Elena PRUS,
Ludmila BRANIȘTE

SPECTACOLUL MUZEALIZĂRII ȘI LITERATURIZĂRII LUMII ÎN SOCIETATEA POST/POSTMODERNĂ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.17>

Резюме

Spectacolul muzealizării și literaturizării lumii în societatea post/postmodernă

Prezentul articol aduce în discuție probleme actuale ale evoluției muzeelor în plan mondial, influențat de fenomene globale. Mondializarea culturii, pe de o parte, și muzealizarea lumii, pe de alta, devin actele unui spectacol al lumii contemporane. Modelul cultural muzeal devine unul dominant în societatea actuală, influențând toate sferele și găsind reprezentare în literaturile lumii. Printre diverse teorii abordate, se aduc în discuție conceptele de *muzealizare a lumii modelată ca spectacol cultural*, „*lumea ca muzeu*”, *muzeu imaginar*, *literaturizarea muzeului* și *muzeologizarea literaturii*. Din această perspectivă, sunt analizate tezele premiaților Nobel în literatură Mario Vargas Llosa și Orhan Pamuk. În romanul lui Pamuk *Muzeul inocenței* muzeul constituie axa naratologică structurantă a romanului, tematica și nucleul compozițional.

Cuvinte-cheie: muzeu, literaturizarea muzeului, societatea spectacolului, Mario Vargas Llosa, Orhan Pamuk.

Summary

Spectacle of musealization and literaturization of the world in post/postmodern society

This article discusses current issues in the evolution of museums worldwide, influenced by global phenomena. The globalization of culture, on the one hand, and the musealization of the world, on the other hand, become the plays of a spectacle of the contemporary world. The museum cultural model becomes dominant in today's society, influencing all spheres and finding representation in the world's literatures. Among the various approached theories, the concepts of *musealization of the modelled world as a cultural spectacle*, “*the world as a museum*”, *imaginary museum*, *the literaturization of the museum* and *the musealization of literature*. From this perspective, the theses of the Nobel laureates in literature Mario Vargas Llosa and Orhan Pamuk are analysed. In Pamuk's novel *The Museum of Innocence*, the museum is the structuring narratological axis of the novel, its theme and compositional nucleus.

Cuvinte-cheie: museum, musealization, literaturization of the museum, Mario Vargas Llosa, Orhan Pamuk.

În tradiția occidentală, conceptul de muzeu și tendința de muzealizare destul de elaborate, implementate și vizibile. Astfel, secolul XIX este cel al Muzeelor și al expozițiilor de tot felul, culminând cu deschiderea tradiției faimoaselor expoziții mondiale. Evoluția fenomenului se înscrie între conceptul muzeului clasic din timpul lui Lenoir (Muzeul este determinat de obiectele expuse, care oferă valoare și legitimare muzeului) și muzeului secolului XX din timpul lui Duchamp (unde prevalează ironic funcționalitatea, muzeul fiind cel care oferă valoare obiectului expus). Această modă a muzeelor, a saloanelor, a panteoanelor valorizate de modernitate a determinat și concepția generalizată de *lume ca muzeu*, lume socială considerată galerie

de imagini de contemplat și de parcurs [v. 10, pp. 80, 82].

În tradiția franceză contemporană, o viziune originală este dezvoltată de către André Malraux prin conceptul de *muzeu imaginar*, prin care ministrul francez de la acea vreme al culturii înțelege „tablourile și sculpturile pe care le purtăm în noi” (*Capul de obsidian*) și „care nu poate exista decât în memoria noastră: „Avem în cap un Muzeu care cu siguranță nu este Luvrul. Care seamănă cu Luvrul. Care nu seamănă”. Acest Muzeu imaginar este și el un muzeu total, deoarece „fiecare (...) îl completează după bunul său plac”. Gérard Leclerc va constata că atunci când a creat noțiunea de „muzeu imaginar”, André Malraux a redat semnificația conceptului de mondialitate în dimensiunile-i esențiale:

„Inventând abordarea comparativă, adunând sub o privire în același timp estetică, istorică și științifică totalitatea producțiilor umane, civilizația occidentală inventează modernitatea transculturală. Civilizația occidentală este o realitate „transcivilizațională” [13, p. 234]. Acest concept a fost dezvoltat de Malraux și în *La métamorphose des Dieux/Metamorfoza Zeilor*: „Muzeul imaginar, care nu se află decât în mintea fiecărui individ, nu vrea să fie moștenirea unei națiuni, ca Uffizi sau Prado, nici a unei civilizații, ca Luvru, National Gallery din Londra sau National Gallery din Washington. În acest muzeu marile arte europene devin mari arte printre altele, așa cum istoria Europei a devenit pentru noi toți o istorie printre celelalte” [15]. Iar Gérard Leclerc va deduce: „Civilizația occidentală nu mai construiește catedrale, nu mai produce artă sacră. (...) Din contra, construiește muzee, vede în artă o formă nouă de absolut...” [13, *idem*], iar funcțiile acestor muzee sunt tot mai diversificate: culturală, științifică, educațională [4].

Totul pare a indica faptul că la începutul secolului XXI totalitatea domeniilor și valorilor tradiționale sunt readuse în discuție și racordate noilor realități provocatoare. Dezvoltarea foarte rapidă a tehnologiilor inovative fără frontiere influențează economia și cultura, tehnologiile și media, consumul și comunicarea, ceea ce a permis capitalismului liberal, printr-o mișcare sincronă, să triumfe și să domine mapamondul. Concomitent cu aceste procese globale, suntem martorii unei transformări radicale a canoanelor estetice. Unii sunt de părere că acest fenomen se explică prin faptul că libertatea economică aduce cu sine libertatea circulației și a culturii. Deschiderea lumii către piața internațională globală a favorizat producerea unei culturi dominante, în care arta, muzeele, comerțul și turismul se intersectează tot mai mult. Astfel, asistăm la convergența sferelor culturale altă dată separate. Această mondializare a culturii a devenit unul din motoarele economiilor care marchează profund contemporaneitatea.

Asistăm la reorganizarea lumii care se transformă într-un muzeu. Această mondializare a culturii se traduce prin tendința tot mai pronunțată de muzealizare a lumii modelată ca spectacol cultural. Modelul cultural turistic devine unul dominant în societatea postmodernă, antrenând transformarea orașelor, localităților, instituțiilor și a vieții cotidiene **într-un Muzeu total**. Creșterea numărului de muzee și invazia la nivel planetar a turismului cultural îl face pe cercetătorul fran-

cez Serge Guilbault să se întrebe de ce natură sunt aceste diverse manifestări. Sunt ele oare semnul unui progres sau, din contra, o simplă colonizare culturală a stilului de viață occidental? [9]

Muzeele de astăzi sunt aidoma unor gări, unde trenurile debarcă clovni, pentru a amuza mulțimea. Această metaforă este deseori utilizată de Thomas Krenz, directorul muzeului Guggenheim din New York. Expoziții multiplicare, care reciclează până la aversiune tablourile impresioniștilor, ale lui Picasso sau ale lui Gustave Klimt se produc exact ca revistele populiste, cu maximum de imagini și minimum de text. În procesul mondializării actuale, muzeele exercită un rol foarte important diferit. Ele nu doar instruiesc sau documentează, ci realizează expoziții care sunt acceptate pe marea piață internațională de divertisment, unde devin ambulante și sunt trimise pretutindeni în lume: Tutankhamon călătorește la Paris, Matisse – la Sankt-Petersburg, Dürer – în România, iar impresioniștii – în SUA. Producând reprezentări ușor de integrat de dezvoltarea modernă a turismului cultural, asistăm în paralel la uniformizarea culturilor, dar și la nașterea unor puternice mișcări regionale.

Astăzi succesul sau eșecul unei expoziții se evaluează după mărimea publicului prezent. Sume enorme de bani sunt alocate publicității, neglijând aspectul cercetării științifice în procesul pregătirii unei expoziții. Astfel, muzeele se îndepărtează de misiunea lor de cercetare, cum afirmă Laurent Gervereau, și capătă tot mai mult aspectul unor galerii comerciale; iar galeriile comerciale, la rândul lor, seamănă cu niște muzee [6]. Mediul creat în conformitate cu tehnicile muzeale a condiționat, la rândul său, un anumit tip de cumpărător, teorie argumentată de laureatul Nobel pentru economie Jozeph Stiglitz. Cumpărăturile nu mai trebuie să fie o corvadă, ci o plimbare cognitiv-cultural-estetică însoțită de surprize. Mărfurile sunt expuse în galerii asemenea operelor de artă, tehnici descrise încă în romanul lui Emile Zola *La paradisul femeilor*, perfecționate și eficientizate în continuare. Noilor muzee, la fel ca și galeriilor comerciale, le revine rolul de a reactiva cartierele și instituțiile învechite. Acest fenomen este atât rezultatul unei schimbări radicale a mentalităților, cât și a proceselor de privatizare și de estetizare a sferei culturale la nivel mondial.

Viața ca teatru și lumea ca scenă sunt clișee cu vechime, puternic contaminate de „teatral” (cu accent pe imaginea vizuală, cadrarea scenei, miș-

care spațială, colizia dramatică), etalând în spectacol evenimente, fenomene, monumente, persoane și obiecte prin construcții ludice. În *Viața cotidiană ca spectacol*, Erving Goffman a demonstrat, după antologicul *Homo ludens* de Johan Huizinga, potențialul metamorfozării în spectacolar chiar și a faptului divers cotidian. În aceeași cheie, Guy Debord definea în *Societatea spectacolului*: „Sub toate formele sale specifice, informație sau propagandă, publicitate sau consum direct de divertisment, spectacolul constituie *modelul* actual al vieții dominante la nivel social”, subliniind „expansiunea uriașă a spectacolului modern, (...) în spectacol, o parte a lumii se reprezintă în fața lumii și îi este superioară. (...) Spectacolul este discursul neîntrerupt pe care ordinea actuală îl ține despre sine, monologul său elogios” [3, pp. 41, 49, 46]. În aceeași cheie, etapa actuală este definită de Gilles Lipovetsky și Jean Serroy ca *ecran global*: „cinematografizare a lumii, ca vizune ecranică a lumii alcătuită din combinarea marelui spectacol, a celebrităților și a divertismentului” [14, p. 25].

Înscriindu-se în această tradiție, în 2012, apare amplul eseu *La civilización del espectáculo* (*Civilizația spectacolului*) a scriitorul peruvian Mario Vargas Llosa, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (2010). În epoca sfârșitului istoriei, Vargas Llosa atenționează: „cultura, în sensul tradițional al cuvântului, e în prezent pe cale să dispară. Poate că a și dispărut deja, golită discret de conținutul ei, acesta fiind înlocuit cu un altul, care denaturează conținutul original” [17, p. 9]. Pe urmele lui Thomas Eliot și a lui Georges Steiner, scriitorul pornește prin a delimita parametrii culturii veritabile elitiste și a-i delimita de cei actuali ai culturii de masă, pe care o contestă: „singura modalitate de a obține o democratizare universală a culturii e să-răcind-o, făcând-o tot mai superficială” [17, p. 41]. Extinsul eseu trage alarma asupra stării actuale a culturii care evoluează spre o civilizație a spectacolului, pe care scriitorul o asociază cu o banalizare ludică și o frivolizare radicală a culturii. Dacă anterior cultura era o busolă care ghida oamenii în hățișul de cunoștințe, acum ea nu mai discerne între ce este și ce nu este frumos în artă. Dacă înainte cultura construia, avea ideal, sens și valoare, acum aceste mărci ale moralității au dispărut cu desăvârșire: „Noțiunea de cultură s-a extins atât de mult, încât, chiar dacă nimeni nu îndrăznește s-o recunoască deschis, a dispărut cu totul. A devenit o fantasmă de neatin, multitudinară și denaturată”, astfel „trăim în confuzia totală într-o lume în

care, în mod paradoxal, cum nu se mai poate ști ce este cultură, orice e, și totuși nimic nu mai e cultură” [17, pp. 63, 66]. Dacă altădată cultura avea funcția de a fi un instrument de formare, astăzi funcția sa are ca prioritate distragerea de orice morală și pune accent pe aspectul distractiv, ceea ce are consecințe grave: „Ce înseamnă civilizația spectacolului? Civilizația unei lumi în care primul loc pe scara de valori îl ocupă divertismentul și în care a te distra, a scăpa de plictiseală, e pasiunea generală” [17, p. 31]. Iar consecințele sunt vizibile la nivelul actului interpretativ care ia amploare printr-o „stranie răsturnare a valorilor: teoria, adică interpretarea a ajuns să înlocuiască opera de artă, să devină rațiunea de a fi” [17, p. 84]. Pierzând din substanțialitatea și profunzimea sa, tot ce nu mai apare ca pilon în osatura culturii (exercițiul gândirii, poezia, viziunea critică, teoriile), cultura a devenit mai superficială, limitându-se „să facă posibilă o evadare ușoară și accesibilă tuturor, fără să fie nevoie să ai o specializare anume și fără referințe culturale concrete și erudite” [17, p. 24]. Metamorfozele semnalate ale erei post-culturii țin de transformarea operei de artă în experiment, a actului artistic – în act interpretativ, a ideilor – în imagini, a intelectualului – în bufon etc. Actualul context este caracterizat prin ruptura între „specialiști” și publicul larg, prin transformarea intelectualului în director de opinie de figuri mediatice, prin lansarea în spațiul social a unor concepte false și periculoase, printre care, consideră Vargas Llosa, teza lui Jean Baudrillard care a dus la supremația actuală a imaginii, în detrimentul culturii scrise. Astfel, rămânem cu o cultură în căutarea distracției, refuzând asocierea cu dilemele profunde ale umanității.

Chiar dacă i s-au reproșat repetările și contradicțiile (pornind de la articularea frumosului cu utilul sau plăcutul distincte încă la Platon și Aristotel, a frumosului cu plăcerea estetică ca la Cicero sau de la gândirea medievală pentru a ajunge la discreditarea actuală a frumosului; rolul discutabil al internetului și media ș. a. [v. 2; 10], eseu lui Vargas Llosa punctează exact decadența postmodernă a artelor care alunecă spre distracția generalizată, răspunzând astfel „necesității culturale” a populațiilor urbane. Și totuși, reieșind din experiența scriitorilor latino-americani de a crede în idealuri și de a scrie cărți „angajate”, Mario Vargas Llosa își exprimă convingerea în misiunea intelectualilor de a provoca schimbări în societate.

Este evident că lumea postmodernă a adus

muzeului anumite avantaje, dar și probleme. Într-o lume deschisă, muzeele au devenit niște instituții puternice, scopul principal fiind acela de a ține pasul cu cerințele moderne: „Muzeele găzduiesc acum extravagante artistice, în care punerea în scenă a spectacolului lasă în umbră opera de artă. Pentru asta ele au adoptat strategiile folosite de mass-media: accentuarea spectacolului, cultul celebrității, sindromul „capodoperă-și-patrimoniu” (3, p. 214). Constatăm astfel că muzeul și tehnicile sale rămân referințe pentru multiplele domenii cu care interferează.

Este interesant de semnalat și de dezvoltat corelația dintre Muzeu și literatură, care este expusă de Philippe Hamon în *Imageries: littérature et image au XIXe siècle* din două perspective diferite: prima, *cum Muzeul reprezintă literatura* (care sunt problemele de „expunere”; cum trebuie „pus în scenă” conceptul; analogia structurată cu opera scriitorului – *Danteum, Gotheanum* ...), și a doua, *cum literatura reprezintă Muzeul*. Cea de-a doua perspectivă este transpusă prin patru moduri principale de reprezentare: 1) personajul vizitează un Muzeu; 2) personajul construiește sau elaborează un Muzeu personal; 3) personajul este un Muzeu; 4) textul însuși devine Muzeu. Toate aceste teze sunt ilustrate prin lucrări de referință din literatura franceză a secolului XIX [v. 10, pp. 82-112].

Din această perspectivă, vom dezvolta tezele enunțate de Ph. Hamon, pe care le vom asocia și cu altele la analiza romanului *Muzeul inocenței* al scriitorului turc Orhan Pamuk (laureat al Premiului Nobel pentru literatură, 2016), unde tema muzeului formează axa naratologică structurantă a romanului și nucleul compozițional.

Trama narativă îl are ca narator pe Kemal, un tânăr dintr-o familie înstărită cu studii în America, care și-a pierdut din câmpul de vedere iubita Füsün, fată tânără dintr-o familie modestă, și o caută îndelung, iar în urma unui accident o și pierde definitiv.

Dragostea lui Kemal, istoria tragică a dramei acestei iubiri și atitudinea de idealizare a iubitei sale Füsün sunt amplificate pe parcursul narațiunii și formează carcasa narativă a romanului. *Muzeul inocenței* este un mare și fascinant roman de dragoste, în sensul clasic european, deschis de canonicele texte ale tradiției europene *Tristan și Izolda*, *Romeo și Julieta*, *Strădaniile tânărului Werther*, cu toate fazele unei iubiri pătimașe și sinucigașe. Descrierea iubirii, cu fazele ei acaparatoare, se înscrie și în tradiția orientală a senzualității rafi-

nate. La apariția romanului, *Financial Times* nota: „Orhan Pamuk a scris un roman de dragoste care poate fi oricând așezat alături de *Lolita*, *Doamna Bovary* și *Anna Karenina*”.

După pierderea iubitei, naratorul descinde din lumea Paradisului în cea a Purgatoriului, unde coordonatele sunt mult mai dure: „Pe vremea aceea am intuit, pe semne, pentru prima oară că, pentru majoritatea oamenilor, viața nu este o fericire care se cere a fi trăită cu sinceritate, ci o continuă prefăcătorie, care se desfășoară pe spații mici și care se alcătuiește din constrângeri și pedepse, ca și din minciuni care se cuvin a fi crezute” [16, p. 325]. Și în viziunea lui Füsün, în faza întâlnirilor romantice cu Kemal, dragostea ținea de eroism: „Din punctul ei de vedere, dragostea era un sentiment care presupunea să-ți dai viața pentru un om, să-ți asumi orice risc. Aceasta se întâmplă însă decât o singură dată în viață” [16, p. 72].

Pentru Kemal, sensul vieții se va rezuma, din acest turnant tragic al vieții, la selectarea și adunarea obiectelor care aveau legătura cu Füsün, la colectarea și păstrarea amintirilor, la crearea unui *muzeu personalizat*. Kemal decide să transforme casa în care Füsün a locuit într-un spațiu în care își va expune amintirile: „visam să-mi pot depăna povestea prin intermediul obiectelor” [16, p. 585]. Obiectele, în maniera proustiană, sugerează metaforic asocierea cu persoana căreia îi aparțineau, iar acest cult al obiectelor are o explicație: „Expun, în ideea că vor izbuti să reflecte atmosfera încărcată, obositoare și strivitoare care domina atunci în încăpere, aceste pachete de țigări, scrumiera aceasta de Kutahya, pe care o luasem dintr-un dulap aflat în altă cameră și o adusesem în dormitor, ceașca de ceai și paharul de sticlă (al lui Füsün), scoica pe care o lua în mână și cu care se juca, nervoasă, Füsün când își depăna, rând pe rând, poveștile și de asemenea, agrafele ei de păr copilărești (...) Obiectele rămase de pe urma clipelor fericite conservă cu mult mai multă fidelitate decât oamenii care ne-au procurat acea fericire amintirile, culorile, plăcerea atingerii și a contemplației” [16, pp. 68, 88].

Obiectele îi dădeau naratorului iluzia de prezență a persoanei iubite: „Muzeul inocenței era conceput pentru a putea vieții alături de cineva dus de pe lume” [16, p. 593]. Colecției lucrurilor se adaugă obiecte noi, uneori executate la comandă, care redau atmosfera locurilor cu încărcătură sentimentală: „Pictura aceasta, pe care aveam să i-o comand unui artist peste ani de zile, pentru a

o expune în acest punct al muzeului, cerându-i să reproducă toate detaliile, redă destul de bine ferestrele casei în care locuia Fusun...” [16, p. 81]. Pe lângă colecția de obiecte rămase de la persoana iubită, naratorul completează în permanență colecția de amintiri: „Desigur că forța lucrurilor și, deopotrivă, amintirile teaurizate în ele mai depind și de capriciile imaginației și ale memoriei noastre. (...) obiectele care mă înconjurau îmi stârneau din ce în ce mai multe reverii și îmi aduceau în minte, una câte una, amintirile noastre comune” [16, pp. 384, 186]. Această predilecție a naratorului este una favorizată de un apartament al familiei, transformat de mult timp în magazie de obiecte vechi, demodate și ieșite din uz, care reflectau o istorie a modului și a stilului de viață, a gusturilor familiei, a călătoriilor: „nenumărate cravate, ceasuri, brățări, nenumărați pantofi cu tocuri...” [16, p. 152]. Cu timpul, lumea aceasta a obiectelor capătă sens și valoare în sine superioare lumii umane: „Nu voiam să mă gândesc la altceva, voiam să revin la lumea, la lucrurile mele” [16, p. 321].

Romanul este înrămat și de diferite tablouri ale Turciei modernizate de la sfârșitul anilor șaptezeci-optzeci, constituind un *sui-generis* muzeu cu diferite paliere: istorico-politic, socio-moral sau cultural-artistic. Iar experiența și concluziile personale de ordin filosofico-existențial apar pe fundalul experienței familiilor modernizate: „Suntem în Turcia și, cum statul a interzis introducerea în țară a mașinilor străine noi, întregul Istanbul s-a transformat, cu zece ani în urmă, într-un muzeu de mașini americane vechi (...) ne-am plâns, la fel ca toată lumea, de faptul că bandele de naționaliști extremiști și de militanți de stânga, care se împușcau între ei pe stradă și lansau bombe în toate părțile, târau țara spre catastrofă (...) izbuteam să zăresc esența vieții. Afacerile în creștere ale tatii, fabricile, bunăstarea și obligația de a duce o viață „europeană” respectabilă, pe măsura acestei bunăstări, mă îndepărtaseră parcă de aspectele simple și fundamentale ale existenței, iar acum mă aflam în căutarea centrului pierdut al vieții...” [16, pp. 107, 237, 253].

Beau-mondul istanbulez se aseamănă cu o colecție umană unică, pe care naratorul o imortalizează în poze, iar scriitorul Pamuk – în narațiune. Muzeul Istanbulului include o topografie și tipologia caracterologică urbană și umană: „Străzile, podurile, povârnișurile, cinematografele, autobuzele, piețele ticsite de lume și ungherele pustii

ale Istanbulului colcăiau de umbrele întunecate ale tuturor acelor neni Parșivul, domni Nasolul, și vecini Rahat-cu Mustăț, care prindeau viață în închipuirea ei ca niște arătări sumbre (...) unele chipuri de acolo îmi erau extrem de familiare și de apropiate, întocmai ca unele dintre chipurile din albumele cu fotografii decupate și lipite cu migală de mama” [16, pp. 69, 152].

Lumea artei, în care se rotește soțul lui Fusun și în care ea înseși începe să se vadă vedetă: „erau în căutarea „unei brunete frumoase, cu aer nevinovat, genul turcoaică pentru niște fotoromane” [16, p. 358], este una pe care Kemal dorește s-o finanțeze pentru a o susține, constituind un univers incipient pentru realizatorii care vroiau să iasă din lumea șablonată a cinematografului autohton: „Potrivit lui Hayati Visul, cinematografia din Turcia era, de fapt, liberă, cu excepția momentelor când se înregistrau comentarii neplăcute la adresa islamului, a lui Atatürk, a armatei turce, a teologilor, a președintelui, a kurzilor, a armenilor, a evreilor și a grecilor, precum și cu excepția scenelor de dragoste. (...) greșeli ale cineaștilor turci (imitația, nota de artificial, didacticismul, vulgaritatea, melodrama, populismul comercial etc.) care ajunseseră la un anumit nivel de cultură și educație și care tânjeau cu adevărat să facă „filme de artă”, ca occidentalii, dar nu izbuteau deloc să le realizeze” [16, pp. 392, 356].

În buna tradiție a romanului proustian, pe care naratorul recunoaște că îl citește, mintea sa este tot timpul ocupată cu construirea unor lumi cu scenarii alternative. Lumea în care trăiește naratorul lui Pamuk este dedublată: un univers obiectiv exterior tot mai rigid și mai limitat (ce contează tot mai puțin pentru protagonist), care se suprapune universului imaginar alternativ al reveriilor, visului, speranțelor și amintirilor: „(...) intuia, fericit, viața minunată pe care o aveam înaintea mea și frumusețea nepereche a acelei nopți de vară cu mireasmă de mimoze. (...) Ce-ar fi fost însă dacă aș fi făcut acel ultim lucru despre care vorbeam, adică dacă aș fi rupt logodna cu Sibel și aș fi cerut-o pe Fusun în căsătorie. (...) Să plecăm la Paris sau în celălalt capăt al lumii, în Patagonia! (...) Viețile noastre au pornit-o acum pe făgașuri diferite, mi-a spus Fusun” [16, pp. 153, 214, 358].

După moartea iubitei, expunerea pieselor rămase devine o idee fixă, care îl face pe narator să viziteze numeroase muzee. Este semnificativ procedeul postmodernist de autoficționalizare al alter

Ego-ul autorului, purtând numele autorului (nu și al naratorului Kemal), apare doar de câteva ori și va reveni în special în faza în care naratorul își realizează visul legat de muzeu: „Orhan Pamuk Bey, cu care urma să mă revăd peste ani de zile, în perioada în care întemeiam muzeul...” [16, p. 147]

Vizitând mai multe muzee, ideea de a organiza „un muzeu particular, la fel ca în Europa” prin de contur prin crearea unei colecții personalizate de obiecte: „la Micul Muzeu al Obiectelor Pierdute aș fi putut prezenta, de fapt, publicului toate lucrurile pe care le adunasem și care îmi aminteau de ea...” [16, p. 585]. În muzeele vizitate prin toată lumea, Kemal caută puncte de reper pentru propria inițiativă: frecventarea muzeelor de pe întreg mapamondul devine o obsesie, numărul acestor muzee vizitate ajungând la o cifră halucinantă: „vizitase, până la moarte, exact 5723 de muzee” și denotă anvergura intenției naratorului de a înțelege modul de concepere, de organizare și funcționare a unui muzeu adevărat, dar și pasiunea pentru ființa iubită: „Am petrecut aceeași noimă și aceeași alinare și în timp ce hoinăream alene prin felurite muzee. Nu vorbesc de muzeele aglomerate, impozante, de genul Luvrului sau Beaubourgului, ci de muzee pustii, care-mi ieșeau adesea în cale în timp ce colindam prin Paris, de colecțiile la care nu se ducea nimeni să se uite. (...) dragostea mea față de Füsün merita o expunere similară, plină de strălucire și măreție. Am petrecut o zi întreagă la Muzeul Parfumului din orașul Grasse, „centrul mondial al parfumului”, aflat în sudul Franței, încercând să rememorez mireasma lui Füsün” [16, pp. 584, 589].

Un capitol aparte al cărții ar fi putut fi (dar este fragmentat în mai toate părțile romanului, de la început la sfârșit) muzeologia ca știință, artă, cercetare, pasiune, devenire – ceea ce constituie ocupația constantă a naratorului după pierderea iubitei sale, pentru a păstra universul în care exista și prin care continuă să fie fericit: „Toți cei care beneficiază de anumite cunoștințe în materie de civilizații și muzee știu că în spatele întregii cunoașteri aflate la temelia civilizației occidentale, care guvernează lumea, se găsesc muzeele și că adevărații colecționari – cei care au făurit aceste muzee – nu s-au gândit, de cele mai multe ori, niciodată cu ce anume avea să se soldeze gestul lor în timp ce strângea primele piese” [16, p. 88].

Ideea naratorului lui Pamuk este diferită de cea a unui muzeu clasic prin atitudinea personală

care îl motivează pe narator, iar povestea de o sensibilitate rară a unui sentiment capătă generalizare spațio-temporală universalizată: „Unii oameni își ticsesc locuințele cu tot soiul de obiecte, iar spre sfârșitul vieții le transformă în muzee. În ceea ce mă privește, eu încercam să transform în locuință o casă devenită muzeu, prin patul, camera și însăși prezența mea. (...) povestea respectivă nu este doar povestea acelor îndrăgostiți, ci povestea unei întregi lumi, adică a Istanbulului; Muzeele adevărate sunt locuri în care Timpul se transformă în Spațiu” [16, pp. 593, 602].

Acordurile finale ale romanului memoriei devoratoare ne fac să înțelegem idiosincrazia narativului cu spectacolul expunerii: „obiectele și fotografiile pe care le ordonasem, după ce rememorasem evenimentele legate de ele, trebuiau să-și găsească locul în anumite capitole de roman, care urmau să corespundă aceluiași cutii sau vitrine din muzeu” [16, p. 606]. Această idee foarte apropiată de cea a cutiilor chineze dă o profunzime metafizică acestei narațiuni lirico-filozofice. Construcția înrămată a romanului include și un ultim nivel de analiză, care este cel al receptării la care se face deseori referință prin vizitatorii Muzeului inocenței: „Pentru a-l ajuta pe amatorul de muzee să-și amintească istoria mea, expun aici câte o imagine în miniatură a celor mai prețioase și mai însemnate obiecte din colecție” [16, p. 227].

Durata extinsă a desfășurării acțiunii permite de a sintetiza experiența parcursă sub formă sintetică de învățăminte/aforisme/lecții: „viața înseamnă repetiție, dar ca mai apoi totul se sfârșește prin a fi uitat fără cruțare” [15, p. 230].

Comparându-se cu alți scriitori, care au lăsat în urma lor o școală, o revistă, au făcut filme, au avut o carieră politică, Orhan Pamuk constata: „Muzeul acesta e școala mea, e revista, e filmul și e politica mea. E o parte din mine” [16, p. 602].

În concluzie, putem afirma că muzeul, ca organism și instituție enciclopedică, nu este nici sistem închis, nici simplă reflectare a socialului, el poate fi interpretat în mod global, dinăuntru și din afară, ca efect și ca metaforă de modelizare reconstruită a lumii. A discuta despre tendința actuală de muzealizare nu înseamnă a căuta structurile universale ale limbajului muzeistic sau a face o simplă clasificare și toponimie, ci a scoate în evidență ceea ce spune muzeul despre lumea socio-umană, cum o reorganizează, dar și cum reconfigurează trecutul și memoria colecti-

vă și individuală. Nelipsit de raporturi cu gândirea filosofică, relațiile pe care le întreține muzeul cu societatea și cultura furnizează cele mai potrivite chei pentru înțelegerea ființei în devenirea sa specifică spațio-temporală. Recunoscând în aceasta o forță transformatoare a imaginarului cultural global, indiferent de profilul său, vom constata dimensiunea panoramică deopotrivă geo-culturală și socio-estetică, trans-politică și antropologică a muzeului. Astfel încât, departe de moartea proclamată anterior a muzeului, asistăm la nașterea unui spirit de muzealizare care spiritualizează lumea.

Referințe bibliografice

1. Baudouin De M. La civilisation du spectacle : un regard juste mais mal structuré. //http: www.lerougeetlenoir.org/opinions/les-controverses/ex-libris-mario-vargas-llosa-la-civilisation-du-spectacle-un-regard-juste-mais-mal-structure (vizitat 14.03.2016).
2. Constantinescu M. Post/postmodernismul: Cultura divertismentului. București: Univers enciclopedic, 2001.
3. Debord G. Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului. EST-Samuel Taster Editeur, 2001.
4. Oktapoda E. Le Musée national de l'immigration à Paris: lieu culturel, lieu scientifique ou lieu pédagogique? În: Azure. Magazine of EFUCA's activities. Nr. 6/2020, pp. 15-27.
5. Freeman J. Orhan Pamuk. În: Cum să citești un romancier. București: Velant, 2012, pp. 251-254.
6. Gervereau L. Le musée, source ou moteur de recherché. În: *Vingtième siècle*, octobre-décembre 2001, pp. 125-131.
7. Gervereau L. Quel avenir pour les musées d'histoire? Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1999.
8. Goffman E. Viața cotidiană ca spectacol. București: comunicare.ro, 2003.
9. Guibaut S. Muséalisation du monde ou californisation de l'Occident. În: *Qu'est-ce que la culture ?*, v. 6, Paris : 2001, p. 369-382.
10. Hamon Ph. Imageries : littérature et image au XIXe siècle. Paris : José Corti, 2001.
11. Huizinga J. Homo ludens. București: Humanitas, 2002.
12. Ilan Il. Civilizația spectacolului în lumea post-autonomiei artei. În: *Lecturn*. Timișoara: Biblioteca Centrală Universitară Eugen Todoran, anul I, nr.3, iulie-septembrie 2013, p. 16-18.
13. Leclerc G. Mondializarea culturală. Civilizațiile puse la încercare. Chișinău: Știința, 2003.
14. Lipovetsky G.; Serroy J. Ecranul global. Iași: Polirom, 2008.
15. Malraux A. La métamorphose des Dieux. Paris: Gallimard, 1957.
16. Pamuk O. Muzeul inocenței. Iași: Polirom, 2010.
17. Vargas L., M. Civilizația spectacolului. București: Humanitas, 2016.