

## *Strategii patrimoniale și comemorative*

### PENTRU O ISTORIE CULTURALĂ A IDEII DE PATRIMONIU

Andi Mihalache

#### **Efigiile timpului pierdut. Argument**

Avem, cu siguranță, un cuvânt de spus în privința înfățișării sub care trecutul se întoarce, din când în când, la noi. Din păcate, astăzi trăim cu impresia că totul se petrece prea repede<sup>1</sup>, că timpul modern nu ne aparține defel. Iar viitorul părându-ni-se și mai nesigur, ne mărginim să îi căutăm antecedente pe care să le moștenim și să le ținem în viață. Numai că marile modele culturale, de felul celui antic, nu mai stimulează ca odinioară și nu mai sunt decât frânturi dintr-un *puzzle* greu de recompus. Nici nu mai căutăm, ca altădată, *asemănătorul*, ci *diferitul*, acele etape istorice susceptibile să se piardă, lipsindu-ne de ocazia de a ne compara cu predecesorii noștri. “Era epoca elisabetană, medita Virginia Woolf într-unul din romanele sale; morala oamenilor de atunci nu semăna cu a noastră; nici poezii lor; nici clima; [...] *Totul era altfel*. Până și vremea, căldura și frigul verii și iernii erau pare-se, cu totul altfel, glosa, idealizând, în 1928, celebra scriitoare.[...] Asfințiturile erau mai roșii și mai intense; zorile erau mai albe și mai proaspete (s.n. A.M.)”<sup>2</sup>

Cu toate că până și distanța dintre noi și trecutul recent crește alarmant, oamenii nu pot fi împiedicați să creadă că istoria s-a scris, totuși, cu poveștile lor de viață: când ochii istoricului par că slăbesc, că ne trădează, cerem memoriei să ni-i împrumute pe ai săi. Iar aceasta pretinde *obiectelor* să nareze în locul nostru, să susțină legătura conștiinței de sine cu trecutul, adică să asigure continuitatea, coerența imaginii de sine, mai succint spus, identitatea<sup>3</sup>. Rostul obiectelor este să garanteze că într-o lume niciodată aceeași, de la o zi la alta, noi rămânem neschimbați. Pe fondul crizelor de comunicare, ele ne permit să vorbim mai puțin și să ne exprimăm mai mult. În 1973, Italo Calvino definitiva “Castelul destinelor încrucișate”, după o idee dată de Paolo Fabbri, în iulie 1968, la un seminar internațional consacrat structurilor povestirii: câțiva călători rămași fără darul vorbirii ca urmare a trecerii lor printr-o pădure vrăjită, se întâlnesc la un castel unde își “istorisesc” viețile printr-o grăitoare combinare a cărților de tarot. Bogat decorate cu miniaturi și așezate într-o ordine anume, dătătoare de sens, acestea construiau efectiv nenumărate narațiuni grație simbolurilor pe care le întruchipau.<sup>4</sup> Or, dacă acordăm obiectelor putere de simbolizare, le recunoaștem, implicit, capacitatea de a iradia

---

<sup>1</sup> Susannah Radstone, *Working with Memory: an Introduction*, in Susannah Radstone(ed.), *Memory and Methodology*, Berg, Oxford, New York, 2000, p. 7.

<sup>2</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, trad. Vera Călin, București, Editura Rao, 2002, p. 15-16.

<sup>3</sup> Paul Connerton, *How societies remember*, Cambridge University Press, 1989, p. 22.

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Castelul destinelor încrucișate*, trad. Eugen Uricaru, Iași, Polirom, 2002, 182 p.

felurite fabule despre lumea care le-a instituit. În postfața cărții lui Calvino, Eugen Uricaru nota: "... Formula epică este extrem de originală și, mai cu seamă, în *spiritul modernității de ultimă oră, aceea care exploatează și deplânge în același timp lipsa noului, a nouității absolute, combinând cele vechi și știute în cele mai surprinzătoare alcătuirii*. Italo Calvino pleacă de la imaginile cărților de tarot, considerându-le arhetipuri ale personajelor și situațiilor vieții dintotdeauna, deci și ale literaturii, și brodează narațiuni pe cât de simple pe atât de subtile, narațiuni ce sunt dependente de întâmplător. Lipsa de continuitate este suplinită de schimbarea perspectivei la fiecare gest al «jucătorului», care este simultan narator, erou și creator. [...] Motive literare, clișee, personaje stabilizate în sute, poate mii de ani de cultură universală, toate sunt module, ca într-un luxuriant *puzzle* în care emoțiile, sentimentele, întâmplările răzbat către noi printr-un filtru al *oboselii istorice* în care este învelită sensibilitatea cititorului de azi (s.n. A.M.)."<sup>5</sup> Reocuparea timpului și a propriei individualități cu girul obiectelor revine, mai explicit, în alt roman al lui Calvino, "Dacă într-o noapte de iarnă un călător": "... Ai acumulat în jurul tău o grămadă de lucruri: evantaie, cărți poștale, flacoane, coliere atârinate pe pereți. Dar fiecare obiect văzut de aproape se dovedește a fi special, într-un mod neașteptat. Relația ta cu obiectele e confidențială și selectivă: numai lucrurile pe care le simți ca fiind ale tale devin ale tale; e o relație cu latura fizică a lucrurilor, nu cu o idee intelectuală sau afectivă care se substituie actului de a le vedea și de a le atinge. Când devin ale tale, marcate de posesia ta, obiectele nu mai au aerul de a fi acolo din întâmplare, ci asumă o semnificație ca parte a unui discurs, ca memorie făcută din semnale și embleme. Ești posesivă? Poate nu există încă elemente suficiente pentru a spune așa ceva: deocamdată, se poate spune că ești posesivă cu tine însăși, ca să te legi de semne în care descoperi ceva din tine, temându-te să nu te pierzi o dată cu ele".<sup>6</sup> Discuția nu este una de dată recentă. Poate mai "tradițional", Marcel, unul din personajele lui Proust, se identifică explicit cu lucrurile familiare lui, astfel încât ele își justifică prezența încă din primele clipe ale zilei: "... imaginea întrevăzută confuz, a lămpilor de petrol, apoi cea a cămășilor cu guler răsfrânt, compuneau, din nou, puțin câte puțin, trăsăturile originale ale eului meu. Poate că imobilitatea le este impusă lucrurilor din jur de certitudinea noastră că sunt ele și nu altele, de imobilitatea gândului nostru față de ele".<sup>7</sup> Mai târziu, în perioada interbelică, aceeași Virginia Woolf adăuga ceva asemănător: "... forma obiectului deștepta, grație jocului fanteziei, o amintire străveche, dar nespuse de stăruitoare...".<sup>8</sup> Așa se naștea muzeificarea cotidianului, tendința, considerată cam "populistă", de a păstra totul, anulând, prin lipsa de criterii, orice ierarhie valorică. Aparent excesivă, ea se practică astăzi pe scară largă datorită senzației că timpul nu mai are "greutate", că se scurge prea ușor, fără să mai fie înregistrat cu adevărat ca trecut, ca istorie de manual, în sensul unei imagini stabile din care să ne recuperăm conștiința de sine ori de câte ori nu mai suntem siguri de ea. Ne socotim solidari cu suvenirurile din jurul nostru pentru că îmbătrânesc alături de noi, pentru că ne împrumută ceva din senectutea lor mult mai longevivă și ne ajută să adăugăm unui trecut prea vechi o nostalgie nouă. Este o înclinație manifestată, cu acuitate, încă din secolul XIX. În "Béatrix", Balzac deplângea crepusculul vechii Franțe

<sup>5</sup> Eugen Uricaru, *Jocul cu posibilul*, postfață la Italo Calvino, *op. cit.*, p. 159-160.

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, trad. Anca Giurescu, București, Editura Univers, 1999, p. 146.

<sup>7</sup> Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, vol.1, trad. Radu Cioculescu, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 6.

<sup>8</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 123.

care abia mai supraviețuia, ici-acolo, prin Bretania de pildă : “... Astăzi, frumoasele castele sunt vândute, sunt dărâmate. Nimeni nu mai știe dacă va păstra casa patrimonială prin care trece ca printr-un han; pe când altădată, zidind o locuință, se lucra, se credea măcar că se lucrează pentru o familie eternă. De aici frumusețea castelurilor. [...] Oricine va gândi că lucrurile au dominat ființele. Există monumente a căror influență este vizibilă asupra persoanelor ce trăiesc în preajma lor. E greu să fii necredincios în umbra unei catedrale ca aceea din Bourges. Când sufletului i se reamintește pretutindeni, prin imagini, menirea lui, nu este prea ușor să nu te supui ei. Așa era credința bunilor noștri, părăsită de o generație ce nu mai are nici însemne, nici distincții, și ale cărei obiceiuri se schimbă la fiecare zece ani. Nu vă așteptați oare să-l găsiți pe baronul de Guaisnic cu o spadă în mână, sau totul aici este minciună?”<sup>9</sup> Sub impactul industrializării, englezii au cultivat un paseism aparte, din care vedem că viața cotidiană, îndeosebi cea rurală, produce experiențe, autoreprezentări și alterități care, transmise de la o generație la alta, influențează felul cum diversele grupuri sociale se înscriu în durată, explicându-și astfel evoluția, acțiunile, statutul, valorile. Cartea lui Thomas Hardy, “Departee de lumea dezlănțuită”, apăruse pentru prima oară în 1874. După două decenii, cu prilejul unei alte editări, autorul recunoștea că “... satul care poartă numele Weatherbury, scena acestei povestiri [...] ar fi, poate, greu de reconstituit, în oricare dintre locurile de astăzi [...]. Biserica a rămas, din fericire, intactă și nerestaurată, la fel și câteva din casele vechi; dar fosta fabricuță de malț, care fusese pe vremuri una din caracteristicile parohiei, a fost dărâmată în răstimpul acestor douăzeci de ani. Același lucru s-a petrecut și cu majoritatea căsuțelor cu lucarne și acoperișuri de paie care erau, odinioară, date în folosință pe viață. [...] Schimbarea ce se află la rădăcina acestor stări de lucruri se datorează recentei înlocuiri a clasei țăranilor legați de pământ, continuatori ai vechilor tradiții și obiceiuri locale, printr-o populație de lucrători mai mult sau mai puțin stabili, ceea ce a dus la o întrerupere a continuității istoriei locale, fapt mai dăunător ca orice perpetuării legendei, folclorului, unor relații strânse între oameni și dezvoltării unor individualități aparte. Toate acestea reclamă, ca o condiție indispensabilă de existență, atașamentul generațiilor față de peticul de pământ pe care au văzut lumina zilei”<sup>10</sup>

Astfel ne dăm seama de ce producem tot mai multe obiecte, neputându-ne opri să ne considerăm vinovați față de ele<sup>11</sup>. Mai ales că intervalele de efervescentă patrimonială sau de simplă nostalgie succed, de obicei, unor perioade când se exaltă prea mult tinerețea, noutatea și schimbarea, iar vechiul este persecutat prin asocierea lui cu decrepitudinea biologică. Încercăm, prin urmare, să ne relativizăm responsabilitatea definindu-ne mai puțin ca niște creatori și mai mult ca succesori ai lucrurilor, ca simplii lor descendenți.

Motivațiile sunt complexe și contradictorii: deși unele sunt noi, cred unii, ne copleșesc deja cu vechimea lor viitoare, cu faptul incontestabil că ne vor supraviețui; investim în obiecte, opinează alții, nu pentru că acestea, prin rezistența lor fizică, ar dura mai mult și ne-ar perpetua simbolic propria viață, ci pentru că sunt și ele marcate de uzură și le atribuim cicluri de viață aidoma cu ale noastre; nu imortalitatea lor materială

<sup>9</sup> Honoré de Balzac, *Béatrix. Eugenie Grandet*, trad. Haralambie Grănescu, Cezar Petrescu, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 19-20.

<sup>10</sup> Thomas Hardy, *Departee de lumea dezlănțuită*, trad. Eugenia Popescu-Câncea și Bianca Zamfirescu, București, Editura Rao, 1996, p. 10-11.

<sup>11</sup> Paula Findlen, *The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance*, in Susan A. Crane (ed.), *Museums and Memory*, Stanford University Press, 2000, p.177-178.

ne-ar preocupa așadar, ci ideea că, în ciuda vieții prelungite pe care o au, împărtășesc la un moment dat aceeași soartă cu a noastră.

Se știe că în epoca noastră, a unei civilizații atât de avansate, intrarea unui individ în “lumea bună” nu este semnalată prin limuzine, vile ori alte bunuri de acest gen, ci de cumpărarea câtorva antichități, de interesul pentru colecționarea operelor de artă. Ne întrebăm atunci: dacă sunt atâtea metode de a ne etala prestigiul social, de ce preferăm să îl semnificăm prin trecut?<sup>12</sup> Putem răspunde că sângele, nașterea și titlurile pierzându-și în secolul XIX valoarea ideologică, a rămas ca echivalentele lor materiale, înobilate de bătrânețe, să ne certifice excelența.<sup>13</sup> Conturând portretul bunicii sale, Proust e mult mai convingător în explicațiile date: “Chiar când era obligată să facă cuiva vreun dar, zis folositor, când avea să dăruiască vreun fotoliu, tacâmuri, un baston, le căuta «antice», ca și cum [...] ele păreau mai degrabă dispuse să ne povestească viața oamenilor de altădată, decât să slujească nevoilor noastre. [...] Bunica ar fi crezut că e meschin să se ocupe prea mult de soliditatea unei mobile în care se deosebea uneori o înfloritură, un surâs, alteori o închipuire frumoasă a trecutului. [...] Le cumpărase preferându-le altora, așa cum ar fi închiriat mai bucuroasă o proprietate în care ar fi existat vreun porumbur gotic sau vreunul din acele lucruri vechi care exercită o influență fericită asupra minții, dându-i nostalgia unei călătorii imposibile în timp”<sup>14</sup>

Gustul pentru lucrurile vechi se înrudește cu pasiunea de a colecționa, între cele două subzistând afinități adânci: regresivitatea narcisistă în vremurile de odinioară, eludarea timpului, stăpânirea imaginărilor a nașterii și a morții.<sup>15</sup> Cu toate acestea, în mitologia obiectului vechi trebuie să distingem două aspecte: nostalgia originilor și obsesia autenticității.<sup>16</sup> În primul caz, se concretizează curiozitatea anxioasă față de propriile începuturi: lucrul învechit este fetișizat pur și simplu pentru că a supraviețuit multă vreme, dincolo de limitele longevității umane, devenind astfel semnul unei vieți anterioare, imemorabile. În al doilea caz, exigența de autenticitate apare dintr-o puternică nevoie de certitudine. Valoarea simbolică a obiectului artizanal survine din faptul că a trecut prin mâna unui artist celebru, munca, respirația, amprentele lui fiind “înscrise” încă în el. Fascinația lucrului creat, unic, provine din ideea că el înmagazinează clipa ireversibilă, irepetabilă, a conștientizării sale.<sup>17</sup> Rezumând, putem afirma că nostalgia originilor și căutarea autenticității sunt *alibi*-urile aspirației de a avea temeiul în tine însuși și de a fi, totodată, altundeva.<sup>18</sup>

În aparenta indiferență a lucrurilor, iubim și urâm viața care merge mai departe, fără a renunța vreodată la pretenția că ne stă în puteri să îi influențăm cursul. Nu degeaba cerem obiectelor să ne multiplice amintirile, să încetinească trecerea anilor. Cu ajutorul lor ne verificăm relația cu timpul, cu vârstele noastre succesive, cu ceea ce am fost sau pretindem că am fost odată. Le cerem să ne sustragă viitorului, să ne alunge spaimile, să ne stabilizeze trăirile, să redea vremuri pierdute, spre a deveni, fie și pentru moment, altcineva, mai apropiați de noi înșine. “Vrem să ne revenim de pe urma agresiunii timpului și ne comportăm ca și cum el n-ar exista – iată figura care de la Chateaubriand încoace se repetă mereu, sublinia Ernst Junger.”<sup>19</sup>

<sup>12</sup> Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, trad. Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinoc, 1996, p. 56.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Marcel Proust, *op. cit.*, p. 51-53.

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 31.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ernst Junger, *Cartea ceasului de nisip*, trad. Viorica Nișcov, Iași, Polirom, 2001, p. 75-76.

Dacă praful din locuințele noastre moderne ne supără, în casele marcate de vreme depunerea lui ne dă măsura nemișcării lucrurilor. Iar dacă mutăm unul, la întâmplare, firele de praf îi păstrează puțin contururile, suplinindu-i vremelnica absență. Cu aceste ocazii inhalăm, o dată cu aerul stătut, o certă încăpățănare de a exista a vechiturilor și un fel de încremenire, de omogenitate a timpului. Recunoaștem așadar acel sentiment pe care îl încercăm ori de câte ori revenim, după mulți ani, într-o astfel de încăpere, regăsind un lucru exact acolo unde îl lăsasem. Sperând în cât mai multe asemenea reîntâlniri, adică în prelungirea biografiei noastre pe seama trecutului, reacționăm extrem de negativ atunci când micile depozite de amintiri sunt periclitate. Acest drept la eternă reîntoarcere este fundamental pentru noi, căci persoane și epoci sunt reconstituite mereu din obiecte care, palpabile și, deci, mai credibile decât orice altă demonstrație, stau mărturie în lipsa actorilor titulari. Din sus pomenita substituție rezultă schimburile de însușiri dintre indivizi și lucruri: noi le împrumutăm propriile calități și, invers, ele cedează oamenilor câteva din proprietățile care le caracterizează. Impresionat de vânzarea mobilierului lui Victor Hugo, atunci exilat, Théophile Gautier spunea, în 1852: “Nimic mai trist pe lume decât vânzarea unor lucruri după moartea stăpânului. [...] Mobilele ce mai păstrează încă pecetea vieții, cărțile lăsate deschise pe vreo masă, ca și cum lectura ar urma să fie reluată mai târziu; pendulele cu limbile oprite acolo unde erau când ochii stăpânului au citit ultima oră; portretele străbunicilor sau ale unor ființe și mai dragi încă; tablourile ce constituie mândria unei case, micile obiecte domestice, ce dau fizionomia unui interior, toate se împrăștie, precum frunzele luate de vânt, în toate părțile și, pierzându-și semnificația pe care le-o dădea faptul că erau la un loc, pleacă spre a începe aiurea o altă existență, devenind amintiri șterse, hieroglife de aici încolo indescifrabile. Cât de trist e un asemenea spectacol, atât de bogat în idei lugubre și în reflecții amare! Dar și mai tristă și mai greu de privit este vânzarea mobilierului unui om în viață, mai ales când acest om este Victor Hugo, cel mai mare poet al Franței...”<sup>20</sup> Mai mult, deși se spune că lucrurile sunt încărcate de personalitatea celor care le-au deținut odinioară, nu încetăm să descoperim în ele trăsături ale propriei persoane, ale colectivității de apartenență. Cel puțin așa reiese din cartea lui Jesus Moncada, “Râuri care duc în cer”, unde se evocă orașelul Mequinensa, o așezare de mineri și luntrași, de pe malul stâng al Ebrului, înghițită în 1971 de apele lacului de acumulare de la Ribarroja. Autorul insistă pe ultimii ani, dominați de evacuarea lucrurilor vechi din casele părăsite – ritual care preceda demolarea și aduna, la acest spectacol funebru, întreaga comunitate: “Fiecare dărâmare era precedată de momentele sfâșietoare în care din casa desemnată trebuia să fie scos afară fiecare obiect pentru ca zidurile să cadă pradă mașinilor complet despuiate. Operațiunea scotea la iveală tot felul de lucruri surprinzătoare; până și proprietarii care conviețuiseră cu ele ani în șir fără să le bage în seamă, tocmai pentru că le aveau mereu sub ochi, le descopereau atunci cu stupeoare.”<sup>21</sup> Vederea vechiturilor năștea comentarii, amintiri “fie numai și pentru faptul că adeseori ele puneau în lumină fragmente din istoria așezării”<sup>22</sup>. Iar din această obediență față de lucruri tresăreau imediat reflexele identitare, scoaterea lor în stradă dezvăluind ceva din intimitatea, din anatomia unui spațiu privat, din felul de a fi al unui individ. În acest caz, lucrurile compun, retrospectiv, imaginea socială a proprietarului.

<sup>20</sup> Théophile Gautier, *Istoria romantismului*, vol. I, trad. Mioara și Pan Izverna, București, Editura Minerva, 1990, p. 86-87.

<sup>21</sup> Jesus Moncada, *Râuri care duc în cer*, trad. Mianda Cioba, București, Editura Univers, 1997, p. 66.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Dar toate acestea nu înseamnă că le și iubim, căci principala funcție a vestigiilor este să suplinaască niște absențe, să le disimuleze în cel mai bun caz. Cu toate că le dăm puterea de a ne tăia retragerea din viață, în podurile cu vechituri nu aflăm uneori decât ecoul trist al omului de altă dată: lucrurile ne părăsesc făcând din bătrânețe suprema singurătate, conchidea, resemnat, Borges.<sup>23</sup> Avem, este adevărat, impresia că prin mijlocirea artefactelor reintrăm în posesia tuturor amintirilor, că le aducem acasă. De fapt, atunci când rememorăm ceva, nu ne întoarcem, pur și simplu, pe urma propriilor pași pentru că drumul este, fatalmente, altul, "citiț", investit simbolic mereu altfel. "Baudelaire evocă o casă nelocuită plină de clipe care au murit și ele. Ajunge oare să deschizi o ușă, să destupi o sticlă, să iei din cui o haină veche pentru ca un suflet să revină pentru a o locui?"<sup>24</sup> Într-adevăr, remarcând că "Parisul se transformă; eu, cu melancolie,/ Păstrez ce-a fost! Palate noi, schele, mari clădiri,/ Vechi cartiere, toate devin alegorie",<sup>25</sup> poetul "Florilor răului" sugera, în contradicție cu contemporanii săi, ceva cu totul diferit față de ideile mai sus menționate: memoria nu reprezintă, ca interiorizare subiectivă, o simplă contrapondere la realitatea exterioară alegorizată; cea din urmă nu dispare brusc odată cu trecerea în universul interior; în universul citadin, tendința ei este de a se face simțită prin aglomerarea indiferentă a obiectelor, subliniind astfel intensitatea alienării noastre.<sup>26</sup> În poezia "Lebăda", disonanța dintre realitatea exterioară a ruinelor și simbolul mitic, detașat de această realitate, duce la apariția unei noi ordini poetice, moderne, al cărei temei nu se mai găsește în reproducerea picturală a concretului ci în limbaj și pură imaginație.<sup>27</sup> Universul obiectelor baudelairene este unul al resemnării, plictisului, înstrăinării de sine. Ele nu mai au semnificații, nu mai trimit niciieri, fisurându-și profilurile sub apăsarea propriei lor greutate: "O scenă, lângă Luvru, gândirea mi-o încarcă",<sup>28</sup> se plânge poetul. Obiectele nu mai gestionează raporturile cu propria persoană, cu timpul sau cultura istorică de moment. Amuțite, înconjură omul cu tăceri ostile, făcând din el captivul unei lumi fără scopuri. Personaje de sine stătătoare în proza secolului XX, lucrurile sunt indicatoarele exceselor de biografie. Ele ne confiscă, subminându-ne ținerile de minte, "poluându-ne" identitatea. Victime ale unei epidemii de amnezie, oamenii din romanul "Un veac de singurătate" cunosc uitarea ca spațiu al nedeterminării, ca imposibilitate de a ne recunoaște în relația cu ceva sau altcineva. Eroii lui Gabriel Garcia Marquez își tratează "afecțiunea" punând etichete lucrurilor, apoi precizându-le, tot în scris, utilitățile: "... după câteva zile observă că-i era greu să-și reamintească aproape toate obiectele din laborator. Și atunci însemnă pe fiecare dintre acestea numele respective, așa fel încât era suficient să le citească pentru a le identifica. Atunci când tatăl său îi împărtăși neliniștea că uitase chiar și evenimentele cele mai însemnate din copilăria sa, Aureliano îi explică metoda lui, iar José Arcadio Buendia o puse în practică în toată casa și, mai târziu, o impuse satului întreg. Cu o pensulă muiată în cerneală însemnă toate lucrurile pe numele lor: *masă, scaun,*

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, *Frumusețea ca senzație fizică*, trad. Valeriu Pop, București, Editura Paideia, 1998, p. 86.

<sup>24</sup> Carlos Fuentes, *Instinctul lui Inez*, trad. Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 2002, p. 11-12.

<sup>25</sup> Charles Baudelaire, *Florile răului*, trad. Al. Cerna-Rădulescu, București, Editura Eminescu, 1999, p. 133.

<sup>26</sup> Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, trad. Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1983, p. 374.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 373-374.

<sup>28</sup> Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 133. Ne este greu, totuși, să înțelegem de ce cuvântul "fourds" din varianta franceză, însemnând "grele" în sensul fizic al cuvântului, a fost tradus de Al Cerna-Rădulescu prin "tari", ceea ce modifică automat înțelesul versului.

*ceasornic, uşă, zid, pat, castron*.[...] Încetul cu încetul, studiind resursele nesfârşite ale uitării, îşi dădu seama că va putea veni ziua când vor recunoaşte fiecare lucru graţie inscripţiei sale, însă nu-şi vor reaminti la ce servesc. Se făcu atunci mai explicit. [...] Au continuat să trăiască astfel într-o lume fugară, deocamdată ținută în cuvinte, dar care n-avea să întârzie să le scape fără întoarcere de îndată ce vor fi uitat însuși înțelesul scrierii<sup>29</sup>. Mania de a inventaria lumea, de a nu lăsa nimic fără nume nu ajută la recuperarea realității ci la o delirantă înmulțire a analogiilor cu aceasta: obiectele definite în funcție de accepțiile fiecărui sătean din Macondo deschideau calea universurilor paralele, nesituate, uituce. Refuzând înscrierea în durată, această viziune nu se va integra preocupărilor noastre. Dar nu puțini sunt cei care, nu atât de radicali, consideră, pur și simplu, că obiectele prea pline de trecut nu fac altceva decât să acutizeze atât conștientizarea scurgerii dureroase a deceniilor, cât și înstrăinarea de istoria părinților noștri. De aici rezultă indiferența care le însoțește degradarea ori asiduitatea cu care sunt obligate să corespundă gusturilor prezente.

Contextul socio-mental care favorizează fetișizarea artefactelor s-ar rezuma la următoarele coordonate: a) sentimentul unei deveniri istorice prea accelerate; b) pierderea familiarității cu trecutul; c) perceperea timpului modern ca fiind doar cotidian și, implicit, frustrarea că prizăm o istorie făcută de alții, niciodată de noi, epigonii; d) criza modernă a subtilizării individului, convins că părăsește istoria prea anonim, că societatea nu îl remarcă, nu îl valorifică și că trebuie să ia pe cont propriu prezervarea sinelui; e) riscul de a ne slăbi puterea de asemănare, de comparație sau de identificare cu epoci anterioare; f) raportarea anacronică la vremuri legendare cu care forțăm contemporaneitatea prin felurite modalități de regresivitate în timp; g) sentimentul de vinovăție față de acele istorii glorioase ori pitorești la care nu am luat parte, dar a căror memorie este, în schimb, amenințată cu extincția; h) preschimbarea trecutului din simplu precedent ori model prestigios în moștenire de salvat; i) folosirea paseismului inerent conservării patrimoniului ca discurs antimodern, antiindustrial; scoaterea din dezbaterile publice a unor subiecte delicate prin descoperirea valorii lor patrimoniale și transformarea lor în amuletă (de exemplu salvarea artei monarhice franceze, în timpul Revoluției, sub titlul de valoare națională); realitatea că elementele de patrimoniu pretind o anumită pietate, o tăcere *sui generis* în jurul istoriei lor reale, de unde și pericolul de a înlocui *investigarea* trecutului cu *tezaurizarea*, cumulara lui într-o indistinție respectuoasă, anticameră a ignoranței și uitării; j) perceperea istoriei prin analogie cu finitudinea obiectelor: ele ne dau imaginea unui trecut încheiat, ușor de recapitulat și dominat cu ajutorul artefactelor care îl *simbolizează* numai, fără a-l povesti, fără a-l *reconstitui* în amănunțime; k) antiteza dintre realizările cantitative ale științei moderne și unicitatea creațiilor artistice; l) ambivalența ideii de *datorie*: pe de o parte măgulitoare, căci o dată asumată ne acreditează drept continuatori, oferindu-ne o biografie și niște strămoși de seamă; pe de altă parte, greu de onorat pe măsură ce timpul se refugiază cel mai adesea în lucruri, tot mai multe și ele.

### Istoricitatea obiectelor. Scurtă retrospectivă

La început a fost liturghia, ritual prin care se recupera un *illo tempore*, ulterior modelul cultural prescurtat sub numele Antichitate, ceva mai târziu respectul romantic față de tradiții inițial ignorate, cele medievale, apoi monumentalizarea modernă a

<sup>29</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Un veac de singurătate*, trad. Mihnea Gheorghiu, București, Editura Rao, 1995, p. 47-48.

cadrelor de viață cotidiană, familială, și, în cele din urmă, teama de a nu pierde toate acestea. Faptul patrimonial se naștea, cu certitudine, la sfârșitul secolului XVIII, odată cu despărțirea clară a prezentului de trecut și cu recunoașterea celui din urmă ca “țară străină”, cu care nu mai suntem în stare să stabilim vreo continuitate, o “vecinătate” oarecare. Situația s-a perpetuat în secolul XIX, unul al conștientizărilor și primelor luări în evidență cu gândul la conservare, pentru ca secolul abia încheiat, al XX-lea, să consacre adevăratele politici culturale ale patrimoniului.

Pentru umaniștii secolelor XV-XVI monumentele doar confirmau sau ilustrau scrierile autorilor greci și romani. Ca valoare probatorie însă, statutul vestigiilor era cu certitudine inferior textelor care mențineau autoritatea necondiționată a cuvântului scris. Anticarii veacurilor XVII-XVIII nu aveau aceeași încredere în cărți sau manuscrise, considerând că trecutul se dezvăluie cel mai sincer, nemijlocit, prin mărturiile sale involuntare: opere de artă sau orice alt produs al civilizației materiale.<sup>30</sup> Mutații importante aveau să apară însă în veacul următor, negând într-un fel, apoi recunoscând într-altul, atât importanța științifică a artefactelor cât și atașamentul social față de ele.

Până în secolul XIX, istoria subordonase timpul oamenilor marii deveniri a lumii, incluzându-l într-o cronologie cosmică atotcuprinzătoare sau, invers, extinzând până la cele mai mici fragmente de natură predestinarea umană, evoluțiile ei sub semnul Providenței. Nu se concepuse, prin urmare, decât o istorie plană, lipsită de orice fel de asperități, uniformă în fiecare din punctele ei. Ea antrenase într-un același ciclu toți oamenii și, deopotrivă, toate lucrurile și toate vietățile, fiecare ființă vie sau inertă în parte, până la întruchipările cele mai calme ale Pământului.<sup>31</sup> În decursul secolelor XVII-XVIII, dominate de clasicism, lumea și omul făceau corp comun în interiorul unei istorii unice.<sup>32</sup> Ordinea naturii era gândită sub forma unui tablou în care ființele se succedau imperturbabil, de la un capăt la altul unei înșirui de stadii evolutive cât se poate de asemănătoare și, deci, greu perceptibile. Or, tocmai această unitate se fracturase la începutul secolului XIX, când avea loc marea bulversare a epistemei occidentale. Se descoperea atunci existența unei istoricități proprii fiecărui lucru sau viețuitoare, definindu-se pentru fiecare forme de adaptare la mediu, apoi viitoare profiluri de evoluție.<sup>33</sup> Secolul XIX abandona ideea unei dezvoltări continue a timpului, fără contradicții, a unei deveniri unitare, omogene, de tip providențial a întregului Pământ, așa cum o susținuseră oamenii de știință din perioada clasicistă. *Lucrurile*, precizează Michel Foucault, erau primele care își luau în posesie istoria, ieșind din cronologia globală de până atunci.<sup>34</sup> La fel se întâmpla cu natura și limbajul. Prin fragmentarea continuității fără fisuri a cunoașterii clasice, prin replierea fiecărui domeniu astfel eliberat exclusiv în jurul propriei lui deveniri, omul se găsea complet “dezistoricizat”, lipsit momentan de o istorie numai a lui.<sup>35</sup> Căci în veacurile anterioare, timpul istoric îi venise omului din alte părți decât din el însuși astfel încât el nu se putuse constitui ca subiect de cercetare decât suprapunând istoria naturii, istoria lucrurilor și istoria cuvintelor.

Pasagerii corabiei lui Noe nu mai erau acum arhetipurile contemporaneității, ci doar îndepărtații ei strămoși. De la istoria Facerii tuturor la mica istorie a fiecăruia:

<sup>30</sup> Françoise Choay, *Alegoria patrimoniului*, trad. Kazmer Kovacs, București, Editura Simetria, 1998, p. 43.

<sup>31</sup> Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, trad. Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, București, Editura Univers, 1996, p. 428-429.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 432.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



această nouă împărțire îl lăsa pe om fără un trecut în care să joace rolul principal și îl determina să ceară azil în povestea altor registre ale existenței. Care ar fi consecințele acestor mutații pentru o eventuală istorie a noțiunii de patrimoniu? Gândirea modernă instaura o altă problematică a originii, deosebit de complexă, unde din punct de vedere *epistemic*, pozitivist, se făceau eforturi de a reintroduce cronologia omului în cronologia lucrurilor, cu speranța de a restaura unitatea timpului, pierdută la început de secol XIX; dimpotrivă, din punct de vedere *cultural*, social și individual se încerca periodic alinierea, în funcție de cronologia omului, a experiențelor lui cu privire la lucruri.<sup>36</sup> O dată cu secolul XIX, omul tindea să formuleze o poveste numai a sa, dar constata repede că nu se putea vorbi de așa ceva decât pe fondul unei istorii deja constituite, a obiectelor cu sau fără forme precis conturate, asupra cărora nu avea nici o putere.<sup>37</sup> Covârșit de solida anterioritate a lucrurilor, recent emancipate din punctul de vedere al abordării științifice, omul se văzuse lipsit de o origine certă. Era în mod firesc sedus de ideea *originilor*, dar nu putea vorbi decât de o istorie a *începuturilor* sale, adică de primele urme ajunse la noi, cele care îi atestă prezența în istorie. Prin bunăvoința obiectelor omul își căuta asiduu “adevărată” origine, dar nu reușea decât să o împingă și mai departe, în timp, mulțumit, totuși, de faptul că își prelungește genealogia. Obiectele promit doar acele obârșii, dar fără a spune totul despre ele, fără a le oferi pe deplin, niciodată. Din acest “șantaj” rezultă dependența față de ele, ascendentul lor față de oameni. De aceea, s-a crezut că modernitatea ne lipsește de peisaje familiare, de acele obiecte care mediaseră, până nu demult, relația cu ancestralele noastre debuturi. Ea agravează problematica originii și întetește preocupările individului de a nu pierde contactul cu ea. Astfel explicăm atât fidelitatea reinnoită față de lucruri cât și cele două valuri importante de nostalgie care caracterizează sensibilitatea europeană postnapoleoniană și apoi la cumpăna secolelor XIX-XX.

În ciuda rezistențelor locale, secolul XIX s-a despărțit repede de anticari, în condițiile în care istoria politică și aceea a instituțiilor erau obligate să acorde atenție documentului scris, dezinteresându-se de lumea prea timidă a obiectelor, asiduu investigată de erudiții clasicismului. Din acest motiv, pentru Guizot, ca și pentru cea mai mare parte a istoricilor timpului său, edificiile vechi nu mai contribuie la fundamentarea *cunoașterii istorice*, ci la *ilustrarea* și la slujirea unui sentiment, sentimentul național.<sup>38</sup> Se relua astfel, la un alt nivel, una din percepțiile fundamentale ale Renașterii: distincția dintre valoarea *informativă* și aceea *hedonică* a antichităților care, într-un caz, se adresează rațiunii științifice, iar în celălalt, sensibilității estetice.<sup>39</sup> Confruntat cu înmulțirea lucrărilor de istoria artei, K. Fiedler își exprima, în manifestele sale din anii 1870, temerea că profeția lui Hegel privitoare la triumful rațiunii asupra sensibilității și instinctului avea să ducă la decesul artei. Dezbaterea reieșea din accepțiile diferite pe care unele noțiuni le conțineau: dacă “antichități” și “anticari” erau lipsite de ambiguitate, fiind conotate de “cunoaștere”, “istoria artei” și “istoric al artei” erau conotate de “artă” mai mult decât de “istorie”. La rândul lor, personalități franceze ca Balzac, Merimée ori Viollet le Duc se arătaseră deja îngrijorate de posibilitatea ca această confuzie între *cunoașterea* și *experimentarea* artei să se permanentizeze în dauna celei din urmă.<sup>40</sup> Dezvoltându-se ca reacție la pozitivism și, poate, ca substitut al devoțiunii religioase,

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 390.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 387.

<sup>38</sup> Françoise Choay, *op. cit.*, p. 95.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 96.

noul cult al artei sprijinea așadar eterna reîntoarcere la artefacte. În secolul XIX, documentul obținuse, într-adevăr, o întâietate indubitabilă în fața monumentului. Simultan, ultimul beneficia de reorientarea atenției de la istoria artei la trăirea emoțională a formelor, răstălmăcire susceptibilă să readucă obiectele în prim plan, dar nu din perspectivă *cognitivă*, ci *estetică*. Era o redimensionare de ordin sensibil care aprecia monumentul din alt unghi de vedere, diminuându-i valoarea probatorie în favoarea celei simbolice.

Percepându-ne de obicei istoria în lectură identitară, doar ca un ceva persistent în prezentul nostru,<sup>41</sup> vedem în vestigii niște martori oculari în stare *să autentifice* un trecut oarecare. Dobândim astfel iluzia contemporaneității cu un moment istoric anume, iluzie care ne permite să suprapunem cunoașterea prin “urmă”, prin rămășițele lăsate de oameni de-a lungul timpului, celei prin observație directă. Din perspectiva anticarilor, artefactele democratizau interpretarea istoriei, aducând-o la îndemâna oricărui vizitor dornic să pună ordine printre milenii. Colecțiile și inventariile cu caracter particular sau civic ajutau oamenii obișnuiți să perpetueze mici tradiții, să îmbine ceea ce li se părea familiar, cu ceea ce trecea drept *venerabil*.<sup>42</sup> De vreme ce bătrânețea lucrurilor se vindea așa de bine, ideea de *moștenire* rămânea una din expresiile cele mai cunoscute ale eficienței trecutului: unul perceput ca fuziune între ideea de *tradiție*, care ne definește drept succesori ai unor înaintași de marcă și ideea *datoriei*, a obligației de a perpetua zestrea primită.<sup>43</sup> “A prezerva și a venera” a fost deviza multor familii, generații, orașe, pentru că ea punea în gardă contra tuturor seducțiilor vieții cosmopolite, mereu animată de *noutate*.<sup>44</sup> Oricât ar părea de ciudat, această valoare intrinsecă modernității a dat un alt contur și discursurilor asupra conservării artefactelor. Cerându-se artei secolului XX să nu preia nimic din operele anterioare, valoarea noutății era proclamată ca monopol al prezentului și separată brutal de valoarea vechimii, considerată un atribut exclusiv al trecutului. Dar dacă *valoarea memorării* ținea, ideatic, la perenitatea începuturilor, a stărilor originare, dacă *valoarea istorică*, mai lucidă, voia să oprească orice degradare începând cu momentul intervenției de salvare, *valoarea vechimii* se întemeia exclusiv pe acceptarea decrepitudinii în numele autenticității.<sup>45</sup> De altfel, această *valoare a vechimii* tindea să se substituie, în secolul XX, *valorii istorice*, cea care dominase epistemologia secolului XIX.<sup>46</sup> Funcției de *informare*, de instruire, date documentului în “secolul istoriei”, îi urma funcția de *garant*, de sprijin al unei identități,<sup>47</sup> atribuită probei materiale în veacul următor. Știind că aprecierea vechimii se bazează mult pe afectivitate, cultul monumentelor se cuvine judecat pe fundalul triumfului progresiv al subiectivității, atrasă mai mult de semnele vulnerabilității, de analogiile dintre extincția organismului uman și erodarea trupului de piatră al cetăților, de disoluție în genere și nu de dovezile “singularității obiective” a mostrei.<sup>48</sup> Noua subiectivitate căuta într-un lucru de demult nu un “izvor”, o noutate cât se poate de stranie, o provocare de a ne-o explica, ci o confirmare a istoriei deja cunoscute din familie, o “oglină” în care ne recunoaștem. “Documentul” se preschimba de multe ori în “suvenir”. Întors pe toate fețele, miza lui

<sup>41</sup> Paul Ricœur, *Temps et récits*, tome II, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 255.

<sup>42</sup> *Ibidem*, tome III, p. 439.

<sup>43</sup> *Ibidem*, tome III, p. 412.

<sup>44</sup> *Ibidem*, tome III, p. 428.

<sup>45</sup> Dominique Poulot, *Le patrimoine universel: un model culturel français*, în “Revue d’histoire moderne et contemporaine”, janvier-mars 1992, p. 47.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, tome II, p. 213-214.

<sup>48</sup> Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 47.

nu mai era dată de *investigație* ci de *fidelitate*. Uneori cea din urmă este un simptom al voinței de conservare. Alteori, dimpotrivă, trezește o specie anume de pietate, care preferă intervenției contemplarea melancolică a decrepitudinii în curs: bun prilej de glose despre cât de trecătoare-i lumea și mai ales de reflecții anistorice despre necesitatea ciclurilor “naștere-moarte”.<sup>49</sup>

A scrie despre nenumăratele ipostaze ale ideii de patrimoniu înseamnă să reabilităm istoricitatea obiectelor numite astăzi *semiofori*, adică a artefactelor vizibile investite cu diverse semnificații. Ele sunt destinate uneori să înlocuiască, să completeze ori să prelungească un schimb de cuvinte, alteori să păstreze o urmă, făcând vizibil și stabil ceea ce altfel am ști numai din auzite.<sup>50</sup> În măsura în care se substituie unor entități invizibile pe care le indică, le amintește, un semiofor este făcut pentru a fi privit în cele mai mici detalii, transformându-și destinatarii în spectatori.<sup>51</sup> Astfel se explică atât importanța dată materialelor și formelor susceptibile să atragă și să fixeze privirea, cât și ierarhiile care reies de aici.<sup>52</sup> Felul cum arată un obiect nu ține de o simplă aparență ci de obligația lui de a reda ceea ce nu vedem cu ochiul liber, de a se manifesta ca semnificant palpabil al unui semnificat inaccesibil simțurilor comune: divinitate, sentiment, univers pierdut. Semioforul este suportul unui *semn*. Eforturile de a-l sustrage mai întâi contextului și uzajului cotidian, de a-i da o altă funcționalitate și apoi de a-l conserva, traduc teama de a evita o criză de semnificare, de comunicare cu destinatarii săi prin degradarea simbolului pe care semioforul îl conține.

#### Amurgul anticarilor. Metode de lucru actuale

Punând accentul nu pe înșiruirea faptelor trecutului ci pe eventualele lor semnificații, istoria culturală caută în cel mai banal document acea subiectivitate comună prin care o societate se definește la un moment dat. Pentru a descifra acest cod cultural, adepții acestui gen de cercetare se interesează de ceea ce pare ascuns printre rânduri, de lucruri de la sine înțelese într-o epocă anume și tocmai de aceea nerecunoscute, neasumate explicit. Nu întâmplător, aceste sondaje sunt comparate cu o dezvoltare a negativului.<sup>53</sup> Informația cea mai interesantă poate fi găsită în ceea ce nu se spune, în ceea ce oamenii trecutului nu afirmă despre ei înșiși. Altfel spus, cele mai prezente și mai definitorii trăsături rămân necunoscute epocii însăși, neputând fi reperate decât după ce respectiva perioadă ia sfârșit. Ca să exemplificăm, istoria culturală nu îl lecturează astăzi pe Gibbon ca pe un istoric al Imperiului roman, preferând să vadă în opera lui o elocventă meditație asupra declinului implacabil al tuturor ambițiilor umane.

În științele sociale orice metodă are cel puțin un neajuns. Important nu e să găsim, deci, varianta cea mai eficientă, căci este doar un ideal, ci obiectul de cercetare cel mai “deschis” către aceasta, cel mai potrivit să o pună în valoare. Deci, nu recuperăm realități trecute cu o metodă infailibilă, care să funcționeze de la sine: mai curând “apropiem” realul de metodă, alegând și delimitând cu multă grijă acel segment de istorie capabil să “dialogheze” cel mai bine cu metodologia avută la dispoziție. Alegerea cât mai precisă a subiectului de investigat este mult mai importantă, căci ea determină

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Krzysztof Pomian, *Histoire culturelle, histoire des sémiophores*, în Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (eds.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 83.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 83-84.

<sup>53</sup> Georges Duby, *Orientări ale cercetărilor istorice în Franța. 1950-1980*, în *Evul mediu masculin. Despre dragoste și alte eseuri*, trad. Constanța și Stelian Oancea, București, Editura Meridiane, 1992, p. 273.

de fapt și preferința pentru o strategie de lucru oarecare. În ceea ce o privește, istoria culturală a patrimoniului își propune să știe cum sunt trăite obiectele,<sup>54</sup> la ce nevoi răspund ele, în afara celor cotidiene, ce structuri mentale se întrepătrund cu structurile funcționale, contrazicându-le, și ce sistem cultural se legitimează prin importanța pe care o societate o dă lucrurilor. Nu se interesează de utilitatea sau de clasificarea lor, ci de modalitățile prin care oamenii intră în legătură cu ele, de conduitele și relațiile interumane ce rezultă de aici.<sup>55</sup> De exemplu, configurația mobilierului este, potrivit lui Jean Baudrillard, imaginea fidelă a structurilor familiale și sociale ale unei epoci. Ținându-se cont de tendința noastră de a trata lucrurile ca și cum ar avea suflet, istoria culturală pornește de la prezumția că obiectele au ca funcție principală personificarea relațiilor umane, trasând, în spațiul pe care îl împart între ele, limitele unei configurații simbolice: copilăria, relațiile de putere din familie, soluțiile de a escamota îmbătrânirea, legăturile afective și permanențele unor grupuri destrămate dar reconstituite mai apoi de generațiile următoare.<sup>56</sup> Adevărata dificultate în istoria ideilor patrimoniale constă în imposibilitatea de a semna o evoluție unitară a conceptelor. Din păcate, socialul, științificul și politicul converg rareori, contradicțiile, conviețuirile, contratimpicii și anacronismele alcătuind principala constantă a fenomenului în discuție. După cum am arătat deja, dacă din punct de vedere social, la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, vechimea și nostalgia erau la mare căutare, din punct de vedere științific lucrurile stăteau aproape invers. De mare folos pentru interpretarea noastră ar fi, deci, permanenta consultare a scrierilor din epocile analizate, care semnalează schimbări mentale ce-i dezbină pe contemporani sau îi diferențiază față de generația precedentă. Ele nu sunt totdeauna corecte dar nouă, aflați la o mare distanță temporală, ne divulgă o dată cu interminabilele polemici, tendințele și valorile aceluia timp, modalitățile de înscriere în durată, lecturile divergente ale istoriei. Faptul că înșiși oamenii epocii conștientizează percepțiile diferite asupra unui fenomen patrimonial și se identifică cu ele, ne poate fi mult mai de folos decât nuanțările poate artificiale aduse de ultima lucrare în domeniu. Dezvoltarea istoriei pozitivistice asigură triumful documentului asupra monumentului plecându-se de la ideea că cel dintâi, colectat aleatoriu, descoperit pur și simplu, fără a cunoaște totdeauna exact intenția cu care a fost creat cândva, ar avea un grad sporit de obiectivitate față de cel de-al doilea, înzestrat cu o finalitate comemorativă clară și, deci, cu un interes explicit de a influența percepțiile posterității.<sup>57</sup> Această paradigmă nu a împiedicat însă valorizarea sau chiar fetișizarea obiectului vechi care subzista tot atunci, într-o formă sau alta, confruntându-se sau completându-se cu străvechea apreciere a scrisului ca prim depozitar al memoriei colective.

În acest context, noțiunea de monument istoric, de exemplu, nu poate fi desprinsă de un anumit context mental și de o viziune asupra lumii. “A adopta practicile de conservare a monumentelor istorice fără a dispune de un cadru istoric de referință, fără a atribui o valoare anume timpului și duratei, fără a fi așezat arta în istorie este la fel de lipsit de semnificație ca a practica ceremonia ceaiului ignorând sentimentul japonez al naturii, shintoismul și structura niponă a relațiilor sociale, constata Françoise Choay. De unde entuziasme care înmulțesc contrasensurile sau, și mai mult, ascund alibiuri?”<sup>58</sup> Proiectul de conservare a monumentelor istorice și punerea lui în aplicare au evoluat cu

<sup>54</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 6.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 11-12.

<sup>57</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, tome II, p. 215.

<sup>58</sup> Françoise Choay, *op. cit.*, p. 12.

timpul și nu pot fi dissociate de istoria însăși a conceptului. Ea este o invenție occidentală, bine datată. Dar mai trebuie fixate criteriile datării, observa cercetătoarea franceză. Intrarea unui neologism în dicționare marchează, de regulă, recunoașterea oficială a obiectului material pe care îl desemnează. Este însă util să reamintim că această consacrare conține un decalaj cronologic, mai mult sau mai puțin relevant, în raport cu primele folosiri ale termenului și cu apariția, dintr-o dată sau mai îndelung pregătită, a referentului său.<sup>59</sup> Ca să exemplificăm, putem preciza că expresia “monument istoric” nu a intrat în dicționarele franceze decât în a doua jumătate a secolului XIX dar folosirea sa debutase în 1790 pentru a fi consacrată în 1830, de François Guizot, în raportul unde cerea regelui înființarea funcției de inspector al “monumentelor istorice”.<sup>60</sup> Așadar concluzionăm, ca avertisment metodologic, faptul că *ideea de monument istoric trebuie căutată cu mult înaintea primei uzități a termenului care îl încorporează*. Oricum, limbajul se recomandă drept principală modalitate de luare în evidență a faptului patrimonial, cerându-ne, implicit, practicarea *analizei de discurs*. Ca orice sistem simbolic care ne precede, el implică împărtășirea unor credințe comune și înțelegerea unor reguli, permițând descifrarea normelor, semnificațiilor vehiculate într-un grup.<sup>61</sup> O îndelungă folosire a unor noțiuni și expresii atestă, atât “paseitatea”, apartenența la trecut, cât și adevărea la prezent, la patrimoniul cultural, a unor obiecte pe care cuvintele le consacără, le conservă în memoria colectivă. Pentru Paul Ricœur chiar și imaginația cu care intuim, înțelegem ceea ce ne înconjoară, nu derivă din percepție ci tot din limbaj.<sup>62</sup> Ea este o *extindere de sens* aidoma metaforei care exprimă un registru al existenței în termenii altuia, echivalându-i.<sup>63</sup> Un exemplu de acum celebru pentru publicul românesc este figura de stil utilizată de Mihail Kogălniceanu, în august 1848, la Cernăuți, pentru a argumenta necesitatea unirii Moldovei cu Țara Românească: “cheia boltii fără care s-ar prăbuși tot edificiul național”. *Un deziderat politic era tradus în termeni arhitecturali* pentru ca oamenii de atunci să-și poată reprezenta cu exactitate importanța unirii dar prin asociere cu cel mai cunoscut element de rezistență al construcțiilor, cheia de boltă. Inventariind astfel funcțiile metaforei surprindem artificiiile grație cărora realitatea imediată sau acumulată în memorie se transforma în fapt patrimonial. Urmărim, de aceea, proza reflexivă, colecțiile de eseuri, pilde și maxime unde limbajul intim, exonerat de obligația de a convinge pe loc un auditoriu cu pretenții academice, are mai multe posibilități de afirmare, transmițând adevăruri unanim recunoscute.<sup>64</sup> Dar cu toate că analiza de discurs pare extrem de utilă în contextul în care fiecare investiție patrimonială era însoțită de ample justificări, dificultățile metodologice nu întârzie să apară și aici. Când unul din subiecții studiați aduce în expunerea sa prea multe dovezi, înseamnă că ideea pe care o susținea nu devenise încă ceva de la sine înțeles în epoca sa, adică o mentalitate. Or, dacă argumentarea este prea insistentă ne confruntăm mai degrabă cu un discurs, nu cu o stare de spirit, cu o habitudine. Reprezentările aparținând mentalului colectiv se găsesc, de regulă, în afirmații fugare, făcute în trecere, deoarece se considera că cititorul sau publicul nu mai trebuie convins în acel sens. Riscul cel mai mare este dat uneori de prăpastia dintre vorbele și faptele conservatorilor, dintre enunțarea, adoptarea unor legi de protejare a vestigiilor pe de o parte și

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, tome III, p. 458-459.

<sup>62</sup> Idem, *De text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, trad. Ion Pop, Cluj, Editura Echinoc, 1999, p. 203.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>64</sup> Alexandru Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, Editura Univers, 1982, p. 172.

întârzierea cu care erau puse în aplicare, dacă nu ignorate cu desăvârșire, pe de alta. Bunăoară, se știe că mulți papi au intervenit, teoretic, împotriva degradării monumentelor antice, a refolosirii lor în scopuri prozaice, dar practic nu încetau să profite de pe urma ruinelor romane, tratate ca simple cariere de piatră pentru noile construcții. Aplicată fără prudență, analiza de discurs ne poate induce astfel judecăți și cronologii eronate. O bună cunoaștere a factologiei și a culturii istorice care definește o epocă ne pot feri însă de greșeli. De pildă, ambiguitatea conduitei renascentiste mai sus menționate nu ne-ar deruta în mod deosebit dacă luăm în calcul realitatea că *distanțarea* față de edificiile altor timpuri ca primă condiție a *respectării* lor cerea un lung exercițiu și o durată de timp pe care erudiții Quattrocento-ului nu o puteau micșora.<sup>65</sup> Timp de secole oamenii Evului Mediu nu acceptaseră că trecutul ar fi mort, pierdut pentru totdeauna, nereușind, așadar, să-l conceapă ca obiect al cunoașterii și să-i conserve prețioasele rămășițe, sublinia Ph. Ariès. Mai trebuia să treacă ceva vreme pentru ca distanța, implicit respectul, să ia locul distructivei familiarității față de Antichitate. Dar nici acest gen de explicație nu trebuie absolutizat, căci de prea multe ori inițiativele în domeniul care ne preocupă au sfidat gustul epocii, paradigma dominantă. Altfel poate că nici nu ar fi fost sesizate. Oricum, istoricul nu poate scăpa de obligația de a lua în atenție, pe lângă evenimente și structuri, însăși importanța acordată, într-un moment oarecare, istoriei ca “element deosebit de activ printre cele care compun o ideologie practică”.<sup>66</sup> Într-o foarte mare măsură, imaginea pe care o societate și-o formează despre destinul său, sensul pe care ea îl atribuie, pe drept sau pe nedrept, propriei sale istorii, intervin ca “susținători decisivi ai unei voințe de a salva sau de a distruge un sistem de valori, ca o frână, ca un accelerator al mișcării care, conform unor ritmuri variabile, face ca reprezentările mentale și comportamentele să se transforme”.<sup>67</sup>

A voi să plasezi patrimoniul istoric în miezul unei reflecții asupra destinului societăților actuale sau revolute este același lucru, stabilea Françoise Choay, cu evaluarea motivațiilor revendicate, mărturisite, tacite sau ignorate care definesc conduitele patrimoniale. Înseamnă să revenim, obligatoriu, la origini și să reconstituim geneza mentalității patrimoniale din adăugarea și fuziunea, puțin câte puțin, a fragmentelor numite mai întâi “antichități”, mai apoi “monumente istorice”.<sup>68</sup> În orice caz, decupajele cronologice au o valoare esențialmente euristică, cerând să fie modulate în funcție de excepții, anticipări și supraviețuiri. Se va vedea că înființarea Comisiunii monumentelor istorice în România anulului 1892 nu e atât rodul unei îndelungate maturizări sociale, cum ne place uneori să explicăm geneza așezămintelor instituționale, sub influența clară a clișeele marxiste, ci consecința intervențiilor mai mult sau mai puțin coerente ale unor “pioneri”, de-a lungul întregului secol XIX. Ceea ce nu înseamnă că excludem existența unor mici premise premoderne, a unor continuități, valorificate totuși selectiv și greu de prezentat ca începuturi sigure ori ca etape inevitabile ale conștiinței patrimoniale românești, așa, numai de dragul istoricității, al povestirii cu introducere, cuprins și încheiere. A surprinde doar “ipostaze” ale acestei conștiințe ni se pare mai realist, dacă ținem cont de toate avatarurile modernizării Balcanilor, și mai prudent din punct de vedere metodologic. Ținând cont de noua descoperire a Europei la mijlocul secolului XIX, de îmbunătățirea relațiilor politice și comerciale cu Vestul, de creșterea numărului de bursieri, de circulația intensificată a cărților și de emergența ideii naționale, nu putem

<sup>65</sup> Françoise Choay, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>66</sup> Georges Duby, *Istoria sistemelor de valori*, în *op. cit.*, p. 189.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>68</sup> Françoise Choay, *op. cit.*, p. 16.

miza, *la nivel discursiv*, pe ipoteza unui foarte mare decalaj în ceea ce privește maturizarea conștiinței patrimoniale în Vestul și Estul Europei. Problema care ne preocupă figura, fie și embrionar sau aleatoriu, în preocupările celor animați de modernizare, de conectarea la standardele de atunci ale Apusului. Diferențele sunt mai mult de amploare, durată și recurență a dezbaterii, de cristalizare instituțională. Deși putem descoperi oricând în Evul Mediu afirmarea unor bunuri de folosință comună cu o mare valoare simbolică, analogia cu modernitatea și, implicit, aprecierile protocroniste se cer temperate. Multe din obiectele colecționate nu erau investite atunci cu o valoare istorică și nu spun nimic despre felul cum o comunitate anume își administrează relația cu timpul și cu propria-i posteritate. De reținut că importanța nu e periodizarea ci valorizarea care o însoțește:<sup>69</sup> nu numai intervalul de timp în sine este ceea ce poate conferi unui fapt cultural o anumită greutate, ci și expunerea lui în fața unor ascultători/cititori al căror consens dă respectivului fapt o anumită semnificație. Demersul nostru nu pierde din vedere superficialitatea evenimentului, a mențiunii fugare, a experimentelor fără urmări: "... se cuvin, oricum, descoperite, în sânul societății, grupurile de indivizi care, prin poziția lor profesională sau politică, prin apartenența lor la cutare grupă de vârstă, sunt mai degajate de influența tradițiilor, cerea Georges Duby, și mai înclinate să lupte împotriva lor; se cuvine, de asemenea, să se măsoare forța de care dispun în mod efectiv acești agenți ai schimbării. Dar, oricare ar fi importanța lor și puterea lor subversivă, sistemul cultural opune acțiunii lor o arhitectură foarte fermă. [...] În ciuda iluziilor care pot întreține tumultul aparent al agitațiilor de suprafață, totdeauna numai după un timp îndelungat rezonanțele reușesc să producă prăbușiri, care nu sunt niciodată decât parțiale și lasă de fiecare dată să subziste vestigiile de neșters".<sup>70</sup> Prudența se impune de la sine, discontinuitățile și particularismele părănd să ne dea detalii decisive, mai modeste ca semnificație, dar mai bine ancorate în "solul" unei culturi istorice. Pe urmele aceluiași Duby, putem afirma că *istoria culturală a patrimoniului este mai curând aceea a mediatorilor săi*: "... tot ceea ce ni se spune despre el ne vine de la intermediari. Ei au transcris ceea ce au auzit spunându-se".<sup>71</sup> Marele istoric insista asupra importanței "acelor dascăli, predicatori, medici, atâtea notabilități de prin târgușoare, ei înșiși formați în școli, dar care s-au străduit să culeagă murmurul ajuns la ei de la bărbați și de la femei mai puțin instruiți. Aceștia au fost principalele ștafete ale mecanismelor de aculturație. Ei au servit la răspândirea de sus în jos a cunoștințelor, uzanțelor, modelor pe care un mimetism foarte larg împărtășit le-a făcut să se difuzeze de la sine, din treaptă în treaptă, către temelile societății; în contrapartidă, ei au transportat către «elite» aceste ornamente naive cu care se încântă populismul *bon ton* din lumea bună. În această a doua funcție, ei ne arată că: datorăm totul relațiilor pe care ei le-au notat, colecțiilor pe care le-au alcătuit. Or, practica etnologiei ne pune în gardă: transmiterea nu se face fără ca mesajul să fie mai mult sau mai puțin denaturat. Mediatorul nu este niciodată neutru. Propria sa cultură lasă o anumită culoare în ceea ce povestește, iar amprenta deformează cu atât mai mult cu cât martorul este învățat sau crede că este, și cu cât el se apucă să interpreteze el însuși, în marea libertate pe care i-o dă sentimentul de a domina de la înălțimea științei sale obiectele culturale, fragile, pe care el le adună."<sup>72</sup> Vom duce mai departe, *à rebours* însă, fraza cu care Pierre Nora abrevia

<sup>69</sup> Alexis Nouss, *Modernitatea*, trad. Viorica Popescu, Gheorghe Crăciun, București, Editura Paralela 45, 2000, p. 34.

<sup>70</sup> Georges Duby, *Istoria sistemelor de valori*, în *op. cit.*, p. 178-179.

<sup>71</sup> *Orientări ale cercetărilor istorice...*, în *Ibidem*, p. 273-274.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 274.

actualul sentiment de ruptură cu trecutul: nu mai sunt *locuri* ale memoriei pentru că nu mai avem *medii* ale acestei memorii.<sup>73</sup> Ne vom dedica acelor medii, cu resemnarea că dorința noastră ne determină să apelăm la orientări conexe istoriei artei, cum ar fi, în primul rând, *sociologia gustului*. Aceasta ne dă siguranța că gustul unei epoci concentrează suficiente mize politice, ideologice, religioase, consacrand creația artistică drept purtătoare de sens social.<sup>74</sup> Ajungem astfel la *estetica receptării*,<sup>75</sup> prin intermediul căreia depășim dihotomia dintre aspectul estetic și cel istoric, recunoscând faptul că orice creație se organizează în jurul relației autor-public, că ea corespunde unui orizont de așteptare, unor acumulări culturale care asigură continuitatea dintre trecut și prezent.<sup>76</sup> Lui Jauss i se reproșează că receptorul, așa cum se desprinde din scrierile sale, nu chestionează reprezentările și mediatizează societatea nu opera.<sup>77</sup> Ceea ce nemulțumește esteții convine însă istoricilor care, aidoma lui Jauss, cred că receptorul este un mediator autentic, veritabilă cutie neagră în cuprinsul căreia arta se istoricizează, iar istoria se estetizează.<sup>78</sup> Nu în ultimul rând, *sociologia spațiului public*, aplicată procesului de modernizare din Balcani, avertizează istoricul în privința posibilei confuzii între noțiunea de “public” și aceea de “statal”. După cum ne demonstrează Jürgen Habermas, spațiul public, datând din cea de a doua jumătate a secolului XVIII, s-ar fi înjghebat la început în sfera artei odată cu apariția criticii literare și artistice.<sup>79</sup> Datorită acestei critici se formează efectiv o opinie publică al cărei gust diferă uneori de cel al curții și al puterii politice. Purtătoare a spiritului de frondă, critica de artă ar fi fost astfel generatoarea unei forme politice, democrația, spațiul public politic constituindu-se după modelul spațiului public artistic. Scena artistică și cea politică ar fi fost structurate de spațiul public: nici privat, nici etatizat, acesta ar fi jucat rolul de intermediar sub semnul rațiunii și al interesului colectiv.<sup>80</sup> Aplicând teoria lui Habermas, K. Pomian<sup>81</sup> evidențiază toate prefacerile mentale și juridice care au prefațat geneza muzeelor: evoluția colecțiilor ecleziastice medievale de la caracterul lor public, în sens universal-creștin, către imaginea, etică și nu juridică, de la sfârșitul secolului XVIII, de bun personalizat, însoțit de către Biserică, distincția dintre persoana fizică a regelui și instituția monarhică, deosebirea dintre proprietățile private ale regilor, colecțiile personale în cazul nostru, și domeniul public al Coroanei, gestionat doar și transmis intact urmașilor, lărgirea conceptului de “popor” și acreditarea statului ca fiindu-i coextensiv și însărcinat să reprezinte interesul general, coborârea Bisericii la postură de instituție cu atribuții particulare, profesionale numai, inferioară ca relevanță instanțelor “naționale”, posibilitatea ca statul să exproprieze colecțiile bisericesti, în ideea de a oferi tuturor accesul liber la artă și instrucție.<sup>82</sup> Din separarea “publicului” de “statal” lua naștere un drept al comunității asupra artei și patrimoniului, colecțiile structurând, ca spații de sociabilitate și raționalizare, această dificilă geneză.

<sup>73</sup> Pierre Nora, *Entre Mémoire et Histoire*, în *Les lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, 1997, p. 23.

<sup>74</sup> Jean Jacques Gleizal, *Arta și politicul*, trad. Sanda Oprescu, București, Editura Meridiane, 1999, p. 65.

<sup>75</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 248-297.

<sup>76</sup> Jean Jacques Gleizal, *op. cit.*, p. 66.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Jürgen Habermas, *Sfera publică și transformarea ei structurală*, Budapesta, Central European University, București, Editura Univers, 1998, 77-91.

<sup>80</sup> Din punctul de vedere al unei istorii a patrimoniului, o bună aplicație găsim la Jean Jacques Gleizal, *op. cit.*, p. 69, 70.

<sup>81</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>82</sup> Jean Jacques Gleizal, *op. cit.*, p. 71, 72.



### Cât adevăr conține ficțiunea. Sursele anchetei

Toate modalitățile de luare în evidență a valorilor patrimoniale, fie că au fost mai mult abstracte, poetice, romanești, iconografice sau, dimpotrivă, dovedeau o doză mare de concretețe, hotărâsc atât sursele cât și obiectivele cercetării noastre.

Din punct de vedere cantitativ, principalul izvor este *documentul de arhivă*, despre care se spune, îndeobște, că informează, reface o istorie și se verifică în relație cu alte documente în timp ce monumentul doar glorifică un moment sau o persoană. Documentul deține și astăzi un prestigiu simbolic uriaș deoarece arhivele insuficient raționalizate par încă locuri “virgine”, sedii ale vechimii pe cât de inaccesibile pe atât de respectabile. Se bucură, în consecință, de iluzia unui grad sporit de autenticitate, mereu confundat cu certitudinea unui plus de adevăr. Potrivit acestei prejudecăți de secol XIX, un același document de arhivă, deși îndosariat deja, este considerat ca fiind “descoperit” dacă e consultat la locul depozitării sale, dar privit imediat ca sursă secundară în cazul în care este editat.

*Presa* oferă și ea o cantitate enormă de informații. Completează și corectează documentul de arhivă, mult prea rigid, prin acel “lux de amănunte” pe care oficialitățile nu și-l permiteau și adeseori nu aveau interesul să îl practice. Partizanele fiind mult mai evidente, valorificarea ei necesită o bună cunoaștere a intereselor care dictau politica editorială.

O altă sursă de informare este constituită de *scrierile cu caracter academic* dedicate patrimoniului. Alegerea a fost inevitabilă, de vreme ce cunoașterea istorică este consensuală, văzută și auzită în aproape aceeași formă de mulți oameni, putând fi valorificată sau falsificată la fel ca și amintirile.<sup>83</sup> Caracterul său public conferă cunoașterii istorice, chiar unor evenimente destul de îndepărtate, o mai mare siguranță decât a multor mărturii oculare despre trecutul recent.<sup>84</sup>

O mai mare receptare au avut-o, mai ales în secolul XIX, *beletristica*, dublată uneori de un *suport iconografic*, pictural sau statuar. Romanescul și iconicul, în toate variantele lor, ocupă un loc aparte în acest proiect pentru că identificarea reprezentărilor patrimoniale nu mizează pe separarea adevărului de ficțiune, mult prea facilă acum, și poate distructivă, ci pe “supravegherea” felului cum cea din urmă participă la modelarea unor percepții devenite, cu vremea, certitudini, dar nu neapărat adevăruri. Opțiunea noastră pentru acest gen de surse este suficient de bine justificată, credem noi, prin rândurile de mai jos.

Geneza omului ca obiect epistemic trebuie corelată cu afirmarea lui ca subiect înzestrat cu o existență autonomă. Ideea potrivit căreia memoria ar fi cheia conștiinței de sine este relativ recentă, apărând în autobiografiile și romanele secolului XVIII. Până în acel moment, amintirile păstrate erau mai mult postume, viețile nefiind concepute drept continuități diacronice ci mai mult ca niște colecții de momente, ca niște mostre sau ilustrări ale unor constante ori principii universale.<sup>85</sup> Omul se autodefinea numai în parametrii prezentului, identitatea sancționată de memoria personală începând să încorporeze schimbarea și, prin aceasta, trecutul, abia către sfârșitul Luminilor.<sup>86</sup> Astăzi, când literatura și întreaga noastră conduită în viață sunt de negândit fără un sens al timpului și

<sup>83</sup> David Lowenthal, *Trecutul este o țară străină*, trad. Radu Eugeniu Stan, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 248.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

al trecutului, când, practic, nici o emoție nu poate fi simțită fără să se facă referire la o experiență anterioară sau la copilărie, nu este ușor să acceptăm că acest sens al continuității personale era o raritate înainte de secolul XIX.<sup>87</sup> Este și motivul pentru care, din perspectivă metodologică, vom ține cont și vom încerca să aplicăm la subiectul nostru concluzia formulată de Paul Ricœur după mulți ani de hermeneutică a textelor biblice: *sensul istoriei poate fi vehiculat de genuri literare străine grijii de a explica evenimentele istorice.*<sup>88</sup> Insistăm, prin urmare, pe ideea că anumite scrieri cu grade variate de ficționalitate (romane istorice, poeme, jurnale de călătorie, memorii) selectează și consacră, în timp, acele momente istorice și rămășițe materiale care, la un moment dat, devin demne de a fi protejate și transmise generațiilor viitoare. De exemplu, jurnalele de călătorie ale unor celebri au servit la “descoperirea” simbolică a unor locuri până atunci lipsite de relevanță turistică și patrimonială, la fixarea lor ca opriri obligatorii în itinerariile oricărui individ cu pretenții intelectuale.

La fel stau lucrurile în cazul memoriilor. Amintirile sunt persistente, ceea ce nu le face neapărat adevărate. Caracterul lor personal mărește atât dificultatea metodologică cât și cea socială de a le controla și valida, transformând această incertitudine într-o experiență comună.<sup>89</sup> O amintire falsă poate fi la fel de puternică și durabilă ca și una adevărată, mai ales dacă susține o imagine a sinelui.<sup>90</sup> De altfel, distincția dintre istorie și ficțiune, cât și dezgustul față de ultima nu sunt nici ele foarte vechi. De la W. Scott încoace, *cele mai bune exemple de narațiune istorică le găsim în ficțiune, multă vreme o componentă majoră a înțelegerii istorice.*<sup>91</sup> Este adevărat, istoricul scrie lucrurile așa cum au fost, romancierul cum ar fi trebuit să fie. Dar pe măsură ce istoria s-a retras în limitele aride ale rigorii științifice, romanul a monopolizat aspectele cele mai incitante ale trecutului, abandonate de cercetătorii profesioniști. Contrar anumitor convingeri, în secolul XIX mulți atribuiau ficțiunii un plus de autenticitate pe motiv că, uzitând de mijlocele beletristicii, romancierul făcea trecutul prezent, trăindu-l alături de cititor. A ficționaliza nu însemna neapărat a minți, ci a “învia” istoria în mod convingător, în special viețile cotidiene și sensibilitățile greu de reconstituit altfel. Scrierile de acest gen, romane ori poeme, aveau câștig de cauză din pricina efectului de real pe care îl creau cu ajutorul descrierilor de tip cinematografic, oferite ochilor minții. *Pe măsură ce ficțiunea istorică de mâna a doua câștiga un public tot mai mare, empatia romancierilor cu epocile demult apuse a făcut ca însăși istoria să fie extraordinar de populară.*<sup>92</sup> Faptul că reprezenta, în cea mai mare parte, o invenție, era privit în secolul XIX ca o virtute deoarece gustul momentului exalta geniul creator, demiurgia intelectualului, capabil să propună lumi alternative la care oamenii să viseze. Secolul XX accentua, în felul său, această mentalitate, stimulând-o prin intermediul buletinelor de știri și a cinematografului, prin pasiunea de trăi totul “în direct”, de a fi de față la facerea istoriei. Nu totdeauna ficțiunea este minciună, prezentându-se frecvent ca o inflație de amănunte. Distanța dintre ea și istorie nu e totdeauna aceea dintre fals și adevăr. E mai degrabă, aceea dintre restabilirea sinceră, empirică, a faptelor reale și simbolizarea lor în cuvinte, în imagini.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>88</sup> Paul Ricœur, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. Margareta și Ilie Gyrcsik, Timișoara, Editura Amacord, Timișoara, 2001, p. 484.

<sup>89</sup> David Lowenthal, *op. cit.*, p. 233.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 260.

Beletristica a satisfăcut două nevoi fundamentale ale imaginației noastre: ne face să simțim trecutul și transportă cititorul într-o epocă istorică al cărei spectator devine, fără a mai ști ce are să urmeze mai târziu. Spre deosebire de narațiunea profesionistă care nu lasă trecutul să își spună propria poveste, atrăgându-l în corelație cu întregul dezvoltărilor ulterioare, narațiunea ficțională putea uita sau transcende cunoașterea ulterioară.<sup>93</sup> Din această cauză mulți teoreticieni au afirmat că istoria și ficțiunea nu trebuie puse într-o antinomie definitivă, văzându-le ca narațiuni cu grade diferite de plauzibilitate. Nu există ficțiune pură, s-a spus, căci nimeni n-ar putea-o înțelege: ceva trebuie să ia din realitate pentru a fi ascultată. Fiecare povestire este adevărată în nenumărate feluri, mai precise în istorie, mai generale în ficțiune. Ultima are atu-ul că umanizează istoria, în special cotidianul, durată lui lungă, resuscitându-l în termeni contemporani și dând iluzia unei plăcute intimități cu trecutul.<sup>94</sup>

Lucien Febvre scria încă din 1941 că istoricul trebuie să se adreseze literaturii deoarece aceasta înregistrează sensibilitățile care separă generațiile și epocile unele de altele, dându-ne posibilitatea de a ne lămurii asupra modului cum apare și apoi iradiază social o formă oarecare de sentiment.<sup>95</sup> Dar tot el ne avertiza și de pericolul de a exagera succesul acestor paradigme sau de a crede că ele s-ar fi succedat implacabil, ca și cum una ar fi pregătit-o pe cealaltă.

La noi, această metodă de a ne apropia istoria a fost susținută de Alexandru Duțu care opina că astfel istoricii dobândesc o indispensabilă conștiință a *pluralității timpului social*.

Operele pot fi comparate pentru a ști dacă scriitorii contemporani din medii culturale diferite acordă aceeași atenție tradiției și inovației: se află în operele lor atitudini, reprezentări tradiționale, alături de cele caracteristice epocii, în care au trăit autorii, se întreba Duțu? Mai mult, nu trebuie să uităm că în fiecare cultură se găsesc, la un moment dat, opere mult mai vechi, citite alături de cele actuale. Periodic, selectivitatea tradițiilor aduce în prim plan cărți uitate pentru a împinge în penumbră altele, aflate în vogă.<sup>96</sup> De pildă, *romanul la care ne refeream mai sus descinde din cartea populară și s-a dezvoltat pe măsură ce evenimentialul căpăta o importanță crescândă în cultura istorică modernă*.<sup>97</sup> El se completează foarte bine cu literatura dramatică pentru că aceasta ajunge pe scenă și provoacă reacția spectatorilor, "explicându-ne" mult mai limpede transformările gustului.<sup>98</sup> De aceea nu ne gândim la o simplă reflectare estetică a realităților din trecut: la rândul lor, literatura și arta au influențat evocarea istorică, după cum ne indică istoriografia romantică. Cele două obțin o relevanță specială atunci când un text ori un vechi motiv iconografic este reactualizat, reliefându-i-se sensul primar, alături de sensul ocazional, important numai în conjunctura dată.<sup>99</sup> Selecția este provocată atât de reprezentări nou apărute despre aspectele fundamentale ale vieții, cât și de cele permanentizate, dar care prind contururi originale pe măsură ce alte elemente se oferă cunoașterii noastre. Revenirea unei teme într-un circuit mai larg este totdeauna semnificativă, după cum inventarul temelor vechi și noi ne permite să stabilim dacă, la un moment dat, literaturile din mai multe culturi se înscriu sau nu în

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>95</sup> Alexandru Duțu, *op. cit.*, p. 55.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

același curent.<sup>100</sup> Este un joc al inovațiilor și al constantelor care ne conduce spre înțelegerea faptului că imaginile textuale și picturale nu au avut mereu același conținut și nici aceeași funcție culturală:<sup>101</sup> în tabloul lui Delacroix, *Les pestiferés de Jaffa*, Napoleon își alină soldații loviți de ciumă, ignorând parcă pericolul la care se expunea. Alexandru Duțu se întreba dacă nu cumva avem de a face cu o recurență a concepției care atribuia regilor francezi puterea de a vindeca boli, dar investind acum cu maiestate regală generalul plecat pe urmele lui Alexandru Macedon. Asemenea travestiuri avem și noi în vedere, cu o aplecare mai insistentă asupra tematicii patrimoniale. Reprezentările iconice sunt foarte mult exploatare acum, într-o civilizație care se îndepărtează de scris, preferând acele moduri de exprimare capabile să provoace o adeziune mai rapidă și mai temeinică. Supralicitând vizualul, imaginea deține, în consecință, o mare putere de argumentare, obligându-ne să renunțăm la prejudecata că putem convinge în mod eficace numai prin intermedierea discursului.<sup>102</sup> Ca urmare a nivelului atins de cercetarea interdisciplinară, vorbim frecvent de imagini create de literatură și, invers, de lectura programelor iconografice dezvoltate în pictură. Se cere doar ca istoricul să evalueze simultan cele două ordine ale existenței, să le critice unul prin celălalt: reprezentarea propriu-zisă a obiectelor în pictură, pe de o parte, interpretarea acestei reprezentări, legitimarea ei de către cultura istorică ce o găzduiește, pe de alta. Chiar și o simplă colecție de cărți poștale relevă o anumită organizare a spațiului sau a interioarelor, sublinia Georges Duby, o întreagă concepție despre lume ori un sistem de norme care domnea până nu demult, dar despre care nu știam că a fost atât de repede uitat: "... instrumentele criticii istorice au fost, într-adevăr, create pentru a se aplica unor discursuri coerente evocând mișcările cele mai viguroase ale dăinuiri. Pentru a ataca cum se cuvine târâgănelile și a percepe inexprimabilul, avem nevoie, în consecință, să folosim alte materiale și să le tratăm în mod diferit pe cele cu care suntem obișnuiți".<sup>103</sup>

#### La linia orizontului. Câteva ipoteze de lucru

a) Atâta vreme cât trecutul este dorit, căutat, cercetat, el rămâne viu și activ în prezent, dar modificând fără încetare viețile și identitatea celor care îl recunosc.<sup>104</sup>

b) Trecutul are consecințe noi pentru fiecare generație. Totdeauna îl reinterprețăm dar toate aceste noi viziuni beneficiază numai de o înțelegere postumă, interzisă perspectivelor prezentului.<sup>105</sup>

c) O reprezentare a trecutului iese cel mai bine în evidență atunci când este împrumutată sau însușită de alți actori decât cei care au creat-o.<sup>106</sup>

d) Istoria și memoria sunt distincte mai puțin ca tipuri de cunoaștere și mai mult ca atitudini față de această cunoaștere.<sup>107</sup>

e) Orizontul fundamental al cunoașterii istorice transcende istoria convențională, înglobând o istorie mai largă, o gamă mai variată de surse și o noțiune mai

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>102</sup> Maria Carpov, *Pentru o semiretorică a comunicării vizuale*, în Michel Pastoureau, *Stofa Diavolului*, trad. Gabriela Scurtu Ilovan și Oana Ududec, Iași, Institutul European, p. 1998, p. 10.

<sup>103</sup> Georges Duby, *Orientări ale cercetărilor istorice...*, p. 259, 264.

<sup>104</sup> Mioara Caragea, *Biografia memoriei*, postfață la Jose Saramago, *Toate numele*, trad. Mioara Caragea, Iași, Polirom, 2002, p.250-251.

<sup>105</sup> David Lowenthal, *op. cit.*, p. 90.

<sup>106</sup> Paul Ricœur, *Memoria, istoria, uitarea...*, p. 480.

<sup>107</sup> David Lowenthal, *op. cit.*, p. 247.

cuprinzătoare de “adevăr”. Simțul trecutului vine mai puțin din cărțile de istorie și mai mult din ceea ce facem și vedem în fiecare zi, fără intenția declarată de angaja o relație anume cu timpul.<sup>108</sup>

f) După epoci de mari schimbări sau traume oamenii caută noi lucruri pe care să le aibă în comun. Pe măsură ce trecutul se îndepărtează de noi, tindem să înmulțim toate acele lucruri care sunt sau vrem să credem că sunt legate de el.

g) Relicvele pot face trecutul mai important, însă nu și mai bine cunoscut.<sup>109</sup> Le stă în “fire” să se dezică de sensurile lor originare, să le cosmetizeze în acord cu ultima actualitate.

h) Simplul fapt de a aprecia sau a descrie o relicvă afectează forma și impresiile noastre despre ea.<sup>110</sup>

### Triumful privirii. Importanța subiectului

Apelând la lucruri este mai ușor să ne punem sub privirea celorlalți, să ne definim. “Obiectificarea” ne stă la îndemână căci înlocuiește un concept printr-o imagine. Ea asaltează nefamiliaritatea noastră cu mediul înconjurător travestind lucrurile în însăși esența realității.<sup>111</sup> Proiectul propus aici intenționează să evidențieze întâlnirea dintre tendința permanentă de descoperi același trecut în mereu alte personificări cu necesitatea imperioasă de *a ne vizualiza cât mai concret nostalgiile*, de a le adapta la limbajul unei civilizații a imaginii. Or, istoria culturală a patrimoniului provine în mod clar din recenta reevaluare a lecturii și a privirii.<sup>112</sup> Dacă încercările lui Bloch și Febvre de a descoperi peisajul nu au avut consecințe notabile, astăzi asistăm la noi tentative în acest sens. Reechilibrând interesul pentru text și imagine în favoare celei din urmă, istoria culturală se ghidează acum după principiul “a vedea și a descrie ce vezi”, acordând prioritate vizibilului și după aceea invizibilului, formei și mai târziu funcției, prezentului și mai apoi trecutului.<sup>113</sup>

Nu este o abordare specioasă ci heteroclită, fiecare cititor putând să descopere aspecte mai puțin cunoscute din propria arie de interes. Constituirea unui patrimoniu cultural presupune o mare expansiune a sensurilor și semnificațiilor, aglutinarea unor istorii până nu demult paralele, pretinzând cercetătorului o atenție diversificată și un instrumentar pe măsură. Adunarea ideilor patrimoniale într-o povestire coerentă ne pune la curent nu doar cu dinamica identităților individuale și colective, ci ne obligă să remarcăm dezvoltarea științelor istorice la intersecția climatului mental, a gusturilor unei epoci cu progresele anumitor discipline: lingvistica, biologia, estetica. Istoria conștiinței patrimoniale nu are foarte multe etape care să fie cu adevărat ale sale. Din contra, unele segmente aparțin arheologiei, altele pasiunii de a călători și colecționa, multe intersectându-se cu evoluția picturii, dreptului, sărbătorilor, cartografiei, figurilor de stil asupra cărora aruncăm lumina specifică istoriei culturale. Obligatoria interdisciplinaritate dovedește atât complexitatea subiectului cât și o cultură istorică, cea modernă îndeosebi, care se subîntinde mai multor registre de existență și trebuie abordată cu ajutorul unor noțiuni străine istoriei empirice: metafora și metonimia dacă ne interesăm

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>111</sup> Serge Moscovici, *Fenomenul reprezentărilor sociale*, în Adrian Neculau (coord.), *Psihologia câmpului social: reprezentările sociale*, Iași, Polirom, 1997, p. 47.

<sup>112</sup> Krzysztof Pomian, *Histoire culturelle, histoire des sémiophores...*, p. 97.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

de limbajul care vehiculează faptul patrimonial; sublimul dacă ne preocupă contemplarea estetizantă a trecutului; pitorescul și perspectiva când căutăm ruinele medievale pe fundalul unui peisaj; depărtarea, exilul și nostalgia patriei dacă zăbovim asupra unor jurnale de călătorie; cotidianul atunci când subliniem rostul lucrurilor în construcția obișnuințelor și solidarităților familiale, a filiațiilor genealogice; geografiile simbolice dacă ne interesează cumva rolul hărților în anticiparea sau luarea ideatică în posesie a unor moșteniri teritoriale etc., etc. Se adaugă în mod decisiv câteva subcategorii ale temporalității: originarul, antichitatea, vechimea, continuitatea, precedența, autenticitatea nu în ultimul rând. Ele ne dau indicii nu numai despre geneza ideii de patrimoniu, ci și despre sistemele de valori ale feluritelor societăți, despre istoria ideii de *probitate* în cercetarea istorică.