiri. Și nici acolo. Pe peretele dinspre bucătărie, am atârnat un tablou pictat de un amator, care reproduce casa din Lisa. Nu e cea în care m-am născut și pe care am visat-o într-una din nopți. E o clădire nouă, ridicată în 1954, în anul morții tatei. De aceea nu mă leagă prea multe de ea. Gândurile mele alunecă spre o casă modestă, construită din bârne, care nu mai există. Ultima fotografie a tatei mi-l arată lângă ea. E cu căciula pe cap, dar fără suman. Va fi fost prin aprilie? Tata ține un ciocan în mâna dreaptă și e neras. Probabil, repara ceva când l-am întrerupt și l-am fotografiat”¹²¹. Prin urmare, *În Deșertul pentru totdeauna*, memoria acelei perioade este preponderent vizuală și fatalmente sinoptică. Celor două imagini li se cere să ne spună totul. La data celei mai vechi, tatăl nu știa că va avea un fiu. La momentul celei mai noi, fiul nu știa că, în curând, n-o să mai aibă tată. Acreala autorului vine, deci, din divorțul prematur al celor două destine, din conviețuirea lor suspendată. Paler repovestește ambientul obiectual al copilăriei sale pentru a o desconstrui mai ușor, așezând-o sub specia simulacrului, a fericirilor ratate. Îi înlocuiește, așadar, urmele autentice cu surrogate vizuale, imaginile ce-i amintesc de ea nefiind niște amprente ale trecutului; sunt copii ale unor copii, niște erzațuri de adevăr. Textualizarea le anulează însă bidimensionalitatea, dându-le volum și relief, reificându-le. Este vorba, mai întâi, de o fotografie butaforizată a tatălui în uniformă militară austro-ungară; un portret în care corpul și calul sunt tipizate, după limitările tehnice ale Belle Epoque-ului, doar chipul celui pozat fiind real. Apoi, se oprește la o pictură a casei din Lisa natală; fusese construită, culmea, în 1954, când se stingea figura paternă tutelară ce i-ar fi dat, cu siguranță, un sens pozitiv; o păstrează, nu întâmplător, în bucătărie: prin definiție, un adăpost tradițional al micilor decoruri și suveniruri kitsch. Ambele „vederi” îl ajută să ia o distanță autoprotectoare față „cei mai frumoși ani”, punându-le mitul la îndoială. Cele două cartoane sunt niște aluzii, nu evocări. Ele comportă o dimensiune ironică, susceptibilă să-i amortească nostalgiile. Nu se pune problema ca băiatul să-și uite părintele; dimpotrivă, regretele celui dintâi își caută un rost în mitologia celui din

¹²⁰ Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, Iași, Polirom, 2012, p. 30-31.

¹²¹ *Ibidem*, p. 70-72.

urmă; numai că Paler valorizează mai puțin persoana bătrânului și mai mult contextul dispariției sale. De aceea, nu avem de-a face cu un volum de amintiri din copilărie, ci cu o carte în memoria acesteia.

Familia Irinei Petraș trece dintr-o casă în alta și în fiecare o „așteaptă” o păpușă cel puțin; de parcă acești locatari ambulanti s-ar întâlni cu o jucărie redundantă ca să se răzbune pe o infinitate de obiecte mute, ce le întorseseră spatele în fostele domiciliu. Căci tăcerea uneltită a lucrurilor ne alungă din spațiul în care coabităm cu ele. Eseista își explică deci acest scenariu-tip „prin spaima dintotdeauna a omului alungat, exclus dintr-o relație menită să-i justifice existența”¹²². Dacă memoria fuge din obiecte, oamenii ies din amintirile noastre. De aceea le purtăm cu noi, în valiză sau în memorie, ca să ni se pară că locuința nouă este doar o extensie a celei vechi. „Casele succesive din copilăria mea n-o incomodează pe ultima, cea la clădirea căreia am asistat și pe care ai mei o ridicau, trudnic și cu poticniri, în jurul nostru, dar și cu o mare bucurie de a avea, în fine, locul tău, oricât de modest. Casa nouă cu vechii *lari*, din *ținutul copilăriei imobile* (s.a.)”¹²³. Dacă reținem copilăria la vârsta adultă, acest lucru nu înseamnă că o repetăm; adeseori compensăm ceea ce lipsea din ea¹²⁴. Copilăria noastră bătrână se înghesuie în tânăra copilărie a celorlalți, prezentul celei din urmă urmând să găzduiască trecutul celei dintâi: „Joi 10 iulie [1980]. De la o vreme s-au strâns pe lângă mine tot mai multe jucării, găsite pe stradă, prin iarbă în parcuri, uitate de copii distrați și zburdalnici. Un căluț de plastic, o greblă, o mașinuță cu roțile din față stricate, o foarfecă, o ascuțitoare. Le adun în jurul meu cu gingășie, au o poezie a lor, jucăriile astea pierdute și strânse în casa mea, le privesc tandru, ca pe bijuterii vechi, încerc să mi-i imaginez pe cei care le-au pierdut [...]. Risipite prin camerele mele, mai ales în cea mică, jucăriile pierdute și strânse cu grijă de mine, sunt o lume a mea de miracole și extaz. [...] și-mi chem din anii duși, copilul de altădată”¹²⁵. Din jurnalul lui Titel Constantinescu transpar unele nedumeriri: ne regăsim acum propria persoană în ceea ce alții au pierdut cândva?; și cu cât colecționăm tot mai multe clipe din simțămintele celorlalți, umplem un gol din amintirile noastre?; este oare amnezia un fel de anemie a trăirilor de odinioară? Actualitatea „multilateral dezvoltată” sabota nostalgiile lui Titel Constantinescu, epoca inocenței fiindu-i readusă în minte, prin hazard, de

¹²² Irina Petraș, *op. cit.*, p. 72.

¹²³ *Ibidem*, p. 76.

¹²⁴ Tzvetan Todorov, *Viața comună. Eseu de antropologie generală*, traducere de Geanina Tidvă, Humanitas, 2009, p. 172.

¹²⁵ Titel Constantinescu, *Frica și... alte spaime. Jurnal (1978-1989)*, București, Editura Victor Frunză, 1996/2000, p. 86-87.

jucăriile-madlenă abandonate în iarbă de un copil oarecare. Uitarea momentană a unora trezește memoria sedimentată a altora.

Comunismul generează și el rememorări, cărora le dăm un rol mai degrabă instrumental decât unul intim, constitutiv. Mai exact, ne amintim de el mai mult pentru a conștientiza distanța temporală și de percepție pe care o resimțim față de ceea ce eram ori simțeam atunci. Și cu cât recidivează mai des și suportă felurite redistribuiri narrative, amintirile din acea epocă își restrâng suprafața pe care o ocupau în trecutul nostru: „Cred că am mai spus asta, mi-aduc aminte cum, la Baia Mare, din fereastra bucătăriei (dintr-un bloc care, revăzut acum doi-trei ani, după trei decenii de când plecasem din oraș, mi s-a părut minuscul, comprimat, dărăpănat, supt, în timp ce în copilărie – sau în amintirea ei – era uriaș și strălucitor), mama, așadar, mă chema în casă, iar eu o rugam să mă lase să mă mai joc puțin afară”¹²⁶. Din acest citat, cele mai relevante cuvinte sunt chiar cele introductive, „cred că am mai spus asta”. Recurența aducerii aminte nu presupune revenirea docilă la o aceeași amintire, nu pretinde reafirmarea ei întocmai. Rememorând, nu conservăm copilăria așa cum a fost, ci o adaptăm, făcând-o consonantă cu actualitatea. Și cum aceasta se schimbă în continuu, efectul ei asupra trecutului este unul diminuant, aidoma eroziunii pe care valurile mării o exercită asupra uscatului. În aceste condiții, din copilărie nu ne mai rămâne cine știe ce; culegem din ea tot mai puține lucruri, până când unul singur ajunge să i se substituie pe de-a-ntregul; dar fără ca miniaturizarea să fie, obligatoriu, și diminutivare, micșorarea retrospectivă a dimensiunilor anunțând chircirea unor amintiri, retragerea lor din memorie. Astfel, blocul natal i se părea uriaș copilului Corin, pentru ca dimensiunile lui se restrângă simțitor la o ultimă revedere. Edificiul este evident același, privitorul fiind cu totul altul. Și nu e deloc singurul în această postură. Etapele biografiei noastre nu mai comunică între ele, întoarcerile ratate în epoci îndepărtate confirmând închiderea definitivă în prezent. Chiar și când unii sunt incitați să scrie despre cât de pură le era copilăria vacanțelor din Neptunul încă ceașist, o tentativă de înstrăinare temporală, am spune generoasă și de bun gust, se distinge din noianul voioșilor retrospectiv-textuale. În volumul *Marea scriitorilor. Între Olimp și zidul Puterii*, Andreea Brumaru (născută la Iași, în 1976) își încheie mica reverie orientând-o spre viitorul unui posibil cititor, nu spre trecutul vreunui scriitor narcisist. Astfel, în iunie 2011, fiica poetului Emil Brumaru spune cam așa: „Mi-ar plăcea să revin într-o zi, nu pentru a-mi retrăi nostalgic copilăria, ci pentru a face fericit,

¹²⁶ Sunt gânduri pe care diaristul le pune în dreptul zilei de 23 noiembrie 2000. Vezi Corin Braga, *Acedia. Jurnal de vise (1998-2007)*, p. 156.

peste timp, un alt copil”¹²⁷. Și ca să traducem cartea invocată mai sus în termenii acestui studiu, observăm că ea este îmbibată de micul și totodată marele stereotip, sticla de Pepsi: este atât de activă în amintirile colectate aici încât, la finalul volumului, vestita răcoritoare este deja înfrățită cu râul și ramul. În antiteză cu postcomunistă Coca Cola, deloc aproape sufletului nostru optzecist, legenda Pepsi Colei, de găsit doar la Neptun, este salvată, *în obiectualitatea ei*, de o altă Andreea, fiică și ea. Ne gândim la Andreea Drogeanu, fata Doinei Uricariu: „Am studiat ore întregi silueta distinctă a sticlei de Pepsi și caligrafia literelor. Îmi plăcea să înalț sticla deasupra frunții și să o suprapun peste razele soarelui și să mă uit ce reflexii și nuanțe diferite apar în culoarea băuturii, ce amestec de umbre se formează. Măsuram spuma albă care apărea miraculos dacă agitam sticla sau o deschideam prea repede și o decoram cu fire de nisip”¹²⁸. Ani cum ar fi 1944, 1968 sau 1989 ne-au forțat să ne etapizăm viețile. Căci marile șocuri politice sunt creatoare de multe amintiri: sincopile pe care le aduc dispersează banalul de până atunci, tăindu-l în mici insule autobiografice. Și acolo depozităm aduceri aminte care, altfel, nu ar trăi deloc în noi. Așa a căpătat și Neptunul o șansă, devenind o nostalgie comună multora dintre noi.

Lăsându-ne vizitați mereu de trecutul altora vom sesiza, poate, că nu avem unul al nostru? Poate de aceea modificăm și ideea de prezent: ea patronează întâlnirea unor momente absolut disparate, ce se descoperă reciproc, din cauză că ne dorim foarte mult să vină dintr-o aceeași direcție. Interesant este că oameni tineri de astăzi se autodefinesc apelând la istorii vechi, foarte îndepărtate de momentul venirii lor pe lume. În 1968, când România refuza să participe la invadarea Cehoslovaciei, memoria afectivă își intra în atribuții. Cei plecați din țară datorită comunismului reintrau, de la distanță, într-o identitate din care se străduiseră să scape. Și apelau acele obiecte investite de noi cu puțința de a exprima un fel colectiv de a fi. Radu Florescu este născut la Boston, în 1961. La momentul când Ceaușescu se acoperea de glorie, pe 21 august 1968, Radu avea șapte ani și nici o idee despre țara părinților săi. Dar explicând de ce a venit aici încă din mai 1990,

¹²⁷ Andreea Brumar, *Reconstituirea*, în Ozana Cucu-Oancea (coord.), *Marea scriitorilor. Între Olimp și zidul Puterii*, București, Editura Cartea Românească, 2012, p. 216. Textul este însoțit de o fotografie de grup din iulie 1983.

¹²⁸ Andreea Drogeanu, *Prună cu fir de argint*, în Ozana Cucu-Oancea (coord.), *op. cit.*, p. 235. Textul este redactat în aprilie 2011, la New York și este însoțit de o fotografie de grup din același iulie 1983. O alta, din 1981, o prezintă pe autoare în brațele mamei, la o vârstă de la care nu poate avea amintiri. Era născută chiar în acel an. Esențial și cumva în ton cu remarcile noastre din acest studiu, este că Andreea Drogeanu include și etapa alăptării sale în istoria relațiilor ei cu marea, ca o continuare și preluare în propria-i poveste a vacanțelor inițiate de părinții săi.

include în textul său micile pretexte obiectuale: „Este un simț al tradiției pe care îl impun și copiii mei astăzi. Ca primă generație de americani care încearcă să păstreze amintirile din țara-mamă, am fost expuși unui mare număr de covoare, icoane, picturi și costume tradiționale românești (în special după 1968). Dulapuri pline de îmbrăcăminte românească care o înnebunesc pe mama și în ziua de azi”¹²⁹. Obiectele exilaților sunt osemintele unei existențe abandonate. Iar urmașii lor, care iubesc o țară necunoscută lor – aidoma lui Julien Green, francezul îndrăgostit de America bunicului său –, sunt mai bine explicați de Ana Blandiana. Ea se referă la „punctul stabil în care, îndurerat, să te poți retrage, din care să poți părăsi restul planetei. [...] Avem nevoie de locuri, de timpuri, de idei spre care să ne întoarcem, de care să ne îndepărtăm, în funcție de care să ne socotim drumul. [...] pentru că mai tragic decât a nu ști de unde să pornești este numai a nu ști unde te mai poți întoarce”¹³⁰.

Viețile nepoților sunt colonizate astfel de biografiile bunicilor. Până în 1989, cei din urmă constituiseră un punct nevralgic al autobiografiilor, deoarece exista riscul să fi fost chiaburi, proprietari de fabrici, moșieri. După 1989, cadrul narativ se extinde peste așteptări, viața povestitorilor părănd că începe odată cu aceea a rudelor demult dispărute. Născut în 1967, scriitorul Cătălin Dorian Florescu își imagina, în 2007, o întrebare care stimula amintirea bunicului, asociat cu perioada antecomunistă: „«Unde ți-a rămas bunicu’, *ăla din '35?*». Apartamentul lui era ticsit de cărți, de manuscrise, căci și el scrisese, de tăcere, cu toate că era în centrul Timișoarei. [...] Acel apartament devenit cu timpul mic, atunci când l-am văzut din nou *în anii '90*, eu devenit mare – este unul din nucleele scrisului meu. [...] O parte din mine a rămas în acel apartament și își dorește un apartament de bunic [...] cu mobile vechi, cu canapele de epocă”¹³¹. Când vrem să miniaturizăm un univers anume, ne întoarcem mult în vreme, ca să-l privim cu ochi de copil. Căci nu contează dimensiunea obiectelor pe care ni le amintim, ci tenacitatea dimintivelor cu care le denumim. Limbajul reglează privirea: „[...] creez o atmosferă magică prin textele mele – consideră același C. D. Florescu – așa cum poate un copil ar simți-o în casa bunicilor, acolo unde este în siguranță, unde miroase a plăcintă, unde după-amiezile sunt răcoroase și liniștite, unde nu se aude decât pendula, al cărui ticăit se pierde printre mobile, fotografiile și cărți, printre *bibelouri* și pe sub

¹²⁹ Radu Florescu, *De ce m-am întors în România?*, în Sandra Pralong (coordonator), *De ce m-am întors în România*, Iași, Polirom, 2010, p. 104.

¹³⁰ Ana Blandiana, *Un loc sau un timp*, în *A fi sau a privi*, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2008, p. 94-95.

¹³¹ Marius Chivu, *Cartea cu bunici*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 149.

covoare. La o asemenea casă [...] am avut prea puțin acces în copilărie. Poate de aceea scriu, pentru a mă afla într-un asemenea loc, în siguranță, în liniște, pentru a nu fi tras într-un vârtej care m-ar sfârși”¹³². Citind despre copilărie, ne facem cadou trecutul altora. Sunt pagini pe care le preferăm din reflex, de-a lungul lor memorialistul antedecembrist recuperându-se trunchiat, printr-un discurs al indulgenței față de sine. Ele formează un construct narativ de autoevitare și autoascundere, rememorările foarte detaliate despre evul juvenil fiind urmate, paradoxal, de observații evazive despre perioada matură. Dacă primii ani de viață sunt puși sub lupă, restul care urmează ne disipează atenția, deviind discuția spre amintirile altora, spre moravuri și picanterii inofensive.

A miniaturiza, a conserva

Portretele de *granmama*, cum ar fi Casia Rosetti (1816-1900), bunica maternă a Zoei Cămărășescu, nu pleacă de la fotografii; acestea neputând fi văzute și de cititori, memorialista preferă să textualizeze obiecte și decoruri cât de cât imaginabile; căci lucrurile dau o oarecare concretitudine unor timpuri și mentalități revoluate, vechiturile părând că iubesc și conservă memoria generațiilor cu care conviețuiseră: „Pe atunci, orice mobilier se completa cu «taburetele». Niște scaune mici, joase, fără spătar, pe care puneai picioarele și le acopereai cu fusta lungă, ca să nu te tragă de la uși. Pe taburet era locul meu lângă granmama, spunea Zoe Cămărășescu. Ea făcea «pasișuri» pe o masă mică marchetată, iar eu țineam pe genunchi cărțile din care învățam poeziile [...]. Odaia ei mi-o aduc aminte. Era pe strada Dorobanți, unde ne-am mutat cam pe la 1898. Mobila era de mahon, îmbrăcată cu «reps» roșu, trandafirii galbeni-aurii. Un pat înalt de bronz se adăpostea în spatele unui paravan îmbrăcat cu stofă verde, având tăblie de mahon, în care se incrustau niște ronduri de porțelan Vieux Vienne. Când tușeam, ceea ce mi se întâmpla foarte des, beam laptele cu Selterwasser din serviciul lui granmama cu flori și aurituri pe un fond verde, foarte frumos...”¹³³. Tabloul propus de memorialistă pune lucrurile într-o scară descrescătoare, subordonările de factură dimensională nereflectându-se aidoma și în eșalonarea simbolică a obiectelor. Însemnările de acest gen, cu multe denumiri pe care noi, cei din 2014, nu le mai pricepem, adună, totuși, urmele pe care ni le lasă trecutul, punând laolaltă puținele semne prin care mai putem comunica cu el. De aceea, orice asemenea întreprindere conturează, cum ar spune Paul Auster, un fel de „țară a ultimelor lucruri”. Volume cum este cel lăsat de Zoe Cămărășescu

¹³² *Ibidem*, p. 142.

¹³³ Zoe Cămărășescu, *op. cit.*, p. 37-38.

merită citit tocmai pentru că nu se referă la mari capodopere, ci la micile obiecte de uz curent. Personajul principal este aici *amănuntul*, altfel spus ornamentul, miniaturalul, îndemânarea unor meșteri astăzi anonimi. Ce semnificație mai au aceste lucruri într-o lume care trăiește cu ochii pe cronometru? Un medalion, un evantai sau o scrumieră ne indică o altă poveste a secolului XIX și a primei jumătăți din cel următor. Aceste mici obiecte ne ajută să rememorăm, pe îndelete, niște clipe din trăirile altora, noțiunea lor de *actualitate* fiind mult mai longevivă. Alambicate intenționat, mărunțișurile reclamau răbdare, tihnă și un privitor care să aibă răgazuri speciale pentru admirarea lor. De aceea, erau asociate etapelor importante ale unei zile, în ideea de a fi gustate cât mai bine, la un mic dejun, la o plimbare, la un bal. Puse în scenă cu îndemânare, obiectele memorializate ne trimit la un alt fel de gândire, la un cotidian miniaturizat cu bună știință, ca reacție la o modernizare care lărgea prea repede limitele lumii vechi. Oamenii de atunci nu puteau riposta decât copilărindu-se puțin, cultivându-și senzația că, micșorând obiectele, dețineau un oarecare control asupra celor cuprinse în raza privirii lor. Prin urmare, fiecare obiect-vedetă dezvoltă o adevărată curte de similitudine secundare, o întreagă gamă de accesorii, destinate, de regulă, întreținerii lui (cheițele pentru încheiat nasturi, geanta pentru pălărie, tăvița pentru ars rășini, tocul de ciubuc, vasul pentru narghilea).

După cum am remarcat și la Barbu Ollănescu-Orendi, pentru mulți din cei cu o poveste „burgheză”, bibelourile sunt niște amintiri întoarse prea târziu. Nu dau continuitate istorisirii, nu stârnesc reverii conexe. Sunt definitiv închise în acel „pe vremuri” și nu au nimic să ne spună. Aglomerează doar niște trecuturi cu care povestitorii nu mai au ce face. Oamenii le pomenesc, dar ele nu se integrează în vreun puzzle biografic. Totul s-a pierdut. De aceea, ne redau trecutul lor fără sugestia că el ar deveni cândva și unul al nostru. Retrospecțiile lor nu au o „teză”, nu duc nicăieri, amintirile acestor oameni apărând, cel mult, ca niște grimase ale timpului. Și cu toate că destinele nu seamănă între ele, în momentul rememorării vârstele se suprapun. „În toate etapele vieții am părut mai vârstnic [...]”, recunoaște Barbu Cioculescu¹³⁴. Astfel, ni se dă iluzia că gândirea povestitorului ajuns, de exemplu, la 87 de ani, pare să fi activat încă de pe vremea când acesta era copil. Este o repliere din reflex, ușor de înțeles: din perspectivă identitară și retrospectivă, ignorăm schimbările neconvenabile, revendicându-ne de la recurențele cele mai evidente. „Te pui bine cu tine însuși, te judeci cu îngăduință, dar te ții mereu sub observație [...]”, recomandă același Cioculescu-junior aspiranților la postura de memorialist¹³⁵.

¹³⁴ Monica Pillat și Barbu Cioculescu, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 170.

Sabina Cantacuzino observa că figurile unor copii din familia ei semănau leit cu acelea ale părinților, pe când aceștia aveau aceeași vârstă fragedă¹³⁶. Nu întâmplător, în realizarea studiului de față am plecat de la ideea lui Alexandru Dragomir, care scrie că „în aceeași societate întâlnim indivizi aparținând diverselor epoci”, pe aceeași pagină el dezvoltându-și ipoteza: „Memoria inconștientă lucrează în noi atât la nivel individual, cât și social. Suntem formați prin acumularea unor structuri, suntem stratificați, iar straturile din noi sunt perioadele care ne alcătuiesc viața: suntem copilăria noastră, adolescența, tinerețea noastră. Așa se face că uneori reacționăm copilărește, alteori tinerește, când nu mai suntem nici pe departe copii sau tineri”¹³⁷. Din aceeași perspectivă, ne-a fost extrem de util eseul *Vârste*, al Anei Blandiana¹³⁸. Potrivit poetei, suntem făcuți pentru o etate anume, pe care o slujim și o întruchipăm toată viața. Unii se nasc și rămân liceeni de cursă lungă, alții venind pe lume gata ieșiți la pensie. Noi ne-am oprit mai ales la aceia care iau copilăria ca prognoză a biografiei ce urmează. Care ar fi motivația acestei preferințe? De câte ori nu cădem la învoială cu timpul, îi cerem copilăriei socoteală. Nu regretele contează realmente, ci temporalitățile traversate atunci când eul istoric se conciliază cu acela narativ. Fiecare dintre ei își acuză viitorul că o rupe la fugă, ducându-le inocența la subțioară. Etapele vieții lor nu concordă, ba chiar se contrazic unele pe altele, forțând povestitorul să găsească fiecareia din ele un debut aparte. Retrospectiv, povestitorii noștri își dau seama că ceea ce vom fi nu se potrivește totdeauna cu ceea ce am fost. Și ca să nu pună în pericol continuitatea convorbirilor cu ei înșiși, invită în istorisirile lor niște martori de încredere, de obicei ignorați: un obiect, două, puține oricum. Așa se produce ceea ce Blandiana ar numi *reîntoarcerea vorbelor în lucruri*.

Ce nostalgie ne constituie mai bine? Amintirile noastre *din* copilărie sau rememorările altora *despre* ea? Avem adică o memorie proprie a acelei perioade sau poate că alții, oameni sau obiecte, ne-o returnează periodic? Cum relaționează atunci memoria copilăriei fiecăruia cu obiectele care au asistat-o? Și, până la urmă, în aceste aduceri aminte lucrurile sunt active sau

¹³⁶ Sabina Cantacuzino, *op. cit.*, p. 278, 283.

¹³⁷ Alexandru Dragomir, *op. cit.*, p. 188.

¹³⁸ „Am observat de mult, cred că pe vremea când eram elevă, că fiecare se naște cu o anumită vârstă. [...] De pe urma acestei vechi revelații am rămas cu pasiunea ciudată de a mă uita atent la copii și a încerca să le citesc în trăsăturile neformate încă vârsta spre care se grăbesc pentru a se fixa. Și astfel descopăr fără uimire în șoimii recitând cu patos naiv la televizor, cvadragenarii pe care îi voi privi la bătrânețe, pe același ecran, spunându-și plini de importanță părerea. [...] Fiecare se naște pentru o anumită vârstă, iar evoluția prin timp nu este decât băjbăirea febrilă și dezorientată în căutarea punctului pe care fiecare îl simte al său” (Ana Blandiana, *A fi sau a privi...*, p. 101-102).

decorative? Interacționăm cu ele neîncetat, ca să ne multiplicăm trecutul, sau servesc doar ca pretexte de a impulsiona când și când narațiunea? În opinia noastră, obiectele ne readuc copilăria doar dacă au o poveste aparte, bine individualizată, aptă să includă și câteva frânturi din viețile altora. Dar credem că memoria directă a acelor ani strânge mai mult întâmplări decât lucruri, pe cele din urmă noi alăturându-le, târziu de tot, la imaginea părinților: nu reușesc să întrețină reprezentările de sine ale copilului care vom fi fost, încurajându-le pe acelea mai indirecte, distante și retroactive, *despre* acel copil. Revenirile noastre în copilărie scot aceste obiecte din uitare sau longevitatea lor indubitabilă le impune ca spectatoare ale primilor noștri pași? Cu timpul, îmbătrânesc în așa măsură încât nu mai au prezent, ci doar o postumitate în continuă expansiune? Nu au făcut niciodată parte din actualitatea copilului de odinioară, invadându-i universul abia la maturitate, când copilul de atunci trebuie să explice adultul de acum. Așa distingem între trecutul pe care ni-l dorim și trecutul cu care ne-am obișnuit; prima ipostază presupune o copilărie idealizată și tardivă, care decurge din obiecte-totem, suprasemnificate; cea de-a doua nu îngăduie decât obiecte-accesoriu, care doar agrementează peisajul fluctuant al infantilității.

Puține obiecte își mai știu acum biografia. Sau, în orice caz, nu prea multe din poveștile lor mai ajung până la noi. Există însă o scăpare: rememorările noastre nu se prea axează pe fapte, ci pe locul unde s-au consumat ele. Aducerea aminte se manifestă geografic, revizitându-ne prin intermediul unor detalii despre casele în care am crescut. Aceste amănunte sunt „busolele” cu care ne reîntoarcem în timp; căci obiectele ne găzduiesc viața, o pun deoparte și ne-o redau când îi uităm rostul. Oricum ar fi, fără sprijinul lor nu ne-am situa mereu altundeva, în acel trecut omniprezent care e copilăria. Astfel, când nu ne mai amintim exact de unde vin lucrurile, spunem că le cunoaștem de când eram mici. Cu toate acestea, obiectele văzute cândva au aparținut multora, dar cel mai puțin nouă, țâncilor de altădată. Astăzi le forțăm totuși să ne fie interlocutori și totodată cicatrici ale inocenței noastre. Sunt niște pioneze ale reamintirii; ele ne fixează în minte crâmpie din lumile care ne-au înconjurat, crescut și părăsit, alungate fiind de altele, mai puțin mămoase, „democrat-populare”. Cu vremea, am pierdut de tot bucuria întoarcerii la ea, copilăria fiind unul din acele timpuri de la care nu mai știm ce vrem. Între noi a crescut altceva, sau mai bine zis altcineva, rupându-ne înrudirea cu dânsa. A ajuns un fel de *illo tempore*, greu abordabil. Din el nu mai extragem decât câteva lucruri, cărora le pretindem să joace rol de martori; adică să reînnoade punțile rupte, nerestituindu-ne copilăria, ci obiectele de-o vârstă cu ea: niște suveniruri false, pentru că nu sunt adevăratele urmașe ale vârstei infantile, ci accesorii anacronice, cu care o decorăm acum, retroactiv. Este adevărat că bibelourile nu ne mai sunt necesare, dar ne gândim uneori la ele, de vreme ce au trăit,

totuși, în mințile unor bătrâni pe care i-am dori încă alături. Ne-am adresat, așadar, literaturii cu caracter autobiografic, în ea identificând nu informații documentare despre un decor sau altul, ci obiecte-reper, pe care povestitorul și construiește anamneza.

Atunci când memoria le convoacă, obiectele ne pun în posesia timpului pe care l-au traversat; evocate însă la maturitate, ele nu ne redau copilăria, ci contemporaneitatea lor cu începuturile fiecăruia din noi. Datorită obiectelor, anii nu se mai scurg, ci se întind. Capătă suprafață și contur, muchi și rotunjimi, luciu și patină; adică ne întoarcem în casa bunicilor dacă și numai dacă reîntinerim lucrurile prezente în ea: nu ne resemnăm cu epilogul existenței lor, ci le căutăm originile în jocurile și mirările de altă dată; căci obiectele rezistă doar dacă adoptă, rând pe rând, toate identitățile proprietarului. Prin urmare, fiecare trecut al lor știe să coincidă cu o actualitate a noastră. Iar bunicii sunt cel mai bun accesoriu pentru rememorarea nepotului care eram, bătrânețea lor fiind acum oglinda distanței pe care o simțim față de copilăria noastră. Ei sunt semnificanți ai îndepărtării în timp și, totodată, garanții primelor amintiri sigure despre noi înșine. În locul propriilor aduceri aminte, ne lăsăm ocupați de amintirile bunicilor sau părinților; de aceea ne place mai mult copilăria pe care au avut-o ei decât aceea pe care am uitat-o noi. Le împrumutăm amintirile de parcă ne-ar fi aparținut cu adevărat. Astfel, timpii se suprapun și prezentul se rătăcește prin trecut, chipurile copiilor cu guvernanta luând locul figurilor noastre, ale copiilor cu cheia la gât. La urma urmei, luăm parte la ce amintiri dorim, ei, puștii bucălați, ieșind dintr-un guler de dantelă, fiindu-ne mai aproape decât fotografiile personale, cu șoimi și pionieri. Este însă un travesti valabil doar cât copilăria aceea în sepia nu-și pierde actorii și povestașii: indiferent ce vârstă am avea și oricât de tineri am fi, în acea zi când ai noștri îmbătrânesc de tot, încărunchim și noi pe dinăuntru.

*The museum of our age. On the symbolism of objects
in Romanian autobiographical literature*

(Summary)

Keywords: *childhood, objects, memory, generations, narrativity*

Childhood is not a well-defined moment from a chronological standpoint, but a present 'in reserve', which reconciles us periodically with recent biography. It also shelters a number of ancient objects. The narrative either brings them closer to the narrator's present day or pushes them away, to the beginnings. Because, as Jan Assmann said, they are not the metaphor of our life of yesteryear, but its metonymy: we invest in them all our

memory, so as to preserve in this way the other people's memories. It is the people who remember us since we were little children; and who transmit us, through the objects they leave here and there, a childhood that we could not imagine without their mediation. Still touchable, the things we invoke in order to evoke them maintain with their sour smell our claim that we have not yet lost contact with what we used to be once. They do not just remind us of the past, they are the past's substitutes, its trustful traces. By means of the old things, comforted with memoirs, we become the contemporaries of generations that have been buried in time. Their salvation completely depend on our goodwill to textually preserve a few faces, fugitively mirrored in an old showcase, in a porcelain brought from Vienna, in a crystal received as a wedding present.

As the present contribution is subsumed to the sphere of *patrimonial studies*, the author targets memorialists for whom the objects are either premises or conclusions of narratives. The selected text sample does not focus, therefore, on the recollection of childhood, the paper insisting rather on the narrativisation of objects that remind us of it. More precisely, we do not revive the picturesque of childhood, but the family/cultural environment that provided it with a specificity. And as the loved ones leave us at a given moment, the things placed out of sight all over the house facilitate, not without effort, our re-approaching the infantile times. This is an approach we integrate in what specialists call today the *anthropology of absence*. And we can distinguish here between three categories of things, according to how and to whom we assign them: in the first category are included the initially neutral objects, that had never had an exclusive owner; in our memories, we attribute them however to someone, making them dependent on the memory of that person; from the second category come the things that intermediate our indirect, but emotional contact with the owners who do not live anymore; in the third category are included the things explicitly received from others, who thus transmit us an affective mark of the giver, imprinted in those objects.

