Anatol GAVRILOV

Institutul de Filologie al AŞM
(Chişinău)

# DELIMITĂRI ŞI 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 însuşi 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 şi polifonie numai cu titlul de analogie plastică, atât", precizând că rațiunea acestei analogii este aceea că



BDD-A26037 © 2017 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

„polifonia şi contrapunctul arată doar că în momentul în care construirea romanului depăşeşte limitele unității monologice obişnuite [omofonice], apar probleme noi, după cum şi în muzică ele s-au impus odată cu depăşirea unei singure voci. Dar între materialul muzicii şi 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 şi în legătură cu termenul *cronotop,* care a devenit un concept central al dialogismului său estetic-literar şi 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 conştiinței 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 ştie să se ridice la nivelul noii poziții adoptate de autor, simte această deosebită *lărgire* a conştiinței 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 conştiințe egale (...), precum şi 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* defineşte 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 şi teoretico-literar. Credem că şi în această poziție contradictorie față de termenul muzicologic *polifonie* ne lovim de o logică *sui generis* a „noii gândiri" (Franz Rosenzwerig), proprie şi altor filosofi ai dialogului existențial, cea a „paradoxului existențial", pe care a definit-o şi 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* îşi găseşte 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 îşi exprimă rezervele sale principiale față de transformarea cuvântului într-un termen ştiințific. „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 şi numai în cadrul unui sistem. Dacă sistemul lipseşte, exactitatea sensului



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

termenului este asemenea pietrei sub care nici apa nu curge, apa vie a gândirii. Aceasta se referă la toate ştiinţele umanistice, cu excepţia lingvisticii de tip structuralist" [5, p. 377]. În ştiinţele umanistice, în ştiinţa literară îndeosebi, contează nu exactitatea (mensurabilitatea), ci profunzimea înţelegerii obiectului cercetării. De aceea în concepţia lui Bahtin termenul nu desemnează punctul de sosire la staţia terminus, ci punctul de plecare al cunoaşterii întregului dinamic al fenomenului, respectiv al problematizării oricărui termen: înlocuirea „romanului polifonic" cu „romanul dialogic" nu rezolvă problematica complexă a raportului dintre „cuvânt" şi „termen" specializat, cu un câmp semantic îngustat. Orice termen îşi găseşte legitimitatea raţiunii de a fi numai într-un ansamblu de termeni raportat la esenţa obiectului cercetării.

Îndărătul proverbialei sale „slăbiciuni" pentru variativitatea termenilor care se referă la aceeaşi noţiune se ascunde subtextul filosofic şi teoretico-literar al dialogismului său estetic-artistic. Şi conceptul său de termen se referă nu numai la noţiunea literară respectivă, ci în primul rând la conceptul ontologic al dialogicităţii fiinţei (onticului) manifestate fenomenologic în obiectul cercetării teoretice sistematizate. În fragmentul de manuscris postum *Cu privire la temeiurile filosofice ale ştiinţelor umanistice* citim: „Obiectul ştiinţelor umanistice este *fiinţa expresivă şi grăitoare*. Această fiinţă nu coincide cu sine însăşi [adică nu este o identitate absolută] şi tocmai de aceea este inepuizabilă în sensul şi valoarea sa. (...) Exactitatea presupune coincidenţa lucrului cu sine. Exactitatea este necesară pentru însuşirea lui practică (...). Fiinţa care se autorevelează nu poate fi constrânsă de aceasta. Fiinţa întregului, fiinţa sufletului omenesc este liberă faţă de actul nostru cognitiv. Nu se poate transfera asupra ei categoriile cunoaşterii lucrurilor (e unul din păcatele metafizicii). Devenirea fiinţei este o devenire liberă". Din această ontologie decurge şi „filosofia expresiei" („Expresia este câmpul de întâlnire a două conştiinţe"), care este corelată cu „dialogicitatea înţelegerii" [5, p. 8-9] alterităţii cuvântului străin, al celuilalt subiect al vorbirii care exprimă un alt sens, alt adevăr al propriei lui existenţe conştiente de sine. În dialogul autentic se confruntă nu adevărul obiectiv cu opinia subiectivă (eronată), ci două adevăruri, două experienţe existenţiale la fel de esenţiale, două conştiinţe-orizonturi reale. Opoziţia principială dintre lucrul-mut şi subiectul-personalitate în filosofia dialogului rezidă în faptul că, spre deosebire de „lucrul" ca fiinţă în lume (*Seiende, fiindul* sau *fiinţându*l) subiectul-personalitate are nu numai o „lume înconjurătoare" (*Umwelt, ocrujenie,* mediu ambiant), ci şi un *orizont* (*crugozor*), în care *existenţa* (ca mod de a fi specific omului) devine conştientă de sine în sfera de „iluminare existenţială" (K. Jaspers) a sensurilor-valori existenţiale prin comunicarea intersubiectuală-interpersonală [*alias:* dialogică] într-o comunitate socio-culturală-lingvală.

În contextul mare al textelor lui Bahtin şi în contextul mai larg al filosofiei europene a dialogului devine clar că nu e vorba atât de opoziţia „termen", ca expresie exactă a noţiunii ştiinţifice, şi „metaforă", ca expresie figurată convenţională, imprecisă, ci de opoziţia a două concepţii ontologice, două moduri de a concepe fiinţa, unitatea întregului ei fiinţial: monologismul, ca principiu ontologic şi epistemologic-metodologic al monologicităţii fiinţei a tot ce este fiinţare *dată* şi *deja creată* [*dannoe* i *sozdannoe*],



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

pe de o parte, şi dialogismul, ca principiu ontologic şi epistemologic-metodologic al dialogicității ființei ca întreg bipolar în continuă devenire, în mişcare liberă de la un pol la celălalt pol, pe de altă parte, ca luptă şi unitate a contrariilor. Bahtin utilizează expresia „dialectica obiectivă" a ființei în fenomene, ca luptă şi 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 sfârşit finalizator din drama medievală a misterelor, concepție care nu şi-a putut găsi realizare artistică în romanul polifonic, pentru că ea e principial incompatibilă cu metoda „dialogologiei artistice" în romanul dostoievskian.

Aceste două concepții ontologice contrare au generat şi 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 şi cuvântul univoc (omofon, monologic). Aceste două concepte de termen implică şi două concepții hermeneutice definite de Bahtin ca fiind orientate către „înțelegerea activă" una şi către „înțelegerea pasivă" alta, aceasta din urmă proprie „cititorului-dublură «perfectă» a autorului" [6, p. 368-380].

Înțelegerea cuvântului monologic, chiar şi atunci când „este însoțită de o puternică trăire emoțională şi se apropie de o înțelegere mai concretă a sensului enunțului, a intenției vorbitorului" rămâne totuşi „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 îmbogățeşte cu nimic ceea ce este inteligibil [3, p. 136]. Înțelegerea pasivă, preconizată de monologicitatea ființei, a cunoaşterii şi 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 şi înțelesului şi 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 şi cel pedagogic, în dialogul autentic (existențial) întrebarea şi răspunsul se nasc în orizonturi şi contexte diferite, ci nu într-un singur context al vorbitorului, al meditației lui monologice, expusă într-o formă dialogată exterioară. Întrebarea şi răspunsul sunt enunțuri a doi subiecți vorbitori reciproc determinate, însă „cel care întreabă şi cel care răspunde se află în cronotopi individuali diferiți" [7, p. 371], adică într-o lume eteromundană a contemporaneității, şi chiar în epoci istorice diferite, ca în „dialogul morților" al lui Lucian. Anume situarea cronotopică individuală în două lumi diferite şi într-o situație concretă a comunicării interpersonale alimentează polaritatea



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

sensurilor-valori ale replicilor dialogului autentic şi-i scoate pe participanţii la dialog din contextele şi conştiinţele-orizonturile lor închise în sine, din limitele solipsismului unor experienţe trăite în „sfera *deja datului şi cunoscutului*”, adică a „coincidenţei fiinţei cu sine” într-o identitate absolută, reificată, solidificată, epuizată.

Înţelegerea activă, pe care i-o solicită cititorului termenul exprimat prin cuvântul bivoc romanesc, este condiţionată anume de dialogicitatea interioară a obiectului ştiinţelor umanistice – *fiinţa expresivă şi grăitoare care se autorevelează într-o devenire liberă şi nedesăvârşibilă.* Dacă în genurile poetice (poemul epic, poezia lirică, tragedia şi alte specii) imaginea cuvântului este creată prin orientarea directă a cuvântului poetului către obiectul zămislit şi figurat într-un limbaj absolut şi unic („limbajul zeilor” şi al „eroilor zeificaţi”), apoi în creaţia prozaică romanescă însuşi obiectul relevă varietatea social-plurilingvă [soţialno-raznorecivoe, eterologică] a numelor, definiţiilor sale (…) Prozatorul are în faţă o multitudine de căi, drumuri şi cărări croite în obiect de conştiinţa socială. Alături de contradicţiile din obiectul însuşi prozatorul are în faţă şi plurilingvismul [*raznorecie*] social [*eterologia* socială], dialectica obiectului se împleteşte 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 răsune şi vocea lui, pentru care aceste voci creează un fond indispensabil, în afara căruia nuanţele prozei sale artistice «nu mai au nicio rezonanţă»” [3, p. 133].

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

Dacă termenul „polifonie” este conceput doar ca o construcţie compoziţională poliplană a subiectului care are la temelie doar unitatea concepţiei filosofice şi 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 şi materialul poeziei”. Această deosebire principială fusese tratată mai detaliat în manuscrisul postum „Problema conţinutului, a materialului şi a formei în creaţia literară” (1924), în legătură cu un alt termen – „instrumentaţia”, lansat în studiile de prozodie ale formaliştilor: „Termenul «instrumentaţie» folosit pentru desemnarea ordonării laturii calitative a materialului sonor în poezie este extrem de nereuşit”, pentru că „de fapt, nu latura acustică a cuvintelor este ordonată, ci latura articulatorie, latura motri-



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

că" [3, p. 105-106]. În creația literar-artistică „caracterul evenimențial [*событийный*[#]] al obiectului estetic este deosebit de clar; raportul dintre formă şi conținut are aici un caracter aproape dramatic; este deosebit de limpede şi pătrunderea autorului – om fizic, sensibil şi spiritual – în obiect (...). Această activitate *organizată din interior* a personalității creatorului se deosebeşte fundamental de personalitatea pasivă, organizată din exterior a personajului, a omului obiect al viziunii artistice [a autorului], ... aceasta este imaginea omului... vizibilă şi audibilă... exteriorizată şi întrupată; în timp ce personalitatea creatorului este invizibilă şi inaudibilă, dar se resimte (...) ca o activitate care vede, aude, se mişcă, îşi aminteşte, o activitate neîntrupată, dar care întrupează şi 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 şi conținutului dar şi 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 aceşti 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, şi 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 şi alegere a sensurilor, a conexiunilor, a atitudinilor axiologice, cu o tensiune interioară de contemplare spirituală finalizatoare şi de cuprindere a marilor ansambluri verbale" [3, p. 106], şi 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 şi 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].

[#] Bahtin utilizează adeseori cuvântul rus *sobîtie* (eveniment) în sensul termenului ontologic german *Mitsein* ca „eveniment al întâlnirii a două existențe şi conştiințe-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 şi teoria comunicării existențiale a lui Jaspers; „*Întâlnirea* şi *kommunikația* la *Jaspers* (Philosophie, 2 Bd. Berlin, 1932" [7, p. 347]. Ce-i drept, Bahtin utilizează „sobîtie" şi 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 (*nadsiujetnîi*, supradiegetic). Delimitarea acestor două noțiuni exprimate prin acelaşi cuvânt-termen „sobîtie" se produce la două niveluri (straturi) ale modelului bahtinian de structură în devenire-metaforizare conceptuală: nivelul existențial-antropologic şi nivelul compozițional al construcției evenimențiale a subiectului.



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

În poezie în sens îngust (din care este exclus cuvântul prozei artistice de gen romanesc) cuvântul artistic se împlineşte doar prin declamarea versului, după cum releva R. Ingarden. Vocalizarea este o condiţie indispensabilă şi pentru cuvânt în dramă unde până şi monologul interior se rosteşte printr-un procedeu convenţional *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 două 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 enunţuri separate, creează un supranivel al conţinutului de sens (un „oberton") al cuvântului bivoc. Bahtin aduce drept exemplu imaginea romanescă a „poeziei lui Lenski" din romanul lui Puşkin *Evgheni Oneghin* care, transpusă în limbaj muzical de marele compozitor Piotr Ceaikovski, s-a transformat într-o imagine lirică omofonă în care a dispărut vocea autorului Puşkin 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 mişcări a sunetului" [3, p. 105], în roman, concluzionează Bahtin, „fonemul cedează aproape definitiv funcţiile sale auxiliare (de a indica sensul, de a sluji ca bază intonaţiei) grafemului. În aceasta constă deosebirea esenţială dintre poezie şi muzică" [3, p. 104-105].

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

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



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

accent. Unitatea romanului polifonic, care este mai presus [adică la un nivel superior, metalingvistic] de cuvânt, de voce, de accent rămâne şi 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 şi 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 şi 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 şi 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* şi prin întregul ansamblu de termeni corelativi în care acest termen îşi dezvăluie plenar conținutul său conceptual: *bivocitate, plurivocitate, eterovocitate, voce-conştiință, voce-idee, voce-sens,* adică *voce integrală,* pe care omul o rosteşte rostuitor cu „întreaga lui ființă" (M. Buber) numai în interacțiunea dintre *Ich-Welt* (lumea lui *eu*) şi *Du-Welt* (lumea lui *tu*). De aceea credem că traducerea termenilor *dvugolosoe slovo* prin *cuvânt difon* şi *mnogogolosie* prin *polifonie* nu este adecvată „deosebirii principiale dintre materialul în muzică şi materialul în literatură" pe care a făcut-o Bahtin. Deşi el utilizează frecvent sinonimia „roman dialogic" – „roman polifonic" (precum şi opoziția *polifonie* vs *omofonie*), această sinonimie terminologică nu exprimă o identitate statică şi 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 poeticii afirmația lui Glinka, anume că totul în viață constituie un dialog, adică o controversă[#] [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 poetica romanului polifonic, Bahtin traduce conținutul conceptual al termenului muzicologic *polifonie* în *plurivocitate* [*mnogogolosie*], iar

[#] 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 şi 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.



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

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

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

Or, pluralitatea de voci, de conştiințe individuale necontopite, de eroi purtători ai propriului cuvânt, distinct de cuvântul direct al autorului (care lipseşte adeseori în text), de stiluri individuale, sociale, profesionale sunt caracteristici făcute anterior de exegeții lui Dostoievski, dar care nu sunt şi suficient de edificatoare pentru distincția bahtiniană dintre „polifonia formală" şi „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 şi destine în acelaşi [edinîi, unitar] univers obiectiv şi trecute prin filtrul aceleiaşi [edinogo, unei singure] conştiințe scriitoriceşti; nu, întru închegarea unitară a unui eveniment [*sobîtie*], aici se îmbină fără a se contopi o *pluralitate de conştiințe egale în drepturi cu lumile lor*" [2, p. 9].

În această corelație dintre „pluralitatea de conştiințe" şi „pluralitatea lumilor lor" (autentica compoziție poliplană) se conține *în nuce* interferența ontologică dintre „polifonia autentică" şi „cronotopul specific dostoievskian" întruchipat în „noul model artistic al lumii": „Polifonia însăşi ca fenomen al interacțiunii unor conştiințe egale în drepturi şi lipsite de finitate [desăvârşire] lăuntrică, cere o altă concepție a timpului şi 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* şi *lume.* Aceşti termeni, ca şi *polifonia*, au fost tratați până la Bahtin, dar fără a fi încadrați într-un ansamblu de corelații conceptu-



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

ale, pe o temelie cuprinzătoare, cu termenii ce definesc structura spaţio-temporală specifică „noului model artistic al lumii" reprezentat în romanul polifonic. Despre eterogenitatea materialului literar şi construcţia poliplană a acţiunii în romanul dostoievskian au făcut unele observaţii revelatorii Otto Kaus, V. Comarovici, L. Grossman, dar ele s-au referit mai mult la măiestria compoziţională a romancierului, nu însă şi la eteromundaneitatea universului artistic al romanului. Primul care a relevat corelaţia dintre „plan" şi „lume" a fost B. M. Enghelgardt, autorul studiului *Romanul ideologic al lui Dostoievski* (1924). Bahtin apreciază ca o contribuţie importantă a acestui critic faptul că el „dezvăluie extrem de clar pluralitatea de planuri din romanul dostoievskian", astfel încât „fiecare element al realităţii (al lumii exterioare), fiecare trăire şi fiecare acţiune intră neapărat în unul din aceste planuri". Prin această corelaţie dintre „planurile romanului" şi „lumile eroilor" se deschidea perspectiva depăşirii noţiunii formal-compoziţionale de „planuri" ca linii paralele euclidiene ale dezvoltării acţiunii 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", şi „planurile-lumile" vieţii eroilor. Dacă V. Ivanov căuta această unitate în idealul etico-religios al scriitorului, V. Comarovici, în teoria psihologică a „voinţei 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 şi eroilor", ci este *obiectul figurării.* Însă Enghelgardt n-a dezvoltat consecvent această constatare de importanţă principială, şi anume faptul că „ideea constituie principiul viziunii şi înţelegerii lumii (...), dar numai pentru eroi, nicidecum pentru autor", căci ideile eroilor „nu servesc drept principii de figurare şi de constituire ale întregului roman în totalitatea lui, adică ele nu sunt principii ale autorului ca artist", şi anume ca artist care a creat „imaginea ideii străine" prin „cuvântul străin" al fiecăruia din „eroii-ideologi", cu aceeaşi obiectivitate artistică, oricât de străine ar fi ideologiile lor de ideologia proprie a autorului.

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

Deşi era un reprezentant al „noii ştiinţe literare marxiste", B. M. Enghelgardt alunecă de fapt pe poziţia monologizării filosofice idealiste în tratarea ideii în romanul polifonic când afirmă: „Ideea, ca obiect de reprezentare şi 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 faţă de lume"], potrivit căreia este construita şi imaginea ei. Datorită acestui fapt apare în opera de artă o realitate pe mai multe planuri, care la urmaşii lui Dostoievski duce adesea la o anume descompunere a vieţii, încât acţiunea romanului se desfăşoară concomitent sau succesiv în sfere ontologice complet diferite" [2, p. 34].



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

Aici existența unor „sfere ontologice complet diferite” în romanul polifonic este de fapt negată, el considerând-o o tendință exagerată la urmaşii 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 depăşit concepția ontologică monologistă a universului omogen şi 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 şi antiteza îşi recapătă unitatea superioară în sinteza „Ideii absolute”. În realitate, îi ripostează Bahtin lui Enghelgardt, „lucrurile nu stau aşa: 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 conştiințe ce nu se contopesc în unitatea unui spirit în devenire (...). În acest sens spiritul unic în devenire, chiar şi sub formă de imagine [fie „imaginea bisericii”, fie „lumea formal polifonică a lui Dante”] îi este organic străină lui Dostoievski. Universul lui Dostoievski este eminamente pluralist” [2, p. 38-39]. În cadrul romanului dostoievskian, „lumile eroilor leagă între ele raporturi evenimențiale [sobîtiinîie], dar aceste raporturi nu pot fi reduse în niciun caz la acelea de teză, antiteză şi 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 ştia să descopere şi să recepteze pluralitatea de planuri şi factura contradictorie în lumea socială obiectivă, ci nu în spirit”, acestea „erau date ca fapte obiective ale epocii, ci nu ale biografiei şi personalității psihice individuale”. Ca orice artist, „Dostoievski era *subiectiv* implicat în această pluralitate de planuri aflate într-un raport de contrarietate, specific timpului său (...), şi în această privință planurile coexistente din viața socială au constituit pentru el etapele vieții şi ale devenirii sale spirituale”. Însă această „bogată experiență personală l-a ajutat doar să pătrundă mai adânc în contradicțiile coexistente şi desfăşurate extensiv între oameni, şi nu între ideile unei singure conştiințe. 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”, cărora însă, precizează Bahtin, „el nu le-a dat o expresie monologică, căci în acest caz Dostoievski ar fi un romantic şi 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 durata, ci intensitatea dramatică maximă a acțiunii concentrate în momente de cotitură radicală în „cronotopul pragului” şi al „clipei lui Maxomed”. Pe scurt, este vorba de cronotopul crizelor şi catastrofelor tragice în existența umană, *cronotop specific romanului dostoievskian* definit de Bahtin prin raporturile dintre termenii *eteromundaneitate (разномирие)*, *eterotemporalitate (raznovremennost')*, *simultaneitate (odnovremennost')* şi *interferența* planurilor-lumilor şi a conştiințelor-orizonturi.



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

Această „particularitate extrem de importantă a viziunii artistice a lui Dostoievski", „a rămas cu desăvârşire neînţeleasă ori a fost subestimată" de exegeţii săi, ceea ce i-a condus, inclusiv pe Enghelgardt, la concluzii false „în legătură cu întrebarea cum se unesc lumile eroilor şi 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 fiinţă opera literară „în plenitudinea ei evenimenţială" [„sobîtii-noi polnote"] şi în care ea continuă să existe şi să se reînnoiască în „timpul mare" prin noile generaţii de cititori.

La specificul cronotopului bahtinian vom reveni mai detaliat în contextul conceptelor bahtiniene de autor şi de cititor, ca doi coparticipanţi principali la „dialogul mare", dar nu înainte de a elucida corelaţia conceptuală dintre termenii cronotopici *plan-lume* şi *ploskost'* care sunt strâns corelaţi cu poziţia cronotopică a „autorului real (prim)" – *exotopia*.

Acest dublet de termeni bilingvi *plan* şi *ploscost'*, ca şi alte dublete similare (*obiect/predmet; fenomen/iavlenie; ekzistenţia/suşcestvovanie, ekcpressia/vîrajenie* ş.a.), care fiind sinonime în unele contexte, induc în eroare tălmăcitorii şi cititorii în alte contexte, în care Bahtin le atribuie un conţinut conceptual diferit, recurgând la metafore „metaştiinţifice", adică la „jocul liber cu semnificaţiile cuvintelor", la mutaţiile metaforice ale sensurilor conceptuale. În limba noastră nu avem un dublet similar care să exprime o semnificaţie comună (suprafaţă plată, nivelată) şi totodată o diferenţă conceptuală ireductibilă la aceeaşi semnificaţie lexicografică, de aici ispita de a traduce dubletul prin acelaşi cuvânt „plan", neglijându-se particularităţi cronotopice specifice construcţiei 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" şi de a ne fi atenţionat asupra importanţei principiale a acestui fapt. Iată două exemple grăitoare pentru această importanţă. „Aşadar lumea lui [Dostoievski] rezidă în coexistenţa şi interacţiunea artistic organizată a unor elemente spirituale variate, şi nicidecum în etapele devenirii unui spirit. De aceea, în construcţia însăşi a romanului, lumile eroilor, planurile romanului, în pofida accentului lor ierarhic diferit stau alături în sfera [ploscost'] coexistenţei (ca şi lumea lui Dante) şi a interacţiunii (care nu există în polifonia formală a lumii lui Dante) şi nu se succed ca etape ale devenirii". Aici însuşi contextul sugerează imposibilitatea traducerii termenului *ploscost'* prin *plan* (suprafaţă plată), pentru că urmează: „universul lui Dostoievski este în felul său finit şi 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 şi simplu alături, ci se intersectează şi interacţionează la fel cu liniile paralele în „geometria neeuclediană" a suprafeţelor curbe, faţă de care Dostoievski manifestase un interes constatat de Bahtin în carnetele scriitorului. Opoziţia dintre suprafaţa plană şi suprafaţa curbă, sferică a „mişcării pe orbită", în care începutul şi sfârşitul se întâlnesc formând un întreg bipolar, este frecvent operabilă la Bahtin. De exemplu, în comparaţia contrastivă dintre structură bidimensională a propoziţiei,



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

ca unitate a sistemului lingvistic al „limbii-ergon” (E. Coşeriu), şi structura tridimensională a enunțului, ca verigă (cerc) în lanțul comunicării dialogice; în comparația dintre mişcarea liniară directă a cuvântului-imagine poetică către obiect, pe de o parte, şi traiectoria curbă a „cuvântului-rază” (metaforă ce ne sugerează analogia cu ideea demonstrării experimentale a unei teze fundamentale a teoriei relativității propusă de însuşi fondatorul ei) în conceperea şi reprezentarea obiectului în proza artistică de gen romanesc, 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 şi mai larg al punctului de vedere al autorului în raport cu punctele de vedere ale eroilor (să ne amintim că şi „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 orăşelului provincial, al conacului moşieresc ş.a.): „Punctul de vedere al autorului [romanului monologic] nu se poate întâlni cu punctul de vedere al eroului pe aceeaşi platformă [ploskost’], la acelaşi 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 şi „sferă a sensurilor” mult mai largă decât cea a „conştiinței-orizont” a fiecărui erou în parte, şi a eroilor principali în ansamblu. Ambele aceste conținuturi conceptuale Bahtin le cuprinde într-o expresie terminologică sinonimică cumulativă: „smîslovaia ploskost’” „dialoghiceskaia ploskost′”, după cum şi expresiile „smîslovîie otnoşenia”, „mejlicinostnîie otnoşenia” şi „dialoghiceskie otnoşenia” sunt utilizate ca sinonime. Într-o notă din manuscrisul *Problema textului*, întitulată*: Sferele de sensuri diferite în care se află vorbele personajelor şi 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 (şi într-un anumit sens creată de el). El rostuieşte (osmîslivaet) această lume în întregul ei de pe poziții mai înalte şi *calitativ* diferite. (...) Sunt esențialmente diferite contextele dialogice ale vorbirii personajelor şi cele ale autorului. Personajele participă la dialogurile reprezentate înlăuntrul operei şi nu participă direct la dialogul ideologic *real* al contemporaneității, adică la comunicarea verbală reală la care participă «autorul real» şi «cititorul real» şi 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» şi poziția lui «este determinată de situația lui reală în contemporaneitate».

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



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

Cu părere de rău, aceste două găselnițe fericite ale traducerii termenului ploscost' poartă un caracter contextual îngust şi nu au fost promovate consecvent ca să fixeze în aceste două versiuni („platformă-nivel" şi „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) şi, întemeindu-se, pe lucruri nevăzute şi neînțelese de erou, situate în afara conştiinței lui, nu poate întâlni nicicând cuvântul acestuia în acelaşi plan dialogal [„v dialoghiceskoi ploskosti"] [2, p. 100].

Aici traducerea neadecvată este şi 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 urmăreşte să facă, prin contrast, mai evidentă „noua poziție a autorului față de erou" în romanul dostoievskian. Dacă în polemicile cu V. Ivanov, L. Grossman şi A. Lunaceaski care îl identificau cu tragedia şi cu drama misterelor, iar dialogul romanesc, cu dialogul dramatic, Bahtin demonstra că însăşi acțiunea dramatică (ca şi 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 şi trei morți, „aici nu există nici urmă de polifonie şi 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 acelaşi plan. O asemenea întâlnire „în acelaşi plan" nu se poate produce nici într-o construcție polifonică a acțiunii, în care exotopia autorului şi 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 cunoaşterii, toți ceilalți nefiind decât obiecte ale cunoaşterii sale" [2, p. 101]. După cum am văzut, subiectul-personalitate are nu numai o lume înconjurătoare (ocrujenie), ci şi un orizont (krugozor) propriu în ea, în care existența devine conştientă de sine, de sensurile personalizate ale existenței sale individuale prin comunicarea dialogică dintre subiecți cu propriile lor conştiințe-orizonturi. Într-un orizont al unui subiect (autorul) se găseşte doar imaginea obiectuală a altui subiect (personajul), ci nu şi orizontul conştiinței lui de sine cu sfera ei de sensuri personale, care nu-şi 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 şi destine diferite, nici între existența şi conştiința fiecărui personaj în parte (cucoana



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

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 şi liniile paralele în „geometria euclidiană". Trei vieți umane care duc o ființare naturală ca şi copacul-personaj simbolic al naturaleții universale a ființei. Ce-i drept, spre deosebire de copac cele trei personaje sunt într-un fel ființe conştiente, dar ele reprezintă „conştiințe empirice" care comunică între ele doar din necesități pur pragmatice, fără să atingă nivelul conştientizării sensurilor existenței lor specific umane. Toată sfera sensurilor ce-şi găsesc expresia în povestire este concentrată într-un singur orizont atotcuprinzător al autorului – singurul „subiect înzestrat cu darul cunoaşterii" şi cu o „conştiință în general" (*Bewusstsein überhaupt* e o noțiune kantiană pe care însă Bahtin o utilizează în reinterpretarea existențialistă a lui Jaspers), iar personajele nu sunt decât obiecte ale cunoaşterii de către autor a rosturilor (mai exact a lipsei lor) ale existenței lor. În Trei morți şi-a găsit o expresie clasică (prin claritatea şi concizia unei parabole) una din obârşiile monologismului tolstoian – filosofia naturalismului poetic sentimentalist în tradiția lui J.-J. Rousseau.

Însă demonstrarea deosebirii dintre „polifonia formală" şi „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 închişi în sine şi nu rămân surzi unii față de ceilalți"; „drumurile lor se încrucişează şi se împletesc în fel şi chip"; „eroii angajează dialoguri între ei (inclusiv pe problemele filosofice ale timpului)"; „ei posedă orizonturi proprii evoluate, 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 şi romanul polifonic de care Tolstoi a ajuns cel mai „aproape" dintre contemporanii ruşi şi europeni ai lui Dostoievski, graniță peste care a trecut totuşi, relevă Bahtin, doar romanul dostoievskian cu toate reziduurile lui monologice? Credem că răspunsul lui Bahtin se găseşte 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 şi Nehliudov] nu ajung în acelaşi plan [*ploskost'*, adică pe «platforma-sferă a sensurilor», numai această traducere a lui S. Recevski este aici adecvată] cu cuvântul şi adevărul autorului, care nu leagă raporturi de dialog cu niciunul din ei. Toți eroii împreună cu orizonturile, căutările lor, sunt înscrişi în *întregul monologic şi monolitic* al romanului complinitoriu [zaverşaiuşcii], care nu realizează nicicând la Tolstoi «marele dialog» caracteristic lui Dostoievski. Toate legăturile şi toate elementele finale [*zaverşaiuşcie*] ale acestui întreg se află în zona redundanței autorului, principial inaccesibilă conştiinței eroilor" [2, p. 102].

Poziția monologică a lui Tolstoi nu constă în exotopia şi 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 şi ea în orizontul unui singur subiect al cunoaşterii. De aceea şi romanul monologic tolstoian, în pofida reprezentării realiste



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

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

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

Confuzia dintre termenii *plan* şi *ploskost'* se agravează şi 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 şi religioase, pe de o parte, şi planul-platformă a viziunii artistice obiective a scriitorului: „În general, după planul artistic (po hudojestvennomu zamîslu) al lui Dostoievski (...) împăcarea şi contopirea vocilor, chiar şi în limitele unei singure conştiințe, 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 şi „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 reuşit prin „idee", „intenție", „proiect", „concepție". Or, Bahtin relevă nu o dată faptul că între concepție şi 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



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

să pună „pe piedestal omul viitorului”). Aceste cazuri pot fi interpretate fie ca eşecuri de creaţie, fie ca dovadă a victoriei „realismului în sens superior” care îi impune artistului o selecţie necruţătoare a materialului obiectiv, dictată de logica artistică obiectivă a formei conţinutale 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 *zamîsel* se încadrează în ansamblul de termeni activi: *mîsl', vîmîsel, smîsl, osmîslenie, dvusmîslennîi* care gravitează pe orbita sinonimiei conceptuale *smîslovîie (mejlicinostnîie) – dialoghiceskie otnoşenia* în opoziţie cu *odnosmîslennîie – monologiceskie отношения.*

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

Pozitivismul acestei concepţii generale despre forma artistică nu este numaidecât o poziţie filosofică conştientă, ci se manifestă mai des ca o orientare pragmatic empiristă către fixarea şi clasificarea subiectivist-arbitrară a faptului dat ca un lucru fizic perceptibil nemijlocit prin simţuri. Într-o notă intitulată *Datul şi creatul (Данное и созданное)* Bahtin relevă semnificaţia epistemologică-metodologică a acestor două noţiuni: „Este mult mai lesne să studiezi în opera creată ceea ce *este deja dat* (de exemplu limba şi elementele generale ale viziunii lumii, fenomenele realităţii reflectate) decât ceea ce a fost creat în ea. Adeseori analiza ştiinţifică 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 şi concepţia lui. Şi iată că poetul cu ajutorul unor mijloace date reprezintă în lumina concepţiei date un obiect dat. În realitate totul devine în procesul creaţiei, însuşi poetul şi concepţia sa, şi mijloacele de expresie (...).

Enunţul nu este niciodată numai o reflectare sau exprimare a ceva deja existent ca dat, gata făcut. Orice enunţ creează ceva încă inexistent, absolut nou şi 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, însuşi subiectul vorbitor, concepţia lui despre lume ş.a.). Totodată orice este deja dat se transformă în actul creaţiei” [5, p. 330-331].



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

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 multiseculară a creării unui nou conținut într-o nouă formă conținutală a viziunii şi reprezentării artistice a lumii. Operele marilor creatori nu pot fi înțelese şi 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 şi realizarea formei noi", dar odată creată „ea nu moare niciodată şi nu se depreciază odată cu epoca ce le-a creat.

Atât epoca împreună cu contradicțiile ei concrete, cât şi personalitatea biologică şi socială a lui Dostoievski împreună cu epilepsia şi cu dedublarea ei dialogică au devenit demult de domeniul trecutului, dar noul principiu structural păstrează şi va păstra însemnătatea sa artistică şi 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, şi 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" şi *ploskost'*-„platformă-sferă a sensurilor". În capitolul *Observații finale* (1973) adăugat la manuscrisul *Formele timpului şi ale cronotopului în roman* (1937-1938) Bahtin, revenind la „o problemă importantă a frontierelor analizei cronotopice", face o delimitare tranşantă dintre lumea artistică (creată prin imaginile formelor cronotopice ale fenomenelor (să ne amintim de cronotopismul „imaginii" şi al limbajului ca „tezaur milenar de imagini") şi „sfera sensurilor" care „nu se supun determinărilor temporale şi spațiale, nu numai în ştiințele naturii, ci şi în creația artistică „sensurile artistice nu se supun determinărilor cronotopice" [3, p. 489]. Totodată este relevată interdependența, legătura indisolubilă dintre sfera fenomenelor reprezentate şi sfera sensurilor, pentru că orice fenomen al cunoaşterii „este, într-un fel *interpretat (osmîslivaem)* de noi, adică este inclus nu numai în sfera existenței (suşcestvovanie) ei, ci şi în sfera semantică [smîslovaia, a sensurilor]. Această interpretare include în sine şi 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 şi ale caracterului şi 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 şi s-o vedem (hieroglifă, formulă matematică, expresie verbală, desen ş.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 cunoaşterii pur filosofice a dialogicității ființei) cu aspectul epistemologic-



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)

metodologic al cunoaşterii ştiinţifice obiectuale în general, al ştiinţei literaturii în special, în care cronotopismul imaginii artistice se îmbină cu acronotipismul sensului, care transcende conţinutul formelor cronotopice ale universului artistic al marilor opere, le transferă, din limitele „timpului mic" al contemporaneităţii în sens îngust în „timpul mare" al transistoricităţii existenţei lor. Este problema traducerii categoriilor ontologice metaştiinţifice ale „filosofiei pure" *dialogicitate* şi *monologicitate* în limbajul noţiunilor 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, *fiinţă (бытие)* şi a conceptului antropologic-culturologic *existenţă* printr-un singur acest din urmă termen. Este o problemă terminologică care, ca şi în cazul *dialogicităţii*, nu poate fi pusă exclusiv pe răspunderea traducătorilor. Delimitarea conceptuală a acestor doi termeni ontologici *fiinţă* şi *existenţă*, care a fost făcută în filosofia europeană („burgheză") interbelică şi încetăţenită în limbajul filosofic românesc abia în anii 1990, încă nu şi-a găsit reflectarea cuvenită în dicţionarele limbii române şi în cele de termeni literari.

La noi aspecte ale corelaţiei conceptuale dintre *dialogicitate* şi noţiunile literare care definesc „cronotopul specific bahtinian" al romanului polifonic vom reveni în contextul problematic al conceptelor bahtiniene *autor* şi *cititor* ca doi participanţi la „dialogul mare", real.

## Referinţe bibliografice

1. *Philologia*, 2016, nr. 1-2.

2. Bahtin, M. *Problemele poeticii lui Dostoievski.* În româneşte de S. Recevski. Bucureşti: Univers, 1982.

3. Bahtin, M. *Problemele de literatură şi estetică.* Traducere de Nicolae Iliescu. Bucureşti: Univers, 1982.

4. Tonoiu, V. *Omul dialogal.* Bucureşti: Editura Fundaţiei 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.* Chişinău: Pprofesional Service, 2013.

7. „Întrebarea şi răspunsul nu sunt relaţii logice (categorii): ele nu pot fi închise într-o singură conştiinţă (unică şi închisă în sine); fiecare răspuns generează o nouă întrebare. Întrebarea şi răspunsul presupun o exotopie reciprocă. Dacă răspunsul nu generează din însăşi esenţa sa o nouă întrebare, el rămâne în afara dialogului şi intră într-o cunoaştere sistemică impersonală.

Cel care întreabă şi cel care răspunde au cronotopi diferiţi şi lumi-sfere de sensuri diferite ale lui *eu* şi *altuia.* Întrebarea şi răspunsul din punctul de vedere al conştiinţei terţului şi al lumii, «neutre», în care totul este identic şi *interşanjabil,* suferă o depersonalizare fatală". În: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества.* Москва: Искусство, 1979.

8. *Delimitări şi precizări terminologice* (3). În: *Philologia*, 2016, nr. 5-6.



BDD-A26037 © 2017 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:29 UTC)