

CONSTANTIN DRAM
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

Între două lumi, prințul întunericului, Woland

Between Two Worlds, Woland, Prince of Darkness

Keywords: Bulgakov, *The Master and Margarita*, two different worlds, humour, satire, fantastic vision

Abstract:

In Bulgakov's *Master and Margarita*, the alternative description of two worlds seen in fantastic opposition is in itself a novel structuring method, anticipating techniques which will be widely used by postmodernists in a luxurious unfolding of "possible worlds". However, Bulgakov stands out by creating unique doses of unmatched interlacing between charged humour, ruthless satire and fantastic vision.

Ne este cunoscut inteligentul joc care alternează mereu imagini din cele două lumi supuse cunoașterii în romanul bulgakovian. E o formă prin care sunt alăturate personaje de încărcătură satirică (oameni din administrație, aventurieri și înși puși pe căpătuială, escroci și mincinoși, personaje dubioase sau pur și simplu negliobi) unui alt gen de personaje, care ar trebui (dacă ar fi o reală cunoștință de cauză) să le (să ne) trezească fiori metafizici, fiind vorba de Woland-satana și membrii suitei sale. Practic greu de caracterizat, cavalerul întunericului e cel care trebuie văzut drept unul dintre cei mai dibaci mediatori din istorie, deoarece se află în legătură direct atât cu lumea "înalță", cât și cu cea "inferioară" a romanului, atât cu elementele imuabile simbolizate religios, cât și cu trecătorii oameni de pe pământ. Privit ca nume și reprezentare a diavolului, Woland, cel raportat și de Goethe, are înfățișări frapante, distonante, amintind mereu de schimbarea lumilor, de apartenența sa la tot și la nimic. Și totuși, imaginea sa de demon bulgakovian, cea care rămâne într-un plan al memoriei imediate, poate fi aceea agresiv-umană, cu beretă cenușie, cu gura strâmbă, cu ochi de culori diferite, cu una din sprâncene mai ridicată decât cealaltă.

Că bietul Ivan Bezdomnii nu-l va recunoaște pe cel din cauza căruia a ajuns în brațele nebuniei, schizofreniei e o altă problemă. El reprezintă acum un exponent a ceea ce înseamnă dedublarea personalității, a felului tragic în care se poate distruge unitatea existențială a omului, precum și credința sa inițială în lucruri și fenomene foarte stabile.

Prințul întunericului, cel care colindă timpul și spațiul, în sensuri admise sau nu, este cel mai apropiat receptor al romanului din roman, creația maestrului înnebunit de incompetența criticilor și literaților mascați politic. Romanul maestrului crează un spațiu "real", diferit de cel convențional considerat real, al Moscovei secolului al XX-lea; aici e o lume posibilă, alăturată alteia, existente, o lume în care Bulgakov transferă semne ale realității, așa cum ar trebui ea să fie, în viziunea sa modelată istoric și cultural. Aici găsim un Iisus umanizat, caracterizat de vicii precum lășitatea și frica, aici vedem că Iuda este doar un spion și instigator,

că apostolul Matei este un scrib ce notează faptele după bunul său plac care nu coincid întotdeauna cu stricta realitate. În plus, după toate acestea, mai există șansa mântuirii în lume. Dacă vedem în Woland o imagine și de cavaler, aceasta e un pic mai mult altfel, deoarece e greu de asociat *întunericul* al cărui prim cavaler este Satana cu ceea ce înseamnă cunoaștere în mod *curent*; în schimb, în pluriformismul rafistolat postmodern, un cavaler al cunoașterii poate fi prințul întunericului, nici întunericul însă nemaitrimitând doar spre lumea tenebrelor medievale. Woland, văzut de către Bulgakov, este, mai degrabă, un personaj atrăgător, dacă îl opunem funcționarilor moscoviți, în primul rând. Personaj cu trăsături puternic cosmopolite, cu un comportament elevat, cu resorturi nebănuite în cunoașterea structurilor vieții muscovite, cu spirit justiția – în maniera cavalerilor oriental, mai degrabă, Woland poate fi reîncarnarea unui cavaler romantic, însetat de nevoia de corectare a lumii, pe care o cunoaște într-un traseu al ei de cel puțin 2000 de ani. Or, cea mai deplină corectare a lumii, dincolo de liniștea adusă lui Pilat, este re-configurarea unui paradis al iubirii la granița dintre lumi, acolo unde manuscrisul se poate scrie la infinit, fixând astfel și un paradis al înfinirii textului postmodern.

Problema *lumilor* este legată, indubitabil, de *timp* și *spațiu*. Iar personajul bulgakovian, departe de cavalerul medieval care rățăcea la întâmplare, spre a ajunge la o aventură, poate gestiona timpul/ spațiul după bunu-i plac:

... în clipa aceea făcu (Margareta) o constatare ciudată din cale-afară, se întoarse spre fereastra prin care se vedea luna strălucind și zise:

– Nu înțeleg deloc...cum vine asta, tot noapte și noapte, de mult trebuia să răsară soarele.

– O noapte de sărbătoare e plăcut s-o și ții în loc puțin, îi răspunse Woland.¹

În altă parte, același aspect, referitor la spațiu (iar de aici, la încurcatele probleme de spațiu locative legate de Moscova sovietică) este enunțat de un membru al suitei, Koroviev: “Celor care cunosc bine a cincea dimensiune le este ușor să lărgească încăperea până la proporțiile dorite.”²

Al cincilea element este o unealtă a forțelor supranaturale menită să creeze haos și anarhie, să determine, în consecință, și mai mult, o rupere de realitate. Prin această a cincea dimensiune, Bulgakov rupe granițele unităților de timp și spațiu tradiționale pe tot parcursul romanului. Astfel se produce existența *lumilor* contradictorii iar nu contrarii. Lumile, în sens larg, în romanul lui Bulgakov, sunt în număr de trei: cea a lui Ponțiu Pilat, a lui Woland și a Moscovei/ Maestrului. E o desfășurare spațială și temporală de proporții, pe parcursul a două mii de ani, la Ierusalim, în timpul lui Iisus Hristos și al lui Pilat din Pont, la Moscova și în Rusia, unde se conturează povestea Maestrului, în prima parte a secolului al XX-lea; peste cele două rame, trama lui Woland, care, în fapt, nu se încadrează nicicum, depășind comune limitări de spațiu și timp, având rolul de a alătura celelalte două povestiri. Cele trei lumi sunt reunite în finalul romanului, pe un tărâm interstițial, fantastic și atemporal, unde, simbolic, cei doi îndrăgostiți pot primi liniștea fericirii lor.

¹ Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 313.

² Ibidem, p. 267.

Lumile din *Maestrul și Margareta*, dincolo de multiple discuții posibile privind încadrarea ca gen a textului, de relații ideologice și estetice, sunt și rezultatul proiecțiilor intertextuale pe două mari opere ale umanității, *Biblia*, respectiv *Faust*.

Dacă ar fi să ne raportăm doar la textul goethean, rezultat nu multă vreme după nașterea teoriei leibniziene a lumilor posibile, se știe că influența este simțită într-o formă mai puțin manifestă. Elementele faustice sunt mai mult sugerate prin simboluri, imagini și sugestii. Dimensiunea personajelor faustice, spre exemplu, preluată de Bulgakov este întrupată în personajele scriitorului rus. Cel mai vizibil cadru faustic este cel care statuează pactul cu diavolul, însă noutatea adusă de Bulgakov este schimbarea rolurilor protagoniștilor. De data aceasta femeia (tânără, nemulțumită, obosită de viață anostă, în căutarea iubirii/fericirii/împlinirii) este cea care face pactul cu diavolul, adică Margareta (din Moscova, în luna mai) și nu Faust. Așadar, nu numai că preluările în intertext sunt doar sugerate și transformate, uneori ele se află în directă opoziție cu ideile din opera din care au fost împrumutate.

Punctul de plecare al lumilor posibile, domeniu în care Woland se dovedește a fi infailibil, poate fi considerat ca fiind strict livresc, ordonând lumea în jurul importanței nemuritoare a cărții, prin felul în care se plasează o observație memorabilă: “Manuscrisele nu ard”. Referința este, după cum se știe, la felul în care se constituie un fir narativ al romanului - în care Maestrul, autor al unui controversat și pătrunzător roman despre Ponțiu Pilat, își distruge din disperare manuscrisul; după cum e știut, acesta re apare miraculos, prin mijlocirea diavolului, care îl face vizibil chiar în duminica Paștelui!

Rolul manuscrisului se încadrează într-un statut ingenios al romanului, care face ca personajele principale să aibă alt statut decât cel clasic. Maestrul apare abia în capitolul 13, desfășurându-se câteva capitole fără mare strălucire actanțială, Margareta e fascinantă, cu o strălucire mată, aidoma tristeții sale ascunse, tot pe parcursul unor secvențe; astfel, idea de personaj principal va însemna altceva și va fi completată provocator:

Locul eroului central din romanul lui Bulgakov a fost preluat de mai multe personaje principale. Ele acționează fiecare în sfera sa proprie, căile lor intersectându-se prin opoziție sau reflectare reciprocă. Astfel, Maestrul apare în capitolul purtând semnificativul număr 13, și nu este prezent decât pe parcursul a șapte capitole. Despre Margareta, în prima parte a romanului, nu se vorbește decât în treacăt, fapt care constituie, de bună seamă, ecoul celor dintâi variante ale operei, când acest personaj încă nu fusese prefigurat. [...]

În afara personajelor, un rol de importanță majoră îl dețin, pe parcursul întregii opere, fenomenele naturii – ploaia, furtuna, focul – și chiar unele locuri unde se petrece acțiunea, cum ar fi faimosul apartament No. 50 din imobilul Nr. 302/bis de pe strada Sadovaia. Acest apartament începe să ducă o viață aparte, asemeni unei ființe misterioase și năvălășe, fiind foarte nimerit pentru a acorda adăpost forțelor întunericului. O pondere însemnată în sensurile romanului o are și locuința maestrului, două odăițe de la subsolul unui imobil oarecare din Moscova.¹

Desigur, focul devastator, purificator, reinstaurator este cel care se apropie cel mai mult de semnificația manuscrisului din roman, cel care, o dată configurând un

¹ Izolda Vîrsta, *Mihail Bulgakov*, Editura Univers, București, 1989, p. 249.

spațiu-timp/ lume posibilă, nu mai poate fi considerat destructibil. Manuscrisul maestrului este lumea creată și, de asemenea, suma de lumi ce ar putea ieși printr-o randomizare infinită pusă la dispoziție maestrului de generos-subtilul-justițiarul prinț al întunericului, în finalul romanului, într-o eternă casă: “(...) Uite, vezi înaintea noastră casa ta, casa ta eternă, care ți-a fost dată drept răsplată. Am și văzut fereastra cu trei canaturi și vița sălbatică ce se cațără până-n acoperiș. (...) Astfel vorbea Margareta, mergând cu maestrul spre casa lor, spre casa lor eternă, și maestrului I se părea că vorbele Margaretei curg susurând, cum curgea și susura pârâul lăsat în urmă...”¹

Într-un sistem totalitar absolute cum a fost cel sovietic, vederea *lunii* în roman înseamnă, cel mai adesea, un joc ingenios între parabolă, satiră, metaforă. Nu e întâmplător faptul că *Maestrul și Margareta* este considerat unul dintre cele mai mari și mai apreciate romane din Rusia sovietică și din lumea mare, prin dozarea magistrală a umorului, prin felul în care se întrepătrund elemente de satiră și realism, prin modalitatea în care devin teme principale arta și religia, istoria și valorile sociale contemporane, *prin jocul subtil ce alternează lumi multiple în jurul unui principiu fantast, văzut ca singurul corect în cazul re-ordonării lumii reale incorecte, prințul întunericului.*

Politicul și socialul sunt imagini recurente în proza rusă și oriunde genul satiric a simțit nevoia să se manifeste puternic. Neputând fi afirmat întotdeauna direct, adevărul a găsit căi ocolite pentru a putea ajunge la consumatori. De aici ingerința fantasticului (punct de forță în literatura rusă, fantastic pigmentat cu umor de bună calitate și, în cazul de față, cu elemente de un anume romantism, aparte, ce ține de elaborarea unei neobișnute povești de dragoste, în care femeia împrumută atribute faustice.)

Lumea stalinistă, cu lăcomia, corupția, delațiunea, lipsa de grijă pentru cel apropiat, pofta nemăsurată de putere se apropie de anumite dimensiuni ale lumii medievale: imaginea unui cavaler, fie el și “prințul întunericului”, se arată a fi necesară, de aici cheia fantastă de rezolvare, de curățare și îndreptare morală. Utilizând alte arme decât cavalerul clasic, personajul bulgakovian are în arsenal, pe lângă potențialul supranatural și un uriaș potențial care ține de impactul subversiv al ironiei, parodiei și umorului în revelarea psihozei în masă a societății ruse din acea vreme. Totodată, ca un balans continuu, pentru contrast și o mai bună evidențiere, Bulgakov utilizează un evident stil realist, atunci când suntem duși la nararea poveștii lui Yeshua, mai degrabă a lui Pilat (el însuși un fel de cavaler, din prima generație, a războinicilor fără comandamente morale); prin umanizarea acestei narațiuni, prin luarea de poziție față de ce era prezentat în Scripturi, trimiterea este, dincolo de intertextul biblic, la aceeași lume contemporană pe care o vede atemporalul diavol și față de care manifestă un interes cu totul special: “Spune-mi, iubite Fagot, se informă Woland la măscăriciul cadrilat, care purta, se vede, și alt nume, în afară de Koroviev, cum ți se pare, populația Moscovei s-a schimbat în mod considerabil, nu-i așa ?” sau: “ – Dar pe mine mă interesează, desigur, nu atât telefoanele, autobuzele și altă...// – Aparatură, îi suflă din nou

¹ Ed. cit., p. 407.

cadrilatul // – Ai dreptate, mulțumesc, vorbi rar magul cu un bas greu, dar iată o întrebare mult mai gravă: S-au schimbat oare orășenii aceștia lăuntric?”¹

Paralele dintre realitățile sociale și politice ale timpurilor antice romane și cele ale Rusiei sovietice sunt, desigur, subtile. Soarta lui Yeshua-Ha-Nozri în mâinile lui Ponțiu Pilat este corelată cu soarta Maestrului și a manuscrisului său în mâinile cenzurii publiciștilor, și prin extensie, cu experiențele lui însuși Bulgakov prin cercurile literare reale din Moscova. Pe parcursul romanului, Bulgakov face frecvent atacuri satirice cu privire la viața socială moscovită, cum ar fi lipsa spațiilor locuibile, frica de teroarea indusă de poliție, frustrarea determinată de ineficiența birocratică, lăcomia, vechi tare umane adaptate și evoluat în structura omului sovietic.

Configurat ca o structură complexă și contradictorie, cu înclinații și competențe dintre cele mai neașteptate, Woland (profesor, mag, călător în timp), în fapt diavolul lui Bulgakov, își face apariția tocmai în Moscova primei părți a secolului al XX-lea, timp al neliniștilor sociale greu de manifestat într-un regim totalitar cum e cel stalinist; e numai potrivit un astfel de fundal pe care viciile și degradarea ies la iveală ca teren bun de exploatat pentru diavol și suita sa. Apariția lui Woland înseamnă o provocare spre schimbare, spre curățare, spre pedepsire a metehnelor celor care și-au pierdut orice fel de credință, fie în bine sau în rău. Semnificativ este ceea ce se întâmplă cu cele două personaje de la începutul romanului: dacă poetului neinstruit i se rezervă doar privațiunea psihică și îndemnul să nu mai scrie niciodată ce a scris, redactorului-șef puternic ideologizat și ideologizant i se rezervă moartea cumplită din primele pagini. Tratamentul aplicat moscoviților va fi unul simbolic și global, în care este vizată crasa lipsă de discernământ a populației orașului Stalinist și constă în faimosul spectacol de magie neagră de la “Teatrul de Varietăți”.

Așa cum cavalerul medieval urmărea binele de orice fel, după o sumă de reguli comportamentale ce alcătuiau un cod faimos, Woland se va comporta ca un veritabil agent al schimbării, al corectărilor paradoxale, deși va păstra aparențele și va respecta regulile jocului, acționând sub acoperirea fantasticului convențional, care nu îl împiedică să scoată la iveală satira nimicitoare. Woland este cel care activează energia satirică din roman prin faptele sale și ale supușilor săi și ca agent al organizării dezvoltării prin satiră nimicitoare a moravurilor societății, el are avantajul de a fi atât omnipotent cât și fantastic, călătorind nestingherit prin spațiu și timp. El nu este însă nicicum agentul răului, așa cum s-ar putea bănui pentru că astfel romanul nu ar mai avea sens; lucrând în felul său, pentru un bine care este transnațional, transtemporal și transsocial, “prințul întunericului” își configurează o imagine complex.

Romanul lui Bulgakov a fost redactat în condiții dificile, atât sociale, cât și biografice, după cum se știe. Așa că el poate fi înțeles și ca un text despre supraviețuire și adaptare, împotriva spiritului vremii; de aici raportarea continuă la coexistența unei lumi versus o altă lume, dată ca reală. Insistentă descriere realistă din romanul despre Pilat coroborată cu întâmplările neobișnuite ce se derulează în

¹ Ed. cit., pp. 128 și 129.

Moscova stalinistă fac legitimă întrebarea despre credibilitatea lumilor. Care lume este mai plauzibilă?

Woland devine astfel un iscusit ordonator al lumilor, fără ca măcar acest efort să fie vizibil. Spre exemplu, faimosul spectacol de magie neagră *pare* a începe sub diriguirea sa, ca apoi totul să fie lăsat pe seama unor iscusiți secundanți, “prințul” priveghind din umbră, așa cum va fi vegheat, de altfel, la derularea istoriei, mereu. Este și motivul pentru care imaginea sa, văzută în ochii unei femei frumoase, este mai degrabă necanonică, nesugerând mișcarea, acțiunea vizibilă: “Fața lui Woland era strâmbă, colțul drept al gurii – tras în jos, fruntea înaltă – cheală, brăzdată de cute adânci, paralele, cu sprâncenele drepte și ascuțite.// Woland stătea tolănit pe pat, îmbrăcat numai cu o cămașă de noapte lungă, murdară și peticită la umărul stâng. Un picior gol îl ținea strâns sub dânsul, pe celălalt și-l întinsese pe un scăunel și Hella ungea genunchiul acestui picior negricios cu o alifie fumeșă.”¹

O simplă analiză a lumii moscovite din romanul *Maestrul și Margareta* scoate în evidență faptul că personajele vizate sunt, în primul rând, membri ai lumii literare și/sau teatrale. Dintre cele două, oamenii din teatru scapă cu pedepsele cele mai ușoare. Ei sunt fie admonestați, fie li se redă în final forma și capacitățile originale. Astfel, Stepan Bogdanovici Lihodeev, directorul “Teatrului de Varietăți” s-a întors nevătămat din așa-zisa călătorie la Ialta, Rimski, directorul financiar și-a dat demisia, iar lui Georges Bengalski i s-a dat capul înapoi și după doar trei luni de recuperare psihică la spitalul doctorului Stravinski s-a întors acasă.

Dar, după cum am spus deja, nu același lucru se poate spune și despre Mihail Alexandrovici Berlioz, redactor șef al unei “faimoase” reviste lunare literar-artistică, care își pierde definitiv capul sub roțile unui tramvai. Berlioz este pedepsit pentru o crimă de ordin moral, o crimă de neiertat, deoarece își folosește poziția ierarhică și acumularea culturală pentru a-l modela fals și superficial pe tânărul poet Ivan Nikolaevici Ponîrev de la credința în valorile literare și religioase.

Lumea intelectuală este completată de alte specimene: autorul include în galeria moscovită vizitată de Satana funcționari, chelneri, doctori, personal în sens larg de servicii. Pentru ei se poate atașa o singură întrebare: în ce proporție au fost pervertiți de noul sistem pe lângă viciile lor, mai toate vechi de când lumea?

Răspunsul la această întrebare va fi dezvăluit pe parcursul romanului unde personajele vor sfârși prin a cădea pradă viciilor lor, iar rolul lui Woland este tocmai de a trage semnalul de alarmă asupra acestui lucru, scoțându-se în acest fel în evidență menirea vizitei sale în Moscova și a haosului produs. În plus, el aplică anume corecturi, printr-o simbolică spadă ce are intenția eradicării răului existențial, cu totul altceva decât se transmite de regulă prin imaginea diavolului canonic.

Este o mare diferență între ceea ce fusese odinioară lumea medieval/ ideologia cavaleriească, dominată de spiritul ordinii creștine, de credință nemărginită, și ceea ce se arată a fi actuala stare moral-creștină a unui sistem cum este cel bolșevic. E nevoie de o iminentă judecată și pedeapsă divină și acest lucru este anunțat, simbolic, prin neobișnuita decapitare a redactorului-șef de la Massolit; vina cea mai

¹ Ed. cit., p. 270.

mare a societății moscovite constă în ateismul ei, ridicat de comunism la rangul de ideologie de stat, motiv pentru care Woland și mare parte din suita lui se materializează chiar în timpul lecției de deconspirare a religiei ca ficțiune pe care i-o ține Berlioz lui Bezdornii, lecție prin care se neagă, în primul rând, existența lui Iisus.

Dincolo de spațiul totalitar, simbolurile mari trăiesc. Și ca un alt simbol celebru, reapariția manuscrisului maestrului, după ce acesta fusese ars (însuși Bulgakov, cuprins de deznădejde, procedase la o încercare de distrugere a propriei opere) se înscrie într-o largă gamă de semnificare, menită să lege între ele lumi. Un *manuscris* (puterea cuvântului de a zămisli lumi) nu poate să ardă, la fel cum Sfântul Graal nu avea cum să se piardă din imaginarul cavaleresc.

Și privind lucrurile strict evenimential, manuscrisul romanului lui Bulgakov avea să stea la întuneric aproape trei decenii, până când avea să ajungă la tipar, impunând imaginea scriitorului care, mai mult decât în orice altceva (onoruri, demnități efemere) crede în libertatea sa de exprimare.