

AUTOPROIECȚIE ȘI UNIVERS FIȚIONAL ÎN „ISTORIA IEROGLIFICĂ”

Simona Antofi*

Text mai degrabă inaccesibil, astăzi, cititorului neavizat, și poate irelevant în raport cu gustul post(post)modernist al publicului avizat, romanul lui Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, continuă, totuși, să rețină atenția criticilor literari și exegeților preocupați de actualizarea/actualitatea estetică a acestui text dificil ca structură simbolic-narativă și (încă) ambiguu ca miză. Sintetizând aproape toate aspectele procedurale și efectele lor literaturizante, modalizându-și discursul suficient pentru a nu îngrădi apetitul interpretativ al lectorului amator de rafinamente stilistice și nu numai, Nicolae Manolescu afirmă: „*Istoria ieroglifică* seamănă mai degrabă cu o alegorie foarte ingenioasă, animată de un uriaș duh comic și totodată benignă satiric, o scriere în același timp naivă și sofisticată, elementară și rafinată. Cea dintâi operă literară românească (în sensul modern) este în fond una alexandrină, care prelucrează în chipul cel mai savant-artificial modelul romanțurilor populare medievale, cu tot cu arsenalul lor. Este primul romanț cult” (Manolescu 1990: 77).

Privind, totuși, lucrurile din perspectiva gustului și a interesului lectorului actual, credem că reliefația perspectivei autobiografice care susține, în bună măsură, eșafodajul macrosemantic al *Istoriei ieroglifice*, reprezintă o posibilă soluție de reactivare a indicilor receptării așa cum această bijuterie de complexă arhitectură simbolică și de rafinament stilistic merită pe deplin. Una dintre vocile de maximă autoritate, cea a Elvirei Sorohan, semnalează, de fiecare dată, miza autobiografică a textului, caracterul său *therapeutic*, de „proză autobiografică” ce „transfigurează realitatea” (Sorohan 2006) în scopul (re)articulării ei pe coordonatele unui punct de vedere dominant, subiectiv, concentrat în nucleul simbolic al textului, Inorogul. „Mitul personal al Inorogului” (*ibidem*) se corelează cu reconfigurarea alegorică a lumii pe principiul ideologiei auctoriale înțeleasă drept cea mai importantă condiționare diegetică și narativă. În *Introducere în istoria literaturii române*, Elvira Sorohan asociase Inorogul unei măști – „masca sinelui magic”, iar scriitura formulei „romanului autobiografic al luptei pentru adevăr și putere” (Sorohan 1998: 294). În aceeași ordine de idei, *Dicționarul general al literaturii române* arată cum „cartea are o vie motivație psihologică, fiind și autobiografică” (Simion *et alii* 2004: 45), și chiar un critic ce nu gustă scriitura elaborată a *Istoriei ieroglifice*, precum Mihai Zamfir, și nici autoproiecția explicit, ostentativ chiar, idealizantă a autorului în text, remarcă relevanța autobiografică a *Istoriei* (Zamfir 2012).

* Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați.

În ceea ce ne privește, raporturile de autosimilaritate ale lui Cantemir, văzut ca *auctor in fabula*, cu *Istoria* sa, se organizează pe două coordonate aflate în raport de complementaritate. Pe de o parte, textul construiește imaginea idealizant-utopică și profilul moral al geniului, prins în rețeaua de comploturi și de intrigi care animă, laolaltă cu toate viciile omenești, o lume de vietăți mânate la acțiune de setea de putere. În raport cu Inorogul – făptură construită pe principiul întâietății valorilor spiritului, în dauna celor materiale, celelalte animale-măști se situează pe o scară a nonvalorii ridicate la rang de comportament specific spațiului balcanic din secolul al XVIII-lea, sau, într-o măsură mult mai mică, se remarcă prin cultivarea înțelepciunii ca grilă de selectare a valorii umane autentice. Din acest punct de vedere, Inorogului îi stau alături creaturi alegorizante precum Lupul, Șoimul și Cocoșul Evropii, și i se opun în mod direct Corbul, Struțocămila și mai ales teribilul Hameleon. La nivel diegetic se construiește, prin același Hameleon, un elaborat plan de prindere și anihilare a Inorogului (antrenat fiind, se știe, în delicata chestiune a succesiunii la tronul Moldovei), precedat de o strategică, bine regizată (de către Corb) eliminare a tuturor posibililor contracandidați în raport cu care hibrid-grotesca Struțocămila și-ar fi amplificat, chiar dincolo de limitele *comicalului imposturii*, ridicolul.

Pe de altă parte, compoziția barocă a textului, amestecul de tipuri de discurs, de structuri narrative și dialogice diverse, inserturile lirico-elegiace ce dublează aventura epică a prinderii Inorogului, precum și funcția individualizator-caracterologică a retoricii adaptate fiecărui personaj în parte ilustrează indirect profilul unui *auctor in fabula* preocupat de forța ontologică, respectiv de propulsia epică a cuvântului. La nivel procedural, ludicul, alegoricul, satiricul, grotescul își asociază strategiile textuale specifice cu un inedit joc multiplu focalizat de oglinzi, în virtutea căruia, în prima parte a *Istoriei ieroglifice*, „dintre ascultători, pe rând, în chip regizat, se ridică un actor-retor, consumând de fapt patosul oratoric refulat al autorului”; „regizor și actor totodată, el se zbuciumă neconținut sub toate măștile, creează și distruge, apără și acuză, plânge și râde pentru a se regăsi când se convinge că portretele se conturează în limitele de el dorite” (Soroșan 1998: 300).

Relevanța autobiografică a Inorogului rezidă în translatarea în scriitură a *psihologiei frustratului*, și în multipla ipostaziere a acesteia, prin oglindire antitetică în personajele de revers negativ. Conștient de valoarea proprie, poate și în formă compensativă față de ascendența sa paternă (neștiința de carte a lui Constantin Cantemir și nejustificat elogioasa *Vita Constantini Cantemiri*), autorul „se sugestionează în ideea autoperfecțiunii și începe lupta cu adversarul pe terenul său”, victimele fiindu-i net inferioare. Tocmai de aceea, din unghi intelectual și moral, nu poate exista decât „un singur deznodământ” – „izbânda Inorogului” (Soroșan 1978: 79). Pe fondul moravurilor politice ale spațiului otomano-elenic surprins în datele sale caracteristice, realitatea se rescrie în virtutea stărilor de spirit ale frustratului pe plan politic, social și, mai cu seamă, spiritual. Deprins a judeca lumea și oamenii prin prisma livrescului sapiențial, Cantemir dă personajelor proporțiile orgoliului său vexat. De aici alunecarea în caricatură și grotesc, în

balans cu luminozitatea de spirit și cu strălucirea barocă a spațiului proteguit unde sălășluiește Inorogul. În termenii lui Nicolae Manolescu, „înainte de romantici nimeni n-a avut ochi pentru astfel de peisaje a căror descriere pare, din pricina rimelor interioare, muzicalizată”. (Manolescu, *op. cit.*: 80)

Personajele-măști de prim-plan ale diegezei și ale retoricii asigură o spațio-temporalitate narativă specifică, întrucât sunt construite în discursul naratorial dominant, prin discursurile proprii și prin rețeaua textual-discursivă ce le corelează în permanență, prin antiteză sau prin similaritate, cu întreaga galerie a figurilor animaliere și a simbolisticii corelate. *Personaje focale* ale întregii diegeze, Inorogul și inestetica Struțocămilă – rod al amestecării regnurilor – ilustrează „dubla dramă a istoriei” colective și individuale – *politică și morală* (Sorohan 2006). Marionetă inertă și *slabă de crieri* în mâinile experimentatului manipulator, Corbul, Struțocămila va trece prin succesive transformări și un plus de hibridizare menite să-i anexeze, simbolic, prerogativele domniei prezente în încărcătura simbolică a stemei moldovenești și ale așa-ziselor podoabe: „Căci la Cămilă, în loc de peri și de flori, cu pene roșii o îmbrăcasă, lângă carile aripi negre ca de Corb alăturasă, la grumadzii Cămilei cel cohăiat, capul bouului cel buărat prepusese. Coada păunului cea rotată, nu despre sapă, după obiceiul a tuturor dobitoacelor, ce în loc de cercel, alătura cu capul, în sus o rădicase și, de cornul cel drept lipind-o, o legase (că unde vâpsala galbănă degetele vâpsește, acolo la Cămile coarne, aripi și pene odrăsește)” (Cantemir 1988: 210–211). Formă goală a exercitării puterii, Struțocămila are și funcția de a enfatiza semnificația forței spirituale și morale a adversarului său politic. Cu alte cuvinte, Struțocămila și Inorogul „emblematicizează două tipuri umane situate la antipod: prostia infatuată ca pericol social și perfecțiunea ideală, care supraviețuiește fantasticului absurd al existenței prin puterea sinelui” (Sorohan 1998: 288)”.

Pe de altă parte, coordonata rectitudinii morale, esențială pentru Inorog, își are reversul negativ în imaginea Hameleonului, intrigantul prin definiție, adaptabil la orice conjunctură exterioară și unealtă a Corbului. Tocmai de aceea, atenția acordată de Cantemir Hameleonului este mare – „La Hameleon de lungimea limbii ce are lucru de mirat este, pentru a cui fire întâi a povesti puținel zăbăvindu-ne, apoi iarăși la cuvântul nostru ne vom întoarce. Această jiganie în părțile calde să naște și mai vârtos cei mari la Barbaria, dară mai mici și la Zmir, în Asia, să află. Chipul decât altor jiganii mai mult broaștei să asemănă, numai capul spinticătura gurii peștelui ce-i dzic lacherdă să răduce. Grumadzi n-are, gura mult spinticată și până la umere agiunge, căci, ca și peștele, grumadzi n-are, ce capul cu spinarea la un loc i să ține (...)” (Cantemir, *op. cit.*: 247–248). „Exagerata minuție” în descrierea fizică a personajului, cu „certe implicații morale”, faptul că autorul „accentuează ostentativ pretinsul său interes științific”, arată căile prin care „Cantemir ajunge la acea culme în care pamfletul, prin forță artistică, transformă urâtul în sublim și dejecția în grandoare” (Tănăsescu 2012: 119). În felul acesta, funcția speculară a personajelor negative, activă pe tot parcursul textului, participă la conturarea profilului genialoid al emblematicului Inorog.

Ca dovadă a presiunii exercitate de autobiografic asupra versiunii literaturizate a autorului, captivitatea Inorogului reverberează înapoi, către semnatarul *Istoriei ieroglifice*; tocmai de aceea, bocetul simbolic al personajului poate afecta, prin forța distructivă a *logos*-ului, mecanica universală. Este vorba, altfel spus, despre „criza sufletească provocată de disperarea captivității [care] îl determină la o întoarcere în sine, îl rătăcește într-o digresiune elegiacă de o nebănuită intensitate” (Sorohan 1998: 307). – „Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedicatu-s-au pașii celui iute, închisu-s-au cărările cele neîmblate, aflatu-s-au locurile cele necălcate, în silțele întinse au cădzut, puterii vrăjmașului s-au vândut. Surcelele i-au uscat, focul i-au ațâțat, temelile de la pământ în nuări i-au aruncat, neprietin de cap, Corbul gonași neosteniți, dulăii, iscoada neadormită, Hameleonul, și toți în toată viața îl pândesc. De traiul, de viața și de ființa lui ce nădejde au mai rămas? Nici una. Toate puterile i s-au curmat, toți prietenii l-au lăsat, în lanțuțe nedelegate l-au legat, toată greutatea neprietinului în opreala Inorogului au stătut (...)” (Cantemir *op. cit.*: 366). În același sens, Manuela Tănăsescu evaluează just ponderea simbolic-discursivă a alegoriei și implicațiile lirismului cu caracter digresiv sau, pur și simplu, difuz în text, în a doua parte a *Istoriei*, și ținând de structura profund-creatoare a scriitorului: „acest lirism încețoșează contururile, creează o profunzime a fundalului, o neliniște îndreptată spre imprecisul de dincolo de formele care se mișcă în fața ochilor noștri, lucru incompatibil cu alegoria autentică” (Tănăsescu, *op. cit.*: 81).

Făcând, astfel, trecerea spre a doua categorie de ipostazieri ale scriitorului în text, la nivelul construcției textuale, se cuvine semnalată, din capul locului, multipla funcționare a instanței naratoriale care împarte cu *auctor in fabula* veleitățile regizorale și de scenografie simbolică, precum și valoarea indirect-caracterologică a arhitecturii discursive și a registrelor stilistice asociate fiecărui personaj în parte. Exploatănd dominanta de caracter a fiecărei măști animaliere, pe principiul alegoriei din specia literară a fabulei, scriitorul construiește o argumentație solidă, cu instrumentarul literaturii, care unește masca și abstracțiunea pe care aceasta o reprezintă cu un personaj istoric devenit relevant ca personaj literar.

În ceea ce privește construcția textuală și raportul acesteia cu profilul scriptural al autorului, veleitățile regizorale ale lui *auctor in fabula* trebuie corelate cu miza generală a *Istoriei ieroglifice*, care ar putea fi „o demonstrație despre prefăcătorie și formula ei” (Tănăsescu, *op. cit.*: 60). Articulată discursiv în doi timpi, translatarea în text, după regulile ficțiunii literare și ale epocii, a bălciului balcanic, se face după o *regulă a jocului* precisă – *disimularea*, urmată de o sistematică *demontare a mecanismului* retoric. Cu raportare directă la tipologia personajelor – dominant pozitive sau dominant negative – ceremonialul ipocriziei sau al dezvăluirii resorturilor umane și stilistice ale acesteia, *Istoria* propune cititorului actual „o mare convenție, o falsitate generală care duce până la crearea unei lumi fictive” (*ibidem*). Stratificarea semantico-referențială (trimițând simultan la dominanta de caracter a personajului și la profilul auctorial) a discursurilor personajelor preia, iconic, și stratificarea sociopolitică a spațiului levantin de la care textul pornește, iar „aspectul de arabesc și broderie a conținutului” (Tănăsescu, *op. cit.*: 64) echivalează textual rețeaua de intrigi și de intriganți ce hotărăsc mersul istoriei.

Se adaugă, aici, postura de contemplare adesea superior-ironică a Inorogului, personaj-martor capabil să descâlcească firele comploturilor, dar dispus, mai cu seamă, să privească lupta inutilă pentru putere politică prin ochiul omului de spirit ce extrage miezul filosofic al fiecărei fapte: „tocmai această detașare, oscilând involuntar între indignare și amuzament, consecința fascinației produse de neîntrerupta comedie grotescă asupra martorului ocular, tocmai această conștiință a înscenării și spectacolului face să-l socotim pe principele scriitor primul «balcanist» al literaturii noastre” (Tănăsescu, *op. cit.*: 68).

La nivel strict narativ, construcția barocă a nivelului stilistic se regăsește în asamblarea textului pe baza procedeelelor anticipatoare ori de rememorare a faptelor trecute, prin insertarea unor „apologuri cu tâlc, de factură orientală” (Simion *et alii*, *op. cit.*: 48), a unor istorisiri autonome, discret relevante în raport cu comportamentul personajelor-măști, prin utilizarea discursului epistolar ca modalitate de autentificare a întâmplărilor relatate și care înlocuiesc, în a doua parte a *Istoriei*, în bună măsură, partitura naratorului.

Marcatorii stilistici ai subiectivității auctoriale reprezintă, în opinia lui Petru Vaida, o încercare de personalizare a discursului narativ în raport cu normele retorice ale epocii, nu foarte permissive, de altfel. Procedeele de bază ale acestui demers sunt hiperbatul, cu rol de suprareliefare a discursului, proza ritmată și rimată și aglomerarea figurilor (Vaida 2009). Funcția caracterologică a mijloacelor retorice de semnalare a trăsăturilor morale specifice personajelor activează și ca formă de elaborare referențială ce poartă semnele subiectivității auctoriale ultragiate. Mai întâi, prin construcția stilistic-discursivă ce emfatizează dominantă de caracter și, indirect, prin discursul naratorului care suspendă procedeele de disimulare din luările de cuvânt ale Vulpii, de pildă, și explicitează semnificația de fapt a spuselor acesteia (*ibidem*). În această ordine de idei, și Nicolae Manolescu remarcă dialogul stilistic intratextual de mare frumusețe dintre „magnificul blestem al Inorogului” (bocetul ce alunecă progresiv spre imprecăție, după prinderea personajului de către uneltele malefice ale Corbului), și „plângerea meschin-ipcirită, burlescă, a Hamleonului” (Manolescu, *op. cit.*: 82).

Mai mult, Manuela Tănăsescu vede în *Istorie* o inedită „aventură a cuvântului” (Tănăsescu, *op. cit.*: 186), susținută de o întreagă colecție de procedee menite să evidențieze – pentru el însuși – cuvântul, înțeles ca o formă de evaziune în/prin discurs a principelui erudit (*ibidem*: 197). (Și) În acest fel se poate justifica estetizarea barocă a textului, volutele compensativ-spectaculare pe care acesta le ilustrează, „divagatiile, parantezele, aglomerările de epitete și verbe (care sunt piruetele și reverențele textului, mărunță broderie pe fondul căreia se deosebesc ornamentele mai îngroșate)” (*ibidem*: 186).

Totodată, există un discurs supra-adăugat, comentativ, care face din naratorul implicat ipostaza cea mai direct-compensativă a textului, în raport cu autorul său, precum și luări de cuvânt ale personajelor superioare intelectual – bine sau rău intenționate – care enumeră, definesc și comentează, la rândul lor, trăsăturile de caracter sintetizate de măștile alegorice pe care toată lumea le poartă (Simion *et alii*, *op. cit.*: 48). Dacă se adaugă, aici, componenta sapiențial-moralistică a textului, precum

și pledoaria pentru ideologia auctorială perfomată în discursul Șoimului (Sorohan 2003), rezultă o dimensiune metatextuală a *Istoriei ieroglifice*, deosebit de pregnantă, un „metaroman moralistic” ce *însoțește și dublează* narațiunea (Simion 2010: 3).

Și, dincolo de toate acestea, se simte ceea ce Antonio Patraș vede ca un dramatism intrinsec disputelor de idei care duc spre „scepticismul tragic” al celui care alege „soluția imaginarului” și plătește „prețul înțelepciunii” prin izolare și singurătate (Patraș 2003).

BIBLIOGRAFIE

- Cantemir, Dimitrie, 1988: *Istoria ieroglifică*, Postfață de Elvira Sorohan, Iași, Editura Junimea.
 Manolescu, Nicolae, 1990: *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, București, Editura Minerva.
 Simion, Eugen, 2010: *Cantemir, moralistul* (III), în „Caiete critice”, nr 12.
 Simion, Eugen *et alii*, 2004: *Dicționarul general al literaturii române*, C/D, București, Editura Univers.
 Enciclopedic. Sorohan, Elvira, 1978: *Cantemir în cartea ieroglifelor*, București, Editura Minerva.
 Sorohan, Elvira, 1998: *Introducere în istoria literaturii române*, Iași, Editura Universității „A.I. Cuza”.
 Tănăsescu, Manuela, 2012: *Despre „Istoria ieroglifică”*, București, Editura Saeculum I.O.

Surse electronice

- Chivu, Gheorghe, 2007: *Dimitrie Cantemir și limba română literară veche*, în „Limba română”, nr. 10–12, disponibil la adresa <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=617>, accesat la data de 10.09.2013
 Patraș, Antonio, 2003: *Înțelepciunea lumii într-un roman*, în „Convorbiri literare”, nr. 3, disponibil la adresa <http://convorbiri-literare.dntis.ro/PATRASdec31.html>, accesat la data de 12.09.2013.
 Sorohan, Elvira, 2003: *Dimitrie Cantemir. Modernitatea romanului autobiografic*, în „Convorbiri literare”, nr.3, disponibil la adresa <http://convorbiri-literare.dntis.ro/SOROHANdec3.html>, accesat la data de 10.09.2013
 Sorohan, Elvira, 2006: *La 300 de ani: „Istoria ieroglifică”*, în „România literară”, nr 2, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/istoria_ieroglific, accesat la data de 10.09.2013.
 Vaida, Petru, 2009: *Istorie literară: Enigma lui Dimitrie Cantemir*, în *România literară*, nr. 22/2009, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/enigma_lui_dimitrie_cantemir, accesat la data de 12.09.2013.
 Zamfir, Mihai, 2012: *Istorie literară: Barocul pe malul Bosforului: Dimitrie Cantemir*, în „România literară”, nr 50–51, disponibil la adresa: http://www.romlit.ro/barocul_pe_malul_bosforului_dimitrie_cantemir, accesat la data de 10.09.2013

ABSTRACT

Focused on as a representative text whose semantic and structural complexity still points out its contemporary outstanding place within the critical discourse and the diachronic dynamics of the literary forms, *Istoria ieroglifică* depicts an authorial discourse rooted in the self-projective compensatory power of geniality as well as an allegorically encoded image of the world. From this double perspective, our study approaches the fictional mechanisms which textually generate the construction of a unique authorial image as well as of a multi-faceted complex discourse. By using the contemporary critical strategies, this type of analysis will surely redefine a text whose aesthetic value makes the Romanian literature representative within the European literary dynamics.

Keywords: literary forms, fictional mechanisms, allegory, authorial discourse, authorial image.