DISTORSIONS OF THE INDIVIDUAL LEVEL OF THE LANGUAGE. MODERN POETRY AS FAILED LINGVISTIC ACT

Radu DRĂGULESCU, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The artistic language updates the highest number of language virtualities, in order to create, on the highest level, a secondary semantics, a „semic superfunction", in syntagmatic and transfrastic text connection. The fact of style cannot be assessed by analysing a single isolated element, a simple paradigmatic selection. Writer's personal intervention is observed by noting combinations, making him, as Paul Valery said, a creator of language. Literature depends on how the writers are performing the selections and combining the linguistic material contained in language. Literature is, nevertheless, a variety of language. The approach we propose is a systematic one, studying the distortions of language and, hence, those of communication in modern poetry.

Keywords: psycholinguistics, language distorsions, literature variety of language, poetry as linguistic act

1.1. Emiterea şi receptarea literaturii.

Comunicarea literară este redarea unui proces care, în punctele de pornire, este de sinteză: întâi este de autocomunicare (sistemul EU-EU, emiţătorul este propriul său destinatar), apoi devine comunicare de transmis (sistemul EU-EL, receptor exterior). Competenţa de expresie este rezultatul unei elaborări intermediare, de trecere de la sfera faptului personal la aceea a execuţiei artistice propriu-zise prin prelucrare, discernere, combinare, construcţie, ştergere, corectare, verificare a materialului lingvistic, constată T.S. Eliot. Artistul trăieşte întotdeauna drama alternativelor.

Destinatarul trebuie să pornească de la un proces de analiză (destructurare parţială sau totală) pentru a se apropia, în limitele posibilului, de construcţia sintetică a mesajului transmis. Textul poate fi interpretat ca *deschis*, şi atunci destinatarul este producător de sens, sau *închis*, dar nu definitiv, destinatarul fiind colaborator la viaţa polisemică a textului. Accepţiunea textului ca *opera aperta*, deschisă interpretărilor multiple apare la Umberto Eco[1], dar şi la Kristeva[2] şi Roland Barthes[3]. Cei din urmă accentuează negarea tranzitivităţii cititorului. Citirea este concepută ca re-scriere. Cititorul nu este doar consumator, ci şi producător al textului. Receptarea este condiţionată şi de factorul social al memoriei colective, ceea ce Greimas[4] numeşte *nivel imanent*, în care au loc operaţiile conceptuale şi transformarea

[1] A se vedea Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bucureşti, Editura Univers, 1991. Semioticianul consideră textul ca artificiu sintactic-semantic-pragmatic a cărui interpretare face parte din propriul proiect generativ. Mesajul estetic conţine dubla calitate a ambiguităţii şi a autoreflexivităţii. Ca produs al „fatalităţii tipologice", el nu este nici închis, nici deschis cooperării. Umberto Eco vede textul ca pe o capcană ce nu i se revelează niciodată total cititorului.

[2] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

[3] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'ecriture, suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1996 şi *Romanul scriiturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1987.

[4] A.J. Greimas, *Semantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

lor în cheie antropomorfică şi figurativă antecedentă naşterii structurilor lingvistice ale textului. Factorii cei mai importanţi sunt cei psihologici şi socioculturali.

Structurarea la nivelul expresiei şi al conţinuturilor este un „joc cu patru răsfrângeri", aşa cum am încercat să reprezentăm în fig.1.

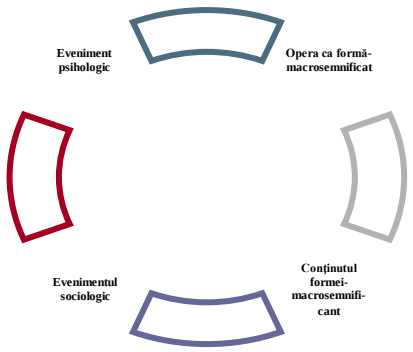


fig.1. Schema formării structurii lingvistice, după Escarpit.[5]

1.2. Spaţiul lingvistic al literaturii.

Limbajul artistic actualizează cel mai mare număr de virtualităţi ale limbii, încât în legătura sintagmatică, transfrastică a textului se produce o semantică secundară, de grad superior, deci o „superfuncţie semică"[6]. T.A. van Dijk consideră că toate definiţiile literaturii care încearcă să o reducă la o utilizare specifică a unui limbaj standard sau la o funcţie specifică a limbii (aşa cum face Jakobson) trec cu vederea faptul important că ea este un sistem lingvistic specific în interiorul unei limbi, dar diferit de limba normată, descriptibil printr-o gramatică autonomă, dar nu independentă.

Analiza textului literar aparţine unui domeniu interdisciplinar, ale cărui probleme nu pot fi rezolvate fără contribuţia Psiholingvisticii. Textul literar în sine este, în fond, un *act de comunicare* ca atare, la care se poate aplica *modelul de analiză contextual-dinamică*: „Domeniul la care ne referim este denumit uneori 'Critică' sau 'Teorie literară', dar adesea 'Poetică' (nume care, trimiţând la 'poezie' este, pe de o parte, restrictiv, pe de altă parte are implicaţii suplimentare), alteori 'Stilistică' (nume care implică, de asemenea, limitări – de data aceasta relative la formele propriu-zise de expresie, separate de conţinut). Acest domeniu – al cărui nume adecvat ar fi, de fapt 'Analiza textului literar' – ar putea să devină cât mai obiectiv, să formuleze criterii exacte sau chiar reguli pentru o analiză neimpresionisă a textului literar[7]."

Întrucât actul lingvistic nu este complet şi, adesea, este considerat ca inexistent atâta vreme cât receptarea şi decodarea sa eşuează, iar, la rândul său, actul receptării nu este complet decât atunci când se realizează şi *interpretarea*, literaritatea unui text este pusă la îndoială de cei pentru care acesta rămâne un corpus ermetic. Semnificaţiile cuvintelor sunt interpretate în funcţie de sensul contextual al frazei. Actul comunicării constă într-o referire la

[5] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
[6] Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p.328.
[7] Tatiana Slama-Cazacu, *Psiholingvistica*, Bucureşti, Editura All, 1999, p. 433.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

diversele niveluri contextuale: *explicite* (context lingvistic şi extraligvistic sau nonverbal) şi *implicite* (context situaţional, cunoaşterea interlocutorilor, contextual social-istoric etc.). Legarea unităţilor constituente ale mesajului de latura *implicită* este esenţială şi obligatorie în actul receptării.

În receptarea faptului literar intervine acelaşi proces de *interpretare contextuală*, care constă din referiri la *toate nivelurile*, nu numai la cel lingvistic.

Mesajul unui text, al unui discurs, nu poate fi izolat artificial, analizat separat de *sursa* lui, de emiţător. Ansamblul afectiv, motivaţia care determină o conduită sau alta, tipul temperamental, gândirea, dispoziţiile de moment ş.a., constituie contextul intern care joacă un rol fundamental în selectarea mijloacelor de expresie şi prin care întotdeauna sunt filtrate toate influenţele externe.

Un proces asemănător are loc şi în cazul receptorului care, în funcţie de starea sa emotivă şi alţi factori de ordin psihic, decodează mesajul într-un fel sau altul. Perspectiva psiholingvistică permite studiul spectrelor de bipolaritate a limbajului, al realizărilor funcţiei lui de comuniare în încercările de organizare a expresiei şi de interpretare a acesteia de către receptor.

Încă din 1935, Ch. Bally considera stilul *organizarea limbajului din punctul de vedere al conţinutului afectiv*, o manifestare a întregii personalităţi a emiţătorului. Orice act de codare presupune *selecţia*, implică o alegere dintre mijloacele de exprimare şi o variablilitate a trăsăturilor codului. *Stilul* nu este un *fapt de limbă*, ci reprezintă un *aspect al vorbirii* (orală sau scrisă) în care *selecţia şi combinarea sunt originale*. „Probabil că rolul cel mai mare al selecţiei se manifestă de obicei în axa paradigmatică, pe când axa sintagmatică este aceea unde se concretizează neapărat operaţia de combinare relativ nouă (sau de actualizare a potenţelor), care poate să aibă influenţe şi asupra selectării echivalenţei paradigmatice (de pildă prin combinarea substantivului *miros* cu epitetul *albastru* s-a determinat o alegere originală pentru adjectivele care pot însoţi substantivul respectiv)[8].”

Faptul de stil nu poate fi apreciat prin analiza *izolată* a unui singur element, a unei simple selecţii paradigmatice. Intervenţia personală a scriitorului se observă prin notarea combinaţiilor, el devenind astfel, aşa cum enunţa Paul Valery, creator de limbaj. Literatura depinde de modul *sui generis* în care scriitorii fac selecţia şi realizează combinarea materialului lingvistic conţinut în limbă. Literatura este aşadar o varietate de limbaj. Orice creaţie literară are un scop *comunicativ*, adresând un mesaj către un receptor. Analiza literară, critica unui text este, la rândul său, act comunicaţional adresat de *cineva cuiva*, cu scopul de a transmite *ceva*. Lectura unei critici sau cronici literare este un act de receptare a unei receptări.

O analiză literară pertinentă trebuie să aibă în vedere toate componentele constituente ale actului comunicaţional. „Opera literară nu există numai ca fenomen subiectiv, prin ‘trăirea’ pe care o are fiecare receptor în legătură cu ea. Structura intimă a operei, modul cum a conceput fiecare mesaj scriitorul au o existenţă obiectivă şi ca atare au o valoare are nu poate fi neglijată în Stilistică (mai ales că emiţătorul a avut în vedere şi trăirea receptorului, a

[8] Tatiana Slama-Cazacu, *Psiholingvistica*, Bucureşti, Editura All, 1999, p. 436-437.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

făcut o anumită judecată predictivă în legătură cu felul cum va fi decodată – interpretată, înţeleasă – şi în fond apreciată opera)[9]."

1.3. Specificul limbajului poetic

Întrebările preexistente legate de limbajul poetic sunt cele referitoare la trăsăturile sale specifice, discriminatorii şi de diferenţa calitativă faţă de limbă, deşi ambele folosesc acelaşi cod, acelaşi material lexical. Pentru teoreticienii indieni, aşa cum arată Pierre Sylvain Filliozat[10], cuvântul poetic retrăieşte un semn depozitat de psihic, cuvintele revelează urme anterioare, amintiri din trecut. Acest concept este similar cu accepţiunea freudiană de *urme mnesice*[11], derivate din activitatea psihică a memoriei. Cuvântul poetic devine sunet care dă cunoaştere, el are o densitate semnificativă, o polisemie înnăscută care nu îl caracterizează decât în cadrul contextului poetic. Această densitate este legată de procese pretextuale (aşa cum sunt ele prezentate de către psiholingvişti).

1.4. Poezia modernă – alienare şi resurecţie a limbajului

Alienarea şi resurecţia limbajului poeziei este rezultatul unui proces de analogizare între structurile reperate ca *deviante* şi anumite structuri *regulate* sau bine formate (în sensul tehnic, marcate ca atare de gramatica uzului obişnuit). Efectul de noutate al poeziei nu se produce prin deviere sau abatere în sensul unei încălcări şi al unei restricţii în raport cu regulile limbajului obisnuit, ci rezultă dintr-un *proces de transgresiune* şi de realizare mai profundă a acestor reguli. S.R. Levin[12] vorbeşte despre suspendarea unor restricţii asupra unor reguli existente. La nivelul structurii de adâncime (*deep structure*) normele se conservă, dar au loc o serie de modificări în structura poetică.

Pentru a analiza distorsionările de limbaj caracteristice limbajului poetic modern (ne referim la modernitate în sensul cel mai larg al termenului, *modern* opunându-se lui *clasic*) ne vom referi la acţiunea de rezistenţă şi de violare pe care limbajul poetic o exercită asupra limbii ca vehicul al comunicării şi cod. Poezia modernă este marcată de o cvadruplă conştiinţă instaurată de „maeştrii suspiciunii": Marx ce divulgă resorturile materiale ale faptului istoric şi pune în lumină caracterul de clasă al unei culturi, Nietzsche ce propovăduia „religia supraomului" şi răsturnarea de valori a Creştinismului; Bergson, acuzând intelectul „spaţializat" că îngheaţă şi falsifică elanul vital, că fragmentează continuitatea genuină a duratei pure; Freud, forând structura umană şi construind subteran edificiul psihologiei abisale. Conştiinţa modernă este „victima" unei crize a valorilor, a faptei, a conştiinţei culturale şi creaturale, o criză a omului în lume. Criza eului transgresează spre o criză a limbajului. „Bătălia" are loc mai ales pe domeniul Limbajului. Scriitorul este un agent al abaterilor. Pentru a acţiona prin limbaj, el trebuie să acţioneze asupra lui. Formaliştii ruşi (Şklovski) consideră că limbajul artistic este creat conştient pentru a a elibera percepţia ca automatism. Poezia nu mai ţine de o fabricaţie la nivel lingvistic, ci de o aventură posibilă.

Cheia de boltă a manifestării rupturii şi distorsionării limbajului ca unică manieră de expresivitate şi sugestie a afectului este arta poetică a lui Stephane Mallarmé. El formulează o

[9] *Ibidem*, p. 440.
[10] Pierre Sylvain Filliozat, *Une théorie indienne du langage poétique*, în Poétique, no.11, p.315-320.
[11] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1980.
[12] apud Mircea Borcilă, Richard McLain, *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p.42-45.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

nouă poetică bazată pe „cedarea iniţiativei cuvintelor”, pe dispariţia ilocutorie a poetului, refuzul de a oglindi prin limbaj o anumită gândire care să fie tradusă în versuri, comunicarea realizându-se prin şoc sonor: „L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l’initiative aux mots”.[13] Edificator în acestă direcţie este sonetul *Ses purs ongles* cu rime în *–ix* şi *–ore*. Poetul utilizază un cuvânt inexistent (*ptyx*) din plăcerea de a-l crea prin magia rimei: „Sur ses crédences, au salon vide: nul ptyx, / Aboli bibelot d’inanité sonore, / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s’honore.” (*Ses purs ongles...*). Puţinele scrieri teoretice ale lui Mallarmé (conferinţa *La musique et les lettres,* fragmentele care compun *Crise de vers, Le mystère dans les lettres* şi *Quant au Livre*) ne dezvăluie limba, victimă a unui cataclism al exprimării, ce vorbeşte mai mult prin falii şi rupturi. Limba cea mai expresivă este cea derivată din primele străfulgerări ale gândirii. Comportamentul verbal trebuie surprins în particulara sa spontaneitate, descifrat ca virtute a unei structuri sonore. Cuvintele sunt smulse din seria logică a frazei, devin independente de legile de coerenţă a discursului. Libertatea situării în interiorul limbajului se dezvoltă într-o revoltă împotriva acestuia. Poetul propovăduieşte negarea funcţiei de comunicare, limbajul fiindu-şi suficient prin propria prezenţă: „Remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.”[14] Limbajul comun i se pare saturat poetului. Comunicarea obişnuită este o „funcţie numerară facilă” care face din cuvânt o „monedă de schimb”, fără valoare proprie, ci doar cu rolul de a desemna lucrurile din jur. Limbajul poetic nu este vorbire actualizată, încheiată, ci o virtualitate a rostirii. Acesta este fundamentul teoretic al secesiunii limbajului şi al abaterilor mallarméene, al autonomizării cuvântului în materialitatea sa sonoră, căci cuvintele, în utilizarea lor obişnuită, au mai degrabă rolul de a desemna decât forţa de a semnifica. Poezia este realitatea mitică a limbajului: Verbul construieşte Universul.

Următorul pas spre liberalizare este făcut de către Paul Valéry. Plecând de la prezumţia că poezia este „une machine du langage” (maşină a limbajului), adoptând consideraţiile lui Mallarmé, care spunea că „poezia se face cu cuvinte, nu cu idei” („Un poem trebuie să fie o sărbătoare a Intelectului. El nu poate fi altceva.”[15]), poetul practică scrisul ca pe un exerciţiu al limbii, ca pe o provocare. Limbajul are pentru Valéry două limite: muzica pe de o parte şi algebra pe de alta. Între aceste cenzuri, poetul trebuie să învingă dificultăţile reale ale limbii comune, degajând în spaţiul acesteia un *limbaj în limbaj*. Limba poetică este cea care se abate de la normele limbii comune, dar constituie un registru aparte în cadrul acesteia. Poeziei îi revine sarcina de a schimba funcţia limbajului, de a-l transforma din pur semnificant în scop în sine. Versul trebuie să realizeze uniunea realităţii fizice a sunetului şi a excitaţiilor virtuale ale sensului, să instaureze un fel de egalitate între cele două puteri ale vorbirii (ceea ce numim iconicitate). Creaţia este modificarea reciproc posibilă între fond şi formă, sunet şi sens, compoziţie şi material, expresie şi impresie. Valéry consideră că nu orice idee conduce la structuri, dar orice structură conţine o idee. Acesta este esenţa poeticii sale: „Toate cercetările asupra Artei şi a Poeziei tind să dea drept necesar ce are arbitrarul drept

[13] „Opera pură implică dispariţia ipostazei ilocutorii a poetului care cedează iniţiativa cuvintelor”. – traducerea ne aparţine.
[14] „Înlocuind respiraţia perceptibilă a vechiului suflu liric sau entuziasmul personal al frazei”. - Stephane Mallarmé, *Quant au livre*, în *Œuvres complètes*, Paris, Edition de la Pléiade, p.366.
[15] Paul Valéry, *Tel quel, Lucruri ucise, în Œuvres complètes*, Paris, Edition de la Pléiade, p.289.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

esenţă."[16] Abaterea şi obscuritatea devin normă; poezia trebuie să se opună clarităţii, facilităţii logicii comune, pragurilor voluntare ale limbajului.

Următorii paşi vor fi parcurşi de către Rene Char, Jean Cocteau, Alfred Jarry, Saint-Pol Roux, Henry Michaux (acesta din urmă distruge cuvintele în favoarea literelor, poemele sale sunt adresate auzului – poeme sonore, dând naştere unor monştri verbali: „Sarcopè sur Saricot, / Bourbourane à talico, Ou te bourdourra le bodogo, / Bodogi, / Croupe, croupe Clinot / Et bourrecul à la misère."), Eluard, Desmos, Aragon, Gregory Corsa (a publicat un poem împotriva bombei atomice sub forma unei întreite ciuperci), luarea în derâdere a limbajului de către Jacques Prévert, plurilingvismul lui T.S. Eliot, Ezra Pound, poemele lui Maiakovski, bolboroselile inteligibile ale lui Isidore Insou, *necuvintele* lui N. Stănescu.

Bilingvismul lui Eliot şi al lui Pound care înţeleg să păstreze expresiile străine ca atare, ca o enclavă a realităţii asimilată pe deplin, încercări ale poeţilor italieni din grupul *I novissimi* (Edoardo Sanguinetti - *De Laborintos*; Alfredo Giuliani - *Prosa*).

Experimentul poetic al unor stări limită este încercat de Antonim Artaud, Henry Michaux şi de generaţia *beat* americană: Corso, Ginzberg, Ferlinghetti, Andrews. Poezia lor este un fel de fişă de observaţie clinică a celor care consumă stupefiante.

Avangardele descind prin gradul de „alienare" din limbaj. Ele utilizează în mod anormal vechile coduri mai degrabă decât să creeze unele noi. Nu este vorba de „trădarea" limbajului, lirica modernă păstrând fidelitatea între macrostructurile formate la nivel profund ale textului şi microstructurile de suprafaţă. *Este vorba despre o macrostructură coerentă care se manifestă prin microstructuri locale discontinui. În ciuda distorsionărilor manifestate la toate nivelurile, în special cel lingvistic, revelaţia semnificaţiei nu se lasă aşteptată.*

Figurile de stil formale, lexico-timbrice şi ritmice sunt autonome faţă de seminificaţii textuali. Semnificantul poetic nu este ancorat de funcţia strict lingvistică, el revitalizează cuvântul prin simbol, îi conferă un surplus de sens care ţine mai puţin de intelect, de operaţiile logico-comunicative şi în mai mare măsură de inconştient, preverbal, de conţinuturile verbale incomunicabile. Orice cuvânt poate elibera asociaţii şi energii latente, poate subscrie conţinuturi mentale. Ceea ce pare aberant din punct de vedere gramatical, poate avea mare expresivitate afectivă. Este vorba despre „limbajul ancestral" al lui Mallarmé, despre „o limbă de care nu se mai ştie" (Pascoli). De multe ori, articulările logice ale comunicării sunt de natură suprasegmentală, rezultatul unei evazivităţi semantice la nivel discursiv, macrotextual. Teoretizarea şi aplicaţia acestei perspective o întâlnim şi la Wordsworth: „There is a dark / Inscrutable workmanship that reconciles / Discordant elements, makes them cling together / In one society…"[17].

Ceea ce numim distorsionare a limbajului din perspectiva restrictivă a normării gramaticale este, de fapt, un raport complementar: legătura dintre elementele realului percepute într-un mod diferit, întrucât sunt combinate diferit sau raportul dintre două stări existenţiale ale subiectului, manifestate în contact cu realul, inconştientul şi conştientul. Acest „entreé en jeu" care determină proiecţia conţinuturilor raţionale spre iraţionalitatea firească a formelor. Valéry vorbeşte despre dorinţa de a traduce ceea ce se simte, chiar dacă cu preţul unei eschivări faţă de norme şi legi lingvistice. Poetul percepe imaginile într-un mod

[16] *Ibidem*, p.268.

[17] W.Wordsworth, *The prelude*, "Este acolo o tainică / O nepătrunsă dibăcie care-mpacă / Elementele discordante, le face să sune împreună / Într-o armonie unică…"(eng.)

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

particular, deoarece el combină cuvinte şi lucruri. René Char îşi proiectează actul creaţiei artistice ca pe o coroborare a forţelor magice şi subversive ale dorinţei, ieşire de sub imperiul „gramaticii viziunii", a constrângerii prin norme, cedarea iniţiativei cuvântului, aşa cum proclama Mallarmé. O serie fonico-timbrică va fi în cautarea semnificaţiei. Procesul are loc la nivelul avantextului şi va fi reluat de către lector. Această fază este caracterizată în cel mai rafinat mod cu putinţă de Mandelştam: „Versurile trăiesc…din acel calc sonor al formei care precede poezia scrisă. Nu există încă nici un cuvânt, şi versurile sună deja"[18].

Distorsionarea, devierea limbajului prin actul poetic este, de fapt, o semantizare a sunetelor, a sintaxei, a semnificaţilor lexicali ai limbii, o eventuală semantizare a grafiei. De multe ori funcţia poetică ambiguizează funcţia referenţială, dar este numai un joc productiv al discursului poetic.

Ceea ce a vrut să evidenţieze Chomsky prin fraza „Incolore idei verzi dorm furioase" este faptul că un text corect constituit din punct de vedere sintactic poate fi incoerent datorită lipsei de afinitate semantică între cuvinte. Ideea este reluată de Cervoni: „Pour qu'une pharse soit réputée bien formée, il faut non seulement qu'elle combine conformément aux règles de la syntaxe des mots appartenant à la langue, mais qu'en plus ces mots présentent entre eux un certain degré d'affinité sémantique"[19]. Întreaga poetică avangardistă se bazează pe acest fenomen devenit principiu. Suprarealiştii doreau să exprime „le fonctionnement reél de la penseé" (funcţionarea reală a gândirii), să recurgă „à la toute puissance du rêve" (întreaga putere a visului), să ruineze „définitivement tous les autres mécanismes psychiques" (definitiv toate mecanismele psihice), să se debaraseze de „tout souci esthétique" (orice preocupare estetică). Ei au tendinţa de a valorifica arta primitivă şi arta celor alienaţi: „L'art des fous, la clé des champs!". Fie că se ascund în umbra dicteului automat (transcriere rapidă pe hârtia a unor fraze ce scapă controlului raţiunii, transcrierea funcţionării reale a gândirii), aşa cum fac suprarealiştii, fie culpa este a hazardului şi a arbitrarului dadaist, fie a "simultaneităţii lirice" a futurismului (poetul pune cuvintele în libertate, se lipseşte de punctuaţie şi legături sintactice, stilul este telegrafic, limbajul se dezarticulează, totul pentru atingerea supremului ţel: o limbă nouă, transmentală), la poemele abstract fonetice lettriste (caracterizate prin distrugerea limbajului şi destrămarea ţesăturii logice a discursului) trebuie să ţinem seama de faptul că *distorsionarea metodei nu implică şi abaterea la nivelul "produsului"*. Creativitatea fără constrângeri este una dintre condiţiile *sine qua non* ale artistului avangardist. Tocmai acesta este sursa creativităţii. Ne putem aminti de fraza lui Breton ("Roua cu cap de pisică se legăna.") sau de poezia lettristă, abstract-fonetică a lui Hugo Ball:

"gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassula lauda loni cadorsu sassala bim
Gadjama tuffmi zimzalla binban gligia wowolimai bin beri ban
o katalominal rhinocerossola hopsamen laulitalomini hoooo gadjama rhinocerossola hopsamen
bluku terullala blaulala looooo…"

(O Gadji Beri Bimba)

[18] *Apud* Maria Corti, *Pincipiile comunicării literare*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, p.107.
[19] J. Cervoni, *L'Énonciation*, Paris, P.U.F., 1992, p.15.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

Hugo Ball susţinea idee că limbajul poate fi distrus fără ca procesul creator să aibă de suferit, deoarece limbajul nu poate comunica experienţele cele mai profunde, iar distrugerea organului vorbirii devine o disciplină individuală. Paradoxul lettriştilor este comunicarea incomunicabilului prin incapacitate de comunicare.

Arno Holz proclamă valoarea cuvântului ca literă de lege; cuvintele sunt pretexte (Vorwände) pentru obiecte sau obiectele sunt pretexte pentru cuvinte în poemul *Phantasus*: "Die alten / eisenholzlaffetigen / buckelbildrigen, buckeleringigen, buckelschildrigen / Bronzekanonen, / Bronzehaubitzen, Bronzemörser, Bronzekaufnitzen…"

În concepţia lui Marinetti, limbajul, cu articulaţiile sale sintactice frânte, devine instrument de comunicare prin care poetul transpune un conţinut (intelectual, afectiv, senzorial) preexitent. El propovăduieşte utilizarea unei "parole in liberta", poezia fiind menită să exprime "coraggiosamente il brutto". Marinetti dă un exemplu de "lirism simultan"prin descrierea unei scene de război:

"TRITURATO ROSSO ROSSO STRIATO SUSSULTANTE ETERNO
urrrrrrraaaaah urrrrrraaah
vincere vincere gioia gioia vendetta masacrare continuare
tatatatatatatatatatatatatata
FINE DISPERAZIONE PERDUTO NIENTE-DA-FARE INUTILE
immergersi freschezza dilatarsi aprirsi ammolirsi dilatarsi
plum plamplam pluff pluff frrrrrr
sterco-di-cavalo orina bidet ammoniaca odore-tipografico"

Logica discursivă lipseşte, fraza funcţionează doar pe principiul unui lapsus lingvistic, un enunţ produs de inconştient, cuvintele fiind private de afinitate semantică, deci de sens global la nivel microstructural.

Poetul italian Guido Ballo practică o poezie de radicale lingvistice; jocul etimoanelor, în diverse limbi ale aceluiaşi cuvânt tematizat. Exemplul celebru este poezia *Mâd*: "Mâ maţer mamă mâmi / magma mâicuţă: materia care ră / mâne dintr-o substanţă stoarsă, / madre mater tu ai fost mereu / stoarsă mâd mâdar acum te odihneşti / într-o criptă între oameni pe care nu-i / cunoşti mayra modar mother tu / care-ţi vei fiii cu tine mater matri."

Avangarda literară românească recurge la aceleaşi procedee de tensionare şi torsiune a limbajului. *Manifestul* scris de Saşa Pană şi publicat în revista *unu* (nr.1, aprilie 1928) este edificator: „Cetitor deparazitează- ţi creierul”

strigat de timpan
avion
t.f.f.-radio
televiziune
75 h.p
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
arghezi

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

brâncusi
theo van doesburg
uraaaa uraaaaaa uraaaaaaaa

arde maculatura bibliotecilor
a.et p. Chr. n.
123456789000.000.000.000.000. kg.
sau îngrasa sobolanii
scribi
aptibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
Huooooooooooooooo

Combina verb
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
= arta ritm viteza neprevazut granit

guttenberg reînvii

Combaterea inexpresivităţii, distrugerea lipsei de afect devin idei programatice pentru avangardişti: „Dar noi care simţim frigul pătrunzându-ne ascuţit, nevoie de reacţionare. Si atunci: mişcare, multă mişcare. Naşterea constructivismului, suprarealismului şi a celorlalte isme dinamice, necesare vieţii noastre ameninţate de îngheţ. Cei cărora falsul soare le e suficient, privesc această vertiginozitate de linii, cuvinte, sunete, culori nedumeriţi şi exclamă: Nebunii. Să le fie de bine.”[20]

Urmuz se sprijină pe tradiţia folclorică şi încercă să dea sugestivitate expresiei perimate. Ilustativă este fabula intitulată *Cronicari*: „Cică nişte cronicari / Duceau lipsă de şalvari. / Şi-au rugat pe Rapaport / Să le dea un paşaport. / Rapaport cel dragălaş / Juca un carambolaş, / Neştiind că-Aristotel / Nu văzuse ostropel. / «Galileu! O, Galileu!» / Strigă el atunci mereu – / «Nu mai trage de urechi / Ale tale ghete vechi.» / Galileu scoate-o sinteză / Din redingota franceză, / Şi exclamă: «Sarafoff, / Serveşte-te de cartof !» / MORALĂ / Pelicanul sau babiţa.”[21]

Ion Vinea face din poezie un discurs investit cu valoare muzical-semantică. Poemul *Eleonora* este o combinaţie muzicală a două cuvinte cu semnificaţie. Sensul global se generează la nivelul macrostructurii:

„Tu o
Tu
Ah tu Ah tu
T U U U U U U U
Ah tu Ah

[20] Geo Bogza, *Aniversări*, în *Urmuz*, Câmpina, anul I, nr.1, ianuarie 1928.
[21] Urmuz, *Cronicari*, în *Avangarda literară românească – Antologie* de Marin Mincu, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p.61.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

T U U U U U U U U U
Ah-tu ah-tu ah-tu ah-tu ah
Tu Ah Tu Ah T U U U U
ah-tu-ah, ah-tu-ah, ah-tu-ah
ah-ha-ah-ha-ah-ha-ah-ha-ah
ah-Ha ah-Ha ah-Ha ah-Ha AH
A – a – Ah Ha
a a a a a a H
T U U U U u u u u
E E L E oo noora."[22]

Saşa Pană reiterează frumusetea tăcerii: „Citeşte spaţiile albe dintre versuri / Dintre degete[…] Spaţii albe în care vameşii nu vor şti silabisi / Frumuseţea clandestină a tăcerii.” (*Episod*)

În aceeaşi manieră se manifestă limbajul şi în creaţiile lui Gherasim Luca. *Secretul golului şi al plinului* este cel al limbajului articulat prin dezarticulare:

„vovovovovovocea oceaa ta
sau vavavavavasul în care tu ţiiţiiţiiţiţii
cu orororor izozoorizonnntalmente
unpicunpicunpicun înclinclinclinclinat
pentru a te putea oglindi
în ale tale propropro
propropropproprii cearcăne
ca într-un laclac desâsâsâsâsâsânge
culculpapapa culpabile sau
nunununu nu nu
mâmâmâmâinimâmâmâmâinile tale
sunt muritoare
vreau să zic mâmâmâmâinimâini
mâini mâinile

ssssss sss ssssss ssss
sssssssssss sssss sssssssssssss
ss ssssss sssssssssss ssss s
sss sassa s aaass sa ssa sss sass sss
ssasassa a aaass assass
saassas aa aasss sasss
ssssassas aa aaass sasss
asssassas sas assas assa sssa
aas aaas as assassa
saaassassa saassassa sa
sa saassasssssss sssassassa a
sssssa sassassassassade ade sasassado
desadesadesade ssdesadss ds dssd sd
dessads ssds ssdessa desade
dssssade adesadss ssssd ss
sssss sssssss dessa aadessssadessa sa

[22] Ion Vinea, *Eleonora*, în *Simbolism, modernism, avangardism* de Ion Mihuţ, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 176.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

dessade de desade de ssssssss ssa de
desassassa ssade dee sade desade
desassassade sade desassassade sdss
desadesss dedesassa sa desassa a
assassa des asaassa aade dss sda
ddessa eeessa essade de sade sade”

Dan Botta lasă iniţiativa cuvintelor: "Eulalia: sunet crin / Idol eleat sub geruri /Claros cu inel marin / Singur în mirate ceruri // Soare nins de acte reci / Dorice, prudente forme, / Pe orbite simple treci / Un liturgic somn de norme, Proemiu."

Ilarie Voronca face abstracţie de regulile de coerenţă şi de atracţie semantică între cuvinte: "Vântul e pătrat invers 50 LEI util gazometru / interstiţial cheamă homar pentru esofag / ein zwwei pentru sept huit dieci / temperament scafandrier în portefeuille / sistem nervos apoteoză cu bumbac / omletă confecţionează clorofilă castrat / acul de siguranţă uşa s-a închis în / inima cu acetilen îmi e foame îmi / e întuneric îmi e dicţionar telefonul / cu barbă cochilia desface sonerii / almanah starda."[23] (*Hidrofil*)

Ne putem referi şi la principiile nenumite, adică cuvinte inventate, cu trimiteri alchimistice ale lui Ion Gheorghe: *Trei ipostaze ale mării*: "alòrmul, palilùmenul, efebiul, / etericul, stirbol asemeni unui / luceafăr nou-născut, roronţiul rumen, / pulchridul, ce străluce-n clipa morţii /în irisul infantelor, geralul, […]"

Poezia, dincolo de metaforă şi simbol, reprezintă o elaborare lingvistică deliberată, o alegere conştientă a unui anumit cod sau a unui model prozodic. Prin intermediul unui joc de permutaţie a fonemelor, printr-o operaţie combinatorie deliberată, lege a principiilor matematice, Ion Gheorghe descoperă limbajul poetic:

"Numirea lui prin ceea ce era la început şi e şi azi – INUMA-NUMA-ZIX
Într-acel loc în care Numitul NeNumit era.
Identic Numărului Nume ce nimic nu cuprindea.

Dar care-s Numele şi Numărul Necunoscutului.
Numind şi numărând cu YIX-A-IX-A-I
E zicerea de ziua Ics, de locul cel necunoscut,
Care se cheamă A, Necunoscutul de-nceput, Şi Fără Nume."

Iulia Kristeva susţine că "a lucra în limbă implică în mod necesar întoarcerea la germenul în care se deschid sensul şi subiectul său", arătând că cei ce vorbesc sunt vorbiţi. Practica semnificantă o descoperim şi la Ion Gheorghe:
"Urmează-mă-n prima Expresie, de la stânga la dreapta.
Întotdeauna să pui înainte răul
AZOIFIOSARMESZERNOIPLAIMOZIOZOBUA-ZIS.
Cerem îngăduinţă Zeului Logosului să facem următoarele despărţiri
A –ZOI –FIO –SARMES – ARMES – MESZER-ERNOI –PLAI –MOZIOS –ZO –BUA – ZIS."[24]

[23] Ilarie Voronca, *Hidrofil*, în *Avangarda literară românescă – Antologie* de Marin Mincu, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p.133.
[24] Ion Gheorghe, *Dacia Fëniks*, Bucureşti, Editura Cartea Românescă, 1978, p.15-16.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

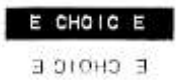
Practica este ceea a retroversiunii: se traduce din şi în limba poetică. El reactivează forma semnificantă a cuvântului, dinami

Întrebarea pe care şi-o poate adresa un cititor este dacă înţelege ceea ce a vrut autorul să comunice. Dar dacă exită şi situaţii în care poetul nu prea comunică…deoarece foloseşte mult prea puţine cuvinte…? Cea mai scurtă zând şi fragmentând discursul. Gramatica poetică nu are legătură cu gramatica limbii. poezie cu care eram obisnuiţi era poezia haiku, însă moda poetică evoluează. Poetica actuală desfăşoară în faţa ochilor şi a minţilor cititorului contemporan ceea ce numeşte "minimalist poetry", poezie într-un cuvânt sau două, o "poezie a ochilor", asa cum o numea cândva Mircea Cărtarescu, a vizualului şi a imaginativului. Aceste poezii pot fi considerate distorsionări ale limbajului, însă nu şi ale comunicării. Arsenalul liric este minim: materia mundi inexistentă, vocea lirică imperceptibilă, lipsa tropilor şi a altor figuri de stil, uneori lipsa cuvintelor…, dar nu şi absenţa ideilor sau a implicării afectului, principii de bază ale genului liric.

Poemul-titlu al lui Aram Saroyan[25] este alcătuit din ceea ce el numeşte proto-cuvântul însuşi: cuvântul lumina-cea-dintâi.



Poemul lui Geof Huth este construit pe principiul "E Plurabus Unum", al reflectării, al similarităţii. La o vizualizare atentă, lectorul va regăsi mai multe frânturi de cuvinte: "ECHO" (ecou),"CHOIC(e)" (fr."choir", "choreography"), nu lipsite de sens şi coerenţă. Revelaţia poeziei este aceea a tensiunii dintre antinomii: între copiere şi rezultatul ei, ecoul lucrurilor şi alegere proprie, între alb şi negru (jocul cu percepţia vizuală), sus - jos, stânga – dreapta. Într-o exprimare mai puţin imaginativă, universul este constituit din ecoul dintre contrarii, iată ideea poeziei. Critica literară o consideră sugestia celebrării dihotomiei reprezentată de universul însuşi.



O nouă tendintă poetică, cea a poeziei infra-verbale, pluriestetice uzează de cu totul alte mijloace de creaţie. Specificul acestui tip de poezie este dat de conversia şi distorsionarea lingvistică: redundanţă, contaminare, lipsa selecţiei şi a combinării cuvintelor, absenţa coerenţei, a coeziunii la nivelul discursului, rezultate chiar din absenţa elementelor definitorii ale oricărui enunţ. Exemplu: lipsa conectorilor şi a verbelor: *sky / every / day* (Aram Saroyan) sau disfuncţionala topică: w*ind oil to / blows out sea* (Aram Saroyan); contradicţii logice: *a window to walk away in* (Aram Saroyan), utilizarea unor tehnici grafice de sugestie, hibridizarea cuvintelor, deformarea lor: *eyeye, lightght, morni'ng, blod* (Aram Saroyan), *cant'* (distorsiune de la forma verbală *can't*), *ccoommiittee* - lungirea sunetului (Crag Hill), gruparea unor litere fără vreo ordine, logică sau coerenţă, supunându-se doar regulii muzicalităţii şi armoniei sonore cerută de lirism în general. Michael Basinski reiterează limbajul musical ce se întoarce la matca limbii naturale: *Ook / OKG / Oon / eOa / dOK*.

[25] www.Minimalist poetry.com.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

Ed Conti porneşte de la cuvinte ale tezaurului limbii pe care le ajustează cu terminaţii ce redau ultimele litere ale alfabetului, litere ce nu sunt terminaţii propriu-zise. Jocul dă naştere unor cuvinte hibride: "*galaxyz*" Nici poemele lui Kempton nu sunt mai coerente: poate puţin rimate, uşor muzicale, dar nu respectă nici una dintre regulile discursului (lipsa coerenţei şi a coeziunii, formulări eliptice, omisiunea verbului, nucleul propoziţiei): caged / age / surrounded / bii / cd / propositionz.

Birth, Copulation and Death scrisă de Jonathan Brannen este expunerea unor non-cuvinte create prin repetiţie, interferenţă, apariţii şi dispariţii de sunete: proteza lui *b* – bentrance, intercalarea lui *e* – intereruption, eliziunea lui *k* - nowledge: bentrance / * / intereruption / * / knowledge.

Inserarea de simboluri matematice utilizate drept conectori şi ustensile verbale întâlnim la LeRoy Gorman în poemul *Mathmaku#2*: March = / (meadows.)(:/.), / slowly.

Robert Lax foloseşte repetarea redundantă a unor cuvinte. Remarcabilă este maniera de scriere şi distribuţie a materialului lexical:

wa-
ter

stone

stone

wa-
ter

stone

În poezia fisurii, spaţiile sunt folosite pentru a "deconcilia" cuvintele între ele, ca în poemul lui LeRoy Gorman, "t rain s top spar row" sau al lui Kostelanetz "the rapist." La prima vedere pot fi interpretate ca un lapsus digiti, lapsus de scriere sau tipografiere. Realitatea este că aceste prea scurte poeme sunt descătuşarea ideilor şi a afectului.

Poezia fuzională "fusional poems" combină cuvintele pentru a da naştere unor metafore implicite, aşa ca în poemul lui Jonathan Brannen, *splace*: splash/ splice of a space's becoming a place. George Swede: graveyarduskilldeer : trei cuvinte sunt co-pronunţate nu doar pentru a produce puternica rezonanţă a unui dublu haiku" graveyard/ dusk/ killdeer// graveyard/ us/ killdeer,dar mai ales pentru a trimte la idea de ferecare, de constrângere a oamenilor, precum literele în acest macro-cuvânt.

Uneori procedeele se combină, aşa ca în poemul lui Karl Kempton: ANTIQUE QUESTION / anti quest ion / a we / awe .

Percepţia lectorului trebuie focalizată atât asupra literelor, cât şi a cuvintelor, poezia trebuie privită şi citită. Sincretismul percepţiei vizuale şi psihice deschide calea de acces spre interogaţia neliniştitoare asupra lucrurilor nefiresc de fireşti. Neliniştea este una colectivă sugerată de acest *a we* (noi), dar progresează spre *awe!*. Poetul ne spune: ascultă sunetul lui *a we*, al nostru, devenit sunetul *awe*, sunetul divin. Aceasta este întrebarea antică, preexistenţă, devenită anti-întrebare.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

Francis Ponge proclamă divorţul dintre cuvinte şi real. El are dorinţa de a adapta cuvântul referentului, la realitatea pe care o denumeşte. În demersul său creativ, el lucrează asupra dublei dimensiuni a semnului lingvistic: modelarea semnificantului şi a semnificatului. Plecând de la observaţia că anumite sunete sunt adaptate realităţii pe care o desemnează: « Le Gui la glu: sorte de mimosa nordique »[26] (caracterul vâscos al plantei, asemănător cu *le gui*, cuvânt ce îi este apropiat din punct de vedere fonetic, sinonim cu mocirlă). În *Méthodes*, consacrat este textul *Verre d'eau*. Poetul consideră că fonemele utilizate în cuvântul *verre* sunt foarte bine alese: vocala *e* sugerează transparenţa recipientului şi caracterul insipid al substanţei; sonoritatea lui *r*, vibraţiile celor două corpuri, dar şi forma paharului; *er–re*, perfect simetrice, parcă ar fi plasate în interiorul şi exteriorul paharului şi s-ar reflecta reciproc. Poetul inventează sau transformă cuvintele în aşa fel încât fonemele să coincidă cu obiectul evocat: „les ombelles ne font pas de l'ombre, mais de l'*ombe*"[27] (prin suprimarea consoanei *r* ia naştere un cuvânt ce sugerează parfumul emanat de floare). Ponge se interesează mai puţin de logică (*raison*) şi mai mult de *réson* – cuvânt creat de el însuşi pornind de la verbul *résonner* cu înţelesul de a produce un sens însoţit de rezonanţe, ecouri. Poetul este cel ce transformă raţiunea în *réson*, pentru că lira, muzicalitatea şi cuvântul sunt „tendues à l'extrême". Dimenisiunea grafică este deosebit de importantă. Fiecărei litere, Ponge îi asociază anumite caracteristici: *Y* este deschiderea şi profunzimea gurii, *U* din *gruche*, deschide cuvântul, *T* are forma unei mese, *table*, grafemul *A* e folosit pentru a descrie un pod: « Allongé sur la ponte de l'A, l'homme poursuit volontiers un songe à la gloire du charpentier ».[28] Din aceleaşi considerente, el doreşte să înlocuiască *s* din *oiseau* cu *v*, căci numai litera *v* descrie deschiderea aripilor unei păsări.

Idealul lui Francis Ponge este de a scrie un text în care cuvintele să poată fi înţelese în toate sensurile pe care le posedă. Poetul francez este iniţiatorul unui nou gen literar numit *objeu*, în care practicile scriiturii se joacă cu mecanismele limbajului pentru ca textul să devină echivalentul poetic al lucrului. Textul nu mai este pură descriere a obiectului, ci devine parte constitutivă din acesta: petalele florilor ce seamănă cu vulvele sunt numite *pétulves* (*La parole étouffée sous les roses*), hirondelle volant à l'horizont – *horizondelle* (*Les hirondelles*), l'odeur des danrades – *andorade* (*Plats de poissons frits*).

O ultimă categorie de poezii la care vom face referire este aceea care foloseşte drept tehnică de scriitură efectul optic. Plecând pe linia tradiţiei lui Apollinaire, a caligramelor şi tipogramelor, E. E.Cummings elaborează o poetică a mişcării, a elanului, a verbului *a face*, fiind prin excelenţă un Făuritor, pentru care 2 + 2 nu fac niciodată 4 (Foreword[29]). Una dintre cele mai interesante poezii ale sale este *[l (a]*

l (a
le
af
fa
ll
s)

[26] Francis Ponge, Pièces, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p.59.
[27] *Ibidem*, p.162.
[28] *Ibidem*, p.46
[29] E. E.Cummings, *is 5*, New York, Liveright Paperbound Edition, 1970, p.7.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

one
l
iness[30]

Inteligibilitatea acestei poezii ţine de capacitatea lectorului de a face asocieri: *l* tipografic este singularul 1 care multiplicat ne duce cu gândul la individualitatea care nu poate fi niciodată copiată. Sufixul *–iness* abstractizează, articolul proclitic *a* ne dă impresia unei precizări exacte. Pentru că poetul se vrea traducătorul gândurilor sale, el foloseşte parantezele, căci şi gândurile noastre lasă loc unor paranteze. Ideea poemului este cea indicată de citirea coerentă a versurilor: o frunză cade, singurătate. Tema este clară: singurătatea şi unicitatea tuturor elementelor materiei mundi. Acestea sunt doar câteva dintre numeroasele exemple de distorsionare a limbajului cu efect de originalitate şi creativitate în operele autorilor. Totuşi, trebuie să precizăm faptul că, în contextul comunicării literare, există şi alte tipuri de distorsionări ce au ca bază de pornire limbajul, dar manifestarea propriu-zisă vizează cursul, axa diegezei (putem face referire la descriere, ca buclă în istoria povestită, aşa cum o interpretează Ph. Hamon[31], sau la mai multe axe ale discursului care se intersectează pană la confuzie, diferite tehnici folosite de autorul ce se camuflează, se impersonalizează sau se dedublează). Toate aceste fenomene pot fi numite generic distorsiuni, abateri, devieri, dacă ne raportăm la caracteristicile deviaţiei, caracteristici stabilite de către Heinrich F. Plett: orice deviaţie are un caracter referenţial, nefiind autonomă, putând fi înţeleasă doar pe fundalul unor fenomene lingvistice non-deviante şi un caracter sistematic, nefiind înţeleasă arbitrar, ca orice abatere din text, ci ca o structură intestină.

În cazul abaterilor, devianţelor şi distorsionărilor cu efect de creativitate artistică, cercetătorii pleacă de la o bază, aceea a limbajului şi uzului comun al acestuia pentru a putea stabili un întreg inventar stilistic al creatorului, dar şi al receptorului, căci lectorul este un creator la fel de important de literatură, artă şi cultură. În dimensiunea multidimensionată a actului de comunicare literară ne găsim în interiorul unui spaţiu al jocului şi al creaţiei de lumi în care fiecare poate fi creator, în limitele sistemului contextual dinamic.

Bibliografie

Apollinaire, G., *Caligrammes*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
Avangarda literară românească, antologie de Marin Mincu, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.
Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'ecriture*, *suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, 1996.
Barthes, Roland, *Plăcerea textului,* Cluj, Editura Echinox, 1994.
Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1987.
Bogza, Geo, *Aniversări*, în *Urmuz*, Câmpina, anul I, nr.1, ianuarie 1928.
Borcilă, Mircea, McLain, Richard, *Poetica americană.* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
Breton, André, *La clé des champs*, Paris, J.J. Pauvert, 1985.
Bréton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

[30] E. E.Cummings, *Complete poems*, New York, Harcourt Brace Javanovich Inc., 1972, p.124.
[31] Ph.Hamon, *Qu'est-ce qu'une description*, La Revue poétique, no.12, 1972.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti – Către o poetică a (re)lecturii*, Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.
Cervoni, J., *L'Énonciation*, Paris, P.U.F., 1992.
Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
Costache Olăreanu, *Dragoste cu vorbe şi copaci*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.
Cummings, E. E., *Complete poems*, New York, Harcourt Brace Javanovich Inc., 1972.
Cummings, E. E., *is 5*, New York, Liveright Paperbound, Edition, 1970.
Delvaille, Bernard, *La nouvelle poésie française, Anthologie,* Paris, Éditions Sechers, 1974.
Deridda, *L'écriture et la différance*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
Doinaş, Ştefan, Augustin, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1996.
Doncey, Bruno, *Francis Ponge – 5 clés pour aborder l'œuvre, 5 poèmes expliqués*, Paris, Éditions Hatier, 1992.
Dragomirescu, G. N., *Dicţionarul figurilor de stil*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică,1995.
Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.
Empson, William, *Şapte tipuri de ambiguitate*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
Escarpit, R., *Sociologie de la litterature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
Filliozat, Pierre Sylvain, *Une théorie indienne du langage poétique*, în *Poétique*, no.11, p.315-320.
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Bucureşti, Editura ELU, 1969.
Gabriela Negreanu, *Paul Valéry şi modelul Leonardo*, Bucureşti, Editura Albatros, 1978.
Gheorghe, Ion, *Dacia Fëniks*, Bucureşti, Editura Cartea Românescă, 1978.
Greimas, A.J., *Semantique structurale*, Paris, Éditions Larousse, 1966.
Hamon, Ph., *Qu'est-ce qu'une description*, La Revue poétique, no.12, 1972
Ionesco, Eugène, *La cantatrice chauve. La lecon*, Paris, Éditions Hatier, 1992.
Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
Kristeva, Julia, *Recherches pour une semanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
Mihuţ, Ioan, *Simbolism, modernism, avangardism*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976.
Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu*, Bucureşti, Editura Cartea Românescă, 1986.
Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.
Ph.Hamon, *Qu'est-ce qu'une description*, La Revue poétique, no.12, 1972.
Plett, F.Heinrich, *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
Pompidou, Georges, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Éditions Hachette, 1995.
Ponge, Francis, *La rage de l'expression*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.
Ponge, Francis, *Le parti pris des choses* suivi de *Proêmes*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
Ponge, Francis, *Pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.
Slama – Cazacu, Tatiana, *Psiholingvistica*, Bucureşti, Editura ALL, 1999.
Vinea, Ion, *Eleonora*, în *Simbolism, modernism, avangardism* de Ion Mihuţ, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976.

BDD-V504 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 23:06:32 UTC)