

## BAROCUL CANTEMIRIAN ȘI BAROCUL POSTMODERNIST

Acad. Mihai CIMPOI  
Institutul de Filologie al AȘM

### THE CANTEMIRIAN BAROQUE AND THE POSTMODERN BAROQUE

**Summary.** The author makes a parallel between the ancient baroque, the oriental one and the baroque manner of writing of Dimitrie Cantemir, relating it with the postmodern baroque. The study demonstrates that in all cases the baroque bases on a dichotomic structure, which means on opposites, antitheses and surprising turnings of the narrative act. The novel *Istoria ieroglifică* by Dimitrie Cantemir becomes, interpreted by modern and postmodern romanian poets, a model of verbal labyrinth and of proteism of narrative plans.

**Keywords:** baroque, synchronization, interculturality, civilization, existence, rhetoric, imaginary, experimentalism, change, fantasy.

**Rezumat.** Autorul face o paralelă între barocul din antichitate, cel oriental și maniera barocă în care și-a scris opera Dimitrie Cantemir, raportând-o pe aceasta la barocul de tip postmodernist. Studiul demonstrează că în toate cazurile barocul se bazează pe o structură dicotomică. Altfel spus, pe contrarii, antiteze și răsturnări spectaculoase ale cursului narativ. Romanul *Istoria ieroglifică* al lui Dimitrie Cantemir devine, în interpretarea poezilor români moderni și postmoderni, un model de labirint verbal și de proteism al planurilor narrative.

**Cuvinte-cheie:** baroc, sincronizare, interculturalitate, civilizație, existență, ființare, retorică, imaginar, experimentalism, schimbare, fantezie.

Conjugarea esențială a Asiei și Europei se face prin intermediul barocului, manifestat în Antichitatea europeană cu dimensiunile lui asiatice. Specificul *baroc* al Orientului îi prilejuia lui Leo Frobenius o comparație cu specificul *clasic* al Africii. Barocul oriental se relevă în special în frumusețea fastuoasă a stofelor înflorate, în liniile fantastic de moi ale picturilor și sculpturilor, în rafinamentul amețitor al armelor bătute în pietre scumpe, al giuvașmerurilor și veșmintelor care par să emane mireme de ambră și ulei de trandafir. Toate acestea evocă poveștile din *O mie și una de nopți*, basmele chinezești, doctrinele filosofice indiene și formulele magice, impunând dominantă *fastuosului, înfloratului, amețitorului și uluitorului*.

Universalitatea barocului se impune odată cu

intensificarea procesului de conlucrare a popoarelor europene și al tendinței de *eliminare a pierderilor de energii culturale*. „Totul se leagă strâns, observă Edgar Papu, fiindcă obținerea unei asemenea eliminări se bazează tocmai pe anumite cuceriri ce le aduce barocul. Aceste achiziții alcătuiesc laolaltă cea mai spectaculoasă compensație a *strălucirii* la o leziune tot atât de vastă ce afectează nu izolat câte o singură regiune sau un singur focar de civilizație, ca în vechime, ci aproape toate țările și culturile europene, fiindcă acum ele nu *se mai exclud*, ci se implică una pe alta” [1, p. 87-88].

Sincronizarea interculturală prin intermediul barocului culminează în secolul al XVII-lea, care este și secolul lui Cantemir. Marcel Raymond în *Baroque et renaissance poétique* (1955) și *Verté et poésie* (1964) și Jean Rousset în *L'Interieur et e'extérieure* găesc și ei manifestarea culminantă a „principiului baroc” în secolul al XVII-lea. Formulele vechi ale barocului se articulează acum într-o vastă și nouă sinteză europeană sau chiar planetară, în care găsim arta „manuelină” portugheză, grandoarea hispanică, „tristețea de amurg” italiană, „furia de grandoare germană”, „strălucirea polemică” franceză, exuberanța cromatică a pictorilor din Țările de Jos. Chiar în timpul aflării lui Cantemir în Rusia lua amploare occidentalizarea barocă a acesteia pe temeiul expresiilor tradiționale bizantice, dar și a acelor de sorginte orientală.

În însuși miezul plin de contradicții al fenomenului Barocului se manifestă *creșterea și descreșterea* pe plan artistic, corelativă *creșterii și descreșterii* pe plan politic, ilustrat de Cantemir.

Spiritul baroc este structural dicotomic, bazându-se pe contrarii, antiteze, alternative, pe răsturnări spectaculoase (a iluziei în deziluzie, a adevărului în minciună, frumosului în urât, a înțelepciunii în nebunie, bunăoară), pe duplicități.

În viziunea barocă se strecoară o sciziune produsă de opoziții care se conciliază totuși în sinteze ambigue și „ironice”: „Materie și spirit, imanență și transcendență, natural și supranatural, teluric și celest, timp și eternitate, trup și suflet, viață și moarte, libertinaj și asceză și alte asemenea situații și alternative specifice baroce: „A muri pentru a nu muri”, „crucificarea este un triumf” etc. Ca și oscilarea între științific și miraculos, irațional și rațional, înțelepciune și naivitate, bine și rău, frumos și urât, *docere și delectare*. În acest sens, Pascal, obsedat de miracol și neant, de „rațiunea” inimii și a intelectului de îngeri și demoni, de infinitul mare și infinitul mic, pare a fi un spirit eminent baroc” [2, p. 231].

Alături de Păun, simbolul ostentației, apare

Circe, zeița metamorfozelor. Aceste două figuri simbolice călăuzesc deschiderea barocului spre clasicism și romantism, el neapărând sub formă pură. Universalitatea sa se sprijină atât pe această deschidere intertipologică, cât și pe depășirea paradigmei epistemologice medievaliste: omul baroc dedublat, dicotomizat și cufundat în autoreflexie psihologică și morală, în introspecție se identifică omului modern și postmodern plăsmuit substanțial din opoziții și fisuri ontologice. Omul clasic preferă forma închisă, în timp ce omul baroc cultivă forma deschisă: „Comparațiile cele mai strânse, nedivagant-eseistice, resping net picturalul și perspectiva în adâncime, acceptă însă realitatea formei deschise și a unității globale, cu accent puternic pe ideea de mișcare (ignorată total de Wölfflin), net opusă stabilității clasice (Marcel Raymond). Alte definiții (pro-puse de Jean Rousset) rețin: instabilitatea (echilibrul care se desface), mobilitatea (opera în desfășurare), metamorfoza (unitatea care se schimbă), dominarea decorului (jocul de iluzii). Soluția finală de sinteză n-o poate da decât esența contradictorie a spiritului baroc, fundamental antitetice [ibid., p. 235].

Circe îl afundă pe omul baroc cantemirian în câmpul existențial tensionat dintre opoziții, dintre lucrurile lumii care se împart în cele *ființaști* și *tâmplătorești*: „În lume, într-aceasta, lucrurile tâmplătore cum vor vini și cum vor cădea, nime dintre muritori deplin și cum sânt cu mintea a le cuprinde poate, nici vreodânăoară cineva rădă, cine adevărului pentru ele fiitoare, afară din tot prepusul, cu socoteala a atinge s-au văzut...” Schimbarea *tâmplătore* are loc într-un „cerc natural și cu neputință de schimbat” („Dumnezeu și natura nu cunosc și nu fac nimic în van, adică fără ordine”). Fortuna (*labilis*) este principiul dominant al lumii, care supune insul „tâmplătore” legii creșterii și descreșterii, urcării și căderii. Acest act dur al subordonării oferă totuși șansa de a pândi „schimbările tâmplărilor” și „îndămânarea vremilor”, ca și șansa căderii în sus (heideggeriene) a „sfârșitului carile în bunătate să plinește” („Toți niște atomuri putredzitoare suntem, toți din nemică în ființă și din ființă în putregiune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămăitoare și în veci stătătoare să țină și ieste, adică sfârșitul carile îi bunătate să plinește”).

Insul „tâmplăresc” cantemirian nu este decât analogul Ființei heideggeriene, după cum putem desprinde clar din *sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago*: „Esența este lucrul care este lucrul care există prin sine însuși; neacționând pentru formarea sa, aceasta se dezvoltă în mod diferit de Ens prin sine și nu acționând diferit pentru formarea sa;

sau Ens este ceea ce prin sine nu poate să fie, dar având o existență în alt sens și toate categoriile se divid din Ens” („Essentia est res per se existens, non egens alterius ad sui constitutionem, differt haec ab ente us vel ipisius definitione patet vg: Ens vel est res per se existens, nec egens alterius ad sui constitutionem, vel Ens, quad per se non potest quaquam omnes categoriae ab ente dividantur”) [3, 4, 5, 6].

*Istoria ieroglifică* devine, pentru poezii români moderni și postmoderni, un model de operă ce se impune prin ciudățenie și unicitate. Nichita Stănescu o aprecia ca „genială și stranie și unică alcătuire în limba română”, aparținând „primului mare și genial scriitor român”, considerat „primul și cel mai mare poet român”. Fantasmagoricul și realul sunt reprezentate în simbioză epico-figurativă: „În lupta dintre inorog și corb din uluitoarea *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, fantasmagoria, realitatea, interpretarea reală și aluzia la real, totul își au o reprezentare (epico-figurativă). Struțo-cămila se compune dintr-un Struț și o cămilă, ea are calitățile unui struț și ale unei cămile. Ea cuprinde logodna de sensuri și simboluri pe care le-ar putea da struțul al lor și cămila cea răbdătoare... O **struțo-cămilă** poate chiar exista și poate să fie percepută senzorial după ce a fost gândită” [7, p. 445-446].

Mașina retorică enormă și complicată, cu numeroase nivele de lectură devansează, după Mircea Cărtărescu, strategiile narative postmoderniste și este model de operă totală, inițiativă și abstrusă, comparabilă (păstrând proporțiile valorice) cu lucrările lui Francesco Colonna, Baltazar Gracián și James Joyce. Curajul experimental, imaginarul luxuriant, construcțiile labirintice, cu adevărat dedalice, ale labirintului narativ pus să producă *meraviglia* și să cufunde totul în inextricabil nu pot să nu stimuleze alinierea programatică și paradigmatică a postmoderniștilor: „Primul „roman” românesc original, scris la sfârșitul secolului al XVII-lea, este probabil și cel mai impresionant experiment prozastic din literatura română de până azi. *Istoria ieroglifică* este o mașinărie retorică enormă și complicată, cu numeroase nivele de lectură, un inventar cvasicomplet al instrumentelor artistice ale vremii, un pamflet politic virulent, un tratat etico-filosofic și un cabinet de stampe, totul coordonat și sincronizat de o minuțioasă alegorie animalieră. Ca să-i găsim echivalențe în proza europeană trebuie să apelăm (fără să facem comparații valorice) la tradiția operelor totale, inițiativă și abstruse, de la *Hypnerotomachia Poliphili* a lui Francesco Colonna la *Criticonul* lui Baltazar Gracián și *Finnegans Wake* de James Joyce, cu care *Istoria ieroglifică* are un aer de familie [8, p. 249-250].

Barocul cantemirian s-ar lega, astfel, direct de postmodernism prin labirintul verbal și prin proteismul narativ la care se adaugă „înalta intelectualitate”: „Această tradiție „barbară” asianică, s-a împletit adesea cu o înaltă intelectualitate pentru a genera scrieri uimitoare, aflate sub semnul manierismului, barocului sau, recent, al postmodernismului. Scrierea lui Cantemir este un vast labirint de cuvinte în care cititorul, atent la fascinantele metamorfoze proteice ale narațiunii, personajelor, obiectelor descrise, se rătăcește cu voluptate. Este greu de citat din această capodoperă. Aleg descripția cameleonului pentru caracterul fantast și hiperrealist în același timp al desenului și mai ales pentru că, mereu în schimbarea de culori și de unghiuri vizuale, cameleonul poate fi o siglă a întregului roman” [ibid., p. 250].

Cameleonul cantemirian este prin excelență o figură barocă, ce trădează un „aer de familie” comun cu proteismul narativ cultivat în cadrul postmodernismului și labirinturile dedaliene de cuvinte caracteristice acestuia.

*Schimbarea de fețe* este a unei teatralități de fond a viziunii asupra unei lumi „tulburate” ieșite din normalitate care este de fapt „o lume pe dos”. E confirmarea observației că barocul se joacă cu sine și, intrat cu voluptate necontrolată în joc, își demască el însuși aparențele, își scoate – adică – măștile pe care le îmbracă sub zodia ludicului.

Schimbarea de culori și unghiuri vizuale face dovada unei identificări alegorice subtextuale, prin alteritate ironică, cu cameleonismul ca fenomen politic și social, dar și moral și psihologic: „Cea din fire floare îi iese albă cu negru picată precum sunt soldzii coștrășului. Iară aminterlea, ori în ce feliu de floare va, într-aceea se poate schimba. Deci, când să mânîe să face verde, când să întristă să face negru, iar când se veselește, roșiu cu galbăn amestecat să face. Așijderea și fără pricină în tot feliu de fețe să schimbă, iar mai vârtos în floarea ce-i sta denainte, hiriș într-aceia să mută. Pricina aceștii puteri ce are, adică din nemică flori și fețe în divuri, în chipuri a-și agonisi, mulți în multe chipuri a o arăta să nevoiesc, însă, pre cât noi sama a-i lua am putut, iese aceasta: Grăunțele cele mănunțele carile în chipul șagriului peste piele îi sânt, filtecarile din patru părți, în patru fețe ieșite din fire vapsit, adică alb, negru, roși și albastru în floarea ceriului, carile sunt vapsele din fire stătătoare. Deci, când va să să facă negru, toți soldzișorii cu partea cea neagră în sus îi întoarce; așijderea când va să se facă roșiu, alalte dedesubt ascundzind, partea soldzișorilor cea roșie deasupra

scoate, și așa la alalte face. Căci toți soldzii, să întorc și precum îi iese voia îi mută. Așijderea când va să mute într-alte fețe, fețele soldzilor amestecă și, în chipul zugravilor, din câteva flori amestecate altă floare scornește”.

Volumul *Discurs asupra Struțocămilei* al poetului Ioan Flora (București, Cartea românească, 1995) prezintă, cu o voluptate irezistibilă a scâldării în „meșteșugul” stilistic cantemirian, niște hipotexte toarse din textul *Istoriei ieroglifice*. Ludicul postmodernist se alimentează, la cel mai înalt grad al conștiinței consubstanțialității și structuralității, din barocul cantemirian. „Atât straniul *personaj* al cărții (domnul Struțocamil, Struțocămila, Stratocamil), mărturisește autorul, cât și poeme ca: *Discurs asupra Struțocămilei*, *Scara cuvintelor ieroglificești*, *Dicționar ieroglific* sau *Discurs asupra somnului și morții* sunt direct tributare cel puțin spiritului, dacă nu și literei acelei fascinante și tulburătoare scrieri care este *Istoria ieroglifică*. De altfel, și întregul reprezentând douăzeci și patru de poeme, pare a se scălda în apele sau legăna în vântul ce vin dinspre ținuturile, cu precădere moralicești, ale *Istoriei...* cantemiriene, drept care autorul s-a văzut, spre marea lui bucurie, obligat să dedice această carte ilustrului cărturar și domn român” [ibid., p. 63].

Pornind de la însăși tehnica barocă a cărții lui Cantemir, de la structura monologică sau dialogală a acesteia și păstrând, astfel, *mitopo(i)etica și* – am spune – *mitopoetica* specifică *discursului „ieroglificesc”*, poetul se angajează într-o operă de *decriptare* pe care o substituie prin cea de *criptare* proprie. Reluările hipotextuale ale *topoi*-lor, procedeele stilistice, limbajului se mărețesc prin îngânări parodice, împingeri în grotesc, prin note ironice fine sau execuții sarcastice necruțătoare.

Ingenieria textualistă și imageria barocă, îmbinată cu una romantică, fac posibilă o construcție ingenioasă de *theatrum mundi*, pus sub semnul ludicului și absurdului. Schimbările de registre și de planuri epice, lirice sunt spectaculoase, notațiile realiste ale concretului banal cedând locul proiecțiilor onirice sau loghicești – filosoficești în spiritul *Istoriei ieroglifice*. Poezul se poate constitui, astfel, dintr-o lungă descriere de alimente și scule dintr-o carte boierească – a lui Miloș: „oale, hârtie,/ sârmă, făină, lemne, iconostas,/ o chivară mică pentru voievod,/ cumpănă, cuie, ceară pentru masă,/ cofeturi pentru colivă,/ prescuri, betea-lă, oglinzi, năut, șerbet,/ sacâz, covoare, candelă, tămâie, bureți,/ clește, rucavițe de bogasiu alb,/ bumbi de argint aurii,/ iarăși o pereche de papuci,/ belciuge, slănină, ștergare, fisticuri...” (*Catastih*).

În alte cazuri procedeul *inventarierii* se îmbo-  
gățește cu termeni filosofici și morali sugerând un  
mecanism ieroglificesc al lumii, al principiilor și  
temeiurilor existențiale ale acesteia: „Apa vie și  
apa moartă sau Puterea de a face bine și rău./ Cu-  
vinte crunte sau legături cu giurământ./ Ieșirea puil-  
lor din pânțele sau Ocara carea peste voie vine./  
Descântecul buiguirii sau Cuvântul și lucrul făcut/  
pe taină și știința altora.../ În lumină ponegri-  
tă – În adevăr, în dreptate nerecunoscătoriu./ Hios sau  
Ostroval care naște copaci cum alții în lume nu se  
află./ Chipul nezugrăvit sau Sfânta năframă./ Mu-  
gurul pădureț în hultoană, Cuvântul rău în inima  
bună./ Inima omului, Rătundz al pământului./ Lip-  
sa nespuselor lumini – Lipsa privelii frumoșilor  
ochi./ Vînerea sau/ Steaua ciobanului, carea întâi  
răsare./ De sus în prăpaste căderea – Din mândrie  
trecerea în ocară./ Groaza datului cuvânt sau Chi-  
zășia pentru datorie./ Pici de jder cu țarnă albă sau  
Blane de sobol și punți cu arginți./ Chip de om cu  
chip de om a vâna./ Voia cuiva cu bani a plini ori a  
întoarce./ Gura Tartarului, Nesațiul lăcomiei./ Pu-  
nerea urechii spre ascultare sau A audzi cât și ce și  
se dă./ Chipurile bodzilor sau Mulțimea strâmbă-  
toșilor./ Potecile până înspre ziuă închise./ Porțile  
Cetății încuiate peste noapte./ Fețele a-și schimba,  
vicleșugul a-și muta./ Neputința întoarcerii firii în-  
spre bine./ Cucușul în vârful turnului, carile după  
vânt se întoarce sau/ Acela ce după vreme își mută  
voia și prieteșugul” (*Dicționar ieroglific*).

În acest discurs textualizat, hermetizat și ezo-  
terizat Dimitrie Cantemir se întâlnește cu Anton  
Pann și Nichita Stănescu într-un arc temporal me-  
dieval – modern/ postmodern al *vorovirii* – *povestei*  
*vorbei* – *necuvintelor*. Alegoria/ parabola Lumii se  
țese din paradoxuri etico/ existențiale, categoriile și  
principiile anunțate sub formă de apolog glisând,  
alunecând unele pe altele și suprapunându-se într-o  
inter-determinare și in-determinare de sens, adică  
neantizându-se.

Hiperbatul cantemirian (=inversiunea, antistro-  
fa) intră în regim metalingvistic nichitastănescian,  
depășind însă nivelul stilistic. Lumea, ca universul  
etic, se întoarce pe dos prin surparea și inversarea  
temeiurilor și principiilor morale.

Totul se proiectează într-o *idee poetică* de Lume.  
Struțocămila e și ea „o idee de pasăre cămilită, o  
idee de cămilă păsărită”: „Ea nu-i și nu-i nici nevăs-  
tuică, nici bătlan./ nici dropie, nici struț, nici cămi-  
lă./ ea fiind o idee doar de pasăre cămilită./ o idee de  
cămilă păsărită./ de trestie pe malul mării cu o sută  
de vârfuri./ întunecând soarele și partea trupului cea  
roditoare” (*Discurs asupra Struțocămilei*).

Realitățile politice recente adaogă chipului sim-  
bolic al Struțocamilului tușe de portretizare grotesc-  
că în spiritul lui Marquez sau Orwell: „Stând cu-  
fundat în fotoliul din salon, domnul Struțocamil/ își  
alcătuieste o listă de tabieturi:/ să rătădească, să sughițească, să  
se bată pe burtă/ în fiecare după-amiază de cel puțin  
trei-patru ori;/ să acuze, cu sau fără argumente, să  
dea tare-n ciocoi, adică;/ s-o facă la nevoie pe bufon-  
ul, pe măscăriciul, pe victima/ neajutorată și senti-  
mentală; să conducă o țară cum și-ar lega șireturile  
din mers” (*Visul*).

Omul cantemirian ca om baroc se angajează, în  
dialogul – fie postmodernist, fie mai degrabă post  
heideggerian – despre jocul lumii care se lumește,  
despre rostirea esențială a ființei cu luminile (lumi-  
nișul) și umbrele (întunericul) acesteia, despre text  
(discurs) și intertext (discurs dialogal și multicultu-  
ral cu Altul și cu Alte culturi).

Este o „inginerie textualistă” care încrucișează  
(prin structurare chiasmatică) autoreferențialul can-  
temirian, identificat cu referențialul Inrogului și cu  
gândurile autorului despre *fință* și *fire*, cu referenți-  
alurile în negativ moale celorlalte păsări și animale  
antropomorfizate. E o încrucișare a Lumii normale  
cu Lumea pe dos, reprezentată de acestea din urmă.  
Operația textualistă ar putea fi denumită *pidosni-  
cirea* lumii. Comportamentul anormal al jigăniilor  
sporește *ciudățenia*, *suceala*, teatralitatea comică a  
lumescului (mundanului). Lucrurile lumii sunt „co-  
medii”, se spune în *Divan*...

Vorovirea, care e echivalentul discursului, e fi-  
rească în cadrul autoreferențialului și nefirească în  
cuvântările personajelor-jigăanii. În primul caz vo-  
roavele sunt frumoase, în timp ce în al doilea caz ele  
sunt spurcate, fiind definite și ca basne (cu sens de  
poveste, dar și de ceva neserios).

Esența discursului reflectă în totul esența perso-  
najului care îl rostește. Însuși Numele vorbește des-  
pre firea jigăniei: „Unul dintre cei a firii tălcuitori  
dzice că a numerelor (=numelor) numire și cunoș-  
tință ieste măsura a necunoscutei firi. Iar altul dzice  
că ieste făclia și lumina ființei lucrurilor”. Semni-  
ficativ este în acest sens, numele Struțocămilei:  
„Deci numele Struțocămilei din două numere, din  
Struț adică și din Cămilă alcătuit ieste. Așijderea,  
din două feliiuri, adică din dobitoc și din pasire ieste  
împărțit (însă de ieste în lume pasire ca aceia, carea  
hiriș numai Struț să se cheme). Deci a acestor două  
dihanii hirișii împunând, firea gigăniei pentru ca-  
rea întrebare să face, pre lesne a desface și a cunoaș-  
te vom putea”.

La Cantemir dăm de o delimitare a onticului și  
ontologicului, a raționalului și iraționalului, a con-



știentului și inconștientului: în afară de fire ca „fire” și „natură” găsim „firean” în sens de ființă ce aparține lumii naturale, oamenii muritori fiind denumiți „firești”; „afară din ființă” înseamnă „ireal”, „a fi” existența concretă, „plinul” (în sens ontologic), „a firii natură” semnifică granițele naturii și ale lumii materiale. Pentru „inconștient” este folosită sintagma „afară din toată socoteala și simțirea” [9].

Visul Hamelionului din partea a șaptea a cărții este anume dovada unui sondaj profund al subconștientului personajului care devansează proza onirică modernă. Textualizarea visului ca atare este însoțită de o hipotextualizare prin răstălmăcirea lui. Albert Béguin observa referitor la un vis al lui Georg Christoph Lichtenberg (înmormântarea tragică a unei tinere femei într-un sicriu cu copilul născut mort lângă ea; amănuntul cu copilul îi este amintit de altcineva). Comentariul acesta place pentru modestia sa: între vis și întâmplare obișnuită Lichtenberg stabilește același raport ca între un text original și o traducere: între unul și celălalt e o diferență de limbaj. Interpretare mult mai convingătoare decât a unui psihanalist care vrea să vadă și aici o fantezie uterină și să recunoască în cel de-al treilea nu se știe de ce, pe „tatăl” din complexul Oedip! După părerea mea, Lichtenberg face dovada unei mari înțelepciuni **considerându-și** visele în primul rând drept expresia cu totul deosebită a anumitor trăsături de caracter, a anumitor etape ale aventurii sale spirituale [10, p. 44].

Visul Hamelionului cu aflarea sa pe marginea unei ape între copaci frumoși și umbroși care făceau umbre dese și groase, el orbecăind prin întunecoasa ceață și văzând o zare de foc care ardea în văpăi și se întindea până la nori, cu prezența unei mari jigăanii care păștea cu mare lăcomie jăraticul, căci simțise foame în mațe. Jigania din mijlocul focului era o salamandă care ține un întreg discurs: „O ticăloase, au nu știi că foametei hrana și setei băutura îi este leacul?”

Interpretarea este o *traducere* în sensul observației lui Béguin: „Apa carea curea, pre a cării margine el să primbla, nestătătoare vrème și amestecate dzilele ei sunt; pădurea deasă și ca întunerecul umbroasă, prin carea cu mare nevoie îmbla, mulțimea gloatelor/tulburate; iară negura carea lumina soarelui oprii învăluirea lucrurilor a căroră sfârșit cu ochiul înțelégerii a să videa și a să cunoaște nu să putea; întâi de departe zarea focului vădzută, mici începuturile poftei fierbinți; iară de aproape para înaltă, mărimea poftei și a lucrului din nemică până într-atâta îngroșeat și crescut, cât preste toată lumea véstea i-au ieșit; sulimendrița

carea în jăratecul focului să păștea, statul a toată adunarea carile cu nestânsă poftă spre izbândirea inimilor să hrăniia și cu mare nevoie pentru pofta sa, tot greul și nevoiia a suferi nu să tăgăduia. Așijderea, salamandra de foc precum nebetijită, așé nesăturată, statul lucrului început pentru săvârșire nepărăsit să siléște, nici cineva din cei împotrivică în ceva a-l beteji va putea și pofta atâta de folos îi va fi, cât de binele carile va urma neîndestulit va fi, căci în mare mărime și lucrul și lauda lui va créște. Iară războiul apii nuîrilor cu vârful parăi focului și trăsnetele și plesnetele carile între dânsese să făcé, precum acestor doai monarhii minunate fapte și véstea lucrului ci să va între dânsese isprăvi, peste nuîri va tréce și / preste toate țările și olaturile va méрге; foamea carea din mâncarea salamandrii i s-au scornit, pofta cu carea el spre acela lucru (cu carile vreun amestec nu avea) a să amesteca l-au îndemnat; în chipul ei jeratec a mânca, pentru agonisirea laudii de la monarhiia pasilor (căci para pasirilor zburătoare, iară apa nuîrilor, dobitoacelor la pământ, trăgătoare a fi tâlcuia), în pofta a tot statul lor au întrat. Arsura carea în pântece i s-au scornit, greuimea și nevoia lucrului; leacul pre carile salamandra l-au învățat, adecă oaile șerpelui să bea, mijloacile carile din socoteală și din înțelepciune să nasc (căci șerpele înțelepciunea, iar oaile aflările și mijloacele pre carile înțelepciune le dă tâlcuia), arătându-i, le-au aflat, le-au băut și în pântece puii șerpelui s-au zămislit, socoteala în gând și în inimă au băgat, apoi, ca cum le-ar fi zămislit, la calea lor spre ducerea săvârșitului le-au pus. Prin pântece cu mari dureri i-au născut, adecă preste nedéjdea sa și de unde nici s-au gândit, fapta cu mare bucurie au săvârșit (căci durerile împotriva tâlcuind, veselie și bucurie a fi socotiia). Iară leacul carile împotriva durerii de la Inorog poftiia, prin buiguirea fantazii, visul aievea și durérea adevărată socotind, stricarea aceii bucurii de la nebiruită putérea nepriietinului prin necunoștință cerca. Ce Inorogul leac carile în fine nu să dă, nici undeva să află, spuindu-i, precum lucrul început nicicum a să strica nu va putea, nici asupra aceii bucurii, pre carea sfatul înțeleptăsc au adus-o, vreo întristare împotrivică va putea sta. Acéstea așé toate, după a sa voie Hamelionul tâlcuind, visul în nespună bucurie și în lucrul aievea întorcea. Ce un lucru această înfiptă socoteală oarecum din temelie îi clătiia, căci după voie tâlcul a potrii nu putea. Adecă: pre cornul Inorogului pasirea cea neagră a să pune neputând, cu pénele aripilor frânte, de râpă mai mult prăvălită decât lăsată s-au dat. Așijderea, că el la locul unde Inorogul sta

a să urca și loc a să sui n-au aflat. Ce până mai pre urmă, macar că cu îndoit și prepus gând, însă iarăși pre cât mai aproape de pofta sa a-l aduce au putut, și pre acesta într-acesta chip l-au tâlmăcit. Adecă: pre neprietin moartea de nu-l și va de tot stăpâni, ea într-o parte, spre râpă, adecă spre vrémea necunoscută / lăsându-să, viața strâmtă și nenorocită îi va lăsa, la carea altul nici mai de înainte, nici mai pre urmă de dânsul a viețului nu s-au vădzut, sau în loc strâmt și rău ca acela viața își va petrece, de unde nici el la altul, nici altul la dânsul să margă va putea.”

Cantemir nu se limitează însă la o singură traducere / interpretare a visului oracular al Hamleonului. Visul nu este decât un text care se ramifică în chip baroc în hipotexte. El mai are o tâlcuire în sensul dorit de Hamleon care este „nu numai în cuvintele aieva viclean, ce încă și în vise fantastice dușman”. „Pădurea cea deasă și umbroasă grijea carea pentru pogorârea Inorogului purtam era și îndoința vinirii lui la împreunare însămnă. Salamandra carea în para focului să păștea, vechiul neprieteșug, carile în răutăți au crescut și s-au hrănit. Foametea carea în pânțele mi s-au scornit, jélea carea pentru acest neprieteșug mi-au / vinit și de greu pentru prietini inima mi s-au rănit. Leacul oailor șerpelui, carile mai mare dureri mi-au făcut, vinirea Inorogului pentru a cării neștiință oarece în prepusuri am intrat și ispita cea din dinéoaarea am făcut. Zămislirea și nașterea puilor prin pânțele, nedéjdea vinirii lui și minunată isprăvirea lucrului prieteșugului ce va să să facă. Pasirea cea neagră, carea, de cornul Inorogului neputându-se lipi, cu capul în gios au cădzut, véstea și numele cel rău, carile pre năpaste asupra cinstii Inorogului îl punea, adevărul cunoscându-să, de pre capul lui să va râdica și în prăpatea uitării să va lepăda. Leacul cel peste puțința firii Inorogul îi arăta și într-ace dată sfârșitul visului urma, precum veselii și bucurii carea din isprava lucrului va lua, în lume împotrivic sau în ceva betejitoriu a i să afla nu va putea, și așee tot săvârșitul lucrului în bucurie și inimă bună va rămânea.”

Hamleonul impune tâlcuirea și Șoimului prin „lungi și late vicleșuguri”.

Fantezia debordantă cantemiriană prilejuiește aici spectaculoase transferuri din conștient în inconștient și subconștient, din regimul diurn în cel nocturn al imaginarului și viceversa, iar în plan narativ din ficțional în factual, din stilul direct în cel indirect, din textualizare ca atare în hipotextualizare

și hipertextualizare, adică intertextualizare (prin folosirea frecventă a zicerilor folclorice și a „sentențelor” vechi).

Ceea ce surprinde, din perspectiva teoriilor recente asupra psihismului uman, sunt actualizările și potențializările conștientului și inconștientului. Prezența în contextul visului a Corbului, pasăre simbolizând moartea, care luptă cu Inorogul, imprimă romanului (căci visul Hamleonului este însuși nucleul conceptual al lui) un sens existențial. Cele trei tâlcuiri concentrice se constituie într-o meditație asupra vieții și morții, asupra contingentului supus nimicirii și căderii și transcendentului care este domeniul Inorogului, afinul lui Hyperion.

Utilizând terminologia lui Ștefan Lupașcu, am putea observa faptul marcării finței cantemirene de conștiința conștiinței (cunoașterii) vieții și conștiința conștiinței morții. „... În spațiul închis al psihismului, unde coexistă toate conștiințele antagoniste și contradictorii, potențializându-se și actualizându-se pe jumătate, în starea T, aceste conștiințe se limitează mutual, neexistând decât una în raport cu cealaltă și generând astfel o conștiință a conștiinței morții și a vieții” [11, p. 133].

Aceste două conștiințe dublându-se, se transformă în patru conștiințe și patru inconștiențe. E ceea ce explică cele patru expuneri alegorice ale visului Hamleonului.

### Bibliografie

1. Edgar Papu. Despre stiluri. București, 1986.
2. Adrian Marino. Dicționar de idei literare. I, București, 1973.
3. Constantin Noica. Spiritul românesc în cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan. București, 1978.
4. Constantin Barbu. Rostirea esențială. Craiova, 1985.
5. Gh. Ivănescu. Rolul lui Dimitrie Cantemir în dezvoltarea terminologiei filosofice românești în vol. 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir. București, 1974.
6. Monica Joița. Timp și istorie în opera lui Cantemir, surse, resurse, ecouri. Craiova, 2004.
7. Nichita Stănescu. Fiziologia poeziei. București, 1990.
8. Mircea Cărtărescu. Postmodernismul românesc. București, 1999.
9. Istoria ieroglifică. Iași, 1988, cf. Glosar.
10. Albert Béguin. Sufletul romantic și visul. București, 1970.
11. Ștefan Lupașcu. Universul psihic, Iași, 2000.