

# Creatorul și creația față în față cu istoria în scrierile lui Mihail Bulgakov

rezumat

Coordonator științific : *prof. univ. dr. Ion Vartic*

Doctorand : *Bosbiciu Nicolaie*

Cuvinte cheie: *revoluție, totalitarism, sovietizare, cenzură, ideologizare, satiră, dictatură, teatralitate, poetică, creator, creație.*

Prezenta lucrare, *Creatorul și creația față în față cu istoria în scrierile lui Mihail Bulgakov* se axează pe problematica statutului pe care îl are autorul de literatură și creația sa în raport cu epoca totalitară bolșevică (1917-1940), așa cum este ea surprinsă, pe de o parte, în corespondența și în paginile sale diaristice și, pe de altă parte, în nuvelele, povestirile, foiletoanele, romanele și piesele sale de teatru. Proaspătul absolvent de medicină ucrainean, descinzând dintr-o familie reprezentativă din mediul *intelligenției* de la Kiev, care, prins în vârtoarea Revoluției din Octombrie 1917 și a Războiului Civil „*asemenea unui petec de ziar*”, cum se exprima el însuși într-o scrisoare, și-a descoperit vocația de scriitor, a abandonat medicina și s-a îndreptat spre Moscova, unde a descins în 1921 cu dorința de a se afirma în mediul rusesc al literelor într-o perioadă nefastă pentru arta, cultura și literatura acestei țări zdruncinate teribil de prăbușirea regimului țarist și de preluarea puterii politice de către regimul bolșevic. O epocă în care literatura a devenit treptat o anexă a ideologiei de partid, improprie oricărei mize estetice și oricărei forme de libertate și independență a creatorului de artă, o epocă în care însăși istoria a fost confiscată, falsificată și mutilată pentru a lăsa loc liber apariției unei *lumi noi*, născută sub zodia apocaliptică a distrugerii unor valori fundamentale pentru umanitate.

Alegerea unei astfel de teme a fost determinată mai întâi de permanenta preocupare din ultima vreme a mediului cultural românesc și a celui occidental de a aduce în actualitate opera literară a lui Mihail Bulgakov, mai ales prin pătrunderea la noi în repertoriile câtorva teatre din țară a unor dramatizări după unele proze bulgakoviene sau a unor piese de teatru ale

dramaturgului, prezentate în România în premieră. De asemenea, aparițiile unor traduceri noi, însoțite de prefețe, postfețe și studii introductive de înaltă ținută critică, precum și cele câteva exegeze incită cercetările de literatură comparată de la noi despre opera acestui scriitor relativ recent descoperit mai ales în țările est-europene. Un al doilea argument îl constituie absența la noi a unor exegeze preocupate de teatrul bulgakovian, de noutățile pe care le aduce acesta în dramaturgia universală atât în ceea ce privește construcția unor noi formule dramatice care făceau unele dintre piesele sale inclasificabile genologic, cât și noutatea rescrierilor unor clasici precum Molière, Gogol sau Cervantes în dramaturgia lui Bulgakov. Unul dintre argumentele decisive în alegerea temei a fost cel al analizei relației dintre scriitorul de literatură, dramaturgul actorul, regizorul de teatru Mihail Bulgakov și autoritatea politică supremă a vremii, dictatorul Iosif Visarionovici Stalin. Întrebarea care s-a născut după lectura celei mai extinse părți a operei bulgakoviene, cunoscând renumele pe care i l-a creat cenzura și presa oficială de „dușman albgardist” și de „contrarevoluționar”, este cum se explică faptul că Bulgakov nu a fost arestat, deportat sau chiar executat din ordinul lui Stalin într-un context politic în care scriitorii ruși cu o operă asemănătoare cu a lui, în marea majoritate a cazurilor au suferit cel puțin una dintre pedepsele enumerate mai sus? Am încercat să răspundem la această întrebare atât cât ne-a fost posibil să decelăm în materialele de care am dispus demersurile făcute de scriitor pentru a-l convinge pe dictator să fie „primul său cititor”, adică să-l ia sub protecția sa, ca odinioară Ludovic al XIV-lea pe Molière, pentru a-l apăra nu atât de interdicțiile cenzurii, ci de atacurile presei oficiale, de filistinismul, ura și invidia așa-zișilor scriitori-proletari din cadrul R.A.P.P-ului și a *poputcikilor* („tovarășilor de drum”) care îi urmăreau afirmarea și succesul la publicul cititor al autorului. Oficial, dictatorul nu a răspuns acestei cereri, însă a vrut cu tot dinadinsul să lase impresia „tătucului” tolerant față de fiul rătăcitor care luat-o pe o cale greșită, impresie care s-a constituit în anumite cercuri literare moscovite într-un adevărat mit cu totul nefondat cum că scriitorul ar fi fost protejatul dictatorului.

Teza de doctorat este structurată în patru capitole și douăzeci și patru de subcapitole care s-au dorit a se constitui într-o cercetare a scrierilor bulgakoviene, fără a emite pretenții de exhaustivitate, cu scopul de a releva profilul creatorului de literatură și receptarea creației sale în epocă, ținând seama de contextul politic, istoric, social și cultural în care aceasta a fost creată. Reflectarea problemei creatorului și a creației a fost urmărită și examinată atât în corespondența și în scrierile diaristice ale scriitorului, cât și în textele epice și, totodată, în cele dramatice cunoscute și publicate până la ora actuală.

Primul capitol al tezei de doctorat, intitulat *Mihail Afanasievici Bulgakov – omul viața și opera*, reconstituie în linii mari traseul existențial al omului și scriitorului, pornind de la vârsta de aur și avatarurile ei literare. Copilăria lui Mihail, marcată de două figuri importante, cea a mamei, Varvara Mihailovna, pe care o va numi „crăiasa luminoasă” în evocarea din primele pagini ale romanului *Garda albă* și cea a tatălui, Afanasi, evocată și ea în câteva proze prin figura intelectualului ce lucrează la birou izolat de freamătul lumii în lumina lămpii cu abajur verde. Chiar din primii ani ai „vârstei de aur” viitorul scriitor își dezvăluie înzestrarea pentru literatură scriind compoziții pentru școală care depășeau din toate punctele de vedere uzanțele unor compuneri școlare. În atmosfera cultivată a casei natale și-au făcut locul preocupările legate de muzică și de teatru la care copilul cel mare, Mihail a participat adesea activ, formându-și personalitatea într-un astfel de mediu care îi va deschide calea către preocupările de mai târziu. Studiile liceale și cele universitare încheiate strălucit constituie o completare a unei educații înalte pe care mama sa a încercat să o desăvârșească după moartea soțului ei în 1907, când a dus greul întregii gospodării ocupându-se pe lângă creșterea celor șapte copii ai săi de educația încă a trei nepoți dați în grijă cu acest scop de doi dintre unchii lui Mihail. În acest prim capitol se mai adaugă și câteva observații asupra primei căsătorii a autorului cu Tatiana Nikolaevna Lappa, fiica unui consilier de stat din Saratov, căsătorie care potrivit profeției mamei nu va dura decât un deceniu. De aici încolo tot restul biografiei lui Bulgakov va fi marcat de cele două evenimente istorice pe fundalul cărora tânărul absolvent al Facultății de Medicină din Kiev își va desfășura activitatea sa de medic: Revoluția din Octombrie 1917 și Războiul Civil. Din 1919 Bulgakov își părăsește Kievul natal hotărât să abandoneze cariera medicală și să devină scriitor. Toate tribulațiile sale în conturarea unei astfel de cariere, descrise atât în corespondența și ziaristica sa, cât și în prozele sale cu caracter autobiografic presupun o etapă de tranziție reprezentată de stabilirea până în toamna anului 1921 în orașul de provincie Vladikavkaz din Ucraina. În această etapă el începe să lucreze la publicațiile locale, după ce în prealabil la Kiev scrisese trei texte literare pe care le-a lăsat într-un sertar al biroului său. După victoria bolșevicilor, Bulgakov este implicat și el în înființarea Narkompros-ului, simțind că în sine sa alegerea identității noi de scriitor devine din ce în ce mai necesară la gândul că cele două evenimente prin care a trecut, revoluția și războiul civil vor avea nevoie de pana unui nou Tolstoi ca să le descrie.

Etapa biografică următoare de care ne-am ocupat mai departe o constituie plecarea la Moscova în toamna lui 1921, punct de reper pe care în mod paradoxal Bulgakov îl va numi în *Însemnări pe manșete* folosind cuvântul „acasă” de unde putem înțelege că pentru viitorul

scriitor acolo în capitala Rusiei se găsește spațiul cultural central pe care Bulgakov îl râvnea și-l credea un topos providențial pentru el. Dimpotrivă, Moscova se dovedește un spațiu al haosului, un adevărat infern în care domnește violența, inflația și o criză ce destabilizează întreaga viață socială. Altfel spus, orașul este văzut sub zodia unei alternanțe între lumină și beznă care îi va însoți o bună parte din existența sa moscovită până la sfârșit. Începutul este marcat mai întâi de gazetăria de subzistență în timp ce în plină criză Mihail și Tasia se află în cea mai neagră perioadă a vieții lor făcând adevărate încercări spectaculoase în exercițiul supraviețuirii.

În paralel, după cum o atestă intrările din jurnalul scriitorului, notațiile din *Însemnările pe manșete* și din nuvela neterminată *Prietenului de taină* în timpul după-amiezilor scriitorul își începe cea de a doua viață petrecută prin redacțiile unor reviste literare și ale unor edituri unde se nasc primele sale proze scurte care vor fi publicate în volumul de mai târziu intitulat *Diavoliada*. Acasă, în timpul serii și al nopții, eliberat de zburătorile și haosul din această adevărată „gură a iadului”, scriitorul începe să schițeze proiectele marilor opere dintre care prima va fi romanul *Garda albă*. Din epistolar și din paginile de început ale *Romanului teatral* am urmărit aventura acestei cărți care i-a bântuit existența până aproape de final. Înșelat de editorul său L. Kazanski de la revista *Rossia*, Bulgakov își vede apărut fragmentar romanul după care apariția revistei este suspendată iar editorul pleacă în străinătate la Paris cu partea a patra a romanului pe care nu i-o mai restituie, încercând să facă tranzacții acolo în numele său sub pretextul deținerii unei împuterniciri din partea autorului. Publicarea primelor trei părți nu are impactul scontat de Bulgakov, însă în al treilea deceniu de viață scriitorul se trezește urmărit și anchetat de O.G.P.U. și devenit peste noapte un „contrarevoluționar” urât și invidiat pentru succesul său literar cu textele de proză scurtă de către toți membrii R.A.P.P.-ului, laolaltă cu așa-ziii *poputciki*. Astfel după o perioadă de nehotărâre în care Bulgakov s-a întrebat dacă este sau nu scriitor, îndoielile sale fiind rezultatul unei autoexigențe permanente față de scrisul său, autorul ajunge la conștiința valorii sale de care deja era convins.

Din această perioadă începe să apară și spectrul interdicțiilor care se va manifesta asupra unor texte cum sunt cele ale nuvelor *Inimă de câine* și *Diavoliada* despre care el însuși va recunoaște atât în ancheta securității, cât și în scrisoarea-manifest către Stalin că sunt „împotriva orânduirii sovietice”. Din nefericire, în răstimpul „Marii Cotituri” plănuită de Stalin de la sfârșitul anului 1929, existența lui Bulgakov va trece printr-o criză teribilă care îl va determina să considere acel an fatidic pentru el, declarând că s-a pus la cale distrugerea lui ca scriitor. Bombardat la nesfârșit cu tot felul de cronici defavorabile și injurioase în presa

centrală a epocii, Bulgakov trăiește situația ingrată de a se vedea refuzat atât de revistele și editurile din epocă, precum și de comisiile repertoriale ale teatrelor.

Analiza noastră a urmărit în continuare trecerea scriitorului de la proză la teatru în anul 1925 care s-a făcut relativ ușor pentru că scriitorul considera că teatrul și proza sunt asemeni unei compoziții la două mâini pentru pian. La solicitarea regizorului Boris Verșilov Bulgakov va începe transformarea romanului *Garda albă* într-o piesă de teatru, dându-și seama că nu este vorba despre o dramatizare propriu-zisă, ci despre o operă nouă. Astfel, Bulgakov începe să concentreze timpul și spațiul operei epice pentru necesitățile scenice și apoi să adauge elementele pe care le presupunea reprezentarea scenică: *vizualitatea, mișcarea și vocile*. Acest proces complex este dezvăluit atât de corespondență cât și de notațiile din *Romanul teatral*. După terminarea și predarea primei variante, intervențiile Glavreperkom-ului și ale conducerii de la M.H.A.T.-ului au generat un proces absolut chinuitor de refaceri și corecturi a cărui odisee am putut-o observa ghidându-ne după analiza comparativă a câtorva dintre cele șapte variante ale piesei întreprinse de exegetul francez Marie-Christine Autant-Mathieu în lucrarea *Teatrul lui Bulgakov*. Aprobarea piesei și începutul repetițiilor au constituit prolegomenele unui succes fără precedent al piesei la publicul, dacă ne gândim la cele o mie de reprezentații pe care le-a avut în timpul vieții autorului. Criticile asupra piesei au continuat venind mai ales din partea artiștilor de stânga care îl acuzau atât pe Bulgakov cât și pe cei de la Teatrul de Artă de simpatii albgardiste, de apropiere față de burghezie și de vulgaritatea burgheză, reproșându-i puținele referiri la Armata Roșie. Scriitorul va încerca să se apere într-o intervenție ironică din 7 februarie 1927 în față criticului proletcultist A. Orlinski ce îi reproșase că în piesă nu sunt ordonanțe, țărani și muncitori, replicându-i acestuia că nu cunoaște evenimentele istorice de la 1918 și că Aleksei Turbin este întruchiparea colonelului Nai-Turs din roman, neavând nimic comun cu medicul din *Garda albă*. După toate acestea în 1927 Bulgakov va începe și lucrul la piesa *Fuga* care este o dramă despre existența a două Rusii: cea a celor care au acceptat Revoluția și cea a celor care se află în emigrație fiindcă nu au putut accepta Revoluția și au plecat în exil. Și această piesă este foarte rău primită, Stalin însuși afirmând despre ea că este „un fenomen antisovietic”. Drept urmare Glavreperkom-ul a decis că este inacceptabilă și nu a autorizată spre a fi reprezentată pe scenă.

Ajuns la exasperare și având asupra sa spectrul neurasteniei, sătul de toate artificiiile pe care trebuia să le facă pentru a supraviețui Bulgakov îi va scrie lui Stalin celebra scrisoare-manifest din 28 martie 1930 în care își va face portretul onest, acuzând cenzura de incompetență și demonstrând că persoana sa este departe de orice idee de apartenență politică

pentru că nu este om politic ci creator care a dăruit creația sa scenei sovietice. În această scrisoare, Bulgakov se identifică prin trei identități care, după credința sa, ar trebui să îl scoată complet în afara acuzațiilor de reacționarism. El spune despre sine că este un „scriitor satiric”, un „scriitor mistic” și, în cele din urmă un „scriitor independent”. Prima identitate și-o explică prin faptul că a fi scriitor satirici înseamnă să critici toate defectele pe care le găsești în viața societății sovietice, iar a fi scriitor mistic înseamnă să dezvălui latura grotescă, hidoasă a defectelor pe care le are acest tip de societate. În cele din urmă, a fi scriitor independent înseamnă a crede cu tărie în autonomia esteticului, refuzând să creadă că arta ar putea fi anexată ideologiei de partid. De asemenea, cele două dorințe ale lui Bulgakov de a fi expulzat în afara granițelor U.R.S.S. sau, dacă nu se poate, de a fi angajat la Teatrul Dramatic de Artă ca regizor secund vor contribui și ele la celebrul telefon al lui Stalin care va instala în psihicul scriitorului obsesia permanentă a dialogului între patru ochi cu dictatorul.

De aici începe la nivel biografic viața dramaturgului care va fi până la final marcată de interdicții, totul contribuind astfel la accentuarea neurasteniei și apoi la primele accese de nefroscleroză ce îl va ucide în 1940. De-a lungul ultimului deceniu de viață, Bulgakov va încerca prin piesele care urmează celor două anterioare să păstreze nealterată linia estetică alegând fie să se replieze prin retragerea în trecut, fie prin așa-zisele „dramatizări” ale clasicilor care nu vor abate cu nici un chip, ci, din contră, vor menține mereu trează atenția cenzurii asupra lui până la punctul culminant reprezentat de scrierea piesei *Batum* în 1939. Între timp Bulgakov se retrage de la Teatrul de Artă din Moscova dându-și demisia pentru că s-a considerat tras pe sfoară de cei de acolo, în special de Stanislavski și se angajează la „Bolșoi Teatr” ca libretist. În mare măsură situația nu se schimbă aproape cu nimic așa că în intervalul septembrie 1936 – primele luni ale anului 1938, în plin cult al personalității desfășurat de hagiografia stalinistă, Bulgakov își vede din nou libretetele îngropate în sertarele Teatrului Mare. Epuizat și bolnav Bulgakov mai face un singur demers spre Stalin trimițându-i a cincea și ultima scrisoare în care îi cere reabilitarea dramaturgului Nikolai Erdman care se afla în exil în orașelul Eniseisk din Siberia, însă Stalin continuă să tacă înnebunitor. După terminarea piesei *Batum* comandată și în același timp interzisă de însuși Stalin starea de sănătate a scriitorului se înrăutățește brusc, începe să orbească iar nefroscleroza congenitală îi pune capăt vieții în 10 martie 1940 la ora 16,39.

Analiza biografiei scriitorului pe care am întreprins-o în acest prim capitol indică explicit motivarea obsesiei temelor creatorului și creației în raport cu epoca în care a trăit autorul prin faptul că într-un context politic în care libertatea creației este pur și simplu suprimată ideologia de partid se substituie iluziei căreia îi dă naștere în general esteticului, în

timp ce literatura se transformă într-un discurs al adevărului care demască idealurile utopice ale politicii de partid. Ceea ce este interesant este faptul că cercetând biografia lui Bulgakov în acest prim capitol am ajuns la concluzia că în relația scriitorului cu dictatorul a existat o fascinație reciprocă a unuia față de celălalt, Stalin recunoscând în creatorul Bulgakov artistul genial prin excelență, fapt care l-ar fi putut determina ipotetic să nu-l execute și să nu-l exileze, în timp ce Bulgakov era fascinat de puterea diabolică pe care o exercita personalitatea acestui lider, cu toate că nu era de acord cu ea.

Capitolul al doilea al lucrării, *Epica bulgakoviană și relația ei cu istoria. Ce este un scriitor?*, examinează teatralitatea în societatea sovietică din primele patru decenii ale secolului al XX-lea pornind de la sugestiile lui Erving Goffman din *Viața cotidiană ca spectacol*. Direcția de cercetare pe care Goffman a imprimat-o în sociologie pornește de la dihotomia microsocioal / macrosocioal, două universuri aparent dissociate însă aflate în conexiune. Macrosocioalul implică sistemele sociale complexe economice, culturale și politice pe care descriindu-le și analizându-le ajungem la „dramaturgia socială” referitoare la interacțiunile indiviziiilor care iau forma unui spectacol teatral permanent al vieții cotidiene. O analiză a teatralității în societatea sovietică din primele patru decenii ale secolului al XX-lea pornește de la premisa că cea ce stă la baza dramaturgiei sociale este premisa *lupte de clasă* unde proletariatul își asumă rolul de a transforma istoria și societatea din temelii în vederea înfăptuirii unei utopice societăți perfecte. Militantul din cadrul fracțiunii bolșevice se înconjură de ideologie îndărătul căreia se purifica și apărea ca un *om nou*. În opinia noastră problema teatralității în societatea sovietică trebuie formulată ținând seama de ideea că însăși revoluția înseamnă teatru pe scena istoriei, reprezentând o ruptură de tradiție, adică o renunțare la normele și principiile morale ale acesteia în favoarea idealului unei societăți noi în care, în aparență, nu mai există clase sociale. Principalul ideolog al acestei lumii noi este V. I. Lenin care în teoria sa despre voluntarismul revoluționar vorbea despre un sistem închis și perfect construit din așa-numita „dictatură a proletariatului”. Apariția fenomenului „dublei conștiințe” presupune diferența majoră dintre „componenta publică a Sinelui” și „componenta intimă” care se vor regăsi în crearea unor structuri de partid și de stat care să asigure controlul atât în plan profesional cât și în plan politic. În ceea ce privește problema literaturii într-un astfel de context ea a fost transformată într-o anexă a ideologiei de partid prin faptul că activiștii comuniști din afară sferei literaturii au impus o doctrină literară formată pe principii politice și ideologice, nu estetice. S-a născut atunci o „mișcare de rezistență” contra regimului comunist constituită din câțiva scriitori ruși celebri între care s-au numărat Boris Pasternak, Anna Afmatova, Andrei Platonov și Mihail Bulgakov care n-au fost arestați s-au

deportați din pricina faptului că Stalin nu vroia să-i transforme în niște eroi ai „burgheziei reacționare”, dorind să se prezinte în fața tuturor în ipostaza de protector al acestor câțiva „fii rătăcitori” care nu s-au supus imperativelor ideologice ale epocii.

Analizând creațiile de proză scurtă (nuvele, povestiri, schițe), precum și pe cele ale romanelor am constatat că Bulgakov are realizat un fel de joc al identităților în creația sa propunând mai multe măști ale „scriitorului mistic”. Prima dintre ele ce dezvăluie începuturile formării personalității o constituie naratorul și în același timp personajul principal din *Însemnările unui tânăr medic*, nuvelă scrisă la persoana întâi sub forma unei încercări de anamneză a primelor confruntări ale lui Bulgakov cu viața și sufletul unui popor aflat în suferință. De aici rezultă clar o caracteristică importantă a personalității autorului, și anume sentimentul înstrăinării față de o societate care a decăzut istoric și a cărei singură salvare ar fi constituit-o contribuția *inteligenței rusești* din care făcea parte și scriitorul la ceea ce el numea „Noua Evoluție” a Rusiei în locul Revoluției. Ieșind în afara marilor orașe și mergând în provincie unde totul îl întâmpină cu ostilitate personajul narator înfățișează situațiile dificile cu care s-a confruntat autorul însuși ca medic de țară lipsit de experiență care a trebuit să se lovească de ignoranța și prejudecățile oamenilor din diverse cătunuri ale Ucrainei, de lipsa lor de educație, și de mizerie. Autorul scoate aici în evidență permanenta zbatere a medicului erou al acestor întâmplări de a înfrunta propriile limite umane gândindu-se mereu că speranțele oamenilor sunt toate în el și în iubirea sa pentru om care îl determină să se confrunte zilnic cu moartea în încercarea de a o birui.

Următoarea etapă existențială reflectată în epica lui Bulgakov constând în moartea asumată a medicului din sine și nașterea dificilă a scriitorului am analizat-o în cazul nuvelei *Morfina*, unde Bulgakov surprinde și impactul devastator pe care l-a avut ciocnirea sa cu istoria. Dependența sa de morfină în această perioadă și depășirea momentului este ilustrată de destinul dramatic al doctorului Poleakov, unde se ascunde dezamăgirea prozatorului din pricina înfrângerii mișcării Albilor de partea cărora prozatorul a fost în timpul războiului. Sinuciderea doctorului Poleakov din nuvelă constituie de fapt sub o formă codificată renunțarea la medicină și hotărârea de a deveni scriitor. De aici tot periplul său biografic prin Vladikavkaz și apoi prin Moscova îl găsim în *Însemnările pe manșete* unde asistăm la o naștere deosebit de dificilă a scriitorului care încearcă să se afirme în contextul unei perioade extrem de haotice când structurile noii lumi se află încă în construcție, iar autorul este implicat în acest proces trebuind să găsească mereu o serie de subterfugii ca să poată supraviețui.



În continuare, capitolul II examinează debutul scriitorului în volum și descoperirea relației etic-estetic începând cu nuvelele *Ouăle fatale*, *Inimă de câine* și *Diavoliada*. Aici autorul înfățișează Revoluția ca o vreme a Apocalipsei prezentând eroul mărunț și destinul său derizoriu căzut victimă labirintului birocratic, a paradigmei totalitare cu care se confruntă. Dispoziția sa antitotalitară va genera apariția grotescului și fantasticului în proza sa, punându-l din ce în ce mai des să se confrunte cu cenzura care începe să-i interzică scrierile și să vadă în el un autor contrarevoluționar pornit să denigreze utopia comunistă care infestase întreaga societate sovietică.

Situându-se mereu în răspăr în raport cu epoca în care trăiește scriitorul începe să lucreze în zona epicului românesc pornind la redactarea romanului *Garda albă* unde elogiază cultura epocii recent apuse. Acest roman are un destin nefericit atât prin calitatea lui de frescă a Ucrainei aflată în fața furtunilor epocii, cât și prin componenta apocaliptică pe care o implică impactul destinului intelighenției ucrainene cu tăvălugul istoriei. Roman care este și un roman de familie are o latură autobiografică destul de pronunțată, scriitorul urmărind evenimentele din perioada 1918-1919 când Kievul cu geografia sa feerică se transformă la finalul Războiului Civil într-un veritabil Babilon invadat de fugari din elita moscovită care își etalează toaletele luxoase cheltuind averi întregi în fabuloase petreceri.

Investigarea drumului de la proză la teatru se face prin analiza *Romanului teatral (Însemnările unui răposat)* unde Bulgakov surprinde acest aspect raportându-se la experiența autobiografică pe care a avut-o cu Teatrul Academic de Artă din Moscova. *Alter ego*-ul din acest roman este personajul-narator Maksudov scrie un roman iar apoi îl dramatizează dorind să-l transforme într-o piesă de teatru. Condițiile de creație confruntarea cu cenzura sunt dezvăluite în primele pagini, alături de întâlnirea cu mediul literar din Moscova sunt descrise în termeni satirici după care contactele cu Stanislavski și metodele sale regizorale sunt și ele privite ironic într-un pamflet care dezvăluie orgoliul nemăsurat al directorului de teatru. O adevărată atmosferă de teroare și confuzie domnește în teatru unde metoda impusă de director nu se potrivește deloc intențiilor creatoare ale personajului-narator. De fapt, toate tribulațiile legate de piesă dezvăluie condiția creatorului care își vede desfigurată creația de mediocritatea și răutatea gratuită a unor indivizi din structurile înalte ale puterii.

O nouă ipostază a creatorului apare în romanul *Viața Domnului de Molière*, unde Bulgakov înfățișează relația dintre creatorul de artă și puterea autocratică propunându-l ca *alter ego* al său pe marele dramaturg clasic francez care s-a aflat o vreme sub protecția regelui Ludovic al XIV-lea. Atingerea unui astfel de subiect ne-a dezvăluit preocuparea lui Bulgakov pentru o construcție premeditat gândită după criteriile estetice individuale care

justifică statutul său de „scriitor independent” care îndărătul măștii de actor își permite să se detașeze ironic de erudiția presupusă de o asemenea lucrare luându-și libertatea de a interpreta și comenta anumite fapte ale dramaturgului francez dintr-o perspectivă subiectivă.

În sfârșit capitolul al doilea al lucrării se termină cu o ultimă ipostază a creatorului aflată în construcția personajului Maestru din romanul de amurg *Maestru și Margareta*. Acest personaj poate reprezenta o sinteză a tuturor ipostazelor creatorului din opera sa, o ficțiune de compensare în care se află formula unei judecăți asupra lumii teatrale și literare acuzată de minciună, incompetență, nenumărate vicii pe care ideologia de partid a transformat-o într-o anexă a propagandei. Aversiunea și frustrările adunate în sufletul scriitorului l-au determinat pe acesta să privească cele două medii culturale dintr-o perspectivă necruțătoare și sarcastic-grotescă. Problema care ne-a preocupat aici a fost cea a *creatorului autentic* care de la început refuză orice pact cu puterea represivă totalitară asumându-și destinul de martir până la capăt.

Capitolul III al lucrării intitulat *Drumul de la proză spre teatru sau triada dramaturg – regizor – actor* propune analiza tuturor pieselor de teatru de la *Zilele Turbinilor* până la ultima piesă, *Batum* scoțând în evidență preocuparea creatorului pentru această nouă artă care îi permite să transmită sub o formă mai directă adevărul despre lumea contemporană și despre societatea sovietică cu toate tarele ei în mijlocul căreia trăiește creatorul. Dacă în primele trei piese *Zilele Turbinilor*, *Fuga* și *Casa Zoikăi* sunt abordate problemele legate de aspectele sinistre ale vieții cotidiene de după Revoluția din octombrie, lumea comediilor lui Bulgakov începând cu *Insula purpurie* constituie o reglare de conturi între autor și cenzură prin scoaterea în evidență a tuturor concesiilor pe care trebuia să le facă autorul pentru a supraviețui. Imaginea cenzurii este în viziunea dramaturgului cea a unei instituții care mutilează opere împiedicând afirmarea artei adevărate și căutând să-l constrângă pe artist să-și trădeze propriul său crez estetic.

Paradigma personală este constituită în *Cabala fariseilor* într-un fel de privire în oglindă a dramaturgului care hărțuit mereu cade până la urmă victimă a acțiunii represive a puterii autocratice asupra sa. Bulgakov ne invită aici să privim șirul destinului unui artist ce poate constitui un arhetip al creatorului autentic ajuns să fie considerat prin scrisul său un veritabil dușman al puterii.

Piesa următoare *Adam și Eva* este o distopie despre o umanitate nouă lipsită de umanism sau altfel spus despre o lume nouă care se naște direct sub zodia unei Apocalipse. Imaginând un război chimic care distruge lumea Bulgakov dezvăluie figura hidoasă a omului

nou care pune la temelia umanității ce se pregătește să renască aceeași lipsă de umanism care a generat distrugerea lumii vechi.

Pe parcursul capitolului III am urmărit de asemenea noile concepții despre teatru ale lui Bulgakov concretizate în construcțiile pieselor sale. De exemplu faptul că piese cum sunt *Ultimele zile (Pușkin)* și *Cabala fariseilor* presupun caracterizarea protagonistului în prezența lui aproape tacită sau chiar în absența lui constituie un principiu care nu a fost înțeles în epocă. O altă noutate o constituie *visul* care se referă la fantasticul excepționalului și al banalității creat de realitate.

Ultimul capitol intitulat *Poetica dramaturgului* se ocupă cu cercetarea misterului ultimului gest dramatic al lui Bulgakov constituit de piesa *Batum* pe care autorul o concepe cu mai puțin de un an înainte de moartea sa. Aici este implicată dialectica relației creator – dictator pe care Bulgakov o ilustrase în câteva anecdote de-ale sale interpretate în fața prietenilor care conțineau o fantasmare ce pornea de la dorința autorului de a deveni protejatul dictatorului. Proiectul unei opere despre tinerețea lui Stalin abandonat în 1936 și reluat în 1939 ne propune o imagine a dictatorului din adolescență în zece ipostaze de la cea de proscris până la cea de inițiat. Pentru Bulgakov a scrie despre Stalin însemna să arăți ceea ce nu fusese niciodată dezvăluit, altfel spus ceea ce se afla în culise biografiei dictatorului, acolo în trecut unde se aflau vulnerabilitățile „omului de oțel”. Misterul propriu-zis al piesei se află în codurile de lectură pe care le presupune ea de unde ies la suprafață lucrurile ascunse care dezvăluie caracteristicile necunoscute ale dictatorului. Profilul eroului este unul romantic, iar sarcasmul bulgakovian strecurat foarte abil în mai multe scene îl întruchipează ca un personaj în antiteză cu Hristos, o figură a Antihristului printr-un cod de lectură invers Evangheliilor. Personajul ascunde multe și chiar discipolii săi își pun numeroase întrebări despre aventurile sale din exil și supraviețuirea în condiții aproape imposibile din timpul evadării sale din Siberia. Cel care se întoarce din exil și se cufundă în somn lângă foc este un străin în uniformă militară care joacă rolul principal în imensa farsă tragică a istoriei. Totul are aura spectaculoasă a unei legende populare presărată cu tot felul de miracole care mai degrabă introduce suspiciunea faptului că Stalin ar fi fost agent dublu. După aceasta autorul dispare retrăgându-se în moarte înfrânt de boală și de puterea tiranică, însă opera sa rămâne dincolo de ideologii demnă vie și nepieritoare ca expresie a adevărului aflat dincolo de noi și de subiectivitățile noastre.