

Justyna Karaś

Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa

Studia Rossica Posnaniensia 4, 79-91

1973

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.

JUSTYNA KARAS
Poznań

Z PROBLEMÓW GROTESKI W *MISTRZU I MAŁGORZACIE*
MICHAŁA BUŁHAKOWA

W dwudziestowiecznych badaniach (głównie z zakresu teorii literatury i sztuk plastycznych) dominuje tendencja do ujmowania pojęcia groteski jako kategorii estetycznej. Ujęcie takie ma tę pozytywną cechę, że pozwala zakwalifikować jako groteskowe wszystkie dzieła, którym z jakiegoś określonego punktu widzenia właściwa jest cecha niezborności, sprzeczności, kontrastu. Szeroki zakres tego pojęcia powoduje jednakże, że jest ono trudne do zdefiniowania i żadna próba teoretyczna na tym polu nie doprowadziła dotychczas do zbudowania systemu definicji, sprawdzalnego na materiale wszystkich utworów, którym z jakiegoś określonego punktu widzenia właściwa jest wyżej wspomniana cecha. Dociekania te przyniosły natomiast pozytywny rezultat w postaci ustaleń dotyczących krzyżowania się pojęcia groteski z innymi kategoriami estetycznymi, wyrażającego się w opozycjach: komizm — tragizm, piękno — brzydota oraz w postaci odnotowania pewnych motywów, stale pojawiających się w dziełach groteskowych¹.

Określana jako groteskowa twórczość Michała Bułhakowa², w szczególności zaś powieść *Mistrz i Małgorzata* służyć może przy tym jako przykład literatury, której skonfrontowanie z istniejącym stanem wiedzy o grotesce nastęrczać musi znaczne trudności, bowiem z racji swej złożoności nie przystaje ona do żadnej z reprezentujących ograniczony punkt widzenia teorii groteski³. Będąc istnym rezerwuarem groteskowych chwytów, *Mistrz i Małgorzata* stanowi jakby prezentację metod, przy pomocy których osiągnąć można efekty groteskowe (zaskoczenie, deformacja). Nasuwać to może przypuszczenie, że Bułhakow posługuje się groteską tyleż swobodnie, co i z rozmysłem dla zakamufłowania satyrycznych treści. Taki przypadek groteski, będącej w pewnym sensie intelektualną konstrukcją, niektórzy badacze odnotowują

¹ Por. L. Sokół, *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2 i 3.

² Zob. Т. Н. Малярова, *О чертах гротеска у раннего Булгакова*, „Ученые записки Пермского государственного университета” 1970, s. 88 - 100.

³ L. Sokół, op. cit.

jako przykład groteski pozostającej poza nawiasem groteski „czystej” czy „prawdziwej”⁴. Dlatego też w odniesieniu do *Mistrza i Malgorzaty* właściwiej będzie mówić o groteskowej zasadzie konstrukcji świata przedstawionego (podobnie jak traktuje pojęcie groteski Michał Bachtin w pracy *Twórczość François Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i Renesansu*)⁵.

Już pobieżny rzut oka na *Mistrza i Malgorzatę* pozwala stwierdzić, że działa tu groteskowa zasada zestawiania elementów heterogenicznych, bowiem taka autonomiczna całość, jaką jest powieść Mistrza o Poncjuszu Piłacie, mieszcząca się w obrębie tzw. realistycznej poetyki, przeczy groteskowej wizji pozostałej części świata przedstawionego powieści. W obrębie zaś groteskowej poetyki tej właśnie części, z uwagi na szerszy zakres krzyżowania się pojęć groteski i satyry w jednych oraz groteski i fantastyki w innych fragmentach tekstu *Mistrza i Malgorzaty*, dają się wydzielić jeszcze dwie rzeczywistości, z których pierwsza mieści się w pojęciu groteski satyrycznej, natomiast druga — groteski fantastycznej. Pierwszą tworzą rozdziały zawierające wyraźną aluzję do pozaliterackiej rzeczywistości moskiewskiej lat dwudziestych (część I *Mistrza i Malgorzaty*), drugą zaś fragmenty części II powieści, głównie „Wielki bal u szatana” i rozdziały będące opisem przygotowań do balu oraz rozdział „Przebaczenie i wiekiusta przystań”. Jest to, jak łatwo daje się zauważyć, podział bardzo nieelastyczny, bowiem osiągnięcie efektów groteskowych części uznanej przez nas za satyryczną jest wynikiem wprowadzenia motywów fantastycznych (motyw szatana), a nawet schemat „odwrotnego”, antytetycznego myślenia groteskowego daje się wykryć także w „realistycznej” powieści o Poncjuszu Piłacie. W niniejszej pracy ograniczymy się jedynie do prześledzenia, w jaki sposób satyra Bułhakowa odbija groteskową zasadę konstrukcji świata przedstawionego *Mistrza i Malgorzaty*.

Istotę groteskowo-komicznej części I *Mistrza i Malgorzaty*, owej totalnej negacji rzeczywistości w ogóle, gdzie trudno byłoby dopatrzeć się postawy satyrycznej pisarza, pojmowanej tradycyjnie jako m.in. przejaw krytycznej tendencji wobec opisywanych obiektów z punktu widzenia określonego programu pozytywnego, ilustrują dwa niżej przytoczone stwierdzenia, zaczerpnięte z książki Bohdana Dziemidoka *O komizmie*:

„Satyryk współczesny dość często przechodzi więc z pozycji moralisty i bojownika (...) na pozycję badacza i filozofa, który sam szuka przyczyn i mechanizmów negatywnych zjawisk i procesów oraz granic między dobrem i złem”;

„Satyra współczesna (...) operuje aluzją, symbolem, metaforą, niedo-

⁴ W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg — Hamburg 1957, s. 169.

⁵ Zob. M. Бachtин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1965.

⁶ B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 103.

powiedzeniem, ironią, elementami fantastyki i groteską, z reguły nie przestrzegając zasady prawdopodobieństwa”⁶.

Bułhakow godzi bowiem raczej postawę satyryka z postawą humorysty i pod tym względem utwór *Mistrz i Małgorzata* mógłby być uznany za reprezentatywny dla formy twórczości określanej czasem jako ironiczna, a odnoszona zwykle do twórczości wielu innych pisarzy współczesnych (Wilde, Gombrowicz, Shaw, France, Dürrenmatt)⁷.

Niepewności światopoglądowej, tak zgodnej z duchem współczesnych form groteskowych, znakomicie odpowiada wybrana przez Bułhakowa forma podawcza, narracja oparta o zasadę tzw. ironii romantycznej, której istotę definiuje Jurij Mann jako dążenie do odtworzenia chaosu z chaotycznego punktu widzenia⁸. Przejawiająca się w nieustannym naprowadzaniu czytelnika na ślad, który okazuje się fałszywy, zaprzeczaniu temu, co zostało powiedziane uprzednio, ironia romantyczna „bije rykoszetem w siebie samą”. Nie mamy tu jednak do czynienia z typową ironią romantyczną, znaną na przykład z gogolowskiego *Plaszcz*; na sposób narracji *Mistrza i Małgorzaty* obok generalnej zasady „zwodzenia” czytelnika składa się bowiem szereg parodystycznych wzorców dotyczących tradycyjnych zjawisk literackich.

Narrator satyrycznej części *Mistrza i Małgorzaty*, stwarzając pozory wszechwiedzy (gdy zapewnia na przykład, że historia przez niego przekazywana jest najzupełniej „prawdziwa”, lub gdy ocenia poczynania swych bohaterów jako „niedorzeczne” w wypadku, kiedy logika dyktuje odbiorcy inną ocenę), zrównuje się w innym miejscu jawnie z obiektami satyrycznego ataku, „bezkrytycznie” akceptując ich sposób mówienia, przyjmując tym samym ich schematyczny sposób myślenia. Zasada ta określa typowe dla powieści Bułhakowa duże zróżnicowanie leksykalne wypowiedzi narratora, częste operowanie słownictwem żargonowym („zrobić z kogoś balona” — s. 80, „rozeźlił się” — s. 16, „bujda na resorach” — s. 11), zbiurokratyzowanym („należy położyć nacisk” — s. 3), wyeksploatowaną metaforą („wicher myśli”, „ząb czasu” — s. 303) oraz typowo gawędziarskimi sformułowaniami („jak to się mówi” — s. 254, „ja nie żartuję” — s. 334)⁹. O groteskowym rozdźwięku decyduje wszakże dopiero konfrontacja gawędy z intonacją patetycznego zaangażowania, którą przydaje narracji stosowana tu, o wiele częściej niż w wypadku poprzedników Bułhakowa, Gogola czy Dostojewskiego, parodia narracji sentymentalnej:

Za mną, czytelniku! Któż to ci powiedział, że nie ma już na świecie prawdziwej, wiernej, wiecznej miłości? A niechże wyjmą temu kłamcy jego plugawy język! Za mną, czytelniku mój, podążaj za mną, a ja ci ukazę taką miłość (s. 349);

⁷ Ibidem, s. 89 - 90.

⁸ Ю. Манн, *О гротеске в литературе*, Москва 1966.

⁹ Wszystkie cytaty podajemy według wydania: M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 1970.

Uroczy zakątek! Każdy może się o tym sam przekonać, jeżeli tylko zechce się udać do owego ogrodu. Niechże się zwróci do mnie, ja mu podam adres, wskażę drogę, willa do dziś stoi (s. 350).

To śmieszne! — moglibyśmy zawołać, ale przecież nie uczynimy tego w obecności doprowadzonej do ostatecznej rozpaczki kobiety (s. 351).

Widoczna tutaj przewrotna natura osoby opowiadającej przejawia się w utworze jako prawidłowość, dlatego jako podlegające satyrycznemu odzworowaniu odbierane są te zjawiska, które zostały pozornie przez narratora zaakceptowane. Przede wszystkim mamy tu więc do czynienia z trawestacją schematycznego sposobu myślenia, szczególnie w momentach, gdy narracja przybiera postać relacji lub mowy pozornie zależnej, operującej trafaretami zbiurokratyzowanego języka:

(...) typowo kulacka psychologia (...), ale stara się ucharakteryzować na proletariusza (s. 113); Autor domagał się bezlitosnej rozprawy z pilatyżmem i tym religianckim tandeciarzem, który wymyślił sobie, że przemyci (...) pilatyżm na łamy czasopism (s. 240); Tytuł artykułu Łatuńskiego brzmiał: Starowiej wojujący (s. 240).

Dzięki zastosowaniu tego rodzaju chwytów narracja części satyrycznej *Mistrza i Małgorzaty* przeradza się w formę parodii tradycyjnych sposobów narracji (pierwszoosobowej sentymentalnej i tzw. obiektywnej), co zdaje się potwierdzać licznie tu reprezentowana parodia monologu wewnętrznego, szczególnie zauważalna w wypadku, gdy w formę przytoczenia, cytatu, sugerującą ważność wypowiedzi ubiera narrator kwestie mało znaczące w danej sytuacji i w ogóle:

Brawo! Ma rację! — z cyniczną, samounicestwiającą złośliwością powiedział Riuchin (s. 122);

Co się dzieje? — pomyślał nieszczęsny Stiopa (s. 133);

Kłamie! — zawołał w duchu dyrektor finansowy (s. 261),

stwierdzenia trywialne:

Bezdomny rozeźlił się i pomyślał: Ale się przyczepił, zagraniczny osioł (s. 16);

Jakieś głupie podejścia do zagadnienia — pomyślał Berlioz (s. 21);

O rany! — pomyślał Riuchin. — Normalny, zupełnie normalny, tylko morda podrapana (s. 122),

lub dowcip, a więc nonsens:

To mądry człowiek — pomyślał Iwan. — Trzeba przyznać, że wśród inteligentów także trafiają się wyjątkowo mądrzy ludzie (s. 150)

Formę monologu wewnętrznego deprecjonuje ponadto stosowany czasem chwyt drobiazgowego, schematycznego wyliczania myśli bohatera:

Tu dwie myśli przeszły mózg poety. Pierwsza (...) I druga (s. 78),

którego bardziej skomplikowana odmiana występuje w postaci parodii rozmowy z diabłem — alter ego. Antypsychologiczną tendencję niżej przytoczonego

fragmentu potwierdza tytuł rozdziału, z którego został zaczerpnięty — „Rozdwojenie Iwana”, niewątpliwa aluzja do *Braci Karamazow*:

Po krótkiej drzemce nowy Iwan zjadliwie zapytał dawnego Iwana:

— Więc na kogo wyszedłem w takim razie?

— Na durnia! — wyraźnie odpowiedział jakiś bas nie należący do żadnego z Iwanów, za to nadzwyczaj podobny do basu konsultanta [diabła — J. K.].

Polemiczny charakter formy monologu wewnętrznego ilustrować może także przykład zbliżony, parodia umowności monologu tragicznego w scenie improwizowanej śmierci kota Behemota w rozdziale „Zagłada mieszkania numer pięćdziesiąt”, będącego zresztą jakby prozatorskim wariantem poematu heroikomicznego:

— Wszystko skończone — słabym głosem powiedział kot i malowniczo ułożył się w czerwonej kałuży — odsuńcie się ode mnie na chwilę, pozwólcie mi pożegnać ten padół. O przyjacielu mój, Asasello — wyjęczał kot ociekając krwią — gdzieś? — wykręcił gasnące oczy w kierunku drzwi do jadalni — nie przyszedłeś mi z pomocą w chwili nierównej walki, opuściłeś biednego Behemota, zamieniłeś go na setkę — co prawda bardzo dobrego — koniaku! Cóż, niech śmierć moja spadnie na twoje sumienie, zapisuje ci w testamencie mój brauning (s. 531).

Ironiczna zasada narracji zmierza więc w kierunku wytworzenia powieściowej antykonwencji. Dążenie to wyraża najpełniej bardzo znamienne dla twórczości autora *Mistrza i Małgorzaty* antykonwencja pejzażu, najbardziej groteskowego ze wszystkich rodzajów opisu, świadomie łączącego bowiem już w założeniu odczucie komizmu i niesamowitości. Wypada przy tym podkreślić, że owa groteskowa ambiwalentność pejzażu powoduje, iż niezależnie od wykorzystania i w tym wypadku techniki komicznej — parodii (wzorcem jest tu abstrakcyjny model wykształconego przez tradycyjną powieść pojmowania funkcji pejzażu jako ilustracji przeżyć bohatera), swoisty „anty-pejzaż” wspiera w *Mistrzu i Małgorzacie* częściej nawet końcowe, tragiczne jej partie i powieść o Piłacie z Pontu, niż część satyryczną.

Jako klucz do zrozumienia techniki tworzenia pejzażu u Bułhakowa mogą posłużyć stosowane przezeń formy czasownikowe, na których zasada się hiperboliczny opis. Decydują one o podstawowym tutaj przekształceniu semantycznym, tzn. antropomorfizacji elementów pejzażu (często także personifikacji pojęć abstrakcyjnych w innych rodzajach opisu, np. „bal zwałił się na nią” — s. 413, „miłość napadła na nas” — s. 233), bądź też odwrotnie — obiekty opisu zostają poddane działaniu bezosobowej siły.

W pierwszym wypadku stosuje Bułhakow formy czasownikowe czynne (pochodne od: zgęstnieć, zwałać się, napadać, chlustać, rozbryzgiwać), w drugim bierne (wyczyszczony, rozpięty); statyczny uproszczony pejzaż drugiego rodzaju („ocieślały od kwiatów krzak róży” — s. 56, „rozpięta na niebie tęcza” — s. 193, „błękit wyczyszczony do poprzedniej niebieskości” — s. 193) staje się komiczny poprzez swą antypoetyckość, w pierwszym zaś wypadku hiperbo-

lizacja powiększająca powoduje zachowanie poetyckości, rozumianej tu jako dynamiczność:

Wówczas księżyc zaczyna szaleć, zwała potoki światła wprost na Iwana, rozbryzguje światło na wszystkie strony, w pokoju wzbiera księżycowa powódź, blask faluje, wznosi się coraz wyżej, zatapia łóżko (s. 598).

W zwykłym rozumieniu zaś pejzaż w *Mistrzu i Małgorzacie* jest świadomie antyestetyczny, za czym przemawia zarówno negowanie norm stylistycznych („ulewa lunęła” — s. 466), wykorzystywanie niekiedy zdewaluowanych epitetów (złoty księżyc, skwarne powietrze), jak też — zwłaszcza — modalna wartość estetyczna słownictwa. Warto zwrócić uwagę na powtarzalność przytaczanych już czasowników: zwałać się, pękać, napadać, chlustać, rozbryzgiwać, a także wywołujących nieestetyczne skojarzenia przymiotników: tłusty, wściekły, osowiały, wypłowiały, żółto brzuchy. W istotny sposób współdziałają one w tworzeniu groteski, której estetyka jest w dużej mierze estetyką brzydoty¹⁰.

Arsenał środków, przy pomocy których jest ów pejzaż konstruowany, jest mało zróżnicowany, a działający tu mechanizm — prosty do wykrycia. Toteż twórca, świadom tego, że pejzaż balansuje nawet niezależnie od kontekstu na skraju śmieszności, z dużą dozą autoironii ułatwia odbiorcy zadanie, doprowadzając do parodii własnej metody poprzez skrajną antropomorfizację pejzażu, przy czym opisy takie umieszcza z tak zwanego zdroworozsądkowego punktu widzenia w najmniej stosownych, bo tragicznych momentach. Zjawisko to obserwujemy na przykładzie opisu nocy, zaczerpniętego z jednego z końcowych rozdziałów powieści:

Noc jęła okrywać czarną chustą łąki i lasy, noc zapalała gdzieś daleko w dole smutne ogniki (...). Noc wyprzedzała kawalkadę i to tu, to tam rzucała na osowiałe niebo plamki gwiazd. Noc gęstniała, pędziła obok nich, chwytiała galopujących za płaszcze, zdzierała je z ramion, odsłaniała prawdę (s. 571).

Przewrotność narratora zmierza przy tym jawnie do zakamuflowania faktu, że pejzaż ma skądinąd, głównie w powieści *Mistrza* do spełnienia rolę najzupełniej tradycyjną, tzn. wyraża przestrzeń psychologiczną.

Polemiczne akcenty wobec tradycyjnej powieści zdradza również w utworze Bułhakowa technika postaciowania. Odzwierciedla to przewrotność postawy narratora wobec postaci *Mistrza* jako tytułowego bohatera, a zarazem wobec tradycyjnie dominującej jego roli w akcji utworu powieściowego. *Mistrz* jest więc postacią anonimową, a pojawia się w powieści dopiero pod koniec części I (co podkreśla tytuł rozdziału: „Pojawia się bohater”) w scenerii kliniki psychiatrycznej. Niezależnie od obiektywnie tragicznych przesłanek jego losu *Mistrz* jest kreowany poniekąd na postać komiczną za sprawą chwilami ironicznego stosunku doń narratora:

¹⁰ Por. L. Sokół, op. cit.

Jestem mistrzem. — Gość przybrał surowy wygląd i wyciągnął z kieszeni szlafroka nieopisanie brudną czarną czapkę, na której wyszyta była złotym jedwabiem litera M. Włożył tę czapkę, zademonstrował się Iwanowi en face i z profilu, by dowieść, że rzeczywiście jest mistrzem (s. 228).

Tragiczny efekt postaci Mistrza został osiągnięty poprzez skonstruowanie jego mimozowatej słabości, bojaźni, poniżającej sytuacji z wielkimi ambicjami, marzeniem o sławie, wielkiej miłości, poznaniu świata i ulepszeniu go, tzn. poprzez stworzenie pełnej kontrastów psychiki człowieka dotkniętego schizofrenią. Tak potraktowana postać Mistrza zdradza wielkie podobieństwo do licznej plejady bohaterów tragikomicznych na czele z Don Kichotem (także: Baszmaczkin Gogola, liczne postaci Czechowa, Charlie z filmów Chaplina itp.), o których powiedziano, iż gdyby odebrać im ich komizm, przestaliby równocześnie być tragiczni¹¹. To bowiem, co w postaci Mistrza tragiczne, w dużej mierze uwarunkowane jest jego chorobą psychiczną. Przykład postaci Mistrza udowadnia, że tragiczny motyw szaleństwa może się stać w typowy dla groteski sposób ambiwalentny.

Fakt, iż choroba może służyć jako pole dla uzyskania efektów groteskowych, zauważony został przez krytykę m. in. w twórczości Tomasza Manna, w odniesieniu do której urobiony został termin „choroby parodiującej” (*Czarodziejska góra, Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*)¹².

Technika postaciowania oparta na nieustannym krzyżowaniu w narracji różnych punktów widzenia¹³ zastosowana została w pełni wobec postaci Małgorzaty w celu uniemożliwienia jej interpretacji jako określonego typu bohatera. Bohaterka romansu z Vorgeschichte powieści, autorka paktu z diabłem, wiedźma, jawnogrzesznica, mściwa królowa Margot na balu u szatana, czy wreszcie, jak sugeruje inny jeszcze moment, wierna małżonka niekochanego męża (śmierć Małgorzaty) — jest Małgorzata kwintesencją wszelkiej kobiecości.

Polemiczny charakter postaci diablów ujawnia się poprzez dążność do oddemonizowania pierwiastka szatańskiego, przy czym jest to polemika z pojmowaniem szatana ugruntowanym przez tradycję romantyczną. Utwór *Mistrz i Małgorzata* nawiązuje bowiem, wprawdzie pośrednio, do kultury ludowej, na której gruncie postać szatana jest zawsze postacią komiczną¹⁴. Świadczą o tym opisy diablów stworzone niewątpliwie przez analogię do opartego na ludowej legendzie *Fausta* Goethego:

Ala przecież nawet ta twarz, którą mi pan opisał, te oczy, z których każde jest inne, te brwi. Proszę mi wybaczyć, ale może nie zna pan nawet opery „Faust”! (s. 226).

¹¹ B. Dziemidok, op. cit., s. 121.

¹² Zob. W. Kayser, op. cit., s. 170.

¹³ Zob. Ю. Лотман, *Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя*. „Ученые записки Тартуского университета”, Труды по русской и славянской филологии, 1970, s. 22 - 25.

¹⁴ М. Бахтин, op. cit., s. 47.

Związek z kulturą ludową podtrzymuje zastosowany w opisach diabłów sposób wydobywania komizmu, tzn. czysta postać karykatury, oparta o hiperboliczne wykrzywienie elementów ludzkiej postaci, ubioru i zachowania (oczy Wolanda, skrzypiący głos i pęknięte binokle Korowiowa, kiel Asasella, blazeńskie szczegóły ubioru — spodnie w paski, pstra kamizelka itp.). Dążność do ośmieszenia postaci szatanów zasada się najczęściej na wydobywaniu jaskrawej sprzeczności między treścią pojęcia „diabeł” jako podmiotu wypowiadającego i treścią wypowiedzi, jak w przypadku, gdy w usta diabła wkładane są rozliczne pouczające sentencje:

Lubię siedzieć nisko — powiedział artysta [Asasello — J. K.] — upadek wówczas nie jest tak niebezpieczny (...). Kochaneczku, świeżość, świeżość, świeżość — oto co powinno stanowić dewizę każdego bufetowego” (s. 331);

Prędzej mi łapy uschną, niż sięgnę po cudze — nadał się i wrzasnął kocur (s. 451);

Asasello zwrócił się do Warionuchy — Przez telefon nie należy nikomu ubliżać. Przez telefon nie należy kłamać (s. 454);

Protestuj! — gorąco zawołał Behemot. — Dostojewski jest nieśmiertelny! (s. 540).

„Antypowieściową” tendencję *Mistrza i Małgorzaty* wykazuje także schemat fabularny utworu, szczególnie zaś dotyczy to sytuacji powielających motyw skandalu. Skandal jest przy tym niezmiernie dogodny dla demaskatorskich założeń satyry, gdyż jego konsekwencją musi być kompromitacja osób (sił) aktualnie działających. Tak też dzieje się w wypadku *Mistrza i Małgorzaty*, gdzie o motyw skandalu opierają się w szczególności trzy rozdziały: „Co zdarzyło się w Gribojedowie”, „Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano” i „Zagłada mieszkania numer pięćdziesiąt”, przy czym kolejno demaskują one: środowisko literackie, nepmańskie mieszczaństwo oraz przedstawiciele władzy (wojsko, milicja). W tym miejscu przecinają się nici wiążące pisarstwo Bułhakowa z również preferującym skandal Dostojewskim. Zbieżność ta idzie nawet nieco dalej: u obu twórców opisywane skandale są w swoisty sposób nietypowe, wynikają z umownego założenia *á priori*. Dostojewski zakłada więc możliwość przełamania towarzyskiego konwenansu w środowiskach, gdzie konwenans jest uznawany za podstawę stosunków międzyludzkich (szlachta, arystokracja), Bułhakow natomiast radykalnie zrywa z przyjętą normą logiczną, stosując typowe dla groteski założenie „co by było, gdyby”¹⁵ w Moskwie pojawiły się nagle siły nadprzyrodzone, czyli wprzęga motyw fantastyczny. W odmienny więc w efekcie sposób w obu wypadkach osiągnięty jest „obrzydliwy, niegodny skandal w złym guście” (s. 108), występujący jako reguła ilekroć dochodzi do zetknięcia większej liczby bohaterów. Immanentną cechą skandalu — widowiskowość, realizuje Bułhakow, uciekając się do trawestacji wzorca modelu sytuacji typowych dla sztuk widowiskowych: teatru (rewii), cyrku,

¹⁵ Określenie W. Kaysera; zob. L. Sokół, op. cit.

¹⁶ Zob. K. Górski, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. W: Z historii i teorii literatury. Seria druga, Warszawa 1964, s. 7 - 32.

filmu, co stanowi o nowatorstwie i pewnym eksperymentatorstwie jego twórczości. Ze względu na zasadniczą odrębność to niezmiernie istotne dla groteski Bułhakowa zagadnienie musi być tutaj pominięte.

Zwrócić natomiast chcemy uwagę na różnorodne przejawy tzw. aluzji literackiej¹⁶, pozwalające zorientować się w autorskiej hierarchii wartości, której zrekonstruowanie z natury rzeczy utrudnia dominująca zasada ironii. Chodzi tu zarówno o zleksykalizowane jej formy, jak nazwiska bohaterów (Małgorzata, Mistrz, Berlioz, Strawiński, Rimski), cytaty w rodzaju: „W domu Obłońskich zapanował kompletny zamęt» — jak to sprawiedliwie zdefiniował Lew Tołstoj” (s. 322), jak też liczne przykłady aluzji bezpośredniej i pośredniej. Podkreślić przy tym należy, że komentarz narratora lub kontekst sytuacyjny, w jaki jest aluzja wpisana, przydaje jej zawsze sens żartobliwy. Na tej zasadzie np. kpina ze środowiska literackiego, którą wypowiada jeden z diabłów u wrót siedziby moskiewskiego związku pisarzy, traci zgodnie z ogólną tendencją utworu obiektywnie jej właściwą funkcję oceniającą:

(...) i słodka zgroza ścisła serce, kiedy pomyślisz sobie, że w tym domu dojrzewa teraz przyszedł autor „Don Kichota” albo „Fausta”, albo, niech mnie diabli porwą, „Martwych dusz”! (...) Tak — mówił dalej Korowioł — zdumiewających rzeczy można oczekiwać w cieplarni tego domu, jednoczącego pod swoim dachem kilka tysięcy pracowitych straceńców, którzy postanowili całe swoje życie poświęcić służbom Melpomeny, Polihymnii i Talii. Czy wyobrażasz sobie, jaki podniesie się rwetes, kiedy któryś z nich na początek ofiaruje czytelnikom „Rewizora”, albo, w najgorszym razie, „Eugeniusza Oniegina”? (s. 538 - 539).

Podobnie działa też aluzja literacka do Puszkina we fragmencie cytowanym poniżej. Podwójność tej aluzji, bezpośrednie nawiązanie poprzez cytaty do *Eugeniusza Oniegina* oraz pośrednie poprzez podobieństwo opisywanych sytuacji do *Jeźdźca Miedzianego* wyznacza jej podwójny sens: nobilitację Puszkina jako mistrza prostoty oraz degradację bohatera, lichego poety Riuchina, jako tzw. małego człowieka (tu w negatywnym sensie tego określenia):

Jakieś dziwaczne myśli napłynęły do głowy cierpiącego poety. Oto przykład prawdziwej kariery — w tym momencie Riuchin wstał w całej okazałości i nawet rękę wznosił, nie wiadomo dlaczego nacierając na człowieka z żeliwa [pomnik Puszkina — J. K.], który nic mu nie zawinił — a przecież wszystko co robił w życiu, cokolwiek się z nim działo, wszystko to obracało się na jego korzyść, wszystko to przyczyniało mu sławy. Ale co on właściwie takiego zrobił? Nie pojmuję... Czy coś naprawdę niezwykłego jest w tych słowach: „Zamieć mgłami niebo kryje...”? Nie rozumiem!... Miał szczęście, miał po prostu szczęście! (...) Strzelał do niego ten białogwardzista, strzelał, zgruchotał mu biodro i w ten sposób zapewnił nieśmiertelność... (s. 121 - 122).

W systemie Bułhakowa częste i stosunkowo łatwo wykrywalne akcenty narodystyczne w stosunku do twórczości wielkich pisarzy są rodzajem składanego im hołdu. Obok Puszkina wymienić tu wypada Dostojewskiego, pisarza, którego tradycja okazuje się w wypadku *Mistrza i Małgorzaty* bardziej jeszcze konstruktywna. Puszkina jest interesujący dla Bułhakowa jako autor, w ślad

za którym obiera on ironiczny stosunek do swej bohaterki. Oto sen niewieści w duchu literatury sentymtalnej, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* i Małgorzaty w utworze Bułhakowa. Pierwszy zawiera parodystyczną aluzję wobec *Świetłany* Żukowskiego, drugi natomiast parodiuje sen Tatiany:

I śni się dziwny sen Tatianie,
I śnieżna śni się jej polana,
A ona brnie po tej polanie
Obłokiem smętnej mgły owiana.
A w białych zaspach przed oczyma
Rozkotłowany, hałaśliwy
Pieni się potok ciemnosiwy,
Którego nie okuła zima.
Nad nim zdradliwy mostek z pali
Ledwie opiera się o lód
I lada chwila się zawali,
Spod ciemnej kładki wieje chłód
Otwierającej się otchłani.
Tu już odwagi zbrakło Tani.
(...) ... aż tu naraz
Zewsząd zawiany śniegiem szalas
Nędzny, samotny stoi w lesie
Jaskrawym świeci się okienkiem.¹⁷

Przyśniła się Małgorzacie jakaś okolica, której nie znała — beznadziejnie posępna, pod pochmurnym niebem wczesnej wiosny. Przyśniło jej się strzępiaste, rozpędzone, szarusieńkie niebo, a pod tym niebem niema chmara gawronów. Jakiś koślawy mostek, pod mostkiem smętna wiosenna rzeczulka. Smętne, nędzarskie, na wpół nagie drzewa. Samotna osika, a dalej — wpośród drzew za jakimś warzywnikiem — domek z bierwion: ni to kuchnia w ogrodzie, ni to łaźnia, ni to diabli wiedzą co! (s. 353).

W rezultacie parodystycznych zabiegów wobec wzorca, będącego już parodią, osiąga Bułhakow groteskowe uproszczenie, jak w scenariuszu, który zawiera wskazówki dla realizatorów, natomiast sam nie musi być dziełem literackim sensu stricto.

Poniższy fragment uderza podobieństwem do licznych opisów zatęchłej aury pejzażu miejskiego u Dostojewskiego (np. *Zbrodnia i kara*), przy czym w *Mistrzu i Małgorzacie* zwraca uwagę powszechność opisów, gdzie już sam obiekt jest „estetycznie brzydki” (brudna zaspą śniegu, kałuża, łopata):

Ale skoro tylko z trotuarów i z jezdni zniknął brudny śnieg, skoro tylko zadał w lufceki niespokojny, niosący lekki zapach zgnilizny wiosenny wiatr, Małgorzata zatęskniła silniej niż zwykle (s. 351).

Aluzję do Dostojewskiego można uchwycić także w niektórych dialogach, opierających się czasem u Bułhakowa podobnie jak u tego pisarza na umownym założeniu absolutnej szczerości, czasem z domieszką światowej galanterii.

¹⁷ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin*. Tłum. A. Ważyk. W: *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa 1953, s. 108, 110.

Za przykład niech posłuży pierwsza rozmowa Mistrza z Małgorzatą:

- Podobają się panu moje kwiaty?
- Nie.
- Czy pan w ogóle nie lubi kwiatów?
- Lubię, ale nie takie (s. 231),

lub Mistrza z poetą Iwanem Bezdomnym:

Pański umysł to puszcza dziewicza — tu gość znowu poprosił o wybaczenie (...) Zresztą, pan... raz jeszcze proszę o wybaczenie, ale chyba się nie mylę, sądząc, że jest pan nieukiem?

- Niewątpliwie — przytaknął zmieniony do niepoznania Iwan (s. 255).

Szczególny przypadek aluzji w *Mistrzu i Małgorzacie* stanowi nawiązanie do tradycji literackiej poprzez zaprzeczenie treści, którą ona niesie. Przykładu może tu dostarczyć rozdział „Schizofrenia, zgodnie z zapowiedzią”, gdzie tło akcji — klinika psychiatryczna — właśnie na tej zasadzie wywołuje skojarzenia z *Salą numer 6* Czechowa. Głównie jednak chodzi tu o zawierający się w szeregu aluzji do utworu Goethego mit Fausta. Aluzje te, jak tytuł utworu, motyw paktu z diabłem czy nazwisko Michała Aleksandrowicza Berlioza, nie bez przyczyny mylonego w powieści z Hektorem Berliozem, autorem „Potępienia Fausta”, sugerujące określoną interpretację losu Mistrza, prowadzić mogą jedynie do stwierdzenia różnic¹⁸; fabuła *Mistrza i Małgorzaty* zaprzecza bowiem istnieniu ścisłego związku z utworem Goethego. Dlatego możliwe jest jedynie założenie, że zrewaluowany mit Fausta stanowi tu co najwyżej o pewnej polemiczności wobec tego utworu, zwłaszcza iż powieść Mistrza proponuje system uzależnienia sukcesu twórcy inny niż *Faust*: nie od siebie samego, lecz od okoliczności zewnętrznych. Przedkładając więc w jakimś sensie model twórcy zaangażowanego, jest Bułhakow dalszy od parafrazy *Fausta* niż Tomasz Mann, który podejmując mniej więcej w tym samym czasie problem dylematu twórcy, uczynił swego bohatera całkowicie apolitycznym. Znamienny jest przy tym fakt, że Bułhakow eliminuje tak istotny czynnik mitu twórcy, jakim jest walka z ukrytym w psychice jego samego złem. Powieść Bułhakowa, gdzie diabeł roztacza opiekę nad skrzywdzonymi, przypomina parodię moralitetu, gdyż sugeruje myśl, jakoby wbrew przyjętym normom logicznym sprawiedliwi mieli okazać się szatani. Diabeł — synonim sprawiedliwości staje się tu, podobnie jak w satyrycznej ludowej grotesce „nosicielem nieoficjalnych punktów widzenia, świętości na lewą stronę”¹⁹.

Powyższe rozważania sprowadzają się, najogólniej rzecz biorąc, do jednego z głównych aspektów złożonej groteski Bułhakowa — parodyjności, będącej jednocześnie przykładem przejawiania się w omawianym utworze groteski

¹⁸ Por. K. Wolicki, *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*, „Twórczość” 1969, nr 9, s. 105 - 108.

¹⁹ М. Бахтин, op. cit., s. 47 - 48.

jako sposobu skonstruowania świata przedstawionego powieści. Przy takim uogólniającym podejściu do tekstu Bułhakowa dość pobieżnie potraktowany został silnie powiązany z parodyjnością komizm, zjawisko reprezentowane w *Mistrzu i Malgorzacie* bogato i różnorodnie, a także w części przynajmniej autonomiczne wobec satyrycznych treści utworu (np. tzw. humor makabryczny). Idąc dalej wytyczonym torem, należałoby w pierwszym rzędzie prześledzić w powieści Bułhakowa także mechanizm powstawania oraz funkcję fantastyki, która pełniej ujawnia obok komicznych również tragiczne treści *Mistrza i Malgorzaty*, a więc jej groteskową istotę.

ЮСТЫНА КАРАСЬ

К ПРОБЛЕМЕ ГРОТЕСКА В *МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ*
МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Резюме

Настоящая работа анализирует сатирический гротеск М. Булгакова в аспекте пародийности. Исходя из иронического принципа повествования как главенствующего, автор констатирует, что произведение Булгакова образует вид антиконвенции романа. Это определение совмещает следующие особенности *Мастера и Маргариты*: пародию традиционных способов повествования (сентиментального и т. н. объективного), пародию формы внутреннего монолога, гротескно упрощенный пейзаж, варьирующую мотив скандала схему ситуаций, а также опирающуюся на чередование в повествовании разных точек зрения технику формирования персонажей. Последнее предполагает полемичность некоторых персонажей, в том числе: Мастера как трагикомической личности, Маргариты как героя, который не поддается какой-либо объединяющей интерпретации и лишенных демонического характера дьяволов.

В заключение анализируется функция т. н. литературной аллюзии, которая, как способ обращения к литературной традиции, помогает установить авторскую иерархию ценностей.

ON THE PROBLEMS OF THE GROTESQUE *THE MASTER AND MARGARET*
BY M. BULGAKOV

by

JUSTYNA KARAS

Summary

The article is concerned with the satirical aspect of Bulgakov's grotesque or, in other words, it touches the problem of parody. Taking the analysis of the rule of ironic narration, which plays a primary role in *The Master and Margaret* the author presents the opinion that Bulgakov's work creates a certain kind of anti-convention of the novel.

This may be exemplified by the parody of traditional forms of narration such as sentimental or the so called objective narration and by the parody of the form of inner monologue, the simplified presentation of the landscape done in a grotesque way, the constantly reappearing motive of scandal and the technique of presentation of characters based on the diversity of view-points expressed in narration. In this way the Master is the tragicomical character whereas there are several possible interpretations in the case of Margaret. As far as the devils are concerned there is no single interpretation of their lacking the demonic character.

Finally, the author discusses the function of the literary innuendo which is connected with the problem of parody and which, as a way of referring to the literary tradition, helps to understand the author's system of values.