ARHITECTURI URBANE ÎN PROZA LUI MIHAI EMINESCU

Roxana Patraş[*]

Tipologii realiste: mobilitatea verticală, foiletonistul şi publicul burghez

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

Odată reaşezate de Perpessicius într-o ordine cronologică şi odată revelat travaliul autorului de a înţelege şi „teoretiza" scriitura epică, piesele în proză pierd ceva din aerul „fantastic"-„oniric"-„romantic" surprins de toţi comentatorii, de la N. Iorga şi Ion Scurtu până la Eugen Simion, Aurel Petrescu şi Nicolae Ciobanu. Reflecţiile despre arta scriiturii în proză şi despre conformitatea acestei arte cu exigenţele gustului public burghez se găsesc în textul numit *Contrapagină*, construit ca o prefaţă pentru o nuvelă originală. Eminescu nu se războieşte aici numai cu modelele „leşinânde" ale romanului francez, negate numai în producţiile prozatoarei George Sand şi ale lui Paul de Kock. Se denunţă, pe de o parte, un mod de a scrie conform unei paradigme narative laxe şi diluate („foiletonistic"), pe de alta, un public burghez incapabil să observe procesul transfigurativ de la faptele reale la scriitura romanescă, între Lume şi Destin. Dispunând realităţile pe două coloane, tânărul prozator aspirant arată cum relatarea foiletonistică poate transforma „farsorul en gros şi en detail" într-un „om politic", „omul beţiv sau hengheri" 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" şi „epicul de geniu" într-un „idiot" (M. Eminescu, 1997: 122–123).

În ciuda văditei enervări, scriitorul român conştientizează, aşa cum susţine o întreagă tradiţie hermeneutică de la Ion Negoiţescu (1968) la Iulian Costache (2008), că trebuie să-şi „negocieze" imaginea, negocierea implicând un joc al ascunderii şi

[*] Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

RITL, nr. 1–4, p. 405–415, Bucureşti, 2013

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

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. Reperele 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 şi oraş, urbanitatea personajelor lui Eminescu şi obstinația lor de a-şi lega destinul de numele marilor capitale descriu două tipuri psihologice. Primul se referă la acțiunea socială a personajelor lansate în cursa pentru „aur, mărire şi amor" (cum e intitulat chiar un fragment eminescian), aşa-zisa „mobilitate verticală" („upward mobility") despre care Bruce Robbins (2007: 7–10) spune că ar fi favorizată de permeabilizarea elitelor urbane (aristocrația, burghezia), dipusă să-i invite pe inşii din categoriile inferioare (ca Rastignac sau Iorgu) să preia controlul capitalului şi al resurselor concentrate în inima oraşului. 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 şi amor*, episoadele „marchizul de Bilbao" şi „Angelo" în *Avatarii faraonului Tlà*), relația dintre „aur, mărire şi amor" se explicitează şi în destinul personajelor eminesciene, extinzându-se, conform modelului laclosian sau stendhalian, spre scenele de „queer tutelage" între o damă în etate şi un tânăr neinițiat, între o femeie hiperactivă şi 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, şi pentru visătorii eroi închipuiți de Eminescu, o sublimată dorință de avansare socială. Or, numai personajul lansat pe traiectoria mobilității verticale („upward mobility"), fie aceasta şi metafizică, poate constitui subiectul fertil al unui „romanțier indiscret". „Indiscret" nu semnifică însă şi „foiletonist", adică dispus să renunțe la proiectul evidențierii, prin intermediul mijloacelor narative, unei cauzalități sau unei arhitecturi a lumii: marea miză a naratorului poveştii 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 reaşeza în scenă situația fictivă din *Pere Goriot* unde, într-un moment narativ foarte dens, Rastignac exprimă antagonismul cu oraşul însuşi. Privind asupra Berlinului de la începutul imperiului (Ilina Gregori, 2008: 16–17), ne putem imagina că şi tânărul Eminescu va fi putut spune „À nous deux, maintenant!". Spre deosebire de faimosul erou balzacian, scriitorul român intuia totuşi pericolele încleştării cu marile oraşe; dacă datarea lui Perpessicius ne susține şi *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 numeşte L. Burghardt sau M. Eminescu, poate deveni un „muritor de foame"; de asemenea, „poeta de geniu" (cine să fie această „Mme..."?) îşi poate rata menirea, ajungând „cerşitoare în Paris".

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

Cluj–Bucureşti–Iaşi–Copenhaga–Torino–Hohenschwangau–Sankt–Petersburg–Sevilla

Revoluția paşoptistă reprezintă un pretext ideal pentru junele Toma Nour ca să revină, după un plicticos sejur rural, pe orbita oraşelor transilvane, atras de o formă coruptă, dar fascinată a citadinismului. Personajul povesteşte cum, după decepția erotică şi 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 totuşi de periplul urban, de schema unor marcaje citadine explicite, narativizată nu numai în povestea lui Toma, ci şi în biografia aventuroasă a prietenului Ioan: Bucureşti–Copenhaga–Torino–micul oraş german, servind drept reşedință 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 şi sub raportul unor posibile deschideri „parabiografice" – ca atare, fantasmatice – pentru o serie de biografii ficționale construite, până la un punct, într-o cheie aproape realistă. Subiectul din *Geniu pustiu* se dispută între Bucureşti şi Cluj, între anii revoluționari din jurul lui 1848 şi perioada aşezării administrative (aproximativ 1860), de după unirea principatelor dunărene. Identitățile lui Dionis-Dan se conturează prin contrastul între noua şi vechea capitală a României, între Bucureştiul pipernicit al mahalalelor de după 1859 şi Iaşiul aproape gotic al Trisfetitelor. Apoi, schița realistă din *Aur, mărire şi amor* se petrece tot la Iaşi, în preajma comoției revoluționare, prin 1840; spre deosebire de nuvela *Sărmanul Dionis*, acest fragment în proză, ca şi episodul „Angelo" din *Avatarii faraonului Tlà*, descrie un Iaşi al interioarelor, al spațiilor intime, deschizând, prin schimbările butaforice bruşte, 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 şi mai vechi capitale a Moldovei. *Basmul cel mai fantastic*, o altă piesă din *Iconostas şi fragmentarium*, proiectează imaginea Sankt-Petersburgului şi a drumului spre Siberia. *Avatarii* regelui Tlà din microromanul eponim îşi derulează existențele între Memfis, Sevilla, Madrid şi, cel mai probabil, un Iaşi hibernal, un Iaşi franțuzit, prerevoluționar, un Iaşi al asociațiilor secrete. Aici personajele de tipul *deus ex machina* tehnicizează recuzita misterului (doctorul de Lys) şi 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 „peşteră urâtă", într-un „salon" sau într-o „sală de bal". Cât priveşte nuvela *Cezara*, legată intim de ultimul episod țesut în povestea „avatarilor" lui Tlà, aceasta se petrece fără îndoială în Veneția.

Romanul *Geniu pustiu* şi nuvela *Sărmanul Dionis*, de pildă, debutează pe „stradele nepavate ale Bucureştilor", într-o „aşa-numită capitală" care, în ciuda

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

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 măreție „gândiri arhitectonici", așa cum va fi prezentată cetatea Romei în *Memento mori*: „Era o noapte tristă. Ploaia cădea măruntă pe stradele nepavate ale Bucureştilor, ce se trăgeau strâmte şi noroioase şi noianul de case mici şi rău zidite din care constă partea cea mai mare a aşa-numitei capitale a României" (GP, 1997: 131–132); „Era noapte şi ploaia cădea măruntă pe stradele nepavate, strâmte şi noroioase ce trec prin noianul de case mici şi rău zidite din care constă partea cea mare a capitalei României [...] De prin crâşme şi prăvălii pătrundea prin ferestrele cu multe geamuri, mari şi 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 şi îşi făcea de vorbă cu pereții şi cu vântul; câte-o femeie cu fața înfundată în capşon îşi desfăşura 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 uşurința eroilor de a parcurge distanțe: imediat ce devine umbră, „ulițele strâmte" şi întunecate ale târgului (*ibidem*: 57) i se par lui Dan adevărate „strade" de oraş, „luminate" şi „largi" (*ibidem*: 66); galopul celor doi amici, Toma şi Ioan, spre casa celor două surori Sofia şi Poiesis (aflată undeva în mahalaua Clujului) este asemănat zborului cu toate că străzile capitalei transilvane nu sunt pavate ci acoperite de „un prund mărunt", asemenea ulițelor bucureştene (GP, 1997: 168); mănăstirea lui Ieronim e legată de „oraş" printr-un „drum mare" dar urmărirea iubitului Cezarei de către marchizul Castelmare se produce pe străzi strâmte şi întunecoase (C., 1997: 92, 111); străzile legendarei cetăți Memfis sunt „largi, pavate cu pietre lungi şi albe" (AFT, 1997: 224), în timp ce străzile toride ale vechii Sevilla, unde se trezeşte cerşetorul Baltazar din *Avatarii...*, deşi sunt „pavate", par „strâmte" şi „deşerte", creând impresia unui oraş „orb şi nelocuit" (AFL, 1997: 229). Oraşul unde se petrece istoria amorului dintre Angelo şi „demonul iubirii", androginul Cezar-Cezara, are străzile „largi şi 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 aşezate în interiorul sau în marginea spațiului urban: piramida şi palatul, castelul şi mănăstirea, casa albă şi chilia. Înălțarea „murilor" (mur pe mur) se realizează, ca în planul vechilor cetăți, conform unor „gândiri arhitectonici" sau a „gândului" modelat în piatră.

Dincolo de indicațiile geografice destul de clare (Iaşi, Bucureşti, Cluj, Copenhaga, Torino, Sevilla, Madrid), prozatorul urmăreşte să pună în acelaşi tablou labirintul şi piatra, aşa cum procedează şi Ann Radcliffe în *The Misteries of Udolpho*. Dacă ar fi să urmărim indicațiile lui John Ruskin asupra stilului gotic, putem spune că şi prozatorul Eminescu urmăreşte minunea modelării liniei curbe din materia rigidă a pietrei sau felul în care arhitectura oraşului (esențializată în harta labirintică a străzilor sale) poate reda volutele gândurilor.

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

Un laborator al neliniştii urbane: camera înaltă şi casa albă, miniatura şi catedrala

Nevoiți să caute adapost de ploaie, nici naratorul expoziţiunii romanului *Geniu pustiu*, nici Dionis nu optează pentru „cârciumă", ci pentru „cafenea". Spre deosebire de „cârciumă" unde priveliştea promiscuităţii, sărăciei şi brutalităţii îi descurajează, „cafeneaua" reprezintă un microunivers ce poate conţine toate datele simbolice ale lumii mari de afară: cafeaua şi berea, cărţile şi domino-ul, biliardul, portretul eroului războaielor balcanice Dibicz-Zabalkanski, mecanica melodramei umane, ca în romanele lui Mauriciu Jokay (un urmaş al lui Arpad scriind cu cretă de biliard numele unei Ilma). De asemenea, ca instigator al conversaţiei şi ca loc al expresiei multiculturale, „cafeneaua" esenţializează trăsăturile comunitare ale vieţii la oraş; în *Geniu pustiu* se problematizează ideea „cosmopolitismului", disputată între o definiţie peiorativ-sceptică, autohtonistă (a naratorului) şi una idealist-socialistă (a lui Toma Nour): „Cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pământul" când monarhii şi diplomaţii vor fi sfărâmaţi, iar omenirea va fi ca o „prismă" cu mii de culori (GP, 1997: 134, 136–137). Partajat între figuri precum „romanţiosul", „beţivul"/ „mitocanul", „femeia spoită"/ femeia „umbră", spaţiul urban pare parcelat între „cârciumi şi prăvălii", casele cu „perdele roşii" (bordeluri) şi „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 bogăţiei, studenţii îmbrăţişează viselele gloriei, dandyies şi proştii nutresc visele zădărniciei şi nimicului: „când ieşii afară, închisei uşa după mine şi începui a merge încet în lumina lunii, pe stradele largi ale oraşului cu ferestre şi porţi închise, cu ziduri albe şi gălbenite de lună, cu perdele lăsate, cu câte-un păzitor de noapte cu mustaţa înfundată în gulerul şi gluga mantalei şi c-o prăjină la subsori [...] case nalte a căror streşini de cărămidă se uitau la lună – iată tabloul. Fetele ce dormeau în budoarele lor profumate, [...] studenţi care dormeau cu capul în cărţi visând ministerii, dandi visând vânări şi cai, proşti nevisând nimica" (UM, 1997: 127). Asemănătoare chiliei ocupate de unii eroi eminescieni, o singură „cârciumă", numită şi Arca lui Noe, poate fi trecută în rândul spaţiilor familiare (A, 1997: 274)

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

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

experiența coincidenței arhitecturii transfigurate şi a spațiilor imediate, a „viziunii" şi „vederii" (Ioana Em. Petrescu: 1978). Este vorba despre viziunea unui tablou înghețat, executat cu aceleaşi linii ondulate ca peisajul urban al anticei Memfis: „Şi apoi priveşte asupra oraşului întreg, pe acest amestec strălucit de palate şi drumuri, vezi cum, ajunse la lună, strălucesc asupra maselor întunecoase vârfurile turnurilor şi pânzele de la corăbii pe râu [...] Priveşte, zise el încet, strada aceea strâmtă şi 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 îşi 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 şi palidă ca fața unei virgine murinde [...] Pustiul tace, aerul e mort şi 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, îngenuncheat, cu mâinile unite, care cânta o rugăciune divină, adâncă [...] Întredeschise ochii şi văzu prin fereastra arcată şi 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 lunatec, o nouă Ofelia [...] Închise iar ochii până ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu nourul de argint şi juna fată cu îngerul în genunchi. Apoi, strângând ochii silit şi 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 şi un tânăr şi tremurător glas de copilă adiind o rugăciune uşoară, profumată, fantastică. Îmi închisei ochii pentru ca să visez în libertate [...] Întredeschisei ochii şi văzui prin fereastra arcată şi 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 Tlà şi avatarilor săi, întreaga serie de figuri masculine (Ieronim, Toma Nour, naratorul poveştii lui Toma Nour, Dionis) trece printr-o singură experiență – relatată aproape cu aceleaşi cuvinte! – a revelării „spiritului Universului" în panorama oraşului-prototip, a oraşului cu „conture fantastice", a tabloului urban uimit şi adânc. Raportul acestei viziuni cu formele arhitectonice ale oraşului ilustrează tensiunea între ideal şi real, între unu şi multiplu.

Între „casa albă" a iubitei şi, peste drum, camera înaltă locuită de personajul masculin se formează un „sistem al dorinței", se expune „laboratorul neliniştii sociale" specific oraşului (A. Blum, 2003: 21). Dionis şi Toma se bucură de privilegiul verticalității habitatului, asemeni unor aristocrați deposedați, ocupând „o cameră naltă, spațioasă şi goală"; năzuința lor către vila de-o eleganță patriciană nu are numai un resort erotic, ci şi 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 şi metafizician, orfan şi sărac, ci amestecul de caractere „greceşti" (în vechile ediții), „latine" şi „gotice" (scrijelite pe masă) şi portretul unei „femei travestite" (tatăl lui Dionis sau amicul lui Toma Nour). Cele trei tipuri de alfabet (grecesc – de fapt, ebraic, latin şi gotic) anticipează, în caligrafie, tot atâtea stiluri arhitectonice experimentate de personaj: vila romană, unchiulară, clasică reprezintă un loc al

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

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

Spre deosebire de cei doi locatari ai unor case abandonate (Toma şi Dionis), Ioan, Ieronim şi Dan (dublul lui Dionis) ocupă camere mici şi întunecoase sau chilii. Numai aparent barbare, aceste spații respiră totuşi „eleganță fină şi artistică". Abandonată de Ioan şi lăsată lui Toma, camera amicului ascunde un tip de confort mic-burghez, ilustrat în prezența „căminului" (şemineul) şi a „sofalei" (GP, 1997: 171–173). Apoi, chilia lui Ieronim se distinge prin aerul cochet de un întreg complex de aşezăminte monahale părăsite: „În zidul lung şi înalt al mănăstirii, privit din grădină, se văd fereşti cu gratii negre, cu *ferestrele de chilii părăsite*, *numai una e toată-ntrețesută cu iederă* [s.n.] şi 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 rudaşte, 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 locuieşte „într-o chiliuță din casele unui boier mare" şi are, ca orice locuitor al oraşului, o viață nocturnă foarte activă. Deseori îşi pune „mantie de cavaler" şi, în spiritul trubaduresc al traiului din cartierele boiereşti ale Iaşiului, 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 şi 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, şi 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 şi de construcția catedralei gotice, în opinia lui Erwin Panofsky (apud David Anton Spurr). Raportul între chilia ermiților lui Eminescu şi peisajul urban poate fi rezumat în relația simbolică dintre miniatură şi catedrala gotică: în timp ce peisajul

[1] Numele porneşte de la luna „ianuarie" şi trimite la figura arhetipală a Regelui Nord, imagine cardinală a imaginarului nordic, secret insinuat in toată opera eminesciană (v. Roxana Patraş, 2013: 28–32).

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

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

Chitesență a misterului şi, practic, a relației periculoase între vizibil şi invizibil, casa maistrului Ruben are o siluetă gotic-accidentată şi pare, în marginea târgului Iaşiului, „o bucată din ruina unei cetăți": „casa era c-un acoperământ țuguit pereții erau de piatră mică ca ceea cu care se petruiesc fântânele şi orice tencuială căzuse de pe ele" (SD, 1997: 59). Curând, ea se va transforma într-o „peşteră cu pereții negri ca cerneala", în timp ce cărțile vor deveni „beşici mari de sticlă, la gură legate cu pergament, în mijlocul cărora tremurau într-un fluid luminos şi vioriu draci mici spânzurați de coarne" (SD, 1997: 61). Biblioteca se converteşte în laboratorul unui diabolic alchimist, cupola clasică a „academiei" (nu întâmplător Ruben este dascăl la Academia de la Socola) sau a templului Sionului sucombă şi se deformează în „ieroglifica" mahala a Suceavei din vremea dinastiei Muşatinilor: „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 scrişi cu stele... Nu era aceasta cu bolți mândre înălțate, cu icoane luminoase pe ele, cu şiruri de stâlpi sfinți 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 şi 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 şi aspirația sa estetică, oraşul exprimă cel mai bine „rămăşițele conflictului între ideal şi real" (A. Blum, 2003: 13). Pe măsură ce identificăm reziduurile ireductibile ale unei arhitecturi transcendente în mitologia latentă a reliefului urban, conştientizăm că registrele neliniştii („registers of uncanniness") – ce alimentează şi genul prozei fantastice – sunt modelate de coexistența vechiului şi noului, spațiului public şi locului intim, urbanizării şi urbanității, fragmentării şi participării, aproapelui şi departelui (*ibidem*: 294).

Architecturae cosmicae sive astronimiae 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 lumeşti" (SD, 1997: 52) şi a revelării spiritului universului în tabloul urban. Se prezumează, aşadar, un sistem geometric al proporțiilor imuabile, care nu poate fi alterat nici de percepțiile senzoriale, nici de părelnicele stiluri şi dimensiuni ale habitatului uman. Teza e enunțată încă din preambulul filosofic al nuvelei şi dezvoltată în alte pasaje din *Archaeus*, *Umbra mea* sau *Avatarii faraonului Tlà*. 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,

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

se-nțelege că atomii microscopici din acel mărgăritar a cărui margini le era cerul, stropii-stele şi lună şi soare, acei pitici aveau regii lor, purtau războaie, se urau mereu, închipuindu-şi 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 aceeaşi. Tot astfel, ideea arhitectonică a „ansambului" rămâne aceeaşi, fie că lumea e privită în mic sau în mare, ca în faimoasa poveste a lui Gulliver.

Înşelătorul joc al percepțiilor îşi are sursa în hipertrofierea văzului (un ochi sau o mie de ochi), a creierului sau chiar în elasticizarea întregii structurii somatice: „Nu ştiu dacă cineva s-a visat vreodată elastic... că poate creşte, se poate umfla, se poate contrage [...] Şi acest om s-ar contrage-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 şi cu pălărie naltă, ori s-ar îngroşa ca un birtaş bavarez" (A, 1997: 277); „I se părea că corpul lui întreg e ceva ce se poate întinde şi contrage şi poate lua orice formă din lume... I se părea mai întâi că i se umflă capul din ce în ce şi el devine un bătrân ghebos, gras şi glumeț... ori că acuşi se usucă ca țârul şi devine un om lung, cu ochii clipitori şi mici, îmbrăcat în straie lungi negre... ori că i se umflă corpul şi i se subțiază picioarele, de pare un sac de făină pus pe două fuse subțiri... Apoi simți că se contrage repede, repede, repede şi devine un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuş de ou" (AFT, 1997: 229–230). Dacă am aplica teoria lui Vitruvius despre „corpul arhitectural" şi 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 Tlà – cel ce îşi va deforma eul în felurite ipostaze – i se arată divina Memfis ca un „oraş infinit", ca „un ocean de palate urieşeşti", ca o revelare arhitectonică a „spiritului Universului". Comentând opera lui Eminescu, şi G. Călinescu presimte aici o disproporție dintre subiectul muritor şi „arhitectura colosală" (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. III, 1985: 299).

Totuşi, deformarea fizică şi 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 Tlà se explică prin pierderea iubitei, în timp ce o altă parte pare a fi cauzată de faptul că, sub „cupola" şi „bolțile urieşeşti" ale palatului său, personajul nu numai că pare „un gândac negru", dar chiar are revelația „micimii" de „furnică" într-o „lume atât de măreață". Aceeaşi stranietate a raportului cu monumentalul halelor subpământene regăsim şi în istoria vieții marchizului Alvarez-Bilbao. Trauma somatică explicitată prin „elasticizare" anunță de fapt trauma difuziei identitare (în „avatari") şi, în plan spațial, panorama blurată, din care nu se poate percepe decât conturul ondulat al cupolelor, ca un desen al valurilor. Tabloul oraşului-ocean – aşa 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 şi viziune.

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

Sursă a acelui *unheimlich* amintit de teoreticienii literaturii fantastice, proza eminesciană problematizează relația între individul trecător şi edificiul ce asigură condițiile de extensie şi 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 şi 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 şi obsesia pentru stilul gotic!), ci mare parte a poveştilor cezarilor adevereşte ideea că trupurile pieritoare nu s-au lăsat zdrobite de „urbancolia" cauzată de problema succesiunii cetății în timp şi a extensiei sale în spațiu. Detaliile urbanistice ale acestor narațiuni focalizează mai ales acțiunea modelatoare asupra Romei, un mod de exprimare a puterii politice şi a voinței individuale; istoria arată că, fugind de neurastenia specifică vieții urbane, împărații au incendiat şi au reconstruit oraşul real în câteva rânduri, confirmând paradigma instabilității descrisă de A. Blum. Asemenea cezarilor descrişi în poveştile lui Suetoniu şi asemenea eroului de la Jena, personajele lui Eminescu se lansează într-o formă de mobilitate ascendentă atât pe versantul fizic, cât şi pe cel metafizic. Dar ei reuşesc să depăşească orizontul închis al rețetarului „realist" şi individualist numai când mecanica repetitivă a panoramei urbane le deschide percepția vizuală spre viziunea cetății divine şi spre intuiția „arhitecturii universului".

Odată mistuită, forța cezarului se interiorizează şi se converteşte în ambiția de a aşeza categoriile proporției şi armoniei în ordinea intimității. De a oglindi conturul monumental al unei catedrale în oglinda lucie şi periculoasă a sufletului. Sălbăticia şi mobilitatea, naturalismul şi grotescul, rigiditatea şi redundanța se potrivesc ca o mănuşă nu numai cu stilul şi cu „spiritul gotic" descris de John Ruskin, ci şi cu profilul personajului eminescian. Mai ales prin cultivarea redundanței în atâția inşi diferiți, Eminescu reuşeşte 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 şi nu, precum Rastignac sau Napoleon, cu oraşul 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, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.

Călinescu, G., *Viața lui Mihai Eminescu*, Chişinău, Editura Litera, 1998.

Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Iaşi, Polirom, 2008.

Crețu, Ion, *Mihail Eminescu. Biografie documentară*, Bucureşti, 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*, Braşov, Editura Aula, 2004.

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu. Viaţa*, Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009.
Eminescu, Mihai, *Geniu pustiu. Proză literară*, Chişinău, Editura Litera, 1997.
Eminescu, Mihai, *Opere* I–V, ediţie îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Fundaţiilor Regale – Editura Academiei RSR, 1939–1958.
Munteanu, George, *Hyperion* 1. *Viaţa lui Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.
Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Bucureşti, Editura Art, 2008.
Ibrăileanu, G., *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974.
Iorga, N., *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1981.
Negoiţescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
Panofski, Erwin, *Renaştere şi renaşteri în arta occidentală*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974.
Patraş, Roxana*, „Visul unei nopţi de iarnă": proiecţii 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 şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
Raşcu. I.M., *Eminescu şi cultura franceză*, ", Bucureşti, 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.
Torouţiu, I.E. & Cardaş, G., *Studii şi documente literare*, vol. I, Bucureşti, 1931: 321–327.
Vanhese, Gisèle, *„Luceafărul" de Mihai Eminescu. Portretul unei zeităţi întunecate*, traducere de Roxana Patraş şi prefaţă de Eugen Simion, Iaşi, Editura Timpul, 2014.

ABSTRACT

The present paper represents a development of my article *Proza eminesciană în câteva clişee critice: rusticitate şi 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–Bucureşti–Iaşi–Copenhaga–-Torino–Hohenschwangau–Sankt-Persburg-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.

BDD-A6983 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:39 UTC)