

GENUL FANTASTIC ÎN CONTEXT TOTALITAR. CONVERGENȚE ÎN REPREZENTAREA ANTI-EROULUI LA MIHAIL BULGAKOV ȘI LA MATEI VIȘNIEC¹

THE FANTASTIC GENRE IN A TOTALITARIAN CONTEXT. CONVERGENCES IN THE REPRESENTATION OF THE ANTIHERO IN MIKHAIL BULGAKOV'S AND MATEI VIȘNIEC'S WORKS

Elena PURUȘNIUC

Universitatea *Alexandru Ioan Cuza* din Iași, România
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania

e-mail: e.purusniuc@yahoo.com

Ștefan-Tudor BACIU

Universitatea *Alexandru Ioan Cuza* din Iași, România
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania

e-mail: stefan.baciuofficial@gmail.com

Abstract:

Our article examines the convergences and divergences in the portrayal of the antihero in Mikhail Bulgakov's *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] and Matei Vișniec's *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights]. Both novels construct intricate narrative frameworks where the antihero emerges through multiple characters, establishing an intertextual connection between the two works. By applying contemporary methodologies to analyze social and cultural contexts, this study highlights the significance of intertextual relationships while exploring the semantic dimensions of both texts beyond their structural similarities. In both works, the antihero embodies the intersection of social traumas induced by totalitarianism and playful, non-monstrous fantastic elements. Additionally, the urban setting – a prominent topos in postwar literature – undergoes a comparable process of fictionalization in both novels. Through the antihero's compensatory positive attributes, an ethical framework is reestablished within the narrative universe. Bulgakov's fantastic imagery sets a new paradigm, which, when compared with Vișniec's approach, underscores the shared motifs and modalities of the fantastic, illuminating the drama of modern humanity in a world literature context.

Keywords: Mikhail Bulgakov; Matei Vișniec; antihero; fantastic; totalitarianism.

Rezumat:

Articolul nostru își propune să analizeze convergențele și divergențele în portretizarea anti-eroului din romanele *Maestrul și Margareta* [The Master and Margarita] de Mihail Bulgakov și *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights] de Matei Vișniec. Ambele romane construiesc narațiuni complexe, unde imaginea anti-eroului se configurează prin expresia mai multor actanți, stabilind o conexiune intertextuală. Prin aplicarea unor metodologii actuale, vom analiza

¹ Article History: Received: 29.12.2025. Accepted: 04.03.2026. Published: 15.05.2026. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

și planul socio-cultural, pentru a evidenția relevanța omologiilor, explorând dimensiunile semantice, dincolo de cele structurale. În ambele cărți, anti-eroul este reprezentat asemenea unei intersecții a traumelor sociale – induse de regimul totalitar – dar și a elementelor fantastice sub forme ludice, lipsite de monstrozitate. De asemenea, elementele specifice mediului citadin – topos general în literatura postbelică – sunt supuse unui proces de ficționalizare, în ambele texte. Prin anumite valențe compensatorii ale anti-eroului se restabilesc sisteme etice necesare în interiorul universului narativ. Imaginarul fantastic bulgakovian fixează o nouă paradigmă, comparabilă cu cea a lui Matei Vișniec, relevând strategii similare ale acestui gen în literatura mondială.

Cuvinte-cheie: Mihail Bulgakov; Matei Vișniec; anti-erou; fantastic; totalitarism.

1. Introducere

Pornind de la premisa că literatura este un proces social (Șerban, 2024, p. 27), ne propunem să analizăm, din perspectivă comparatistă, două romane: *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] de Mihail Bulgakov și *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights] de Matei Vișniec. Cele două romane sunt generate de contexte socio-politice asemănătoare. Deși fac parte din două câmpuri literare diferite – rus și român –, ambele problematizează, în maniere similare, reprezentări ale anti-eroului. „Metarealismul postmodern”, în care se încadrează romanul lui Matei Vișniec, își configurează direcțiile stilistice și structurale în concordanță cu ideile specifice perioadei moderne: prin „metarealism postmodern”, Iovănel (2017) se referă la scriitorii optzeciști și la modul în care aceștia „suspicionează sistematic realitatea, reducând-o la un joc al instanțelor ficționale” (p. 138). Reprezintă, așadar, o consecință a comunismului, în opoziție cu ideea lui Eugen Negrici (2003), conform căreia generația optzeci ar fi renunțat la realismul obiectiv-balzacian „din comoditate” (p. 401). Astfel, trăsăturile estetice ale epocii în care Bulgakov și-a elaborat romanul l-au influențat pe Vișniec.

Mircea Cărtărescu evidențiază această întrepătrundere de idei, dar și continuitatea dintre perioada modernă și cea postmodernă: „Nu întâmplător aceste modernisme, îndepărtate și atipice, vor furniza ideologia și materialul pentru postmodernitatea deceniilor următoare” (Cărtărescu, 2024, p. 77). Pornind de la această teză, analiza comparatistă urmărește evidențierea modului în care cele două mișcări literare – modernismul și postmodernismul – interacționează. Climatul politic are o funcție asemănătoare în conturarea unor actanți tipologici alienați, sau construiți sub semnul abuzului de putere. Acest fapt se reflectă în imaginea anti-eroului, având un rol de direcționare a planurilor narrative din ambele romane. Atât în perioada modernă, cât și în cea postmodernă, planul socio-politic a furnizat, prin calitatea sa de material extraliterar, cadre intraliterare ce surprind particularitățile regimurilor politice totalitare. Acestea ilustrează atmosfera specifică unei lumi totalitare generice – în cazul lui Bulgakov – sau a unei societăți încă amprentate de comportamentele specifice unui astfel de sistem – în cazul lui Vișniec. Literatura rusă, dar și literatura română sunt exponente ale acestor două mișcări, ce iau naștere în urma unei crize generale a omului modern și care se confruntă cu „experiențe psihice nemaîntâlnite în trecut, unele grave și traumatizante” (Cărtărescu, 2024, p. 13). Chiar dacă cele două romane au fost scrise în secole diferite, ambele fac referire la regimul totalitar și la raporturile dintre literatură și ideologie.

Scris în anul 2009, *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights] reflectă atmosfera specifică perioadei comuniste, chiar dacă acțiunea se dezvoltă în urma acesteia. Evenimentele principale sunt plasate în plin capitalism, însă maniera în care sunt ordonate dinamicele sociale rezidă ca o reinterpretare a totalitarismului. Altfel spus, teroarea și lipsa de logică nu reprezintă doar un motor al situației epice, ci conferă cadrului

narativ valențe problematizante. În plus, sunt rememorate experiențe anterioare plecării la Paris a naratorului – homodiegetic –, dar și anumite practici abuzive. Raporturile dintre personaje se reduc la o *subordonare* vădită în jurul unui actant cu rol de *coordonare*. De asemenea, fragmentele de tip jurnalier – în care se realizează trimiteri la biografia autorului – constituie un cadru descriptiv al curențelor și agresiunilor săvârșite de către comuniști.

În altă ordine de idei, Bulgakov utilizează strategii textuale similare, atunci când ficționalizează regimul stalinist: încă de la început, Woland își afirmă natura anti-eroică, aceea a unei ființe de sorginte demonică care urmărește diseminarea la nivelul masei moscovite a ideii că divinitatea nu există. Din acest punct de vedere, istoricii literari au stabilit conexiuni între imaginea antagonistului și personalitatea lui Stalin: convergențele cele mai relevante sunt între practicile de coerciție utilizate de către Woland și cele revărsate asupra poporului rus, în plină dictatură stalinistă (Radtchenko-Draillard, 2020, p. 26). Operând cu instrumentul satirei și cultivând anti-convenția – transformată, ulterior, în simbol –, Bulgakov proiectează o imagine a lumii totalitare, ce se încadrează, alături de romanul lui Vișniec, în ceea ce numim metaficțiune. Istoria secolului al XX-lea reprezintă un punct de cotitură pe harta umanului, fiind, de cele mai multe ori, asociată genocidului. Evenimente istorice majore au marcat conștiința unei întregi umanități: Holocaustul sau folosirea armelor nucleare. Un alt efect constă în apariția unui nou tip de imaginar al anti-eroului – la nivelul mentalității –, prin lideri ai sistemului totalitar (Cărtărescu, 2024, p. 50). Utilizăm și date socio-istorice, deoarece compararea unor texte ar fi lacunară, dacă nu am lua în calcul și procesele din planul extraliterar, ce modelează mecanismele literaturii, fiind în strânsă legătură cu reprezentările ficționale (Cărtărescu, 2024, p. 58).

2. Cadru metodologic

Ne propunem să comparăm cele două romane, prin aplicarea unor metodologii de analiză actuale. Acestea constau în utilizarea unui aparat conceptual, fundamentat pe relația dintre practicile ideologiei totalitare și reflectarea lor în literatură. Lectura geocritică a ambelor texte pune în evidență convergențele, dar și divergențele în ceea ce privește arhitectura intrinsecă a narațiunilor (Conkan & Gârdan, 2020, pp. 7-8). În studiile recente, spațialitatea devine un aspect relevant pentru decodificarea semnificațiilor ce mizează pe interacțiunea dintre ideologie și estetic (Conkan & Gârdan, 2020, p. 10). Analizând valențele semantice ale toposului, se poate stabili un raport solid de influență între imaginarul bulgakovian și cel cultivat de către Vișniec în romanul său, relevant și din punct de vedere naratologic. Prin termenii postulați de către Gerald Genette – „timpul narării” și „timpul ficțional” –, putem observa o stratificare temporală a planului narativ, în cazul ambelor texte (Genette, 1980, p. 29). Astfel, trecutul istoric – perioada comunistă, la Vișniec – și prezentul povestirii se întrepătrund. Distorsionarea temporalității reprezintă, deci, un element prin intermediul căruia se inserează fantasticul. Cadrul evenimential conduce spre omogenizarea structurii narative, ce se constituie, la rândul ei, în jurul unei singure puteri actanțiale: aceasta dictează acțiunile absurde ale personajelor, dar și conștiința acestora, reprezentând totodată nucleul diegetic al romanelor.

Folosind conceptul bahtinian de „carnavalesc”, putem analiza maniera în care disfuncționalitatea cadrului social al romanelor contribuie la generarea unor episoade bizare, unde logica este dizolvată în scenariul fantastic (Bakhtin, 1999, p. 171). În acest sens, introducem și conceptul de „posturalitate” (Meizoz, 2003, p. 248), deoarece permite înțelegerea mai bună atât a raportului realitate-ficțiune, cât și a perspectivei autorului față de propriul text: include atât jocul poziției pe care autorul o are în domeniu, cât și modul în care acesta se situează față de realitatea extraliterară. Pune, deci, în contact o noțiune retorică cu o sociologie a comportamentului auctorial (Meizoz, 2003, p. 248). De asemenea, teoriile lui Derrida asupra reprezentărilor animalelor în literatură ne ajută la demistificarea ideii de antropocentrism în

modernitate. În plus, se pot evidenția crizele umane ale limbajului, prin faptul că un personaj-animal – pisica prezentă în ambele romane – contribuie la transmiterea mai multor mesaje referitoare la dinamica spațiului social.

Operând cu aceste metodologii, vom chestiona imaginea anti-eroului, în jurul căreia se conturează un cadru ficțional distopic, generat de practici cu valențe totalitare existente în ambele romane. În acest cadru, umanul se află sub semnul crizei, ce își are punctul de plecare în realitățile istorice ale secolului al XX-lea. Absurdul realităților sociale – racordate la sistemul totalitar –, dar și al reminiscentelor sale din capitalism s-a transpus, în cazul ambelor texte, în imaginarul fantastic, reprezentând singurul subgen care permite codificarea traumelor și a abuzurilor resimțite la nivel transgenerațional. Pentru a demonstra utilitatea decodificării textuale prin optică ideologică, facem apel la faptul că fantasticul, ca orice altă expresie literară, încapsulează valori socio-culturale ale autorului sau contexte extraliterare generale. În ceea ce privește textul lui Bulgakov, fantasticul generează posibilitatea de valorificare a anumitor mesaje, pe care nu le-ar fi putut livra în altă formă stilistică, mai ales în perioada respectivă. Textul lui Vișniec prezintă atât problematici ale perioadei comuniste – induse prin pasaje autobiografice și prin relatarea de tip jurnalier –, cât și tranziția către perioada post-comunistă, supusă unor noi provocări ale *establishmentului* capitalist, dar și crize sociale: de identitate, limbaj, cultură.

Un prim punct vizibil de convergență constă în faptul că ambele romane sunt încadrate sub auspiciul fantasticului: un gen prezent în literatura mondială, având o tradiție consistentă care a permis canonizarea mai multor texte. În consonanță cu metoda noastră de analiză, precizăm că fantasticul înglobează mai multe avataruri, a căror formă este direcționată de sensurile după care se constituie o anumită perioadă istorică. În cazul celor două romane, factorul politic și social încapsulează o putere decizională considerabilă, în privința mijloacelor de expresie ale acestui gen. În urma analizei, am regăsit un ansamblu de omologii solide între cele două texte, care ne permit încadrarea lor sub genericul fantasticului. Spre exemplu: prezența ezoterismului și a simbolurilor anti-evangelice, pe care le-am putea înscrie în descendența mitului faustic și care reprezintă o particularitate relevantă a acestui gen. De asemenea, în ambele cazuri putem observa maniera în care genul funcționează drept instrument de portretizare a realităților sociale instabile, înmagazinând judecăți de valoare nihiliste (Cărtărescu, 2024, pp. 19-20):

În fantasticul modern, această aspirație apare sub forma unei exprimări violente, care transgresează toate limitele umane și tabuurile sociale ce constrâng realizarea acestui impuls. În aceste versiuni ale lui *Faust*, demonicul revelează o atracție progresivă față de recunoașterea alterității, ca fiind nici supranaturală, dar nici rea (Jackson, 2009, p. 33, trad. n.)².

La Bulgakov, sesizăm tipologia anti-eroului prin personajul Woland, care reprezintă un vector în procesul ficțional al devoalării aspectelor maligne ale regimului sovietic (Pittman, 1991, p. 9). În relație cu textul lui Vișniec, putem glosa multiple similitudini cu personajul Cambreleng – o figură misterioasă, cu valențe demonizate, pe care o încadrăm în aceeași schemă tipologică. Prin observarea raportului dintre actanți și nivelul perceptual al spațiului social în care se află, evidențiem faptul că intervenția celor doi anti-eroi rezultă în starea de haos și confuzie în universul textului. În acest sens, este vizibilă o linie de demarcație între aceștia și celelalte personaje convenționale: acest aspect ne permite să îi considerăm exponenți ai genului fantastic. Foucault a postulat acest fenomen, în contextul unei perioade istorice desacralizate,

² În original: „In the modern fantastic, this desire expresses itself as a violent transgression of all human limitations and social taboos prohibiting the realization of desire. In these versions of *Faust*, the naming of the demonic reveals a progressive pull towards a recognition of otherness as neither supernatural nor evil”

care a generat, la rândul ei, o literatură a transgresării limitelor convenționale, fiind astfel tradusă și sub numele de literatură fantastică (Jackson, 2009, p. 76). Înlocuirea sacrului, ca forță pozitivă, cu ingerința elementelor demonice poate fi sesizată în context totalitar – în cazul lui Bulgakov –, dar este problematizată și în contemporaneitate – în cazul lui Vișniec. În *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights], acest transfer apare sub forma regimului democratic, în cadrul căruia se instituie starea de manipulare, posesiune obsesivă și încredere oarbă față de regim, toate acestea fiind direcționate către oameni.

Deși, în aparență, caracterul distopic al celor două romane le apropie de realismul magic, evităm utilizarea acestei sintagme, deoarece ar putea altera actul comparatist, prin faptul că este consacrată literaturii sud-americane: realismul magic redă mentalități specifice spațiului american (Chandy, 1982, p. 24). Pentru a diferenția realismul magic de celelalte mijloace de expresie care integrează, la rândul lor, elementul supranatural, Amrarilyl Batrice Chandy se raportează la *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita], pe care îl încadrează în realismul fantastic (Chandy, 1982, p. 25). Astfel, vom folosi conceptul de realism fantastic – generic, din punctul de vedere al spațiului literar-sursă –, ce ne permite optimizarea comparațiilor și din perspectivă terminologică.

3. Imaginarul fantastic – un codificator al crizei

Pentru a evidenția un prim punct de convergență intertextuală, aducem în discuție similitudinile ce țin de atmosfera unor spații-cheie, de imaginar, dar și de planul temporal din ambele romane. Aceste aspecte sunt încărcate simbolic și racordate la aceeași atmosferă a haosului, ce funcționează asemenea unui decor pentru criza omului postmodern. Ambele se pivotază pe intersectarea fantasticului cu stilul realist: o realitate importată din mediul extraliterar, augmentată de valențe biografice – fapt pe care îl observăm la ambii autori (Radtchenko-Drailard, 2020, p. 25). Printr-o abordare geocritică a celor două texte, putem marca legăturile dintre mecanismele socio-politice, care sunt integrate la nivelul spațiilor prezentate în romane. Raportându-ne la ingerința fantasticului, ca procedeu de „comprimare a spațialității și temporalității” (Conkan & Gârdan, 2020, p. 6)³, putem discuta și despre poziționarea auctorială, în ceea ce privește o anumită ideologie dominantă într-un anumit context istoric.

În incipitul ambelor romane, lectorul este introdus în spații cu o atmosferă preponderent bizară, care anticipează dinamica stilistică complexă, ce va caracteriza întreg cadrul narativ. În romanul lui Bulgakov, spațiul moscovit este reprezentat sub auspiciul politicii staliniste agresive, iar ca rezultat narativ, regăsim anumite tipologii de actanți care se află într-o relație de dominator-dominat, fapt pe care îl putem sesiza și în romanul lui Vișniec. Ambele romane chestionează atât cotidianul, cât și coordonatele vieții literare din Moscova – respectiv Paris –, unde întâlnim idealul artei ca libertate, ce contravine mecanismelor de manipulare ideologică. Atât Cambreleng, cât și Woland sunt vectori a căror funcție este să direcționeze, într-un mod autarhic, gândirea, stilul și imaginația artiștilor: autorii folosesc satira pentru a releva incisivitatea lumii literare. În romanul lui Vișniec, piața literară franceză se definește prin vânzarea, în scopul popularizării, a unor subiecte tratate superficial. Sunt, însă, atinse și alte aspecte negative: șeful editurii creează o adevărată stare de hipnoză în rândul scriitorilor aspiranți. Cambreleng, de fapt, nu posedă o editură. Se evidențiază, astfel, absurdul sau grotescul, ce planează asupra pieței literare franceze, dominată de setea acumulării capitalului prin orice mijloace. Acest fenomen este transmis în forma fantasticului, deoarece exprimă

³ În original: „In the postmodern context of cultural geographies, we encounter the groundbreaking ideas of David Harvey (such as time-space compression), and Fredric Jameson, who examines the new spatiality implicit in the postmodern”.

impactul resimțit la nivel psihologic, pe fondul unei culturi „materialiste” care nu ține cont decât de profitul obținut din vânzarea cărților (Jackson, 2009, p. 2)⁴.

În *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita], fantasticul devine un artificiu care ajută la crearea unor sensuri multiple ce converg, la rândul lor, în materializarea unor structuri de putere cu valențe demonice: „realizarea personajelor arată o migăloasă preocupare de a îmbina caracteristici realiste ale unui om obișnuit cu alte trăsături care fac direct trimitere la fantastic, trădându-i identitatea” (M. Holhoș; A.G. Holhoș, 2024, p. 228). Astfel, în ambele romane își fac apariția anti-eroi centrali insidioși – Cambreleng și Woland –, pisici și cocoșe vorbitoare, dar și entități supranaturale. Aceste personaje au rolul de a demistifica atmosfera morbidă din ambele universuri, prin „umor și fantezie” (Radtchenko-Draillard, 2020, p. 26). Chiar dacă în romanul lui Matei Vișniec nu ne referim la un regim totalitar *par excellence*, putem reliefa elemente solide, ce sunt în concordanță cu declinul ideologiei democratice și care ascund, de fapt, o serie de practici specifice logicii dictatoriale. Aceste practici funcționează prin centrarea puterii în jurul unei singure persoane, care controlează percepția ontologică a celorlalte personaje. În plus, se problematizează și noile aspecte maligne, reprezentative pentru secolul al XXI-lea: liberalismul, punerea sub semnul întrebării a libertății artei, criza relațiilor interumane, dar și efectele globalizării. De asemenea, haosul și starea de delir se pot regăsi și în romanul sursă, unde Bulgakov descrie cadrul terorii staliniste, ce se răsfrânge în mediul social prin corupție și auto-cenzură. Efectul este unul major, deoarece se concretizează într-o disfuncționalitate a cursului organic al faptelor sociale, dar și al celor din mediul literar. Așa cum Bulgakov se inspiră din *Faustul* lui Goethe și reușește să inoveze anumite aspecte ce țin de importanța unor personaje asemenea Margaritei (Radtchenko-Draillard, 2020, p. 11), și Vișniec completează această axă de influențe intra-romanești prin textul său. Pornind de la invariante și procedee imagistice similare, adaptează mitul pactului cu diavolul și al iubirii proscrise în contextul secolului al XXI-lea.

În textul lui Vișniec, regăsim anumite simboluri ce trimit la romanul de inspirație – *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita]. Simbolul „cizmei” reprezintă o analogie directă cu figura liderului sovietic: referința la Stalin apare asemenea unei criptări metaforice, care ar putea releva influența geografică semnificativă pe care Uniunea Sovietică a avut-o asupra statelor satelit, precum România. Recurența obsesivă a acestui simbol contribuie la inducerea unei atmosfere totalitare. Astfel, autorul face apel la imaginarul colectiv al lectorilor. Cizma are o valoare antropomorfizată, amplificând anarhia orașului prin dominație totală și invadând majoritatea organismelor de conducere importante la nivel social: palatul prezidențial și universitatea. Spre finalul romanului, strategia de inserare a fantasticului permite și apariția lui Lenin ca personaj, accentuând astfel absurdul predominant la nivelul acțiunii.

Al doilea simbol relevant în ambele texte este cel al „pisicii”: în ceea ce privește textul lui Vișniec, nu este atât de important precum reprezentarea sub forma lui Behemoth din *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita]. Cu toate acestea, Vișniec contribuie și la continuarea unei tradiții literare, adaptate fascinațiilor postmoderne pe care oamenii le au față de pisici. Dincolo de uzitarea sa ca trop literar universal, personajul pisicii are rolul de a transmite anumite mesaje, fapt pe care i-l datorăm lui Bulgakov – prozatorul care inaugurează această funcție în context postbelic: Behemoth este un personaj „caracterizat de apariții neașteptate sau metamorfozări insolite, transformări fantastice cu scopul de admonestare sau pedepsire” (M. Holhoș; A.G. Holhoș, 2024, p. 233). Ambele pisici împrumută din universul uman abilități de comunicare, ce se dovedesc a fi amprentate de atribute demonice, dacă luăm în considerare și efectele pe care le produc faptele lor: pisicile discută, fac planuri, filosofează cu privire la condiția umană și conspiră împotriva antropocentrismului. Ideile de singurătate

⁴ În original: „From about 1800 onwards, those fantasies produced within a capitalist economy express some of the debilitating psychological effects of inhabiting a materialistic culture”.

generalizată și de alienare fac parte din tabloul crizei, pe care ambele texte îl conturează (Nekrasova, 2015, p. 65). Astfel, în cazul ambilor autori, pisicile au funcția de a transmite aceste semne ale crizei, în manieră neconvențională. În romanul lui Vișniec, pisica apare și în alte contexte narrative, sfidând limitele raționale prin introducerea ei în situații grotești: drept substitut al omului în relațiile sexuale, fapt care ne apropie de teoriile lui Jacques Derrida. Teoreticianul propune o nouă teză despre ideea de animalitate, ce presupune reconfigurarea perspectivei asupra experiențelor pe care le pot avea ființele din regnul inferior. Derrida (2008) susține faptul că și acestea sunt capabile de trăiri apropiate de cele umane, în contradicție cu ancestrala axiomă carteziană a binomului om-animal (pp. 88-89). În acest sens, analiza pisicii pornește de la faptul că aceasta nu mai reprezintă doar o alegorie a miturilor și religiilor, ci devine un subiect individualizat (Derrida, 2008, p. 6). Această premisă poate fi pusă în relație cu acțiunile pisicii din romanul lui Vișniec, ce urmăresc dizolvarea granițelor impuse de către regnul superior, pentru a demonstra că și felinele se pot comporta sau pot avea nevoi similare cu cele ale omului.

În *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights], Parisul apare ca un echivalent al Moscovei lui Bulgakov: spațiul-cheie unde au loc tramele epice majore este reprezentat de cafeneaua Saint-Médard, locul în care „totul este posibil” (Vișniec, 2012, p. 5). Elementele de fantastic devin din ce în ce mai evidente, fiind trasată o multitudine de atribute mistice conectate și cu alte opinii ale actanților, în legătură cu caracterul malefic al acestui loc:

Dumneavoastră știți că acest loc, unde ne aflăm, este de fapt malefic? susură cu blîndețe bătrînul cu lavalieră. Este și motivul pentru care tot ce spuneți sună puțin bizar. Dar nu aveți nici o vină. Este vina locului. Întotdeauna i-am sfătuit pe prietenii mei, dacă veniți cumva la Paris, nu vă apropiați de biserica Saint-Médard. În Evul Mediu, aici era o curte a miracolelor, oamenii se autoflagelau, veneau în procesiune pentru că în fața acestei biserici se întîmplau minuni (Vișniec, 2012, p. 8).

Nu întîmplător apare această referință la Evul Mediu – atât la Vișniec, cât și la Bulgakov: imaginarul medieval constituie un punct de plecare pentru reconfigurarea arhitecturii unor spații, prin definirea lor ca fiind malefice. Datorită unor legende medievale, însă, mai ales în cazul lui Bulgakov, aceste referințe au rolul de a satiriza practicile sovietice, care restabilesc comportamente umane de tip medieval, prin cruzimea sau fascinația inexplicabilă pentru miturile introduse în programul totalitar (Brandist, 1996, p 231).

Deși, în mod normal, ne-am aștepta la cultivarea valorilor democratice într-un spațiu apărător al libertății, Matei Vișniec oferă o altă fațetă pariziană, care se traduce în atmosfera totalitară configurată, mai ales, prin intermediul anti-eroului. Acesta poate fi interpretat, la rândul său, drept un echivalent al lui Woland: antagonistul își asumă rolul de a controla conștiința personajelor, amintind, într-o anumită măsură, de mitul cristic al salvatorului pe care ideologia comunistă l-a utilizat recurent în propaganda sa. În acest sens, Culianu aduce în discuție o particularitate necesară a figurii lui Woland: rolul său autocratic și controlul pe care îl exercită asupra acțiunilor celorlalte personaje, chiar dacă cele mai multe dintre ele stau sub semnul absurdului demonizat. Comparându-l pe Woland cu domnul Cambreleng, reiese faptul că, în acest caz, anti-eroul „gestionează sfera existenței omenești în întregimea ei” (Culianu, 2012, p. 238), prin asumarea unei funcții mistico-despotice, care contribuie la construirea unei atmosfere sociale ilogice, dar care își găsește corespondent în realitatea extradiegetică.

În aparență, secvențele conțin manifestări tributare unor scenarii imaginative nerealiste, supranaturale: felul în care acestea sunt percepute de către celelalte personaje scoate la suprafață percepția colectivă. În textul lui Vișniec, fantasticul apare ca un rezultat al abuzurilor venite din partea lui Cambreleng – figură dictatorială care joacă un rol fundamental în modificarea

percepției asupra realității celorlalte personaje. Restul actanților sunt martori la situații lipsite de logică, precum antropomorfizarea cuvintelor, ilustrate, la rândul lor, ca meta-personaje:

De când am început să văd cuvintele îmi plac din ce în mai mult oamenii care tac. Intru uneori în săli de cinematograf, dar nu mă uit la ecran, mă uit la cuvintele din sală aflate în vagă stare de repaos. Deasupra fiecărui spectator propriile sale cuvinte, ca niște mici baloane încremenite în aer, se uită la film, ori, pentru mine, acesta este spectacolul (Vișniec, 2012, p. 255).

De asemenea, un alt aspect ce creează o dominantă în ambele texte se articulează trasând o linie vizibilă de demarcație între planul real și planul fantastic. Spre exemplu, în textul lui Vișniec este amintită ideea de real – conversație reală, jurnal real –, tocmai pentru a marca această falie dintre cele două lumi integrate, la rândul lor, în dimensiunea intratextuală.

Aplicând teoria bahtiniană despre „carnavalesc”, putem evidenția apariția acestui nivel naratologic. Asemenea celor doi autori, Bahtin își asumă rolul de oponent al regimului totalitar, aspect care se reflectă în discursul său teoretic. De cele mai multe ori, conceptele canonice – precum cel de „carnavalesc” – pot fi înțelese ca unele de frondă, deoarece semnifică răspunsul atât al scriitorilor, cât și al criticilor la politica opresivă, propagată de către instituțiile sovietice (Groys, 2017). Reprezentările carnavalești din cele două texte susțin ideea alienării și a anihilării individualității umane, prin acțiunile celor doi lideri – Cambreleng și Woland –, în jurul cărora ia naștere un cult mistic: celelalte personaje gravitează în jurul anti-eroilor, manifestând obediență și încredere irațională. Acest fapt se apropie de cultul personalității, deci, o stare de idolatrie delirantă: imaginile vieții autohtone sunt transformate în tablouri carnavalești (Brandist, 1996, p. 203). „Carnavalescul” se produce în episoadele în care vocile individuale ale personajelor se dizolvă, transformându-se într-o voce singulară, deși la o scenă epică participă mai multe personaje (Jackson, 2009, p. 10). Acest fenomen este prezent în ambele romane, prin împletirea cu fantasticul care generează dizolvarea *status quo*-ului unanim acceptat. În romanul lui Vișniec, scena pe care o atribuim fondului carnavalesc este cea în care oamenii devin parte integrantă a lumilor ficționale, având un nou statut – de avataruri –, prin care se evidențiază paroxismul pierderii totale a individualității umane. Astfel, personajele dobândesc un statut colectiv. Se poate observa maniera în care vocea singularizată a mai multor personaje este transferată, atunci când actanții își pierd trăsăturile umane, în favoarea celor de vectori ficționali: se marchează o criză socială și o rupere de planul logic al firului narativ (Jackson, 2009, p. 10).

O marcă a strategiei textuale care vizează ambele texte este legată de temporalitatea narațiunii. Aceasta nu este, însă, refractară noțiunii de timp fizic *sui-generis*, ci presupune incidența unei temporalități distorsionate, care fi exprimată prin termenii lui Genette de „timpul narării” și „timpul ficțional”, prin care naratorul creează *distorsiuni* la nivelul succesiunii evenimentelor din spațiul diegetic sau creează legături neobișnuite între planurile narrative, așa cum observăm în cazul conexiunii dintre scenele jurnaliere și relatările din viața pariziană ale naratorului (Genette, 1980, p. 29). Funcția acestei strategii este de a reduce noțiunea de timp la un simplu joc, unde reprezentările din trecut alcătuiesc peisajul prezentului, provocând astfel două efecte perceptuale contrastive. Îi induce, deci, lectorului o stare de incertitudine, în acord cu dinamica contrastivă a peisajului extraliterar. La rândul ei, această dinamică generează anxietăți, pe fondul unor momente istorice marcante, tranziții politice sau a resemantizării valorilor umane (Cărtărescu, 2024, p. 56). Semnificația cafenelei misterioase Saint-Médard se împletește cu disoluția temporală, deoarece personajele comandă la nesfârșit. La nivelul întregului roman, acțiunea nu urmărește fluxul unui timp istoric liniar, ci sunt reprezentate fracturi temporale prin inserții din trecut sau prin percepția ambiguă asupra prezentului: timpul continuu, eternalizat, fără vreo implicație thanatică, fapt pe care îl regăsim și la Bulgakov. Astfel, ideea temporalității se relativizează, însă este important de menționat cine dirijează

aceste noi mecanisme: ambele texte atribuie această sarcină anti-eroului, prin expresia lui Cambreleng și a lui Woland.

4. Fațetele duale ale anti-eroului

Chiar dacă regăsim omologii evidente la nivel de imaginar, autorii celor două romane se situează diferit la nivel de „posturalitate”, iar în demersul nostru comparatist această divergență este relevantă: în ciuda faptului că ambii sunt refractari totalitarismului, Vișniec livrează publicului un produs artistic consolidat și exportat din spațiul francez, dintr-o postură complet diferită în ceea ce privește ethos-ul literar. Diferențele nu ar fi, însă, semnificative, mai ales într-o epocă în care nu ne mai raportăm la hipercanon. Postura scriitorului față de centru ar ține, astfel, cont și de un criteriu generic aparte: în secolul al XX-lea, romanul rus devine central și se dezvoltă în mod disparat de celelalte genuri, care rămân în continuare semi-periferice. Diferența de „posturalitate” dintre cei doi autori nu se concretizează doar în fațetele formale ale fantasticului, ci și în miza generală a romanului, aceștia situându-se în contexte socio-istorice diferite. Așadar, nu vom analiza *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] doar în virtutea traumei pe care o captează, ci mai ales în calitatea sa de metaficțiune istorică, aplecându-ne asupra conținutului satiric.

În termenii lui Tzvetan Todorov, ambele texte mizează pe o ambiguitate necesară a fantasticului, unde granița dintre halucinație și supranatural este fină și adesea se dizolvă (Todorov, 1973, p. 59). Granițele devin ilizibile și în cazul lui Vișniec, într-o narațiune homodiegetică ancorată atât în planul autoreferențialității, cât și în *patternul* romanesc al experienței intelectualizate: diferit de metaficțiunea istorică, *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights] este investit, totuși, cu aceleași valențe metareale care nuanțează raportul dintre supranatural și caracterul de roman al memoriei – subgen în care încadrăm textul. Din acest punct de vedere, există convergențe între cele două romane, plecând de la teza – discutată mai sus – că imaginarul anti-eroic din *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] fixează o paradigmă de proiectare distopică a traumei în perioada postbelică. De asemenea, compararea celor două maniere de reprezentare a anti-eroului nu ne racordează discursul la un ansamblu de repere literare fixe sau universale: există, mai curând, dezvoltarea unei bune intuiții a opțiunilor care ne stau la dispoziție într-o epocă a globalizării (Damrosch, 2023, p. 39). Astfel, influența nu este una directă – pozitivă –, căci Vișniec nu apelează în mod angajat la intertext și nu intenționează o reconstruire propriu-zisă a figurii lui Woland, ci preia anumite raporturi pe care aceasta le încapsulează: imaginea Răului, așa cum o furnizează Bulgakov, a fost nu doar canonizată, ci și asimilată culturii rock⁵. În acest sens, punem divergențele dintre cele două texte pe seama periodizării.

Așa cum am explicat și în prima parte a studiului, cele două tipuri de fantastic se intersectează într-un punct comun al distopiei – specie de sine stătătoare și înțeleasă în sens modern: modernitatea s-a dezvoltat mereu într-un raport dialectic cu diferitele forme tradiționale, iar literatura poate fi modernă fără a fi modernistă (Damrosch, 2023, p. 414). Chiar și așa, resuscitarea și, ulterior, integrarea imaginărilor fantastic – dincolo de paradigma britanică *fantasy* – în arhitectura romanului metaficțional – care se revendică, însă fără pretenții documentare, de la realitățile socio-politice contemporane – se sprijină pe principiul „rebarbarizării” (Lerner & Mims, 1933, pp. 523-543), teoretizat în prima jumătate a secolului al XX-lea: prin „rebarbarizare” nu ne referim la un joc combinatoriu cu motivele literare – așa cum o va face, câteva decenii mai târziu, noua generație de teoreticieni post-structuraliști

⁵ Cel mai cunoscut exemplu îl reprezintă piesa *Sympathy for the Devil*, scrisă pentru The Rolling Stones de către Mick Jagger, care a recunoscut, la un moment dat, influența pe care *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] a avut-o asupra procesului său de creație.

francezi –, ci la o transfigurare a motivului, plecând în mod necesar de la valoarea sa cristalizată și dislocând-o în raportul dialectic intertextualitate – extratextualitate – culturalitate.

În discuția despre restaurarea acestui raport, dincolo de analiza naratologică primară, atenția cade asupra figurii diavolului, aspect prin care Bulgakov se aliniază matricilor moderne de reprezentare. Chiar dacă Woland reprezintă și o parte constituantă a bandei sale – grup care formează în sine un organism generator de anarhie, coerciție și, în fond, distopie –, acesta poate fi analizat și în mod separat, lucru pe care criticii l-au realizat de-a lungul timpului. Există, așadar, mai multe direcții de interpretare a anti-eroului: a) ca reacție dialectică la dogma creștinismului răsăritean – prin creștinism avem în vedere instituția acestuia și comunitățile „interpretative” pe care le impune⁶; b) ca proiecție fantastică și estetizantă a lui Stalin – fapt care ne impune analiza ideologică; c) ca virtualizare a imaginii paterne – fapt care ne impune cercetarea surselor biografice ale autorului; d) ca rezultat al influențelor literare centrale.

Prima dintre aceste direcții se fundamentează nu doar pe trăsăturile concrete ale avatarului – asimilate, mai târziu, unui imaginar al marginalității și al subculturii *camp* –, ci mai ales pe funcția vectorială pe care acesta o are în arhitectura romanului:

În primul rând, omul nu șchiopăta de fel, nu era nici scund și nici deșirat, ci pur și simplu înalt. Cât despre dinți, în partea stîngă avea coroane de platină, în dreapta – din aur. Purta un costum gri, scump și pantofi de fabricație străină. Bereta cenușie și-o pusese, fudul, pe-o ureche, iar la subsuoară ținea un baston cu măciulie neagră, imitând un cap de pudel. Judecând după înfățișare, să tot fi avut vreo patruzeci și ceva de ani. Gura puțin strâmbă. Proaspăt ras. Brunet. Ochiul drept – negru, stîngul, nu se știe de ce și cum, – verde. Sprincenele – negre amândouă, dar una mai arcuită decât cealaltă. Pe scurt, un străin (Bulgakov, 2017, p. 13).

Apariția lui Woland și a demonilor săi minori trebuie corelată, în primă instanță, cu narațiunea apocrifă la care Maestrul lucrează până la finalul povestirii: analizele recente ale criticilor ruși, în special ale celor care scriu din perspectiva Bisericii Ortodoxe Ruse moderne, sunt și mai problematice. M. M. Dunaev sugerează, de pildă, că Maestrul scrie romanul său apocrif despre Pilat prin intervenția indirectă a lui Woland, ca o anti-Evanghelie. Această interpretare, care nu ține cont de temele mântuirii lansate în text prin intermediul lui Pilat și care se răsfrîng în figura protagonistului, a fost promovată în emisiuni de televiziune de către un diacon carismatic al Bisericii Ortodoxe, A. V. Kuraev (Curtis, 2019, p. 63). În acest sens, M. A. Orlov (2022) subliniază distincția dintre modalitățile păgâne de asimilare a Răului și cele creștine: dacă tradiția creștină impune un imperativ al fricii față de diavol, păgânismul asimilează în mod arbitrar și uneori răuvoitor ambele instanțe (p. 9, trad. n.)⁷. Din acest punct de vedere, Bulgakov înclină spre direcțiile ideatice ale păgânismului, fapt relevant de reiterarea imaginii cristice prin figura lui Yeshua, dar și de funcțiile coercitive ale lui Woland.

Cu toate acestea, atât influențele din spectrul religios, cât și cele de ordin ideologic ar avea legătură, mai curând, cu planul biografic al autorului, enunțat în cel de-al treilea punct al analizei noastre: dincolo de contactele consecutive cu autorii centrali, formarea intelectuală și spirituală a scriitorului ascunde o recuzită de idei divergente, într-un raport și mai complex cu perioada în care proiectul *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] a fost început. În scrisoarea adresată lui Stalin, din martie 1930, Bulgakov menționează faptul că a aruncat în foc și începutul unui roman despre diavol. Atunci când a elaborat *Garda albă*, a valorificat imaginea mamei sale – prototip al mamei în familia Turbin. Ulterior, pentru proiectul care a prins contur în mintea sa în cea de-a doua jumătate a anului 1928, imaginea tatălui său, Afanasi Bulgakov,

⁶ În termenii lui Stanley Fish, „comunitățile interpretative” reprezintă ansamblul de factori culturali și societali, care influențează în mod indirect receptarea textului de către lector, dar și raportarea sa la un canon critic (Fish, 1980, pp. 147-174).

⁷ În original: „Если христианство предполагает страх перед дьяволом, то язычество является произвольным и иногда враждебным по отношению к обеим сторонам”.

a fost cea care l-a inspirat: cercetările tatălui asupra abordărilor occidentale ale creștinismului i-au trezit romancierului un interes firesc pentru fenomenul religios, în ciuda contextului social marcat de ateismul militant al bolșevicilor (Curtis, 2017, p. 148). Interferențele cu dimensiunea autobiografică sunt relevante în raportul dialectic pe care îl include romanul: acest raport constă în relația Maestrului cu instanța Răului. Dacă în cele cincisprezece capitole din versiunea anilor 1928-1929 nu regăsim referenți autobiografici (Chudakova, 2019, p. 7), schițele din 1931 atestă apariția unui nou erou – vector narativ –, prin intermediul căruia este integrat și nivelul metaliterar al discursului: apariția figurii scriitorului contopește, de fapt, materialul grotesc și satiric cu cel autobiografic (Pittman, 1991, p. 81). Problematika identității auctoriale în context totalitar începe să-l preocupe pe scriitor încă din 1929, atunci când, în luna august a aceluiași an, îi trimite o scrisoare fratelui său, Nikolai, care se stabilise deja la Paris: „Vreau să știi, frate, că situația mea este una nefericită” (Chudakova, 1989, p. 204, trad. n.)⁸.

Raportându-ne la dinamica relației dintre protagonist și antagonist – funcțiile acestora co-există –, esențială este și cea de-a patra direcție de interpretare a anti-eroului, care vizează modelele canonice pe care Bulgakov le-a accesat și care au contribuit la realizarea noului său prototip. Două figuri importante i-au modelat literatura, în sensul unei actualizări dacă nu tematice, cel puțin în privința ansamblului de tipologii și a manierei în care acestea sunt restaurate în noua convenție a fantasticului. Din *Cabala bigoșilor* reiese cel mai bine influența lui Molière, iar caracterul problematizant al romanului *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] – chiar dacă l-am atribui și legăturii cu *Legenda Marelui Inchizitor* a lui Dostoievski – îl corelăm cu celebrul *Faust* al lui Goethe⁹. Firește, aceste texte au generat – și vor genera – întotdeauna o „anxietate a influențelor” – în sensul postulat de către Bloom –, însă aici fantasticul se construiește pe o revenire angajată la elementele gogoliene și pușkiniene de imaginar, printr-o revendicare de la acestea. Acest fapt va rezulta, în mod mai mult sau mai puțin conștient, în aspecte îndepărtate de formula fantasticului, așa cum a fost ea practică de către romanticii ruși. Ceea ce îl distanțează substanțial de fantasticul gogolian constă în tranziția dinspre monstruos – amintim de valențele *thriller* ale nuvelei gogoliene –, înspre distopie. În acest sens, imaginarul fantastic captează și alimentează o satiră a instituției puterii, înțeleasă în sens contemporan: maniera în care mecanismele de cenzură funcționează în perioada postbelică valorifică resorturi mult mai complexe ale manipulării. Cu toate acestea, imaginarul bulgakovian reevaluează în permanență motivele mistice ale prozei gogoliene: Bulgakov nu operează cu artificiile tipice pe care Gogol le utilizează în literatura sa – hiperbola sau alogismul –, ci tinde să caute ridicolul și grotescul direct în miezul situației epice (Curtis, 1987, p. 112). Așadar, aspectul de invariant al lui Woland rezidă doar în relație cu Maestrul, dinamica distopiei rezultând și din arbitraritatea atât față de teme clasicizante ale lui Goethe, cât și de absurdismul monstruos al lui Gogol. Pe lângă acestea, romancierul scrie, încă de la debutul său în teatru, într-o continuă relație cu personalitatea lui Gogol, față de care nu va înceta niciodată să se așeze. Ambii scriitori, trăind sub auspiciile cenzurii, cultivă anumite valențe mistice ale prozei realiste. În acest sens, Bulgakov notează într-una dintre scrisorile sale înaintate Guvernului Sovietic, din 28 martie 1930, înainte de a proiecta figura Maestrului în viitorul său roman¹⁰:

Menționez aici doar o singură trăsătură a scrierilor mele, care arată perfect imposibilitatea lor de a exista în URSS. Însă toate celelalte trăsături, care definesc povestirile mele satirice, sunt legate de această primă trăsătură: culori negre și mistice (sunt un SCRITOR MISTIC),

⁸ În original: „Хочу, чтобы ты знал, брат, что моя ситуация – несчастливая”.

⁹ În timpul tinereții sale petrecute la Kiev, ca elev și student la medicină, Mihail Bulgakov a ascultat opera *Faust* de Charles Gounod de nu mai puțin de 41 de ori: obișnuia să își lipească biletele de operă pe perete, iar una dintre surorile sale le-a numărat, la un moment dat, pe toate (Curtis, 2017, p. 9).

¹⁰ Crearea unui nou plan narativ în *Maestrul și Margarita* ar fi fost influențată și de sinuciderea poetului Maiakovski (Pittman, 1991, p. 81).

care descriu nenumăratele deformări ale existenței noastre cotidiene, otrava cu care îmi este saturat limbajul, scepticismul profund față de procesul revoluționar, ce a avut loc în țara mea înapoiată, și sincronizarea acestuia cu Marea Evoluție și, cel mai important dintre toate, descrierea naturii teribile a poporului meu, a acelei naturi care, cu mult înainte de revoluție, a cauzat cele mai dureroase suferințe mentorului meu, M. E. Saltikov-Șcedrin (Pittman, 1991, p. 85, trad. n.)¹¹.

Principala divergență rezidă, la Bulgakov, în poetica mozaicată a romanului și în fantasticul echivoc ce alimentează în permanență starea de anxietate a personajelor. Figura lui Woland comprimă, deci, atât elemente semnificative din realitatea extratextuală, cât și atitudini actanțiale necesare funcției satirice a textului. În imaginea sa, influențele din *Faust* nu sunt redată în manieră clasicizantă, anti-eroul reprezentând, în fond, un vector asimilat pactului ficțional. Woland înfățișează, în primul rând, o figură demonică în termenii convenționali ai fantasticului: spre deosebire de personajele din Yerushalayim, acesta nu este un avatar analog discursului biblic, ci o creație pur ficțională (Curtis, 2019, p. 61). Cu toate acestea, fantasticul nu stabilește o demarcație clară erou – antierou, ci o transfigurare subiectivă a traumei și a constrângerii, prin intermediul acestora. Din punctul acesta de vedere, *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights] se apropie de formula bulgakoviană, și nu doar la nivel de imaginar, ci și de funcție.

Diferența dintre metaficțiunea istorică și romanul memoriei constă în raportul dintre vocea auctorială și dimensiunea socio-istorică a textului: într-o metaficțiune istorică, discursul, fie și subiectiv, nu certifică inserțiile autobiografice. Cu toate acestea, arhitectura mozaicată a romanului *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] conferă senzația distopică de imensitate, așa cum se întâmplă și în romanul lui Vișniec. În acest sens, putem trasa o linie de demarcație între distopia istorică bulgakoviană – delimitată, la rândul ei, de micro-planurile narative ale actanților – și distopia autobiografică a lui Vișniec: dacă la Bulgakov miza este una predominant satirică, la Vișniec fantasticul amplifică o poetică a anxietății moderne trecute prin filtrul autobiografic. Ceea ce îi apropie, însă, pe cei doi constă în contribuția vitală a anti-eroilor acceptați. Anti-eroului îi este atribuită o natură psihopompă, similară matricilor narative de factură vernaculară. Totuși, conflictul este strămutat în planul conștiinței, până la efectul mutațiilor absurde, fapt ce își are rădăcinile într-o rețea ideatică postbelică: interacțiunile dintre conștientul și inconștientul psihicului uman au suferit un blocaj, iar omul s-a scindat (Campbell, 2004, p. 389). Și conștiința Maestrului, dar și a naratorului homodiegetic din romanul lui Vișniec sunt, în mod necesar, alimentate de intervenția vocii anti-eroului.

În afara omologiilor dintre cele două imagini ale Răului, scenariul distopic din *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights] generează, în același univers textual construit pe multi-planuri, micro-universuri relevante din punctul de vedere al individualității personajelor: naratorul se situează subiectiv în raport cu celelalte planuri narative, pe de o parte în virtutea criteriilor generice ale romanului memoriei, iar pe de alta în acord cu un alt punct de intersectare a naturalului cu supranaturalul. O altă divergență constă, după cum am detaliat și în prima parte a studiului, în „posturalitatea” celor doi autori. Vișniec scrie o literatură eminentemente semi-periferică, iar fenomenele sociale specifice Europei de Est sunt transpuse în spațiul francez, drept consecință a unei conștiințe postmoderne de asemenea semi-periferice: există un metaraport între narațiunea optzecistă și

¹¹ În original: „I mention here just one trait of my writing, and it alone shows perfectly sufficiently that my works cannot exist in the USSR. But all the rest of the features defining my satirical stories are bound up with this first trait: black and mystical colours (I am A MYSTICAL WRITER), which depict the countless deformities of our everyday existence, the poison with which my language is saturated, the deep scepticism towards the revolutionary process which has taken place in my backward country and the juxtaposition with it of the favourite and Great Evolution, and most importantly of all - the depiction of the terrible characteristics of my people, of those characteristics which long before the revolution caused most grievous suffering to my teacher M. E. Saltykov-Shchedrin”.

realitatea extradiegetică, la niveluri de rafinament propriu-zis ilizibile (Iovănel, 2017, p. 138). Astfel, într-o convenție ajustată noțiunii de „posturalitate”, granița dintre societal și trans-societal se dizolvă, iar distopia relevă un blocaj al conștiinței, o anxietate generalizată care depășește planul realist de redare a acestei dizolvări. Bulgakov propune o poetică similară la nivelul imaginarului fantastic, ambivalentă însă prin caracterul metafictional: regulile după care se conturează supranaturalul și gradul de încredere pe care îl acumulează se implică reciproc (Orlando, 2006, p. 241). La Vișniec, Domnul Cambreleng alimentează acest mecanism al anxietății care, placat cu imaginarul fantastic defamiliarizant, acumulează proporții în imensitate: de fapt, blocajul psihologic nu cuprinde întregul organism social, ci doar un grup restrâns de marginali care împărtășesc aceeași soartă cu a naratorului:

Nici astăzi nu știu dacă domnul Cambreleng are sau nu cu adevărat un birou. Și poate că nu are nici editură. De fapt, ca să fiu sincer, n-am văzut niciodată o carte editată de el și nici numele editurii sale nu mi l-a spus (Vișniec, 2012, p. 19).

În acest sens, Cambreleng apare ca o voce *in-extenso* a protagonistului, marcând astfel punctul în care se produce disoluția granițelor ficționale, iar blocajul din planul subiectivității – ce ia forma unui joc semiotic cu poemul *Corabia* [The Ship], semnat de către același autor – fuzionează cu aspectele metaliterare ale romanului: ideea de artă ca libertate nu mai are rezonanță, ci gravitează în jurul ratării literare și a iluziei, într-o lume a democrației și a neoliberalismului. Astfel, postura autorului se reflectă în starea ambiguă de fatalitate și confuzie identitară: conștiința naratorului este marcată de experiența regimului comunist și, pe acest fond, imperativele lui Cambreleng nu fac altceva decât să mărească această stare, chiar și într-un climat social al tuturor posibilităților. Regăsim acest nivel și în *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita], reușind, însă, să facem o distincție clară între așa-zisa nebunie a lui Ivan Bezdomnii și blocajul conștiinței subiective a Maestrului. Inițial, tânărul poet Ivan se poziționează în dimensiunea cvasi-materialistă a povestirii, dar, în urma întâlnirii sale cu Woland, el transcende acest plan mundan: boala sa, echivalentă cu accesarea la experiența metafizică, culminează cu dialogul dintre el și Maestru. Astfel, dialogul reprezintă pe de o parte criza schizofreniei lui Ivan, iar pe de alta aspectul bifazic al vieții artistului (Pittman, 1991, p. 98).

Intervenția lui Cambreleng este, așadar, similară cu cea a lui Woland, chiar dacă apare în interacțiunea anarhică a unor conștiințe subiective. Grupul literar pe care reușește să îl formeze de-a lungul timpului este echivalent, prin aspectul său unitar de personaj colectiv, cu banda de demoni din romanul lui Bulgakov: atât Georges – personajul dependent de știri –, cât și François – care devine, pe parcurs, o victimă a promiscuității pariziene și a propriilor frici – sunt integrați în mecanismul controlat de către Cambreleng. Insolit este, însă, raportul dintre erou și anti-erou: discursul lui Cambreleng – personaj construit în manieră kafkiană, lipsit de fizionomie – înlocuiește adesea vocea naratorului, prin caracterul imperativ și susceptibil al replicilor sale. Acest fenomen poate fi înțeles, în termenii lui Roland Barthes, ca un artificiu de creare a unor noi înțelesuri în raportul autor – erou: scrisul, refuzând să atribuie textului – și lumii ca text – un secret, un sens ultim, reprezintă ceea ce s-ar putea numi o activitate anti-teologică, cu adevărat revoluționară, căci refuzul de a fixa un sens înseamnă refuzul lui Dumnezeu și al ipostazelor sale – rațiune, știință, lege (Barthes, 1977, p. 147).

Acest proces se concretizează în natura contradictorie și alogică a dialogului dintre anti-erou și celelalte personaje: episodul în care François este ridicat de către Cambreleng și condus cu mașina în mijlocul nopții, salvându-l astfel de la un posibil viol, este relevant. Același episod se transformă, pe parcurs, într-un schimb de replici absurde și anti-fatidice, în care analogia cu discuția dintre Woland, Berlioz și Ivan Bezdomnii este inevitabilă. În acest sens, am expus corespondențele dintre figura lui Cambreleng și cea a lui Woland în Tabelul 1:

Tabel 1

Domnul Cambreleng	Woland
<ul style="list-style-type: none"> a) funcția de anti-erou acceptat se transcrie în pactul dintre erou și celelalte personaje; b) nu i se realizează un portret; c) are funcție predominant dialogică: natura personajului amorf evoluează liniar și, prin replici imperative și acțiuni absurde, rezultă în criza de limbaj; d) este conotat cu valențe supranaturale; e) contribuția sa în universul intradiegetic constă într-un mecanism compus din actanți-extensie; f) relația cu protagonistul se concretizează în dimensiunea metaliterară a romanului; g) în deznodământ, nu conduce spre o schimbare majoră de situație sau de atmosferă. 	<ul style="list-style-type: none"> a) funcția de anti-erou acceptat se transcrie în pactul dintre erou și celelalte personaje; b) portretul este reprezentativ, autorul apelând la un imaginar convențional al demonului: ochii de culoare diferită, trăsături insolite, carismă neobișnuită; c) are funcție predominant coercitivă: la nivel dialogic, rezultă de asemenea în criza de limbaj; d) este conotat cu valențe supranaturale; e) contribuția sa în universul intradiegetic constă într-un mecanism compus din actanți-extensie; f) relația cu protagonistul se concretizează în dimensiunea metaliterară a romanului; g) în deznodământ, nu conduce spre o schimbare majoră de situație sau de atmosferă.

Divergențele dintre cele două imagini ale anti-eroului constau, așadar, și în diferența de „posturalitate” dintre cei doi autori. De asemenea, în reprezentarea celor doi antagoniști, autorii fac apel la un imaginar convențional al demonului: există o întreagă imagologie a diavolului sau a infractorului, transformată și în timp standardizată. Chiar dacă, în *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita], evenimentele fantastice nu trec printr-o conștiință subiectivă stratificată – așa cum se întâmplă în *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [The Panic Syndrome in the City of Lights] –, planul metaliterar este esențial, abordând problema libertății artistului. Woland îi restituie manuscrisul Maestrului, alături de o afirmație cu „o puternică valoare simbolică într-o atmosferă a terorii” (Curtis, 2017, p. 151): „Manuscrisele nu ard” (Bulgakov, 2017, p. 297).

5. Concluzii

Fantasticul devine un gen stigmatizat de critica literară în anumite contexte istorice, pentru că, de cele mai multe ori, își propune să însumeze sub forme caricaturale sau monstruoase diferite atribute negative ale unor regimuri politice. Literatura postbelică culminează cu atitudinile și convențiile postmoderne, în care textul deconstruiește clișee sociale și culturale: regăsim inserții ale unor fapte istorice concrete, prin transfigurarea universului lumii în universul textului. Atât Bulgakov, cât și Vișniec recurg la acest subgen, pentru a transpune trauma socială în planul ficțional. Acest proces converge în cele două romane, în care se relevă colapsurile sociale, fie că își au drept referent forța stringentă de tip totalitar – în cazul lui Bulgakov –, fie trauma transgenerațională provocată de acesta – în cazul lui Vișniec.

Chiar dacă *Maestrul și Margarita* [The Master and Margarita] este realizat înaintea formării unui nucleu postmodernist în Uniunea Sovietică, acesta livrează o nouă paradigmă a fantasticului, în care eroii nu mai evoluează arhetipal. Planurile avatarurilor se intersectează, formând un mecanism epic complex ce rezultă într-o disoluție treptată a vocilor. Așa cum în romanul lui Bulgakov există trei planuri narrative amprentate de incidența fantasticului, și în romanul lui Vișniec regăsim acest aspect: criza socială și umană se polarizează sistematic, fie

prin rotația nivelurilor epice multiple, fie prin filonul fantastic. Trăsăturile moderne ale celor două texte constau, deci, atât în funcțiile anti-cathartice ale discursului, cât și în construcția insolită a personajelor. În acest sens, interacțiunea vocii anti-eroului cu cea a eroului este necesară și concentrează criza umană. Regăsim, astfel, o rețea de simboluri ce confirmă valoarea demersului comparatist.

Figura anti-eroului – atât la Vișniec, cât și la Bulgakov – nu este redată într-un singur plan al textului, ci se constituie în jurul mai multor personaje complementare. Woland poate fi, deci, asimilat conștiinței duale a Maestrului. Pe de altă parte, romanul lui Vișniec propune o dublă perspectivă asupra ceea ce, în termeni aristotelici, s-ar numi funcția cathartică a artei. Arta – produs subiectiv, dar și socio-cultural – poate capta și proiecta anxietățile într-un scenariu distopic general, iar această schimbare definitivă de paradigmă are loc în literatura postmodernă. Astfel, restaurarea cadrului fantastic certifică formal ambivalența conștiinței eroice și anti-eroice.

Referințe:

- Bakhtin, M. M. (1999). *Problems of Dostoevsky's poetics*. (C. Emerson, Trans.). University of Minnesota Press.
- Barthes, R. (1977). *Image – Music – Text*. (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.
- Brandist, C. (1996). Bulgakov's *The Master and Margarita* and the Devil's Carnival. In *Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel*. London: Palgrave Macmillan (St Antony's Series). 196-220. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25120-9_8
- Bulgakov, M. A. (2017). *Maestrul și Margareta* [The Master and Margarita]. (I. Covaci, Trans.). Humanitas Fiction.
- Campbell, J. (2004). *Eroul cu o mie de fețe* [The Hero with a Thousand Faces]. (M. Mănescu, G. Deniz, Trans.) Editura Herald.
- Cărtărescu, M. (2024). *Postmodernismul românesc* [Romanian Postmodernism]. Humanitas.
- Chanady, A. B. (1982). *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antinomy*. Routledge.
- Chudakova, M. O. (2019). *Mikhail Bulgakov. The life and times*. Glagoslav Publications B.V.
- Chudakova, M. O. (1989). Mihail Bulgakov: Zhizneopisaniye i sud'ba. [Mikhail Bulgakov: Biography and Destiny]. *Znamya*, nr. 7, 228–231.
- Conkan, M. & Gârdan, D. (2020). Space in Literature and Literature in Space [Space in Literature and Literature in Space]. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 6(1). 5-15. <https://doi.org/10.24193/mjst.2020.9.01>
- Culianu, I. P. (2012). *Iter in silvis: Eseuri despre gnoză și alte studii* [Iter in silvis: Essays on Gnosis and Other Studies]. Polirom.
- Curtis, J. A. E. (1987). *Bulgakov's Last Decade: The Writer as a Hero*. Cambridge University Press.
- Curtis, J. A. E. (2017). *Mikhail Bulgakov* [Mikhail Bulgakov]. Reaktion Books.

- Curtis, J. A. E. (2019). *A Reader's Companion to Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita*. Academic Studies Press.
- Damrosch, D. (2023). *Cum comparăm literaturile* [How to Compare Literatures]. (R. Eichel, Trans.). Tracus Arte.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. Fordham University Press.
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class*. Harvard U. Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (J. E. Lewin, Trans). Cornell University Press.
- Groys, B. (2017). Between Stalin and Dionysus: Bakhtin's Theory of the Carnival. *Dialogic Pedagogy: An International Online Journal*, Vol. 5, 1-5.
- Holhoş, M., Holhoş, A. G. (2024). Reprezentarea realității urbane moscovite în romanul *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov. Magicul cu rol corectiv [The Representation of Moscow Urban Reality in the Novel *The Master and Margarita* by Mihail Bulgakov. The Magic Having a Corrective Role]. *Incursiuni în imaginar*, 15(2), 213–240. <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.8>
- Iovănel, M. (2017). *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Muzeul Literaturii Române.
- Jackson, R. (2009). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Taylor & Francis e-Library.
- Lerner, M., Mims, E. (1933). Literature. *Encyclopedia of the Social Sciences*. Vol. IX, 523–543.
- Meizoz, J. (2003). Ethos, champ et facture des œuvres: recherches sur la posture [Ethos, Field and Workmanship of Literary Works: Research on Posture]. *Pratiques*, nr. 117–118, 241–250.
- Nekrasova, L. (2015). Behemoth in M. Bulgakov's Novel *The Master and Margarita* – The Character for Communication. *Journal of International Scientific Publications*, 9, 65–72.
- Negrîci, E. (2003). *Literatura română sub comunism. Proza* [Romanian Literature under Communism. Prose]. Editura Fundației Pro.
- Orlando, F. (2006). Forms of the Supernatural in Narrative. In *The Novel, Vol. 2, Forms and Themes*, (ed. F. Moretti), 207–244. Princeton University Press.
- Orlov, M. (2022) *Srednevekovye predstavlenija o nechistoj sile, ili Istorija snoshenij cheloveka s djavolom* [Medieval Ideas About Evil Spirits, or The History of Human Relations With The Devil]. Lomonosov.
- Pittman, R. H. (1991). *The Writer's Divided Self in Bulgakov's The Master and Margarita*. St. Martin's Press.
- Radtchenko-Draillard, S. (2020). *The spectre of reality in the symbolic and fantastical universe imagined by Mikhail Bulgakov in the novel The Master and Margarita. Proposal Research*. 1-30 <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.27965.69606>
- Șerban, I. V. (2024). *Critica sociologică* [Sociological Criticism]. Tracus Arte.
- Todorov, T. (1973). *Introducere în literatura fantastică* [Introduction to Fantastic Literature]. Univers.
- Vișniec, M. (2012). *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* [Panic Syndrome in the City of Lights]. Polirom.