

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, și nu scop. Din această perspectivă poetul este un *inovator*, dacă și întru cât este creator de stări poetice convertite în limbaj.”

(Ștefan Munteanu)

1. Deși, 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 și pedantă¹, acestui prim roman original alcătuit în spațiul românesc i-au fost dedicate, îndeosebi în ultimele decenii, numeroase pagini².

După ce lectori avizați au căutat o lungă perioadă de timp, chiar la îndemnul lui Dimitrie Cantemir, anecdotică textului, încercând să descifreze componenta biografică a „ieroglifelor” marelui cărturar³, cititorii moderni, pornind și ei de la aceleași 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*, București, 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, București, Editura Univers enciclopedic, 2004, p. 49-50.

³ „... Cu pomenirea istoriei nu mai mult a streinelor decât a hireșelor case fapte să dezvălesc.” (f. 5^r)

atenți la forma scrierii⁴, considerând, pe bună dreptate, că aceasta din urmă este cea care dă textului adevărata și 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 târzie⁵, 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 fineță orientală”⁷. Fraza, dovadă sigură a faptului că Dimitrie Cantemir „cunoștea toate mașinăriile retorice”⁸, mai limpede, mai atent structurată și mai echilibrată decât în *Divan*, se remarcă adesea printr-o uimitoare „cadență de imperfecte”⁹. Marele învățat, fin cunoscător și utilizator al limbilor și culturilor clasice, obținuse, pentru prima dată în scrisul românesc, o proză rimată și ritmată având o muzicalitate ce transforma micile „elegii căielnice și trăghicești” în „primele adevărate poeme române”¹⁰.

Scoasă din ansamblul unei literaturi elaborate, la cumpăna veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea, după rigori stilistice puțin cunoscute contemporanilor noștri și redactată adesea cu ignorarea, dacă nu în contradicție cu acele rigori, *Istoria ieroglifică* a format în ultimele decenii obiectul unor remarcabile investigații istorico-literare și lingvistice¹¹. 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 totuși o carte în întregime frumoasă”¹². Exprimă, desigur, această formulare o diferență deopotrivă de concepție și de percepție artistică între scriitorul Cantemir și cititorul român modern, diferență care nu anulează, ci accentuează, prin permanenta descoperire a unor noi valențe artistice, valoarea de excepție a celei mai surprinzătoare și mai valoroase creații beletristice alcătuite în literatura română veche.

⁴ „... Nu atâta cursul istoriei în minte mi-au fost, pre cât, spre deprinderea ritoricească nevoindu-mă, la simcea groasă ca aceasta prea aspră piatră, multă și îndelungată ascuțitură să fie trebuit am socotit.” (f. 5^v)

⁵ D. Cantemir, *Opere*, VI, București, 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)*, București, Editura Minerva, 1975; Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, București, Editura Cartea Românească, 1970; Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, București, Editura Minerva, 1978 și Dragoș Moldovanu, *Dimitrie Cantemir, între umanism și baroc*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2002.

¹² *Istoria literaturii române*, I, București, 1964, p. 622.

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

Autori diverși, inițial literați¹⁴, dar apoi și folcloriști¹⁵ și chiar lingviști¹⁶, au afirmat însă în repetate rânduri că în paginile cărții există influențe ale folclorului literar românesc. Au fost frecvent menționate (și o dată chiar publicate în volum separat¹⁷) „povești”, despre care specialiștii domeniului au afirmat ulterior că nu sunt neapărat reflexe ale unor producții populare¹⁸. Au fost inventariate procedee prozodice considerate a fi apărut sub influența versului popular (între acestea ritmarea și rimarea prozei, respectiv monorima, frecvent ilustrată prin verb)¹⁹. Au fost afirmate similitudini între unele imagini utilizate de Dimitrie Cantemir în *Istorie* și figuri (în special epitetul și metafora) existente în cunoscutele balade *Miorița* și *Meșterul 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 personaje²¹, la „imaginile și tehnica stilistică a blestemelor folclorice”²², la „cadența populară” a unor

¹³ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, București, 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 și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, II, 1953, p. 37-39; Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist*, în „Revista de etnografie și folclor”, IX, 1964, nr. 1, p. 92.

¹⁶ Ștefan Giosu, *Elementul popular în opera lui Dimitrie Cantemir*, în „Analele științifice ale Universității «Al. I. Cuza - Iași»”, serie nouă, tom XVI, Secțiunea III e, 1970, p. 67-91; idem, *Dimitrie Cantemir. Studiu lingvistic*, București, Editura Științifică, 1973, p. 245-267.

¹⁷ Em. C. Grigoraș, *Dimitrie Cantemir. Povești*, București, 1933.

¹⁸ Vezi între aceștia Adrian Fochi, *art. cit.*, p. 92.

¹⁹ Al. Bistrițeanu, *art. cit.*, p. 37-39; Șt. Giosu, *art. cit.*, 82-85, 88 ; *vol. cit.*, p. 260-261, 264.

²⁰ Al. Bistrițeanu, *art. cit.*, p. 38-39; Șt. 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.

„elegii”²³, respectiv a unor fragmente versificate²⁴, pot fi considerate de aceea mai degrabă figuri de stil, menite să sugereze cititorului contemporan (al studiilor consacrate *Istoriei ieroglifice*, nu al *Istoriei* înseși), prin comparație, existența 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 asociații cu rol explicativ, nu să pună în evidență influențe certe, cărora să le și probeze existența.

3. În această perspectivă, cunoașterea și utilizarea folclorului de către Dimitrie Cantemir par să fie argumentate în mod indiscutabil doar prin informațiile cuprinse în scrierile cu caracter științific ale domnitorului savant. Iar *Descriptio Moldaviae* este adusă constant în discuție în această chestiune²⁵. Capitole întregi ale acestui tratat, solicitat lui Dimitrie Cantemir de Academia din Berlin al cărei membru era, oferă surprinzătoare considerații asupra obiceiurilor de logodnă, de nuntă sau de înmormântare. Scriind despre religia românilor trăitori în spațiul moldovenesc, savantul redactează note mai mult decât interesante despre tradiții și producții folclorice precum *ursitele*, *sânzienele*, *paperudele*, *Zburătorul*, respectiv *doinele*, *colindele*, „*legăturile*”, *dezlegăturile*, *farmecele* sau *descânțele*²⁶. Prin *Descriptio Moldaviae*, lucrare de pionierat, nu numai pentru spațiul românesc, în folcloristică și etnografie, dar și în geografie, științele naturii, arheologie și chiar în lingvistica comparată și în dialectologie, lucrare de sinteză, uimitoare într-o epocă în care descrierea în succesiune a faptelor și evenimentelor dădea nota dominantă a textelor, lumea științifică europeană lua, spre exemplu, cunoștință de orăția românească de nuntă, transcrisă aproape literal, cu indicații de regie și cu explicații interesante pentru studiul mentalităților. Era un semn de apreciere artistică sau de surpriză în fața descoperirii unui produs artistic deosebit.

Dimitrie Cantemir, fin și profund cunoscător al principiilor și regulilor retoricii, mânător dezinvolt al tuturor variantelor exprimării îngrijite, utilizator avizat al limbii vorbite în diverse medii sociale, dornic să înalțe limba română la nivelul limbilor de cultură europene sau, cel puțin, să demonstreze că acest lucru era posibil, nu a putut rămâne indiferent la frumusețea stilistică a creațiilor folclorice românești. Creații aparținând 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, București, 1973, p. 258.

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

4. *Istoria ieroglifică* dovedește ușurința cu care autorul ei trece de la narațiune, descriere și portret la demonstrație, discurs științific și scrisoare de tip oficial, ultimele utilizate desigur, într-un text beletristic autentic, cu intenție dacă nu parodică²⁷, cel puțin caracterizator ironică. Cantemir cunoaște în profunzime stilul beletristic elevat, dar și pe cel specific, potrivit retoricii epocii, genurilor minore. Utilizează cu dezinvoltură toate registrele limbii, adecvându-le savant la situații de comunicare și la personaje diverse. Posedă știința utilizării regulilor retoricii greco-latine, dar are totodată plăcerea „să spună istorii, anecdote și are limbușia lui Creangă în debitarea zicătorilor populare”²⁸. Este conștient 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 regionali²⁹, urmărind, prin sonoritatea cuvintelor aflate în succesiune, reliefarea muzicală a frazei³⁰ sau obținând, dovadă a cunoașterii 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* și *pasărea dobitocită*, în toate ipostazele lor (*leu vulturit* și *vultur leuit*, *iepure prepelițit* și *prepeliță iepurită*, *cămilă păsărită* și *pasire cămilită*, *porc peștit* și *pește porcit*) permit „demascarea” personajelor „ieroglificești”, evidențierea adică, într-o îmbinare de tip antitetic, a opoziției dintre formă și conținut, dintre aparență și esență.

5. Putea fi, în aceste condiții, Dimitrie Cantemir insensibil la modelul oferit de creațiile folclorice? Nu la conținutul și 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 sfârșitul secolului al XVIII-lea*, București, Editura Univers enciclopedic, 2000, p. 146-152.

²⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 47.

²⁹ Vezi Șt. Giosu, *vol. cit.*, p. 246-252; Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Minerva, 1971, p. 380-386; *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1780)*, București, Editura Academiei Române, 1997, p. 463-464.

³⁰ Paulina Cheie, *Aspecte stilistice în Istoria ieroglifică a lui Dimitrie Cantemir*, în *Studii de limbă și stil*, Timișoara, 1973, p. 32.

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

Pledează în același sens, fapt la fel de bine și de mult timp remarcat, începutul a două „povești” incluse în *Istoria ieroglifică*. Prima debutează cu „Odănoară era un om sărac, carile într-o păduriță, supt o colibiță era lăcuițoriu” (f. 56^r); a doua cu „Odănoară era un boier, carile avea câtăva herghelie de iepe” (f. 61^r)³¹. Similitudinile de organizare sonoră și 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 aceeași idee a utilizării unui model stilistic de tip folcloric și începutul „elegiei” 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 puhoaiie pogoară, lăcașele Inorogului, pășunile, grădinele, cernească-se, pălească-se, veștedzească-se, nu înflorească, nu înverdească, nici să odrăslască, și pre domnul lor cu jeale, pre stăpânul lor negreale, suspinând, tânguind să pomenească.

Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiți și-n amar vă primeniți” (f. 261^r)

Acest exemplu de „elegie căialnică și trăghicească” a fost apropiat de P. P. Panaitescu de așa-numitele „treno” din literatura grecească a secolelor XV-XVI³², pe care, desigur, Dimitrie Cantemir le va fi cunoscut în perioada șederii sale la Constantinopole. Nicolae Stoicescu, îngrijitorul ultimei ediții academice a *Istoriei*, remarca³³ asemănarea textului citat cu un fragment din poemul grecesc închinat lui Mihai Viteazul³⁴, dar și cu un pasaj din plângerea Fecioarei Maria la crucea lui Iisus Hristos, prezent în *Cazania* lui Varlaam³⁵, respectiv cu unul din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*³⁶. Ștefan Giosu, urmărind sugestii mai vechi, considera însă că, chiar dacă Dimitrie Cantemir a fost influențat de modele din literatura

³¹ Vezi pentru acestea și Șt. Giosu, *vol. cit.*, p. 266-267.

³² P. P. Panaitescu, în Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, II, București, 1965, p. 137, nota 2.

³³ Vezi D. Cantemir, *Opere complete*, IV. *Istoria ieroglifică*, București, 1973, p. 368, nota 604.

³⁴ Vezi pentru acest ultim text D. Russo, *Poema lui Stavrinus*, în *Studii istorice greco-române*, I, București, 1939, p. 118, și, mai nou, *Literatura română veche (1402-1647)*, ediție de G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, II, București, Editura Tineretului, 1969, p. 218-219.

³⁵ Varlaam, *Cazania. 1643*, ediție de J. Byck, București, 1943, p. 86-87.

³⁶ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, ediție de Florica Moșil și Dan Zamfirescu, București, Editura Minerva, 1971, p. 288.

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

Inorogul, rămas fără prieteni și fără orice sprijin („Ce mângâiere i-au rămas? Nici una. Ce sprijineală i-au rămas? Nici una. Ce prietin 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 și apoi hortativă, și 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., ieși de la Cutare, etc.

A plecat patru sfinți la vânătoare: sfântul Gheorghe, sfântul Dumitru, sfântul Haralambie și sfântul Mina. La vânătoare a plecat și nimica n-a vânat, numai caii și-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. Așa și 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 și brânca neagră de la Cutare !

*Cum se răpune soarele de pe cer, așa să se răpună toate boalele de la Cutare”*³⁸.

Dimitrie Cantemir a pornit, foarte probabil, în redactarea „elegiei” Inorogului, de la un astfel de model folcloric, stilizându-i structura, concentrând-o și 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 și rimată. A adăugat desigur figuri inexistente în ipoteticul model, unele obișnuite, aproape catacretice (*negreale, amar*), altele excepționale prin valoarea de sugestie și 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 meștersugurile gheomandiii, hiromandiii și a necromandiii deplin învășasă” (f. 220^f).

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

³⁷ Șt. Giosu, *vol. cit.*, p. 273.

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

corpului, respectiv a bolilor care le-ar putea afecta) fragmentul în care Hamelionul își argumentează fidelitatea față de Inorog prin „aspre blăstămi și strașnice giurământuri”:

„Și pre viața mea, o, domnul meu, dzicea, și pre credința mea, de voi descoperi, de voi grăi sau din mâni, din cap sau din ochi sămn de înștiințare de voi face, în cap urgie, în ochi orbie, în mâni ciungie să-mi vie ! Și roada gândului meu cu amar, cu pelin și cu venin să mănânc...” (180^v).

Prin asimilare și reorganizare în stil personal a unor elemente cunoscute din literatura populară trebuie să fi ajuns Dimitrie Cantemir și 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 suleaget³⁹ trupul, cu albă pelița, cu negri și mângâioși ochii, cu subțiri degețealele, cu roșioare unghișoarele, cu molcelușe vinișoarelele, cu iscusit mijlocelul și cu rătunjor grumăgiorul Helgi” (f. 89^{r-v}).

Avem în vedere în același sens portretul masculin imaginat de Hamelion. Bătrânului care s-a „vechit”, s-a „veștedzit” și „ca florile de brumă s-au ovilit”, i se opune tânărul care

„nou, vios, vlăgos, ghizdav și frumos, ca soarele de luminos, ca luna de arătos și ca omătul de albicios iaste; ochii șoimului, pieptul leului, fața trandafirului, fruntea iasiminului, gura bujorului, dinții lăcrămioarelor, grumadzii păunului, sprânceanele corbului, părul sobolului, mâinile ca aripile, deagetele ca radzele, mijlocul pardosului, statul chiparosului, pelița cacumului, unghetele inorogului, glasul bubocului și vârtutea colunului are” (f. 222^v).

De la prima lectură, similitudinile cu unele dintre elementele cuprinse în portretul tânărului din *Miorița* par evidente⁴⁰. Trimite spre portretul bărbatului ideal din folclorul românesc, și el sintetic, construit tot din caracteristici cu caracter superlativ, în primul rând comparația cu soarele, cu luna și cu omătul. Unele metafore (*ochii șoimului, sprânceanele corbului sau fața trandafirului, gura bujorului, dinții lăcrămioarelor*), surprinzătoare nu doar pentru literatura română din jurul anului 1700, sugerează și ele, prin modul de construcție, aceeași asociere cu creațiile populare și cu limbajul figurativ specific acestora. Dovada certă a utilizării

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

⁴⁰ Vezi Al. Bistrițeanu, *art. cit.*, p. 38; Șt. Giosu, *vol. cit.*, p. 262-263.

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*, orația rostită la nunți de către starostele peșitorilor:

„Acela ce rostește vorbele acestea [adică orația] mai adaugă încă vreo câteva alte vorbe cu tâlc și 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 peșitorii stăruie să li se arate vânatul, atunci se aduce o fată bătrână, urâtă și îmbrăcată în zdrențe și îi întreabă dacă aceasta este ciuta pe care o urmăresc. Peșitorii răspund: *Nu ! și adaugă că vânatul lor are plete bălaie, ochi de șoim, dinți ca șiragul de mărgele, buze mai roșii ca cireșele, trup de leoaică, pieptul ca de găscă, gât de lebădă, degete mai netede ca ceara și fața mai strălucitoare decât soarele și luna* (s. n., G. C.)”⁴¹.

Etnograful și folcloristul Cantemir nu a putut inventa, într-o lucrare științifică precum *Descriptio Moldaviae*, nici figurile și nici structura portretului fetei evocate în orația de nuntă. (Portretul păstrează, de altfel, până astăzi, aceleași 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, ieși din seriile sinonimice avute în vedere de scriitorul savant. Orația 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 și figurația 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 și despre *Fiziolog*, *Floarea darurilor* sau *Sindipa*), și unele modele stilistice selectate din folclorul românesc. Structurile caracteristice unor producții folclorice ca și 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).

La fel a procedat, un secol și jumătate mai târziu decât Cantemir, Al. Odobescu, și el scriitor estetizant, de aleasă și profundă cultură clasică, interesat deopotrivă de literatura universală și de aceea scoasă la lumină prin cercetarea și 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 și 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.