AUT, XLVIII, 2010, p. 135-144

MODELE STILISTICE DE ORIGINE FOLCLORICĂ ÎN *ISTORIA IEROGLIFICĂ*

de

Gheorghe CHIVU

„... Poezia nu este efectul direct al acestui efort de elaborare a unui material lingvistic, ci produsul unei *meditații interne,* căreia i se asociază o *meditație asupra limbajului,* devenit mijloc, şi nu scop. Din această perspectivă poetul este un *inovator,* dacă şi întru cât este creator de stări poetice convertite în limbaj."

(Ştefan Munteanu)

1. Deşi, cum credea, în urmă cu mai mult de o jumătate de secol, G. Călinescu, *Istoria ieroglifică* este o operă necitită, pentru că de la primele sale pagini ajunge să fie socotită ilizibilă şi pedantă[1], acestui prim roman original alcătuit în spațiul românesc i-au fost dedicate, îndeosebi în ultimele decenii, numeroase pagini[2].

După ce lectori avizați au căutat o lungă perioadă de timp, chiar la îndemnul lui Dimitrie Cantemir, anecdotica textului, încercând să descifreze componenta biografică a „ieroglifelor" marelui cărturar[3], cititorii moderni, pornind şi ei de la aceleaşi pagini de început ale *Istoriei* (*„Izvoditoriul cititoriului, sănătate!"* f. 5^{r}-6^{v}), au fost din ce în ce mai

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti, 1941, p. 41.

[2] O recentă listă bibliografică de referință poate fi parcursă la finele articolului consacrat marelui scriitor în *Dicționarul general al literaturii române,* II. *C-D,* Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2004, p. 49-50.

[3] „… Cu pomenirea istoriii nu mai mult a streinelor decât a hireşelor case fapte să dezvălesc." (f. 5^{r})

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

atenți la forma scrierii[4], considerând, pe bună dreptate, că aceasta din urmă este cea care dă textului adevărata şi perena valoare.

A fost o evoluție firească în receptarea (încă insuficientă) a unui text în care, chiar de la începuturile răspândirii sale, adică la puțin timp după tipărirea sa târzie[5], au fost detectate numeroase „frumuseți" stilistice. G. Călinescu constata astfel, la mijlocul veacului trecut, existența unor „uimitoare descripții"[6], a unor portrete desenate „cu o finețe orientală"[7]. Fraza, dovadă sigură a faptului că Dimitrie Cantemir „cunoştea toate maşinăriile retoricei"[8], mai limpede, mai atent structurată şi mai echilibrată decât în *Divan*, se remarca adesea printr-o uimitoare „cadență de imperfecte"[9]. Marele învățat, fin cunoscător şi utilizator al limbilor şi culturilor clasice, obținuse, pentru prima dată în scrisul românesc, o proză rimată şi ritmată având o muzicalitate ce transforma micile „eleghii căielnice şi trăghiceşti" în „primele adevărate poeme române"[10].

Scoasă din ansamblul unei literaturi elaborate, la cumpăna veacurilor al XVII-lea şi al XVIII-lea, după rigori stilistice puțin cunoscute contemporanilor noştri şi redactată adesea cu ignorarea, dacă nu în contradicție cu acele rigori, *Istoria ieroglifică* a format în ultimele decenii obiectul unor remarcabile investigații istorico-literare şi lingvistice[11]. Cu toate acestea, primul roman original alcătuit în limba română continuă să fie considerat, după cum formula P. P. Panaitescu, în capitolul consacrat lui Dimitrie Cantemir în tratatul de *Istorie a literaturii române*, „o carte cu multe frumuseți", care „nu este totuşi o carte în întregime frumoasă"[12]. Exprimă, desigur, această formulare o diferență deopotrivă de concepție şi de percepție artistică între scriitorul Cantemir şi cititorul român modern, diferență care nu anulează, ci accentuează, prin permanenta descoperire a unor noi valențe artistice, valoarea de excepție a celei mai surprinzătoare şi mai valoroase creații beletristice alcătuite în literatura română veche.

---

[4] „... Nu atâta cursul istoriii în minte mi-au fost, pre cât, spre deprinderea ritoricească nevoindu-mă, la simcea groasă ca aceasta prea aspră piatră, multă şi îndelungată ascuțitură să fie trebuit am socotit." (f. 5[v])
[5] D. Cantemir, *Opere,* VI, Bucureşti, 1883.
[6] G. Călinescu, *op.cit.,* p. 46.
[7] *Ibidem,* p. 47.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem,* p. 44.
[10] *Ibidem,* p. 47.
[11] A se vedea dintre acestea Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743),* Bucureşti, Editura Minerva, 1975; Manuela Tănăsescu, *Despre* ***Istoria ieroglifică***, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1970; Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978 şi Dragoş Moldovanu, *Dimitrie Cantemir, între umanism şi baroc,* Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2002.
[12] *Istoria literaturii române,* I, Bucureşti, 1964, p. 622.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

2. Operă literară de tip savant, scrisă pentru inițiați, într-o formă ce poate fi considerată, fără teama de a greşi, „cel mai elaborat mod de exprimare nu numai de la finele veacului XVII românesc, dar din toată perioada medievală şi chiar din epoci mai noi”[13], *Istoria ieroglifică* pare incompatibilă cu existența unor influențe folclorice şi, implicit, cu utilizarea unor modele stilistice provenite din folclorul românesc.

Autori diverşi, inițial literați[14], dar apoi şi folcloriști[15] şi chiar lingviști[16], au afirmat însă în repetate rânduri că în paginile cărții există influențe ale folclorului literar românesc. Au fost frecvent menționate (şi o dată chiar publicate în volum separat[17]) „poveşti”, despre care specialiştii domeniului au afirmat ulterior că nu sunt neapărat reflexe ale unor producții populare[18]. Au fost inventariate procedee prozodice considerate a fi apărut sub influența versului popular (între acestea ritmarea şi rimarea prozei, respectiv monorima, frecvent ilustrată prin verb)[19]. Au fost afirmate similitudini între unele imagini utilizate de Dimitrie Cantemir în *Istorie* şi figuri (în special epitetul şi metafora) existente în cunoscutele balade *Miorița* şi *Meşterul Manole*[20].

O analiză atentă a unora dintre pasajele din *Istoria ieroglifică* citate în susținerea acestor atât de interesante afirmații sugerează însă ideea că o parte dintre cei care au căutat influențe folclorice în această creație cultă de la începutul veacului al XVIII-lea au constatat, de fapt, doar existența unor similitudini formale cu diverse specii folclorice actuale. În absența unei demonstrații pertinente, afirmațiile referitoare la „ritmul de colind” al explicațiilor savante formulate de unele personaje[21], la „imaginile şi tehnica stilistică a blestemelor folclorice”[22], la „cadența populară” a unor

[13] N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 75.
[14] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 47; Manuela Tănăsescu, *op. cit.*, p. 167-171.
[15] Al. Bistrițeanu, *Creația populară ca preocupare şi izvor de inspirație la D. Cantemir şi N. Bălcescu,* în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor”, II, 1953, p. 37-39; Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir, etnograf şi folclorist,* în „Revista de etnografie şi folclor”, IX, 1964, nr. 1, p. 92.
[16] Ştefan Giosu, *Elementul popular în opera lui Dimitrie Cantemir,* în „Analele ştiințifice ale Universității «Al. I. Cuza - Iaşi»”, serie nouă, tom XVI, Secțiunea III e, 1970, p. 67-91; idem, *Dimitrie Cantemir. Studiu lingvistic,* Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1973, p. 245-267.
[17] Em. C. Grigoraş, *Dimitrie Cantemir. Poveşti*, Bucureşti, 1933.
[18] Vezi între aceştia Adrian Fochi, *art. cit.,* p. 92.
[19] Al. Bistrițeanu, *art. cit.,* p. 37-39; Şt. Giosu, *art. cit*., 82-85, 88 ; *vol. cit.,* p. 260-261, 264.
[20] Al. Bistrițeanu, *art. cit.,* p. 38-39; Şt. Giosu, *art. cit*., p. 86-87; *vol. cit.,* p. 262-264.
[21] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 45.
[22] Al. Bistrițeanu, *art. cit.,* p. 37.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

„eleghii”[23], respectiv a unor fragmente versificate[24], pot fi considerate de aceea mai degrabă figuri de stil, menite să sugereze cititorului contemporan (al studiilor consacrate *Istoriei ieroglifice,* nu al *Istoriei* înseşi), prin comparaţie, existenţa în textul comentat a unei anumite tehnici stilistice sau a unui anumit tip de muzicalitate a frazei. Ele au avut, de aceea, în primul rând rostul să creeze asociaţii cu rol explicativ, nu să pună în evidenţă influenţe certe, cărora să le şi probeze existenţa.

3. În această perspectivă, cunoaşterea şi utilizarea folclorului de către Dimitrie Cantemir par să fie argumentate în mod indiscutabil doar prin informaţiile cuprinse în scrierile cu caracter ştiinţific ale domnitorului savant. Iar *Descriptio Moldaviae* este adusă constant în discuţie în această chestiune[25]. Capitole întregi ale acestui tratat, solicitat lui Dimitrie Cantemir de Academia din Berlin al cărei membru era, oferă surprinzătoare consideraţii asupra obiceiurilor de logodnă, de nuntă sau de înmormântare. Scriind despre religia românilor trăitori în spaţiul moldovenesc, savantul redactează note mai mult decât interesante despre tradiţii şi producţii folclorice precum *ursitele, sânzienele, paparudele, Zburătorul*, respectiv *doinele, colindele, „legăturile”, dezlegăturile, farmecele* sau *descântecele*[26]. Prin *Descriptio Moldaviae*, lucrare de pionierat, nu numai pentru spaţiul românesc, în folcloristică şi etnografie, dar şi în geografie, ştiinţele naturii, arheologie şi chiar în lingvistica comparată şi în dialectologie, lucrare de sinteză, uimitoare într-o epocă în care descrierea în succesiune a faptelor şi evenimentelor dădea nota dominantă a textelor, lumea ştiinţifică europeană lua, spre exemplu, cunoştinţă de oraţia românească de nuntă, transcrisă aproape literal, cu indicaţii de regie şi cu explicaţii interesante pentru studiul mentalităţilor. Era un semn de apreciere artistică sau de surpriză în faţa descoperirii unui produs artistic deosebit.

Dimitrie Cantemir, fin şi profund cunoscător al principiilor şi regulilor retoricii, mânuitor dezinvolt al tuturor variantelor exprimării îngrijite, utilizator avizat al limbii vorbite în diverse medii sociale, dornic să înalţe limba română la nivelul limbilor de cultură europene sau, cel puţin, să demonstreze că acest lucru era posibil, nu a putut rămâne indiferent la frumuseţea stilistică a creaţiilor folclorice româneşti. Creaţii aparţinând unui folclor care a asimilat nu o dată mituri, teme, structuri sau

[23] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 47.
[24] *Istoria literaturii române,* I, p. 622.
[25] A se vedea în primul rând Adrian Fochi, *art. cit.,* p. 71-102.
[26] Vezi Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei,* traducere de Petre Pandrea, Bucureşti, 1973, p. 258.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

figuri de largă circulaţie şi de certă proveniență cultă, similare, dacă nu identice, cu multe dintre cele cunoscute de literaturile greacă sau latină.

4. *Istoria ieroglifică* dovedeşte uşurința cu care autorul ei trece de la narațiune, descriere şi portret la demonstrație, discurs ştiințific şi scrisoare de tip oficial, ultimele utilizate desigur, într-un text beletristic autentic, cu intenție dacă nu parodică[27], cel puțin caracterizator ironică. Cantemir cunoaşte în profunzime stilul beletristic elevat, dar şi pe cel specific, potrivit retoricii epocii, genurilor minore. Utilizează cu dezinvoltură toate registrele limbii, adecvându-le savant la situații de comunicare şi la personaje diverse. Posedă ştiința utilizării regulilor retoricii greco-latine, dar are totodată plăcerea „să spună istorii, anecdote şi are limbuția lui Creangă în debitarea zicătorilor populare”[28]. Este conştient de necesitatea modernizării vocabularului utilizat în scrisul literar, dar neologismului, utilizat pur denotativ, îi alătură într-o sinteză unică în jurul anului 1700 termeni populari sau regionali[29], urmărind, prin sonoritatea cuvintelor aflate în succesiune, reliefarea muzicală a frazei[30] sau obținând, dovadă a cunoaşterii profunde a rolului sinonimelor, variația formală a expresiei. Inventează termeni nu neapărat pentru că limba română era o limbă „brudie”, insuficient de matură pentru utilizare artistică, ci pentru că *vita păsărită* şi *pasărea dobitocită*, în toate ipostazele lor (*leu vulturit* şi *vultur leuit*, *iepure prepelițit* şi *prepeliță iepurită*, *cămilă păsărită* şi *pasire cămilită*, *porc peştit* şi *peşte porcit*) permit „demascarea” personajelor „ieroglificeşti”, evidențierea adică, într-o îmbinare de tip antitetic, a opoziției dintre formă şi conținut, dintre aparență şi esență.

5. Putea fi, în aceste condiții, Dimitrie Cantemir insensibil la modelul oferit de creațiile folclorice? Nu la conținutul şi nici la funcția socio-culturală a acestora, ci la forma, la structura stilistică a producțiilor populare? Se pare că nu, de vreme ce orația de nuntă rostită în Moldova în jurul anului 1700 a fost transcrisă în *Descriptio Moldaviae*, după cum s-a

[27] Pentru considerarea mai multor fragmente din *Istoria ieroglifică* drept exemple de utilizare cu intenție parodică a unor structuri specifice stilurilor nonbeletristice ale românei literare vechi, vezi volumul nostru *Limba română de la primele texte până la sfârşitul secolului al XVIII-lea,* Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2000, p. 146-152.
[28] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 47.
[29] Vezi Şt. Giosu, *vol. cit.,* p. 246-252; Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare,* Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 380-386; *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1780),* Bucureşti, Editura Academiei Române, 1997, p. 463-464.
[30] Paulina Cheie, *Aspecte stilistice în* ***Istoria ieroglifică*** *a lui Dimitrie Cantemir,* în *Studii de limbă şi stil,* Timişoara, 1973, p. 32.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

remarcat adesea, aproape literal, cu păstrarea (în echivalare latinească) a tuturor elementelor figurative specifice.

Pledează în acelaşi sens, fapt la fel de bine şi de mult timp remarcat, începutul a două „poveşti" incluse în *Istoria ieroglifică.* Prima debutează cu „Odănăoară era un om sărac, carile într-o păduriță, supt o colibiță era lăcuitoriu" (f. 56[r]); a doua cu „Odănăoară era un boier, carile avea câtăva herghelie de iepe" (f. 61[r])[31]. Similitudinile de organizare sonoră şi de frazare cu începutul basmelor actuale este frapant, iar enunțul are o structură simplă, diferită de modelul savant, specific celor mai multe pagini scrise de Dimitrie Cantemir.

Argumentează aceeaşi idee a utilizării unui model stilistic de tip folcloric şi începutul „eleghiei" Inorogului, inserată în text în momentul în care se află că acesta nu va putea scăpa din „opreala" Crocodilului:

"Munți crăpați, copaci, vă despicați, pietri, vă sfărâmați!

Asupra lucrului ce s-au făcut, plângă piatra cu izvoară, munții puhoaie pogoară, lăcaşele Inorogului, păşunele, grădinele, cernească-se, pălească-se, veştedzească-se, nu înflorească, nu înverdzească, nici să odrăslească, şi pre domnul lor cu jeale, pre stăpânul lor negreale, suspinând, tânguind să pomenească.

Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiți şi-n amar vă primeniți" (f. 261[r])

Acest exemplu de „eleghie căialnică şi trăghicească" a fost apropiat de P. P. Panaitescu de aşa-numitele „trenoi" din literatura grecească a secolelor XV-XVI[32], pe care, desigur, Dimitrie Cantemir le va fi cunoscut în perioada şederii sale la Constantinopole. Nicolae Stoicescu, îngrijitorul ultimei ediții academice a *Istoriei,* remarca[33] asemănarea textului citat cu un fragment din poemul grecesc închinat lui Mihai Viteazul[34], dar şi cu un pasaj din plângerea Fecioarei Maria la crucea lui Iisus Hristos, prezent în *Cazania* lui Varlaam[35], respectiv cu unul din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*[36]. Ştefan Giosu, urmărind sugestii mai vechi, considera însă că, chiar dacă Dimitrie Cantemir a fost influențat de modele din literatura

[31] Vezi pentru acestea şi Şt. Giosu, *vol. cit.,* p. 266-267.
[32] P. P. Panaitescu, în Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* II, Bucureşti, 1965, p. 137, nota 2.
[33] Vezi D. Cantemir, *Opere complete,* IV. *Istoria ieroglifică,* Bucureşti, 1973, p. 368, nota 604.
[34] Vezi pentru acest ultim text D. Russo, *Poema lui Stavrinos,* în *Studii istorice greco-române,* I, Bucureşti, 1939, p. 118, şi, mai nou, *Literatura română veche (1402-1647),* ediție de G. Mihăilă şi Dan Zamfirescu, II, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, p. 218-219.
[35] Varlaam, *Cazania. 1643*, ediție de J. Byck, Bucureşti, 1943, p. 86-87.
[36] *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie,* ediție de Florica Moisil şi Dan Zamfirescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 288.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

greacă sau din scrisul românesc al epocii, „el a turnat tot conținutul în vers de factură populară românească”[37].

Inorogul, rămas fără prieteni şi fără orice sprijin („Ce mângâiare i-au rămas? Nici una. Ce sprijeneală i-au rămas? Nici una. Ce priietin i-au rămas? Nici unul.”), prins, fără nicio speranță de salvare, în „măiestriile” întinse de Hameleon, putea numai să „bocească”, cerând lumii întregi, părtaşă anterior la bucuriile sale, să se întristeze. La fel de bine, putea însă, în „eleghia” din care am citat, să încerce o salvare prin descântec. Iar structura fragmentului anterior reprodus (invocația inițială, de adresare, partea mediană, narativă şi apoi hortativă, şi partea finală, imperativă) se aseamănă până la identificare cu aceea a unui descântec de boală.

Iată spre argumentare o variantă a unui astfel de text folcloric din *Descântecele românilor,* colecția alcătuită de Artur Gorovei:

“*Brâncă albă, etc., ieşi de la Cutare, etc.*

A plecat patru sfinți la vânătoare: sfântul Gheorghe, sfântul Dumitru, sfântul Haralambie şi sfântul Mina. La vânătoare a plecat şi nimica n-a vânat, numai caii şi-a înțepat. Nici i-a-nțepat, nici nu i-a durut, nici n-a obrintit, nici nu s-a spuzit, nici sânge n-a curs, nici coptură n-a strâns. Aşa şi pe Cutare nici să nu-l înjunghie, nici să nu se umfle, nici să nu obrintească, nici sânge să nu curgă, nici coptură să nu strângă.

Soare mare, soare mic, soare apune, soare n-apune, soare de 99 de zări, ia-ți zările, ia-ți umflăturile, ia-ți junghiurile, durerile şi brânca neagră de la Cutare !

Cum se răpune soarele de pe cer, aşa să se răpună toate boalele de la Cutare”[38].

Dimitrie Cantemir a pornit, foarte probabil, în redactarea „eleghiei” Inorogului, de la un astfel de model folcloric, stilizându-i structura, concentrând-o şi scoțând în evidență verbul, atât pentru valorile sale, potențate în utilizarea fără marca specifică *să*, cât mai ales pentru rolul acestuia de ordonator într-o frază ritmată şi rimată. A adăugat desigur figuri inexistente în ipoteticul model, unele obişnuite, aproape catacretice (*negreale, amar*), altele excepționale prin valoarea de sugestie şi prin originalitate (*ochiuri de cucoară – limpedzi izvoară*), totul pentru a amplifica valențele incantatorii ale structurii. O structură a cărei rostire trebuia să aibă ca efect o dorită „descântare”, de vreme ce Inorogul fusese „viclenit” de cineva care „de la babele schithilor toate meşterşugurile gheomandiii, hiromandiii şi a necromandiii deplin învățasă” (f. 220^{r}).

Trimite de asemenea spre un text folcloric din aceeaşi serie cu descântecele (a se vedea în special enumerarea cumulativă a părților

[37] Şt. Giosu, *vol. cit.,* p. 273.

[38] Artur Gorovei, *Descântecele românilor,* Bucureşti, 1931, p. 249. Am rearanjat textul publicat de Artur Gorovei, pentru a-i pune în evidență structura internă.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

corpului, respectiv a bolilor care le-ar putea afecta) fragmentul în care Hameleonul îşi argumentează fidelitatea faţă de Inorog prin „aspre blăstămi şi straşnice giurământuri”:

„*Şi pre viaţa mea, o, domnul mieu, dzicea, şi pre credinţa mea, de voi descoperi, de voi grăi sau din mâni, din cap sau din ochi sămn de înştiinţare de voi face, în cap urgie, în ochi orbie, în mâni ciungie să-mi vie ! Şi roada gândului mieu cu amar, cu pelin şi cu venin să mănânc...*” (180^{v}).

Prin asimilare şi reorganizare în stil personal a unor elemente cunoscute din literatura populară trebuie să fi ajuns Dimitrie Cantemir şi la modul de creionare a unora dintre portretele incluse în *Istoria ieroglifică.* Ne gândim spre ilustrare la partea a doua, „pozitivă”, a portretului progeniturii rezultate din căsătoria Cămilei cu Helgea:

„*cu suleaget*[39] *trupul, cu albă peliţa, cu negri şi mângâioşi ochii, cu subţiri degeţealele, cu roşioare unghişoarele, cu molceluşe vinişoarelele, cu iscusit mijlocelul şi cu rătunjor grumăgiorul Helgii*” (f. 89^{r-v}).

Avem în vedere în acelaşi sens portretul masculin imaginat de Hameleon. Bătrânului care s-a „vechit”, s-a „veştedzit” şi „ca florile de brumă s-au ovilit”, i se opune tânărul care

„*nou, vios, vlăgos, ghizdav şi frumos, ca soarele de luminos, ca luna de arătos şi ca omătul de albicios iaste; ochii şoimului, pieptul leului, faţa trandafirului, fruntea iasiminului, gura bujorului, dinţii lăcrămioarelor, grumadzii păunului, sprânceanele corbului, părul sobolului, mânule ca aripile, deagetele ca radzele, mijlocul pardosului, statul chiparosului, peliţa cacumului, unghele inorogului, glasul bubocului şi vârtutea colunului are*” (f. 222^{v}).

De la prima lectură, similitudinile cu unele dintre elementele cuprinse în portretul tânărului din *Mioriţa* par evidente[40]. Trimite spre portretul bărbatului ideal din folclorul românesc, şi el sintetic, construit tot din caracteristici cu caracter superlativ, în primul rând comparaţia cu soarele, cu luna şi cu omătul. Unele metafore (*ochii şoimului, sprânceanele corbului* sau *faţa trandafirului, gura bujorului, dinţii lăcrămioarelor*), surprinzătoare nu doar pentru literatura română din jurul anului 1700, sugerează şi ele, prin modul de construcţie, aceeaşi asociere cu creaţiile populare şi cu limbajul figurativ specific acestora. Dovada certă a utilizării

[39] Considerăm că forma *suleaştec,* existentă exclusiv în ediţia *Istoriei ieroglifice* alcătuită de P. P. Panaitescu şi I. Verdeş, este rezultatul unei transcrieri eronate a cuvântului *suleaget*, notat în texte şi cu variantele *sule(a)ged* şi *sule(a)gec*; cf. D. Cantemir, *Opere complete,* IV. *Istoria ieroglifică,* Ediţie de Stela Toma, Bucureşti, 1973, p. 115. Vezi pentru acestea şi *Dicţionarul limbii române (DLR),* Serie nouă, tomul X, partea a 5-a, Litera *S, spongiar-swing,* Bucureşti, 1994, s.v. *suleget.*

[40] Vezi Al. Bistriţeanu, *art. cit*., p. 38; Şt. Giosu, *vol. cit*., p. 262-263.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

unui model folcloric în realizarea portretului citat o oferă însă compararea textului reprodus mai sus cu notațiile făcute chiar de Dimitrie Cantemir, atunci când prezintă, în *Descriptio Moldaviae,* oraţia rostită la nunți de către starostele peţitorilor:

„Acela ce rosteşte vorbele acestea [adică oraţia] mai adaugă încă vreo câteva alte vorbe cu tâlc şi înflorite, pe care le poate ticlui. Părinții răspund la început că în casa lor n-ar fi venit acest fel de vânat: oaspeții s-au încurcat în urmele pe care au venit, ciuta ar putea fi ascunsă pe la vecini. Iar dacă peţitorii stăruie să li se arate vânatul, atunci se aduce o fată bătrână, urâtă şi îmbrăcată în zdrenţe şi îi întreabă dacă aceasta este ciuta pe care o urmăresc. Peţitorii răspund: *Nu !* şi adaugă că vânatul lor are *plete bălaie, ochi de şoim, dinți ca şiragul de mărgele, buze mai roşii ca cireşele, trup de leoaică, pieptul ca de gâscă, gât de lebădă, degete mai netede ca ceara şi fața mai strălucitoare decât soarele şi luna* (s. n., G. C.)”[41].

Etnograful şi folcloristul Cantemir nu a putut inventa, într-o lucrare ştiințifică precum *Descriptio Moldaviae*, nici figurile şi nici structura portretului fetei evocate în oraţia de nuntă. (Portretul păstrează, de altfel, până astăzi, aceleaşi caracteristici de bază.) Cel mult traducătorul modern al textului latinesc a utilizat alte echivalente lexicale decât cele avute în vedere de Dimitrie Cantemir, fără să poată, însă, ieşi din seriile sinonimice avute în vedere de scriitorul savant. Oraţia de nuntă includea, deci, încă de la 1700, portretul fetei frumoase din folclorul românesc, în timp ce în *Istoria ieroglifică* este cuprinsă o variantă intelectualizată a portretului lui „făt-frumos”. Similitudinile dintre structura şi figuraţia celor două texte nu pot fi întâmplătoare, iar utilizarea modelului folcloric pare a fi, din acest motiv, deasupra oricărei îndoieli.

5. Dovezi ce par a fi greu de contestat argumentează deci ideea că *Istoria ieroglifică* a avut, alături de ilustre modele culte (s-a vorbit cu insistență în primul rând despre influența declarată a *Etiopicelor* lui Heliodor, dar şi despre *Fiziolog, Floarea darurilor* sau *Sindipa*), şi unele modele stilistice selectate din folclorul românesc. Structurile caracteristice unor producții folclorice ca şi limbajul figurativ specific acestora au fost prelucrate în mod evident pentru a corespunde exigențelor estetului Cantemir. Forma lor a fost reorganizată sau parțial modificată, funcțiile originare schimbate sau potențate, iar figurile semantice regândite din perspectiva canoanelor impuse de retorica scrisului elevat din epocă.

[41] Fragmentul este preluat din Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei, ed. cit.*, p. 239 (în traducerea lui Petre Pandrea).

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)

La fel a procedat, un secol şi jumătate mai târziu decât Cantemir, Al. Odobescu, şi el scriitor estetizant, de aleasă şi profundă cultură clasică, interesat deopotrivă de literatura universală şi de aceea scoasă la lumină prin cercetarea şi publicarea folclorului literar românesc. Prelucrarea care a avut drept rezultat admirabilele pagini intitulate, în *Pseudokinegetikos, Feciorul de împărat cel cu noroc la vânat* are similitudini surprinzătoare cu aceea ilustrată în pagini deloc puține din atunci încă necunoscuta *Istorie ieroglifică.*

Structuri de text sau îmbinări prozodice specifice, muzicalitate a frazei realizată prin rimare şi ritmare, limbaj figurativ modificat parțial sub influența culturilor clasice sunt toate argumente pentru utilizarea de către Dimitrie Cantemir a unor modele stilistice de inspirație folclorică în primul roman original al literaturii române.

MODELES STYLISTIQUES D'ORIGINE FOLKLORIQUE DANS L'*HISTOIRE HIEROGLYPHIQUE* (*ISTORIA IEROGLIFICĂ*)

(Résumé)

Des preuves difficiles à contester soutiennent l'idée que Dimitrie Cantemir utilise, dans son roman *Istoria ieroglifică*, a part des illustres modèles cultes (les *Ethiopiques* d'Héliodore, le *Physiologue*, *Fiore di virtù*, *Syndipa*), certains modèles choisis du folklore littéraire roumain. Les structures caractéristiques des productions folkloriques et le langage figuratif spécifique à ce genre de créations sont adaptés par l'auteur aux exigences d'une écriture élevée. Leur forme est refondue ou partiellement modifiée, leurs fonctions originaires changées ou potencées, tandis que leurs figures sémantiques sont repensées dans la perspective des normes tracées par la rhétorique de l'écriture littéraire européenne de l'époque.

BDD-A6455 © 2010 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:35 UTC)