



NARAȚIUNEA PROTO-HIPERTEXTUALĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ: TUDOR ARGHEZI, *TABLETE DIN ȚARA DE KUTY* (I)

Vlad POJOGA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: vlad.pojoga@ulbsibiu.ro

PROTO-HYPERTEXTUAL NARRATIVES IN ROMANIAN LITERATURE:
TUDOR ARGHEZI, *TABLETS FROM KUTY COUNTRY* (I)

Abstract: This two-part study explores the (proto-)hypertextual dynamics in *Tablete din Țara de Kutu* [Tablets from Kutu Country], an “unusual” narrative published in 1933 by Romanian author Tudor Arghezi. Starting from the Dadaist concept of “indetermination” and searching the roots of the more contemporary narrative “interactivity” in the process, my research delves into the reasons why *Tablete din Țara de Kutu* can be classified as a proto-hypertext. This first part analyses the Romanian reception of the volume and draws comparisons with a much-debated novel that has also been discussed as a precursor to digital fictions, Julio Cortázar’s *Hopscotch*, investigating the structures, introductions, and approaches brought forward by both authors.

Keywords: Romanian fiction, hypertext fiction, proto-hypertextual narrative, Tudor Arghezi, Julio Cortázar.

Citation suggestion: Pojoga, Vlad. “Narațiunea proto-hipertextuală în literatura română: Tudor Arghezi, *Tablete din Țara de Kutu* (I).” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 13-20.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.02>.



Tablete din Țara de Kutu: Indeterminare și receptare

Nu puține au fost, în prima jumătate a secolului al XX-lea, experimentele literare. Având în vedere emergența avangardelor istorice¹ și puternica lor influență asupra unor grupuri de scriitori români, au apărut o serie de noi curente și direcții specifice de dezvoltare a discursului literar care pot fi, fără doar și poate, descrise ca experimentale, marginale, „revoluționare” sau „radicale”. Cu toate acestea, în ciuda cantității și varietății acestor autori și texte, ele au rămas până astăzi practici liminale, nu au pătruns cu adevărat în *mainstream*-ul vremii, concentrat mai degrabă pe un discurs al continuității literaturii înalte. Astfel, chiar dacă *indeterminarea* dadaistă este un concept central pentru ceea ce avea să devină, jumătate de secol mai târziu, interactivitatea din artefactele digitale – care se bazează la rândul ei pe un fel de indeterminare narativă care constă tocmai în alegerea/acțiunea cititorului/

utilizatorului – practica nu a produs prea multe rezultate care să poată fi încadrate în categoria proto-digitalului. În muzică, de exemplu, utilizarea indeterminării într-o formă de proto-interactivitate digitală are loc chiar la mijlocul secolului al XX-lea, când John Cage compune, în 1952, celebra *4'33"*. În opera americanului, muzicienii trebuie să păstreze 4 minute și 33 de secunde de „tăcere”, în care nu operează niciun instrument, rezultatul (zgomotele mediului, zgomotele produse de audiență) fiind chiar compoziția. În literatură, un astfel de grad de indeterminare ar însemna o pagină goală sau o serie de pagini goale (așa cum o face Odobescu în *Pseudo-Kyneyetikos*, fără a avea însă conștiința conceptuală a termenului dadaist), iar experimentele de acest fel păreau probabil facile în epocă, mai ales având în vedere și poziția dominantă a autorului în câmp, care nu trecuse încă prin procesul postmodern al demitizării. Cu toate acestea, în spațiul românesc, și în mod paradoxal – voi explica imediat de ce – există un text care propune

un grad însemnat al indeterminării – *Tablete din Țara de Kutu*, semnat de Tudor Arghezi. Paradoxal pentru că Arghezi este un scriitor care a fost în mare măsură canonizat ca poet și plasat mai mereu în descendența lui Eminescu, nu neapărat stilistic sau tematic, ci mai degrabă ca „valoare”, ca figură poetică centrală. Când se vorbește despre proza lui (într-adevăr, una neobișnuită pentru un scriitor care ocupă o asemenea poziție în câmp), în general sunt punctate apariția acestui text ca varietate a operei lui Arghezi, caracterul său formal atipic și conținuturile satirice. Dar majoritatea analizelor se concentrează pe conținutul textelor, nu pe forma lor. Iar acest lucru este cel puțin straniu, având în vedere că, asemenea lui Caragiale (și momentelor lui), *tabletele* lui Arghezi sunt ceea ce ar putea fi descris ca o specie literară distinctă în limbajul școlar românesc, care împarte textele care aparțin „genului” epic în subdiviziuni numite „specii”. Bineînțeles că o astfel de clasificare este limitativă și rolul ei educativ este unul cel puțin îndoielnic, însă am folosit exemplul doar pentru a contextualiza comparația făcută cu tipologia propusă de Caragiale. Această lucrare în două părți despre volumul lui Arghezi se situează în descendența unor eforturi recente de a recupera, reaborda și reanaliza literatura narativă românească utilizând fie instrumente digitale², fie metode de cercetare apărute recent³, toate având ca punct de plecare proiectul Muzeul Digital al Romanului Românesc⁴. Ea își propune, în primul rând, să exploreze receptarea *Tabletelor din Țara de Kutu* în România și afinitățile sale structurale cu un text mult mai comentat al literaturii mondiale, *Șotron* de Julio Cortázar și, în al doilea rând, să realizeze un experiment de lectură care să „verifice” premisele unei parcurgeri aleatorii a conținuturilor „tabletelor” argheziene.

De multe ori, *Tablete din Țara de Kutu* este abordată, în contextul discutării operei lui Arghezi, alături de volumele *Icoane de lemn* (1929) și *Poarta neagră* (1930), uneori chiar și *Cartea cu jucării* (1931)⁵, lucru explicabil mai ales prin structura lor fragmentară. De altfel, cele patru scrieri au fost incluse împreună în volumul de *Opere XI. Proză*, îngrijit de Mitzura Arghezi și Traian Radu și girat de Academia Română ca parte a Operelor complete ale lui Arghezi, lucru care este sugestiv tocmai pentru această asociere generală care se face între textele greu de încadrat în categoria „romanului” ale lui Arghezi. Cu toate acestea, ele rămân narațiuni, înfățișează *storyworld*-uri coerente și lumea posibilă la care fac referire este aceeași, nefiind vorba de proze scurte care se delimitează unele de celelalte prin accesarea și prezentarea unor lumi ficționale diferite. Avem de-a face, așadar, cu aceeași lume ficțională în toate intrările din *Tablete* sau din *Poarta neagră*, explorând uneori în proză aceeași tehnică a prezentării unei lumi ficționale din mai multe puncte de vedere sau perspective care este testată în aceeași perioadă și în poezie, în *Flori de mucigai* (1931). Însă înainte de a trece la principalele diferențe dintre

volum și la caracterul insolit al *Tabletelor din Țara de Kutu* chiar în acest context deja atipic al prozei lui Tudor Arghezi, este necesară o scurtă digresiune, pe urmele lui Nicolae Balotă, care este și el de părere că „vorbind despre fragmentarismul esențial al scriiturii argheziene este, poate, locul să amintim acea specie pe care foiletonistul Arghezi a consacrat-o, specie în care, ca prozator, și-a găsit măsura, canonul său: tableta”⁶. Însă în ce constă mai exact această idee de tabletă, pentru că ea nu este descrisă pe larg niciunde, iar caracteristicile ei nu sunt nici măcar schițate, ci operatorii descriptivi asociați rămân la stadiul de „fragment”? Raportându-mă tot la volumul de *Opere* citat anterior, niciunul dintre volume nu apare în Dicționarul Cronologic al Romanului Românesc și nu este discutat drept roman, iar Nicolae Manolescu spune că „din pricina înfățișării neortodoxe, *Tablete din Țara de Kutu* (1933) nici n-a intrat vreodată în discuție ca roman”⁷. Înfățișarea neortodoxă constă, în cazul *Tabletelor din Țara de Kutu*, în 88 de intrări numerotate grupate în 39 de supraintrări – voi discuta puțin mai târziu această împărțire, pentru că, în cazul volumului din 1933, poate exista o dublă interpretare a ceea ce înseamnă „tabletă” –, în cazul *Icoanelor de lemn* în 71 de intrări nenumerate, a câte 3 pagini și jumătate fiecare (cea mai lungă, *Țimpul mitropolitului Iosif*, are 20 de pagini, iar cele mai scurte au 1 pagină), iar în cazul *Porții negre*, în 82 de intrări tot nenumerate, de aproximativ 3,2 pagini fiecare (cea mai lungă, *O încercare de evadare*, are 11 pagini, iar cele mai scurte și ele o pagină). Tabletele sunt, așadar, în general niște mini-narațiuni de sub 5 pagini, mai scurte decât *momentele* lui Caragiale⁸, care însă nu își schimbă lumea ficțională de la una la cealaltă – după cum voi arăta în *close reading*-ul din partea a doua a acestui studiu – și care surprind diferite scene din „viața” acelei lumi ficționale, urmărind personaje cât mai diverse în situații insolite. De ce apelează însă Arghezi la această abordare, mai ales având în vedere că rezultatul „cantitativ” nu diferă foarte mult de întinderea unui roman obișnuit? Același Nicolae Balotă susține că „hectarele, vastele pânze discursive îi produceau un dezgust manifest, deși, paradoxal, tehnica sa pointilistă ducea la un rezultat oarecum similar, ca întindere, cel puțin, fragmentele, tabletele sale adunate la un loc (ceea ce nu convine într-un tot spiritului lor) alcătuiind tot atât de vaste mozaicuri”⁹. Preluând un termen din teoria artei, Balotă asociază tehnica narativă a lui Arghezi cu tehnica picturală patentată în anii 1880 de Georges Seurat și Paul Signac, care se folosesc de puncte de culoare aplicate unul în succesiunea celuilalt pentru a produce imagini care în final sunt descifrabile. Însă mai degrabă decât cu picturile pointiliste din secolul al XIX-lea, unde punctele erau de dimensiuni mici, iar efectul general al picturii devenea unul estompat, asemenea efectului de *noise* din programele de editare ale imaginilor de astăzi, textul lui Arghezi discutat în această secțiune este mai apropiat de o pictură ca *Portretul lui Metzinger* de



Robert Delaunay, realizată în 1906, unde tușele sunt mai groase, iar imaginea seamănă mai degrabă cu un puzzle decât cu o pictură pointilistă din primul val. Pentru că tușele sunt mai groase, automat și pictura finală rezultată este una mai schematică, mai caricaturală. Exact același lucru se întâmplă și în cazul *Tabletelor din Țara de Kutu*, unde scopul nu pare a fi explorarea cât mai în detaliu a lumii ficționale, ci fixarea pe anumite situații/instituții/personaje care par relevante pentru întreg și care au potențialul de a forma, la final, o imagine schematică și nu neapărat una detaliată, însă care să aibă efect maxim asupra celor care iau contact cu artefactul narativ. Nicolae Manolescu sugerează că Arghezi contrapune această tehnică fragmentară continuității din structura balzaciană (pe care o asociază implicit cu „norma” vremii):

„Modelul lui nu mai era, evident, Balzac: punându-l pe rigoristul estetic Mya Lak din *Tablete din Țara de Kutu* să prețuiască romanele în care pătrunzi ca într-o casă („trebuie să intri pe scară, pe ușă, pe lângă vestiar și, progresiv, să ajungi în sala de mâncare, unde ești invitat“), Arghezi ironiza tocmai metoda balzaciană. Credea dimpotrivă că un roman poate să nu aibă „nici logică, nici succesiune“, începând de orișunde și sfârșind unde vrea cititorul”.¹⁰

Contextualizând puțin, Mya Lak este un personaj care apare pe la mijlocul *Tabletelor din Țara de Kutu*, prezentat drept „rector”, „ultimul fiu al Soarelui din partea locului” și care este surprins după întoarcerea dintr-o călătorie de la Paris. Ajuns înapoi „în partea locului”, în Kutu, Mya Lak dezbate și conferențiază unor bărbieri și clienților acestora, într-un „Salon” local, susținând în debutul unei lungi alocuțiuni care începe cu „voi fi cât se poate de scurt”¹¹ că „din cea mai fragedă copilărie, nu înțelegeam niciodată ce citeam. Am crescut și m-am dezvoltat cu această însușire. [...] Un lucru m-a mirat încă din prima tinerețe, facultatea mea de a nu înțelege. Iau o carte, o citesc și nu pricep nimic”¹². Acesta este personajul care spune mai târziu că „Autorul să înceapă întotdeauna cu începutul și să lucreze cu un plan dat. [...] Sunt adversarul scrierilor care încep ca nelumea, din mijlocul sau din interiorul ideii, fără pregătirea cititorului” și continuă cu extrasul citat de Manolescu. Contrapunctul cu structura *Tabletelor* și, mai ales, cu ceea ce susține Arghezi însuși în *Cuvânt înainte* este evident. Iar prezentarea satirică a unui personaj aproape distorsionat de trăsăturile sale absurde care afirmă tocmai opusul a ceea ce „se întâmplă” în acest volum este una tipică pentru modalitatea de abordare a conținuturilor propusă de Arghezi. Pentru că subiectul este cel mai dezbătut de critica literară românească, una care nu acordă prea multă atenție sau spațiu *Tabletelor din Țara de Kutu*. Comentarii își apleacă în general atenția pe comic și pe parodie, pe caricatural, pe tipurile de personaje, pe coordonatele societății din Țara de Kutu, pe satirizarea acesteia. Chiar Manolescu, citat anterior ca oprindu-

se și asupra formei textului, îl invocă pe Caragiale nu pentru a face o analogie formală, ci pentru a face o analogie de fond: „Doar avangardiștii ca Urmuz și mai ales ca Arghezi, cel din *Tablete din Țara de Kutu*, au intuit valoarea formulei caragialiene”¹³. Aici, când vorbește despre formula caragialiană, Manolescu se referă la personaje, situații și modul de abordare a acestora. Chiar și analizele ceva mai substanțiale au în centrul lor aceleași elemente. Matei Călinescu, de exemplu, inventariază personaje și circumstanțe în paginile dedicate *Tabletelor din Aspecte literare*. Însă, după această inventariere, abordează într-un mod original modul în care se construiește și realizează comicul, ca un fel de concluzie a celor menționate anterior: „Comicul atinge fabulosul prin metafora dilatată până la o conexiune universală – adeseori subînțeleasă sau disimulată –, prin asociația spontană și neprevăzută. Afirmăția poate fi verificată, mai direct, pe planul stilului, în care abundă imaginile și metaforele, efectul comic izvorând din termenii lor violent contrastanți”¹⁴. El continuă, afirmând că „Absența epicului, a succesiunii, a construcției pledează pentru același punct de vedere”¹⁵. Am ales să citez *in extenso* din finalul considerațiilor critice ale lui Matei Călinescu tocmai pentru că, în acest caz, el pledează pentru „verificarea” conținutului prin formă, analizându-l pe acesta din punctul de vedere al stilului – și, deci, al formei. Practic, caracterul fragmentar al textului este folosit aici pentru a explica efectele sale comice. Astfel, multitudinea de personaje și situațiile diferite, acele „asocieri spontane” devin posibile doar pentru că lumea ficțională este construită prin folosirea tehnicii puzzle-ului, permițând astfel un acces mult mai variat la existenții acesteia decât ar fi permis-o o narațiune concentrată în jurul unui număr mai restrâns de personaje, care să le urmărească evoluția. Într-adevăr, într-o lectură „cronologică” a tabletelor, personajele care par principale la început, Pitak, Mnir și Kuic, dispar gradual, rămânând doar urmele unuia dintre ei, ale naratorului inițial, Pitak, care însă ajunge să nu mai fie numit, focusul mutându-se pe situațiile individuale și pe „poveștile” specifice ale personajelor care sunt parte integrantă a Țării de Kutu. I. Sârbu, pe de altă parte, încearcă să identifice, mai degrabă, unitatea din fragmentarismul textului: „Există, deci, și aici, în pofida aparenței de dispersiune, criterii de unitate, care acordă operei o ordine și un echilibru”¹⁶. Însă nu menționează care ar fi aceste criterii de unitate, lucru care face afirmația una deschisă oricăror interpretări: putem considera criterii de unitate atât stilul, cât și recurențele „absurde” ale trăsăturilor unor personaje. Însă probabil caracteristică receptării în timp real a *Tabletelor din Țara de Kutu* este poziția lui G. Călinescu, reprodușă și explicată de Manolescu în *Istoria critică*: „*Tablete din Țara de Kutu* le analizează [Călinescu] ca pe niște pamflete, deși admite înrudirea cu Swift (declarată chiar de Arghezi). Prejudicata în epocă, dar și

mai târziu, este că romanul este realist și obiectiv sau nu este deloc. Modelul îl oferea Rebreanu. Și Mateiu Caragiale, și Blecher s-au lovit de ea. Tot ce se accepta erau intruziunile fantastice”¹⁷. Manolescu explică, astfel, excluderea volumului din categoria „romanelor”, una care, așa cum am arătat, persistă încă.

Cuvintele înainte în *Tablete din Țara de Kutu* (1933) și *Rayuela* [Șotron] (1963)

Am situat deja, la începutul acestui studiu, experimentele dadaiste și post-dadaiste care conțin indeterminate în zona de anticipare a *interacțiunii*¹⁸ așa cum este ea percepută în discursul analitic din jurul ficțiunilor digitale de astăzi. Deseori, originile practicii hipertextuale sunt urmărite în general în opere tipărite, care nu dispun de tehnologia digitală care permite navigarea directă între noduri. Am menționat acolo nume precum Jorge Luis Borges, Marc Saporta, Milorad Pavić sau Julio Cortázar. Probabil cele mai utile artefacte pentru racordarea *Tabletelor din Țara de Kutu* la o rețea internațională sunt *Rayuela* de Cortázar (1961) și *Composition no. 1* de Saporta (1962). Chiar dacă al doilea titlu menționat, care este pur și simplu o cutie de 150 de foi tipărite doar pe o parte și așezate înăuntru, care pot fi citite în orice ordine, ar fi fost poate mai apropiat de structura *Tabletelor* lui Arghezi, având în vedere inaccesibilitatea sa și faptul că nu a fost încă tradus în limba română, am ales să continui comparația axându-mă pe Șotron (așa cum a fost tradus titlul în limba română) de Cortázar. În încercarea sa de a demonstra în ce fel acest roman este unul hipertextual, Rob Rix explică:

„The narrative is evasive, aleatory, improvised, collaged, and interspersed with the ‘disposable chapters.’ This is the sense in which *Rayuela* is a hypertext, an embryonic cybernovel which both anticipates and lays down challenges for today’s manifestations of cyberliterature. Cortázar’s instinct as a writer, his method and purpose, are imbued with the energy and discipline of improvisation, eclecticism, the scepticism of the anti-novel, and the absurdity of the comic novel.”¹⁹

Sigur că Rix abordează Șotron din perspectiva volumului în care apare studiul său, *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, iar astfel utilizează direct termenul de ciberliteratură și pe cel de hipertext, însă dacă eliminăm aceste elemente vom observa că el vorbește despre o narațiune „evazivă, aleatorie, improvizată, colată și presărată cu capitole opționale”, iar metoda scriiturii lui Cortázar este una a „improvizatiei, eclecticismului, scepticismului anti-romanului și absurdității romanului comic”, lucruri care sună extrem de similar cu descrierile critice menționate mai sus în legătură cu *Tabletele* lui Arghezi. Aproape că, dacă nu am fi contextualizat și menționat, s-ar fi încadrat în oricare din metadiscursurile de mai sus. Umbrela de anti-roman

este o altă recurență în opiniile critice care se referă la narațiuni cu formă proto-hipertextuală, pentru că însăși structura lor este una care invită la scoaterea textelor din categoriile narațiunii clasice și etichetarea lor drept cu totul altceva, însă un altceva al cărui scop principal este tocmai subminarea tipologiei uzuale a romanului.

Iată cum încep cele două volume:

a. Tablete din Țara de Kutu
„FOSTUL CUVÂNT ÎNAINTE, LA EDITIA ÎNTÂI

S-a putut citi în ziare textual că prezentele pagini, sorocite unei apariții primăvăratice, n-au fost puse în circulație la timp din pricina cenzurii.

Omuli obișnuiți să gândească slobod, așează propoziția într-altfel. Dacă ar fi fost supusă examenului cenzurii, cartea de față nu ar fi fost cuvânt să fie oprită, dar s-ar fi recunoscut drepturi artistice unei noi autorități literare, ceea ce nu s-a întâmplat.

Autorul se folosește de spațiul pe care i l-a lăsat aici gol imprimăria, ca să facă o declarație de principiu cititorului: că n-a urmărit să realizeze nici logică, nici succesiune, ci o simplă carte de buzunar și ghiozdan, citibilă oricum, începută orișunde, fără final și putând sfârși acolo unde vrea cititorul să-i puie o zaloagă, să o abandoneze sau să o arunce.

TA.”²⁰

b. Șotron
„Îndrumar de lectură

În felul ei, această carte înseamnă multe cărți, dar mai ales două. Cititorul este invitat să aleagă una din următoarele două posibilități:

Prima carte se citește în mod obișnuit și se termină cu capitolul 56, după care apar trei steluțe frumoase ce echivalează cu cuvântul *Sfârșit*. Așadar, cititorul va renunța fără păreri de rău la ceea ce urmează.

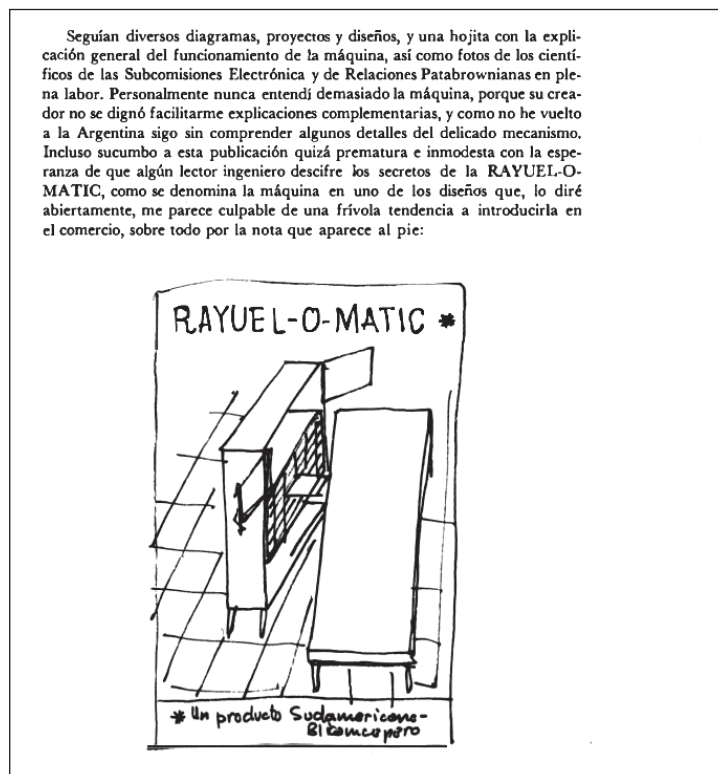
Cartea a doua se citește începând cu capitolul 73 și continuând în ordinea indicată la sfârșitul fiecărui capitol. În caz de confuzie sau uitare, e de-ajuns să se consulte următoarea listă: [...]”²¹

Încă de la început trebuie menționat că tocmai această introducere diferențiază volumul lui Arghezi din 1933 de *Icoane de lemn* și *Poarta neagră*, ale aceluiași autor, care nu au niciun fel de *disclaimer*, iar astfel se poate presupune că intrările din interiorul acestora trebuie citite în ordine (sau cel puțin au fost compuse de așa natură încât să fie citite în ordine). În al doilea rând, este necesar să spunem și că între momentele publicării cărților lui Arghezi, respectiv Cortázar sunt 30 de ani esențiali pentru evoluția literaturii globale, mai ales având în vedere declinul modernismului înalt după cel de Al Doilea Război Mondial și emergența unui nou

curent dominant în literatură, postmodernismul²².

În cuvântul său introductiv, Argezi abordează la început subiectul discutat deja în presa vremii al posibilei cenzurării a volumului însă atenția noastră nu se va concentra prea mult asupra acestor aspecte având în vedere că ele sunt extra-textuale și nu aparțin în niciun fel narațiunii, iar astfel nu reprezintă componente de interes pentru analiza de față. În a doua parte a sa, însă, Argezi adresează cititorului niște direcții de lectură. Există aici câteva elemente esențiale pentru exercițiul de lectură al textului: a. lipsa succesiunii tabletelor; b. lipsa unui început sau sfârșit clar; c. lipsa necesității unei lecturi complete a volumului. De cealaltă parte, Cortázar este în același timp mai vag și mai specific decât Argezi. Mai vag pentru că atenționează că „această carte înseamnă multe cărți”, ceea ce este, în fapt, mai degrabă o generalitate aplicabilă oricărui text, complet nenesară, mai ales având în vedere continuarea, în care „cititorul este invitat să aleagă una din următoarele două posibilități”. Așadar, Cortázar oferă două căi de lectură pentru romanul său, prima o parcurgere cronologică a capitolelor până la capitolul 56, iar cea de-a doua o parcurgere a capitolelor conform unei liste predefinite, care începe cu capitolul 73. Navigarea este permisă atât de înșiruirea în incipit a capitolelor în ordinea dorită de Cortázar, cât și prin lectura conform unor proto-hiperlink-uri de la sfârșitul fiecărui capitol,

care ghidează în mod direct parcurgerea. Vorbim, astfel, despre o „interactivitate” destul de redusă, pentru că singura decizie pe care trebuie să o facă cititorul în cazul *Șotronului* este calea pe care o ia la început, după aceea totul fiind controlat și ghidat de către Cortázar. De cealaltă parte, Argezi nu oferă astfel de instrucțiuni rigide, din contră. Însă, bineînțeles, opțiunea scriitorului român are neajunsurile ei, tocmai din cauza varietății sale mult mai mari, în care numărul permutărilor este extrem de ridicat. Dar cum funcționează, de fapt, aceste opțiuni? În ceea ce privește *Șotronul*, având în vedere că textul este semnat de un autor canonic care aparține unei literaturi de la „centru”, nu uneia semi-periferice, au existat încercări de a reproduce mecanismul narativ al volumului. Încă de la începutul anilor 2000, de exemplu, a apărut un proiect digital care își propune să replice structura celor două romane și să permită lectura lor online, prin folosirea tehnologiei hipertextului.²³ Însă J. Andrew Brown²⁴ vorbește chiar de un dispozitiv analogic descris de Cortázar însuși în *La vuelta al día en ochenta mundos*, un așa-numit *Rayuel-O-Matic* care imita printr-o cutie mecanică cu sertare structura narativă a *Șotronului* și cele două căi de lectură. O schiță a dispozitivului, care nu a fost însă realizat concret niciodată, poate fi observată în Fig. 1., reproducă din volumul de non-ficțiune al lui Cortázar²⁵.



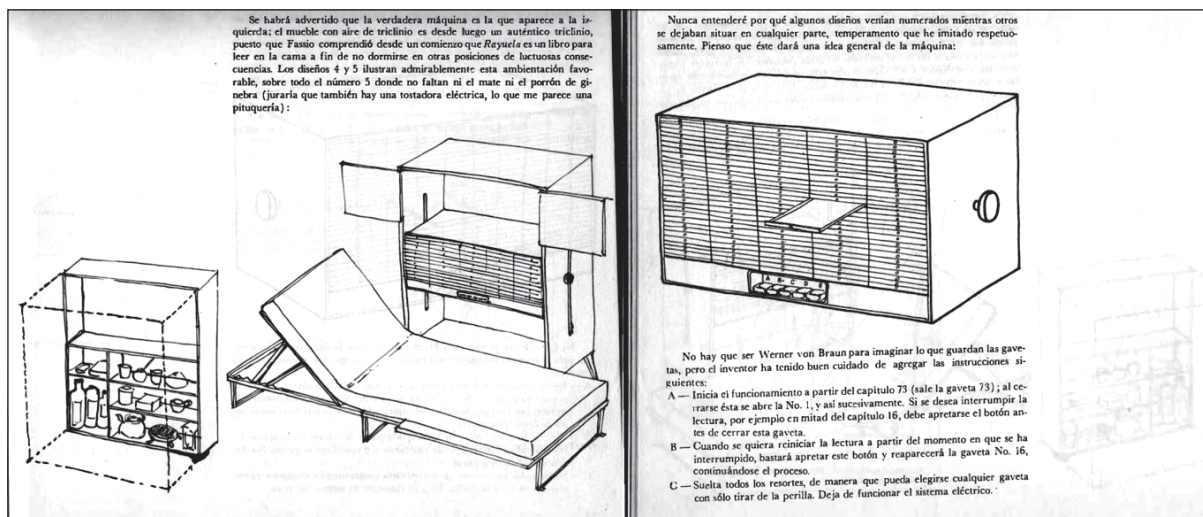


Fig. 1. Dispozitivul Rayuel-O-Matic

În acest dulap mecanizat cu sertare, în funcție de primul sertar deschis (1 sau 73, în funcție de calea aleasă) se deschideau în succesiune și următoarele sertare, fiecare conținând câte un capitol/o intrare din „primul” roman, respectiv din cel de „al doilea”. Având în vedere această referire pe care o face prozatorul argentinian la Rayuel-O-Matic în scrierile sale de la câțiva ani de după apariția cărții, putem spune că în cazul său pare programatică anticiparea literaturii digitale/cibertextuale/hipertextuale, pentru că demersul său este unul constructiv. De cealaltă parte, la Arghezi pare mai degrabă să vorbim despre o alegere de formă care reprezintă un demers deconstructiv, îndreptat înspre formele uzuale ale narațiunii în prima jumătate a secolului al XX-lea în România. Cu toate acestea, la niciunul dintre cei doi scriitori nu poate fi vorba despre o atitudine digitală în adevăratul sens al cuvântului, și nici măcar de o conștiință digitală, ci pur și simplu de prefigurări contextuale aleatorii ale unor practici care urmau să își manifeste formele cele mai complexe începând cu anii 1990. Însă cum ar fi arătat un astfel de dispozitiv în cazul în care el i-ar fi servit volumului lui Arghezi, nu celui al lui Cortázar? În primul rând, nu ar fi fost nevoie de nicio componentă mecanizată, conform instrucțiunilor scriitorului român, având în vedere că orice sertar poate fi deschis oricând și procesul poate fi întrerupt în orice punct – nu avem, așadar, nicio „cale” fixă de urmat. În al doilea rând, însă, extrem de important ar fi de determinat numărul de sertare. Pentru că, spre deosebire de *Icoane de lemn* sau *Poarta neagră*, *Tablete din Țara de Kutu* este împărțită atât în capitole cu titlu, cât și în subdiviziuni numerotate ale acestora. De exemplu, primul „capitol”, „În avion”, conține subdiviziunea „1”, în vreme ce al doilea „capitol”,

„În văzduh”, conține subdiviziunile „2” și „3”, iar *pattern*-ul este unul care se repetă. Întrebarea care survine în continuare este, bineînțeles, care dintre categorii este cea a „tabletelor”? Pentru că vorbim în același timp de intrări individuale și de „cupole” sub care sunt situate aceste intrări. În lucrarea de față, voi considera tablete intrările numerotate, din următoarele motive: numerotarea nu se oprește după fiecare „capitol”, firul narativ nu este unul continuu la nivelul „capitolului”, ci la nivelul intrărilor, iar de multe ori există rupturi logice între intrările din capitole.

Astfel, în a doua parte a acestei cercetări, care va fi publicată ulterior, propun următoarea abordare: testarea directă a funcționalității acestui model literar proto-hipertextual prin verificarea premisei anunțate de Arghezi în *Cuvânt înainte*. Voi realiza astfel un experiment de lectură, plecând de la mențiunile scriitorului din startul volumului, pentru a observa care sunt efectele unei lecturi cronologice (în ordinea numerelor dinaintea intrărilor) și efectele unei lecturi aleatorii (într-o ordine generată de *random.org*). Dacă pentru prima lectură, mecanismul este clar, în ceea ce privește a doua lectură, am introdus în motorul *Random.org* toate numerele intrărilor și am folosit secvența generată de motorul digital pentru a mă ghida. Nu am operat niciun fel de modificare în ordinea primită și am folosit prima variantă propusă.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS - UEFISCDI, project number PN-III-P4-ID-PCE-2020-2690, within PNCDI III.



Note:

1. Pentru o cercetare mai amplă a rețelelor avangardelor istorice din Europa Centrală și de Est, vezi Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* (București: Editura MLR, 2020).
2. Vezi Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan, Andreea Coroian Goldiș, „Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc”, *Transilvania*, nr. 10 (2019): 9-16.
3. Vezi seria de articole despre geografia internă a romanului românesc, din care cel mai recent este Ștefan Baghiu, Andrei Terian, Vlad Pojoga, Snejana Ung, Bianca Crăciun și Ovio Olaru, „Geografia romanului românesc (1933-1947): străinătatea”. *Transilvania*, nr. 9 (2021): 1-9 sau articolele despre temporalitatea internă a romanului românesc, dintre care cel mai recent este Radu Vancu, Alex Ciorogar, Ana-Maria Stoica, Vlad Pojoga și Ștefan Baghiu, „Temporalitatea internă a romanului românesc (1933-1947)”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 18-24.
4. Vezi inclusiv Teona Farmatu, „De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: *Într-un cămin de domnișoare* de Anișoara Odeanu și *Tînerete* de Lucia Demetrius”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2022): 1-12.
5. Vezi Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi* (București: Editura Eminescu, 1979) sau Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, ediția a II-a, revăzută și revizuită (București: Cartea Românească, 2019).
6. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 321.
7. Manolescu, *Istoria*, 609.
8. În *Momentele* din 1901, reluate în I.L. Caragiale, *Momente*, ed. Ion Vartic (București: Humanites, 2013), media de pagini per moment este de 6,4 pagini, considerabil mai mare.
9. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 321.
10. Manolescu, *Istoria*, 608
11. Tudor Arghezi, *Opere, Vol. 11: Proză: Icoane de lemn, Poarta neagră, Cartea cu jucării, Tablete din Țara de Kutu*, ed. Mitzura Arghezi și Traian Radu (București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2017), 912.
12. Ibid, 912-13.
13. Manolescu, *Istoria*, 416.
14. Matei Călinescu, *Aspecte literare* (București: Editura pentru literatură, 1965), 116.
15. Ibid.
16. I. Sîrbu, *Proza artistică a lui Tudor Arghezi* (Iași: Editura Cronica, 1995), 22.
17. Manolescu, *Istoria*, 608.
18. Pentru o explorare a relației dintre narațiune și interacțiune la nivel conceptual, vezi Vlad Pojoga, „Narațiune și interacțiune: preliminarii teoretice comparate”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2021): 53-58.
19. Rob Rix, „Julio Cortázar’s Rayuela and the Challenges of Cyberliterature”, în *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, ed. Claire Taylor și Thea Pitman (Liverpool: Liverpool University Press, 2007), 195.
20. Arghezi, *Opere*, 841.
21. Julio Cortázar, *Șotron*, trad. Tudora Șandru Mehedinți (Iași: Polirom, 2018), 5.
22. Pentru o explorare a dinamicilor postmodernismului și a modului în care acesta dislocă „valorile” modernismului înalt, vezi Fredric Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*, trad. Alex Văsieș și Vlad Pojoga (Sibiu: Editura ULBS, 2021).
23. vezi http://www.oocities.org/espanol/rayuel_o_matic/index.html.
24. J. Andrew Brown, „Reading Rayuela in the Rayuel-O-Matic”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 29, No. 2 (Invierno 2005): 379-396.
25. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968), 83-86.

Bibliography:

- Arghezi, Tudor. *Opere, Vol. 11: Proză: Icoane de lemn, Poarta neagră, Cartea cu jucării, Tablete din Țara de Kutu*. [Works, Vol. 11: Prose]. Edited by Mitzura Arghezi and Traian Radu. Bucharest: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2017.
- Baghiu, Ștefan, Andrei Terian, Vlad Pojoga, Snejana Ung, Bianca Crăciun, and Ovio Olaru. “Geografia romanului românesc (1933-1947): străinătatea” [The Geography of the Romanian Novel (1933-1947): Spaces from Abroad]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 1-9.
- Brown, J. Andrew. Reading Rayuela in the Rayuel-O-Matic.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29, no. 2 (2005): 379-396.
- Balotă, Nicolae. *Opera lui Tudor Arghezi* [Tudor Arghezi’s Work]. Bucharest: Editura Eminescu, 1979.
- Călinescu, Matei. *Aspecte literare* [Literary Aspects]. Bucharest: Editura pentru literatură, 1965.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968.
- Cortázar, Julio. *Șotron* [Hopscotch]. Translated by Tudora Șandru Mehedinți. Iași: Polirom, 2018.
- Farmatu, Teona. “De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: *Într-un cămin de domnișoare* de Anișoara Odeanu

- și *Tînerete* de Lucia Demetrius” [Why Don't We Have an Alternative to Male Authenticity? Focus: *In a Young Ladies' Home* by Anișoara Odeanu and *Youth* by Lucia Demetrius]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 1-12.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism]. Translated by Alex Văsies and Vlad Pojoga. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*, ediția a II-a, revăzută și adăugită [The Critical History of Romanian Literature]. Bucharest: Cartea Românească, 2019.
- Modoc, Emanuel. *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* [The International of Peripheries]. Bucharest: Editura MLR, 2020.
- Pojoga, Vlad. “Narațiune și interacțiune: preliminarii teoretice comparate” [Narrative and Interaction: Comparative Theoretical Preliminaries]. *Transilvania*, no. 11-12 (2021): 53-58.
- Pojoga, Vlad, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan, Andreea Coroian Goldiș. “Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc” [Digital Tools for the Analysis of the Romanian Novel]. *Transilvania*, no. 10 (2019): 9-16.
- Rix, Rob. “Julio Cortázar’s Rayuela and the Challenges of Cyberliterature.” In *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, edited by Claire Taylor and Thea Pitman. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.
- Șirbu, I. *Proza artistică a lui Tudor Arghezi* [Tudor Arghezi’s Artistic Prose]. Iași: Editura Cronica, 1995.
- Vancu, Radu, Alex Ciorogar, Ana-Maria Stoica, Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu. “Temporalitatea internă a romanului românesc (1933-1947)” [The Internal Temporality of the Romanian Novel (1933-1947)]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 18-24.