

Anatol GAVRILOV  
Institutul de Filologie al AȘM  
(Chișinău)

DELIMITĂRI ȘI PRECIZĂRI  
TERMINOLOGICE (4)  
*POLIFONIE, ETEROMUNDANEITATE,  
CUVÂNT-VOCE*

**Insights and clarification of terminology (4)**  
*Polyphony, heteromundanity, multi-voiced word*

**Abstract.** This article highlights the conceptual correlation of „authentic polyphony” and the chronotopic terms „objective plan-world (outer, extrinsic)” and „represented plan-world (artistic, intrinsic)” and, on the other hand, the „platform-sphere of meanings”. These terms literalize the conceptual content of the universal ontological term *heteromundanity*. We analyze the „conventional” („metaphorical”) utilization of the musicological term *polyphony* in the context of the Bakhtinian concept „term”, based on the ontological view of dialogicality of the specific object of humanities, of the literary science in particular, determining „the philosophy of the terminological expression”. It determines implicitly the specific hermeneutics of the literary notions’ interpretation which vises the „active understanding” (creator of new meanings) of *bivocity* and *heterovocity* of the word-utterance (text-sentence) by the „authentic reader” of the dialogical novel (polyphonic).

**Keywords:** word-voice, plurivocity, heterovocity, integral voice, objective plan-world (historical chronotopes), represented plan-world (artistic chronotopes), image (of the artistic whole), duality of image, meta-scientific metaphor (ontological), Einsteinian universe, lingual conception (of Ptolemy vs of Galilei), the chronotope of Dostoyevsky, simultaneity, curved space (non-Euclidean), word-range, term, chronotopism of the image, achronotopism of the meaning.

Corelația conceptuală a acestor termeni cu *dialogicitatea* în dialogismul lui Bahtin necesită mai întâi o precizare a conținutului conceptual al termenului *polifonie*. După cum am constatat în articolul *Metalingvistică/ lingvistică* [1, p. 30-53], „polifonie” nu este un termen bahtinian, el fiind preluat de la alți savanți, care l-au utilizat pentru a evidenția o analogie compozițională a romanului dostoievskian cu principiul contrapunctului în muzică definit de Glinka, la care se referise primul însuși scriitorul. Atitudinea lui Bahtin față de această analogie a fost contradictorie. Pe de o parte, el relevă că „romanul polifonic” este pentru dânsul o denumire convențională. De exemplu: „Trebuie să atragem atenția că am utilizat comparația dintre romanul dostoievskian și polifonie numai cu titlul de analogie plastică, atât”, precizând că rațiunea acestei analogii este aceea că

„polifonia și contrapunctul arată doar că în momentul în care construirea romanului depășește limitele unității monologice obișnuite [omofonice], apar probleme noi, după cum și în muzică ele s-au impus odată cu depășirea unei singure voci. Dar între materialul muzicii și cel al romanului există o deosebire mult mai flagrantă, pentru ca asemuirea lor să însemne altceva decât o simplă metaforă” [2, p. 32].

Ne amintim însă că și în legătură cu termenul *cronotop*, care a devenit un concept central al dialogismului său estetic-literar și care are o corelație conceptuală strânsă cu polifonia, Bahtin făcea o rezervă similară: „Pe noi nu ne interesează sensul special pe care îl are în teoria relativității, noi îl preluăm în teoria literaturii ca pe o metaforă”, adăugând însă „dar nu întru totul” [3, p. 294]. Nu este întru totul o metaforă, în sensul îngust de trop, nici *polifonia*. Filosoful Vasile Tonoiu a extras din „metafora polifoniei” în capitolul cu acest titlu o „lecție dostoievskiano-bahtiniană” esențială pentru formarea spirituală a conștiinței de sine a personalității umane apte pentru un dialog autentic [4, p. 113]. Despre lecția dostoievskiană pentru formarea noului cititor, Bahtin scria: „Orice lector *adevărat* al lui Dostoievski, care nu receptează romanele sale printr-o prismă monologică, ci știe să se ridice la nivelul noii poziții adoptate de autor, simte această deosebită *lărgire* a conștiinței lui (...), o simte înainte de toate în sensul unui contact dialogal [mai precis: al unei comunicări dialogice, care este un fenomen mai larg decât cel al contactului nemijlocit] cu alte conștiințe egale (...), precum și în sensul unei pătrunderi dialogale active în abisurile infinite ale omului” [2, p. 97].

Pe de altă parte, se pot aduce tot atâtea exemple în care Bahtin afirmă tot atât de categoric că anume *polifonia* definește acel conținut calitativ nou care marchează hotarul-limită în evoluția istorică a romanului peste care a trecut numai romanul dostoievskian.

E vorba de o „inconsecvență” a sa printre altele constatate de mai mulți bahtinologi sau despre altceva decât de o contradicție logică în discursul său filosofic și teoretico-literar. Credem că și în această poziție contradictorie față de termenul muzicologic *polifonie* ne lovim de o logică *sui generis* a „noii gândiri” (Franz Rosenzweig), proprie și altor filosofi ai dialogului existențial, cea a „paradoxului existențial”, pe care a definit-o și aplicat-o pe larg Karl Jaspers în spiritul „paradoxalistului” din *Însemnările din subterană*, în care Bahtin a dezvăluit rădăcini mult mai arhaice în satira *menippee*, una din originile „arhaicii” genului romanesc. Atitudinea contradictorie a lui Bahtin față de termenul *polifonie* își găsește explicația în conceptul lui de *termen*, mai exact față de caracterul convențional sau relativ al oricărui termen (*roman, text, dialog, monolog, metalingvistică* etc.). Iată doar câteva exemple în care el își exprimă rezervele sale principale față de transformarea cuvântului într-un termen științific. „În termen, chiar dacă el nu este împrumutat dintr-o limbă străină, se produce o fixare a semnificațiilor, o slăbire a energiei metaforice, o pierdere a multitudinii de sensuri, încetează jocul liber cu semnificațiile. De aici unitatea liminară [omofonă] a unui singur ton” [5, p. 79]. Într-un alt manuscris, explicând atitudinea sa ironică față de unii termeni la modă (*model, canon, mesaj, cod*), el relevă: „Exactitatea termenului poate avea doar un caracter funcțional și numai în cadrul unui sistem. Dacă sistemul lipsește, exactitatea sensului

termenului este asemenea pietrei sub care nici apa nu curge, apa vie a gândirii. Aceasta se referă la toate științele umanistice, cu excepția lingvisticii de tip structuralist” [5, p. 377]. În științele umanistice, în știința literară îndeosebi, contează nu exactitatea (mensurabilitatea), ci profunzimea înțelegerii obiectului cercetării. De aceea în concepția lui Bahtin termenul nu desemnează punctul de sosire la stația terminus, ci punctul de plecare al cunoașterii întregului dinamic al fenomenului, respectiv al problematizării oricărui termen: înlocuirea „romanului polifonic” cu „romanul dialogic” nu rezolvă problematica complexă a raportului dintre „cuvânt” și „termen” specializat, cu un câmp semantic îngustat. Orice termen își găsește legitimitatea rațiunii de a fi numai într-un ansamblu de termeni raportat la esența obiectului cercetării.

Îndărătul proverbialei sale „slăbiciuni” pentru variativitatea termenilor care se referă la aceeași noțiune se ascunde subtextul filosofic și teoretico-literar al dialogismului său estetic-artistic. Și conceptul său de termen se referă nu numai la noțiunea literară respectivă, ci în primul rând la conceptul ontologic al dialogicității ființei (onticului) manifestate fenomenologic în obiectul cercetării teoretice sistematizate. În fragmentul de manuscris postum *Cu privire la temeuriile filosofice ale științelor umanistice* citim: „Obiectul științelor umanistice este *ființa expresivă și grăitoare*. Această ființă nu coincide cu sine însăși [adică nu este o identitate absolută] și tocmai de aceea este inepuizabilă în sensul și valoarea sa. (...) Exactitatea presupune coincidența lucrului cu sine. Exactitatea este necesară pentru însușirea lui practică (...). Ființa care se autorevelează nu poate fi constrânsă de aceasta. Ființa întregului, ființa sufletului omenesc este liberă față de actul nostru cognitiv. Nu se poate transfera asupra ei categoriile cunoașterii lucrurilor (e unul din păcatele metafizicii). Devenirea ființei este o devenire liberă”. Din această ontologie decurge și „filosofia expresiei” („Expresia este câmpul de întâlnire a două conștiințe”), care este corelată cu „dialogicitatea înțelegerii” [5, p. 8-9] alterității cuvântului străin, al celui alt subiect al vorbirii care exprimă un alt sens, alt adevăr al propriei lui existențe conștiente de sine. În dialogul autentic se confruntă nu adevărul obiectiv cu opinia subiectivă (eronată), ci două adevăruri, două experiențe existențiale la fel de esențiale, două conștiințe-orizonturi reale. Opoziția principială dintre lucrul-mut și subiectul-personalitate în filosofia dialogului rezidă în faptul că, spre deosebire de „lucrul” ca ființă în lume (*Seiende, fiindul sau ființându*) subiectul-personalitate are nu numai o „lume înconjurătoare” (*Umwelt, ocrujenie, mediu ambiant*), ci și un *orizont (crugozor)*, în care *existența* (ca mod de a fi specific omului) devine conștientă de sine în sfera de „iluminare existențială” (K. Jaspers) a sensurilor-valori existențiale prin comunicarea intersubiectuală-interpersonală [*alias*: dialogică] într-o comunitate socio-culturală-lingvală.

În contextul mare al textelor lui Bahtin și în contextul mai larg al filosofiei europene a dialogului devine clar că nu e vorba atât de opoziția „termen”, ca expresie exactă a noțiunii științifice, și „metaforă”, ca expresie figurată convențională, imprecisă, ci de opoziția a două concepții ontologice, două moduri de a concepe ființa, unitatea întregului ei ființial: monologismul, ca principiu ontologic și epistemologic-metodologic al monologicității ființei a tot ce este ființare *dată* și *deja creată* [*dannoe* i *sozdannoe*],

pe de o parte, și dialogismul, ca principiu ontologic și epistemologic-metodologic al dialogicității ființei ca întreg bipolar în continuă devenire, în mișcare liberă de la un pol la celălalt pol, pe de altă parte, ca luptă și unitate a contrariilor. Bahtin utilizează expresia „dialectica obiectivă” a ființei în fenomene, ca luptă și unitate a contrariilor în continuă devenire, dar fără a se ralia la sinteza dialecticii monologistice a adevărului absolut, nici al viitorului comunist, sau a oricărei alte „utopii a unei armonii universale” (Jaspers), inclusiv a concepției eshatologice a unui sfârșit finalizator din drama medievală a misterelor, concepție care nu și-a putut găsi realizare artistică în romanul polifonic, pentru că ea e principal incompatibilă cu metoda „dialogologiei artistice” în romanul dostoevskian.

Aceste două concepții ontologice contrare au generat și două concepții hermeneutice diferite cu privire la expresia terminologică a conținutului conceptual al noțiunilor literare concrete, adică două concepte de *termen* exprimate prin două categorii de „cuvânt-voce”: cuvântul bivoc lăuntric dialogizat și cuvântul univoc (omofon, monologic). Aceste două concepte de termen implică și două concepții hermeneutice definite de Bahtin ca fiind orientate către „înțelegerea activă” una și către „înțelegerea pasivă” alta, aceasta din urmă proprie „cititorului-dublură «perfectă» a autorului” [6, p. 368-380].

Înțelegerea cuvântului monologic, chiar și atunci când „este însoțită de o puternică trăire emoțională și se apropie de o înțelegere mai concretă a sensului enunțului, a intenției vorbitorului” rămâne totuși „pasivă, pur receptivă”, deoarece trăirea emoțională impresionistă „nu aduce nimic nou în conținutul de sens al discursului, ci îl dublează doar, țintind, ca spre o limită supremă, spre reproducere a *ceea ce este deja dat* în discursul inteligibil, ea nu iese din cadrul contextului, nu îmbogățește cu nimic ceea ce este inteligibil [3, p. 136]. Înțelegerea pasivă, preconizată de monologicitatea ființei, a cunoașterii și reprezentării ei, corespunde doar unor „cerințe hermeneutice negative”, precum: „o maximă claritate” a expresiei, „o mai mare putere de convingere”, „concretețe”, „exemplaritate” evidentă etc. Aceste criterii sunt negative pentru că, precizează Bahtin, „îl lasă pe vorbitor în propriul context, în propriu-i orizont”, ci nu-l aduc la granița dintre sfera deja cunoscutului și înțelesului și sfera întrebărilor vitale fără răspuns ale experienței existențiale noi într-o epocă bulversată, precum a fost epoca istorică care a generat romanul polifonic. Acest nou tip de roman îi solicită cititorului o înțelegere activă, adică o căutare a răspunsurilor proprii la întrebările vitale insolubile la care nici autorul nu are răspunsuri definitive.

Spre deosebire de dialogul retoric și cel pedagogic, în dialogul autentic (existențial) întrebarea și răspunsul se nasc în orizonturi și contexte diferite, ci nu într-un singur context al vorbitorului, al meditației lui monologice, expusă într-o formă dialogată exterioară. Întrebarea și răspunsul sunt enunțuri a doi subiecți vorbitori reciproc determinate, însă „cel care întreabă și cel care răspunde se află în cronotopi individuali diferiți” [7, p. 371], adică într-o lume eteromundană a contemporaneității, și chiar în epoci istorice diferite, ca în „dialogul morților” al lui Lucian. Anume situarea cronotopică individuală în două lumi diferite și într-o situație concretă a comunicării interpersonale alimentează polaritatea

sensurilor-valori ale replicilor dialogului autentic și-i scoate pe participanții la dialog din contextele și conștiințele-orizonturile lor închise în sine, din limitele solipsismului unor experiențe trăite în „sfera *deja datului și cunoscutului*”, adică a „coincidenței ființei cu sine” într-o identitate absolută, reificată, solidificată, epuizată.

Înțelegerea activă, pe care i-o solicită cititorului termenul exprimat prin cuvântul bivoc românesc, este condiționată anume de dialogicitatea interioară a obiectului științelor umanistice – *ființa expresivă și grăitoare care se autorevelează într-o devenire liberă și nedesăvârșibilă*. Dacă în genurile poetice (poemul epic, poezia lirică, tragedia și alte specii) imaginea cuvântului este creată prin orientarea directă a cuvântului poetului către obiectul zămislit și figurat într-un limbaj absolut și unic („limbajul zeilor” și al „eroilor zeificați”), apoi în creația prozaică romanescă însuși obiectul relevă varietatea social-plurilingvă [soțialno-raznorecivoe, eterologică] a numelor, definițiilor sale (...) Prozatorul are în față o multitudine de căi, drumuri și cărări croite în obiect de conștiința socială. Alături de contradicțiile din obiectul însuși prozatorul are în față și plurilingvismul [raznorecie] social [eterologia socială], dialectica obiectului se împletește cu dialogul social din jurul lui. Pentru prozator obiectul constituie punctul de concentrare al vocilor disonante [raznorecivâie, eterologice, adică voci ce survin din diverse limbaje dialectale, profesionale, genuriale]; printre aceste voci trebuie să răsunе și vocea lui, pentru care aceste voci creează un fond indispensabil, în afara căruia nuanțele prozei sale artistice «nu mai au nicio rezonanță» [3, p. 133].

Spre a face intuitiv inteligibilă deosebirea esențială (ontologică) dintre mișcarea rectiliniară a cuvântului poetic către obiect și mișcarea curbă a cuvântului românesc, Bahtin recurge la metafora „cuvânt-rază”, de asemenea sugerată de ideea experimentală cunoscută a lui Einstein: „Dacă ne vom reprezenta *intenția* acestui discurs [слово], adică *orientarea lui asupra obiectului* ca o rază, atunci ne vom explica jocul viu și irepetabil de culori și de lumină în fațetele imaginii create de ele prin refracția razei-cuvânt nu în obiectul însuși (ca jocul imaginii-trop a limbajului poetic în sens restrâns), ci în acel mediu al cuvintelor, al aprecierilor și accentelor «străine», străbătute de rază în drumul ei spre obiect: atmosfera socială a discursului care înconjoară obiectul face să strălucească fațetele imaginii lui” [3, p. 132].

Dacă termenul „polifonie” este conceput doar ca o construcție compozițională poliplană a subiectului care are la temelie doar unitatea concepției filosofice și a stilului individual al autorului, eterogenitatea materialului fiind unificată prin ultimul cuvânt-verdict al autorului, atunci polifonia devine o „polifonie formală” care generează confuzii conceptuale. Una din ele e cea care neglijează „deosebirea flagrantă dintre materialul muzicii și materialul poeziei”. Această deosebire principială fusese tratată mai detaliat în manuscrisul postum „Problema conținutului, a materialului și a formei în creația literară” (1924), în legătură cu un alt termen – „instrumentația”, lansat în studiile de prozodie ale formalistilor: „Termenul «instrumentație» folosit pentru desemnarea ordonării laturii calitative a materialului sonor în poezie este extrem de nereușit”, pentru că „de fapt, nu latura acustică a cuvintelor este ordonată, ci latura articulatorie, latura motri-

că” [3, p. 105-106]. În creația literar-artistică „caracterul evenimential [*событийный*]<sup>#</sup> al obiectului estetic este deosebit de clar; raportul dintre formă și conținut are aici un caracter aproape dramatic; este deosebit de limpede și pătrunderea autorului – om fizic, sensibil și spiritual – în obiect (...). Această activitate *organizată din interior* a personalității creatorului se deosebește fundamental de personalitatea pasivă, organizată din exterior a personajului, a omului obiect al viziunii artistice [a autorului], ... aceasta este imaginea omului... vizibilă și audibilă... exteriorizată și întrupată; în timp ce personalitatea creatorului este invizibilă și inaudibilă, dar se resimte (...) ca o activitate care vede, aude, se mișcă, își amintește, o activitate neîntrupată, dar care întrupează și numai după aceea este reflectată [*NB*: nu întrupată în «imaginea autorului», noțiune pe care Bahtin o considera *contradicțio in adjecto*” [3, p. 108]. În opera literară, în special în roman „este limpede nu numai unitatea inseparabilă a formei și conținutului dar și noncontopirea lor, în timp ce în alte arte forma pătrunde mai mult în conținut, într-un fel se materializează în el...” [Ibidem].

„Aceasta se explică prin caracterul materialului poeziei: cuvântul cu ajutorul căruia autorul – omul vorbitor – poate să ocupe nemijlocit poziția sa creatoare, în timp ce în alte arte, în procesul creației intră – ca intermediari tehnici – corpuri străine: instrumentele muzicale, dalta sculptorului etc. Pe lângă aceasta, materialul nu cuprinde omul activ în totalitatea lui. Trecând prin acești intermediari eterogeni, activitatea autorului-creator se specializează, devine unilaterală...” [3, p. 109]. Însă nici în genurile literare, relevă Bahtin, „importanța organismului creator interior nu este identică: ea este maximă în poezia lirică...; în roman participarea organismului interior la formă este minimă. Desigur, și în roman activitatea care generează cuvântul rămâne principiul conducător al formei, dar această activitate este lipsită de aspecte organice, fizice, aici avem de a face cu o activitate pur spirituală de zămislire și alegere a sensurilor, a conexiunilor, a atitudinilor axiologice, cu o tensiune interioară de contemplare spirituală finalizatoare și de cuprindere a marilor ansambluri verbale” [3, p. 106], și aici pătrunde în formă omul-creator activ din punct de vedere „interior”, dar în creația verbală romanescă „nu există o tensiune fiziologică reală a simțurilor exterioare și a organelor corpului...”, romancierul este „omul creator ca întreg al unei tensiuni interioare... înzestrate cu tâlc” [*rostuitoare* în sensul interpretării lui Constantin Noica a corelației dintre cuvintele „rost” (gură), *rostire*, *rostuire*] [3, p. 106].

<sup>#</sup> Bahtin utilizează adeseori cuvântul rus *sobîtie* (eveniment) în sensul termenului ontologic german *Mitsein* ca „eveniment al întâlnirii a două existențe și conștiințe-orizonturi”, sens pe care „evenimentul” din limbajul comun nu-l redă în întregime, confundându-se cu orice fenomen natural. Or, Bahtin relevă ca o teză pentru meditație corelația conceptuală existențial-antropologică dintre „întâlnire” – termenul-cheie al dialogismului lui M. Buber și teoria comunicării existențiale a lui Jaspers; „*Întâlnirea și komunikația la Jaspers* (Philosophie, 2 Bd. Berlin, 1932” [7, p. 347]. Ce-i drept, Bahtin utilizează „sobîtie” și în sensul de lanțul de „evenimente-întâmplări” din care se constituie „pragmatica subiectului” în romanul de aventuri, însă *polifonia autentică* nu se manifestă decât la nivelul suprasubiectual (*nadsujetnîi*, supradiegetic). Delimitarea acestor două noțiuni exprimate prin același cuvânt-termen „sobîtie” se produce la două niveluri (straturi) ale modelului bahtinian de structură în devenire-metaforizare conceptuală: nivelul existențial-antropologic și nivelul compozițional al construcției evenimentiale a subiectului.

În poezie în sens îngust (din care este exclus cuvântul prozei artistice de gen romanesc) cuvântul artistic se împlinește doar prin declamarea versului, după cum releva R. Ingarden. Vocalizarea este o condiție indispensabilă și pentru cuvânt în dramă unde până și monologul interior se rostește printr-un procedeu convențional *aparteu*, nemaivorbind de arta vocală, însă cuvântul bivoc romanesc este destinat unei lecturi în registru mut, pentru că la rostirea lui se pierde cea de a doua voce – „vocea pură” a autorului, care nu aruncă nicio „umbră obiectualizantă” asupra cuvântului-voce a personajului ca subiect autonom al vorbirii. Or, această a doua voce, nefiind o realitate acustică audibilă separat, ca în cazul dialogului dramatic dintre două enunțuri separate, creează un supranivel al conținutului de sens (un „oberton”) al cuvântului bivoc. Bahtin aduce drept exemplu imaginea romanescă a „poeziei lui Lenski” din romanul lui Pușkin *Evgheni Oneghin* care, transpusă în limbaj muzical de marele compozitor Piotr Ceai-kovski, s-a transformat într-o imagine lirică omofonă în care a dispărut vocea autorului Pușkin cu supratonurile ei stilistice parodice [3, p. 291].

Dacă „în muzică activitatea creatoare a formei muzicale este activitatea celei mai semnificative fonii, a celei mai valorizante mișcări a sunetului” [3, p. 105], în roman, concluzionează Bahtin, „fonemul cedează aproape definitiv funcțiile sale auxiliare (de a indica sensul, de a sluji ca bază intonației) grafemului. În aceasta constă deosebirea esențială dintre poezie și muzică” [3, p. 104-105].

Totuși dacă în cuvântul romanesc fonemul (eufonic) cedează funcția sa expresivă principală grafemului mut, în schimb rolul vocii devine în el decisiv. În ultimul său manuscris *Cu privire la temeierile metodologice [filosofice în prima versiune] ale științelor umanistice* (1974), în două note succesive, *Atitudinea mea față de formalism* și *Atitudinea mea față de structuralism*, în care făcea bilanțul polemicilor sale cu exponenții acestor două curente foarte influente în anii 1920 și 1950-1970, el reiterează, de rând cu înaltele aprecieri, unele divergențe principiale care pornesc chiar de la modul diferit de a percepe textul operei literare: „Eu aud pretutindeni voci și relațiile dialogice între ele” [6, p. 372]. Ce înseamnă a „auzi” vocea autorului și vocile personajelor în textul romanului destinat unei lecturi în registru mut? După cum imaginea artistică în operele plastice nu poate fi percepută doar prin simțul „pur optic”, nici vocile în textul literar (chiar și în textul în care predomină cuvântul direct al autorului) nu pot fi percepute doar prin auz ca simț fiziologic. Orice percepție se produce pe fundalul apercepției general-culturale a omului integral. Audibilitatea înțelegătoare a cuvântului este deja, relevă Bahtin, o categorie dialogică a comunicabilității.

Generalizând polemicile sale din cap. I. *Romanul lui Dostoievski în prezentarea lui în literatura critică*, Bahtin releva aceeași lacună principală în lectura și interpretarea noutății tipologice a romanului polifonic: „Ai impresia că cel ce pășește în labirintul romanului polifonic nu-și poate găsi drumul și, atent la unele voci izolate, nu aude întregul (...); principiile artistice ale îmbinării vocilor urechea nu le surprinde defel”, de unde tendința de monologizare a cuvântului autorului: „cuvântul de încheiere al lui Dostoievski ... toți deopotrivă îl tălmăcesc drept un *singur* cuvânt, o *singură* voce, un *singur*

accent. Unitatea romanului polifonic, care este mai presus [adică la un nivel superior, metalingvistic] de cuvânt, de voce, de accent rămâne și acum în negură” [2, p. 64]. Nu e vorba de un defect fiziologic, ca în „dialogul surzilor”, ci de o intervenție epistemologică a „monologizării filosofice” în interpretarea viziunii și metodei creatorului romanului polifonic.

Deci nu „auzirea” acustică a vocilor izolate percepute, fie în dialoguri directe dintre personaje, fie izolate de vocea autorului în vorbirea lui nondirectă, refractată (nu indirectă), constituie firul conducător în labirintul romanului polifonic, ci numai „principiul dialogic” (M. Buber) al îmbinării tuturor vocilor în întregul verbal-artistic al polifoniei și percepția în fiecare voce a celei de a doua voci, „vocea pură”, nonobiectualizantă a autorului, a „obertonului” ei care străbate toate straturile câmpului semantic al cuvântului și transformă „sensul total” al fiecărui cuvânt-enunț în relațiile lui dialogice, intersubiectuale, cu celelalte cuvinte-enunțuri din țesătura textului de gen romanesc.

De aici putem trage concluzia: conceptul fundamental în filosofia bahtiniană a cuvântului, implicit în „estetica creației verbale”, nu este exprimat prin termenul muzicologic *polifonie*, ci prin *cuvântul-voce* și prin întregul ansamblu de termeni corelativi în care acest termen își dezvăluie plenar conținutul său conceptual: *bivocitate*, *plurivocitate*, *eterovocitate*, *voce-conștiință*, *voce-idee*, *voce-sens*, adică *voce integrală*, pe care omul o rostește rostuitor cu „întreaga lui ființă” (M. Buber) numai în interacțiunea dintre *Ich-Welt* (lumea lui *eu*) și *Du-Welt* (lumea lui *tu*). De aceea credem că traducerea termenilor *dvugolosoe slovo* prin *cuvânt difon* și *mnogogolosie* prin *polifonie* nu este adecvată „deosebirii principiale dintre materialul în muzică și materialul în literatură” pe care a făcut-o Bahtin. Deși el utilizează frecvent sinonimia „roman dialogic” – „roman polifonic” (precum și opoziția *polifonie* vs *omofonie*), această sinonimie terminologică nu exprimă o identitate statică și absolută, ci este străbătută de tendința de dialogizare a termenului „convențional” *polifonie*. Problematizând acest termen, Bahtin îl traduce în limbajul esteticii filosofice: „Transpunând din limbajul teoriei muzicii în limbajul poeziei afirmația lui Glinka, anume că totul în viață constituie un dialog, adică o controversă<sup>#</sup> [o contrarietate dialogică]. Dacă adoptăm punctul de vedere al esteticii filosofice, relațiile contrapunctului din muzică nu sunt, în fond, decât o varietate a ceea ce numim în mare relații dialogice, care definesc un fenomen mai general, aproape universal, decât relațiile dintre replicile dialogului compozițional” [2, p. 62].

Promovând principiul ontologic universal al contrarietății dialogice, adică al bipolarității întregului ființial, în poezia romanului polifonic, Bahtin traduce conținutul conceptual al termenului muzicologic *polifonie* în *plurivocitate* [*mnogogolosie*], iar

---

<sup>#</sup> Bahtin a avertizat nu o dată cititorul cu privire la identificarea contrarietății dialogice esențiale a întregului ființei cu o „dispută”, „ceartă”, cu un dezacord [raznoglasie] interpersonal subiectiv al cărui soluționare împăciuitoare nu rezolvă nicidecum contrarietatea (bipolaritatea) dialogicității ființei care se conține latent și în cazul unui acord (*so-glasie*) aparent deplin. „Controversa” nu este decât o formă superficială, (o „furtună într-un pahar cu apă”), a „contrarietății dialogice” proprie *microdialogului* în cuvântul bivoc.

în acest termen transferă accentul de pe *pluri* – pe eterovocitate. Iată un exemplu care elucidează modul în care Bahtin concepe tranziția conceptuală de la primul termen la cel din urmă: dacă prin *plurivocitate* [*mnogogolosie*] Bahtin identifică anumite reziduuri ale monologismului ideologic în romanele lui Dostoievski, apoi prin *eterovocitate* (*raznogolosie*) – învingerea lor prin „dialogologia artistică”, metoda lui principală de creație.

„În planul ideologiei sociale această exigență [„împăcarea și contopirea vocilor”] se transformă într-un apel la unirea intelectualității cu poporul: «Smerește-te, omule trufaș, și înainte de toate înfrânge-ți mândria» (...) În planul ideologiei sale religioase ea însemna să te afiliezi la cor și să cânti într-un glas cu ceilalți «Osana». În acest cor, cuvântul trece din gură în gură pe aceleași tonuri de laudă și voie bună. În romanele sale însă, el nu dezvoltă o polifonie de glasuri împăcate, ci o polifonie de glasuri prinse în luptă și lăuntric scindate, pe care le prezenta în cadrul realității concrete a vremii, și nu în planul aspirațiilor sale strict ideologice. Utopia socială și religioasă proprie concepțiilor ideologice ale scriitorului n-a absorbit viziunea lui artistică obiectivă și nu a dizolvat-o” [2, p. 352]#.

Plecând de la mutația conceptuală în termenii *plurivocitate* și *eterovocitate*, să revenim la definiția generală multcitată a polifoniei din capitolul I la care însuși Bahtin revine atât în capitolele următoare ale *Problemelor poeziei lui Dostoievski*, cât și în manuscrisele sale de mai târziu: „Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite cu valoare pleneră constituie într-adevăr principala particularitate a romanului dostoievskian” [2, p. 9].

Or, pluralitatea de voci, de conștiințe individuale necontopite, de eroi purtători ai propriului cuvânt, distinct de cuvântul direct al autorului (care lipsește adeseori în text), de stiluri individuale, sociale, profesionale sunt caracteristici făcute anterior de exegeții lui Dostoievski, dar care nu sunt și suficient de edificatoare pentru distincția bahtiniană dintre „polifonia formală” și „polifonia autentică” – cuvântul-cheie în concepția sa. Criteriul principal al acestei distincții se conține, credem, în următoarea formulare: în romanul polifonic „nu evoluează o multitudine de caractere și destine în același [edinii, unitar] univers obiectiv și trecute prin filtrul aceleiași [edinogo, unei singure] conștiințe scriitoricești; nu, într-o închegare unitară a unui eveniment [*sobîtie*], aici se îmbină fără a se contopi o pluralitate de conștiințe egale în drepturi cu lumile lor” [2, p. 9].

În această corelație dintre „pluralitatea de conștiințe” și „pluralitatea lumilor lor” (autentica compoziție poliplană) se conține în *nuce* interferența ontologică dintre „polifonia autentică” și „cronotopul specific dostoievskian” întruchipat în „noul model artistic al lumii”: „Polifonia însăși ca fenomen al interacțiunii unor conștiințe egale în drepturi și lipsite de finitate [desăvârșire] lăuntrică, cere o altă concepție a timpului și spațiului, după expresia lui Dostoievski, o concepție «neeuclidiană»” [2, p. 247].

Elucidarea acestei corelații ontologice necesită, ca o condiție prealabilă, unele precizări cu privire la termenii cronotopici *plan* și *lume*. Acești termeni, ca și *polifonia*, au fost tratați până la Bahtin, dar fără a fi încadrați într-un ansamblu de corelații conceptu-

ale, pe o temelie cuprinzătoare, cu termenii ce definesc structura spațio-temporală specifică „noului model artistic al lumii” reprezentat în romanul polifonic. Despre eterogenitatea materialului literar și construcția poliplană a acțiunii în romanul dostoievskian au făcut unele observații revelatorii Otto Kaus, V. Comarovici, L. Grossman, dar ele s-au referit mai mult la măiestria compozițională a romancierului, nu însă și la eteromundaneitatea universului artistic al romanului. Primul care a relevat corelația dintre „plan” și „lume” a fost B. M. Enghelgardt, autorul studiului *Romanul ideologic al lui Dostoievski* (1924). Bahtin apreciază ca o contribuție importantă a acestui critic faptul că el „dezvăluie extrem de clar pluralitatea de planuri din romanul dostoievskian”, astfel încât „fiecare element al realității (al lumii exterioare), fiecare trăire și fiecare acțiune intră neapărat în unul din aceste planuri”. Prin această corelație dintre „planurile romanului” și „lumile eroilor” se deschidea perspectiva depășirii noțiunii formal-compoziționale de „planuri” ca linii paralele euclidiene ale dezvoltării acțiunii în limitele unui singur orizont al autorului. Însă nici acest exeget n-a găsit „drumul lui Dostoievski” (L. Grossman) către unitatea artistică dintre „lumea romanului”, ca „întreg literar”, și „planurile-lumile” vieții eroilor. Dacă V. Ivanov căuta această unitate în idealul etico-religios al scriitorului, V. Comarovici, în teoria psihologică a „voinței individuale”, Grossman, în unitatea stilului individual, Enghelgardt credea că a găsit-o în dezvoltarea spiritului dialectic al ideii. Apreciindu-l ca fiind „primul exeget” care s-a apropiat cel mai mult de interpretarea corectă a rolului important al ideii în romanul lui Dostoievski atunci, când a observat că ideea nu apare aici ca „un principiu de figurare artistică a lumii și eroilor”, ci este *obiectul figurării*. Însă Enghelgardt n-a dezvoltat consecvent această constatare de importanță principială, și anume faptul că „ideea constituie principiul viziunii și înțelegerii lumii (...), dar numai pentru eroi, nicidecum pentru autor”, căci ideile eroilor „nu servesc drept principii de figurare și de constituire ale întregului roman în totalitatea lui, adică ele nu sunt principii ale autorului ca artist”, și anume ca artist care a creat „ imaginea ideii străine” prin „cuvântul străin” al fiecăruia din „eroii-ideologi”, cu aceeași obiectivitate artistică, oricât de străine ar fi ideologiile lor de ideologia proprie a autorului.

Imaginea artistică a ideii nu poate fi creată de pe poziția metafizică a „principiului monist” (Plehanov) *aut-aut* al „monologismului ideologic”, fie dialectic-idealism, fie dialectic-materialist, căci ambele dialectici împart ideile personale în adevăr absolut și în eroare absolută, aceasta prezentată doar ca o trăire psihologică subiectivă.

Deși era un reprezentant al „noii științe literare marxiste”, B. M. Enghelgardt alunecă de fapt pe poziția monologizării filosofice idealiste în tratarea ideii în romanul polifonic când afirmă: „Ideea, ca obiect de reprezentare și ca dominantă în construirea figurării eroilor, duce la divizarea lumii romanului în lumile eroilor (...). Fiecărui erou lumea îi este dată sub alt aspect [„al atitudinii sale ideologice față de lume”], potrivit căreia este construită și imaginea ei. Datorită acestui fapt apare în opera de artă o realitate pe mai multe planuri, care la urmașii lui Dostoievski duce adesea la o anume descompunere a vieții, încât acțiunea romanului se desfășoară concomitent sau succesiv în sfere ontologice complet diferite” [2, p. 34].

Aici existența unor „sfere ontologice complet diferite” în romanul polifonic este de fapt negată, el considerând-o o tendință exagerată la urmașii lui Dostoievski, în timp ce în romanele maestrului lor ele nu ar fi decât etape diferite în evoluția spiritului unic. Astfel, nici Enghelgardt nu a depășit concepția ontologică monologistă a universului omogen și unitar în romanul dostoievskian. El, la fel cu predecesorii săi, supune opera lui Dostoievski „monologizării filosofice”, o interpretează ca un „monolog filosofic” asupra dialecticii unui spirit unic, în care teza și antiteza își recapătă unitatea superioară în sinteza „Ideii absolute”. În realitate, îi ripostează Bahtin lui Enghelgardt, „lucrurile nu stau așa: nu găsim în niciunul dintre romanele lui Dostoievski devenirea dialectică a unui spirit unic. (...) În fiecare roman apar, într-o opoziție nerezolvată în mod dialectic, mai multe conștiințe ce nu se contopesc în unitatea unui spirit în devenire (...). În acest sens spiritul unic în devenire, chiar și sub formă de imagine [fie „imaginea bisericii”, fie „lumea formal polifonică a lui Dante”] îi este organic străină lui Dostoievski. Universul lui Dostoievski este eminent pluralist” [2, p. 38-39]. În cadrul romanului dostoievskian, „lumile eroilor leagă între ele raporturi evenimentțiale [sobîtiinîie], dar aceste raporturi nu pot fi reduse în niciun caz la acelea de teză, antiteză și sinteză, pentru că evoluția artistică a romanului său, care, ce-i drept, este legată de evoluția ideatică, dar nu se dizolvă în ea” [Ibidem].

Bahtin relevă insistent conținutul obiectiv al operei lui Dostoievski, care privea lumea cu „ochi de artist obiectiv”, de aceea „el știa să descopere și să recepteze pluralitatea de planuri și factura contradictorie în lumea socială obiectivă, ci nu în spirit”, acestea „erau date ca fapte obiective ale epocii, ci nu ale biografiei și personalității psihice individuale”. Ca orice artist, „Dostoievski era *subiectiv* implicat în această pluralitate de planuri aflate într-un raport de contrarietate, specific timpului său (...), și în această privință planurile coexistente din viața socială au constituit pentru el etapele vieții și ale devenirii sale spirituale”. Însă această „bogată experiență personală l-a ajutat doar să pătrundă mai adânc în contradicțiile coexistente și desfășurate extensiv între oameni, și nu între ideile unei singure conștiințe. Astfel, contradicțiile obiective ale epocii au definit creația lui Dostoievski în planul [*ploskost*] unei viziuni obiective a acestora drept forțe coexistente simultan” [2, p. 40]. Este vorba de o „viziune artistică adâncită prin trăiri personale”, căroră însă, precizează Bahtin, „el nu le-a dat o expresie monologică, căci în acest caz Dostoievski ar fi un romantic și ar crea un roman monologic despre devenirea contradictorie a spiritului uman, într-adevăr corespunzător concepției hegeliene” [2, p. 40], dar nicidecum polifoniei dostoievskiene care are ca drept principiu dominant simultaneismul, ci nu devenirea în etape temporale succesive, nu durată, ci intensitatea dramatică maximă a acțiunii concentrate în momente de cotitură radicală în „cronotopul pragului” și al „clipei lui Maxomed”. Pe scurt, este vorba de cronotopul crizelor și catastrofelor tragice în existența umană, *cronotop specific romanului dostoievskian* definit de Bahtin prin raporturile dintre termenii *eteromundaneitate* (*pashomupue*), *eterotemporalitate* (*raznovremennost'*), *simultaneitate* (*odnovremennost'*) și *interferența* planurilor-lumilor și a conștiințelor-orizonturi.

Această „particularitate extrem de importantă a viziunii artistice a lui Dostoievski”, „a rămas cu desăvârșire neînțeleasă ori a fost subestimată” de exegeții săi, ceea ce i-a condus, inclusiv pe Enghelgardt, la concluzii false „în legătură cu întrebarea cum se unesc lumile eroilor și ideile lor în lumea autorului”, adică a „întregului literar al romanului” care cuprinde *planurile-lumile reprezentate* în raport cu „lumea istorică creatoare” în care a luat ființă opera literară „în plenitudinea ei evenimentială” [„sobîtii-noi polnote”] și în care ea continuă să existe și să se reînnoiască în „timpul mare” prin noile generații de cititori.

La specificul cronotopului bahtinian vom reveni mai detaliat în contextul concepțelor bahtiniene de autor și de cititor, ca doi coparticipanți principali la „dialogul mare”, dar nu înainte de a elucidă corelația conceptuală dintre termenii cronotopici *plan-lume* și *ploskost* care sunt strâns corelați cu poziția cronotopică a „autorului real (prim)” – *exotopia*.

Acest dublet de termeni bilingvi *plan* și *ploskost*, ca și alte dublete similare (*obiect/predmet*; *fenomen/iavlenie*; *ekzistenția/sușcestvovanie*, *ekpressia/vîrajenie* ș.a.), care fiind sinonime în unele contexte, induc în eroare tălmăcitorii și cititorii în alte contexte, în care Bahtin le atribuie un conținut conceptual diferit, recurgând la metafore „metaștiințifice”, adică la „jocul liber cu semnificațiile cuvintelor”, la mutațiile metaforice ale sensurilor conceptuale. În limba noastră nu avem un dublet similar care să exprime o semnificație comună (suprafață plată, nivelată) și totodată o diferență conceptuală ireductibilă la aceeași semnificație lexicografică, de aici ispita de a traduce dubletul prin același cuvânt „plan”, neglijându-se particularități cronotopice specifice construcției polifonice a romanului dostoievskian exprimate prin dubletul în cauză. Trebuie apreciat meritul lui S. Recevski de a fi sesizat imposibilitatea traducerii, în anumite contexte, a acestui dublet prin „plan” și de a ne fi atenționat asupra importanței principiale a acestui fapt. Iată două exemple grăitoare pentru această importanță. „Așadar lumea lui [Dostoievski] rezidă în coexistența și interacțiunea artistic organizată a unor elemente spirituale variate, și nicidecum în etapele devenirii unui spirit. De aceea, în construcția însăși a romanului, lumile eroilor, planurile romanului, în pofida accentului lor ierarhic diferit stau alături în sfera [ploskost'] coexistenței (ca și lumea lui Dante) și a interacțiunii (care nu există în polifonia formală a lumii lui Dante) și nu se succed ca etape ale devenirii”. Aici însuși contextul sugerează imposibilitatea traducerii termenului *ploskost* prin *plan* (suprafață plată), pentru că urmează: „universul lui Dostoievski este în felul său finit și rotunjit deopotrivă cu universul lui Dante” [2, p. 45-46]. Aici „sfera” este cuvântul perfect adecvat pentru „universul rotunjit” al romanului polifonic în care lumile-planurile coexistente ale eroilor nu stau pur și simplu alături, ci se intersectează și interacționează la fel cu liniile paralele în „geometria neeuclidiană” a suprafețelor curbe, față de care Dostoievski manifestase un interes constat de Bahtin în carnetele scriitorului. Opoziția dintre suprafața plană și suprafața curbă, sferică a „mișcării pe orbită”, în care începutul și sfârșitul se întâlnesc formând un întreg bipolar, este frecvent operabilă la Bahtin. De exemplu, în comparația contrastivă dintre structură bidimensională a poziției,

ca unitate a sistemului lingvistic al „limbii-ergon” (E. Coșeriu), și structura tridimensională a enunțului, ca verigă (cerc) în lanțul comunicării dialogice; în comparația dintre mișcarea liniară directă a cuvântului-imagie poetică către obiect, pe de o parte, și traiectoria curbă a „cuvântului-rază” (metaforă ce ne sugerează analogia cu ideea demonstrării experimentale a unei teze fundamentale a teoriei relativității propusă de însuși fondatorul ei) în conceperea și reprezentarea obiectului în proza artistică de gen românesc, pe de altă parte; în comparația lui Dostoievski ca „artist experimentator” cu „experimentatorul în microfizică” etc.

În alt context „ploskost’” a fost tradus prin „platformă” cu semnificația de nivel mai înalt și mai larg al punctului de vedere al autorului în raport cu punctele de vedere ale eroilor (să ne amintim că și „punctul de vedere” este la Bahtin o noțiune cronotopică care desemnează situarea observatorului într-un context al unității cronospațiale a unei situații episodice sau a uneia generale (cronotopul castelului, al orașelului provincial, al conacului moșieresc ș.a.): „Punctul de vedere al autorului [romanului monologic] nu se poate întâlni cu punctul de vedere al eroului pe aceeași platformă [ploskost’], la același nivel” [2, p. 101].

Credem că ambele traduceri redau două aspecte definitorii pentru diferențierea conținutului conceptual al termenului *ploskost’*: „platforma – nivel mai înalt” al punctului de vedere al autorului în raport cu punctul de vedere al eroilor-ideologi și „sferă a sensurilor” mult mai largă decât cea a „conștiinței-orizont” a fiecărui erou în parte, și a eroilor principali în ansamblu. Ambele aceste conținuturi conceptuale Bahtin le cuprinde într-o expresie terminologică sinonimică cumulativă: „smîslovaia ploskost’” „dialoghiceskaia ploskost’”, după cum și expresiile „smîslovîie otnoșenia”, „mejlicinnostnîie otnoșenia” și „dialoghiceskie otnoșenia” sunt utilizate ca sinonime. Într-o notă din manuscrisul *Problema textului*, intitulată: *Sferele de sensuri diferite în care se află vorbele personajelor și vorbirea autorului*, citim: „Personajele vorbesc ca *participanți* la viața reprezentată, ei vorbesc, se poate spune, de pe poziții *particulare*, punctele lor de vedere sunt oarecum *limitate* (ei cunosc mai puțin decât autorul). Autorul este *în afara* lumii reprezentate (și într-un anumit sens creată de el). El rostuieste (osmîslivaet) această lume în întregul ei de pe poziții mai înalte și *calitativ* diferite. (...) Sunt esențialmente diferite contextele dialogice ale vorbirii personajelor și cele ale autorului. Personajele participă la dialogurile reprezentate în lăuntru operei și nu participă direct la dialogul ideologic *real* al contemporaneității, adică la comunicarea verbală reală la care participă «autorul real» și «cititorul real» și în care este interpretată opera în întregul ei (personajele participă la acest dialog doar ca elemente ale acestui întreg). Or, autorul ocupă o poziție anume în acest «dialog ideologic real» și poziția lui «este determinată de situația lui reală în contemporaneitate».

Însă sferele vorbirii personajelor și cea a autorului se pot intersecta, adică între ele sunt posibile relații dialogice, la Dostoievski, unde autorul și asemenea eroi (ideologi-cugetători) se află în aceeași sferă” [8, p. 327], ci nu în același plan – lume reprezentată.

Cu părere de rău, aceste două găselnițe fericite ale traducerii termenului ploscost' poartă un caracter contextual îngust și nu au fost promovate consecvent ca să fixeze în aceste două versiuni („platformă-nivel” și „sferă a sensurilor”) permanența diferenței conceptuale care este făcută în textul original. În alte contexte similare „ploscost” este tradus din nou prin „plan”: „Ultimul cuvânt îi aparține autorului (Tolstoi) și, întemeindu-se, pe lucruri nevăzute și neînțelese de erou, situate în afara conștiinței lui, nu poate întâlni nicicând cuvântul acestuia în același plan dialogal [„v dialoghiceskoi ploskosti”] [2, p. 100].

Aici traducerea neadecvată este și mai gravă, pentru că induce o confuzie conceptuală vizavi de noțiunea *exotopia* autorului în raport cu universul artistic al romanului, făcând neclară deosebirea funcției contrare a exotopiei autorului – obiectualizantă – în romanul monologic, dialogizantă în romanul polifonic.

Or, prin analiza compoziției poliplane a povestirii lui Tolstoi *Trei morți* Batin urmărește să facă, prin contrast, mai evidentă „noua poziție a autorului față de erou” în romanul dostoievskian. Dacă în polemicile cu V. Ivanov, L. Grossman și A. Lunaceaski care îl identificau cu tragedia și cu drama misterelor, iar dialogul românesc, cu dialogul dramatic, Bahtin demonstra că însăși acțiunea dramatică (ca și ritmul în poezia lirică) este incompatibilă cu o acțiune poliplană autentică, prin analiza acestei povestiri el demonstrează că nici acțiunea poliplană nu este suficientă, că în pofida faptului că în această povestire sunt prezentate trei planuri-lumi paralele a trei vieți și trei morți, „aici nu există nici urmă de polifonie și contrapunct (în accepția noastră)” [2, p. 101]. Însă polifonia nu există aici nu pentru că ultimul cuvânt al autorului nu poate întâlni cuvântul personajului în același plan. O asemenea întâlnire „în același plan” nu se poate produce nici într-o construcție polifonică a acțiunii, în care exotopia autorului și implicit redundanța viziunii lui artistice sunt de asemenea condiții indispensabile ale creației modelului artistic al lumii. Centrul-orizont al fiecărui plan-lume constituie locul inamovibil al unui personaj ca subiect-locutor, iar autorul-artist creator nu are un anumit plan-lume reprezentată, un cronotop individual propriu în universul artistic pe care el l-a creat. Autorul real e în întregul universului artistic, ci nu într-un anumit plan ca element compozițional al lui.

Argumentul principal al lui Bahtin în demonstrarea lipsei de polifonie în povestirea *Trei morți* este cu totul altul: „Aici nu există decât un singur subiect înzestrat cu darul cunoașterii, toți ceilalți nefiind decât obiecte ale cunoașterii sale” [2, p. 101]. După cum am văzut, subiectul-personalitate are nu numai o lume înconjurătoare (ocrujenie), ci și un orizont (krugozor) propriu în ea, în care existența devine conștientă de sine, de sensurile personalizate ale existenței sale individuale prin comunicarea dialogică dintre subiecți cu propriile lor conștiințe-orizonturi. Într-un orizont al unui subiect (autorul) se găsește doar imaginea obiectuală a altui subiect (personajul), ci nu și orizontul conștiinței lui de sine cu sfera ei de sensuri personale, care nu-și poate găsi expresia adevărată decât prin propria vorbire a personajului-personalitate. Or, în povestirea lui Tolstoi nu există o comunicare umană plenipotențiară între cele trei vieți și destine diferite, nici între existența și conștiința fiecărui personaj în parte (cucoana

mortal bolnavă, bătrânul surugiu care a murit, tânărul surugiu, care taie copacul pentru a-i face acestuia cruce). Personajele trăiesc în trei planuri-lumi paralele care nu se întâlnesc ca și liniile paralele în „geometria euclidiană”. Trei vieți umane care duc o ființare naturală ca și copacul-personaj simbolic al naturaleții universale a ființei. Ce-i drept, spre deosebire de copac cele trei personaje sunt într-un fel ființe conștiente, dar ele reprezintă „conștiințe empirice” care comunică între ele doar din necesități pur pragmatice, fără să atingă nivelul conștientizării sensurilor existenței lor specifice umane. Toată sfera sensurilor ce-și găsesc expresia în povestire este concentrată într-un singur orizont atotcuprinzător al autorului – singurul „subiect înzestrat cu darul cunoașterii” și cu o „conștiință în general” (*Bewusstsein überhaupt* e o noțiune kantiană pe care însă Bahtin o utilizează în reinterpretația existențialistă a lui Jaspers), iar personajele nu sunt decât obiecte ale cunoașterii de către autor a rosturilor (mai exact a lipsei lor) ale existenței lor. În *Trei morți* și-a găsit o expresie clasică (prin claritatea și concizia unei parabole) una din obârșiile monologismului tolstoian – filosofia naturalismului poetic sentimentalist în tradiția lui J.-J. Rousseau.

Însă demonstrarea deosebirii dintre „polifonia formală” și „polifonia autentică” prin analiza compoziției poliplane a acestei scurte povestiri este mai curând una contrastantă, „cu o mare evidență exterioară”, decât una pe deplin edificatoare, deoarece „în romanele lui Tolstoi lucrurile sunt mult mai complicate” [2, p. 101]. Aici „eroii principali cu lumile lor nu sunt închiși în sine și nu rămân surzi unii față de ceilalți”; „drumurile lor se încrucișează și se împletesc în fel și chip”; „eroii angajează dialoguri între ei (inclusiv pe problemele filosofice ale timpului)”; „ei posedă orizonturi proprii evaluate, uneori aproape coincidente cu orizonturile autorului”, „câteodată glasurile lor răsună *aproape* la unison cu glasul autorului” [2, p. 102].

Unde trece granița dintre romanul omofonic și romanul polifonic de care Tolstoi a ajuns cel mai „aproape” dintre contemporanii ruși și europeni ai lui Dostoievski, graniță peste care a trecut totuși, relevă Bahtin, doar romanul dostoievskian cu toate reziduurile lui monologice? Credem că răspunsul lui Bahtin se găsește în următoarele rânduri despre poziția monologică a lui Tolstoi față de eroii săi: „Niciunul dintre ei [personalități umane ca eroii de talia lui Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov, Levin și Nehliudov] nu ajung în același plan [*ploskost*’, adică pe «platforma-sferă a sensurilor», numai această traducere a lui S. Recevski este aici adecvată] cu cuvântul și adevărul autorului, care nu leagă raporturi de dialog cu niciunul din ei. Toți eroii împreună cu orizonturile, căutările lor, sunt înscrisi în *întregul monologic și monolitic* al romanului complinitoriu [*zaverșaiușcii*], care nu realizează nicicând la Tolstoi «marele dialog» caracteristic lui Dostoievski. Toate legăturile și toate elementele finale [*zaverșaiușcie*] ale acestui întreg se află în zona redundanței autorului, principial inaccesibilă conștiinței eroilor” [2, p. 102].

Poziția monologică a lui Tolstoi nu constă în exotopia și redundanța viziunii autorului, ca atare, ci în funcția ei monologică de creare a unui întreg „monologic-monolitic” al modelului artistic al lumii, în care toate planurile-lumile reprezentate sunt cuprinse într-o singură sferă a sensurilor, cuprinsă și ea în orizontul unui singur subiect al cunoașterii. De aceea și romanul monologic tolstoian, în pofida reprezentării realiste

a vieții omului și stilului său epic obiectiv, este, conchide Bahtin, în esență un roman subiectiv, pentru că „sensul complet, total al vieții și al morții fiecărui personaj ni se dezvăluie numai în orizontul autorului și numai datorită redundanței acestuia față de orizontul fiecăruia dintre personaje cu alte cuvinte pentru că personajul însuși nu poate nici să vadă, nici să audă. În aceasta constă funcția monologică întregitoare pe care o îndeplinește orizontul redundant al autorului” [2, p. 100].

În ipoteza că Dostoievski ar fi tratat subiectul povestirii *Trei morți* în manieră polifonică, el „și-ar fi construit întreaga operă ca pe un «mare dialog», autorul asumându-și funcția de organizator [N.B.] și de participant, dar fără a-și rezerva ultimul cuvânt, altfel spus, el ar fi oglindit în opera sa natura dialogică a vieții și gândirii omenești. Iar în vorbele povestirii n-am auzi exclusiv *intonările autorului*, ci totodată *intonările cucoanei și ale surugiului*, așa dar vorbele ar fi avut un caracter difon (dvugolosii, bivoc), în fiecare cuvânt ar fi răsunat o dispută (un microdialog) și s-ar fi deslușit ecourile dialogului mare” [2, p. 103]. Într-un alt context Bahtin precizează că „marele dialog al romanului în ansamblul [*întregul*] său – se desfășoară acum și nu în trecut, adică în *prezentul* procesului de creație. Nu ne aflăm în fața stenogramei unui dialog *încheiat*, din care autorul s-a și retras, ridicându-se *deasupra* lui și ocupând o poziție superioară, de unde rostește verdicte; procedând astfel ar transforma instantaneu dialogul autentic și neîncheiat într-o *image de dialog obiectivă* [„obiectnoe”, obiectuală, este, probabil, o erată de tipar] și finită, obișnuită în orice roman monologic. La Dostoievski, acest mare dialog este organizat din punct de vedere artistic ca *un tot [întreg] neîncheiat* al vieții însăși aflate *în prag*” [2, p. 89]. Pe lângă deosebirea dintre „întregul monolitic-monologic” al romanului omofonic și „întregul neîncheiat” al marelui dialog al romanului polifonic și corelația ontologică dintre întregul ființial și cronotopul specific dostoievskian, intensiv dramatic, al „pragului” și al „clipei”, aici este vorba și de poziția duală a autorului față de opera sa, de participant la dialogul mare și tot odată de autor-creator al lui.

Confuzia dintre termenii *plan* și *ploskost* se agravează și mai mult atunci când prin „plan” se traduce o altă noțiune bahtiniană – „zamîsel”, chiar în contextul în care se face o diferențiere conceptuală dintre planul ideologiei sociale și religioase, pe de o parte, și planul-platformă a viziunii artistice obiective a scriitorului: „În general, după planul artistic (po hudojestvennomu zamîslu) al lui Dostoievski (...) împăcarea și contopirea vocilor, chiar și în limitele unei singure conștiințe, nu poate constitui un act monologic, însă ...” (urmează fragmentul citat mai sus) [2, p. 352]. Prin această traducere se confundă două noțiuni: „planul-lume obiectivă” extrinsecă și „planul-lume reprezentată”, o componentă intrinsecă a structurii universului artistic al operei create. Această traducere neadecvată este inexplicabilă, deoarece în alte contexte termenul „zamîsel” a fost tradus mai reușit prin „idee”, „intenție”, „proiect”, „concepție”. Or, Bahtin relevă nu o dată faptul că între concepție și opera creată în procesul de creație există o tensiune care se rezolvă fie prin schimbarea radicală a planului-proiect (ca în cazul romanului lui Tolstoi *Anna Karenin*), fie prin abandonarea lui (volumul doi al *Sufletelor moarte* pe care Gogol l-a aruncat pe foc, caz pe care Bahtin îl tratează ca o „tragedie a genului”, sau concepția romanului *Viața unui păcătos* în care Dostoievski intenționa

să pună „pe pedestal omul viitorului”). Aceste cazuri pot fi interpretate fie ca eșecuri de creație, fie ca dovadă a victoriei „realismului în sens superior” care îi impune artistului o selecție necruțătoare a materialului obiectiv, dictată de logica artistică obiectivă a formei conținutale a genului literar. Credem că versiunea lui Nicolae Iliescu „zămislire” este cea mai adecvată, nu atât prin originea comună a termenului din slavona veche bisericească, cât prin faptul că la Bahtin *zamisel* se încadrează în ansamblul de termeni activi: *mîsl'*, *vîmîsel*, *smîsl*, *osmîslenie*, *dvusmîslennîi* care gravitează pe orbita sinonimiei conceptuale *smîslovîie (mejlicinostnîie) – dialoghiceskie otnoșenia* în opoziție cu *odnosmîslennîie – monologiceskie otnoșenia*.

Delimitarea acestor termeni – „plan-lume obiectivă”, „plan-lume reprezentată” și „platformă a sensurilor” – nu este doar o chestiune terminologică chițibușară, ea implică atât aspectul teoretic-metodologic, cât și aspectul ontologic-epistemologic în cercetarea științifică a creației verbale. E vorba în primul rând de problema principală a esteticii creației artistice: raportul dintre conținutul și forma operei de artă literară. Eșecurile exegezei dostoievskiene în definirea unității întregului artistic al romanului dostoievskian au o cauză comună: modul metafizic și pozitivist-empirist de a concepe anume forma artistică: „Majoritatea lucrărilor de critică și istorie literară consacrată scriitorului continuă și acum să ignoreze originalitatea formei artistice, căutând această originalitate în conținutul operei lui – în temele, ideile, unele chipuri scoase din roman și apreciate numai prin prisma fondului lor real de viață. Or, în felul acesta se ajunge inevitabil la sărăcirea conținutului, căci se pierde din vedere esențialul, *noul* pe care l-a văzut Dostoievski. Cine nu înțelege noua formă de viziune artistică, nu poate înțelege adecvat nici aspectele de viață descoperite și întrezărite pentru întâia oară cu ajutorul ei. Forma artistică bine înțeleasă nu îmbracă un conținut gata preparat, ci îi îngăduie pentru întâia oară scriitorului sa-l găsească și să-l vadă” [2, p. 63].

Pozitivismul acestei concepții generale despre forma artistică nu este numai o poziție filosofică conștientă, ci se manifestă mai des ca o orientare pragmatic empiristă către fixarea și clasificarea subiectivist-arbitrară a faptului dat ca un lucru fizic perceptibil nemijlocit prin simțuri. Într-o notă intitulată *Datul și creatul (Данное и созданное)* Bahtin relevă semnificația epistemologică-metodologică a acestor două noțiuni: „Este mult mai lesne să studiezi în opera creată ceea ce *este deja dat* (de exemplu limba și elementele generale ale viziunii lumii, fenomenele realității reflectate) decât ceea ce a fost creat în ea. Adeseori analiza științifică se reduce în întregime la dezvăluirea a ceea ce este dat, prezent în operă (ca ceva deja spus, ci nu exprimat) (...) Este gata obiectul, sunt date mijloacele de exprimare a obiectului, este gata artistul și concepția lui. Și iată că poetul cu ajutorul unor mijloace date reprezintă în lumina concepției date un obiect dat. În realitate totul devine în procesul creației, însuși poetul și concepția sa, și mijloacele de expresie (...).

Enunțul nu este niciodată numai o reflectare sau exprimare a ceva deja existent ca dat, gata făcut. Orice enunț creează ceva încă inexistent, absolut nou și irepetabil, ceva ce are legătură cu o valoare (cu adevărul, cu binele, cu frumosul). Însă ceea ce a fost creat se creează din ceva dat (limba, fenomenul real observat, sentimentul trăit, însuși subiectul vorbitor, concepția lui despre lume ș.a.). Totodată orice este deja dat se transformă în actul creației” [5, p. 330-331].

Procesul creației verbale nu poate fi empiric fixat în conținutul lui dat, nici în forma lui dată. El este un proces de devenire a unui întreg artistic prin tradiția istorică multiseclară a creării unui nou conținut într-o nouă formă conținutală a viziunii și reprezentării artistice a lumii. Operele marilor creatori nu pot fi înțelese și interpretate în toată profunzimea lor „în timpul mic” al contemporaneității lor. „Formele noi ale viziunii artistice se pregătesc încet, de-a lungul veacurilor, epoca creând numai condițiile optime pentru maturizarea definitivă și realizarea formei noi”, dar odată creată „ea nu moare niciodată și nu se depreciază odată cu epoca ce le-a creat.

Atât epoca împreună cu contradicțiile ei concrete, cât și personalitatea biologică și socială a lui Dostoievski împreună cu epilepsia și cu dedublarea ei dialogică au devenit demult de domeniul trecutului, dar noul principiu structural păstrează și va păstra însemnătatea sa artistică și în condițiile complet diferite ale epocilor următoare” [2, p. 52-53].

Corelația dintre „timpul mic” al contemporaneității nonfinite, deschisă în devenirea ei către viitorul istoric real (antiutopic), devenire ce în cronotopul specific dostoievskian se condensează în „clipa lui Mahomed”, care durează cât milioane de ani, și în topografia pragului, (adică a unei „decizii existențiale” (K. Jaspers) fatidice, a încercării „ideii-destin” a eroului dostoievskian), scoate la iveală aspectul ontologic-epistemologic al corelației conceptuale dintre termenii discutați: plan-„lume reprezentată” și *ploskost'*-„platformă-sferă a sensurilor”. În capitolul *Observații finale* (1973) adăugat la manuscrisul *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (1937-1938) Bahtin, revenind la „o problemă importantă a frontierelor analizei cronotopice”, face o delimitare tranșantă dintre lumea artistică (creată prin imaginile formelor cronotopice ale fenomenelor (să ne amintim de cronotopismul „imaginii” și al limbajului ca „teaur milenar de imagini”) și „sfera sensurilor” care „nu se supun determinărilor temporale și spațiale, nu numai în științele naturii, ci și în creația artistică „sensurile artistice nu se supun determinărilor cronotopice” [3, p. 489]. Totodată este relevată interdependența, legătura indisolubilă dintre sfera fenomenelor reprezentate și sfera sensurilor, pentru că orice fenomen al cunoașterii „este, într-un fel *interpretat (osmislivaem)* de noi, adică este inclus nu numai în sfera existenței (sușcestvovanie) ei, ci și în sfera semantică [smislovaia, a sensurilor]. Această interpretare include în sine și momentul aprecierii [NB: evaluării, conținutul ei axiologic diferențiază „sensul” de „semnificația” semantică care are doar un conținut obiectual, referențial]. Dar problemele formei de existență [бытия] a acestei sfere și ale caracterului și formei interpretărilor apreciative [adică ale sensurilor] sunt probleme pur filosofice (bineînțeles, nu metafizice) pe care nu le putem discuta aici. Importante pentru noi sunt următoarele: aceste sensuri, oricare ar fi ele, pentru a intra în experiența noastră (care este o experiență socială), trebuie să capete o formă *semiotică*, pe care s-o auzim și s-o vedem (hieroglifă, formulă matematică, expresie verbală, desen ș.a.). Fără această expresie spațio-temporală nu este posibilă nici cea mai abstractă gândire. Prin urmare, orice intrare în sfera sensurilor se face numai prin poarta cronotopilor” [3, p. 489-490].

Avem un exemplu al modului în care Bahtin rezolvă problema corelării aspectului ontologic (al cunoașterii pur filosofice a dialogicității ființei) cu aspectul epistemologic-

metodologic al cunoașterii științifice obiectuale în general, al științei literaturii în special, în care cronotopismul imaginii artistice se îmbină cu acronotipismul sensului, care transcende conținutul formelor cronotopice ale universului artistic al marilor opere, le transferă, din limitele „timpului mic” al contemporaneității în sens îngust în „timpul mare” al transistoricității existenței lor. Este problema traducerii categoriilor ontologice metaștiințifice ale „filosofiei pure” *dialogicitate* și *monologicitate* în limbajul noțiunilor literare ale dialogismului estetic-artistic bahtinian, pe care am relevat-o în articolul precedent [8, p. 43-44]. Această problemă este ocultată întrucâtva prin traducerea conceptului ontologic, *ființă* (*бытие*) și a conceptului antropologic-culturologic *existență* printr-un singur acest din urmă termen. Este o problemă terminologică care, ca și în cazul *dialogicității*, nu poate fi pusă exclusiv pe răspunderea traducătorilor. Delimitarea conceptuală a acestor doi termeni ontologici *ființă* și *existență*, care a fost făcută în filosofia europeană („burgheză”) interbelică și încetățenită în limbajul filosofic românesc abia în anii 1990, încă nu și-a găsit reflectarea cuvenită în dicționarele limbii române și în cele de termeni literari.

La noi aspecte ale corelației conceptuale dintre *dialogicitate* și noțiunile literare care definesc „cronotopul specific bahtinian” al romanului polifonic vom reveni în contextul problematic al conceptelor bahtiniene *autor* și *cititor* ca doi participanți la „dialogul mare”, real.

### Referințe bibliografice

1. *Philologia*, 2016, nr. 1-2.
2. Bahtin, M. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. În românește de S. Recevski. București: Univers, 1982.
3. Bahtin, M. *Problemele de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. București: Univers, 1982.
4. Tonoiu, V. *Omul dialogal*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1995.
5. Bahtin, M. M. *Собрание сочинений*. Т. 5. Москва: «Русские словари», 1997.
6. Gavrilov, A. *Conceptul bahtinian de cititor*. În: *Idem. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii*. Chișinău: Profesional Service, 2013.
7. „Întrebarea și răspunsul nu sunt relații logice (categorii): ele nu pot fi închise într-o singură conștiință (unică și închisă în sine); fiecare răspuns generează o nouă întrebare. Întrebarea și răspunsul presupun o exotopie reciprocă. Dacă răspunsul nu generează din însăși esența sa o nouă întrebare, el rămâne în afara dialogului și intră într-o cunoaștere sistemică impersonală.
8. Cel care întreabă și cel care răspunde au cronotopi diferiți și lumi-sfere de sensuri diferite ale lui *eu* și *altuia*. Întrebarea și răspunsul din punctul de vedere al conștiinței terțului și al lumii, «neutre», în care totul este identic și *interșanjabil*, suferă o depersonalizare fatală”. În: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979.
8. *Delimitări și precizări terminologice* (3). În: *Philologia*, 2016, nr. 5-6.