

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 distortions, literature variety of language, poetry as linguistic act

1.1. Emiterea și receptarea literaturii.

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

Destinatarul trebuie să pornească de la un proces de analiză (destructurare parțială sau totală) pentru a se apropia, în limitele posibilului, de construcția sintetică a mesajului transmis. Textul poate fi interpretat ca *deschis*, și atunci destinatarul este producător de sens, sau *închis*, dar nu definitiv, destinatarul fiind colaborator la viața polisemică a textului. Accepțiunea textului ca *opera aperta*, deschisă interpretărilor multiple apare la Umberto Eco¹, dar și la Kristeva² și Roland Barthes³. Cei din urmă accentuează negarea tranzitivității cititorului. Citirea este concepută ca re-scriere. Cititorul nu este doar consumator, ci și producător al textului. Receptarea este condiționată și de factorul social al memoriei colective, ceea ce Greimas⁴ numește *nivel imanent*, în care au loc operațiile conceptuale și transformarea

¹ A se vedea Umberto Eco, *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1991. Semioticianul consideră textul ca artificiu sintactic-semantic-pragmatic a cărui interpretare face parte din propriul proiect generativ. Mesajul estetic conține dubla calitate a ambiguității și a autoreflexivității. Ca produs al „fatalității 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'écriture, suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1996 și *Romanul scriiturii*, București, Editura Univers, 1987.

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

lor în cheie antropomorfică și figurativă antecedentă nașterii structurilor lingvistice ale textului. Factorii cei mai importanți sunt cei psihologici și socioculturali.

Structurarea la nivelul expresiei și al conținuturilor este un „joc cu patru răsfrângeri”, așa cum am încercat să reprezentăm în fig.1.

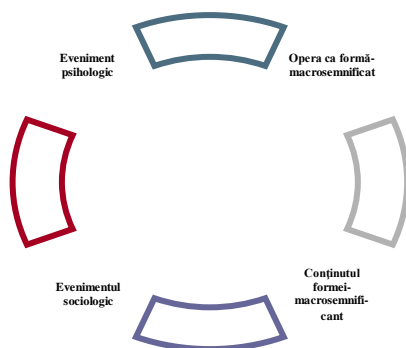


fig.1. Schema formării structurii lingvistice, după Escarpit.⁵

1.2. Spațiul lingvistic al literaturii.

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

Analiza textului literar aparține unui domeniu interdisciplinar, ale cărui probleme nu pot fi rezolvate fără contribuția 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, trimițând la ‘poezie’ este, pe de o parte, restrictiv, pe de altă parte are implicații suplimentare), alteori ‘Stilistică’ (nume care implică, de asemenea, limitări – de data aceasta relative la formele propriu-zise de expresie, separate de conținut). 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 literar⁷.”

Întrucât actul lingvistic nu este complet și, adesea, este considerat ca inexistent atâta vreme cât receptarea și decodarea sa eșuează, iar, la rândul său, actul receptării nu este complet decât atunci când se realizează și *interpretarea*, literaritatea unui text este pusă la îndoială de cei pentru care acesta rămâne un corpus ermetic. Semnificațiile cuvintelor sunt interpretate în funcție 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*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p.328.

⁷ Tatiana Slama-Cazacu, *Psiholingvistica*, București, Editura All, 1999, p. 433.

diversele niveluri contextuale: *explicite* (context lingvistic și extralingvistic sau nonverbal) și *implicite* (context situațional, cunoașterea interlocutorilor, contextual social-istoric etc.). Legarea unităților constituente ale mesajului de latura *implicită* este esențială și obligatorie în actul receptării.

În receptarea faptului literar intervine același 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 emițător. Ansamblul afectiv, motivația care determină o conduită sau alta, tipul temperamental, gândirea, dispozițiile de moment ș.a., constituie contextul intern care joacă un rol fundamental în selectarea mijloacelor de expresie și prin care întotdeauna sunt filtrate toate influențele externe.

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

Încă din 1935, Ch. Bally considera stilul *organizarea limbajului din punctul de vedere al conținutului afectiv*, o manifestare a întregii personalități a emițătorului. Orice act de codare presupune *selecția*, implică o alegere dintre mijloacele de exprimare și o variabilitate a trăsăturilor codului. *Stilul* nu este un *fapt de limbă*, ci reprezintă un *aspect al vorbirii* (orală sau scrisă) în care *selecția și combinarea sunt originale*. „Probabil că rolul cel mai mare al selecției se manifestă de obicei în axa paradigmatică, pe când axa sintagmatică este aceea unde se concretizează neapărat operația de combinare relativ nouă (sau de actualizare a potențelor), care poate să aibă influențe și asupra selectării echivalenței paradigmatică (de pildă prin combinarea substantivului *miros* cu epitetul *albastru* s-a determinat o alegere originală pentru adjectivele care pot însoți substantivul respectiv)⁸.”

Faptul de stil nu poate fi apreciat prin analiza *izolată* a unui singur element, a unei simple selecții paradigmatică. Intervenția personală a scriitorului se observă prin notarea combinațiilor, el devenind astfel, așa cum enunța Paul Valery, creator de limbaj. Literatura depinde de modul *sui generis* în care scriitorii fac selecția și realizează combinarea materialului lingvistic conținut în limbă. Literatura este așadar o varietate de limbaj. Orice creație literară are un scop *comunicativ*, adresând un mesaj către un receptor. Analiza literară, critica unui text este, la rândul său, act comunicațional 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 comunicațional. „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 existență obiectivă și ca atare au o valoare care nu poate fi neglijată în Stilistică (mai ales că emițătorul a avut în vedere și trăirea receptorului, a

⁸ Tatiana Slama-Cazacu, *Psiholingvistica*, București, Editura All, 1999, p. 436-437.

făcut o anumită judecată predictivă în legătură cu felul cum va fi decodată – interpretată, înțeleasă – și în fond apreciată opera)⁹.”

1.3. Specificul limbajului poetic

Întrebările preexistente legate de limbajul poetic sunt cele referitoare la trăsăturile sale specifice, discriminatorii și de diferența calitativă față de limbă, deși ambele folosesc același cod, același material lexical. Pentru teoreticienii indieni, așa cum arată Pierre Sylvain Filliozat¹⁰, cuvântul poetic rețraiește un semn depozitat de psihic, cuvintele revelează urme anterioare, amintiri din trecut. Acest concept este similar cu accepțiunea freudiană de *urme mnesice*¹¹, derivate din activitatea psihică a memoriei. Cuvântul poetic devine sunet care dă cunoaștere, el are o densitate semnificativă, o polisemie înăscută care nu îl caracterizează decât în cadrul contextului poetic. Această densitate este legată de procese pretextuale (așa cum sunt ele prezentate de către psiholingviști).

1.4. Poezia modernă – alienare și resurecție a limbajului

Alienarea și resurecția limbajului poeziei este rezultatul unui proces de analogizare între structurile reperate ca *deviante* și anumite structuri *regulate* sau bine formate (în sensul tehnic, marcate ca atare de gramatica uzului obișnuit). Efectul de noutate al poeziei nu se produce prin deviere sau abatere în sensul unei încălcări și al unei restricții în raport cu regulile limbajului obișnuit, ci rezultă dintr-un *proces de transgresiune* și de realizare mai profundă a acestor reguli. S.R. Levin¹² vorbește despre suspendarea unor restricții 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 acțiunea de rezistență și de violare pe care limbajul poetic o exercită asupra limbii ca vehicul al comunicării și cod. Poezia modernă este marcată de o cvadruplă conștiință instaurată de „maestrul suspiciunii”: Marx ce divulgă resorturile materiale ale faptului istoric și pune în lumină caracterul de clasă al unei culturi, Nietzsche ce propovăduia „religia supraomului” și răsturnarea de valori a Creștinismului; Bergson, acuzând intelectul „spațializat” că îngheață și falsifică elanul vital, că fragmentează continuitatea genuină a duratei pure; Freud, forând structura umană și construind subteran edificiul psihologiei abisale. Conștiința modernă este „victimă” unei crize a valorilor, a faptei, a conștiinței culturale și 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 acționa prin limbaj, el trebuie să acționeze asupra lui. Formaliștii ruși (Șklovski) consideră că limbajul artistic este creat conștient pentru a elibera percepția ca automatism. Poezia nu mai ține de o fabricație la nivel lingvistic, ci de o aventură posibilă.

Cheia de boltă a manifestării rupturii și distorsionării limbajului ca unică manieră de expresivitate și 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 vieții cotidiene*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

¹² apud Mircea Borcilă, Richard McLain, *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p.42-45.

nouă poetică bazată pe „cedarea inițiativei cuvintelor”, pe dispariția ilocutorie a poetului, refuzul de a oglindi prin limbaj o anumită gândire care să fie tradusă în versuri, comunicarea realizându-se prin șoc sonor: „L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots”.¹³ Edificator în această direcție este sonetul *Ses purs ongles* cu rime în *-ix* și *-ore*. Poetul utilizează 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...*). Puținele scrieri teoretice ale lui Mallarmé (conferința *La musique et les lettres*, fragmentele care compun *Crise de vers*, *Le mystère dans les lettres* și *Quant au Livre*) ne dezvăluie limba, victimă a unui cataclism al exprimării, ce vorbește mai mult prin falii și 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 coerență a discursului. Libertatea situații în interiorul limbajului se dezvoltă într-o revoltă împotriva acestuia. Poetul propovăduiește negarea funcției de comunicare, limbajul fiindu-și suficient prin propria prezență: „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 obișnuită este o „funcție 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 și al abaterilor mallarméene, al autonomizării cuvântului în materialitatea sa sonoră, căci cuvintele, în utilizarea lor obișnuită, au mai degrabă rolul de a desemna decât forța de a semnifica. Poezia este realitatea mitică a limbajului: Verbul construiește Universul.

Următorul pas spre liberalizare este făcut de către Paul Valéry. Plecând de la prezumția că poezia este „une machine du langage” (mașină a limbajului), adoptând considerațiile lui Mallarmé, care spunea că „poezia se face cu cuvinte, nu cu idei” („Un poem trebuie să fie o sărbătoare a Intellectului. El nu poate fi altceva.”¹⁵), poetul practică scrisul ca pe un exercițiu al limbii, ca pe o provocare. Limbajul are pentru Valéry două limite: muzica pe de o parte și algebra pe de alta. Între aceste cenzuri, poetul trebuie să învingă dificultățile reale ale limbii comune, degajând în spațiul 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 funcția limbajului, de a-l transforma din pur semnificativ în scop în sine. Versul trebuie să realizeze uniunea realității fizice a sunetului și a excitațiilor virtuale ale sensului, să instaureze un fel de egalitate între cele două puteri ale vorbirii (ceea ce numim iconicitate). Creația este modificarea reciproc posibilă între fond și formă, sunet și sens, compoziție și material, expresie și impresie. Valéry consideră că nu orice idee conduce la structuri, dar orice structură conține o idee. Acesta este esența poeziei sale: „Toate cercetările asupra Artei și a Poeziei tind să dea drept necesar ce are arbitrarul drept

¹³ „Opera pură implică dispariția ipostazei ilocutorii a poetului care cedează inițiativa cuvintelor”. – traducerea ne aparține.

¹⁴ „Înlocuind respirația perceptibilă a vechiului suflu liric sau entuziasmul personal al frazei”. - Stéphane 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.

esență.”¹⁶ Abaterea și obscuritatea devin normă; poezia trebuie să se opună clarității, facilității logicii comune, pragurilor voluntare ale limbajului.

Următorii pași vor fi parcurși 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 naștere unor monștri 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 Corso (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 și al lui Pound care înțeleg să păstreze expresiile străine ca atare, ca o enclavă a realității asimilată pe deplin, încercări ale poeților 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 și de generația *beat* americană: Corso, Ginzberg, Ferlinghetti, Andrews. Poezia lor este un fel de fișă de observație 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 și microstructurile de suprafață. *Este vorba despre o macrostructură coerentă care se manifestă prin microstructuri locale discontinui. În ciuda distorsionărilor manifestate la toate nivelurile, în special cel lingvistic, revelația semnificației nu se lasă așteptată.*

Figurile de stil formale, lexico-timbrice și ritmice sunt autonome față de semnificații textuale. Semnificantul poetic nu este ancorat de funcția strict lingvistică, el revitalizează cuvântul prin simbol, îi conferă un surplus de sens care ține mai puțin de intelect, de operațiile logico-comunicative și în mai mare măsură de inconștient, preverbal, de conținuturile verbale incomunicabile. Orice cuvânt poate elibera asociații și energii latente, poate subscrie conținuturi 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 știe” (Pascoli). De multe ori, articulațiile logice ale comunicării sunt de natură suprasegmentală, rezultatul unei evazivități semantice la nivel discursiv, macrotextual. Teoretizarea și aplicația acestei perspective o întâlnim și 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 existențiale ale subiectului, manifestate în contact cu realul, inconștientul și conștientul. Acest „entree en jeu” care determină proiecția conținuturilor raționale spre iraționalitatea firească a formelor. Valéry vorbește despre dorința de a traduce ceea ce se simte, chiar dacă cu prețul unei eschivări față de norme și 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.)

particular, deoarece el combină cuvinte și lucruri. René Char își proiectează actul creației artistice ca pe o coroborare a forțelor magice și subversive ale dorinței, ieșire de sub imperiul „gramaticii viziunii”, a constrângerii prin norme, cedarea inițiativei cuvântului, așa cum proclama Mallarmé. O serie fonico-timbrică va fi în cautarea semnificației. Procesul are loc la nivelul avatextului și va fi reluat de către lector. Această fază este caracterizată în cel mai rafinat mod cu puțință de Mandelștam: „Versurile trăiesc...din acel calc sonor al formei care precede poezia scrisă. Nu există încă nici un cuvânt, și versurile sună deja”¹⁸.

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

Ceea ce a vrut să evidențieze 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 phrase 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. Suprarealiștii doreau să exprime „le fonctionnement réel de la pensée” (funcționarea 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 tendința de a valorifica arta primitivă și arta celor alienați: „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 rațiunii, transcrierea funcționării reale a gândirii), așa cum fac suprarealiștii, fie culpa este a hazardului și a arbitrarului dadaist, fie a "simultaneității lirice" a futurismului (poetul pune cuvintele în libertate, se lipsește de punctuație și legături sintactice, stilul este telegrafic, limbajul se dezarticulează, totul pentru atingerea supremului țel: o limbă nouă, transmentală), la poemele abstract fonetice lettriste (caracterizate prin distrugerea limbajului și destrămarea țesăturii logice a discursului) trebuie să ținem seama de faptul că *distorsionarea metodei nu implică și abaterea la nivelul "produsului"*. Creativitatea fără constrângeri este una dintre condițiile *sine qua non* ale artistului avangardist. Tocmai acesta este sursa creativității. 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 rhinocerosola hopsamen laulitalomini hooooo gadjama rhinocerosola
hopsamen
bluku terullala blaulala looooo..."*
(O Gadji Beri Bimba)

¹⁸ Apud Maria Corti, *Pincipiile comunicării literare*, București, Editura Univers, 1981, p.107.

¹⁹ J. Cervoni, *L'Énonciation*, Paris, P.U.F., 1992, p.15.

Hugo Ball susținea idee că limbajul poate fi distrus fără ca procesul creator să aibă de suferit, deoarece limbajul nu poate comunica experiențele cele mai profunde, iar distrugerea organului vorbirii devine o disciplină individuală. Paradoxul lettriștilor 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 *Phantastus*:

"Die alten / eisenholzlauffetigen / buckelbildrigen, buckeleringigen, buckelschildrigen / Bronzekanonen, / Bronzahaubitzen, Bronzemörser, Bronzekaufnitzen..."

În concepția lui Marinetti, limbajul, cu articulațiile sale sintactice frânte, devine instrument de comunicare prin care poetul transpune un conținut (intelectual, afectiv, senzorial) preexistent. El propovăduiește 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
 urrrrrraaaaah urrrrrraaah
 vincere vincere gioia gioia vendetta masacrare continuare
tatatatatatatatatatatata
 FINE DISPERAZIONE PERDUTO NIENTE-DA-FARE INUTILE
immergersi freschezza dilatarsi aprirsi ammolirsi dilatarsi
plum plamplam pluff pluff frrrrrr
 sterco-di-cavalo orina bidet ammoniacca odore-tipografico"

Logica discursivă lipsește, fraza funcționează doar pe principiul unui lapsus lingvistic, un enunț produs de inconștient, 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 aceluiași cuvânt tematizat. Exemplul celebru este poezia *Mâd*: "Mâ mațer mamă mâmi / magma mâicuță: materia care ră / mâne dintr-o substanță stoarsă, / madre mater tu ai fost mereu / stoarsă mâd mâdar acum te odihnești / într-o criptă între oameni pe care nu-i / cunoști mayra modar mother tu / care-ți vei fiii cu tine mater matri."

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

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

brâncusi
theo van doesburg
uraaaa uraaaaaa uraaaaaaaa

arde maculatura bibliotecilor
a.et p. Chr. n.
123456789000.000.000.000. kg.
sau îngrasa sobolanii
scribi
aptibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
Huoooooooooooooooo

Combina verb
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
= arta ritm viteza neprevazut granit

gutenberg reînvii

Combaterea inexpresivității, distrugerea lipsei de afect devin idei programatice pentru avangardiști: „Dar noi care simțim frigul pătrunzându-ne ascuțit, nevoie de reacționare. Si atunci: mișcare, multă mișcare. Nașterea constructivismului, suprealismului și a celorlalte isme dinamice, necesare vieții noastre amenințate de îngheț. Cei cărora falsul soare le e suficient, privesc această vertiginozitate de linii, cuvinte, sunete, culori nedumeriți și exclamă: Nebunii. Să le fie de bine.”²⁰

Urmuz se sprijină pe tradiția folclorică și încercă să dea sugestivitate expresiei perimate. Ilustrativă este fabula intitulată *Cronicari*: „Cică niște cronicari / Duceau lipsă de șalvari. / Și-au rugat pe Rapaport / Să le dea un pașaport. / Rapaport cel dragălaș / Juca un carambolaș, / Neștiind că-Aristotel / Nu văzuse ostropel. / «Galileu! O, Galileu!» / Strigă el atunci mereu – / «Nu mai trage de urechi / Ale tale ghetе vechi.» / Galileu scoate-o sinteză / Din redingota franceză, / Și exclamă: «Sarafoff, / Servește-te de cartof !» / MORALĂ / Pelicanul sau babața.”²¹

Ion Vinea face din poezie un discurs investit cu valoare muzical-semantică. Poemul *Eleonora* este o combinație muzicală a două cuvinte cu semnificație. 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, București, Editura Minerva, 1983, p.61.

T 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 H
 T U U U U u u u u
 E E L E oo noora."²²

Sașa Pană reiterează frumusețea tăcerii: „Citește spațiile albe dintre versuri / Dintre degete[...] Spații albe în care vameșii nu vor ști silabisi / Frumusețea clandestină a tăcerii.” (*Episod*)

În aceeași manieră se manifestă limbajul și în creațiile lui Gherasim Luca. *Secretul golului și al plinului* este cel al limbajului articulat prin dezarticulare:

„vovovovovoceea oceaa ta
 sau vavavavavasul în care tu țiiițiiițiii
 cu orororor izozorizonntalment
 unpicunpicunpicun înclinclinclinat
 pentru a te putea oglindi
 în ale tale propropro
 proproproproprii cearcăne
 ca într-un laclac desăsăsăsăsânge
 culculpapapa culpabile sau
 nunununu nu nu
 mâmâmâmânimâmâmâmâinile tale
 sunt muritoare
 vreau să zic mâmâmâmânimâini
 mâini mâinile

ssssss sss ssssss ssss
 ssssssssss sssss ssssssssss
 ss ssssss ssssssssss ssss s
 sss sassa s aaass sa ssa sss sass sss
 ssasassa a aaass assass
 saassas aa aass sasss
 ssssassas aa aaass sasss
 assassas sas assas assa sssa
 aas aaas as assassa
 saaassassa saassassa sa
 sa saassasssss sssassassa a
 sssssa sassassassassade ade sasassado
 desadesadesade ssdesadss ds dssd sd
 dessads ssds ssdessa desade
 dsssssade adesadss ssssd ss
 sssss sssssss dessa aadesssadessa sa

²² Ion Vinea, *Eleonora*, în *Symbolism, modernism, avangardism* de Ion Mișuț, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 176.

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 inițiativa 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 abstracție de regulile de coerență și de atracție semantică între cuvinte: "Vântul e pătrat invers 50 LEI util gazometru / interstițial cheamă homar pentru esofag / ein zwwei pentru sept huit dieci / temperament scafandrier în portefeuille / sistem nervos apoteoză cu bumbac / omletă confecționează clorofilă castrat / acul de siguranță ușa s-a închis în / inima cu acetilen îmi e foame îmi / e întuneric îmi e dicționar telefonul / cu barbă cochilia desface sonerii / almanah starda."²³ (*Hidrofil*)

Ne putem referi și 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, roronțitul rumen, / pulchridul, ce străluce-n clipa morții / în irisul infantelor, geralul, [...]"

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

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

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

Iulia Kristeva susține că "a lucra în limbă implică în mod necesar întoarcerea la germele în care se deschid sensul și subiectul său", arătând că cei ce vorbesc sunt vorbiți. Practica semnificativă o descoperim și la Ion Gheorghe:

"Urmează-mă-n prima Expresie, de la stânga la dreapta.

Întotdeauna să pui înainte răul

AZOIFIOSARMESZERNOIPLAIMOZIOZOBUA-ZIS.

Cerem îngăduință Zeului Logosului să facem următoarele despărțiri

A –ZOI –FIO –SARMES – ARMES – MESZER-ERNOI –PLAI –MOZIOS –ZO –BUA – ZIS."²⁴

²³ Ilarie Voronca, *Hidrofil*, în *Avangarda literară românească – Antologie* de Marin Mincu, București, Editura Minerva, 1983, p.133.

²⁴ Ion Gheorghe, *Dacia Fēniks*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p.15-16.

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

Întrebarea pe care și-o poate adresa un cititor este dacă înțelege ceea ce a vrut autorul să comunice. Dar dacă există și situații în care poetul nu prea comunică...deoarece folosește mult prea puține cuvinte...? Cea mai scurtă zâmb și fragmentând discursul. Gramatica poetică nu are legătură cu gramatica limbii. poezie cu care eram obișnuiți era poezia haiku, însă moda poetică evoluează. Poetica actuală desfășoară în fața ochilor și a minților cititorului contemporan ceea ce numește "minimalist poetry", poezie într-un cuvânt sau două, o "poezie a ochilor", așa cum o numea cândva Mircea Cărtărescu, a vizualului și a imaginativului. Aceste poezii pot fi considerate distorsionări ale limbajului, însă nu și ale comunicării. Arsenalul liric este minim: materia mundi inexistentă, vocea lirică imperceptibilă, lipsa tropilor și a altor figuri de stil, uneori lipsa cuvintelor..., dar nu și absența ideilor sau a implicării afectului, principii de bază ale genului liric.

Poemul-titlu al lui Aram Saroyan²⁵ este alcătuit din ceea ce el numește proto-cuvântul însuși: cuvântul lumina-cea-dintâi.

LIGHT

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

E CHOIC E

E CHOIC E

O nouă tendință poetică, cea a poeziei infra-verbale, pluriestetice uzează de cu totul alte mijloace de creație. Specificul acestui tip de poezie este dat de conversia și distorsionarea lingvistică: redundanță, contaminare, lipsa selecției și a combinării cuvintelor, absența coerenței, a coeziunii la nivelul discursului, rezultate chiar din absența elementelor definatorii ale oricărui enunț. Exemplu: lipsa conectorilor și a verbelor: *sky / every / day* (Aram Saroyan) sau disfuncționala topică: *wind oil to / blows out sea* (Aram Saroyan); contradicții 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*), *ccoommittee* - lungirea sunetului (Crag Hill), gruparea unor litere fără vreo ordine, logică sau coerență, supunându-se doar regulii muzicalității și 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.

Ed Conti pornește de la cuvinte ale tezaurului limbii pe care le ajustează cu terminații ce redau ultimele litere ale alfabetului, litere ce nu sunt terminații propriu-zise. Jocul dă naștere unor cuvinte hibride: "galaxyz" Nici poemele lui Kempton nu sunt mai coerente: poate puțin rimate, ușor muzicale, dar nu respectă nici una dintre regulile discursului (lipsa coerenței și a coeziunii, formulări eliptice, omisiunea verbului, nucleul propozitiei): caged / age / surrounded / bii / cd / propositionz.

Birth, Copulation and Death scrisă de Jonathan Brannen este expunerea unor non-cuvinte create prin repetiție, interferență, apariții și dispariții de sunete: proteza lui *b* – bentrance, intercalarea lui *e* – intereruption, eliziunea lui *k* - nowledge: bentrance / * / intereruption / * / knowledge.

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

Robert Lax folosește repetarea redundantă a unor cuvinte. Remarcabilă este maniera de scriere și distribuție a materialului lexical:

wa-
ter

stone

stone

wa-
ter

stone

În poezia fisurii, spațiile 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 tipografieră. Realitatea este că aceste prea scurte poeme sunt descătușarea ideilor și a afectului.

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

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

Percepția lectorului trebuie focalizată atât asupra literelor, cât și a cuvintelor, poezia trebuie privită și citită. Sincretismul percepției vizuale și psihice deschide calea de acces spre interogația neliniștitoare asupra lucrurilor nefiresc de firești. Neliniștea 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, preexistentă, devenită anti-întrebare.

Francis Ponge proclamă divorțul dintre cuvinte și real. El are dorința de a adapta cuvântul referentului, la realitatea pe care o denumește. În demersul său creativ, el lucrează asupra dublei dimensiuni a semnului lingvistic: modelarea semnificantului și a semnificatului. Plecând de la observația că anumite sunete sunt adaptate realității 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 transparența recipientului și caracterul insipid al substanței; sonoritatea lui *r*, vibrațiile celor două corpuri, dar și forma paharului; *er-re*, perfect simetrice, parcă ar fi plasate în interiorul și exteriorul paharului și s-ar reflecta reciproc. Poetul inventează sau transformă cuvintele în așa 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 naștere un cuvânt ce sugerează parfumul emanat de floare). Ponge se interesează mai puțin de logică (*raison*) și mai mult de *réson* – cuvânt creat de el însuși pornind de la verbul *résonner* cu înțelesul de a produce un sens însoțit de rezonanțe, ecouri. Poetul este cel ce transformă rațiunea în *réson*, pentru că lira, muzicalitatea și cuvântul sunt „tendues à l'extrême”. Dimensiunea grafică este deosebit de importantă. Fiecărei litere, Ponge îi asociază anumite caracteristici: *Y* este deschiderea și 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 aceleași considerente, el dorește 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 înțelese în toate sensurile pe care le posedă. Poetul francez este inițiatorul unui nou gen literar numit *objet*, 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 – *horizonnelle* (*Les hirondelles*), l'odeur des danrades – *andorade* (*Plats de poissons frits*).

O ultimă categorie de poezii la care vom face referire este aceea care folosește drept tehnică de scriitură efectul optic. Plecând pe linia tradiției lui Apollinaire, a caligramelor și tipogramelor, E. E.Cummings elaborează o poetică a mișcării, a elanului, a verbului *a face*, fiind prin excelență un Făuritor, pentru care 2 + 2 nu fac niciodată 4 (Foreword²⁹). 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.

one
l
iness³⁰

Inteligibilitatea acestei poezii ține de capacitatea lectorului de a face asocieri: *l* tipografic este singularul *l* 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 folosește parantezele, căci și gândurile noastre lasă loc unor paranteze. Ideea poemului este cea indicată de citirea coerentă a versurilor: o frunză cade, singurătate. Tema este clară: singurătatea și unicitatea tuturor elementelor materiei mundi. Acestea sunt doar câteva dintre numeroasele exemple de distorsionare a limbajului cu efect de originalitate și creativitate în operele autorilor. Totuși, trebuie să precizăm faptul că, în contextul comunicării literare, există și 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, așa cum o interpretează Ph. Hamon³¹, sau la mai multe axe ale discursului care se intersectează până 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 deviației, caracteristici stabilite de către Heinrich F. Plett: orice deviație are un caracter referențial, nefiind autonomă, putând fi înțeleasă doar pe fundalul unor fenomene lingvistice non-deviante și un caracter sistematic, nefiind înțeleasă arbitrar, ca orice abatere din text, ci ca o structură intestină.

În cazul abaterilor, devianțelor și distorsionărilor cu efect de creativitate artistică, cercetătorii pleacă de la o bază, aceea a limbajului și uzului comun al acestuia pentru a putea stabili un întreg inventar stilistic al creatorului, dar și al receptorului, căci lectorul este un creator la fel de important de literatură, artă și cultură. În dimensiunea multidimensională a actului de comunicare literară ne găsim în interiorul unui spațiu al jocului și al creației 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, București, Editura Minerva, 1983.
 Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, 1996.
 Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Cluj, Editura Echinoc, 1994.
 Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, București, 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.

- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti – Către o poetică a (re)lecturii*, București, Editura Polirom, 2003.
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, București, Editura Eminescu, 1972.
- Cervoni, J., *L'Énonciation*, Paris, P.U.F., 1992.
- Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, București, Editura Univers, 1981.
- Costache Olăreanu, *Dragoste cu vorbe și copaci*, București, 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.
- Derida, *L'écriture et la différance*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- Doinaș, Ștefan, Augustin, *Eseuri*, București, Editura Eminescu, 1996.
- Doncey, Bruno, *Francis Ponge – 5 clés pour aborder l'œuvre, 5 poèmes expliqués*, Paris, Éditions Hatier, 1992.
- Dragomirescu, G. N., *Dicționarul figurilor de stil*, București, Editura Științifică, 1995.
- Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
- Empson, William, *Șapte tipuri de ambiguitate*, București, Editura Univers, 1981.
- Escarpit, R., *Sociologie de la littérature*, 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*, București, Editura ELU, 1969.
- Gabriela Negreanu, *Paul Valéry și modelul Leonardo*, București, Editura Albatros, 1978.
- Gheorghe, Ion, *Dacia Fēniks*, București, Editura Cartea Românească, 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 leçon*, 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.
- Mihuț, Ioan, *Symbolism, modernism, avangardism*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976.
- Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu*, București, Editura Cartea Românească, 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, *Știința textului și analiza de text*, București, 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 *Proèmes*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- Ponge, Francis, *Pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.
- Slama – Cazacu, Tatiana, *Psiholingvistica*, București, Editura ALL, 1999.
- Vinea, Ion, *Eleonora*, în *Symbolism, modernism, avangardism* de Ion Mihuț, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976.