

LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Mihail Bulgakov (III)

Ne întilnim, aşadar, în opera lui Bulgakov, cu o dublă dihotomie : o dihotomie de tip stabil (dihotomia dintre substanţă şi expresie, sau, cum se spunea în nu prea vechile estetici, atât de bine cartonate, dihotomia dintre conţinut şi formă) şi o dihotomie de tip instabil — cînd la baza unui anume gen literar (romanul, de exemplu *Maestrul şi Margareta*), la sorgintea lui, se află un gen literar diferit, opus chiar, dacă avem în vedere faptul, expus mai înainte, că dinamica romanului se realizează prin naraţiune, iar cea a dramei, prin dialog.

În opera lui Bulgakov există însă nu numai situaţia în care la baza prozei se află dramaticul, ci şi situaţia în care la baza dramaticului se află epicul. Unul dintre cazurile cele mai limpezi, aproape demonstrative (din acest punct de vedere), îl reprezintă piesa, aproape necunoscută la noi, *Insula purpurie*.

Schema piesei este de o simplitate, de o naivitate atât de mare, încît frizează vulgarul. Dar, ca să parafrazăm un vers al lui Pasternak, toate acestea sînt părelnice. Iată şi schema : pe Insula purpurie (denumită iniţial Insula Indigenilor) locuiesc două populaţii — indigenii roşii şi harapii albi. În fruntea lor se află regele Sizi-Buzi al doilea. Este evident că harapii albi îi exploatează pe indigenii roşii (piesa a fost scrisă în 1927, astfel încît alegoria războiului civil din Rusia nu era doar străvezie, ci de-a dreptul răsăpătată), după cum, tot evident este că indigenii roşii se vor răscula. Tot de domeniul evidenţei ţine faptul că prima încercare de revoltă va fi dată peste cap de un provocator (harapul alb Kiri-Kuki, care se proclamă, ipocrit, drept frate al indigenilor roşii), iar cea de-a doua revoltă—răscoală—revoluţie va fi încununată de succes, şi pe Insula purpurie se vor înscăuna zorii unei vieţi noi.

Pe parcursul acţiunii au loc şi alte evenimente. Vine o corabie englezească, a lordului Glenarvan, avîndu-l la bord şi pe francezul Paganelle, vizitează insula, află că aici se culeg aproape zece tone de perle pe an, încheie un contract. După plecarea anglo-francezilor, erupe vulcanul insulei, şi întrucît erupţia în cauză îl omoară pe Sizi-Buzi al doilea, plus tot haremul acestuia şi jumătate din gardă, indigenii roşii fac revoluţia nr. 2 şi pun mina pe putere. În urma acestui eveniment, fostul provocator şi rege pe timp limitat Kiri-Kuki (în locul lui Sizi-Buzi) fuge, cu tot restul de harapi albi, în frunte cu comandantul Likki-Tikki, în Anglia. În fine, după o serie de evenimente, Likki-Tikki şi cu restul de harapi albi (care au fost între timp exploataţi de englezi), se întorc pe insulă, trec de partea indigenilor roşii, şi victoria revoluţiei este astfel asigurată.

Schema este simplă şi deliberat stupidă, piesa căpătînd turnura unei parodii duse la extrem, cu accente de pamflet. Acestei scheme i se suprapune un dialog savuros prin discordanţa sa cu situaţiile-tip, dialog pendulînd între vorbirea mahalagiilor şi cea a huliganilor prin vocaţie.

Aici se află unul dintre momentele-cheie ale piesei. Subiectul etalat pînă acum este, evident, de sorginte epică ; datele sale generale ne spun că este vorba de o naraţiune, şi nu de o operă dramatică. Elementul de bază este cel al povestirii, chiar dacă prin stil, *obţinut exclusiv prin dialog*, se realizează exact sensul opus, în raport cu schema abstractă a povestirii. Cu alte cuvinte, o povestire cu o schemă narativă eroică devine comică prin dialogul ce i se suprapune. Repetăm, *prin dialog*, şi nu prin stilul povestitorului, absent într-o lucrare dramatică.

Avem de-a face, deci, cu o situaţie contradictorie. Tipul acţiunii este epic (acţi-

unea este realizată prin narațiune), tipul expresiei este însă dramatic, pentru că dialogul este cel care creează sensul *real* al acțiunii, un sens ironic, umoristic, zeflemist, comic, parodic etc. Dialogul spulberă sensul eroic al acțiunii și-i creează un sens opus. Intervine însă și un element-surpriză: narațiunea despre care am vorbit mai sus este, de fapt, *teatru în teatru*.

Piesa *Insula purpurie* are un prolog și un epilog. În prolog, care se petrece în teatrul lui Ghenadi Panfilovici, se anunță o vizionare de ultimă oră, la care va veni (mai spre mijlocul piesei) și Savva Lukici, un fel de mai-marele teatrelor. Autorul piesei se numește Dimogațki (de la cuvântul *dim* = fum, sugerînd „cel care vrea să obțină *fumul*“), dar are și un pseudonim, și anume Jules Verne (nici mai mult, nici mai puțin!). Începe repetiția generală (narațiunea), după care urmează epilogul, cînd Savva Lukici *va interzice*, cu mult entuziasm, piesa; pentru ca, după ce se va face o modificare în final, piesa să fie aprobată.

Deci, încadrarea de ansamblu este dramaturgică, acțiunea de bază este narativă, dar sensul narațiunii este spulberat prin dialog. *Insula purpurie* nu reprezintă, în opera lui Bulgakov, singurul caz de *teatru în teatru*; mai există o piesă de aceeași factură (la fel de puțin cunoscută la noi), *Jourdain-nebunul*. În această din urmă lucrare, partea centrală este o rescriere modernă a *Burghezului gentilom*, prima parte reprezintă începutul repetițiilor, iar partea finală — sfîrșitul spectacolului. Deosebirea dintre cele două piese este evidentă: în *Jourdain-nebunul*, acțiunea de bază este de natură dramatică, și pe întreaga lucrare este așternut — și în planul substanței, și în planul expresiei — un strat gros de comedie. Cu alte cuvinte, în *Jourdain-nebunul*, dihotomia nu-și va scoate în nici un fel capul, piesa fiind, în ansamblu și în detalii, o lucrare de formulă clasică. Și totuși, în finalul ei apare ceva care o apropie surprinzător de teatrul absurdului. Piesa (rescrisă) *Burghezul gentilom* este jucată în travesti, rolul doamnei Jourdain fiind realizat de actorul Hubert, așa cum s-a și întîmplat în celebra premieră de la Chambord.

Bulgakov speculează această împrejurare; în finalul spectacolului, Jourdain, învins de cabala tuturor celorlalți, are un scurt și desperat monolog:

„JOURDAIN: Nu, nu! Totul pe lumea asta e înșelătorie! (Doamnei Jourdain.) Nu cred că tu ești nevastă-mea! (Smulge de pe doamna Jourdain hainele femeiești.) Sigur că nu ești, asta e Hubert! Mi se pare c-am început într-adevăr să-nnebunesc! Puneți mina pe mine!”

Lumea toată apare astfel, retroactiv, ca un loc al demenței, în care femeile sînt bărbați, în care orice poate să cadă în sfera artificialului. *Accidental Hubert* pune sub semnul întrebării întreaga realitate a celor desfășurate pînă atunci.

Un monolog asemănător există și în *Insula purpurie*. După ce Savva Lukici interzice piesa, Dimogațki, autorul care și-a ales ridicoul pseudonim de Jules Verne, rostește o adevărată filipică împotriva lui Savva Lukici, în care izbucnește brusc mizeria existențială a autorului, deznădejdea lui absolută. Este aproape o declarație de sinucidere, și tocmai această declarație relevă sensul fundamental al piesei — distrugerea operei de artă, și, prin această drăgălașă acțiune, și distrugerea creatorului. Prin monologul său final, Dimogațki, alias cetățeanul Jules Verne, capătă brusc o dimensiune tragică; e un creator (acesta este cuvîntul, în ciuda ridicolului *narațiunii*) a cărui existență depinde de un oarecare Savva Lukici, important și imbecil, cu atît mai demonic, cu cit deciziile sale sînt inatacabile, un vierme în rolul grandios al destinului.

Monologul lui Dimogațki apropie surprinzător *Insula purpurie* de *Romanul teatral* și, prin *Romanul teatral*, de *Maestrul* și *Margareta* și de piesa *Cabala bigoșilor*. De fapt, monologul lui Dimogațki rezumă *avant la lettre* capitolul introductiv din *Romanul teatral* — scrisoarea lui Maxudov, scrisă înainte de a se sinucide. Aceasta ar fi legătura izbitoare dintre *Insula purpurie* și *Romanul teatral*. Dincolo de asta, însă, există și o legătură de profunzime.

În primul rînd, în *Romanul teatral* nu este redată scrisoarea, ci impresia pe care a produs-o asupra primitorului. În al doilea rînd, în introducerea primitorului scrisorii scrie că a făcut o singură modificare în textul primit de la Maxudov, și anume: a șters motto-ul existent în manuscris. Motto-ul era următorul: „Fie-căruia ce i se cuvine“. Deci, lui Maxudov i s-a convenit moartea. Sub aspect estetic, moartea (care i s-a convenit, conform motto-ului) reprezintă o sancțiune, o sancțiune tragică dată lui Maxudov. Dacă însă există o sancțiune estetică, există și o vină estetică. Prin urmare, care este vina tragică a lui Maxudov, pentru care acesta va plăti cu viața? Singurul răspuns care poate să rezulte din materialul romanului ar fi acesta: Maxudov este vinovat de faptul că a scris un roman și de faptul că, la cererea unui teatru, a scris o piesă după acest roman.

La prima vedere, vina pare a fi aberantă: oamenii — nu-i așa? — nu plătesc cu viața *vina* de a fi scris o piesă sau un roman. Privite din unghiul esteticii

lucrurile capătă, dacă pot să mă exprim astfel, o turnură mai blîndă, mai ales prin asocierea cu *Viața Omului* a lui Leonid Andreev. Pentru că, în *Viața Omului*, singura vină a Omului este că s-a născut; pentru asta va plăti cu viața.

Să ne întoarcem însă în intimitatea operei bulgakoviene, mai exact la romanul *Maestrul și Margareta*. În ultimă instanță, Maestrul ajunge la ospiciu tot din pricina scrisului, pentru că a scris un roman despre Isus și Pilat. Detențiunea Maestrului este atît de cumplită și de totală, încît, pentru a-l salva, Margareta își va vinde sufletul Diavolului. Și mai există o împrejurare în roman, eludată

cu mult entuziasm de critici: în ospiciu nimereste și *poetul* Ivan Bezdomnii. În ultima parte a romanului, Ivan Bezdomnii e liber, dar nu mai este *poetul* Bezdomnii, este *istoricul* Bezdomnii. Nu ne oprim asupra cauzelor care l-au determinat pe Bezdomnii să devină istoric (întîlnirea cu Woland, întîlnirea cu Maestrul), ne rezumăm la faptul brut și tulburător. În procesul eliberării sale, Bezdomnii a renunțat la condiția sa de poet, de creator, pentru a deveni un *cunoscător* al creației altora.

Există, așadar, în opera lui Bulgakov un concept de delict al creației?

Note de lectură

„Puterea vorbirii” de Henri Wald

Apărută într-o colecție de popularizare a Editurii științifice și enciclopedice („Știința pentru toți”), ceea ce îi explică meschinăria veșmîntului tipografic, lucrarea lui Henri Wald despre *vorbire*, ca forță și totodată ca instrument al umanizării și al umanității, se află într-o situație analogă cu aceea a cunoscutul poem barbian *După melci*. Fiindcă este o scriere de popularizare științifică exact în aceeași măsură în care *După melci* este literatură pentru copii: adică, deloc. În realitate, *Puterea vorbirii* este un veritabil eseu „semiotic”, profund în idei, și de o expresivitate invidiabilă de orice literal, pe cît de riguros în desfășurare, pe atît de liber în concepție. Și nici nu putea fi altfel. Văzînd în vorbire manifestarea cea mai înaltă a umanului („miracolul antropogenezei se săvîrșește prin saltul calitativ de la semnal la vorbire”) și mijlocul prin care omul se opune „entropiei crescînde a naturii” (o formulă des repetată), Henri Wald procedează, printr-o suită de delimitări suplă, la un veritabil apolog al cuvîntului și al culturii. Referințele erudite și precizia disocierilor (vorbire și scris; vorbire și rostire; vorbire și joc; vorbire și gîndire) nu umbresc extraordinarul patos al ideilor, și sub acest aspect eseu lui Henri Wald se poate citi ca un fermecător poem filozofic. Eleganța aforistică a formulărilor, densita-

tea ideatică și statornica reliefare a superiorității vorbirii asupra tuturor celorlalte sisteme de semne, fac din această lucrare nu doar un „studiu” monoton și plicticos în adevărurile sale, ci o scriere curat artistică. Prejudecata că știința se poate dispensa de „stil”, că trebuie să fie neapărat mohorîtă pentru a-și asigura seriozitatea, este contrazisă în chip strălucit de Henri Wald; la urma urmelor, plati-tudinea atîtor lucrări „științifice” este prima dovadă a caracterului lor neștiințific, așa cum „optimismul grav” pe care îl arborează obligatoriu personajele orwelliene înseamnă de fapt absența oricărui sentiment și a oricărui gînd. Iar mobilitatea eseului lui Henri Wald își găsește o deplină corespondență în elogiul vorbirii ca permanentă sursă de înnoire, ca forță dinamică opusă tuturor conservatorismelor și restricțiilor, ca expresie și deopotrivă ca suport al libertății. Fiindcă, făcînd o „laudă a vorbirii”, Henri Wald face, în fond, lauda libertății; a libertății ca structurală aspirație umană. „În această lume, numai omul poate să joace un rol și îl joacă nu după cum îi este scris, ci după cum este în stare să și-l scrie. Destinul omului nu este stabilit nici de transcendența divină, nici de imanența genetică; oamenii pot să-și hotărască fiecare destinul în jocul dintre necesitatea naturii și libertatea culturii. Libertatea însăși este programată în capacitatea ereditară de a vorbi și deci de a spune mediului înconjurător: NU!” — scrie Henri Wald într-unul dintre numeroasele, atît de numeroasele pasaje însuflețite de o vibrantă pasiune intelectuală din eseu său, a cărui apariție trebuie salutată ca un autentic act de cultură.

Mircea IORGULESCU