

Justyna Karaś

Parodia w twórczości Michała Bułhakowa

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 4, 64-86

1980

Artykuł został 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.

Parodia w twórczości Michała Bułhakowa¹

Justyna Karas

Termin „parodia” definiowany bywa dwojako: oznacza nazwę gatunku oraz technikę artystyczną, jedną z odmian stylizacji. W drugim znaczeniu parodia uznawana jest za jedną z najbardziej uniwersalnych kategorii twórczości artystycznej XX wieku². Jest zjawiskiem na tyle powszechnym, że można mówić o istnieniu parodyjnego nurtu w literaturze i sztuce naszych czasów. Szczególne znaczenie parodii polega na tym, że w pewnym stopniu decyduje ona o dokonujących się we współczesnej twórczości przeobrażeniach stylistycznych i gatunkowych.

Pierwszą próbą teoretyczną, która uwzględniła to znaczenie parodii były badania z kręgu rosyjskiej szkoły formalnej. Większość nowszych prac poświęconych temu zagadnieniu ma punkt odniesienia właśnie w koncepcjach formalistów. Poniższa krótka rekapitulacja poglądów krytyków szkoły formalnej na parodię wypływa z przekonania, że niektóre tezy, zawarte w tych pionierskich pracach w dalszym ciągu okazują się pomocne w badaniu problematyki parodii.

Przedstawiciele szkoły formalnej stosunkowo mało uwagi poświęcali gatunkowi parodii. Wprawdzie J. Tynianow ogłosił zbiór pt. *Mnimaja poezija*, zawierający wybór parodii rosyjskich poczynawszy od klasycyzmu, jednakże już sam tytuł sugeruje, że uważał on parodię za gatunek artystycznie niepełnowartościowy³. Przekonanie takie wypowiada zresztą w przedmowie. Analizy parodii krytyków szkoły formalnej miały na względzie raczej ustalenie środków parodystycznych i ich funkcji.

Generalnie rzecz biorąc, przesunęli oni akcent z parodii jako gatunku na parodię jako technikę artystyczną i potraktowali ją funkcjonalnie.

¹ Artykuł stanowi część większej pracy, poświęconej poetyce prozy Michała Bułhakowa.

² Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 294.

³ *Mnimaja poezija. Materialy po istorii poetičeskoj parodii XVIII i XIX wiewkow*, Moskwa—Leningrad 1931, „Academia” (przedmowa J. Tynianowa, s. 5—9).

Tym samym problematyka parodii z peryferii twórczości przechodzi w dziedzinę zagadnień czysto artystycznych.

Na teorię parodii jako techniki artystycznej szczególnie popularnej w przełomowych okresach dziejów literatury nie pozostał bez wpływu kryzys literatury współczesnej formalistom. Rozwinięcie teorii parodii zawdzięczamy temu, że badacze ci przyznawali jej szczególną rolę w rozwoju form literackich. Wiązało się to z pozytywistyczną koncepcją dziejów literatury, zgodnie z którą nie można mówić o rozwoju w sensie ciągłości, istnieje natomiast ewolucja — jedne „fakty literackie” umierają, a na ich miejscu pojawiają się inne. Właśnie w koncepcji ewolucji znalazło się miejsce dla parodii, rozumianej jako tajny sposób walki z zastanymi konwencjami, wstępny etap w przygotowaniu nowej formy literackiej. Parodia służy nie tyle budowie nowych form, co p r z e z w y c i ęż a n i u starych. Tak właśnie rozumie rolę parodii Eichenbaum w artykule o Niekrasowie⁴, a także Tynianow w bardziej znanej pracy *Dostojewski i Gogol. Przyczynek do teorii parodii*⁵. Parodia charakteryzuje tu przejściowe okresy walki literackiej; wiążą się z tym terminy w rodzaju „przyciągania” i „odpychania” wzajemnego struktur, popularne do dzisiaj, pomimo częstokroć negatywnego stosunku autorów do koncepcji formalistów. Stąd też wzięło się, najpierw wśród badaczy związanych ze szkołą formalną i w badaniach zorientowanych socjologicznie, również i dziś popularne traktowanie parodii jako gatunku krytyki literackiej⁶, a nawet, co z dzisiejszego punktu widzenia jest już nazbyt jawnym uproszczeniem, przeniesienie parodii na grunt rozważań socjologicznych i potraktowanie jej jako narzędzia walki klasowej⁷.

W tekstach samych formalistów problematyka parodii rysuje się bardziej interesująco. Bliski w młodości formalistom W. Winogradow w książce *Etiudy o stylu Gogola* analizuje parodie stylu Gogola pióra współczesnych pisarzy (Masalski, Kulikow) w celu wykazania jego znaczenia dla szkoły naturalnej i dochodzi przy okazji do interesujących spostrzeżeń na temat środków parodystycznych. Ponadto stwierdza m.in. słusznie, że parodia jako gatunek „obnaża chwyt” wzorca, ale nie traktuje go funkcjonalnie. Jest więc niejako pomocą dla krytyka⁸.

Teoria parodii formalistów przyniosła najbardziej konkretne efekty w postaci ustalenia „chwytów” parodystycznych, co wiąże się z założeniami szkoły, skierowanej ku tzw. wewnętrznej historii literatury. Z pod-

⁴ Por. B. Eichenbaum, Niekrasow W.; B. Eichenbaum: *Skwoz' literaturu*, Leningrad 1924, „Academia”, s. 233—279.

⁵ J. Tynianow: *Dostojewski i Gogol. K teorii parodii*, [w:] J. Tynianow: *Archaisty i nowatory*, Leningrad 1926.

⁶ Por. L. Grossman: *Parodija kak žanr literaturnoj kritiki*, [w:] B. Biegak, N. Krawcow, A. Morozow: *Russkaja literaturnaja parodija*, Moskwa—Leningrad 1930, s. 39—48 oraz A. Morozow: *Parodija kak literaturnyj žanr*, „Russkaja literatura” 1960, nr 4, s. 48—77.

⁷ Por. A. Cejtlin: *Literaturnaja parodija i klassowaja bor'ba*, [w:] B. Biegak, N. Krawcow, A. Morozow: *op. cit.*, s. 5—38.

⁸ Por. W. Winogradow: *Etiudy o stile Gogola*, Leningrad 1926, „Academia” s. 201.

kreślenia formalnych zadań literaturoznawstwa wzięło się rozumienie parodii jako techniki i zainteresowanie jej „chwytami”, natomiast z podkreślenia „literackości” — bardzo istotne dla teorii parodii rozróżnienie między planem parodiowanym a parodiującym, wskazujące na różnice między parodią a trawestacją i burleską. W roku 1930 w artykule *Parodia i jej chwyt*, wypreparowującym esencję teoretyczną z prac Eichenbauma, Tynianowa i Szklowskiego, Borys Biegak zestawia między innymi owe chwyt⁹. Podstawowe tezy brzmią:

1. Parodia demonstruje styl wzorca, ponieważ jej zadaniem jest „obnażanie” chwytu (осстранение).

2. Parodia obejmuje różne strony utworów łącznie ze schematem fabularnym. Polega ona tu przeważnie na „odwróceniu” schematu, ale może go również rozwijać.

3. Celem parodii jest znizenie stylu, najczęściej przez dysonans kontekstu.

4. Obiektem parodii jest znany gatunek, odmiana gatunkowa w interpretacji szkoły literackiej, grupy, kierunku, styl kierunku, styl pisarza.

Wśród chwytów parodystycznych autor wylicza: paradoksalne zestawienie i hiperbolizację, wprowadzenie nowego materiału w zapożyczony schemat rytmiczno-składniowy (parodia stylu osobniczego) oraz częściową zamianę na przykład jednej postaci przez inną, zamianę sytuacji, materiału leksykalnego — jak słów poetyckich na prozaizmy lub odwrotnie, lirycznego patosu przez komizm itp.; komiczną realizację abstrakcji (hiperbola), na przykład hiperbola składni, leksyki, postaci; przypisywanie autorowi cech jego postaci; parodiowanie kompozycji przez podkreślenie bezprzedmiotowości (brak tematu), parodystyczne „zagęszczenie” lub arbitralne zestawienie części w celu zademonstrowania tendencji wzorca, parodię przez kreowaną autocharakterystykę pisarza itp.

Słusznie stwierdza się czasem, że gromkie hasła formalistów przekreśliły do pewnego stopnia ich istotne zasługi jako badaczy¹⁰. Przede wszystkim, co szczególnie widać w dobie schyłku szkoły, uprościli i wypaczyli ich metodę badawczą epigoni. Toteż trzeba podkreślić, że sami formaliści nie poprzestawali na wyliczaniu chwytów. Potraktowanie w sposób funkcjonalny parodii jako techniki wyprowadziło ich na drogę szeroko rozumianego stylu, głównie osobniczego (Puszkin, Gogol, Dostojewski, Niekrasow).

Dostrzeżenie, że parodia dotyczy nie tylko narracji, lecz również innych składników dzieła, jak na przykład fabuła, równało się odkryciu ważkiej prawdy, że stara konwencja, z którą walczy pisarz, nie spro-

⁹ B. Biegak: *Parodija i jejo prijomy*, [w:] B. Biegak, N. Krawcow, A. Morozow: *op. cit.*, s. 51—65.

¹⁰ M. R. Mayenowa: *Rosyjskie propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich (1916—1930)*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970, s. 16—17.

wadza się do problemu języka. Stąd wzięto się podkreślenie gatunkowo-twórczej roli parodii. Eichenbaum zauważa, że u Niekrasowa parodiowanie doprowadziło do powstania nowych gatunków, na przykład wierszowanego felietonu.

Na materiale powieściowym problem parodii rozwija Wiktor Szklowski w dwu artykułach: *Jak zrobiony jest „Don Kichot”* i *Powieść parodyjna*¹¹. W pierwszym z nich nie używa wprawdzie terminu „parodia”, ale ma na myśli ten sam krąg zagadnień. Główna teza Szklowskiego, skądinąd najbardziej przywiązanego do teorii chwytów brzmi, że parodiowanie prowadzi do tego, iż „literackość” staje się treścią powieści w stopniu nie mniejszym niż na przykład losy postaci. *Tristram Shandy* Sterne’a jest przykładem parodii *sujetu* przez rozwinięcie wzorca. Tradycyjną konwencję romansu awanturniczego Sterne parodiuje, stosując rozliczne dygresje-retardacje, mające na celu przeszkodzenie rozwojowi wydarzeń. Równocześnie podaje w ten sposób w wątpliwość układ chronologiczny, wskazując na własną koncepcję przyczyny i skutku (tzn. porządek psychologiczny). W rezultacie powieść zaczyna parodiować własny gatunek.

Don Kichot stanowi inną odmianę powieści parodyjnej. Składa się z wielu epizodów-parodii, usytuowanych w porządku nawlekania (rosyjskie „nanizywanie”). Nie tylko drugoplanowe postaci *Don Kichota* są parodyjne, są nimi również główni bohaterowie, których treścią jest w dużej mierze „literackość”, w przypadku don Kichota — światopogląd ksiąg rycerskich, w wypadku Sancza — ludu.

Tę konstruktywną funkcję parodii podkreślają również artykuły Tyńiancwa o Dostojewskim i Eichenbauma o Niekrasowie, wbrew wypowiedzianym *eksplicite* twierdzeniom o parodii jako „tajnej broni” i położeniu nacisku na rolę parodii w burzeniu starych form.

Przedstawiciele szkoły formalnej dostrzegli parodię jako problem artystyczny; widząc rolę parodii w zmienności stylów (walka szkół, walka pisarzy z formami artystycznymi poprzedników) równocześnie utworowali drogę historycznemu spojrzeniu na parodię, zarówno jako gatunek, jak i technikę. Umożliwili to zresztą przez przypomnienie zapoznanych tekstów. Wreszcie określili i starali się usystematyzować główne wyznaczniki formalne parodii jako gatunku i jako techniki.

Należy tu próba ustalenia roli parodii w rozwoju form artystycznych, określenie różnicy między parodią a stylizacją a naśladownictwem, określenie elementów konstytutywnych parodii (dwuplanowość, stosunek do komizmu, „zagęszczenie” cech wzorca, dysonans i inne), warunków decydujących o wartości parodii (między innymi *остранение*), związana z tym funkcja poznawcza parodii ze względu na program estetyczny w niej wyrażony. Należy tu wreszcie typologia parodii ze względu na stosunek

¹¹ W. Szklowski: *Kak sdielan Don Kichot* oraz *Parodijnnyj roman*, [w:] W. Szklowski: *O teorii prozy*, Moskwa 1929, s. 91—124 i 177—204.

do wzorca (parodia stylu, tematyczna, parodia o cechach pastiszu) oraz typologia „chwytów” parodystycznych.

Dostrzegając problem parodii jako problem stylu, sam styl, z przyczyny programowego niewdawania się w zagadnienia światopoglądowe, traktowali formaliści dość specyficznym, jako „konfigurację chwytów artystycznych”. Ścisłejsze powiązanie ze światopoglądem dostrzegli dopiero późniejsi autorzy.

Michał Bachtin charakteryzując w książce o Dostojewskim odmianę słowa powieściowego, jako jedną z nich wymienia słowo parodyjne, czyli różnokierunkowe słowo dwugłosowe. Słowo takie dominuje jego zdaniem w literaturze okresów nie dysponujących własnym „słowem ostatnim”, tzn. skryształowaną racją światopoglądową. Sytuacja taka zmusza pisarza do wyrażenia wszystkich myśli i doznań przez „materię cudzego słowa, cudzego stylu, cudzej metody pisarskiej, z którymi nie może zespółić się bez zastrzeżeń, bez dystansu, bez uszczuplenia własnego wyrazu”. Zdaniem Bachtina można mówić o istnieniu epok nie dysponujących własnym „słowem ostatnim”. Przywołując wyznanie Tomasza Manna „w stylu uznaję już tylko parodię”, Bachtin zalicza do takich epok współczesność¹².

Bardzo wyraźny wspólny z formalistami moment polega na podkreśleniu, że parodia jest zjawiskiem znamionującym sytuację kryzysu. Jednakże równie wyraźnie akcentuje Bachtin związek tego problemu z racjami światopoglądowymi jednostki, a nawet epoki. Jak się wydaje, brak perspektywy na owe szersze racje sprawił, że zauważając związek z komizmem, formaliści nie mówili o związku ironii z parodią. Z ironią lub autoironią czasem wiąże się względne niezagęszczenie cech wzorca; brak szerszego światopoglądowego kontekstu niekiedy pociąga za sobą utratę planu parodiowanego, czyli nieidentyfikację parodii, która brzmi wówczas jak licha literatura.

Ów aspekt parodii jako formalnego symptomu kryzysu światopoglądowego w sztuce współczesnej podkreślają również inni autorzy. Jest to wspólny mianownik pracy G. Lukácsa *Tragedia sztuki nowoczesnej*¹³ i U. Eco *Sposób kształtowania jako wyraz światopoglądu twórcy*¹⁴. Tragedia sztuki nowoczesnej, będąca zdaniem Lukácsa przedmiotem *Doktora Faustusa* Manna polega na bezsilności artysty, który wątpi w społeczny charakter sztuki. Dlatego dzieło musi stać się wyrazem twórczej dekadencji, jakby parodią samego siebie. Sąsiadują ze sobą estetyzm i barbarzyństwo.

Takiego pejoratywnego zabarwienia w ocenie sztuki nowoczesnej nie

¹² Por. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 306.

¹³ G. Lukács: *Tragedia sztuki nowoczesnej*, [w:] *Sztuka, interpretacji*, t. 2 (wybór i opracowanie H. Markiewicz), Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 193—233.

¹⁴ U. Eco: *Sposób kształtowania jako wyraz światopoglądu twórcy*, [w:] U. Eco: *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 247—305.

znajdziemy w artykule Eco, który występuje z odmiennej pozycji. Wychoząc od kryzysu sztuki i widząc jego związek z ogólniejszymi tendencjami światopoglądowymi, wskazuje on na wyalienowaną sytuację twórcy jako analogiczną alienację w sensie społeczno-ekonomicznym. Ze względu na zbieżności między sytuacją społeczną a sytuacją wewnątrz literatury stara się wykazać, że na tym terenie czynnikiem sprzyjającym alienacji staje się i zewnętrzny wobec literatury system językowy, do którego odwołuje się pisarz i który musi modyfikować, chcąc wyrazić istotne problemy swego czasu, i system konwencji literackich, które nie są w stanie „unieść” tychże problemów. Parodiowanie jest jedną z dróg możliwych do przyjęcia przez ambitną sztukę. Jest wyjściem niejako pośrednim między wtórnością wobec starego systemu a awangardą, która stawia sobie cel „całkowitego” odrzucenia tego co stare. Parodia akceptuje stary system, „ale w jedyny sposób, jaki uznaje za możliwy, stawiając system pod znakiem zapytania w tej samej chwili, w której go gloryfikuje.”¹⁵ W konkluzji Eco wygłasza tezę, przypominającą znane nam już tezy formalistów:

„Poszukiwania awangardowe są najłatwiej dostrzegalnym sposobem stawienia czoła istniejącej sytuacji po to, by ją zakłócić i doprowadzić do rozprzężenia, ale nie jest to jedyna metoda walki. Jest inna, pozornie pozostająca wewnątrz układu, który się neguje: parodystyczne przejście tego porządku, wykorzystanie ironiczne [...] Innymi słowy zwalczać można banalne, zużyte środki wyrazu rozkruszając ich fundamentalną komunikatywność, ale można też egzorcyzmować je, posługując się nimi ironicznie. Zarysowuje się tu teoria parodii i ironii jako tajnych sposobów działania, odmiennych od rewolucyjnej gwałtowności „ulicy”, czyli awangardy w ścisłym znaczeniu.”¹⁶

Z punktu widzenia roli parodii w twórczości Michała Bułhakowa interesujące wydają się następujące wnioski, wynikające z omówionych wyżej poglądów.

Za jednomyslną można uznać opinię, że parodia wiąże się ze świadomym dążeniem pisarza do artystycznego nowatorstwa. Odmienność tego nowatorstwa na tle rozwiązań awangardowych polega na tym, że parodia nie dąży do uniezależnienia się od starego systemu języka i konwencji literackich. Ze względu na swą „niesamoistość” winna być rozpatrywana na tle wskazywanej przez wzorce tradycji literackiej. Obecność parodii w utworze wprowadza „literackość” jako osobny nurt problemowy. Parodia bywa zazwyczaj rozumiana jako rodzaj wypowiedzi programowej.

Parodię jako czynnik sprzyjający nowatorstwu, podobnie jak stylizację, w niektórych wypadkach można uznać za wyznacznik osobniczego stylu i poetyki pisarza. Takie pierwszoplanowe zagadnienie stanowi naszym zdaniem parodia w twórczości Michała Bułhakowa.

¹⁵ Ibidem, s. 273.

¹⁶ Ibidem, s. 279—280.

Oprócz znaczenia parodii dla kształtowania się poetyki pisarza w niniejszym artykule interesuje nas zwłaszcza sposób odzwierciedlenia w parodii jego stosunku do tradycji literackiej. Skupimy uwagę głównie na dwu ważnych dla interpretacji twórczości Bułhakowa problemach, jakimi są literacki charakter fikcji oraz stosunek do literackich poprzedników.

Dla naszych rozważań ma znaczenie przede wszystkim konstruktywny aspekt parodii. Określeniem tym jako terminem posłużył się Michał Głowiński w artykule o Gombrowiczu¹⁷. Termin „parodia konstruktywna” może budzić wątpliwości głównie z tego powodu, że ogólnie przyjęte rozumienie parodii uwypukla przede wszystkim jej stronę krytyczną, tzn. fakt, że parodia polemizuje z wzorcem lub zgola go neguje. Istota parodii konstruktywnej polega jednak na tym, że o ile, biorąc pod uwagę sam stosunek struktury parodiującej do parodiowanej, twierdzeniu takiemu rzeczywiście trudno byłoby zaprzeczyć, to kontekst, w którym parodia funkcjonuje w utworze, może ujawnić także aprobatę autora wobec parodiowanego poprzednika czy konwencji. A więc mówiąc o parodii konstruktywnej mamy na myśli nie tylko „pasożytniczy” stosunek czyjejs twórczości do wzorca, gdy sparodiowane cudze struktury, w gruncie rzeczy przez autora nie aprobowane, funkcjonują w utworze jako swoisty budulec. Przykłady aprobującej parodii odnajdujemy zwłaszcza w późnej twórczości Bułhakowa, przy czym autorowi temu nie jest obcy również ów drugi typ parodii konstruktywnej, a także parodiowanie w intencji jawnie satyrycznej wobec wzorca.

Powracając raz jeszcze do relacjonowanych wcześniej poglądów przedstawicieli szkoły formalnej, którzy doceniali znaczenie parodii dla problematyki tradycji i nowatorstwa, wydaje się, że inaczej niż w przypadku przywoływanej tu wypowiedzi Bachtina, możliwość samookreślenia estetyki pisarza przez parodię nie była przez nich brana pod uwagę. Tynianow, gdy wskazuje na znaczenie Gogola w ewolucji stylu Dostojewskiego, a zwłaszcza Eichenbaum, gdy mówi, że parodiowanie doprowadziło Niekrasowa do nowych gatunków, daje równocześnie wyraz przekonaniu, że naturalną drogą pisarza jest naśladowanie, parodiowanie, a następnie tworzenie jakościowo nowej formy. W intencji tego rozumowania parodiowanie jest niejako stanem przejściowym, wyrazem niepełnej dojrzałości twórczej. Otóż twierdzenie to nie sprawdza się w kontekście ambitnej twórczości XX wieku, szczególnie spod znaku groteski, jak Bułhakowa, i skłonni bylibyśmy przypisać słuszność raczej Bachtinowi, który uniwersalizuje zagadnienie, traktując „słowo parodyjne” jako zamię światopoglądu epoki, nie zaś kwestię indywidualnych li tylko poszukiwań. Spośród wymienionych możliwości u Bułhakowa spotykamy tylko stylizację parodystyczną i parodię. Ostatni, dojrzały, a nawet

¹⁷ Por. M. Głowiński: *Parodia konstruktywna*, [w:] M. Głowiński: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 279—304.

nowatorski utwór *Mistrz i Małgorzata* odsłania problem parodii z całą ostrością.

Podstawowym dla parodii rozróżnieniem jest rozróżnienie planu parodiowanego i parodiującego. Panuje zgodność, że wzorcem parodii może być struktura literacka, na przykład język, formy podawcze, bohater, fabuła lub — szerzej — gatunek literacki, poetyka pisarza lub szkoły, model poetyki kierunku lub prądu itp. Zgodnie z tym nieporozumieniem jest odnajdywanie wzorców parodii w pozaliterackich życiowych prototypach. Obierając za podstawę odbicie w literaturze zjawisk literackich, parodię można więc odnosić do światopoglądu pisarza. W takim ujęciu parodyjność oznacza widzenie rzeczywistości przez pryzmat literatury. Jest to indywidualna cecha twórczości Bułhakowa, której nie mogą opisać do końca ani komizm, ani groteska, ani satyra, ponieważ w każdym wypadku poza zainteresowaniem pozostaje istota rzeczy, czyli literackość. Bez jej uwzględnienia nie można zrozumieć drogi twórczej Bułhakowa, który reprezentuje typ pisarza ukształtowanego przez literaturę klasyczną. Już we wczesnej twórczości lat dwudziestych można wszak zauważyć, że „inność” Bułhakowa na tle tego okresu polega na aprobującym stosunku do tradycji literackiej.

Na podstawie tekstów pisarza i niezbyt obfitych danych biograficznych można nawet bez ryzyka określić najbliższy mu typ twórczości. Byłyby to dzieła ironiczno-groteskowe z elementami satyry, wyznaczone przez nazwiska, z którymi w różny sposób skoliigacona jest jego twórczość — z Rosjan Gogol i Sałtykow-Szedrin, a w literaturze powszechnej przede wszystkim Hoffman i Molier oraz Cervantes. Z innych pisarzy wyróżnia Goethego oraz Puszkina jako twórcę bliskiego sercu każdego Rosjanina (por. interpretację tej postaci w dramacie *Ostatnie dni*). Dlatego właśnie tak istotny jest Bułhakowa „pozytywny” aspekt parodii, to, że opierając się na starych konwencjach, współtworzy ona nową formę. Parodia pozwala zrekonstruować przynajmniej częściowo pogram literacki pisarza, co w przypadku Bułhakowa jest o tyle istotne, że jeśli pominąć materiał, który zawierają dotychczas nie opublikowane listy — brak jest dyskursywnych wypowiedzi o tym przedmiocie. Pośrednio pozwala ona też odpowiedzieć na pytanie, co nie podobało mu się we współczesnej zwłaszcza twórczości. Charakterystyczne przy tym, że parodiowanie w funkcji krytycznej odgrywa u Bułhakowa znacznie mniejszą rolę.

Mówiąc o upodobaniach literackich Bułhakowa pominęliśmy jedno znaczące nazwisko. Ustaliło się przekonanie, że dramat *Dni Turbinów* nawiązuje do poetyki dramaturgii Cechowa, z uwagi zaś na to, jaką rolę odegrał ten utwór w biografii pisarza, a także, czym był on dla współczesnych Bułhakowowi pokoleń, problem jest zgoła niebagatelny. Toteż znamienne, że S. Jermolinski w autorytatywnym wspomnieniu o Bułhakowie uznaje za stosowne podkreślić, że pisarz po prostu nie lubił Cze-

chowa¹⁸. Pewną zbieżność z tym stwierdzeniem odnajdujemy w pracy A. Altszuler'a o dramaturgii Bułhakowa, który analizując określony w didaskaliach muzyczny kontrapunkt dramatu *Dni Turbinów*, podkreśla nieodpowiedniość tego muzycznego komentarza w stosunku do treści danej sceny, co wiąże z ironią¹⁹. Obserwację tę potwierdza sposób wykorzystania charakterystycznej dla Bułhakowa „ilustracji muzycznej” w innych utworach, dla przykładu choćby w wyrazistej scenie *Mistrza i Małgorzaty*, gdzie pracownicy Departamentu Lżejszych Rozrywek na diabelską komendę śpiewają romans *Morze przestawne, święty Bajkale*. Zatem za pomocą czechowowskich środków Bułhakow osiąga efekt rozdźwięku, kakofonii, który wykracza znacznie poza rozumienie podtekstu u Czechowa. Dość prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, że w stronę Czechowowskiej poetyki zmierzała interpretacja *Dni Turbinów* dokonana przez MChAT.

Do podobnej konkluzji skłania lektura jednego z wcześniejszych utworów — cyklu nowelistycznego *Notatki młodego lekarza*. Temat tych opowiadań — początki działalności lekarza wiejskiego ma bogate zaplecze we wcześniejszej literaturze rosyjskiej, szczególnie w opowiadaniach Czechowa. Właśnie tę konwencjonalność, nie bez dozy autoironii (bo utwór jest autobiograficzny), wydobywa Bułhakow ukazując świat głuchej prowincji w tradycji czechowowskiego demokratyzmu, z uwypukleniem „pójścia w lud” — ideału inteligencji narodnickiej. Odbiciem tego światopoglądu jest sielskość „notatek” — znane z literatury zamiecie, bezdroża, deszcz, błoto, rzeźbione chaty. Patriarchalni chłopię zwracają się do bohatera słowem „pan” („barin”). Jest to ten sam światopogląd, w związku z którym ironizuje Bułhakow we wcześniejszej *Białej Gwardii* słowami Myszłajewskiego o „muzykach-bogonościach”. Jest to jednakże część prawdy, która w dalszej konsekwencji mogłaby doprowadzić do wniosku o nierównym talencie, czy nawet załamywaniu się talentu Bułhakowa w utworach powstających mniej więcej równolegle, jednakże mniej udanych. W świat *Notatek* wkrada się bowiem nieodpowiedniość w postaci raz po raz pojawiających się katastrof i śmierci oraz w obliczu wtętości, które świadczą o tym, że gdzieś dalej toczy się rewolucja. W takim kontekście owe stylizowane symbole-oznaki sielskości zyskują oświetlenie parodyjne. Pozwala to widzieć w *Notatkach* odbicie problematyki ładu i chaosu z *Białej Gwardii*, która wyraża ją przez kompozycyjne przeciwstawienie świata Turbinów i historii²⁰. Wobec tego stylizacja „pod Czechowa” wskazuje na konwencję, będącą pochodną światopoglądu w istocie obcego autorowi.

¹⁸ „Czechow był mu obojętny. Próby odnajdowania źródeł jego dramaturgii u Czechowa są omyłką. Powstały one siłą inercji — kto, jeśli nie Czechow, skoro Teatr Artystyczny, «atmosfera» w «*Dniach Turbinów*» itp.” (S. Jermolinskij: *O Michaiile Bułgakowie*, „Teatr” 1966, nr 9, s. 91, tłum. moje — J.K.).

¹⁹ Por. A. Altszuler: „*Dni Turbinów*” i „*Bieg*” w *historii sowieckiego teatru dwadcaćtych lat*, Moskwa 1972 (praca kandydacka, w maszynopiśmie), s. 223

²⁰ Ibidem. s. 86.

Notatki młodego lekarza ujawniają raczej problemat etyczny bliski *Staroświeckim ziemianom* Gogola, utworowi, który poza tym odegrał prawdopodobnie jakąś rolę w kształtowaniu się poetyki Bułhakowa. Jest to nacechowany tragicznie problem wyboru między ładem nieskomplikowanej egzystencji a dążeniem do prawdy, które grozi obłędem. Patriarchalna święta Rosja jest dla Bułhakowa podobnie jak dla Gogola symbolem bezruchu, egzystencjalną „szczeliną”, jak powiada Łotman²¹. To też gestem symbolicznym jest nieskomentowany wyjazd bohatera Bułhakowa przy końcu cyklu.

Literatura jest dla Bułhakowa wyższym rodzajem rzeczywistości. Jest nadrzędną miarą, za pomocą której pisarz często klasyfikuje i uogólnia zjawiska życia. To zarazem najbardziej wyrazisty rys jego humanizmu, określanego czasem jako „abstrakcyjny”. Bułhakow prawdopodobnie odczuwał swą staroświeckość, jest bowiem w jego twórczości wiele akcentów wskazujących na autoironię. Wyłania się tu typologiczna zbieżność z ironią romantyczną, wyrażającą chęć i niemożność pogodzenia własnego idealizmu z rzeczywistością. Najbliższa jej wydaje się ironia Hoffmana, ponieważ autoironię najlepiej wyraża u Bułhakowa motyw książkowej wiedzy, na kształt *kreisleriany* Hoffmanna. Już w *Białej Gwardii* pojawiają się symboliczne „czekoladowe książki” i związane z nimi światopogląd przejrzystych prawd moralnych — honoru, wierności, uczciwości itp.

Bułhakow często sugeruje interpretację utworu za pomocą motta zaczerpniętego z literatury. Motta to najbardziej charakterystyczny, choć nie jedyny sposób funkcjonowania cytatu literackiego w jego dziele. Są one immanentnym składnikiem jego metody ironicznej. Motto z *Córki kapitana* i drugie — biblijne w *Białej Gwardii* nie są typowymi dla Bułhakowa przykładami, ponieważ nie istnieje tu rozdzźwięk między ich sensem naddanym i światem przedstawionym powieści. W miarę doskonalenia się metody ironicznej pisarza coraz częściej stosuje on motta bardziej zdystansowane, stylistycznie i treściowo, wobec treści przedstawienia, jak w wypadku biblijnego cytatu w *Powieści teatralnej*: „Każdemu według jego zasług”. Taki cytat ironiczny rozszerza możliwości interpretacyjne, ponieważ zakłada wielopłaszczyznowość odbioru, służy wydobyciu filozoficznych pierwiastków z satyry. Można by się doszukiwać w tym „parodii przez dysonans kontekstu”, jednakże stoi temu na przeszkodzie brak intencji parodystycznej, której celem jest „zniżenie”, kompromitacja wzorca. W tym wypadku bowiem, przeciwnie niż w *Notatkach młodego lekarza*, obserwujemy raczej „równanie w górę”, w kierunku wzorca. Pisarz szuka oparcia w cytacie, ponieważ nie dysponuje własnym sposobem, konwencją, poetyką, która byłaby w stanie wyrazić istotne dla niego, poważne treści.

²¹ Por. J. Łotman: *Zagadnienie przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, pod red. M. R. Mayenowej i E. Janus, Warszawa 1977, s. 259.

Literatura jako ostateczna miara, kryterium klasyfikacyjne rzeczywistości funkcjonuje nie tylko na najwyższym poziomie struktury utworu, jak w wypadku motta. Gdy pisarz pragnie uogólnić wygląd, zachowanie, czy w ogóle typ prezentowanej przez siebie postaci, przeważnie poszukuje w tym celu analogii w życiu, jego postać jest modelem rzeczywistym. U Bułhakowa droga typizacji bywa czasem odwrotna. W rzeczywistości odnajduje on typy, które niby przypadkiem przeniknęły do niej z literatury. Taką pracę wyobraźni zdradza krótki utwór na motywach Gogolowskich *Przypadki Cziczikowa*. Cziczikow Gogola, przeniesiony we współczesność spotyka po kolei współczesnych: Koroboczkę, Maniłowa, Sobakiewicza itd. W *Mistrzu i Małgorzacie* tytułowy bohater wyraża zdziwienie, że Iwan Bezdomny nie rozpoznał Wolanda, skoro powinna mu być znana przynajmniej opera *Faust*. Narrator Bułhakowa identyfikuje bohaterów jako „czystego Oniegina”, „flibustiera” itp. Podobne przykłady można mnożyć.

Takie ujmowanie postaci w kategoriach typów literackich jest dla Bułhakowa znamienne. Odnoszą się one wprawdzie do rzeczywistości, ale niejako „za pośrednictwem” literatury. Postaci te są parodyjne, gdyż są groteskowo uproszczonymi typami literackimi. Kreacja postaci bywa często stosunkowo odległa w stosunku do pierwowzoru, co wiąże się z różnym stopniem samoistności utworu. W trawestacjach utworów Gogola (*Przypadki Cziczikowa*) i Moliera (*Pomyłony Jourdain*) tytułowi bohaterowie to po prostu postaci-parodie. Podobnie w wypadku Iwana Groźnego w komedii *Iwan Wasiljewicz*. Natomiast w utworach oryginalnych spotykamy typ parodyjnego bohatera, którego wzorzec jest syntetyczny. Na wzorcach syntetycznych opiera się przede wszystkim konstruktywna parodia Bułhakowa.

Wśród bohaterów można wyróżnić kilka komicznych realizacji typów literackich. Pierwszy to wariant Don Kichota, którego treścią jest nieprzystosowanie za przyczyną ksiąg. Ów typ jest obdarzony stosunkowo największą sympatią autora i wiąże się z inną, o wyraźnym podtekście autobiograficznym, postacią twórcy-Fausta. Znamienne w tym kontekście, że w scenicznej przeróbce *Don Kichota* autor zmienia sens finalnej wypowiedzi bohatera, który nie odrzeka się tu prawdy ksiąg rycerskich. Typ ten jest „życiowo niepraktyczny”, a reprezentują go Łariosik z *Białej Gwardii* oraz galeria zdziwaczałych profesorów — fanatyków wiedzy i wynalazców jak Piersikow (*Fatalne jaja*), Jefrosimow (*Adam i Ewa*) i częściowo Gołubkow (*Ucieczka*). Inny wariant to Cziczikow, uogólniony wieczny typ oszusta, którego rdzi rosyjska rzeczywistość, wszelako nie pozbawiony fantazji. Reprezentują go: Amietistow (*Mieszkanie Zojki*), Miłosławski w *Iwanie Wasiljewiczu* i Markizow (*Adam i Ewa*). Psychologiczny syndrom tego typu wywołuje inną, równoległą w czasie, analogię z Ostapem Benderem Ilfa i Pietrowa.

Największą karierę zrobił jednak u Bułhakowa mały człowiek kla-

sycznej literatury rosyjskiej rodem z Gogola. Jest to, jak powiada Bułhakow, neurastenik, doprowadzony do chorobliwego stanu przez uczucie zagrożenia. Pierwsza kreacja w tym typie to Korotkow w *Satanianie*, którego znaczące nazwisko wprost jeszcze nawiązuje do Gogola. Przed wszystkim jednak mały człowiek odgrywa zasadniczą rolę w kreacji bułhakowskiego tragikomicznego typu twórcy-Fausta. Krańcowy w tym typie przypadek to Mistrz, postać parodyjna także w sensie czysto literackich funkcji w utworze. Mały człowiek nadaje groteskowy odbłask także innym postaciom, jak Maksudow w *Powieści teatralnej*, Molier, zarówno w powieści biograficznej *Życie pana de Moliera*, jak i w dramacie *Zmowa świętoszków* (inny tytuł *Molier*), a także Puszkina, który zresztą nie pojawia się w dramacie *Ostatnie dni* jako postać działająca. Groteskowość tych postaci uderzała nieprzyjemnie współczesnych, szczególnie Stanisławskiego, który widział w *Zmowie świętoszków* umniejszanie wielkiego człowieka, co z całą pewnością rozmięło się z intencjami pisarza, dla którego Molier był postacią tragiczną²². Podobnie pod wieloma względami układała się współpraca Bułhakowa z Wieriesajewem, początkowo współautorem sztuki o Puszkynie. Koncepcję dramatu bez głównego bohatera i oparcie fabuły na osaczeniu Puszkina przez intrygę uważał Wieriesajew za zbyt jawny ahistoryzm²³.

W twórczości Bułhakowa zaznaczają się wyraźnie trzy etapy poszukiwań estetycznych. Z niewielkim i chyba naturalnym naruszeniem chronologii twórczości do pierwszego można zaliczyć Bułhakowa jako autora *Białej Gwardii* (1925), *Dni Turbinów* (1926), *Notatnika młodego lekarza* (1925—1926), do trzeciego *Powieść teatralną* (1936—1937), *Mistrza i Małgorzatę* (1928—1940) a także utwory biograficzne *Ostatnie dni* (1934—1935), *Zmowa świętoszków* (1932) i *Życie pana de Moliera* (1933). Drugą połowę lat dwudziestych i przełom wypełniają nowele *Sataniana* (1926), *Fatalne jaja* (1925), komedia *Iwan Wasiljewicz* (1935), *Mieszkanie Zojki* (1926), *Purpurowa wyspa* (1927), oraz fantastyczna czarna utopia *Adam i Ewa* (1931). Są one dla nas szczególnie ciekawym przykładem parodii, który formalści określali jako parodię *sujetu* poprzez rozwinięcie w innym kierunku lub odwrócenie jego schematu. Fakt ten rzuca światło na dziwną z pozoru logikę twórczości pisarza, który wychodzi od ambitnej powieści historycznej, następnie przez wiele lat pozostaje przy małych formach prozatorskich i bezpretensjonalnych dramatach, które, co gorsza, w większości nie są zbyt udane, by w końcu powrócić do powieści jakościowo różnej niż *Biała Gwardia*. Bułhakow dążył do gątku syntetyzującego, jakim jest powieść.

Nieprzypadkowo podkreśla się w krytyce, że twórczość Bułhakowa

²² Por. K. Rudnickij, W. Bułgakow, K. Rudnickij: *Spektakli raznych let*, Moskwa 1974, s. 227—285.

²³ Por. fragment korespondencji między obu pisarzami na ten temat: M. Bułgakow, W. Wieriesajew: *Pieriepiska po powodu pjesy „Puszkina”*, „Woprosy literatury” 1965, nr 3, s. 151—171.

jest tego rodzaju, iż zmusza do ciągłego odwoływania się do *Mistrza i Małgorzaty*. O *Białej Gwardii* twierdził autor, że dążeniem jego była powieść w tradycji Tołstoja. Mógł mieć na myśli epickość rozumianą po heglowsku, ponieważ nie może tu być innego związku niż ten, że podjął on próbę przedstawienia historii w indywidualnym odbiciu, wykorzystując w tym celu tradycję powieści rodzinnej. Staje się dlań następnie jasne, co potwierdziła późniejsza praktyka, że powieść rodzinna może być wykorzystana jedynie w kontekście problemu: człowiek i historia. Dla tematu współczesnego należy szukać innej konwencji. W związku z tym inaczej prezentuje się twórczość Bułhakowa wspomnianego drugiego etapu, która — wprawdzie parodyjnie — wariuje załączki epickich fabuł.

Od Bułhakowa pochodzi też zdanie, że chciał być satyrykiem swojej epoki²⁴. Talent obserwatora bytu, wyławianie komizmu i nonsensowości zwykłych sytuacji, którego dowiodły jego szkice satyryczne, zmusza go do szukania odpowiedniego kształtu dla tej problematyki wśród załączkowych form powieściowych i dramatycznych, w powieści awanturniczej i podróży, fragmentach (notatkach), komedii pomyłek, schematycznych i zarazem pojemnych, które pozwalają nawlekać (*нанизывание*) bądź zestawiać różne epizody. Przydatność tych fabuł dla satyry doceniano w latach dwudziestych wielu pisarzy. Wykorzystywano je najczęściej dla celów pamfletu politycznego, alegorycznie traktującego o walce kapitalizmu z socjalizmem (między innymi *Upadek republiki ITL Ławrieniowa*) lub dla egzotyki (między innymi wczesny Katajew). Te popularne tendencje już na bieżąco doczekały się wielu parodii, w tej liczbie również pióra Bułhakowa (*Purpurowa wyspa*).

Bułhakow — odmiennie — dążył do powieści satyrycznej w tradycji Sałtykowa-Szczedriny²⁵ i Gogola. Początkowo usiłuje iść śladem *Martwych dusz*, parodiując w *Przypadkach Cziczikowa* (częściowo również w *Notatkach na mankietach*) panoramiczną konstrukcję powieści, co zapowiadałoby powieść satyryczną typu Ilfa i Pietrowa. Jednak *Fatalne jaja* i *Satanianę* Gorki odczytuje jako próbę odnalezienia właściwej formuły dla tej cechy aktualności, którą określa mianem fantastyki bytu, dodając równocześnie, że nowele te posunęły do przodu radziecką satyrę. Rozpoczynają się eksperymenty pisarza nad różnymi sposobami ujęcia materiału satyrycznego w fantastyczną formę.

Na drodze eksperymentu ulegają deformacji wszelkie rozruszniki fabuły fantastycznej. Obnażenie ich funkcji, znizenie do zadań czysto służebnych daje efekty parodystyczne (parodia jako „obnażony chwyt”). Funkcją bohatera (Korotkow, Cziczikow, Iwan Groźny) staje się głównie łączenie wydarzeń. Podobnie sparodiowane zostają liczne motywy wędrówne rodem z powieści awanturniczej i komedii pomyłek (komiczne

²⁴ Por. fragment „listu do Rządu” wg S. Landers: *Russkij pisatel nie może być bez Rodiny*, „Woprosy literatury” 1966, nr 9, s. 134—139.

²⁵ Ibidem, Bułhakow nazywa tu Szczedriny „swoim nauczycielem”.

nieporozumienie, drobna intryga), obnażona zostaje funkcja podróży jako łączenia różnych przestrzeni oraz zapożyczeń z nowszej science-fiction dla tychże celów. Podkreślano czasem, że Wellsowski motyw maszyny czasu i kosmicznej zagłady (*Iwan Wasiljewicz i Adam i Ewa*) dla radzieckiej satyry (Wiszniewski) — (*Ostatni, decydujący*, Majakowski — *Łażnia i Pluskwa*) odkrył właśnie Bułhakow. Fantastyka autora *Wojny światów* wydaje się mu bowiem bardziej produktywna dla problematyki zagrożenia niż optymistyczna fantastyka Verne'a, na której łącznie z przygodowością Stevensona najchętniej się wówczas opierano.

Zainteresowanie Bułhakowa utopią negatywną (*Psie serce, Adam i Ewa*) jest w literaturze radzieckiej tego okresu czymś wyjątkowym, bowiem, jak zauważa A. Britikow, autor pracy o radzieckiej fantastyce naukowej, w zakresie science-fiction królował wówczas „duch czerwonego Pinkertona”²⁶. Bodziec w kierunku tego typu twórczości odnalazł Bułhakow bezsprzecznie w fantastyce Wellsa. Na zapożyczenie motywu „promienia życia” w *Fatalnych jajach* wskazuje rozmowa dwu bohaterów na temat powieści Wellsa *Ludzie jak bogowie*, typowy dla Bułhakowa przykład aluzji literackiej. Z innych analogii należałoby wspomnieć o *Wyspie doktora Moreau*, gdzie tak samo jak w *Psim sercu* uczeni pracują nad „wyprodukowaniem” człowieka poprzez przeszczepienie zwierzęciu ludzkich organów. Zapożyczony schemat fabularny Bułhakow rozwija za każdym razem w sposób indywidualny, wykorzystując go dla satyry z bardzo aktualnymi akcentami społecznymi, jak w *Psim sercu* lub *Fatalnych jajach*. Dzięki temu wzorzec jest nawet dość trudny do identyfikacji, toteż nie może tu być mowy o naśladownictwie, lecz raczej o przejściu parodyjnym (rozwińnięcie schematu w kierunku niezgodnym z wzorcem). W podtekście owej fantastyki wykrywamy wyraźną nieufność wobec rewelacyjnych wynalazków ludzkości. Pozorna jest fascynacja ludzką pomysłowością: z niektórych utworów wynika nawet jakby wniosek, że wynalazki te są w ogóle niepotrzebne, gdyż w zamierzeniu mając służyć dobru człowieka, przynoszą mu więcej szkody niż korzyści. Myśl ta jest wprawdzie popularna w negatywnej utopii doby atomu, jednakże u samego Wellsa pesymistyczny pierwiastek nie ujawnia się w takim stopniu.

W nowelach połowy lat dwudziestych wykorzystujących negatywnie utopijne wątki dla celów satyrycznych, Bułhakow nawiązywał także do tradycji opowieści fantastycznych Hoffmanna i Gogola. Funkcjonowanie tej tradycji jest jednak, chciałoby się powiedzieć, nietypowe, ponieważ bez mała brak jakichkolwiek aluzji odnoszących się do tych nazwisk. Rzecz staje się bardziej zrozumiała, gdy uświadomimy sobie, że formy aluzji, jak w wypadku Goethego, Puszkina (*Biała Gwardia*) czy Wellsa służą podkreśleniu pewnych analogicznych wątków myślowych

²⁶ Por. A. Britikow: *Russkij sowietskij nauczno-fantasticzeskij roman*, Leningrad 1970.

w danym utworze i u literackiego antenata, o ile nie są potraktowane bardziej żartobliwie jako element gry, jak to bywa w *Mistrzu i Małgorzacie*. Hoffmannowi, a zwłaszcza Gogolowi zawdzięcza Bułhakow jednak więcej, ponieważ, jak można sądzić na podstawie owych nowel (*Sataniana*, *Fatalne jaja*, *Psie serce*), przykład tych pisarzy kształtował w jakiejś mierze Bułhakowa-prozaika. To z pewnością bardzo skomplikowane zagadnienie w całości wkracza poza nasz temat, jednakże przynajmniej jeden aspekt związków Bułhakowa z Gogolem winien być poruszony w ramach parodii. Gogol był dla Bułhakowa wzorem ironisty, a także autorem, który również posługiwał się parodią w sposobie opowiadania. Jest to sprawa dla twórczości Bułhakowa bardzo istotna, ponieważ już w tych utworach krystalizuje się typ narracji, znamionujący jego późniejsze powieści.

Z tego punktu widzenia najbardziej zwracają uwagę początki, a także zakończenia jego opowieści, ujęte w formę epilogów, w których dominuje znana z Gogoła zasłyszana plotka (*слухи*). Charakterystyczna jest zwłaszcza ekspozycja, w utworach tych jeszcze dość rozległa, utrzymana w tonie idyllicznym, który wyraźnie kontrastuje z opisanymi następnie wydarzeniami o katastrofalnym i skandalicznym wymiarze. Stąd też wstępna idylla — praca jakiegoś Piersikowa w zacisznym laboratorium. jakaś hodowla kur wdowy po popie lub rozrywki przewodniczącego kołchozu, wygrywającego wieczorami przy wtórze słowicznych treli słodkie melodie — z perspektywy tych wydarzeń jaki się jako absurdalna.

Otóż początki te są właściwie bezprzedmiotowe, ponieważ pisarz obiera jakiś „przyjemny” i dostatecznie bagatelny temat po to, by wkrótce go zanegować. Przypominają one żywo taktykę narracyjną stosowaną przez Gogoła w *Staroświeckich ziemianach*, opierającą się na parodii sentymentalnego wzorca opowieści. W wypadku Bułhakowa służy ona naprzemian budowaniu i burzeniu „przyjemnego” nastroju, czyli efektowi groteskowemu, który następnie, aczkolwiek już w postaci bardziej hiperbolicznej, odnajdujemy w *Mistrzu i Małgorzacie* chociażby w początkowej scenie na Patriarszych Stawach, dokąd obaj literaci — Berlioz i Bezdomny udają się w poszukiwaniu wypoczynku po całodziennych trudach.

W noweli *Psie serce* idylliczny ton ekspozycji łączy się z wykorzystaniem motywu, który jeszcze bardziej przybliży atmosferę gogolowską. Rozmyślenia psa Szarika, stanowiące perspektywę narracyjną pierwszej części noweli, przypominają psie rozmowy o życiu w *Zapiskach wariata*, chociaż tradycja opowiadania z perspektywy zwierzęcia jest znacznie dłuższa i można by również powiązać ją z Hoffmannem²⁷.

Konwencja ta ujęta została w sposób parodystyczny, jako jawnie historyczna, na co wskazuje dysonans kontekstu, całkowicie przeciwstawny

²⁷ Por. V. Levin: „Sobaczje sterdcie” und die Tradition der sozialkritischen Tiererzählung, [w:] V. Levin: *Das Grotleske in Michail Bulgakovs Prosa*, München 1975, s. 32—37.

wykorzystaniu jej w literaturze romantycznej. Szarik, rozkoszujący się się odzyskanym ciepłem domowego ogniska i dobrocią ludzką nie wie, że naprawdę ma zostać ofiarą medycznego eksperymentu.

Z literackich fascynacji Bułhakowa duże zainteresowanie w wielu recenzjach, a także osobnych artykułach wzbudził problem związków z *Faustem* ostatniej i najbardziej popularnej jego powieści — *Mistrza i Małgorzaty*. Temat Fausta, jako stały motyw twórczości pisarza zasługuje na zestawienie z szerszym kontekstem jego utworów, tym bardziej że aluzje do utworu Goethego, które niby klamra zamykają treści ideowe tej powieści, mogą prowadzić do przypisywania wpływowi Goethego różnych rozwiązań, które pojawiły się w twórczości Bułhakowa już wcześniej. Tytułem, nazwiskami bohaterów i mottem, a także wieloma innymi aluzjami autor dostarcza dowodów na to, że arcydzieło Goethego było dla niego jakimś wzorem. Nie sposób jednak pominąć wcześniejszych dokonań Bułhakowa, ponieważ powieść ta jest, jak wiadomo, syntezą jego doświadczeń osobistych, a także artystycznych. Ze względu na to szczególnie dwie kwestie wydają się interesujące. Pierwsza to stosunek podstawowego w *Mistrzu i Małgorzacie* fantastycznego pomysłu wprowadzenia diabła we współczesne realia do wcześniejszej fantastyki Bułhakowa, druga natomiast — to sposób funkcjonowania tematu Fausta w *Mistrzu i Małgorzacie* i we wcześniejszych utworach. Już w noweli *Sataniana* związek „fantastyki bytu” z motywem diabła widoczny jest choćby w tym, że tu i ówdzie autor odmienia słowo „czart” — swoiste hasło wywoławcze. Podłoże światopoglądowe owej „fantastyki bytu”, a także fantastyczne środki wywołują skojarzenia z Hoffmannem i Gogolem. Z linią hoffmaniczną wiązano tę nowelę (a także *Fatalne jaja*) z powodu posłużenia się w niej przez Bułhakowa środkami „nieumotywowanej” fantastyki, spotkanymi w twórczości współczesnych mu hoffmanistów, jak przestrzenne i czasowe odkształcenia, nagłe zmiany, niewytłumaczalne pojawianie się i znikanie pewnych przedmiotów itp. Zaś charakterystyczne dla narracji środki „zawoalowanej”²⁸ fantastyki są bliskie Gogolowi. Łatwo zauważyć, że środki tego typu, u Goethego mniej widoczne, odgrywają poważną rolę w kreacji fantastyki *Mistrza i Małgorzaty*.

W porównaniu z wcześniejszymi fantastycznymi utworami spersonifikowany diabeł, którego genezę w tym utworze autor wyraźnie wiąże z Goethem, daje doskonałą motywację owym środkom otwartej²⁹ fantastyki, które przeczą obowiązującym w świecie prawom fizyki. „Dia-

²⁸ Terminy „fantastyka otwarta” i „zawoalowana” wprowadza J. Mann. Podstawową formą „zawoalowanej” fantastyki jest „dziwność”, czyli wskazywanie w opisie różnych obiektów na odejście od normy. „Dziwność” pozornie stanowi środek poetyki realistycznej, ale, jak dowodzi Mann, służy kreacji fantastycznej. Por. J. Mann: *Fantastyczneskoje i realnoje u Gogola*, „Woprosy literatury” 1969, nr 9, s. 106—125 oraz idem: *Ewolucja gogolewskiej fantastiki*, [w:] *K istorii romantizma*, Moskwa 1975, s. 219—258.

²⁹ Ibidem.

belska moc" sprawia, że Stiopa Lichodiejew w sekundzie przebywa przestrzeń z Moskwy do Jałty, szajka Wolanda ucieka z niespotykaną szybkością, Woland rozszerza mieszkanie jubilerowej do rozmiarów pałacu, pieniądze zamieniają się w papierki, w domu Bosego pojawia się obca waluta itd.

Z drugiej strony aluzje do *Fausta* występują często i to już od najwcześniejszych utworów, co świadczy o długim dojrzewaniu tego pomysłu. Już w jednej z wersji *Białej Gwardii* Mefistofeles ukazuje się Turbinowi w malignie, ale najczęściej aluzje te nie łączą się z jakąkolwiek próbą fantastyki. Nie jest za to bez znaczenia, że nawiązują one nie do dramatu Goethego, lecz do opery Gounoda. W *Białej Gwardii* do wystroju mieszkania Turbinów należy partytura tej opery na fortepianie i tego właśnie *Fausta* autor nazywa „nieśmiertelnym”. W *Powieści teatralnej* z powodu dobiegających z radia „czarownych dźwięków *Fausta*” bohater odkłada nawet na chwilę próbę samobójstwa. Transmitowanej przez radio opery słuchają na moment przed katastrofą bohaterowie dramatu *Adam i Ewa*. Z aluzji tych wynika jasno, że w operze Gounoda najbardziej odpowiadały Bułhakowowi jej lekkość i wdzięk. W związku z tym znamienne jest rzeczą, że najobszerniejsza z sekwencji fantastycznych *Mistrza i Małgorzaty* to bal u szatana. Noc Walpurgii — odpowiednik tej sekwencji u Goethego — nie zajmuje wszakże w *Fauście* tak znacznej pozycji. Świąteczny, a nawet radosny nastrój i ornamentacyjna fantastyka balu może mieć związek z tak właśnie potraktowanymi analogicznymi scenami w operze Gounoda (I i II akt), zwłaszcza że, jak zwierzał się Bułhakow w jednym z listów, muzyka towarzyszyła pomysłowi każdej jego nowej rzeczy.

Pierwotwór Goethego pojawia się więc w *Mistrzu i Małgorzacie* po raz pierwszy i niezupełnie usuwa operę, na którą powołuje się tu raz jeszcze Mistrz. Mając w pamięci wszelkie zabawne pomysły i figle, przypisywane w tej powieści diabłom, nie trzeba uzasadniać, że żartobliwy charakter ludowej groteski był tym, co z pierwowzoru Goethego przejął Bułhakow przede wszystkim rozumiejąc inaczej niż symboliści, którzy uważali, że potraktowanie *Fausta* i *Mefista* jako pary dobrych przyjaciół słyca „fatalne” znaczenie przymierza człowieka z duchem zła³⁰.

Bezpośrednie nawiązanie do utworu Goethego nie są zbyt liczne. Nieporównanie więcej było ich we wcześniejszych redakcjach powieści, na co wskazuje badaczka twórczości Bułhakowa M. Czudakowa³¹. Nie mają one również tego przedmiotowego odniesienia, jakie obserwujemy w przypadku nawiązania do opery *Faust*, lecz wywołują pewne analogie ideowe, jak kreowanie małego człowieka na współczesnego *Fausta*

³⁰ Por. W. Żyrmunskij: *Giotie w russkoj literaturie*, Leningrad 1937, s. 579—580. Jest to opinia Balmonta.

³¹ Por. M. Czudakowa: *Tworczeskaja istorija Romana M. Bułgakowa „Mastier i Margarita”*, „Woprosy literatury” 1976, nr 1, s. 218—254.

oraz motto, które ukierunkowuje interpretację powieści jako filozoficznego wywodu o walce dobra ze złem³². Ironia Bułhakowa, u którego diabeł dowodzi niewiernym istnienia Boga, a także realnego istnienia Chrystusa oraz wygłasza autorskie przekonania o potrzebie miłosierdzia, o dobru i złu jako dwu nierozdzielnych stronach życia człowieka, wydaje się zgodna z duchem Goethego. Zwraca uwagę, że z pomysłu diabła jako nauczyciela-moralisty i przewodnika Bułhakow wydobywa przede wszystkim maksimum komizmu, ale też sporo głębi, jak w wypadku filozoficznej dysputy Wolanda z Berliozem o Kancie. Nie należy wszakże zapominać, że nie cała problematyka ideowa wiąże się z tym zapożyczonym z Goethego pomysłem. Wokół postaci Wolanda Bułhakow skupia problematykę metafizyczną, natomiast nie mniej ważna jej strona etyczna jest zasługą twórczego wykorzystania innego mitu — Jezusa i Pilata.

Fantastyczna fabuła *Mistrza i Małgorzaty* jest swobodną parafrazą porządku *Fausta*. Pakt z diabłem, wizyta w restauracji „u Gribojedowa”, bal u szatana, międzygwiazdna podróż bohaterów na końcu powieści mają wyraźne odniesienie w fantastyce *Fausta*. Jednakże Bułhakow nasyca ten schemat własnymi pomysłami i tym samym rozwija go w odmiennym kierunku, a niekiedy odwraca porządek pierwowzoru. Najbliższe analogie z Goethem wynikają właśnie z zaprzeczenia.

W szczególności dotyczy paktu z diabłem, którego kreacyjne możliwości Bułhakow wykorzystuje dość żartobliwie. W przypadku prostego nawiązania do Goethego należałoby się spodziewać wyeksponowania przede wszystkim i to w sposób „poważny” tego właśnie motywu, zwłaszcza że on przecież był największym osiągnięciem Goethego. W całej późniejszej literaturze pakt z diabłem funkcjonował najbardziej owocnie, że powołamy się tutaj na tak znane przykłady jak Dostojewski i Tomasz Mann. Dla Bułhakowa jednak diabeł ma znaczenie przede wszystkim jako motywacja fantastyki, co logicznie wynika z rozwoju jego twórczości. Sam pomysł diabła, pojawiającego się wśród ludzi w ludzkiej postaci i przebraniu jest mitycznym zgoła wyobrażeniem i doprawdy trudno byłoby go wiązać z Goethem, gdyby nie fakt, że nakazuje nam to sam autor.

W interpretacji Bułhakowa pakt z diabłem jest motywem przede wszystkim konstrukcyjnym, umożliwiającym połączenie wątku satyrycznego z wątkiem głównego bohatera oraz wprowadzenie scen w zasadzie zabawnych jak lot Małgorzaty na miotle, błazeńskie popisy świty Wolanda przed Małgorzatą oraz bal u szatana. Sam moment zawarcia paktu jest w stosunku do pierwowzoru znacznie oddemonizowany, a nawet strywializowany przez odwrócenie ról działających postaci.

³² „[...] Więc kimże w końcu jesteś?
— Jam częścią tej siły,
która wiecznie zła pragnąc
wiecznie czyni dobro”

Z przyczyny nasycenia tej części głównie satyrycznymi scenkami, zniżenia do bytu, *Mistrza i Małgorzatę* można by nazwać trawestacją pierwowzoru. Sam sposób przejęcia niektórych motywów z *Fausta* jest zaś parodystyczny, ponieważ rozwija je w innym kierunku, interpretuje odmiennie niż oryginał. Parodyjne w tym znaczeniu są tytułowe postacie, nosiciele innych cech psychicznych niż postaci pierwowzoru, cztery diabły w miejsce jednego Mefista, pakt, który zawiera tu Małgorzata itp. Parodyjne jest również zauważalne rozdzielenie funkcji Fausta i Mefistofelesa. Faust uwzniośla Mistrza, przemieniając małego człowieka w Twórcę, natomiast trzy komiczne warianty Mefistofelesa (Korowiow, Asasello, Behemot) służą raczej satyrze.

Kompozycja *Mistrza i Małgorzaty* jako powieści we fragmentach wskazuje na inny jeszcze, wbrew zwyczajowi autora nie ujawniony wzorzec, jakim była dlań prawdopodobnie ostatnia powieść Hoffmanna *Kota Mruczysława poglądy na życie*, nie tylko w sensie czysto technicznego zestawienia dwu różnych historii, ale i wykorzystania możliwości tego typu kompozycji. Biografia muzyka Kreislera i pamiętnik kota Mruczysława ujawniają ten sam typ zależności, co część „moskiewska” i „powieść o Pilacie” — problematykę artysty i władzy, artysty i społeczeństwa. Podobnie jak u Hoffmanna, fragmenty przechodzą w „kompozycję luster”, uwydatniając przepaść między światem idei a światem filistra. I tak jak u Hoffmanna forma „fragmentów” okazuje się u Bułhakowa bardzo dogodna dla połączenia filozoficznej ironii z satyrą.

O parodijnym charakterze *Mistrza i Małgorzaty* mówimy jednak mając na względzie przede wszystkim wielość wzorów, szczególnie stylistycznych. Na parodii stylu różnych epok literackich opiera Bułhakow narację. Na tym przykładzie szczególnie dobrze widać, że w wypadku parodii konstruktywnej ważniejszy jest stosunek parodiowania do estetyki pisarza niż do wzorca. Interesujący nas w tym wypadku aspekt parodii można by określić jako zasadę parodii syntetycznej. Już formalisci rozróżniali parodię pojedynczego utworu i konkretnego autora obok parodii stylu szkoły, kierunku, epoki literackiej itp. Konstruktywna parodia Bułhakowa opiera się właśnie na drugiego typu syntetycznych wzorcach. Wskazuje ona (w terminologii szkoły formalnej „obnaża”) niektóre cechy strukturalne i podteksty światopoglądowe wzorca (na przykład w wypadku konwencji sentymentalnej czułośćkowość, retorykę, natrętne oceny itp.), natomiast nie musi uciekać się do cytatu, wskazywania nazwisk czy to bohatera, czy to autora lub aluzji innego rodzaju.

Istotna strona tak rozumianej parodii konstruktywnej wiąże się z techniką parodiowania. Parodia „zagaśzcza” cechy wzorca, inaczej bowiem mielibyśmy raczej do czynienia z formalnym naśladownictwem. Jednakże „zagaśzczenie” może się odbywać przynajmniej na dwa sposoby. Można je rozumieć jako swoiste rozbudowywanie cech wzorca, powie-

lenie struktury jakiegoś chwytu, czego stosunkowo prostym przykładem może być używanie — za wzorcem — wielu epitetów (na taki przykład u Gombrowicza zwraca uwagę Głowiński). W tym przypadku semantyka, wynikająca z doboru materiału leksykalnego czy kontekstu jest przeważnie inna (najczęściej i pod tym względem pozostaje w opozycji w stosunku do wzorca), ale zostaje zachowana struktura wzorca. Obok parodii-cytatu struktury jest możliwa i taka, która intensyfikuje własności strukturalne wzorca. Jest to właśnie przypadek Bułhakowa. Wiąże się z tym jedna z zasadniczych cech jego estetyki — skrótowość, tendencja do lapidarności. Można to prześledzić na przykładzie narracji, która jest jakby „skróconą” odmianą narracji sternowskiej, gdzie ten typ opowiadania polega regule parodii. Pewną analogię wobec Bułhakowa można upatrywać w parodiach stylu Gogola, które, jak zauważa Winogradow, miały właściwie na względzie wspólnego poprzednika — Sterne’a³³. Wskazywałoby to na podatność na parodiowanie tego typu narracji, polegającej na manipulowaniu stereotypami.

Obok parodii konstruktywnej ważną rolę pełni u Bułhakowa parodia krytyczna, wymierzona przeciwko współczesnym, która określa do pewnego stopnia jego miejsce na tle tendencji epoki. Przynajmniej kilka momentów parodystycznych w jego twórczości świadczy, że obca mu była gwałtowność awangardy i charakterystyczne dla niej gromkie hasła programowe. Znalazło to wyraz między innymi w dość złośliwych akcentach wobec futuryzmu i osoby Majakowskiego. Ostatniego bohatera *Notatek na mankietach* wyobraża sobie jako staromodnego profesora w okularach, mając zapewne na względzie rolę trybuna, którą przyjął na siebie poeta. Do autora *Obłoku w spodniach* adresuje również Bułhakow parodystyczny wierszyk z obrazoburczym motywem w *Białej Gardii*. Obaj pisarze występowali zresztą z odmiennych pozycji światopoglądowych i estetycznych, czemu dał wyraz Majakowski w ostrych wypowiedziach o *Dniach Turbinów* i *Mieszkaniu Zojki*. Tym bardziej zastanawiająca jest zbieżność rezultatów w przypadku *Łaźni* Majakowskiego (III akt) i *Purpurowej wyspy* Bułhakowa, która zresztą pod względem artystycznym daleko *Łaźni* ustępuje. Sztukę Bułhakowa odczytano współcześnie jako pamflet antyrewolucyjny, podczas gdy autor mierzył w istocie w bezprzedmiotowość alegorycznych sztuk o zwycięstwie rewolucji. Wspomniana zbieżność *Łaźni* i *Purpurowej wyspy* tłumaczy się właśnie parodią wspólnego wzorca — umownego pseudorewolucyjnego teatru, ukazującego rewolucję w konwencji literatury przygodowej. Parodystyczna intencja *Purpurowej wyspy* widoczna jest już w podtytule: „napisane przez p. Jules Verne’a”, który zdradza w pewnej mierze Bułhakowa jako zwolennika utopii negatywnej.

Purpurowa wyspa to tytuł sztuki wystawianej przez jeden z radzieckich teatrów. Tematem jej jest bunt zamieszkujących egzotyczną wy-

³³ W. Winogradow: *op. cit.*, s. 34.

spę czerwonych tubylców przeciwko białym kolonizatorom. Bułhakow wprowadza takie parodyjne figury jak gubernator wyspy i sprzedajny przywódca buntu (analogia wobec Kiereńskiego) oraz vernowski bohater lord Glenarvan. Dźwigają one niezwykle schematyczną intrygę. Gubernator handluje z angielskim lordem perłami, które są miejscowym bogactwem, w zamian za co otrzymuje perkał i paciorki. Tubylcy wszczynają bunt i odzyskują bogactwa. Pieczę nad nimi powierzają „wykształconemu” półanalfabecie nazwiskiem Kiri-Kuki, który jednak zaprzeda je z powrotem dawnym prześladowcom. Teraz z kolei buntownicy zostają osadzeni w więzieniu i mają być powieszani. Wszystko kończy się według schematu *happy-endem*.

Wystawienie sztuki zależy od Sawwy Łukicza, który przybywa na inscenizowaną naprędce w przeciągu kilku godzin próbę generalną. Sawwa Łukicz wychodzi z założenia, że w sztuce wszystko powinno być absolutnie jasne, bez niedomówień i znajduje powód do zakazania przedstawienia. Sawwa Łukicz, biurokrata decydujący o sprawach, w których jest kompletnym ignorantem, to bliski odpowiednik Pobiedonsikowa. Obok strony satyrycznej podobna jest kompozycja, w obu wypadkach wykorzystująca pomysł teatru w teatrze, a także naiwna symbolika przedstawienia, zarówno u Bułhakowa, jak i u Majakowskiego.

„Umiarkowana” pozycja Bułhakowa znalazła odzwierciedlenie również w tym, że za najwybitniejszy ze współczesnych uważał teatr Stanisławskiego. Skądinąd jednak teatr ten stał się osnową satyry w *Powieści teatralnej*. Metoda Stanisławskiego sparodiowana tu została w jej głównym założeniu, tzn. koncepcji psychologicznej gry aktorskiej. Cała polemika *Powieści teatralnej* sprowadza się, najogólniej mówiąc, do pojmowania zadań współczesnego teatru. Jeżeli ma wzbudzić zainteresowanie, teatr powinien nawiązać do problematyki współczesnej (dramat *Czarny śnieg*), gdy tymczasem Teatr Niezależny jest tradycyjny, programowo opiera się na repertuarze klasycznym, czego widomym symbolem jest popiersie Ostrowskiego. Parodia ujawnia ponadto drugą tradycję — Czechowa w lirycznej interpretacji, rozpropagowanej przez MChAT. Jej dotyczy między innymi rozciąganie w próbach epizodów sztuki *Czarny śnieg*, zawierających materiał „liryczny”, na przykład miłosne wyznania i wyrzucanie „za scenę” wszelkich rażących dobry smak scen w rodzaju samobójstwa. Maksudow, a z nim i Bułhakow, nie mają zaufania do wyodrębniania tego, co jest i nie jest przedmiotem sztuki i nie uznają sztuki przez duże „S”, opartej na takim podziale. Teatr jako sanktuarium takiej sztuki jest przede wszystkim celem krytycznej parodii *Powieści teatralnej*.

Obok różnego rodzaju efektów scenicznych, w tym szczególnie dźwiękowych, którym hołduje Maksudow, jego dramat i upodobania wskazują na koncepcję teatru o silnie udratyzowanej przez wydarzenia akcji i wielu postaciach, w trakcie prób kolejno skreślanych lub reduko-

wanych. Dyrektor chce stworzyć kameralne przedstawienie, podczas gdy sztuka Maksudowa przeczy tzw. nastrojowości, bowiem tragiczny los bohatera-samobójcy wypełniają liczne epizody komiczne (na przykład słynne oświadczyzny). Jako taka wymaga gry nie psychologicznie pogłębianej, lecz raczej przerysowanej. Maksudow najbardziej wszak podziwia w aktorach Teatru Niezależnego i — co ciekawe — również w grze samego Iwana Wasiljewicza to, co nazywamy aktorstwem charakterystycznym.

W parodii *Powieści teatralnej* można więc odnaleźć najistotniejsze cechy dramatów Bułhakowa, a także niemało z twórczości prozatorskiej: ideał żywej akcji, wyrazistych postaci, przeciwstawienie mononastrojowości (groteska).

Юстина Карась

ПАРОДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Резюме

В статье говорится о функциях пародии в творчестве Михаила Булгакова. Принимается во внимание особенно конструктивный аспект пародии, указывающий на факт что пародия позволяет видеть в писателе защитника сохранения достижений и ценностей культурного достояния прошлого.

В этом контексте рассматривается автором „литературность” творчества Булгакова, а также проблема связей и отношения его произведений к литературной классике (Гоголь, Гофман, Гете, Уэллс).

Особо выделяется „критическая пародия”, определяющая главным образом отношение писателя к современным ему тенденциям в советской литературе и театре. Критическая пародия обнаруживает полемику с эстетическим бунтом футуристов, с популярным в 20-е годы изображением революции в конвенции приключенческой литературы (драма-пародия „Багровый остров”), а также с методом Станиславского („Театральный роман”).

Justyna Karas

PARODY IN THE WORKS OF MIKHAIL BULGAKOV

Summary

The present article deals with the function of parody in M. Bulgakov's work. A special emphasis is put upon the constructive parody due to which the writer emerges as the adherent of the achievements and values contributed by the cultural tradition.

Within this context the author of the article discusses the problem of literariness in Bulgakov's work as well as the relation of this prose to the literary classics (Gogol, Hoffmann, Goethe, Wells). Furthermore, the critical parody is discussed as determining the attitude of the writer towards the contemporary tendencies in Soviet literature and theatre. Thus, the critical parody seems to be a polemic with the aesthetic revolt of Russian futurists; with, fashionable in the twenties, presentation of revolution in the convention of adventure story (drama-parody „Bagrovj ostrov”) as well as with Stanislavski's method („Black Snow”).