

Poeticul și avatururile sale: modelul Mallarmé și experimente poetice analoage în secolele XX și XXI

Ioana-Eliza Deac

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj, Romania

Cuvinte-cheie: poeticul, materialitate textuală, vers liber, imagine poetică, vizibilitate în literatură, Stéphane Mallarmé, *O aruncare de zaruri*, carte de dialog, Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes*, poezie experimentală, literatură electronică, hypertext

Rezumat

Poemul lui Stéphane Mallarmé *O aruncare de zaruri* relatează, în esență, istoria unui naufragiu: în centrul abisului în care vasul stă să se scufunde se află maestrul sau căpitanul în luptă cu valurile, indecis în privința soluției salvatoare, părănd să întrezărească, pentru o clipă, la orizont, figura imprecisă a unei sirene, pentru ca, după încheierea memorabilei crize, deasupra mării ce a șters orice urmă a evenimentului uman, să se ivească, îndepărtată, constelația Septentrionului. Tema călătoriilor pe mare este foarte comună în literatura secolului al XIX-lea, de la scenele marine din creațiile unor poeți precum Hugo, Vigny, Poe, Baudelaire ori Hérédia până la aventurile în jurul lumii din romanele lui Jules Verne. În poemul lui Mallarmé însă, narațiunea nu are nici o funcție de reprezentare, întrucât evenimentul servește doar ca ilustrare ficțională a unei ipoteze, nici una referențială, întrucât elementele sale constituie, la fel ca în alte poezii ale autorului, metafore pentru actul poetic, fapt care le conferă un rol autoreferențial. Ceea ce Jacques Rancière observa în *Mallarmé. La politique de la sirène* cu referire la sonetul *À la nue accablante tu*, înrudit tematic cu *O aruncare de zaruri*, este valabil și pentru acesta din urmă: scenariul naufragiului reprezintă dezbaterea figurală a problemei acțiunii poetice și a șanselor sale de realizare într-o perioadă de tranziție – de interregnum, precum și un bilanț al cărții într-o epocă în care aceasta se găsește concurată de noi mijloace de comunicare.

Citită autoreferențial, istoria Maestrului (*Le Maître*) devine istoria metrului (*le mètre*), mai precis a alexandrinului clasic în confruntarea sa cu incertitudinile conceptuale provocate de apariția

versului liber, din care Mallarmé întrevăde posibilitatea apariției unui gen nou sau a unei noi arte. Această lectură a poemului este consolidată și de faptul că lexicul său reia termeni pe care autorul îi folosește în articolele în care dezbate noutățile aduse de inovația simbolistă. Astfel, maestrul care, „ca un maniac încărunțit”, joacă partida în numele valurilor poate fi văzut ca întruchipând „alexandrinul (...) care (...), în loc să rămână maniac și sedentar ca în prezent, va fi de-acum mai liber, mai neprevăzut, mai aerat” (*Asupra evoluției literare*). Lansarea zarurilor din centrul abisului, urmată de apariția stelară din final, corespunde lansării unei noi forme de versificație, cu un destin dificil de prevăzut, care ar putea da naștere unei noi forme poetice, pentru care exemplele nu existau încă: „Astfel lansat de la sine principiul care nu e – decât Versul! (...) Semn! În abisul central al unei spirituale imposibilități ca ceva să existe altfel decât în raport cu toate, numărătorul divin al apoteozei noastre, suprem tipar nefind al nici unui obiect care să existe” (*Solemnitate*). Posibilul gen literar întrezărit asemeni sirenei „cu nerăbdătoare scuame ultime” este o versiune, încă himerică, a cărții: „Himeră, faptul de a o fi gândit atestă, cu reflexul scuamelor ei, în ce măsură ciclul prezent, sau ultimul sfert de secol, suferă un anumit fulger absolut – (...) până la a ilumina un adevăr – că, mai mult sau mai puțin, toate cărțile conțin fuziunea câtorva repetări numărate: ba chiar că pe lume n-ar exista decât una singură” (*Criză de vers*). Acest gen în formare al cărții este proiectat ca o versiune stilizată până la esență a spațiului scenic, unde versul dobândește mobilitatea actorului, a dansatorului sau a sirenei printr-un desen eliberat de normele tradiționale ale punerii în pagină poetice. Paralelismul instituit anterior de rimă este preluat de paralelismul paginilor, indicând o coborâre a pragului de la care începe construcția textului la nivelul materiei prime a cărții ca obiect fizic, pe a cărui suport vizual se va înălța construcția de visări. Luarea în considerare a tuturor componentelor cărții – materiale și imateriale – în procesul creației are în obiectiv aducerea sub control a hazardului – publicistic – pe care îl implică transpunerea ideilor sub o formă concretă și stabilirea unei corespondențe între conținut și vehiculul său. În consecință, „[o] ordonare a cărții de versuri mijește înnăscută, eliminând peste tot hazardul” (*Criză de vers*).

În al doilea rând, poemul este și o proiecție anticipativă a propriului viitor în calitate de creație experimentală, care se imaginează ca posibil moment de debut pentru o nouă artă. Istoria metrului este până la urmă și istoria Maestrului – Mallarmé – ca model pentru generațiile următoare. Această istorie este reprezentată mai puțin ca un proces evolutiv, de generare sau descendență directă, cât mai degrabă ca răspândire aleatorie asemeni căderii zarurilor, care produce rezultate nu întotdeauna prevăzute. Studiile asupra poeziei moderniste tind să favorizeze metafora generației, încercând să stabilească linii de descendență de la poezii secolului al XIX-lea, între care și Mallarmé, la poezii secolelor XX și XXI. Pe de altă parte, aplicarea unui asemenea model, reflectând intenția istoriei și criticii literare de a include producțiile individuale într-un sistem

ordonat, conduce la rezultate care nu sunt niciodată fără rest. Un exemplu ilustrativ, care înlocuiește metafora generației poetice cu aceea a aisbergului tocmai în scopul de a aduce la suprafață zone mai puțin vizibile și explorate ale poeziei moderne, este acela al studiului întreprins de Gheorghe Crăciun – *Aisbergul poeziei moderne* (2002), dar ale cărui concepte complementare – poezie intrazitivă/ poezie tranzitivă – se dovedesc, după cum admite însuși autorul, insuficiente pentru a cuprinde și o a treia categorie, pe care el o numește, prin altele, experimentală. Dacă toate aceste studii se referă la Mallarmé ca la unul dintre maeștrii de la care pornește direcția intransitivă a poeziei, tot mai numeroase cercetări recente îl propun pe Mallarmé ca punct esențial de reper pentru direcția experimentală tocmai prin ultimul său poem – *O aruncare de zaruri*, care a servit adesea, explicit și implicit, ca termen de comparație pentru o pleiadă de manifestări avangardiste sau experimentale de-a lungul ultimelor două secole.

Această lucrare își propune să exploreze zona experimentalismului poetic, după o analiză prealabilă a modelului mallarméan, fără intenția de a trasa o nouă serie de descendențe, ci urmând o ordine mai puțin strictă, dar care oglindește într-un mod mai autentic caracterul imprevizibil al influențelor literare și care este inspirată de însăși structura poemului final al lui Mallarmé. Poemul este divizat în trei secțiuni care indică trei etape ale unei posibile istorii a înrâurilor artistice: emiterea unei ipoteze teoretice, lansarea unui model și apariția consecutivă a unor constelații textuale mai mult sau mai puțin asemănătoare sau apropiate.

Ipoteza poemului mallarméan este una simplă: ea constă în redistribuirea celor două treimi de spațiu alb care, conform convențiilor tipografice tradiționale, înconjoară poemul aflat în centrul foii. Pentru Mallarmé, compunerea acestor spații dintre cuvinte și litere în maniere nemaîntâlnite până atunci dobândește o importanță egală cu compunerea versurilor (*Sur la philosophie dans la poésie*). *O aruncare de zaruri* este rezultatul concret al acestei premise, ilustrând o compoziție tipografică în care, în cuvintele poetului, „motivele aceluiași joc se vor echilibra, balansate, la distanță, nici sublimul incoerent al punerii romantice în pagină, nici acea unitate artificială, sau poem, cu care, odinioară, cartea era măsurată în bloc. Totul devine suspans, dispunere fragmentară cu alternanță și opoziție, concurând la ritmul total, care ar fi poemul tăcut, cu versuri albe” (*Criză de vers*). În al treilea rând, posibilul viitor imaginat pentru acest poem – „nimic sau aproape o artă” (*Prefață*) – este figurat ca o constelație, rezultat al unei lovituri stelare de zaruri, alta decât a Maestrului, îndepărtată și mai curând paralelă decât direct legată de aceasta. Realizările artistice din secolele XX și XXI au confirmat a doua parte a predicției – din naufragiul alexandrinului în urma ciocnirii sale de versul liber iese la suprafață o artă cu o diversitate de manifestări, al căror punct comun este reprezentat de corelarea caracteristicilor mediului, indiferent care este acesta, cu subiectul.

Partea întâi a acestei lucrări are o dublă finalitate: pe de o parte, să ofere o perspectivă de ansamblu asupra numeroaselor încercări de ordonare a poeziei din prima jumătate a secolului XX, cu scopul de a pune în relief ariile poetice pe care ipotezele teoretice de la care pornesc acestea le exclud din obiectivul lor; pe de alta, să exploreze alternativele teoretice dezvoltate în domenii foarte specifice, auxiliare criticii și teoriei literare, pentru a decide felul în care contribuțiile lor conceptuale pot fi utilizate pentru a da seama de fenomenele moderniste marginalizate.

Deși câmpul literar nu duce lipsă de teorii privitoare la caracteristicile modernismului poetic, ele par elaborate într-un mod mai mult sau mai puțin individualist, fie din cauză că se concentrează numai asupra unei arii naționale, fie pentru că sunt izolate de analize similare din alte contexte. Prima secțiune a acestei lucrări alătură câteva dintre cele mai importante contribuții la investigarea modernismului pentru a face să iasă în evidență punctele comune, diferențele, ariile poetice neacoperite, precum și ideea globală care se desprinde din cercetările individuale. Acestea se desfășoară de regulă sub două forme: în primul caz, ele urmăresc să identifice trăsăturile specifice ale poeziei moderniste, iar în al doilea – încearcă să stabilească linii de descendență poetică. Studiile din prima categorie formează o structură cu trei niveluri. Nivelul de suprafață este reprezentat de opere clasice precum *Structura poeziei moderne* de Hugo Friedrich sau seria de studii ale lui Harold Bloom, care începe cu *Anxietatea influenței*. Al doilea nivel este ilustrat de două contribuții românești scrise în replică directă la ipoteza lui Hugo Friedrich – *Aisbergul poeziei moderne* de Gheorghe Crăciun și *Paradigma poeziei moderne* de Alexandru Mușina. Noțiunea de *poezie tranzitivă* propusă de Crăciun sau ceea ce Mușina numește poezia *imanenței pline*, în contrast cu poezia metafizică de descendență romantică, reprezintă reversul a ceea ce Friedrich și alți teoreticieni au identificat drept caracteristică poeziei moderne, relevând un nou strat al structurii modernismului poetic întrucât relația între poezia intranzitivă și aceea tranzitivă nu este una de simplă succesiune, ci de coexistență. Ambii autori consideră că poezia tranzitivă constituie fața invizibilă a modernismului – complementul pus în umbră al poeziei intranzitive. Cu toate acestea, analiza acestor exemple dezvăluie faptul că există de fapt o a treia arie a poeziei moderniste, pe care diverse orientări critice, de la teoriile formaliste și Noua Critică la deconstrucție, tind să o ignore – anume un tip de poezie inclusă sub denumirea imprecisă de poezie vizuală. Unele dări de seamă asupra acestui fenomen – studiat sub diferite nume: *poezie vizuală* (Willard Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928, Modern Visual Poetry*), *poetică grafică* (Lennart Nyberg, *Bodies of Poems: Graphic Poetics in a Historical Perspective*) sau *tipografie experimentală* (Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art 1909-1923*) – atribuie dispariția sa din orizontul criticii instituționalizării teoriei moderniste care promovează specificitatea și puritatea fiecărui domeniu artistic, respingând orice formă hibridă. Totuși, există

studii recente care propun lecturi alternative ale modernismului, bazate pe explorarea explicită a aspectul vizual și material al operei literare în scopuri estetice. Asemenea studii propun și noi linii de descendență: de exemplu, pentru aria anglo-americană, Jerome McGann îl indică pe William Morris drept precursor, Marjorie Perloff – pe Ezra Pound (în opoziție cu Wallace Stevens, care este figura centrală în studiile lui Harold Bloom), în timp ce, din zona franceză, numele cel mai invocat ca model pentru o serie foarte diversă de experimente vizuale transnaționale este Mallarmé, în calitate de autor al *Unei aruncări de zaruri* (Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*) sau al proiectului nerealizat/ nerealizabil al Cărții (Vincent Kaufmann, *Poétiques des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*).

În continuare, partea întâi a acestei lucrări realizează o investigație a ipotezei teoretice mallarméene cu instrumentele oferite de un ansamblu de discipline care, în maniere complementare, abordează problema existenței materiale a unei opere de artă literare: istoria dreptului de autor (ce reconstituie istoria noțiunii de operă literară dematerializată), teoriile editării și ale textului (care promovează ideea rolului determinant al formei de materializare textuală în construcția sensului), teorii media (care subliniază de asemenea importanța mediului pentru producerea semnificațiilor), istoria și teoria scriiturii (care susțin că orice text scris are o dublă calitate – de limbaj și de imagine), teorii ale versului (care consideră versul liber standard drept formă prin definiție grafică), precum și tentative recente de dezambiguizare a noțiunii de imagine literară (care trebuie înțeleasă nu numai ca figură de vorbire, ci și ca figură grafică). Toate acestea converg spre ideea relevanței pe care forma materială o dobândește în planul semnificației, fapt care este evident și programatic în cazul așa-numitei poezii vizuale, dar care se dovedește la fel de valid și în privința literaturii circulând sub formă scrisă în general, iar mai nou, în alte medii. Această perspectivă invalidează premisa imaterialității operei literare, pe care se bazează nu numai teoriile poetice romantice de sorginte idealistă, duse la extrem în simbolism, ci și critica și teoria literară care le-au luat drept model și le-au perpetuat de-a lungul secolului XX. Din perspectivă deconstructivistă, ignorarea dimensiunii fizice a textului literar constituie o *evaziune figurală* (Paul de Man), iar din perspectiva teoriilor media – o manifestare a unei *ideologii mediale* (Matthew Kirschenbaum). Într-o prezentare foarte schematică a modernismului față de curentele precedente, se poate afirma că, în timp ce romantismul a fost definit de conflictul între o poetică a oralității menită să mascheze modul de existență grafic al operei și în timp ce simbolistii au dezvoltat o poetică muzicală în ciuda faptului că forma inventată de ei (versul liber) era una de esență vizuală, modernismul constituie primul moment în care autorii exploatează programatic mijloacele efective de materializare a operei de artă literare. În plan poetic, Mallarmé este cel care realizează mutația de la un simbolism muzical la un modernism vizual prin utilizarea metaforei muzicale pentru a oferi descrieri spațiale ale versului

liber în articole și prin utilizarea versului liber în ultimul său poem într-o manieră care evidențiază condiția sa pur tipografică.

Partea a doua este o analiză extinsă a interpretărilor editoriale date poemului *O aruncare de zaruri*, ținând cont că ediția definitivă la care lucra Mallarmé a rămas în stadiul de proiect din cauza decesului acestuia și că munca editorială, atât a poetului, cât și a editorilor săi postumi, s-a desfășurat aproape exclusiv la nivelul elementelor extra-lingvistice considerate intrinseci poemului. Redescoperirea probelor tipografice ale acestei ediții în anii 1960 a generat o serie de tentative editoriale de a imprima poemul într-o formă cât mai apropiată de idealul mallarméan, reflectând astfel forța influenței conceptuale pe care *O aruncare de zaruri* a exercitat-o asupra secolului următor. Analiza ia în calcul toate aspectele materiale în privința cărora poetul a exprimat direct sau indirect o opțiune – structură fizică a cărții, tipografie și paratext – și urmărește comparativ diferențele de forme pe care edițiile succesive le-au dat acestora, motivele din spatele lor și felul în care mizele și semnificațiile poemului sunt amplificate sau reduse în urma acestor decizii. Comparația se bazează pe o selecție de ediții restitutive apărute în secolul post-mallarméan, din 1914 până în 2007. Abordarea materialistă a textului mallarméan de către editorii săi moderni este justificată nu numai de reorientarea generală din cadrul disciplinelor bibliografice din ultimele decenii ale secolului XX, ci de însăși viziunea poetului asupra noțiunii de text, pe care el îl gândea, încă la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca inseparabil de suportul său fizic, după cum rezultă și din ampla corespondență a poetului cu cei ce s-au ocupat de publicarea textelor sale, în special cu editorul belgian Edmond Deman. Această examinare detaliată constituie atât o ilustrare, cât și un argument pentru o metodă de cercetare literară extinsă dincolo de limitele lingvistice la care se oprește de obicei, în lumina concluziilor la care conduc științele materialității, dezbătute în partea întâi.

Privit în contextul epocii, poemul în forma sa materială mai poate fi citit și ca o istorie a cărții franceze de la momentul consolidării edițiilor monumentale ale epocii clasice la perioada imediat contemporană. El participă la o mai largă dezbateră a acelor timpuri, generată de criza ediției din anii 1890, care a marcat victoria cărții de largă circulație, dar de o calitate îndoielnică. În planul publicațiilor, această dezbateră s-a tradus într-o polemică privind posibilitățile alianței între artă și industrie, respectiv în conflictul dintre cartea de lux și cartea ca produs industrial. O serie de scriitori și artiști au inițiat diverse proiecte menite să ducă la renașterea cărții de calitate. În ceea ce-l privește pe Mallarmé, nu numai ultima sa creație, ci toate volumele pe care le-a publicat în timpul vieții au trecut printr-un proces similar de implicare a autorului în fiecare etapă a procesului de fabricare a cărții, fie că au fost realizate în colaborare cu micile reviste, ca în cazul ediției manuscrise a *Poeziilor*, fie în colaborare cu tipografi artiști precum Deman. Este posibil, prin

urmare, a citi în *O aruncare ca zaruri* nu numai istoria unei crize a versului, ci și o alegorie a crizei cărții, atât pe planul lecturii, când cartea începe să fie concurată de alte mijloace de divertisment, cât și pe planul structurii sale fizice. Efortul editorial cerut de micile reviste din partea autorilor în asociere cu artiștii reflectă tocmai o încercare de a opune rezistență hazardului ce afecta spațiul literaturii.

Partea a treia se deschide cu o schiță a experimentelor artistice din secolele XX și XXI care pot fi sau au fost plasate în siaj mallarméan. Din tot acest ansamblu de influențe mai mult sau mai puțin directe sau îndepărtate, au fost selectate pentru analiză câteva creații situate la extremele firului temporal care începe cu Mallarmé și continuă până la momentul actual. Mai întâi, din imediata posterioritate a poetului francez, au fost alese câteva poeme din etapa dadaistă a operei lui Tristan Tzara, care ilustrează o preocupare a autorului comună cu a lui Mallarmé, pusă în umbră de experimentele sale din reviste, anume atenția minuțioasă acordată construcției volumului de poezie, începând de la structura materială. Analiza se concentrează în principal pe caracteristicile bibliografice ale ediției din 1918 a volumului *Vingt-cinq poèmes* publicat de J. Heuberger la Zurich. Comparând formele pe care trei dintre poeme – *pays voir blanc*, *saut blanc cristal* și *printemps* – tipărite inițial în colecția *Dada* le iau în volumul din 1918 și în cel de opere complete publicat la editura Flammarion în 1975, analiza evidențiază modul particular în care această ediție pune în practică ideile dadaiste formulate simultan.

De cealaltă parte, interpretarea are în obiectiv trei cazuri în care textul trece din carte în spațiul digital sau este creat direct pentru acesta cu scopul de a releva legături directe sau afinități produse de generalizarea unor idei de origine mallarméană, precum și efecte artistice specifice create de aplicarea noilor media în spațiul literar. Într-o primă etapă, explorarea deosebirilor dintre mediul cărții și cel al calculatorului pornește de la creații intermediare, care există atât pe hârtie, cât și pe ecran. Cel dintâi exemplu este un poem aparținând poetului polonez Zenon Fajfer adecvat intitulat *Ars poetica* întrucât ilustrează principiile esențiale ale unei inițiative recente, în directă descendență din modelul mallarméan al *Unei aruncări de zaruri*, care se autodefinește drept liberatură, termen care evocă toate cele trei sensuri ale cuvântului latin *liber*: libertate – de creație, carte – ca obiect material al creației, cântărire – a cuvintelor și chiar a literelor care le alcătuiesc. Dubla manifestare a poemului – tipărită și digitală – reflectă deschiderea liberaturii spre ceea ce s-ar putea numi, după modelul *e-literature* (*electronic literature*), *e-liberatură*. Al doilea exemplu este un volum de poeme – *V: Wave.Son.Nets/ Losing L'Una* al poetei americane Stephanie Strickland – care, fără a se revendica explicit de la modelul poetului francez, explorează aceeași temă a constelațiilor de cuvinte și a căruia variantă pentru spațiul *Web* – *V: Vniverse* – este o reprezentare efectivă a scriiturii celeste – „într-o manieră luminoasă, pe un câmp întunecat”, utilizând „alfabetul

astrelor” (Stéphane Mallarmé, *Acțiunea restrânsă*) – ce a constituit reperul pentru scrierea umană, negru pe alb, din carte: fundalul negru al ecranului este marcat de puncte luminoase, alcătuind fie desene ale constelațiilor, fie constelații de text. Ultima creație aleasă pentru ilustrare este *Patchwork Girl* (1995) de Shelley Jackson, una dintre primele ficțiuni hypertextuale și o creație deja clasică din canonul în formare al acestui gen, ce rămâne un exemplu notabil pentru tipul de negocieri conceptuale care se desfășoară la locul de întâlnire dintre formele literare tradiționale și cele inovatoare. Lecturile precedente ale acestui hypertext și, pe ansamblu, ale creațiilor din aceeași generație sunt de regulă ghidate de intenția de a evidenția noutatea lor în termenii trăsăturilor specifice ale mediului digital, analizând felul particular în care acestea sunt folosite în scopuri estetice. Cu toate acestea, ele tind să reducă la minimum conexiunile literare pe care însuși hypertextul le stabilește explicit și care ar permite o înțelegere mai aprofundată a mutațiilor conceptuale care au favorizat și au acompaniat dezvoltarea sa. Acest hypertext, care se autoprezintă atât ca o carte destrămată, cât și ca un trup dezmembrat și care grefează o serie de concepte născute în și pentru mediul literar tradițional în noul mediu, este supus unei duble examinări: pe de o parte, cu instrumentele puse la dispoziție de critica și teoria literară și, pe de alta, utilizând aparatura conceptuală a studiilor dedicate noilor media. Primul tip de lectură este determinat de rețeaua complexă de relații intertextuale pe care acest hypertext le întreține programatic cu spațiu literar, sprijinindu-se atât pe opere de ficțiune, cât și de teorie literară. Astfel, textul invocă teorii ale scriiturii de la Platon la Derrida, perspective asupra textualității de la retorica antică la o primă generație de teorii ale hypertextului, puse în legătură cu interpretări consolidate ale unei arii marginale și problematice a literaturii, anume poezia figurativă, precum și poetica romantică, în dubla sa ipostază, așa cum este ilustrată de operele celor doi Shelley – Mary și Percy: proză și poezie, genuri joase și genuri înalte, scriitură feminină și scriitură masculină. Al doilea tip de lectură se întemeiază pe observațiile privind natura specifică a programului în care a fost realizat hypertextul, marcând pe parcurs afinitățile conceptuale cu proiectul mallarméan, care indică, retrospectiv, existența unei gândiri hypertextuale la poetul francez și, prospectiv, cât de departe se pot recunoaște ecourile ale acesteia, în forme de manifestare medială ce par să o concretizeze mai exact decât mediul cărții.

Bibliografia, la rândul său, urmează structura lucrării. Ea este divizată în zece secțiuni care indică, mai întâi, disciplinele care informează, teoretic și practic, această cercetare, iar în al doilea rând – operele analizate și studiile corespunzătoare. Ținând cont de premisele acestei cercetări privind rolul contextului material în configurarea sensului, este de menționat că ea a fost făcută posibilă de o tendință foarte recentă a diverselor edituri, majoritatea nou apărute, de recuperare, adesea sub formă de facsimil, a unor documente de restrânsă circulație altfel sau chiar inaccesibile.

Astfel, manuscrisul poemului *O aruncare de zaruri* și o parte dintre probele de tipar corectate de Mallarmé au devenit accesibile prin publicarea lor de editura La Table Ronde în 2007. Editura Ypsilon, care propune una dintre versiunile presupus definitive ale poemului, a fost fondată în 2007 tocmai în acest scop și s-a specializat în publicarea de cărți pe teme de materialitate a textului sau care ilustrează această preocupare. O altă editură pariziană, Dilecta, este orientată spre repunerea în circulație a textelor avangardiste în forma lor originală. Volumele de poezii ale lui Tzara din perioada dadaistă au apărut în facsimil la această editură. Această tendință tot mai vizibilă este ea însăși o dovadă a schimbărilor de perspectivă asupra condițiilor de existență ale unei creații literare în direcția reconsiderării funcției ce le revine formelor sale de circulație la diverse momente. Asemenea publicații permit observarea unor particularități textuale pe care edițiile standard le elimină din principiu ca nerelevante, deși ele sunt proiectate ca elemente constitutive, motiv pentru care elidarea lor acționează reductiv asupra interpretării – nu doar a textului, ci și a semnificației sale mai largi pentru contextul conceptual al epocii și pentru evoluția ideilor de la un curent la celălalt ori de la o epocă la alta.

Deși această cercetare pornește cu intenția de a cerceta zona cea mai puțin explorată a modernismului poetic – poezia vizuală, observațiile de pe parcurs duc la concluzia că noțiunea de poezie vizuală tinde să devină tot mai confuză pe măsură ce încercările de stabilire a frontierelor sale reclamă un grad mai mare de precizie. Din acest motiv, o abordare care permite rezultate mai nuanțate este aceea de inversare a termenilor și de cercetare a modurilor particulare în care se manifestă vizualitatea în poezie. Un termen chiar mai potrivit, deși mai puțin uzual, ar fi acela de vizibilitate, în sensul în care Jerome McGann folosește expresia de limbaj vizibil al modernismului, desemnând ansamblul de mijloace concrete prin care ideile poetice dobândesc o formă perceptibilă în scris. Sensul literal iese mai clar în evidență prin utilizarea acestui termen în locul celui de vizualitate, care poate include și aspecte legate de domeniul imaginarului.

În scopul preciziei metodologice, pentru evitarea ambiguităților care favorizează evaziunea figurală ori ideologia medială prin utilizarea unor concepte critice curente fără a face îndeajuns diferența între diversele lor valori omonimice, această cercetare a încercat să traseze cât mai precis limitele între sensul lor literal și cel figural înainte de a le utiliza ca instrumente în analiză. Ceea ce a ieșit în evidență în urma unei cercetări prealabile a felului în care ele circulă în discursul critic și teoretic este o sistematică depreciere a sensurilor literale ale unor noțiuni curente precum *scriitură*, *vers liber*, *limbaj ca mediu* ori *image* în cadrul direcțiilor poetice sau analitice aflate în descendența gândirii idealiste romantice și care au ocupat prim planul literar în secolul XX. În această viziune, scriitura ca inscripție pe o suprafață materială este pusă în umbră de reinterpretarea ei figurală ca vorbire, existența prin excelență grafică a versului liber este mascată de analogia

muzicală, ideea de limbaj ca mediu poetic nu este – în majoritatea cazurilor – însoțită de conștientizarea faptului că, în calitate de mediu, limbajul desemnează semnele inscripționate, iar utilizarea conceptului de imagine nu deosebește suficient referința la produsele imaginației de înfățișările concrete pe un suport, care, de altfel, au fost excluse din preocupările retoricii.

Din această perspectivă, intervențiile teoretice și poetice ale lui Mallarmé reprezintă un punct nodal în care, sub aparența unei utilizări figurale a termenilor, se realizează trecerea spre sensurile literale care vor deveni explicite în modernism. După cum a reieșit pe parcurs, vocabularul său critic este același cu vocabularul său poetic, semnificațiile circulând dintr-o parte în alta. Mutațiile radicale de sens se produc sub acoperire. Antanaclaza este un procedeu definitiv nu numai pentru modul în care termenii muzicali descriu raporturi spațiale, ci pentru oricare altă noțiune literară.

Poemul *O aruncare de zaruri* concentrează mai multe sensuri ale conceptului de imagine, care vor fi explorate separat în cadrul diverselor experimente individuale sau direcții ale modernismului. Un prim sens este acela al imaginii ca ilustrație realizată de un artist vizual, conducând la fenomenul cărții de dialog, care a reprezentat o constantă în creația lui Tristan Tzara sau în suprarealism, printre altele. Un al doilea tip de imagine prezent în poem este imaginea tipografică, cu grade variabile de figurativitate. După cum s-a văzut, dimensiunea figurativă a aranjamentelor tipografice mallarméene nu este absentă, însă se află foarte departe de figurativitatea caligramelor. Poeții concrețiști de la mijlocul secolului XX au fost inspirați tocmai de această formă a imaginii din creația ultimă a poetului francez. În al treilea rând, ținând cont de natura strict grafică a versului liber standard al modernismului, revelată în *O aruncare de zaruri*, se poate spune că orice creație care folosește această tehnică, în special când segmentările merg împotriva sintaxei și creează efecte de sens multiple și dependente de contextul astfel creat, se prezintă sub forma unei imagini grafice individualizate. Acesta este, de exemplu, cazul poemelor dadaiste ale lui Tzara analizate în partea a treia. În al patrulea rând, imaginea verbală în sensul consolidat de retorică este și ea prezentă în poem, iar ceea ce devine interesant de urmărit este felul în care aceasta intră în dialog cu figura echivalentă de pe pagină, amplificându-și reciproc sensurile.

Cele patru sensuri ale noțiunii de imagine indică patru direcții posibile de continuare și extindere a cercetării asupra modernismului și a experimentelor ce i-au urmat: pe linia cărții de dialog, pe linia tipoilustrării, pe linia efectelor grafice ale versului liber sau pe aceea a întrepătrunderii formelor vizibile cu imaginea verbală. Această clasificare este, desigur, schematică și inevitabil simplificatoare întrucât cele patru variante nu sunt întotdeauna separate, ci pot să interfereze, reclamând o analiză stratificată. Dar, în același timp, ele pot fi accentuate diferit în anumite realizări artistice.

O altă legătură principală între poemul lui Mallarmé și creațiile alese ca exemple este reprezentată de tema cărții, în sensul de operă totală, în care fiecare componentă – de la cele materiale la cele spirituale – își aduce contribuția la construirea sensului. Acesta constituie și unul dintre motivele pentru care selecția a lăsat la o parte concretismul, cu toate că el se revendică explicit de la experimentul mallarméan. Poezia concretă se restrânge, nu întotdeauna, dar de cele mai multe ori, la organizarea configurației tipografice, neglijând cadrul mai amplu al codexului. Pe de altă parte, deși analiza hipertextului în raport cu opere poetice pare contrară genului său, impresia se datorează raportării exclusive la conținutul verbal. Însă felul în care acesta este organizat în mediul său specific reprezintă nu numai unul dintre posibilele avataruri ale cărții în spațiul digital, ci și o concretizare a unor idei mallarméene, cum ar fi mobilitatea sau dimensiunea combinatorie a textului, care nu se realizează efectiv decât în acest mediu.

Cercetarea propune astfel și o metodă de lectură extinsă la forma de materializare a textului. În funcție de mediul în care se produce aceasta, metoda necesită alternarea instrumentelor: de la reguli de versificație, coduri tipografice și de construcție a codexului pentru producțiile tipărite la date despre caracteristicile programelor și ale spațiilor de stocare pentru creațiile digitale.

La finalul analizei, se impun două concluzii generale în privința modernismului. Mai întâi, necesitatea de reconsiderare a perspectivei încetățenite a segregării artelor și, în consecință, a modalității lor de investigare. Frecvențele colaborări dintre artiștii cuvântului și cei ai spațiului plastic, precum și dintre tipuri de limbaje se dovedesc a constitui mai degrabă norma decât excepția privind modul de existență al operelor de artă. În al doilea rând, în lumina conexiunilor descoperite între creația experimentală a lui Mallarmé și diversele experimente ale secolelor XX și XXI, se impune și o reconfigurare mai nuanțată a liniilor de descendență poetică. Din acest punct de vedere și de la distanța actuală, avangardele de început de secol XX par mai puțin radicale și contestate și mai intens implicate în construirea unor versiuni proprii pentru preocupări comune cu ale contemporanilor și ale predecesorilor. Recuperarea în curs a publicațiilor avangardiste în formele colaborative și experimentale inițiale impun o reorientare a analizei dinspre lectura manifestelor, care atrag atenția prin retorica adesea provocatoare, dar ale căror proiecții imaginare despre semnificația propriului demers pot fi înșelătoare, spre lectura atent contextualizată a rezultatelor artistice efective care le-au urmat.

Între exemplele de posibile cercetări facilitate de aceste recuperări se numără: o relectură a caligramelor lui Apollinaire conform metodei propuse în această lucrare, ținând cont că ele au devenit disponibile în toate formele lor de manifestare prin publicarea volumului *Calligrammes dans tous ses états* (Calliopées, 2008) de către Claude Debon, o cântărire a rolului spațialismului în ansamblul manifestărilor experimentale în condițiile publicării operelor complete ale principalului

său promotor – Pierre Garnier – la editura Vanneaux în 2008 sau o evaluare a mizelor poeziei concretiste, pornind de la constatarea că tocmai ceea ce o face accesibilă – traducerile sale în Franța, Spania, Elveția sau România – constituie și sursa unei interogări a pretenției sale la statutul de limbaj universal, în condițiile în care, în cursul acestui proces, se modifică nu numai structurile lingvistice, ci și forma grafică.

În privința actualei ecologii media, concluzia care se impune este că nu numai disciplinele literare ar trebui să intre în colaborare cu studiile media pentru a putea urmări consecințele produse de experimentele adjuocate de spațiul literar dincolo de frontierele sale convenționale, ci și teoriile media, care de fapt s-au dezvoltat pornind de la concepte elaborate pentru produsele literare, se pot privi în oglinda evoluției acestora pentru a evita erori similare de tipul ideologiei mediale. Puntea de legătură este creată de disciplinele materialității tipografice care oferă un instrumentar viabil pentru amândouă domeniile.

CUPRINS

Introducere 5

1. Ipoteze: poezia experimentală a secolelor XX și XXI în orizontul criticii – perspective conflictuale și resurse teoretice ale unei relecturi 10

- 1.1. Perspective critice și teoretice asupra poeziei moderne: arii de cuprindere și zone excluse 11
- 1.2. Premise ale unei relecturi: statutul formei grafice în poeticile curentelor moderne 23
 - 1.2.1. Relecturi critice ale romantismului 24
 - 1.2.2. Relecturi critice ale simbolismului 48
 - 1.2.3. Ipoteze alternative asupra direcțiilor majore ale modernismului poetic 54
- 1.3. Reevaluarea dimensiunii materiale a textului în domenii conexe interpretării literare 74
 - 1.3.1. Istoria dreptului de autor 78
 - 1.3.2. Teorii actuale ale editării și ale textului 81
 - 1.3.3. Teoriile media 89
 - 1.3.4. Istoria scriiturii 98
 - 1.3.5. Teorii ale versului ca formă vizuală 104
 - 1.3.5.1. Echivocul simbolist 105
 - 1.3.5.2. Caracterul exclusiv grafic al versului liber standard 106
 - 1.3.5.3. Criterii actuale ale distincției poezie – proză 109
 - 1.3.5.4. Definiția curentă a versului 113
 - 1.3.5.5. Sensuri moderniste ale poeticului 117
 - 1.3.5.6. Linii de descendență 120
 - 1.3.6. Sensuri și mutații ale conceptului de imagine 122
 - 1.3.6.1. Transformările imaginii poetice în cadrul retoricii și dincolo de ea 122
 - 1.3.6.2. Imaginea poetică între figural și literal 125
 - 1.3.6.3. Imaginea poetică în modernism 129
 - 1.3.7. Concluzii: forme ale vizibilității în literatură 132

2. O aruncare de zaruri a lui Stéphane Mallarmé: lansarea ipotetică a unui nou gen artistic 144

2.0. Preliminarii 150

2.1. Paratextul	158
2.1.1. Ilustrațiile	159
2.1.1.1. Cărți ilustrate și albume litografice – puncte comune	162
2.1.1.2. Principiile reprezentării literare și plastice	164
2.1.1.3. Perspective asupra ilustrației	168
2.1.1.4. Ilustrarea poemului <i>O aruncare de zaruri</i> – aspecte iconologice	170
2.1.1.5. Ilustrarea poemului <i>O aruncare de zaruri</i> – paralelisme formale și distribuționale	175
2.1.1.6. Concluzii	181
2.1.2. Prefața	184
2.1.3. Indicația generică, titlul și numele autorului	188
2.2. Structura fizică a cărții	191
2.2.1. Coperta	191
2.2.2. Numărul de pagini	201
2.2.3. Dimensiunile	204
2.2.4. Broșarea	209
2.2.5. Formatul și pliul	210
2.3. Tipografia	215
2.3.0.1. Tipografia ca punere în scenă	216
2.3.0.2. Tipografia ca autoilustrare	218
A. Macro-estetica	220
2.3.1. Dispunerea pe pagina dublă	220
2.3.2. Marginile interne și externe	222
2.3.3. Amplasarea cuvintelor	227
2.3.4. Blancurile (între litere, între cuvinte, între rânduri)	237
B. Micro-estetica	241
2.3.5. Punctuația	241
2.3.6. Caracterele	242
2.3.6.1. Tipul	242
2.3.6.2. Dimensiunile	251
2.3.6.3. Contrastele	252
2.3.6.3.1. Romanice – italice	253
2.3.6.3.2. Majuscule – minuscule	255
2.3.6.3.3. Combinații de contraste	256

2.4. Concluzii: genurile cărții 257

3. Constelații în formare: câteva rezultate poetice inovatoare ale loviturii de zaruri mallarméene 264

3.0. În siajul lui Mallarmé: influențe directe, efecte colaterale, paralelisme și ecouri în experimentele artistice din secolele XX și XXI 264

3.1. Tristan Tzara și revoluționarea cărții în perioada dadaistă 274

3.1.1. Conexiunea mallarméană 274

3.1.2. *Manifestul dada 1918* – o recapitulare a unor principii întemeiate pe respingerea din principiu a oricăror principii 283

3.1.3. Din presă în volum: întrupările grafice a trei poeme dadaiste 288

3.2. Experimente poetice cu dublu mod de existență: livresc și digital 308

3.2.1. Codexul *e-liber-at: Ars poetica* în formă livrescă și electronică 309

3.2.1.1. Mallarmé, autor de liberatură 311

3.2.1.2. Literatură/ liberatură/ e-liberatură 312

3.2.1.3. Cartea mobilă 313

3.2.2. *V: Vniverse* – de la constelații pe ecranul paginii la constelații pe ecranul calculatorului 317

3.2.2.1. „AERUL (...) animă (...) exteriorul cărții” 318

3.2.2.2. „aerul (...) ANIMĂ (...) exteriorul cărții” 324

3.2.2.3. „aerul (...) animă (...) EXTERIORUL CĂRȚII” 326

3.3. „Genul, de-ar deveni unul”: hypertextul ca destrămare a cărții în *Patchwork Girl* 327

3.3.0. Carte/ hypertext 331

3.3.1. Stabilitate/ mobilitate 334

3.3.2. Unitate/ fragmentarism 339

3.3.3. Poeticitate/ prozaism 344

3.3.4. În concluzie: din nou la scriitură 348

Concluzii 351

Bibliografie 354