

# VIZUAL ȘI AUDITIV LA DOSTOIEVSKI ȘI TOLSTOI

Ionuț Anastasiu\*

ionutanastasiu@yahoo.com

**Abstract:** *The paper starts with the finding that the literary and philosophical criticism considered that the monologue universe created by Tolstoy is fundamentally different from Dostoevsky's polyphonic novel. But the dualism plasticity-musicality is inaccurate: Tolstoy's universe is surrounded by the music of nature and Dostoevsky's spirit is essentially visual. His artistic conception is expressed by plastic representations, primarily by images and secondary by ideas. Eye and not ear is the central organ, is an expression of how the human being learns of the world and his own. Dostoevsky's art seems mysterious because it uses the resources of images, often charming, and extremely fearful.*

**Keywords:** *the dualism plasticity – musicality, the attitude in front of death, monologic universe vs. dialogic universe.*

## 1. Dualismul plasticitate – muzicalitate

Critica literară și filosofică a privit cel mai adesea muzicalitatea drept trăsătura principală care caracterizează romanele scrise de Dostoievski.

Asemuită unei simfonii în care temele dominante revin și se metamorfozează, aranjându-se contrapunctic, cu schimbări bruște de tempo și finaluri neașteptate, opera lui Dostoievski pare să satisfacă întru totul exigențele muzicii, ba mai mult, să fie ea însăși o muzică disimulată în cuvinte. Creator al polifoniei literare, în care dialogul joacă rolul central și unde totul se concentrează în jurul „vocilor” personajelor, Dostoievski a creat o lume unde vorbirea tinde să redevină muzică, iar ideile se integrează într-o structură muzicală bine articulată, căpătând ceva din consistența sunetelor îmbinate armonice. „Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare pleneră constituie într-adevăr principala particularitate a romanelor lui Dostoievski”<sup>1</sup>. Critica a subliniat mereu acest fapt: din coexistența conștiințelor autonome care intră în relație unele cu altele se naște muzicalitatea operei dostoievskiene; altfel spus, dialogul este un semn al dorinței participanților de a-și interpreta fiecare propria partitură, contribuind în felul lor la geneza acestei muzici.

Dualitate lansată de Merejkovski, dar consacrată de M. Bahtin într-o carte celebră dedicată scriitorului rus, „muzicalitatea” lui Dostoievski a fost plasată în opoziție cu „plasticitatea” lui Tolstoi, și astfel literaturii ruse îi era asociat un conflict interior care părea să o caracterizeze pe deplin și care îi imprima o anumită tensiune stranie; deși contemporani, sau aproape, căci Tolstoi a fost

---

\* Asist. univ. dr. - *Academia de Studii Economice din București.*

<sup>1</sup> M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoevski*, București, Editura Univers, 1970, pp. 8-9.

contemporan cu aproape întreg secolul al XIX-lea și ceva din secolul XX, cei doi scriitori emblematici ruși au adoptat maniere artistice foarte diferite. În timp ce Tolstoi rămâne tradiționalist și fidel formelor clasice ale artei, unde povestitorul știe totul dinainte și nu e surprins de nimic din ceea ce se petrece în cadrul istoriei pe care o narează, lui Dostoievski îi revine meritul de a inova arta romanului și de a pune astfel sub semnul întrebării rolul central deținut de povestitor. Fiecare personaj creat de Dostoievski păstrează dreptul de a dispune după cum vrea de viața lui, libertatea fiecăruia rămâne neatinsă, spre deosebire de personajele tolstoiene, unde autorul se manifestă profund dictatorial. Prin urmare, vechiul și nerezolvatul conflict dintre tradiționalism și modernism, dintre antici și moderni părea a reinvia în arta celor doi scriitori.

## 2. Trei morți (1859)

Bahtin insistă asupra acestei deosebiri; universul monologic creat de Tolstoi este fundamental diferit de romanul polifonic al lui Dostoievski. În ceea ce-l privește pe Tolstoi, este aleasă spre exemplificare nuvela „Trei morți”, o scriere de mici dimensiuni și de o simplitate neașteptată, publicată în anul 1859. Aici este descrisă fugară moartea a trei ființe care par să nu aibă nimic în comun: o cucoană bogată și puțin isterică, un surugiu bătrân și un copac. Reproșul principal făcut de Bahtin lui Tolstoi vizează lipsa de comunicare dintre personaje, faptul că niciunul nu știe de moartea celuilalt și nici nu-l interesează nimic altceva în afara propriei morți. „Nu găsim aici o legătură internă, legătura între conștiințe. (...) Vietile și morțile celor trei personaje împreună cu universurile lor sălășluiesc alături în aceeași lume obiectivă, ba au în ea chiar și puncte de tangență exterioare, dar niciunul dintre personaje nu are nici cea mai mică idee despre celelalte și nu se reflectă în ele. Sunt închise și surde, nu se aud unul pe altul și nu-și răspund unul altuia. Între ele nu există și nu pot exista raporturi dialogale. Ele nici nu discută în contradictoriu, nici nu cad de acord. În schimb, cele trei personaje împreună cu lumile lor închise sunt reunite, confruntate și înțelese prin prisma reciprocității lor în orizontul și în conștiința unică și atotcuprinzătoare a autorului. El, autorul, știe totul despre ele, compară, opune și apreciază cele trei vieți și cele trei morți. (...) În felul acesta, deși povestirea lui Tolstoi are un caracter poliplan, nu găsim în ea nici urmă de polifonie ori de contrapunct (în accepția noastră). Aici nu există decât un singur subiect înzestrat cu darul cunoașterii, toți ceilalți nefiind decât obiecte ale cunoașterii sale. Poziția dialogală a autorului față de eroii săi este exclusă aici și de aceea lipsește „*marele dialog*”, la care eroii și autorul să participe de la egal la egal; există numai dialogurile obiectuale ale personajelor, exprimate compozițional în cadrul orizontului autorului”<sup>1</sup>.

Și totuși, Bahtin pare să ignore faptul că problema centrală a povestirii este moartea sau, mai exact atitudinea în fața morții a celor trei personaje. Nu e deloc întâmplător și nici nu decurge din așa numita *funcție monologică* a artei lui Tolstoi faptul că personajele sunt lăsate singure în acest moment al vieții lor, căci moartea este, prin excelență, afirmare a solitudinii fiecărei ființe; moartea este clipa în care ființa își descoperă iremediabila ei singurătate și în care se arată sau

---

<sup>1</sup> M. Bahtin, *op. cit.*, pp. 99-100.

nu capabilă să-și asume această singurătate. Când viața este amenințată, pusă între paranteze, ființa se regăsește în fața propriei sale izolări, a depărtării nemăsurate de lume. Iar aici, în această povestire, Tolstoi nu face altceva decât să comunice modul în care fiecare dintre cele trei ființe privește propria moarte. Astfel, intimitatea morții o găsește pe femeie într-o ipostază mediocră, de refuz îndârjit atât al morții, cât și al familiei; ea dorește compasiunea tuturor, dar, în același timp, îi respinge și noi nu putem decât să ne îndoim că ea ar fi înțeles ceva din importanța momentului prin care trece. Bătrânul se stinge leneș, pe cuptor, puterile sale diminuându-se cu fiecare clipă ce trece. Moartea lui ușoară este redată straniu de Tolstoi: bucătăreasa visează că acesta și-a recăpătat întreaga energie, a întinerit dintr-o dată, de parcă moartea nu este altceva decât regăsirea unei vitalități pierdute treptat în timpul vieții. Este ca și cum ar lua-o de la capăt. În fine, copacul cade sub loviturile de topor parcă pentru a scoate în evidență frumusețea celorlalți arbori rămași în viață. În concluzie, fiecare din cei trei își achită în mod diferit socotelile cu viața, Tolstoi punând în lumină această modalitatea în care ei se întâlnesc cu propriul sfârșit.

Moartea nivelează totul în jurul ei și orice altceva, în afara morții însăși, devine neesențial și nedemn de niciun interes. Moartea impune recuzarea oricărei relații cu exteriorul, ea este, în fond, un proces de închidere, de abandonare a lumii și doar alchimia artei lui Tolstoi o face să redevină, în final, o redeschidere spre viață. Dar drumul acesta de reîntoarcere la viață e definitiv blocat în cazul femeii, generator de speranțe pentru surugiu și nu se produce cu adevărat decât din perspectiva copacului doborât.

Cu alte cuvinte, subiectul însuși al acestei povestiri impunea folosirea metodei monologale. În ciuda afirmațiilor lui Bahtin, de moarte nu te apropii prin dialog, ci doar prin asumarea, prin integrarea morții în ciclul firesc al vieții și pe calea regăsirii eului în singurătatea sa esențială, deplină. Tocmai de aici derivă simplitatea aparentă a povestirii; ea este, cum am mai spus, o radiografie a morții, cu precădere a poziției omului în fața morții. Și, mai mult decât atât, „Trei morți” este străbătută de la un capăt la celălalt de o muzică tainică, care vine parcă din adâncurile lumii și ale vieții, muzică ce regenerează natura înfiorată la vederea copacului tăiat, dar care își regăsește imediat armonia ei profundă. De altfel, această povestire nu constituie un caz izolat. Se poate vedea în întreaga operă a lui Tolstoi această imagine a descoperirii măreției naturii și vieții plecând din moarte și apelând la resursele interne ale muzicii.

### **3. Muzicalitatea lui Tolstoi**

Muzica răzbate în toate creațiile importante ale lui Tolstoi și a susține că el a fost un scriitor preocupat numai de natură, de vizual, de latura plastică a artei înseamnă a ignora cu totul sensibilitatea sa muzicală. Argumentele implicite folosite până acum în sprijinul afirmației că el a fost un scriitor preocupat numai de imagine și dezinteresat complet de muzică (dacă nu chiar ignorant în acest domeniu), de dialog, de „legătura internă dintre conștiințe” au fost suspiciunea fățișă a lui Tolstoi în general față de muzică și, mai ales, critica virulentă adusă muzicii în nuvela *Sonata Kreutzer* (1889). Dar trebuie subliniat că, prin critica muzicii, era vizată muzica facilă în general, muzica înțeleasă ca simplă distracție,

iar, pe de altă parte, atacul împotriva muzicii de salon nu e decât una din fețele ofensivei scriitorului împotriva modului de viață aristocratic, boierimii rusești care își irosește timpul și banii organizând baluri scumpe, fastuoase. E necesar să remarcăm ironia cu care Tolstoi tratează asemenea petreceri și nu e deloc întâmplător faptul că *Război și pace* începe cu descrierea seratei din casa Anei Pavlovna Scherer; războiul cuprinde întreaga Europă și elita societății ruse nu face altceva decât să chefulască și să țeară intrigi. Întotdeauna, pare să spună Tolstoi, în spatele unor asemenea reuniuni mondene se află ascunsă o dramă și nu putem să uităm că Anna Karenina l-a cunoscut pe Vronski la o asemenea serată.

Muzica este o forță imorală absolută, pare să zică Tolstoi, ea are puterea hipnozei, căci pune stăpânire pe suflet, subjugându-l. Este o piedică în calea vieții reale, active; sub vraja ei sufletul simte ceea ce de fapt nu simte, în el ia naștere o sensibilitate maladivă care-i deviază atenția de la lucrurile importante din viața lui și-l orientează în direcția unei iluzii. Muzica este deci o imensă minciună, de care oamenii trebuie să se ferească cu orice preț. De fapt, în ciuda aparențelor, tema *Sonatei Kreutzer* nu este muzica și influențele sale negative pe care le are asupra sufletului, ci lipsa de măsură și dezastrul pe care îl provoacă trufia nemăsurată.

Gelozia, orgoliul și o dată cu ele muzica scot omul din starea lui primară, creștină, de practică a umilinței și-l împing pe un drum fără întoarcere la capătul căruia se află crima, dezoanarea, minciuna. În ultimă instanță, ni se sugerează chiar că muzica dublată de gelozie, este autoarea morală a crimei comise de Pozdnâșev, personajul central al *Sonatei Kreutzer*. Capacitatea demonică a muzicii constă în puterea ei de a strămuta ascultătorul într-o altă lume, într-un univers ermetic unde el va fi mereu prizonier. Muzica plăsmuiește iluzii afective, stări de spirit care melomanului îi sunt insuflăte în mod ocult de către compozitorul însuși. În muzică se găsesc amestecate diferite stări emoționale, trăiri ale unui eu străin care ajunge să-i dicteze melomanului ceea ce vrea el, ba chiar să-i suplinească trăirile, înlocuindu-le cu cele ale sale. Este un proces de dedublare deosebit de periculos, semnaleză Tolstoi, această construcție a unei lumi imaginare către care melomanii tind inevitabil. A asculta muzică fără a aborda încă de la început o minimă distanță ironică înseamnă a te lăsa cuprins de monomanie, a fi amăgit de propriile iluzii.

Contrar celor afirmate de Bahtin, opera lui Tolstoi este o luptă împotriva monologiei ca mod de viață, împotriva ficțiunilor cu care se acoperă eul și din care își clădește o lume unde ceilalți nu au acces. Dimpotrivă, Tolstoi folosește mijloacele monologiei pentru a o demasca, pentru a o pune în lumina ei adevărată, înfricoșătoare. În acest sens, plânsul amarnic și nestăvilat al lui Pozdnâșev din final ne convinge infinit mai mult decât tiradele sale împotriva căsătoriei și desfrâului. Acest proiect de demascare a egoismului și autosuficienței i-a absorbit o bună parte din viață lui Tolstoi, opera sa fiind punctul de întâlnire a diverselor himere cu care oamenii trăiesc și care-i împiedică de fapt să trăiască în mod autentic. Putem cita la întâmplare: Ivan Ilici din *Moartea lui Ivan Ilici*, Părintele Serghi din povestirea omonimă, bătrânul Bolkonski, tatăl lui Andrei din capodopera *Război și pace*, iar deasupra lor, ca o figură tutelară, așezat pe tronul său și înconjurat de minciună stă țarul Nicolae I, simbol al perfidiei și al

egoismului. De altfel, el este acela care, alături de Șamil, conducătorul cecenilor, îl strivește cu indiferența sa de greață pe Hagi-Murad.

Și după cum izvorăște din chiar intuiția fundamentală a lui Tolstoi despre muzicalitatea implicită a lumii, opera sa este și o meditație asupra originii și distrugerii vieții. Viața și moartea, moartea și viața, mereu aceste două motive strâns înlănțuite reapar, de parcă Tolstoi și-ar fi propus să le descifreze misterul și să afle legea care le guvernează. De altfel, preocuparea pentru viață și moarte și relația dintre ele îl obligă pe scriitor să dea măsura forțelor sale, să concentreze în sine toată puterea pentru a purta acest război de unde nu poate ieși decât învins. Arta devine confruntare cu viața și cu moartea, încercare de depășire a acestora, ea nefiind nici pe departe o simplă imitație a realității. În sânul artei autentice se află ascunsă dorința de a dispune după voie de realul ce stă la îndemână, multiplicând sau reducând la nesfârșit elementele acestei realități care se preface într-un joc de oglinzi unde modelul și copia se identifică.

#### 4. Poetica privirii

În ceea ce-l privește pe Dostoievski, preocuparea sa majoră a fost crearea de imagini și vocația lui de artist constă tocmai în realizarea acestor imagini care constituie o poezie pură, adevărata poezie care respinge orice tentativă de teoretizare. Intenția lui artistică expresă a fost aceea de a-și materializa viziunile într-o imagine dinamică care să descrie tensiunile sufletului, oscilările acestuia, căderea sau triumful lui. Fără a ajunge să scrie vreodată poezii, Dostoievski a năzuit întreaga viață la un destin poetic în care sufletul să interpreteze partitura principală.

Prin urmare, poezia nu te face să plutești leneș spre o lume ireală, ea nu e fugă de realitate; Dostoievski privește poezia ca pe un instrument de cunoaștere, o cunoaștere de un tip mai special, în care tot ceea ce are sufletul mai prețios este conservat și recreat în imagini și forme noi. Creația poetică trebuie să fie astfel o oglindă a sufletului și întregul demers literar vizează zugrăvirea lăuntrurilor prin imagini esențiale. În calitate de cunoaștere, ea caută să descopere adevărul sufletului sau, așa cum ni se sugerează subtil, iluzia lui ispititoare. Întotdeauna, în fiecare roman, eroul perseverează pe calea atingerii adevărului propriu, care-l acaparează cu totul și-l face să fie distinct atât față de fiecare din ceilalți eroi, cât și față de autorul însuși. Și totuși, e ceva baroc în modul cum eroii își împart între ei rolurile, replicile; de altfel romanul dostoievskian este locul maximei mobilități, unde totul se succede cu o repeziciune uimitoare.

Această întrepătrundere de planuri, refuzul formulelor definitive constituie esența romanului dostoievskian și, fără îndoială, cauza pentru care poezia lui Dostoievski se sustrage tendinței de a monologa. În comparație cu oricare alt autor, Dostoievski nu vrea să demonstreze ceva anume, în romane s-a ferit să adopte tonul tranșant din articole și a reușit într-o bună măsură să se abandoneze pe sine în cărțile sale. Și acest lucru se poate observa cel mai bine, privind funcția pe care el o atribuie povestitorului imaginar al fiecărui roman. Pretutindeni, dar mai ales în *Demonii*, acesta este un fals povestitor; el nu dezvăluie nimic fără a crea în același timp o nouă enigmă, confidențele sale nu reprezintă niciodată adevărul, ci doar frânturi de adevăr, iar câteodată în momentele cruciale ale

povestirii, își uită rolul și se transformă subit în opusul său, în tănuitor. Pe de altă parte e suficient de abil, încât să nu ofere o imagine globală a ceea ce s-a întâmplat, el lasă personajele să se desfășoare, mereu face referire la imperfecțiunile artei sale scriitoricești, la neputința lui de a reda întru totul ceea ce s-a petrecut și, mai ales, intensitatea cu care s-au petrecut faptele narate. Povestitorul constituie el însuși un mister; Dostoievski i-a contestat rolul de posesor privilegiat al adevărului, punându-i în lumină lipsurile și l-a consacrat mai degrabă ca pe o verigă distorsionantă, perturbatoare, dar necesară totuși între poveste și cititor. Nu ne putem dispensa de acest povestitor, dar trebuie totuși să fim circumspecți față de el și să nu cădem în plasa țesută de povestea sa; prin intermediul ambiguității rolului său Dostoievski urmărește printre altele mărirea capacității de percepție a cititorului, sporind dorința acestuia de a recepta o multitudine de informații.

Spiritul lui Dostoievski este esențialmente vizual, concepția sa artistică se exprimă prin reprezentări plastice, în primul rând prin imagine și doar în planul secund prin idee. Ochiul și nu urechea este organul central, este expresia modalității prin care ființa umană ia cunoștință de existența lumii și a sa proprie. Arta lui Dostoievski ni se pare misterioasă pentru că ea apelează la resursele imaginilor, adesea pline de farmec, dar și nespuse de înfricoșătoare.

În imaginile create de scriitorul rus se păstrează ceva care ține de însăși originea actului de a privi; deși nu a fost filosof, Dostoievski a construit în romanele sale o metafizică a privirii. Poezia internă a romanelor și nuvelor se materializează în imagini vibrânde, devenind o poezie a privirii care încearcă să pătrundă pe o cale poetică în taina vederii și a nevederii. Problematika privirii își face loc în fiecare roman, ecouri ale ei putând fi auzite în *Demonii*, *Adolescentul* și mai ales în *Frații Karamazov*, dar ea se află pe propriul ei teren cu precădere în *Idiotul* și în *Crimă și pedeapsă*. Aceste două romane sunt, prin excelență, vizuale, prințul Mâșkin este o metaforă a vivacității ochiului, iar Raskolnikov este un simbol al încordării unui ochi de a nu privi. Privirea este de fapt elementul latent al fiecărui roman, ea dă unitate operei dostoievskiene și numai o abordare de ansamblu a întregii creații a lui Dostoievski ne permite să refacem direcțiile și nivelurile pe care s-a dispersat privirea originară.

## REFERINȚE

1. Bahtin, M., (1970), *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, Editura Univers.
2. Dostoievski, F. M., (1974), *Opere*, vol. 1-11, București, Editura Univers.
3. Tolstoi, L. (1959), *Opere*, vol. 1-14, București, Editura Cartea Rusă.