

## Mallarmé *Kockadobás* című verse, mint az olvasás kritikája

Mallarmé *Kockadobás* című versének betűinek eltérő tipográfiája és elrendezésük kihívást jelentettek és jelentenek a hagyományos olvasásnak, amely balról jobbra, fentről lefelé halad. Ez a nem szokványos írásmód a vers nagyon változatos értelmezését tette és teszi lehetővé. Tzarától a Campos testvérekig a Tel quel csoporton át egy mozgékony szerkezetet láttak benne, egy olyan tárgyat, amely kombinatorikus olvasási módokat tesz lehetővé. Szerintük a vers kompozíciója nem hierarchikus, hanem anarchikus. Ebből a szempontból Virginia La Charité a legradikálisabb, aki szerint a *Kockadobás* című vers olvasható minden irányba (Virginia La Charité, 1987, 48.) mint Queuneau *Cent mille milliards de poèmes* című műve. Úgy gondolom, hogy Mallarmé verse azért képes a hagyományos olvasás kritikájára, mert nagyon egyéni vizualitást hoz létre. Tanulmányomban azt szeretném megmutatni, hogy hogyan született a vers azaz milyen képzőművészeti és könyvészeti, tipográfiai újítások hatására született meg a mű.

Mallarmé verse szorosan kapcsolódik a század második felének általános kríziséhez, ami jelentős változásokat hoz az irodalmi szövegek formátumában is. Paul Bourget szerint a 19. század költészete kétségtelenül válságon megy keresztül, amely együtt jár a diskurzus felbomlásával. Bourget *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883) című művében hangsúlyozta, hogy a fin de siècle irodalom stílusa „[...] az, amelyben a könyv egysége felbomlik, hogy helyet adjon az oldal függetlenségének, ahol a lap felbomlik, hogy helyet adjon a mondatfüggetlenségnek, és a felbomló mondat pedig helyet ad a független szónak” (Bourget, 1919, 20) Bourget itt a szövegelrendezés új módszerét hangsúlyozza. Ez a módszer a szóhálózatok jelentését részesíti előnyben, nem pedig az oszthatatlan szöveg egységét. Van még egy dimenziója a gondolatának. Hangsúlyozza a szó, mint fő jelentésegység szerepét, és a szavak sajátos hálózatának a fontosságát. Nemcsak a szavak közötti kapcsolata hangsúlyos szerinte, hanem a lapon való elrendezésük is.

A *Kockadobás* című vers “újdomsága” szintén, amint erre az 1897-es kiadásához írott Előszóban Mallarmé utal, “az olvasnivaló térbeli elrendezése”, az oldal, mint “alapegység” látványának megbontása, a “szöveg mozgásának” “felgyorsulásának”, “lelassulásának” láttatása. (Mallarmé, 1985, 59-60.) Az eltérő tipográfiájú betűk és a lap nem hagyományos felhasználása, többfajta értelmezést generált. Mallarmé előszavával ellentétben a vers sok értelmezője a vers zeneiségét és a zenéhez való kapcsolódást hangsúlyozza. Jól mutatja a vers két ellentétes értelmezési lehetőségét, két mostanában megjelent könyv. Míg a műbírálókat történetével foglalkozó, Michaéla Symington: *Écrire le tableau. L’approche poétique de la critique d’art à l’époque symboliste* című könyvben impresszionista képként jelenik meg a vers (Symington, 2006, 199.) Florent Albrecht *Ut musica poesis* című művében a szerző a költeményt, zenei partitúraként jellemzi. (Albrecht, 2012, 401-402.) A két szélsőséges vélemény nagyon jól mutatja milyen talányos műalkotásról is van szó.

A vers Előszava sem segít eldönteni, hogy a vers vizualitását vagy zeneiségét részesítsük előnybe. Mallarmé úgy gondolja, hogy mindenekelőtt a „fehér” az, ami szembetűnik és fontosságot nyer versében: „a versírás mindig is igényelte a fehéret, mint valami csendből szőtt burkot, méghozzá általában olyan mértékben, hogy a lírai, vagy kevés lábból álló sorok közepütt a lapnak hozzávetőleg egyharmadát foglalják el: ezt a mértéket én sem lépem át, csupán földarabolom.” (Mallarmé, 1985, 59.) Ugyanakkor partitúraként emlegeti versét és szerinte a betűtípusnak a fő-, a másodtéma és melléktéma szerinti különbségei megszabják „a hangoztatás erősségét”, az oldalon közepütt, fönt vagy lent elfoglalt hely pedig „jelzi, hogy a hanglejtés emelkedik-e vagy süllyed” (Mallarmé, 1985, 59-60.). A vers Előszava tehát ugyanolyan fontosságot tulajdonít a vers vizualitásának, mint zeneiségének, sőt azt sugallja, hogy a kettő kiegészíti egymást.

Mallarmé egyszerre akart lenni festő és zeneszerző (Voellmy, 1952, 26), és Paul Valéry szerint egy olyan könyvről ábrándozott, amely egyszerre festmény és szimfónia is (Davies, 1953, 18.). Valéry úgy gondolja, hogy Mallarmé minden vizualitással kapcsolatos kutatása a nyelvvel, a könyvvel, a zenével való vizsgálódásaiból fakadt<sup>1</sup>.

Mallarmé lényegesebben kevesebbet írt a festészetéről, mint Baudelaire vagy Théophile Gautier, és e kevés írása is elsősorban Edouard Manet festészete kapcsán született. Az első cikkét 1874-ben írta *Az 1874-es festészeti zsűri és M. Manet* címmel. Majd ezt követi *Az impresszionizmus és Edouard Manet* című, ami az angol *The Art Monthly Review*-ban, 1876 szeptember 30-án megjelent írása. Végül egy 1895-ben, a festő halála után írt egy jegyzetet, amely az *Édouard Manet* címet viseli és amely a *Divagations*-ben jelent meg ahol Ezen kívül még egy portrét is ír az impresszionista festőről 1894-ben, amely hasonló a Whistlerről, Berthes Morisot és Edgar Poe-ról szóló írásaihoz.

A négy írás közül a legjelentősebb *Az impresszionizmus és Edouard Manet* című cikke, amely részletesen feltárja a festő erőit. A költő szerint Manet ugyanazt az utat választja, mint a korszak írói és a való világ felé fordul. Erre legjobb példa Manet *Olympia* (1863) című festménye. A francia költő beszél a művész festési technikájáról: „*miközben finoman árnyalja vagy hódol a tér és a fény új szabályszerűségének, a másodlagos részletek kerítik hatalmába*” (MALLARMÉ, 2003b, 451.)<sup>2</sup>.

Mallarmé ugyan két mondatban bemutatja a kép témáját, de utána beszél a kép nyelvéről, és elemzésének fontosabb része a festő nyelve, a „*felidéző varázslat*” amely átalakítja a valóságot. Írásának központi témájához a „*plein air*” festészet. Először is felteszi a kérdést, hogy miért van szükség „*ábrázolni plein air kerteket, a tengerpartokat, az utcákat miközben a modern élet fő színtere a ház belseje*” (MALLARMÉ, 2003b, 452.)<sup>3</sup>. Majd szembe állítja *A fehérnemű* (1875) és az *Álmodozás* (1873) című festményeket. Ez utóbbi képén Berthe Morisot egyedül ül, és egy színpadias megvilágítás kiemeli az alakját. Szemben a másik, *A fehérnemű* című képpel, ahol a fiatal mosónő és a gyereke ugyanolyan hangsúllyal szerepel, mint a dézsa, a szék, a fehérnemű vagy a növényzet. Ez utóbbi művön minden tárgy és élőlény ugyanúgy kiemelődik a világosságban. A fény átjárja az egész képet: „*Mindenütt a fényes és áttetsző környezet együtt van az alakokkal, a ruhákkal, a lombbal, úgy tűnik, kisajátítja egy kicsit a lényegüket és sűrűségüket. Eközben kontúrjaikat elnyeli a rejtőzködő napfény, felemészti a tér és remegnek, szerte foszlanak a környező levegőben. Látszólag elrejt a figurák realitását azért, hogy megóvja valós külsejüket*” (MALLARMÉ, 2003b, 455.)<sup>4</sup>.

Mallarmé szerint tehát a valóság felé való fordulás tette szükségessé, hogy a fény legyen a kizárólagos médium. Ez az új médium pedig új technikákra ösztönözte a festőket: „*Mivel egyik művész sem rendelkezik egy átlátszó és semleges színnel, amely megfelel a plein air –nek, a hatást csak egy könnyed ecsetvonással képesek elérni, vagy színfoltok harmóniájával*” (MALLARMÉ, 2003b, 456.). Így a képek a pillanatfelvétel illúzióját adják, az ecsetkezelés biztosítja, hogy a mindig jelen levő fény életet ad mindennek. Ehhez a festési technikához igazodik a kép kerete is a költő szerint. A kép célja csak annyi megmutatni, íme a kép és a funkciója, hogy elkülönít anélkül, hogy a művész belépne a kép értelmezésébe. A francia költő szerint Manet az első olyan festő, aki törekszik arra, hogy a személyeset megszüntesse és előtérbe kerüljön a természet maga. (MALLARMÉ, 2003b, 458.)

Újdonság Mallarmé írásában a kortársaihoz képest, hogy pontosan leírja Manet festészetének a jellemzőit. Kifejezéseit nem az irodalom területéről veszi kölcsön, hanem

<sup>1</sup> Lásd Paul Valéry, *Au directeur des Marges (1920)*, in *Variété II*, in in UÖ, *Œuvres complètes, t.1.*, Paris, Gallimard, 1957, 625.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *Les Impressionnistes et Edouard Manet 1875-1876*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1282, 1975, qui est reproduit par Denys Riout: *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris Macula, 1989, p. 92.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

olyan szavakat használ, amelyek alkalmasak a festészeti jelenségek megragadásra. Mallarmé nem csak megértette Manet vizualitásának a lényegét, de a korai műveinek az esztétikáját is. Úgy gondolom, hogy a megértés azért volt lehetséges, mert Mallarmé képes volt azonosulni a festő nézeteivel, amelyek közel álltak hozzá. Neki is az egyik legfontosabb poétikai célja nem ábrázolni a dolgot, hanem a hatást megragadni, amit kivált. Ahhoz, hogy ezt elérje, az impresszióit kellett átadnia az olvasóinak. Természetesen ezt a tulajdonságát csodálta a Manet festészetének is. A festő műveinek közvetlensége és az ecsetkezelés biztonsága hozza létre a hatást, amit Mallarmé látványként definiál.

Mallarmé fent említett nézetei azonban a Manet-ről (1876) szóló írása előtt megszülettek. Már egy 1864-ben Henri Cazalis-nak írt levelében olvashatjuk az alábbi gondolatokat: „*Végre elkezdtem a Hérodiasse című művemet. Rettegéssel, mivel kitaláltam egy új nyelvet, amelynek segítségével egy teljesen új poézist hozok létre, amelyet két szóban úgy tudnék definiálni, hogy nem a dolgot kell ábrázolni, hanem a hatást, amit kivált. A verssor ebben az esetben nem szavakból jön létre, hanem szándékból és minden szó elhalványodik az érzékelés mögött. Életemben először akarom, hogy sikerrel járjak. Soha többet nem veszek a kezembe tollat, ha elbukom.*” (MONDOR, 1941, 145.)

Az 1864-ben íródott levél nagyon jól mutatja, hogy a költő impresszionizmusa jóval azelőtt megszületik, hogy megírta a korábban hosszan idézett tanulmányát. Manet-vel való barátsága csak tíz év múlva bontakozik ki. James Lawler szerint Mallarmé poétikája nemcsak megelőzi az új festészet esztétikai nézeteit, hanem tovább gondolja Poe nézeteit is<sup>5</sup>. Manet hasonló gondolatokat fogalmaz meg, mint a költő közel azonos időben, de tőle függetlenül. Az 1867-es kiállításának a katalógusának az előszavában a következő mondatokat olvashatjuk: „*A mostani művész nem azt mondja, hogy jöjjenek megnézni a hiányos műveket, hanem jöjjenek s lássanak őszinte alkotásokat. Az őszinteség következtében jöttek létre a művek azon jellemzői, amelyek tiltakozásnak tűnnek, miközben a festmény csak a benyomások visszaadására törekedett.*”<sup>6</sup>

Mallarmé tehát észrevette, hogy a festészet inkább érzékelés, mint valóságosság. Így Manétól függetlenül hasonló következtetéshez jut. A költő észrevette a hasonlóságot a saját keresése és az impresszionista festő kísérletei között. Szerinte Manet keze „*személytelen absztrakció szervévé válik*” (MALLARMÉ, 2003b, 458.) és ahhoz hogy festeni tudjon, személyét zárójelbe kell tennie. Mallarmé szerint a költőnek is el kell tűnnie, hogy átengedje a kezdeményezést a szavaknak melyeket mozgásba hozott különbözőségük lök előre, s kölcsönös visszaverődésüktől gyulladnak ki, mint valami drágakövekből álló virtuális tűz-csík, s ily módon maguk a szavak lépnek a régi költői lélegzetvétel s a mondat forró, személyes irányítása helyébe.

Vagyis Mallarmé szerint Manet is eltüntetni a festményből minden szubjektivitásra utaló jelet, kivonja a műnek a közegéből mindazt, ami bármiféle személyes jelleget kölcsönözhet festménynek. Ez a mallarméi költészet egyik fő célkitűzése is, amely elsődlegesen a szavak hangzása és jelentése között fennálló különbség hangsúlyozásával kívánja felhívni a figyelmet a nyelvben rejlő autonóm jelentés konstituáló erők létezésére.

Már a fiatal Mallarmé hangsúlyozza a tiszta költői nyelv megteremtésének a szükségességét, egy olyan nyelvnek a létrehozását, amely nem kimondva ragadja meg a dolgokat, hanem sugallva: „*A tárgyak szemlélése s az általuk keltett álmokból felröppenő kép: ez a költészet. A parnasszisták egy dolgot teljes egészében megmutatnak, s ezáltal elvész a titokzatosság; megfosztják az embereket attól a különleges örömtől, hogy azt hihessék, ők maguk alkottak valamit. Megnevezni egy tárgyat annyi, mint felszámolni a vers élvezetének*

<sup>5</sup> Lásd James LAWLER, *Edgar Poe et les poètes français. Suivie d'une conférence inédite de Paul Valéry*, Paris, Julliard, 1989, főleg 32-46.

<sup>6</sup> Manet gondolatait idézi : Denis ROUART - Sandra ORIENT, *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, ford. Alain VEINSTEIN, Paris, Flammarion, 1970, 14.

*háromnegyed részét, mert az élvezet éppen a lépésről lépésre történő felfedezésből fakad; sugallni a dolgot, íme, ez az álom.”<sup>7</sup>*

Mallarmé, akárcsak Plátón Kratülosza, azt a nyelvet tartja tökéletesnek, melyben a jelölő és a jelölt kapcsolata szükségszerű, azaz motivált: a nyelvi jelölő hangzásában és vizuális-képi megjelenésében is „hasonlít” az általa megjelölt dologra, fogalomra. Az ilyen értelemben vett tökéletes nyelv eszményét kell megvalósítania Mallarmé szerint a költői nyelvnek, ebben az értelemben a költészet nyelve valamiféle „eredeti”, isteni, ősi nyelvre volna visszavezethető; megint csak Kratülosz felfogásához hasonlóan, aki szerint a dolgok eredeti, istenek által adott neve tökéletes, mert szükségszerű a kapcsolat a szó és az általa jelölt tárgy között. Ám ez a tökéletes, szükségszerű nyelv egyáltalán nem közérthető, ellenkezőleg, homályos, titokzatos, gyakran érthetetlen, hiszen nem tiszta elvont fogalmakkal jelöl tisztán érthető jelenségeket, hanem zenei, festői hangzásával és látványával sugall olyan intuitív megérzéseket, amelyek a világ, a létezés lényegét sejtetik meg. Erről egy 1893-ban, Edmund Gosséhoz írt levelében így ír a költő: *„Zenét szerzek, de nem a szavak szépen hangzó összekapcsolását nevezem zenének, ez ugyanis elsődleges és magától értetődő feltétel; hanem azt a messzeséget, melyek a szavak bizonyos sajátos elrendezései keltenek fel; és ahol a szó csupán anyagi természetű kommunikációs eszköz marad az olvasó számára, hasonlatos a zongora billentyűihez”<sup>8</sup>.*

Úgy gondolom Mallarmé-nak a szó hangalakjánál, zeneiségénél fontosabb a tipográfiája, a vizualitása. A költő úgy gondolja a szó magánhangzói és diftongusai úgy jelennek meg, mint a nyelv teste, a mássalhangzók, mint csontozata. (MALLARME, 2003, 949.) Albert Thibaudet szerint a szó Mallarménál egy test, amelynek formáját a tipográfiája adja, és a lelke meg a hangzóssága (Thibaudet, 1926, 171.). A költő sajnálta, hogy a költészetnek ugyanazokat a tipográfiai jeleket kell használnia, mint a prózának és az újságoknak. Kedvelte a hieroglifákat, és mint egy festő a színekért, költőként szenvedélyesen rajongott a különleges tipográfiáért. Ennek a lelkesedésnek a tanúbizonysága a kiadójával, Demannal való levelezése, ahol hosszan ír az írásainak a külalakjáról. Mallarmének az írás aktusa egyben materiális tett, ezért fontos volt a közvetítő közeg külseje is, a lap, a tinta stb. amely szerinte a költészet aktusának a része.

Elsősorban a tipográfia és a verssorok közötti fehér foglalkoztatja. Catulle Mendès-nek a következőket írta: *„Szeretném szorosán a betűket, amely illik a verssorok sűrítéséhez, de szeretnék levegőt a sorok között, teret, hogy jobban elkülönüljenek egymástól, ami szükséges a sűrítéshez is. [...] Mindenesetre szeretnék egy nagy fehéret, minden vers után, egy szünetet, [...] szeretném, ha nem egy huzamban csinálnák, hanem mint a lélek állapotainak a sorozatát, ha nincs, ez lerontja minden egyes vers örömet”<sup>9</sup>*

Itt egy fontos eleme jelenik meg a mallarméi költészetnek a fehér: a költő a lap terét is úgy definiálja, mint a vers részét. Ezekről a fehér részokről hosszan értekeznek a *Kockadobás* előszavában is. A tipográfia iránti szenvedélyét jól mutatja a költő Poe: *Holló* című versének a francia fordítása, és *L'Après-Midi d'un Faune* című műve. A két alkotás közös vonása, hogy mind a kettőt Manet illusztrálta. De nem csak az illusztráció és a szöveg kapcsolata szempontjából érdekes a két szöveg. Mind a két írásban a betűk is színezve vannak így fokozva az illusztráció hatását. A *Faun* című munkájában ráadásul a betűk tipográfiája is

<sup>7</sup> Mallarmé válasza Jules Huret Vélemények az irodalom fejlődéséről (1892) című interjú kötetben in MAÁR Judit – ÁDÁM Anikó, *Nyelv, Költészet, Titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 229.

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé 1893. január 10-én kelt, Edmund Gosséhoz írt levele, idézi MAÁR Judit, Mallarmé a Nyugatban, Alföld, 1999, 5. sz. 76.

<sup>9</sup> Levél Catulle Mendès-nek 1866 április 24-én, Stéphane MALLARME, *Œuvres complètes*, t. 1., Paris, Gallimard, 1998, 694.

változik: az egyenes betűk a Faun valóságát jelzik, a dőlt betűk a Faun által elképzelt dolgokat, a kis kapitális betűk meg a fikciót mutatják. Ráadásul a fehér részek itt is fontossá válnak.

A fehér újabb jelentésekkel bővül a *Kockadobás* című versben. A vers először 1897-ben jelent meg a *Cosmopolis* című folyóiratban. A költő a következő esztendőben külön nagy alakú kiadást készített elő, hogy a mű tipográfiai sajátosságai, melyek a folyóiratban nem érvényesültek, láthatóbbak legyenek. Ezt a kiadást Odilon Redon illusztrálta volna. A munka nyomdai oldala eljutott egészen a korrektúrákig, melyeken Mallarmé tipográfia elrendezése újabb és újabb változataival kísérletezett.<sup>10</sup>

A „fehér részek” fontosságára hívják fel a figyelmet Mallarmé is *Kockadobás* című versének az előszavában. A francia költő úgy látja, hogy a versírás mindig is igényelte a fehéret, „*mint valami csendből szőtt burkot, méghozzá általában olyan mértékben, hogy a lírai, vagyis kevés lábból álló sorok középütt a lapnak egy harmadát foglalják el*” (Mallarmé, 1985, 59.). Mallarmé meg is magyarázza, hogy mi a funkciója az egyes sorokat elválasztó fehéreknek: „*az egyes szócsoportokat vagy az egyes szavakat egymástól elválasztó és mintegy papírra másolt szellemi térközök azzal az irodalmi, ha szabad ezt a szót használunk: előnnyel járnak, hogy úgy tűnik, mintha általuk a szöveg mozgása olykor felgyorsulna vagy lelassulna, sőt mintha ezt a mozgást egyszersmind az Oldal egészének látványa is befolyásolná és tagolná.*” (Mallarmé, 1985, 59.)

A fehér részek Mallarmé szerint csendből szőtt burkok. E csend a szimbolista költő más szövegeiben is megjelenik, és Mallarmé nyelvfelfogásának természetes velejárója. Mallarmé a már idézett *Kockadobás* vers előszavában nem csak metafizikai háttérét adja a fehérnek, hanem arról is beszél, hogyan járul a vers jelentéséhez hozzá: «*azzal az irodalmi, ha szabad ezt a szót használunk: előnnyel járnak, hogy úgy tűnik, mintha általuk a szöveg mozgása olykor felgyorsulna vagy lelassulna, sőt mintha ezt a mozgást egyszersmind az Oldal egészének látványa is befolyásolná és tagolná.*» (Mallarmé, 1985, 59.). Tehát szerinte ezek a fehér részek a versek ritmusához járulnak hozzá, és így befolyásolják az olvasást.

A tipográfiai változatossága, a szavak elhelyezkedése és a lap játékba hozása módosítják a hagyományos olvasatot<sup>11</sup> Ennek több következménye is van, szintaktikai szinten. Az értelmezések megoszlanak ez ügyben. Egyesek számára, mint Jean-Pierre Richard, a tipográfiai eszköz láthatósága biztosítja az érthetőséget. Ez jelenti a térbeli vers olvashatóságának feltételét. (RICHARD, 1961, 562-564.) Mások, mint Julia Kristeva szélsőséges vagy hibás mondatstruktúrákat lát a versben, szerinte alapvetően transzgresszív és határozatlan, ami őt a nyitott szintaxis gondolatához vezeti<sup>12</sup>. Ugyanakkor mások, filológiai szigorral dolgozó irodalomtörténészek, mint Gardner Davies vagy Bertran Marchal, hűen a mallarme-i elvhez, amely a szintaxist az érthetőség „alapja”<sup>13</sup>, értelmezik a verset. Szerintük a *Kockadobás* című versben nincs semmi változó vagy eldönthetetlen<sup>14</sup>. Bertrand Marchal szerint a „VAGY, mint” kettős felépítése, többdimenziós felépítési és olvasási módot ad a szövegnek, amelyet kettős – tipográfiai és nyelvtani – logika vezérel. A szöveg másik, ugyanígy működő pontja – a „VÉLETLEN” bővítmény kettős státusza – már aláhúzásra

<sup>10</sup> Lásd Bertrand MARCHAL, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Note sur le texte*, in Ibid. 1317-1324.

<sup>11</sup> Mallarmé *Le livre, instrument spirituel* című írásában így jellemzi ezt a hagyományos olvasási módot: "a tekintet folyamatos mozgása, az egyik befejezett sor után következik a másik". (Stéphan MALLARMÉ, *Le livre, instrument spirituel*, in Uő, *Œuvres complètes*, t. 2., Paris, Gallimard, 2003, 226.)

<sup>12</sup> „*A szintagmák egymásba illeszkednek, de viszonyuk bizonytalan és nem hozható létre egy mondat. [...] A grafikai elrendezése a szövegnek megzavarja a lehetséges újra konstruálást, széttöri az összefüggés láncolatot és így a verset alkotó mondatokat szemantikusán és szintagmatikusán, polivalensé teszi*” (Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, 271.)

<sup>13</sup> Lásd. Stéphan MALLARMÉ, *Le Mystère dans les Lettres*, ibid., 232.

<sup>14</sup> Lásd. Gardner DAVIES, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, Paris, José Corti, 1953, 179-186 ; és Bertrand MARCHAL, *Lecture de Mallarmé. Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Paris, Librairie José Cortis, 1985, 289-293.

került, az eltérő tipográfia miatt. Ennek az az eredménye, hogy a vers lépcsőzetesen alosztályokra osztott, "fokozatosan haladó" (MARCHAL, 1985, 274-277) szintaxist kínál, sokkal inkább Cézanne-szerű, mint Marinetti-szerű alkotás.

Úgy gondolom, hogy a szöveg vizualitása egy nagyon szabad olvasást is lehetővé tesz. A Mallarmé szöveg plasztikussága hasonlít a kínai írásmódra. Az előbbi Foucault szerint nem vízszintes módon adja vissza a gyorsan tovatűnő hangot, hanem „*oszlopokban emeli föl a dolgok mozdulatlan és fölismerhető képét; eképp tehát Borges kínai enciklopédiája és az általa bemutatott taxonómia tér nélküli gondolkodáshoz vezet, valamint „hajléktalan” szavakhoz és kategóriákhoz, amelyek azonban egyfajta kitüntetett térbeliségben nyugszanak, amely térbeliség tele van bonyolult alakzatokkal.*” (FOUCAULT, 2000, 13.) Mallarmé is valami hasonló dolgot művel, mint a kínai írásmód. Ő is arra tesz kísérletet, hogy a szöveg térbeliségének az érzékelésével felhagyja a lineáris olvasatot és felhasználja a kisebb-nagyobb, eltérő nyomdai beszéd típusokat is. A Mallarmé-féle költemény eltérő olvasási lehetőségeket tesz lehetővé, azaz poliszémikus, az olvasó egyeseket kiválasztja, a többit figyelmen kívül hagyja.

Ezt a fajta olvasási módot Umberto Eco a nyitott művekről írt írásaival tudjuk szemléltetni. Szerinte egy mű nyitottsága és dinamikussága azt jelenti, hogy „*különböző interakciókra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékanak*” (ECO, 1998, 102.). Ebből adódóan „*a műélvező lehetőséget kap, hogy maga válassza meg saját irányait, saját kapcsolásait, a neki kedves nézőpontokat, s hogy az összeálló alakzat háttérében más lehetséges együtt állásokat pillantson meg, amelyek szintén kizárólagosak, mégis ugyanúgy jelen vannak, kölcsönös és folytonos exklúziós- és implikációs viszonyban.*” (ECO, 1998, 104.)

#### Bibliográfia:

Florent ALBRECHT (2012), *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857- 1897)*, Paris, Honoré Champion.

Paul BOURGET (1919), *Essais de psychologie contemporaine*, 1. t. Paris, Librairie Plon.

Gardner DAVIES (1953), *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés : essai d'exagèse mallarméenne*, Paris, José Corti.

Umberto ECO (1998), *A nyitott mű poétikája*, in uő, *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin, Európa, Budapest, 71-107.

Michel FOUCAULT (2000), *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Osiris.

Julia KRISTEVA (1974), *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.

Virginia LA CHARITÉ (1987), *The Dynamics of Space. Mallarme's Un Coup De Des Jamais N'Abolira Le Hasard*, Lexington, French Forum Pub.

James LAWLER (1989), *Edgar Poe et les poètes français. Suivie d'une conférence inédite de Paul Valéry*, Paris, Julliard.

MAÁR Judit – ÁDÁM Anikó: *Nyelv, Költészet, Titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.

MAÁR Judit, Mallarmé a Nyugatban, *Alföld*, 1999, 5. sz. 70-77.

Stéphane MALLARMÉ (1985), *Előszó*, in *Kockadobás*, ford. TELLÉR Gyula, Budapest, Helikon, 59-60.

Stéphane MALLARME (1998), *Œuvres complètes*, t. 1. Paris, Gallimard.

Stéphane MALLARME (2003), *Œuvres complètes*, t. 2., Paris, Gallimard.

Stéphane MALLARMÉ (2003a), *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet. La Renaissance littéraire et artistique, 12 avril s1874* in uő, *Œuvres Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 410-415.

- Stéphane MALLARMÉ (2003b), Les Impressionnistes et Édouard Manet. The Impressionist and Édouard Manet. The Art Monthly Review, 30 septembre 1876, in UŐ, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 444-470.
- Stéphane MALLARMÉ (2003c), *Artistic Gossip [Manet, 21 novembre 1875. Non paru.]*, in UŐ, *Œuvres Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 2, 427.
- Bertrand MARCHAL (1988), *La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, Librairie José Cortis.
- Bertrand MARCHAL (1985), *Lecture de Mallarmé. Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Paris, Librairie José Cortis.
- Henri MONDOR (1941), *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, N. R. F.
- Jean-Pierre RICHARD (1961), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- Denis ROUART - Sandra ORIENT (1970), *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, ford. Alain VEINSTEIN, Paris, Flammarion.
- Micéala SYMINGTON (2006), *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- Albert THIBAUDET (1926), *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- Paul VALÉRY (1957), *Œuvres complètes, t.1.*, Paris, Gallimard.
- Jean VOELLMY (1952), *Aspects du silence dans la poésie moderne. Une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, thèse, Universität Zurich, 1952.