

ANDI MIHALACHE\*

## CUNOAȘTERE, MEMORIE, ISTORIE: PERIPLU ISTORIOGRAFIC

### I. Trecutul, o experiență socială

Vorbim despre ficțiune<sup>1</sup> ca să punem în discuție ideea de adevăr<sup>2</sup>. Căci fantazarea a fost, veacuri la rând, experiment, căutare, alternativă<sup>3</sup>. A cunoaște însemna să rezolvi un *puzzle*. Falsul era o stare temporară de negăsire a opusului său; un adevăr lăsat pe

---

\* Cercetător științific, Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” al Academiei Române – Filiala Iași.

<sup>1</sup> Din 1972, ne stă la dispoziție, tradus în limba română, „străvechiul” Northrop Frye, cu a sa „anatomie a criticii”. De mai bine de patru decenii am fi putut, așadar, să ne obișnuim cu ideea că ficțiunea s-a comportat, în cultura europeană, nu ca un vehicul comod al minciunii ci, mai curând, ca „mamă purtătoare” a unor adevăruri peremptorii, mereu transfigurate și, astfel, „întinerite”. Luând formă de arhetip, miturile salvează simboluri perene, încărcate cu semnificații, valori, experiențe colective. Dar nu le „congelează”; dimpotrivă, le menține predispoziția comunicabilă, transferabilă, actualizabilă (vezi Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, București, Editura Univers, 1972, p. 134). Același Frye își echilibrează însă opinia mitofilă, precizând: „[...] este necesar să menționăm și să combatem concluziile eronate la care ne-ar putea duce teoria contractului mitologic. Mai precis, se poate vorbi despre existența contractului social în cadrul unei teorii politice cu condiția să ne limităm la fapte observabile în structura actuală a societății. *Atunci însă când aceste fapte fac parte dintr-o istorie care reflectă lucruri întâmplare într-un trecut atât de îndepărtat încât afirmațiile autorului nu mai pot fi zdruncinate prin dovezi palpabile, iar cititorului i se spune doar că secole în urmă oamenii au cedat sau delegat sau au fost siliți să cedeze prin înșelăciune puterea, teoria politică se transformă pur și simplu într-una din minciunile doctrine ale lui Platon. Și de vreme ce singura dovadă a acestui eveniment trecut este analogia sa cu faptele prezente, acestea ajung să se compare cu propriile lor umbre. Critica literară ce se ocupă de mit suferă încă de o asemenea denaturare* (s.n. A.M.)” (*ibidem*, p. 135). În ultima vreme, tema „istorie și ficțiune în istorie” a generat o întreagă pletoară de „microbiști” ai subiectului. Or, ideea de *ficțiune* iese cu greu din relația ei complicată cu ideile de *realitate*, *trecut*, *adevăr*. Și nu aparține, să o recunoaștem, doar istoricilor. Înainte de a interveni, în stil amatorist, pe acest subiect, s-ar impune niște lecturi, credem noi, de bun simț: Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, București, Editura Tineretului, 1969, 262 p.; Toma Pavel, *Gândirea romanului*, traducere de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008, 462 p., ori Șerban Axinte, *Definițiile romanului. De la Dimitrie Cantemir la G. Călinescu*, Iași, Editura Timpul, 2011, 320 p. Exemplele de acest gen sunt, nu o negăm, prea multe. Datoria noastră este, totuși, aceea de ne informa măcar la nivel elementar, ca să evităm impostura.

<sup>2</sup> „The function of traditional literature was to present mythic patterns; that of realistic literature was observation; in this third stage, we find a quest for ways of giving a sense of meaning” (Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis. Response to Reality in Western Literature*, New York & London, Methuen, 1984, p. 44). Într-o lucrare din 1965, Ian Watt demonstrează că „[...] the proliferation of things in the early novel was a sort of response to the new empiricist epistemology: the «realist» novel attempted to get at the truth of experience by replicating its alleged features, supplying quantities of objects with some sense of immediacy and randomness”. Mai multe detalii ne oferă Cynthia Sundberg Wall, *The Prose of the Things. Transformations of Description in the Eighteenth Century*, Chicago & London, The University Chicago Press, 2006, p. 96.

<sup>3</sup> Vezi capitolul *Theories of Fictions and the Historical Novel*, în Ann Rigney, *Imperfect Histories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2001, p. 16–21.

întuneric. Minciuna nu era o plăsmuire grosolană, ci un eșec, dezmințirea unei iluzii. Iar dezamăgirea nu trecea sub tăcere decât o demonstrație ratată<sup>4</sup>. Esențială nu era amplitudinea invenției, ci pretenția că aduce cu ea noi origini ale noastre și o idee de adevăr la fel de recentă<sup>5</sup>. Sub influența lui Michel Foucault, reprezentanți ai curentului *New Historicism* din Marea Britanie și Statele Unite (Catherine Belsey, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield, Peter Stallybrass) s-au preocupat de rolul contestatar al literaturii renascentiste: nu se interesau de ierarhia cauzelor și efectelor, tinzând mai mult să stabilească legături între texte, discursuri, putere și formarea subiectivității moderne<sup>6</sup>. Totodată, confrăți precum Stephen Greenblatt și Louis Montrose au urmărit felul în care „beletristica” Renașterii se situa printre practicile discursive și instituțiile vremii, tratând literatura nu ca pe o reflectare a realității sociale, ci ca pe o practică de subminare a ideologiilor religioase și politice oficiale<sup>7</sup>. Într-adevăr, atunci se întrezărea o primă formă de scepticism față de sursele istorice și mitice, acest simț critic renascentist afectând chiar medalii ori monedele antice susceptibile să fi fost falsificate<sup>8</sup>.

În secolul XVIII, gândirea pre-romantică începea să trateze imaginația ca pe o modalitate de a reconfigura informațiile extrase din memorie; o memorie mai sintetică, mai puțin supusă dimensiunilor extinse, dar și contradictorii ale realității. Vin astfel la modă acele „procedee de credibilizare” a personajelor din romanele aceluiași veac XVIII, „autentificarea” lor producându-se, de exemplu, prin inițialele unor oameni sau locații celebre, a căror identitate cititorii pasionați de mistere și „chei” de lectură se străduiau să o descifreze<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Vezi capitolul *Imaginaire gothique et théorie de la connaissance*, în A. O. Lovejoy, Michel Baridon, *Le gothique des Lumières*, Saint-Pierre-de-Salerno, Gérard Monfort, 1991, p. 101–139.

<sup>5</sup> Vezi capitolul *Representation and History*, în Azade Seyhan, *Representation and Its Discontents. The Critical Legacy of German Romanticism*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992, p. 57–82. În completare, remarcăm capitolul *Yeats: The Loss and Recovery of Memory*, în Cairns Craig, *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry*, University of Pittsburgh Press, 1982, p. 155–203. Estetica suprarealistă a înglobat noile descoperiri din știința modernă, mai precis teoria relativității și mecanica cuantică. Aparent, aceste preocupări nu au acel „ceva” care să le „împrietenească”, unindu-se însă în punctul unde discuțiile despre discontinuitatea materiei au provocat, în artă, asocierea unor elemente aflate pe niște paliere semantice și vizuale îndepărtate unul de altul. Într-o carte surprinzătoare, apărută în 2012, citim următoarele: „[...] deși arta interpretează lumea vizibilă, iar fizica cercetează mecanismele nevăzute ale acestei lumi sau legile care guvernează din spate planul vizibil, cele două domenii care apar ca opuse în plan epistemologic se și *intersectează*, ba chiar capacitatea vizionară a marilor artiști exprimată în concepția lor despre lumină, spațiu și timp a instituit un nou model mental care a generat acel tip de întrebări ce au condus la configurarea unor noi paradigme științifice. [...] *Ideile novatoare traversează simultan mai multe niveluri ale cunoașterii și se manifestă în mod fascinant în fiecare dintre aceste domenii*. Mai exact, atât Einstein, cât și Picasso erau interesați, în fond, de aceleași probleme: (1) simultaneitatea și (2) natura spațiului și a timpului, doar că cercetările lui Einstein au dus la descoperirea teoriei relativității, iar cercetările lui Picasso au avut ca rezultat apariția unui nou limbaj artistic cunoscut astăzi sub denumirea de simultaneitate geometrică cubistă (s.a.)” (Petrișor Militaru, *Știința modernă, muza neștiută a suprarealiștilor*, București, Editura Curtea Veche, 2012, p. 243–244, 245).

<sup>6</sup> Jonathan Culler, *Teoria literară*, traducere de Mihaela Dogaru, București, Cartea Românească, 2003, p. 146–147.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Peter Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, London, Edward Arnold, 1969, p. 69.

<sup>9</sup> Petruța Spânu, *Rațiune și sentiment. Romane franceze din secolul al XVIII-lea*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1999, p. 16–17. Autoarea dă și un exemplu legat de cultura istorică a aceluși timp: în romanul abatelui Prevost, *Manon Lescaut*, este menționat *Hotelul T.*[ransilvania], un stabiliment pentru jocuri de noroc; acesta existase cu adevărat la Paris. Numele lui venea de la Francisc Rákóczi II, principe al Ardealului (1704–1711) și aliat al lui Ludovic XIV în războiul pentru succesiunea la tronul Spaniei. Rackozi II se refugia la Paris în 1713. Fiind însă lipsit de fonduri, cei din suita lui organizau acel stabiliment ajuns celebru (*ibidem*, p. 16).

Criticând exegeții moderni ai operei lui David Hume, care au aplicat criteriile secolului XIX unor practici din veacul anterior, Mark Salber Phillips observă că acești comentatori „[...] seem to believe that «historical imagination» can only take the form of an attempt to recapture the immediacy of the past”<sup>10</sup>. În mediul britanic, empirismul trecea totuși de la stadiul de „înregistrare” respectuoasă a datelor lumii tangibile la acela de „duplicare” a universului accesibil simțurilor; urmările „punerii în discurs” se făceau deja simțite; ceea ce angaja o nouă generație de real și o idee aparte de imaginație; prin ea, romanticii nu ficționalizau realitatea, ci ne-o făceau mai inteligibilă, mai apropiată, mai predictibilă; și, îndeosebi, mai profundă, mai eliberată de „dictatura” aparențelor empirice<sup>11</sup>. În 1725, apărea celebra lucrare a lui Giambattista Vico, *Principiile unei Științe Noi cu privire la natura comună a națiunilor*, care îl îndemna pe Paul Hazard să exclame ulterior: „Sărmane Vico! Nu era înțeles, abia dacă era ascultat, ideile lui erau prea noi, prea diferite de cele acceptate în jurul lui. Ceilalți proslăveau abstractul, raționalul, roșind de un trecut ce li se părea rușinos pentru civilizația lor în progres, socotind că istoria este o minciună și poezia un artificiu, hulind sensibilitatea, o bolnavă, și imaginația, o nebună”<sup>12</sup>. Acea *Știință Nouă* se definea

[...] mai întâi prin facultatea pe care o folosește cu predilecție, și anume *imaginația creatoare*. Fără îndoială, critica are rolul și utilitatea ei, dar ea nu concordă cu sensul profund al vieții, fiindcă viața nu este o abstracție, ci o creație continuă. Ea va fi nouă apoi prin metodă, și anume tocmai cea unanim repudiată atunci, metoda istorică. Numai că istoria nu mai constă în povestirile istoricilor, ea se citește în toate urmele lăsate de omenire în drumul ei: poezia primitivă, limbajul, dreptul, instituțiile – tot ce a reprezentat felul ei de a fi. Ea va fi nouă și prin sensul demersului său, căci, străbătând în sens invers succesiunea vârstelor, *caută realitatea nu în îndepărtările viitorului, ci în originile speciei noastre*. Va fi nouă în esența ei. Ea este cunoașterea devenirii colective, a realității care se creează și totodată se cunoaște și care găsește garanția certitudinii sale în identificarea subiectului cu obiectul: știința este crearea omenirii de către ea însăși, înregistrată chiar de omenire (s.n. A.M.)<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Mark Salber Phillips, *Society and Sentiment. Genres of Historical Writing in Britain, 1740–1820*, New Jersey, Princeton University Press, 2000, p. 33–78.

<sup>11</sup> Frederick Burwick, *The Romantic Concept of Mimesis: Idem et Alter*, în John Beer (ed.), *Questioning Romanticism*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 179–208; vezi și Manuela Macarie, *Art Criticism. William Wordsworth*, Iași, Universitas XXI, 2001, p. 37.

<sup>12</sup> Paul Hazard, *Criza conștiinței europene, 1670–1715*, traducere de Sanda Șora, București, Editura Humanitas, 2007, p. 427.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 426–427. Vezi și capitolul Vico: *The Ideal Eternal History*, în Leon Pompa, *Human Nature and Historical Knowledge. Hume, Hegel, and Vico*, Cambridge University Press, 1990, p. 133–191. Raționalismul secolului XVII nu a stărnit numai reacția lui Vico; a mai iscat replica romantică din secolul XIX, dar și aceea fenomenologică din secolul XX. În 1945, Maurice Merleau-Ponty își contura concepția prin antiteză cu filozofia lui Descartes, pretextul temporal fiind punctul de plecare al antitezei: „[...] această piatră este albă, dură, calduță; lumea pare că se cristalizează în ea, parcă nu ar avea nevoie de timp să existe, că se desfășoară întreagă într-o clipă, că orice surplus de existență este o nouă naștere pentru ea. Pentru un moment, am fi tentați să credem că, dacă lumea trebuie să fie ceva, atunci ea nu este decât o sumă de lucruri analoge acestei pietre, iar timpul este o sumă de clipe perfecte. Acestea sunt lumea și timpul cartezian [...]. **Nu pot să concep lumea ca pe o sumă de lucruri, nici timpul ca pe o sumă de «acum»-uri punctuale** [...]. Lucrurile și clipele pot să se articuleze unele pe altele pentru a forma o lume doar prin intermediul ființei ambigue pe care o numim subiectivitate, pot deveni co-prezente doar în intenție și dintr-un anumit punct de vedere. Timpul obiectiv care se scurge și există parte cu parte nu ar fi nici măcar bănuț dacă nu ar fi înfășurat într-un timp istoric care se proiectează din prezentul viu spre un trecut și spre un viitor. [...] Prezentul viu este sfâșiat între **un trecut pe care îl reia și un viitor pe care îl proiectează**. Deci, este esențial ca lucrul și lumea să se prezinte ca «deschise», să ne trimită dincolo de manifestările lor determinate și să ne promită întotdeauna «altceva de văzut» (cu bold, s.n. A.M.)”. Vezi Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, Oradea, Editura Aion, 1999, p. 395–396. Ca să răspundem la o

Adevărul romanticilor nu era unul descoperit cu uimire și nici nu li se punea la dispoziție indirect, prin invalidarea falsului; *adevărul* lor nu putea fi decât unul empatizant: era totuna cu *înțelegerea* obiectului cercetării<sup>14</sup>. Așa ne explicăm de ce voiajorul acelor vremuri dorea ca experiența lui, odată povestită în scris, să funcționeze ca o metodă de autentificare, de întemeiere, în operă, a spațiului și timpului<sup>15</sup>:

Cu alte cuvinte, personajul [...] nu este un ins-care-călătorește, ci un personaj-care-există-pentru-a-călători, un personaj-spațiu, Călătorul. Călătorul care observă, cercetează și își asumă itinerarul, cu atâta scrupul, încât să se poată institui drept *martor ocular*, capabil să ateste sub prestare de jurământ că descripțiile sale sunt rodul perfecte concordanțe cu realul identificabil. Descriind spațiul real, autentificându-l, dar totodată determinat el însuși prin modul în care percepe și descrie acest spațiu, călătorul autentist trimite descrierile sale nu la ele însele, ci la realitatea obiectivă, identificabilă. Pentru a crea, astfel, senzația de imediateță, sentimentul de autenticitate, adică o impresie analogă aceleia pe care o avem în fața lumii reale, și nu în fața unei ipostaze a ei posibilă, elaborată prin ficțiune. Avem în fața noastră, cu alte cuvinte, *o lume obiectivată prin autentificare* (s.a.)<sup>16</sup>.

Apoi, mizând mult pe latențele mitului, romanticii reactualizau și aduceau la un numitor comun niște trecuturi inegale ca vechime și controversate ca probitate; le raționalizau totuși, solidarizându-le sub acoperirea unor simboluri prin care realitatea își concilia incongruențele; ea se lăsa, astfel, cuprinsă de înțelesuri relativ durabile, datorită cărora savantul aspira la o cunoaștere globală a întregului, a Universului știut; unul explicat de fiecare element al său luat în parte, dar și de toate celelalte laolaltă; fragmente care nu se completează, ci se suprapun; pentru că nu conta extinderea arealului cognoscibil, ci

---

eventuală întrebare legată de aplicabilitatea acestei filozofii la istoria culturii, ne amintim de modul în care Mircea Lăzărescu glosează despre realitatea fenomenală a sărbătorilor, jocurilor și grădinilor de-a lungul diverselor epoci istorice. Vezi Mircea Lăzărescu, *Despre sărbători, grădini și logos*, Timișoara, Editura Brumar, 2004, p. 24–79. Nu era însă unicul regim de adevăr ce domina secolul XX. În aceiași ani '20, când fenomenologia se clasiciza prin Edmund Husserl (1859–1938), reacțiile la ipotezele lui de lucru nu întârziiau să apară. De exemplu, Walter Benjamin (1892–1940) definea ideea de adevăr în afara postulatelor husserline, învinuite că reiterează ezoterismul doctinelor neoplatoniciene: „Ideile nu sunt date în lumea fenomenelor. [...] Ființa ideilor nu poate fi concepută în nici un caz ca obiect al unei viziuni, nici măcar al uneia intelectuale. Căci nici în parafraza ei cea mai paradoxală, ca *intellectus archetypus*, viziunea nu ne face să înțelegem felul de-a-fi-dat al adevărului, ca ceva care se sustrage oricărei intenții și care apare cu atât mai puțin el însuși ca o intenție. *Adevărul nu intră nicidecum într-o relație, și mai ales nu într-una intențională*. Obiectul cunoașterii, determinat fiind de intenția conceptului, nu este adevărul. Adevărul este un *a fi* lipsit de intenție, alcătuit din Idei. De aceea, abordarea convenită [...] nu este aceea a intenției de a-l cunoaște, ci a imersiunii în el până la dispariție. *Adevărul este moartea intenției*. [...] Ca ceva ideal, ființa adevărului e diferită de felul de a fi al fenomenelor [...]. *Adevărul nu există ca o intenție care să-și găsească definiția în realitatea sa empirică, ci ca putere care determină esența acestei realități empirice* (s.n. A.M.)”. Vezi *Prolog epistemo-critic* din cartea lui Walter Benjamin, *Originea dramei baroce germane*, traducere Maria Magdalena Angheliescu *et alii*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2010, p. 37. Ca să fie omologat, adevărul trebuie să aibă aspect de legendă. Benjamin îl apropie de povestea ușor apocrifă a unei statui culturale din Saïs, dedicată zeiței egiptene Neith; era acoperită cu un văl și cine cuteza să-l ridice ca să vadă chipul adevărului cădea secerat la pământ (*ibidem*, p. 37). Gândirea antică a furnizat modernității europene multe asemenea parabole. De pildă, într-o analiză a mitemelor din filosofia lui Platon, Karl Reinhardt afirma: „Mitul încearcă să devină realitate, transformând ceea ce pare real, lumea, în mit” (Karl Reinhardt, *Miturile lui Platon*, traducere de Christian Schuster, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 144). Potrivit aceleiași lucrări, ar exista trei accepții ale ideii de mit: ritual-antropologică, literară și semiotică (*Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, traducere de Monica Mitarcă, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 208).

<sup>14</sup> În această istorie a ideii de adevăr o contribuție valoroasă aparține lui George Bondor, *Înțelegere și adevăr. Proiecte hermeneutice în romantism*, în Andi Mihalache, Alexandru Istrate (coord.), *Romantism și modernitate. Atribuții, reevaluări, polemici*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2009, p. 331–347.

<sup>15</sup> Vezi capitolul *Autenticul și autentificarea*, în Vasile Nicorovici, *Autentismul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 134–161.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 137.

adâncirea cunoașterii deja dobândite<sup>17</sup>. Reacția nu a întârziat, versiunile paralele de adevăr născându-se din științele consistent asistate de artele atunci în mare vogă:

Realism însemna începând cu 1850 [...] înlocuirea imaginarului [...] prin metodică științifică, nu numai în pictură și în literatură. De aceeași părere în această privință cu Hyppolite Taine, principalul reprezentant al pozitivismului epocii sale, Flaubert pronostica și postula o tot mai pronunțată apropiere a artei de știință în ceea ce privește exactitatea observării realității, eliminarea emotivității, renunțarea la concluzii pripite și obiectivarea scrisului. În cercetarea pe tărâmul istoriei și al științelor naturii el vedea cele două muze cu ajutorul cărora va pătrunde în lumi noi<sup>18</sup>.

Sub impulsul teoriilor lansate de Jean Vidalenc (1969) și Pierre Campion (1991), Bernard Valette vede și el în romanul flaubertian *Educația sentimentală* o îmbinare între:

[...] istoria personală (fictivă) a lui Frédéric Moreau cu Istoria (reală) a popoarelor. [...] Absența unui narator explicit, *a fortiori* a autorului, rolul șters jucat de personajul principal, angajat mai mult în intrigile sale sentimentale decât în cursul evenimentelor, fac din celebrul roman al lui Flaubert o veritabilă mărturie. Neutralitatea reală a eroului, pasi-vitatea lui funciară, îmbinată cu ubicuitatea sa ce nu poate fi negată, îl transformă pe acesta într-un fel de ziarist ideal, imparțial și obiectiv. [...] *L'Éducation sentimentale* oferea, într-un fel, o relatare complet lipsită de artificii dramatizării literare și chiar de *parti-pris*-urile ideologice care subîntind uneori demersul istoricilor profesioniști<sup>19</sup>.

Ce climat intelectual exercita o asemenea presiune a umanoarelor încât acestea să își caute propria idee de probitate, de parcă valoarea estetică nu le mai dădea credibilitate? Ne gândim la pozitivismul eliberat de litera cărții și devenit cumva vogă socială. Poate fi rezumat la câteva principii „dure”, edulcorate de altele mai „blânde”, cum le spune Raymond Boudon. Trăsăturile de „mână forte” ar fi următoarele: a) dintre toate formele de cunoaștere, știința este varianta superioară celorlalte; b) totuși, științificitatea se obține din eliminarea inobservabilului, demonstrația bazându-se numai pe datele vizibile, palpabile, accesibile; c) știința nu ar fi decât o combinație a parametrilor observabili, ceilalți fiind împinși în categoria „speculații, presupozii, fabulații”<sup>20</sup>. Răspunzând mai multor critici, pozitivismul și-a reformulat postulatele, „îndulcindu-le” într-o oarecare măsură prin adăugirile din secolul XX, propuse de Rudolf Carnap (1891–1970): a) în principiu, eliminarea inobservabilelor dintr-o investigație este inerentă investigațiilor științifice; b) științificitatea nu poate ignora cu totul elementele inobservabile, potențialul lor contestatar consolidând, până la urmă, teoria bazată pe faptele observabile; c) nu se poate admite ca singurul temei al unei teorii științifice să fie congruența cu realul<sup>21</sup>.

Sucesiunea acestor paradigme (raționalism în secolul XVII, empirism în secolul XVIII, romantism în prima jumătate a secolului XIX și pozitivism în cea de-a

<sup>17</sup> Vezi capitolul *Uses of Mythology*, din Nicholas Halmi, *The Genealogy of the Romantic Symbol*, Oxford University Press, 2007, p. 133–169.

<sup>18</sup> Vezi capitolul *Afinități de epocă ale romanului flaubertian: scientism și impresionism*, din cartea lui Klaus Heitmann, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*, traducere de Ruth Roth, București, Editura Univers, 1983, p. 131.

<sup>19</sup> Bernard Valette, *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, traducere de Gabriela Abăluță, București, Cartea Românească, 1997, p. 68–69.

<sup>20</sup> Raymond Boudon, *Pozitivism*, în Masimo Borlandi et alii (coord.), *Dicționar al gândirii sociologice*, traducere de Vasile Savin et alii, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 621.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

doua) este prea didactică și indiferentă la întrepătrunderile dintre episteme. O spune, pe îndelete, Andrei Cornea, atunci când îl atacă pe Thomas Kuhn (1922–1996), autorul celebrei lucrări *Structura revoluțiilor științifice*:

[...] chiar dacă evoluția științelor nu mai trebuie concepută linear și continuu, parcă ghidată de o raționalitate magnetică și ineluctabilă, ce împarte dramatic terenul în „succese” și „eșecuri”, nu se poate admite nici că ea se secționează după stiluri sau paradigme perfect incompatibile, unități perfecte în sine, a căror înlocuire devine un act irațional, situat în afara științei, tot așa cum schimbarea valorilor este de înțeles din punctul de vedere al celor care se implică profund în respectivele valori. [...] *Paradigmele nu sunt nici echivalente, nici incomensurabile între ele*, iar trecerea de la una la alta nu este deloc un proces sustras oricărei evaluări raționale sau unei ierarhizări nearbitrară. [...] Paradigmele științifice, ca și cele culturale, artistice etc. au o existență reală, dar ele nu trebuie privite drept entități perfecte, închise în sine și incompatibile. Acest lucru s-ar întâmpla numai dacă valorile în jurul cărora ele se centreză ar fi incomparabile sau dacă, oricum, comparația dintre ele s-ar funda pe un principiu aflat „în afara lumii”, metafizic, pe care l-am respinge. Așa ceva este cu puțință doar dacă ne-am limita la judecata în temeiul „opțiunilor prime” – *la credință* și la opiniile derivate din ea. Nu sunt totuși incomparabile și incomensurabile valorile derivate din „opțiunile secundă”, centrate în preajma *încrederii*. Iată de ce susțin, de pildă, că a fi optat între paradigma chimică a lui [Joseph] Priestley [1733–1804] și cea a lui [Antoine] Lavoisier [1743–1794] nu a fost, pentru chimiști, un exercițiu de convertire sau de apostazie religioasă [...]. În realitate, multe dintre revoluțiile științifice au fost generate, la fel ca și cele politice, de *luarea în serios* a unui text fondator, de alunecarea mai lentă sau mai rapidă de la citarea convențională către citarea fondatoare (s.a.)<sup>22</sup>.

Nu degeaba, astăzi se înlocuiește tacit termenul de *istoriografie* cu unul mai larg, de *cultură istorică*<sup>23</sup>, cercetându-se felul cum rezultatele cercetării academice sunt primite în societate și cum aceasta din urmă reacționează<sup>24</sup>, la rândul ei, influențând, nu rareori, reajustarea discursurilor despre trecut<sup>25</sup>. Cultura istorică a unei perioade oarecare nu se confundă cu felul în care oamenii ei înțeleg să-și reconstituie trecutul în manieră academică. Preocuparea pentru istorie se manifestă, implicit, și în alte domenii de semnificație, cum ar fi culturile funerare<sup>26</sup> sau ceremoniale<sup>27</sup>,

<sup>22</sup> Andrei Cornea, *Turnirul khazar. Împotriva relativismului contemporan*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 210–212.

<sup>23</sup> Nu am inventat acest concept, noi încercând să îi dăm o definiție mai clară și mai cuprinzătoare. Vezi Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, 446 p.

<sup>24</sup> Michel Rapoport, *La réception de Gibbon en France*, în Francis Claudon, André Encrevé, Laurence Richer (dir.), *L'Historiographie Romantique*, Paris, Éditions Bière, 2007, p. 111–118; Françoise Mélonio, *Gibbon, Chateaubriand et les origines chrétiennes de l'Europe moderne*, în Ivanna Rosi, Jean-Marie Roulin (dir.), *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 91–105. Pentru reflectarea secolului XVIII în gândirea veacului următor, vezi Catherine Thomas, *Le mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle (1830–1860)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, 636 p.

<sup>25</sup> Nici chiar trecutul imemorial al satului românesc nu a scăpat de instrumentările ideologice din secolul XX, o bună dovadă în această privință fiind cartea lui Antonio Momoc, *Capcanele politice ale sociologiei interbelice. Școala gustiană între carlism și legionarism*, București, Editura Curtea Veche, 2012, 412 p.

<sup>26</sup> Preferințele noastre se îndreaptă către Jean Didier Urbain, *La société de conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, 1978, 470 p. Cea mai convingătoare carte despre politizarea morții este aceea a lui Emmanuel Fureix, *La France des larmes. Deuils politique à l'âge romantique (1814/1840)*, Paris, Champ Vallon, 2009, 508 p.

<sup>27</sup> Vezi subcapitolul *Povestind moartea*, din Adela Toplean, *Pragul și neantul. Încercări de circumscriere a morții*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 241–245. Cităm acele investigații în care plecarea individului din această lume este înțeleasă, chiar și indirect, în termeni temporali: bunăoară, capitolul *Destinul sufletului și eterna reîntoarcere*, din cartea lui Ovidiu Balan, *Tema morții și a nemuririi în gândirea greco-latină*, Iași, Editura

monumentele<sup>28</sup> și cimitirele<sup>29</sup>, literatura de călătorie<sup>30</sup> sau confesivă<sup>31</sup>, canoanele estetice<sup>32</sup>,

Vasiliana '98, 2006, p. 114–118. Vezi, de asemenea, consistentele capitole *Ritualul funerar grec și mitul memoriei și Funcția ceremonială romană: funus imaginarium*, din cartea Laurei Mesina, *Uitarea Romei. Studii de arheologie a imaginarului*, Iași, Institutul European, 2015, p. 87–111, 112–151. Auto-perceperea individuală și colectivă prin raportare la inevitabila extincție a fiecăruia, dar și la itinerariile biografice imprevizibile determină semnificări surprinzătoare ale duratei de viață. Pentru cei interesați de cultura istorică a medievalității, semnalăm subcapitolul *Timpul, norocul schimbător și Moartea*, din excelenta carte a Cristinei Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă. Discursuri întretăiate*, București, Editura Universității București, 2016, p. 178–187; nu uităm nici de îndelungile strădanii ale lui Marius Rotar, *Moartea în Transilvania în secolul al XIX-lea*, vol. I–II, Cluj-Napoca, Editura Accent, 2006, 246 p., 720 p. Acest gen de investigații vizează și alte epoci, pentru aceea recentă distinguându-se în mod clar Mihaela Grancea, *Reprezentări ale morții în România epocii comuniste. Trei studii de antropologie funerară*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, 178 p.

<sup>28</sup> June Hargrove, *The Statues of Paris: an Open-Air Pantheon. The History of Statues to Great Men*, New York & Paris, The Vendome Press, 1989, 382 p. În peisajul istoriografic românesc se distinge categoric Ioana Beldiman, cu două volume despre sculptura de inspirație franceză în România (*Sculptura franceză în România, 1848–1931. Gust artistic, modă, fapt de societate*, București, Editura Simetria, 2005, 410 p.; *Sculpturi franceze. Un patrimoniu resuscitat*, București, Editura Simetria, 2005, 332 p.); există însă și alte abordări, mai contextualizate din punct de vedere politic, cum ar fi articolul lui Liviu Brătescu, *Inaugurarea statuii lui Ștefan cel Mare. Ritualuri, nostalgii, polemici (1883)*, în Andi Mihalache, Adrian Cioflâncă (coord.), *Ritualuri politice în România modernă*, număr special al revistei „Xenopoliana. Buletinul Fundației Academice «A. D. Xenopol» din Iași”, XIV, 2006, 1–4, p. 119–141.

<sup>29</sup> Samantha Matthews, *Poetical Remains. Poets' Graves, Bodies, and Book in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2004, 284 p.

<sup>30</sup> Irini Apostolou, *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIIIe siècle. Une iconographie de l'Orient méditerranéen*, Paris, Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2009, 448 p.

<sup>31</sup> Vezi Malik Allam, *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, 286 p.; Roger Chartier, Alain Boureau, Cécile Dauphin (eds.), *Correspondence. Models of Letters-Writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Cambridge, Polity Press, 1997, 162 p.; Amanda Gilroy, W. M. Verhoeven (eds.), *Epistolary Histories. Letters, Fiction, Culture*, Charlottesville & London, University Press of Virginia, 2000, 232 p.; Damien Zanone (dir.), *Le moi, l'histoire, 1789–1848*, Grenoble, ELUUG, 2005, 194 p.; idem, *Écrire son temps. Les mémoires en France de 1815 à 1848*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, 416 p.; Rodolphe Baudin et alii (dir.), *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles: des éditions aux inédits*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, 336 p.; Jelena Jovicic, *L'Intime épistolaire (1850–1900): genre et pratique culturelle*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, 202 p.; despre memorie ca „loc” al eului, cultivat fie prin scriitură, fie prin pictură, vezi Raluca Dună, *Eu, Autorul. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*, București, Editura Tracus Arte, 2010, 402 p.

<sup>32</sup> Sub influența teoriilor lui Maurice Halbwachs, Pierre Francastel vorbea despre „aspecte sociale ale simetriei” în secolele XV–XX sau despre primăvara ca mit poetic și, inevitabil, social în cadrul Renașterii italiene. Plecând de la premiza că „nu există memorie decât dacă există operă, în mod necesar în același timp individuală și comună”, Francastel arăta că „operele literare și plastice depindeau nu numai de emoțiile dar și de modurile de comunicare intelectuală a unei generații. [...] Pictorul joacă, deja, în aceeași măsură ca și poetul, un mare rol în formarea legăturii sociale, întrucât el contribuie la formarea limbajului și simbolurilor care sunt condiția necesară stabilirii de grupe sociale” (Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, traducere de Mircea Tomuș, București, Editura Meridiane, 1972, p. 379). Și pentru că am pomenit de Italia, mai precizăm că, în epoca modernă, această zonă a Europei și-a cucerit cu greu actualitatea culturală, vecinii percepend-o mereu doar ca muzeu al antichității romane; de aceea, călătoriile în peninsula erau mai mult deplasări în timp decât în spațiu. Vezi Göran Blix, *From Paris to Pompeii. French Romanticism and the Cultural Politics of Archaeology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, 308 p.; Elodie Saliceto, *Un voyage muséal: l'Italie au temps de Chateaubriand*, în Sarga Moussa & Sylvain Venayre (dir.), *Le voyage et la mémoire au XIXe siècle*, Paris, Créaphis Éditions, 2011, p. 119–134; nu este de neglijat nici subcapitolul *Du regard antiquaire à la recherche d'une Italie moderne*, în Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des français en Italie (milieu XVIIIe siècle – début XIXe siècle)*, Roma, École Française de Rome, 2008, p. 223–234; totodată, cel mai apropiat de ideea de cultură istorică este articolul semnat Ariane Devanthery, *Du savoir spécialisé au savoir vulgarisé*, în Gilles Bertrand, Alain Guyot (dir.), *Des «passeurs» entre science, histoire et littérature. Contribution à l'étude de la construction des savoirs (1750–1840)*, Grenoble, ELLUG, 2011, p. 109–123. Puse în scenă, expediții reale sau nu extra-teritorializau

gusturile<sup>33</sup>, muzeele<sup>34</sup>, hărțile<sup>35</sup>, peisajele<sup>36</sup>, grădinile<sup>37</sup>. Nu trebuie să identificăm *cercetarea profesionistă* cu *gustul public* pentru ceea ce a fost cândva<sup>38</sup>. Interesul față de istorie nu e totuna cu preocupările pentru scrierea ei, cele două registre concurând de cele mai multe ori și colaborând doar la nevoie:

În măsura în care istoria tradițională este obsedată de căutarea marilor adevăruri ale trecutului și de a acredita aceste adevăruri ca adevăruri ale tuturor, istoria orală ca „istorie trăită” aduce în prim-plan incidența dintre marea istorie și biografiile indivizilor, incidență ilustrată de mărturiile oamenilor. Așadar, *adevărul* istoriografiei clasice este substituit de *autenticul* istoriei trăite, al istoriei orale care celebrează subiectivitatea. [...] Dacă privim timpul biografic ca timp *interior* și cel istoric ca timp *exterior* se pot degaja două niveluri ale genului narativ ce asumă memoria și evenimentul: povestirea și istoria<sup>39</sup>.

Într-o monumentală lucrare, Doru Radosav subliniază că experiențele individuale și colective construiesc împreună un patrimoniu memorial comun, compus din valori normative și practici culturale structurate pe trei nivele de memorare: a) *mos majorum*, adică obiceiurile și cutumele strămoșilor, care formează o memorie „fossilă”, intangibilă,

---

și exotizau contemporani pe jumătate periculoși, pe jumătate fascinanți, menținându-i într-un spațiu imaginar, a cărui geografie noi o controlăm din condei, de la mare distanță. Vezi David Chataignier, *Le sujet turc sur la scène française des XVIIe et XVIIIe siècles: un voyage dans le tragique, du récit d'Orient à la tragédie*, în Loïc P. Guyon & Sylvie Requemora-Gros (dir.), *Voyage et théâtre*, Paris, Presses de l'Université de Sorbonne, 2011, p. 53–70.

<sup>33</sup> Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Champ Vallon, 2008, 388 p.; Patrick Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 534 p.; totuși, mai reprezentativă pentru complicitățile dintre politică și pictură – cu certe reverberații în administrarea imaginilor despre trecutul colectiv – este lucrarea lui Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830–1848*, New Haven & London, Yale University Press, 1988, 310 p.

<sup>34</sup> Peter Aronsson, Gabriella Elgenius (eds.), *National Museums and Nation-Building in Europe, 1750–2010. Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London & New York, 2015, 212 p.

<sup>35</sup> Hărțile ne spun multe despre așezarea timpului în spațiu, despre geografiile simbolice și despre imaginariile cartografice rezultate din aplicarea câtorva principii identificate de Corin Braga: antropologic, magic, mitic, teologic, geometric-estetic, axiologic, epistemologic, psihologic, ideologic. Vezi Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 47–57.

<sup>36</sup> Karl Appuhn, *Inventing Nature: Forests, Forestry, and State Power in Renaissance Venice*, în „The Journal of Modern History”, 72, December 2000, p. 861–889. Mutațiile estetice și distanțările dintre frumos și sublim se reflectau, datorită romanticilor, și în temporalizările naturii: vezi Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2007, 270 p.; Nicholas Green, *The Spectacle of Nature. The Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester University Press, 1990, 228 p.

<sup>37</sup> Sophie Le Ménahèze, *L'Invention du jardin romantique en France, 1761–1808*, Neuilly-sur-Seine, Éditions Spiralithe, 2001, 570 p.; Monique Mosser, Philippe Nys (dir.), *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Vassivière-en-Limousin, Les Éditions de l'Imprimeur, 1995, 552 p.

<sup>38</sup> Complicata relație dintre dramaturg, creația lui și felul în care spectatorii/regizorii îi ripostează a fost bine definită de Christophe Charle, într-un capitol de carte intitulat *Sociologie et histoire: le défi du théâtre*. Vezi, pe larg, Christophe Charle, *Homo Historicus. Réflexions sur l'histoire, les historiens et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 75–87. Mai aplicat pe domeniul uzajelor sociale ale trecutului este Christian Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996, 316 p.; pentru cazul românesc, vezi Alexandru Istrate, *De la gustul pentru trecut la cercetarea istoriei. Vestigii, călătorii și colecționari în România celei de-a doua jumătăți a secolului XIX*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2015, 452 p.

<sup>39</sup> Doru Radosav, *Istoria din memorie. Încercări de istorie orală*, Cluj-Napoca/Gatineau, Argonaut/Symphologic Publishing, 2016, p. 7, 301. Unii contestă utilitatea unor asemenea lucrări, însă aplicabilitatea teoriilor comentate de Doru Radosav este probată, involuntar, de Andrea Fehér, *Sensibilitate și identitate în izvoarele narrative maghiare din secolul al XVIII-lea*, Cluj-Napoca, Editura Mega/Argonaut, 2012, 312 p.



o memorie mitică și legendară, pe care se întemeiază identitatea culturală a unei comunități; b) *fama publica*, adică opinia publică, legată nu atât de timpul trecut ca în cazul lui *mos majorum*, cât mai ales de timpul prezent; și înseamnă ceea ce este cunoscut de către toți membrii comunității ca opinie și ca experiență medie: „ceea ce se spune”; este o memorie cu un autor colectiv anonim, fiind, din acest motiv, confuză, vagă ori esențializată; c) *multa alia* sunt mărturiile ce alimentează în continuu memoria identitară a comunității și care transmite celorlalți amintiri directe și personale<sup>40</sup>.

Apoi, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că fiecare istoriografie ilustrează, mai mult sau mai puțin conștient, o etapă din istoria formelor de a ști<sup>41</sup>. Altfel spus, orice perioadă din istoria scrisului istoric are ca impuls o anumită teorie despre cunoaștere, despre adevăr și metodele de a-l descoperi<sup>42</sup>. Această concepție nu este însă exclusiv livrescă, societatea vremii participând la formularea ei, cu toate sensibilitățile, prejudecățile și modelele care o caracterizau<sup>43</sup>. Se știe, bunăoară, că populația pariziană care asista la marile momente ale Revoluției din 1789 își dorea teatralizarea imediată a acestor momente de istorie recentă, cerând punerea lor pe scenă; își asigura astfel posibilitatea de a comenta noile „fapte istorice” și de a-și impune propriile reprezentări asupra evenimentelor<sup>44</sup>.

*Cultura istorică* este un ansamblu de idei, teorii, valori, reprezentări, simboluri și practici împărtășite total sau parțial de către istoric și publicul său<sup>45</sup>. Ea își pune amprenta asupra metodelor<sup>46</sup> și intențiilor<sup>47</sup> cu care este reconstituit și asumat trecutul<sup>48</sup>,

<sup>40</sup> Doru Radosav, *op. cit.*, p. 306.

<sup>41</sup> Povestea omului nu a fost restrânsă, de la începuturi, la trecutul acestuia, locul său în cadrul Creației fiind găsit în variate și cuprinzătoare istorii naturale, în care umanitatea era un actor notabil, dar nu singurul. Drumul de la istoria Universului la istoria universală nu a fost chiar scurt. Vezi Bertrand Binoche, *Les trois sources des philosophies de l'histoire (1764–1798)*, Les Presses de l'Université Laval, 2008, 248 p.

<sup>42</sup> Se face distincția dintre *adevărul de dicționar* (o definiție bazată pe corespondența dintre realitate și informațiile pe care le dăm despre ea), *adevărul axiomatic* (un postulat matematic acceptat ca atare, fără a fi pus la îndoială), *adevărul demonstrabil* (obținut printr-o succesiune de deducții), *adevărul logic* (de factură tautologică, totuna cu banalul) și *adevărul exemplificat* prin situații ce metonimizează multe altele la fel. Vezi I. Maxim Danciu, *Adevăr și interes. Din perspectiva sociologiei cunoașterii și a antropologiei filosofice*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2001, p. 115.

<sup>43</sup> Peter Burke, *O istorie socială a cunoașterii. De la Gutenberg la Diderot*, traducere de Liliana Scărlătescu, Iași, Institutul European, 2004, p. 27–38. Oprindu-se la raporturile dintre scriitor și cititor în prima jumătate a secolului XIX, Liviu Papadima vorbește de *tranzactarea mesajului*: „[...] «mesajul» e un obiect tranzacțional prin excelență în comunicarea literară. Pe acest palier se realizează ceea ce se cheamă «negocierea sensului». [...] Modul discreționar – din partea autorului sau a naratorului – de a gestiona spunerile și tăcerile este adesea compensat prin manevre explicative și strategii ale politeții” (Liviu Papadima, *Literatură și comunicare. Relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 161). În Principatele Române din acea epocă nu se născuse încă așa-numita *la fureur du lire* pe care istoricii din Vest o pun în ecuație cu celebrele cabinete de lectură, cu cititul în comun, cu discutarea aprinsă a celor lecturate și cu afirmarea, pe această cale, a opiniei publice în Franța pre-revoluționară. Vezi Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 387.

<sup>44</sup> Stéphane Santerres-Sarkany, *Teoria literaturii*, traducere de Cristiana Nicola Teodorescu, București, Cartea Românească, 2000, p. 101.

<sup>45</sup> Am încercat să definim conceptul de *cultură istorică* într-un text tradus în engleză și apărut cu un deceniu și mai bine în urmă. Vezi Andi Mihalache, *Inside the Heritage Idea: Facts, Heroes, and Commemorations in the Twentieth Century*, în *SUBB, Historia*, volume 50, number 1, June 2005, p. 131–132.

<sup>46</sup> G. R. Elton, *The Practice of History*, Colins/Sydney University Press, 1969, 224 p.

<sup>47</sup> La întrebarea „ce este istoria?” s-a răspuns cu alte întrebări, cum ar fi acelea formulate de David Cannadine (ed.), *What is History Now?*, Palgrave MacMillan, 2002, 172 p.; sau de Anthony Grafton, *What Was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2009, 320 p. În spațiul francez interogațiile au fost înlocuite de constatări, inventare, bilanțuri: Jean-Claude Ruano-Borbalan, *L'histoire aujourd'hui*, Paris, Sciences Humaines Éditions, 1999, 474 p.

<sup>48</sup> Despre condiția istoricului, fie el medieval ori modern, există volume de anvergură cum ar fi acela coordonat de Bernard Guenée, *Le métier d'historien au Moyen Age. Études sur l'historiographie médiévale*,

asupra noțiunii de adevăr<sup>49</sup>, asupra viziunilor despre lume<sup>50</sup> și propria identitate<sup>51</sup>, asupra modalităților de construire a sensului istoric<sup>52</sup> (selectarea informațiilor, punerea lor în intrigă) și de racordare individuală ori colectivă la o durată<sup>53</sup>, aleasă și aceasta, deloc aleatoriu, în acord cu puterea ei de semnificare, de exemplificare a componentelor mai sus amintite<sup>54</sup>. Prin *cultură istorică* înțelegem, altfel spus, felul cum povestea unui eveniment ori a unei personalități istorice este „citită” și reajustată în stradă. Iată doar câteva dintre articulațiile acestui concept:

a) emițătorul discursului istoric, în general oficial sau academic; formația istoricului (școli, profesori, orientări politice, religioase);

b) receptorul acestui discurs, publicul avizat și mai ales cel „profan”, adică școlar, politic, militar; gradul lui de instrucție, situația socială, sociabilitățile de lectură, formele de diseminare și de consumare a informației cu caracter istoric cum ar fi poezia<sup>55</sup>,

---

Paris, Publications de la Sorbonne, 1977, 330 p.; sau, acela demult clasicizat, al lui Guy Thuillier & Jean Tulard, *Le métier d'historien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 126 p. Chestionări de această factură apar în ultima vreme și la noi. Vezi Gabriel Moisa, Sorin Șipoș, Igor Șarov (coord.), *Statutul istoriei și al istoricilor în contemporaneitate*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2013, 440 p.

<sup>49</sup> Vezi capitolul *La vérité* din lucrarea lui Jean Ullmo, *La pensée scientifique moderne*, Paris, Flammarion, 1969, p. 198–217. De aici deducem felurite accepții al științei: cheie universală de înțelegere prealabilă a lucrurilor; servitoare a unor adevăruri paradigmatic ce-și selectează exemplele convenabile, apte să le legitimizeze la nesfârșit hegemonia; tehnică de separare, din aproape în aproape, a erorilor de certitudine, fără a se urmări neapărat și un progres în cunoaștere; căutare continuă a unor noi adevăruri, pe cale demonstrativă, aici și acum, prin experiment și observație.

<sup>50</sup> Donald R. Kelley, *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law, and History in the French Renaissance*, New York & London, 1970, 322 p.; George Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, 452 p.; Claude Gilbert-Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVIe siècle (1560–1610)*, Paris, A. G. Nizet, 1977, 668 p.; Arnaldo Momigliano, *The Classical Foundations of Modern Historiography*, Berkeley & Los Angeles & Oxford, University of California Press, 1990, 162 p.; Woodruff D. Smith, *Politics and the Sciences of Culture in Germany, 1840–1920*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1991, 298 p.; Robert J. Richards, *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2002, 588 p.; Neil Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford University Press, 2004, 484 p.; Reinhart Koselleck, *Conceptul de istorie*, traducere de Victor Neumann și Patrick Lavrits, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2005, 130 p.; Victoria Caroll, *Science and Eccentricity: Collecting, Writing and Performing Science for Early Nineteenth-Century Audiences*, London, Pickering & Chatto, 2008, 254 p.; Gavin Budge (ed.), *Romantic Empiricism. Poetics and the Philosophy of Common Sense, 1780–1830*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010, 202 p.; Harald Haarmann, *Myth as Source of Knowledge in Early Western Thought. The Quest for Historiography, Science and Philosophy in Greek Antiquity*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2015, 266 p.

<sup>51</sup> Claude Nicolet, *La fabrique d'une nation. La France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2003, 361 p.; vezi și capitolul despre regionalism din Robert Gildea, *The Past in French History*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, p. 166–215. În istoriografia românească, substratul politic al acestor re-identificări pe criterii regionale a fost surprins de Adrian Cioflâncă, *Naționalism și parohialism în competiție. Note pe marginea dezbaterilor politice privind unirea Principatelor Române*, în Dumitru Ivănescu, Cătălin Turliuc, Florin Cântec (coord.), *Vârstele Unirii. De la conștiința etnică la unitatea națională*, Iași, Fundația Academică „A. D. Xenopol”, 2001, p. 109–134.

<sup>52</sup> Jörn Rüsen (ed.), *Meaning and Representation in History*, New York & Oxford, Berghan Books, 2008, 274 p.

<sup>53</sup> Donald J. Wilcox, *The Measure of Times Past. Pre-Newtonian Chronologies and the Rhetoric of Relative Time*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987, 302 p.

<sup>54</sup> Multe sugestii ne-au fost date de cartea lui Jörn Rüsen, *Studies in Metahistory*; vezi notele pe marginea ei, Andi Mihalache, *Despre narațiune ca experiență a timpului*, în idem (coord.), *Istoria culturală astăzi*, număr special al revistei „Xenopoliana”, X, 2002, p. 173–183.

<sup>55</sup> Harald Toliver, *That Past that Poets Make*, Harvard University Press, 1981, 256 p.; mai nou, Elizabeth M. Tyler, *Poetics and the Past: Making History with Old English Poetry*, în Elizabeth M. Tyler & Ross Balzaretto (eds.), *Narrative and History in the Early Medieval West*, Brepols Publishers, 2006, p. 225–250.

teatrul<sup>56</sup>, opereta<sup>57</sup>, romanul istoric<sup>58</sup>, cinematograful<sup>59</sup>;

c) pe de o parte, noțiunile cu ajutorul cărora istoricii reconstituie trecutul (adevăr, probitate, argumentație), iar pe de altă parte, valorile, de obicei diferite, prin intermediul cărora societatea își însușește informațiile date de istoric (bine, frumos, pitoresc, eroic);

d) modalitățile „silenzioase” prin care istoricii prezervă cunoașterea despre trecut (articole, cărți, tratate, volume de documente, arhive) și practicile comemorative prin

---

În cultura română, există multe asemenea demersuri, din care menționăm capitolul *Sentimentul patriei și sensul istoriei*, în Ioana M. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Pitești/București, Editura Paralela 45, 2005, p. 143–152.

<sup>56</sup> Dana Percec, *Despre corp și ipostatele sale în teatrul shakespearean*, traducere de Adina Baya și Luiza Caraiuan, Timișoara, Editura Bastion, 2008, 410 p.; Ana-Maria Ștefan, *Aspecte ale alterității în drama istorică. Secolul al XVI-lea european în viziunea romantică*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2007, 265 p. Pentru teatralizarea cunoașterii în cultura noastră, edificator este capitolul „În labirintele acelor curioase povești ce le citisem”. Știință, fantezie, vis în fragmentele eminesciene, în Iliana Gregori, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, București, Editura Art, 2009, p. 184–218. De asemenea, nu uităm utilizarea melancoliei poetice drept tehnică de fixare, în imaginarul colectiv, a unor momente de marcă ale trecutului istoric; lirismul unor versuri eminesciene de mare popularitate a instituit o serie de *topoi* prin care diverse fapte și personaje devin permanente ale memoriei culturale. Vezi capitolul *Gândirea mea în vremi trecute-noată...*, în George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 193–236. Studiul „vulgarizării” lui Eminescu în sensul pătrunderii versurilor sale în corpul social a fost dusă mai departe, cu mult aplomb, de Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini: construcția unui canon, emergența unui mit*, București, Cartea Românească, 2008, 362 p.

<sup>57</sup> Despre „funcția operei ca formatoare a modului de a privi realitatea”, vezi Moritz Csáky, *Ideologia operetei și modernitatea vieneză. Un eseu de istorie a culturii*, traducere de Cristina Spinei, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2013, p. 84–87. Din păcate, în subcapitolul *Spațiul memoriei culturale*, autorul „se predă” teoriilor lui Eric Hobsbawm: „[...] identificarea clișeizată cu un trecut cultural «inventat» se bazează în mod direct pe acea intermediere muzicală, așa cum era transpusă de opereta vieneză”. Avem bănuiala că prezentarea muzicii țigănești drept muzică națională maghiară a fost, din perspectiva autorului, păcatul capital al austrieicilor.

<sup>58</sup> Maurice Samuels, *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth Century France*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2004, 280 p.; mai concret, vezi Corinne Saminadayar-Perrin, *Le Roman de la momie: apories d'un improbable roman historique*, în „Revue des Sciences Humaines”, nr. 277, janvier–mars 2005, p. 71–88; despre resemnificările medievalității în romanele lui Walter Scott, vezi capitolul *Evl Mediu în Ivanhoe*, în Michel Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, traducere de Em. Galaicu-Păun, Chișinău/București, Editura Cartier, 2004, p. 378–391. La începutul anilor '60, Roland Barthes ataca istoria literară tradițională; în cadrul disputei de la începutul anilor '60 cu Raymond Picard, Barthes susținea trecerea de la univocitatea istoriilor generale ale literaturii către abordările diversificate ale antropologiei istorice. În lucrarea *Sur Racine* (1963), el „dorea un studiu al mediilor la care participa Racine, un studiu al publicului său, un studiu al actelor și mentalităților colective, al formației intelectuale a publicului și autorilor (s.n. A.M)” (Clément Moisan, *Istoria literară*, traducere de Maria Ivănescu, București, Cartea Românească, 2000, p. 103–104). Schimbarea de concepție în critica literară franceză era destul de repede sesizată și în România. Într-un articol publicat în 1969 și retipărit în 1981, Nicolae I. Popa identifica două „tabere”: cea pozitivistă, axată pe viețile scriitorilor și aceea „nouă”, care susținea o istorie literară „de interpretare”, mai comprehensivă și mai preocupată de „universul imaginar” al operei (vezi capitolul *Tendințe noi în critica franceză actuală*, în N. I. Popa, *Studii de literatură comparată*, Iași, Editura Junimea, 1981, p. 72). Drept consecință, investigarea literaturii din secolul XIX ca sursă a istoriei sociale ori culturale și-a găsit concretizări la Daniel Vighi, *Personajul istoric în literatura pașoptistă*, Brașov, Editura Aula, 2003, 103 p.; Andrei Bodiu, *Șapte teme ale romanului postpașoptist*, Pitești/București, 2002, 178 p., și Carmen Duțu, *Masculin-feminin în romanul postpașoptist: o abordare de gen*, Timișoara, Editura Brumar, 2011, 226 p. O realitate socială marginală la propriu și figurat, mahalaua, a fost reconstituită prin intermediul reprezentărilor ei literare, de Georgiana Sârbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G. M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Cartea Românească, 2009, 235 p. O monografie a lumii românești dintre cele două războaie mondiale – ficționalizată prin beletristică – a fost publicată de Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, București, Editura Art, 2009, 324 p.

<sup>59</sup> Vezi David Gillespie, *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, London, Wallflower, 2000, 114 p.; Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin, University of Texas, 2001, 272 p.; Pam Cook, *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*, London & New York, Routledge, 2005, 208 p. În cazul nostru se distinge cercetarea Aureliei Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste. Représentations de l'histoire nationale*, București, Editura Universității București, 2011, 580 p.

care societatea, insistând pe oralitate, imagine și spectacol (așa-zisul *performance*), înțelege să pună în aplicare, să *exerseze* și astfel să conserve istoria știută;

e) modul în care istoricul profesionist se arată dispus să țină cont de reacțiile publicului său, uneori exagerate, redimensionându-și ori nu scriitura;

f) complementaritatea dintre *informațiile istorice* verificate cu *opiniile* imediate, apoi cu *semnificațiile* sociale de durată, date istoriei în stil vulgarizant, fantasmatic, clișeizant;

g) felul în care istoricii și societatea reacționează față de hazarduri, erorile de interpretare integrându-se în însăși evoluția și progresul cercetărilor<sup>60</sup>. Deși adună o infinitate de anacronisme, instrumentări, invenții și manipulări, cultura istorică nu falsifică nimic în mod iminent; comportă o însemnată doză de spontaneitate și de inocentă căutare a unor noi idealuri; dar slujește cu sârg marea noastră slăbiciune: aceea de a crea mai multă biografie decât am avut în realitate<sup>61</sup>. Căci oricât ne-am strădui, memoria culturală se limitează la un număr relativ restrâns de *topoi*; pe care, când și când, noi îi reordonăm, implicându-i în mereu alte configurații, dătătoare, sperăm, de sensuri revigorate ale devenirii. Cultura istorică a unei perioade însumează și metesează, așadar, toate uzajele artistice, politice și mai ales sociale ale trecutului, ele având sarcina de a oferi unei comunități antecedentele ideale care îi pot explica, legitima ori măguli prezentul. Evocările mai riguroase și cele mai aproximative nu pot fi claustrate în antiteze rigide, cum ar fi adevăr versus minciună. Felul în care o societate își ocrotește ori își brutalizează erorile face și el parte din cultura istorică a celui moment. Ne conving, în acest sens, amintirile lui Alexandru Solomon, autorul unui documentar extrem de complex: atât despre jefuirea Băncii Naționale în iulie 1959, cât și despre realizarea imediată a unui film – firește, propagandistic – despre acel eveniment, în 1960:

Pe măsură ce avansam cu interviurile, am înțeles că nici memoria martorilor nu conținea o explicație plauzibilă, completă în privința motivelor care i-au determinat pe cei șase acuzați să făptuiască jaful. Martorii ofereau o multiplicitate de puncte de vedere contradictorii, care iluminau mici porțiuni din trecutul real, dar imaginea de ansamblu rămânea de neînțeles. Tot acest puzzle începea să se ordoneze însă dacă priveam întregul ca pe un performance sau mai degrabă ca pe o suită de performance-uri regizate de oameni diversi în scopuri foarte diferite. Una dintre legendele care au circulat în epocă pretindea că gangsterii înscenaseră jaful ca și cum ar fi fost o secvență dintr-un film, aducând la fața locului camere de luat vederi și echipament de iluminare. Memoria colectivă a jafului era viciată de asemenea elemente fabulatorii: investigând, am aflat că pe aceeași stradă unde se petrecuse atacul asupra mașinii băncii avusese loc, într-adevăr, o filmare cu câteva săptămâni înainte și, în consecință, zvonurile au combinat cele două întâmplări. Ficțiunea părea să fi stăpânit această poveste de la început. Apoi, evenimentul a fost preluat de autorități, care au pus în scenă propria lor ficțiune (filmul Reconstituirea), la care au participat – flatați, dacă este să dăm crezare arhivelor – chiar autorii jafului. Martorii ficționalizau și ei, fiecare în felul său, amintirile despre eveniment, dar și amintirile lor despre proiecția Reconstituirii și efectul pe care l-a produs filmul asupra lor atunci când l-au vizionat. În fine, veneam eu, cu propria mea mizanscenă. Am propus câtorva dintre personajele principale să participe la această nouă punere în scenă, să devină parte a unui performance care să scoată la iveală trecutul: vecinii uneia dintre acuzate spionau și

<sup>60</sup> Am mai abordat chestiunea în Andi Mihalache, *Măștile adevărului: de la teoria istoriei la studiul de caz, în Inovație și interdisciplinaritate în cercetarea arheologică și istorică: teorii, metode, surse*, Supliment al AIIX, tom LI, 2014 (coord. Andi Mihalache, Dan Aparaschivei, Gheorghe Cliveti, Alexandru Simon), p. 343–362.

<sup>61</sup> Estelle Zhong, *La reconstitution comme pratique artistique. Les faux souvenirs dans la fabrique de l'Histoire*, în „Revue Française d'Histoire des Idées Politiques”, 39, 1/2014, p. 19–26. Mai precis, „Le plaisir de la reconstitution pour les spectateurs, comme pour les *re-enactors*, réside le plus souvent dans l'opportunité de vivre des événements majeurs de l'histoire, éloigné dans le temps, que l'on n'a pas eu la chance de vivre” (*ibidem*, p. 21).

bârfeau de la aceeași fereastră, o colegă de celulă mergea în vizită la fostul sediu unde Securitatea i-a anchetat pe făptuitori, cameramanul și-a luat camera și mi-a arătat cum a filmat anumite scene din Reconstituirea etc. Uneori, în decursul acestor filmări la bancă, la tribunal sau în fosta clădire a arestului Securității, am făcut interviuri și i-am chestionat pe martori, alții i-am pus doar în situații și locuri similare cu cele din epoca jafului. Astăzi cred că demersul meu ar fi fost mai consecvent și că ar fi declanșat momente de retrospecție mai profundă dacă, pe măsură ce vizitau decorurile și repetau unele gesturi, martorii ar fi verbalizat experiența rememorării. (La vremea aceea nu văzusem filmul Shoah al lui Claude Lanzmann, în care acest procedeu este principiul de bază al revizitării trecutului.)<sup>62</sup>

Istoria și fabulația, mitologia și știința se mixează neîncetat, conservându-se sub diferite deghizări, ca memorie culturală și ca eternă sursă de alimentare a reprezentărilor colective despre ceea ce-a fost cândva. La baza unei culturi istorice stau diversele compatibilizări între domenii de semnificație eterogene; astfel încât un artificiu textual cu care se identifică un romancier din secolul XXI este exemplificat printr-un discurs celebru din vremea Romei antice. Ocupându-se de *retorica enumerării*, Umberto Eco ia în calcul așa-numitele *acumulări*: niște secvențe și juxtapuneri de termeni aparținând aceleiași sfere conceptuale. Și una din formele de acumulare este *conglomeratul*, „o secvență de cuvinte sau fraze care semnifică toate același lucru și în care același gând e reprodus în nenumărate feluri. Acest procedeu corespunde principiului «amplificării retorice», atât de faimos ilustrată de cel dintâi discurs al lui Cicero împotriva lui Catilina din Senatul roman (63 î.Hr.): «Până când vei abuza, Catilina, de răbdarea noastră?»<sup>63</sup>. Recurențele și chiar redundanțele discursive construiesc suprasemnificări narrative susceptibile de a fi preluate de generațiile următoare, care le transformă în referințe inevitabile, simbolice, metonimice; și în *evergreen*-uri ale memoriei culturale.

Esența unui eveniment stă în *urmele*<sup>64</sup> pe care le impregnează în mintea contemporanilor, ele fiind ulterior folosite la reconstrucția socială a memoriei sale<sup>65</sup>. Prin

<sup>62</sup> Alexandru Solomon, *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 62–63.

<sup>63</sup> Umberto Eco, *Confesiunile unui tânăr romancier*, traducere de Ioana Gagea, Iași, Editura Polirom, 2011, p. 146–147.

<sup>64</sup> Fenomenologia consideră că ne apropiem de „anticamera” cunoașterii dacă tratăm experiențele istorice colective drept condiții de posibilitate ale adevărului. Combătându-l pe Wilhelm Dilthey (1833–1911), care miza mult pe sincopel devenirii istorice, fenomenologia arată că intermitențele survenite în evoluția noastră nu dețin un rol decisiv: „[...] această discontinuitate nu există, deoarece există o istorie, adică tocmai o *reluare neîncetată a trecutului lor de către oameni* și o propensiune spre viitor; suprimarea continuității istorice înseamnă negarea existenței sensului în devenire; or, trebuie să existe sens în devenire, nu pentru că oamenii gândesc acest sens sau nascocesc sisteme ale sensului istoriei, ci pentru că *oamenii trăind, și trăind împreună, secretă sens* (s.n. A.M.)” (Jean-François Lyotard, *Fenomenologia*, traducere de Horia Gănescu, București, Editura Humanitas, 1997, p. 96). Prin acest citat reîmprospătăm bătrâna dispută despre menirea istoriei: să înțeleagă trecutul sau să-l explice? Adepții explicării sunt reprezentați ai *filosofiei analitice*, cum ar fi Bertrand Russell (1872–1970) și Ludwig Wittgenstein (1889–1951); ei resping fenomenul psihic al empatiei/înțelegerii ca fiind lipsit de științificitate și susțin că istoricul poate fi luat în serios numai dacă deslușește niște legi după care s-ar derula fenomenele istorice. Preopinenții care vin din zona *hermeneuticii existențiale* – ipostaziate de Martin Heidegger (1889–1976) – cred că adevărul nu ne este accesibil decât printr-o înțelegere instantanee și intuitivă, facilitată de transpunerea celor de astăzi în psihicul celor din trecut, pentru a le surprinde gândirea din „interiorul” mecanismelor ei; abia după asta ar urma și găsirea argumentelor logice, necesare explicației. În cea de-a doua direcție se situează și Neagu Djuvara, *Există istorie adevărată? Despre „relativitatea generală” a istoriei. Eseu de epistemologie*, București, Editura Humanitas, 2004, p. 53–58. Și fiindcă ne preocupă oricum *urmele* pe care le strâng istoricii pentru a construi întregul unei imagini despre trecut, semnalăm o polemică elegantă și bine argumentată, *empirism – antiempirism*, între George Bodi și Mircea Anghelinu, găzduită, la rubrica *Dezbateri istoriografice*, de *AIX*, tom XLIX, 2012, p. 363–368, 369–374.

<sup>65</sup> François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien: entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 321. În istoriografia noastră se distinge Nicolae Mihai, *Revoluție și*

urmare, luăm în calcul nu atât erudiția, cât *identitatea cultural-istorică a unei societăți*, urmărindu-i evoluția și modalitățile prin care oamenii au exprimat-o de-a lungul timpului. Să ne amintim cum glosa Alexandru Dragomir într-un subcapitol de carte numit, simplu, *Istoria*:

Experiența plus învățarea înseamnă tradiție. Tradiția nu este istorie, ba chiar, în măsura în care ea se întemeiază pe păstrare și pe neschimbare (transmiterea către descendenți a unor cunoștințe acumulate), ea este chiar contrară istoriei. [...] *A păstra* ceva nu înseamnă doar a vrea ca acel ceva să fie permanent sau măcar să fie în continuare valabil, ci în mod primordial înseamnă a-l păstra independent de valabilitatea actuală, așadar a păstra mărturia a ceva trecut. Trecut înseamnă în acest caz nu ceea ce a fost și nu mai este, ceea ce a trecut în mod definitiv, ci ceea ce se păstrează ca element de formare a actualului și care, întemeind actualul, capătă sensul lui *de unde ne tragem*<sup>66</sup>.

Despre ce tradiție anume este aici vorba ne lămurește însă Alexis Nouss, când stabilește principalele reperi ale modernității:

Autoritatea tradiției ca referință este înlocuită de valorizarea fidelității față de actualitate. Trecutul ca atare nu este respins, lui i se refuză rolul de model, funcția normativă. [...] Aceasta este modernitatea unor prezenturi mereu reînnoite și a unor trecuturi ce cresc de fiecare dată ca număr [...], capacitatea societății contemporane de a clasiciza produse datând de ieri, de alaltăieri. Coca Cola „clasică” [...]. Dar asta nu înseamnă să confundăm tradiția cu nostalgia după o adolescență pierdută? Probabil în așa fel încât acest gen de fenomene să se înscrie imediat într-o tradiție, nu înseamnă să-ți mărturisești teama că ele nu ar putea, prin ele însele, să se înscrie în istorie sau s-o înfrunte? Pentru a se legitima, tradiția modernității nu trebuie să uite că ea e obligată, de asemenea, să probeze modernitatea tradiției. [...] Această tradiție a modernității este legată de însuși conceptul de tradiție, care a suferit o transformare radicală. Ce anume făcea ca un fapt cultural să se înscrie într-o anumită perioadă istorică pentru a dobândi o valoare? Nu doar această perioadă în sine era aceea care-i putea conferi greutate, ci și expunerea lui în fața unui număr de spectatori/cititori/ascultători al căror consens oferea acelui fapt cultural statutul său de valoare<sup>67</sup>.

Aducem sub ochii cititorilor multe citate, dar pentru ca acestea să nu încropească o galerie de înțelepciuni primite de-a gata, recunoaștem că ele trebuie să dea plauzibilitate distanței pe care Mieke Bal o puneă între *filosofia istoriei și gândirea istorică*: filosofia chestionează trecutul din perspectiva prezentului doar ca să ne dea o imagine concluzivă despre el; spre deosebire de gândirea istorică, filosofia nu-l reconstruiește etapă cu etapă și nu-i explică evenimentele din punct de vedere causal. Pentru un articol care ar vrea să articuleze ideea de cultură istorică – în toată varietatea și eterogenitatea componentelor ei – nimic nu poate fi mai grăitor decât faptul că deducem mai sus-numita diferență dintr-un volum de studii despre artă și estetică<sup>68</sup>.

*mentalitate în Țara Românească (1821–1848). O istorie culturală a evenimentului politic*, Craiova, Editura Aius PrintEd, 2010, 360 p.

<sup>66</sup> Alexandru Dragomir, *Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 180–181.

<sup>67</sup> Alexis Nouss, *Modernitatea*, traducere de Viorica Popescu și Gheorghe Crăciun, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 28, 31, 33, 34.

<sup>68</sup> Mieke Bal, *Ecstatic Aesthetics: Metaphoring Bernini*, în Claire Farago & Robert Zwijnenberg (eds.), *Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2003, p. 5.

Literatura și arta ofereau elemente care, în funcție de contextul social și politic, participau la discursurile identitare ale secolelor XVII–XX. De aceea contăm pe abordările care văd documentul sau imaginea nu doar ca un simplu *text*, ci ca *discurs*, ca formă de intersubiectivitate, de comunicare între un emițător și un receptor<sup>69</sup>. Cercetările de această factură pleacă de la următoarea premiză: nici spectatorii obișnuiți și nici oamenii politici nu au acceptat prea ușor postura de consumatori docili, impunându-se deseori drept *coautori* ai unei opere literare sau artistice. De aceea, produsele culturale s-au dovedit, nu rareori, rezultatul unor *tranzacții* între gusturile momentului și viziunea artistului/scriitorului, între criteriile estetice și acelea ideologice, între inovațiile intelectuale și exigențele cenzurii<sup>70</sup>. Am subliniat cuvântul *tranzacție* pentru că joacă – după cum o dovedea Liviu Papadima – un rol esențial în modul cum explică geneza operei de artă ca rezultat al „unei negocieri între un creator sau o clasă de creatori și instituțiile și practicile societății”<sup>71</sup>. Plecând de la această idee a lui Stephen Greenblatt, Roger Chartier glosează pe marginea polemicii dintre istoricii americani – fascinați de Ferdinand de Saussure și atrași de principiile vestitei *linguistic turn* – și cei europeni, fideli istoriei ca știință socială. Francezul arată că adepții turnurii lingvistice „consideră limbajul un sistem închis de semne ale căror relații produc semnificația de la sine. Construcția sensului este astfel detașată de orice intenție sau control subiectiv deoarece este atribuită unei funcționări lingvistice automate și impersonale. Realitatea nu mai trebuie gândită ca o referință obiectivă, exterioară discursului, ci constituită de și în limbaj”<sup>72</sup>. Din tabăra adversă, a științelor sociale, se „consideră ca ilegală reducerea practicilor constitutive ale lumii sociale la principiile care comandă discursurile. A recunoaște că realitatea trecută nu este accesibilă (cel mai adesea) decât prin intermediul textelor care

<sup>69</sup> Menționăm dezbaterile din domeniul teoriei literare care au repercusiuni în cercetarea istorică și mai ales în istoria culturii. Jonathan Culler stabilește o legătură între fenomenologia lui Edmund Husserl, din anii '20, și estetica receptării susținută de Hans Robert Jauss, în anii '70 ai secolului XX. După Culler, fenomenologia vrea să ocolească problema separării dintre conștiință și lume, concentrându-se pe realitatea aparentă a obiectelor, așa cum sunt percepute de către subiectivitatea noastră. În ceea ce privește lectura, „se poate afirma că opera nu este ceva obiectiv, nu există independent de cel care o receptează, ci este chiar experiența cititorului. Astfel, critica poate împrumuta forma unei descrieri a progresiei descifrării unui text de către cititor, analizând modul în care cititorii ajung la sensul textului făcând legături, citind printre rânduri, anticipând și speculând, pentru ca apoi așteptările lor să fie confirmate sau infirmate. O altă versiune a fenomenologiei care pleacă de la cititor este denumită «estetica receptării» (Hans Robert Jauss). O operă este un răspuns dat întrebărilor formulate de un «orizont de așteptare». Prin urmare, *interpretarea operelor literare ar trebui să se concentreze nu pe experiența unui anumit cititor, ci pe istoria receptării operei și pe relația ei cu normele estetice mutabile și așteptările care îi îngăduie să fie citită în diferite epoci* (s.n. A.M.)” (Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 140–141).

<sup>70</sup> Un exemplu potrivit în acest sens ar fi lucrarea Liliane Corobca, *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România*, Iași, Editura Polirom, 2014, 370 p. Pentru o înțelegere mai amplă a fenomenului, vezi și Anca Hațiegan, *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010, 365 p. După 1989, un fenomen deosebit de incitant este memoria culturală – și nu neapărat socială – a regimului totalitar, bun să ilustreze complicitățile dialectice dintre adevăr și minciună: „Generalul: [...] Băgați-vă bine la cap ce vă spun. Nimeni nu mai întreabă nimic. Acu' nu mai e loc decât de adevăr. Întrebările sunt minciuni. S-a înțeles?”. Am citat din Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007, p. 78. Transfigurat dramaturgic, evul comunist este înapoiat astfel spectatorilor care îl retracează încă o dată în comun. Dramaturgul le readuce Gulagul în viață, dar închis într-o realitate postumă și, de aceea, revocabilă, inofensivă. O piesă precum aceea a lui Vișniec ne face „martori” la atrocitățile bolșevice, dar fără să abuzeze de timpul celor din sală; e suficient să ne alegem o reprezentare despre acei ani și să plecăm cu ea acasă. Teatralizarea trecutului este deci o specie a reamintirii sale și o metodă sigură de a-l consacra drept fapt ce trebuie ținut minte.

<sup>71</sup> Roger Chartier, *Lumea ca reprezentare. Istoria între certitudine și neliniște*, traducere de Dragoș Jipa, București, Editura România Press, 2010, p. 102.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 99.

o organizau, o supuneau sau o reprezentau, nu înseamnă și postularea identității dintre două logici: pe de o parte, logica logocentrică și hermeneutică ce guvernează producerea discursurilor; pe de altă parte, logica practică, ce reglementează conduitele și acțiunile. Orice istorie trebuie să țină cont de această imposibilitate de reducere a experienței la discurs, fiind atentă să nu folosească fără control categoria «textului», aplicată prea des unor practici (obișnuite sau ritualizate) ale căror tactici și proceduri nu se aseamănă deloc cu strategiile discursive<sup>73</sup>. Un argument în plus ar fi că un prototext supus unui număr incomensurabil de exegeze, Biblia ebraică, a cunoscut, înainte de „unificarea” definitivă a multiplelor sale variante, diverse interpretări; așadar, și textele care par azi imuabile din punctul de vedere al conținutului și al semanticii au propria lor istoricitate<sup>74</sup>.

Luăm în atenție cazurile când ficțiunea literar-artistică a menținut în dezbaterile publice o serie de adevăruri istorice, dar și momentele când certitudinile academice au creat, în plan social, felurite solidarități, mitologii, alterități<sup>75</sup>. Ne gândim chiar la literatura inspirată din trecutul apropiat, despre perioada comunistă noi având deja câteva reprezentări aleatorii. Dar felul în care primim informațiile este decisiv pentru acuratețea cu care le conservăm, salvându-le însă cel mai bine atunci când, la rându-ne, le transmitem altora. O susține mai bine decât noi Alexandru-Gabriel Soare:

Dacă ceea ce s-a recuperat de la părinți, de la prieteni, de la școală creează o anumită imagine, literatura încearcă să afișeze o imagine care să dea seama despre întreg, să se arate atrocitățile, să recreeze o atmosferă pentru ca suma acestor mini-universuri sau suprapunerile lor să creeze întregul puzzle al societății din timpul comunismului. Literatura poate acționa ca o oglindă curbată folosită la anamorfoză, doar că imaginea pe care o reflectă este chiar mai odioasă și mai ilogică decât cea de pe planșă, dar nu neapărat pentru

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

<sup>74</sup> Mihai Valentin Vladimirescu, *O istorie a Bibliei ebraice*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 7–39.

<sup>75</sup> Începând cu tragedia antică, teatrul a readus mereu la viață multe figuri sau epoci istorice altminteri uitate. Deși nu au fost mereu concordanți cu părerile cronicarilor și au recurs, din motive estetice, la unele ficționalizări, tragedienii greci creau amintiri de durată lungă. Un exemplu ar fi piesa *Perșii* a lui Eschil, care ignoră adesea relatarea lui Herodot, dar oferă totuși informații despre „barbara” civilizație persană, prezentată în opoziție cu aceea greacă (Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999, p. 53–54). În cartea lui despre tragedia clasică, Bruno Clément rezervă un subcapitol pentru *sociologia spectatorului*, arătând rolul teatrului din epoca lui Richelieu (mai precis anii 1640) în prezervarea memoriei culturale a trecutului și transformarea ei într-o miză socială: „Publicul care se îmbulzește la parter este fără îndoială de origine modestă, el nu știe să citească, dar apreciază tragedia din toată atâta cât și comedia, cunoaște și iubește actorii mai mult decât autorii și-și manifestă adesea zgomotos entuziasmul, decepția sau neînțelegerea. Autorii, ca și actorii, caută să împace favorurile lui (Corneille și Molière se întrec câteodată), căci este posibil, după modelul doctivilor, ca acestea să decidă succesul sau eșecul unei piese” (Bruno Clément, *Tragedia clasică*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 2000, p. 96). Aceeași observație o descoperim și la Marie-Claude Hubert, în două subcapitole intitulate sintetic *Adaptarea piesei la gustul publicului în secolul XVII* (p. 141–142) și, câteva pagini mai încolo, *Visul unui teatru civic și popular, dezirabil în secolul XVIII* (p. 152–160). Pentru edificare, redăm doar un fragment despre același teatru clasic, din veacurile XVI–XVII: „Lope [de Vega], ca mai târziu Molière, dorește să placă tuturor categoriilor de public, poporului (*el vulgo*) ca și cunoscătorilor. Acesta este, după părerea lui, specificul autorului dramatic, al cărui talent trebuie să adune spectatorii proveniți din medii diferite, în opoziție cu poetul liric, a cărui artă, elitistă, îi impresionează mai ales pe literați” (Marie-Claude Hubert, *Marile teorii ale teatrului*, traducere de Doina-Nicoleta Mitroiu, Iași, Institutul European, 2011, p. 141). Au apărut însă și contra-reacții, mai ales în secolul XIX. Dacă un discurs cultural nu avea prea mulți receptori, emițătorii săi nu căutau să își sporească publicul, ci să mărească valoarea simbolică a aceluia discurs. Bunăoară, Mihail Kogălniceanu: prin literatură, el impunea în spațiul public preocuparea pentru naționalitate; totodată, se străduia ca respectiva ofertă să rămână cumva „dizidentă”, neconfiscată de puterea politică pe care o critica pentru dezinteresul față de „cauză”. Vezi Alex Drace-Francis, *The Making of Modern Romanian Culture. Literacy and the Development of National Identity*, London & New York, Tauris Academic Studies, 2006, p. 134.



că ar ficționaliza, ci pentru că poate afișa mai mult decât au putut-o face părinții. [...] Astfel de opere au o valoare istorică, precum și una estetică. Prin referirea în mod direct sau indirect la realitatea din timpul comunismului, opera poate avea savoare în contextul imediat, dar valoare estetică îi poate asigura gustul mereu proaspăt indiferent de momentul istoric al lecturii sau al relecturii<sup>76</sup>.

## II. Trecuturi de poveste

Acum ne interesează modul în care este primit discursul patrimonial, nu felul în care este creat. Așa apar preocupările pentru sociologia nostalgiei, pentru studiul modelelor culturale și al culturilor istorice. Mai concret, ce epocă veche ne convine mai mult ca s-o transformăm într-o vârstă de aur a lumii în care trăim? Antichitatea sau Evul Mediu<sup>77</sup>? Atunci când se pune accentul pe „integrare și dialog”, se preferă Antichitatea greco-romană<sup>78</sup>; pentru că ea a lăsat europenilor o moștenire culturală comună tuturor<sup>79</sup>. Dar când dorim accentuarea unei identități, se face apel la Evul Mediu, pentru că este mai apropiat temporal de modernitate și pare că a dat naștere unor specificități pe care noi le perpetuăm încă. În Franța, idealizarea Evului Mediu valoriza nobilimea privată de vechile privilegii; în România, spre a se impulsiona reformele agrare, se punea accent pe un țăran-răzeș idilizat, victimă a ciocoilor și arendașilor evrei. Așadar, nu Evul Mediu ne pasionează ci medievalismul, instrumentarea imaginilor despre acea epocă în scopuri extra-academice. Putem „închide” istoria Evului Mediu ca să definițivăm, totuși, o teorie despre el? Problema este că însăși ideea de *sfârșit* are o istoricitate, o evoluție proprie, noi găsim mai multe finaluri pentru același Ev Mediu: cucerirea Constantinopolului, descoperirile geografice, Renașterea. Câte epoci ulterioare l-au acceptat ca precedent prestigios, ca model? Câte posterități a avut Evul Mediu? De fapt, el nu încheie niciodată, pentru că nu are legături prea vii cu noi și poate fi readus la zi doar printr-o nouă interpretare, apoi alta, care îl reinventează după cum ne convine

<sup>76</sup> Alexandru Gabriel Soare, *Literatura ca mijloc de recuperare a istoriei comunismului*, în Claudia-Florentina Dobre, Valeriu Antonovici (editori), *Prezentul comunismului. Memorie culturală și abordări istoriografice*, Oradea, Editura Ratio et Revelatio, 2016, p. 68.

<sup>77</sup> Iată câteva exemple de instrumentare modernă a „vârstelor de aur”: Nikolaus Himmelmann, *Trecutul utopic. Arheologia și cultura modernă*, traducere de Alexandru Avram, București, Editura Meridiane, 1984, 230 p.; Johann Chapoutot, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 660 p.; Annie-France Laurens & Krzysztof Pomian (dir.), *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, 351 p.; Lorretta M. Holloway & Jennifer A. Palmgren (eds.), *Beyond Arthurian Romances. The Reach of Victorian Medievalism*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, 252 p.; Marcus Waithe, *William Morris's Utopia of Strangers. Victorian Medievalism and the Ideal of Hospitality*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, 281 p.; Elizabeth Scala & Sylvia Federico (eds.), *The Post-historical Middle Ages*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, 237 p.; Michael Camille, *The Gargoyles of Notre Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2009, 439 p.; Mary Catherine Davidson, *Medievalism, Multilingualism, and Chaucer*, New York, Palgrave MacMillan, 2010, 211 p.; Clare A. Simmons, *Popular Medievalism in Romantic Era Britain*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, 232 p.

<sup>78</sup> Chryssanthi Avlami, *L'écriture de l'histoire grecque en France au XIXe siècle: temporalités historiques et enjeux politiques*, în „Romantisme”, volume 31, numéro 113, 2001, p. 61–85.

<sup>79</sup> Există și civilizații antice care, manipulate în plan ideologic și consumate în plan social, legitimează excepționalismul și primordialismul. Vezi capitolul *Dacismul și avatarurile discursului istoriografic postcomunism*, în Mihaela Grancea, *Trecutul de astăzi. Tradiție și inovație în cultura română*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, p. 197–222. De asemenea, nu putem neglija articolul lui Roberto Merlo, *Himera dacică. Mitul literar al Daciei în literatura română în secolele al XIX-lea și al XX-lea*, în Ofelia Ichim & Șerban Axinte (coord.), *Concepte în mișcare. Studii despre stadiul actual al criticii și istoriei literare românești*, București, Editura Academiei Române, 2010, p. 325–346.

(nazismul, comunismul). Evul Mediu a fost reinterpretat în funcție de felul cum modernitatea își privea istoria la un moment dat, căutând un trecut în care să se regăsească, care să o explice, să o legitimizeze. Ce anume a trezit mai mult interesul nostru: opinia medievalilor despre propria istorie?; sau posteritatea Evului Mediu, contrafacerea lui după cum și-ar fi dorit modernii ca el să fi fost? Avea Evul Mediu propria lui istorie recentă<sup>80</sup> sau se raporta numai la acele timpuri legendare ale „descălecatului”, când începeau arborii genealogici? Cert este că Evul Mediu este demult echivalat cu ideea de *altădată*, folosind drept pretext pentru condamnarea prezentului. Nu cercetarea lui detaliată a contat, ci imaginea lui postumă: adică o societate bine ierarhizată, stabilă, devenind un fel de model organizațional pentru *national building*-ul din epoca modernă. Se dădea astfel senzația că modernizarea nu trebuia privită drept o schimbare traumatică, ea nefiind decât reîntoarcerea la un model deja pus în practică cu multă vreme înainte. Epoca post-napoleoniană reabilita Evul Mediu, punând în evidență aspectele lui pitorești: catedrale, castele, turniruri, cruciade, domnițe, curtoazii, robinhuzi și cocoșați<sup>81</sup>. Bourbonii sprijineau trendul neogotic și tot ce putea acredita reluarea legăturilor cu stările de lucruri premergătoare lui 1789. În contradicție cu Iluminismul, care considera Evul Mediu o barbarie, romantismul îl readucea la zi de îndată ce cultul Rațiunii dădea greș: oamenii realizau că mintea lor nu putea prevedea cursul evenimentelor; nu găseau o tramă preexistentă pe care omenirea ar fi respectat-o în toată istoria ei. De vreme ce nu pricepeau ce se petrecuse cu ei între 1789 și 1815, vest-europenii se întorceau la Evul Mediu din dorința de a se reînțelege pe ei înșiși. Aceste culturi istorice divergente impuneau totuși, prin rigoarea, unul din postulatele fundamentale ale istoriografiei moderne: „documentul autentifică informația tradițională, și nu invers”<sup>82</sup>. Dar până să se ajungă aici, ideea de *adevăr* a stat multe secole în umbra celei de *probitate*; iar Umberto ne explică pe larg cum au decurs lucrurile:

Evul Mediu nu putea gândi că documentul ar autentifica informația tradițională, deoarece unica formă de document credibil de care dispunea era informația tradițională. Evul Mediu putea argumenta doar sprijinindu-se pe mărturia trecutului, iar trecutul avea coordonate cronologice destul de vagi. Procedul medieval al recurgerii la autoritate are formă de sinecdochă: un autor, un singur text țin locul pentru globalitatea tradiției și funcționează întotdeauna în afara contextului. Le Goff a observat că forma înțelepciunii medievale este folclorică și este simbolizată prin proverb. Dreptul și practica medievală sunt întemeiate pe cutumă. [...] Pentru Evul Mediu, problema tradiției, în istoriografie, precum și în hermeneutică, este că ea nu trebuie reconstituită: este dată încă de la începuturi, și se cere doar să fie recunoscută și interpretată în mod corect. În afară de cunoașterea tradițională este recunoscut un singur document, iar acesta este textul (tradus) al Sfințelor Scripturi. Celelalte documente nu sunt împărțite în originale și neoriginale: ori au fost transmise, ori nu există. [...] De aceea, Evul Mediu trebuie să-și alcătuiască un tezaur de opinii autorizate adică de *auctoritates*. În cursul dezbaterii teologice și filosofice autoritatea se materializează prin citate care devin opinii „autentice” și deci *autorizate* ele însele. Sunt explicate, atunci când sunt neclare, de niște glose, dar și acestea trebuie să provină de la un autor „autentic”<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Reprezentarea istoriei recente în plan narativ și pictural este tratată consistent de Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 277–385.

<sup>81</sup> Laurence Richer, *La cathédrale de feu. Le Moyen Age de Michelet, de l'histoire au mythe*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1995, 330 p.

<sup>82</sup> Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 207.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 208–209. Relațiile dintre memorie și autoritate, despre care scrie Umberto Eco, au fost detaliate în capitolul *Memory and Authority*, de Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 2008, p. 189–220.

Cele constatate de Eco aveau, la rândul lor, o îndelungată poveste, în care adevărul istoric nu existase de sine stătător, subzistând sub acoperirea unor noțiuni cu care era sinonim doar într-o mică măsură. Să spunem mai întâi câteva cuvinte despre miturile antice – în sensul lor „tare”, de rude ale misterelor –, care codificau lumea și criptau adevărurile ei revelate; așa ne vom da seama că *inițierea* și *cunoașterea* se suprapuneau, inclusiv în aspirația lor de a stăpâni trecutul prin intermediul povestirilor, ritualizate sau nu<sup>84</sup>. Puse în serviciul științei, *istoria* și *literatura* nu se contrazic ci se poteneză reciproc, mai ales dacă se întâlnesc pe teritoriul elastic al *mitului*; dar înțeles *ca situație umană exemplară pentru o comunitate*<sup>85</sup>. În analiza sa, Daniel-Henri Pageux pleacă de la premise statuate de predecesori cum ar fi Denis de Rougemont, Mircea Eliade, André Dabiez, Claude Lévi-Strauss, Pierre Brunel, Pierre Albouy. Citându-i pe toți aceștia, Pageux concluzionează că mitul este o istorie dinamică, polimorfă, adaptabilă și chiar oportunistă, fără a înceta, totuși, să fie una matricială. Datorită literaturii care îl resuscitează și-l resemantizează, mitul – experiență fundamentală a omenirii – revine adesea în actualitate cu sensuri înnoite. Cu alte cuvinte, literatura resocializează trecuturi imemoriale: *mitul* redevine *istorie* atunci când este readus la viață și resuscită *imaginarul*<sup>86</sup>.

De asemenea, în raport cu ideea de *timp*, tragedia greacă era și ea o practică semnificativă, oamenii domolindu-și, într-o formulă scenarizată, angoasa propriei finitudini. Personaj constant, corpul uman este „recuzita” cea mai încărcată cu înțelesuri; căci perisabilitatea anatomiei umane făcea mai inteligibilă condiția noastră de ființe pasagere<sup>87</sup>. Apoi, istorici precum Tucidide intenționau să dea faptelor de odinioară libertatea de a vorbi de la sine<sup>88</sup>. Nu voiau să comenteze evenimentele, dând protagoniștilor posibilitatea de a se caracteriza ei înșiși; cel puțin teoretic. Oricât s-ar fi ferit de retorisme, relatarea istoricului presupunea o selecție a faptelor sub semnul coerenței. Această formă de raționalizare a trecutului putea oare să preocupe personalitățile efectiv implicate în focul vieții politice?; sau poate că această echidistanță era un tabiet tardiv al istoricului? Făcând inteligibile evenimentele tot mai dificil de ținut minte, povestitorul le conferea involuntar o aură discretă de „necesitate istorică”. Se adăuga și ispita de a privi „din culise” cele petrecute, extrăgând din ele niște aprecieri cu aer sapiențial despre constantele firii umane. Analogiile apar și ele ca efect secundar, cultivând spontan tentația de a face previziuni, anticipări, divinații; granița dintre *povestire* și *discurs*<sup>89</sup> este repede încălcată prin formularea unor concluzii cu pretenții de „învățăminte”.

<sup>84</sup> „Minunat instrument de gândire în ochii celor vechi, atât pentru descoperirea adevărului cât și pentru expunerea lui, mitul este o punte aruncată între spirit și materie. Întrebuințat de Platon ca mijloc de cunoaștere sau de învățătură, ridicat de neoplatonici până în planul mistic, noțiunea însăși de mit servește drept punct de plecare pentru interpretarea alegorică a lui Homer; sprijinindu-se – din ce în ce mai conștient – pe această noțiune, comentatorii scot din *Iliada* sau din *Odiseea* întreaga știință, morală, filozofie” (Félix Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, traducere de Gh. Ceaușescu, București, Editura Univers, 1987, p. 35).

<sup>85</sup> Vezi capitolul *Mituri* din Daniel-Henri Pageux, *Literatura generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 126–127.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 129–130. Pentru o mai bună înțelegere a trinomului *mit – istorie – imaginar*, semnalăm frumoasa lucrare a Adrianei Babeți, *Amazoanele. O poveste*, Iași, Editura Polirom, 2013, 740 p.

<sup>87</sup> Despre ideea de *obiectivitate* în gândirea vechilor greci, vezi Jacqueline de Romilly, *L'invention de l'histoire politique chez Thucydide*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005, p. 31–40.

<sup>88</sup> Ca preocupare intelectuală, reconstituirea „științifică” a trecutului nu i-a prea atras pe greci, istoriografia lor născându-se destul de greu, la intersecția unor întortocheate evoluții în domeniul filosofiei. Vezi François Châtelet, *La naissance de l'histoire. La formation de la pensée historienne en Grèce*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, 472 p.

<sup>89</sup> Povestirea istorică folosește perfectul simplu ori imperfectul pentru ca locutorul să ia distanță față de ceea ce narează. Discursul fiind însă mai înclinat să „copie” realitățile evocate și să ne facă „martori” la cele întâmplare, le redă la timpul prezent. Vezi Bernard Valette, *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, traducere de Gabriela Abăluță, București, Cartea Românească, 1997, p. 82.

Ne mai încercăm norocul și în basme<sup>90</sup>, despre care s-a spus că ar fi indiferente față de vremelniciile omenești. Nu e chiar așa, pentru că trecutul inspiră acțiunile personajelor<sup>91</sup> prin noțiuni sau valori ce le determină faptele discret, dar tiranic: moștenire, generație, experiență, senectute<sup>92</sup>. Ideile lui Val Cordon sunt dezvoltate explicit de Viorica Nișcov, care le folosește, pentru propria-i pledoarie, ca ipoteze de lucru:

[...] teza potrivit căreia basmul se dezinteresează de timp este energic de Val Cordon [...]. Care extrage din basme aproape la întâmplare și cu titlu ilustrativ imagini, motive și episoade ce valorizează univoc scurgerea duratelor, fie nemijlocit, fie încifrat. Așa de pildă sunt: opincile și toiegele de fier ce urmează să fie uzate pe drumuri „peste mări și țări”, turbinca lui Ivan în care e constrânsă Moartea să intre, legătura între generații, moștenirea obiectelor magice, tema anamnezei<sup>93</sup>.

Nișcov aduce apoi propriile argumente:

[...] timpul e totuși în basm o prezență vie, semnificativă, chiar dacă distilată și filtrată cu finețe. [...] Astfel, nu o dată, în basme succesiunea evenimentelor nu e continuă și ireversibilă, ci reversibilă și discontinuă. Reversibilitatea, bunăoară, prinde corp în motivele „întineririi” [...] și „resuscitării” care ne întâmpină la tot pasul. [...] Discontinuitatea duratei în basm este atât de abil încifrată într-o serie de motive, încât semnificația acestora pălește sub forța expresiei. Pietrificarea oamenilor, a orașelor, sustragerea aștrilor, oprirea soarelui în loc, legarea lui Murgilă, a Miezului Noptii și a lui Zorilă, personificări ale timpului astronomic – făptuită de erou pentru ca, lungind indefinit noaptea, să aibă răgazul trebuincios spre a îndeplini ceea ce-și pusese în gând – nu sunt decât mijloace de a modula, după plac și nevoi, cronologia, de a opri, de a opri chiar vremelnice curgerea timpului. Aceste blocaje [...] nu vor să semnifice decât încercări, s-ar putea prea bine spune *experimentări*, în direcția *supunerii timpului* (s.a.)<sup>94</sup>.

În economia expunerii sale, Viorica Nișcov include și:

[...] modernizările recuzitei – de la tren și aeroplan la bombă, telefon și telegramă [...]. Se cuvine subliniat că toate aceste adaptări urmăresc nu numai să reducă distanța dintre

<sup>90</sup> Jean Starobinski descria pasiunea ezoterică a celor din secolul XVIII, convingi că „povestirea alegorică nu trimite la o realitate binecunoscută [...]: ea se raportează la un adevăr încă necunoscut, la o «maximă» ce nu poate fi revelată decât sub formă figurată. [...] Iar o dată cu reabilitarea copilăriei, când se va trezi nostalgia începuturilor lumii, povestirea fabuloasă va apărea ca un vestigiu al timpurilor dintâi. Se vor căuta în ea, de astă dată, adevărurile «ultime» sub forma unei revelații *primitive*, ale unui cuvânt originar”. Am reprodus aici un fragment din subcapitolul *Basmul*, scris de Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere Angela Martin, București, Editura Meridiane, 1993, p. 95.

<sup>91</sup> Basmul, poezia, simbolul și istoria își dau întâlnire în *Scrisoarea III* a lui Mihai Eminescu. Potrivit marelui poet, oniricul avea o funcție predictivă și precognitivă în realitatea secolului XIV: sultanul vizează, premonitoriu, ascensiunea otomanilor, alegorizată de creșterea unui copac ce umbrește tot mai mult pământul – simbol dendrologic larg răspândit în cultura europeană. Vezi subcapitolul *Basmul*, în Petru Ursache, *Prolegomene la o estetică a folclorului*, București, Cartea Românească, 1980, p. 140–141.

<sup>92</sup> „[...] eroul știe că singurul mijloc de a reuși este să-și procure armele ruginite al tatălui său, precum și calul acestuia. [...] Imaginea generațiilor succesive [...] arată tocmai că în basm Timpul nu este lipsit de funcțiune, ci, dimpotrivă, constituie obstacolul principal care trebuie biruit pentru atingerea scopului. Sarcina apare aici clar atât ca o întoarcere în timp (pe șirul generațiilor), cât și ca o comprimare a acestuia. Este ceea ce înțelege fiul cel mic, care, atunci când îi vine rândul, cere [...], la sfatul unui câine bătrân (=trecutul), să i se dea calul pe care împăratul îl călărea în tinerițele sale. Acesta este acum, firește, și el bătrân, dar eroul, tot la sfatul câinelui, îi oferă jăratecul a trei focuri” (Val Cordon, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, București, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 184–815).

<sup>93</sup> Viorica Nișcov, *Ești cât povestești. O fenomenologie a basmului popular românesc*, București, Editura Humanitas, 2012, p. 212.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 212-213.

întâmplările narate și ascultători, ci și să le facă pe acestea cât mai *credibile* (s.a.). De altfel, în trecut fie spus, plasarea acțiunii înseși a basmului într-un trecut indeterminat („a fost odată”) nu este, în realitate, decât un gest strategic de deschidere a unui orizont plauzibil, o încercare de a invoca, spre autentificare, girul unei instanțe supreme – supremă și pentru că [este] incontrolabilă –, *Timpul*. S-ar putea susține, extrapolând, că întreg segmentul de real din basm este destinat, printr-o subtilă inducție – poate nu cu totul străină de practica magiei contiguității –, să facă „adevărat” celălalt segment, pur fabulos, al său. Căci problema „adevărului” și, corelativ, a „născocirii” constituie unul din resorturile generative ale basmului<sup>95</sup>.

Discutând formula introductivă „a fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti”, Nișcov înclină să creadă că prima parte, *a fost odată ca niciodată*, ar invoca un eveniment unic și, implicit, un certificat de „realitate”; iar cea de-a doua parte, *că de n-ar fi nu s-ar povesti*, „postulează echivalența totală dintre cuvânt și existență: *rostirea ar proba ființarea* (s.a.)”<sup>96</sup>.

Veni și vremea analelor medievale, cu liste de evenimente, cronicile de curte fiind apoi primele tentative de narativizare, de punere în intrigă a celor istorisite<sup>97</sup>. Așa apare eterna tensiune dintre ordinea cronologică a faptelor și acea ordine narativă, care inducea deja legături cauză – efect și lăsa finalul deschis pentru a-l armoniza cu întâmplările următoare și cu viitorii regi<sup>98</sup>. O rivalitate mult mai grăitoare pentru cultura istorică a Evului Mediu este aceea văzută de ultra-clasicul Erich Auerbach între așa-numitele *chansons de geste* și romanele cavalierești:

O dovadă a forței și influenței acestor *chansons de gestes* asupra tuturor păturilor sociale este faptul că preoțimea, care mai înainte nu privea cu ochi buni literatura profană scrisă în limba vulgară, a încercat, începând cu sfârșitul secolului al XI-lea, să folosească epica eroică pentru scopurile sale; vechimea seculară a temelor, care erau mereu prelucrate și au decăzut curând la rangul de patrimoniu popular pentru iarmaroace, dovedește cât erau de iubite tocmai în straturile de jos ale populației. Pentru auditorii secolelor al XI-lea, al XII-lea și al XIII-lea, eposul eroic era istorie, în el trăia tradiția istorică a epocilor străvechi; o altă tradiție accesibilă auditorilor nu exista. *De-abia pe la anul 1200 s-au născut primele cronici în limba vulgară, care însă nu relatează fapte din trecut, ci din prezentul trăit, fiind pe deasupra și foarte influențate de stilul epic. Eposul eroic este și el de fapt istoric, cel puțin în măsura în care rememorează adevărate situații istorice, chiar dacă le denaturează și le simplifică, și în măsura în care personajele sale îndeplinesc totdeauna o funcție istorico-politică. La această natură istorico-politică renunță romanul cavaliereesc care stă prin urmare în cu totul alt raport față de lumea concret-reală* (s.n. A.M.)<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 198-199.

<sup>97</sup> „These events are real not because they occurred, but because, first, they were remembered and, second, they are capable of finding a place in a chronologically ordered sequence. In order, however, for an account of them to be considered a historical account, it is not enough that they be recorded in the order of their original occurrence. It is the fact that they can be recorded otherwise, in an order of narrative, that makes them, at one and the same time, questionable as to their authenticity and susceptible to being considered as tokens of reality” (Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, în *idem, The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 20).

<sup>98</sup> O comparație mai clară între anale și cronici putem obține din lucrarea lui Denys Hay, *Annalists and Historians. Western Historiography from the Eight to the Eighteenth Centuries*, London, Methuen & Co. LTD, 1977, 215 p.

<sup>99</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoitescu, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 110.

Acest gen de roman zis și „curtenesc” forțează antiteza cu bătrânele *chansons de gestes*, scoțând cavalerul din contextul vieții lui reale; îi exaltă calitățile ieșite din comun, dar le depersonalizează cumva, făcându-le omnivalabile, anistorice, ale oricui<sup>100</sup>.

Istoricizarea atitudinilor noastre față de trecuturile ideale o datorăm și lui Gian Paolo Caprettini. Este unul din cei mai reputați specialiști în narativizarea „vârștelor de aur”, caracteristicile pe care le evidențiază dându-ne indicii consistente despre memoria culturală<sup>101</sup> pe care legendele o țin în viață: ea este un melanj între cultura istorică a momentului în care au loc evenimentele narate (medievalitatea, bunăoară) și cultura istorică a modernității care instrumentează evurile îndepărtate. În concepția lui<sup>102</sup>, povestirea este o *forma mentis*, un mod de a organiza și comunica logic ideile despre trecut, de a imprima o *reprezentare* anume raportului dintre *memoria culturală*<sup>103</sup> a comunității și *imaginația* recuperatoare a individului povestitor. Este și o formă de semnificare: căci pot exista povestiri fără fapte reale, spune el, dar nu există povestiri care să nu cuantifice, să scoată în evidență anumite valori. Examinând ciclul de legende dedicat lui Carol cel Mare, Caprettini observă că eroul nu rezultă numai din combinarea unor caracteristici ci, mult mai radical, dintr-o nebuloasă de elemente preexistente; nu dintr-o *tabula rasa*, ci dintr-o oarecare linie cauzală, dintr-o dezvoltare istorică anterioară, dar ceva mai folclorizată<sup>104</sup>. Legenda este, în opinia lui Caprettini, o povestire care reflectă o anumită realitate istorică, personaje și întâmplări autentice, dar supuse unui proces de idealizare, de „agravare” a trăsăturilor constitutive, cu scopul de a le propune drept modele de urmat. Față de basm, observă Caprettini, personajul legendar evoluează și se transformă, indicând formarea unei individualități care îl definește numai pe el. În basm, eroul reprezintă tipologii sociale cărora le consolidează profilul deja canonizat; dimpotrivă, în legendă există singularități pilduitoare tocmai prin specificitatea lor: cea care face ca povestirea eroului cutare să merite a fi ținută minte de cât mai multe generații<sup>105</sup>. Mai mult, după Caprettini, legenda se remarcă prin dispersia ei în teritoriul cultural, în simbolistică și imaginar, sub forma unor tradiții scrise sau orale, predispuse la contaminări, interpolări etc. Legenda nu este o alcătuire sistematică, formând un ansamblu fluid la care se racordează treptat frânturile de povestiri din vremea unor migrații imemorabile, ulterior răstălmăcite și apoi colportate de rapsozi. Acest patrimoniu legendar este o încrucișare între zestrea epică arhetipală, dominată de *incomensurabilul* de ordin fizic, de eroi uriași adică, și procedeele discursive

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 125–126. Geneza narațiunilor cu aspirații istoriografice a constituit subiectul unui volum realizat de Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past, The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth Century France*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1993, 440 p.

<sup>101</sup> Astăzi, Jan Assmann este recunoscut ca părinte al noțiunii de *memorie culturală*, definiția lui fiind discutată în cărți special dedicate acestui concept: „Memory culture is the process by which a society ensures cultural continuity by preserving, with the help of cultural mnemonics, its collective knowledge from one generation to the next, rendering it possible for later generations to *reconstruct* their cultural identity” (Jeanette Rodriguez, Ted Fortier, *Cultural Memory. Resistance, Faith, and Identity*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 1–14). Pentru a vedea și o aplicație a acestui concept, vezi Jan Assmann, *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Harvard University Press, 1998, 276 p.

<sup>102</sup> Inventariem aici teoriile lui Gian Paolo Caprettini, *Semiologia povestirii*, traducere de George Popescu, Constanța, Editura Pontica, 2000, p. 5–38.

<sup>103</sup> În spațiul istoriografic românesc, acest concept a fost foarte bine „disecat” de Mihai Chiper, *Memoria culturală – istoria și implicațiile unui concept*, în *AIIX*, tom XLVII, 2010, p. 119–142.

<sup>104</sup> Catherine Cubitt, *Folklore and Historiography: Oral Stories and the Writing of Anglo-Saxon History*, în Elizabeth M. Tyler & Ross Balzaretti (eds.), *Narrative and History in the Early Medieval West...*, p. 189–223.

<sup>105</sup> Aprecieri despre basm și legenda eroică, apoi despre felul în care ele construiesc ideea de *memorabil* aflăm la André Jolles, *Forme simple. Legenda sacră. Legenda eroică. Mythos-ul. Ghicitoarea. Zicala. Cazul. Memorabilul. Basmul. Gluma*, p. 82–119, 251–272, 273–309.

ale retoricii care încearcă, în felul ei hiperbolic, să reprezinte excelența morală, virtuțile admirate într-o societate anume. De aceea, crede Caprettini, Carol cel Mare este încredințat unei filiere de predecesori exemplari, la fel ca în genealogiile imaginare ale dinastiilor din secolul XVI. Dar dacă pentru retorul sau curteanul medieval, patrimoniul de fapte istorice devine accesibil grație științei lor de carte, pentru trubaduri<sup>106</sup>, trecutul nu se recuperează după o rețetă ante-prescrisă. Este ceva imemorial, amorf, risipit, la care fiecare ajunge în chipuri diferite, modelându-l după putință.

Spre a înțelege cum acționează moștenirea trecutului în legendele medievale, trebuie să renunțăm, arată semiologul italian, la criteriile de probă și verificare empirică, de adevărat și fals. În gândirea aceluși ev, existența realității nu depindea de *veridicitatea* ci de *autoritatea* mărturiilor, dar și de corespondența depozițiilor cu modele culturale consolidate. Și aceasta cu atât mai mult cu cât eroii din epoci diferite sfârșesc, grație legendelor, prin a trăi într-un fel de sincronicitate, ca și când ar fi stat în jurul aceleiași mese. Prin urmare, povestirea trăiește și se propagă datorită a multiplelor „contaminări”: legenda lui Eneas se combină cu aceea a lui Iulius Caesar, Nero devine un admirator al lui Mahomed etc. Caprettini observă că evenimentele reale se conjugă cu cele adăugate de tradiția orală, astfel încât legenda epică perpetuează, datorită integrărilor continue facilitate de transmiterea verbală, de felurile compilări, trunchieri, manipulări. Apoi, nici răspândirea romanelor sau a altor texte scrise nu este imună la aceste împrumuturi, menținând nealterată încrederea în atemporalitatea înțelepciunii universale și în actualitatea trecutului. Câmpul în care se întrepătrund tradiții culturale și genuri literare este, în cazul discutat de Caprettini, acela de graniță între legendă și hagiografie, între apologetica sfântului și cea a cavalerului. Trebuie să luăm în considerare continuitatea dintre dimensiunea *sfințeniei* și cea a *eroismului*, propune Caprettini, cele două noțiuni fiind percepute drept concretizări ale unor reușite memorabile, ale obiceiurilor și idealurilor de urmat; dar și ale disponibilității noastre de a ne raporta la ambianță, la lume, ca să-i oblojim stricăciunile și să recâștigăm astfel o ordine pierdută<sup>107</sup>. Sfântul și eroul intervin în realitatea cotidiană a poveștii; ei acumulează merite indiscutabile în ochii oamenilor, supunându-se la probe care îi confirmă ca atare. Întrepătrunderea celor două modele culturale se reflectă de altfel în schimburile de competențe, sfântul dând nu rareori dovadă de vitejie, iar soldatul de smerenie<sup>108</sup>. Această întrepătrundere este pusă de Caprettini pe seama a doi factori: a) menestreliei, ce rătăceau pe căile comerciale și pe drumurile de pelerinaj, dădeau viață unor experiențe narative ajunse întrucâtva memorabile tocmai prin omniprezența, prin insistența lor vehiculară de către povestitori nomazi; b) atât povestirile hagiografice cât și cele eroice sunt moduri de invenție, de *romance*, impunând faptul memorabil prin transgresarea miraculoasă a legilor realității.

<sup>106</sup> Vezi Henri Irénée Marrou, *Trubadurii*, traducere de Sorina Bercescu, București, Editura Univers, 1983, 172 p.

<sup>107</sup> O splendidă analiză a confluențelor dintre hagiografie, iconografie și imaginar aparține Silviei Marin-Barutcieff, *Hristofor: chipurile unui sfânt fără chip*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2014, 391 p. Din perspectiva acestui articol, de mare interes este prima parte a cărții, *Pătımirea Sfântului Hristofor în reprezentări literare*, p. 21–80.

<sup>108</sup> În Franța secolului XIX, manualele de istorie ilustrau constanta înfruntare dintre cele două memorii concurente, laică și catolică, care își disputau marile personalități ale trecutului. De exemplu, Sfântul Martin, legionar roman, era înfățișat în manualele laice ca binefăcător dezinteresat și luptător contra inechităților sociale, în timp ce manualele catolice vedeau în acțiunile lui caritabile simptomele sfântului de mai târziu. (Christian Amalvi, *Les héros de l'histoire de France*, Toulouse, Éditions Privat, 2001, p. 61). Controversele se aplanau cel mai ușor în plan militar, generalii Republicii și luptătorii regaliști din Vendée fiind puși de către catolici pe același plan, ca două fețe ale aceleiași realități: apărători de bună credință ai unei Franțe eterne (*ibidem*, p. 72).

Indiferente la întrebările istoriei, poveștile medievale foloseau așadar echivocul, eufemizarea și analogia ca mijloace de mediere între logica curentă și cerințele imaginarului<sup>109</sup>. Datele care ne par realiste au mai mult o valoare *simbolică* decât una de *adevăr*, ne asigură semiologul, căci personajele, obiectele sau cuvintele-cheie au înțelesuri variabile, foarte greu de fixat într-un dicționar exhaustiv. Sunt dotate cu o mare adaptabilitate semantică, acceptând cu ușurință semnificațiile date de povestirea care le colportează, fie și temporar<sup>110</sup>. Iar Caprettini este ferm în ceea ce susține: respectând polivalența simbolurilor, le conștientizăm indeterminarea, mobilitatea; apoi le speculăm capacitatea *expansivă* în ceea ce privește sensul și cea *conectivă* în ceea ce privește sintaxa povestirii; adică modul în care dezvoltarea acțiunii confirmă constant atât începutul, cât și sfârșitul relatării. Caprettini duce mai departe una dintre dilemele lui Umberto Eco, întrebându-se dacă simbolul poate să semnifice ceva fără o autoritate care să-l decreteze, să-l facă acceptat în plan social? Este instituit în mod hazardat sau revelează riguros o transcendență altfel inexprimabilă – rugul aprins, bunăoară? Este interpretabil la infinit sau doar vrea să ne atragă atenția către ceva mai insolit, mai puțin integrat ordinii firești a lucrurilor? Caprettini consideră că simbolul este oarecum aleatoriu, limitat de contextul cultural-istoric; înseamnă ceva într-o regiune și altceva, poate chiar invers, într-o zonă învecinată<sup>111</sup>. Ca metodă de analiză a simbolisticii, Gian Paolo Caprettini vizează relația dintre definiția generală și clasicizată a simbolului și efectivă lui punere la lucru, prin intermediul povestirii care îl tâlmăcește pe înțelesul tuturor. Istorisirile de orice natură valorifică segmentul de realitate și de palpabil pe care simbolurile îl dețin obligatoriu, observă Caprettini, ele fiind construite pe baza unor lucruri, senzații sau culori aflate la îndemână oricui; toate acestea au deja un prim înțeles, utilitar și prozaic, independent de supra-sensul pe care îl capătă odată cu implicarea lor într-un proces de simbolizare. De exemplu, sarea are o semnificație empirică, gastronomică și o alta conferită de celebrul basm, unde câteva din calitățile ei devin idealuri de sine stătătoare: bogăție, înțelepciune, ospitalitate, conservarea vieții. De aici deducem puterea simbolurilor de a organiza reprezentările mentale și, odată cu ele, ansamblurile narative din care fac parte. Și totuși, dacă cineva se arată mai sceptic față de folosirea basmelor, legendelor și poveștilor ca surse istorice, nu Caprettini ne convinge, ci Eugenio Battisti. În caracterul inițiativ al basmelor renascentiste – cel scris de călugărul dominican Francesco Colonna (1433/1434–1527), *Hypnerotomachia Polyphili*, este doar un exemplu – Battisti întrevide și *un gust intelectual dar și monden pentru trecut, pentru antichitate în special*: „Basmul înfioară aproape totdeauna, chiar dacă se termină cu bine. Or, tocmai acest ritm al poveștii, odată cu triumful Renașterii,

<sup>109</sup> „[...] povestirea a apărut uneori ca un avatar potențial al unui element de contra cultură, de celebrare chiar a situațiilor mai puțin obișnuite. Într-adevăr, discurs de opoziție – ca să nu spunem de nesupunere civică – la orice formă a puterii (familială, ierarhică, politică, religioasă), ea vorbește despre condiția copilului, a celui slab, a omului sărman, dar și despre aceea a sclavului, a străinului sau membrului unei comunități, despre condiția femeii, pentru care Șeherezada reprezenta o frumoasă și puternică figură tutelară” (Michel Valière, *Povestea populară. O perspectivă socio-antropologică*, traducere de Doina-Nicoleta Mitroiu, Iași, Institutul European, 2009, p. 166).

<sup>110</sup> Formulele de încheiere arată că, din punct de vedere semantic, „o poveste reprezintă o moștenire de salvat, ea nu trebuie să fie însușită de o singură persoană, cea care-o folosește, ci trebuie să rămână la dispoziția fiecăruia chiar în locul unde s-a născut povestea”. Din acest motiv, sfârșitul narațiunii nu presupune nici o formulă deosebită, lăsând istorisirea neterminată, „la dispoziția imaginației ascultătorului” (*ibidem*, p. 86–87).

<sup>111</sup> Cel mai popular exemplu constă în investirile simbolice contradictorii date pisicii în Orient, unde era un animal sacru, și în Occidentul creștin, unde trecea drept efigie a Diavolului, a vrăjitoriei sau adulterului (vezi Robert Darnton, *Marele masacru al pisicii și alte episoade din istoria culturală a Franței*, traducere de Raluca Ciocoiu, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 71–94).



ne introduce în toate formele de artă care sunt influențate de ea și chiar și *în multe episoade de evocare arheologică*<sup>112</sup>. Mergând alături de eroul basmului „chiar în procesul lui, aproape de inițiere, în care trece prin labirinturi, pe punți ale diavolului, prin palate fermecate locuite de zâne binevoitoare și monștri, deși *itinerarul lui se desfășoară între o scenografie de arhitrave sau într-un peisaj virgilian* (s.n. A.M.)<sup>113</sup>. Sesizând că aceste fabulații ale Renașterii nu se deosebesc prea mult de scenariile narative ale poemelor cavalerești (pădurea, peștera obscură, balaurul), Battisti deplasează accentele în direcția temporalizantă mai sus pomenită:

Apartine desigur basmului atmosfera în care trăiesc aceste elemente; ele sunt uneori naturale, alteori arhitectonice, alteori plastice (ca sculptura de bronz care zace, iar vântul o face să mugească înspăimântător). Ele nu se succed la întâmplare, orice întâlnire cu ele este semnificativă, trezește uimire, groază, neliniște. [...] În plus, ele nu au niciodată o totală independență față de locul unde apar. Vegetația le-a acoperit, timpul le-a ruinat, părăsirea lor a permis naturii să pătrundă direct în mijlocul lor, aproape ca o protagonistă esențială [...] <sup>114</sup>.

Rezultă de aici că:

[...] impresia de ansamblu [...] este mai degrabă aceea a unei serii de pavilioane dispuse rațional într-un parc englezesc, decât aceea a unui „For” în ruină, năpădit de mărcini și șerpi. Constructorii minunilor acelora nu s-au gândit deloc la scopuri practice sau la o organizare urbanistică a lor; într-adevăr, încă de la origine, ele au fost destinate unei vizite succesive care să ducă pe vizitator din uimire în uimire, astfel că, dacă timpul a putut să le vatăme, nu a reușit să împiedice scopul pentru care erau destinate. Se poate observa că Forul roman, presărat cu resturi de monumente despre care nu se mai știa la ce anume servesc și de edificii suprapuse într-un mod haotic și ruinate dezordonat, trebuia să dea aceeași impresie vizitatorilor, care într-adevăr s-au bucurat în general – ca de altfel și astăzi – mai mult de atmosferă decât de realitate edilitară. *Confuzia între arhitectură și natură* nu se limitează numai la o împodobire cu iederă și la un pitoresc aranjament de copaci. [...] Natura este vie: și sculpturile și arhitecturile, dacă nu vorbesc, au multă vitalitate: gem, vibrează la suflarea vântului, îngrozesc sau entuziasmează, invită și pun stavilă, sunt etape nu ale unui itinerar fizic, ci moral <sup>115</sup>.

În comparație cu proba pădurii fermecate din poemele cavalerești, ideea renașcentistă a „*parcului monștrilor are elemente mult mai complicate. Ea pornește de la interese de reconstrucție și curiozitate arheologică*, de pus, poate, în legătură cu academia vitruviană pe care Claudio Tolomei (1492–1556) [...] o ținea în casa Colonna și în altă parte (s.n. A.M.)<sup>116</sup>.

### III. Trecutul ca reminiscență: ruine și muzee

#### III.1. Ruinele

Vechile vestigii sunt o ilustrare elocventă a categoriilor culturii istorice, nu întâmplător ele surprinzând, în trecere, regimurile istoricității<sup>117</sup>; cel puțin așa reiese din

<sup>112</sup> Eugenio Battisti, *Antirenașterea*, vol. I, traducere de George Lăzărescu, București, Editura Meridiane, 1992, p. 171.

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

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 173–174.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>117</sup> Vezi capitolul *Les ruines* din celebra carte a lui François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 101–107.

evoluția atitudinilor față de ruine<sup>118</sup>. În tablourile lui Hubert Robert (1733–1808), acestea nu apăreau ca semne ale interesului pentru istorie, ci ca detalii pitorești, ca decoruri de fundal în peisaje pastorale, profund tipizate<sup>119</sup>. Din acest motiv, falsele ruine ajung să împodobească grădinile nobiliare, mai mult ca ingrediente ale cadrului natural decât ca aluzii la vestigiile autentice<sup>120</sup>. Trezeau mai mult melancolia, nu curiozitatea privitorului<sup>121</sup>.

*Tipuri de percepție:*

a) Nefiind bine localizate temporal și cultural, ruinele sunt văzute ca rămășițe derizorii ale unor lumi necunoscute, învinse de istorie și rămase fără vreun rost; drept care, în Evul Mediu și chiar mai târziu, în vremea Renașterii<sup>122</sup>, pietrele acelor edificii se utilizau, fără nici o strângere de inimă, pentru alte construcții, pentru uzul casnic;

b) Ruinele încep să trezească atitudini mixte, contradictorii<sup>123</sup>, adică stimulează pierderea treptată a familiarității cu trecutul din care veneau, fără a stopa totuși vandalismele și reutilizarea lor în scopuri edilitare curente; exercită o anumită atracție, ca amprente ale unor civilizații misterioase, care satisfăceau momentan nevoia socială de exotism; numai că fascinația estetică nu implica deloc o anumită dorință de cunoaștere;

c) Ruinele devin, în secolele XVII–XVIII, surse de informare pentru savanți locali, pentru „curioși”, „cunoscători” și, finalmente, colecționari; lor le datorăm primele identificări și schițe<sup>124</sup>;

d) În paralel, ruinele ajung, la sfârșit de secol XVIII și început de XIX, niște componente indispensabile în picturile care trebuiau să înfrumusețeze, să înduioșeze, să incite; ori să sugereze eterna victorie a naturii asupra reușitelor omului: această estetică a ruinelor era și un reflex al scrierilor lui Jean-Jacques Rousseau și mai ales Diderot<sup>125</sup>, din care artiștii preluaseră ideea reînțoarcerii omului la sălbăticie, garantă a inocenței lui dintâi;

e) Localizate de inspectorii parizieni cu ajutorul savanților din provincie, ruinele sunt, deopotrivă, inventariate de birocrăți și literaturizate de călători, scriitori, poeți; uneori sunt chiar politizate, fiind cel mai bun suport pentru antiteza dintre trecutul glorios și prezentul mediocru.

<sup>118</sup> Administrația Imperiul Roman târziu lua măsuri nu atât pentru a proteja ruinele deja știute, cât mai ales pentru a împiedica apariția altora. Era o atitudine care traducea o anume anxietate față de ceea ce ruinele păreau să „prezică”, stabilitatea politică având un echivalent vizual în monumente funcționale, păstrate în bună stare. Ideea de normalitate era îndeaproape similarizată cu aceea de completitudine fizică a edificiilor ce asigurau cadrul vieții cotidiene (David Karmon, *The Ruin of the Eternal City. Antiquity & Preservation in Renaissance Rome*, Oxford University Press, 2011, p. 33–34).

<sup>119</sup> Vezi cea de-a doua parte a cărții lui Christine Petre, *Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, intitulată *Ruines: Du Camp, Feydeau, Gautier*, p. 179–354.

<sup>120</sup> Pentru ruinele artificiale, vezi capitolul *Reading among the Ruins*, în Daniel Brewer, *The Enlightenment Past. Reconstructing Eighteenth-Century French Thought*, Cambridge University Press, 2008, p. 179–198.

<sup>121</sup> Un capitol dedicat celebrei lucrări a contelui de Volney (1757–1820), *Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires, ouvrage bien propre à intéresser la curiosité*, este tratat în această cheie a melancoliei. Vezi *Volney ou la Révolution mélancolique*, în Jean Ehrard, *L'Invention littéraire au XVIIIe siècle: fictions, idées, société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 231–244.

<sup>122</sup> Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002, 218 p.

<sup>123</sup> Vezi capitolul *Traitement ambigu du thème des ruines dans la seconde moitié du XVIIIe et le début du XIXe siècle*, în Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 147–175.

<sup>124</sup> Despre anticarianismul secolelor XVII–XVIII, vezi Stuart Piggott, *Ruins in a Landscape. Essays in Antiquarianism*, Edinburgh University Press, 1976, 212 p.

<sup>125</sup> Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, 560 p.

*O periodizare a receptării ruinelor:*

a) În vremea Renașterii, ruinele sunt valorizate de umaniștii dornici să se situeze, anacronic, în continuarea unei epoci demult apuse, spre a forța contemporaneitatea culturală cu ea;

b) Ținând să arate că posedă o cheie universală de interpretare a evoluției omenirii, Iluminismul venea cu o percepție mai rece asupra ruinelor; lua distanță față de aceste rămășițe, pentru a le smulge informații de ordin științific; în plan moral, iluminiștii perpetuau, într-un alt registru, filosofic, critica barocă a vanităților: considerând că istoria este o succesiune de civilizații care se nasc, se dezvoltă și dispar, ruinele erau cea mai bună confirmare a acestei viziuni ciclice asupra istoriei; ele ilustrau inevitabila decadere a unor societăți strălucite, pentru care Progresul nu fusese decât unul dintre versanții existenței lor;

c) Romantismul transforma ruinele într-un simbol inaccesibil și ireductibil, față de care prezentul nu era decât un biet epigon; învins în istorie, omul reînvia în natură, văzând în ruine zădărniciia strădaniilor sale de până atunci; își extrăgea deci existența din registrul mundan, atât de sinuos, și o proiecta într-unul imuabil, al ciclurilor cosmice.

*Reprezentări despre timp:*

a) *Timpul cumulativ*, în virtutea căruia ruinele ar aduna mii de fapte la care au fost martore de-a lungul secolelor;

b) Ruinele ar încarna, pentru unii, un *timp ciclic*, în virtutea căruia fericirea pe care omul o dobândește momentan ar fi anticamera nefericirii sale eterne;

c) *Timpul recurent* al ruinelor, care ne arată ceea ce a fost și va mai fi, fără ca omul să poată ghici când anume se va repeta istoria;

d) *Timpul degenerativ*, care ilustrează inevitabilul eșec al ființei umane și al truțiilor ei; ea începe să moară încă din momentul nașterii sale, aidoma alcătuirilor sociale cu care se confundă adesea;

e) *Timpul regresiv* al ruinelor vine din aspirația de a ne întoarce la niște începuturi fericite, care ne dau energia de a lua istoria de la capăt;

f) *Timpul analogic* are o semnificație didactică și se bazează pe credința că actualitatea noastră are o „geamănă” pierdută undeva în timp; depinde de noi dacă vrem să o reîntâlnim sau nu.

Ruinele dau pregnanță aceluși „loc” unde imaginația, știința și moda își dau mâna. Pasionat de „antinomiile alegoricului” în secolul XVII, Walter Benjamin relevă intersecția istoriei, cu teatrul și cu gustul antichitizant; dă astfel mai multă substanță „concretenței” dintre ruinele ce întrupau frumusețea peisajului și acelea care, după alții, descărnau vanitățile umane; pe scurt, ruinele întrețineau o dilemă: pitorescul naturii sau deșertăciunea umană? Dar să vedem cum rezumă Benjamin binomul *istoricizare-teatralizare*:

Fiecare persoană, fiecăru lucru, fiecăru relație poate să semnifice o oricare alta. [...] Când istoria își face intrarea pe scenă, odată cu drama barocă, ea o face ca scriere. „Istoria” este înscrisă pe chipul naturii în limbajul de semne ale trecutului efemer. Fizionomia alegorică a istoriei-natură, care e pusă în scenă de drama barocă, este realmente prezentă ca ruină. Cu ea, istoria s-a transformat sensibil în scena acțiunii. Iar în această formă istoria nu se manifestă, de fapt, ca proces al unei vieți eterne, ci mai degrabă ca proces al declinului inexorabil. Astfel, alegoria recunoaște că este dincolo de frumusețe. *Alegoriile sunt în domeniul gândirii ceea ce sunt ruinele în domeniul lucrurilor. De aici cultul baroc al ruinei.* [...] Se impune aici, depășind cu mult reminiscențele antichizante, un sentiment stilistic foarte actual. Ceea ce zace aici, doborât ca ruină, fragmentul cu o înaltă semnificație, fărăma, este materia cea mai nobilă a creației baroce. Căci elementul comun al acelor creații literare este *acumularea neîncetată de fragmente, fără reprezentarea*

*riguroasă a vreunui scop*, și faptul că iau stereotipurile drept intensificare, în așteptarea nesmintită a unui miracol (s.n. A.M.)<sup>126</sup>.

Benjamin ține însă la ideea recidivelor culturale, arătând că ruinele – supuse neîncetat regimului alegorizării – vor fi asociate cu vanitățile nu numai de estetica barocului, ci și de aceea a romantismului: „[...] este un univers în stare de asemănare, în care predomină «corespondențele»; romanticii au fost primii care le-au sesizat...”<sup>127</sup>. Cultul ruinelor a stimulat, involuntar sau nu, anumite tipuri de racordări la durată<sup>128</sup>. Poetizarea<sup>129</sup> lor nu era doar un apanaj al paseismelor de tot felul, presupunând și unele pariuri cu viitorul. Lucrarea lui Benjamin despre originile dramei baroce germane fusese concepută în 1916 și redactată în 1925: anunța, fără s-o știe, o nouă mitizare a ruinelor. Bunăoară, Hitler credea că edificiile faraonice ale regimului său nu erau atât de relevante pe moment, îndeplinindu-și adevărata misiune peste mai multe milenii, când ruinele lor aveau să sugereze urmașilor măreția celui de-al Treilea Reich<sup>130</sup>.

### III.2. Muzee – scurtă preistorie

Inițial, omul nu avea decât origini<sup>131</sup>, nu și începuturi<sup>132</sup>. Nu i se știa vârsta, dar i se recunoștea vechimea<sup>133</sup>. Prin urmare, timpul pe care Adam<sup>134</sup> îl petrecuse pe Pământ

<sup>126</sup> Walter Benjamin, *Originea dramei germane...*, p. 190, 193–194.

<sup>127</sup> Idem, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2002, p. 270.

<sup>128</sup> Vezi capitolul *The Stupendous Past* din cartea lui Rose Macaulay, *Pleasure of Ruins*, New York, Walker & Company, 1967, p. 40–253.

<sup>129</sup> Roland Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, 235 p.

<sup>130</sup> Marius Sidorciuc, *Heterotopiile ruinei*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2012, p. 244–246.

<sup>131</sup> Perspectiva filozofică, extrem de complexă, este pusă în pagină de Corneliu Mircea, *Originalul*, București, Editura Paideia, 2000, 263 p. Abordările mai apropiate orizontului nostru sunt reprezentate de Chantal Grell, Christian Michel, *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières (1680–1820)*, Paris, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1989, 221 p., și Christian Marouby, *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 217 p. Secularizarea istoriei originilor noastre nu a fost atât de facilă, iluministiții neprogresând prea mult în această direcție. Vezi, în acest sens, Chantall Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie. Etude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 99–122.

<sup>132</sup> „Păgânismul precreștin, ca și cel postcreștin, calculează timpul istoric pornind de la un început. Istoriile lor încep de obicei cu un eveniment politic decisiv (e.g., întemeierea Romei sau un nou început revoluționar) ca temelie de durată a întâmplărilor ulterioare. Evreii, la rândul lor, calculează timpul istoric de la un început – crearea lumii –, deși în perspectiva unui *eschaton*. Ceea ce e specific calculării creștine a timpului este faptul că pornește de la un eveniment *central*, care a survenit atunci când timpul a fost împlinit. Pentru evrei, evenimentul central se află încă în viitor, iar așteptarea lui Mesia împarte pentru ei întreg timpul între un eon prezent și unul viitor. Pentru creștini, linia de demarcație în istoria mântuirii nu mai este un simplu *futurum*, ci un *perfectum praesens*, realizat prin venirea lui Isus Cristos. În ceea ce privește acest eveniment central, timpul e calculat *înainte, precum și înapoi*. Anii istoriei de dinainte de Cristos descresc în continuu, în timp ce anii de după Cristos sporesc către un timp final” (Karl Löwith, *Istorie și mântuire. Implicațiile teologice ale filosofiei istoriei*, traducere de George Moldovan și Alex State, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2010, p. 235–236). Într-un subcapitol intitulat, din inspirație foucauldiană, *Iluzia originii*, Roger Chartier comentează astfel mitul originilor: „Atunci când se cade pradă «iluziei originii», istoria atrage după sine, fără să-și dea seama, mai multe presupuziții: că fiecare moment istoric este o totalitate omogenă, dotată cu o semnificație ideală și unică prezentă în fiecare dintre manifestările ce îl exprimă; că faptele se înlănțuie și se generează într-un flux neîntrerupt ce ne permite să spunem că unul este «cauza» sau «originea» altuia” (Roger Chartier, *Lumea ca reprezentare...*, p. 138).

<sup>133</sup> Willi Braun, *The Past as Simulacrum in the Canonical Narratives of Christian Origins*, în „Religion & Theology”, 8, 3–4/2001, p. 213–227.

<sup>134</sup> Patricia Falguières, *Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIIe siècle*, în „Histoire de l'art et anthropologie”, Paris, coédition

forma un fel de actualitate extinsă la infinit<sup>135</sup>. Numai că neobosita revenire la același moment post-edenic și nefericit crea treptat și bănuiala că eternul drum îndărăt era de fiecare dată mai lung<sup>136</sup>. De aici și nevoia de a vedea, totuși, ce istorie avea prezentul nostru<sup>137</sup>. Ce continuări avusese momentul Facerii<sup>138</sup>? Încet-încet, omul pleca înapoi pe firul timpului, „descoperind” epoci mai distincte și mult mai tinere, pe care le accepta însă cu greu. Așa se năștea Evul Mediu ca trecut recent, cu toate că Modernitatea timpurie nu îl considera un precedent de mare vază: vedea în el un interval cam evaziv și cenușiu, lipsit de prestigiul Antichității. Se considera că omul își consumase istoria în perimetrul celei din urmă, secolele creștine fiind doar niște dublete epigonice. Cel puțin asta era impresia umaniștilor italieni, molipsind însă cu ea întreaga Europă occidentală<sup>139</sup>. În timpul Renașterii, născocirea hotăra involuntar granițele adevărului, o realitate nouă fiind recunoscută ca atare doar dacă fusese zămislită mai întâi în imaginație<sup>140</sup>. Cea din urmă nu era încă sinonimizată cu închipuirea, fiind utilizată mai mult ca un calcul de probabilitate. Colecțiile de obiecte repertoriau lumea sub forma unui *theatrum mundi*; ele aparțineau mai puțin științei și mai mult artei de a uimi. Ne gândim la acele *Wunderkammern* patronate de principii vremii<sup>141</sup>. Muzeul-menaжерie trebuia să aducă în fața ochilor un carusel al făpturilor vrednice de mirare, fiind deci populat cu un soi de mulaje după natură; care, potrivit lui Horst Bredekamp, dădeau impresia că speciile aduse acolo erau cât mai pline de viață, înfiorând vizitatorul<sup>142</sup>. Erau privite ca vietăți în sine, ideea că mulajul nu *era* un animal, ci doar îl *reprezenta* (sau făcea trimitere la el) apărând mult mai târziu. Căci în vremea lui Don Quijote, ființele și artefactele erau luate în calcul numai dacă își semănau și își corespundeau cumva unele altora, spunea Michel Foucault<sup>143</sup>. Nu exista ideea modernă de înlocuitor sau de copie, esențele lumii făcându-se direct tangibile prin intermediul „lucrurilor-efigie” dimprejurul nostru. Vizibilul era doar epiderma și translatorul invizibilului. În vestitele „camere de minunății” ale Renașterii, exponatele nu metonimizau un trecut oarecare, ci doar reconfirmau bunul mers al Universului, prezența fiecăruia în fiecare, interdependența elementelor constituente ale Creației; li se impunea calitatea de

---

INHA/musée du quai Branly («Les actes»), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 11 mars 2012, <http://actesbranly.revues.org/94>.

<sup>135</sup> Vezi capitolul *Sons of Science. Natural History and Collecting*, în Marjorie Swann, *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, p. 55–96.

<sup>136</sup> A. C. Crombie, *Science, Art and Nature in Medieval and Modern Thought*, London & Rio Grande, The Hambledon Press, 1996, 516 p.

<sup>137</sup> Henri Bourgeois, Pierre Gibert, Maurice Jourjon, *L'Expérience chrétienne du temps*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, 182 p.

<sup>138</sup> Paula Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994, 449 p.

<sup>139</sup> Paula Young Lee, *The Museum of Alexandria and the Formation of the Museum in Eighteenth Century France*, în „The Art Bulletin”, vol. 79, no. 3, September 1997, p. 385–412.

<sup>140</sup> De la imaginarul degenerescenței și al progresului – neocolind nici unele inflexiuni etniciste – istoricii secolului XVI și-au pus probleme de ordin metodologic, chestionându-se asupra metodelor de lucru, a tipurilor de reconstituire narativă și a modelelor teoretice care să faciliteze o mai bună înțelegere a trecutului. Vezi Philippe Desan, *Penser l'histoire à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, 258 p.

<sup>141</sup> Eilen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London & New York, Routledge, 1992, p. 47–132.

<sup>142</sup> Horst Bredekamp, *Nostalgia antichității și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozități și viitorul istoriei artei*, Cluj-Napoca, Ideea Design & Print, 2007, p. 48–51.

<sup>143</sup> Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, București, Editura Univers, 1996, p. 89.

semnificante ale unei ordini superioare, echilibrate și eterne, în care orice particulă nu cunoștea decât postura de microcosmos devenind în el însuși, după un model suprem și atotcuprinzător<sup>144</sup>. Comentând această paradigmă, Ioan Petru Culianu o pune în seama Sfântului Toma d'Aquino, mai exact a comentariului acestuia la tratatul lui Aristotel, *De memoria et reminiscencia*: toate lucrurile pe care le vedem au un caracter intrinsec de *imagine*, fiind ușor memorabile; pentru a ne rămâne în minte, noțiunile abstracte au însă nevoie de un suport concret, de aspecte din realitatea familiară nouă fiind însărcinate să le dea un echivalent vizual<sup>145</sup>. S-a ajuns astfel ca un alfabet propus în 1520 de Johannes Romberch, în *Congestorium artificiosae memoriae*, să înlocuiască fiecare literă cu o pasăre al cărui nume începea cu slova respectivă: A = *anser* (gâscă), B = *bubo* (bufniță)<sup>146</sup>. Într-o altă variantă reprodusă de Culianu, dominicanul florentin Cosmas Rosellius folosea animale în loc de păsări: cuvântul AER era memorat cu ajutorul unui Asin, al unui Elefant și al unui Rinocer<sup>147</sup>. Substratul magic al muzeului stă tocmai în strădania renașterii de a conferi acelor convenții statutul unor „hieroglif”; care să formeze un „dicționar” ce le făcea Universul dacă nu inteligibil atunci măcar interpretabil; și nu oricum, ci sub forma unui *teatru*, imaginat, spune Culianu, de Giulio Camillo Delminio. În 1550, Camillo scria un tratat ce prevedea ca edificiul respectiv să aibă forma unui amfiteatru cu șapte secțiuni; plecând de la corespondențele dintre o planetă, anumite animale, plante și pietre, acea construcție se voia o *imago mundi* în care toate ideile și obiectele să primească un loc, în virtutea distribuirii lor în Cosmos<sup>148</sup>. Acea *ars memoriae* la care se referă Culianu exemplifică involuntar o idee mult mai valoroasă a marelui savant, cu o foarte fertilă aplicabilitate în istoria muzeologiei: neîncrederea în progresul neîncetat al științei, de unde și graba istoriografilor de a repera „tranziții” de la o „revoluție” la alta. Vechiul stereotip al *evoluției* de la simplu la complex, Culianu îi opune ideea de *mutație*; adică un efect notabil dar nescontat, produs, cazul gândirii renașterii, de cenzura protestantă a imaginarului<sup>149</sup>.

Dacă ființa umană putea avea iluzia că fusese mereu aceeași, neexistând efectiv o istorie a chipului său, regnul animal, cu o multitudine de reprezentanți, ne pune pe gânduri. Dar pentru a salva probitatea cosmologiei biblice, se ținea cu orice preț la „soluția” diluviană. Primele ordonări și clasificări cereau așadar izvoare materiale să reconfirme mesajul surselor textuale, fiecare specie avându-și prototipul între vietățile de pe arca lui Noe. Periodizările se lăsau așteptate, toată soarta planetei jucându-se înainte și după Potop. Apele ar fi ucis acele specii care, în secolele XVII–XVIII, apăreau totuși de sub pământ ca resturi dintr-o altă istorie, lipsită de vreo continuitate cu era postdiluviană. De aceea, teoria „transformismului” va rivaliza mult timp cu aceea a

<sup>144</sup> În acest articol trecem doar în revistă câteva concepții muzeale, substratul lor religios, metafizic, alchimic, astrologic ori chiar științific formând subiectul unei intervenții ulterioare. Pentru lămuriri despre componentele culturii muzeale din timpul Renașterii vezi, pe larg, Frances Yates, *The Art of Memory*, London, Melbourne, Henley & New York, Ark Paperbacks/Routledge, 1984/1999, 400 p.

<sup>145</sup> Vezi capitolul *Arta memoriei* din Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2015, p. 62.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 64–65.

<sup>149</sup> „Pentru Culianu, fiecare epocă se caracterizează în primul rând printr-un *filtru hermeneutic* nou, printr-o manieră nouă de a citi lumea și nu printr-o capacitate de a inova radical. Eruditul îl temperează astfel pe epistemolog: în loc să înregistreze neobosit noutate după noutate, istoricul trebuie să observe mereu legăturile profunde dintre vechi și nou, dincolo de schimbările superficiale” (vezi Sorin Antohi, *Imaginarul Renașterii și originile spiritului modern. Modelul Ioan Petru Culianu*, postfață la Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 432).

„catastrofismului”. Ideea evoluției neîntrerupte de la simplu la complex se va impune treptat, demonstrându-se că lumea nu reîncepuse cu Noe. Prin urmare, datele existente în Europa la început de epocă modernă infirmău dogma potrivit căreia Potopul ne-ar fi lăsat o sumă de creaturi arhetipale, din care ar fi decurs, veacuri la rând, o puizerie de exemplare aidoma.

În era post-renascentistă, cunoașterea se menținea încă sub forma unei reiterări neîncetate a Creației, credibilitatea academică fiind dată – ne-o amintesc Horst Bredekamp și Patricia Falguières – de fidelitatea față de certitudinile dobândite de înaintași. Deși se vorbea de ordonare și clasificare, în practică se mergea încă pe un fel de afiliere a exponatului la o temă ori la o familie de obiecte. Inițial, aspectele care păreau „de mirare” meritau menționate ca pretext de a reconfirma, prin contrast, ordinea moștenită a lucrurilor. Aceasta se întâmpla în secolul XVI, când ciudățeniile erau exploatare mai mult în direcția amuzamentului, miraculosului sau alchimismului. Toate acele vietăți sau obiecte care nu intrau în ideea curentă de „normalitate” erau convocate pentru a alcătui un fel de circ domestic. De altfel, la baza unei „camere cu minunății” stătea și ideea anti-muzeală a reutilizării obiectului, a deturnării lui de la rostul inițial și chiar a transformării lui, pentru a folosi ca podoabă, jucărie, tacâm: *exponatul nu era conservat cu premeditare, el nesupraviețuind decât prin succesiunea reutilizărilor sale*<sup>150</sup>. Odată cu secolul XVII, abaterile de la regulă și anomaliile neîncadrabile se înmulțeau, legitimând pas cu pas alte feluri de a fi, în afara celor acceptate până atunci<sup>151</sup>. Ideile de „realitate” sau de „simț comun” revendicau, așadar, o grabnică lărgire a înțelesului pe care îl aveau. *Les chambres des merveilles* lăsaus locul așa-numitelor „cabinete de curiozități”<sup>152</sup>, care satisfăceau nevoia de reclasificare a lumii; adică recalibrau vechea teamă de noutățile care puteau să aducă haos<sup>153</sup>. Nu subestimăm nici dorința celebrului *connoisseur* de a recuceri lumea, găsimu-se fiecărui lucru un loc, adică definindu-l printr-o fixare în spațiu<sup>154</sup>. Descoperirile geografice contrariau cu violență imaginile de altădată ale mapamondului, orice specie exotică revendicând axiome readuse la zi<sup>155</sup>. De la o vreme, întregul suporta tirania fragmentului, orice mirare nouă anihilând o dogmă veche<sup>156</sup>.

O primă etapă din istoria obiceiului de a colecționa este marcată de regimul alegoric în care intrau obiectele. Colecționarul le trata mai mult ca relicve, amulete,

<sup>150</sup> Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, p. 48–49.

<sup>151</sup> Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, tome I, *Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988, 415 p.; Michel Foucault, *Anormalii. Cursuri ținute la Collège de France: 1974–1975*, traducere de Dan Radu Stănescu, București, Editura Univers, 1999, 418 p.; mai aplicat ar fi Lucian Boia, *Între inger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până astăzi*, traducere de Brîndușa Prelipceanu și Lucian Boia, București, Editura Humanitas, 2003, 260 p.

<sup>152</sup> Ne-ar fi greu să ne imaginăm astăzi cabinetele de curiozități fără anumite cărți-albume, de mare anvergură, care ne îngăduie unele comparații și istoricizări. Două dintre aceste lucrări le datorăm bunăvoinței profesorului Alexandru Florin Platon: Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, 259 p.; Christine Davenne, Christine Fleurent, *Cabinets de curiosité. La passion de la collection*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011, 226 p.

<sup>153</sup> Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, Oxford University Press, 1986, 335 p.

<sup>154</sup> Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1988, 359 p.

<sup>155</sup> Anthony Alan Shelton, *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*, în John Elsner, Roger Cardinal (eds.), *The Culture of Collecting*, London, Reaktion Books, 1994, p. 177–203.

<sup>156</sup> Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995, 611 p.; vezi capitolul *Rerum Memoria: Early Modern Enquiries and Documentation Centres*, în cartea lui Justin Stagl, *A History of Curiosity. The Theory of Travel, 1550–1800*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1995, p. 95–153.

bunuri de tezaur<sup>157</sup>. Le aducea împreună pentru a metaforiza Cosmosul, nu pentru a-l investiga. În faza următoare, mostrele erau identificate, localizate și descrise ca „monumente” în sine, decontextualizate<sup>158</sup>. Într-o a treia etapă, se impuneau, ca practici obligatorii, catalogarea și inserierea „urmelor”, încurajându-se astfel descrierile comparative. Între etapa a doua și cea de-a treia, tipologiile se transformau din *familii de însușiri* (strict delimitate și cu biografii paralele), în *stadii* care se nășteau uneori unul dintr-altul<sup>159</sup>. Să mai spunem că acest interval de tranziție conținea și trecerea de la un portret individual, al obiectului închis în tipologia fără vârstă, către integrarea sa în povestea colectivă și istoricizată a unei epoci, a unei comunități sau a unei civilizații; altfel spus, avem în gând mutația progresivă de la „camera cu minunății” la „cabinetele de curiozități”, de la preferința pentru o cât mai mare varietate a exponatelor la obsesia pentru obiectele adunabile în serii, în specii, în categorii<sup>160</sup>. Acele „compartimentări” nu erau rezultatul unei preocupări bruște pentru sistematizare, ci efectul acumulărilor aleatorii ale acelorași exponate, aruncate pe piață în virtutea gustului generalizat pentru exotic, sălbatic, neobișnuit<sup>161</sup>. Momentul când omul observă apropierea dintre obiecte oarecum asemănătoare este punctul de plecare pentru o primă identificare, detemporalizată, bazată pe *asemănările* dintre lucruri; *diferențele* devenind tot mai multe pe măsura sporirii numărului de achiziții, apar și condițiile favorabile istoricizării lor; se observă, timid, niște etape, niște evoluții, niște povești de spus. Se ivesc încet-încet câteva întrebări: care exponat a apărut mai întâi?; de unde vine?; care este contextul formării sale și ce „rudă” îi continuă istoria? Interesul pentru inventarierea unor trăsături și înscrierea lor într-o devenire, mai precis într-o genealogie, dă așadar naștere muzeului: printr-o trecere de la istoria „plană” și anistorică a unor mostre la aceea a exponatelor cu „adâncime” temporală.

Cum se mai lucrează acum în această nișă a studiilor patrimoniale? În gândirea lui Hayden White<sup>162</sup>, tropii (metafora, metonimia, sinecdoca) *nu sunt figuri de stil, ci modalități de organizare a cunoașterii*, oferind diferitelor episteme<sup>163</sup> o coerență internă, plus metode de autoconfirmare și autolegitimare. În virtutea acestei teorii,

<sup>157</sup> Thomas Dacosta Kaufmann, *From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs*, în John Elsner, Roger Cardinal (eds.), *op. cit.*, p. 137–154.

<sup>158</sup> Nicholas Thomas, *Licensed Curiosity: Cook's Pacific Voyages*, în John Elsner, Roger Cardinal (eds.), *op. cit.*, p. 116–136.

<sup>159</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987, 367 p.

<sup>160</sup> Specializarea cunoașterii și înființarea unor domenii de interes nu se datorează numai pasiunilor de științe naturale, ci și esteților. Vezi Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, tome II, *Oeuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, 576 p. Pentru diferența dintre „curioși”, „amatori” și „cunoscători”, vezi Isabelle Tillerot, *Jean de Julienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011, p. 293–306; de asemenea, Charlotte Guichard, *Valeur et réputation de la collection. Les éloges d'«amateur» à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, în „Hypothèses”, 7, 1/2004, p. 33–43.

<sup>161</sup> Anne Lombard-Jourdan, *Des Malgaches à Paris sous Louis XIV: exotisme et mentalités en France au XVIIe siècle*, în „Archipel”, volume 9, 1975, p. 79–90.

<sup>162</sup> Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1975, 448 p.

<sup>163</sup> Grecii vedeau o antinomie între *doxa* (opinie arbitrară nesustenabilă prin argumente controlabile) și *episteme* (grupaj de cunoștințe organizate rațional, informațiile pe care le încorporează și pe cale senzorială fiind utilizate pentru construirea adevărului pe cale demonstrativă). *Episteme* pornește de la premise inevitabile și indispensabile; dimpotrivă, când ne gândim la *doxa*, aceste precondiții sunt contingente, aleatorii, hazardate. Vezi Francis E. Peters, *Termenii filozofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, București, Editura Humanitas, 1993, p. 68, 92.



fiecărei mari etape din istoria muzeului i-ar corespunde câte un trop. Și pentru a ilustra mai bine această teorie, alegem exemplul ceasului, foarte prezent în tablourile cu oameni de stat din secolul XVII:

1) așa-numitelor „camere de minunății” și „cabinetelor de curiozități” (secolele XVI–XVII) le-ar corespunde *concepția metaforică*, despre care știm că are la bază raționamentele analogice, susceptibile să traducă un registru de existență în termenii altuia; prin urmare, ceasul apare în tablourile despre colecționari și oameni de stat din secolul XVII ca un simbol al desăvârșirii Cosmosului: așa cum mersul astrelor era decis de reguli imperturbabile, tot așa decurgea și guvernarea personajului pus pe pânză, alături de un ceas care întruchipa mai mult dezideratul conducătorului perfect decât realitatea lui politică<sup>164</sup>;

2) colecțiilor specializate din secolul XVIII le-ar corespunde *concepția metonimică*: ceasul era tratat ca „parte” ce rezuma foarte bine un „întreg” al acestei specii de obiecte, apreciate îndeosebi după atelierile din care proveneau; un asemenea lucru era o probă singulară dar suficientă pentru a ilustra atât performanțele de moment ale orologeriei, cât și prestigiul celui care le achiziționa;

3) muzeelor instituționalizate din secolele XIX–XX le-ar corespunde *concepția sinecdotică*: spre deosebire de concepția metonimică, în virtutea căreia un orologiu reprezenta suma celorlalte obiecte de aceeași factură, luate în sens utilitar și numeric, în abordarea sinecdotică ceasul este privit ca parte a unui întreg cultural; primea o semnificație care îl îndepărta de rostul lui imediat și prozaic; după cum arăta și Ernst Junger în *Cartea ceasului de nisip*, felul cum sunt gândite aceste instrumente de măsurat nu determină numai reușite de ordin tehnic, ci și anumite *concepții/reprezentări despre timp*; ceasul ne cere deci să îl vedem nu ca pe o simplă mostră din stricta evoluție a unui meșteșug, ci ca pe „personaj” din cotidianul unei epoci: mai degrabă crea decât răspundea unor nevoi sociale; devenea un bun familial; devenea decorul unor sociabilități curente; era licitat, lăsat moștenire, uneori colecționat, în alte cazuri donat.

Două ar fi marile paradigme care au guvernat istoria muzeificării: prima era static-esențialistă, suprapunând registre autonome de existență, fără ca ele să își poată schimba locul atribuit; ca om cu o cunoaștere limitată, doar luai act de situație; a doua este evoluționistă, remarcând lucrurile de la simplu la complex, de la inferior la superior. Ar fi deci și două feluri de a defini geneza muzeului în funcție de *epistemologia* și apoi de *taxonomia* secolelor XVIII–XIX:

a) *din punct de vedere epistemologic*:

În geneza muzeului modern a contat despărțirea dintre așa-numita istorie a naturii și aceea a omului, petrecută în secolul XIX; altfel spus, departajarea dintre seria de nesfârșite ciclități care caracterizează registrul biologic al existenței, pe de o parte, și schimbările continue care definesc evoluția ființei umane, pe de alta. O primă etapă din istoria muzeului are la bază o concepție sinoptică și *sincronică*, ușor de asociat cu tabelul lui Mendeleev și cu geometria plană, fără „adâncime”. Ființele și lucrurile aduse la muzeu sunt imaginate pe o tablă de șah, de parcă exponatele care ipostaziau o specie erau așa dintotdeauna, neavând o poveste care să vină de foarte departe. O a doua etapă este marcată de o concepție *diacronică* și istoricizantă, asemănată cu geometria în spațiu. Se arată că fiecare obiect muzeificat are niște antecedente, adică o istorie proprie. În prima etapă, a perspectivei „de suprafață”, una slab cronologizată, muzeul nu oferea vizitatorului decât ultimul reprezentant al pachidermelor, elefantul; abia a doua etapă,

<sup>164</sup> Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 27–29.

bine înscrisă în timp, ne atrăgea atenția că respectivul animal avea și el o genealogie, cu strămoși de felul mamutului.

b) *din punct de vedere taxonomic:*

Toate muzeele aveau inițial un departament numit „de rarități”, care cuprindea exponatele inclasabile. Odată cu progresele științei, ele vor fi incluse în alte secțiuni, bine definite și cunoscute. Sunt integrate în anturaje obiectuale unde nu mai joacă rolul de enigme, ci de simple verigi în lanțuri cauzale ori în înșiruii cronologice anume. Din punct de vedere taxonomic, o primă etapă din geneza muzeului ar fi aceea în care departajarea obiectelor se făcea potrivit criteriului *asocierii* lor după proveniență (natura materialului din care erau făcute), după epoca în care apăruseră, după utilitatea lor de odinioară, acum expirată. Lucrurile se grupau în funcție de posibila lor *asemănare*, înrudire morfologică ori funcțională. Într-o a doua etapă, muzeul ieșea din istoria Facerii Lumii<sup>165</sup>. Până atunci însă, muzeograful era obligat să construiască o diacronie foarte lungă, pe jumătate legendară, pe jumătate științifică; ea amesteca, foarte insistent, mineralele, moluștele, dinozaurii, sculpturile antice. Situația se schimba abia atunci când exponatele trebuiau reordonate, întruchipând diacronii și durate istorice tot mai scurte. De la faza *asocierii* obiectelor se trecea la aceea a *identificării* lor, a istoricizării și individualizării fiecăruia în interiorul taxonomiei generale, al categoriilor stabilite dinainte. Excluderea sau rămânerea unui exponat în *display*-ul muzeal depindea tot mai mult de predispoziția obiectului de a-și pierde latura spectaculară, de a se lăsa inclus într-o generație de artefacte. I se cerea, așadar, să joace rolul unei simple verigi dintr-un lung lanț cauzal. O specificitate prea tipătoare îl făcea inutil, transformându-l într-o sincopă narativă, într-un impas al povestirii<sup>166</sup>.

Vestigiile materiale și sursele scrise ale istoriei își găsesc fiecare un drum propriu<sup>167</sup>. Între artefactul utilizat ca sursă a scriiturii istorice și acela adus în muzeu pentru a exemplifica o epocă oarecare se instaurau câteva diferențe de abordare: în primul caz, obiectul era tratat ca o „amprentă” a unui trecut de care luăm distanță intenționat, de dragul reconstituirii obiective; în al doilea caz, exponatul, fie fragmentat, fie complet, era abordat ca martor viu al istoriei; ca o capsulă de timp care ne pune în posesia unei epoci anume, cu care, cine știe, empatizam. Textul și artefactul îmbrățișau deci rosturi diferite. Cel din urmă primea misiunea de a ne pune în contact cu

<sup>165</sup> D. G. Charlton, *New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History*, Cambridge University, 1984, 220 p. După cum am mai afirmat, citându-i pe David Lowenthal și mai ales pe Paul Ricoeur, orizontul fundamental al cunoașterii istorice transcende istoria convențională, cuprinzând o istorie mai largă, o gamă mai variată de surse și o noțiune mai cuprinzătoare de „adevăr”. Altfel spus, 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 a angaja o relație anume cu timpul (Andi Mihalache, *Contribuții la istoria ideii de patrimoniu. Surse, evoluții, interpretări*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza Iași”, 2014, p. 31). Iar concepțiile arhitecturale nu au făcut excepție, vizualizând, mai mult sau mai puțin explicit, o cultură istorică anume. Bunăoară, în Grecia secolului VI î. Chr. se credea că acest meșteșug era o revelație, la scară umană, a ordinii Cosmosului. Ritualizându-și elanul constructiv, grecii considerau că adevărul lumii era o „venire în ființă”, fiind fructul unei mari priceperi: „lăsare să apară”. Acest adevăr preexistent venea la lumină mai mult din îndemânarea cu care îl așteptau decât din încrâncenarea cu care și-l doreau. Este teoria exprimată de Indra Kagis McEwen, *Străbunii lui Socrate. Un eseu despre începuturile arhitecturale*, traducere de Augustin Ioan și Cristina Andrieș, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2011, p. 121–124.

<sup>166</sup> Paul Semonin, *American Monster: How the Nation's First Prehistoric Creature Became a Symbol of National Identity*, New York & London, New York University Press, 2000, 482 p.; Sherrie Lynne Lyons, *Species, Serpents, Spirits, and Skulls. Science at the Margins in the Victorian Age*, New York, State University of New York, 2009, 244 p.

<sup>167</sup> C. R. Ligota, *From Philology to History: Ancient Historiography between Humanism and Enlightenment*, în M. H. Crawford, C. R. Ligota (eds.), *Ancient History and the Antiquarian. Essays in Memory of Arnaldo Momigliano*, London, The Warburg Institute/University of London, 1995, p. 105–115.

reminiscențele palpabile ale istoriei, furnizându-ne nu informații ci, mai curând, reprezentări despre trecut<sup>168</sup>. Cunoașterea academică rămâne în seama cărților de specialitate, preocupate să deslușească faptele, cronologiile, actorii. Îndelungata tranziție de la colecție la muzeu are la bază trecerea de la *exponatul-monument* (venerat *per se*, fără contextualizări, comparații sau istoricizări) la *exponatul-episod*, important prin capacitatea lui de a se compatibiliza cu alte artefacte, mai vechi și mai noi.

Până acum, muzeele au fost incluse în istorii unde jucau rolul de prim plan, punând în valoare preocupări considerate mai importante: istoria arheologiei; istoria învățământului artistic; istoria măsurilor de preservare a urmelor trecutului, care ar prefăta *instituționalizarea* ideii de patrimoniu; și, nu în ultimul rând, discursul național-identitar, unde susțineau idei cum ar fi latinitatea, precedența, continuitatea etc. Abordarea preocupărilor muzeale ca un capitol distinct din evoluția *ideii de adevăr* mai are încă de așteptat. Un loc esențial în acest gen de cercetare l-ar ocupa stabilirea *cuvintelor-cheie* (autenticitate, raritate, unicitate, originalitate, imitație). Ele extind „suprafața” cercetabilă și, totodată, o fac mai inteligibilă, compartimentând-o judicios. Fac lumină nu simplificând abuziv problematica discutată ci, dimpotrivă, complicând-o: adică „intersectând” concepții, practici și porțiuni de trecut. Mai precis, această abordare se subscrie așa-numitei *histoire croisée*<sup>169</sup>. Ea lucrează pe baza unor întrebări de genul: al cui complement este noțiunea cutare?; sau cu cine intră ea în raporturi de antinomie? Felul în care un muzeu își valorifică piesele aflate în inventar nu este replica servilă a discursului istoric dominant într-o epocă dată. Trebuie să acceptăm că, în expunerea unor obiecte, nu conta doar părerea istoricilor. Însăși ideea de istoricitate – în cazul nostru, înșiruire obiectuală conformă unei cronologii adaptate fie artefactului în sine, fie succesiunilor de epoci pe care le întruchipa – nu a ghidat mereu impulsul de a colecționa. Muzeul nu se preocupa decât de vizualizarea diferitelor regimuri ale curiozității, el subsumându-se, mai curând, interesului crescând pentru diversitatea culturilor materiale. Este, așadar, supus unor investigații și polemici de altă natură decât aceea istoriografică. Ne gândim la etnografie, geografie, antropologie ori științe naturale, care au preferat în timp felurite abordări, nu totdeauna consonante. În fine, atunci când cioburile ajung să figureze la capitolul „știri din trecut”, putem distinge trei tipuri de abordări ale obiectului: a) *urmă* a unei civilizații pierdute; b) *exemplar reprezentativ* pentru o formă, specie sau tipologie anume de artefacte; c) *etapă* bine delimitată și contextualizată din evoluția unei civilizații, a unei preocupări sau arte.

Astăzi disecăm geneza unui muzeu nu pentru a scrie istoria unei instituții sau a măsurilor legislative care i-au fost dedicate, ci pentru a evidenția, pe de o parte, diferite teorii ale cunoașterii, iar de pe alta, raporturile dintre curiozitatea socială, știință și discursurile identitare. Suntem obligați să urmărim câteva aspecte:

1) modificările în semantica descrierii exponatelor, care indică apariția unei noi idei de adevăr și a unor alte reguli de a ajunge la acesta;

2) textualizarea obiectelor fie după bagajul de cuvinte și concepte provenite dintr-un referențial comun, preexistent, fie după neologismele care largesc orizonturile de așteptare și aria de investigație a istoricilor;

<sup>168</sup> Roland Schaer, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard/Réunions des Musées Nationaux, 1993, 144 p.; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999, 289 p.; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789–1815*, Paris, Gallimard, 1997, 406 p.

<sup>169</sup> Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, *Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité*, în idem (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 15–49.

3) felul în care limbajul preexistent descoperirii unui artefact este redimensionat pentru a „raționaliza” mostra găsită în pământ sau aiurea; obiectul nu mai este doar un material didactic ce sprijinea spusele textului scris, el venind cu o idee proprie de adevăr, extrasă din modul cum fusese confecționat, din contextul descoperirii sale, din catalogarea și apoi compararea lui cu exponate asemănătoare; dacă informațiile din documente își bazau credibilitatea pe autoritatea autorului invocată, obiectul îi obliga pe oamenii de știință să dea mai mult credit indiciilor pe care el le conținea pe cont propriu; înseși erorile ce intervin în interpretarea lui ne spun ceva despre cultura istorică din acel moment, despre iluziile care înconjurau găsirea unui vas antic, despre actorii sociali implicați în construirea unei noi noțiuni de probitate sau în apărarea alteia mai vechi; un exemplu ar fi deosebiriile dintre „curiozități”, ce presupuneau un exotism ireductibil și neclasificabil, pe de o parte, și „raritățile” ce începeau o lungă carieră muzeală, ca prototipuri ale unor serii de obiecte, bine valorizate pentru că nu erau ușor de găsit, pe de alta;

4) aplicarea teoriilor lingvistice la istoria relațiilor dintre cuvânt și lucru; ne referim la trecerea de la *gândirea metaforică și magic-contiguistă* din perioada premodernă (două obiecte alăturate fizic dezvoltă o relație de codeterminare și de împrumut reciproc de semnificativitate, nelimitându-se la o simplă alăturare în spațiu) la o logică *metonimică*, unde contiguitatea lasă locul asocierii pe bază de *similaritate*; de exemplu, o bucată de fildeș *era* elefantul și ea „cerea” vecinătatea armei ce-l ucisese, ca și a oricărui alt exponat care, printr-o analogie largă, ne amintea de Africa; pentru ca apoi, într-o a doua etapă, respectivul colț de fildeș să *reprezinte* doar acel elefant: era vorba deja despre „dreptul” fragmentului de a face trimitere doar la întregul fizic din care provenea, fără a mai „chema” în apropiere mostre aidoma, ci doar pe acelea care constituiau un pas înainte din punctul de vedere al evoluției lor; analizăm deci *textualizarea graduală a exponatelor* pentru a sesiza, potrivit lui Émile Benveniste, trecerea de la definițiile *denotative*, mai stricte, prin care se aduceau cât mai multe obiecte noi sub umbrela unui substantiv prea vechi, la definițiile *conotative*, mai cuprinzătoare, apărute pe măsură ce extinderea referențialului comun și a noțiunii de „realitate” submina sensurile prea sărace, pretinzând noi cuvinte pentru a fi înțeleasă; plecând de la diferențele dintre *semiotică* și *semantică*, Marjorie Swann ori Patricia Falguières au evidențiat trecerea de la „atribuirile” arbitrare și analogice din gândirea „semiotică” premodernă – bunăoară, ceasul, folosit ca pretext de a face o paralelă între regularitatea ritmurilor cosmice și guvernarea perfectă – la istoricizările permise de semantica modernă, una mai realist-empirică, mai dependentă de coordonatele fizice ale obiectului, de originea, întrebuințările și semnificațiile lui;

5) istoricitatea sau concurența reprezentărilor despre Antichitate sau Evul Mediu datorată confuziilor dintre gustul social pentru trecut și cercetarea lui științifică; măsura în care imaginile noastre despre *timp* nutresc niște concepții despre *istorie*, cum ar fi catastrofismul și transformismul, adamismul și pre-adamismul;

6) resemnificări divergente ale unor exponate ce demonstrează coparticiparea imaginarului social la construirea unui canon istoriografic; de exemplu, *background-uri* culturale diferite îndreptățesc, în Occident și la noi, valorizarea „costumelor populare” și crearea unor secții, apoi a unor muzee special dedicate acestui gen de exponate; mai exact, era vorba de: a) în Occident, fetișizarea „industriilor casnice” și a artefactelor dispărute din cauza industrializării și a serializării, în paralel cu valorizarea exotismului, a primitivismului și a manifestărilor „bunului sălbatic”; b) motivația etnic-identitară și acreditarea superiorității culturale a ruralului „etern” din Estul Europei asupra urbanului „consumist” din Vestul ei;

7) *politici culturale*: a) în plan intern: inventarea unor dispute aparent administrative (de exemplu, între centralismul și localismul muzeal) în cadrul cărora se reglează ierarhii simbolice, se conturează noi discipline și se stabilesc priorități în cercetare; b) în plan extern: achiziționarea anticităților ca strategie de politică externă, rivalitățile dintre marile puteri oglindindu-se și în plan muzeologic<sup>170</sup>.

#### IV. Trecutul din prezent

Dintotdeauna oamenii au receptat evenimentele<sup>171</sup> cu teamă, văzând în ele discontinuități<sup>172</sup> periculoase, susceptibile să amenințe stabilitatea structurilor în vigoare. Dar în vreme ce societățile tradiționale rarefiau surprizele grație tradițiilor și  *timpului ciclic*  după care trăiau<sup>173</sup>, societățile moderne tributare  *timpului liniar* , accelerat, se perpetuează, dimpotrivă, printr-un exces de știri-tip, mereu aceleași, care banalizează evenimentul<sup>174</sup>, preschimbând neobișnuitul (accidente, decese, cataclisme) în fapt divers, recurent și redundant<sup>175</sup>. Prezentul se transformă mult prea repede în istorie imediată<sup>176</sup>, una care explică și istoricizează totul, înainte chiar ca fenomenul să se fi consumat<sup>177</sup>. De aceea, astăzi descoperim în memorie un bun pretext de a încetini timpul și a privi în urmă<sup>178</sup>. Or, distanța dintre istorie și memorie este cea dintre  *succesiunea cronologică a unor fapte eterogene ori aleatorii* , pe de o parte<sup>179</sup>, și derutanta lor  *asemănare* <sup>180</sup>, pe de alta; cea din urmă proliferază pe baza prejudecății că întâmplările similare se „molipsesc” unele de la altele, fără a se copia reciproc<sup>181</sup>; surprinzător, ele intră, datorită unui fel

<sup>170</sup> Despre recucerirea lumii, în planul cunoașterii dar și în acela al colonialismului, vezi Janet Owen, *Collecting Artefacts, Acquiring Empire. Exploring the Relationship between Enlightenment and Darwinist Collecting and Late-Nineteenth-Century British Imperialism*, în „Journal of the History of Collections”, vol. 18, no. 1/2006, p. 9–25. Vezi, de asemenea, *The Political Rationality of the Museum*, în cartea lui Tony Bennet, *The Birth of the Museum History, Theory, Politics*, London & New York, Routledge, 1995, p. 89–105.

<sup>171</sup> Memoria unui eveniment nu aparține doar observatorilor săi. Ea se emancipează repede de această paternitate directă, primind adaosuri ori împușinări dictate de ceea ce o societate vrea să modifice în trecutul ei. Vezi Claire Sécail-Traques, *Image, représentations, mémoire de l'événement*, în „Vingtième Siècle. Revue d'histoire”, volume 72, numéro 72, 2001, p. 136.

<sup>172</sup> Vezi numărul special cu tema *1814–1815. Expériences de la discontinuité*, în „Revue d'histoire du XIXe siècle”, 49/2014; articolul introductiv, semnat de Emmanuel Fureix și Judith Lyon-Caen, sinonimizează evenimentul cu *le désordre du temps*.

<sup>173</sup> G. W. Trompf, *The Idea of Historical Recurrence in Western Thought. From Antiquity to Reformation*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 381 p.

<sup>174</sup> Pierre Nora, *Le retour de l'événement*, în Jacques Le Goff, Pierre Nora (sous la direction), *Faire de l'histoire*, tome I, Paris, Gallimard, 1974, p. 220; Jean Michel Adam, Françoise Revaz, *Analiza povestirii*, traducere de Sorin Pârvu, Iași, Institutul European, 1999, p. 28–29.

<sup>175</sup> Vezi și Alessandro Cavalli, *Memory and Identity. How Memory is Reconstructed after Catastrophic Events*, în Jörn Rüsen (ed.), *Meaning and Representation in History...*, p. 161–182.

<sup>176</sup> Philippe Bourdin (sous la direction), *La Révolution, 1789–1871. Écriture d'une histoire immédiate*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, 329 p.

<sup>177</sup> Jacques Le Rider, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 154–155.

<sup>178</sup> Vezi capitolul *Conceptul de nostalgie*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, București, Editura Meridiane, 1993, p. 132–153.

<sup>179</sup> Evenimentul mai poate fi văzut ca o „pană de curent” în fluxul predeterminat al cotidianului nostru. Hazardul este un fruct al contingentului, atât de drag filozofilor; este singurul care, din experiențele noastre și ale altora, mai poate înjgheba o idee de eveniment. Așa ne și explicăm asocierea lui într-un capitol numit *Culture, Cataclysm, and Contingency*, de citit în cartea lui Leonard Krieger, *Ideas and Events*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992, p. 194–221.

<sup>180</sup> Viorica Nișcov, *Ernst Junger – o călătorie prin casele timpului*, în Ernst Junger, *Cartea ceasului de nisip*, traducere și prefață de Viorica Nișcov, Iași, Polirom, 2001, p. 13.

<sup>181</sup> „Ainsi l'événement ne se verrait-il parfois nommé que parce qu'il serait réductible à d'autres du même genre, ou représentatif de toute une série plus ou moins semblable; ainsi décrit, mis en avant, haussé

aparte de contiguitate<sup>182</sup>, în relații cauză-efect. Timpul memoriei revine, într-o formă sau alta, la origini, esențial pentru el fiind *începutul*. Timpul istoriei este însă unul al progresului (dar nu unul omogen și imperturbabil)<sup>183</sup>, pentru care nu momentul primordial contează, ci *scopul*<sup>184</sup> pe care noi i-l atribuim retrospectiv<sup>185</sup>. Și tocmai acest utilitarism ne îndeamnă acum să redescoperim viața tăcută a fotografiilor<sup>186</sup>, compensând lipsa de prezent printr-un surplus de trecut; și „tratând” prea plinul de mega-tendințe, constante sociale și sinteze selective cu excepțiile de la regulă, cu micro-istorii<sup>187</sup> exotice și cu studii de caz<sup>188</sup>, nu multe, să fie acolo. Din toate acestea deducem totuși o reorientare a investigațiilor, *subiectivitatea individului* fiind oarecum reabilitată și pricepută altfel, ca o formă *sui generis* de obiectivitate; ca o „cutie neagră” a unui grup mai extins<sup>189</sup>. Aplicând acest precept într-un articol dedicat reprezentărilor despre timp din secolul XIX, Yves Vadé se exprima mai deslușit:

Il s'agit d'articuler à l'Histoire, donc au collectif, la manière dont un sujet personnel appréhende le temps, sans se limiter exclusivement à des considérations sur l'idéologie de ce sujet. Entre la temporalité historique telle qu'elle est *conçue* et qui est affaire d'idéologie et la temporalité historique telle qu'elle est *perçue*, où interviennent l'imaginaire et la sensibilité de l'écrivain, doivent être prises en compte des *formes collectives de la perception du temps*. Ces formes seront en rapport d'un côté avec les idéologies, auxquelles nul n'échappe, et de l'autre avec les oeuvres et les écritures dans ce qu'elles ont de plus personnel. Il ne s'agit plus

non pour son éventuelle singularité mai pour être assimilé à d'autres, compris parmi d'autres, englué dans des séries compactes et semblables, l'événement risque de perdre son autonomie et sa place unique, sa singularité. Il arrive que l'événement ne devienne percevable qu'à travers les formes dites anecdotiques de son apparition puis sa disparition” (vezi capitolul *De l'événement*, în Arlette Farge, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 86).

<sup>182</sup> Confuzia dintre judecată istorică (*historical judgment*), îndeobște mai reflexivă, și înțelegerea istorică (*historical understanding*), restrânsă la niște constatări, creează cititorului o imagine sinoptică despre faptele de altădată, amestecându-le particularitățile. În evaluarea infinitelor „așchii” de trecut, contiguitatea patronează deci schimburile de „trăsături” dintre evenimente; tolerează fagocitari, simbioze și metisaje, astfel încât stabilirea cauzelor și a efectelor este uneori imposibilă, existând riscul permanent al inversării rolurilor. Cele șase postulate prin care evenimentul istoric poate fi caracterizat apar la Louis O. Mink, *Historical Understanding*, Ithaca & London, Cornell University, 1987, p. 68–87.

<sup>183</sup> Keith Michael Baker, *Memory and Practice: Politics and the Representations of the Past in Eighteenth Century France*, în „Representations”, no. 11, Summer 1985, p. 134–164.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>185</sup> Éric Vigne, *Le temps de l'histoire en question*, în „Vingtième Siècle. Revue d'histoire”, vol. 6, no. 1, 1985, p. 131–140.

<sup>186</sup> Și pentru că a pomenit de fotografii, recomandăm o carte extrem de utilă pentru istoria sensibilităților de la sfârșitul secolului XIX și din prima jumătate a secolului XX: Anca Ciuciu, *Coduri vizuale. Evreii din București, 1881–1941*, București, Editura Hasefer, 2013, 278 p. Dacă *sensibilitățile* sunt mai pasive, mai greu identificabile de către istoric, *emoțiile* colective manifestate în spațiul public par mai explicite și mai ușor investigabile (vezi William M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, 2004, 380 p.; Ute Frevert, *Emotions in History – Lost and Found*, Budapest & New York, CEU Press, 2011, 255 p.). Luată din acest unghi, fotografia s-ar încadra, poate, la capitolul *emoții colective* prin cartea Susanei Sontag, *Privind la suferința celuilalt*, traducere de Laura Cruțeru, București, Editura Humanitas, 2011, 128 p.

<sup>187</sup> Vezi Giovanni Levi, *On Microhistory*, în Peter Burke (ed.), *New Perspective on Historical Writing*, The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 93–113; István Szijártó, *Four Arguments for Microhistory*, în „Rethinking History”, 6:2/2002, p. 209–215.

<sup>188</sup> Robert K. Yin, *Studiul de caz. Designul, colectarea și analiza datelor*, traducere de Valentin Alupoae, Iași, Editura Polirom, 2005, 214 p.

<sup>189</sup> Vezi capitolul *Le retour de l'auteur*, din cea de-a doua ediție a cărții lui Gérard Noiriel, *Sur la «crise» de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 115–150. Ca să datăm cât de cât momentul „reîntoarcerii autorului”, precizăm că prima ediție a acestei lucrări a apărut în 1996.

de schémas plus ou moins strictement conceptualisés mais plutôt de *moules temporels* donnant forme à la saisie du temps historique sous la pression des événements, des expériences collectives, de la transformation des pratiques, aussi bien que des discours (littéraires, idéologiques, scientifiques, etc.), propres à une époque donnée. Ces formes du temps, je propose de les nommer *chronotypes*<sup>190</sup>.

Într-un articol despre culturile istorice care s-au succedat ori, mai degrabă, au coexistat perioade îndelungate, să reținem diferența dintre un timp istoriografic, al *concepției* despre timp, pe de o parte, și un timp social al *percepției* asupra aceleiași durate, pe de alta. A doua ipostază este mai importantă, de vreme ce întreține niște tipare temporale, niște forme colective de negociere cu anii care trec.

#### IV.1. Fapt istoric, fapt memorabil

Memoria socială selectează amintirile nu în mod rațional, ci în măsura în care conștiința istorică cedează feluritelor încercări și se lasă impregnată de ele<sup>191</sup>. Faptele memorabile nu sunt, deci, simple informații. Sunt experiențe existențiale<sup>192</sup>, resimțite individual și colectiv, cu sau fără voia noastră<sup>193</sup>. Lucrurile stau cu totul altfel în privința faptului istoric, receptat ca străin, „rece”, fără nici o valoare de istorie trăită. Astfel se explică de ce istoria nu e de la sine înțeleasă<sup>194</sup>, „naturală”, cerând un efort cognitiv de mare amploare. Faptul memorabil sintetizează experiențe comunitare, împărtășite<sup>195</sup>, care se impun tuturor cu atât mai multă forță cu cât par mai lipsite de motivații precise sau de o ancorare traică în real<sup>196</sup>. Or, identificarea *devenirii comune* constituie chiar fundamentul memoriei sociale, imperativul ei<sup>197</sup>. Anonimatul ne inculcă deseori impresia lipsei de identitate, determinându-ne să ne punem laolaltă amintirile. Luate împreună, sublimite, redenumite, generalizate în funcție de context, cazurile singulare capătă semnificații colective, dătătoare de sens, indiferent dacă se integrează sau nu în ordinea narațiunii. Fără a depinde obligatoriu de o serie cauzală, faptul memorabil este autosuficient, o explicație în sine.

Dacă faptul istoric face parte dintr-un trecut definitiv închis<sup>198</sup>, resimțit ca îndepărtat și știut doar din documente, din istoria scrisă, faptul memorabil, nu neapărat

<sup>190</sup> Yves Vadé, *Formes du temps: introduction aux chronotypes*, în Alain Corbin et al. (dir.), *L'Invention du XIXe siècle. Le XIX e siècle par lui même (littérature, histoire, société)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 196–197.

<sup>191</sup> Nikolaus Himmelmann, *Trecutul utopic. Arheologia și cultura modernă*, traducere de Alexandru Avram, București, Editura Meridiane, 1984, p. 228–229.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>193</sup> Vezi capitolul *The Consumption of Historical Narratives*, în James V. Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge University Press, 2004, 202 p.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>195</sup> Evocându-l pe fruntașul țărănist Nicolae Carandino într-un dialog cu Ion Caramitru, din 19 noiembrie 2006, Ileana Mălănciou ne dă o idee despre ceea ce poate însemna, în linii mari dar nu și precise, *shared memory*: „Acum toți vorbesc despre ce li s-a întâmplat, asumându-și uneori și ce nu li s-a întâmplat, dar el și-a scris amintirile din închisoare despre Maniu înainte de '89. Și nu s-a mărginit la atât. Ca să nu fie făcute pierdute, fie la Academie, unde le-a depus, fie în altă parte, ni le-a dat să le citim tuturor celor în care avea încredere, ca în cazul dispariției sale să se știe că documentul a existat (s.n. A.M.)” (Ileana Mălănciou, *Exerciții de supraviețuire*, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 122). Memoria individuală, nereușind cel mai adesea să devină socială, se pune pe scris, ca să devină, cu puțin noroc, memorie culturală.

<sup>196</sup> Adriano Duarte Rodrigues, *Mémoire et technique*, în Henri Pierre Jeudy (dir.), *Patrimoines en folie*, Paris, Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme, 1990, p. 251.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> Spre deosebire de faptul istoric, a cărui poveste are un final bine stabilit, faptul memorabil persistă în viața de fiecare zi, re-narativizarea lui „supraveghindu-l” și menținându-ni-l alături, în ordinea obișnuită a

oral<sup>199</sup>, aparține unui trecut care nu trece<sup>200</sup>. Se află într-o relație de continuitate, de apropiere și familiaritate cu un prezent al conștiinței istorice<sup>201</sup>. Ne facilitează redeschiderea, *experimentarea* trecutului, educându-ne, prin aceasta, simțul timpului<sup>202</sup>. Faptul istoric face parte dintr-o descriere discontinuă, fragmentată de periodizările inerente cunoașterii academice<sup>203</sup>. Faptul memorabil provine din supraviețuirile memoriei vii și are o mare autoritate în perioadele de schimbări profunde, când tradițiile sunt chemate să salveze stabilitatea identităților colective.

Faptul istoric are un caracter *episodic* și ocupă o poziție bine delimitată în economia povestirii. Adus în atenție prin explicații de tip cauză-efect, participă la reconstituiri *diacronice* ale trecutului. Faptul memorabil are valoare *exemplară*, și o mare putere de iradiere, de mobilizare, semnificând, *sincronic*, mai multe lucruri deodată. Faptul memorabil este participativ, *trăit* și *retrăit*, aici și acum, cel istoric este *desemnat*, retrospectiv și convențional<sup>204</sup>, dintre atâtea altele, numai dacă servește unei explorări istoriografice. Dacă într-un moment anume se întâmplă ceva, respectivul fapt nu devine istoric decât dacă este cunoscut și consacrat de specialiști. Dimpotrivă, faptul memorabil se impune de la sine ca notoriu, perpetuându-se ca fenomen de comunicare. Or, dacă faptul istoric este descoperit și verificat, faptul memorabil este transmis și crezut<sup>205</sup>. Primul este considerat *veridic*, stând sub semnul fidelității epistemice față de ceea ce s-a întâmplat efectiv, cel de-al doilea nu e decât *imaginabil*, ținând de practici ale aducerii aminte<sup>206</sup>. În general, există numai prin perseverența cu care este repovestit, neapelându-se la altă posibilitate de autentificare<sup>207</sup>. Trăiește din *spunere*, adică dintr-un proces teoretic inepuizabil. Esențială nu e ritualizarea, ci motivația de a duce relatarea mai departe, căci povestitorul care nu lasă impresia că ar putea continua la infinit nu e un povestitor<sup>208</sup>. Iar când continuitatea devine tradiție, aceasta nu înseamnă conservare nealterată ci transpunere<sup>209</sup>. Oricât ar fi de paradoxal, ținerea de minte se bazează mai

---

lucrurilor. Vezi subcapitolul *Differences between Narratives and Everyday Life*, în Arthur Asa Berger, *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*, London, Sage Publications, 1997, p. 161–163. Cu o mențiune însă, prin care evităm aprecierile anacronice, caracterizarea unei epoci mai vechi în termenii alteia, mult mai noi: să nu suprapunem cultura populară peste aceea de masă. Vezi Pascal Ory, «*Culture populaire*», «*culture de masse*»: *une définition ou un préalable?*, în Évelyne Cohen, Pascal Goetschel, Laurent Martin, Pascal Ory (sous la direction), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de L'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2011, p. 282–293.

<sup>199</sup> Și totuși, prea puțini s-au gândit că oamenii care au lucrat decenii la rând în „industria socialistă” nu se pot dezice pur și simplu de profesia cu care s-au identificat o viață întreagă. Memoria comunismului este multi-direcționată, o dovadă fiind interviurile cu muncitorii de la Uzina Mecanică Nicolina din Iași. O mostră de memorie *from below* ne oferă, așadar, Serinela Pintilie, *Povestirile uitate ale Nicolinei: istorie a oamenilor și a fabricii*, Iași, Editura Demiurg, 2013, 209 p. Este o direcție încurajată mai ales din anii '90, când Peter Burke trecea istoria orală în rândul „noilor perspective” din cercetarea istorică. Vezi Gwyn Prins, *Oral History*, în Peter Burke (ed.), *New Perspective on Historical Writing...*, p. 114–139.

<sup>200</sup> Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 73.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>202</sup> Jorn Rusen, *Studies in Metahistory*, Pretoria, Human Sciences Research Council, 1993, p. 195.

<sup>203</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 482.

<sup>204</sup> Paul Valery, *Criza spiritului și alte eseuri*, traducere de Maria Ivănescu, Iași, Polirom, 1996, p. 219.

<sup>205</sup> Despre rolul limbajului în obiectivarea experiențelor colective susceptibile să se transfere din istorie în memorie, vezi capitolul *De l'histoire partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire*, în Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 263–342.

<sup>206</sup> Paul Valery, *op. cit.*, p. 111.

<sup>207</sup> Hans Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, Iași, Polirom, 2000, p. 10.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 121.



mult pe *recunoaștere* și mai puțin pe tehnici mnemonice<sup>210</sup>. Prin *recunoaștere* înțelegem aici perceperea a ceea ce este durabil din ceea ce este trecător; sesizarea recurențelor în forma lor remanentă, purificată de hazarduri; construirea unei familiarități crescânde cu lumea în care trăim<sup>211</sup>. Activând ca tradiție unificatoare, unde toți se înțeleg și se întâlnesc cu ei înșiși, *recunoașterea* este un alt nume al faptului memorabil. El deține *conținutul comun* al reprezentărilor despre trecut<sup>212</sup>. *Recunoscându-l*, ne acceptăm propria biografie prin nostalgii, regrete, frici, repulsii, indiferențe<sup>213</sup>.

Tradusă într-un alt limbaj, unul poetic, trinomul *experiență – recunoaștere – recurență* este „prescurtat” astfel de Carlos Drummond de Andrade: „Anul trecut nu a trecut, / continuă neîncetat. ’Geaba fixez noi întâlniri. Toate sunt întâlniri trecute”. Grație lirismului său, Andrade suprasemnifică deci niște adevăruri itinerante, tipice memoriei colective<sup>214</sup>.

În fluiditatea devenirii, ne fixăm, așadar, ca puncte de reper, faptele memorabile<sup>215</sup>. Acestea împacă multitudinea experiențelor individuale – în ciuda eterogenității lor – și mai ales le încadrează valoric<sup>216</sup>. Joacă astfel rolul *mărcilor de recunoaștere* care ne asigură identitatea, adecvarea la prezent<sup>217</sup>. S-a spus că faptul istoric este cognitiv, iar cel memorabil afectiv. Într-adevăr, dacă amintirea unui sentiment este totdeauna un sentiment<sup>218</sup>, amintirea a ceea ce știam cândva nu ne promite deloc păstrarea aceleiași cunoașteri<sup>219</sup>. Ne

<sup>210</sup> Despre uitare s-a scris enorm, noi exemplificând aici cu două lucrări ce se ocupă de epoci complet străine una de alta: Patrick J. Geary, *Mémoire et oubli à la fin du premier millénaire*, Paris, Aubier, 1996, 335 p.; Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, 2009, 149 p.

<sup>211</sup> Hans Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 24, 120.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>213</sup> Vezi capitolul *Arta monumentală și trecutul socialist. România și Bulgaria în oglindă*, în cartea lui Silviu-Gabriel Lohon, *Mărturie din Utopia. Schițe pentru istoria comunismului*, Craiova/Cluj-Napoca, Editura Universitaria/Presa Universitară Clujeană, 2013, p. 82–94. Aceeași epocă a atras atenția cercetătorilor și din punct de vedere pictural, un exemplu fiind Paul Nistor, „*Chipuri de brigadier de pe șantierul Ana Pauker*”: *artiștii români în timpul regimului „democrat-popular”*, în Andi Mihalache, Adrian Cioflâncă (coord.), *Istoria recentă alfel. Perspective culturale*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2013, p. 375–386.

<sup>214</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Mașina lumii și alte poeme*, traducere de Dinu Flămând, București, Editura Humanitas, 2012, p. 186. Despre nestatornicia viitorului, care îți pregătește, pe muțiș, trecutul, poetul mai zice: „Iar în urma amintirilor vine timpul / ducând cu sine alte feluri de amintiri, / până când, obosit, tu renunți la tine / și nici nu mai știi dacă viața este sau doar a fost” (*ibidem*, p. 79).

<sup>215</sup> Vezi capitolul *Théorie de l'événementiel*, în Gérard Maitre, *Le discours et l'historique. Essai sur la représentation historique du temps*, Paris, Maison Mame, 1974, p. 35–61.

<sup>216</sup> Dietrich Harth sesizează deosebirile de nuanță pe care conceptul de *memorie culturală* le capătă în limba engleză și în aceea germană, discutând binomurile *kulturell-cultural* și *Gedächtnis-Memory*: „The German expression «*kulturelle Gedächtnis*» is not translated here, but rather used in the original, out of a consideration of the two languages involved. Already the words «*kulturell/cultural*» have different semantic connotations in German and in English, as a glance at any common dictionary of standardized language use will show. Anglo-American usage locates «*culture*» as a collective term for ideas, customs, and art in the context of society and civilization, while the lexeme «*Kultur*» stands for the intellectual, artistic, and creative achievement of a community and is used to express the advanced development of humanity. In addition, «*Gedächtnis*» and «*memory*» are not only very different morphologically and etymologically, but also their standard semantics signal subtle differences which can only be hinted at here: «*Memory*», as force, process, or repository, primarily refers to the reproducing and recalling of learned knowledge. «*Gedächtnis*», however, stands for the capacity to store not just what is learned but also sensory impressions and «*mental processes*», which can then at an opportune moment be allowed to «*enter one's consciousness*» again” (Dietrich Harth, *The Invention of Cultural Memory*, în Astrid Erll & Ansgar Nünning (eds.), *Media & Cultural Memory*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 87).

<sup>217</sup> Adriano Duarte Rodrigues, *op. cit.*, p. 251.

<sup>218</sup> Michael Bell, *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feeling*, Palgrave MacMillan, 2000, 230 p.

<sup>219</sup> Thierry de Duve, *În numele artei: pentru o arheologie a modernității*, traducere de Virgil Mleşniță, Editura Idea Design & Print, 2001, p. 39.

putem aduce aminte că am știut cândva perioada în care a fost construită mănăstirea Putna, dar că, între timp, am uitat-o. În schimb, încercăm o plăcută nostalgie ori de câte ori ne amintim cât de impresionați am fost, copii fiind, că trecem prin locuri călcate, cu secole în urmă, de celebrul personaj<sup>220</sup>. Aceasta este continuitatea unei percepții sau chiar a unei trăiri: legătura permanentă pe care, prin intermediul faptului memorabil, o întreținem cu trecutul. Sentimentele sunt conservate în memorie care, la rândul ei, se lasă perpetuată de sentimente. Ele presupun, de asemenea, repetarea obligatorie a ceea ce, neaflându-se în amintire, se întoarce acolo de altundeva<sup>221</sup>. De aceea, faptul memorabil nu aparține neapărat istoriei recente. Confruntând sentimente actuale cu resuscitarea unor sentimente trecute<sup>222</sup>, el ne poate menține în contact cu epoci demult apuse.

#### IV.2. Identități și travestiuri

În funcție de emitentul discursului mnemonic, deosebim următoarele ipostaze ale faptului memorabil:

1) faptul fără precedent, insolit, ieșit din comun, eventual mediatic dar neprogramat, contemporan și deci autobiografic, ținut minte, mărturisibil, rememorat aleatoriu, fără un ritual anume (întâlnirea cu o personalitate);

2) memorabilul instituționalizat: *identitar*, eroic, macrosocial, legitim, declarativ, evocat, comemorat public, fie periodic, în formă narativă, fie permanent, în forme simbolice, de regulă statuare (1 decembrie 1918); *memorat*, primit, exersat, examinat, didactic, autoritar, dar argumentativ (războiul de treizeci de ani); *inventat*, decretat, propagandistic și deci persuasiv, dacă nu constrângător (așa-zisele lupte de la Grivița, din februarie 1933, ca mit al anilor '50);

3) memorabilul *generațional*, transmis oral, fiduciar, ca amintire colectivă; *testamentar*, scris, sapiențial, suplinind o absență; *patrimonial*, reificat, ținând de funcția mnemonică a lucrului vechi și a utilizărilor acestuia; trecerea unor edificii de la un rol funcțional la unul de vestigiu (casele memoriale) sau invers, menținerea lor în amintire printr-o deviere de la rosturile simbolice spre atribuții strict utilitare, consumiste; (testamentele politice, ruinele romane în Evul Mediu, colecțiile personale incluse în muzee, al Doilea Război Mondial);

4) memorabilul cotidian, rezultat din obișnuință, experiență de viață, recidivant, rutinier și de aceea veșnic în atenție, permanentizat, încorporat (amintirea penuriei din anii '80);

5) faptul obsesiv, traumatic, uneori indicibil; secretul asigură aici continuitatea, echilibrul între trecut și prezent (explozia de la Hiroshima sau aceea de la Cernobîl, problema dosarelor Securității);

6) memorabilul autonom, alternativ: a) paralel, marginal, nostalgic ori concurent față de cultura dominantă sau memoria oficială; b) substitutiv, resemantizat, terapeutic, compensatoriu, vizând uitarea altui fapt memorabil: a extrage din amintirile traumatizante valoarea exemplară pe care doar transformarea memoriei în *proiect* o face pertinentă; or, dacă traumatismul trimite la trecut, exemplaritatea trimite la viitor (ideea că era mai bine în comunism ori cataclismele care solicită solidaritate pentru reconstrucție);

<sup>220</sup> Ideea de *cultural re-enactment* este încurajată insistent astăzi, într-o infinitate de forme. Vezi Jerome de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, London & New York, Routledge, 2009, 292 p.

<sup>221</sup> Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 39.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

7) memorabilul experimental; *întemeietor*, notoriu și tocmai de aceea ținut minte, prospectiv (execuțiile publice, inițiativele legislative): mitul noului început; *analogic*, predictiv, provenit din imitarea sau aplicarea unui model politic/cultural de prestigiu, în ideea de a obține aceleași rezultate (stilul neoclasic, modelul sovietic);

8) memorabilul cu sursă nelocalizată, necunoscută, ritualizat sau nu, cu sugestii de atemporalitate, imortalitate: a) simțul comun, generalul valabil, ideile primite; b) folclorul, tradiția, cutumele; c) memorabilul ca fapt miraculos, supraistoric, inexplicabil, epifanic, recuperat prin intermediul liturghiei, icoanelor, mitului; d) memorabilul impersonal, așa-zisele memorii perfecte, fără uitare: fotografiile, înregistrările audio-video.

Un eveniment<sup>223</sup> este catalogat, adesea, drept fapt istoric sau memorabil în funcție de puțința ori neputința noastră de a ieși, măcar narativ, din consecințele lui<sup>224</sup>. Teoretic, un fapt istoric, comunismul<sup>225</sup> se menține în memoria colectivă prin retardările resimțite din plin de societatea noastră. Totuși, departajările operate de noi nu trebuie să inducă ideea că între faptul istoric și cel memorabil ar exista o antiteză ireparabilă. Deosebirile de nuanță semnificate, oarecum livresc, pentru o mai bună înțelegere a fenomenelor abordate, sunt greu sesizabile în viața de zi cu zi, unde memoria și istoria se întrepătrund, deseori, până la confuzie<sup>226</sup>. O întâmplare anume poate fi, rând pe rând, fapt istoric și fapt memorabil<sup>227</sup>. Uitat din variate motive, un fapt memorabil supraviețuiește ca fapt istoric în cărțile de specialitate, fără ca această schimbare de accent să fie definitivă. Atât istoria cât și memoria extrag din prezent<sup>228</sup> modelul curiozității noastre față de trecut<sup>229</sup>. Numai că una nu vrea decât să explice, iar cealaltă să justifice. De exemplu, e posibil ca victoriile antiotomane din secolele XIV–XVI să fi fost

<sup>223</sup> Latura evenimentială a istoriei este definită prin vocea *Event*, în Harry Ritter, *Dictionary of Concepts in History*, New York, Westport-Connecticut, London, Greenwood Press Inc., 1986, p. 138–141. Iar despre textualizarea evenimentului, vezi Peter Burke, *History of Events and the Revival of Narrative*, în idem (ed.), *New Perspective on Historical Writing...*, p. 233–246; totodată, pentru observații despre proiectarea aceluiași eveniment în timp, vezi capitolul *History as Event*, în Michael Stanford, *A Companion to the Study of History*, Oxford, Blackwell Publishers, 1994, p. 167–192.

<sup>224</sup> Vezi Reinhart Koselleck, *Linguistic Change and the History of Events*, în „The Journal of Modern History”, 61, 4, December 1989, p. 649–666.

<sup>225</sup> Peter Molloy, *Lumea dispărută a comunismului. O istorie orală a vieții cotidiene în spatele Cortinei de Fier*, traducere de Cristina Vilceanu, București, Editura RAO, 2012, 251 p.

<sup>226</sup> Faptul istoric și faptul memorabil au propria istoricitate, deseori ele făcând schimb de însușiri. De exemplu, însăși istoria istoriografiei poate fi evaluată în acești termeni. Iată o periodizare a modalităților în care s-a scris, după 1989, despre scriitura istorică din anii comunismului: *faza Sighetu Marmației* și a „Analelor” aferente, când discursul istoric din România comunistă este privit prin prisma anticomunismului, a „Memorialului durerii” și a culturii civice din anii '90, totul judecându-se în funcție de binomul *represiune versus adevăr*; *faza textualistă* care, în condițiile inexistenței CNSAS-ului, apelează la un subterfugiu interdisciplinar, axându-se pe analize de limbaj, pe inadvertențele argumentative din discursul marxist-leninist sau pe reorientările dictate de surprizele Războiului Rece; *faza arhivalică și problematizantă*, legitimată documentar de o mare diversificare a surselor de informare, după transferul dosarelor Securității de la SRI la CNSAS; *faza biografică* acum în ascensiune, când cercetarea sistemului sau a discursului oficial lasă loc istoricului, văzut nu neapărat ca victimă, ci mai mult ca actor cu partitură proprie și cu reacții diversificate.

<sup>227</sup> Faptul istoric nu are o posteritate unidirecționată, putând dezvolta memorii concurente. Bunăoară, în 2016 se marchează intrarea României în Primul Război Mondial, „citindu-se” evenimentul prin prisma deznodământului său fericit. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să uităm momentele de mare tragism care au precedat Marea Unire din 1918. Vezi Dorin Dobrinu, *O catastrofă uitată: campania armatei române din 1916*, în Adrian Cioflâncă (coord.), *Memorie și uitare în istorie*, număr special al revistei „Xenopoliana. Buletinul Fundației Academice «A. D. Xenopol» din Iași”, XI, 3–4, 2003, p. 143–157.

<sup>228</sup> Complementar, vezi Déborah Blocker, Elie Haddad, *Le présent comme inquiétude: temporalités, écritures du temps et actions historiographiques*, în „Revue d'histoire moderne et contemporaine”, 53, 3, juillet–septembre 2006, p. 160–169.

<sup>229</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, p. 223.

memorabile pentru contemporani sau urmașii acestora. Dar după sute de ani au ajuns cu siguranță fapte istorice a căror evidență nu au avut-o decât cronicarii și apoi primii istorici. Odiseea acelor evenimente nu a luat însă sfârșit, căci în secolul XIX, odată cu afirmarea sensibilității romantice, a ideii naționale și a dorinței de independență, luptele lui Mihai Viteazul deveneau antecedente memorabile, mobilizatoare.

După cele mai sus arătate, conchidem că memoria împacă necesara prezervare a reperelor cronologice cu dorința ei de a dura, adică de a se afla în veșnică mișcare, readaptare, reutilizare<sup>230</sup>. Este și motivul pentru care vedem în faptul memorabil un armistițiu, reactualizat<sup>231</sup> în continuu, între *inventar* și *invenție*<sup>232</sup>. Doar că această înnoire a trecutului nu ne stă la îndemână:

Noul este valoros numai ca deosebit, el pretinde pentru sine semnificație socială și vrea să fie adevărat pentru timpul său. Față de mecanismele memoriei culturale, noul ridică pretenția de a fi păstrat pentru viitor. În același timp însă, noul nu pretinde semnificația absolută, veridicitatea și universalitatea, mai mult, el nu dorește această universalitate, pentru că se teme pentru originalitatea sa istorică. Orientarea spre nou, sub semnul căreia trăiește civilizația actuală, exclude unicul, identicul și general valabilul, fără a însemna însă capriciu, bun-plac și pierdere a orientării *Noul intervine rar. A introduce ceva în memoria istorică este o sarcină dificilă a cărei îndeplinire nu este garantată de nimic. Noul nu se constituie niciodată pasiv și automat din uitarea unei culturi trecute și din orientarea interioară spre o realitate ascunsă, spre ceea ce „există deja”* (s.n. A.M.)<sup>233</sup>.

## V. Trecutul, o nouă știre?

Unul din eroii lui Orhan Pamuk este istoric, unul care meditează asupra profesiei sale. Din ficțiune el este adus în realitate de „The New York Times”, care scoate din *Casa tăcerii* „frânturi veridice din lăuntrul fiecărui personaj”. În romanele pamukiene, istoria își părăsește trecutul ca să-și cunoască puțin prezentul:

Am cerut un ceai, mi-am aprins o țigară și am început să cuget la sensul profesiei de istoric. Aceasta însemna pesemne altceva decât să scrii diverse lucruri și să relatezi niște evenimente. Poate că era ceva de genul următor: *noi cercetăm cauzele unui șir de întâmplări, apoi le explicăm prin intermediul altor întâmplări și nu ne ajunge o viață întreagă pentru a le explica prin alte și alte întâmplări*. Ne vedem, așadar, nevoiți să ne abandonăm munca într-un anumit punct, pentru ca apoi alții s-o continue din locul în care am lăsat-o noi, numai că, atunci când se apucă de treabă, aceștia afirmă că am oferit explicații eronate evenimentelor respective. Și eu procedasem la fel în teza mea de licență și în cea de doctorat, când mă referisem la cărțile celor care mă precedaseră. Consideram, de altfel, că aveam dreptate. *Nu contenim să spunem, cu toții, că povestea s-a petrecut altfel sau că se cuvine să fie deslușită printr-o altă poveste, știind dinainte această altă poveste. Nu facem altceva decât să scotocim după ea și s-o*

<sup>230</sup> Mioara Caragea, *Biografia memoriei*, în Jose Saramago, *Toate numele*, traducere de Mioara Caragea, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 270.

<sup>231</sup> Procedul reactualizării pricinuieste și efecte nedorite, cum ar fi incapacitatea de a ne părăsi trecutul, care ne poate teroriza, așteptându-ne, neîncetat, în viitor. Metafora lui Kurt Vonnegut, „cutremur de timp” ar surprinde cât se poate de eficient un asemenea impas: „[...] un cutremur de timp, o disfuncție în continuitatea spațio-temporală, ar face ca lumea să treacă încă o dată, de bine sau de rău, prin exact ceea ce a trecut în deceniul anterior. Ar fi un deja vu care ar ține timp de zece ani încheiați. [...] În timpul reluării evenimentelor nu ai putea spune absolut nimic din ce n-ai spus în deceniul dinainte. Nici măcar nu ți-ai putea salva viața dacă n-ai izbutit s-o faci de prima dată” (Kurt Vonnegut, *Cutremur de timp*, traducere de Viorica Boitor, București, Editura Humanitas, 2009, p. 10).

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Boris Groys, *Despre nou. Eșeu de economie culturală*, traducere de Aurel Codoban, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2003, p. 52.

*dibuim prin arhive*. În felul acesta ne arătăm, unii altora, basnele garnisite cu note de subsol și cu numerele de inventar ale documentelor, și asta în articole spectaculoase și reuniuni pompoase, și ne străduim să demonstrăm, apărându-le și veștejindu-i pe ceilalți, că istoriile noastre sunt mai valabile decât ale lor (s.n. A.M.)<sup>234</sup>.

Plecând din timpul în care trăim, gândurile noastre merg cu pași mai repezi. Este însă o expediție nu neapărat plăcută. Ieșim din noi înșine din plictiseală față de ceea ce suntem, ca să reîncepem viața de altundeva, plantând-o în biografia altora. Dar nu totdeauna suntem bine primiți, adevărurile istoricului lucrând cumva la negru. Eroul generic al acestui articol este totuși trecutul nostru, dar nu acela ucis de teorie. Ne pasionează ceea ce a rămas viu din el și mai ales discutabil, sub formă de presupunere, fantasmă, prejudecată, loc comun. Este, așadar, un trecut în veșnică mișcare, al tuturor, care pune la încercare și ridică pretenții asupra modului în care scriem despre dânsul. Nu întâmplător, micile detalii au toate șansele să răstoarne marile adevăruri, ele demonstrându-ne încă o dată că interesul social pentru istorie nu este totuna cu goana după concluziile ei.

Am fi dorit să identificăm tipul de reconstituire cel mai gustat astăzi; dar nu am reușit decât să observăm că istoricii de succes nu se axează, așa cum s-ar crede, pe lucruri neștiute, ci pe acelea greșit sau prea mult contextualizate. Am și conchis că *Lector in fabula*, lucrarea lui Umberto Eco, încadrează cel mai bine, din punct de vedere teoretic, tendințele momentane. De ce tocmai *Lector in fabula*? Pentru că ne plac mult de tot istorioarele mereu contemporane cu noi, acelea pline de personaje controversate, care participă ele însele la dezvoltarea constructului discursiv, făcând ca faptele lor să supraviețuiască și acum, sub forma unor spuneri cu tâlc. Ne preocupă astăzi, și încă vehement, episoade care, deși disparate factual ori cronologic, conțin ceva care le aduce laolaltă: privite mai de sus, meta-istoric, toate sunt povestiri despre alții, cu mijlocirea lor noi însușindu-ne ori fugind de propria poveste. Ele se leagă, fie prin mecanismele narrative recurente, fie prin faptul că, luate împreună, compun o specie anume, aceea a istorisirilor intens repetate și socializate; acestea înglobează și micile fabulări individuale care creșteau cota celui ce intra primul în posesia unui zvon și îl aducea triumfător în scara blocului; desigur, cu mențiunea că, la români, *știrea* trebuie tratată și ea politicos și considerată o *ipoteză de lucru*; dar nu oricare, ci una ticluită ori șușotită de înșiși. În consecință, fiecare „zicere” o să aibă pretenții de maximă. Prin acest procedeu, anecdoticul, oricât de drag ne-ar fi, este îndepărtat discret, cu scopul de a se găsi o noimă celor întâmplare și a domestici cât de cât percepțiile despre trecut. Și dacă privim totul mai folcloric, vom vedea că modul în care ne povestim pe noi înșine spune ceva despre îndemânarea de a pune ghilimele cuvântului dramă; adică despre arta de a îmblânzi faptul traumatic, disipându-l într-o multitudine de povestiri mai mici și mai prietenoase; sau, de ce nu, în istorioare de recitat pe tren, sub aparența unor relatări autobiografice. Resuscitate în continuu, aceste adevăruri simple transfigurează acumulări și experiențe colective, în temeiul cărora ne anticipăm un pic soarta, amăgindu-ne cu ideea că am scăpat deja de ce era mai rău. Și știind acum, de exemplu, ce avea să li se întâmple oamenilor din interbelic, putem constata că, în multe rânduri, viitorul nostru e o cunoștință veche. Totdeauna el vine puțin și din trecut, ieșindu-ne în cale tocmai când încetăm să ne gândim la el. Căci fiecare relatare își are uitații săi, noi readucând la viață amintiri ce par că nu mai trebuiesc nimănui. Astfel, datorită memoriei colective, ne vom reînvia istoria chiar de la oamenii care au schimbat-o.

<sup>234</sup> Orhan Pamuk, *Casa tăcerii*, traducere de Luminița Munteanu, Iași, Editura Polirom, 2014, p. 129.

KNOWLEDGE, MEMORY, HISTORY:  
A HISTORIOGRAPHICAL PERIPLUS  
(Summary)

*Keywords:* historical culture, the uses of the past, transmitter/receiver, spectators/readers.

The theme of this article deals with the idea of *historical culture*, following both its historicity and the ways in which people expressed it over time. It is circumscribed to those preoccupations related to the *uses of the past*, more precisely to those situations in which literature/art/history is called to support a project of community, political, territorial legitimacy. The privileged aspects are those which regard the document or the image not as a mere *text*, but as a discourse, as a form of intersubjectivity, of communication between a transmitter and a receiver. The article starts from the following working hypothesis: neither the common spectators/readers nor the political leader accepted easily the position of docile consumers, often imposing themselves as *co-authors* of a historiographical, literary or artistic work. That is why the cultural products proved to be the result of negotiations between the tastes of the time and the artist's/writer's/historian's standpoint, between the esthetical and the ideological criteria, between the intellectual innovations and the exigencies of censorship. The author also has in view the cases when the literary-artistic fiction kept under public debate a series of historical truths, as well as the moments when the academic certitudes created, at the social level, different solidarities, mythologies, stands of otherness.

The manner in which our field of interest somehow keeps on resisting us, staying, for too long, an opaque one, makes us resort to some instrument-categories with the help of which we might cope with the unknown. The investigation of the notion of *historical culture* cannot bring new data unless we regard the concept from several different standpoints, according to the methodological suggestions included in the so-called *histoire croisée*. It's mandatory to take into consideration the historical realities and phenomena, apparently unrelated, their recontextualization being able to undermine many historiographic clichés. The innovative correlation of some keywords, likely to bring out to light weakly represented fields of interest is also obvious. They will explain themselves mutually, each being clarified not by its own definition, but through the correlation, maybe an unexpected one, with a different concept.