

TEORIA RITMURILOR ÎN ARTĂ ȘI POEZIE

1. *Expunere de motive*

Generații întregi de poeți și de cititori de poezie au trăit sub obsesia versificației, a prozodiei și metricii. Aceasta s-a datorat, pe de-o parte, tradiției poeziei antice greco-latine, iar pe de altă parte, insistenței unor instituții academice și a unor școli, curente academizante de a „îndruma” creația poetică spre modelele clasicizate și sigure ale antichității. Bineînțeles, tendința secretă a celor preocupați mai mult de valoare decât de tehnică, deci a celor de calitate presimțită și resimțită, a fost de a respinge canonizarea poeziei, de a o elibera de constrângeri străine spiritului ei. „Recursul la metodă” nu a fost decât formal, eventual tehnic, iar respectul față de canoane nu a generat valoare, ci doar stabilitate în aria „mediocrității aurite”. Inițial, recanonizarea versului a avut darul de a disciplina oarecum poezia, de a oferi, mai cu seamă receptorilor ei, iluzia unui echilibru, iar creatorilor altă iluzie, aceea a distanțării de „vulgaritățile” de limbă și expresie ale Evului Mediu (chiar și de valoarea mai târziu înțeleasă a libertăților poeziei folclorice). Nici Eminescu însuși n-a procedat altfel: a studiat versificația de tip antic (mărturie stau schemele sale prozodice rămase în *Caiete*), a aplicat-o impecabil (*Odă – în metru antic*), a scos practic poezia română din umbra amestecului de folclorism și împrumut de aiurea, dar a revenit, conștient sau nu, dar mai degrabă voluntar, la valorile naturale ale poeziei populare, pe care le-a fructificat și deplasat în aria mării poezii. La acest nivel, firescul elimină nefirescul, dar se conservă în egală măsură liniile de forță ale creației culte. Astfel se confirmă extrem de simpla, dar definitorie și emblematică, și pentru studiul nostru, „formulă”, citată de Roman Jakobson din „profesorul Brandt”: „Nu limba este aceea care e stăpâna poetului, ci poetul este stăpânul limbii”¹. Când citim „poetul”, înțelegem desigur „poezia”, limba fiind formă (anorganică), în timp ce poetul/poezia este structură (organică). Altfel spus, creația autentică vine din interiorul ființei și, eventual, se adaptează cerințelor tehnice impuse de mediul limbii, dar nu se lasă dominată de ele. Exact în această stare s-a aflat dintotdeauna creația folclorică, pe nedrept amendată adesea de către teoreticienii versului, inhibați de șabloanele clasice și de módele clasicizării. Ea și-a văzut de drumul ei, eliberată de impunerile din afară, consacrată de efuziunile interioare și cel mult

¹ Roman Jakobson, *Questions de poétique (sous la direction de Tzvetan Todorov)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 40 (trad. n., ca peste tot, în continuare).

orientată (din sine) spre necesitățile de limbă și simțire ale comunității care a solicitat-o. Târziu, când a fost recunoscută ca atare, în efervescenta renașterilor romantice, s-a dovedit extrem de productivă și s-a așezat la baza întregii evoluții poetice, până în ziua de azi.

Pornind de la cuvintele citate deloc întâmplător de Jakobson, vom considera creația și mai ales produsul ei, poemul, drept un organism viu, cel mult dependent de ființa purtătoare a poetului, dar deseori independent și în măsură a se reconstrui în funcție de modificările succesive ale recepției și percepției exterioare lui. Exemplară în acest sens este tot poezia populară, care nu a fost dată o dată pentru totdeauna, ci a evoluat perfecționându-se, trăind așadar (și murind la un moment dat, așa cum s-a întâmplat în culturile occidentale și cum începe a se observa și în spațiul nostru, abia atunci fixându-se în forme inamovibile, tipărite). Tocmai de aceea nu vom putea fi de partea celor care, spre exemplu, resping varianta lui Alecsandri a *Mioriței* (Adrian Fochi) pe temeiul că poetul a intervenit în forma și lexicul baladei. Dacă tot s-a renunțat la nerozia că folclorul ar fi rodul unei „creații colective”, în favoarea ideii că este rezultatul unor creații succesive ale unor poeți rămași în anonim, atunci Alecsandri este doar unul dintre ultimii creatori ai baladei, atât doar că numele lui este cunoscut. Tot din această rațiune, vom considera că poezia populară este aceea pe care o primim noi azi, pentru că oricum nu avem cum o cunoaște pe cea care exista, trăia în urmă cu secole sau milenii. Mai mult, prin tipărire, ea s-a despărțit aproape definitiv de muzică și, în consecință, nu ne vom lăsa derutați de tonurile muzicale, care și ele vor fi suportat modificări, permutări, substituiri chiar de-a lungul timpului (așa cum se înțelege din studiile muzicologice ale unor Constantin Brăiloiu sau Tiberiu Alexandru). Vom lua drept bază de cercetare textele definitive, cu accentele lor firești, care în *acest* fel se vor transmite, și nu așa cum ne-am putea imagina că au fost acum un secol și mai bine.

Fără îndoială că aderăm la grupul tot mai masiv de cercetători care neagă valabilitatea în actualitate a complicatei prozodii și metrici clasice. De fapt, mai nimeni, și încă de decenii, nu mai acceptă subjugarea poeziei la metafora eminesciană (deja tratată ca atare) a „iambilor suitori” sau a „săltărețelor dactile”. *Esențial pentru poezie considerăm a fi accentul, nu cel simplu, determinat de respirație, ci accentul forte, cel dublat sau triplat de conținut și sens, eliminând toate superficialitățile care aparțin mai mult grafiei decât vorbirii.*

Și cum accentul este semnul decisiv al ritmului, ritmul și valoarea sa complexă ne vor reține atenția. Alte elemente ale versificației – rima, strofa, cezura, metrul în sine – ni se par de la bun început exterioare, facile și prea instituționalizate, deci neinterpretabile. Ele se supun doar unui examen formal și statistic.

2. În gândirea universală

Deși face parte nemijlocit din poezie, fiind sufletul și materia sa esențială, se pare că ritmul a beneficiat de mai multe definiții decât poezia însăși. Fiind considerat, mai cu seamă de filozofi, drept un element esențial al ființării, drept o măsură (gr. *rhythmos* = măsură) a existenței lumii în mișcare (dar chiar și a materiei imobile), definirea ritmului are o istorie egală cu istoria omenirii

civilizate însăși. De la vechile texte biblice sau chineze sau egiptene, trecând prin Aristotel, Pitagora, Platon, prin medievaliști, romantici și până la contemporanii cei mai sofisticăți (românii Matila C. Ghyka, Pius Servien-Coculescu, marcați de numerologie sau matematici superioare neeuclidiene, sau profesorul de la Paris Henri Meschonnic, specializat în sociologia și antropologia ritmului universal), definiția ritmului a trecut de la simplu la complex (cea mai simplă fiind a lui Aristoxenos din Tarent: „Ritmul este o punere în ordine determinată de timpuri”²), traversând absolut toate domeniile științelor (filologie, teorie literară, istorie, medicină, biologie, geologie, politologie, evident filozofie etc.). În ultimul secol problema ritmului a devenit atât de preocupantă, încât s-a simțit nevoia punerii ei în congrese internaționale (primul având loc la Geneva, în 1926), iar bibliografia ei s-a mărit considerabil și pe o paletă infinită a diversității de abordare. Sigur, nu intenționăm nici măcar transcrierea cvasicompletă a acestei imense liste de titluri și nici nu vom relua definițiile în istoricitatea lor, ci ne vom rezuma a selecta mai cu seamă propunerile care interesează obiectul cercetării noastre, cele care ating cu precădere problema *organicității fenomenului ritmic*.

Un prim pas în procesul de multiplicare a noțiunii de ritm este făcut în cadrul școlii numite *Ohrenphilologie*, în care s-a teoretizat că „versul nu există decât în măsura în care este sonor, intim legat de mișcarea generală a poeziei”³. Această idee pornea din considerarea ritmului din perspectiva muzicalității restrictive a poeziei. În jurul anilor '90 ai secolului al XIX-lea, W. Wundt sau A. Potebnea, chiar dacă găseau ritmului un loc foarte modest în economia poeziei (primul considera, spre exemplu, ritmul doar ca „regularitate accentuală”), dădeau o primă lovitură convingerii străvechi că acesta ar aparține structurilor statice⁴.

Despărțirea ideii de ritm de aspectul ei strict formal vine odată cu dezvoltarea studiilor interdisciplinare. Era normal ca prima dintre științe care s-a așezat în calea ritmului formal (rămas ca atare din Antichitate până dincolo de stingerea romantismului) să fie psihologia. Alonso Amado constată că primul care a pus ritmul în ordine psihologică, deci în mișcare organică, a fost germanul E. Meumann, care într-un studiu publicat într-o revistă din Leipzig („Philosophische Studien”), în 1894, cu titlul *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus*, ajungea la concluzia că „ritmul este un proces mental prin care grupăm senzații de sunete în cadrul unui sistem de imagini dispuse pe baze temporale”⁵. Noutatea acestei aserțiuni simple stă tocmai în raportarea ritmului la un proces mai înalt decât cel de tip instinctual și mecanic, așa cum s-a considerat până și în artele poetice din Evul Mediu târziu (Boileau), ca dat impus din exterior,

² Cf. Irina Petraș, *Teoria literaturii. Dicționar-antologie*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p. 386.

³ Iouri Tynianov, *Le vers lui-même. Problème de la langue du vers*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 51.

⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁵ Apud Alonso Amado, *Materie și formă în poezie*. Traducere de Angela Teodorescu-Martin, București, Editura Univers, 1982, p. 300.

prin regulă inviolabilă. Tot din cartea lui Amado aflăm de opinia unui Franz Saran, care surprinde prin trecerea într-un teritoriu labil a unui element (ritmul) care l-ar fi obligat să-l supună unei analize mai riguroase, în conformitate cu faima sa de „teoretician riguros”: „Ritm este acea organizare, plăcută ca atare, a unor elemente senzorial receptibile” (*Deutsche Verslehre*, München, 1907)⁶. În fine, bazându-se pe alte câteva constatări în sfera sensibilității controlate, ale unor Eduard Sievers sau M. K. Smith, emise în jurul anului 1900, Amado conchide similar în 1969, anul apariției operei sale în Spania (Editorial Gredos, Madrid): „Ritmul este de natură emoțională și trebuie considerat înainte de toate înăluntru celui care-l produce, în producătorul lui. Dar ritmul nu este o simplă descărcare și scurgere a emoției; este o structură. [...] ritmul este plăcerea de a organiza temporal elemente sensibile. Plăcerea de a crea o structură”⁷. Ne interesează mai mult ultima parte a definiției sale, asupra căreia autorul însuși va insista pe parcursul lucrării. Dar până la formularea acestei definiții, vizibil influențată de structuralismul la modă în anii '60-'70, formalistii ruși, prin anii '30, au reușit să scoată și ei versificația din perimetrul formelor didactice și să o replanteze tot într-o arie a formelor, dar de tip filozofic. Fructificând sugestiile celor amintiți mai sus (Meumann, Wundt, Saran, Sievers), Iouri Tynianov, în 1923, pune accentul pe ceea ce Saran stabilea ca element de extensie a conceptului de ritm, al doilea dintr-o serie de nouă elemente: „dinamicul, adică progresia graduată a forței (*Stärkeabstufungen*) observabilă într-o serie de sunete”⁸. Chiar dacă menține, în mod explicabil, ritmul în aria metricii, el îl consideră drept o „regrupare dinamică a materialului verbal în conformitate cu o trăsătură accentuală”⁹. Analizând un poem de Pușkin (*Zboară lin zefîrul*), Osip Brik constata, în 1927, că ritmul, deși, strict formal, apare ca trohaic, judecat printr-un așa numit „impuls ritmic”, aparținând desigur interiorității poetului, dar și celei a receptorului sensibil, devine dactilic.

Prin acest concept sintagmatic autorul dizolvă concret capacitatea metricii tradiționale de a analiza poezia¹⁰. În același mod proceda doi ani mai târziu Boris Tomașevski, când spunea: „Câmpul ritmului nu este cel al *compunerii*: e câmpul sunetului real, nu cel artificial al scândării”¹¹. Și el va adera la ideea „impulsului ritmic”, acesta fiind al treilea nivel de manifestare a versului, după cel al structurii sale individuale și după cel al sistemului de relații în care versurile se pun între ele¹². Când în 1927 publicase deja a sa *Teoria literaturii. Poetica*, nu avea la îndemână conceptul elaborat chiar în acel an de Osip Brik, dar intuise desprinderea poeziei de poetica normativă în direcția poezicii funcționale. Definiția sa era mai

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 301.

⁸ Iouri Tynianov, *op. cit.*, p. 62.

⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰ Osip Brik, *Ritmo e sintassi*, în vol. *I formalisti russi. A cura di Tzvetan Todorov*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1968, p. 153-159.

¹¹ Boris Tomashevski, *Sul verso*, în vol. *I formalisti russi...*, p. 192.

¹² *Ibidem*, p. 201.

simplistă: „[...] în poezie ritmul este un moment determinant al construcției, iar în limitele ritmului sunt înglobate sensul și expresia”¹³. Se observă clar cum, prin filtrul gramaticilor structurale, conturul noțiunii de ritm se dilată considerabil, atingând sfera semnificației și a expresivității.

Nu mai pare surprinzător că ritmul intră destul de repede și în câmpul științelor matematice. Pionieratul aparține unor cercetători de origine română. Matila C. Ghyka publica în 1931 și în 1938 două opere fundamentale, în care ritmurile erau considerate în logica numerelor¹⁴. Pornind de la analogia etimologică din limba greacă *ritmos* – *arimos* (= ritm – număr, derivate ambele din verbul *rhein* = „a curge”), savantul se va lansa într-o demonstrație strălucitoare, ajungând pe calea numerelor la „secțiunea de aur” a operelor de artă (după teoria proporțiilor sculpturale și arhitecturale lansată încă din Antichitatea greacă). Ceva mai târziu, în 1952, va relua această teorie, fără a neglija cercetările, realizate chiar mai înainte, de către Pius Servien (Piu-Șerban Coculescu). Astfel, după ce constată că asocierea etimologică amintită „subliniază caracterele comune ale numerelor și ale ritmului ca flux monadic în geneza numerelor [...] și ca flux dinamic cu repetiții sau periodicități în cazul ritmului”¹⁵, admite drept cea mai bună dintre toate definițiile date ritmului de-a lungul epocilor pe aceea a lui Pius Servien din lucrarea *Les Rythmes comme introduction physique à l'Esthétique*, din 1930: „Ritmul este periodicitate percepută. El acționează în măsura în care o asemenea periodicitate deformează în noi curgerea obișnuită a timpului. Astfel, orice fenomen periodic perceptibil simțurilor noastre se desprinde de mulțimea fenomenelor neregulate... pentru a acționa singur asupra simțurilor noastre și a le impresiona într-un fel cu totul disproporționat față de intensitatea redusă a fiecărui element activ”¹⁶. Concluziile lui Pius Servien, reluate de Matila C. Ghyka, sunt dificil de urmărit și de utilizat, din cauza limbajului specific matematic. Dar reținem încă o precizare (demonstrată) a celui dintâi, tocmai pentru a lărgi prin aceasta sfera de acțiune a ritmului: „Noi admitem deci, în principiu, că ori de câte ori vorbim de ritmuri, percepem, mai mult sau mai puțin sigur, numere”¹⁷.

Tot din aceeași rațiune, vom transcrie un citat aparținând probabil unui medic, Ernest Lévy, care, la congresul amintit de la Geneva, emitea încă o acoladă de extensie a noțiunii de ritm: „[...] cele două modele de ritm, cel static și dinamic sau, pentru a fi mai preciși, cadență statică sau metru, și ritmul propriu-zis, dinamic, ne sunt oferite de două valuri fiziologice, cadența aproximativ stabilă a inimii

¹³ Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*. Traducere de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers, 1973, p. 138.

¹⁴ Cf. Matila C. Ghyka, *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, NRF, Gallimard, 1931 (2 vol.) și *Essai sur le Rythme*, Paris, 1938.

¹⁵ Matila C. Ghyka, *Filosofia și mistica numărului*. Traducere de Dumitru Purnichescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 17.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 218.

omenești și ritmul asimetric, dinamic, al respirației, legat indisolubil de sistemul afectiv”¹⁸.

Cât despre Pius Servien, în a sa *Esthétique* (Paris, Payot, 1953), extinde problema ritmului până la marginile universului (ale infinitului, din punct de vedere matematic): „Problema ritmului, această urzeală ascunsă a poeziei, dirijează tot ceea ce este de ordin estetic, și chiar tot ceea ce este viu. Această problemă nu poate fi pusă și rezolvată, decât dacă o abordăm în toată amploarea și în unitatea sa naturală”¹⁹. În această viziune globalizantă, era normal ca savantul să elimine din punctul de plecare argumentele prozodiei clasice, moștenite de secole de la gramaticienii înguști, și să ofere o definiție a ritmului lărgită pe dimensiunea relației secrete dintre matematică și mistică (așa cum a procedat și Matila C. Ghyka): „La poarta de intrare a *Esteticii* mele, eu scriam acum șaptesprezece ani: «Cea mai de preț voluptate a oamenilor este perceperea, sub infinita varietate a lucrurilor, a raporturilor matematice simple. Devenită senzație, ea este artă; devenită concepte, ea este știință: nebuloasă rezolvabilă sau nu a aceluiași univers». Și vom adăuga în particular, insistând asupra aceleiași idei: «Ritmul este periodicitate sesizată»; legând astfel în modul cel mai strâns posibil, în aceste două cuvinte, «periodicitate sesizată», pe de o parte caracterul de lege matematică, pe de altă parte faptul că nu este vorba de a-l observa dezvăluit, în timp ce este analizat; ci de a-l fi descoperit și înțeles”²⁰.

Vom mai reveni asupra ideilor complexe ale celor doi români, dar până atunci vom semnala faptul, extrem de curios, că un mare poet, mistic de profesie, Paul Valéry, a scris o prefață la *Le Nombre d'or* și că purta această carte (scrisă la Tescani, lângă Bacău, cu o dedicație către acest loc și către stăpâna lui, principesa Maria Cantacuzino Rosetti Tescanu, viitoarea soție a lui George Enescu) tot timpul cu el, considerând-o „cartea sa de căpătâi”. Lucrările în cauză n-au rămas sterile, ci, prin intermediul „esteticii informaționale” a lui Max Bense și a grupului *Tel Quel*, au ajuns din nou în România, unde au proliferat sub conducerea profesorului Solomon Marcus²¹, din perspectivă matematică și semiotică, formându-se și o „școală” în acest sens, dintre membrii căreia îi amintim doar pe cei care au avut preocupări de versificație: Mihai Dinu, Irina Gorun²².

Respectând o oarecare ordine cronologică (imperfectă desigur) a acestei dezvoltări noționale, alături de tendința de scientizare excesivă dovedită mai sus, apare, în mod paradoxal (sau nu), o tendință contrară, de spulberare chiar a

¹⁸ *Ibidem*, p. 214.

¹⁹ Pius Servien, *Estetica. Muzică, pictură, poezie, știință*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 106.

²⁰ *Ibidem*, p. 219.

²¹ Cf. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970 (publicată inițial în limba germană cu titlul *Mathematische Poetik*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1973).

²² Cf. *La Sémiotique formelle du folklore. Approche linguistico-mathématique*, sous la direction du professeur Solomon Marcus, Paris, Editions Klincksieck, București, Editura Academiei, 1978.

reperelor științifice, prin intervenția lui Johan Huizinga, cu al său *Homo ludens* (apărut în 1938). Nu este de fapt vorba despre o contrazicere de gen polemic, ci tocmai de o includere a fenomenului ritmului în încă o acoladă, și ea surprinzătoare. Și, la urma urmelor, teoria sa derivă chiar din relația matematică – mistică, substituind pur și simplu primului termen ideea de joc: „Poezia [deci ritmul, n.n.], în funcția ei originală, de factor al culturii timpurii, se naște în joc și ca joc. Este un joc sacru, dar în sacralitatea lui, acest joc rămâne totuși fără încetare la hotarul veseliei, al glumei și al divertismentului. Despre o satisfacere conștientă a nevoii de frumusețe nu este încă, multă vreme, vorba. Această nevoie zace închisă, necunoscută, în trăirea actului sacru, care devine cuvânt în formă poetică și este resimțit ca operă miraculoasă, ca beție, ca extaz”²³.

Dacă Huizinga s-a „jucat”, fie și pe înălțimile gândirii estetice, un cercetător foarte „serios”, Wolfgang Kayser (în 1948), nu mai poate ignora această experiență. El, căutând originile versului, admite, chiar dacă sub un retoric semn de întrebare și între paranteze, „proveniența din dans, respectiv dintr-un mers festiv în ceremoniile religioase”²⁴. Mai apoi se vede obligat să despartă net metrica de ritm, considerând că ele trebuie studiate separat, continuă prin a atribui ritmului proprietăți magice, remarcă faptul că anumiți poeți au resimțit mai întâi ritmul ca o obsesie și după aceea a venit versul (Valéry, Lamartine), oscilează în a-l clasifica între fenomenele naturale și cele specific umane, aderă la implicația factorului timp (făcând referință obligatorie la Aristoxenos), acceptă substratul său senzorial, corelațiile cu fiziologia inimii și chiar legătura cu „firea omului”; caută, în fine, „laimotive ritmice”, configurații ale ritmului și, renunțând definitiv la orice organizare metrică a versurilor, denumește cu atribute naturale fie un „ritm curgător”, fie unul „torențial”, fie unul „constructiv”, fie unul „dansant”²⁵. Intenționând să facă știință exactă, Wolfgang Kayser ajunge să descrie un univers, o ființă, care sunt ritmul, obligându-l la aceasta chiar apropierea științifică față de el.

La fel de interesant este modul cum un Northrop Frye (în 1957), analizând un vers din Shakespeare, după ce constată limpede compoziția lui perfectă în pentametrul iambic (*Ay, but to die and go we know not where*), ajunge să divagheze atât de departe de această evidență: „Dar ascultând versul cu foarte mare atenție, mai putem deosebi și un alt ritm, oracular, meditativ, neregulat, imprevizibil și esențialmente discontinuu, care rezultă din coincidențele interne ale tiparului sonor”²⁶. Fără a fi o definiție propriu-zisă a ritmului, divagația sa convinge asupra unui spațiu derutant, imposibil de controlat, în care ritmul se mișcă singur, oricât s-ar strădui cineva să-l constrângă la ordine.

²³ Johan Huizinga, *Homo ludens*. Traducere de H. R. Radian, Editura Univers, București, 1977, p. 200-201.

²⁴ Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*. Traducere de H. R. Radian, București, Editura Univers, 1979, p. 123.

²⁵ *Ibidem*, p. 343-344.

²⁶ Northrop Frye, *Anatomia criticii*. Traducere în românește de Domnica Sterian și Mihai Spărișu, București, Editura Univers, 1972, p. 340-341.

Ajunși în acest punct de disoluție totală a ideii de ritm, deci în imposibilitate tehnică de a-l defini restrictiv, pare bizară tendința lingviștilor profesioniști, pentru care avem tot respectul, de a readuce ritmul în arii restrânse. Roman Ingarden, structuralist de marcă, a încercat (în 1947) chiar să separe versul de ritm și să reintroducă ritmul în seria formală a rimei, melodiei, considerate împreună ca fenomene fonetico-lexicale, înghesuindu-l între straturi de sunete, semnificații, obiecte reprezentate și cel mult imagini²⁷. Alt structuralist, I. M. Lotman, după ce neagă posibilitatea de măsurare a versului și chiar și ideea de repetare regulată a unor elemente la nivelul ritmului, dă el însuși o definiție, pe care o introduce prin diferențierea categorică a ritmicității versului de ritmicitatea naturii: „Ritmicitatea versului este fie repetarea ciclică a unor elemente diferite în poziții identice, făcută în scopul de a se asimila entități diferite sau a se dezvoltă asemănător în divers, fie repetarea similarului cu scopul de a se dezvoltă caracterul aparent al similitudinii, de a se stabili diferența în asemănător”²⁸. Dincolo de caracterul obscur al acestei aserțiuni (tipărită în 1964), din care se resimte doar voința de limitare, n-am fi înțeles rostul ei, dacă autorul nu l-ar fi comunicat singur, mult mai scurt și de această dată limpede: „Ritmul este în vers un element de diferențiere semantică”²⁹. Este evident, atât Ingarden, cât și Lotman au năzuit să recupereze ritmul de pe căile sale aleatorii și să-l sechestreze în cușca incomodă a semanticii. Vom spune că acțiunea lor, ca și a altor lingviști, care cam văd totul prin unica lor grilă, este valabilă: ritmul parcurge, fără îndoială, și spațiul semanticii, ca și pe cel al semioticii³⁰, dar nu rămâne definitiv acolo.

Interesantă este și incursiunea pe care o face în aria ritmului profesorul ceh Josef Hrabák (în 1964). În studiile sale de versificație, asupra versului vechi ceh, dar și asupra versului în general (autorul are studii chiar și despre prozodia unor poeți români), nu părăsește linia didactică. Susține astfel întregul de sine stătător al versului. Metrul îl înlocuiește formal cu „impulsul metric”, tocmai pentru a putea defini simplist ritmul: „Impulsul metric este condiționat de repetarea sistematică în mai multe versuri a anumitor elemente sonore; această distribuție intenționată a elementelor sonore (care se manifestă sub forma unor repetări) se numește *ritm*”³¹. Am fi renunțat să transcriem această elementară și parțială definiție, dacă ea nu s-ar fi îndreptat spre un alt domeniu de viață, care nici n-a prea fost observat de alți cercetători. Autorul declară că nu poate explica cum a apărut ritmul în viața oamenilor, dar reia o fișă bibliografică valabilă: „După cum susțin cercetările

²⁷ Roman Ingarden, *Studii de estetică*. În românește de Olga Zaicik, București, Editura Univers, 1978, p. 33-37.

²⁸ I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*. În românește de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1970, p. 89-90.

²⁹ *Ibidem*, p. 90.

³⁰ Cf. Paul Miclău, *Semiotica lingvistică*, Timișoara, Editura Facla, 1977, p. 131-138.

³¹ Josef Hrabák, *Introducere în teoria versificației*. Traducere de Anca Irina Ionescu, București, Editura Univers, 1983, p. 30.

contemporane, la originea acestuia s-ar fi aflat receptarea și observarea realității obiective. Multe fenomene se produc în natură cu o anumită regularitate [...]. Simțul ritmicității se creează în conștiința umană pe baza faptului că omul își dă seama de repetarea fenomenelor și, trăind această repetare, ajunge la tendința spre dăinuire³². Împarte apoi, gospodărește, ritmurile în două categorii, „exogene”, exterioare și deci necondiționate și neinfluențabile (cum ar fi ritmul inimii), și „endogene”, adică interioare: „Ritmurile endogene corespund reflexelor condiționate, cu alte cuvinte sunt create pe baza unor legături temporare. Ritmuri condiționate pot deveni orice fel de impulsuri venite din exterior care se repetă regulat. Când le percepe, organismul are tendința de a crea stereotipii. Din această categorie face parte și ritmul versului. Ritmul devine o parte componentă a artei atunci când omul stilizează regularitatea anumitor procese într-un anumit fel (prin mișcări în cazul dansului, prin sunete în muzică, cântec și versuri). Este vorba, bineînțeles, de rezultatul unei evoluții îndelungate, ale cărei origini se pierd în cele mai vechi perioade ale societății umane. Inițial ritmul a fost strâns legat de munca în colectiv, întrucât ritmicitatea mișcărilor ajută la o mai bună coordonare a mișcărilor. În procesul muncii trebuie să căutăm și embrionul versului³³. Epurarea de mistică, de orice magie, de subiectivism (considerate ca elemente ale concepției „idealiste” cu privire la ritm), ne duce cu gândul la o anumită implicare a ideologiei politice de tip materialist-dialectic. E clar că această teorie constrictivă a funcționat perfect în epocă, în spațiul dominat de acea ideologie. Nu putem nega valabilitatea ei strict limitativă și funcționalitatea ei în anumite scopuri și o semnalăm, iată, pentru că dovedește ingerința ritmului în structurile politicului (chiar dacă, în realitate, politicul este cel care produce această imixtiune). Nu este de neglijat nici intrarea timidă în spațiul sociologiei.

Sigur că este greu de stăpânit un asemenea conglomerat de opinii și de orientări. Nici n-am amintit de insistența muzicologilor de a atrage ritmul în aria lor exclusivă de preocupare. Prevalându-se de ritmul obligatoriu al melosului, ei nici c-ar mai accepta o altă perspectivă, decât cea muzicală, pentru stăpânirea ritmului. O sinteză a tuturor acestor dispute, care nici nu au avut cum să se vadă față în față, date fiind distanțele în timp (milenii) și în spațiu (univers) în care s-au desfășurat, pare o utopie. În 1982, apărea totuși la mica editură Verdier din Lagrasse – Paris un impresionant tom de peste 700 de pagini, aparținând profesorului de la Universitatea Paris VIII-ème, Henri Meschonnic, intitulat *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Precedat de alte câteva studii de poetică și dublat de o experiență poetică proprie, tomul în cauză aspiră la o astfel de sinteză. Bineînțeles, formula magică salvatoare pentru o asemenea întreprindere hazardată ar fi fost una inelegantă, dar uzitată adesea: despre problema în cauză s-a spus totul, dar în realitate nimic. Autorul n-a pronunțat așa ceva, dar se subînțelege că era tentat s-o

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, p. 30-31.

facă, din cele două propoziții cu care cartea începe și se sfârșește: „Teoria ritmului este politică”³⁴ și „Ritmul este utopia sensului”³⁵. Când încearcă să parcurgă aproape toate definițiile date ritmului, inclusiv pe cele din diversele dicționare universale, pune drept motto al capitolului respectiv un straniu cuvânt al lui Paul Valéry: „Acest cuvânt «ritm» nu-mi este prea clar. Nici nu-l folosesc vreodată”³⁶. De altfel, din parcurgerea definițiilor din mari lucrări enciclopedice (Littré, Robert, Larousse, Encyclopaedia Universalis, Encyclopaedia Britannica, Brockhaus Enzyklopädie, Kratkaja Literaturnaja Enciklopedja, Enciclopedia filosofica etc.) se vede clar că ele nu au nimic comun cu conținutul noțiunii, ci doar cu forma ei. De reținut că majoritatea acestor dicționare leagă ritmul de ideea de periodicitate. Alăturând acestor definiții didactice reflexiile unor poeți pe aceeași temă, diferențele se dovedesc a fi imense. Iată, Valéry, spre exemplu, în lucrarea sa *Questions de poésie*, din 1935, nu face altceva decât să despartă ritmul de periodicitate. Henri Bergson scoate chiar ritmul din sfera limbajului (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), afirmând că ritmul nu este un element fonetic, ci este chiar „uitarea cuvintelor”. Strădaniile creatorilor s-au îndreptat în permanență spre dizolvarea a ceea ce postulase Aristotel în *Poetica* sa, adică includerea metrului în ființa (nenumită astfel, bineînțeles) ritmului. În ciuda teoreticienilor academizanți (Maurice Grammont, Jirmunski, Thompson sau chiar I. A. Richards ș.a.) tot mai des s-au impus voci care delimitau net metrul de ritm, cum ar fi Seymour Chatman, Samuel Coleridge sau Andrei Belii.

Teza fundamentală a disputei, de partea celor din urmă, era că metrul este o formă secundară de ritm, aparținând limbajului și formelor exterioare, atâta timp cât ritmul este independent chiar și de limbaj, aparținând formelor interioare și devansând chiar și poezia în sine.

Mișcându-se cu discreție, dar și cu siguranță între aceste opinii diverse și contrare, Meschonnic evită să dea o definiție proprie a ritmului. Când spune, ca o concluzie, că „ritmul nu se poate reduce la semn” și că „este mai mult decât ceva pentru auz”³⁷, el scapă de „tentația definirii” și preferă să vorbească despre „critica ritmului” ca fenomen, deducând foarte scurt și definitiv: „Ritmul, ca valoare, și făcând parte integrantă din valoare, organizează discursul”³⁸. De altfel, cam cu acest impuls începe cartea sa, fără a lăsa impresia că tinde spre o definiție: „Mult mai aproape de valoare decât de semnificație, ritmul instalează un fel de receptivitate, un anumit mod de înțelegere, care se interpune greșelii curente a comprehensiunii, aceea a semnului – raționalitatea identificării identice cu rațiunea”³⁹. Pe această direcție ne stabilim și în cercetarea noastră asupra ritmului poeziei populare românești.

³⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse-Paris, Verdier, 1982, p. 9.

³⁵ *Ibidem*, coperta a IV-a.

³⁶ *Ibidem*, p. 149.

³⁷ *Ibidem*, p. 705.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 83.

3. În gândirea românească

Cu toate că studiile specializate de versificație au apărut cu precădere în ultimele două-trei decenii, preocuparea pentru descifrarea tainelor versului românesc este veche. În esență, opiniile scriitorilor și ale teoreticienilor români urmează aceeași traiectorie cu a celor de aiurea. Balansarea între credința în permanența versului de tip antic, bazat pe cantitatea silabelor, și nevoia practică de desprindere din această „obsesie” determină aceeași polemică nedeclarată între părți ca în Franța, Spania, Germania sau Rusia. Chiar dacă istoria acestor dispute nu relevă cine știe ce acte creatoare, ele fiind în general influențate de tot ce s-a scris în alte părți, consemnarea ei, nu doar din succesiunea de cărți, ci și din paginile revistelor, conferă un tablou interesant, în măsură să furnizeze detalii privind specificul versificației românești. Desigur, ne oprim cu precădere asupra problemelor ritmului, deși există studii solide consacrate și altor elemente de versificație, cum ar fi aliterația (Ovid Densusianu, Em. Haivas), rima, metrul în sine, cezura, îngambamentul etc.

Cronicarul Miron Costin este socotit inițiatorul acestor preocupări, deoarece în prefața la poemul filozofic *Viața lumii* (secolul al XVII-lea) a realizat un mic tratat de versificație, care, după Nicolae Cartoian, este „primul de acest fel din literatura noastră”⁴⁰. Aici sunt definite, într-o terminologie de împrumut, unele dintre elementele versificației, printre care măsura, rima și hiatul. N. Cartoian consideră că între aceste observații nu apare problema ritmului, dar N. I. Apostolescu și V. A. Urechia sesizează că este totuși definit, într-o arie mai largă, pe seama prozei poetice sau a frazării textelor bisericesti. Termenul utilizat de cronicar este cel grecesc (*ritmos*), iar pe baza acestuia Apostolescu constată: „Același termen, care în latină înseamnă *numerus*, este folosit de Joachim du Bellay în 1550 în manifestul Pleiadei, *Defence et illustration de la langue française*. Acest termen este propriu și versului, și prozei”⁴¹. Este de semnalat că Miron Costin, vorbind despre „*tărăgănare și scurtare*”, se declară adeptul principiului clasic al cantității silabice, undeva și sub influența versului polonez, care-i era bine cunoscut. O altă încercare de acest fel aparține călugărului Macarie, care în *Gramatica* sa (cca 1769–1774) dedică o parte (a treia) „meșteșugului celui făcătoriu de stihuri a poetice”. La un secol distanță de Miron Costin, Macarie pune încă semnul egalității între versificația latină și cea românească, clasificând vocalele în lungi, scurte și comune⁴². Tot ca pe o parte a gramaticii studiază versificația Ianache (Ienăchiță) Văcărescu, în lucrarea sa *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielelor gramaticii românești* (Râmnic, 1787). Foarte ferm în a susține regulile prozodiei greco-latine, el le încalcă fără să-și dea seama în chiar puținele lui alcătuirii poetice.

⁴⁰ N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, vol. I, București, 1940, p. 171.

⁴¹ N. I. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion éditeur, 1909, p. 34.

⁴² Apud N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 69.

Cel dintâi studiu aparte dedicat versificației românești aparține lui Costache Conachi (1778–1849), de la care a rămas un manuscris cu titlul *Meșteșugul stihurilor românești*⁴³, în șapte capitole. Aici poetul definește silaba, ocsia sau tonos, stihurghia, slovele glăsuitoare și neglăsuitoare, noima sau tâlcul, macroschilia sau lungirea picioarelor. Dă chiar și o definiție a versului: „Acea ce noi numim un stih nu este altceva decât șiruri de cuvinte tot cu o seamă de silabe, tot cu un fel de ocsie și tot într-un fel potrivite la sfârșit”⁴⁴. Până la constituirea versificației românești ca o ramură distinctă a teoriei literaturii mai sunt de semnalat scurtele observații de prozodie ale lui Ion Alexi⁴⁵ și ale lui Iordache Golescu⁴⁶, nesemnificative, de altfel.

N. I. Apostolescu îl numește pe G. Săulescu drept „primul teoretician al versificației române moderne”⁴⁷. Din păcate, însă, scrierea sa din 1830, *Prosodia limbii românești*, s-a pierdut. Au rămas doar niște extrase efectuate de N. Pauletti, păstrate în manuscris⁴⁸ cu titlul *Anotații scoase din Prosodia limbii românești*, datate în martie 1839. Din aceste note ale lui Pauletti deducem o concepție destul de modernă asupra structurii versului, ținându-se cont în primul rând de detașarea lui Săulescu de canoanele versificației antice și de analiza pe teren românesc a principalelor elemente de versificație.

Odată cu apariția primelor periodice de cultură din Țările Române, discuțiile despre vers se precipită și capătă chiar și un caracter polemic. O primă dispută are loc între Gheorghe Asachi și Ion Heliade-Rădulescu. Răspunsul pe care-l dă cel din urmă, în articolul *Un răspuns. Despre metru*, publicat în „Curierul de ambe sexe”, periodul II (1835–1840), aduce unele noutăți în tratarea problemei, chiar dacă la modul contradictoriu, atât de propriu autorului. Pe de o parte, susține limpede că „Românii n-au avut alte metre, decât mai întâi pe cele vechi ale moșilor lor, și mai la urmă pe cele din cântecele naționale”⁴⁹, iar pe de altă parte, crede încă în organizarea ritmului poetic prin succesiunea silabelor lungi și scurte. În sfârșit, pronunță o adevărată lege a versificației românești, valabilă și astăzi, privind mobilitatea accentelor pentru cuvintele limbii române: „Ba încă atât e urechea românului nesuferitoare de odorigirea versului, încât la multe întâmplări jărtfește pronunția unei vorbe și o accentuează aiurea, ca să meargă tactul versului”⁵⁰. În ampla sa lucrare *Cursu de poezie generale*, în cap. *Versificatio*, Ion Heliade-Rădulescu face mai mult o analiză cantitativă a posibilităților de versificare în limba română, regresând însă în ceea ce privește îndrăzneala ideilor. Încercarea de

⁴³ Ms. Acad. Rom. nr. 137, foile 3-22.

⁴⁴ Apud D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, București, 1938, p. 384.

⁴⁵ Ion Alexi, *Gramatica Daco-Romana sive Valachica*, Viena, 1826.

⁴⁶ I. Golescu, *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești*, 1840, partea a IV-a.

⁴⁷ N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁸ Ms. Acad. Rom., nr. 463.

⁴⁹ I. Eliade, *Răspuns. Despre metru*, în „Curierul de ambe sexe”, periodul II (1838–1840), a doua ediție, p. 279; publicat și în „Curierul românesc”, 1839, p. 558-562.

⁵⁰ *Ibidem*.

„scientizare”, sub influența teoriilor italiene, îl conduce pe autor pe drumurile aride ale modelelor antice. Îl domină în același timp alăturarea ritmicii muzicale și decretează restrictiv: „Când însă poetul voiește a-și cânta creațiunile sale, atunci este nevoit a ține, ca și în muzică, o măsură sau un tact, și iată începutul metricii sau al versului” sau: „Versificația dar, nu este poezie, nu este esența unui ideal, ci o formă metrică, în care se copriind regulele de muzică prin care se pot face versurile ca să fie în adevăr versuri” sau și mai net: „Versul dar fiind o cântare, fără măsură nu poate fi vers și nici însuși [sic!] proza”⁵¹.

De o surprinzătoare intuiție sunt în schimb observațiile, chiar dacă nepretențioase ca formă de exprimare, vehiculate în suplimentul transilvan „Foaie pentru minte, inimă și literatură”. Printre altele, Andrei Mureșanu pronunța cea mai categorică detașare de până acum a versului românesc de cel antic: „În poezie ne-am depărtat cu totul de străbunii noștri romani și elini; căci versurile noastre până acum sunt partea cea mai mare cădinte [ritm, n.n.] și rime, care străbunilor noștri le-au fost necunoscute”⁵². Mai semnalăm că la Andrei Mureșanu apare pentru prima dată o definiție corectă a versului alb. Ideile îi aparțin în egală măsură lui George Bariț, care afirmă nu mai puțin categoric: „Sistemele nu suferă că să vi se spuie măcar atâta că regulele cantităților latine nu se mai pot aplica la nicio limbă vie, că limbile romanice, măcar că și ele au silabe lungi, scurte și unele comune, totuși suferă metru anevoie, adecă limbile acestea nu le încapă veșmântul cel strâmt, ostășesc al anticei poezii clasice; că altele pot fi licențele poetice în limbile noastre și cu totul altele au fost la elini și romani”⁵³. Și tot el decretează caracterul propriu, autohton al versificației românești: „Regulele practice pentru poezia noastră se cuprind în sânul limbei și nu este prea greu a le descoperi”⁵⁴.

Mai toți autorii amintiți până în prezent s-au ocupat, mai mult sau mai puțin insistent, de ritm, metru, măsură, rimă, eliziune, de regulă din rațiuni practice, de analiză imediată a unor texte sau fenomene literare. Aprecierile lor, de obicei de inspirație livrescă, didactică, sunt doar de natură constatativă și nu diferă prea mult de la unul la altul. Primul manual propriu-zis de versificație, în care toate aceste observații de până acum sunt grupate, clasificate și definite, îl datorăm lui Timotei Cipariu: *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, apărută în 1860; este o carte de erudiție și poate de aceea are momente de reținere față de îndrăznelile unor Bariț sau Mureșanu. Rigoarea îl obligă să echilibreze opiniile, dar, chiar pe acest temei, își permite intuiții novatoare, mai cu seamă în ceea ce privește caracterul specific al poeziei române. Demnă de reținut este o observație cel puțin curioasă pentru acea vreme, dar care s-a confirmat în timp, chiar de către cercetători străini

⁵¹ I. Heliade-Rădulescu, *Cursu de poesie generale*, București, Tipographia Lucrătorilor Asociați, 1868, p. LIX–LX.

⁵² Andrei Mureșanu, *Câteva reflexii asupra poeziei noastre*, în „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, 1844, nr. 26, p. 203.

⁵³ George Bariț, *Un discurs asupra versificației noastre*, în „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, 1845, nr. 14, p. 110.

⁵⁴ *Ibidem*.

de faimă: „Românii au limbă, nu numai că au, ci și au una frumoasă, melodică și ca născută pentru poezie”⁵⁵. Afirmatia conține un orgoliu secret, dar dovedit ulterior prin analize fonetice specializate. Diversitatea mult lărgită a sistemului vocalic-consonantic al limbii române depășește adesea capacitatea altor limbi, chiar mai evolute, de a fi expresive în sine, nu doar prin intermediul sensurilor. Tot el explică însă de ce limba românească nu s-a impus între celelalte limbi poetice, arătând că ea „e sălbătică cu elementele străine” „și e sărăcită prin starea socială care a desprins-o pentru multă vreme de literatură”⁵⁶. Probabil că recurgerea la elementele de prozodie antică s-a dorit a fi un impuls de cultivare a limbii, tocmai pentru a-i reda noblețile înnăscute. Astfel, Cipariu se ocupă de metru, pe care-l clasifică după mai multe criterii, dar alături de „metrul prozodic” practicat de greci și de romani și bazat pe silabe scurte și lungi (cantitatea, respectiv „câtitatea”, după expresia sa), determinat fiind de „timpul de pronunțare”, el așază „metrul tonic”, propriu Evului Mediu, bazat pe silabe „înalte (ascuțite)” și „plecate (grele)” și determinat de „spațiul de pronunțare (urcare sau coborâre)”⁵⁷. Această punere în relație a metrului (respectiv ritmului) cu spațiul ni se pare a fi de o previziune surprinzătoare, Cipariu ajungând mult mai devreme la ideea corporalității versului decât teoreticienii altor limbi poetice. Cu oarecare timiditate, el se întreabă asupra unei dileme de versificație, care va revoluționa abia peste un secol concepția asupra valorii ritmului în general și în poezie în special: „Oare nu cumva la unele popoare chiar prozodia s-a acomodat după intonare, nu tonul după cătătate? Nouă ni se pare părerea mai din urmă mai adevărată”⁵⁸. De reținut că Timotei Cipariu face deja o distincție valorică între tonul (accentul) principal și cel secundar, ceea ce iarăși deschide o perspectivă interesantă de judecare a versului. Faptul că în continuare autorul transcrie tipurile de metru conform denotației clasice este o chestiune de erudiție și de nevoie pedagogică. Această terminologie era necesară tocmai pentru a pune teoria literară românească pe o bază de exprimare și interpretare științifică.

Facem observația că, iată, în două reviste din două regiuni diferite, se impun un fel de școli de interpretare, fiecare cu personalitatea ei și cu câte un mentor (Heliade-Rădulescu, Bariț). Pe lângă revista „Albina Pindului”, apare o a treia grupare, inițiată de D. Bolintineanu, unul dintre cei mai buni cunoscători ai teoriei versului din acea vreme, la care aderă un Gr. H. Granda sau un D. Wucici. Mentorul lansează cadrul de discuție, tratând un subiect precum *Poezia română în trecut*, pornind de la ideea adecvării formei la conținut, prin prisma regulilor de versificație⁵⁹. Este surprinzătoare o asemenea propunere la un poet care, se știe, a scris una dintre cele mai riguroase poezii din punctul de vedere al prozodiei, minimalizându-și prin aceasta opera. Ideile sale au proliferat însă, spre exemplu în studiul intitulat *Versificația română*, semnat de Grigore Haralamb Granda. Și

⁵⁵ Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, Tiparul Seminarului Blaj, 1860, p. 75.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 98-102.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁹ Cf. D. Bolintineanu, *Poezia română în trecut*, în „Albina Pindului”, an. I, 1868, nr. 4, 5, 6, 8.

acest autor trăiește o contradicție constructivă: deși se referă la o anume cantitate a silabelor (lungi și scurte), el nu reușește s-o probeze, o pune în legătură cu accentul tonal, excluzând-o deci⁶⁰. O observație remarcabilă pe care o face însă este aceea privind varietatea formelor de accentuare în vers: „accentuarea vocalelor în limba română este foarte variată”⁶¹. Personalitatea lui Bolintineanu este invocată și de către D. Wucici în studiul său *Despre hiat*. Hiatalul, această licență poetică extrem de comentată de poeții de pretutindeni ai secolului XX și studiată la toate nivelurile teoriei versului, este condamnat de Wucici, tocmai pentru că Bolintineanu l-a proscris, excluzându-l din poezia românească, cu o singură excepție (deși în alte limbi el este chiar evidențiat). Wucici își dă însă seama de dificultatea de a evita în cvasitotalitate hiatalul și propune: „Prin urmare ar fi fost de dorit ca, o dată cu represiia utilă a acestei licențe, să se fi excepțiat mai multe cazuri unde contracția vocalelor ce-l urmează este imposibilă”⁶².

Exact cum s-a întâmplat în toate literaturile europene, la fiecare evadare teoretică din perimetrul strict al elasticității prozodice, au apărut contrareacții menite să readucă pe cei îndrăzneți la linia stabilă și verificată în produse poetice garantate. Astfel, un V. Bumbacu realizează, în plină perioadă de încercare de desprindere din haina strâmtă a prozodiei antice, un studiu savant despre *Teoria esametruului*, chiar în paginile revistei patronate de Bolintineanu, în care își explică intenția: „Observând cum că unii poeți încearcă a introduce versul esametric și în poezia română, credem că n-ar strica o desfășurare a regulilor esametrice, cu atât mai vârtos deoarece văzui că esametrele ce le-am cetit până acum în limba română nu sunt făcute după regulile cerute”⁶³. Imediat, de partea cealaltă apare un A. D. Xenopol, cu o opinie foarte liberală. Tipărind în „Convorbiri literare” niște *Încercări asupra versului românesc*, autorul face mai întâi o trimitere șocantă la poezia populară (asupra căreia vom reveni), iar mai apoi se abate fără ezitare de la orice regulă precedentă: „Armonia poetică pentru noile popoare nu se mai află în înșiruirea ritmică a vorbelor, ci în rimă, prin urmare în consonanța fonetică a sfârșitului versurilor, unită cu o oarecare armonie generală, răspândită în vers printr-un sistem de accente”⁶⁴. Dacă pentru prima parte a aserțiunii autorul a fost criticat, și pe drept, a doua parte este o observație remarcabilă.

La „Literatură” lui Alexandru Macedonski teoria versificației a constituit o preocupare permanentă, nu numai pentru conducătorul revistei, dar și pentru unii dintre colaboratorii fideli, cum ar fi Bonifaciu Florescu. În seria sa de articole privind arta versurilor (titlu de rubrică: *Curs de analiză critică*), Macedonski a încercat o parcurgere integrală a problemelor de versificație. Vorbind despre eliziune, impietare, umplutură, cezură, verslibrism etc., poetul a dat definiții dintre

⁶⁰ Cf. Gr. H. Granda, *Versificația română*, în „Albina Pindului”, an. II, 1869, p. 1-2.

⁶¹ *Ibidem*, p. 1.

⁶² D. Wucici, *Despre hiat*, în „Albina Pindului”, an. I, 1868, nr. 9.

⁶³ V. Bumbacu, *Teoria esametruului*, în „Albina Pindului”, an. II, 1869, p. 389.

⁶⁴ A. D. Xenopol, *Încercări asupra versului român*, în „Convorbiri literare”, an. IX, 1875, nr. 3, p. 128-129.

cele mai bune, exemplificând, în același timp, cu versuri din poezia contemporană lui și, în special, conform orgoliului său nemăsurat, din poezia proprie. Dar ideile sale sunt excelente. Mai întâi dăm cu titlu de curiozitate o definiție stupefiantă a poeziei: „[...] poezie se numește tot ce e poezie...”⁶⁵. Formula ne amintește, în treacăt, de o alta, la fel de netă, pe care o uzitează comentatorul principal al operei macedonskiene, Adrian Marino: „scriitor e cel care scrie cărți”. Ceea ce spune în continuare poetul este extrem de actual: „În ceea ce privește versificațiunea, după cum poema trebuie să conțină inima toată, ea trebuie să conțină și metrica toată, începând, în limba noastră, de la versul bisilabic și mergând până la versul de optsprezece silabe, metrica trebuind să fie adaptată genului și ideii”⁶⁶. O asemenea spulberare a canoanelor care prevedeau restrângerea la metrul bisilabic, cel mult trisilabic și la versul cel mult alexandrin (considerat, de regulă, a fi suma a două hexametre) nu s-a mai văzut. Opinia a fost reluată abia în unele studii contemporane, după aproape un secol, și nici atunci cu atâta violență. Ideile lui Macedonski au fost continuate de către Bonifaciu Florescu, altă figură ciudată din cercul „Literaturului”. În această revistă el a publicat articole ca *Despre preciziune* sau *Despre inversiune*, continuând apoi să studieze versul românesc în paginile publicației „Duminică” (1890–1891), unde apar articole ca: *Sonetul*, *Despre sextină*, *Dublul sonet*, *Despre amestecul ritmurilor* etc. De reținut din acest ultim articol este observația privind posibilitatea modificării ritmului în decursul unei singure producții poetice: „Este dar probat că în versificațiunea noastră, sub anumite condițiuni se pot face schimbări de ritm, nu numai în versuri consecutive, ci chiar în același vers”⁶⁷.

Iarăși un pas înapoi a făcut, chiar dacă puțin mai devreme, G. I. Ionescu-Gion cu al său *Manual de poezică generală* (București, 1888) în care, tot din rațiuni didactice, s-au mai emis o dată restricții de genul: „Condițiunea de căpetenie a versului în limba română este următoarea: în orice vers trebuie, este absolută necesitate ca accentul ritmic al versului să nu jignească întru nimic accentul tonic al cuvântului, ba, din contră, pe dânsul să se întemeieze”⁶⁸.

Evident, drept replică, virtuală, nicidecum declarată, un Oswald Neuschotz publică în 1890 în „foița” ziarului „Lupta” o lungă serie de articole cu titlul *Eminescu. Poetica română și formele noi*, în care, de pildă, se emite pentru prima dată cu claritate ideea, pornindu-se chiar de la exemplul eminescian, că „regulele poetice se trag din cântecele populare”⁶⁹ și că „poezia noastră, atât poporană, cât și literară nu cunosc nici hemistiș, nici cezură în sensul strâns”⁷⁰. În această idee O. Neuschotz realizează prima analiză tehnică a versului popular, în termeni

⁶⁵ Al. A. Macedonski, *Curs de analiză critică (III). Despre poemă*, în „Literaturul”, an. II, 1881, nr. 1, p. 543.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 555.

⁶⁷ B. Florescu, *Despre amestecul ritmurilor*, în „Duminică”, an. I, 1891, nr. 16.

⁶⁸ G. I. Ionescu-Gion, *Manual de poezică română*, București, Tipografia Carol Göbl, 1888, p. 21.

⁶⁹ O. Neuschotz, *Eminescu și Lenau*, în „Lupta”, 1890, nr. 1022.

⁷⁰ *Ibidem*.

valabili și astăzi și de care înșine vom ține cont, chiar dacă mai ales muzicologii nu vor să-i admită.

Gheorghe Panu publică în cursul anului 1896 un ciclu de articole în ziarul „Ziua”, în care emite opinii care n-au fost atinse decât peste mai bine de trei decenii și mai târziu, de către mari comentatori (de la Matila Ghyka, la Alonso Amado și la Henri Meschonnic), depășind în curaj pe contemporanii săi E. Meumann, F. Saran sau Arno Holz (pe care-l și citează). N-am fost niciodată tentați de protocronism, dar simpla succesiune a frazelor lui Panu te poate determina să nu neglijezi această teorie lansată, cu scandalul de rigoare, acum vreo două decenii de Edgar Papu. Dar să urmărim ceea ce îndrăznește, cu un secol în urmă, Gh. Panu, cunoscut mai bine ca memorialist, nu ca specialist în prozodie: „Versul își are originea în însăși natura omului. Emoția sufletească produce în mod natural limba ritmată a versului”. (Reamintim că Alonso Amado spunea abia la 1969 că „ritmul este de natură emoțională”). „Oare versul va dura el cât omenirea? Oare felul de poezie în favoare la cei ce se dedau la versificație, fi-va și în viitor tot ceea ce este astăzi? Nădăjduiesc că nu!”; „Poezia va exista cât va exista omenirea, cât creierul va cugeta și inima (expresie populară) va simți. Mă întrebam numai dacă poezia se va servi și în viitor tot de vers, ca de cel mai potrivit instrument poetic și dacă poezia, independent de versificație, va fi de natura și de felul aceleia care ni se dă astăzi ca atare în cele mai multe cazuri. Încă o dată, nădăjduiesc că nu!”; „Versul mult timp a servit admirabil inspirației poetice, astăzi el o omoară”; „Poezia nu are nevoie de un calup social, de cuvinte măsurate și rimate la capăt”; „Versul este în întregul lui o formă superficială și factice, cât despre rimă, nu numai că e artificială, dar, pe lângă că e monotona, este și ridiculă câteodată”; „Versul în forma lui îngustă și supusă la regulile de ritm, rimă nu poate conține idei sau simțiri mai complexe”; „Arta este eternă, iar nu convenționalul din ea; nu încapă îndoială că ceea ce a încântat mii de ani pe om, poate în viitor să nu-l mai delecteze”; „Versul rămâne a îmbrăca sub forma lui numai mici sentimente gentile și trecătoare, oarecare glume și răutăți ale spiritului, descriții și zugrăveli a naturii monotone”; „Poezia este pe cale a se îndruma astăzi sub alte veștminte literare decât acele a vechii versificații”⁷¹. Nu credem că prin aceste premoniții ale sale Gh. Panu ar fi vrut să ceară cu sentință dispariția definitivă a versului, ci doar eliberarea lui de sub teroarea canoanelor incomode și anacronice. Această sentință o va da doar patru ani mai târziu Ștefan Petică, după ce a constatat că versul antic întemeiat pe cantitate a dispărut: „Este prin urmare de prevăzut că și versul modern bazat pe ritm, măsură și rimă va avea aceeași soartă”⁷².

Nu se stătea așadar atât de rău, cât s-ar putea crede, în ceea ce privește capacitatea teoreticienilor (cel mai adesea, practicieni în primul rând) de a analiza corect starea poeziei românești de la acea vreme. Sfârșitul secolului al XIX-lea aduce chiar în atenție un studiu care vizează deja comparatismul și interdisciplinaritatea. Este vorba de volumul lui Ovid Densusianu intitulat *Aliterațiunea în limbile romanice* (Iași, 1895). Studiul, comparatist prin titlu, îmbogățit cu elemente de

⁷¹ Gh. Panu, în „Ziua”, 1896, nr. 1, 13, 18, 22, 29.

⁷² Ștefan Petică, *Transformarea lirice*, în „România jună”, an. II, 1900, nr. 195.

folclor și lingvistică, familiare autorului, reprezintă o contribuție însemnată la precizarea unor caracteristici ale creației poetice românești. Oricum, toate aceste încercări de până acum, unele excesiv de didactice, de o savanterie vetustă, altele naive, unele „științifice” prin intuiție, au avut darul de a deschide perspectivele unei gândiri demne de atenție. În primul rând se remarcă eliberarea treptată de constrângerile unor reguli ce păreau imuabile. Apoi se resimte efectul eforturilor de a aduce preocuparea pentru versificație pe terenul clar al creației românești, renunțându-se la influențele din afară.

Secolul al XX-lea începe, fortuit, nicidecum determinat de delimitarea vreunor epoci, cu o observație de bun-simț a lui Garabet Ibrăileanu: „Ritmul apoi nu e *formă* și nu e indiferent față cu conținutul. El e produs de sentiment. Când tonul psihic ajunge la un diapazon înalt, capătă ritm. [...] Și cum e sentimentul, așa e și mișcarea ritmică a expresiei”⁷³. Opinii importante semnează în primii ani ai secolului XX N. Vojen, D. Evolceanu, Pompiliu Eliade, care nu se pot detașa însă de un anume amatorism. N. Vojen pomenește în treacăt de „arhitectura versului” și pretinde „pluriritmia” versurilor, iar P. Eliade cere ca versul românesc să fie românesc, și nu francez sau german etc. Ovid Densusianu revine și pledează pentru „versul liber”. Peisajul teoretic devine astfel tot mai divers, mai adecvat problemelor reale ale versului. O sinteză a părerilor emise în secolul care tocmai se încheiase realizează Theodor D. Sperantia în lucrarea sa din 1906, *Versificațiunea română și originea ei*. Autorul trece în revistă cam tot ce s-a spus înainte de el, începând cu Heliade-Rădulescu, stabilind eroarea fundamentală a echivalării versificației noastre cu cea antică: „Versificațiunea română e versificațiunea latină; s-a zis demult și, cum s-a zis, a rămas bun zis și crezut. În liniștea acestei credințe, mai toți au căutat ori să explice versificațiunea latină – lărgind calapodul latin ca să între versurile române, ori boțind versurile române, ca să încapă în calapodul latin”⁷⁴. Th. D. Sperantia admite că versificația română vine din cea latină, dar anume din latina vulgară, de unde se trage și limba română. Partea de analiză a celor „trei lucruri principale” din versificația română este însă deficitară sub aspectul terminologiei și al definițiilor. Definițiile în special sunt simpliste. De exemplu: „Ritmul este mersul sau ondulația versului”⁷⁵; „Măsură se numește întinderea versului”⁷⁶; „Rima este potrivirea silabelor care încheie măsura”⁷⁷. Într-o recenzie la această carte, N. I. Apostolescu a observat precaritatea acestor formulări, precum și parțialitatea unor demonstrații⁷⁸.

De altfel, N. I. Apostolescu este, alături de Ovid Densusianu, cel mai avizat cercetător în acest domeniu în anii respectivi. Dar atâta vreme cât Densusianu s-a

⁷³ G. Ibrăileanu, *Curentul eminescian*, în „Noua revistă română”, vol. 3, 1901, nr. 36, p. 554-555.

⁷⁴ Th. D. Sperantia, *Versificațiunea română și originea ei*, București, 1906, p. 3.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁸ N. I. Apostolescu, recenzie la Th. D. Sperantia, *Versificațiunea română și originea ei*, în „Literatură și artă română”, an. X, 1906, nr. 9.

ocupat ocazional de anumite elemente de versificație (în afară de cartea amintită, a mai scris doar câteva articole, precum *Versul liber și dezvoltarea estetică a limbei literare*, în „Vieța nouă”, 1908, nr. 13), celălalt s-a dedicat în totalitate problemelor de versificație. În cronică literară pe care o susținea în revista lui N. Pătrașcu „Literatură și artă română” și în multe alte studii, făcea dese referiri mai cu seamă la versificația românească veche și la teoreticienii ei. Un studiu intitulat inițial *Versificația românească*, publicat în această revistă în 1906, nr. 12, lărgit și tradus în franceză, a devenit cea mai serioasă lucrare de acest gen, lucrare care n-a mai fost depășită până la cele ale lui C. Brăiloiu, L. Gáldi și Vladimir Streinu, în anii '50-'60. *L'ancienne versification roumaine*, publicat la Paris în 1909, este un studiu susținut de o bogată bibliografie de specialitate, precum și de cunoștințe din domeniile învecinate (fonetică, gramatică istorică etc.), fiind, practic, prima lucrare științifică de versificație românească. Ea a fost acuzată de prea mare aderare la opiniile cercetătorilor francezi și de punere în relație de subordonare a versului român față de cel francez. Într-adevăr, autorul acordă credit total unor cercetători care n-au reușit să depășească un stadiu rudimentar de abordare a problemelor (Auguste Dorchain, Adolphe Tobler, Albert Cassagne, N. Guyau ș.a.), dar care au pledat sistematic pentru delimitarea versului modern de versul clasic greco-latin. În privința ritmului, autorul precizează destul de corect că nu se poate vorbi de ritm iambic sau trohaic, deoarece nu dispunem decât formal de iambi sau trohei, ci de ritm de *formă* iambică sau trohaică. O serie de cercetători de mai târziu vor prelua ideea conform căreia formațiunea metrică specifică a versului românesc ar fi *piricul*, în succesiune bipodică, tripodică, tetrapodică ș.a.m.d., cu concluzia că „[...] versul român poate să fie studiat din punct de vedere ritmic (accentual), dar nu din punct de vedere prozodic sau metric”⁷⁹. Definiția pe care o dă ritmului este după A. Dorchain: „Senzația ritmului, adică a unei cadențe agreabile în succesiunea cuvintelor, este cauzată de succesiunea regulată a timpilor tari și a timpilor slabi, sau, dacă vă convine mai mult, a silabelor lovite de accentul tonic și silabelor neaccentuate sau atone”⁸⁰. Afirmția rezistă și a putut fi utilizată tocmai în scopul unei deschideri de metodă. Apostolescu constată și el că rima are „puțină importanță și e aproape inutilă”⁸¹.

Interesantă, mai ales ca studiu specializat, este cercetarea lui Alexandru Bogdan intitulată *Ritmica cântecelor de copii (contribuire la ritmica românească)*, un discurs ținut în 1905 la Academia Română și publicat în „Analele” acesteia. Sugerând preocuparea mai atentă asupra versului popular (consideră insuficiente încercările lui Xenopol), mișcându-se cu ușurință în mai multe domenii și literaturi, autorul dă o definiție a versului care merită a fi consemnată: „Versul este mișcare (stare sunt pauzele versurilor). Și orice mișcare se întâmplă într-un timp oarecare. Versul ca mișcare se înfățișează prin rostirea unei mase de sunete, a silabelor, cari

⁷⁹ N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 6.

⁸¹ *Ibidem*, p. 19.

urmează una după alta, ori întrerupte de pauze. Pentru rostirea acestui șir de silabe e necesară o durată de timp, astfel că fiecărei silabe i se vine o părticică din durata de timp trebuincioasă pentru rostirea unui vers întreg⁸². Sunt utile, de asemenea, precizările sale privind alternanța accentelor, diferențierea lor ca putere etc.

Toate aceste opinii, precum și cele emise sporadic și de G. Ibrăileanu, Sextil Pușcariu, D. Caracostea, Anghel Demetrescu, Al. Velescu, veneau în întâmpinarea noii poezii române (dominată de simbolism la acel început de secol) și aveau menirea de a justifica și certifica ceea ce se realizase deja, adică structurarea poeziei pe alte principii, mult mai libere, mai constructive. Mai toți comentatorii extind viața versului și ritmul ei spre zona psihicului, a simțirii. Al. Velescu, de pildă, comentează astfel rolul versului liber: „Versul liber ne îngăduie să vedem cum iau naștere elementele poetice, cum se succed, se asociază, se recheamă, se îmbină împreună spre a ne reda o stare sufletească ce caracterizează nu numai un anumit fel de a simți și cugeta, ci și un *anumit moment* de simțire și cugetare⁸³”.

De studiile românilor Pius Servien și Matila C. Ghyka am amintit, dar ei aparțin mai cu seamă gândirii europene și au influențat cercetarea românească mult mai târziu.

În cercetările postbelice de pe teritoriul românesc, deschizător de drum este, deloc întâmplător, un francez stabilit de tânăr, din 1924, în România. Este vorba de profesorul clujean Henri Jacquier. Francez prin naștere și studii, a asimilat ulterior limba română până la perfecțiune, fiind astfel posesor al simțirii în două arii ritmice, destul de diferite, chiar dacă au aceeași origine latină. A ținut un curs de versificație și prozodie la Facultatea de Filologie a Universității din Cluj, făcând, bineînțeles, referiri comparative la cele două tipuri de structuri poetice pe care le cunoștea la fel de bine. A publicat în periodice câteva studii de specialitate, care au rămas mai puțin cunoscute, datorită faptului că au fost adunate în volum abia în 1991 (*Babel, mit viu*, ediție îngrijită de profesorul Mircea Muthu, la Editura Dacia). Deși nu s-a putut dispensa de experiența metricii, ideile lui conduceau de pe atunci la o diferențiere calitativă esențială între ritm și metru. Astfel, într-un pertinent studiu apărut inițial în 1953, în revista clujeană „Almanahul literar” (devenită „Steaua”), făcea o aluzie directă la incompatibilitatea creației poetice cu metrica rigidă și la implicația de suflet a ritmului: „Este evident că poetul nu zămislește versurile sale privind cuvintele silabă cu silabă, picior cu picior, după anumite tipare prestabilite în toate amănunțele ei, ci alege doar, înainte de a-și așterne vorbirea lui interioară pe hârtie, forma generală metrică și strofică, pe care o simte mai în concordanță cu ritmul sufletesc care-l frământă; și chiar această alegere nu se desfășoară într-o deplină lumină intelectuală, ci este mai curând rodul unei maturități îndelungate, din penumbra conștiinței⁸⁴”. Recunoaște, în consecință,

⁸² Alexandru Bogdan, *Ritmica cântecelor pentru copii (contribuire la ritmica românească)*, în „Analalele Academiei Române”, seria II, tomul XXVIII, 1905–1906, p. 4.

⁸³ Al. Velescu, *Versul liber și psihologia literară*, în „Noua revistă română”, vol. XIV, 1913, nr. 7, p. 106.

⁸⁴ Henri Jacquier, *Babel, mit viu*. Ediție îngrijită, prefață, antologie, note și comentarii de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 151-152.

superioritatea valorică a ritmului: „Și fiindcă picioarele, emistihurile, metrii, șirul versurilor și strofele se reazemă în ultimă analiză pe ritm, ritmul poate fi privit ca legătura formală, totodată interioară și exterioară, cea mai însemnată”⁸⁵. Ceva mai târziu, în studiul *Considerații despre metrica și ritmul versului*, publicat în limba franceză în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”. Philologia (nr. 1, 1968), dar urmare a acestor convingeri mai vechi, Henri Jacquier dă o definiție a ritmului extrem de largă, după ce stabilește trei norme de bază ale acestuia (durata egală a picioarelor, accentul dominant, stabilitatea timpilor marcați și nemarcați): „Ritmul e alternanța periodică, în aceeași ordine de succesiune, a două sau mai multe fenomene, unul dintre ele impunându-se ca timp dominant. Această definiție e valabilă, de asemenea, pentru toate fenomenele naturale sau ale vieții omenești care se succed și se repetă într-o anumită ordine, determinată de legi obiective. Conștiința noastră, reflectând această serie de fenomene, extrage – grație regularității lor – configurațiile și desenele ritmice”⁸⁶. Vom reține în sensul căutat de noi: ideea apartenenței ritmului la spațiul sufletului, ideea importanței accentului (timpului) dominant și mai ales trimiterea la existența unor „configurații și desene” ritmice. Interesant este și faptul că, în cercetarea sa, autorul înglobează de fapt metrica în aria ritmului, desființând-o practic.

Odată cu dezvoltarea folcloristicii, s-au inițiat cercetări în teren, care au fost urmate de studii atente, dintre care se detașează cele ale lui Béla Bartók și Constantin Brăiloiu. Apărute mai târziu în ediție românească (abia în 1967), rezultatele celui din urmă aparțin în primul rând muzicologiei și suferă, cum am mai spus, de un exclusivism explicabil. *Le vers populaire roumain chanté* face referire exclusivă la ritmica melodică, versul popular fiind în totalitate subordonat muzicii. Din acest motiv doar unele dintre observațiile lui pot fi utilizate în teoria generală a versificației românești. Exactă este, de pildă, clasificarea versurilor cântate în numai două tipuri metrice, tripodia și tetrapodia pirică: „Celor două secțiuni metrice le corespund două scheme metrice (care le determină sau care le prevăd), încât structurile lor sunt practic interșanjabile”⁸⁷. C. Brăiloiu mai explică, în folosul cercetării noastre, inexistența strofelor în versul popular românesc și fixează rolul rimei în această situație: „Succesiunea versurilor nu suferă nici o constrângere care să vizeze vreo orânduire simetrică oarecare. În schimb, rimele unesc un număr, în principiu arbitrar, de versuri în serii asimetrice, în care se inserează la întâmplare versuri albe”⁸⁸.

Deceniul al 7-lea poate fi considerat începutul studiilor de nivel european în materie de versificație românească. Sub influența studiilor structuraliste, versificația a revenit în atenția specialiștilor și chiar și a unui public, e drept, restrâns, încercând să pună ordine în fenomenul poetic din ce în ce mai dizolvant. Poetului Mihai Dragomir i-a revenit rolul de a reintroduce în circuitul criticii de

⁸⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 197.

⁸⁷ C. Brăiloiu, *Opere*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, p. 21.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 79.

poezie noțiunile de versificație. El a susținut în cursul anilor 1961 și 1962, în revista „Luceafărul”, un *Mic dicționar poetic*, pornind chiar de la întrebarea: „Există oare o poetică, o sumă de reguli poetice?”⁸⁹. Răspunsul este în măsură să confirme ceea ce au spus la vremea lor un Valéry sau Claudel: „În afara unui minimum de reguli prozodice, rezumându-se de fapt la număratoarea de silabe, se pare că fiecare poet posedă propria lui artă poetică, elaborată din momentul când talentul devine atent asupra lui însuși și netransmisibilă decât prin epigonism”⁹⁰. Valoarea este pusă, firesc, înaintea tehnicii: „Uneori, poezia rezistă oricărei analize și totuși rămâne neconvingătoare, alteori are defecte vizibile și totuși cucerește publicul”⁹¹. Și așa ceva s-a mai spus, chiar de către unii teoreticieni, nu doar de către poeți. Încercând să fie mai exact, Mișu Dragomir dă chiar o definiție a ritmului, pe care o reținem tocmai pentru vagul ei (structura poetului confruntându-se, natural, cu cea a teoreticianului de ocazie): „Ritmul însă există ca atare, în poezie, și, în afara de așezarea simetrică și periodică a silabelor, consacrată de experiențe poetice milenare, Poezia, pentru a-și face auzit cântecul, trebuie să-și găsească acele cadențe proprii unei anume imagini, să trezească rezonanțe care o individualizează. Aparenta lipsă de ritm, numită cu un termen cam prețios *ritm interior*, se bazează pe cunoașterea sau intuirea multilaterală a factorului ritm și, din acest punct de vedere, o poezie în afara ritmului este de neconceput”⁹². Câteva luni mai târziu, poetul va reveni asupra „prețiosului” termen de *ritm interior*, ajungând la o concluzie aproape metaforică: „Opunând-o unui altfel de ritm, pe care ar trebui să-l numim (deși nimeni n-o face) *exterior*, reiese că *ritmul interior* înseamnă chiar absența ritmului sau, în orice caz, ceva vag, nedefinibil, un fel de duh impalpabil al ritmului”⁹³. Intuitiv, fără a se fi referit la studiile care erau în curs de desfășurare în spațiul european, Mișu Dragomir se înscrie acesteia.

Primul tratat științific de versificație românească este o *Introducere în istoria versului românesc* a maghiarului, bun cunoscător de limbă română, Ladislau Gáldi, apărută în 1971. Acest tratat a fost însă precedat de o altă lucrare a aceluiași autor, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, apărută la Budapesta, în 1964. Cele două opere au aceeași structură, ocupându-se la început de poezia populară, de renașterea românească, apoi de epoca luminilor, de romantism și de clasicism și în final de poezia contemporană. Asupra acestor lucrări ne-am exprimat la data apariției lor⁹⁴, referindu-ne atât la calitățile, cât și la scăderile lor. Analiza lui Gáldi este comparativă și prioritar cantitativă, deși face de la bun început o remarcă de ordin calitativ: „În pofida universalității formelor fundamentale ale versificației europene și a particularităților comune limbilor romanice, nu trebuie să se piardă din vedere că există ceva *esențialmente românesc* în factura versului scris în limba

⁸⁹ Mișu Dragomir, *Mic dicționar poetic*, în „Luceafărul”, an. IV, 1961, nr. 14.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, nr. 15.

⁹³ Idem, în „Luceafărul”, an. V, 1962, nr. 11.

⁹⁴ Cf. Valentin Tașcu, în „Utunk”, 1972, nr. 25; idem, în „Tribuna”, 1972, nr. 46.

acestei ramuri a romanității orientale”⁹⁵. Multe dintre analizele sale sunt utile, altele sunt simpliste sau eronate (mai ales în ceea ce privește inversarea influențelor dintre folclorul român și cel maghiar), dar nu poate fi contestat interesul autorului pentru valoarea versului românesc dintotdeauna.

Vladimir Streinu a surprins critica vremii cu opera sa *Versificația modernă*, publicată în 1966. Este o lucrare de valoare, dar care rămâne în aria istoricității și a analizei la obiect, cu prea rare incursiuni în teorie și fără a se conecta la informația de specialitate care era, la acea dată, destul de bogată.

Deși apare în 1972, volumul lui Eugeniu Speranția intitulat *Inițiere în poetică* este o scriere mai veche, care nu-și depășește titlul și intenția didactică.

Despre ritm se exprimă din când în când unii critici sau teoreticieni ai poeziei. Straniu este că tocmai aceștia aderă mai sigur la propunerile venite din lumea preocupată de tema versificației. Ion Biberi preia o idee a lui Paul Verrier: „Nici o activitate a materiei nu se poate sustrage principiului ritmic (d’Udine); ritmul, sub toate formele, izvorăște fără nici o îndoială dintr-un principiu inițial, unic și universal”⁹⁶. Edgar Papu intră și el în seria celor care trec ritmul în seria fenomenelor supranaturale, atunci când vorbește de „o vrajă a poeziei”, derivată din ritmuri și cadențe⁹⁷. Liviu Rusu este chiar mai insistent și mai liber în afirmații, definind astfel ritmul: „Dinamismul despre care am vorbit se înfățișează în opera de artă sub formă de *ritm*. Ritmul nu este altceva decât o mișcare ordonată. El este forma în care a fost canalizată revărsarea haotică a interiorității. Departe însă ca aceasta să însemneze o uniformizare a mișcării interioare. Dimpotrivă, mișcarea ritmică se caracterizează printr-o pronunțată varietate. Important este faptul că această varietate este supusă unei norme. În orice ritm alternează anumite perioade: unele mai accentuate și altele mai puțin accentuate, care se succedă într-o ordine bine stabilită. Ca urmare, ritmul este acela care imprimă aspectul fundamental al oricărei opere de artă: unitatea în varietate”⁹⁸. Prima ediție a acestei *Estetici a poeziei lirice* a apărut în 1937. Ignorată mult timp, din diverse motive, unele extraliterare, ideile ei au rămas izolate, deși, din tot ceea ce cunoaștem până la 1969, definiția lui Liviu Rusu ne apare drept cea mai largă, mai cuprinzătoare, mai inspirată și destul de originală.

O carte paradoxală este *Versificația românească* a lui Mihai Bordeianu. I se recunoaște autorului meritul de a deschide, în 1974 (data apariției acestei teze de doctorat), seria mult așteptatelor tratate de versificație românească. Paradoxul cercetării sale vine din faptul că, pornind la drum cu ideea spulberării oricărui constrânger de măsurare a versului, eliberându-l, așadar, definitiv de obsesia picioarelor metrice, aderând limpede la idei de genul celor emise de Pius Servien

⁹⁵ László Gáldi, *Esquisse d’une histoire de la versification roumaine*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1964, p. 7-8.

⁹⁶ Ion Biberi, *Poezia, mod de existență*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 27.

⁹⁷ Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 23.

⁹⁸ Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediția a III-a, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 187.

sau Robert de Souza, se revine surprinzător, în analiză, la complicata nomenclatură antică. Definiția (teoretică) pe care o dă este bună: „Impresia estetică de *ritm* (în vers) se naște din succesiunea sau revenirea simetrică (cu un caracter sensibil de periodicitate, dat de silabele accentuate), dar toate accentele (de intensitate, durată, timbru) concură la realizarea ritmului. Ritmul este prin urmare o rezultată a tuturor variațiilor masei sonore a cuvintelor, cu diferențele audibile de înălțime, de intensitate, de timbru, de durată (relativă) și de viteză (tempou). Ritm însă nu înseamnă numai accente, care, este drept, reglează efortul articulatoriu, el este și în funcție de ideea poetică expusă, de simetria cuvintelor și a frazelor (a grupurilor de cuvinte, armonios orânduie). Foarte des, la noi, ritmul a fost înțeles ca repetiție periodică *egală*. Nimic mai eronat. Ritmul nu se naște din egalități și uniformitate, ci din diferențe, din aranjare variabilă a spațiului și a timpului ale căror distanțe mai mult sau mai puțin echivalente și apropiate depind de emoția noastră, neavând *egalitate* temporală, numerică sau intensivă”⁹⁹. Aruncând pur și simplu în aer ideea de ritm ca formă măsurabilă și chiar definibilă (fapt modern), autorul se lansează în practică apelând nu doar la unitățile metrice admise (iamb, troheu, dactil), ci la cele mai sofisticate picioare greco-latine, complicându-și peste măsură cercetarea și creând o suficientă confuzie (care a și fost amendată la vreme). Cartea sa este însă a unui specialist, cel dintâi după Ladislau Gáldi, având toate datele, informația și metoda de lucru, chiar dacă nu depășește perimetrul strict al domeniului.

Petru Ursache aplică teoria versului la folclor în cartea sa *Poetică folclorică* (Junimea, Iași, 1976). Aderăm de la început la maniera sa de lucru, deoarece autorul reușește să impună o regulă clară, chiar dacă relativ convențională, într-un domeniu în care nu se credea că se va putea preciza ceva, anume cum trebuie citit folclorul, mai ales cel cântat. Așa cum vom proceda la rândul-ne, Petru Ursache admite forma ultimă, tipărită și despărțită de melodie ca materie de lucru: „Noi vom prefera noțiunea de *text literarizat*, prin care înțelegem un proces evolutiv și nu un fapt static, eventual sincron, cum ar sugera termenul *literatură*. *Procesul* are o mare întindere în timp și este extrem de complex, implicând alunecări de funcție și desincretizarea formelor poetice. În felul acesta conceptul de text capătă în poezia folclorică pe care o propunem o semnificație mult mai adâncă. Literarizarea este un fapt care se produce și nu trebuie confundat cu ceea ce numim *literatură*, deoarece în ultimul caz procesul s-a încheiat”¹⁰⁰. Cercetătorul rezolvă astfel dilema în care s-au zbatut folcloriștii și muzicologii, care n-au știut niciodată cu exactitate cum s-au pronunțat și cum s-au accentuat poeziile populare, aspectul lor depinzând de loc, de timp și de calitatea interpretului. De aceea, schemele metrice propuse de Brăiloiu sau Gáldi pentru unele produse folclorice nu puteau exprima o realitate definitivă. În materie de ritm, Ursache preia o afirmație veche a lui Nicolae Iorga, din care se înțelege că „înainte de toate se nasc ritmurile”¹⁰¹.

⁹⁹ Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Iași, Editura Junimea, 1974, p. 52.

¹⁰⁰ Petru Ursache, *Poetică folclorică*, Iași, Editura Junimea, 1976, p. 14.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 31.

Venind dinspre lingvistică, profesorul timișorean G. I. Tohăneanu va beneficia, desigur, de sprijinul conceptelor respective, așa cum s-a întâmplat cu structuraliștii sau formaliștii ruși, baza de discuție asupra versificației fiindu-i mai solidă, verificată. Tocmai de aceea credem că opiniile sale sunt cele mai operante din câte s-au emis la noi. În cartea sa *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică și versificație*, apărută în 1976, analizează cu atenție raportul dintre troheu sau iamb și piric, stabilind că ultimul substituie adesea, și anume în spiritul limbii, cele două picioare metrice considerate ca bază a versului românesc. Pornind de la ipoteza că ignorarea substituirilor duce la determinarea unui așa-numit *ritm dominant oarecum artificial*, luarea în calcul a acestora modifică esențial și în limitele firescului valoarea ritmului: „Odată admise existența și frecvența substituirilor în ritmul iambic și trohaic, se conturează o problemă nouă, care – pe cât știu – nu a reținut, până acum, atenția cercetătorilor. Analizând, din punctul de vedere expus anterior, o serie de opere poetice, am ajuns, treptat, la convingerea că alternanța sau chiar opoziția dintre versurile cu și cele fără substituiți, precum și apariția relativ regulată, eventual simetric, a acestora din urmă, de-a lungul mai multor versuri ori strofe, creează posibilitatea identificării unui al doilea ritm – foarte discret, adesea latent, dar cu atât mai sugestiv – pentru care voi folosi termenul de «ritm secund»”¹⁰². Cercetătorul va insista asupra teoriei sale și o va mai aplica și în analiza sa la poezia *Pe aceeași ulicioară...* de Mihai Eminescu. Și în acest studiu G. I. Tohăneanu neagă orice intenție de citire „metronomică”, deci în spiritul teoriei picioarelor metrice, care „ar ultragia ideea de Poezie, silnicind fonetica sintactică a limbii române, care, cum se știe, are o atât de mare însemnătate în rostirea curată a versurilor”¹⁰³. Chiar dacă nu se exprimă în acest sens, deducem că observațiile sale s-ar putea extinde asupra teoriei accentelor în poezie. Accentele ar putea fi reduse la cele necesare, eliminându-se cele forțate din preajma accentelor muzicale obligatorii, de pildă, element extrem de util pentru cercetarea noastră.

Tot din perspectivă lingvistică este tratată *Versificația românească* (Facla, Timișoara, 1980) de I. Funeriu. Faptul că cercetătorul avea deja la îndemână o serie de tratate și studii la care se putea raporta, beneficiind deci de un domeniu de sprijin, ridică substanțial valoarea studiului. Autorul declară limpede că a plecat în primul rând de la text și nu de la informația teoretică, stabilind astfel că este exclusă acceptarea „dogmelor și prejudecăților ce s-au instaurat în versificația noastră”. Astfel, pornind și de la realitatea limbii, I. Funeriu decide exact: „[...] pierzând cantitatea – ca element fonologic – limba română creează un alt tip de ritm, profund deosebit, bazat pe accentul de intensitate, iar nu pe cantitatea silabică”¹⁰⁴. El admite teoria „substituirilor ritmice” elaborată de G. I. Tohăneanu, dar admite și abaterile de la ritm, considerând că versul, atunci când se abate de la

¹⁰² G. I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică și versificație*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 225-242.

¹⁰³ G. I. Tohăneanu, *Mihai Eminescu: Pe aceeași ulicioară...*, în „Limbă și literatură”, vol. IV, 1979, p. 379-390.

¹⁰⁴ I. Funeriu, *Versificația românească. Perspectivă lingvistică*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 8-9 și 15.

regula limbii, se „autocorectează” imediat, pe baza unui fenomen de „redresare ritmică”¹⁰⁵. El mai apelează ca sprijin metodic, pe lângă lingvistică, la statistică.

Este clar că introducerea treptată a cercetărilor de versificație și de la noi în aria complexă a interdisciplinarității le dă acestora o altă forță de analiză și de sinteză. Am semnalat deja influența matematicilor superioare, a numerologiei și a lingvisticii matematice asupra studiului poezic, a ritmurilor în special. Profesorul Mircea Borcilă de la Universitatea din Cluj și profesorul american Richard McLain au introdus în circuitul științei literaturii românești, al poezic, rezultatele gramaticilor generative sau ilocuționare, venind astfel spre poetică dinspre un alt fel de gramatică, anume una dezvoltată într-un spațiu mult mai larg decât acela al gramaticii tradiționale. Tot în antologia lor, *Poetica americană. Orientări actuale*, apărută în 1981 (Cluj-Napoca, Editura Dacia), este abordată și sociopoetica, evident o poetică de nuanță sociologică. Studiile traduse aici, aparținând unor savanți îndrăzneți, neînhibați de tradiții credute fixe, cum ar fi S. R. Levin, M. J. Reddy, R. Ohmann, Stanley Fish, Elizabeth W. Bruss ș.a., deschid perspective nelimitate de abordare a problemelor poezic și versificației¹⁰⁶, care au fost fructificate deja de unii cercetători ca Rodica Zafiu, Mariana Neț sau Mihai Dinu.

Ultimul dintre aceștia, Mihai Dinu, a dat, pe baza studiilor încrucișate din direcția matematicii, a lingvisticii, a psihologiei, cea mai recentă și cea mai bogată teorie asupra versului românesc, *Ritm și rimă în poezia românească* (Cartea Românească, București, 1986). Studiul său atinge nivelul european al cercetărilor, ținând cont și de realizările de peste ocean. Baza sa de lucru este, evident, limba vorbită și sistemul ei de accentuare. În acest sens el își fundamentează analizele metrice pe accentele foarte puternice, pe care le și notează diferit de celelalte (/), ca și Pius Servien. Astfel se întâmplă ca, în rostirea poeziei, cuvinte secundare să devină foarte importante pentru fixarea accentelor forte: „Cui datorăm această schimbare de roluri? Răspunsul nu poate fi decât unul: exclusiv presiunii exercitate asupra textului de planul ritmic supratextual”¹⁰⁷. Mihai Dinu exclude și el ideea de metru, de picior metric în versificația română, preferând să caute și să afle ceea ce numește „matricea ritmică”. Mai toate aceste căutări nu sunt profund originale, unele se pot regăsi chiar în paginile de mai sus (autorul ignoră, de pildă, exhaustivul studiu despre ritm al lui Henri Meschonnic), dar ele au meritul de a se adapta la nevoile înțelegerii versului românesc. Mihai Dinu oferă totodată, prin cartea sa, un îndreptar pentru comentatorii actului poetic sau creator în sine. De altfel, se pot observa în critica literară curentă destule apeluri la concluziile oferite de studiile de versificație.

Pentru cercetarea noastră, parcurgera opiniilor diverse ne-a format convingerea că aproape tot ceea ce s-a obținut la nivel teoretic, mai cu seamă derogările de la regulile versificației clasice, au fost întreținute și sugerate din

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁶ Cf. *Poetica americană. Orientări actuale. Studii critice*. Antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

¹⁰⁷ Mihai Dinu, *Ritm și rimă în versificația românească*, București, Cartea Românească, 1986, p. 25.

umbră de realitatea creației folclorice, care, ne dăm seama, nici nu s-a raportat vreodată la canoanele antice, organizându-și ritmul propriu pe terenul exclusiv al limbii române.

Îmbogățirea și alinierea teoriilor românești la nivelul competitiv universal a dat posibilitatea unor cercetători de a construi dicționare și antologii pe tema versificației, în mare ilustrate chiar prin acestea. Apare astfel un *Dicționar de terminologie literară*, sub coordonarea lui Emil Boldan (București, Editura Științifică, 1970). Gh. Ghiță și C. Fierăscu publică un util *Dicționar de terminologie poetică* (București, Editura Ion Creangă, 1974). Un alt *Dicționar de termeni literari* este coordonat de Al. Săndulescu (București, Editura Academiei, 1976). Irina Petraș semnează în stil de „mic dicționar-antologie” volumele *Figuri de stil* (Cluj-Napoca, Editura Demiurg, 1992) și *Genuri și specii literare* (Cluj-Napoca, Editura Demiurg, 1993), dar mai ales un voluminos „dicționar-antologie” cu titlul *Teoria literaturii. Curente literare, figuri de stil, genuri și specii literare, metrică și prozodie* (București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996), în care opiniile culese din literatura română de specialitate rezistă alături de cele din literatura universală. Autoarea însăși își expune propriile comentarii și concluzii, deosebit de folositoare.

Nu considerăm lipsit de utilitate acest îndelung excurs printre meandrele ritmului. Din fragmente disparate, venite din mai toate literaturile și spațiile spirituale (cu ecouri clare în spațiul românesc), se încheagă un teritoriu vast, în care fie că ritmul atacă orice îi iese în cale, pretinzându-se ca fundament pentru toate, fie că este agresat din toate direcțiile și domeniile. Evident, datorită acestei duble diversificări și disipări, o definiție a ritmului devine imposibilă sau, în orice caz, ar fi extrem de stufoasă și s-ar transforma într-un anacolut perpetuu. Ce este ritmul este, așadar, mai greu de precizat. Ce anume reprezintă el pentru univers și mai ales pentru universul uman, fie și limitându-ne la origini, se poate încerca. Ritmul este un tot, în care se conține tot. El nu se fragmentează, nu se manifestă parțial, ci plenar. Ieșit din sfera materiei moarte, unde rigurozitatea lui este chiar cea care dă nemișcarea, prin mișcare spre materia vie, el transformă simetriile încremenite (în rocă) în asimetrii productive și reproductivă. Omul, el însuși rezultat al ritmului, l-a preluat din natură și l-a condus, la început inconștient, spre o formă de expresie, inițial rudimentară, de tip sonor (imitativ în fapt și motivat de dans – această primă formă de comunicare, de limbaj), și apoi, prin relaționări succesive și progresive, constant progresive, prin combinări mai întâi aleatorii, mai apoi conștientizate, spre o formă de exprimare. Poate că ritmul a creat chiar cuvântul („La început a fost cuvântul” – cum începe ambiguu *Vechiul Testament*), simultan, prin revelație și relevație. Iar de aici până la arte n-a mai fost decât un pas. Cuvântul decisiv în acest sens aparține, evident, tot unui mare poet; Rimbaud, într-o scrisoare din 15 mai 1871, către Paul Demeny, spunea simplu ceea ce un secol întreg teoria s-a chinuit să demonstreze: „Poezia nu va mai ritma acțiunea; ea va fi înainte”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Apud Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*. Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, București, Editura Univers, 1988, p. 121.

THE THEORY OF RHYTHMS IN ART AND POETRY

The paper, based on a comprehensive research of older and newer sources, analyses the evolution of the concept of rhythm, both historically and ideologically. The aim of this detailed investigation is to establish another hierarchy of the rhythm values in the poetical creation. The suggestive power of rhythms – considered mainly from an anthropological perspective – is selected. The evolution of the concept is established initially and generally within the territory of universal aesthetics (from the ambient Aristotel and Aristoxenes of Tarent to the contemporary Alonso Amado, and especially Henri Meschonnic and then within the field of Romanian aesthetic thought (from Miron Costin to Mihai Dinu). The idea followed is that which might justify the interpretation of poetry, especially the poem, as a being in which rhythm is the circulatory and nervous systems. By adding new nuances the author succeeds to demonstrate that rhythms are essential and ancestral, both for the being itself and for the poem which is considered a being. It is interesting that scholars get close to this conclusion, but they hesitate to express it firmly as it seems to be a utopia, whereas an exceptionally gifted poet like Rimbaud expresses himself clearly: “Poetry will not copy action: it will be ahead of it”.

*Universitatea „Constantin Brâncuși”
Târgu-Jiu, Bd. Republicii, 1*