

LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Mihail Bulgakov (II)

Pentru a răspunde la întrebarea : *„Care este statutul real al dramaturgiei lui Bulgakov ?*”, va trebui să apelăm la romanele sale, și în primul rând la *Maestrul și Margareta*. Aici ne vom izbi de o primă și mare ciudățenie, aflată chiar în mecanismul intim al romanului.

Din punctul de vedere al formalistilor ruși, baza romanului o constituie nuvelele, romanul nefiind altceva decât o reunitie de nuvele. „Romanul, ca formă narativă mare, se reduce de obicei la conexarea nuvelor într-un întreg” — scria Boris Tomașevski în *Teoria literaturii*, cea mai completă carte a formalistilor ruși. În mod oarecum paradoxal, procesul de conexare are la bază un sistem de distrugere, și anume distrugerea caracterului independent al nuvelor. „Este necesar nu numai ca nuvelele să fie reunite, trebuie și ca existența lor în afara romanului să fie de neconceput, adică trebuie distrus caracterul lor integral” — scria Tomașevski, în cartea amintită mai sus. Deci, momentul genezei romanului se suprapune momentului dezintegrării nuvelei : cât timp nuvelele nu se dezintegrează, seria de nuvele, oricât ar fi de bine organizată, nu se va transforma în roman (așa cum se întâmplă, de pildă, în cartea lui Hauff *Hanul din Spessart*).

Relația dintre roman și nuvelă are o explicație simplă : atât în roman cât și în nuvelă, acțiunea se dezvoltă preponderent prin narațiune. Aici ne întâlnim, în fond, cu unul dintre principiile care au guvernat literatura timp de milenii — principiul concordanței : concordanța dintre formă și conținut (dintre forma tragică și conținutul tragic, dintre forma poetică și conținutul poetic etc.), concordanța dintre acea narațiune amplă, care este romanul, și acea narațiune redusă, care este nuvelele.

Care este ciudățenia. În cazul romanului lui Bulgakov ? *Maestrul și Margareta* începe cu celebra scenă a întâlnirii dintre redactorul Mișa Berlioz, poetul Ivan Bezdomnii și Woland ; acestei întâlniri îi

sînt consacrate două capitole — primul și al treilea. Cele două capitole se constituie, în aparență, într-o nuvelă — nuvelele apariției lui Woland și a morții lui Berlioz ; în aparență, pentru că dezvoltarea acțiunii din primul capitol se realizează preponderent prin dialog, și nu prin narațiune. Deci, unul dintre momentele de pornire ale romanului este o scenă de teatru, aproape o piesă într-un act ; și nu din considerente exterioare (trei personaje vorbesc într-un parc), ci dintr-un considerent de profunzime : evoluția acțiunii (prezența lui Isus, apariția străinului, chiar plantarea ficțiunii străinului) este realizată și determinată prin dialog. Așadar, procedeele care determină statutul primului capitol *nu sînt* procedee epice, ci sînt procedee dramatice. Totuși, unul dintre motivele de bază ale începutului de roman („vedenia” lui Berlioz, deci ficțiunea străinului), este caracteristic în primul rând lucrărilor epice, și nu celor dramatice.

Evoluția acțiunii din primul capitol este întreruptă, însă, printr-un procedeu al literaturii narative — crearea unui al doilea plan al povestirii : planul personajelor biblice, relația Isus-Pilat. Avem de-a face cu un dublu paralelism : pe de o parte, dintre planul personajelor biblice și cel cotidian și totodată fantastic ; pe de alta, paralelismul dintre epic și dramatic. Desfășurarea primei scene dintre Isus și Pilat ține tot de ordinea dramaticului, fiind realizată cu precădere — nu în totalitate — prin dialog. Este o situație neobișnuită, chiar senzațională, prin insolitul ei. Mai există, desigur, romane în care anumite fragmente ne sugerează scene de teatru (chiar capitolul *Marele inchiuzitor* din *Frații Karamazov*), dar, de obicei, evoluția acțiunii se realizează prin narațiune, și nu prin dialog, dialogul fiind, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, un suport sau chiar un pretext pentru narațiune. Același tip de evoluție a acțiunii prin dialog o întâlnim și în alte capitole, cum ar fi cel de-al doilea episod de la ospiciu, balul Satanei etc.

Este oare vorba despre construcția dramaturgică a unui roman ?

Nu este o simplă întrebare retorică ; ea vizează o preocupare specială a lui Bulgakov, deliberată sau intuitivă. Procesul de creație a romanului bulgakovian este același ca al tuturor romanelor, cu precizarea că s-au schimbat termenii ecuației.

Romanul tradițional pleacă de la nuvele, căreia îi distruge independența pentru a o face aptă de a fi integrată într-un roman. Nucleul romanului bulgakovian nu-l reprezintă nuvela, ci piesa scurtă. Dar, ca și nuvelei din romanul tradițional, și piesei scurte trebuie să i se distrugă independența, pentru a fi integrabilă în roman. Primul capitol din roman reprezintă efectiv o piesă scurtă (un soi de echivalent al nuvelei) ; în capitolul trei, însă, cadrul dramatic al primului capitol este spart, și acesta eșuează în epic : narațiunea morții lui Berlioz, cu incidentul uleiului vărsat de Anușka, din cauza căruia el va aluneca sub tramvai etc. Același lucru se întâmplă și în cel de-al doilea capitol al romanului, cel dinții în care se trece în planul personajelor biblice.

Începutul acestui capitol se află sub semnul și în cadrul dramaturgiei ; apoi, însă, din nou intervine spulberarea dramaticului și eșuarea acestuia în epic : dialogul dintre Isus și Pilat va continua printr-o narațiune despre întâmplările ulterioare. Astfel, capitolul trei realizează o armonie dinamică. În ambele planuri ale romanului (cel cotidian-fantastic și cel al personajelor biblice) se petrece același proces : se creează un nucleu dramaturgic, care va fi destul de rapid spulberat de epic — un epic generat de dramatic, căruia însă nucleul dramaturgic îi va fi pină la urmă subordonat. Ca lucrurile să fie limpezi, voi reveni la materialul concret al romanului.

Evoluția primului capitol ține de ordinea dramaticului, dialogul fiind cel care organizează și impulsionează acțiunea ; în cel de-al treilea capitol, însă, începe cu adevărat povestea sosirii lui Woland la Moscova. Importantă, pentru evoluția ulterioară a romanului, va fi narațiunea despre sejurul lui Woland la Moscova, care va subordona estetic toate celelalte momente ale planului fantastic-cotidian. Pe parcurs vor apărea noi momente dramatice, care vor regenera evoluția narativă (capitolul despre spectacolul de magie neagră, o parte a secvenței despre ospiciu etc.), după cum în romanul tradițional nuvela regenerează și impulsionează mișcarea romanescă.

O parte a literaturii moderne (prin literatură modernă înțelegem, inevitabil, și o parte din literatura secolului al XIX-lea) s-a desfășurat sub semnul unei ho-

ștăitoare deziceri : dezicerea de ideea concordanței dintre formă și conținut. Marile curente estetice de pină atunci se întemeiau pe ideea concordanței ; chiar și Shakespeare aplică minuțios principiul concordanței — fapt evident, mai ales, în alternanța scenelor scrise în proză cu cele scrise în versuri. Potrivit teoriilor esteticii clasice, proza era mai potrivită pentru scenele de gen (cu conținutul de rigoare), iar versurile erau mai potrivite pentru scenele elevate (filozofice, regalitate, dragoste). Cazul Shakespeare este desigur doar o ipostază concretă ; la Molière, ipostazierea se realizează și altfel, principiul concordanței rămâne însă absolut.

În acest cerc de fier se produce o breșă, al cărei prim nume, în literatura rusă, este Gogol (exclusiv prin proză, mai ales prin *Nasul* și *Suflete moarte*). Intenția și realizarea estetică gogoliană vor fi preluate în unele dintre lucrările lui Dostoievski (*Dublul*, *Demonii* și *Bobok*), în proza și în dramaturgia matură cehoviană, iar, mai spre zilele noastre, în *Armata de cavalerie* a lui Babel. În literaturile occidentale, întâlnim această împrejurare în special la Swift, la Kafka, la Beckett.

Breșa s-a lărgit pină s-a ajuns la înversarea termenilor ; locul concordanței a fost preluat de discordanța dintre formă și conținut. Tragicul dedublării a găsit în *Nasul* lui Gogol și în *Dublul* lui Dostoievski o expresie comică : tragicul așteptării infinite, fără de speranță și fără de soluție, și-a găsit o formă comică, la Cehov, în *Trei surori*, iar la Beckett, în *Așteptându-l pe Godot*. A apărut un nou tip de literatură, dacă nu chiar o literatură cu totul nouă, bazată pe dihotomia formă-conținut, deci nu pe sincronizarea formei cu conținutul, ci pe desincronizarea lor absolută, pe antinomia celor două elemente fundamentale ale literaturii : substanță și expresie. Nimic nu se mai determină prin nimic, decît eventual prin negare : forma tragică se dezice de conținutul tragic, substanța tragică se dezice de ea însăși, printr-o expresie veselă și amuzantă. Acest tip de dihotomie o întâlnim și în proza lui Bulgakov, atît în nuvele ca *Inimă de ciine* și *Ouăle fatale*, cît și în romane, ca *Romanul teatral* și *Maestrul și Margareta* ; mai puțin, poate, în *Garda albă*.

În fond, în *Maestrul și Margareta* este vorba de prăbușirea unor universuri : a unui univers diacronic (prin repetarea motivului — leit-motiv, de fapt — Isus-Pilat) ; a unui univers sincron, în raport cu *momentulestetic* al narațiunii (lumea Moscovei, după primul război mondial : în ciuda celor susținute cu înverșunata

(continuare în pag. 77)

regnul nesfârșit al prozei, undeva în treburile memorialistice, morală practică și filosofie vieții; o idee al cărei punct de pornire fusese moartea unor cunoscuți ori prieteni ai scriitorului — aproape treizeci de personalități, de la Agatha Christie la Howard Hughes —, ale căror nume fuseseră înregistrate, la începutul anului 1977, de popularul săptămânal american *Variety*. Dincolo însă de valoarea anecdotică unică a evocărilor pline de miez și culoare, ceea ce frapa era undă unui anume sentiment de înțeleaptă prevedere, o viziune senină asupra trecerii ultimului prag.

„Oamenii mor“ — scria Saroyan, în deschiderea acelor pagini. „E un eveniment straniu, o ciudată ordine de întâmplare; o ordine pe care n-o putem, satisfăcător, înțelege. Nimeni nu știe cu exactitate ce este moartea. Toți cei vii vorbesc despre moarte. Toți cei vii mor pe rând, și gurile lor încetează să vorbească. S-ar putea spune că toată viața e înconjurată, ca un nimb, de obsesia morții. În acest sens, toată lumea cunoaște frica de moarte. Dar, mai iute sau mai încet, oamenii se acomodează ideii, și viața merge mai departe, însoțită totuși, cumva, de conștiința trează a sfârșitului. Mai mult, fiorul legat de necunoașterea clipei de pe urmă dă parcă un adaos de spornicie vieții“¹.

Sporul acesta — cum singur ne explica Saroyan la București — era însăși munca lui, mereu încordată, încăpăținată și proaspătă, mereu pornită — zi de zi — să aducă partea ei de sfidare morții: „De aceea mă scol în fiecare dimineață și mă așez la mașina de scris — ca să-mi salvez propria viață, de la moarte“. Nu pentru că moartea ar fi fost pentru el o spaimă. Cu profunda sa cunoaștere a sufletului omenesc, cu directa și multipla sa cunoaștere a marelui teatru al lumii, Saroyan nu credea în existența unei inimicirii radicale, finale și propriu-zise, între viață și moarte. Echilibrul, după

¹ *William Saroyan, Obituaries, Creative Arts Book Company, Berkeley, Calif., 1979, p. 1.*

(continuare de la p. 75)

re de mai toți criticii și istoricii literari, este vorba — prin comparație cu alte surse literare: nuvelele lui Bulgakov, romanele lui Ilf și Petrov, *Delapidatorii* lui Kataev — mai curînd de anii '20, decît de anii '30); dar și a unor universuri individuale (acela al lui Berlioz, căruia îi va tăia capul un tramvai; acela al poetului Ivan Bezdornii, care va renunța la talent și la celebritate, pentru a se dedica studiului arid și sublim al istoriei; acela al Maestrului, care-și va arde ma-

el, îl asigura tocmai prezența umană conștientă, rostirea sa personală de scriitor și dramaturg. În acest sens, cu gustul său pentru paradox, el mergea pînă acolo încît să susțină că *Obituaries* „nu este o carte despre Moarte, ci despre acel imens mister care izvorăște pururi din lumină și care, desigur, e cunoscut sub numele de viață“.

Cei care l-au cunoscut din lectură pe acest mare povestitor, ca și spectatorii pieselor care i-au adus atîta celebritate — *The Time of Your Life* („Clipe de viață“), *My Heart Is In The Highlands* („Inima mea e pe înălțimi“), sau *The Cave Dwellers* („Oamenii cavernelor“) — știu bine că optimismul ineradicabil al acestui artist al cuvîntului a fost și a rămas nedespărțit de marea sa credință în adevărurile fundamentale ale vieții, absorbînd în final — în dialectica lor misterioasă —, toate contrariile existenței, tipind toate adversitățile și toate vrăjmășiile, spulberînd — oricît de ireductibile — toate frustrațiile, justificate doar printr-o optică mioapă, de tip manihelic. „Ca dramaturg — afirma Saroyan — refuz, pur și simplu, să cred că am avea vreun drept de a delimita ființa umană, identificînd pe unii ca dușmani sau inamici ai altora. Există oare, la urma urmelor, vreun inamic? Să fie timpul un dușman? Natura? Schimbarea, pierderile? Eșecul? Suferința? Moartea? Nu, după părerea mea. Toate pe lume, inclusiv suferința și moartea, sînt prietenele noastre, pentru simplul motiv că există: această prietenie a lor trebuie descoperită, cumpănită, înțeleasă și iubită.“ (*The Nation*, 30 apr. 1955).

Acum, printre atîtea vestiri de moarte, moartea lui William Saroyan — incredibilă — pare astfel să-și piardă ascuțișul sinistru. A lui, într-adevăr, nu poate fi decît o falsă ieșire din scenă. Obiit — „a ieșit“ — nu poate fi decît o aparență: pe marea scenă a spiritului, inima lui largă bate în continuare, foarte aproape de noi toți, undeva în încăperea de sus — *My Heart Is In The Highlands* —, de alături. Toate cuvintele lui, aici, răsună nestingherite, mai departe. ■

nuscrisul; acela al Margaretei, care-și va vinde sufletul Diavolului pentru a-l salva pe Maestru). Caruselul acestor tragedii este tradus într-un stil vesel și amuzant, aproape o suită de scheciuri. Este, evident, o dihotomie, o dihotomie de tip stabil: pe întregul parcurs al lucrării, este vorba de aceeași antinomie formă-conținut, ca și la Gogol, la Cehov, la Kafka sau la Beckett. La Bulgakov întîlnim însă și o dihotomie instabilă; și în marea lui proză, și în marea lui dramaturgie.