AUTOPROIECȚIE ŞI UNIVERS FICȚIONAL ÎN „ISTORIA IEROGLIFICĂ”

Simona Antofi[*]

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

Privind, totuşi, lucrurile din perspectiva gustului şi a interesului lectorului actual, credem că reliefarea perspectivei autobiografice care susţine, în bună măsură, eşafodajul macrosemantic al *Istoriei ieroglifice*, reprezintă o posibilă soluţie de reactivare a indicilor receptării aşa cum această bijuterie de complexă arhitectură simbolică şi 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 *terapeutic*, 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 înţeleasă drept cea mai importantă condiţionare diegetică şi narativă. În *Introducere în istoria literaturii române*, Elvira Sorohan asociase Inorogul unei măşti – „masca sinelui magic”, iar scriitura formulei „romanului autobiografic al luptei pentru adevăr şi putere” (Sorohan 1998: *294*). În aceeaşi ordine de idei, *Dicţionarul general al literaturii române* arată cum „cartea are o vie motivaţie psihologică, fiind şi autobiografică” (Simion *et alii* 2004: *45*), şi chiar un critic ce nu gustă scriitura elaborată a *Istoriei ieroglifice*, precum Mihai Zamfir, şi nici autoproiecţia explicit, ostentativ chiar, idealizantă a autorului în text, remarcă relevanţa autobiografică a *Istoriei* (Zamfir 2012).

[*] Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galaţi.

RITL, nr. 1–4, p. 129–134, Bucureşti, 2013

BDD-A6964 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:37:11 UTC)

În ceea ce ne priveşte, 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 construieşte imaginea idealizant-utopică şi profilul moral al geniului, prins în reţeaua de comploturi şi de intrigi care animă, laolaltă cu toate viciile omeneşti, o lume de vietăţi mânate la acţiune de setea de putere. În raport cu Inorogul – făptură construită pe principiul întâietăţii valorilor spiritului, în dauna celor materiale, celelalte animale-măşti se situează pe o scară a nonvalorii ridicate la rang de comportament specific spaţiului balcanic din secolul al XVIII-lea, sau, într-o măsură mult mai mică, se remarcă prin cultivarea înţelepciunii ca grilă de selectare a valorii umane autentice. Din acest punct de vedere, Inorogului îi stau alături creaturi alegorizante precum Lupul, Şoimul şi Cocoşul Evropii, şi i se opun în mod direct Corbul, Struţocămila şi mai ales teribilul Hameleon. La nivel diegetic se construieşte, prin acelaşi Hameleon, un elaborat plan de prindere şi anihilare a Inorogului (antrenat fiind, se ştie, în delicata chestiune a succesiunii la tronul Moldovei), precedat de o strategică, bine regizată (de către Corb) eliminare a tuturor posibililor contracandidaţi în raport cu care hibrid-grotesca Struţocămilă şi-ar fi amplificat, chiar dincolo de limitele *comicului imposturii*, ridicolul.

Pe de altă parte, compoziţia barocă a textului, amestecul de tipuri de discurs, de structuri narative şi dialogice diverse, inserturile lirico-elegiace ce dublează aventura epică a prinderii Inorogului, precum şi funcţia individualizator-caracterologică a retoricii adaptate fiecărui personaj în parte ilustrează indirect profilul unui *auctor in fabula* preocupat de forţa ontologică, respectiv de propulsia epică a cuvântului. La nivel procedural, ludicul, alegoricul, satiricul, grotescul îşi 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 şi actor totodată, el se zbuciumă necontenit sub toate măştile, creează şi distruge, apără şi acuză, plânge şi râde pentru a se regăsi când se convinge că portretele se conturează în limitele de el dorite" (Sorohan 1998: *300*).

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

BDD-A6964 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:37:11 UTC)

balans cu luminozitatea de spirit şi cu strălucirea barocă a spaţiului proteguitor unde sălăşluieşte 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-măşti de prim-plan ale diegezei şi ale retoricii asigură o spaţio-temporalitate narativă specifică, întrucât sunt construite în discursul naratorial dominant, prin discursurile proprii şi prin reţeaua textual-discursivă ce le corelează în permanenţă, prin antiteză sau prin similaritate, cu întreaga galerie a figurilor animaliere şi a simbolisticii corelate. *Personaje focale* ale întregii diegeze, Inorogul şi inestetica Struţocămilă – rod al amestecării regnurilor – ilustrează „dubla dramă a istoriei” colective şi individuale – *politică* şi *morală* (Sorohan 2006). Marionetă inertă şi *slabă de crieri* în mâinile experimentatului manipulator, Corbul, Struţocămila va trece prin succesive transformări şi un plus de hibridizare menite să-i anexeze, simbolic, prerogativele domniei prezente în încărcătura simbolică a stemei moldoveneşti şi ale aşa-ziselor podoabe: „Căci la Cămilă, în loc de peri şi de flori, cu pene roşii o îmbrăcasă, lângă carile aripi negre ca de Corb alăturasă, la grumadzii Cămilei cel cohăiat, capul boului cel buârat prepusese. Coada păunului cea rotată, nu despre sapă, după obiceiul a tuturor dobitoacelor, ce în loc de cercel, alăturea cu capul, în sus o rădicase şi, de cornul cel drept lipind-o, o legase (că unde văpsala galbănă degetele văpseşte, acolo la Cămile coarne, aripi şi pene odrăsleşte)” (Cantemir 1988: *210–211*). Formă goală a exercitării puterii, Struţocămila are şi funcţia de a emfatiza semnificaţia forţei spirituale şi morale a adversarului său politic. Cu alte cuvinte, Struţocămila şi Inorogul „emblematizează două tipuri umane situate la antipod: prostia infatuată ca pericol social şi perfecţiunea ideală, care supravieţuieşte fantasticului absurd al existenţei prin puterea sinelui” (Sorohan 1998: *288)*”.

Pe de altă parte, coordonata rectitudinii morale, esenţială pentru Inorog, îşi are reversul negativ în imaginea Hameleonului, intrigantul prin definiţie, adaptabil la orice conjunctură exterioară şi unealtă a Corbului. Tocmai de aceea, atenţia acordată de Cantemir Hameleonului este mare – „La Hameleon de lungimea limbii ce are lucru de mirat este, pentru a cui fire întâi a povesti puţintel zăbăvindu-ne, apoi iarăşi la cuvântul nostru ne vom întoarce. Această jiganie în părţile calde să naşte şi mai vârtos cei mari la Barbaria, dară mai mici şi la Zmir, în Asia, să află. Chipul decât altor jiganii mai mult broaştei să asamănă, numai capul spinticătura gurii peştelui ce-i dzic lacherdă să răduce. Grumadzi n-are, gura mult spinticată şi până la umere agiunge, căci, ca şi peştele, grumadzi n-are, ce capul cu spinarea la un loc i să ţine (...)” (Cantemir, *op. cit*.: *247–248*). „Exagerata minuţie” în descrierea fizică a personajului, cu „certe implicaţii morale”, faptul că autorul „accentuează ostentativ pretinsul său interes ştiinţific”, arată căile prin care „Cantemir ajunge la acea culme în care pamfletul, prin forţă artistică, transformă urâtul în sublim şi dejecţia în grandoare” (Tănăsescu 2012: *119*). În felul acesta, funcţia speculară a personajelor negative, activă pe tot parcursul textului, participă la conturarea profilului genialoid al emblematicului Inorog.

BDD-A6964 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:37:11 UTC)

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 răpăceşte într-o digresiune elegiacă de o nebănuită intensitate" (Sorohan 1998: *307*). – „Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedicatu-s-au paşii celui iute, închisu-s-au cărările cele neîmblate, aflatu-s-au locurile cele necălcate, în silțele întinse au căzdut, puterii vrăjmaşului s-au vândut. Surcelele i-au uscat, focul i-au aţâţat, temeliile de la pământ în nuări i-au aruncat, nepriietin de cap, Corbul gonaşi neosteniți, dulăii, iscoada neadormită, Hameleonul, şi toți în toată viața îl pândesc. De traiul, de viața şi de ființa lui ce nădejde au mai rămas? Nici una. Toate puterile i s-au curmat, toți prietenii l-au lăsat, în lănțuje nedezlegate l-au legat, toată greutatea nepriietinului în opreala Inorogului au stătut (...)"(Cantemir *op. cit*.: *366*). În acelaşi sens, Manuela Tănăsescu evaluează just ponderea simbolic-discursivă a alegoriei şi implicațiile lirismului cu caracter digresiv sau, pur si simplu, difuz în text, în a doua parte a *Istoriei,* şi ținând de structura profund-creatoare a scriitorului: „acest lirism începeţoşează contururile, creează o profunzime a fundalului, o nelinişte îndreptată spre imprecisul de dincolo de formele care se mişcă în fața ochilor noştri, 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 şi de scenografie simbolică, precum şi valoarea indirect-caracterologică a arhitecturii discursive şi a registrelor stilistice asociate fiecărui personaj în parte. Exploatând dominanta de caracter a fiecărei măşti animaliere, pe principiul alegoriei din specia literară a fabulei, scriitorul construieşte o argumentație solidă, cu instrumentarul literaturii, care uneşte masca şi abstracțiunea pe care aceasta o reprezintă cu un personaj istoric devenit relevant ca personaj literar.

În ceea ce priveşte construcția textuală şi 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 şi formula ei" (Tănăsescu, *op. cit*.: *60*). Articulată discursiv în doi timpi, translatarea în text, după regulile ficțiunii literare şi ale epocii, a bâlciului 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 şi 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 şi la profilul auctorial) a discursurilor personajelor preia, iconic, şi stratificarea sociopolitică a spațiului levantin de la care textul porneşte, iar „aspectul de arabesc şi broderie a conținutului" (Tănăsescu, *op. cit*.: *64*) echivalează textual rețeaua de intrigi şi de intriganți ce hotărăsc mersul istoriei.

BDD-A6964 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:37:11 UTC)

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 detaşare, oscilând involuntar între indignare şi amuzament, consecinţa fascinaţiei produse de neîntrerupta comedie grotescă asupra martorului ocular, tocmai această conştiinţă a înscenării şi spectacolului face să-l socotim pe principele scriitor primul «balcanist» al literaturii noastre” (Tănăsescu, *op. cit*.: *68*).

La nivel strict narativ, construcţia barocă a nivelului stilistic se regăseşte în asamblarea textului pe baza procedeelor 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-măşti, prin utilizarea discursului epistolar ca modalitate de autentificare a întâmpălrilor relatate şi care înlocuiesc, în a doua parte a *Istoriei*, în bună măsură, partitura naratorului.

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

Mai mult, Manuela Tănăsescu vede în *Istorie* o inedită „aventură a cuvântului” (Tănăsescu, *op. cit*: *186*), susţinută de o întreagă colecţie de procedee menite să evidenţieze – pentru el însuşi – cuvântul, înţeles ca o formă de evaziune în/prin discurs a principelui erudit *(ibidem: 197)*. (Şi) În acest fel se poate justifica estetizarea barocă a textului, volutele compensativ-spectaculare pe care acesta le ilustrează, „divagatiile, parantezele, aglomerările de epitete şi verbe (care sunt piruetele şi reverenţele textului, măruntă broderie pe fondul căreia se deosebesc ornamentele mai îngroşate)” *(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 şi luări de cuvânt ale personajelor superioare intelectual – bine sau rău intenţionate – care enumeră, definesc şi comentează, la rândul lor, trăsăturile de caracter sintetizate de măştile alegorice pe care toată lumea le poartă (Simion *et alii*, *op. cit*: *48*). Dacă se adaugă, aici, componenta sapienţial-moralistică a textului, precum

BDD-A6964 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:37:11 UTC)

şi pledoaria pentru ideologia auctorială perfomată în discursul Şoimului (Sorohan 2003), rezultă o dimensiune metatextuală a *Istoriei ieroglifice*, deosebit de pregnantă, un „metaroman moralistic" ce *însoţeşte* şi *dublează* naraţiunea (Simion 2010: *3*).

Şi, dincolo de toate acestea, se simte ceea ce Antonio Patraş vede ca un dramatism intrinsec disputelor de idei care duce spre „scepticismul tragic" al celui care alege „soluţia imaginarului" şi plăteşte „preţul înţelepciunii" prin izolare şi singurătate (Patraş 2003).

BIBLIOGRAFIE

Cantemir, Dimitrie, 1988: *Istoria ieroglifică*, *Postfaţă* de Elvira Sorohan, Iaşi, Editura Junimea.
Manolescu, Nicolae, 1990: *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva.
Simion, Eugen, 2010: *Cantemir, moralistul* (III), în „Caiete critice", nr 12.
Simion, Eugen *et alii*, 2004: *Dicţionarul general al lteraturii române*, C/D, Bucureşti, Editura Univers. Enciclopedic. Sorohan, Elvira, 1978: *Cantemir în cartea ieroglifelor*, Bucureşti, Editura Minerva.
Sorohan, Elvira, 1998: *Introducere în istoria literaturii române,* Iaşi, Editura Universităţii „Al.I. Cuza".
Tănăsescu, Manuela, 2012: *Despre „Istoria ieroglifică"*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O.

Surse electronice

Chivu, Gheorghe, 2007: *Dimitrie Cantemir şi 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
Patraş, Antonio, 2003: *Înţelepciunea 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.

BDD-A6964 © 2013 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:37:11 UTC)