

Jurij M. Łotman

Dom w "Mistrzu i Małgorzacie"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/4, 311-319

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JURIJ M. ŁOTMAN

DOM W „MISTRZU I MAŁGORZACIE”
MICHAŁA BUŁHAKOWA

Czy dom ten domem jest w rzeczy samej?
Czy pośród ludzi sądzi się tak?

(A. Błok)

Pośród uniwersalnych tematów światowego folkloru szczególną rolę odgrywa przeciwstawienie „domu” (swojego, bezpiecznego, kulturowego, strzeżonego przez opiekuńcze bóstwa przestrzenne) antydomowi, „domowi leśnemu” (przestrzeni obcej, diabelskiej, miejscu śmierci czasowej, do którego dostanie się jest równoznaczne z wędrówką do świata pozagrobowego)¹. Archaiczne modele świadomości związane z tą opozycją odznaczają się w dziejach ludzkiej kultury wielką trwałością i produktywnością. W poezji Puszkina drugiej połowy lat dwudziestych i trzydziestych XIX w. temat Domu staje się ideowym ośrodkiem absorbującym myśli o tradycji kulturalnej, historii, człowieczeństwie oraz „samoistności człowieka [*samostojanije czelowieka*]”. W twórczości Gogola temat ten uzyskuje swój ostateczny kształt w postaci przeciwstawienia, z jednej strony, Domu szatańskiemu antydomowi (dom publiczny, kancelaria opowieści petersburskich), z drugiej zaś bezdomności, Drogi jako wartości wyższego rzędu — zamkniętemu egoizmowi życia w domach. U Dostojewskiego archetyp mitologiczny zlewa się z tradycją gogolowską: bohater, mieszkaniec podziemia, pokoju-grobu, które same w sobie

[Jurij M. Łotman — zob. notki o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 279; 1972, z. 2, s. 207; 1976, z. 1, s. 213. W ostatnich latach ukazały się w polskim przekładzie dwie jego książki: *Semiotyka filmu* (1983) i *Struktura tekstu artystycznego* (1984).

Przekład według: J. M. Łotman, *Zamietki o chudożestwiennom prostranstwie. „Semeiotike. Trudy po znakovym sistiemam”* 19. Tartu 1986, rozdz. 2, *Dom w „Mastierie i Margaritie”*, s. 36—43.]

¹ Zob. S. J. Łurie, *Dom w lesu*. „Jazyk i literatura” 8, Leningrad 1932. — W. J. Propp, *Istoriczeskije korni wołszebnoj skazki*. Leningrad 1946, s. 42—53, 97—103. O symbolice domu zob. W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *Stawianskije jazykowuje modielirujuszczyje siemioticzeskije sistiemy*. Moskwa 1965, s. 168—175.

są przestrzeniami śmierci, powinien „śmiercią śmierć zwyciężając” przejść przez martwy dom, aby zmartwychwstać i odrodzić się.

Tradycja ta jest niezwykle istotna również dla Bułhakowa, dla którego symbolika Domu—Antydomu stanowi jedną z zasad strukturalnych całej jego twórczości. Tematem niniejszego szkicu będą spostrzeżenia dotyczące funkcji tego motywu w *Mistrzu i Małgorzacie*.

Już na samym początku powieści dowiadujemy się, że jedyny bohater przewijający się przez wszystkie jej karty, który na koniec zostaje nazwany „uczniem”, to „poeta Iwan Nikołajewicz Ponyriow, drukujący się pod pseudonimem Bezdomny”². W podobny sposób zostaje wprowadzona na karty powieści postać Jezui:

— Gdzie stale mieszkaś? (pytanie to wiąże się z nieustannie roztrząsanym przez bohaterów powieści „problemem meldunkowym” — J.Ł.)

— Nigdzie nie mam domu — nieśmiało odpowiedział aresztant. — Wędruję od miasta do miasta.

— Można to nazwać krócej, jednym słowem. Włóczęstwo — powiedział prokurator (s. 27—28).

Zwróćmy uwagę, że zaraz potem w tekście pojawia się oskarżenie Jezui o to, że „zamierzał zburzyć świątynię” (s. 28); natomiast adres Iwana przybiera postać: Iwan „Bezdomny z domu wariatów” (s. 88).

Obok tematu bezdomności od początku powieści pojawia się również temat domu fałszywego. Realizowany jest w kilku wariantach, z których najważniejszym jest „mieszkanie komunalne”. Po słowach Foki: „Można zjeść kolację w domu” następuje odpowiedź: „Wyobrażam sobie twoją żonę przyrządzającą w rondelku we wspólnej kuchni sandacza *au naturel!*” (s. 71). Pojęcia „dom” i „wspólna kuchnia” są dla Bułhakowa pojęciami nie do pogodzenia, ich sąsiedztwo zaś ewokuje obraz świata fantasmagorycznego.

Mieszkanie ogniskuje w sobie świat anormalny. Mianowicie w jego przestrzeni krzyżują się wzajemnie figle sił infernalnych, mistyka funkcji biurokratycznych i życiowe swary. Podobnie jak wszystkie „przywoływania diabłów” w powieści mają podwójną semantykę, występując w funkcji zarówno emocjonalnych wykrzykników, jak i oznaczeń przedmiotowych³, tak i zwłaszcza rozmowy „mieszkańciewe” z reguły odznaczają się podwójną semantyką, z absurdalną lub infernalną „podszewką” typu: „Przebywanie na połowie nieboszczyka jest zabronione!”; ten

² M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Tłumaczyli I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1983, s. 9. Dalsze odesłania wprost w tekście.

³ Woland „grymaśny jak sam diabeł” (s. 122); Lichodiejew — „ależ on już pojechał, pojechał — krzychał tłumacz — (...) Jest już diabli wiedzą gdzie!” (s. 122); „Wyrzucić go stąd natychmiast, niech mnie diabli porwą! A ten, niech pan sobie wyobrazi, uśmiechnął się i powiada: Niech diabli porwą? To się da zrobić!” (s. 242), itd.

mieszkaniowo-żaktowski⁴ żargon (zabrania się przebywania w pokojach zajmowanych dotychczas przez Berlioza) ewokuje koszmarny obraz Korowiowa mieszkającego na połowie nieboszczyka (wymowę tego obrazu wzmacniają jeszcze historie z porwaniem głowy Berlioza i odrywaniem głowy Bengalskiego)⁵.

Fakt, że mieszkanie symbolizuje nie miejsce życia, ale wręcz coś przeciwnego, potwierdzony zostaje poprzez stały związek tematów mieszkania i śmierci. Słowo „mieszkanie” pojawia się w powieści po raz pierwszy w niezwykle złowieszczym kontekście: przepowiedziawszy już Berliozowi jego śmierć, Woland na pytanie: „A... gdzie pan ma zamiar mieszkać?” — odpowiada: „W pana mieszkaniu” (s. 55). Temat ten zostaje rozwinięty w słowach Korowiowa skierowanych do Nikanora Iwanowicza: „Przecież dla niego to jest zupełnie obojętne, dla nieboszczyka, znaczy się. (...) Zgodzi się pan chyba ze mną, prezesie, że to mieszkanie nie jest mu już teraz do niczego potrzebne?” (s. 122). Z zamiarem „zameldowania się w trzech pokojach zmarłego” (s. 251) zjawia się w Moskwie wuj Berlioza. Śmierć siostrzeńca staje się epizodem w rozwiązywaniu problemu mieszkaniowego: „Depesza wstrząsnęła Popławskim. Taką okazję grzech byłoby pominąć. Rozsądni ludzie wiedzą, że taka okazja się nie powtarza” (s. 250). Śmierć krewniaka to szczęśliwy traf, którego nie wolno zaprzepaścić.

„Lokal” nr 50 jest miejscem zjawisk infernalnych, które jednak objawiały się tutaj jeszcze na długo przed zajęciem go przez Wolanda i jego świętę — mieszkanie jubilera zawsze cieszyło się „złą” sławą. Zachodzące tutaj „cudowne zniknięcia” nie czynią jednak tego mieszkania czymś unikalnym w powieści: podstawową bowiem cechą antydomów w *Mistrzu i Małgorzacie* jest, to właśnie, że w nich się nie mieszka — z nich się znika (ucieka, wylatuje, wybiega, by przepaść bez śladu). Irracjonalność mieszkania zostaje w powieści ujawniona w dwóch paralelnych stwierdzeniach: w zdaniu głoszącym, że „ci, którzy są otrząskani z piątym wymiarem, bez trudu mogą powiększyć lokal do potrzebnych rozmiarów” (s. 320), oraz opowieści o tym, jak to „pewien mieszkaniec stolicy (...) bez żadnego tam piątego wymiaru i innych takich rzeczy, od których można dostać kołowacizny”, przerobił mieszkanie trzypokojowe na czteropokojowe, następnie zaś „zamienił to mieszkanie na dwa oddzielne

⁴ [Przymiotnik utworzony od skrótu ŻAKT (Żyliszczno-arendnoje kooperatiwnoje towariszczestwo), działająca w ZSRR do r. 1937 tzw. Kwaterunkowo-Dzierżawcza Spółka Spółdzielcza, zajmująca się wydzierżawianiem od miejscowych władz mieszkań kwaterunkowych dla swych klientów; stąd w ZSRR funkcjonowało wówczas określenie „domu żaktowskiego”. — Przypis tłum.]

⁵ Por. monolog Korowiowa: „Widziałem na własne oczy! Może mi pan wierzyć — raz — i leci głowa! Prawa noga — chrust, i na pół! Lewa — chrust, i na pół!” (s. 253).

mieszkania w różnych dzielnicach Moskwy, jedno trzy-, a drugie dwupokojowe”. „Trzypokojowe zamienił na dwa oddzielne po dwa pokoje (...), a pani tu opowiada o piątym wymiarze” (s. 320—321).

Irracjonalność sprzeczności pomiędzy powszechną pogonią „za placem” (usiłowania Popławskiego, by zamienić mieszkanie „na Instytuckiej w Kijowie” na „plac w Moskwie”, odsłaniają zarówno konwencjonalność żargonu mieszkaniowo-biurokratycznego, jak i irrealność samego działania — mieszkać „na placu” to to samo, co „mieszkać na połowie nieboszczyka”), a życiowa nieadekwatność tego terminu zostaje ujawniona we wrzasku Bengalskiego: „Oddajcie mi moją głowę, głowę mi oddajcie... Zabierzcie mieszkanie (...), ale oddajcie głowę!” (s. 159).

Bułhakowowskie mieszkanie jest najwyraźniej czymś „niemieszkalnym”. W domu nr 13 (!), gdzie Iwan wbiega w pogoni za Wolandem,

oczekiwanie nie trwało długo. Otworzyła mu jakaś pięcioletnia dziewczynka i o nic nie pytając natychmiast dokądś sobie poszła.

Wielki, zapuszczony do ostatnich granic przedpokój słabo oświetlała małeńka żarówka zawieszona w kącie, tuż pod wysokim, czarnym z brudu sufitem. Na ścianie wisiał rower bez opon, pod nim stał wielki, obity żelazem kufer, a na półce wieszaka leżała zimowa czapka-uszanka. Jej uszy zwisały z półki. Za jakimiś drzwiami donośny męski głos w radio gniewnie krzyczał do wiersza <s. 64>.

To właśnie tutaj Iwan natyka się na „gołą obywatelkę” „w piekielnym oświetleniu” „żarzącego się w piecyku węgla” (s. 65).

Cechy odróżniające antydom od domu nie sprowadzają się jednak wyłącznie do faktu, że mieszkania komunalne pozostawione są na pastwę losu, zapuszczone i bezdomne. „Małgorzata (...) nie zaznała udręk wspólnego mieszkania” (s. 278), ale i ona wyczuwa, że w „willi” żyć nie sposób; można tu jedynie umrzeć. Poncjusz Piłat również nienawidzi pałacu Heroda — żyje, je i śpi pod kolumnadą balkonu i nawet w czasie huraganu nie jest w stanie wejść do wnętrza pałacu („nie mogę tu sypiać”, s. 387). Tylko raz w powieści Piłat wchodzi do wnętrza pałacu — „procurator spotykał się w mrocznej, osłoniętej ciemnymi zasłonami komnacie z jakimś człowiekiem, który połowę twarzy zasłonił sobie kapturem” (s. 48). Pomieszczenia wykorzystywane są tutaj nie po to, by w nich mieszkać, lecz by spotkać się tu z dowódcą tajnej straży. Podobnie Afraniusz i Nisa „zniknęli wewnątrz domku” (s. 397) w celu uzgodnienia ceny za zabicie Judy („żeby jednak zarząć człowieka przy pomocy kobiety potrzebne są bardzo wielkie pieniądze”, s. 410). W historiach trucieli, morderców, zdrajców pojawiających się na balu u szatana kilka razy występują ściany pokoiów spełniające najbardziej mroczne funkcje. Kiedy „wieść o śmierci Berlioza rozniosła się po domu” (s. 118), Nikanor Iwanowicz otrzymał trzydzieści dwa podania o przydział „powierzchni mieszkalnej” zmarłego. „Zawierały one błagania, groźby, skargi, dono-

sy” (s. 119). Mieszkanie staje się synonimem czegoś mrocznego, przede wszystkim zaś donosu. Żądza posiadania mieszkania była przyczyną donosu Alojzego Mogarycza na mistrza:

— Mogarycz? — zapytał Asasello tego, który spadł im z nieba.

— Alojzy Mogarycz — drżąc odpowiedział mu tamten.

— To ty po przeczytaniu artykułu Łatuńskiego o powieści tego człowieka napisałeś na niego donos, że przechowuje on nielegalną literaturę? — zapytał Asasello.

Świeżo przybyły obywatel zsiniał i zalał się łzami skruchy.

— Chciałeś zająć jego mieszkanie? — Najserdeczniej, jak umiał, powiedział nosowym głosem Asasello (s. 368).

„Problem mieszkaniowy” nabiera charakteru pojemnego symbolu. „Ludzie jak ludzie... w zasadzie są, jacy byli, tylko problem mieszkaniowy ma na nich zgubny wpływ” — podsumowuje Woland (s. 159).

Antydom pojawia się jednak w powieści nie tylko w postaci mieszkania. Losy bohaterów rozgrywają się w różnych „domach”, z których najważniejsze to Dom Gribojedowa, dom wariatów, „domek z bierwion; ni to kuchnia w ogrodzie, ni to łaźnia, ni to diabli wiedzą co”; „piekielne zaiste miejsce dla żywego człowieka!” (s. 280), w którym we śnie Małgorzaty pojawia się mistrz. Szczególnie ważny jest tutaj „Gribojedow”, w którym semantyka tradycyjnie wiązana w historii kultury z pojęciem „Domu” poddana zostaje całkowitej trawestacji. Wszystko okazuje się tutaj fałszywe, od wywieszki „Proszę się zwracać do M. Podłożnej”, po „niepojęty (napis): Pieriełygino” (s. 69).

Charakterystyczne, że to właśnie nad pomieszczeniami podniesionymi do rangi symboli dokonuje się w powieści sąd: Małgorzata „karze” mieszkania (lecz ocala Łatuńskiego przed świtą Wolanda), Korowoiw i Behemot podpalają Dom Gribojedowa.

Infernalna natura pseudodomów przenosi się także na ich skupisko — miasto. Na początku i na końcu powieści ukazane zostały domy miasta o zachodzie słońca. Woland „zatrzymał wzrok na górnych piętrach, w których oślepiająco połyskiwało w szybach okien potrzaskane i dla Berlioza na zawsze zachodzące słońce” (s. 13). W 29 rozdziale II części powieści: „w oknach na górnych piętrach gmachów zapalało się roztrzaskane oślepiające słońce. Oko Wolanda płonęło dokładnie tak samo jak jedno z takich okien, choć Woland siedział plecami do zachodu” (s. 457). To zestawienie z okiem Wolanda wyjawia złowieszczy sens płonących okien, upodabniając ich blask do wielokrotnie pojawiającego się w powieści odbłasku płonących węgli. Ogólnie rzecz biorąc, świecące okna są w powieści Bułhakowa znakiem antyświata.

Przeciwstawienie Domu żywych i antydomu pseudożywych realizowane jest u Bułhakowa za pośrednictwem całego zespołu stałych charakterystyk, w szczególności zaś oświetlenia i walorów akustycznych. Tak

np. z wnętrza antydomu dochodzą dźwięki patefonu („w moim pokoju grał patefon” — opowiada mistrz o tym, jak to w styczniową noc, w paletku z oberwanymi guzikami zbliżył się do okna swej sutereny, zajętej przez Alojzego Mogarycza, s. 189) lub też jednakowe we wszystkich mieszkaniach dźwięki audycji radiowej. Atrybutem Domu są dźwięki fortepianu. Dwoista natura mieszkania nr 50 sygnalizowana jest w szczególności na przemian dźwiękami fortepianu i patefonu.

Wykorzystując język przestrzeni dla wyrażania pojęć pozaprzestrzennych, Bułhakow czyni Dom ośrodkiem duchowości [*duchowność*], która uzyskuje swój wyraz w bogactwie kultury wewnętrznej, twórczości i miłości. Duchowość ta tworzy u Bułhakowa złożoną hierarchię: na najniższym poziomie sytuuje się martwa bezduchowość [*bezduchowość*], na najwyższym — duchowość absolutna. Tej pierwszej potrzeba nie Domu, lecz tylko „powierzchni mieszkalnej”; tej drugiej natomiast Dom nie jest potrzebny — nie jest on potrzebny Jezui, którego ziemskie życie jest wiecznym wędrowaniem. Poncjusz Piłat w swych dobrych snach widzi siebie idącego wciąż po księżycowym promieniu.

Pomiędzy tymi dwoma biegunami rozpościera się jednak rozległy i niejednoznaczny świat życia. Na jego najniższych piętach spotkamy się z uduchowieniem szatańskim, z nieludzkimi gramami, które targają, potrzęsają zastałym światem bezduchowości, wnoszą weń ironię, kpinę, rozchwiewają go. Te szatańskie zabawy budzą do życia tych, których można jeszcze obudzić i w ostatecznym rozrachunku sprzyjają zwycięstwu duchowości wyższego rzędu niż one same. Taki właśnie sens kryje nie pozbawiony manichejskiego posmaku epigraf z Goethego: „No więc... kim jesteś ty? — Tej siły cząstką drobną, co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro”⁶.

Wyżej znajduje się sztuka, która ma ludzką naturę i nie wznosi się do absolutu (mistrz nie zasłużył na światło). Jest jednak hierarchicznie wyższa od silniejszych pod względem fizycznym sług Wolanda, a nawet od nie pozbawionych twórczego pierwiastka postaci w rodzaju Afroniusza. To przewyższające ich uduchowienie przejawia się w interesującym nas tutaj zakresie w sposób przestrzenny. Świta Wolanda, przybywszy do Moskwy, zatrzymuje się w mieszkaniu, Afroniusz i Piłat spotykają się w pałacu, mistrzowi zaś potrzebny jest Dom. Poszukiwanie Domu to jeden z punktów widzenia, z których można opisać drogę mistrza.

Jego drogą jest wędrowka [*stranstwie*].

Historia mistrza zawiera wyraźne przejścia z jednej przestrzeni do drugiej. Rozpoczyna się wygraniami stu tysięcy rubli i przeobrażeniem się pracownika muzeum i tłumacza w pisarza i mistrza.

Po wygraniu tych stu tysięcy tajemniczy gość Iwana kupił mnóstwo książek (książki to stały atrybut Domu; kryje się za nimi nie tylko duchowość,

⁶ J. W. Goethe, *Faust*. Przełożył F. Konopka. Warszawa 1968, s. 102.

ale także specyficzna atmosfera intelektualnego zacisza⁷ — J. Ł.), wyniósł się ze swego pokoiku na Miasnickiej...

— Och, co za przeklęta nora! — zaryczał” (s. 174).

Mistrz „odnajął od właściciela dwa pokoje w suterenie niewielkiego, stojącego w ogrodzie domku” (s. 174).

Ach, to były złote czasy! — oczy opowiadającego błyszcząły, kiedy to szeptał. — Własne, oddzielne mieszkanko, do tego jeszcze przedpokój, a w przedpokoju zlew — nie wiedzieć czemu podkreślił to ze szczególną dumą (...) A w moim piecu wiecznie płonął ogień!⁸ (...) a w pierwszym pokoju — to był ogromny pokój, czternaście metrów — same książki, nic, tylko książki i piec (s. 174—175).

Mistrz zamieszkał teraz w „mieszkanku”. W Dom przekształca go jednak nie zlew w przedpokoju, ale intymność kulturowej duchowości. Dla Bułhakowa, podobnie jak dla Puszkina w latach trzydziestych XIX w., kultura jest nieoddzielna od intymnego, ukrytego życia. Praca nad powieścią przekształca mieszkanko w suterenie w poetycki Dom — przeciwstawiony mu zostaje Dom Gribojedowa, w którym „poza wstydlivo-intymną atmosferą kultury „jak ananasy w oranżeriach” mają dojrzewać „przyszły autor *Don Kichota* albo *Fausta*” i ten, „któ, „na początek ofiaruje czytelnikom *Rewizora*, albo w najgorszym razie *Eugeniusza Oniegina*” (s. 448). Wystarczyło, by mistrz porzucił tworzenie i Dom przekształcił się w nędzną suterenę: „złamali mnie, jestem znużony i chcę do sutereny” (s. 373). Woland zaś konkluduje: „A zatem człowiek, który spisał dzieje Poncjusza Piłata, odchodzi do sutereny i ma zamiar spocząć tam przy lampie i żyć w nędzy?” (s. 373).

Mistrz jednak i tak otrzymuje Dom.

— Posłuchaj, jak cicho — mówiła do mistrza Małgorzata, a piasek szeleścił pod jej bosymi stopami. — Słuchaj i napawaj się tym, czego nie dane ci było zaznać w życiu — spokojem. Popatrz, oto jest już przed tobą twój wieczysty dom, który otrzymałeś w nagrodę. Widzę już okno weneckie i dzikie wino, które wspina się aż pod sam dach. Oto twój dom, twój wieczysty dom (s. 487).

⁷ W domu Turbinów „lampa z brązu z abażurem, najlepsze na świecie szafy biblioteczne pełne książek pachnących tajemniczą staroświecką czekoladą, mieszczące *Nataszę Rostową* i *Córkę kapitana*”. Z nim właśnie wiąże się „życie opisywane w czekoladowych książkach”. Zagłada Domu wyraził się w tym, że „*Córka kapitana* zostanie spalona w piecu” (M. Bułhakow, *Biała Gwardia*. Przełożyli I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1974, s. 9—10).

⁸ „Na wiele lat przed jej (matki — J. Ł.) śmiercią, na Aleksiejewskim Zjeździe pod trzynastym kafłowy piec w jadalni ogrzewał i utulał małą Helenkę, najstarszego Aleksieja i całkiem jeszcze nieporadnego Nikołkę. Jakże często odczytywano w ciepłe buchających żarem płaskich kafli *Cieślę z Saardamu*, kurantowy zegar wygrywał gawota, a pod koniec grudnia zawsze pachniało igliwem” (*Biała Gwardia*, s. 8). Piec przeobraża się w symboliczny znak ogniska. Piec w Domu to penaty — domowe bóstwo. W opozycji do niego pozostaje piekielny odbłask płonących w mieszkaniu węgla, podobnie jak światłu świec w oknach Domu przeciwstawione zostaje elektryczne światło antydomu.

Po przejściu przez próby pseudodomów: „piekielnego zaiste miejsca dla żywego człowieka” (s. 280), domu boleści, po oczyszczeniu przez lot (lot jest tutaj stałym sposobem ucieczki ze świata mieszkań), mistrz obdarowany zostaje światem prawdziwego zadomowienia [*domasznosti*], życia przepojonego kulturą — duchowym wysiłkiem poprzednich pokoleń, atmosferą miłości, światem, z którego wygnane zostało okrucieństwo:

Wiem, że wieczorem odwiedzą cię ci, których kochasz, którzy cię interesują, ci, co nie zakłócą twojego spokoju. Będą ci grali, będą ci śpiewali, zobaczysz, jak jasno jest w pokoju kiedy palą się świece. Będziesz zasypiał, wdziawszy swoją przybrudzoną wieczystą szlafmycę, będziesz zasypiał z uśmiechem na ustach (s. 487).

Analizowany tutaj aspekt przestrzenny konstrukcji *Mistrza i Małgorzaty* jest interesujący również dlatego, że pozwala umieścić tę powieść w ogólnej perspektywie twórczości Bułhakowa. *Białą Gwardię* można nazwać powieścią o zburzeniu świata domu. Nieprzypadkowo rozpoczyna się ona śmiercią matki, poetyckim opisem „rodowego gniazda”, a jednocześnie złowieszczą przepowiednią:

Runą mury, spłoszony sokół śmignie z białej rękawicy, zgaśnie płomyk w lampie z brązu (...) Matka powiedziała dzieciom:

— Żyćcie.

Ale czeka je cierpienie i śmierć⁹.

Na przeciwległym krańcu twórczości Bułhakowa znajduje się *Powieść teatralna*, w której bezdomny pisarz (mieszkający w nędznym pokoiku, który w czasie pisania przeobraża się w kajutę latającego statku) wskrzesza Dom Turbinów:

I wtedy zaczęło mi się wieczorami wydawać, że z białych kart wyłania się coś kolorowego. Przypatrując się z bliska przymrużonymi oczami, spostrzegłem, że to obrazek. Co więcej — nie był to obrazek płaski, lecz trójwymiarowy, coś w rodzaju pudełeczka. Przez odstępy między linijkami przesączało się światło i widać było, że w środku poruszają się te same figurki, które zostały przeze mnie opisane w powieści. (...) Z biegiem czasu pudełko w książce napełniło się dźwiękami. Słyszałem wyraźnie, jak ktoś gra na fortepianie. (...) To ktoś gra na fortepianie na moim biurku¹⁰.

Potem zaś pudełeczko rozrasta się do rozmiarów Sceny Szkolnej i bohaterowie odzyskują swój utracony Dom¹¹.

⁹ *Ibidem*, s. 15.

¹⁰ M. Bułhakow, *Powieść teatralna*. Przełożył Z. Fedeki. Warszawa 1980, s. 50—51.

¹¹ Wskrzeszająca moc teatru jest zwierciadlanie symetryczna wobec niszczyielskiego cudownego globusa Wolanda: „Dom wielkości ziarnka grochu rozrósł się, był teraz jak pudełko zapalek. Nagle dach owego domu bezgłośnie wleciał w kłębach czarnego dymu ku górze” (s. 331). Tutaj dom rzeczywisty zmniejsza się do rozmiarów pudełka i traci swą realność; tam pudełko rozrasta się do rozmiarów rzeczywistego domu i zyskuje realność.

W najniższym punkcie tej krzywej sytuuje się w twórczości Bułhakowa *Mieszkanie Zojki*. To tutaj właśnie „mieszkanie” uzyskuje ów symboliczny sens, który pojawia się potem w *Mistrzu i Małgorzacie*. Ta ostatnia powieść jest więc głęboko zakorzeniona w tradycji literacko-mitologicznej, a jednocześnie stanowi organiczne podsumowanie twórczości Bułhakowa.

Przełożył Roman Mazurkiewicz