

„CULTURA RÂSULUI” LA N.V. GOGOL ȘI M.A. BULGAKOV

Virgil ȘOPTEREANU

В настоящей статье автор, на основании сравнительного анализа поэмы Н. Гоголя *Мертвые души* и романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита* под углом зрения «смеховой культуры», отмечает как то, что сближает, так и то, что разъединяет двух великих русских писателей, о которых в равной степени можно сказать, что это «играющий дух» (Т. Манн).

В статье даны примеры, демонстрирующие, что как гоголевский, так и булгаковский комизм восходят к народной смеховой культуре карнавального типа и в то же время отмечается, что если в случае Гоголя речь идет о влиянии на писателя карнавального фольклора, то у М. Булгакова источником карнавализации служила литературно-жанровая традиция.

Автор статьи останавливается на художественных приемах воплощения комического у Гоголя, подчеркивая «очистительную силу» смеха в его поэме, мир которой не почерпывается «одним безобразием».

Отличие М. Булгакова автор статьи видит, во-первых, в том, что если Гоголь отказался от воплощения положительного лица, то структура булгаковского романа характеризуется резкой поляризацией «верхнего» и «нижнего» полюсов становления, в результате чего меняется и характер булгаковского смеха. Во-вторых, в отличие от Гоголя, который озирает мир «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые миру слёзы», в романе Булгакова комическое и трагическое, разведенные по разным полюсам, больше не выступают «родными сестрами», которые «идут всегда рядом» (Достоевский).

Ключевые слова: смеховая культура, Н.В. Гоголь, М.А. Булгаков, карнавальный фольклор

Încă din timpul vieții, lui Gogol i-a fost recunoscut talentul de scriitor comic, care, treptat, și-a dobândit statutul de „țar al râsului rusesc”, poziție păstrată până în zilele noastre.

Gogol a fost scriitorul preferat și unul dintre mentorii mai multor scriitori ruși. În critica literară s-a spus că printre aceștia se numără și M. Bulgakov. S-a mai spus că râsul bulgakovian a moștenit „cultura râsului” gogolian. Considerând justificată afirmația, trebuie să recunosc, în același timp, că, deocamdată, n-am avut ocazia să fac

cunoștință cu vreo lucrare, în care această idee să fie ilustrată cu trimiteri la operele celor doi scriitori, ceea ce m-a și determinat să abordez, cu acest prilej, tema enunțată în titlul comunicării mele.

În ceea ce privește comicul și formele lui la Gogol, există numeroase cercetări, dintre care ne-a reținut atenția, în acest context, studiul lui M. Bahtin, *Rabelais și Gogol*¹. Autorul studiului dezvoltă ideea existenței unei legături intrinsece între viziunea existențială a lui Gogol și cultura carnavalescă, populară de sărbători, cu rădăcini străvechi în straturile mitologice ale gândirii. Esteticianul și filosoful rus a introdus în știința literară, pe lângă alte mitologeme culturale, și conceptul de „cultura râsului”, socotind că la baza acestuia se află stihia carnavalului.

Caracterul carnavalesc, plin de voieșie este propriu concepției lui Gogol despre lume, atmosfera de sărbători și bâlciuri, travestiri și tot felul de mistificări structurând majoritatea scrierilor gogoliene, definindu-le subiectul, imaginile și tonalitatea, de la *Serile în cătunul de lângă Dikanka, Mirgorod, Taras Bulba, Povestiri din Petersburg* până la *Revizorul și Suflete moarte*.

În legătură cu *Suflete moarte*, operă ce va sta, de data aceasta, în centrul atenției noastre, M. Bahtin aprecia că aici este înfățișată „lumea unui infern vesel”, în care și-a găsit reflectare un mare număr de elemente tradiționale de carnaval. Ca exemplu, este invocată imaginea drumurilor zburătoare în care dispar toate granițele dintre fenomene: „Zboară drumul, în tot lungul lui, pierzându-se cine știe unde, în zarea îndepărtată. E ceva înfricoșător în aceste fugare apariții care nu apucă nici să se contureze bine, că și dispar...”²

La rândul nostru, am mai adăuga aici și scenele de tip rabelaisian, cum sunt descrierile ospetelor opulente, ale meselor servite la birturi de către „domnii de mâna a doua”, adică moșierii ce au în stăpânire până la două sute de suflete, funcționarii de toate categoriile etc. și, nu în ultimul rând, descrierile „tratațiilor funambulești”, de genul cele oferite de Sobakevici musafirului său, Cicikov:

apropiindu-se de o masă pe care se aflau gustări, musafirul și stăpânul casei dădură pe gât câte o dușcă bună de votcă și luară câte o zacuscă, așa cum se face pe toată întinsa Rusie, prin orașe și sate, adică tot felul de mezelicuri sărate și de bunătați care stârnesc pofta de mâncare. După aceea se îndreptară (...) spre sufragerie (...). – Astăzi borșul e minunat, zise Sobakevici, după ce îl gustă, luând în același timp de pe tavă o bucată uriașă de niania, cunoscuta mâncare ce se servește la borș, făcută din burtă de berbec umplută cu hrișcă, creier și măruntaie (...). Au născocit dieta, tratamentul prin înfometare! (...), își închipuie că în felul acesta o să lecuiască un stomac rusesc! Nu, astea-s aiureli (...). La mine e altfel. Dacă am carne de porc, adă-mi la masă tot porcul; dacă am carne de berbec, adă-mi tot berbecul; am găscă, să mi se aducă toată găscă! (...). Zis și făcut: Sobakevici își răsturnă în farfurie jumătate din halca de berbec de pe

¹ Vezi M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile, Ed. Univers, București, 1982, p. 575-589.

² *Idem*, p. 581.

masă, mâncând, rozând și sugând totul, până la cel din urmă oscior (...). După halca de berbec urmară brânzoaicele – fiecare dintre ele cu mult mai mari decât farfuria – apoi un curcan cât un vițel, umplut cu tot felul de bunătați: ouă, orez, ficăței și mai știu eu cu ce (...). Masa se isprăvi aici, dar când s-au ridicat, Cicikov simți că atârna cu un pud mai mult. Trecură în salon, unde, într-o farfurioară, se găsea dulceață (...). – Iată și altfel de dulceață! oferi stăpâna casei, intrând cu o farfurioară: Ridichi fierte în miere!¹.

Acestor scene le-ar putea fi asociate și descrierile curții Korobocikăi, în care forfoteau toate soiurile de orătâni, sau cea a lui Nozdriov, plină de cele mai diverse prășile de câini.

Referindu-ne acum la literatura rusă din secolul al XX-lea, la capodopera *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov, observăm și aici prezența tradiției „culturii populare a râsului”, care își are sorginea în râsul ritual păgân, legat de ideea reînnoirii veșnice a vieții, unde conținutul sacru este întruchipat într-o formă deghizată. Totodată, se impune mențiunea că, dacă, în cazul lui Gogol, e vorba de influența folclorului carnavalesc asupra scriitorului, la Bulgakov izvorul carnavalizării îl constituie, pare-se, tradiția literară a genului.

Oricum, efectul râsului în romanul lui Bulgakov capătă atributele unui râs carnavalesc, în sensul filosofiei bahtiniene, fiind un „râs de sărbători și de recreație” într-o lume a reprezentărilor ierarhice stricte, a cărui funcție rezidă în demascarea acestora, în dezvăluirea unor fațete neașteptate ale realității contemporane scriitorului.

Așa ne apare, de exemplu, „râsul carnavalesc de piață” într-un episod din *Maestrul și Margareta*, unde grupuri de funcționari, îmbarcați în trei camioane,

deschisera gurile toți deodată și strada răsună de popularul „Baikal” (...). Străbăteau stăzile cântând. Trecătorii, grăbiți, se mărgineau să le arunce câte o privire fugară, fără a se mira câtuși de puțin, convinși că era vorba de o excursie undeva în afara orașului. Și într-adevăr, camioanele se îndreptau spre ieșirea din oraș, numai că nu îi duceau în excursie, ci la clinica (psihiatrică – V.Ș.) a profesorului Stravinski².

Nu putem să nu ne anintim, în această ordine de idei, de îndrăgitele imagini gogoliene despre „coruri” sau „orchestre” ca, de pildă, sforăitul colectiv din *Taras Bulba* sau de orchestra „câinilor-muzicanți” de pe moșia Korobocikăi ș.a.

În categoria râsului de „demascare a regelui carnavalului” intră și episodul în care Bulgakov îl ia în derâdere pe funcționarul înfumurat, pe care, după o gâlceavă cu Behemoth, îl „luaseră dracii”, în locul lui rămânând, la birou, „costumul lui gol”, „irascibilul costum în dungi”, „trăgând cu mâneca dinaintea lui un nou teanc de hârtii,

¹ N.V. Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Ediția a III-a. Traducere de acad. Tudor Arghezi, Ionel Țăranu, Iancu Linde și Ion Popovici, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 84, 85, 86.

² M. Bulgakov, *Maestrul și Margareta*. Traducere din rusă de Ion Covaci. Postfață de Ion Vartic, Humanitas Fiction, București, 2009, p. 239-240.

cu intenția vădită de a le garnisi cu rezoluții¹. Și din nou acest episod îl asociem cu o scenă din *Suflete moarte*, în care este vorba de o cancelarie dintr-un oraș gubernial, în care a intrat Cicikov ca să-și înregistreze tranzacțiile. La unul dintre birouri stătea „un veston gri-deschis”, care, „sucindu-și capul într-o parte și culcându-și-l aproape de hârtie, scria larg și sprinten un proces verbal...”²

Iar în perechea de neuitat: motanul grăsan Behemoth, „negru ca un corb” și cu „luxuriante mustăți cavaleresti”, și Koroviev-Fagot, ”înalt ca de un stânen” și cu „o caschetă minusculă de jocheu pe capul minuscul”, recunoaștem pe „cei grași” și pe „cei slabi” din *Suflete moarte*, ambele imagini putând fi raportate la „imaginile-perechi”, formate prin contrast, care redau una din trăsăturile gândirii ambivalente carnavalești³.

Talentul lui Bulgakov este consubstanțial cu talentul autorului *Suflete moarte* și prin ”triumful imaginarului” în creația lor, ambii scriitori fiind, cum ar spune Thomas Mann, „spirite ludice”, pentru care artisticismul este o condiție necesară a delectării estetice.

Cât despre M. Bulgakov, critica literară a vorbit despre „estetismul evident” al celui ce a scris *Maestrul și Margareta*, despre „jocul de dragul jocului”, atunci când asistăm la irumperea în realitatea moscovită a forțelor supranaturale, declanșatoare ale „unui râs vesel”, sau în raport cu „mitologia vie” a lunii, sub vraja căreia se află autorul romanului.

Despre opera lui Gogol s-au emis păreri contradictorii încă din timpul vieții scriitorului: în vreme ce unii „disprețuiau conținutul poemului” gogolian, alții „admirau abstract doar arta scriitorului”⁴. Dar, despre „cuvântul ludic” în raport cu autorul *Sufletelor moarte* pentru prima dată a vorbit V. Rozanov, filosoful, literatul și publicistul de la începutul secolului al XX-lea, în concepția căruia creația scriitorului rus dispune de o „putere diavolească”, în care cuvântul suficient sieși se eliberează de sens și devine „o forță tainică, irațională”⁵.

Gogol creează „un mozaic de cuvinte”, redând totul atât de viu, exact și de reliefat, încât el îl atrage pe cititor în „cabinetul său exclusiv și fantastic”⁶, izolat de realitate. „Ficțiunea, scria un cercetător contemporan, referindu-se la Gogol, înseamnă joc, delectare, reverie (...), cheia realității (...). Gogol reprezintă triumful ficțiunii”⁷.

Revenind la V. Rozanov, precizăm că ideile acestuia n-au trecut fără reverberații peste ani. Astfel, în anii '70-'80 ai secolului al XX-lea, când în Statele Unite ale

¹ *Idem*, p. 234.

² Gogol, *Suflete moarte*, p. 123.

³ Vezi M. Bahtin, *Problemî poetiki Dostoievskogo*. Ediția a III-a, Editura „Hudojestvennaia literatura”, Moscova, 1972, p. 213.

⁴ Vezi www.lib.ru/Klassika: Șevâriov Stepan Petrovici. „*Pohojdenia Cicikova, ili mertvâe duși*”, poema N.V.Gogolia (Stat'i I i II), p. 4.

⁵ V. Rozanov, *Gogol*, „Voprosî literaturî”, 1988, nr. 4, p. 194.

⁶ Vezi Viktor Erofeev, *Rozanov protiv Gogolia*, „Voprosî literaturî”, 1987, nr. 8, p. 162.

⁷ N. Berkovski, *Zametki iz arhiva*, „Voprosî literaturî”, 1984, nr. 3, p. 124.

Americii și Europa a reapărut interesul față de „enigma lui Gogol”, slaviștii occidentali vor afirma că unicul erou și unica realitate ce îl interesează pe scriitorul rus este limbajul – „o țesătură goală de cuvinte”¹.

Or aici, credem, se termină asemănarea și începe ceea ce îi separă pe cei doi clasici ai literaturii ruse ce aparțin unor epoci diferite, deosebire condiționată și de viziunile lor existențiale, de folosirea unor procedee literare diferite în construirea personajelor comice.

E un fapt cunoscut că în capodopera lui Gogol, *Suflete moarte*, nu există niciun personaj pozitiv. Cele cinci portrete literare – Manilov, Korobocika, Sobakevici, Nozdriov și Pliușkin – înfățișate cu o uimitoare plasticitate, sunt expresia unei realități incontestabile, a unei Rusii iobăgiste, iar personajul central, Cicikov, reprezintă un „nou tip” literar, tipul afaceristului escroc, aventurist, care încearcă să-și adune capital pe căi riscante, de-a dreptul fantastice. În aceleași tonuri sunt prezentați și exponenții de vârf ai aparatului funcționăresc-polițienesc din orașul N.N.

Să ne amintim că apariția *Revizorului și Sufletelor moarte* i-a împărțit pe criticii ruși în prieteni și adversari ai autorului; aceștia din urmă au clamat într-un singur glas, făcând cunoștință cu romanul lui Gogol: „E dureros să citești această carte, dureros pentru Rusia și ruși”². Iar, mai târziu, V. Rozanov, menționat mai sus, va spune că Gogol a fost atras într-un cerc demonic fatal, în timp ce contemporanul său, D. Merejkovski, va declara că lui Gogol i-a nimerit în ochi un ciob din oglinda diavolului, ceea ce și explică privirea lui malefică, ce deformează realitatea³.

Poate n-ar fi fost cazul să amintim aici asemenea reacții la opera scriitorului rus, dacă ele nu s-ar fi propagat în lucrările unor slaviști, în care Gogol este prezentat ca un autor ce, asemenea lui El Greco, suferă de astigmatism, ceea ce duce la crearea „alegoriei stricăciunii sufletului rus”, la plăsmuirea de „caricaturi”⁴.

În felul acesta, metoda gogoliană de plămădire a caracterelor este echivalată cu cea a școlilor ce practicau cea mai pronunțată deformație a lumii. Autorul *Sufletelor moarte*, într-o asemenea interpretare, devansează nu numai suprarealismul, ci și arta absurdului, plasându-se direct alături de Fr. Kafka și E. Ionescu.

Și, totuși, recitând astăzi *Suflete moarte*, te întrebi de ce oare, în timpul lecturii, nu te poți abține să nu zâmbești, savurând un episod sau o scenă comice? – ceea ce este exclus la Kafka sau E. Ionescu. Am putea face o comparație între capodopera lui Gogol și, spre exemplu, romanul postmodernist al lui Viktor Pelevin, *Generation P*, aparținând literaturii cu cel mai înalt grad de deformare a realității. Construit după modelul gogolian, sub forma unui marș prin cercurile infernului, romanul pelevinian se deosebește tocmai prin absența oricăror semne ale comicului sau a intenției de a

¹ R. Galțeva, I. Rodnianskaia, V. Bibihin, *Obeskuraživaiușceaia figura. (N.V. Gogol v zerkale zapadnoi slavistiki)*, „Voprosi literaturi”, 1984, nr. 3, p. 134.

² Vezi Erofeev, *art. cit.*, p. 147.

³ Vezi Galțeva, Rodnianskaia, Bibihin, *art. cit.*, p. 141.

⁴ *Idem*, p. 136, 140, 152.

declanșa râsul. Aici e înfățișată o lume a cinismului, a unor oameni ce au renunțat la sentimentul iubirii, la poezie, libertate, la bucuria de a avea copii, singurul scop fiind acela de a face rost de bani¹.

În schimb, chiar la apariția *Sufletelor moarte* s-a menționat că poemul gogolian nu este „un denunț, o acuzare amenințătoare”, că autorul pătrunde în „adâncul vieții”, recurgând la „comic și la jocul fanteziei”². La rândul său, M. Bahtin consemna că „lumea *Sufletelor moarte* este lumea unui infern vesel”³. Iar în atitudinea lui Gogol față de propriile-i personaje nu găsești nici ură, nici cinism, nici scepticism. Mai mult decât atât: în digresiunile autorului se vorbește despre spațiile deschise, largi ale stepei ruse, despre bogățiile Rusiei, despre „cuvântul rusesc spus cu tâlc” și despre imaginea simbolică a Rusiei – „pasărea-troică”; întâlnim în poemul său un întreg bestiar comic – „corul de câini cu cântăreții lui”, la moșia Korobocikăi, cocoșul „curtezan” din curtea lui Manilov etc. etc.

„La Gogol, totul e viu (...). Și ce paletă folosește în cazul lui Pliușkin, în ce culori e îmbrăcată grădina sa, ce nuanțe au hainele lui Cicikov!”, – se entuziasmează unul din cercetătorii operei gogoliene, considerând că scriitorul rus nu se limitează la „a demasca”: în afară de laturile respingătoare ale lumii zugrăvite, în opera sa licărește speranța de „renaștere a oamenilor”⁴.

E adevărat că viața lăuntrică a protagoniștilor romanului gogolian nu este redată prin formele analizei psihologice de mai târziu și că în crearea lor este ușor de observat tendința de a le deforma, lucru explicabil, dacă avem în vedere că ele sunt prezentate dintr-o perspectivă comică. Dar trebuie ținut seama, totodată, de faptul că râsul, după Gogol, constituie acea „forță purificatoare” care e menită să contribuie la eliberarea omului de „vicii”⁵. Râsul este declarat de către scriitor drept unica „personalitate cinstită și nobilă” în creația sa, în măsură să aducă „pace în suflet”⁶.

E important de reținut, în această ordine de idei, că textul *Sufletelor moarte* este înțesat de figuri de stil – comparații, metafore, metafore dezvoltate –, ce trec adeseori în hiperbole grotești, menite să pună în relief laturile comice ale realității reflectate.

Gogol se folosește pe larg de procedeele „comismului exterior”. Nici nu apucăm să deschidem bine romanul, și iată că ne întâmpină o succulentă și pitorească comparație-hiperbolă – fața unui om e comparată cu un „samovar de aramă roșie”: „În prăvălioara din colț, sau mai exact la fereastra ei, trona un vânzător de sbiten („băutură fierbinte, preparată din miere și condimente” – n. red.) cu un samovar de aramă roșie alături și cu

¹ Vezi Viktor Pelevin, *Generation P*, Vagrius, Moscova, 2002.

² Vezi www.lib.ru/Klassika: Șevâriov, *art. cit.*, p. 5, 8.

³ Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, p. 580.

⁴ Berkovski, *art. cit.*, p. 109, 110.

⁵ E.N. Kupreianova, *Avtorskaia „ideia” i hudojstvennaia struktura „obščestvennoi komedii” N.V. Gogolia „Revizor”*, „Russkaia literatura”, 1974, nr. 4, p. 3-4, 7-8.

⁶ L.V. Jarovina, *Smeh Gogolia kak vârajenie ideino-nravstvennâh iskanii pisatelja*, „Russkaia literatura”, 1976, nr. 2, p. 113.

obrajii roșii ca samovarul, astfel că, de la distanță, puteau fi luați drept două samovare, dacă unul dintre ele n-ar fi avut o barbă neagră ca smoala”¹.

Apare mereu în situații comice sentimentalul personaj Manilov, un incurabil fantezist. La un moment dat, este asemănat cu un „motan”: „zâmbind și strângându-și ochii de plăcere, ca un motan gădilat nițel pe după urechi”². Un alt protagonist al romanului, Sobakevici, „omul-hrăpăreț”, aduce „cu un urs de statură mijlocie”; „om sănătos și puternic”, la „migălirea căruia natura nu și-a prea bătut capul mânuind scule mici”, „ci l-a cioplit de-a dreptul: a dat o dată cu barda (...), fără să mai șlefuiască”³.

Gogol-umorist este un mare maestru în transformarea metaforelor în grotesc, menit să accentueze o trăsătură sau alta, dându-le o înfățișare ireală, deformată comic. Asemenea categorii estetice, precum grotescul și fantasticul, se află în relații de înrudire, dat fiind că în ambele cazuri are loc o deformare sau o recreare a realității cu ajutorul ficțiunii, imprimându-i o senzație de straniețe.

Ca exemplu, poate fi dată, în acest sens, scena în care Cicikov, pășind în casa Korobocikăi, tresări la auzul „unui șuier ciudat”, a „unui zgomot, de s-ar fi zis că odaia se umpluse cu șerpi. Uitându-se în sus, Cicikov se liniști însă, căci își dădu seama că ceasornicul de perete se pregătea să bată”⁴.

Totodată, „comismul exterior” se află, în *Suflete moarte*, într-o strânsă legătură cu „comismul interior”, menit să pătrundă în adâncul psihologic al personajului. Astfel, Nozdriov, laudăros și mincinos, este – cum spune autorul – „o persoană întrucâtva istorică”, pentru că n-a existat vreo petrecere, la care să nu i se fi întâmplat „vreo istorie”: „fie că jandarmii îl scoteau pe sus din sală, fie că amicii lui erau nevoiți ei înșiși să-l dea pe brânci afară”. Și iată că, o metaforă grotescă, prin care acest personaj este comparat cu un locotenent ce asaltează o fortăreață, ne ajută să înțelegem mai bine natura acestui personaj. Scena s-a petrecut la o partidă de dame cu Cicikov: „Înainte, băieți!”, răcnește cu însuflețire locotenentul, fără să-și dea seama că, astfel, zădărnicește planul bine și dinainte chibzuit al asaltului general; că milioane de țevi de armă au și ieșit din scobiturile zidurilor înalte până la nor; că din plutonul lui neputincios se va alege praful și că glonțul ucigaș a și început să șuiere, pregătit să închidă gura care țipă”⁵.

Tablourile gogoliene realiste sunt pătrunse de umor, așa cum observăm, de pildă, și în cazul lui Pliușkin, despre care autorul spunea că „ajunsese un fel de gaură în urzeala omenirii”. „Ochii lui mici – citim în roman – nu-și pierduseră încă din vioiciune și-i jucau sub sprâncenele-i stufoase, ca niște șoricești care – scoțându-și botișoarele ascuțite din găuri, ciulind urechile și mișcând din mustăcioare – iscodesc dacă nu cumva

¹ N.V. Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Traducere de Igor Crețu, Litera, Chișinău, 1997, p. 9.

² N.V. Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Ediția a III-a. Traducere de Acad. Tudor Arghezi..., *ed. cit.*, p. 23.

³ *Idem*, p. 81.

⁴ *Idem*, p. 38.

⁵ *Idem*, p. 75.

stă la pândă, în apropiere, vreun motan sau vreun ștregar poznaș, și adulmecă bănuitor”¹.

Iar comparația grotescă a funcționarilor de la serata guvernatorului, îmbrăcați în „fracuri negre”, cu un „escadron” de muște „deasupra unei căpățâni de zahăr sclipitoare” îi provoacă „groază” cititorului, după mărturisirea scriitorului Valentin Kataev ².

Astfel, conducându-și „de mână” „straniile personaje”, Gogol le privea, așa cum recunoștea el însuși, printr-o prismă dublă: „prin prisma râsului vizibil lumii”, dar și „printre lacrimi, invizibile”. Această idee a legăturii strânse dintre elementele comice și cele tragice în opera gogoliană – râsul și plânsul – este adânc înrădăcinată în lucrările despre scriitorul rus.

În timpul vieții lui Gogol, cunoscutul critic S.P. Șevâriov, reflectând asupra raportului dintre „umorul comic” și „fantezie” în *Suflete moarte*, conchide că „demonul comic al ironiei” gogoliene face ca fantezia poetului să nu cuprindă și părțile pozitive ale realității ruse³. Or, acest „echilibru” între „umorul comic” și „fantezie” este păstrat în capodopera lui M. Bulgakov.

Am remarca mai întâi, în acest context, că, în atitudinea lui Bulgakov față de marele clasic rus, se observă o schimbare. Dacă prima lui întâlnire cu *Suflete moarte* l-a făcut să scrie foiletonul *Aventurile lui Cicikov*, apărut în anii '20, în care tratarea romanului gogolian corespundea cerințelor acelei perioade când Gogol era văzut exclusiv ca un scriitor satiric. Astfel, transplantând personajele clasicului rus într-un mediu contemporan, birocratic-funcționăresc, propice acțiunii a tot felul de impostori și escroci, Bulgakov urmărea satirizarea realităților sovietice din anii respectivi.

Altfel stau lucrurile în anii '30, când scriitorul sovietic lucra la dramatizarea capodoperei gogoliene. Acum romanul *Suflete moarte* este văzut dintr-un alt unghi de vedere. Autorul scenariului caută să completeze elementele comice și satirice cu elemente epice, menite să accentueze tonalitatea lirică a romanului, nu întâmplător numit de Gogol „poem”. M. Bulgakov a intenționat să introducă în piesa sa un erou liric, pe însuși autorul romanului, care simțea față de lumea pe care o plămădise un sentiment de profundă tristețe și înstrăinare. Sentimente consonante cu starea de spirit a lui Bulgakov însuși, care lucra în anii aceia la romanul său de sinteză, *Maestrul și Margareta*.

Or, spre deosebire de Gogol, Bulgakov, stabilind un „echilibru” între „umorul comic” și „fantezie”, își împarte personajele în două categorii, unele aparținând „polului de sus”, iar altele – „polului de jos”. În funcție de această polarizare, și râsului îi revin roluri diferite.

Atitudinea autorului față de reprezentanții „polului de jos” este caustică, Bulgakov devenind ironic și sarcastic în raport cu societatea literaților mediocri, intoleranți față de talentele autentice, a căror preocupări se reduc la asigurarea unui loc

¹ *Idem*, p. 100-101.

² V. Kataev, *Vozvrașceaias' k Gogoliu*, „Voprosi literaturî”, 1984, nr. 3, p. 94.

³ Vezi www.lib.ru/Klassika: Șevâriovi, *art. cit.*, p. 10-11.

confortabil în viață. Ilustrativă, în această privință, este scena nocturnă din restaurantul „Griboedov”, învăluită într-o atmosferă grotescă:

Fix la miezul nopții, în primul dintre saloane, ceva bufni, zdrăngăni, apoi începu să răpăie și să tresalte. Și tot atunci un glas strident de bărbat urlă disperat, în acompaniamentul muzicii: „Aleluia!” Se dezlănțuise faimosul jazz-band de la Griboedov. Chipurile acoperite de transpirație parcă se luminaseră, caii zugrăviți pe tavan prinseră viață, filamentele becurilor străluciră mai tare și, deodată, ca scăpate din lanț, se prinseră în dans ambele saloane, iar după ele, și terasa (...). Glasul strident nu mai cânta, ci răgea „Aleluia!”. Bubuitul talgerelor aurii din orchestră era acoperit uneori de zdrăngănitul, bubuitor și el, al veselei pe care spălătoresele o expediau pe un plan înclinat la bucătărie. Într-un cuvânt, curat infern (...). Și se topește gheața în frapieră, și la măsura de alături sclipesc ochii bovini, injectați de sânge ai nu știi cui, și groaza, groaza... O, zei, o, zei, dați-mi otravă, otravă!...¹.

Într-o cheie grotesc-ironică este susținută scena înmormântării lui Berlioz, unde caracterul tragic al situației e anihilat de dispariția capului celui decedat, ca și de faptul că printre cei prezenți nu se afla nicio ființă care să fie sincer cuprinsă de mâhnire. Și, spre deosebire de Gogol, la Bulgakov nu poate fi surprinsă nicio „lacrimă” în raport cu protagoniștii săi negativi.

Bulgakov recurge la elemente comice și atunci când își zugrăvește personajele ce aparțin „polului de sus”, cum sunt: Woland, suita sa, Margareta, Ivan Bezdomnâi, toate acestea intrând în domeniul comicului. Însă, în cazul personajelor respective, e vorba de umor, rolul căruia este nu de a demasca, ci de a provoca o bună dispoziție.

E important de reținut și faptul că acești eroi nu se află simultan în cele două zone, ale „seriosului” și „veselului”, așa cum se întâmplă cu eroii lui F. Dostoievski, despre caracterul ambivalent al cărora vorbește M. Bahtin în cartea sa, *Problemele poeziei lui Dostoievski*. În ceea ce îl privește pe M. Bulgakov, comicul nu este decât o mască, și aceasta va cădea în finalul romanului, personajele sale pozitive apărând în adevărata lor înfățișare, una romantic-dramatică. Astfel încât „comismul lor exterior” n-are nicio legătură cu natura lor reală.

Prin urmare, dacă „izvorul vrăjii” la Gogol pornește din „îmbinarea comicului cu tristețea”, dacă Gogol „trece ușor de la râsul în hohote” la „gânduri adânci și triste” (S.P. Șevâriov), la Bulgakov, comicul și tragicul sunt net separate. Personajul principal, Maestrul, este cea mai grăitoare dovadă în acest sens. S-a spus că prototipul Maestrului ar fi fost însuși Gogol, care, potrivit legendei, și-ar fi ars, înainte de moarte, manuscrisul celei de a doua părți a *Sufletelor moarte*. Bulgakov ne arată însă că, în cazul unui artist pe care societatea contemporană lui nu-l recunoaște, efectul comicului nu-și găsește locul.

¹ Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, p. 73-74, 75.

Iar dacă romanul *Suflete moarte* se încheie cu încrederea autorului în salvarea pământului rusesc: „Acum chestiunea e că trebuie izbăvită țara”¹, finalul romanului *Maestrul și Margareta* este susținut într-o notă de profundă tristețe: „O, zei, o, zei! Cât de trist e pământul în amurg!”².

¹ N.V.Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Ediția a III-a. Traducere de Acad. Tudor Arghezi..., ed. cit., p. 332.

² Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, p. 467.