

ISTORII, URME, FALSURI. OBIECTE DESUETE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ ȘI CENTRAL-EST-EUROPEANĂ

CATRINEL POPA¹

Universitatea din București

STORIES, TRACES AND FORGERIES. OBSOLETE OBJECTS
IN ROMANIAN AND CENTRAL-EAST EUROPEAN FICTION

Abstract

The present article will investigate the functions that objects play in Central and East-European fiction, especially when placed in relation with the subjective apprehension of reality (both factual and imaginary). Focusing on some fictional samples that may prove a good starting point for rethinking such concepts as trace, reference, personal and collective memory, the article aims, in effect, at revealing the complicity between things, stories, and history's unresolved legacies.

Keywords: trace; forgery; East-European literature; obsolete objects; memory.

1. Paradoxuri și ambivalențe

Este uimitor cât de numeroase sunt scrierile în proză din literatura central și est-europeană a ultimelor decenii care invită – discret sau programatic – la o reflecție asupra funcțiilor și semnificațiilor obiectelor în reprezentarea artistică. Nu este mai puțin adevărat că literatura (și arta în

¹ **Catrinel Popa** este lector în cadrul Departamentului de Studii Literare al Facultății de Litere, Universitatea din București. Este doctor în Filologie din anul 2006. Predă cursuri și seminare de istoria literaturii române și de civilizație românească. Este specializată în literatura română modernă și contemporană. Volume publicate: *Caietul oranj*, București, Cartea Românească, 2002; *Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poetică a metatranzitivității*, Iași, Polirom, 2007 (Premiul pentru debut în eseu Ioan Petru Culianu). A publicat numeroase articole în reviste și volume colective apărute în țară și în străinătate; stagii de cercetare în Italia (2002-2004) și Franța (februarie-august 2012); e-mails: catrinel.popa@litere.unibuc.ro; p_catrinel@yahoo.com.

general) manifestă o predilecție vădită – dincolo de frontiere și epoci – față de lucrurile desuete, care, pe măsură ce-și pierd funcționalitatea, capătă, în schimb, un prestigiu simbolic aparent greu de explicat. Dacă ținem seama, însă, de faptul că una dintre vocațiile primordiale ale literaturii este tocmai aceea de submina, în spațiul său imaginar, logica realului, atunci această „înnobilare” nu pare cu totul lipsită de justificări. În plus, așa cum nota Francesco Orlando (2015), raportul obiectelor cu timpul, pe de o parte, și cu subiectivitatea umană, pe de altă parte, generează o serie de paradoxuri și de ambivalențe care, în ultimă instanță, conduc spre soluția tertului acceptat: „Timpul distruge *sau* înnobilează lucrurile, distruge și înnobilează lucrurile; din acest motiv este foarte posibil ca un obiect să se dovedească în *prea mare* măsură deteriorat pentru a mai putea fi înnobilat, sau, dimpotrivă, într-o măsură *prea mică* pentru exact același scop” (Orlando 2015: 14)².

Pe de altă parte nu este tocmai întâmplător că scriitorii din sud-estul și centrul Europei manifestă o mai mare aplecare către modalități de figurare ce atrag insistent atenția asupra ambiguității rolului obiectelor în reprezentările artistice (mai cu seamă atunci când variabile de tipul personal/transpersonal, memorie/uitare, individual/colectiv, spațiu/timp, istorie/ficțiune sunt introduse în ecuație).

Un personaj nefericit din *Cartea fericirii* a Ninei Berberova, muzicianul Sam Adler, afirmă la un moment dat că în absența lucrurilor, a obiectelor dragi pe care nu le poți lua cu tine în lumea de dincolo, paradisul însuși s-ar transforma în reversul său. „Ce trist ar fi acolo! Doamne ce tristețe!”, exclamă Sam (Berberova 2001: 52). Punctul său de vedere ar fi, desigur, împărtășit de numeroși scriitori din această parte de Europă. Căci nu poate trece neobservată evidența că în cărțile multor prozatori din regiune (de la Milan Kundera și Mihail Șişkin, la Andrej Kuśniewicz, Mircea Ciobanu, Ștefan Bănulescu, Milorad Pavić, Ivo Andrić sau Dubravka Ugrešić), obiectele sunt adesea convocate, fie pentru pentru a trimite, nostalgic, la un timp aureolar, fie pe post de

² « Il tempo logora o nobilita le cose, logora e nobilita le cose ; e di fatto una cosa può sia essere *troppo* logorata dal tempo per venirne ancora nobilitata, che esserlo ancora *troppo poco* all' identico fine » (Orlando 2015: 14). Traducerea citatelor, în cazul studiilor netraduse în limba română, îmi aparține.

corelative obiective ale spaimelor individuale și colective. S-ar putea crede că la mijloc e asumarea, de către majoritatea scriitorilor amintiți, a condiției de exilați ai Istoriei (așadar a unui statut liminal), dublată de o suită de obsesii identitare derivate de aici. Căci dacă ar fi să găsim un numitor comun al imaginarului cultural din această parte a Europei, el ar consta, cel mai probabil, în „caracterul său liminal” (Valdés 2004: XV).

Oricum ar fi, scriitorii amintiți iau partea lucrurilor în felul lor, manifestând de multe ori tendința de a neutraliza frontiere (inclusiv direcția vectorilor spațio-temporali) și de a da o nouă consistență (fie ea și una fantomatică), unor entități amenințate de uitare. Mai ales atunci când obiectele se organizează în colecții sau alcătuiesc decoruri, configurații aleatorii și surprinzătoare (veritabile cabinete de curiozități), ele reușesc să-i provoace destinatarului perplexitate sau angoasă, întreținând astfel un tip particular de tensiune în receptare. Este vorba, în fond, de acea dimensiune participativă ce angajează, la fel ca în cazul receptării poeziei, resursele imaginative ale cititorului.

Nu trebuie să uităm, totuși, că descoperirea forței stranii încapsulate în obiecte nu este nicidecum invenția artiștilor contemporani. Printre cei dintâi scriitori care au intuit exact această forță se numără Gogol, cel care își subintitula opera *Suflete moarte* „poem”. Parcurgând anumite pasaje din această scriere, avem senzația că dobândim acces în intervalul situat la răspântia dintre realitatea prozaică și lumile posibile. Pătrundem, altfel spus, într-un teritoriu de frontieră, unde nu mai este vorba de obiect, ci de timp. De lucruri care au existat cândva și continuă să-și supraviețuiască, aidoma spectrelor, și după ce lumea căreia i-au aparținut s-a destrămat. Au fost la vremea lor strălucitoare, întregi, folositoare, dar timpul le-a dovedit precaritatea. Poeticitatea implicită a simplei lor enumerări derivă, pe de o parte, din doza de arbitraritate a asocierilor și, concomitent, din senzația de gratuitate pe care parcurgerea „listei” o provoacă.

Probe incontestabile de măiestrie oferite de inițiați în arcelele fantasticului banalității, asemenea secvențe par să se preteze nu atât unei hermeneutici, cât unei „mantici”. Prima și cea mai la îndemână tentativă este să inventariem, la rândul nostru, temele, obiectele, imaginile „colecționate” de autori. Apoi să încercăm, eventual, să le descifrăm semnificațiile, adeseori la fel de misterioase ca acelea ale cărților de Tarot.

Articolul de față își propune să se oprească asupra scrierilor a trei autori care – la prima vedere – nu au prea multe lucruri în comun, cu excepția aplecării de a explora lumea obiectelor purtătoare de povești: *Istoriile* lui Mircea Ciobanu, *Muzeul capitulării necondiționate* (Dubravka Ugrešić) și *Cartea de la Metopolis* (Ștefan Bănuțescu).

2. Când obiectele țin istorii

Într-una dintre istorisirile adunate în volumul *Poveste despre elefantul vizirului*, intitulată *Podul de Žepa*, Ivo Andrić pomenește la un moment dat de un vizir atins de stenahorie pe care începuseră să-l neliniștească multe lucruri din jur – catifeaua, pentru că scârțâia la pipăit, sideful, întrucât îi aducea aminte de pustietatea rece și de singurătate etc. Pe scurt, după cum ne lămurește naratorul, vizirul începuse să se teamă de viață, intrând în anticamera morții, acolo unde omul observă cu mai mare interes umbra lucrurilor decât lucrurile înseși (Andrić 2020: 35-36).

Recitind *Istoriile* lui Mircea Ciobanu mi-am amintit de acest melancolic vizir din povestirea lui Andrić. O relație asemănătoare se stabilește între multe dintre personajele masivului ciclu romanesc al lui Mircea Ciobanu și lucrurile din preajma lor. Prezența acestora din urmă este, de cele mai multe ori, neliniștitoare, insinuantă, rău-vestitoare sau de-a dreptul chinuitoare. Sunt obiecte ce par să înlesnească alunecarea spre alte lumi și altele parcă decise să dea socoteală până la capăt de lipsa de sens a lumii. De multe ori organizate în colecții ample, lucrurile par desprinse de funcționalitatea lor primară și, astfel eliberate, alcătuiesc un univers în sine, participând la un soi de „orgie agresivă a nimicurilor” (Ciobanu 1999a: 32), cum i se pare tânărului inginer Palada descins în casa „deschisă” a familiei Mavrichi.

Dintr-un anumit unghi de vedere, faptul că prozatorul ia partea lucrurilor în felul său ar putea fi pus pe seama vocației sale de poet, sedus în cel mai înalt grad de spectacolul ambiguu – pitoresc și terifiant – al corespondențelor obscure dintre entitățile unei lumi inconștient agonice. A spune, totuși, despre autorul *Istoriilor* că procedează ca un poet ar însemna să ignori evidența că o bună parte a scrierilor în proză din ultimul timp mizează masiv pe hibridizare, pe încălcarea cu bună știință

a convențiilor generice ori pe fragmentarismul asumat ca unic principiu de organizare onestă a materiei epice. Titlul pentalogiei ne avertizează, de altfel, că avem de-a face cu o construcție modulară, un fel de *puzzle* ale cărui piese – chiar asamblate într-o configurație anume – își păstrează relativa autonomie în raport cu întregul. Nu de multă perspicacitate e nevoie pentru a ne da seama că fiecare dintre părțile amplului edificiu ar putea fi – la rigoare – citită și independent, fără prea mari pierderi. N. Manolescu avea dreptate când, într-o cronică la primul volum din *Istории*, sublinia caracterul relativ autonom al celor trei părți ce-l compun (Manolescu 2001: 251).

Un deceniu mai târziu, recenzând ultimul volum al pentalogiei, criticul – de astă dată cu arhitectura ansamblului sub ochi – atrăgea atenția că *istoria* pulverizată într-o multitudine de *istorii* trădează, în fond, eterogeneitatea de substanță a însuși universului uman reprezentat: moral, istoric și social. Nu e deloc întâmplătoare, așadar, introducerea, în volumul al treilea, a unei stranii parabole despre culegătorul de nimicuri (a cărui manie este comparată cu aceea a istoricului, și el colecționar de fragmente, urme, documente răzlețe, care de obicei nu se dovedesc în stare să ajute la recompunerea – fie și aproximativă – a unui întreg coerent).

În cele ce urmează ne vom concentra atenția asupra câtorva secvențe ce contribuie în mod substanțial la segregarea discursului romanesc, la adâncirea sugestiilor simbolic-fantaste și la transformarea, în ultimă instanță, a textului într-o colecție de fragmente. Funcționalitatea primară a lucrurilor este abandonată, s-ar zice, în favoarea convertirii lor în spectacol al purei gratuități.

Din acest punct de vedere, pasaje întregi din scrierile lui Mircea Ciobanu ar putea fi citite prin grila propusă de Francesco Orlando (2015) în studiul său consacrat obiectelor desuete și reprezentărilor lor literare. După cum am văzut, criticul italian insista atât asupra consecințelor ce decurg din mecanismul de compensare amintit, cât și asupra raportului tripartit individ – obiect – timp/istorie.

O intuiție similară cu privire la felul discret în care obiectele mediază între prezent și trecut, abandonându-și în multe cazuri funcționalitatea primară, îl poate converti, la rigoare, pe un umil strângător de nimicuri în colecționar sau în istoric:

„Să presupunem însă că strângătorul de nimicuri, vecinul nostru, descoperă în jurul său mai multe exemplare (sau variante) ale unuia și aceluiași mărunțiș – și că, în virtutea acestei descoperiri, se hotărăște fie să-l păstreze pe cel mai reprezentativ, fie să treacă la clasarea lor după mărime, după culoare, după timpul când le-a adunat de pe drumuri, după mai marele sau mai micul număr al virtualei lor întrebuințări etc. Din acest moment, strângătorul de nimicuri își va schimba condiția. El nu va mai fi un strângător de nimicuri, ci un colecționar cu șanse bune de a deveni un istoric. Modificarea destinului său [...] a început în clipa de revelație a legii precedentului” (Ciobanu 1999b:150-151).

Parabola aceasta nu este plasată întâmplător chiar în miezul celui de-al treilea volum al *Istoriilor* și introdusă imediat după – și în legătură cu – „partitura” Sisei Dudescu. De o răutate înăscută, corozivă ca un acid, cârtitoare și resentimentară, Sisa nu este, însă, lipsită de inteligență. Chiar dacă până și istețimea ei se dovedește distructivă, la fel ca amintirile, intuițiile, rarele ei elanuri de generozitate și cam tot ceea ce vine în atingere cu făptura ei. Înzestrată cu o memorie demnă de Funes „el memorioso”, Sisa se mișcă toată viața printre similitudini, existența devine pentru ea un nesfârșit, chinuitor șir de repetiții, de aceea întâmplările, oamenii, lucrurile o plictisesc sau o irită: toate seamănă unele cu altele și toate par menite să-i paveze drumul dinspre micul spre marele infern. Rochiile scumpe, odinioară elegante, adunate de-a lungul anilor și uitate apoi prin șifoniere, nu fac excepție. Odată scoase la lumină, îi amintesc Sisei, aidoma unor relicve inutile, de împrejurările concrete și de ocaziile când au fost comandate, probate, puține dintre ele îmbrăcate vreodată. Ochiul naratorului este atras de spectacolul cromatic pe care îl prilejuiește revărsarea materialelor, iar enumerarea denumirilor pieselor vestimentare și felurilor accesoriilor pare să-i provoace o voluptate de colecționar pasionat de costume de epocă sau de muzeograf amator. În plus, aglomerarea varietăților creează impresia de cantitate enormă, atmosfera fiind aceea dintr-un bazar sau dintr-un talcioc. Tot ceea ce e amenințat de uzură, tot ce se demodează, se învechește, se decolorează sau se boțește pare convocat pentru a zugrăvi necruțătoarea panoramă a deșertăciunii nimicurilor omenești.

La fel ca zugrăvirea de naturi statice cu resturi de mâncare, devălmășia de culori și de materiale din odaia Sisei Dudescu pare să-i provoace scriitorului voluptăți estetice. Din acest punct de vedere, îl

putem socoti pe Mircea Ciobanu un succesor al lui Mateiu Caragiale și, deopotrivă, un afin al lui Ivo Andrić, înclinați și ei să caute în strălucirile efemere leacul unui adânc înrădăcinat rău istoric și moral.

3. Urmele Paradisului

O colecție arbitrară de obiecte disparate, asemănătoare lucrurilor ajunse prin cine știe ce capriciu al hazardului pe tarabele din talcioc sau la oficiul de obiecte pierdute, ne întâmpină încă din primele rânduri ale unui foarte reprezentativ roman al Dubravkăi Ugrešić, *Muzeul capitulării necondiționate* (1996). Titlul său face referire la numele unui muzeu care a existat în Karlshorst, în fostul Berlin de Est, până în anul 1994. Amplasat în imobilul unde în 1945 fusese semnată capitularea Germaniei, muzeul cu cea mai lungă denumire din lume (în limba rusă), după cum precizează autoarea, poate fi socotit un loc *sui generis* al memoriei Europei de Est și, în egală măsură, un soi de simulacru al atâtor și atâtor capitulări succesive, un spațiu al „suvenirurilor” inutile, aidoma acelor depozitate în containerele uriașe și ruginite, lăsate în urmă de foștii soldați sovietici: mobilă, televizoare, frigidere. „Totul e fost”, notează autoarea, „dar oamenii mai sunt încă în viață [...] Acolo, prin ferestrele sparte se pot vedea locuințe pustii și pereții cu tapetul cojit, ca niște licheni” (Ugrešić 2005: 289).

Nu întâmplător în paginile introductive ale cărții ne întâmpină descrierea unui altfel de muzeu, un fragment antologic, în care scriitoarea alcătuiește inventarul obiectelor descoperite în pânțele încăpător al leului de mare Roland, mort la 21 august 1961 (cu opt zile după înălțarea faimosului Zid). În cinstea acestui temerar „colecționar” *malgré-lui*, la grădina zoologică din Berlin, lângă bazinul leilor de mare, s-a amenajat o vitrină neobișnuită, în care vizitatorul poate admira obiectele înghițite de-a lungul vieții sale, de „capriciosul” Roland:

„[O] brichetă de culoare roz, patru bețișoare de înghețată (din lemn), o broșă metalică în formă de pudel, un desfăcător de sticle, o brățară de damă [...], o agrafă de păr, un creion din lemn, un pistol cu apă, un cuțit din plastic, o pereche de ochelari de soare, un lăntișor, un arc (mic), un cerculeț din cauciuc, o parașută (de jucărie), un lanț din oțel de aproape 40 de cm, patru piroane (mari), o mașinuță de plastic de culoare verde, un pieptene de metal, o insignă din plastic, o păpușică, o cutie de bere (Pilsner, 0,33 l), o cutie de chibrituri, un papucel de

copil, o busolă, o cheie de contact, patru bănuți, un cuțit cu mâner de lemn, o suzetă, un mănunchi de chei (5 bucăți), un lacăt, o gentuță din plastic pentru ace și ață” (Ugrešić 2005: 7).

De notat că printre aceste obiecte se numără și o busolă. Coincidență plină de tâlc, s-ar spune. Oricum ar fi, avem de-a face cu o punere în abis a metodei pe care Ugrešić o folosește cu consecvență pe parcursul întregului roman (dacă *Muzeul capitulării necondiționate*, carte inclasabilă, veritabilă colecție de colecții, poate fi socotit roman). Și, totodată, cu o cheie de lectură, oferită cititorului atent la corespondențe și la coincidențele bizare. La fel ca vizitatorul mai degrabă încântat decât uimit, ce descoperă în neobișnuita vitrină de la grădina zoologică berlineză analogonul unui cabinet de curiozități din alt veac, cel care deschide cartea va fi încurajat să descifreze, dincolo de istorie și timp, un alt sistem de semne, magice sau poetice, care comunică după alte legități decât cele ale rațiunii. Parcurgerea amplei enumerații ne recheamă în minte întâlnirea dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de disecție despre care pomenea, în *Cânturile lui Maldoror*³, Lautréamont (2007: 152), deschizând, totodată, porți către alte lumi, unde capriciile hazardului au un tâlc ce de multe ori ne scapă.

Nu sunt întâmplătoare, apoi, nici asocierile mai discrete sau mai fățișe dintre nostalgia fericirii (pierdute, visate, interzise) și tema exilului. Ceea ce frapează este mai cu seamă asocierea dintre anumite obiecte (privilegiate, deși *kitsch*, în felul lor) și iluzia reîntoarcerii într-un spațiu-timp securizant, paradis pierdut separat etanș de lumea frământărilor prezente. Această lume posibilă, dar în care accesul nu mai este permis, apare figurată frecvent în proza Dubravkăi Ugrešić prin prisma globurilor de cristal: *analogon*-uri ale reprezentărilor paradisului pierdut, aceste corpuri sferice oferă vremelnice refugii iluzorii. De notat că – la fel ca la Kafka sau Benjamin – pentru Dubravka Ugrešić grădina Edenului pare să existe în continuare, chiar dacă noi nu mai locuim în ea. Dintr-o atare

³ Mai exact în *Cântul al șaselea*: „Era frumos ca retractilitatea ghearelor păsărilor răpitoare; sau și mai bine, ca nesiguranța mișcărilor mușchiulare în plăgile părților moi ale regiunii cervicale posterioare; sau mai curând ca acea capcană de șoareci perpetuă, mereu întinsă de animalul prins, care poate prinde singur rozători la nesfârșit, și să lucreze chiar ascunsă sub paie; și mai ales ca întâlnirea întâmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut și a unei umbrele!” (Lautréamont 2007: 152).

perspectivă, anumite obiecte devin urme ale unui spațiu-timp posibil, *in abstracto*, dar practic inaccesibil. Definiție oblică condiției de exilat, dar și reflecție asupra memoriei ca structură misterioasă și, mai ales, capricioasă.

4. Excurs arheologic în Provincia de Sud-Est

Despre memorie și timp este vorba și în *Cartea de la Metopolis* (singurul volum publicat de Ștefan Bănulescu dintr-o proiectată tetralogie, ce urma să mai cuprindă *Cartea Dicomesei*, *Sfârșit la Metopolis* și *Epilog în orașul Mavrocordat*). De la bun început, cartea vădește o predilecție nedisimulată către sondarea spațiului liminar, a celui *no man's land* aflat la intersecția unor zone dificil de cartografiat. Sedimentate de-a lungul vremurilor sau falsificate prin intervenția vreunui abil născocitor de povești, biografiile individuale, la fel ca documentele atestând existența orașului, pendulează în permanență între istorie și mit, între amintire și invenție și între nostalgia unui Bizanț atemporal și presentimentul sfârșitului iminent. Mai mult chiar, corespondențe stranii se stabilesc între versiunile contradictorii ale aceluiași eveniment sau între ipostazele – succesive ori simultane – ale aceluiași personaj (motiv pentru care protagoniștii par măști *sui generis* dintr-o mereu reluată feerie bizantină). Singurele repere stabile în acest univers înșelător rămân *metopele*, pietre funerare oferite cu generozitate, cu secole în urmă unui Bizanț în declin.

La o lectură atentă, putem constata cum perspectiva iconoclastă asupra timpului (și asupra rescrierii trecutului) relativizează nu numai diferența dintre timpul istoric și cel mitic, dar, prin ricoșeu, reușește să permeabilizeze frontierele geografiei reale, făcând să se ivească un relief imaginar asamblat din imagini reale, în care obiectele – în special falsurile – joacă un rol însemnat. Înclinația pentru duplicate și versiuni apocrife, se putea constata, de altfel, încă din prozele adunate în volumul din 1965, *Iarna bărbaților*, unde Bănulescu scrie pagini memorabile despre ceasul de aur al lui Silvestru, clopotul lui Polider, mobilele îngrămădite de Matei Ionescu în apartamentul lui Alexandru Lăscăreanu sau pălăria de pai ce se rostogolește din paginile unui ziar (și dintr-o lume într-alta).

Nu e greu să ne dăm seama că acest mod de figurare seamănă izbitor cu metoda lui J.L. Borges, iar dintre scriitorii din regiunea noastră, cu

cea a lui Milorad Pavić (1998). La fel ca aceștia, Bănulescu semnează pactul cu demonul mistificării. De aici derivă, neîndoielnic, seducția micro-istoriilor (de obicei apocrife), contaminate de verva fabulatorie a feluriților povestitori. Un capitol se intitulează *Falsă protoistorie și istorie reală* și reconstituie „odiseea” *Bodegii Armeanului*. Mai precis a numelui ei:

„Dumnezeu știe de ce îi zice așa [...]. Ar fi existat un Armean în *Metopolis*, proprietarul unui bac și a două pontoane la cotul fluviului de unde se vede clar vadul de dincolo al turmelor de la *Cetatea de Lână*” (Bănulescu 1999: 18).

În fapt, existaseră – după cum aflăm câteva rânduri mai jos – mai mulți armeni, fără ca vreunul dintre ei să fi fost proprietar de bodegă. Se zvonea că unul ar fi locuit în orașul Mavrocordat, făcând negoț pe picior mare, în Trapezunt și Anatolia, Siria și Alexandria egipteană. Totul camuflat după paravanul modest al unei mici tipografii cu litere de lemn. Asistăm, așadar, la spectacolul, pe jumătate parodic, al resuscitării unei memorii contrafăcute sistematic, alunecând pe nesimțite în legendă, când nu în fabulație pură. Arbitrariul denumirilor este subliniat de împrejurarea că, în vremurile mai noi, bodega fusese exclusiv proprietatea unor femei, fiecare cu istorii și porecle extravagante (Hohența, Iceberga, Iapa-Roșie), ceea ce nu împiedicase perpetuarea numelui legendar și fără noimă. Însă – ironie a unui demon hermogenian – locuitorii se hotărăsc brusc să schimbe numele localului de îndată ce ultima stăpână atârnă la intrare o firmă pe care stă scris cu litere colorate *La Bodega Armeanului*. Din acel moment, cârciuma a încetat să fie socotită de metopolisieni proprietatea misteriosului armean, devenind pur și simplu „La Iapa-Roșie”.

Cu poveștile și reperele sale contrafăcute, orașul metopelor roșii reușește, așadar, să sfideze orice frontieră, nu doar pe orizontala spațiului, ci și pe verticala timpului, până-ntr-atât încât un trecut fictiv ajunge să ia locul altuia, despre care, vorba lui Borges, „nu mai știm nimic cu certitudine, nici măcar dacă e fals ori nu” (Borges 2006: 387).

5. Concluzie

Din câte se poate constata, pentru numeroși scriitori din această parte a Europei obiectele se dovedesc în măsură să spună povești.

Simpla lor prezență poate fi, în anumite împrejurări, garanție provizorie a durabilității (nu totul moare), dar și indiciu al perisabilității, ceea ce le conferă un statut prin excelență ambiguu. Inseparabilă de tema exilului, a refugiului în fața istoriei, fascinația obiectelor trădează, în ultimă instanță, o profundă neîncredere față de Istoria înțeleasă ca mare narațiune și, totodată, ca o mare minciună a rațiunii. Având proprietatea cvasi-magică de a scurtcircuita verticala timpului și orizontala spațiului, urma ca amprentă materială este convocată, cu alte cuvinte, să depună mărturie despre moștenirea problematică a unui trecut traumatic.

BIBLIOGRAFIE

- Andrić, I., 2020, *Povestea cu elefantul vizirului*, traducere și note de Gellu Naum și Voislava Stoianovici, Iași, Editura Polirom.
- Bănulescu, Șt., 1985, *Iarna bărbaților*, ed. definitivă, București, Editura Eminescu.
- Bănulescu, Șt., 1999, *Cartea de la Metopolis*, ed. a III-a, București, Editura Allfa.
- Berberova, N., 2001, *Cartea fericirii*, ediția a II-a, traducere de Petru Creția, București, Editura Humanitas.
- Borges, J.L., 2006, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, în *Moartea și busola. Proză completă I*, traduceri și note de Irina Dogaru, Cristina Hăulică și Andrei Ionescu, Iași, Editura Polirom, pp. 369-388.
- Ciobanu, M., 1999a, *Istorii. Vol. 2*, București, Editura Vitruviu.
- Ciobanu, M., 1999b, *Istorii. Vol. 3*, București, Editura Vitruviu.
- Gogol, N., 2007, *Suflete moarte*, traducere de Emil Iordache, Chișinău, Editura Cartier.
- Lautréamont, 2007, *Cânturile lui Maldoror*, traducere de Tașcu Gheorghiu, București, Institutul Cultural Român.
- Manolescu, N., 2001, *Literatura română postbelică II. Proza. Teatrul*, Brașov, Editura Aula.
- Orlando, F., 2015, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura din Luciano Pellegrini. Prefazione di Piero Boitani, Torino, Einaudi.
- Pavić, M., 1998, *Dicționarul khazar. Roman-lexic în 100 000 de cuvinte. Exemplar feminin*, traducere din limba sârbă de Mariana Ștefănescu, București, Nemira.
- Ugrešić, D., 2005, *Muzeul capitulării necondiționate*, traducere de Octavia Nedelcu, postfață de Simona Popescu, București, Editura Niculescu.
- Valdés, M. J., 2004, „Preface by the General Editor of Literary History Project”, în M. Corniş-Pope, J. Neubauer (eds.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. I, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. XIII-XVI.