

LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Mihail Bulgakov (IV)

Chestiunea conceptului de delict al creației este mult mai complicată decît pare la prima vedere (nu prea simplă nici ea, această „primă vedere”).

Conceptul de delict al creației, ca și orice fel de alt concept, poate să se rezume doar la calitatea sa de concept, sau să capete și atributul suplimentar de motiv, adică să funcționeze la nivelul subiectului, într-un fel, să determine subiectul.

Partea cea mai mare și mai importantă a operei bulgakoviene este concentrată în jurul unui întreg sistem de motive (vom reveni asupra acestei împrejurări), cum ar fi: *motivul Golgothei*, prezent atît de viu, atît de dureros de viu, în *Garda albă* și în *Cabala bigoșilor*, *motivul răstîgnirii*, căruia îi este subsumată partea cea mai strălucită a romanului *Maestrul și Margareta* (planul personajelor biblice și subiectul propriu-zis al Maestrului), dar și *Romanul teatral* în ansamblul său (pentru că, în fond, Maxudov, prin sinuciderea sa, nu face altceva decît să evadeze din lungul și cumplitul supliciu al răstîgnirii). Există și alte motive, dintre care cel mai important este cel al delictului de creație, dar, în cele mai multe cazuri, în lucrările lui Bulgakov, indiferent dacă sînt de proză sau de dramaturgie, asistăm la coexistența a două sau mai multe motive. Ca să nu rămînem în sfera prea abstractă a speculațiilor excesiv teoretice, voi menționa cazul *Romanului teatral*, dar și al romanului *Maestrul și Margareta*. Motivul răstîgnirii este destul de evident, sper, în ambele cazuri. Răstîgnirea este concretizată în tipul de existență pe care Maxudov și Maestrul sînt obligați s-o ducă. Deosebirea constă în forma existenței, nu în conținutul ei. Adică, Maestrul este internat într-un ospiciu (din care va ieși doar datorită sacrificiului Margaretei), pe cînd Maxudov iese cînd vrea din amărîta lui de odăiță, ca să meargă la teatru (apropierea cu existența cetățeanului Jules Verne este izbitoare). Deosebirea este însă pur exterioară și chiar derutantă, pentru că în cazul lui Maxudov vom asista la o răstîgnire *blindă*, deci mai lun-

gă, deci mai chinuitoare, pe cînd la Maestrul vom asista la o răstîgnire mai brută — e în ospiciul de nebuni, și asta e tot.

Maestrul va fi pînă la urmă salvat de Margareta; prețul acestei salvări reprezintă o altă poveste, care nu ne interesează deocamdată; însă își scoate capul o întrebare: dacă Maxudov ar fi avut o Margareta a lui, s-ar mai fi sinucis? Întrebarea conține un fals senzațional. Pentru *personajul Maxudov*, eroul principal al unui roman pragmatic, *Margareta nu este posibilă*. Cui și pentru ce și-ar vinde, această altă Margareta, sufletul? În *Romanul teatral*, nu există nici o umbră, nici o brumă, nici o urmă de Diavol, nu există decît „marele” regizor Ivan Vasilievici și liota de îmbeccili cu drept de decizie, care-l înconjoară. În *Romanul teatral*, *soluția Margareta nu este posibilă*, pentru că, neexistînd planul fantastic, neexistînd Diavolul, dispare și *șansa Margaretei*.

O mică digresiune. Dispare, deci, în *Romanul teatral*, *șansa Diavolului*; cu alte cuvinte, Maxudov se va sinucide, pentru că nu există Satana. De aici decurge, oarecum, un silogism destul de întortocheat: Satana este un rău absolut, dar este în același timp și o soluție salvatoare. De la ce? De la un rău absolut și mai mare? Acesta este însă o aberație: absolut peste absolut. Există un singur răspuns posibil: ceea ce credem sau credeam că este răul absolut reprezintă doar o impresie, vagă și instabilă; deasupra acestui fals rău absolut există, oare, un alt rău, mai mare, pentru care așa-zisul rău absolut apare ca o soluție benefică? Și, atunci? Există o serie infinită de niveluri ale răului? Înseamnă aceasta că un rău, oricît ar fi el de cumplit, nu atinge niciodată absolutul, nu este decît un fenomen relativ? Sau Bulgakov procedează pur și simplu la o răsturnare a valorilor, adică îi atribuie răului (Diavolul) numele de bine, iar binelui (care?), numele de rău?

Această împrejurare ține, evident, de moralitatea implicată a actului de crea-

ție. Cu alte cuvinte, dacă în preocupările sale de profunzime Bulgakov era interesat de moralitate, acest tip de răsturnare a valorilor nu este posibil; el devine însă posibil dacă moralitatea nu *întra* în preocupările de profunzime ale scriitorului.

Ce se întâmplă în *Maestrul și Margareta*? Woland, împreună cu banda sa de diavoli, poposește pentru o clipă a eternității la Moscova. Ceea ce va rămâne în urma lui este un adevărat prăpăd: oameni omoriți, oameni îmbătrâniți, oameni înnebuniți. Victime sînt aproape toate personajele cu care vine în contact. Woland va crea coșmarul și va lăsa în urma sa coșmarul. Dar, deși ar fi prea destul, acțiunea malefică a lui Woland nu se limitează la aceasta. Răul pe care-l va revărsa Woland va fi un rău neselectiv, accidental, care va agresa persoana sau persoanele ieșite întimplător în calea lui Woland, fie că este vorba de un administrator, de un casier sau de *totalitate* spectatorilor veniți la ședința de magie neagră.

Așadar, la Bulgakov maleficul rămîne malefic: atunci cum rămîne cu *șansa Diavolului*, prezentă în *Maestrul și Margareta*, absentă în *Romanul teatral*, în *Cabala bigoșilor* etc.? Aici intervine din nou *motivul creației*.

Adevărul, aflat de partea Maestrului, a lui Maxudov, a lui Molière, este atât de uriaș, atât de copșător, încît nu are nevoie de nici un fel de justificări exterioare, ci se justifică prin el însuși. Toți trei sînt niște demiurghi; în acest sens, în ordinea firească a lucrurilor, ar trebui să li se opună un geniu al răului, adică Maestrului să-i fie opus Woland. În sistemul estetic al lui Bulgakov, însă, demiurgilor li se opun niște mizerabili (redactorii stupizi, regizorii stupizi, preoți stupizi); dar acești mizerabili, acești nemernici, acești găinari dețin o putere reală, iar această putere le permite să-i înlănțuie și să-i distrugă pe demiurghi. Lupta dintre demiurghi și găinari este unul dintre motivele subsumate ale operei lui Bulgakov. În această împrejurare, pentru demiurghi nu există nici o soluție logică, pragmatică. Relația dintre demiurg și găinari care-l distrug reprezintă, în fond, un raport de ordinul fantasticului; pentru ca demiurgul să poată evada din încercuirea găinarilor, devine necesară, în planul logicii estetice, o soluție fantastică: *șansa Diavolului* și existența Margaretei.

Mai toate lucrările lui Bulgakov sînt fantastice sau, dacă e să folosim terminologia formalistilor ruși, bazate pe motivația estetică. În intimitatea lor, lucrările lui Bulgakov pornesc nu de la premisele unei logici existențiale, pragmatice, ci de la premisele unei logici es-

tetice. În unele cazuri, această împrejurare se concretizează într-un *fantastic direct* (*Maestrul și Margareta*, *Insula purpurie*, *Ouile fatale* etc.), alteori, însă, se concretizează într-un *fantastic indirect* (*Romanul teatral*, *Cabala bigoșilor*, *Garda albă*, *Zilele Turbinilor* etc.).

Fantasticul implicit sau explicit al operei bulgakoviene face posibilă *această relație* dintre găinari și demiurg. Îmi voi permite încă o digresiune. *Cabala bigoșilor* are drept motto, epitaful lui Molière: „Rien ne manque à sa gloire, Il manquait à la nôtre”. Pe criminalii-găinari, însă, pe devoratorii de demiurghi, nu-i preocupă în nici un fel proporțiile crimei săvîrșite, dimensiunile reale ale personajului răstignit, a căruj glorie nu lipsea în nici un fel absolutei lipse de glorie a devoratorilor de demiurghi. Dimpotrivă, momentul creației îi deranja în savurarea propriei lor mediocrități, le umbra falsa lor măreție și, prin aceasta, devenea un delict. Un delict care generează o adevărată frenezie a distrugerii, indiferent de grandoearea personajului distrus, indiferent chiar de avantajele pe care ei, devoratorii, le-ar putea avea de pe urma creației demiurgului. O strălucită demonstrație a acestei din urmă idei o reprezintă piesa *Adam și Eva*, scrisă în 1931.

Piesa debutează ca o comedie de gen (foarte la modă în acea vreme): inginerul Adam s-a căsătorit cu Eva (în ciuda aviatorului Dragan, rivalul său); proaspeții căsătoriți se pregătesc să plece la mare (călătoria de nuntă); în camera lor năvălește (pe fereastră) savantul Efrosimov, urmărit de huliganul Marchizov. Au loc tot felul de întimplări, prin care se produce un proces de insolitare. De gîtul lui Efrosimov atîrnă un fel de aparat de fotografiat, cu care savantul îi „fotografiază” pe cîțiva dintre cei prezenți. Aviatorul Dragan, care nu pare a fi chiar un aviator de rînd, își dă seama că aparatul reprezintă o nouă descoperire a lui Efrosimov: în cazul unui război chimic, care pare a fi iminent, toți cei iradiați („fotografiați”) de aparatul lui Efrosimov vor fi invulnerabili. Efrosimov ar vrea să-și dea invenția tuturor statelor lumii, ca astfel războiul chimic să devină inutil: îngrozirea armă a distrugerii nu va avea nici un efect. Dragan este revoltat de ideea umanitară a lui Efrosimov; chemat într-o misiune urgentă, trimite doi bărbați și o femeie, care vor trebui să-l rețină (adică, să-l aresteze) pe savant. Aceasta ar fi prima serie de întimplări prin care are loc insolitarea comediei buf.

Pe de altă parte, pe parcursul acțiunii primului act, se aude cum urlă ciîni unde va afară. Urletul ciînilor prevestește o cumplită și implacabilă nenorocire.

Cele două serii ale procesului de insolitare se leagă brusc spre sfârșitul actului I : izbucnește războiul chimic, asupra orașului este aruncat *gazul solar* și toată lumea piere, cu excepția celor care au fost iradiați de aparatul lui Efrosimov : Adam, Eva, Dragan (care a fost orbit de gaz, dar o nouă porție de iradiere îl face om întreg), scriitorul Gogoasă, huliganul Marchizov și Efrosimov însuși.

În continuare, se descrie viața celor șase. Este aproape viața unor oameni primitivi, mai exact, o *viață luată de la capăt*. Ne aflăm, așadar, în fața celei de-a treia trepte a existenței personajelor. (Să recapitulăm : viața de dinainte de catastrofă ; catastrofa și salvarea miraculoasă datorată lui Efrosimov ; viața de după catastrofă).

Primul lucru care izbește este că nici catastrofa, nici miraculoasa supraviețuire n-au pus nici un fel de amprentă asupra lui Adam, Dragan, Marchizov și Gogoasă. Cei patru reconstituie rapid vechiul univers al suspiciunii, al urii, al meschinăriei oriminale, toate, învăluite în fraze principiale. Dragan este gata să-l împuște pe Efrosimov, Adam este gata să improvizeze un complet de judecată care să-l condamne pe Efrosimov etc., etc.

Piesa are un dublu final. Primul : Dragan, care a făcut rost de un avion, pleacă în Capitală (fără să știe dacă a mai rămas ceva din Capitală). Între timp, Efrosimov nu mai poate suporta mediul în care trăiește și decide, împreună cu Eva (care s-a îndrăgostit de Efrosimov și s-a despărțit de Adam), să plece în munți. Chiar în momentul plecării celor doi, se întoarce, cu avionul, Dragan ; Efrosimov este obligat să renunțe, și Dragan îi spune că va trebui să plece cu el în Capitală. Ne întoarcem, deci, la același motiv al arestării, din actul întâi, doar că, de data aceasta, se pare că Efrosimov nu mai are cum să scape. Intervine însă finalul nr. 2.

Ne aflăm din nou în apartamentul lui Adam ; totul n-a fost decît un vis, un coșmar al lui Efrosimov. Sensul acestei

reveniri nu se reduce însă la o poantă de final. Ultimele replici ale piesei, replicile din finalul nr. 2, reproduc o serie de replici din actul I. Locul exact al acestor replici se află *după* plecarea precipitată a lui Dragan. Deci, Dragan vine în vizită la Adam, își dă seama că Efrosimov și-a realizat ultima invenție (cea care va face inefficient orice război chimic), află, indignat, că Efrosimov vrea să-o dea tuturor statelor lumii, sună telefonul, Dragan este chemat într-o misiune de maximă importanță (la aflarea veștii, „*devine palid*”, cum se afirmă în indicațiile de regie), pleacă la aeroport fără să-și ia rămas bun, dar îi dă ordin scriitorului Gogoasă să comunice într-un anume loc (npecificat) datele despre profesor. Și-i mai spune strălucitorului Gogoasă că, în cazul în care Efrosimov va reuși să plece, el, scriitorul Gogoasă, va fi deferit justiției pentru trădare de țară. Gogoasă îl anunță pe Adam să nu-l lase pe Efrosimov să iasă din casă. Aproape imediat după asta urmează replicile reluate în finalul piesei.

Aici intervine însă un moment derutant. Piesa urmează două tipuri de logică : logica realului și logica oniricului. Logica realului este legată de apartamentul lui Adam, logica oniricului pornește de la scenele de gen din apartamentul lui Adam (momentul războiului izbucnește în mijlocul unor debordante scene de gen), ca să traverseze catastrofa și tot ce i-a urmat. Care este însă momentul inițial al logicii oniricului ? Plecarea lui Dragan și a lui Gogoasă ? Venirea celor doi cerberi ai lui Efrosimov, însoții de un fel de doctoriță ? Sau izbucnirea propriu-zisă a războiului ? Nu există în textul piesei nici cea mai mică urmă a vreunui răspuns posibil ; în consecință, umbra oprirării, care plutește deasupra creatorului, este mai sinistră în acest al doilea final de piesă, decît în primul. Conform celebrei idei a lui Machiavelli : amenințarea este mai puternică decît execuția.

Este, așadar, la Bulgakov, creația o darnare ?

Un anume răspuns la această întrebare îl dă *Cabala bigoților*.

