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 ştiințifice şi perspectiva manualelor şcolare 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 şi a alcătuirii versului românesc, ca şi definirea şi 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 adăugam la aceasta şi 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 şi 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 înşişi 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 şcolare, 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 neobişnuită ca între gradul de cunoaştere la care ajunseseră cercetătorii domeniului şi modelele metrice predate în şcoli să se înregistreze un defazaj temporal de mai bine de un secol (!). Confuzia a fost multă vreme întreținută şi prin publicarea sau republicarea periodică a unor dicționare, ori minitratate de teorie a versificației[1] total depăşite sub raport ştiințific. Acestea nu au făcut nimic altceva decât să reia imperturbabil, până către sfârşitul 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*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, sau Gh. Ghiță şi C. Fierăscu, *Dicționar de terminologie poetică*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1973.

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

Într-o carte publicată în urmă cu două decenii[2], arătam că, de-a lungul vremii, în metrica românească s-au succedat, dar s-au şi suprapus, în mare măsură, două perspective total diferite asupra naturii versificaţiei noastre, două paradigme aparent ireconciliabile. Pe cea dintâi o numeam „idealistă" deoarece propunea modele abstracte (de, în fond, discutabilă inspiraţie clasică), în raport cu care aproape orice vers românesc concret se dovedea a fi, mai mult sau mai puţin, o excepţie. În opoziţie cu aceasta, abordarea zisă „materialistă" nega realitatea oricărui plan metric preexistent şi explica particularităţile formale ale versului exclusiv drept un produs aposteriori al substanţei fono-lexicale a acestuia. Ambele sufereau de o anumită inadecvare. Prima, parcă fascinată de idealul platonic 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 şi proză.

Principalul punct de divergenţă care separă cele două paradigme este modul diferit de a înţelege structura ritmică a versului. Pentru „idealişti", ritmul e „succesiunea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate"[3]. Teoreticienii care împărtăşesc acest punct de vedere sunt, în general, cărturari de formaţie clasică, animaţi de dorinţa de a transpune în versificaţia accentuală a limbilor moderne schemele ritmice bazate pe „cantitatea" vocalică din poetica greco-latină. Din păcate, ei par să ignore tocmai faptul esenţial că modelul antic invocat nu presupunea câtuşi de puţin regularitatea metronomică a alternanţei silabelor „lungi" şi „scurte". Astfel, din relaţia 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 şi spondei, obţinuţi prin înlocuirea celor două silabe „scurte" cu una „lungă". În aceste condiţii, nu numai că distanţele dintre poziţiile marcate ale schemei ritmice încetau să mai fie egale, dar şi măsura versului devenea variabilă. Este tocmai ceea ce a conferit varietate ritmică hexametrului dactilic, deosebindu-l radical de imitaţia sa românească promovată de obositoarele traduceri autohtone ale *Iliadei* homerice.

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

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

[2] *Ritm şi rimă în poezia românească*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.
[3] Gh. Ghiţă

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

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

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

Ne-am permis această mică digresiune pentru a avansa ideea că poziţia „idealiştilor" nu se justifică nici măcar prin eventuala lor nostalgie faţă 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 orbeşte exigenţelor unui cod formal inflexibil. Din fericire, poeţii s-au sinchisit întotdeauna prea puţin de recomandările metricienilor de cabinet, evitând astfel pericolul monotoniei care le-ar fi ameninţat opera în ipoteza acceptării modelelor procustiene propuse de aceştia.

În româneşte, respectarea riguroasă a anumitor ritmuri, precum cel iambic sau cel trohaic, nici nu ar fi fost, de altfel, realizabilă decât cu mari eforturi şi pe porţiuni de text restrânse, având în vedere faptul că ar fi reclamat o selecţie lexicală foarte restrictivă. Într-adevăr, ritmurile binare presupun condiţia ca exact jumătate dintre silabele textului să fie accentuate şi, cum cuvintele româneşti 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 trohaice[5]. Or, îngrădirea aceasta este atât de dură, încât identificarea în poezia românească măcar şi numai a unei strofe care să o respecte integral devine o adevărată provocare[6]. Este motivul pentru care, în majoritatea versurilor, nu toate poziţiile marcate ale schemei ritmice teoretice sunt ocupate de silabe efectiv

[4] „Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς".

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

[6] Profesorul Gheorghe Tohăneanu (*Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund"*, în *Dincolo de cuvânt*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi 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 roşii; chiot; noapte –
Un vânăt zbor de prune coapte piere,
Dezmiardă-n drum parfum de piersici coapte,
Harbuji buzaţi, gutui, bronzate pere".

După cum se vede, singurele cuvinte din acest text care nu sunt mono- sau disilabice au exact trei silabe şi accentul p va ritmică binară.

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

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:

„Scris 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 pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate" 00100010/10000010

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

„Urieşii 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 nu[8].

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 „materialişti" 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 Bordeianu[9], care a propus conceptul paradoxal de „vers poliritmic", alcătuit din grupuri accentuale heteroclite pe care le-a botezat arbitrar cu numele vechilor

[7] V. Alecsandri, *Răzbunarea lui Statu-Palmă*.

[8] A se vedea, în acest sens, lucrarea noastră *„E uşor a scrie versuri..." Mic tratat de prozodie românească*, Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p.69–70.

[9] M. Bordeianu, *Versificația românească*, Iași, Editura Junimea, 1974.

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

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

„Când pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate" 001/00010/100/00010

= anapest + mesomacru 4 + dactil + mesomacru 4

„Urieşii 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 şi unui fragment de proză:

„La început a făcut Dumnezeu cerul şi pământul" 0001/001/001/10/0010

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

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

Profesorul timişorean Ionel Funeriu nu a mers la fel de departe cu perspectiva „materialistă" asupra ritmului[11], dar, derutat la rândul său de varietatea profilului accentual al versurilor româneşti, a negat utilitatea conceptului de picior metric, susținând că nu pot exista unități ritmice mai scurte decât versul însuşi. 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, eneasilabul trohaic se poate prezenta în 24 de variante diferite[12]) şi 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 depăşim „materialismul" metric şi 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 şi a oricărei norme, la neglijarea tuturor constantelor metrice şi 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
100000'

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

recunoaşterea 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 abstracţie, secvenţa analizată va redeveni segmentabilă în unităţi identice, întru totul asemănătoare venerabilelor picioare metrice ale prozodiei clasice.

Dacă s-ar putea demonstra, aşadar, că dincolo de accentele fireşti ale cuvintelor, comune atât poeziei cât şi prozei, versul prezintă, în plus, şi un tip de accent care nu poate fi explicat satisfăcător prin specificul limbii, ci ţine de un alt nivel, supratextual, am avea dovada clară a existenţei structurii metrice de adâncime şi, totodată, argumente pentru susţinerea tezei „dualiste", potrivit căreia faciesul unui vers constituie rodul acţiunii conjugate a cerinţelor de ordin lingvistic şi a unui tipar ritmic independent de substanţa verbală a textului.

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

Deosebirea dintre pluralul substantivului *car* şi adjectivul relativ *care* constă în faptul că, în frază, primul prezintă un accent pe prima silabă, pe când cel de al doilea este cu desăvârşire aton. Prezenţa sau absenţa accentului au aşadar, în cazul acestor două cuvinte, o funcţie de dezambiguizare morfo-semantică. Într-o secvenţă 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. Deşi îşi păstrează înţelesul relativ, cuvântul *care* devine accentuat la fel ca substantivul omonim:

„Ţii 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 intervenţiei unei legităţi extralingvistice şi anume a presiunii normei metrice, care îşi impune autoritatea afectând comportamentul uzual al cuvintelor. Forţa acestui ictus forte este atât de mare, încât ea îl poate obliga pe cititor să accentueze un cuvânt într-un fel cu totul neobişnuit:

„Îndură-te părinte şi dă-ne alt idól!"
(Ion Pillat, *Rugă păgână*)

Cine ne spune că trebuie să accentuăm în acest caz cuvântul *idol* altfel decât am fost învăţaţi? Nimeni altcineva decât glasul imperativ al ictusului forte care,

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

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 10101010
Se-ncinsese-atunci!" 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 Streinu[13], 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.

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

şi

„Mi-am zis: voi scrie trei romanţe... şi-n trei romanţe voi închide,
Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morţi iubiţi – trei clipe reci –
Ce-mi stau în suflet împietrite ca trei luceferi stinşi pe veci,
Uitaţi în haos, ca pe-o cracă de chiparos trei crisalide..."

Dată fiind solidaritatea dintre clauzulă şi ictusul forte, dispunerea grafică diferită a textului are implicaţii profunde asupra structurii sale metrice şi de aceea ni se pare cel puţin superficială acuzaţia de „pseudo-verslibrism" pe care criticul i-a adus-o poetului.

3. Ictusul forte mai serveşte şi la segmentarea în emistihuri a versurilor lungi. În această ipostază el poartă numele de *cezură*. Afirmaţia poate surprinde, întrucât secole de-a rândul majoritatea metricienilor au văzut în cezură o pauză de respiraţie („Cine inspiră la jumătatea fiecărui vers?" se întreba ironic Mihail Dragomirescu şi răspundea tot el: „Nici măcar un astmatic!"[14]). Printre puţinii care au înţeles că „cezura, ca şi rima, este un accent prelungit" se numără Mihai Bordeianu[15], care îl citează, în acest sens, pe însuşi Eminescu:

„De mult mă lupt cătând în vers măsura
Ce plină e ca toamna mierea-n faguri
Ca s-o aştern frumos în lungi şiraguri
Ce fără piedici trec sunând cezura"
(M. Eminescu, *Iambul*)

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

„Culcată pe jumătate, Dochia visa, frumoasă,
Şi la luntrea ei bogată lebede se-nham-acum"
(M. Eminescu, *Memento mori*)

puţini 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 şi la distanţe de mai multe versuri:

„Tresărind scânteie **lacul**
Şi se leagănă sub soare;
Eu, privindu-l din pădure,
Las aleanul să mă fure
Şi ascult de la răcoare
Pitpalacul.
(M. Eminescu, *Freamăt de codru*)

[14] M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, Bucureşti, Editura Librăriei SOCEC & CO, 1906, p. 207.
[15] M. Bordei[illegible]

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

5. Capacitatea ictusului forte de a scoate în relief cuvintele pe care cade se dovedeşte atât de mare, încât până şi omofoniile aproximative devin uşor de sesizat. Aşa se explică răspândirea, şi nu numai în folclor, a rimelor aproximative, denumite, după caz, asonanţe, contrasonanţe sau *disonanţe* (la Eminescu: nu mai puţin de 726 de tipuri distincte!)[16].

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

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

În concluzie, ictusul forte, element aparţinând 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, asonanţa, strofa îşi datorează toate existenţa, într-o măsură mai mare sau mai mică, ictusului forte. Vreme îndelungată, manualele şi tratatele de teorie a versificaţiei au prezentat separat toate aceste concepte. Astăzi înţelegem însă strânsa lor intercondiţionare. 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 absenţa ictusului final al versului, coincidenţele fonice din clauzulă ar fi rămas în continuare insuficient sesizabile, astfel încât rimele nu ar fi dobândit niciodată statutul de excepţie de care au beneficiat în poezia europeană în ultimul mileniu şi jumătate.

Din păcate, viziunea unitară asupra procedeelor prozodice la care a ajuns cercetarea românească contemporană nu a pătruns încă în manualele şcolare. Consultarea acestora evidenţiază un defazaj net în raport cu stadiul actual de cunoaştere a domeniului şi, ceea ce este poate şi mai grav, diferenţe de viziune mergând până la totala incompatibilitate între manualele alternative destinate aceloraşi ani de studiu, astfel încât elevul care ar avea proasta inspiraţie să înveţe din două cărţi diferite s-ar trezi aruncat într-o totală confuzie. Câteva exemple:

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

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

[16] Mihai Dinu, *„E uşor a scrie versuri..." Mic tratat de prozodie românească*, Bucureşti, Editura Institutul

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

determinat de succesiunea regulată a unor silabe accentuate, neaccentuate şi a pauzelor (sic!)". E probabil pentru prima dată în istoria prozodiei când se susţine că în bilanţul unităţilor metrice care alcătuiesc un vers trebuie puse la socoteală şi pauzele! Definiţia rimei este, la rândul ei, inexactă: „Rima denumeşte identitatea acustică a silabei sau silabelor finale a două cuvinte". Or, această definiţie este imediat contrazisă de chiar exemplul prin care autorii şi-au propus să o ilustreze:

„La paşa vine un arab
Cu ochii stinşi, cu glasul slab"

Aici silabele finale ale celor două versuri sunt *-rab* şi *slab*, despre care se poate spune orice, dar nu şi că ar fi identice din punct de vedere acustic. Pe lângă asemenea „perle" repetarea vechii prejudecăţi că „cezura este o pauză folosită, de obicei, la mijlocul unui vers" nici nu mai merită amendată, decât poate numai pentru că şi această definiţie este exemplificată printr-o excepţie: 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 pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate"

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

„Şi pas cu pas pe urma ei	01/010//101
Alunecă-n odaie,	0100/010
Ţesând cu recile-i scântei	01//0100/01
O mreajă de văpaie"	010//0010

Chiar admiţând că cezura ar fi cu adevărat o pauză de respiraţie, ne vine greu să pricepem de ce ar trebui cineva să respire între secvenţele „*Şi pas cu pas pe*" şi „*urma ei*", despărţind o prepoziţie de substantivul pe care îl precedă!

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

Şi în ceea ce priveşte rima, manualul *C* preia fără discernământ terminologia lui Mihai Bordeianu. Printre alte bizarerii, aceasta o conţine, şi 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

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)

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

BDD-A2151 © 2006 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:45 UTC)