

A DIALOGUE BETWEEN BULGAKOV AND VONNEGUT. THE POSTMODERNIST DISMANTLING OF THE NOVELISTIC CONVENTIONS

UN DIALOGUE ENTRE BULGAKOV ET VONNEGUT. LE DÉMONTAGE POSTMODERNISTE DES CONVENTIONS ROMANESQUES

BULGAKOV ÎN DIALOG CU VONNEGUT. DEMONTAREA POSTMODERNISTĂ A CONVENȚIILOR ROMANEȘTI

Diana Cătălina STROESCU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
Școala Doctorală de Studii Filologice
B-dul Carol I, Nr. 11, 700506, Iași, România
E-mail: diana.stroescu1@gmail.com

Abstract

This paper aims to analyze two novels illustrating the emergence of the postmodernism in the sixth decade of the past century, The Master and Margarita by Mikhail Bulgakov and Mother Night by Kurt Vonnegut, written and published in distinct cultural areas. Concerning the novelistic devices, the postmodernism promotes an anti-mimetic poetics, pluralism and fragmentation, by cultivating the internal incoherence, nonlinear narration, stylistic eclecticism associated with an ironic-parodic and demystifying attitude. Notwithstanding the thematic and structural differences, these two novels are following the main features of postmodernism, ultimately anti-imitative, self-referential and deconstructive, revealing the character of an open work.

Résumé

Cet article vise à analyser deux romans qui illustrent l'émergence du postmodernisme dans la sixième décennie du siècle passé, Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov et Nuit mère de Kurt Vonnegut. En ce qui concerne les procédés romanesques, le postmodernisme promeut une poétique anti-mimétique, du pluralisme et du fragment, en cultivant l'incohérence interne, la narration non linéaire et l'éclecticisme stylistique associé à une attitude parodique et démystificatrice. Au delà des différences thématiques et structurelles, ces deux romans suivent les mêmes traits du postmodernisme, essentiellement anti-imitative, autoréférentiel et déstructurant, en relevant le caractère d'une œuvre ouverte.

Rezumat

Prezentul articol urmărește să analizeze două romane aparținând unor zone culturale distincte care oferă coordonatele unei mutații epistemice. În plan romanesc, postmodernismul promovează o poetică anti-mimetică, a pluralității și a fragmentului – prin cultivarea incoerenței interne, a narațiunii nonlineare, a eclectismului stilistic asociat unei atitudini parodic-ironice, demistificatoare. În pofida diferențelor ideatice și structurale, Mama Noapte și Maestrul și

Margareta trădează tendințele majore ale postmodernismului, esențialmente anti-imitativ, autoreferențial și deconstructiv, ilustrând caracterul unor opere deschise.

Keywords : *postmodernism, Mikhail Bulgakov, Kurt Vonnegut, novelistic conventions, parody*

Mots-clés: *postmodernisme, Mikhaïl Boulgakov, Kurt Vonnegut, conventions romanesques, parodie*

Cuvinte-cheie: *postmodernism, Mihail Bulgakov, Kurt Vonnegut, convenții românești, parodie*

Publicate în deceniul al șaselea și aparținând unor zone culturale distincte, *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov și *Mama Noapte* de Kurt Vonnegut oferă coordonatele unei mutații epistemice al cărei principal simptom îl constituie, așa cum remarcă Liviu Petrescu în *Poetica postmodernismului*, „dezavuarea modelului modernist al totalității și asumarea unui model pluralist, a unui ideal al indeterminării” (Petrescu, 2007: 136). Urmând distincția nietzscheană apolinic – dionisiac, criticul semnaleză trecerea de la umanismul modernist, centrat pe cultul Rațiunii și pe obsesia formei, la cel de tip postmodernist, care deconstruiește forma, în acord cu o filozofie a devenirii, a Vieții. În spațiul cultural american, Ihab Hassan inventează termenul de „indetermanență” (indetermanence), pentru a desemna cele două tendințe constitutive ale postmodernismului, indeterminarea – lipsa unor valori absolute care va duce la subminarea ideii tradiționale de autor, de operă, și chiar de literatură – și imanența – prin care se traduce autoreferențialitatea semnelor/ limbajului și, în consecință, a textului. În plan romanesc, postmodernismul promovează o poetică anti-mimetică, cultivând narațiunea nonlineară și eclecticismul stilistic, asociate unei atitudini parodice, demistificatoare.

Interogarea postmodernistă a limitelor, pe care Linda Hutcheon o pune în relație cu parodia¹, este inerentă procesului de disoluție a (con)Sensului – ca inteligibilitate a lumii –, dincolo de dimensiunea literară a textului: „Cele mai radicale traversări ale granițelor sunt, totuși, acelea dintre ficțiune și non-ficțiune și – prin extensiune – dintre artă și viață” (Hutcheon, 2002: 28). În această direcție, romanul metafictional al lui Vonnegut pune sub semnul întrebării validitatea noțiunii de realitate, substituind-o celei de interpretare și de ficțiune – „suntem ceea ce pretindem că suntem, așadar trebuie să fim atenți la ce pretindem că suntem” (Vonnegut, 2004: 5), avertizează protagonistul în introducere. Participarea cititorului, pe care mizează autorul postmodernist, presupune lansarea unui joc al perspectivelor, menit să deconcereteze. Vonnegut semnează nota preliminară, pretinzând că a editat autobiografia lui Campbell, în care denunță, prin introducerea unui paradox, ponciful scriitorului care distorsionează realitatea – „minciunile spuse de dragul efectului artistic – în teatru, de pildă, și, poate, în confesiunile lui Campbell – pot fi, într-un sens mai înalt, cele mai înșelătoare forme de adevăr” (Vonnegut, 2004: 9). Imputările aduse autorului de ficțiune trădează concepția care s-a conturat odată cu modernismul târziu, privând scriitorul de haloul care îi oferise până atunci o condiție privilegiată: „Campbell nu era doar o persoană acuzată de crime extrem de grave, ci era și scriitor, fost dramaturg de oarecare reputație. A spune că era scriitor înseamnă a spune că și numai cerințele artei au fost suficiente pentru a-l determina să mintă, și încă să mintă fără a vedea un rău în asta. A spune că era dramaturg înseamnă a-l pune și mai

¹ „Ca un adaos la această punere sub semnul întrebării a « granițelor », majoritatea acestor texte postmodernist contradictorii au și o specificitate parodică în relația lor intertextuală cu tradițiile și convențiile genurilor pe care le implică. Atunci când Eliot ne trimitea la Dante sau Virgil în *The Waste Land* (*Țara pustie*), se simțea un fel de chemare spre continuitate în spatele acelor ecouri fragmentate. Tocmai acest fapt este contestat în parodia postmodernă, unde adesea o discontinuitate ironică este prezentă în chiar miezul continuității, diferența în inima însăși a similarității.” (Hutcheon, 2002: 29)

serios în gardă pe cititor, deoarece nu există să se priceapă cineva să mintă mai bine decât omul care denaturează vieți și pasiuni printr-un mijloc atât de grotesc artificial cum este scena” (Vonnegut, 2004: 9).

Demontarea formulelor românești tradiționale implică, în primul rând, manipularea receptării. Naratorul necreditabil, care vedește o predispoziție ironică și autoironică, se adresează cititorului, fie acesta chiar și un personaj al cărții: „Hei, salutări, Heinz, în caz că citești aceste rânduri. Am ținut într-adevăr foarte mult la tine, atât cât pot eu să țin la cineva. Să fie cu noroc! Dă-i un pupic Irlandei din partea mea. Ce făceai în bunkerul lui Hitler – îți căutai motocicleta și prietenul cel mai bun?” (Vonnegut, 2004: 120) Întreținerea ambiguității la nivelul intrigii prin complicarea situațiilor narative și prin dislocările spațio-temporale creează un vertij al detaliilor care diseminează sensul, punând în lumină constructul ficțional. Supozițiile proiectate asupra lui Campbell – spion american, propagandist nazist, revendicat de statul Israel – rămân suspendate în ciuda condamnării și a ispășirii teatrale, deoarece realitatea nu mai este relatată nici măcar dintr-o perspectivă subiectivă, ci inventată. Ceea ce primează este prezentul scrierii cărții – textul ca procesualitate care pretinde că neglijează forma finită. Această indeterminare a sensului este înțeleasă de Matei Călinescu, în *Cinci fețe ale modernității*, drept trecerea de la epistemologie la hermeneutică, de la ipoteza moderniștilor la imposibilitatea postmoderniștilor.

Maestrul și Margareta se lansează în același joc deconstructiv cu tradiția literară. Debutând printr-o pastişă a unui început de roman realist, textul permite intervenția subversivă a naratorului care deplasează retorica spre proza de tip fantastic – „E momentul să remarcăm prima ciudățenie a acestui terifiant amurg de mai” (Bulgakov, 2011: 9). Cultivarea în primă instanță a ambiguității specifice atmosferei fantastice – „În clipa aceea surveni o a doua ciudățenie, resimțită, e drept, numai de Berlioz. Acesta încetă brusc să mai sughită, inima i se zbătu sălbatic în piept și, pentru o clipă, se prăbuși undeva în neant, pentru ca apoi să revină, dar, i se păru lui Berlioz, având adânc înfiptă în ea un ghimpe bond. În plus, fu cuprins de o spaimă nejustificată, dar atât de atroce, încât îi veni să o rupă la fugă, mâncând pământul. Privi melancolic în jur, nepricepând ce putuse să-l înfricoșeze” (Bulgakov, 2011: 10) – determină ezitarea din partea cititorului, impresie, la rândul ei, subminată prin ironie și umor. Intruziunile auctoriale produc un clivaj între narațiunea propriu-zisă și planul comentariului adresat cititorului, introducând conștiința unei convenții. Asumarea paradoxală a perspectivei narative se răsfrânge ironic la adresa formulei realiste: „Chiar și mie, narator veridic, dar om străin de această istorie, mi se strânge inima când mă gândesc ce va fi fost în sufletul Margaretei” (Bulgakov, 2011: 270). Acest narator contrariant cunoaște și anticipează ostentativ evenimentele, infirmând ipotezele personajelor – „De prisos să spunem că nici una dintre aceste descrieri nu e câtuși de puțin relevantă” (Bulgakov, 2011: 13) – lăsându-i în același timp textului impresia de autonomie – „Ar fi fost, poate, cazul ca Ivan Nikolaevici să fie întrebat de ce socoate el că profesorul se afla tocmai pe râul Moscova și nu aiurea. Numai că n-avea cine să-l întrebe” (Bulgakov, 2011: 65).

Arogarea credibilității, și nu asumarea ei prin obiectivitate realizează efectul scontat, adică cel contrar, suspectarea presupusului autor de ficționalizare: „Într-o zi, călătorind cu trenul spre Feodosia, autorul acestor rânduri – scrise sub semnul adevărului – a auzit cu urechile lui povestindu-se cum, la Moscova, două mii de oameni ieșiseră din teatru goi-puşcă” (Bulgakov, 2011: 477). Autorul mimează când ignoranța, când omnisciența, sugerează că nu deține controlul angrenajului textual, arborând cu voită naivitate lipsa de implicație, doar pentru a dezminți apoi această impresie: „Ce lucruri ciudate s-or mai fi întâmplat la Moscova în acea noapte nu știm și, firește, nici n-o să ne apucăm să scotocim, cu atât mai mult cu cât a venit timpul să trecem la partea a doua a acestei veridice istorisiri. Urmează-mă, cititorule! (...) urmează-mă numai pe mine și îți voi arăta o asemenea iubire! (...) Înainte de toate să divulgăm o taină pe care Maestrul nu voise să i-o dezvăluie lui Ivanuşka. Iubita lui se numea Margareta Nikolaevna. Altminteri, tot ce-i spusese Maestrul despre ea sărmanului poet era adevăr curat”. (Bulgakov, 2011: 266-269) Continuând acest joc deconcertant cu cititorul, emblematic postmodernismului, textul refuză statutul de operă închisă,

devenind un proces participativ. În siajul atitudinilor polemice în raport cu tradiția literară, vocea auctorială îl îngână pe naratorul romanului realist – impostură voit decelabilă din care rezultă efectul parodic: „Margareta Nikolaevna și soțul ocupau, numai ei doi, etajul unei vile particulare superbe, împrejmuită de o grădină și situată pe una dintre ulicioarele din vecinătatea Arbatului. Un loc încântător! De altminteri, oricine se poate convinge de asta, dacă are chef să meargă până acolo. Să apeleze la mine: îi dau adresa, îi arăt drumul – proprietatea s-a păstrat intactă până azi.” (Bulgakov, 2011: 269)

Pe lângă opțiunea de ordin vocal și ruperea convenției romanești clasice, ceea ce apropie cele două romane pe linie postmodernă este atitudinea sceptică față de ideea realității obiective, înlocuită de realitatea textului, adică de ficțiune. Intercalarea în planul narativ prim a unor capitole constituind pasaje din romanul scris de Maestru permite identificarea a trei ipostaze ale scriitorului: Levi, Maestrul, și autorul naratorial. Prin relație cu hipotextul evanghelic, romanul Maestrului demitizează figurile sacre sau istorice: Yeshua este lipsit de atributul divinității, Pilat se dovedește a fi un birocrat agasat, și nu un guvernator autoritar – „În fiecare zi mă pot trezi că sunt martorul unui carnagiu. Cum nu se poate mai dezagreabil!... Îmi petrec viața deplasând trupe, citind plângeri și denunțuri, dintre care cel puțin jumătate sunt împotriva mea. Să mori de plictis, recunoaște! Oh, de n-ar fi slujba la-mpăratul!” (Bulgakov, 2011: 377) –, iar Levi Matei, un mistificator pentru care realitatea nu are nicio pondere – „Mi-au tălmăcit spusele anapoda. (...) Nu spusesem absolut nimic din ce scria acolo” (Bulgakov, 2011: 28), afirmă Yeshua referitor la însemnările lui Levi. Astfel, adevărul transcendent – imuabil se arată a fi, la rândul lui, literatură. Răspunsul răspicat pe care Pilat îl dă propriei sale întrebări: „Și crezi că va veni împărăția adevărului? (...) Nu va veni niciodată!” (Bulgakov, 2011: 38) rezumă atitudinea postmodernului neîncrezătoare în valori absolute. Cele două planuri narrative ale textului converg în final: Yeshua, care citise romanul Maestrului, îi transmite lui Woland rugămintea de a-i oferi acestuia liniștea. Arderea manuscrisului și refuzul Maestrului de a mai scrie sunt reprezentări simptomatice ale ideii de operă ca devenire, nu ca monument. Maestrul își încheie romanul prin cuvânt, eliberându-l pe Pilat și favorizând astfel propria eliberare. Ultimele cuvinte nescrise ale romanului pe care Maestrul i le dezvăluie lui Ivan vor fi preluate de naratorul auctorial și inserate romanului prim, precum și epilogului: „Al cincilea procurator al Iudeei, cavaleristul (cruntul cavaler) Pontius Pilat”.

Tratarea umoristică a scriitorilor aparținând tradiției literare rusești se înscrie tot în seria atitudinilor postmoderne – „În familia Oblonski era mare tulburare», cum just observare cândva celebrul romancier Lev Tolstoi. Așa ar fi spus și în cazul de față.” (Bulgakov, 2011: 249) De asemenea, episodul în care alaiul lui Woland este oprit să intre în Casa Scriitorilor, deoarece nu deținea legitimație, mizează pe același efect comic: „Dar, spune-mi, te rog, ca să te convingi că Dostoievski e scriitor, o să-i ceri legitimația? Ia cinci pagini la alegere din orice roman de-al lui și-o să te convingi cu ușurință, fără nicio legitimație că ai de-a face cu un scriitor. Ba eu socot că Fiodor Mihailovici n-a avut niciodată vreo asemenea patalama. (...) – Dvs. nu sunteți Dostoievski (...) Dostoievski a murit, spuse cetățeanca, dar parcă nu prea sigură pe ea. – Protestez! strigă cu înflăcărare Behemoth. Dostoievski e nemuritor!” (Bulgakov, 2011: 436).

Spre deosebire de *Mama Noapte*, romanul lui Bulgakov pune problema ficțiunii prin apelul la imaginarul fantastic. Funcționalitatea internă a fantasticului nu mai trimite la relația dintre real și ireal – concepte, de altfel, bine delimitate în proza fantastică – care mizează pe un tip de reacție din partea cititorului, ci la aceea dintre texte. Personajele gravitează într-o lume livrescă, în care Textul trimite la alt text. Maestrul – istoric de profesie, sugestie a faptului că istoria e asimilată, la rândul ei, ficțiunii – pretindea recunoașterea lui Satan după profilul lui Mefistofel din Faust. Preluarea motivelor fantastice și demontarea lor parodică indică, după Linda Hutcheon, „caracterul duplicitar, atât de continuitate, cât și de schimbare” (Hutcheon, 2002: 67) al parodiei postmoderniste, în raport cu trecutul cultural. Pactul cu diavolul pe care Margareta îl încheie exprimându-și o dorință „mi-aș amaneta sufletul diavolului numai să aflu dacă mai trăiește sau nu” (Bulgakov, 2011: 277), declanșează o aventură faustică, care se dovedește a fi, de fapt una carnavalescă. Eliberată de

convențiile și de limitările sociale, vandalizează casele criticilor literari, detractori ai Maestrului, și participă la o noapte walpurgică a cărei reprezentare e menită să contrasteze cu penuria vieții cotidiene: „Tipul cu picioare de țap o întrebă respectuos pe Margareta cu ce călătorise până la râu. Aflând că venise călare pe perie, spuse: - Oh, cum se poate?! Dar e atât de incomod! Într-o clipă, cu ajutorul câtorva vreascuri, faunul înjghebă un fel de telefon cu aspect bizar, prin intermediul căruia ceru cuiva să-i fie trimisă neîntârziat, într-un minut, o mașină. Ceea ce se și întâmplă, în mai puțin de un minut” (Bulgakov, 2011: 307). Motivul fantastic al Balului își pierde, de asemenea, funcția de a crea o atmosferă supranaturală, datorită intervențiilor cu rol umoristic ale escortei lui Woland. Dacă logica prozei fantastice este demantelată, recursul parodic la procedeele ei exprimă refuzul reprezentării mimetice.

Putând fi considerate chiar romane experimentale, *Mama Noapte* și *Maestrul și Margareta*, în ciuda diferențelor sesizabile la nivelul ideății și al construcției narative, inițiază practicile literare ale postmodernismului, esențialmente anti-imitativ, autoreferențial și deconstructiv, ilustrând, așa cum scria Umberto Eco încă din 1962, caracterul unor „opere deschise pe care interpretul le definitivează chiar în momentul în care le valorifică estetic” (Eco, 1969: 19).

BIBLIOGRAFIE

- BULGAKOV, Mihail, *Maestrul și Margareta*, trad. Ion Covaci, București, Editura Humanitas, 2011
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005
- ECO, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1969
- HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, 1982
- HUTCHEON, Linda, *Poetica postmodernismului*, București, Editura Univers, 2002
- PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 2011
- VONNEGUT, Kurt, *Mama Noapte*, trad. Rodica Mihăilă, Iași, Editura Polirom, 2004

