



His master's voice – ascultând poezie pe CD

Luana STROE

Universitatea din București, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
Personal e-mail: luana.stroe@yahoo.com

His master's voice – listening poetry on CD

On the Romanian book market, the audiobooks are a quite recent appearance. We are not talking about the recordings on magnetic tape made by actors (professionals of the out loud reading), but about the recordings made by the author himself. The following study observes how we can analyse poetry starting from analyzing the voice cadenza of a poet reciting his own work. We start from the fact that every speaker has the so-called „dominant note”, which is the peculiar manner of a person to recite. We are not working with text, but with sounds. That's why the literary theory is insufficient for that kind of research. The musical theory becomes a much precise instrument.

Keywords: contemporary Romanian poetry, audiobooks, musical theory, voice.



O discuție despre *audiobook*-uri ar presupune măcar o reconstruire istorică de adâncime. O reconstituire care, fără să ignore dimensiunea tehnologică a subiectului, să se concentreze totuși asupra unor chestiuni ce țin de antropologia lecturii (s-a scris mult în legătură cu practicile de lectură ale civilizației greco-latine)¹. Știm de asemenea despre limitările pe care lectura cu public le presupune: e binecunoscut imperativul lui Poe din *Filosofia compoziției*, acesta spunând că un poem trebuie să se încadreze în „limita unei singure ședințe de lectură”². Desigur că astăzi putem vorbi și despre modificarea raportului dintre scriitor și publicul său, acesta devenind mult mai intim, desigur că, acceptând să performeze într-un studio de înregistrări, scriitorul își asumă o poză, și desigur că în acest tablou vocea capătă o importanță mai mare ca oricând. Chiar dacă nu le-am formulat explicit, și nu le-am indicat bibliografic de fiecare dată (inclusiv din rațiuni de spațiu), aceste considerații mi-au orientat întrucâtva cercetarea. Acest articol nu vrea însă altceva decât să propună o tipologie de analiză a câtorva dintre *audiobook*-urile de pe piața de carte românească. Am identificat în

spatele acestora o serie de atitudini, de temperamente, de opțiuni estetice (cabotini, minimațiști, interpreți, etc.) fără a avea pretenția exhaustivității. Am selectat, cu rol ilustrativ, doar câțiva poeți. Alții, de la Mircea Cărtărescu la Ioan Es. Pop, de la Simona Popescu la Mariana Marin sau de la Gellu Naum la Eugen Suciuc ar fi putut face obiectul unei discuții din alte unghiuri de vedere, cu nimic mai puțin interesante decât acesta.

La o trecere rapidă în revistă, câteva observații în graba condeiului: fiecare voce în parte dispune de ceea ce am numit *notă dominantă* (un anumit fel de a vorbi caracteristic unei singure persoane). Tocmai această notă dominantă diferențiază stilurile de recitare între ele. În plus, vorbind despre niște autori pentru care impoziția vocii nu constituie o necesitate obligatorie (excepțiile există, dar sunt puține), ei mizează pe egalizarea registrului vocal (fie grav, mediu sau acut), astfel încât să-și controleze cu cât mai multă ușurință vocea. Unul dintre primii poeți români care înregistrează pe bandă magnetică este Ion Minulescu.

Ion Minulescu era invitat de câteva ori pe an să facă lecturi din poeziile sale, iar poetul își rezerva mereu



Sursă foto: <http://www.poeziile.com/autori/Ion-Minulescu/index1.php>

dreptul de a nu anunța ce urma să citească.

Audiobook-ul *Strofe pentru toată lumea*, din seria *Colecționarul de voci* a Editurii Casa Radio³ ne restituie cea mai veche înregistrare sonoră făcută în țara noastră⁴. Este vorba despre două poezii în lectura lui Ion Minulescu: *Vizită nocturnă (Cu toamna în odaie)* și *Romanța Rozinei*, înregistrate la 3 octombrie 1928.

De ce este tocmai Minulescu? Istoria literară ne vine în ajutor. Ion Minulescu este „în bună măsură un Mitică, un Cațavencu și un Eleutheriu Popescu deveniți lirici” (cum spunea caustic G. Călinescu). Tip emfatic prin excelență, acesta scrie având în minte dorința unui succes imediat, iar vocea sa devine un soi de reclamă. De altfel, există și o doză comercială conținută de versuri ca „Guerlain a botezat parfumul/*Voilà pourquoi j'ai jamais Rosine*”.

Dar aceasta nu este singura explicație. Crezul poetic minulescian joacă și el un rol. Fiind simbolist, deci aderând la o estetică fundamentată pe muzicalitatea și ritmicitatea versului, el face din lectura cu voce tare cea mai potrivită manieră de difuzare a poeziei. E cunoscut studiul lui V. G. Paleolog (*Viziunea și audiția colorată sinestezică la Alexandru Macedonski*), care pe lângă analiza muzicală a unora dintre poeziile lui Macedonski, strecoară și informații radicale de tipul: „Radiofonia și televiziunea au desființat distanța pentru ochi și pentru ureche; cromofonia le unește”⁵.

De altfel, face multe afirmații interesante referitoare la modurile de abordare ale unei poezii. De pildă, face o analiză muzicografică a celor șapte versuri care compun *Pe balta clară* de Macedonski, poem în care, arată el, repetarea unor vocale influențează încadrarea versurilor într-o tonalitate majoră sau minoră. Deși nu avem înregistrări ale vocii lui Macedonski, excursul lui V. G. Paleolog se dovedește a fi foarte util pentru că, în unele puncte, demonstrația lui are o aplicabilitate generală. În funcție de textul pe care îl rostește, fiecare

autor își stabilește o tonalitate pe care o folosește, fidel, pe parcursul întregii lecturi. Lucrul vine de la sine. Se poate chiar spune că poemul își are înscrisă tonalitatea.

Cazul lui Emil Botta este unul atipic. Chiar și în istoriile literare, poezia lui e arondată formației lui actoricești: „Poet pe scenă, Botta e actor în poezie”⁶ (a se vedea capitolul pe care i-l dedică Nicolae Manolescu). Așadar, discutabilă în texte, afirmația se confirmă vocal. Spre deosebire de ceilalți poeți analizați aici, Botta are evident o voce „lucrată”. Cum funcționează vocea lui? Un posibil model oferă baritonul Gustave García, care scrie o carte dedicată viitorilor actori și interpreți (*The Actor's Art: a Practical Treatise on Stage Declamation, Public Speaking and Deportment*, apărută în 1882). Pentru García, pronunția trebuie să se concentreze asupra vocalelor, iar timbrul pe care vorbitorul îl imprimă fiecărui sunet are rolul de a accentua punctele forte ale poemelor⁷. Este exact rețeta pe care Botta o pune în practică. El își intonează poemele respectând indicațiile textului, astfel că, în „piese” ca *Ielele, dânsule*, avem versuri precum „Este a III-a, Eroica,/ a spus dânsa, flușturateca,/ primăvărateca./ Aceste sunuri multisoemne,/ acest diminuendo frenetic,/ acest crescendo vertiginos,/ totul și totul e Summa/ e a III-a, Eroica,/ simfonia de iarbă,/ de April majestuos”⁸. Aici, poetul evocă *Simfonia a III-a* de Beethoven din punctul de vedere al „nuașelor savante” așa cum se numea dinamica muzicală atunci când a fost compusă această simfonie. Botta sesizează că secvențele care alcătuiesc „Eroica” sunt tributare acestor notații ale intensității, astfel că stabilește discrepanța dintre „diminuendo-ul frenetic” (partea a doua a Simfoniei, *Marșul funebru*) și celelalte trei părți („sonurile multisoemne”). Interesant este faptul că Botta respectă indicațiile dinamice din partitura lui Beethoven atunci când își recită poezia. Rezultatul este un dublu literar al binecunoscutei simfonii.

În ceea ce ne spun vocile lor, atât Emil Botta cât și Ion Minulescu uzează (chiar abuzează), **cabotin**, de ceea ce în muzică poartă denumirea de ornamente. Accesoriile sonore la care recurg complică lectura și trimit către manierism.

La antipod se situează Dan Sociu care, în volumul *Cântece eXcesive* (2005) practică o retorică **minimalistă**, inclusiv vocal. Încă din titlu se vede că avem de-a face cu o dicțiune muzicală a textelor. Dan Sociu nu scrie o poezie facilă, însă știe foarte bine cum să-și mascheze tehnicile, iar, în vorbire, reușește să-și coboare tonurile vocii până la banal, astfel încât să nu scoată în evidență schelăria pe care poemul e construit. Ceea ce în practica teatrală și interpretativă ar fi considerat drept o eroare de articulare a sunetelor, la Dan Sociu devine un atu menit să dubleze cotidianul textului. Vorbirea însăși e, la el, cotidiană.

Observația vine în completarea analizei pe care Bogdan - Alexandru Stănescu o instrumentează în

postfața antologiei *Vino cu mine știu exact unde mergem*: există o luciditate tutelară care organizează întreg parcursul poetic al autorului. Mai mult, biograficul se împletește cu poeticul, lăsând loc radiografiei unei povești de dragoste neîmplinite. „Acest exces (dionisiac, afrodisiac) nu poate lăsa subiectul nealterat – excesul trece în poezie, apoi revine în viață, unde distruge”⁹, spune Bogdan – Alexandru Stănescu. Vocea lui Sociu traduce sonor această tendință distructivă. Sunetul, la el, nu e niciodată clar sau luminos.

Aceeași naturalețe a lecturii apare și la Mircea Ivănescu¹⁰, în cele unsprezece poezii înregistrate la Radio într-un interval destul de amplu: primele datează din 1969, iar ultimele din 2001. Din nou, un *credo* poetic guvernează modul în care se performează recitarea. Ivănescu rămâne fidel „definiției” poeziei pe care o oferă în cunoscutul interviu testamentar cu Gabriel Liiceanu: „e un act grav, un act care angajează cu o sinceritate liminară pe cel care încearcă s-o facă”¹¹. Vocea lui nu modulează niciodată, iar scrisul se străduiește să fie tot atât de natural „ca și oricare dintre actele obișnuite de viață”¹² (cum spune în deja amintita *Măștile lui M.I.*

Dacă părintele lui Mopete se dovedește rezervat atunci când trebuie să-și citească poemele cu voce tare, Bacovia e de-a dreptul **retractil**. Bucățile pe care le citește acesta la radio, în 1954, trădează, prin „coloratură” vocii lui, lipsa oricărei aplecări instinctive către recitare. E vorba de un număr de 28 de poeme (adunate în *audiobook-ul Rar*, apărut la Editura Casa Radio)¹³, care au suscitat la apariție reacții empatice.

Probabil, cel mai elocvent exemplu este cel al Simonei Sora, care constată că: „Bacovia citește repede (ca să încheie cât mai rapid), nu accentuează decât rar, ca și cum și-ar aminti brusc că face altceva decât lucrurile obișnuite, nu ritmează, nu respectă nicio pauză grafică (a sa proprie, la urma urmelor)”¹⁴.

Bacovia este, în jocul acesta al vocilor, un caz particular. Lipsa de voință în ceea ce privește actul recitării crește odată cu înaintarea în text. Dacă primele înregistrări imprimă vagi variații de ton și mici pauze de *respiro*, încă de la jumătatea CD-ului aceste modulări ale vocii dispar cu totul, lăsând loc unui ton tern, care parcă cere intervenția unui acordor.

Cu toate acestea, vocea lui Bacovia dispune și ea de o notă dominantă: este vorba de un stil propriu de a impune ritmul asupra versurilor. Expresivitatea provine din suprapunerea a două asemenea ritmuri, unul alcătuit din sunete accentuate, celălalt - din sunetele neaccentuate. Intensitatea rămâne constantă, iar vocalele accentuate se prelungesc.

Aceasta este o posibilă interpretare. Sunt cu atât mai dificil de înțeles remarcile optimiste ale lui Cicerone Theodorescu, pentru care „Bacovia nu citea, ci oficia poezia. Cu inflexiuni de resemnare bărbătească, cu o baritonală melancolie gravă, cu tonalitățile unei

simfonii a destinului”. Bacovia era la vremea aceea îmbătrânit și bolnav (avea o leziune pulmonară care-l țintuise la pat) și netransportabil.

Doar câteva cuvinte despre un alt mare retractil, Ion Caraion (și *audiobook-ul Oamenii. Poeme rostite la radio între 1966 și 1974*). Considerat de Alex Leo. Șerban un practicant al „retoricii disperării”, Caraion ar putea fi apropiat substanțial de Bacovia. Că Ion Caraion își folosește vocea pentru a-și retoriza poezia, nu există nicio îndoială, însă acolo unde Bacovia fuge de orice formă de mascare a vocii sale, Caraion exploatează o sensibilitate mascată. Ca exemplificare, o izbucnire spasmodică a lui Caraion: „Dimineța, munții fac schimb de vocale cu cerul./ Drumurile sunt numai cioburi ciobănești./Ascunțindu-ți copita de gresii și coarnele de copaci,/ zurbavnice – caprele cătunelor prin păduri./Bumerange izbesc în stânci, în arbori./ O pajiște de cleștar înfloreste, rotunjită din meleag în meleag./ Printre pui de minți,/ Bureții fug înaintea copiilor/ Privehiați de zeii mierii și ai otrăvii/ Văzduhul așteaptă ploii, germinează și pricepe”. (*Izverna*).

„Acolo, venind către mine dinspre Obor, întâlneam adesea un bătrân care-mpingea în fața lui un landou în care era o fetiță. Bărbatul cu o mare barbă căruntă, îngălbenită de tutun, care-i ajungea până la brâu, părea un patriarh sau chiar bunul Dumnezeu. Purta întotdeauna o cămașă neagră și o legătură roșie la gât. Privea distrat în jur, cu ochi cu corneea galbenă, halucinați parcă de continue viziuni. Bătrânul mă fascina”¹⁵. Aceasta este descrierea pe care Mircea Cărtărescu i-o face lui Leonid Dimov în *Frumoasele străine*, și, ascultându-i vocea, aș zice că întregul contur capătă relief grație *audiobook*-ului care-i este dedicat.

Leonid Dimov, în *audiobook*-ul apărut la Editura Casa Radio și intitulat *7 poeme rostite la radio*¹⁶, citește șase poezii (*Vis cu deviscerații, Într-un orașel de munte, Vis cu cai, Vis cu bufon, Sinestezii, Vis cu leaș, Perspectivă*), la care se adaugă un interviu luat de Ion Drăgănoiu în 1968.

Nu întâmplător volumul va fi recenzat chiar de monograful poetului, Luminița Corneanu care strecoară și câteva note subtile legate de „partitura” poemului *Perspectivă*: „Dimov recită ca un adevărat actor: lungeste vocalele, accentuează «r»-urile din primul vers, apasă pe « în »-ul în încă, face pauză după «pic» și «aspic», rostește repede și scurt, pe un ton îngrijorat: «Și nu mă părăsi!»¹⁷. Ar mai fi de adăugat și că, pe parcursul celor șapte poeme, este vizibilă panta ascensională a vocii lui Dimov. Ea nu rămâne la fel pe parcursul lecturii, ci crește în intensitate în mod progresiv. Într-adevăr, anumite *pattern*-uri de recitare rămân neschimbate de-a lungul audiției, dar, în ultimele poeme, e mai vizibilă separarea dintre vorbirea comună și teatralizare. Cu trecerea timpului, admirat de optzeciști, Dimov începe să le semene din

ce în ce mai mult.

Înregistrările făcute de Nichita Stănescu (incluse în *Cartea vorbită*, audiobook apărut tot la Editura Casa Radio) aduc în prim-plan o responsabilitate: aceea de a fi poet (eventual cu majuscule). Autorul elegiilor are conștiința că fiecare poezie a lui este suficient de diferită față de celelalte și că trecerea la un alt text impune și o schimbare a modului de recitare. Prin natură, timbrul lui este unul gutural. Însă natura contează prea puțin: se întâmplă ca de la o voce calmă să se ajungă la țipetele din *Necuvintele*, spre exemplu. Probabil, însă, cea mai atipică (și de aceea și cea mai interesantă) înregistrare a vocii autorului este și ultima. Acolo, Nichita Stănescu își acompaniază versurile la pian. Este, în toate, un **interpret**. Acompaniamentul, cântat în totalitate în registru minor, se schimbă brusc la finalul recitării, iar ultimele triolete amintesc de începutul *Marelui vals brilliant*, Op. 18 de Chopin, o lucrare de tonalitate majoră.

În prefața *Cărții vorbite*¹⁸, Florin Iaru remarcă faptul că diferențele de stil între perioada de început a creației stănesciene și cea de maturitate se mențin și atunci când vorbim despre vocea poetului. Limpezimea vocii de tinerețe va deveni cu timpul din ce în ce mai sumbră. În acest fel îl cunosc și tinerii poeți ai anilor '80, pentru care întâlnirea cu Nichita Stănescu ajunsese un *must*.

Cât despre bălbăiala vocii, ea a fost interpretată ca o punere în scenă, ca un joc de imagine regizat de poetul aflat mereu în atenția unui public avid. Mărturia lui Bogdan Ghiu oferă însă un alt punct de vedere. Balbuția s-ar fi instalat după cutremurul din 1977, odată cu tot mai accentuata tendință de oralizare a poeziei lui Nichita Stănescu. Este știut că în ultimii ani acesta „scria vorbind”¹⁹.

Pe de altă parte, putem vedea aici și o formă de ilustrare sonoră a dinamității sintaxei, deziderat pe care, altundeva, poetul îl atribuia lui Eminescu:

Și, totuși, știm ceva cu precizie din fapturna biologică a lui Eminescu. I s-a conservat vocea, cu timbrul ei, cu intensitățile ei, cu timpul ei. Nu pe o bandă de magnetofon, ci în cele mai nemaipomenite «conserve de voci» posibile: în sintaxa poeziilor lui²⁰.

Putem bănuși că această concepție asupra cuvântului se aplică întregii poezii, nu doar celei eminesciene, deci inclusiv asupra poeziei proprii, care, după cum știm, folosește adesea ruperi și dislocări de sintaxă sau de logică.

Nu e lipsit de importanță faptul că, din punctul de vedere al vânzării, acesta este cel mai bine vândut *audiobook*, de unde și multitudinea de reeditări.

Mare amator de Radio, Arghezi dă adevărate spectacole în fața microfonului. E versatil, histrionic și avizat. Atât de avizat încât, după 1962, sesizând

pierderea clarității din voce suplinește handicapul prin ridicarea tonului vocii sale. Povestea acestei relații speciale începe în 1928, când, după prima sa înregistrare, Arghezi radiografiază această experiență (singura de acest fel făcută de un autor care și-a înregistrat vocea):

E singur, pe scaun, la masă: o masă pentru pudriere și cosmeturii. E singur cu paharul cu apă și manuscrisul. A intrat acolo, în camera de execuție, și s-a închis o ușă de cavou peste viața lui. A fost anunțat: Trebuie să înceapă. Lămpile se sting, un semnal electric se aprinde și se stinge, o singură lampă crepusculează palid manuscrisul. Patru păreți, nimic mai mult, și un individ. Ai vrea să fugi ca un fum, cauți un coș, un ventilator. Stai pe loc. S-a isprăvit. Ai început: Doamnelor, domnilor. Doamnele nu-s nicăieri. Domnii nicăieri. Sînt, sînt, fiți fără grijă...²¹

Vizibil cucerit, Arghezi devine, după acest episod, un adevărat om de radio. Își asumă chiar rolul de prezentator al unei rubrici permanente, *Critica modei*, devenită ulterior *Cronica modei* (15 minute pe săptămână). Din 1934, rubrica își schimbă numele în *Caleidoscop* (se schimbă și tematica), pentru ca, între 1936-1937, să devină *Radio-Carnet*. Faptul nu este lipsit de importanță: Arghezi își învață vocea să răspundă cerințelor radiofoniei, astfel încât suita de înregistrări pentru Fonoteca de aur din 1957 aduce în prim-plan vocea unui poet obișnuit cu uzanțele microfonului, a unui poet care se considera „un scriitor de la radio”. În mod clar, Tudor Arghezi era o figură emblematică a radioului românesc, dovadă că el deschide noua serie a emisiunii *Scriitori la microfon*, în 9 aprilie 1966.

Cazul este unul singular, și, deși emisiunile sale radiofonice n-au fost editate integral, cele care ne sunt accesibile totuși (prin colecțiile revistelor *Bilete de papagal* și *Radio și radiofonia*) ne oferă un alt tip al conștiinței lui Arghezi. Această experiență radiofonică orientează și audiția *audiobook*-ul *Cuvinte potrivite* apărut în 2014, tot la Editura Casa Radio. Riguros, Arghezi pune în practică precepte pe care el le considera fundamentale pentru arta vorbirii în public. Cutia microfonului semnifică „oameni, atomi și electroni”, iar vocea trebuia calibrată în așa fel încât să răspundă nu necesităților cerute de o simplă lectură cu voce tare, ci de o lectură care să țină publicul cu urechea lipită de difuzor. Chiar dacă e vorba de poezie, sau tocmai pentru că e vorba de poezie.



Note:

1. În istoria lecturii, prima consemnare a citirii silențioase apare la Sfântul Augustin, în *Confesiunile* sale, atunci când



acesta îl remarcă pe episcopul Ambrozie citind în tăcere, tip de lectură pe care pare să nu o mai fi văzut până atunci. Așadar, până în acel moment povestit de Sf. Augustin, principala formă de lectură era cititul cu voce tare.

2. Edgar Allan Poe, *Filosofia compoziției în Principiul poetic*, în românește de Mira Stoiculescu, pref. de Matei Calinescu, București, Ed. Univers, 1971.

3. Ion Minulescu, *Strofe pentru toată lumea*, București, Editura Casa Radio, 2012.

4. În 1911 se înființează Muzeul cuvântului la Paris, iar la 20 mai 1913 Elena Văcărescu imprimă pe disc *Testamentul* lui Ienăchiță Văcărescu alături de *Primăvara amorului și Fluirașul* de Iancu Văcărescu. De asemenea, înregistrează și o creație proprie: *Le dernier désir*. Cele două discuri înregistrate atunci vor fi descoperite abia în 1980 și difuzate în cadrul emisiunii *Fonoteca de aur* din 12 iulie 1980. Aceasta este, de fapt, cea mai veche înregistrare din Fonoteca de Aur.

5. V. G. Paleolog, *Visiunea și audiția colorată sinestezică la Alexandru Macedonski*, 1944, p. 69.

6. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 762.

7. Gustave García, *The Actors' Art: a Practical Treatise on Stage Declamation, Public Speaking and Deportment*. London: T. Pettitt & Co., 1882, p. 8.

8. Emil Botta, *Versuri*, București, Editura Eminescu, 1971, pp. 354-355.

9. Dan Sociu, *Vino cu mine știu exact unde mergem*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 226.

10. Mircea Ivănescu, *Biografii imaginare*, București, Editura Casa Radio, 2012.

11. Gabriel Liiceanu, Mircea Ivănescu, *Măștile lui M.I.*, Colecția Portrete în dialog, București, Ed. Humanitas, 2012, p. 84.

12. *Ibidem*, p. 85.

13. George Bacovia, *Rar, Seria: Colecționarul de voci*, București, Editura Casa Radio, 2013.

14. Simona Sora, *Seinfeld și sora lui Nabokov*, Iași, Ed. Polirom, 2014, p. 22.

15. Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, Editura Humanitas, București, 2010, pp. 204-205.

16. Leonid Dimov, *7 poeme rostite la radio*, ilustrate de Constantin Popovici, cuvânt înainte de Ion Bogdan Lefter, Seria „Colecționarul de voci”, București, Editura „Casa Radio”, 2011.

17. Luminița Corneanu, „Dimov citește” în *România literară*, nr. 13, 10.04.2012.

18. Nichita Stănescu, *Cartea vorbită*, București, Editura Casa Radio, 2013.

19. Bogdan Ghiu, „Presiune și bâlbâială”, *LiterNet*, consultat în 16 aprilie 2016, URL: <http://atelier.liternet.ro/articol/13946/Bogdan-Ghiu/Nichita-1-Presiune-si-bilbiiala.html>.

20. Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, București, Editura Eminescu, 1990, pp. 232-233.

21. Tudor Arghezi, *Postul de Radiodifuziune București*, în

Bilet de papagal, nr. 272, 1928, p. 1.

Bibliography:

Poe, Edgar Allan, *Filosofia compoziției (The Philosophy of Composition)* în *Principiul poetic*, în românește de Mira Stoiculescu, pref. de Matei Calinescu, București, Ed. Univers, 1971.

Minulescu, Ion, *Strofe pentru toată lumea (Stanzas for everybody)*, București, Editura Casa Radio, 2012.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române (The critical history of romanian literature)*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008.

García, Gustave, *The Actors' Art: a Practical Treatise on Stage Declamation, Public Speaking and Deportment*. London: T. Pettitt & Co., 1882.

Botta, Emil, *Versuri (Verses)*, București, Editura Eminescu, 1971.

Sociu, Dan, *Vino cu mine știu exact unde mergem (Come with me i know exactly where we're going)*, Iași, Editura Polirom, 2013.

Ivănescu, Mircea, *Biografii imaginare (Imaginary biographies)*, București, Editura Casa Radio, 2012.

Gabriel Liiceanu, Mircea Ivănescu, *Măștile lui M.I. (M.I.'s masks)*, Colecția Portrete în dialog, București, Ed. Humanitas, 2012.

Bacovia, George, *Rar (Rare), Seria: Colecționarul de voci*, București, Editura Casa Radio, 2013.

Sora, Simona, *Seinfeld și sora lui Nabokov (Seinfeld and Nabokov's sister)*, Iași, Ed. Polirom, 2014.

Cărtărescu, Mircea, *Frumoasele străine (The beautiful strangers)*, Editura Humanitas, București, 2010.

Dimov, Leonid, *7 poeme rostite la radio (7 poems read at the radio)*, ilustrate de Constantin Popovici, cuvânt înainte de Ion Bogdan Lefter, Seria „Colecționarul de voci”, București, Editura „Casa Radio”, 2011.

Corneanu, Luminița, „Dimov citește” (Dimov reads) în *România literară*, nr. 13, 10.04.2012.

Stănescu, Nichita, *Cartea vorbită (The spoken book)*, București, Editura Casa Radio, 2013.

Ghiu, Bogdan, „Presiune și bâlbâială” (*Presion and stammering*), *LiterNet*, consultat în 16 aprilie 2016, URL: <http://atelier.liternet.ro/articol/13946/Bogdan-Ghiu/Nichita-1-Presiune-si-bilbiiala.html>.

Stănescu, Nichita, *Fiziologia poeziei (The physiology of poetry)*, București, Editura Eminescu, 1990.

Arghezi, Tudor, *Postul de Radiodifuziune (The national public radio) București*, în *Bilet de papagal*, nr. 272, 1928, p. 1.

