

Poetica spațiului în proza lui Eminescu

Guvernat de principiul imaginației ca facultate creatoare de imagini, spațiul este o reprezentare obiectivă a universului rezultată în urma percepției. Dar când prin imaginație se dorește o evadare din ordinar, și, în consecință, percepția devine subiectivă, imaginarul spațial este trecut prin filtrul receptorului care este transpus în acea stare de *alter ego* sau *altera mundus* echivalentă cu lumea sa interioară, însă proiectată într-un spațiu de configurație, real sau metaforic. Obiect al literaturii romantice, acea lume interioară formează prin latura ei legată de intimitatea subiectivă a spiritului o dualitate cu exterioritatea. Ca spațiu de încadrare, de manifestare a intimității, exteriorul nu-și mai regăsește semnificația în sine, ca în arta clasică, ci în suflet, care, la rîndu-i, își găsește existența fenomenală în sine însuși și nu în exterior și în forma acestuia, realitatea.

La Eminescu, latura existenței exterioare este predată întâmplării și aventurilor imaginației, al cărei liber arbitru poate oglindi ceea ce e dat așa cum este el dat, după cum poate și desfigura formele lumii exterioare. Se constituie astfel o dialectică a spațiului între intimitate și exterioritate, între înăuntru și afară, cum o numește Bachelard (Bachelard 2005: 191) care în proza eminesciană se situează pe aceeași lungime de undă cu dialectica între spațiul real, dar subiectivizat, și cel fantastic sau oniric. În acest sens, se iau în vedere prozele eminesciene *La aniversară*, *Cezara*, *Sărmanul Dionis* și *Avatarii Faraonului Tlă*, urmărind gradual raportul tensional dintre intimitate și exterioritate, respectiv, imaginea spațialității eminesciene în diferitele ei coordonate.

În schița *La Aniversară* spațiul se configurează prin reperele primordiale într-o atmosferă plăcută, în paralel cu sentimentele personajelor și a dominantei erotice. În acest sens, cadrul seren este consecința stării sufletești a personajelor materializat în urma unei viziuni subiective. Atmosfera este așadar o „proiecție a subiectivității” (Neț, 1989: 47) concretizată în diferite forme, căci, pe măsură ce lumile în care se află personajele se schimbă, se schimbă și ipostazele intimității. În această scurtă proză erotică se disting două lumi concret delimitate, deci două tipuri de intimitate, care rămân în același registru al realului interiorizat.

Aflat în spațiul închis al odăii sale, Ernil descoperă o intimitate securizantă, străjuită de cărțile sale așezate pe un scrin „într-o religioasă regulă și neviolabilitate”. Camera sa îi conferă așadar mijlocul prin care se poate regăsi pe sine însuși, ca un refugiu pe care protagonistul îl consideră punct de plecare sigur și stabil către oricare alt tip de lume. Camera devine un catalizator al echilibrului spațial, un reper indestructibil și, în consecință, asigură echilibrul emoțional. Această valoare a odăii o preia în a doua secvență luna. Pe parcursul drumului către casa lui Elis, „tainica regina nopții” devine un reper al siguranței care proiectează o dată cu razele sale, nu doar lumină, ci și un spațiu intimizat și intimizant în care dragostea platonice a cuplului se poate manifesta : „Luna lumina fața ei albă ca laptele” sau „Ea se uită în sus și ochii ei umezi de dulci lacrimi străluceau în lună”. Luna este așadar parametrul spațiului exterior care îi conferă acea atmosferă feerică, tipic eminesciană, transformînd exterioritatea într-o intimitate de afară.

Continuîndu-se concepția din *La aniversară*, aceea a unui univers bipolar, și în nuvela *Cezara* sînt prezentate două lumi diferite, cea a realității imediate, orașul, și cea a realității subiectivizate, insula lui Euthanasius. În oraș, exterioritatea își păstrează limitele normale, alcătuiind un imaginar citadin obișnuit: case, ziduri, porți, drumuri. Însă tensiunea este concentrată nu în spațiul deschis, ci interior, în camere, limitele dintre afară și înăuntru fiind întotdeauna marcate. Camerele reprezintă punctul de început al dragostei dintre Ieronim și

Cezara, fiind însă insuficiente pentru consumarea dragostei dintre ei. Cezara îl zărește pentru prima oară pe Ieronim de pe fereastra camerei sale. Mai târziu cei doi se întâlnesc într-un alt spațiu închis care nu e în mod obligatoriu intim: camera pictorului, pentru ca mai apoi să se refugieze într-o altă lume lipsită de constrângeri sociale în insula lui Euthanasius.

Ca spațiu deschis, insula capătă toate coordonatele unui loc transcidental care participă la realitatea absolută prin faptul că este diferită de restul creației stăpânite de legile devenirii și ale morții. Este mai întâi descrisă de Euthanasius ilustrând o imagine edenică: „*De jur împrejur stau stîncile urieșești, ca niște păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă și de sigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi înalte și mirositoare în care coasa n-a intrat niciodată*”. Dar, ca orice loc tainic, insula miraculoasă este accesibilă doar anumitor oameni, celor care „tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea începutului, a stării primordiale” (Eliade, 1993: 9), prin liantul concret dintre aceasta și lumea exterioară, tunelul de trecere. Precum în teoria vaselor comunicante, acel tunel este mijlocul prin care se realizează transferul de valori din exterioritate către intimitate și invers prin prisma subiectivă a personajelor refugiate. Insula lui Euthanasius este o reprezentare a imensității intime (Bachelard, 2005: 168) fiind singurul loc unde iubirea dintre cei doi se poate consuma, realizînd-se astfel o suprapunere dintre ideea erosului și cea a unui spațiu privilegiat (Papahagi, 1980: 19), adică un schimb de valori între lumea interioară a cuplului, intimizantă și cea exterioară lor, intimizată: „*Și ei înșii, îmbrățișați astfel, li se părea a repeta acea istorie antică, zilele întîie ale traiului în paradis(...); singura lor plăcere: privirea frumuseții lumii și frumuseței lor*”.

Pe de altă parte, în nuvela **Sărmanul Dionis** imensitatea intimă primește alți parametri, identificîndu-se în acest caz cu întreg universul și nu doar cu un punct fix¹. La fel ca în **Cezara** și în **Sărmanul Dionis** cuplul îndrăgostit dorește să evadeze din realitatea ostilă, diferența este că aici evadarea este echivalentă cu aventura onirică. Pînă a se ajunge la procesul metafizic al metempsihozei, construcția imaginarului spațial începe tot cu o cameră, însă spre deosebire de camera din **La aniversară** sau **Cezara**, care era un simbol al siguranței, camera lui Dionis este una alterată cu pereții mucegăiți, propice bolii. De asemenea, nici luna nu mai este reperul siguranței, ci se pierde ca pe o hartă ștersă „*Luna s-ascunse într-un nor negru spintecat în două rînduri de lungi fulgere roșii –casa se întunecă (...)*” periclitiînd astfel echilibrul spațial. Odată intimitatea camerei pătrunsă de nesiguranță, lui Dionis nu-i rămîne decît să-și caute refugiu într-un alt spațiu (și timp), cel al lui Alexandru cel Bun.

Prin tehnica echivocului, autorul inversează spațiul lui Dionis cu cel al lui Dan, ca o clepsidră care începe să-și verse conținutul într-un alt sens, iar formele dizolvate capătă alte contururi. Dionis, devenit Dan, se trezește așadar într-un spațiu deschis, o exterioritate primitoare, ce se aseamănă oarecum celei din insula lui Euthanasius, dar, din nou, se simte nevoia unei schimbări datorate constrîngerilor sociale.

Astfel, după ce și-a găsit esența eternă în umbra sa, Dan îi transferă acesteia conștiința limitării în corp și, în consecință, a limitării spațio-temporale. Cedînd corpul umbrei, el se sustrage legilor fizice ale gravitației și își începe călătoria spre lună, regăsind limita dintre creat și increat (Del Conte, 1990: 396). În ipostaza de demiurg, Dan constată că spațialitatea este relativă, măsurînd din priviri pămîntul aproape minuscul: „*Era ceva înfricoșat cîte crime au putut să se petreacă pe acest atom atît de mic în nemărginimea lumii, pe acest bulgăre negru și neînsemnat ce se numește pămînt(...)* El își întinse mîna asupra pămîntului. El se contrase din ce în ce mai mult și iute, pînă ce deveni, împreună cu sfera ce-l încungiură, mic ca un margăritar albastru stropit cu stropi de aur și cu-n miez negru”.

Dacă pămîntul nu a reușit să-i confere intimitatea de care avea nevoie, în lumea creată de el elementele, spațiul și timpul se supun voinței sale. Întreg universul, care și-a schimbat

¹ Această idee este, de altfel, specifică viziunii romantice asupra universului.

valențele, devine astfel imensitatea intimă interioară ființei, concretizată în imaginile exteriorității. Experiența paradisiacă de pe lună înfățișează o lume adimensională și pluridimensională în același timp, o lume cu doi sori și trei luni unde formele spațiului se pliază „gîndului” lui Dan-Dionis.

Elementul perturbator al acestei noi lumi edenice apare în visul comun al cuplului și este materializat în poarta închisă. Din moment ce intimitatea s-a lichiefiat, topindu-se în formele exteriorității, limitele dintre „afară” și „înăuntru” sînt incontrollabile și apar tocmai din nevoia primordială a omului de concret, de a avea repere. Poarta nu este numai limita dintre lumea lui Dionis și absolut, ci reprezintă limita gîndirii umane. Omul poate cunoaște divinitatea prin formele sale exterioare și prin intelect, însă intimitatea lui Dumnezeu este intangibilă. Este acea lume misterioasă, ascunsă chiar și îngerilor, care transformă călătoria spirituală a lui Dionis într-o revelație cu semnificație poetică, după ideea lui Novalis: „Visăm să călătorim prin univers; oare universul nu se află în noi? Calea cea tainică duce spre interior.” (*apud*. Todoran, 1989: 336). Așadar, exteriorul pare să-și găsească semnificațiile în sufletul lui Dionis care, fiind în căutarea absolutului, imaginează o lume fără limite, însă cu riscuri evidente. Căderea lui din spațiul edenic este similară cu cea luciferică: mai întîi o „cădere în sus” (Bachelard, 1945: 136), în univers, către lună, apoi o cădere în jos, adică întoarcerea în realitatea obiectivă. Simetrică, arhitectura lumii din **Sărmanul Dionis** se finalizează tot într-un spațiu închis al camerei, de această dată intimizat prin prezența dragostei, însă, chiar dacă nu mai este un spațiu întunecat, rămîne în sfera clarobscurului: „(...) și astfel se plimbau prin semiîntunericul călduros al salei”.

Dacă în operele analizate anterior se întîlnesc spații intime securizante, în **Avatarii faraonului Tlă**, atmosfera este una bolnăvicioasă, care nu mai lasă să se întrevadă nici o limită concretă a spațiului, în afară de aceea a schimbării avatarurilor. Are loc desacralizare a spațiului, o inversare a valorilor, care sînt, totuși, din nou paralele cu starea de spirit a personajelor. Dacă în **Cezara** se dorea identificarea cu lumea edenică din insula lui Euthanasius, aici Regele Tlă este indiferent spațiului înconjurător în lipsa ființei iubite, și se prefigurează dematerializarea dinaintea metempsihozei prin motivul umbrei: „(...) și umbra lui se zugrăvea pe nisipul cărărilor ca (un) chip scris cu cărbune pe un lîțoliu alb”. În timp ce Dionis ținea întreg pămîntul în mîini redus la dimensiunile unei mărgeli, în această nuvelă, exteriorul este cel care îl anihilează pe rege: „Erau atît de mari acele ziduri încît regele pîru un gîndac negru, ieșit în lumina nopții, care suia scările și trecea prin bolțile palatului”. Însă mai apoi, modelul lumii faraonului tinde să se piardă, devenind un intertext generic.

Peste cîteva mii de ani, la Sevilla, lumea antică se actualizează prin similaritate căci spațiul, deși lipsit de bogăția palatelor, prezintă aceeași condiție mizerabilă a omului. Exteriorul, ca spațiu clausturant al eului, ia aspectul de labirint, iar perspectiva citadină acumulează cîteva repere spațiale: construcțiile de piatră, cimitirul, clădirile, „orașul, cu conturile lui fantastice”. Peste întreaga imagine dezolantă nu mai domnește luna protectoare, ci o lună muribundă, care nu mai are nici o putere „Crucile albite se uitau în lună, (...) murii cei albi, ce se ridicau peste cîmpia crucilor și a mormintelor, luna, ce trecea atît de palidă și dureroasă”. Așadar, imaginea spațialității devine sinonimă cu imaginea morții „(...) peste toate un lîțoliu transparent de lumină albă”, exterioritatea fiind echivalentă cu ostilitatea.

Singurul spațiu intim este găsit de către cerșetor la umbra zidurilor. Astfel, în **Avatarii faraonului Tlă** umbra capătă valențele intimității, însă o intimitate iscată tot din exteriorul ostil, și nu una securizantă. Umbra își prelungește apoi teritoriul stăpînit pentru o lua o formă hibridă, a unui exterior interiorizat: lumea subterană. Prefigurată de gropile din cimitir, lumea subterană este o alternativă a umbrei pseudo-protectoare din exterior, însă nu își pierde atributele ostilității. Această construcție a unei lumi respingătoare nu mai este proiecția subiectivă a personajelor, iar receptorul o percepe într-o notă disforică, fiind un univers htonian, ascuns, care pare să-și aibă rădăcinile tocmai în iad: „(...) coborî pe-o scară tot în jos

*pînă ce nu mai avură unde coborî...”. Erosul nu mai este suprapus peste un spațiu privilegiat, ca în **Cezara**, ci este încrustat într-o lume demonică, în „peștera demonului amorului”. Spațiul subteran, ca și cel exterior în acest caz, provoacă neliniștea erotică și dezolarea și apare scindat, dilematic, amestecat, în care formele tipice și-au pierdut individualitatea, iubirea însăși stînd sub semnul marginalului și al tranzitoriului. Reperele spațiului sînt și ele înșelătoare, aparent supuse voinței omului, iar limitele sînt doar o iluzie optică : „*«Voi ca această peșteră urîtă să se transforme într-un salon...»*. Deodată murii se întoarseră ca-n fîțîne și dispărură și se prezintă o sală frumoasă”. În **Avatarii faraonului Tlâ** comunicarea dintre diferitele lumi este blocată, spațiul nu se mai varsă dintr-un timp într-altul, pierzînd orice reper concret. Așadar schimbul de valori între exterior și interior nu se mai produce în sensul unei intimizări, intimitatea se propagă și cuprinde exteriorul, formele exteriorității primind cînd trăsăturile unei ființe gigante : „*În singurătatea pustiilor se-nălța piramida sură cu fruntea ajungînd nourii...*”, cînd conturul unei ruine care-și mai păstrează totuși secretele: „*Un castel vechi într-o grădină părăginită se-nălța pe o coastă de deal...Părea mai mult o grămadă de pietre decît o zidire, cu murii ei risipiți(...)*”. Așadar personajul trebuie să se confrunte nu doar cu propria-i ființă pentru a-și cunoaște limitele, ci și cu ființa lumii, ale cărei limite sînt intangibile, într-un scenariu asemănător celui din **Memento mori**: „*Se-nșerează. Nilul doarme și ies stelele din strungă,/Luna-n mare își aruncă chipul și prin nori le-alungă –/Cine-a deschis piramida și-năuntru a intrat?/Este regele. În haină de-aur roș și pietre scumpe,/El intră să vad-acolo tot trecutul*”.*

Se pune astfel problema unei atmosfere a textului eminescian care reconstituie și manifestă o lume. Sistemul mărcilor prin care textul manifestă lumea deviază un raport pe care îl are cu sistemul general al lumii. În toate aceste patru proze eminesciene prezentate mai sus, lumea este proiecția abstractă a universului extratextual reconstituit de receptor ca urmare a interpretării (Neț, 1989: 46), deci a subiectivizării imaginilor. În **Cezara** și **Sărmanul Dionis** se formează în acest sens o dialectică de distanțare a exteriorului de interior într-o geometrie evidentă în care tangenta este o cale de comunicare și de schimb de valori. Altfel spus, lumile sînt niște cercuri circumscrise, avînd același centru, iar ceea ce reprezenta într-un cerc mai mic exteriorul, devine în cercul mai mare interior în raport cu propria exterioritate. În **Avatarii faraonului Tlâ** intimitatea este implicită prin căutarea împlinirii erotice, însă e doar o proiecție care nu se observă concret din cauza limitelor confuze dintre exterior și interior.

În **Cezara** insula lui Euthanasius este acel cerc care reprezintă intimitatea în raport cu restul lumii, și lumea, ca exterioritate absolută, are ca centru insula, iar liantul dintre ele este reprezentat de poarta-peșteră pe care o descoperă în final Cezara pentru a-l regăsi pe Ieronim: „*(...) ajunse la o peșteră din care curgea sfișiat și strălucind un izvor, intră mergînd de-a lungul pîrului și deodată o panoramă cerească se deschise în fața ochilor ei*”. Centrul comun este așadar erosul, ca tangentă și reactor alchimic pentru elementele universului. În cazul lui Dionis, el este cel care observă concentricitatea lumilor și este astfel liantul prin care exterioritatea prin excelență, universul, se reduce la intimitatea necesară consumării erosului: „*(...) fluturînd o parte a mantiei se ridicară încet, încet prin aerul luciu și pătruns de razele lunei, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, pînă ce ajunseră în lună. Călătoria lor nu fusă decît o sărutare lungă*”. Dacă în **La aniversară** formele exteriorității se întrepătrund cu cele ale intimității într-o armonie perfectă, dar cu limite concrete, în **Sărmanul Dionis** tehnica echivocului prin care se realizează aventura onirică și schimbarea Dionis-Dan, Dan – Dionis, ambiguizează și reperele spațiale prin deplasarea perpetuă a parametrilor săi.

În concluzie, în proza eminesciană se prefigurează mai multe tipuri de lumi, în care trăsăturile exteriorității se regăsesc într-o serie universuri circumscrise spațio-temporal. Existența atmosferei, fie ea plăcută ca în **La Aniversară** și **Cezara**, de disconfort, de groază

ca în *Avatarii faraonului Tlâ* sau un amestec al amîndurora ca în *Sărmanul Dionis*, facilitează „comunicarea agentului uman cu multitudinea de lumi cu care vine în contact”(Neț 1989: 16). Pe măsură ce acestea se diversifică, reperele și limitele sînt tot mai greu de stabilit, iar echilibrul universal redat prin semnele spațiului este modelat numai în funcție de intenția autorului de a ambigua sau de a clarifica textul, așadar în funcție de mesaj. Eminescu pune în ecuație spiritul uman și obiectele spațiale legate de el, relevînd o poetică a spațiului în care interioritatea își sărbătorește triumful asupra exteriorului și face să apară această victorie în însăși sfera acestuia, căci formelor exteriorității le corespunde un nou conținut, altul decît cel obișnuit.

BIBLIOGRAFIE

- Gaston Bachelard, 1943, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris.
Gaston Bachelard, 2005, *La poétique de l'espace*, Quadrige/ PUF, Paris.
Rosa Del Conte, 1990, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj.
Mircea Eliade, 1993, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București.
Mariana Neț, 1989, *O poetică a atmosferei*, Editura Univers, București.
Marian Papahagi, 1980, *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, Bacău.
Eugen Simion, 1964, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru literatură, București.

Abstract

In Plato's Pharmacy, Derrida presents the multiple meanings of pharmakon. Starting from Derrida's theory, we are going to demonstrate that in Visul unei nopți de iarnă written by Mihai Eminescu eros has an ambivalent image: both cure and poison. The double hypostasis that characterizes eros is related to other pharmaceutical instruments, such as pharmakeus and pharmakeia. Moreover, the interconnection between these three elements reveals the fact that "Eminescu's pharmacy" can be considered as laboratory and theatre.

Key words: pharmakon, cure, poison, ambivalence, identity.