

SERGIU COGUT  
Institutul de Filologie  
(Chişinău)

**POLIFONIA ROMANULUI ÎN EXEGEZA  
BAHTINIANĂ**

**Abstract**

This article concerns the polyphonical novel as it was understood and explained by Mikhail Bakhtin in his work, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. He stated that each character in Dostoevsky's work represents a voice that speaks for an individual self, distinct from others. This idea of polyphony is related to the concepts of unfinalizability and self-and-others, since it is the unfinalizability of individuals that creates true polyphony. His concept of novelistic polyphony is based on the musical polyphony. Bakhtin also emphasized that, unlike other novelists, Dostoevsky does not appear to aim for a 'single vision', going beyond simply describing situations from various angles. This outstanding writer engendered fully dramatic novels of ideas, one of the most famous being *The Brothers Karamazov*. At the same time, the author of the article mentions some of the approaches to the novelistic polyphony that can be found in the works of such contemporary literary theorists as the scholars Terry Eagleton, Nicolae Manolescu as well as in *The Art of the Novel* published by a remarkable writer, Milan Kundera.

Conceptul de **polifonie** a fost aplicat studiului romanului de către Mihail Bahtin în monografia despre poetica lui Dostoievski, întrucât el accentua faptul că anume acesta este marele merit al genialului prozator: de a fi creat noul tip de roman pe care savantul rus a hotărât să îl numească polifonic, împrumutând termenul dat din muzicologie.

În altă parte am abordat problema carnavalescului care este, de asemenea, definitorie pentru perspectiva bahtiniană de a cerceta romanul, reliefând îndeosebi rolul dialogului socratic și al satirei menippee ca surse datorită cărora a apărut romanul în Antichitate. Pe parcursul evoluției acestuia, Bahtin a evidențiat rolul unor asemenea maeștri ca Rabelais și Dostoievski în ilustrarea, prin intermediul capodoperelor pe care le-au creat, influenței covârșitoare pe care a exercitat-o tradiția carnavalescă asupra dezvoltării romanului. Dar, în cazul lui Dostoievski, carnavalescul este strâns legat de polifonia romanelor acestuia, de aceea și remarcă cercetătorul V. Tonoiu că anume carnavalizarea „dusă de Dostoievski până la adevărata polifonie face posibil contactul familiar între oameni care în viața normală nu s-ar putea întâlni ca parteneri egali” [1, p. 120].

În ceea ce privește esența polifoniei ca trăsătură definitorie a creației dostoievskiene, Mihail Bahtin chiar la începutul monografiei sale consacrate poeziei acestuia remarcă următoarele: „În operele lui evoluează o multitudine de caractere și destine, trăind în același univers obiectiv și trecute prin filtrul aceleiași conștiințe scriitoricești; nu, întru închegarea unitară a unui eveniment, se îmbină aici, fără a se contopi, *o pluralitate de conștiințe egale în drepturi, cu universurile lor*. Prin însăși concepția artistică a scriitorului, principalii eroi dostoievskieni sunt *nu numai obiecte ale cuvântului său, dar și subiecte purtătoare ale propriului lor cuvânt cu semnificație directă*. (...) Conștiința eroului este dată ca una străină, aparținând altcuiva, fără însă a se obiectualiza, fără a se închide, fără a deveni un simplu obiect al conștiinței autorului. În acest sens, imaginea eroului dostoievskian se deosebește de obișnuita imagine obiectivată a eroului din romanul tradițional” [2, p. 9]. Această tratare a eroului său de către marele prozator îi permite lui Bahtin să susțină că anume Dostoievski este creatorul romanului polifonic, un tip de roman inedit. Astfel, „opera sa nu se încadrează în niciuna din formele existente și nu se supune niciuneia din schemele stabilite de istoria literaturii, pe care ne-am deprins să le aplicăm fenomenelor caracteristice pentru romanul european. În scrierile sale apare un erou cu glasul construit întocmai ca și glasul autorului însuși din romanul de tip obișnuit. Afirmările eroului cu privire la persoana lui și la universul înconjurător cântăresc tot atât de greu, pe cât cântăresc îndeobște afirmațiile autorului. Cuvântul său nu se subordonează imaginii obiectivate a eroului spre a deveni unul din elementele ce-l caracterizează și nici nu servește drept megafon pentru glasul autorului. El se bucură de o autonomie cu totul neobișnuită în structura operei, părând că răsună *alături* de cuvântul autorului și se împletește într-un fel nemaîntâlnit cu aceasta și cu vocile celorlalți eroi, de egală intensitate cu el” [Ibidem, p. 9-10].

După cum s-a menționat anterior, termenul „polifonie” a fost preluat din teoria muzicii. Iată de ce abordând problema romanului polifonic într-o *Discuție despre arta compoziției*, cunoscutul prozator contemporan Milan Kundera, bun cunoscător al artei muzicale, e de părerea că „nu este atât de inutilă comparația romanului cu muzica. Într-adevăr, unul din principiile fundamentale ale marilor polifoniști era *egalitatea vocilor*: niciuna din voci nu trebuie să domine, niciuna nu trebuie să servească drept simplu acompaniament” [3, p. 96]. Pentru el, o marcă a polifoniei, atât în muzică, cât și în literatură, este simultaneitatea. Iată de ce lipsa ei caracterizează opusul polifoniei românești care este compoziția *uniliniară*. În această ordine de idei, el remarcă efortul romanului de a deschide breșe în narațiunea continuă a unei istorii. Ca exemplu clasic de uniliniaritate în roman el aduce capodopera lui Cervantes despre Don Quijote, remarcând că deși „în timp ce călătorește Don Quijote întâlnește alte personaje care-și povestesc propria lor istorie. În primul volum sunt patru”, altfel zis „breșe care permit ieșirea din trama liniară a romanului” [Ibidem, p. 94-95], totuși nu este vorba de polifonie, întrucât romanul nu satisface condiția simultaneității. Preluând termenul datorat lui Șklovski, marele scriitor afirmă că în acest caz „e vorba de nuvele «încastrate» în structura romanului” [Ibidem, p. 95]. Iar ca exemplu de roman polifonic conturat în secolul al XIX-lea, M. Kundera menționează romanul aceluiași Dostoievski *Demonii*, în care depistăm că „trei linii

evoluează simultan și, la nevoie, ar fi putut forma trei romane independente: 1. romanul *ironic* al iubirii dintre bătrâna Stavroghin și Stepan Verhovenski; 2. romanul *romantic* al lui Stavroghin și al relațiilor lui amoroase; 3. romanul *politic* al unui grup revoluționar. Dat fiind faptul că toate personajele se cunosc între ele, o tehnică fină de afabulare a putut lega cu ușurință aceste trei linii într-un singur ansamblu indivizibil” [Ibidem, p. 95].

În scrierile prozatorului rus apare un erou cu glasul construit întocmai ca și glasul autorului însuși din romanul de tip obișnuit. Afirmățiile eroului cu privire la persoana lui și la universul înconjurător cântăresc tot atât de greu, pe cât cântăresc îndeobște afirmațiile autorului. Cuvântul său nu se subordonează imaginii obiectivate a eroului spre a deveni unul din elementele ce-l caracterizează și nici nu servește drept megafon pentru glasul autorului. El se bucură de o autonomie cu totul neobișnuită în structura operei, părând că răsună *alături* de cuvântul autorului și se împletește într-un fel nemaîntâlnit cu acesta și cu vocile celorlalți eroi, de egală intensitate cu el” [2, p. 8-10].

Ele sunt în corelație strânsă cu unele fragmente din capitolul intitulat *Ideea la Dostoievski*, în care Bahtin vorbește de eroii celebri ai marelui scriitor ca fiind oameni ai ideii, de aceea el susține că „eroilor principali ai lui Dostoievski le este dat «să cugete la cele mai presus de fire și să râvnească la ele», fiecare dintre ei «are probleme mari, cărora nu le-a găsit încă dezlegarea», pe toți îi interesează în primul rând «să găsească soluția». În această soluționare a ideii rezidă toată viața lor adevărată și propria lor nonfinitate. Dacă ni-i închipuim în gând fără ideea care îi stăpânește, le distrugem cu desăvârșire chipul. Cu alte cuvinte, imaginea eroului este indestructibil legată de imaginea ideii și nu poate fi separată de ea. Noi *vedem* eroul în idee și prin ea, iar ideea o *vedem* în erou și prin el” [2, p. 120]. În acest context, el afirmă că procesul creării imaginii ideii la Dostoievski se explică prin „profunzimea cu care a înțeles natura dialogală a gândirii umane, natura dialogală a ideii. Dostoievski a știut să descopere, să vadă și să înfățișeze adevărata sferă în care se desfășoară viața ei”.

În acest context, merită menționate și următoarele afirmații ale lui Bahtin: „Descoperirea artistică a naturii dialogice a ideii, a conștiinței și a oricărei vieți umane luminate de conștiință (deci, ținând și ea, cât de cât, de idee) a făcut din el un mare artist al ideii” [Ibidem, p. 122]. Referindu-se nemijlocit la viața și natura ideii, savantul rus afirmă că ea „nu poate exista în conștiința individuală *izolată*; rămânând ostracizată acolo, ea degenerază și moare. Ideea prinde viață, adică se formează și se dezvoltă, își găsește și își înnoiește expresia verbală, generează idei noi numai din momentul în care leagă raporturi dialogale temeinice cu alte idei, aparținând *altor* indivizi. Gândul omului devine gând autentic, devine idee numai când vine în contact viu cu gândul altcuiva, întrupat în vocea altcuiva, adică în conștiința altcuiva exprimată prin cuvânt” [Ibidem, p. 121].

Aceasta îi permite să conchidă că Dostoievski „făurea de fapt imaginile vii ale ideilor pe care le descoperea, le surprindea sau le intuia uneori în *realitatea concretă*” [Ibidem, p. 124]. Iar această originală viziune asupra ideii se datora facultății geniale a lui Dostoievski „de a auzi dialogul epocii sale ori, mai exact, de a auzi epoca sa ca pe un dialog major, de a desluși în ea nu numai diferite glasuri, ci mai cu seamă *raporturile*

*dialogale* dintre ele, *interacțiunea lor* dialogală. Auzea și glasurile puternice, consacrate, predominante ale epocii, adică ideile ei predominante, diriguitoare (oficiale și neoficiale), dar și glasurile încă firave, idei care încă nu s-au conturat pe deplin, idei ce mocnesc în spuză și pe care nu le-a auzit nimeni în afară de el, precum și idei ce de-abia prind a încolți, embrionii unor viitoare concepții despre lume și viață” [Ibidem, p. 124]. În continuare, Bahtin remarcă faptul că pe lângă capacitatea excepțională a lui Dostoievski de a surprinde vocile-idei ale viitorului, „încercând să le ghicească, ca să mă exprim astfel, după locul ce le era rezervat în dialogul prezentului, la fel cum poți ghici o replică viitoare, încă nerostită, a unui dialog în plină desfășurare” [Ibidem, p. 125], lui îi reușea să deslușească în dialogul prezentului și rezonanțele vocilor-idei atât din trecutul imediat, cât și dintr-un trecut depărtat.

Pentru a înțelege adecvat polifonia, trebuie elucidat conceptul bahtinian de „voce”. Această conexiune dintre idee și voce este exprimată la Bahtin chiar și grafic. În această privință, conform opiniei noastre, se dovedește a fi ilustrativ următorul fragment, în care teoreticianul afirmă că Dostoievski continua „în linie punctată aceste idei fără legătură până la punctul intersecției lor dialogale. În felul acesta presimțea viitoarele întâlniri dialogale între idei în prezent complet disparate. Prevedea noile combinații de idei, apariția noilor voci-idei și modificările survenite în distribuția tuturor vocilor-idei în cadrul dialogului universal. De aceea acest dialog rusesc și universal care răsună în operele lui Dostoievski, cu voci-idei care trăiesc de pe acum și altele abia pe cale de a se naște, nefinite și grele de noi posibilități, atrage și astăzi în jocul său superior și tragic mintea și glasul cititorilor săi” [2, p. 126].

În acest context, merită remarcată precizarea că în viziunea lui Bahtin, „idee” nu exprimă ceea ce se înțelege în mod curent prin acest termen. Așadar, pentru a clarifica specificul pe care-l cunoaște „ideea” în tratarea lui Bahtin, am ales frazele în care el susține că ilustrul prozator „nu gândea în idei, ci în puncte de vedere, în conștiințe, în voci. Încerca să recepteze și să formuleze fiecare idee în așa fel, încât aceasta să devină expresia și rezonanța omului în totalitatea sa, dând astfel glas, într-o formă nederulată, concepției acestuia despre lume, de la alfa la omega. Numai ideea de acest gen, concentrând o întreagă poziție spirituală, intra ca element component în concepția artistică dostoievskiană; ea prezenta pentru marele scriitor o unitate indivizibilă” [Ibidem, p. 129].

Referitor la polifonia lui M. Bahtin, cunoscutul cercetător T. Eagleton menționează în una din cele mai reușite lucrări ce s-a bucurat de un succes răsunător următoarele: „Cuvintele sunt «polifonice», nu încremenite într-o singură semnificație: ele sunt întotdeauna cuvintele unui anumit subiect uman destinate altuia, iar acest context concret le va forma și le va schimba semnificația. Mai mult, cum toate semnele sunt concrete – la fel de concrete precum corpul sau mașina – și cum nu poate exista o conștiință umană în absența lor, teoria lui Bahtin asupra limbajului a pus bazele unei teorii materialiste chiar a conștiinței. Conștiința umană era legătura activă, concretă și semiotică a subiectului cu ceilalți, nu un tărâm ferecat lăuntric, lipsit de aceste relații; conștiința, la fel ca limbajul, era simultan atât «în interiorul», cât și «în afara» subiectului. Limbajul nu era văzut ca «expresie», «reflectare» sau sistem abstract, ci un mijloc material de producție, prin care

corpul material al semnului era transformat, printr-un proces de conflict social și prin dialog, în semnificație” [4, p. 140-141].

Cercetând poetica lui Dostoievski, în capitolul *Eroul și poziția autorului față de erou*, M. Bahtin operează o distincție de o însemnătate incontestabilă între romanul polifonic dostoievskian sau dialogic, pe de o parte, și romanul monologic, pe de alta. Dar intenționând să clarifice esența fiecăreia dintre aceste două categorii de roman, exegetul rus se referă la cartea altui specialist în domeniu, aceasta fiind intitulată *Despre limbajul literaturii beletristice*, al cărui autor este V. V. Vinogradov, pentru a reproduce niște cugetări ce aparțin lui N. G. Cernîșevski și care au fost formulate în prefața la romanul său rămas neterminat, unul dintre titlurile căruia este *Perla creației*. Savantul rus se referă anume la acest autor și la cugetările lui, deoarece, după cum remarcă, „V. Vinogradov, vorbește de concepția extrem de interesantă, aproape *polifonică*, a unui roman neterminat de N. G. Cernîșevski” [2, p. 92]. Dar scriitorul respectiv atunci când distinge și el două categorii de roman, dintre care una încă nu era cunoscută literaturii ruse, utilizează o altă pereche de termeni. Așadar, Cernîșevski menționa că și-a propus să scrie „*un roman riguros obiectiv, care să nu poarte nici cea mai vagă urmă a opiniilor mele, ba chiar mai mult, nici măcar a simpatiilor mele personale. În literatura rusă nu există niciun roman de acest gen. Oneghin, Un erou al timpului nostru sunt piese nemijlocit subiective*” [Ibidem, p. 93]. Shakespeare e considerat acel model ilustru care a cultivat o manieră de a scrie ce l-a inspirat pe Cernîșevski, întrucât genialul creator englez „*zrugăvește oamenii și viața fără a trăda propria sa părere despre problemele ce le rezolvă personajele sale, fiecare după placul său. Othello spune «da», Iago spune «nu», Shakespeare tace, fiindcă nu se simte îndemnat să exprime aprobarea sau dezaprobarea sa pentru «da» sau «nu»*” [Ibidem, p. 93]. Referindu-se la propria sa creație, autorul în cauză remarcă următoarele: „*Căutați cu cine simpatizez și cu cine nu... Nu veți găsi... În Perla creației, fiecare situație poetică este examinată sub toate fațetele ei – căutați cu ce punct de vedere țin sau nu țin. Căutați a vedea cum o părere se transformă în alta, complet diferită de ea*” [Ibidem, p. 93].

Apreciind contribuția și intenția inovatoare ale acestui contemporan al lui Dostoievski, dar în același timp susținând că romanul polifonic veritabil este creația marelui prozator, M. Bahtin afirmă, cu referire la atât cât a reușit să realizeze Cernîșevski, că „nu putem califica această concepție drept una polifonică în sensul deplin al cuvântului. Noua poziție a scriitorului își află aici o definiție prin excelență negativă, având drept caracteristică absența obișnuitei subiectivități a acestuia. Lipsesc indicațiile cu privire la dinamica dialogică a scriitorului, fără de care noua sa poziție este irealizabilă” [Ibidem, p. 96].

În acest context, merită menționat studiul lui N. Manolescu *Povestirea și romanul* în care el abordează problema romanului polifonic. Definind-o ca o pluralitate de voci („Nu mai avem de-a face în roman cu o unică voce, ci cu mai multe”), el susține: „Această polifonie deosebește fundamental romanul de povestire. Aici toți vorbesc și unul singur citește. Aceasta înseamnă și o pluralitate de perspective. Naratorul povestirii nu era doar unic, ci și incontestabil ca autoritate. În roman, creditul naratorului, fie el acela impersonal

de la Tolstoi, e garantat de personaje. Naratorul e chiar mai puțin decât purtătorul lor de cuvânt. Face prezentările și atât. Restul e treaba personajelor” [5, p. 287]. De asemenea, criticul precizează că „Flaubert a numit această abținere a naratorului «obiectivitate», iar Henry James, mai propriu, «dramatizare». Romanul a devenit un gen polifonic și pluralist” [Ibidem, p. 287]. Trebuie să menționăm în primul rând faptul că N. Manolescu confundă în cazul de față naratorul cu autorul, deși în teoria literară contemporană a fost evidențiat faptul că e necesar să distingem între aceste două entități. Mai ales că sunt multe exemple de romane, dintre care asemenea creații polifonice ca *Doctor Faustus* de Th. Mann sau *Recviem pentru nebuni și bestii* de A. Buzura, ce vin să susțină și să illustreze această teză: naratorul Serenus Zeitblom din primul roman menționat nu este nicidecum autorul Thomas Mann sau cel care narează la persoana 1, ziaristul Matei Popa nu este însuși autorul Aug. Buzura în cazul acestui *Recviem pentru nebuni și bestii*. Dar totodată, identificând autorul cu naratorul, criticul român ne sugerează că după ce ne prezintă personajele sale, acesta se retrage. Însă nu este cazul să interpretăm poziția autorului într-un roman polifonic din această perspectivă a „obiectivității” lui Flaubert sau a „dramatizării” lui Henry James. Poziția romancierului este totuși una căreia nu-i lipsește activismul, întrucât autorul și-l manifestă, în cazul polifoniei dostoievskiene, prin arta compoziției. Astfel, prozatorul rus și-a afirmat originalitatea prin capacitatea lui de a confrunța în romanele sale diferite voci care în realitatea obiectivă evitau să comunice, dar și acest concept de „voce” semnifică pentru Mihail Bahtin expresia totală a individualității, a personalității fiecărui erou dostoievskian. În această ordine de idei, M. Bahtin vorbește despre personajele-ideologi din creația lui Dostoievski. Mai mult, e necesar să accentuăm faptul că însuși teoreticianul rus în proiectul său de revizuire a cărții despre Dostoievski se referă la o asemenea pistă de interpretare greșită a tezelor sale despre polifonie și poziția autorului în romanul polifonic, susținând că punctul de vedere expus în monografia despre poetica lui Dostoievski nu afirmă vreo pasivitate a autorului care „doar montează puncte de vedere străine, adevăruri străine, renunțând totalmente la adevărul său” [6, p. 310]. Mihail Bahtin accentuează că în cazul marelui scriitor rus este necesar să vorbim de o activitate a autorului, dar una ce are un caracter specific, dialogic. Astfel, trebuie să distingem între o activitate în raport cu un lucru mort, cu un material mut și alta ce se raportează la o conștiință străină vie și cu drepturi depline. Aceasta e deja o activitate întrebătoare, provocatoare, responsabilă, care poate fi de acord, dar poate fi și una care să riposteze, să contrazică.

Atunci când a fost publicată pentru prima dată monografia despre creația lui Dostoievski, A.V. Lunacearski a scris un articol despre acest studiu în care dezaproba ideea lui M. Bahtin despre romanul polifonic ca gen esențialmente nou, creat de marele prozator rus, susținând că atât în cazul pieselor lui Shakespeare, cât și în cel al romanelor lui Balzac de asemenea se poate vorbi de trăsături prin care acestea își manifestă caracterul polifonic. Dar în ediția a doua a lucrării sale, M. Bahtin, referindu-se la aceste idei din articolul lui Lunacearski, susține că opera dramatică a marelui scriitor englez totuși nu poate fi categorisită ca polifonică. În sprijinul obiecției sale, savantul rus aduce câteva argumente. Unul dintre ele este că „drama prin însăși natura ei n-are nicio contingență cu

adevărată polifonie; drama poate avea multe planuri, dar nu poate avea și *multe lumi*, ea nu admite mai multe sisteme de referință, ci numai unul singur” [2, p. 50]. Celelalte două, la rândul lor, se referă atât la eroii lui Shakespeare, susținând că ei nu sunt ideologi în toată accepția cuvântului, cât și la ideea că polifonia presupune o multitudine de voci plene în limitele unei singure opere, iar în fiecare dintre dramele scriitorului renascentist se poate vorbi de voce pleneră numai în cazul unui singur erou.

Merită accentuată ideea lui Bahtin că într-un roman polifonic, eroii se bucură de independență față de autor, dar ea este una relativă. În cazul romanelor dostoievskiene, teoreticianul rus vorbește de o asemenea independență a eroilor în contextul relevării specificului concepției artistice a celebrului scriitor. Astfel, cercetătorul menționează că aceasta „cere dialogizarea tuturor elementelor construcției literare. De unde și nervozitatea aparentă, totala epuizare sufletească și neliniștea, caracteristice pentru atmosfera romanelor lui Dostoievski, ce ascunde unui ochi superficial finețea artistului care calculează și cântărește cu minuție măsura necesității fiecărui ton, fiecărui accent, fiecărei întorsături neașteptate în cursul unui eveniment, a fiecărui scandal sau a fiecărei excentricități. Numai în lumina acestui obiectiv artistic putem înțelege adevăratele funcții ale unor elemente de compoziție cum sunt, bunăoară, naratorul și tonul său, dialogul exprimat compozițional, particularitățile narațiunii autorului” [Ibidem, p. 91].

În cartea sa consacrată discursului dialogic al lui M. Bahtin, exegetul M. Vasile susține că în tratatul *Discursul (Cuvântul) în roman*, savantul rus reabilitează creația lui Tolstoi din punctul de vedere al polifoniei, renunțând la ideea că Dostoievski e adevăratul creator al romanului polifonic. De aceea i se pare cu atât mai stranie poziția lui M. Bahtin, exprimată în a doua ediție a monografiei despre poetica lui Dostoievski, în care teoreticianul de asemenea susține teza referitoare la marele merit al scriitorului rus de a fi creat romanul polifonic. Atunci când formulează această obiecție la adresa lui M. Bahtin, cum că el s-ar contrazice în privința polifoniei ca reușită literară datorată lui Dostoievski, cercetătorul român consideră că își justifică remarca aducând următorul citat din studiul respectiv: „Astfel discursul la Tolstoi se deosebește printr-o dialogizare interioară netă, atât în obiect, cât și în orizontul cititorului, ale cărui particularități semantice și expresive Tolstoi le simte acut. Aceste două linii ale dialogizării (în majoritatea cazurilor nuanțate polemic) sunt foarte strâns împletite în stilul lui: discursul la Tolstoi, chiar în expresiile sale cele mai „lirice”, și în descrierile cele mai epice consună și distonează (mai mult distonează) cu deferite aspecte ale conștiinței socioverbale plurilingve, care înconjoară obiectul, și în același timp se insinuează polemic în orizontul obiectual și axiologic al cititorului, ținând să lovească și să distrugă fondul apercipitiv al înțelegerii lui active” [7, p. 138]. Dar, de fapt, aceste idei ale lui Bahtin nu se referă la polifonie, ci la imaginea artistică specifică prozei românești, întrucât în același tratat citim, cu referire de asemenea la Tolstoi, dar și la alți prozatori, următoarele: „În drumul spre sensul său și spre expresia sa, discursul trece prin mediul discursurilor și accentelor străine, consună ori e în dezacord cu anumite elemente ale lui, izbutind, în acest proces dialogizat, să-și modeleze chipul și tonul stilistic. Aceasta este *imaginea artistică în proză* și, în special, *imaginea prozei românești*. Intenția directă a discursului, în atmosfera romanului, apare inadmisibil de naivă și, în esență,

imposibilă, fiindcă naivitatea însăși, în condițiile unui roman autentic, capătă inevitabil un caracter polemic intern și, în consecință, este și ea dialogizată (de pildă, la sentimentalști, la Chateaudriand, la Tolstoi)” [7, p. 132]. Iar în cazul creației tolstoiene este vorba de împletirea atitudinii dialogice față de discursul străin, al celuilalt în obiect cu cea față de discursul străin în răspunsul anticipat al ascultătorului (cititorului), pe când polifonia presupune o anumită poziție artistică a autorului față de erou care este una „dialogală realmente realizată și efectuată până la capăt, care afirmă independența, libertatea interioară, lipsa de precizie și de finitate a eroului. Eroul nu este pentru autor un «el» sau un «eu», ci un «tu» cu valoare pleneră, adică «eul» altui individ cu drepturi depline («tu ești»)» [2, p. 88]. Aceasta se explică prin faptul că în viziunea lui Dostoievski – artistul, „adevărată viață a personalității se produce tocmai în punctul acestei neconcordanțe a omului cu el însuși, în punctul trecerii lui peste hotarele a ceea ce este el ca viață materială, care poate fi pândită, definită și prezisă fără voința lui, «în contumacie». Adevărată viață a personalității este accesibilă numai în cazul unei pătrunderi *dialogale*, căreia îi răspunde ea însăși, printr-o dezvăluire liberă și nestingherită” [Ibidem, p. 83].

Merită remarcată și precizarea lui Bahtin că deja în *Oameni sărmani*, Dostoievski a încercat pentru prima oară să arate, încă imperfect și confuz, *acel ceva lăuntric nefinit din om*, pe care Gogol și ceilalți autori ai «poveștilor despre slujbașul sărman» n-au izbutit să-l arate de pe pozițiile lor monologice” [Ibidem, p. 82].

După cum rezultă din această constatare, romanului polifonic dostoievskian ca model ilustrativ de proză dialogică, Bahtin îi contrapune romanele pentru care e caracteristic monologismul, ceea ce presupune că orizontul autorului nu poate să se intersecteze „nicăieri și nu se ciocnește în dialog cu orizonturile-optice ale eroilor, cuvântul său nu simte nicăieri împotrivirea unui eventual cuvânt din partea eroului, care să arunce o lumină diferită, o lumină proprie asupra aceluiași obiect, să-l prezinte prin prisma *adevărului* său. Punctul de vedere al autorului nu se poate întâlni cu punctul de vedere al eroului pe aceeași platformă, la același nivel. Punctul de vedere al eroului (acolo unde autorul îl arată) este întotdeauna obiectual pentru punctul de vedere al autorului” [Ibidem, p. 101].

Drept exemplu remarcabil de astfel de romane pot servi cele scrise de geniu literar al lui L. Tolstoi. Deși, după cum remarcă Bahtin, personajele principale din romanele sale nu rămân surde unele față de altele, „drumurile lor se încrucișează și se împletesc în fel și chip. Eroii se cunosc între ei, fac schimb de «adevăruri», discută în contradictoriu ori cad de acord, angajează dialoguri între ei (inclusiv pe problemele filozofice ale timpului). Eroi de talia lui Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov, Levin și Nehliudov posedă orizonturi proprii, evaluate, uneori aproape coincidente cu orizontul autorului (adică uneori autorul pare să privească lumea cu ochii lor), câteodată glasurile lor răsună *aproape* la unison cu glasul autorului, (...) niciunul din ei nu ajunge vreodată în același plan cu cuvântul și cu adevărul autorului, care nu leagă raporturi de dialog cu niciunul din ei. Toți eroii împreună cu orizonturile, cu adevărurile, căutările și disputele lor, sunt înscrși în *întregul monologic și monolitic* al romanului, complinitoriu pentru ei, care nu realizează nicicând la Tolstoi «marele dialog» caracteristic lui Dostoievski” [2, p. 102].

Iar în alt context, dar tot cu referire la această antiteză dintre Dostoievski și Tolstoi, Bahtin menționează următoarele: „procesul de creație la Dostoievski, reflectat



în ciornele sale, se deosebește în mod izbitor de procesul de creație al altor scriitori (de pildă al lui L. Tolstoi). Dostoievski nu dăltuiește chipuri umane obiectivate, nu caută un limbaj obiectual pentru *personajele* sale (caracteristice și tipice), iar pentru autor cuvinte de încheiere expresive, concrete; el caută în primul rând cuvinte *pentru erou*, pline de miez și independente parcă de autor, care să-i exprime nu caracterul (sau tipicul) și nici poziția în împrejurările de viață date, ci ultima sa poziție de sens (ideologică) în lume, punctul său de vedere asupra acesteia; iar *pentru autor și ca autor*, Dostoievski caută cuvinte și situații în planul subiectului, prin care să provoace, să zădărească, să iscodească, să dialogheze” [Ibidem, p. 58].

Merită accentuat faptul că un roman polifonic presupune o atitudine a autorului față de erou care prin specificitatea ei asigură originalitatea artei dostoievskiene, întrucât el este pe drept cuvânt considerat creatorul acestui tip de roman. Propunem un exemplu pe care îl considerăm elocvent pentru poziția autorului față de erou, față de discursul acestuia, care caracterizează creația marelui prozator. Astfel, în capitolul din Frații Karamazov intitulat *Sposedania în versuri a unei inimi arzătoare*, Dmitri, își expune propria sa filozofie despre om: „Eu, frățioare, eu sunt viermele acesta, și poezia parcă-i scrisă anume pentru mine! Noi, toți Karamazovii, suntem la fel, și în sufletul tău, îngere, viermele trăiește și e sortit să dezlănțuie adevărate furtuni! Furtuni, îți spun, fiindcă desfătarea se dezlănțuie ca o furtună, mai aprigă chiar decât o furtună! Frumosul este ceva cumplit, înfiorător! ...Crede-mă că pentru cei mai mulți oameni frumosul este însăși Sodoma! Poți tu să dezlegi taina asta? Și te cutremuri când te gândești că frumosul nu este numai ceva care te înspăimântă, dar în același timp și o taină nepătrunsă. Aici se dă lupta dintre diavol și Dumnezeu, iar câmpul de bătălie este însuși sufletul omului” [8, p. 166-167]. În legătură cu această atitudine a scriitorului față de personajul său, cercetătorul A. Kovács menționează că, deși fragmentul respectiv este „un punct esențial pentru desfășurarea viziunii lui Dostoievski asupra vieții”, „este necesar să examinăm problema validării de către autor a ideilor de aici. Punctul de vedere exprimat de Dmitri nu coincide decât parțial cu punctul de vedere al romancierului. Divergența principală rezidă în aceea că eroul deplânge obligativitatea pentru om de a cunoaște binele sau răul din experiența sa proprie, pe când autorul consideră această experiență, care cere atitudine activă și jertfe, o cale sigură spre fericire și cunoaștere. Dmitri se află abia la începutul încercărilor și de aceea nu poate să facă distincție între bine și rău” [9, p. 118].

Accentuând specificul fiecărui tip de roman, M. Bahtin menționa: „Dinamismul complinitoriu al unui autor de romane monologice se manifestă mai cu seamă prin aceea că aruncă o umbră obiectuală asupra oricărui punct de vedere pe care el nu-l împărtășește, supunându-l, într-o anume măsură, procesului reificării. Spre deosebire de acesta, la Dostoievski dinamismul scriitoricesc se manifestă în tendința de a duce fiecare din punctele de vedere în conflict până la punctul culminant al forței și al profunzimii, până la ultima limită a puterii de convingere” [2, p. 97].

Referindu-se la problema monologismului în proiectul de revizuire a cărții despre Dostoievski publicat în antologia *Estetica creației verbale*, cercetătorul menționa: „În cazul unei abordări monologice (în stare absolută sau pură), *altul* rămâne în întregime

numai *obiect* al cunoștinței, nu o altă conștiință. De la el nu aștepti un astfel de răspuns care ar putea schimba totul în lumea conștiinței mele. Monologul e definitiv și surd la un răspuns străin, nu îl așteaptă și nu-i recunoaște forța *decisivă*. (...) Monologul pretinde a fi *ultimul cuvânt*” [6, p. 318].

Drept exponent al unei noi etape în evoluția polifoniei romanului M. Kundera îl consideră pe remarcabilul scriitor din secolul trecut Herman Broch, menționând că integrarea „genurilor neromanești în polifonia romanului reprezintă inovația revoluționară a lui Broch” [3, p. 96].

În concluzie, merită să accentuăm faptul că ideile lui Mihail Bahtin despre romanul polifonic, cele care se referă la cuvântul bivoc sau cuvântul interior dialogat, alcătuind împreună cu cele referitoare la cuvântul bivoc sau cuvântul interior dialogat o viziune organică asupra prozei românești, au contribuit substanțial la aprofundarea cercetării care se axează nemijlocit pe această problematică literară. Se poate afirma că geniul artistic dostoievskian și-a găsit, deși relativ târziu, teoreticianul și criticul care să elaboreze și să aplice aparatul conceptual adecvat specificului romanelor lui. Referindu-se la rolul incontestabil al creației acestui titan al romanului pentru literatura universală, scriitorul Ion Fercu afirmă în unul din articolele sale că „universul dostoievskian ocupă în mijlocul acestui Babilon fascinant al scriitorilor poziția unui coridor dintr-un hotel. Firesc, opțiunile estetice, morale, politice, religioase ale acestora sunt diverse. Lucrând fiecare în camere diferite, toți utilizează însă, în cele din urmă, «coridorul» dostoievskian, pentru că nu pot evita să treacă prin el...” [10]. Dar după cum creația marelui scriitor rus a influențat profund arta romanescă, a cărei exponenți au fost prozatori de renume ai literaturii ultimelor două secole, tot așa și teoria lui M. Bahtin s-a afirmat ca una într-adevăr rezistentă în timp, întrucât a deschis noi orizonturi de investigație care continuă să fie valorificate până în prezent.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Vasile Tonoiu. *Omul dialogal: Un concept-răspântie*. – București: Editura Fundației Culturale Române, 1995, 372 p.
2. Mihail Bahtin. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. – București: Univers, 1970, 381 p.
3. Milan Kundera. *Arta romanului*. – București: Humanitas, 2008, 203 p.
4. Terry Eagleton. *Teoria literară. O introducere*. – Iași: Polirom, 2008, 308 p.
5. Nicolae Manolescu. *Andersen cel crud și alte teme*. – București: Corint, 2006, 398 p.
6. Mihail Bahtin. *Estetica slovesnogo tvorcestva*. – Moskva: Iskusstvo, 1979, 424 p.
7. Mihail Bahtin. *Probleme de literatură și estetică*. – București: Univers, 1982, 598 p.
8. Feodor Dostoievski. *Frații Karamazov*. – București: Leda, 2007, 1096 p.
9. Albert Kovacs. *Poetica lui Dostoievski*. – București: Est-Vest-Leda, 2007, 372 p.
10. <http://www.ateneu.info/2010/02/marin-preda-si-%E2%80%99Ecoridorul-%E2%80%9D-dostoievskian/>