

## ARHITECTURI URBANE ÎN PROZA LUI MIHAI EMINESCU

Roxana Patraș \*

### Tipologii realiste: mobilitatea verticală, foiletonistul și publicul burghez

Chiar dacă nu pare a fi un admirator al romancierilor francezi, Eminescu precizează că, la temelia „naturilor catilinare” (roman numit apoi și *Geniu pustiu*), au stat trăiri și fapte autentice: întâi „*impresiunile nemijlocite* [s.n.] din anul 1868, pe când eram în București”, apoi „un episod ce mi l-a povestit un student din Transilvania” (I.E. Torouțiu & G. Cardaș, 1931: 321–327). Pe scurt, romanul se inspiră din două tipuri de situații ce pot servi drept eșafodaj al relatării „realiste”, una filtrată subiectiv (episodul bucureștean), alta asumată la persoana a treia (episodul transilvan). De altfel, romantismul structurii (anticonstrucția, eclecticismul, hibriditatea, tonul inspirat, modernitatea), apropiată de *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis (Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu. Cultură și creație*, 1976: 177–178), poate fi pus pe seama incompletitudinii și fragmentarismului acesteia.

Odată reasezate de Perpersicius într-o ordine cronologică și odată revelat travaliul autorului de a înțelege și „teoretiza” scriitura epică, piesele în proză pierd ceva din aerul „fantastic”-„oniric”-„romantic” surprins de toți comentatorii, de la N. Iorga și Ion Scurtu până la Eugen Simion, Aurel Petrescu și Nicolae Ciobanu. Reflecțiile despre arta scriiturii în proză și despre conformitatea acestei arte cu exigențele gustului public burghez se găsesc în textul numit *Contrapagină*, construit ca o prefață pentru o nuvelă originală. Eminescu nu se războiește aici numai cu modelele „leșinânde” ale romanului francez, negate numai în producțiile prozatoarei George Sand și ale lui Paul de Kock. Se denunță, pe de o parte, un mod de a scrie conform unei paradigme narative laxă și diluate („foiletonistic”), pe de alta, un public burghez incapabil să observe procesul transfigurativ de la faptele reale la scriitura romanescă, între Lume și Destin. Dispunând realitățile pe două coloane, tânărul prozator aspirant arată cum relatarea foiletonistică poate transforma „farsorul en gros și en detail” într-un „om politic”, „omul bețiv sau hengeri” într-un „journaliste” sau, invers, „compozitorul de geniu” într-un „muritor de foame în Viena”, „poetul de geniu” într-un „muritor de foame în Berlin” și „epicul de geniu” într-un „idiot” (M. Eminescu, 1997: 122–123).

În ciuda văditei enervări, scriitorul român conștientizează, așa cum susține o întreagă tradiție hermeneutică de la Ion Negoșescu (1968) la Iulian Costache (2008), că trebuie să-și „negocieze” imaginea, negocierea implicând un joc al ascunderii și

---

\* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași.

revelării față de un public burghez, cu gustul educat în spiritul romanului foiletonistic francez. Ca atare, renunță cu greutate la o serie de modele epice realiste sau le folosește inconștient. Reperetele romanului franțuzesc rămân pentru scriitorul român esențiale, unele declarate, altele latente: Dumas (amintit în introducerea romanului *Geniu pustiu*), Theophile Gautier (amintit în încheierea nuvelei *Sărmanul Dionis*), Balzac, Stendhal sau chiar Victor Hugo (G. Vanhese, 2014: 91–159).

Surprinsă deja în paradigma relației dintre personajul balzacian și oraș, urbanitatea personajelor lui Eminescu și obstinația lor de a-și lega destinul de numele marilor capitale descriu două tipuri psihologice. Primul se referă la acțiunea socială a personajelor lansate în cursa pentru „aur, mărire și amor” (cum e intitulat chiar un fragment eminescian), așa-zisa „mobilitate verticală” („upward mobility”) despre care Bruce Robbins (2007: 7–10) spune că ar fi favorizată de permeabilizarea elitelor urbane (aristocrația, burghezia), dispusă să-i invite pe inșii din categoriile inferioare (ca Rastignac sau Iorgu) să preia controlul capitalului și al resurselor concentrate în inima orașului. Al doilea, versiune eticizată a primului tip, descrie aspirația „căutătorilor de absolut”, a căutătorilor schemei arhitecturale a lumii, fascinați de alchimie, astrologie, ocultism (ca Balthazar Claes sau Dionis).

Tematizată în câteva fragmente narative eminesciene (v. *Aur, mărire și amor*, episoadele „marchizul de Bilbao” și „Angelo” în *Avatarii faraonului Tlă*), relația dintre „aur, mărire și amor” se explicitează și în destinul personajelor eminesciene, extinzându-se, conform modelului laclosian sau stendhalian, spre scenele de „queer tutelaje” între o damă în etate și un tânăr neinițiat, între o femeie hiperactivă și un bărbat pasiv, activat apoi de agresivitatea partenerei. Se conturează aici o situație de mentorat erotic, de „iubire cerebrală”, aflată în afara ciclului reproducerii biologice, care subliniază, și pentru visătorii eroi închipuiți de Eminescu, o sublimată dorință de avansare socială. Or, numai personajul lansat pe traiectoria mobilității verticale („upward mobility”), fie aceasta și metafizică, poate constitui subiectul fertil al unui „romanțier indiscret”. „Indiscret” nu semnifică însă și „foiletonist”, adică dispus să renunțe la proiectul evidențierii, prin intermediul mijloacelor narative, unei cauzalități sau unei arhitecturi a lumii: marea miză a naratorului poveștii lui Toma Nour ar fi, prin urmare, să nu dilueze coerența internă a biografiei eroului, să îi păstreze, cum ar spune E. A. Poe, unitatea de efect, principalul vector al viziunii artistice.

Deschis cu o ilustrație panoramică, cu o vedere de sus asupra capitalei imperiale, splendidul eseu al Ilinei Gregori pare a reapeza în scenă situația fictivă din *Pere Goriot* unde, într-un moment narativ foarte dens, Rastignac exprimă antagonismul cu orașul însuși. Privind asupra Berlinului de la începutul imperiului (Ilina Gregori, 2008: 16–17), ne putem imagina că și tânărul Eminescu va fi putut spune „À nous deux, maintenant!”. Spre deosebire de faimosul erou balzacian, scriitorul român intuia totuși pericolele încheștării cu marile orașe; dacă datarea lui Perpersicius ne susține și *Contrapagina* a fost scrisă într-adevăr în 1868, atunci avem în față un caz de predicție acurată: la Berlin, „poetul de geniu”, fie că se numește L. Burghardt sau M. Eminescu, poate deveni un „muritor de foame”; de asemenea, „poeta de geniu” (cine să fie această „Mme...”) își poate rata menirea, ajungând „cerșitoare în Paris”.

### Cluj–București–Iași–Copenhaga–Torino–Hohenschwangau– Sankt–Petersburg–Sevilla

Revoluția pașoptistă reprezintă un pretext ideal pentru junele Toma Nour ca să revină, după un plicticos sejur rural, pe orbita orașelor transilvane, atras de o formă coruptă, dar fascinată a citadinismului. Personajul povestește cum, după decepția erotică și aventura eroică, se întoarce în mahalaua Clujului, acolo unde se află căsuța iubitei sale Poesis. Apoi, destinul său se trasează ca o rătăcire „prin lume”, o lume ordonată totuși de periplul urban, de schema unor marcaje citadine explicite, narativizată nu numai în povestea lui Toma, ci și în biografia aventuroasă a prietenului Ioan: București–Copenhaga–Torino–micul oraș german, servind drept reședință unui „rege-miniatură, rege-parodie, rege-satiră” (*ibidem*: 143–145), probabil primul castel al excentricului Ludwig II de Bavaria, Hohenschwangau.

Dacă vom corobora indicațiile textelor în proză, harta călătoriilor urbane are un aspect complex, atât din perspectiva tipologiilor arhitecturale ilustrate, cât și sub raportul unor posibile deschideri „parabiografice” – ca atare, fantasmatică – pentru o serie de biografii ficționale construite, până la un punct, într-o cheie aproape realistă. Subiectul din *Geniu pustiu* se dispută între București și Cluj, între anii revoluționari din jurul lui 1848 și perioada așezării administrative (aproximativ 1860), de după unirea principatelor dunărene. Identitățile lui Dionis-Dan se conturează prin contrastul între noua și vechea capitală a României, între Bucureștiul pipernicit al mahalalelor de după 1859 și Iașiul aproape gotic al Trisfetitelor. Apoi, schița realistă din *Aur, mărire și amor* se petrece tot la Iași, în preajma comotiei revoluționare, prin 1840; spre deosebire de nuvela *Sărmanul Dionis*, acest fragment în proză, ca și episodul „Angelo” din *Avatarii faraonului Tlă*, descrie un Iași al interioarelor, al spațiilor intime, deschizând, prin schimbările butaforice bruște, calea dramei de salon. Fragmentul ce a intrat în circuitul exegetic sub titlul *Pe podelele reci de cărămidă* ilustrează o istorie de pe „ulița jidovească a Sucevei”, din mahalaua unei și mai vechi capitale a Moldovei. *Basmul cel mai fantastic*, o altă piesă din *Iconostas și fragmentarium*, proiectează imaginea Sankt-Petersburgului și a drumului spre Siberia. *Avatarii* regelui Tlă din microromanul eponim își derulează existențele între Memfis, Sevilla, Madrid și, cel mai probabil, un Iași hibernal, un Iași franțuzit, prerevoluționar, un Iași al asociațiilor secrete. Aici personajele de tipul *deus ex machina* tehnicizează recuzita misterului (doctorul de Lys) și îi dau un aspect melodramatic; asemenea teatrului din mahalaua clujeană unde joacă Poesis (iubita lui Toma Nour din *Geniu pustiu*), „subterana” casei cu două caturi în care ființează asociația „Amicii întunericului” se poate modela, sub acțiunea efectelor scenografice, dintr-o „peșteră urâtă”, într-un „salon” sau într-o „sală de bal”. Cât privește nuvela *Cezara*, legată intim de ultimul episod țesut în povestea „avatarilor” lui Tlă, aceasta se petrece fără îndoială în Veneția.

Romanul *Geniu pustiu* și nuvela *Sărmanul Dionis*, de pildă, debutează pe „stradele nepavate ale Bucureștilor”, într-o „așa-numită capitală” care, în ciuda

promovării sale în rândul centrelor civilizației, păstrează încă un aer de mahala, de arhitectură meschină, apărută ca un impuls al noroiului mai curând decât ca sumă de mărețe „gândiri arhitectonice”, așa cum va fi prezentată cetatea Romei în *Memento mori*: „Era o noapte tristă. Ploaia cădea mărunță pe stradele nepavate ale Bucureștilor, ce se trăgeau strâmte și noroioase și noianul de case mici și rău zidite din care constă partea cea mai mare a așa-numitei capitale a României” (GP, 1997: 131–132); „Era noapte și ploaia cădea mărunță pe stradele nepavate, strâmte și noroioase ce trec prin noianul de case mici și rău zidite din care constă partea cea mare a capitalei României [...] De prin crâșme și prăvălii pătrundea prin ferestrele cu multe geamuri, mari și nespălate, o lumină murdară, mai slăbită încă prin stropii de ploaie ce inundase sticlele. Pe ici pe colo trecea câte un romanțios fluierând; câte un mitocan cu capul lulea de vin și își făcea de vorbă cu pereții și cu vântul; câte-o femeie cu fața înfundată în capșon își desfășura trecătoarele umbre prin spațiul neguros, asemenea zeilor întunecați din epopeile nordice” (SD, 1997: 44).

Lărgimea străzilor nu măsoară gradul de civilizare a urbei. Străzile măsoară ușurința eroilor de a parcurge distanțe: imediat ce devine umbră, „ulițele strâmte” și întunecate ale târgului (*ibidem*: 57) i se par lui Dan adevărate „strade” de oraș, „luminate” și „largi” (*ibidem*: 66); galopul celor doi amici, Toma și Ioan, spre casa celor două surori Sofia și Poiesis (aflată undeva în mahalaua Clujului) este asemănat zborului cu toate că străzile capitalei transilvane nu sunt pavate ci acoperite de „un prund mărunț”, asemenea ulițelor bucureștene (GP, 1997: 168); mănăstirea lui Ieronim e legată de „oraș” printr-un „drum mare” dar urmărirea iubitului Cezarei de către marchizul Castelmare se produce pe străzi strâmte și întunecoase (C., 1997: 92, 111); străzile legendarei cetăți Memfis sunt „largi, pavate cu pietre lungi și albe” (AFT, 1997: 224), în timp ce străzile toride ale vechii Sevilla, unde se trezește cerșetorul Baltazar din *Avatarii...*, deși sunt „pavate”, par „strâmte” și „deșerte”, creând impresia unui oraș „orb și nelocuit” (AFL, 1997: 229). Orașul unde se petrece istoria amorului dintre Angelo și „demonul iubirii”, androginul Cezar-Cezara, are străzile „largi și ninse” care pot fi traversate cu sania. În general, aceste străzi duc spre un centru, având un evident aspect labirintic.

Materialul construcțiilor îl constituie, fără îndoială, „piatra pusă pe piatră” sau blocul de marmură, unități cubice observabile în structura tuturor arhitecturilor colosale așezate în interiorul sau în marginea spațiului urban: piramida și palatul, castelul și mănăstirea, casa albă și chilia. Înălțarea „murilor” (mur pe mur) se realizează, ca în planul vechilor cetăți, conform unor „gândiri arhitectonice” sau a „gândului” modelat în piatră.

Dincolo de indicațiile geografice destul de clare (Iași, București, Cluj, Copenhaga, Torino, Sevilla, Madrid), prozatorul urmărește să pună în același tablou labirintul și piatra, așa cum procedează și Ann Radcliffe în *The Mysteries of Udolpho*. Dacă ar fi să urmărim indicațiile lui John Ruskin asupra stilului gotic, putem spune că și prozatorul Eminescu urmărește minunea modelării liniei curbe din materia rigidă a pietrei sau felul în care arhitectura orașului (esențializată în harta labirintică a străzilor sale) poate reda vulturile gândurilor.

### Un laborator al neliniștii urbane: camera înaltă și casa albă, miniatura și catedrala

Nevoiți să caute adăpost de ploaie, nici naratorul expoziției romanului *Geniu pustiu*, nici Dionis nu optează pentru „cârciumă”, ci pentru „cafenea”. Spre deosebire de „cârciumă” unde priveliștea promiscuității, sărăciei și brutalității îi descurajează, „cafeneaua” reprezintă un microunivers ce poate conține toate datele simbolice ale lumii mari de afară: cafeaua și berea, cărțile și domino-ul, biliardul, portretul eroului războaielor balcanice Dibicz-Zabalkanski, mecanica melodramei umane, ca în romanele lui Mauriciu Jokay (un urmaș al lui Arpad scriind cu cretă de biliard numele unei Ilma). De asemenea, ca instigator al conversației și ca loc al expresiei multiculturale, „cafeneaua” esențializează trăsăturile comunitare ale vieții la oraș; în *Geniu pustiu* se problematizează ideea „cosmopolitismului”, disputată între o definiție peiorativ-sceptică, autohtonistă (a naratorului) și una idealist-socialistă (a lui Toma Nour): „Cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pământul” când monarhii și diplomații vor fi sfărâmați, iar omenirea va fi ca o „prismă” cu mii de culori (GP, 1997: 134, 136–137). Partajat între figuri precum „romanțiosul”, „bețivul”/ „mitocanul”, „femeia spoită”/ femeia „umbră”, spațiul urban pare parcelat între „cârciumi și prăvălii”, casele cu „perdele roșii” (bordeluri) și „cafenele”.

Fragmentul intitulat *Umbra mea* propune o altă structură demografică citadină, angajată într-o formă de mobilitate ascensională, mai pregnantă în prozele din laboratorul vienez. Fetele se leagănă în visele bogăției, studenții îmbrățișează visele gloriei, dandyies și proștii nutresc visele zădărnice și nimicului: „când ieșii afară, închisei ușa după mine și începui a merge încet în lumina lunii, pe stradele largi ale orașului cu ferestre și porți închise, cu ziduri albe și gălbenite de lună, cu perdele lăsate, cu câte-un păzitor de noapte cu mustața înfundată în gulerul și gluga mantalei și c-o prăjină la subsori [...] case nalte a căror streșini de cărămidă se uitau la lună – iată tabloul. Fetele ce dormeau în budoarele lor profumate, [...] studenți care dormeau cu capul în cărți visând ministerii, dandi visând vânări și cai, proști nevisând nimica” (UM, 1997: 127). Asemănătoare chilei ocupate de unii eroi eminescieni, o singură „cârciumă”, numită și Arca lui Noe, poate fi trecută în rândul spațiilor familiare (A, 1997: 274).

Mici funcționari, Dionis și Toma își petrec timpul între „casa de pustnic”, „arhiva unei cancelarii” și „atmosfera leneșă și flegmatică a cafenelei” (SD, 1997: 46). „Chilia” eroilor nu face parte însă din mahalaua joasă și chiricită, descrisă la începutul nuvelei. Ei ocupă o cameră într-o construcție pe două caturi, cu vedere direct spre „salonul strălucit” din palatul sau casa albă a unui aristocrat, înconjurată de o grădină de-o sălbăticie și neregularitate aproape englezească. Locuința Cezarei din nuvela eponimă se numește chiar „palatul Bianchi” (palatul/ clădirea albă). Tot într-o „casă albă” așezată în mijlocul unei grădini de flori locuiește și fata Mumei pădurilor din basmul *Făt-frumos din lacrimă*. Este interesant cum, imediat după surprinderea cadrului învecinat (fecioara muzicală și parfumată din casa albă), personajele masculine închid ochii, îi întredeschid și apoi îi închid din nou, estompând percepția senzorială imediată. Astfel, „naturile catilinare” trăiesc

experiența coincidenței arhitecturii transfigurate și a spațiilor imediate, a „viziunii” și „vederii” (Ioana Em. Petrescu: 1978). Este vorba despre viziunea unui tablou înghețat, executat cu aceleași linii ondulate ca peisajul urban al anticei Memfis: „Și apoi privește asupra orașului întreg, pe acest amestec strălucit de palate și drumuri, vezi cum, ajunse la lună, strălucesc asupra maselor întunecoase vârfulurile turnurilor și pânzele de la corăbii pe râu [...] Privește, zise el încet, strada aceea strâmtă și întunecoasă: numai într-un singur colț îi taie umbra o dungă de lumină, dar în acel loc pare c-a nins” (C, 1997: 110); „El își închise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat, lung, nisipos ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică și palidă ca fața unei virgine murinde [...] Pustiul tace, aerul e mort și numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului, un înger alb, îngenunchat, cu mâinile unite, care cânta o rugăciune divină, adâncă [...] Întredeschise ochii și văzu prin fereastra arcată și deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o jună fată muiată-n haină albă [...] Părea că geniul divinului brit Shakespeare expirase asupra pământului un nou înger lunatic, o nouă Ofelia [...] Închise iar ochii până ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu nourul de argint și juna fată cu îngerul în genunchi. Apoi, strângând ochii silit și tare, a înecat visul său în întuneric” etc. (SD, 1997: 53–54); „Dintr-o fereastră deschisă din catul de sus auzii, prin aerul nopții, tremurând notele dulci ale unui piano și un tânăr și tremurător glas de copilă adînd o rugăciune ușoară, profumată, fantastică. Îmi închisei ochii pentru ca să visez în libertate [...] Întredeschisei ochii și văzui prin fereastra arcată și deschisă [...] o jună fată [...] Am închis iar ochii, astfel încât, recăzut iar în pustiul cel lung, palatul cel alb se confunda cu nourul de argint, iar juna fată cu îngerul în genunchi” (GP, 1997: 140). Asemenea faraonului Tlă și avatrilor săi, întreaga serie de figuri masculine (Ieronim, Toma Nour, naratorul poveștii lui Toma Nour, Dionis) trece printr-o singură experiență – relatată aproape cu aceleași cuvinte! – a revelației „spiritului Universului” în panorama orașului-prototip, a orașului cu „conture fantastice”, a tabloului urban uimit și adânc. Raportul acestei viziuni cu formele arhitectonice ale orașului ilustrează tensiunea între ideal și real, între unu și multiplu.

Între „casa albă” a iubitei și, peste drum, camera înaltă locuită de personajul masculin se formează un „sistem al dorinței”, se expune „laboratorul neliniștii sociale” specific orașului (A. Blum, 2003: 21). Dionis și Toma se bucură de privilegiul verticalității habitatului, asemeni unor aristocrați deposedați, ocupând „o cameră naltă, spațioasă și goală”; năzuința lor către vila de-o eleganță patriciană nu are numai un resort erotic, ci și unul de natură arhetipală, privind recuperarea unei condiții nobiliare, a unui spațiu ordonat de limepzimea idealului clasic. Elementele definitorii, subliniate cu emfază, ale spațiului intim masculin nu sunt păianjenii sau „neordinea păgânească”, previzibile în camera unui tânăr burlac, visător și metafizician, orfan și sărac, ci amestecul de caractere „grecești” (în vechile ediții), „latine” și „gotice” (scrijelite pe masă) și portretul unei „femei travestite” (tatăl lui Dionis sau amicul lui Toma Nour). Cele trei tipuri de alfabet (grecesc – de fapt, ebraic, latin și gotic) anticipează, în caligrafie, tot atâtea stiluri arhitectonice experimentate de personaje: vila romană, unchiulară, clasică reprezintă un loc al

proiecției intimiste, erotice („casa albă” a iubitei); „palatul lunii” (și toate clădirile care ajung în lună, de la palatul regelui Tlă la palatul Genarului<sup>1</sup> din *Făt-Frumos din lacrimă*) sunt locuri ale aspirației clădite după modelul cabalistic al templului Sionului, de unde și preponderența domei, coloanei și mesei cu sfeșnice în descripția acestor edificii; catedrala gotică, care bântuie întreg imaginarul arhitectonic și literar al secolului al XIX-lea, ca model al profunzimii sufletului uman (ruinele unor castele și mănăstiri, orașele subterane sau catacombele așezate sub veșmintele de piatră ale marilor orașe). După un model de interacțiune estetică descris de Roger Scruton, cele trei stiluri arhitecturale nu vor „iradia”, ci vor „capta” stările și mișcările mentale ale locuitorilor (Roger Scruton, *Architectural Aesthetics*, în *Aesthetics. Critical concepts in philosophy*, 2005: 291).

Spre deosebire de cei doi locatari ai unor case abandonate (Toma și Dionis), Ioan, Ieronim și Dan (dublul lui Dionis) ocupă camere mici și întunecoase sau chilii. Numai aparent barbare, aceste spații respiră totuși „eleganță fină și artistică”. Abandonată de Ioan și lăsată lui Toma, camera amicului ascunde un tip de confort mic-burghez, ilustrat în prezența „căminului” (șemineul) și a „sofalei” (GP, 1997: 171–173). Apoi, chilia lui Ieronim se distinge prin aerul cochet de un întreg complex de așezăminte monahale părăsite: „În zidul lung și înalt al mănăstirii, privit din grădină, se văd ferești cu gratii negre, cu *ferestrele de chilii părăsite, numai una e toată-nțreșută cu iederă* [s.n.] și în dosul acelei mreje de frunze-ntunecoase se văd în oale roze albe ce par a căuta soarele cu capetele lor. Acea fereastră dădea într-o chilie pe pereții căreia erau aruncate cu creionul fel de fel de schițe ciudate – ici un sfânt, colo un cățel zvârcolindu-se în iarbă, colo icoana foarte bine executată a unei rudaște, flori, tufe, capete de femei, bonete, papuci, în fine, o carte de schițe risipită pe perete” (C., 1997: 90). Trăitor în vremea Moldovei feudale, călugărul Dan locuiește „într-o chiliuță din casele unui boier mare” și are, ca orice locuitor al orașului, o viață nocturnă foarte activă. Deseori își pune „mantie de cavaler” și, în spiritul trubaduresc al traiului din cartierele boierești ale Iașului, se duce să vegheze parfumatul iatac al iubitei sale. Ba chiar, adoptând o explicație literară a arhitecturii catedralei gotice, aplicată întâi de Victor Hugo în romanul *Nôtre Dame de Paris*, Eminescu pare convins că orice construcție – fie și o chilie sau o cameră de mansardă – poate fi citită ca o carte sau ca parte a unei cărți.

Deosebindu-se de „camerele înalte” – corelate, într-un „sistem al dorinței” citadine, și al coerenței urbanistice, „caselor albe” –, chiliile ilustrate mai sus lasă impresia unei aglomerări figurale, a unei „miniaturi” ce poate concentra maximum de semnificație într-un minimum de spațiu locativ. Gaston Bachelard observă că „miniatura” reprezintă o expresie a infinitului (2003: 177–211), idee redată și de construcția catedralei gotice, în opinia lui Erwin Panofsky (apud David Anton Spurr). Raportul între chilia ermiților lui Eminescu și peisajul urban poate fi rezumat în relația simbolică dintre miniatură și catedrala gotică: în timp ce peisajul

<sup>1</sup> Numele pornește de la luna „ianuarie” și trimite la figura arhetipală a Regelui Nord, imagine cardinală a imaginarului nordic, secret insinuat în toată opera eminesciană (v. Roxana Patraș, 2013: 28–32).

accidentat, gotic, încearcă să traducă invizibilul în vizibil, miniatura propune translarea vizibilului în invizibil.

Chiteseșă a misterului și, practic, a relației periculoase între vizibil și invizibil, casa maistrului Ruben are o siluetă gotic-accidentată și pare, în marginea târgului Iașiului, „o bucată din ruina unei cetăți”: „casa era c-un acoperământ țuguit pereții erau de piatră mică ca ceea cu care se petruiesc fântânele și orice tencuială căzuse de pe ele” (SD, 1997: 59). Curând, ea se va transforma într-o „peșteră cu pereții negri ca cerneala”, în timp ce cărțile vor deveni „beșici mari de sticlă, la gură legate cu pergament, în mijlocul cărora tremurau într-un fluid luminos și vioriu draci mici spânzurați de coarne” (SD, 1997: 61). Biblioteca se convertește în laboratorul unui diabolic alchimist, cupola clasică a „academiei” (nu întâmplător Ruben este dascăl la Academia de la Socola) sau a templului Sionului sucombă și se deformează în „ieroglifica” mahala a Suceavei din vremea dinastiei Mușatinilor: „În mijlocul mahalalei adormite, templul sur – Sionul ruinat – de jur-împrejur proptit de bârne de stejar [...] Sur era templul pe dinafară, tăcut înăuntru [...] Grilajul de la corul femeilor zugrăvea în perete o mreajă de umbră. Eloimii deasupra intrărilor străluceau ca scriși cu stele... Nu era aceasta cu bolți mândre înălțate, cu icoane luminoase pe ele, cu șiruri de stâlpi sfințiți de cântări melodioase – era o arhitectură țapănă, rece, goală – era atât de pustu de frumusețe ca pieptul unui om mort” (PRC, 1997: 214).

Conversia invizibilului în vizibil și a vizibilului în invizibil accentuează un proces de acomodare a proiectului ideal (cetatea celestă, Doma lui Dumnezeu) la spațiul real. Cercetătorul canadian A. Blum observă că, datorită tensiunii între palpitul vital și aspirația sa estetică, orașul exprimă cel mai bine „rămășițele conflictului între ideal și real” (A. Blum, 2003: 13). Pe măsură ce identificăm reziduurile ireductibile ale unei arhitecturi transcendente în mitologia latentă a reliefului urban, conștientizăm că registrele neliniștii („registers of uncanniness”) – ce alimentează și genul prozei fantastice – sunt modelate de coexistența vechiului și noului, spațiului public și locului intim, urbanizării și urbanității, fragmentării și participării, aproapelui și departelui (*ibidem*: 294).

### ***Architecturae cosmicae sive astronomiae geocentricae* tocmită pe măsura lui Eminescu**

Dincolo de specificul fiecărui stil perceput de călătorii prin variate peisaje citadine, îl surprindem pe Dionis aplecat asupra problemei „arhitecturii lumești” (SD, 1997: 52) și a revelării spiritului universului în tabloul urban. Se prezumează, așadar, un sistem geometric al proporțiilor imuabile, care nu poate fi alterat nici de percepțiile senzoriale, nici de părelnicele stiluri și dimensiuni ale habitatului uman. Teza e enunțată încă din preambulul filosofic al nuvelei și dezvoltată în alte pasaje din *Archaeus*, *Umbra mea* sau *Avatarii faraonului Tlă*. Astfel, picătura de rouă sau mărgăritarul aninat la gâtul iubitei pot cuprinde tot cerul înstelat al nopții, întrucât „mărimea” e numai „relativă”: „ceea ce nouă ni-i mare altora li se pare mic,

se-nțelege că atomii microscopici din acel mărgăritar a cărui margini le era cerul, stropii-stele și lună și soare, acei pitici aveau regii lor, purtau războaie, se urau mereu, închipuindu-și diferite bazaconii despre închipuita lor mărime” (UM, 1997: 128). Chiar dacă s-ar mări acea picătură, păstrându-se relațiile proporționale dintre elementele întregului, armătura universului rămâne aceeași. Tot astfel, ideea arhitectonică a „ansambului” rămâne aceeași, fie că lumea e privită în mic sau în mare, ca în faimoasa poveste a lui Gulliver.

Înșelătorul joc al percepțiilor își are sursa în hipertrofierea văzului (un ochi sau o mie de ochi), a creierului sau chiar în elasticizarea întregii structurii somatice: „Nu știu dacă cineva s-a visat vreodată elastic... că poate crește, se poate umfla, se poate conrage [...] Și acest om s-ar conrage-ntr-o cartoafă care ar striga oamenilor de pe uliță să ia seama să nu-l calce, ori s-ar subția într-o prăjină cu barbă englezească și cu pălărie naltă, ori s-ar îngroșa ca un birtaș bavarez” (A, 1997: 277); „I se părea că corpul lui întreg e ceva ce se poate întinde și conrage și poate lua orice formă din lume... I se părea mai întâi că i se umflă capul din ce în ce și el devine un bătrân ghebos, gras și glumeț... ori că acuși se usucă ca țărul și devine un om lung, cu ochii clipitori și mici, îmbrăcat în straie lungi negre... ori că i se umflă corpul și i se subțiază picioarele, de pare un sac de făină pus pe două fuse subțiri... Apoi simți că se conrage repede, repede, repede și devine un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuș de ou” (AFT, 1997: 229–230). Dacă am aplica teoria lui Vitruvius despre „corpul arhitectural” și despre reflectarea directă a proporțiilor somatice în proporții arhitectonice, deformarea autoreprezentărilor somatice ar trebui să se regăsească în elasticitatea sau fluiditatea spațiilor urbane. Nu întâmplător, abulicului rege Tlă – cel ce își va deforma eul în felurite ipostaze – i se arată divina Memfis ca un „oraș infinit”, ca „un ocean de palate urieșești”, ca o revelație arhitectonică a „spiritului Universului”. Comentând opera lui Eminescu, și G. Călinescu presimte aici o disproporție dintre subiectul muritor și „arhitectura colosală” (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. III, 1985: 299).

Totuși, deformarea fizică și fluidizarea reliefului arhitectonic poate anunța o traumă a definirii propriei corporalități în spațiu, o traumă a vecinătății edificiului monumental, relevată în psihopatologia urbană modernă (David Anton Spurr, 2012: 38). Din această perspectivă, parte din profunda melancolie a mărețului rege Tlă se explică prin pierderea iubitei, în timp ce o altă parte pare a fi cauzată de faptul că, sub „cupola” și „bolțile urieșești” ale palatului său, personajul nu numai că pare „un gândac negru”, dar chiar are revelația „micimii” de „furnică” într-o „lume atât de măreață”. Aceeași stranie a raportului cu monumentalul halelor subpământene regăsim și în istoria vieții marchizului Alvarez-Bilbao. Trauma somatică explicitată prin „elasticizare” anunță de fapt trauma difuziei identitare (în „avatari”) și, în plan spațial, panorama blurată, din care nu se poate percepe decât conturul ondulat al cupolelor, ca un desen al valurilor. Tabloul orașului-ocean – așa cum este divina Memphis sau incendiata Romă a lui Nero din *Memento mori* – se arată, în proza lui Eminescu, în momentele de dereglare a percepției somatice, i.e. de epifanie a coincidenței dintre vedere și viziune.

Sursă a aceluși *unheimlich* amintit de teoreticienii literaturii fantastice, proza eminesciană problematizează relația între individul trecător și edificiul ce asigură condițiile de extensie și perpetuare a unei vieți colective, încifrându-i mesajul (A. Blum, 2003: 88–90). Recurgând la exemplul lui Napoleon, împăratul capabil să pună ordine în haosul parizian și să redeseneze planul urbanistic al capitalei Franței, scriitorul român susține că „neînsemnata mărime a corpului omenesc nu stă defel în raport cu puterea, cu imensitatea voinței” (A., 1997: 281). Nu numai modelul napoleonian, care marchează mentalitățile secolului al XIX-lea (la fel ca și obsesia pentru stilul gotic!), ci mare parte a poveștilor cezarilor adeverește ideea că trupurile pieritoare nu s-au lăsat zdrobite de „urbanocolia” cauzată de problema succesiunii cetății în timp și a extensiei sale în spațiu. Detaliile urbanistice ale acestor narațiuni focalizează mai ales acțiunea modelatoare asupra Romei, un mod de exprimare a puterii politice și a voinței individuale; istoria arată că, fugind de neurastenia specifică vieții urbane, împărații au incendiat și au reconstruit orașul real în câteva rânduri, confirmând paradigma instabilității descrisă de A. Blum. Asemenea cezarilor descriși în poveștile lui Suetoniu și asemenea eroului de la Jena, personajele lui Eminescu se lansează într-o formă de mobilitate ascendentă atât pe versantul fizic, cât și pe cel metafizic. Dar ei reușesc să depășească orizontul închis al rețetarului „realist” și individualist numai când mecanica repetitivă a panoramei urbane le deschide percepția vizuală spre viziunea cetății divine și spre intuiția „arhitecturii universului”.

Odată mistuită, forța cezarului se interiorizează și se convertește în ambiția de a așeza categoriile proporției și armoniei în ordinea intimității. De a oglindi conturul monumental al unei catedrale în oglinda lucie și periculoasă a sufletului. Sălbăticia și mobilitatea, naturalismul și grotescul, rigiditatea și redundanța se potrivesc ca o mânășă nu numai cu stilul și cu „spiritul gotic” descris de John Ruskin, ci și cu profilul personajului eminescian. Mai ales prin cultivarea redundanței în atâția inși diferiți, Eminescu reușește să deceleze acea structură ideală care, ori de câte ori se va reîntoarce la ea, îl va stimula să măsoare modificările produse în propria sa viziune artistică. Să se măsoare cu îndepărtata cetate a zeilor și nu, precum Rastignac sau Napoleon, cu orașul de la picioarele sale.

#### BIBLIOGRAFIE

- Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Râmnicu-Vâlcea, Editura Paralela 45, 2003.
- Blum, A., *The Imaginative Structure of the City*, McGill-Queen's University Press, Montreal, Canada, 2003.
- Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu III*, București, Editura Minerva, 1985.
- Călinescu, G., *Viața lui Mihai Eminescu*, Chișinău, Editura Litera, 1998.
- Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Iași, Polirom, 2008.
- Crețu, Ion, *Mihail Eminescu. Biografie documentară*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Davies, Stephen, *Is Architecture Art?*, în *Aesthetics. Critical concepts in philosophy*, edited by James O. Young, vol IV. *Individual Arts*, Routledge, London & New York, 2005, p. 300–315.
- Dobrescu, Caius, *Mihai Eminescu. Monografie*, Brașov, Editura Aula, 2004.

- Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu. Viața*, Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009.
- Eminescu, Mihai, *Geniu pustiu. Proză literară*, Chișinău, Editura Litera, 1997.
- Eminescu, Mihai, *Opere I–V*, ediție îngrijită de Perpessicius, București, Editura Fundațiilor Regale – Editura Academiei RSR, 1939–1958.
- Munteanu, George, *Hyperion 1. Viața lui Eminescu*, București, Editura Minerva, 1973.
- Gregori, Ilina, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, București, Editura Art, 2008.
- Ibrăileanu, G., *Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1974.
- Iorga, N., *Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1981.
- Negoïtescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Panofski, Erwin, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, București, Editura Meridiane, 1974.
- Patraș, Roxana, „*Visul unei nopți de iarnă*”: proiecții ale Nordului în opera eminesciană (*A Winter Night's Dream: "The North" in Eminescu's Works*), in „*Transilvania*”, nov.–dec., nr. 11–12, p. 28–32.
- Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978.
- Rașcu, I.M., *Eminescu și cultura franceză*, București, Editura Minerva, 1976.
- Ruskin, John, *The Stones of Venice*, 2009, <http://www.gutenberg.org/files/30755/30755-h/30755-h.htm#page151>.
- Scruton, Roger, *Architectural Aesthetics*, în *Aesthetics. Critical concepts in philosophy*, edited by James O. Young, vol. IV. *Individual Arts*, Routledge, London & New York, 2005, p. 275–292.
- Spurr, David Anton, *Architecture and Modern Literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.
- Torouțiu, I.E. & Cardaș, G., *Studii și documente literare*, vol. I, București, 1931: 321–327.
- Vanhese, Gisèle, „*Luceafărul*” de Mihai Eminescu. *Portretul unei zeități întunecate*, traducere de Roxana Patraș și prefață de Eugen Simion, Iași, Editura Timpul, 2014.

#### ABSTRACT

The present paper represents a development of my article *Proza eminesciană în câteva clișee critice: rusticitate și urbanitate*. By relating Mihai Eminescu's fundamental urbanity with the Realist trend in the European novel, on the one hand, and with the reading expectance of the Romanian public, on the other, I endeavour to establish a few coordinates of urban experience into fiction. The first part of my analysis focuses on Eminescu's reaction (emulation, difference) to the narrative patterns and to typologies of the French Realist novel. As proven by early short-stories and sketches, the male characters inherit the impulse of upward mobility, which is specific for Realist prose. However, once the map of the characters' journeys (*Cluj–București–Iași–Copenhaga–Torino–Hohenschwangau–Sankt-Petersburg–Sevilla*) grows more and more Gothic, the relationship individual-environment loses its tensed appearance. Thus, my research tracks down two types of architectural perception that change the inner structure of Eminescu's characters and turn them into “Gothic spirits”: the first is formed by instances of visual apprehension of Gothic traits, especially redundancy; the second refers to those moments of vision, when the architecture of the universe is revealed, and “miniature” is turned into “cathedral”, and the invisible is made visible. Eminescu has the intuition of their coincidence and, by that, his prose moves from a Realist model to the more elaborated style of uncanny stories.

**Key-words:** Realism, Upward mobility, Gothic cathedral, Miniature, White House, Temple, Dome, Outskirts, Uncanny.