

# Diavolul și bunul bolșevic. „Judecata” de la Moscova

**Constantin DRAM**

*The true actors who grasp from the beginning to the very end what comes to pass (in two distinct, intersected novels) are the Bolshevick-poet Ivan and, of course, Woland, a teacher, foreign magus, consultant and ultimately Satan, the one who came to see (re-see) Moscow and any changes that could subtly concern the Muscovites. Reading the novel from the perspective of a visible, non-articulated dialogue between the two reveals things just as interesting and challenging as the complex interpretation of a pseudo-reading of a love story between two characters who are only brought together in the last scene of the novel, the master and his lover, Margarita. The “Judgment” pertains to a world, a history, a sum of ideologies.*

Cînd scria *Maestrul și Margareta*, Bulgakov avea în fața ochilor modelul absolut al societății staliniste, de care se lovise el însuși, brutal. Așa că trimiterea spre „o lume” mai veche cu două mii de ani realiza, indubitabil, o provocare absolută, pentru orice categorie de lector; așa că romanul avea să ajungă la cititorii săi peste aproape trei decenii. Intercalarea unui „roman biblic” e o translare în timp cît se poate de nimerită: prin observarea societății romane de pe timpul lui Iisus cititorului i se favorizează figurarea unui alt orizont socio-uman, dinspre care nu ai cum să nu privești chiar societatea moscovită, cea care este atît de ingenios prinsă și învăluită într-o uriașă alcătuire de sorginte magică și fantastică, prin tot ce derulează Diavolul și suita sa, într-o anume seară de primăvară.

Și această derulare începuse de la bun început, cînd narațiunea alătură două personaje denumite de excursul nostru simplu „Diavolul și bunul bolșevic”, cu toate conotațiile ce se pot circumscrie aici. În seara fatidică de primăvară, adevărații actanții din faimosul parc moscovit sînt poetul incult și războinic, ca orice june ignorant și needucat, credincios pînă atunci doar în steaua lui de poet sovietic, și Diavolul, profesor, consultant, mag, pentru care însoțitorul lui Ivan, Berlioz, intelectual cu experiență, redactor-șef, ideolog incorigibil, reprezintă doar un necesar interlocutor, pentru o mai adecvată punere în scenă a tot ce avea să urmeze, special gîndit pentru ochii lui Ivan. Berlioz *nu credea/ știa*, chiar dacă poate să își nuanțeze știința prin filon ateist; Ivan, cel care nu este altceva decît „bunul bolșevic”, *nu credea/ nu știa*, avînd de partea sa toată puterea ce i-o conferă superbia ignoranței brute.

Astfel, oricum am citi romanul, putem privi totul ca un dialog, mereu reformulat și încifrat beletristic, între cele două personaje ce sînt efectiv alături doar în prima secvență a romanului, ca o supremă demonstrație atotcuprinzătoare în beneficiul celui căruia, în final, avea să *știe*.

Prin urmare, ceea ce numim prelucrare/ adaptare biblică, prezentată drept operă a unui maestru necunoscut, operă din care Ivan se înfruptă în zilele petrecute alături de acesta la sanatoriu (unde diavolul îl avertizase că va ajunge!) nu este defel nevinovată, cum pare la început, mai cu seamă cînd asociem secvențele respective cu un personaj romancier despre care aflăm cîte ceva abia în capitoul 13. Pilat din Pont, așa cum transpare din romanul maestrului, nu se îndepărtează, aparent, în mod semnificativ de imaginea consacrată biblic. Figura lui este redată într-o manieră cît se poate de realistă, cel puțin așa îl vedem prin ochii lui Woland care, ca martor ocular (al istoriei demne de știut, în general: să ne amintim de scena cu valoare de avertisment de la început, în care poetul-bolșevic aude pentru înfia oară de Kant, cel cu care diavolul obișnuia să stea la cafea, reclamînd întemnițarea bătrînului filosof) poate reda fidel întreaga poveste. De altfel, fie că sînt implicați direct sau nu, cei care fac oficiile relatării în discursul postmodern au această particularitate a insistenței pe credibilitate, pe verificarea constant-remarcabilă a informațiilor. Se accentuează, așa cum se știe, pe realizarea imaginii complexe a lui Pilat din Pont, al cincilea procurator al Iudeii, de altminteri una extrem de controversată, inclusiv după felul în care se rezolvă descrierea sa în romanul maestrului. Pilat e un „cavaler”, desigur, într-un alt cod decît cel consacrat medieval. Și acest fapt se vede inclusiv din atitudinea față de „suzeranul” său, cel în numele căruia face ceea ce face, inclusive ceea ce nu ar vrea să facă, adică să nu îl salveze pe condamnat, deoarece vina acestuia depășește limitele admise (prin ceea ce însemnau pe atunci autorități ale statului) :

„- N-a fost, nu este și nu va fi niciodată pe fața pămîntului o stăpînire mai măreață și mai minunată pentru oameni ca aceea a împăratului Tiberiu! (...) Lasă-mă între patru ochi cu criminalul, e vorba de un proces politic!”

E un personaj care dă de gîndit, în termenii pe care i-ar pricepe moscovitul Ivan, trăitor la distanță de două mii de ani, în timpurile lui Stalin. Poate să fie o umbră de re-negociere a personajului ceea ce fixează un final strict dictat de *carte*, un final care rezolvă ceva, așa cum înțelege (și) Ivan rezolvările. Nu doar eliberarea săvîrșită prin vorbele cu care maestrul îl eliberează are relevanță, cît și trimiterea spre o posibil nouă imagine care îl fixează, de fapt, pe personaj:

„Acest erou plecase în beznă, plecase fără întoarcere, iertat în noaptea de duminică, fiu al regelui-cititor în stele, al cincilea procurator al Iudeii, cumplitul călăreț Pilat din Pont.”

Desigur, e o imagine fulgurantă. Nu doar substratul political îl face pe Pilat să acționeze neașteptat; nu doar strania dorință de a comunica cu altcineva (pe fondul unei hemicranii imposibile) îl face să intervină acolo unde nu se intervine. În felul său, sălbatic și crud, cel care comunică afectiv primar, „cumplitul călăreț” e mai aproape de o înțelegere rece-cavalerească ad-hoc decît oricine dintre personajele

din jurul său, determinate de intoleranță religioasă și interese naționalist-meschine. De aici pornind, Pilat devine personajul cel mai important, aducând în situații comunicaționale personaje, scene, capitole și creații literare universale. El pare a fi prezent peste tot și își exercită influența asupra vieții și destinelor celorlate personaje atât în mod direct cât și indirect. În acest sens este semnificativă scena întâlnirii dintre poetul Ivan și Maestru la spitalul doctorului Stravinski. Motivul închiderii lui Ivan la spitalul de nebuni survine în urma întâlnirii acestuia cu Woland la Patriarșie prudî. Faptele povestite de el medicilor și altor persoane sînt considerate drept fantezie, produse ale unei minți bolnave. La întrebarea Maestrului de ce se află închis în același loc cu el, Ivan, căpătînd încredere în noul cunoscut răspunde:

„- Din cauza lui Pilat din Pont, răspunse Ivan aruncînd o privire mohorîtă în podea.

- Cum?! Strigă oaspetele, uitînd de orice prudență și astupîndu-și în clipa următoare gura cu mîna. Ce coincidență extraordinară! Te implor să-mi povestești! Te implor!”

Nu întîmplătoare este întîlnirea dintre cei doi, mai cu seamă că și celălalt va arăta cum viața și destinul său au fost/ sînt controlate de procuratorul Iudeii:

„Multă vreme oaspetele tăcu trist, cuprins de un zgîlțit nervos, dar în cele din urmă vorbi:

- Vezi ce istorie ciudată? Mă aflui aici din aceeași cauză ca și dumneata, și anume din cauza lui Pilat din Pont. Spunînd acestea, oaspetele privi temător în jur și urmă: E vorba de un roman despre Pilat, pe care l-am scris acum un an.”

Treptat, Ivan, devenit lector, descoperă cît poate deveni de veridic romanul maestrului. Iar cititorul real i se alătură: halucinant de real, prin lucrătură artistică, se arată a fi planul pe care se desfășoară personalitatea lui Pilat, în contrast cu cel absurd-fantastic, transfigurat prin opoziție, al Moscovei, așa cum se arată ea în anii lui Stalin și ai Maestrului. E, într-adevăr, absurd și/ sau fantastic, să descoperi că Ponțiu Pilat reprezintă un model superior față de aiuritorul sistem al aparatului administrativ/ de conducere/ economic/ cultural etc. sovietic. Procuratorul îi dă dreptul la replică lui Yeshua, îl judecă, măcar, cu o intenție/ dorință de corectitudine; că se face, în același timp, vinovat de păcatul lașității, pentru că nu este viciu mai mare decît lașitatea pentru un om al armelor (un cavaler!), e un aspect pentru care va plătește mult prea scump. Ideea mîntuirii, din final, e o formă de a-l opune verșilor/ zeloși sovietici moscoviți, cei care, ca și decapitulul Berlioz, nu intuiesc adevăratul scop al haosului produs de Woland și suita sa, într-un oraș care, neputînd fi judecat/ pedepsit/ etichetat, ca pe vremuri Sodoma și Gomora, primește o formă strict metaforică de judecată.

E *judecată*, desigur, lumea, în sens, mai degrabă tradițional. Din lumea biblică se moștenesc multe păcate, dincolo de ideologii și justiție, nu par a fi diferențe majore. De aceea, nici comportamentele personajelor aparținînd celor două lumi nu provoacă mari discontinuități. Sînt întîlnite și pe vremea lui Iisus imoralitatea, degradarea, gelozia, lăcomia, lașitatea și frica, delațiunea, minciuna, sperjurul.

Dacă Ivan ar fi avut un minim cultural, dacă sârmanul bolșevic ar fi știut cât de cât ceva măcar din Goethe, altfel s-ar fi manifestat un dialog-pretext între cei doi actanți la care ne referim. Căci, după cum se știe, Woland-ul lui Bulgakov pornește, măcar la nivel formal/ onomastic, de la acel diavol al lui Goethe, termenul german „voland” trimițând chiar la ideea de „drac” sau „spirit rău”. Desigur, după aparenta despărțire de poetul bolșevic, acesta surprinde și captivează la nivelul imaginii propuse, printr-o continuă și imprevizibilă metamorfoză, el manifestându-se ca profesor, istoric, consultant, străin, obligatoriu și, magician, conducător de trupă de spectacol ezoteric, cerșetor, *cavaler al umbrelor cu sabie de argint*, văzut frecvent într-o ținută sordidă, căci, atenție, postmoderniști!, e un Woland suferind de reumatism, pe care l-a căpătat, după cum o spune, cu multă inocență și/ sau auto-ironie, de la o întâlnire cu o vrăjitoare frumoasă în Brocken Hills, în 1571.

Lumea contemporană maestrului (dar și lui Stalin) este cea pe care o vizualizăm, cel mai mult, în contexte ce țin de Teatrul de Varietăți: director, administrator, barman, casier, administrator de bloc, locatari, rude etc.; în plus, într-o adunare specifică, așa cum este năucitorul spectacol produs de Woland și ai săi, avem ocazia să completăm lista cu potențați ai timpului, cu oameni din diverse paliere ale societății, manifestându-se *liber*, într-o sală ce oferă, magic, senzația libertății și a ieșirii din istoria concentrată sovietic: pe scenă se află un magazin total capitalist, cu cele mai provocatoare produse ce simbolizează, indirect, altă lume decât cea din deceniile trei/ patru, sovietice. E o formă inedită a *judecății de la Moscova*: libertatea, acolo, e o iluzie. Durează foarte puțin și oamenii revin la cruda realitate, inclusiv prin episoade tragi-comice, în urma cărora se trezesc goi sau semi-goi pe străzi, după ce și-au înlocuit articole de vestimentație cu ceea ce luaseră pe gratis de la drăcescul magazin.

Oamenilor sovietici le sînt alăturați tovarășii Satanei, realizați în același subtil procedeu al metamorfozei provocatoare. Bietul Ivan îi zărise, fulgurant, cînd nu știa adevăratele semnificații ale întâmplărilor din prima seară. E vorba de acel Azazello – „un ins mic, dar neobișnuit de lat în umeri”, perfecționist în tot ce face (mai cu seamă legat de moarte!), artizan al transformării Margaretei și la fel de implicat în confecționarea unui final care să se plieze pe regulile lumii reale, de Behemoth – „un motan uriaș, gras cît un porc, negru ca tăciunele, cu niște mustați date dracului”, cel care pare cînd om-motan, cînd motan-om, personaj pe care Ivan îl urmărește de pomană într-o goană ne bună pe străzile Moscovei, de Koroviev, prezentat sub identitate schimbătoare, mai numindu-se și Fagot sau Cadrilatul, cel care se prezintă și ca asistentul lui Woland, motiv pentru care execută cu măiestrie și teatralitate de „înaltă clasă” ordinele stăpînului său, atrăgîndu-și, spre exemplu, aprecieri unanime de la acei spectatori aflați în sală la fatidicul spectacol. Desigur, ar mai fi și Helga, subreta Diavolului, deosebit de frumoasă, dacă nu ar fi o

cicatrice extrem de urâtă, cea care umblă mereu goală și care zăpăcește minți deja bolnave, de altfel.

Judecata prin care trec moscoviții, cu știre sau fără știre, presupune și o încercare de re-dresare morală, de salvare chiar, dacă ar fi posibil. Diavolul lui Bulgakov este interesat de cunoaștere, de filosofare, inclusiv, adiacent, de o posibilă reformare a noii societăți ce ființează acum la Moscova.

Este și motivul pentru care șederea acestei suite la Moscova are ca obiectiv și descoperirea unui personaj care încă nu a căzut în ispită, care și-a mai păstrat ceva din valorile morale ( formă de opoziție față de epoca în care e obligat să trăiască). Fiecare personaj abordat de Woland și suita sa joacă, la altă scară, un rol de potențial „Faust”, cu mențiunea că sînt duși în ispită fiecare în parte, tăindu-se orice propensiune spre trăsături „faustice”. Motto-ul utilizat de Bulgakov în deschiderea romanului, și preluat, de altfel, din Goethe, este relevant, în sensul că îl investește pe Woland cu puteri duale, sugerîndu-se de la început rolul ce-l va avea pe parcursul derulării firului narativ.

Dacă Ivan ar fi avut cît de cît cunoștințe culturale! E și acesta un păcat, mare, au unei societăți ce se îndreaptă spre auto-distrugere, prin negarea valorilor obligatorii ce conservă societatea omenească. Așa că diavolul, despre care Ivan se va lămuri tîrziu de tot, este investit cu o uriașă rezervă de putere morală, fiind cel care deschide atît ușa spre tentația păcatului, cît și spre calea ce duce spre mîntuire pe acele personaje care au capacitatea să aleagă una dintre aceste căi. Este aici cazul Margaretei și mai tîrziu, prin ea, și a Maestrului. Faptul că doar aceste două personaje se înscriu pe calea spre mîntuire justifică restrîngerea unui program amplu demarat inițial de suita lui Woland și, implicit, modul în care este denumit romanul, adică *Maestrul și Margareta*; totodată, alipirea secvențelor de la început, respectiv final de roman justifică rolul special ce-i revine poetului convertit, cel în care se poate bănuî un continuator tot mai inițial al maestrului, plecat dimpreună cu Margareta, simbolic, dintr-o lume atît de viciată încît nu mai poate favoriza nici măcar iubirea adevărată, cea care în Evul Mediu, după o doctrină unică a erosului trecea peste orice îngrădire a societății .

Judecata lui Woland rezolvă, precum se știe, într-un insolit mod inadecvata poveste de iubire care, mai cu seamă atunci, nu avea ce căuta într-o societate ce avea alte interese (mai cu seamă poeziile lui Ivan trimit spre un anume orizont spiritual destinat locuitorilor unui sistem concentraționar prin excelență). Este interesantă răsturnarea spectaculoasă de roluri făcută de romanul lui Bulgakov. Personajul masculin preia, ca posibilă analogie, modelul jucat de Margareta din *Faust*. Manuscrisul său reprezintă un refugiu, transformat mai departe în obsesie torționară, cu punct terminus într-un azil de boli nervoase, loc unde îl și vedem, de altfel, în momentul intrării în scenă. Ideile și imaginile din romanul despre Pilat (un manuscris ce îl obsedează pe un maestru aflat în continuă căutare de adevăr și sens al vieții, cu acțiune ce vizează credința într-o epocă atee!) devin un punct forte al textului bulgakovian, configurînd tema majoră a opțiunii dubitabile între bine și rău; nu e convins că a găsit soluția potrivită, așa că atunci cînd își finalizează

romanul, acesta nu-i oferă satisfacția dorită, fiind cuprins de o stranie și eternă neliniște, care îi tulbură existența, ajungându-se la o înțelegere patologică a fenomenului de către cei în domeniu, neliniște asumată de „vindecatul” de mai târziu, Ivan, cel care în nopțile cu lună plină preia o parte din neliniștea dispărutului. La fel ca și în cazul Margaretei din *Faust*, el singur nu-și poate răspunde la întrebări, neavând competențele dorite, motiv pentru care e necesară o intervenție „faustică” a Margaretei. Aceasta se detașează sugestiv însă de un posibil reper goethean. Cea care atrage atenția Satanei este puternică, dincolo de slăbiciunea feminității, și intuiește foarte bine ce direcție dorește să urmeze, pentru a mai recupera din ce pierduse. De altfel, Margareta nu se află într-o neîncetată căutare a adevărului și cunoașterii absolute, a idealului suprem, ea fiind atrasă de o concretețe a răspunsului, cel care poate să o mai facă fericită.

Relația care îl orientează pe Woland spre ea este aparent explicită. Cavaler/ domn/ prinț cel care generic este numit Satana, deși are atâtea nume și identități, își justifică existența la Moscova prin organizarea aceluia bal anual, ce trebuie patronat de o femeie cu nume de Margareta; spre deosebire de Noaptea Valpurgică, acest bal devine un fenomen ce înseamnă o interesantă și „drăcească” adunare de timp și spațiu, de personaje anonime sau celebre, extrase drăcește din lumea morților și aduse la un spectacol la care orchestra este formată din cei mai mari muzicieni ce au trecut prin lumea vie, cândva. Aici, rolul Margaretei este crucial. Frumoasa femeie, retușată/ întinerită cu ajutorul unei creme drăcești, este, în fapt, regina balului, substituind puterea reprezentativă a Satanei, fiind plictisită, în ținută”cazaniei” și, aparent, neimplicat/ plictisit de propria-i realizare.

De ce o găsim cavalerul diavol tocmai pe ea? Nici Margareta nu își făcuse apariția în roman prea devreme; o vedem târziu, abia în *Cartea a doua*, printr-o chemare adresată direct cititorului, adresată de un narator entuziast:

„Vino cu mine, cititorule! Cine ți-a spus că nu mai există pe lume dragoste adevărată, devotată, dragoste veșnică? Să i se taie mincinosului limba lui ticăloasă.

Vino cu mine, cititorul meu, numai cu mine, și am să-ți arăt o asemenea dragoste!”

Margareta moscovită este o femeie în toată puterea cuvântului, cu experiență de viață, căsătorită, cu o situație financiară deosebit de bună, având însă ceva care e lăsat să trimită spre o întorsătură teribilă:

„Femeie la 30 de ani, fără copii, Margareta era soția unui om de vază, care, pe deasupra, făcuse o descoperire de importanță națională. Era tînăr, frumos, bun, și-și adora nevasta. Margareta Nikolaevna cu soțul ei ocupau etajul de sus al unei vile superbe, aflată pe o ulicioară, în apropierea Arbatului, în mijlocul unei grădini. Un loc încântător! [...]

Margareta Nikolaevna nu ducea lipsă de bani. Putea să-și cumpere orice-i făcea plăcere. Printre cunoscuții soțului erau și oameni foarte interesați. Niciodată nu avusese de-a face cu un primus. Nu cunoștea ororile traiului într-un apartament comun! În concluzie...era oare fericită? Nici o clipă!”

Avem de a face cu un personaj elaborat în cu totul altă manieră decât cea a lui Goethe. Margareta Maestrului nu caută doar o iubire defulatorie ci un altfel de om, un „maestru”, acel ceva/ cineva care să îi schimbe un status plictisitor și lipsit de orice fior metafizic. Putem spune că Margareta, cea care a trecut o dată, fatal, pe lângă locuința maestrului, anticipă, provoacă, este înzestrată fără a ști cu o atracție spre transcendent ce aștepta doar clipa potrivită. În toată Moscova, diavolul cavalier nu avea cum să găsească o alta mai potrivită, pentru a conduce balul, unic, atemporal și cosmopolit-drăcesc.

Margareta din spațiul moscovit este realizată după o structură afectivă extrem de complexă, învăluită într-o aura de mister, aspect evident încă de la primele descrieri a imaginii protagonistei: „Ce-i trebuia acestei vrăjitoare, cu uitătură puțin crucișă, care în acea zi de primăvară ieșise ținând în mână un buchet de mimoze?”; trimiterea spre acele flori de culoare galbenă nu este deloc întâmplătoare, femeia fiind în căutarea, într-un sens mai eterogen, a unei anume certitudini, a unei stări dominate de o nouă încredere, un alt fel de siguranță. Pentru prima dată când Margareta îl întâlnește pe Maestru, ea purta în brațe un imens buchet de mimoze galbene, aspect pentru care Maestrul nu pare să fie prea încântat „...Purta în brațe un buchet de flori galbene oribile, neliniștitoare. Dracu le știe cum se numesc, dar la Moscova apar cele dintâi. [...] Purta în brațe un buchet de flori galbene. O culoare care aduce nenoroc.”

Dar rolurile se inversează, după cum se știe: Margareta e tot mai mult o replică la Faust, pe când rolul bietului maestru seamănă tot mai mult cu cel al unei femei neajutorate. Departe mult de semenii moscoviți, Margareta crede în ea, putând chiar să decidă și pentru alții. Îl pedepsește pe călăul literar al nefericitului maestru, patronează regal un bal nemaiîntâlnit, o salvează pe Frida, cu permisiunea lui Woland, îl recuperează și îl reinvestește pe maestru, scoțându-l de pe drumul uitării patologice; în final de roman zboară împreună cu iubitul ei, călare pe cai negri și pe o furtună drăcescă, spre nemurire, spre iubire veșnică, spre atingerea mereu re-suscitantă a manuscrisului recuperat magic din foc. Așa că imaginea acestei femei ține prea puțin de particularizarea unei frumuseți deosebite, tot așa cum iubirea celor doi este atipică, neînscrindându-se în canoane obișnuite; iubirea celor doi fiind, în rezolvarea ei, un final al „judecății” de la Moscova, prin care Diavolul își probează latura justițiară a dualei sale alcătuirii.

(...) „Dracu le știe cum se numesc” spusese bietul maestru, pe când era locatar al unei triste instituții, având mintea mereu populată de fantasmă din lumea lui Pilat; ceea ce el nu știe (încă) este faptul că tocmai *neștiința* atât de îngrozitoare a lui Ivan îl salvase, în comparație cu pseudo-știința ierarhului său cultural, redactorul șef al Massolit, Berlioz. Moscova ajunge să fie o lume în care „cavalerul umbrelor” este peste tot, fără a face eforturi de vreun fel în acest sens, chiar dacă șederea sa este strict încadrată temporal; în acel interval se vor petrece lucruri halucinatorii, multe dictate de simpla invocare, numire, rostire mai mult sau mai puțin implicată a numelui diavolului. E drept că



acestea vor însemna o schimbare a unui fel de ordine inițială; cel mai adesea, după cum se va vedea, resorturile vor fi de ordin punitiv-moral, Satana devenind un fel de cavaler al dreptății, sui-generis, într-o Moscovă care nu mai crede în nimic, făcând propria-i judecată, la Moscova.

O *judecată* la care cugetă, în nopțile cu lună plină, fostul poet sovietic, urmaș de drept al maestrului ce intuise demult timp permanența metafizicului în resorturile vieții omenești.