

# Justyna Karaś

---

## Parodyjność w twórczości Michała Bułhakowa

---

Studia Rossica Posnaniensia 9, 69-78

---

1977

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JUSTYNA KARAS

Poznań

## PARODYJNOŚĆ W TWÓRCZOŚCI MICHAŁA BULHAKOWA

Postać gramatyczna tytułowego określenia „parodyjność” sugeruje znaczenie szersze niż ogólnie przyjętego terminu „parodia”, używanego zazwyczaj jako nazwa gatunku i techniki artystycznej. Na potrzebę rozróżnienia tych pojęć (nienowych zresztą) wskazują dość liczne opinie<sup>1</sup>, które — wprawdzie pośrednio — mówią, że parodię należy niekiedy odnosić do estetycznych poglądów pisarza, a czasem również do jego światopoglądu. Rozumienie parodii jako zasady artystycznej (parodyjność) skłania do uznania jej za kategorię stylu, w danym wypadku indywidualnego stylu Bułhakowa<sup>2</sup>.

Parodia jako problem stylu jest właściwie odkryciem rosyjskiej szkoły formalnej, z tym jednak, że samo rozumienie stylu jako konfiguracji artystycznych chwytów wydaje się dziś za wąskie, m. in. dlatego, że nie uwzględnia światopoglądowych przesłanek form artystycznych.

Spośród wielu orientacji „szerokiego” rozumienia stylu literackiego stosunkowo przydatną dla nas reprezentuje na przykład definicja W. W. Kożynowa, który w opozycji do szkoły formalnej uznaje styl za „...najgłębszą istotę utworu, rozpoznawalną (...) w samej jego formie, rozumianej oczywiście nie jako osławiony system środków czy chwytów artystycznych, lecz w całym bogactwie założonych w niej znaczeń („wsiecelo sodierżatielnaja forma”)<sup>3</sup>.

Szerokie rozumienie stylu może stwarzać obawę, że problem rozplynie się w tzw. treści ideowej utworu. W wypadku parodyjności niebezpieczeństwo takie zmniejsza, naszym zdaniem, formalne ograniczenie, wyznaczone dla parodii jeszcze przez formalistów. Chodzi o dwuplanowość parodii, która obiera za wzorzec zjawisko literackie, np. utwór literacki, styl pisarza, szkoły

<sup>1</sup> Por. m in. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 275 - 309; G. Lukacs, *Tragedia sztuki nowoczesnej*. W: *Sztuka interpretacji*, pod red. H. Markiewicza, Warszawa 1973, s. 193-238; U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 247-305.

<sup>2</sup> Odpowiednio określenia „parodyjny” używamy w znaczeniu „charakterystyczny dla stylu” „parodystyczny” zaś odnosimy do parodii jako gatunku i techniki artystycznej.

<sup>3</sup> We wstępie do pracy zbiorowej: *Смена литературных стилей*, Moskwa 1974, s. 4.

lub epoki literackiej, gatunek literacki itp. Parodyjność można więc odnosić do treści ideowej utworu, za podstawę obierając odbicie w literaturze zjawisk literackich (np. język literatury różnego rodzaju, literackie typy, formy podawcze, wyznaczniki gatunkowe). W praktyce badawczej dość często obserwujemy mieszanie parodii z satyrą, polegające na tym, że wzorzec parodii autorzy odnajdują w pozaliterackich, życiowych prototypach.

Parodyjność oznacza więc dla nas widzenie rzeczywistości przez pryzmat literatury. Ani komizm, ani groteska, ani ironia nie mogą opisać do końca tej cechy twórczości Bułhakowa, ponieważ w każdym przypadku poza zainteresowaniem pozostaje istota rzeczy, czyli literackość. Bez uwzględnienia parodyjności nie można zrozumieć Bułhakowa, szczególnie jego drogi twórczej. Jest on w naszym przekonaniu pisarzem wychowanym na klasycznej literaturze i reprezentuje tę tendencję epoki (mamy na uwadze lata dwudzieste, czyli pierwszy etap twórczości), która opowiadała się za zachowaniem tradycji, w przeciwieństwie do awangardy, która dążyła do jej odrzucenia (futuryści).

Dlatego istotny jest dla niego „pozytywny” aspekt parodii, twórcza jej rola, to, że w oparciu o stare konwencje tworzy ona nową formę. Parodiowanie pozwala zrozumieć, co Bułhakow w literaturze cenil i co sam chciał osiągnąć. Pozwala też pośrednio odpowiedzieć na pytanie, co nie podobało mu się we współczesnej twórczości, ponieważ — co równie charakterystyczne — mniejszą rolę odgrywa u niego parodiowanie w funkcji krytycznej. Słowem, częściowo pozwala zidentyfikować jego program literacki, eksplicite nie sformułowany ani w twórczości, ani też w wypowiedziach prywatnych.

Zidentyfikowanie parodyjnego nurtu twórczości Bułhakowa ma również niekiedy zasadnicze znaczenie dla uchwycenia jej ironicznego charakteru. Zasadnicze, ponieważ ironia jako zjawisko ze sfery światopoglądu określa intencje ideowe pisarza. Ze zrozumieniem ostatnich w wypadku Bułhakowa nie zawsze było najlepiej.

O parodyjności, której zgodnie z naszą definicją powinniśmy się doszukiwać w wyznacznikach formalnych utworów, można w odniesieniu do Bułhakowa mówić przede wszystkim dlatego, że parodiowanie dotyczy u niego różnych poziomów tekstu. Odnajdziemy je nie tylko w stylistyce i narracji, lecz również na poziomie postaci, fabuły i kompozycji. Sprawia to, że parodia odnosi się prawie zawsze do zamysłu utworu. Parodia nie jest dla pisarza celem doraźnym i zagęszczenie, „przenicowanie”, rozwinięcie w niezgodnym z wzorcem kierunku określonych konwencji jest środkiem, który pozwala mu wyrazić problem w sposób pełniejszy.

Na tych znaczeniach parodyjności zatrzymujemy się niniejszym, pogłęboko jedynie wyjaśniając w czym się one przejawiają. Stąd przykłady, którymi się posługujemy, są tylko jednymi z wielu. Pomijamy tu szereg istotnych dla problemu parodyjności zagadnień, jak technika parodystyczna i parodia w stylistyce oraz relacje parodii wobec komizmu, groteski i satyry.

W pracach krytyków szkoły formalnej<sup>4</sup>, którzy rozumieli znaczenie parodyjności dla problematyki tradycji i nowatorstwa, spotykamy twierdzenie, że naturalną drogą pisarza jest naśladowanie, stylizacja, parodiowanie i następnie tworzenie jakościowo nowej formy. Parodiowanie jest w tej koncepcji momentem przejściowym; ilustruje etap walki (zwycięskiej) ze starymi konwencjami literackimi, które następnie zostaną odrzucone. Tego logicznego skądinąd rozumowania twórczość Bułhakowa (i nie tylko jego) nie potwierdza, ponieważ spośród wymienionych możliwości istnieje u niego tylko stylizacja parodystyczna i parodia. Ona też jest punktem dojścia. Ostatni utwór *Mistrz i Małgorzata*, dojrzały wszak, a nawet nowatorski, problem parodii odsłania z całą ostrością, tak iż możemy go nazwać powieścią parodyjną. U Bułhakowa problem naśladownictwa nie istnieje w ogóle, natomiast stylizacja zabarwiona jest parodią. Istnieje ona we wczesnej twórczości jako sposób dobrania właściwej konwencji dla tematu.

W *Notatkach młodego lekarza* jest w nim w pewnym sensie przeszłość, zapadły kąt Rosji, ukazany w tradycji demokratyzmu klasycznej literatury rosyjskiej. Różne z pietyzmem odmalowane literackie symbole „sielskości” — bezdroża, zamiecie, deszcz i błoto, rzeźbione chaty, patriarchalne chłopskie typy, a także ideał inteligenckiej pracy u podstaw zyskują raz po raz parodyjne oświetlenie, gdy w wystylizowaną sielskość wkradają się różne katastrofy. Nadto zaś wtręty świadczące, że jest właśnie rewolucja, pozwalają widzieć w stylizowanym świecie *Notatek* jakies odbicie problematyki ładu i chaosu, charakterystycznej dla wcześniejszej *Białej Gwardii*, która wyraża ją w kompozycyjnym przeciwstawieniu świata Turbinów i historii. A. Altszuler w pracy *Dni Turbinów* i *Ucieczka* w historii teatru radzieckiego, lat „dwudziestych”<sup>5</sup> udowadnia, że podstawowy dla współczesnych argument na rzecz drobnomieszczaństwa autora, owe symbole rodzinnego ciepła domu Turbinów, w powieści i dramacie są potraktowane ironicznie. Światopogląd Bułhakowa od *Białej Gwardii* zawsze wartościowano ujemnie, wcześniej jako drobnomieszczański (u Łunaczarskiego drobnointeligencki) lub jako burżuazyjny, czyli antyrewolucyjny. Dziś najczęściej używa się określenia „abstrakcyjny humanizm”, co oznacza nieprzymierzalny do problemów współczesności, o których pisał, wykształcony przez kulturę XIX wieku. Właśnie w idealistycznym antropocentryzmie leży źródło jego ironii.

Wylania się tu — typologiczna jedynie — zbieżność ironii Bułhakowa

---

<sup>4</sup> Рог. м. in. Ю. Тынянов, *Достоевский и Гоголь. К теории пародии*. W: Архаисты и новаторы, Ленинград 1926; Б. Эйхенбаум, *Некрасов*. W: Сквозь литературу, Ленинград 1924, s. 233 - 279; В. Виноградов, *Этюды о стиле Гоголя*, Москва 1926; В. Шкловский, *Как сделан Дон Кихот и Пародийный роман*. W: tenże, О теории прозы, Москва 1929, s. 91 - 124, 177 - 204; Б. Бегак, *Пародия и ее приемы*. W: Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов, *Русская литературная пародия*, Москва—Ленинград 1930, s. 51 - 65.

<sup>5</sup> Zob. М. Жирмунский, *Гете в русской литературе*, Ленинград 1937, s. 579 - 580.

z ironią romantyczną. Jest to bowiem ironia subiektywna, wyrażająca chęć i niemożność pogodzenia własnego idealizmu z rzeczywistością. Bułhakow prawdopodobnie odczuwał swą „staroświeckość”, bowiem jest w jego twórczości wiele dowodów pozwalających mówić o autoironii, a więc powyższa zbieżność dotyczy tylko pewnej odmiany ironii romantycznej (na kształt „kreisleriany” Hoffmanna). Autoironię wyraża u Bułhakowa najpełniej motyw „książkowej wiedzy” jego bohaterów, przy czym autobiograficzny podtekst jego utworów na ogół nie pozostawia wątpliwości. Już w *Białej Gwardii* pojawiają się „czekoladowe książki”, które wykarmiły Turbinów i związane z nimi światopogląd przejrzystych prawd moralnych: wierności, honoru, prawości itp. Już tu zarysowuje się etyczny problem Don Kichota — nieprzystosowanie za przyczyną ksiąg. Na takie rozumienie utworu Cervantesa wskazuje na przykład finał scenicznej przeróbki pióra Bułhakowa, zmieniający całkowicie sens ostatniej wypowiedzi Don Kichota (tu — odwrotnie niż u Cervantesa — Don Kichot nie odrzeka się prawdy ksiąg rycerskich). Problem Don Kichota z wczesnej twórczości przechodzi następnie w problematykę twórcy — Fausta, z którą oprócz *Mistrza i Malgorzaty* wiążą się m. in. dramat i książka o Moliere.

W ironii bierze źródło parodyjność wielu postaci Bułhakowa. Polega to na ujmowaniu postaci w kategoriach typów literackich, tak że odnoszą się one wprawdzie do rzeczywistości, ale za pośrednictwem literatury. Mamy tu na myśli nie tylko postaci-parodie, jak gogolowski Cziczikow (*Przypadki Cziczikowa*), molierowski Jourdain (*Pomyłony Jourdain*) czy Iwan Groźny (*Iwan Wasiljewicz*), ale również galerię mniej lub bardziej groteskowych figur, komicznych realizacji upowszechnionych przez literaturę typów. Należy tu szereg wariantów typu Don Kichota (Łariosik w *Białej Gwardii* i *Dniach Turbinów*, Gołubkow w *Ucieczce*, profesor Piersikow w *Fatalnych jajach*), drobnego oszusta (bohaterowie komedii *Mieszkanie Zojki*, Miłosławski w *Iwanie Wasiljewiczu*), małego człowieka (Korotkow w *Satanianie*).

Właśnie mały człowiek klasycznej literatury rosyjskiej (nie tylko Gogola) zrobił u Bułhakowa szczególną karierę, oczywiście w parodyjnym wykrzywieniu, jako typ akcentujący chorobliwość, do której doprowadza uczucie zagrożenia. Schizofreniczny bohater to najbliższy zarazem autorowi typ ludzki — twórca (Faust). Groteskowość postaci Moliera, jego chorobliwość uderzała nieprzyjemnie współczesnych, m. in. Stanisławskiego, którzy widzieli w dramacie Bułhakowa umniejszanie wielkiego człowieka, co z całą pewnością rozmija się z intencjami autora, który chciał podkreślić jego tragizm. Tragicomiczność to zresztą również problem Maksudowa (*Powieść teatralna*), a zwłaszcza Mistrza, postaci karykaturalnie zredukowanej, parodyjnej także w sensie swej czysto literackiej funkcji. Oznakowanie bohatera z pomocą literackich typów wiąże się u Bułhakowa z jednej strony z autoironią, z drugiej zaś z nieufnością autora wobec tradycyjnych metod psychologizacji, wszelkiej

autoprezentacji bohatera typu wewnętrznych monologów (stąd ich parodystyczne zabarwienie lub jawne parodiowanie). Absurdalny byłby wniosek, że Bułhakow jest antypsychologiczny, przeciwnie — uważamy, że również *Mistrz i Malgorzata* jest powieścią psychologiczną. Od nazywania treści psychicznych woli on jednak wszelkiego typu sugestią sytuacji, gestu, mimiki lub replik innych osób. W prozie można to uznać za zasługę Bułhakowa-dramaturga. W dramacie zresztą zrealizował tę tendencję do końca, gdy uznał za konieczne „usunąć” Puszkina ze sztuki o Puszkynie.

Parodyjność winna rzucić światło na dziwną z pozoru logikę prozy Bułhakowa. Zaczyna od powieści, potem długo pozostaje przy małej formie (szkice satyryczne, opowiadania i nowele), a następnie powraca do powieści, jakościowo różnej niż *Biała Gwardia*. Bułhakow dążył prawdopodobnie do gatunku syntetyzującego, jakim jest powieść. Nie przypadkowo podkreśla się w krytyce, że twórczość Bułhakowa jest tego rodzaju, iż zmusza do ciągłego odwoływania się do *Mistrza i Malgorzaty*. O *Białej Gwardii* twierdził autor, że dążeniem jego było napisanie powieści w tradycji Tolstoja. Mógł mieć na myśli jedynie epickość rozumianą po heglowsku, ponieważ nie może tu być innego związku niż ten, że podjął on próbę przedstawienia historii w indywidualnym odbiciu, wykorzystując dla tego celu tradycję powieści rodzinnej. Prawdopodobnie staje się dlań następnie jasne, co potwierdziła późniejsza praktyka (A. Tolstoj, Szołochow), że powieść rodzinna może być wykorzystana tylko w kontekście problemu człowiek i historia. Dla tematu współczesnego należy szukać innej konwencji. W związku z tym inaczej prezentuje się twórczość Bułhakowa lat dwudziestych, która — wprawdzie parodyjnie — wariuje załączki epickich fabuł.

Od autora pochodzi też zdanie, że chciał być satyrykiem swojej epoki. Talent obserwatora bytu, wyławianie komizmu i nonsensowności zwykłych sytuacji, który udowodniły jego szkice satyryczne, zmusza go do szukania odpowiedniego kształtu dla tej problematyki wśród załączkowych form powieściowych i dramatycznych, w powieści awanturkowej i podróży, fragmentach (notatkach), komedii pomyłek, schematycznych i zarazem pojemnych, które pozwalają „nawlekać” (rosyjskie „nanizywanie”) bądź zestawiać różne epizody. Przydatność tych fabuł dla satyry oceniło w latach dwudziestych wielu pisarzy. Wykorzystywano je najczęściej dla celów pamfletu politycznego, alegorycznie traktującego o walce kapitalizmu z socjalizmem (m. in. *Upadek republiki ITL Ławrieniewa*) lub dla egzotyki (m. in. wczesny Katajew). Te popularne tendencje już na bieżąco doczekały się wielu parodii, w tym również pióra Bułhakowa (*Purpurowa wyspa*).

Bułhakow — odmiennie — dążył do powieści satyrycznej w tradycji Sałtykowa-Szczedriny 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. Szybko jednak rezygnuje z tego. *Fatalne jaja* i *Satanianę* odczytuje Gorki jako próbę odnalezienia właściwej formuły dla tej cechy aktualności, którą określa mianem „fantastyki bytu” dodając równocześnie, że nowele Bułhakowa posunęły w tym sensie naprzód współczesną satyrę. Ma to być „fantastyczny realizm”, jednoczący tragiczne odczucie rzeczywistości ze zmysłem komicznej obserwacji.

Tu rozpoczynają się eksperymenty pisarza nad różnymi sposobami ujęcia materiału satyrycznego w fantastyczną formę, co tłumaczy częściowo dużą różnorodność form gatunkowych przy stabilnej problematyce i niewielkim objętościowo dorobku. Nie jest dziwne, że nazwami gatunkowymi w odniesieniu do Bułhakowa można operować jedynie w przybliżeniu, gdyż jest to cecha epoki, ciekawsze natomiast wydaje się, że w przeciwieństwie do innych pisarzy-satyryków (Zoszczenko, Szware) nie tworzył w żadnej określonej małej odmianie gatunkowej.

Na drodze eksperymentu ulegają deformacji wszelkie rozruszniki fantastycznej fabuły. Obnażenie ich funkcji, zniesienie do czysto służebnej roli daje efekty parodystyczne (parodia jako „obnażony chwyt”). Funkcją bohatera (Korotkow, Cziczikow, Jourdain, Iwan Groźny) staje się głównie łączenie wydarzeń. Podobnie sparodiowane zostają liczne motywy wędrowne rodem z zapowieści awanturycznej i komedii pomyłek (komiczne „nierozpoznanie”, „przemienienie”, drobna intryga), obnaża się 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 — *Łaźnia* i *Pluskwa*) odkrył właśnie Bułhakow. Fantastyka autora *Wojny światów* wydaje mu się bowiem bardziej produktywna dla problematyki zagrożenia niż przykładowo optymistyczna fantastyka Verne’a na której łącznie z przygodowością Stevensona najchętniej się wówczas opierało.

Łatwo dostrzeżemy, że w *Mistrzu i Małgorzacie* interwencja diabelska z powodzeniem zastępuje maszynę czasu w jej funkcji tworzenia fantastycznej fikcji i w funkcji satyrycznej — probierza ludzkich wad, przy czym zetknięcie ludzi z diabłami czyni satyrę Bułhakowa bardziej konkretną i równocześnie bardziej zabawną. „Diabelska” fantastyka pojawia się u Bułhakowa już wcześniej, na przykład w *Satanianie*, gdzie jednak służy odmiennym celom. Jest to fantastyka paraboliczna, za pomocą modelowania przestrzeni („prostranstwiennyj sdwig”) i „przeistoczeń” działających postaci ilustrująca fantastykę (tu: przytłaczającą bohatera) porewolucyjnego bytu, o której mówił Gorki. Narodzinom tej koncepcji patronuje u Bułhakowa od początku Mefistofeles, jednak nie z dramatu Goethego, a raczej z opery Gounoda. „Dziwięki Fausta” kojarzy Bułhakow z kosmiczną katastrofą (*Adam i Ewa*) lub z chaosem rewolucyjnej rzeczywistości (*Biała Guardia*, gdzie dodatkowo

spersonifikowany Mefistofeles pojawia się Turbinowi w malignie). Są to więc raczej odgłosy romantycznej interpretacji paktu z diabłem w duchu kosmicznej walki dobra i zła.

Dopiero powieść *Mistrz i Małgorzata*, w której zbiegają się obie zasadnicze linie problemowe twórczości Bulhakowa — problem twórcy i społeczna satyra odbija po raz pierwszy pierwowzór Goethego. W fantastyce Goethego dostrzega Bulhakow i aprobuje żartobliwy charakter ludowej groteski, który mieli mu za złe symboliści (np. Balmont) twierdząc, że potraktowanie Mefista i Fausta jako pary dobrych przyjaciół splyca „fatalne” znaczenie przymierza człowieka z duchem zła.

Fantastyczna fabuła części satyrycznej jest swobodną parafrazą porządku pierwszej części *Fausta*: paktu z diabłem, przygód obu bohaterów wśród ludzi, nocy Walpurgii (bal u szatana) i międzygwiazdnej podróży Fausta z Mefistofelesem (koniec powieści). Z przyczyny nasycenia tej części głównie satyrycznymi scenkami, zniesienia 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. Parodystyczne w tym znaczeniu są tytułowe postaci — nosiciele innych cech psychicznych niż postaci pierwowzoru, cztery diabły w miejsce jednego Mefista, pakt, który zawiera tu Małgorzata itp. Źródłem parodyjności jest zauważalne rozdzielenie funkcji Fausta i Mefistofelesa. Faust ma uwznioślać kolizję Mistrza, przemienić małego człowieka w twórcę, Mefistofeles natomiast w swych czterech wariantach rozwija komiczne cechy pierwowzoru i służy satyrze.

Mówimy jednak o parodyjności *Mistrza i Małgorzaty* również ze względu na wielość wzorców, szczególnie stylistycznych. Na parodii stylów różnych epok literackich i różnych stylów indywidualnych opiera Bulhakow narrację. Z parodyjnością wiąże się także kompozycja *Mistrza i Małgorzaty*, którą przez łączenie różnorodnych całości, redukowanie roli bohatera, typ narratora naigrywającego się ze swych zadań ukierunkowuje autor polemicznie wobec tradycyjnej powieści. Tu zasługuje na uwagę konstrukcja *Mistrza i Małgorzaty* jako powieści we fragmentach, która warunkuje sens ideowy utworu (paralela Mistrz-Jezua). Nie nazwanym wprawdzie wbrew zwyczajowi autora wzorcem była dlań prawdopodobnie ostatnia powieść Hoffmanna *Kota Mruczysława poglądy na życie*, nie tylko w sensie czysto technicznego zestawienia dwóch różnych historii, ale i wykorzystania możliwości tej odmiany gatunkowej. Biografia muzyka Kreislera i pamiętnik kota Mruczysława ujawniają ten sam typ zależności co część „moskiewska” i powieść o Piłacie — problematykę twórcy i władzy, twórcy i społeczeństwa. Podobnie jak u Hoffmanna w powieści Bulhakowa fragmenty przechodzą w kompozycję „luster”, uwydatniając przepaść między światem idei (bohatera) i światem filistra. I tak jak



u Hoffmanna forma „fragmentów” okazuje się dla Bułhakowa bardzo dogodna dla połączenia filozoficznej ironii z satyrą.

Powyższe przykłady, rzecz jasna, nie wyczerpujące parodyjności *Mistrza i Malgorzaty*, ujawniającą tę stronę parodystycznego przejścia cech wzorca, którą nazwalibyśmy „twórczą”, aprobującą.

Na zakończenie zwróćmy uwagę na parodię krytyczną, wymierzoną przeciw współczesnym, która wskazuje m. in. miejsce Bułhakowa na tle epoki.

Chociaż nie był tradycjonalistą w twórczości, w sporze o kształt nowej kultury Bułhakow opowiedziałby się zapewne (jego wypowiedzi na ten temat nie są szerzej znane) za zachowaniem tradycji. Przynajmniej kilka momentów parodystycznych w jego twórczości świadczy o tym, że obca mu była rewolucyjna gwałtowność ulicy, zarówno jak gromkie hasła programowe charakterystyczne dla epoki. Wyraziło się to m. in. w dość złośliwych akcentach wobec futuryzmu i osoby Majakowskiego. Ostatniego bohater *Notatek na mankietach* wyobraża sobie jako staromodnego profesora w okularach, mając zapewne na względzie rolę trybuna, którą wziął na siebie poeta. Do autora *Obloku w spodniach* adresuje również Bułhakow w *Białej Gwardii* parodystyczny wiersz z obrazoburczym motywem. Akcenty te odbijają realny stan rzeczy, obaj pisarze występowali bowiem z różnych pozycji estetycznych, czemu dał wyraz Majakowski w ostrych wypowiedziach o *Dniach Turbinów* i *Mieszkaniu Zojki*.

Toteż na pozór zdumiewającą zbieżność rezultatów *Purpurowej wyspy* i *Łaźni* (III akt) tłumaczy najlepiej parodia tego samego wzorca — umownego pseudorewolucyjnego teatru. Sztukę Bułhakowa współcześnie uważano za pamflet antyrewolucyjny, podczas gdy autor mierzył w istocie w bezprzedmiotowość licznych w latach dwudziestych alegorycznych sztuk o zwycięstwie rewolucji. *Purpurowa wyspa*, w podtytule *Napisane przez p. Jules Verne'a* nie pozostawia dzisiaj wątpliwości co do tego, że jest parodią ukazywania rewolucji w konwencji literatury przygodowej. Parodię na epigonów własnej sztuki musiał widocznie dojrzeć w *Purpurowej wyspie* Meyerhold, początkowo krytykujący dramat, a następnie zdecydowany go wystawić.

„Umiarkowana” pozycja Bułhakowa przejawiała się również w tym, że za najwybitniejszy ze współczesnych uważał teatr Stanisławskiego; wolno się domyślać, że z powodu rozmiłowania w grze aktorskiej. Skądinąd jednak teatr ten stał się osnową satyry w *Powieści teatralnej*. Posiada ona silny autobiograficzny podtekst, dramat Maksudowa *Czarny śnieg* to odpowiednik *Dni Turbinów*, a historia jego wystawienia w Teatrze Artystycznym do złudzenia przypomina perypetie „Moliera” w MChAC-ie. Metoda Stanisławskiego, sparodiowana tu w swym głównym założeniu, czyli koncepcji psychologicznej gry aktorskiej oświetla zarazem intencje autora wystawionej sztuki, które w tym wypadku są intencjami Bułhakowa. Cała polemika *Powieści teatralnej* sprowadza się najogólniej mówiąc do pojmowania zadań współczesnego

teatru. Jeżeli ma wzbudzać zainteresowanie, teatr powinien nawiązywać do problematyki współczesnej (dramat *Czarny śnieg*), gdy tymczasem Teatr Artystyczny jest tradycyjny, programowo bazuje na repertuarze klasycznym, czego widowym symbolem jest popiersie Ostrowskiego. Parodia ujawnia ponadto drugą tradycję — Czechowa, w „ulirycznionej” interpretacji, którą rozpropagował MCHAT. Jej dotyczy m. in. rozciąganie w próbach epizodów *Czarnego śniegu* zawierających materiał „liryczny”, np. miłosne wyznania i wyrzucanie „za scenę” wszystkich rażących dobry smak scen w rodzaju samobójstwa. Maksudow, a zatem i Bułhakow nie ma zaufania do rozdziału na to, co jest i co nie jest przedmiotem sztuki i nie uznaje sztuki przez duże „S” opartej na takim podziale. Koncepcja teatru jako sanktuarium 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 wydarzeniami akcji i wielu postaciach, w trakcie prób kolejno skreślanych bądź redukowanych. Dyrektor chce stworzyć kameralne przedstawienie, podczas gdy sztuka Maksudowa przeczy tzw. nastrojowości, bowiem tragiczny los bohatera-samobójcy wypełniają liczne epizody komiczne (np. słynne oświadczyń). Jako taka wymaga gry nie psychologicznie pogłębionej, lecz raczej przerysowanej. Maksudow najbardziej wszak podziwia w aktorach Teatru Artystycznego i — co ciekawe — również w grze samego Iwana Wasiljewicza (Stanisławski) to, co nazywamy aktorstwem charakterystycznym.

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

Parodyjność u Michała Bułhakowa zasługuje na podkreślenie m. in. jako jeden z przejawów parodyjnego nurtu wczesnej literatury radzieckiej. Spośród innych pisarzy-parodystów wyróżnia jednak Bułhakowa wyższy stopień estetycznej świadomości, co przejawiało się również w tym, że jego parodia zorientowana jest głównie na literaturę klasyczną, gdy współcześnie dotyczyła przeważnie aktualnych mód i polemik. Zapewnia jej to stosunkowo dużą czytelność, dzięki której może być uznana za istotny element stylu pisarza.

ЮСТЫНА КАРАСЬ

#### ПАРОДИЙНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

#### Резюме

В ввводной части статьи автор объясняет значение определения „пародийность” как одного из преобладающих качеств стиля писателя. Затем указывается на связь этой проблемы с вопросами ироники, жанровых форм и фантастики. Статья напоминает тоже некоторые

образцы булгаковской пародии, м.пр. эволюцию мотива Фауста, а также жанровое сходство между *Мастером и Маргаритой* и *Котом Мурром* Э. Т. А. Гофманна. Наконец говорится об „отрицательной” пародии, свидетельствующей о критическом отношении писателя к модным тенденциям современной ему литературы (футуристы) и театра (эпигоны конструктивизма, Станиславский).

## THE PARODY IN THE WORKS OF MIKHAIL BULHAKOV

by

JUSTYNA KARAS

### Summary

In the introduction to her article the author explained the understanding of the notion of “parodic character” as the features of the style of the writer. Next the author shows the connection between that problem and the problem of irony, forms of literary works and the fantastic. The article mentions also some of the patterns of parody in Bulhakov this is about the evolution of the motive of Faust and also on the identity of literary kinds in “The Master and Margaret” and “The Educated Cat” by E. T. A. Hoffmann. At the end of her paper the author discusses “negative” parody which proved among other things the writer’s criticism of fashionable tendencies in contemporary literature (futurists) and in theatre (epigonuses of constructivism, Stanislawski).