

SCHIMBĂRI DE PARADIGMĂ ÎN ABORDAREA STRUCTURII VERSULUI CLASIC ROMÂNESC. IMPLICAȚII DIDACTICE

MIHAI DINU

Poate că în niciun alt sector al teoriei literaturii decalajul dintre achizițiile moderne ale cercetării științifice și perspectiva manualelor școlare nu este mai lesne perceptibil decât în domeniul prozodiei. În ciuda progreselor înregistrate, mai cu seamă de-a lungul ultimelor trei-patru decenii, în cercetările de profil, se observă că la nivelul programelor de învățământ înțelegerea naturii și a alcătuirii versului românesc, ca și definirea și descrierea principalelor concepte legate de acesta, precum cele de *ritm*, *rimă*, *măsură*, *cezură*, *emistih*, au rămas în mod constant tributare unei viziuni nu doar caduce, ci, din păcate, de-a dreptul eronate. Dacă mai adăugăm la aceasta și puținul interes arătat domeniului în cursurile universitare de teorie a literaturii, avem în față tabloul deloc îmbucurător al unui sector care, atunci când nu este pur și simplu ignorat, are parte de o abordare anacronică.

Considerați, în mod superficial, drept elemente pur formale, de însemnătate secundară, ale discursului liric, chiar dacă poeții înșiși i-au tratat adesea cu cea mai mare atenție, parametrii prozodici ai poeziei nu s-au bucurat niciodată de prea mult interes din partea autorilor de manuale școlare, iar atunci când s-a pus problema reconsiderării noțiunilor de poetică din perspectiva unor noi teorii, actualizarea a avut în vedere cu totul alte aspecte decât cele legate de tehnica versificației. S-a ajuns astfel, la un moment dat, în situația neobișnuită ca între gradul de cunoaștere la care ajunseseră cercetătorii domeniului și modelele metrice predate în școli să se înregistreze un defazaj temporal de mai bine de un secol (!). Confuzia a fost multă vreme întreținută și prin publicarea sau republicarea periodică a unor dicționare, ori minitratate de teorie a versificației¹ total depășite sub raport științific. Acestea nu au făcut nimic altceva decât să reia imperturbabil, până către sfârșitul secolului XX, prejudecăți teoretice la care nu ar mai fi subscris nici măcar un metrician din generația lui Ion Heliade Rădulescu.

De unde a provenit, de fapt, această falie crescândă care a despărțit lumea cercetătorilor de aceea a dascălilor?

¹ V., de ex., E. Sperantia, *Inițiere în poetică*, București, Editura Albatros, 1972, sau Gh. Ghiță și C. Fierăscu, *Dicționar de terminologie poetică*, București, Editura Ion Creangă, 1973.

Într-o carte publicată în urmă cu două decenii², arătam că, de-a lungul vremii, în metrica românească s-au succedat, dar s-au și suprapus, în mare măsură, două perspective total diferite asupra naturii versificației noastre, două paradigme aparent ireconciliabile. Pe cea dintâi o numeam „idealistă” deoarece propunea modele abstracte (de, în fond, discutabilă inspirație clasică), în raport cu care aproape orice vers românesc concret se dovedea a fi, mai mult sau mai puțin, o excepție. În opoziție cu aceasta, abordarea zisă „materialistă” nega realitatea oricărui plan metric preexistent și explica particularitățile formale ale versului exclusiv drept un produs aposteriori al substanței fonolexicale a acestuia. Ambele sufereau de o anumită inadecvare. Prima, parcă fascinată de idealul platonice al unor arhetipuri incoruptibile, nu putea da seamă de varietatea de realizări concrete ale versului, pe când cea de a doua, în măsura în care ignora pattern-ul metric supratextual, se dovedea incapabilă să explice în ce constă, la urma urmei, deosebirea dintre vers și proză.

Principalul punct de divergență care separă cele două paradigme este modul diferit de a înțelege structura ritmică a versului. Pentru „idealiști”, ritmul e „succesiunea regulată a silabelor accentuate și neaccentuate”³. Teoreticienii care împărtășesc acest punct de vedere sunt, în general, cărturari de formație clasică, animați de dorința de a transpune în versificația accentuală a limbilor moderne schemele ritmice bazate pe „cantitatea” vocalică din poezia greco-latină. Din păcate, ei par să ignore tocmai faptul esențial că modelul antic invocat nu presupunea câtuși de puțin regularitatea metronomică a alternanței silabelor „lungi” și „scurte”. Astfel, din relația aritmetică ce echivala o vocală lungă cu două scurte rezulta că, de pildă, un vers scris în ritm dactilic nu trebuia să fie alcătuit în mod obligatoriu numai din dactili, ci putea cuprinde și spondei, obținuți prin înlocuirea celor două silabe „scurte” cu una „lungă”. În aceste condiții, nu numai că distanțele dintre pozițiile marcate ale schemei ritmice încetau să mai fie egale, dar și măsura versului devenea variabilă. Este tocmai ceea ce a conferit varietate ritmică hexametrelui dactilic, deosebindu-l radical de imitația sa românească promovată de obisitoarele traduceri autohtone ale *Iliadei* homerice.

E suficient să examinăm schema ritmică a primelor versuri ale epopeii (unde am notat cu 1 silabele „lungi” și cu 0 pe cele „scurte”) pentru a observa atât lipsa de regularitate în alternarea tipurilor silabice, cât și fluctuațiile măsurii:

„Mēnin aeide, thea, Pēlēiadeō Achilēos	1001001110010010
Oulomenēn, hē myri' Achaiois alge' ethēken	100111001110010
Pollas d' iphthimous psychas Aīdi proīapsen	11111110010010
Hērōōn, autous de helōria teuche kynessin	111110010010010
Oiōnoisi te pasi (Dios d'eteleieto boulē),	1110010010010010

² *Ritm și rimă în poezia românească*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

³ Gh. Ghiță, *Opere*, vol. 1, București, Editura Academiei, 1977, p. 117.

Es hou dē ta prōta diastētēn erisante	11111001110010
Atreidēs te, anax andrōn, kai dios Achilleus” ⁴ .	11100111110011

Deși egale din punctul de vedere al numărului de picioare metrice, versurile de mai sus conțin un număr variabil de silabe: 14 pentru versurile al treilea, al șaselea și al șaptelea, 15 pentru versurile al doilea și al patrulea, 16 pentru primul și al cincilea. Cu totul altfel se prezintă, în schimb, lucrurile în bine cunoscuta tălmăcire a lui George Murnu, unde un același tipar ritmic (10010010010010010) și deci o măsură identică se repetă (exasperant!) pe parcursul a mii și mii de versuri.

Ne-am permis această mică digresiune pentru a avansa ideea că poziția „idealștilor” nu se justifică nici măcar prin eventuala lor nostalgie față de metrica antică. Nu rigiditatea, ci tocmai o mare suplețe era caracteristica definitorie a poeziei clasice, în vădit contrast cu prejudecata dogmatică potrivit căreia a scrie în versuri înseamnă să te supui orbește exigențelor unui cod formal inflexibil. Din fericire, poeții s-au sinchisit întotdeauna prea puțin de recomandările metricienilor de cabinet, evitând astfel pericolul monotoniei care le-ar fi amenințat opera în ipoteza acceptării modelelor procustiene propuse de aceștia.

În românește, respectarea riguroasă a anumitor ritmuri, precum cel iambic sau cel trohaic, nici nu ar fi fost, de altfel, realizabilă decât cu mari eforturi și pe porțiuni de text restrânse, având în vedere faptul că ar fi reclamat o selecție lexicală foarte restrictivă. Într-adevăr, ritmurile binare presupun condiția ca exact jumătate dintre silabele textului să fie accentuate și, cum cuvintele românești posedă, de regulă, un singur accent, dar au dimensiuni ce variază într-o gamă foarte largă, numai o mică parte dintre ele ar putea intra în alcătuirea versurilor iambice sau trohaice⁵. Or, îngrădirea aceasta este atât de dură, încât identificarea în poezia românească măcar și numai a unei strofe care să o respecte integral devine o adevărată provocare⁶. Este motivul pentru care, în majoritatea versurilor, nu toate pozițiile marcate ale schemei ritmice teoretice sunt ocupate de silabe efectiv

⁴ „Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄζατοῖς ἄλγε’ ἔθηκεν,
πολλὰς δ’ ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ’ ἐτελείετο βουλή,
ἔς οὐ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεϊδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς”.

⁵ Mai precis, o poezie ritmată riguros iambic sau trohaic ar trebui să conțină numai cuvinte monosilabice, disilabice și, cel mult, trisilabice paroxitone, toate celelalte tipuri fiind incompatibile cu norma ritmică binară.

⁶ Profesorul Gheorghe Tohăneanu (*Ritm dominant, substituiți ritmice, ritm „secund”*, în *Dincolo de cuvânt*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, p. 227) a descoperit o asemenea strofă într-un *Pastel* de Alexandru Philippide scris în endecasilabi iambici. E o mostră atât de rară, încât merită să fie citată:

„Căni pline; focuri roșii; chiot; noapte –
Un vânat zbor de prune coapte pierde,
Dezmiardă-n drum parfum de piersici coapte,
Harbuji buzați, gutui, bronzate pere”.

După cum se vede, singurele cuvinte din acest text care nu sunt mono- sau disilabice au exact trei silabe și accentul p

va ritmică binară.

accentuate. Astfel, cititorul va putea fi surprins de afirmația că, dintre cele 246 de versuri al *Scrisorii III* de Mihai Eminescu, numai unul singur (!) și anume:

„Scriș în cartea vieții este și de veacuri și de stele” 10101010/10101010

alternează riguros cele două tipuri de silabe. Aceasta fiind situația „pe teren”, a susține că 245 de versuri din 246 constituie abateri de la norma metrică și că doar unul singur este corect ritmat devine, evident, o afirmație de-a dreptul neserioasă!

Privite în lumina constatării de mai sus, chiar definițiile curente ale ritmurilor suferă de imprecizie, întrucât ele se referă la accente („ritmul trohaic presupune accentuarea silabelor fără soț”), când ar trebui, dimpotrivă, să specifice tocmai regimul pozițiilor atone („ritmul trohaic interzice accentuarea silabelor cu soț”). Într-adevăr, un vers trohaic este perceput ca șchiop nu atunci când conține silabe neaccentuate amplasate în poziții impare ale schemei ritmice:

„Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate” 00100010/10000010

ci exact atunci când prezintă ocurențe ale unor silabe accentuate în pozițiile complementare, adică în cele de rang par:

„Urieșii se-ntorc iute, părăsind armele crude”⁷ 00100110/00110010

La prima vedere, nici versul eminescian citat mai sus nu prezintă vreo regularitate perceptibilă a dispunerii accentelor. Distanțele dintre silabele accentuate variază într-un mod aparent haotic, motiv pentru care a fost necesară o abordare matematică (în termenii relațiilor de echivalență *modulo n*) pentru a defini criteriile ritmului și a putea determina astfel fără echivoc când un vers este corect alcătuit și când nu⁸.

E limpede că, atâta vreme cât lungimea intervalului dintre accente fluctuează în conformitate cu capriciile dicției poetice, conceptul tradițional de picior metric încetează să mai poată fi aplicat și, odată cu el, ideea existenței unui plan ritmic subiacent textului se vede puternic zdruncinată. Este ceea ce i-a determinat pe metricienii „materialiști” să conteste existența *pattern*-ului ritmic și să caute explicația structurii metrice a poeziei exclusiv în planul substanței verbale a textului. Versul este considerat astfel drept o simplă articulare de „cuvinte potrivite” îndărătul cărora nu se ascunde nici o legitate supratextuală, iar „ritmul”, său, indiscernabil în raport cu cel al prozei, apare ca un simplu mozaic de cadențe locale, nesupuse niciunui principiu ordonator.

Această teză a fost dusă până la ultimele ei consecințe de metricianul ieșean Mihai Bordeianu⁹, care a propus conceptul paradoxal de „vers poliritmic”, alcătuit din grupuri accentuale heteroclitice pe care le-a botezat arbitrar cu numele vechilor

⁷ V. Alecsandri, *Răzbușarea lui Statu-Palmă*.

⁸ A se vedea, în acest sens, lucrarea noastră „*E ușor a serie versuri...*” *Mic tratat de prozodie românească*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p.69–70.

⁹ M. Bordeianu, *Versificatia românească*, Iasi: Editura Junimea, 1974.

picioare metrice. Astfel, cele două versuri citate mai sus ar fi trebuit, în viziunea sa, să fie analizate după cum urmează:

„Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate” 001/00010/100/00010

= anapest + mesomacru 4 + dactil + mesomacru 4

„Urieșii se-ntorc iute, părăsind armele crude”¹⁰ 0010/01/10/001/100/10

= peon 3 + iamb + troheu + anapest + dactil + troheu

Din păcate, relevanța acestei proceduri este nulă. Metoda se poate aplica tot atât de bine și unui fragment de proză:

„La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul” 0001/001/001/10/0010

= peon 4 + anapest + anapest + troheu + peon 3

și ea nu ne explică nici de ce propoziția de mai sus nu este un vers și nici care dintre cele două versuri selectate din lirica lui Eminescu și Alecsandri a fost ritmat corect și care nu.

Profesorul timișorean Ionel Funeriu nu a mers la fel de departe cu perspectiva „materialistă” asupra ritmului¹¹, dar, derutat la rândul său de varietatea profilului accentual al versurilor românești, a negat utilitatea conceptului de picior metric, susținând că nu pot exista unități ritmice mai scurte decât versul însuși. Principala deficiență a tezei sale constă în dificultățile terminologice pe care le ridică. Dată fiind extrema varietate a formelor concrete pe care le poate îmbrăca fiecare tip de vers (bunăoară, enesilabul trohaic se poate prezenta în 24 de variante diferite¹²) și variabilitatea modului lor de articulare pe parcursul unei poezii, devine aproape imposibil să caracterizăm printr-o formulă unică structura metrico-ritmică a piesei respective. Dacă, în schimb, se revine la noțiunea de *picior metric*, abandonată prea lesne de metricienii contemporani, lucrurile se simplifică enorm: toate cele 24 de variante de vers listate în nota de subsol se vor subsuma conceptului unic de pentapodie trohaică de tip catalectic.

Dar pentru a putea vorbi din nou cu sens despre vechile *podii* va trebui să depășim „materialismul” metric și să acceptăm o viziune „dualistă”, bazată pe

¹⁰ V. Alecsandri, *Răzbunarea lui Statu-Palmă*.

¹¹ Referitor la interpretarea lui Mihai Bordeianu, I. Funeriu scrie, pe bună dreptate : „[...] acceptarea ei duce la respingerea oricărui caracter sistematic al versificației și a oricărei norme, la neglijarea tuturor constantelor metrice și la admiterea haosului total în organizarea ritmului poetic” (*Versificația românească*, Editura Facla, 1980, p.23).

¹²

101010101	001010101	100010101	101000101
101010001	101000001	100010001	100000101
001010001	001000101	000010101	100000001
001000001	000010001	000000101	000000001
101010100	001010100	100010100	101000100
1000000'			

recunoașterea ideii că orice vers concret se prezintă ca locul geometric de întâlnire al unui tipar ritmic ideal cu materialul lexical concret cu care operează poetul. În acest caz trebuie să existe o structură de adâncime, în cadrul căreia, pe un anumit nivel de abstracție, secvența analizată va redeveni segmentabilă în unități identice, întru totul asemănătoare venerabilelor picioare metrice ale prozodiei clasice.

Dacă s-ar putea demonstra, așadar, că dincolo de accentele firești ale cuvintelor, comune atât poeziei cât și prozei, versul prezintă, în plus, și un tip de accent care nu poate fi explicat satisfăcător prin specificul limbii, ci ține de un alt nivel, supratextual, am avea dovada clară a existenței structurii metrice de adâncime și, totodată, argumente pentru susținerea tezei „dualiste”, potrivit căreia faciesul unui vers constituie rodul acțiunii conjugate a cerințelor de ordin lingvistic și a unui tipar ritmic independent de substanța verbală a textului.

Or, existența reală a acestui accent poate fi dovedită cu ușurință. Fiecare vers românesc, indiferent de lungimea sa, conține cel puțin unul. Este accentul clauzulei, pe care în lucrările noastre anterioare l-am denumit *ictus forte*. Că acesta e altceva decât un accent tonic obișnuit ne-o demonstrează capacitatea sa de a modifica regimul accentual al cuvintelor uzual atone, conferindu-le o pregnanță inedită. Ne limităm aici la un singur exemplu.

Deosebirea dintre pluralul substantivului *car* și adjectivul relativ *care* constă în faptul că, în frază, primul prezintă un accent pe prima silabă, pe când cel de al doilea este cu desăvârșire aton. Prezența sau absența accentului au așadar, în cazul acestor două cuvinte, o funcție de dezambiguizare morfo-semantică. Într-o secvență precum „Boii care trag”, ele ne vor lămuri dacă termenul *care* este un complement direct sau un simplu conector atributiv.

La fine de vers se petrece însă un fenomen ciudat. Deși își păstrează înțeleusul relativ, cuvântul *care* devine accentuat la fel ca substantivul omonim:

„Ții minte tu, iubita mea,
O noapte de argint în care
Mi-ai arătat pe cer o stea
Din Carul Mare?”

(G. Topîrceanu, *Balada unei stele mici*)

Limba singură nu poate explica acest fenomen. El trebuie pus pe seama intervenției unei legități extralingvistice și anume a presiunii norme metrice, care își impune autoritatea afectând comportamentul uzual al cuvintelor. Forța acestui *ictus forte* este atât de mare, încât ea îl poate obliga pe cititor să accentueze un cuvânt într-un fel cu totul neobișnuit:

„Îndură-te părinte și dă-ne alt idol!”

(Ion Pillat, *Rugă păgână*)

Cine ne spune că trebuie să accentuăm în acest caz cuvântul *idol* altfel decât am fost învățați? Nu este vorba de o lege a foneticii, ci de o lege a ritmului, a forței *ictus forte* care,

prin simplul fapt că ne impune o pronunție diferită de cea obișnuită dovedește că sorgintea sa nu este lingvistică, ci metrică.

În opinia noastră, ictusul forte reprezintă, de departe, cel mai important parametru prozodic, întrucât el structurează discursul poetic, marchează limitele versului, dă naștere cezurii și delimitează emistihurile, face perceptibilă rima și creează condițiile pentru organizarea strofică a textului. Într-adevăr:

1. Îi datorăm ictusului forte posibilitatea de a scrie corect după dictare o poezie fără a ne înșela asupra frontierei dintre versuri, chiar și atunci când acestea sunt „albe”, dovadă că ajutorul rimei nu este, în acest demers, deloc indispensabil.

2. Nici atunci când măsura versurilor variază, delimitarea lor nu ridică probleme, căci tot ictusul forte este acela care ne ajută să identificăm finalurile de vers.

„Ce mai chiu și chef prin ramuri
Se-ncinsese-atunci!”

10101010
00101

(G. Coșbuc, *Nuntă în codru*)

Tot el face distincția dintre versurile:

„Cu flori de crâng
Te-mpodobești, de tine beată;”

(G. Coșbuc, *O istorie veche*)

și o eventuală variantă:

„Cu flori de crâng te-mpodobești,
De tine beată;”

care impune o lectură sensibil diferită.

Nu este aici locul să intrăm în amănunte, dar chestiunea are implicații însemnate asupra regimului versului liber. Contrar afirmației lui Vladimir Streinu¹³, următoarele două fragmente nu sunt câtuși de puțin echivalente:

„Mi-am zis:
Voi scrie trei romanțe...
Și-n trei romanțe voi închide,
Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morți iubiți –
Trei clipe reci –
Ce-mi stau în suflet împietrite
Ca trei luceferi stinși pe veci,
Uitați în haos,
Ca pe-o cracă de chiparos trei crisalide...”

(Ion Minulescu, *Romanța celor trei romanțe*)

¹³ Vl. Streinu *Versul liber românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 202.

și

„Mi-am zis: voi scrie trei romanțe... și-n trei romanțe voi închide,
Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morți iubiți – trei clipe reci –
Ce-mi stau în suflet împietrite ca trei luceferi stinși pe veci,
Uitați în haos, ca pe-o cracă de chiparos trei crisalide...”

Dată fiind solidaritatea dintre clauzulă și ictusul forte, dispunerea grafică diferită a textului are implicații profunde asupra structurii sale metrice și de aceea ni se pare cel puțin superficială acuzația de „pseudo-verslibrism” pe care criticul i-a adus-o poetului.

3. Ictusul forte mai servește și la segmentarea în emistihuri a versurilor lungi. În această ipostază el poartă numele de *cezură*. Afirmatia poate surprinde, întrucât secole de-a rândul majoritatea metricienilor au văzut în *cezura* o pauză de respirație („Cine inspiră la jumătatea fiecărui vers?” se întreba ironic Mihail Dragomirescu și răspundea tot el: „Nici măcar un astmatic!”¹⁴). Printre puținii care au înțeles că „cezura, ca și rima, este un accent prelungit” se numără Mihai Bordeianu¹⁵, care îl citează, în acest sens, pe însuși Eminescu:

„De mult mă lupt cătând în vers măsura
Ce plină e ca toamna mierea-n faguri
Ca s-o aștern frumos în lungi șiraguri
Ce fără piedici trec sunând cezura”

(M. Eminescu, *Iambul*)

4. Tot ictusul forte dă naștere fenomenului numit *rimă*, prin evidențierea unor omofonii care, în altă poziție a versului, ar trece neobservate. Astfel, în versurile:

„Culcată pe jumătate, Dochia visa, frumoasă,
Și la luntrea ei bogată lebede se-nham-acum”

(M. Eminescu, *Memento mori*)

puțini vor fi fiind cititorii care să fi sesizat că adjectivul *culcată* din primul vers „rimează” cu *bogată* din cel de al doilea. În schimb, atunci când două cuvinte cu finaluri acustic identice se află ambele sub impactul ictusului forte, rima rămâne perceptibilă chiar și la distanțe de mai multe versuri:

„Tresărind scânteie **lacul**
Și se leagănă sub soare;
Eu, privindu-l din pădure,
Las aleanul să mă fure
Și ascult de la răcoare

Pitpalacul.

(M. Eminescu, *Freamăt de codru*)

¹⁴ M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, București, Editura Librăriei SOCEC & CO, 1906, p. 207.

¹⁵ M. Bordeianu, *...*

5. Capacitatea ictusului forte de a scoate în relief cuvintele pe care cade se dovedește atât de mare, încât până și omofoniile aproximative devin ușor de sesizat. Așa se explică răspândirea, și nu numai în folclor, a rimelor aproximative, denumite, după caz, asonanțe, contrasonanțe sau *disonanțe* (la Eminescu: nu mai puțin de 726 de tipuri distincte!)¹⁶.

6. Rima interioară este și ea un produs al ictusului forte, dar, de data aceasta al celui care marchează încheierea emistihului.

7. În fine, prin evidențierea modului de dispunere a cuvintelor rimă, ictusul forte face posibilă apariția unui nou tip de unitate textuală repetabilă: *strofa*.

În concluzie, ictusul forte, element aparținând nu planului lingvistic, ci celui metric, constituie pivotul întregii structuri formale a poeziei. El reprezintă liantul care asigură unitatea variatelor procedee prozodice implicate în alcătuirea discursului poetic. Ritmul, măsura, cezura, emistihul, rima, asonanța, strofa își datorează toate existența, într-o măsură mai mare sau mai mică, ictusului forte. Vreme îndelungată, manualele și tratatele de teorie a versificației au prezentat separat toate aceste concepte. Astăzi înțelegem însă strânsa lor intercondiționare. Ne putem explica astfel pe deplin unele fenomene din istoria prozodiei, precum, bunăoară, faptul că rima nu a devenit un element pertinent al poeziei decât începând din momentul în care rolul de criteriu al ritmului poetic, jucat timp de secole de cantitatea vocalică, a fost preluat de accentul tonic. În absența ictusului final al versului, coincidențele fonice din clauzulă ar fi rămas în continuare insuficient sesizabile, astfel încât rimele nu ar fi dobândit niciodată statutul de excepție de care au beneficiat în poezia europeană în ultimul mileniu și jumătate.

Din păcate, viziunea unitară asupra procedeelelor prozodice la care a ajuns cercetarea românească contemporană nu a pătruns încă în manualele școlare. Consultarea acestora evidențiază un defazaj net în raport cu stadiul actual de cunoaștere a domeniului și, ceea ce este poate și mai grav, diferențe de viziune mergând până la totala incompatibilitate între manualele alternative destinate aceluiași ani de studiu, astfel încât elevul care ar avea proasta inspirație să învețe din două cărți diferite s-ar trezi aruncat într-o totală confuzie. Câteva exemple:

În liceu, cunoștințele de prozodie sunt predate în clasa a XI-a. Pentru o analiză comparativă, am luat în considerare manualele publicate de patru edituri cunoscute și anume: Sigma, Corint, Humanitas și All (notate, în continuare, cu *S*, *C*, *H*, și *A*).

Manualul *S* a rămas întru totul fidel „idealismului” metric. Autorii săi par convingși că tiparul canonic al ritmurilor clasice se aplică fără rest versificației românești. În plus, ceea ce este cu adevărat îngrijorător, definițiile pe care le dau ei atât ritmului cât și rimei sunt ambele greșite chiar și din punctul de vedere al modelului la care au aderat. Astfel, la pagina 54 se afirmă că „ritmul este

¹⁶ Mihai Dinu, „E ușor a scrie versuri...” *Mic tratat de prozodie românească*, București, Editura Institutul

determinat de succesiunea regulată a unor silabe accentuate, neaccentuate și a pauzelor (sic!)”. E probabil pentru prima dată în istoria prozodiei când se susține că în bilanțul unităților metrice care alcătuiesc un vers trebuie puse la socoteală și pauzele! Definiția rimei este, la rândul ei, inexactă: „Rima denumește identitatea acustică a silabei sau silabelor finale a două cuvinte”. Or, această definiție este imediat contrazisă de chiar exemplul prin care autorii și-au propus să o illustreze:

„La pașa vine un arab
Cu ochii stinși, cu glasul slab”

Aici silabele finale ale celor două versuri sunt *-rab* și *slab*, despre care se poate spune orice, dar nu și că ar fi identice din punct de vedere acustic. Pe lângă asemenea „perle” repetarea vechii prejudecăți că „cezura este o pauză folosită, de obicei, la mijlocul unui vers” nici nu mai merită amendată, decât poate numai pentru că și această definiție este exemplificată printr-o excepție: un vers din *Sara pe deal*, mostră tipică de dispunere asimetrică a cezurii.

Manualul *C* ilustrează paradigma „materialistă” în ipostaza sa extremă care este „modelul Bordeianu”. Atât de fluentul distih trohaic din *Scrisoarea I*:

„Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate”

este analizat ca o nemaipomenită combinație „poliritmică” formată dintr-un peon II, doi trohei, un mesomacru III și un amfibrah, în primul vers și dintr-un anapest, un mesomacru IV, un dactil și, din nou, un mesomacru IV în cel de al doilea. În ceea ce privește cezurile, ele sunt distribuite generos și fără nici o logică perceptibilă chiar și în octosilabii și heptasilabii *Luceafărului*, versuri despre care se știe că sunt prea scurte pentru a conține cezuri:

„Și pas cu pas pe urma ei	01/010//101
Alunecă-n odaie,	0100/010
Țesând cu recile-i scânteii	01//0100/01
O mreață de văpaie”	010//0010

Chiar admitând că cezura ar fi cu adevărat o pauză de respirație, ne vine greu să pricepem de ce ar trebui cineva să respire între secvențele „Și pas cu pas pe” și „urma ei”, despărțind o prepoziție de substantivul pe care îl precedă!

Noțiunea de metru face și ea obiectul unei interpretări sui-generis, autorii susținând, bunăoară, ideea bizară că *trimetrul iambic* ar fi o unitate ritmică formată „din două (sic!) picioare unite de un accent principal” (pag.71).

Și în ceea ce privește rima, manualul *C* preia fără discernământ terminologia lui Mihai Bordeianu. Printre alte bizareri, aceasta o conține, și pe aceea de a numi „echivocă” o rimă omofonă precum *leagăn* cu *leagă-n*.

În manualul *H* ne întâmpină un alt fel de abordare. Strategia autorilor este, de această dată, una interactivă sau, mai bine zis *maieutică*. În loc de a li se oferi

rețete prefabricate, elevii sunt îndemnați să descopere ei înșiși profilul ritmic al versurilor, pornind de la propria capacitate de a detecta pozițiile accentelor. Ideea nu ar fi rea, dar, din păcate, chiar modelul de accentuare care li se propune ca exemplu este greșit. În versul „Toate-s vechi și nouă toate” ni se spune că accentele cad numai pe prima, pe a cincea și pe a șaptea silabă, când e evident că nu există nici un motiv de a nu accentua și adjectivul *vechi* din poziția a treia, care, pe lângă că este un cuvânt „plin”, mai ocupă și un loc marcat în pattern-ul metric.

Întru totul corect este sfatul dat elevilor ca în stabilirea diagnosticului ritmic să se orienteze mai ales după accentele cuvintelor polisilabice, a căror amplasare este, de regulă, mai fidelă matricei ritmice. Desigur, ar fi fost preferabil să li se recomande să înceapă prin identificarea rangului silabei accentuate a rimei, numai că nici *H* și, de altfel, nici celelalte manuale, nu menționează nicăieri rolul decisiv al ictusului forte în configurarea metrică a versului (deși se semnalează la un moment dat faptul că accentul cuprins în rimă „este întotdeauna cel mai puternic accent din vers”). Or, în absența acestei recunoașteri, adevărata natură a ritmului românesc rămâne nelămurită. O consecință este și conceperea cezurii drept o pauză, așa cum, greșit, o socoteau metricienii din trecut.

Totuși, poziția autorilor manualului *H* se apropie cel mai mult de viziunea „dualistă”, întrucât se face referire atât la existența unui „tipar ritmic fundamental” (pag. 125), cât și la posibilitatea ca nu toate accentele prevăzute de teorie să se actualizeze. Lipsește însă încercarea de a explica motivul abaterilor, care, precum am văzut, se dovedesc în practică atât de numeroase, încât devine evident că ele reprezintă, de fapt, regula și nu excepția.

În fine, cel de al patrulea manual alternativ, *A*, rezolvă cel mai simplu problemele spinoase ale metricii prin ignorarea lor totală. Ne putem întreba dacă e vorba de o încălcare a programei sau dacă, nu cumva, tocmai introducerea noțiunilor de prozodie în celelalte manuale a fost rodul unor inițiative personale, caz în care autorii acestora merită toate laudele. Nu însă și pentru coerența și acuratețea științifică a noțiunilor predate.

Concluzia – una singură: e loc și de mai bine.

ABSTRACT

During the last two centuries, the theories concerning the nature of the Romanian verse registered a lot of mutations that may be grouped in three distinct paradigms:

1. The “idealistic” one that proposes abstract metrical models compared to which about any actual verse seems incorrectly set up.
2. The “materialistic” paradigm that contests the existence of a metrical pattern as an autonomous reality and considers all the rhythmical parameters of the verse as an exclusive result of the accentual properties of the words involved in.
3. The “dualistic” paradigm that considers the actual form of a verse as an outcome of the combined action of both linguistic and metrical laws.

Our paper analyzes the presence of different elements belonging to these three paradigms in recent handbooks for high school pupils.

Universitatea din București