

Tatiana Stepnowska

TOTALITARNE SATANALIA
W *MISTRZU I MAŁGORZACIE* MICHAŁA BUŁHAKOWA
(UWAGI WSTĘPNE)

W dziejach rosyjskiej literatury epoki porewolucyjnej *Mistrz i Małgorzata* Bułhakowa¹ zajmuje miejsce szczególne. Jest to uwarunkowane nie tylko walorami artystycznymi powieści, ale również jej aktualną zawartością treściową, jej antytotitaryzmem.

Artykuł stanowi próbę interpretacji utworu Bułhakowa z tego punktu widzenia z uwzględnieniem jedynie pewnych aspektów danej problematyki, gdyż dogłębna analiza zagadnienia przekracza granice niniejszego opracowania.

Żyjąc w nieustannym zmaganiu z obawą o własne istnienie, oszczędzone, być może, dzięki kapryswi tyrana, odkupione, jak przypuszczają niektórzy², samobójczą śmiercią innych, pisarz stwarza w *Mistrzu i Małgorzacie* świat, gdzie obnaża bezlitosną mitologizację współczesności i realizuje swoje

¹ Od chwili ukazania się powieści w 1966 r. (początkowo w wersji skróconej w „Moskwie” 1966, nr 11; 1967, nr 1, pełne wydanie ukazało się w 1968 r. w wydawnictwie „Posiew” we Frankfurcie nad Menem) napisano o niej wiele interesujących i kontrowersyjnych prac. Wyczerpujący wykaz literatury przedmiotu opublikował A. Drawicz, *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*, Kraków 1990, s. 368–369. Z najnowszych publikacji na szczególną uwagę zasługują: M. Czudakowa, *Żywieopisanije Michaila Bułgakowa*, Moskwa 1988 (jest to pierwsze naukowe opracowanie biografii pisarza): M. A. Bułgakow-dramaturg i chudożestwiennaja kultura jego wriemieni. *Sbornik statiej*, Moskwa 1988. Wiele cennych informacji o dziele Bułhakowa zawierają również przypisy do najnowszego polskiego wydania *Mistrza i Małgorzaty*, które opracował wraz z tekstem G. Przebinda. Z tego wydania powieści pochodzą wszystkie cytaty w artykule z oznaczeniem strony: M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Wrocław–Łódź 1990.

² M. Czudakowa uważa, że samobójstwo W. Majakowskiego spowodowało złagodzenie szykan politycznych wobec niektórych rosyjskich twórców. Dwa dni po pogrzebie poety Stalin zadzwonił do Bułhakowa w odpowiedzi na jego list wysłany dziesięć dni wcześniej i zgodził się na wystawienie w Teatrze Artystycznym *Zmowy świętoszków*. Osobiście Bułhakow był przekonany, że otrzymane przez J. Zamiatina pozwolenie na emigrację ma bezpośredni związek ze śmiercią Majakowskiego. Zob. Czudakowa, *op. cit.*, s. 378–382.

marzenia o wolności, sprawiedliwości i miłosierdziu. Nie łudząc się nadzieją na szybkie przemiany ustrojowe i polityczne w kraju, z wiekiem coraz bardziej tracąc wiarę w jakiegokolwiek polepszenie swojego losu, Bułhakow wypełnia brak racjonalizmu i humanitaryzmu w otaczającej go rzeczywistości logiką metafizyki. Wyraża się to w fascynacji magią tajemnych znaków, liczb, różnego rodzaju kryptogramów i inicjałów. Według Bułhakowa przyszłość Rosji została z góry określona poprzez napiętnowanie jej stolicy przez Szatana³.

Struktura powieści jest wyraźnie podporządkowana idei diabelskiego karnawału-satanaliów, których uczestnikami stają się szerokie rzesze mieszkańców stolicy. Jak zauważa Andrzej Drawicz, „Diabeł jest zatem nie tylko konstruktorem, ale i najważniejszym elementem konstrukcji powieści, rodzajem zwornika, zapewniającego jedność wielopłaszczyznowego, Bułhakowskiego świata”⁴. Czas pobytu diabłów w Moskwie wyznacza ramy czasowe powieści (od środy poprzedzającej Wielkanoc do soboty)⁵.

Pojawienie się siły nieczystej w utworze zwiastują diabelskie atrybuty – piekielny żar moskiewskiego popołudnia i nieznosny upał jerozolimskiego poranka, dotkliwie odczuwane przez Michała Aleksandrowicza Berlioza i Poncjusza Piłata. Cierpienia fizyczne tych bohaterów są swoistą zapowiedzią czekającej ich w przyszłości wieczystej męki za bluźnierstwa i grzechy.

³ M. Bułhakow, badając topografię Moskwy, doszedł do wniosku, że jej plan przypomina odcisk czarowego kopyta. Jeden z wariantów *Mistrza i Małgorzaty* został zatytułowany *Podkova cudzoziemca*. Pisarz traktował tę nazwę jako synonim stolicy. Odwrotnością słowa „Moskwa” dla Bułhakowa jest „Jerozolima” (ros. *Jerszalaim*), gdzie pierwsza litera nazwy rosyjskiego miasta i ostatnia litera żydowskiego – to magiczne „M”. Pojawia się ono wśród imion Bułhakowskich bohaterów: Mistrz, Małgorzata, Mateusz, Muła, Messalina. Mistrz mieszka na ulicy Miasnickiej. Zob. A. Korolow, *Moskwa i Jerszalaim. Fantasticzeskaja realnost' w romanie M. Bułgakowa „Mastier i Margarita”*, [w:] *W mirie fantastiki. Sbornik statiej i oczerkow o fantastikie*, Moskwa 1989, s. 96. Idąc śladem rozważań Bułhakowa, można dostrzec w samej nazwie rosyjskiej stolicy czartowskie mokradła, gdyż słowo „Moskwa” pochodzi od staroruskiego *mosky* – wilgoć. Zob. o tym P. Czernych, *Istoriczeskaja grammatika ruskogo jazyka*, Moskwa 1962, s. 351.

⁴ A. Drawicz, *Wstęp*, [w:] Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, s. XXXIX.

⁵ Współczesne wydarzenia w Moskwie rozpoczynają się w środę poprzedzającą Wielkanoc, zaś wątek starożytny – w przedświąteczny czwartek, a kończą się równocześnie w sobotni wieczór. W radzieckiej rzeczywistości nieobecne były wszelkie atrybuty związane z przygotowaniem do obchodów Wielkanocy, gdyż po rewolucji święta kościelne straciły status świąt państwowych, a prowadzona przez partię polityka zdecydowanie zwalczała praktyki religijne. O tym, że wydarzenia w Moskwie dzieją się tuż przed Wielkanocą, świadczy jedynie wzmianka w epilogu powieści, iż rocznica pobytu Wolanda i jego świły w stolicy przypada na wiosenną świąteczną pełnię księżyca (s. 514). W Kościele prawosławnym Wielkanoc przypada w pierwszą niedzielę po pierwszej wiosennej pełni księżyca. Zob. na ten temat np. *Rukowodstwo k paschalii dla upotrieblenija w duchownych ucziliszczach*, Moskwa 1853; *Woskriesnaja szkola. Pascha dwunadiesiątje prazdniki*, b.m.r. Być może, Moskwa dlatego staje się miejscem balu Szatana, że zaniechano tu czczenia rocznicy męczeństwa Chrystusa, tj. rocznicy klęski sił Zła.

Berlioz i Piłat jakby przeczuwają swój los. Doznania Piłata są dotkliwsze i bardziej przejrzyste niż Berlioza, tak jak i jego wina wobec Boga. Poza tym ateistyczny światopogląd Berlioza w znacznie większym stopniu ogranicza jego możliwości interpretacji swoich doznań niż idealistyczna ontologia Piłata. Po wydaniu wyroku na Jezusę Ha-Nocri dolegliwości prokuratora nasilają się (zamiana różanych krzewów w płonący gąszcz), a jego mroczne przeczucia osiągają swe apogeum w rozmowie z arcykapłanem Kajfaszem, w czasie której Rzymianin wygłasza przepowiednię o tragicznych losach Jerozolimy. Proroctwa Piłata nie dotyczą jednak tylko jej przyszłości, gdyż dla Bułhakowa Moskwa jest współczesnym wariantem przeklętego miasta. Z tego punktu widzenia aktualnie brzmi zwłaszcza wypowiedź Piłata w dalszej części powieści:

– Nie ma bardziej beznadziejnego miejsca na ziemi. Nie mówię już o przyrodzie – jestem chory za każdym razem, ilekroć muszę tu przyjechać – to jeszcze pół biedy! [...] Ale te święta! [...] Magowie, czarodzieje, wróżbici, te stada wiernych! [...] Fanatycy, fanatycy! [...] Ileż był wart ten jeden mesjasz, którego nagle zaczęli się spodziewać w tym roku! Człowiek jest przygotowany na to, że w każdej chwili może stać się świadkiem odrażającego przelewu krwi [...] Nieustannie trzeba przesuwać wojska, czytać donosy i skargi, a połowa z nich to donosy i skargi na mnie! (s. 402).

Wśród wielu zawartych tu politycznych podtekstów, ujawniających mechanizmy funkcjonowania totalitarnego państwa (donosicielstwo, korupcja, przekupstwo, fanatyzm, wymuszanie posłuszeństwa przy pomocy wojska), najważniejszy wydaje się związek Piłata z osobą Stalina. Są oni absolutnymi władcami w swoich czasoprzestrzeniach. Piłat w Judei, podobnie jak Stalin w Rosji, jest cudzoziemcem. Podkreślenie przez Bułhakowa rzymskości Piłata godzi w jakimś sensie w próżność Stalina, który z czasem coraz bardziej starał się zatrzeć swój gruziński rodowód⁶.

Piłat i Stalin są strażnikami wielkomocarstwowej państwowości i ich metody rządzenia wykazują wiele wspólnych cech. Biograf Bułhakowa Marietta Czudakowa pozostawia bez odpowiedzi pytanie, czy pisarz do końca rozumiał, w jakim stopniu Stalin jest odpowiedzialny za represje i procesy polityczne tego okresu. Czudakowa uważa, że wielokrotna obecność Stalina na spektaklach *Dni Turbinów* „nie mogła nie schlebiać autorowi”⁷, co, być może, w jakimś stopniu usprawiedliwia napisanie w 1939 r. sztuki *Batum* o młodości Stalina. Zdaniem Drawicza, postać Stalina ani nie fascynowała Bułhakowa, tak jak Borysa Pasternaka, ani nie budziła w nim nienawiści, tak jak u Osipa Mandelsztama. Badacz sądzi, że „Bułhakow,

⁶ Jak podkreślają biografowie Stalina, ma to związek z jego poglądami na sprawy narodowościowe. Por. R. C. Tucker, *Stalin as Revolutionary 1879–1929. A Study in History and Personality*, New York–London 1973; M. Mieln, *Stalin*, przeł. D. H. Tomaszewska, Warszawa 1990.

⁷ Czudakowa, *op. cit.*, s. 492. Przekład tu i dalej własny.

wolno mniemać, mieścił się gdzieś pośrodku; nie ma podstaw do przypisywania mu zamiarów demaskatorskich”⁸.

Wydaje się jednak, że obraz Poncjusza Piłata w *Mistrzu i Małgorzacie* zawiera dosyć czytelną ocenę osoby Stalina. Dla Bułhakowa Piłat to tchórz. Zdając sobie sprawę z niewinności Jezui, podziwiając w duchu jego niezwykle umiejętności i bezgraniczną wielkoduszność, prokurator skazuje go na śmierć pod groźbą utraty łask cesarza. Piłat boi się donosu Kajfasza do Rzymu i przedkłada własną karierą nad życie Ha-Nocri. Przymuszczenie rzecz się miała z podziwem Stalina dla twórczości Bułhakowa.

Piłat działa podstępnie i jest hipokrytą. Oficjalnie za śmierć Jezui są przecież odpowiedzialni Żydzi, tak jak wina za śmierć Judasza zostaje przypisana chrześcijanom. Zgładzenie Judy z Kiriatu jest wręcz niezgodne z poleceniem Piłata, ale dowódca tajnej służby Afraniusz zbyt dobrze znał swojego pana, aby nie odczytać jego prawdziwych intencji. Starając się pomniejszyć swoją odpowiedzialność za ukrzyżowanie Jezui, Piłat udaje przed Mateuszem Lewitą szlachetnego myśliciela, proponuje mu współpracę, chępiąc się tym, że to na jego polecenie zabito przekupnego zdrajcę.

Wszystko to przemawia za tym, że Bułhakow właściwie oceniał Stalina, mimo iż wiele znanych obecnie faktów historycznych, dotyczących tej postaci, pozostało poza jego świadomością. Dlaczego jednak pisarz obdarzył Piłata zdolnością do cierpienia i tak wnikliwie zobrazował jego świat wewnętrzny?

Wydaje się, że jest to swojego rodzaju literacka zemsta. Za despotyzm i nieograniczoną władzę nad milionami ludzkich istnień pisarz karze tyrana samotnością i tysiącletnimi wyrzutami sumienia. Wolnym od wiekuistej pokuty czyni Piłata Mistrz – ofiara totalitarnych rządów. Między innymi w tym wyraża się swoisty optymizm Bułhakowa. Jego Mistrz i Małgorzata nie zważając na cierpienia, prześladowania, kontakt z nieczystą siłą, pozostają ludźmi, są zdolni do przebaczenia i współczucia. Być może jest to najistotniejszy element Bułhakowskiego przesłania dla przyszłych pokoleń, jego moralny testament i jego osobisty tryumf, gdyż ani przeciwności losu, ani reżimowe represje, ani ciężka choroba nie pozbawiły pisarza jego człowieczeństwa. „Michale Afanasjewiczu, Pan żył godnie i umrze godnie” – powiedział parę dni przed śmiercią do Bułhakowa Aleksander Fadiejew, kiedy to autor *Mistrza i Małgorzaty* rozmawiał z nim o swoim nieuchronnym odejściu.

Zestawienie Moskwy ze starożytną Jerozolimą w dniu ukrzyżowania Chrystusa pogłębia sens i znaczenie opisywanej współczesności, nadaje wypadkom wymiar ponadczasowy i pozwala doszukiwać się w przeszłości przyszłości, ujawniać niewygodne dla rządzących elit prawdy o otaczającym

⁸ Drawicz, *Mistrz...*, s. 267.

⁹ Czudakowa, *op. cit.*, s. 481.

świecie dzięki historycznym analogiom. Sprzyja temu również wprowadzenie do powieści wątków fantastycznych, symbolizujących Dobro i Zło, tj. postaci Boga i Diabła. Relacje zachodzące między nimi ujawniają Bułhakowską hierarchię wartości i jego koncepcję problemu wolności. Dla pisarza „wolny jest ten, kto czyni dobro”¹⁰. Dlatego wolny jest Bóg – uniwersalne Dobro wszechświata i służący mu człowiek, nawet jeśli czyni to bezwiednie, nie należy do jego wyznawców, pod warunkiem, że postępuje w życiu zgodnie z naczelną zasadą chrześcijańskiej etyki – jest miłosierny. Dla Jezui potencjalnie każdy może być dobry i wolny, ale nie każdy uświadamia sobie sposób realizacji tych możliwości. Z tego właśnie powodu Ha-Nocri nazywa dobrymi ludźmi i centuriona Marka zwanego Szczurzą Śmiercią, i jego oprawców. Pragnąc o tym przekonać Piłata, Mesjasz prosi o pozwolenie na rozmowę z Markiem.

Mimo swoich ogromnych możliwości Diabeł w *Mistrzu i Małgorzacie* nie jest ani wolny, ani wszechwładny, nie jest też dającym wolność. To Małgorzata ułaskawia Friedę, Mistrz – Poncjusza Piłata, a Bóg – Małgorzatę i Mistrza, tylko bowiem dobry może ofiarować wolność.

Obraz Diabła komponowany jest w powieści z różnorodnych elementów fantastycznych, pochodzących zarówno z chrześcijańskiego piśmiennictwa (Biblia, Ewangelia, apokryfy), jak i tradycji ludowej oraz literackiej. Tu najczęściej wskazywane są związki Bułhakowa z twórczością Johanna Wolfganga Goethego, Tomasza Manna, Aleksandra Puszkina, Mikołaja Gogola, Fiodora Dostojewskiego¹¹. W interpretacji Drawicza w utworach Bułhakowa występują dwa zasadnicze aspekty pojęcia „diabeł” – *diabolus maior* i *diabolus minor*¹², tj. uniwersalne Zło i jego rozmaite wcielenia, ujawniające poszczególne cechy diabelskiego oblicza.

W *Mistrzu i Małgorzacie* Diabeł występuje pod obydwoma tymi postaciami. Jedno z wcieleń *diabolus minor* prezentuje Woland ze swoją świtą. Postać Wolanda jest wariantem Lucyfera – zbuntowanego anioła, który wprowadził „drugą wolę do wszechświata, wolę przeciwną Bogu”¹³. Zgodnie z etymologią swojego imienia (fr. volant < voler – latać) Woland „to stare określenie Diabła. U schyłku starożytności często mówiono o duchach latających, o demonach, które żyją pod ziemią, choć oczywiście ingerują

¹⁰ Drawicz, *Mistrz...*, s. 304.

¹¹ Piszą o tym w przytoczonych pracach M. Czudakowa i A. Drawicz. Por. też artykuły w zbiorze *M. A. Bułgakow-dramaturg...* autorów: O. Kuszłina, J. Smirnow, *Niekotoryje woprosy poetiki romana „Mastier i Margarita”*, s. 285–303; B. Wachtin, *Bułgakow i Gogol (materiały k tiemnie)*, s. 334–342; L. Fiałkowa, *Moskwa w proizwiedienijach M. Bułgakowa i A. Bielogo*, s. 358–368; M. Pietrowskij, *Michaił Bułgakow i Władimir Majakowskij*, s. 369–391.

¹² Drawicz, *Mistrz...*, s. 12 i 296.

¹³ J. McDowell, D. Stewart, *Demony. Okultyzm. Czary*, przeł. R. Jankowski, Lublin 1992, s. 56.

w jej sprawy. W starej polszczyźnie używało się terminu »latawiec«. To jest »Ten, Który Lata« (młodzi ludzie powiedzieliby dziś: odlotowy)¹⁴. Istotnym dopełnieniem obrazu Wolanda jest władca śmierci Abbadona, który w Apokalipsie św. Jana występuje jako Abaddon (9 : 11) – anioł przepaści. Dzięki Abbadonie Bułhakow ujawnia jedną z istotnych cech natury Diabła – jego całkowitą obojętność na cierpienia człowieka, brak jakiegokolwiek emocjonalnego zaangażowania wobec niego. W powieści Diabeł bawi się, zwodzi, dręczy czy też pomaga bohaterom, nigdy jednak nie czyni tego kierowany uczuciami. Dlatego też na pytanie Małgorzaty, po czyjej stronie w czasie wojny staje Abbadona, Woland przewrotnie odpowiada: „Abbadona jest wyjątkowo obiektywny i jednakowo współczuje obydwom walczącym stronom. Dzięki temu obie strony osiągają zawsze jednakowe wyniki” (s. 342).

Bułhakowowskie diabły mimo humorystycznej otoczki i ludzkich postaci zachowują swoje klasyczne demoniczne cechy. Potrafią przybierać różne kształty, „gdyż bierze czart na siebie ciało z powietrza, z grubych waporów ziemskich”¹⁵ i nawet „samego Chrystusa bierze postać, gdyż się wielom świętym w osobie Jego prezentował, chcąc oszukać”¹⁶. Cechę tę szczególnie podkreśla finał powieści, gdzie diabły odslaniają swoje prawdziwe oblicza. Korowiow–Fagot, wcześniej przypominający często Rozwota, który sprawia, że „ludzie nigdy w zgodzie nie bywali, jeno zawždy w kłopotcie”¹⁷, czy też Orkiusa, namawiającego do krzywoprzysięstwa lub Strojana, podlegającego ludzi do pychy i zbytku, jest pokutującym za bluźnierstwa rycerzem. Szpetny Azazello to wcielenie biblijnego pustynnego mordercy Azazela z Księgi Kapłańskiej (16 : 8–10), zaś kot Behemot to demon-paź¹⁸. Jedyne czarownica Hella nie zmienia swojego wyglądu, ale odmłodzenie Małgorzaty pod wpływem czarodziejskiej maści¹⁹ nasuwa przypuszczenie, że Hella również nas zwodzi.

¹⁴ J. Prokopiuk, K. Sierżęga, *Po trzykroć romantyczny „MISTRZ”, „Czary”* 1991, nr 6, s. 12.

¹⁵ *Bies czyli odkrycie spraw diabelskich w krótkim wykładzie*, wybór J. Płóciennik, Łódź 1992, s. 14.

¹⁶ *Ibidem*, s. 15.

¹⁷ *Ibidem*, s. 35. Imiona diabłów w artykule zostały zaczerpnięte z tego źródła.

¹⁸ Motyw demona-pazia, jak również rycerza na koniu pochodzą przypuszczalnie z zakończenia *Strasznej zemsty* Gogola. Zob. M. Czudakowa, *Bułgakow i Gogol, „Russkaja Riecz”* 1979, nr 3, s. 58.

Kot Behemot należy do tradycyjnych zwierząt czartowskich. Drawicz porównuje go do wizerunków na rosyjskich drzeworytach ludowych – łubkach – gdzie w postaci kota karykaturalnie przedstawiono cara Piotra I, który burzył stare obyczaje. Patrz: Drawicz, *Wstęp...*, s. XL. Behemot przypomina też cudownego kota z poematu *Rustan i Ludmiła* Puszkina. Zgodnie z demonologią tego diabła można byłoby określić jako Śmieszka i Odmieńca, który wcielał się w postaci zwierząt i ptaków (scena przemiany Behemota we wróbla).

¹⁹ „Maść czarownic”, którą naciera się Małgorzata, nie jest jedynie wymysłem Bułhakowa. Jej dokładny opis został odnaleziony w pewnym szesnastowiecznym traktacie misteriozoficznym. Właściwości tego preparatu zbadał profesor Peuckert, wykładowca na uniwersytecie

Zgodnie z zasadami demonologii, przedstawionymi przez Josha McDowella i Dona Stewarta w pracy *Demony. Okultyzm. Czary*, „Szatan, wielki zwodziciel, próbuje czasami ogłupić ludzi w myśleniu, że jest on większy niż w rzeczywistości. Jedną z błędnych koncepcji dotyczących szatana ukazuje go podobnego do Boga. Nic nie mogłoby być dalsze od prawdy!”²⁰. Bułhakowski Diabeł wywiera analogiczne wrażenie. Zarówno Iwan, Mistrz, Małgorzata, jak też inni bohaterowie powieści są przytłoczeni jego mocą i przekonani o jego nieograniczonych możliwościach. Gdyby nie rozmowa Wolanda z Mateuszem Lewitą, można byłoby traktować Szatana jako równego Bogu. Dla zrozumienia zależności między Bogiem i Diabłem, Dobrem i Złem u Bułhakowa niezwykle ważny jest motyw ukrzyżowania. „Musimy zdawać sobie sprawę z tego, że szatan nie jest wszechmocny. Został pokonany przez śmierć Chrystusa na krzyżu. Moc zniewalającego nas grzechu jest złamana”²¹. To właśnie dzięki ukrzyżowaniu Ha-Nocri jest w stanie zapanować nad Wolandem i choć go jedynie prosi o spokój dla Mistrza, to jest to jednoznaczne z rozkazem. Możliwość wykorzystania Szatana do boskich celów potwierdza Księga Sędziów (Judicum), gdzie czytamy: „I posłał Bóg ducha złego między Abimelecha i między męża Sychemskie, a złamali wiarę mężowie Sychem Abimelechowi” (9 : 23).

Czy w związku z tym można rozpatrywać pobyt Wolanda i jego świty w Moskwie jako karę boską za szatańskie przewinienia? Pozornie przemawiałyby za tym metamorfoza Diabła w finale utworu, ale zgodnie z koncepcją Bułhakowa Moskwa jest diabelskim siedliskiem, w którym Szatan sam postanowił urządzić swoje doroczne święto. Dla Diabła nie tyle pobyt w Moskwie jest karą, czy raczej przegraną, co uwolnienie z jego mocy Mistrza i Małgorzaty. Porzucając stolicę, stają się oni poza zasięgiem działania Wolanda i jego świty, diabelskiej rzeczywistości i służących Diabłu nikczemnych ludzi.

Mistrz, Małgorzata i Mateusz Lewita popełniają grzechy śmiertelne. Małgorzata zaprzedała duszę Diabłu, aby pomóc temu, kogo kocha. Tak samo czyni Mateusz, planując zabójstwo Jeszui. Mistrz gubi swoją duszę, tracąc wiarę we własne twórcze możliwości i paląc powieść o Ha-Nocri. Wspólnym grzechem tych bohaterów jest rozpacz. Wynika ona z niezrozumienia sensu boskich wyroków (Mateusz Lewita) albo z działania

w Getyndze. Jest to mieszanina o silnym działaniu podniecającym, która wywołuje podobną reakcję jak meskalina stosowana przez pisarza surrealistę Henri Michauxa dla pobudzenia wyobraźni. Osoby wypróbujące działanie maści po 20 godzinach snu szczegółowo zrelacjonowały swoje halucynacje. Były one bardzo podobne (wrażenie pływania w powietrzu, orgie z piekielnymi istotami, ataki ze strony stworzeń o monstrualnym wyglądzie). Zob. F. de Poli, *Geniusze sztuki. Bosch*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1987, s. 30.

²⁰ McDowell, Stewart, *op. cit.*, s. 67.

²¹ *Ibidem*, s. 68.

diabolus minor – kreatora nowego totalitarnego układu społecznego w Rosji po 1917 r., który, wykorzystując ułomności ludzkiej natury, podsyca żądze władzy w najsprytniejszych i najbardziej okrutnych przedstawicielach swojego czasu.

Dusze Małgorzaty, Mistrza i Mateusza Lewity należą do Boga, gdyż na szalach jego sprawiedliwości ważą się nie tylko uczynki, ale i motywy postępowania. Ci zaś Bułhakowowscy bohaterowie „usty tylko, a nie sercem”²² weszli w układ z Diabłem. Kontakt z nim obnażył ich prawdziwą istotę, każdy bowiem kto doświadczył jego mocy lub wziął udział w satanaliach, został poddany jego demaskatorskiemu działaniu. Być może w tym wyraża się znaczenie motto powieści.

W *Mistrzu i Małgorzacie* symboliczne fantastyczne postacie (Diabeł, Bóg) kształtowane są inaczej niż realne. Dlatego też nie tylko Woland zachowuje swoją demoniczność, ale wbrew pozorom Ha-Nocri nic nie traci ze swej boskości²³. Jest to uwarunkowane zróżnicowaniem form psychologizmu²⁴ w wizerunkach bohaterów powieści. Abstrakcyjny wszytkowiedzący narrator²⁵ bez trudu relacjonując wewnętrzne stany psychiczne ludzi (bezpośredni psychologizm), ogranicza prezentację Diabła i Boga, używając jedynie zewnętrznego psychologizmu. Dlatego też świat przeżyć i uczuć Jeszui, Wolanda, Korowio-wa, Azazella, Helli, Behemota i innych pozostaje w sferze domysłów odbiorcy tekstu. Dzięki temu Diabeł i Bóg stają się nieprzeniknioną tajemnicą istnienia.

W *Mistrzu i Małgorzacie* sens satanaliów wydaje się być odwrotnością karnawału w ujęciu Michała Bachtina²⁶, w odróżnieniu bowiem od tego rodzaju ludycznej zabawy uczestnicy satanaliów (poza Wolandem i jego świtą) nie przywdziewają masek i nie odgrywają fałszywych ról, a ukazują swoje prawdziwe oblicze i zajmują przynależne im w istocie miejsce. Karnawał to afirmacja życia. Jeśli tu „człowiek jak gdyby odradzał się do nowych i czysto ludzkich stosunków [...] Człowiek powracał do samego siebie i czuł, że jest człowiekiem wśród ludzi”²⁷, ciesząc się z życia, śmiejąc

²² *Bies...*, s. 55.

²³ Wielu badaczy szczególnie podkreśla w postaciach Diabła i Boga ich podobieństwo do człowieka. Por. m. in. Drawicz, *Mistrz...*, s. 301; Prokopiuk, Sierżęga, *op. cit.*, s. 13.

²⁴ Omówienie form psychologizmu w literaturze fantastycznej zob. w moim artykule: *Formy psychologizmu w russkiej naucznoej fantastikie (na primierie powiestiej „Małysz” i „Piknik na oboczinie” A. i B. Strugackich)*, [w:] *Problemy psychologizmu w literaturach wschodnio-słowińskich*, red. W. Wilczyński, Zielona Góra 1991, s. 229–235. Terminów „psychologizm pośredni” i „psychologizm zewnętrzny” używam w znaczeniu zdefiniowanym przez A. Jesina, *Psichologizm russkoj klassiczeskoj literatury*, Moskwa 1988, s. 13.

²⁵ O abstrakcyjnym wszytkowiedzącym narratorsze patrz: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980, s. 125.

²⁶ Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 142–145.

²⁷ *Ibidem*, s. 149.

ze świata i z siebie, to satanalia stały się dla wielu postaci *Mistrza i Małgorzaty* przeżyciem przerażającym i tragicznym (Berlioz, Bosy, Warionucha, Rimski, Meigel, Lichodiejew, Annuszka, Bengalski i inni świadkowie poczynań Diabła), a ich udział w tym święcie był przeważnie przymusowy (wyłączając Małgorzatę i Nataszę).

Przebieg satanaliów jest zgodny z diabelskim ceremoniałem, który stanowi odwrotność chrześcijańskiej liturgii i kanonów Pisma Świętego²⁸. Semantyka satanaliów została oparta na odwróconych znaczeniach Wielkanocy, co oznacza, że zamiast schematu życie–śmierć–zmartwychwstanie pojawia się schemat śmierć–życie–śmierć²⁹. Można to prześledzić na przykładzie balu Wolanda – kulminacyjnego punktu satanaliów. Na przyjęcie goście przybywają z grobów, ożywają i pod koniec zabawy rozpadają się w proch. Ożywa też i ponownie umiera głowa Berlioza, przeobrażona w kielich–czaszkę. Przypomina to scenę z Ewangelii św. Marka (6 : 28), gdzie na uczcie Heroda wnoszą na tacy głowę Jana Chrzciciela. Pita przez Małgorzatę krew donosiela zamienia się w wino, tworząc odwrócenie chrześcijańskiego obrzędu eucharystii, podczas którego hostia przeistacza się w ciało, a wino w krew Chrystusa. W odróżnieniu od mszy, gdzie przybyłym na ucztę Baranka udziela się błogosławieństwa i uzdrawia ich dusze, bal Szatana jest orgiastyczną zabawą dla przeklętych grzeszników (Gajus Kaligula, Messalina, Maluta Skuratow, Nastasja Fiodorowna Minkina), uświęcającą zło.

Wchodząc do sali balowej, Małgorzata słyszy w wykonaniu jazzbandu popularny w tym czasie w Moskwie przebój *Alleluja*. To chwalcę Boga chrześcijańskie zawołanie, szczególnie często powtarzane w pieśniach wielkanocnych, głoszących zmartwychwstanie Chrystusa, przekształca się w satanaliach w bluźniercze przywitanie Diabła. Krzyż noszony przez prawosławnych kapłanów zostaje zastąpiony wizerunkiem czarnego pudła (symbol siły nieczystej), który zawieszają Małgorzacie na szyi Korowiów.

Pogoń Iwana Bezdornego za Wolandem jest również diabelską parafrazą drogi krzyżowej Jezui³⁰, jest szlakiem klęski rosyjskiego Kościoła, gdyż poeta mija po drodze wiele nieczynnych lub zburzonych po rewolucji świątyń.

Satanalia zawierają szereg elementów satyrycznego teatru ludowego³¹ (jasełka, szopka, jarmarczne spektakle), które szczególnie ujawniają się w scenach poczynań świąty Wolanda i w obrazowaniu postaci *diabolus*

²⁸ Odwrócenie chrześcijańskiej liturgii, będące podstawą tradycyjnego satanizmu, nadal jest powszechnie stosowane w Kościele Szatana. Założył go w 1966 r. Anton Szandor La Vey, autor *Biblii szatana*. Patrz McDowell, Stewart, *op. cit.*, s. 70–74.

²⁹ Kuszlińska, Smirnow, *op. cit.*, s. 289.

³⁰ Szczegóły dotyczące topografii Moskwy zob. Korolow, *op. cit.*, s. 87–88.

³¹ O wpływie teatru ludowego na twórczość Bułhakowa zob. np. R. Dżuliani, *Żanry ruskogo narodnogo tieatra i roman M. Bułgakowa „Mastier i Margarita”*, [w:] M. A. Bułgakow-dramaturg..., s. 312–333.

minor. Sposób bycia, nasycenie języka wulgaryzmami, wygląd zewnętrzny diabłów przypominają odpustowe marionetki i błazeńskie wizerunki cyrkowych klaunów.

Podobieństwo do ludowego teatru jest cechą wspólną satanaliów i karnawału. Łączy je również to, że burzą zaistniały porządek świata, hierarchiczne stosunki społeczne, przyjęte normy i kanony. W utworze Bułhakowa satanalia mają ostry wydźwięk satyryczny, ujawniają nicość moralnej odnowy radzieckiego społeczeństwa, megalomanię ortodoksyjnych twórców nowego ładu, którzy sądzili, że przy pomocy terroru, politycznego i światopoglądowego monolitu możliwe jest stworzenie demokratycznego państwa i bardziej doskonałego człowieka.

W kontekście teraźniejszości i przeszłości gorzka refleksja pisarza o szatańskim świecie, w którym przyszło mu żyć, uzyskuje znamiona uniwersum, gdyż Bułhakowski *diabolus maior* jest nieodłączną częścią historii ludzkości. W *Mistrzu i Małgorzacie* dzieje się tak nie tylko ze względu na opowieść o Jeszui Ha-Nocri i Poncjuszu Piłacie. Biegąc za Diabłem moskiewskimi zaułkami, Iwan mija po drodze miejsca upamiętniające szatańskie poczynania w przeszłości. Bezdomny przechodzi obok cerkwi Wielkiego Wniebowstąpienia, gdzie odbyła się ceremonia zaślubin Puszkina zakłócona czartowskimi złymi przepowiedniami (gasnąca świeca ślubna, upuszczona obrączka). Dalej droga Iwana prowadzi obok domu, w którym zmarł zadęczony długotrwałym postem Gogol i gdzie spłonęły rękopisy drugiej części *Martwych dusz*, aż do największej moskiewskiej cerkwi Chrystusa Zbawiciela na Diabelskim Uroczysku, zburzonej w grudniu 1931 r.³²

Obok satanaliów w powieści Bułhakowa wyrasta obrzęd egzorcyzmów – obrony przed złymi mocami. Rozpoczyna się on w momencie zrozumienia przez Iwana, kim jest cudzoziemiec spotykany na Patriarszych Prudach. We wspomnianym już wcześniej opracowaniu McDowella i Stewarda odnajdujemy cztery główne zasady postępowania z nieczystą siłą, które są nieodzowne dla obrony człowieka przed jej zgubnym wpływem: 1) uświadomienie sobie istnienia szatana, 2) poznanie jego pragnień (uwielbienie i posłuszeństwo ze strony ludzi), 3) zrozumienie jego metod działania (zwodzenie, fałszowanie), 4) postrzeganie szatańskich ograniczeń³³. Taktyka obrony Iwana przed diabłem w jakimś sensie przypomina autentyczne praktyki egzorcystyczne, jest ich swoistą humorystyczną parafrazą, obnażającą bezbronność poety. W odróżnieniu na przykład od Chomy Bruta z opowiadania *Wij* Gogola, Bezdomny chce nie tyle własnego ocalenia (przecież to on sam tropi

³² O porewolucyjnych losach cerkwi Chrystusa Zbawiciela zob. A. Iwanow, *Podziemia diabelskiego uroczyska*, tłum. Z. Roessler, „Kraj Rad” 1990, nr 17, s. 22–23 i 31.

³³ McDowell, Stewart, *op. cit.*, s. 65–69.

Wolanda) co wybawienia z jego mocy innych. Iwan bezwiednie przeobraża się z bluźniercy w męczennika, chociaż to jego oraz Berlioza herezje, oparte na teorii „historyzacji mitu” Artura Drewsa udowadniającego, że Jezus nie istniał, pełnią w *Mistrzu i Małgorzacie* funkcję swoistego magicznego zaklęcia przywołującego Szatana, podobnie jak przekleństwa rzucane Bogu w czasie kaźni Jezui przez Mateusza Lewitę.

Duchowej metamorfozie Iwana, którą przypieczętowuje symboliczna kąpiel w rzece Moskwie, tj. egzorcystyczny chrzest, towarzyszy zmiana sposobu postrzegania przez niego świata oraz zmiana wyglądu zewnętrznego Bezdomnego. Dlatego też myjącą się kobietę, która myli poetę ze swoim kochankiem, Iwan nazywa w myślach rozpustnicą, a oświetlenie łazienki określa jako piekielne. Po wyjściu z wody Iwan przebiera się w podartą koszulę i kalesony, tj. swojego rodzaju odmianę stroju pokutnego, dopelnioną ikoną i świecą, aby ratować stolicę przed złymi mocami.

W pierwszym wariantcie *Mistrza i Małgorzaty* szczególnie ostro zarysował się w obrazie Iwana biblijny motyw o nawróceniu jawnogrzezniczcy. N. Kuziakina w artykule *Michał Bułhakow i Diemian Biedny*³⁴, analizując literackie powiązania i polemiki tych twórców, wykazuje, że prototypem Iwana Bezdomnego był słynący ze szczególnie wulgarnego i napastliwego ateizmu poeta Diemian Biedny. W roku 1925 zamieścił on w czasopiśmie „Bezbożnik” swój wariant Ewangelii, w której Chrystus jest przedstawiony jako nierób, tchórz i alkoholik. Bułhakow w pierwszym wariantcie dialogu Berlioza z Iwanem zamieszcza opis jednej z antyreligijnych karykatur opublikowanych w „Bezbożniku”. Iwan rysuje ją na piasku, słuchając wywodów Berlioza.

Egzorcystyczna misja Bezdomnego w Massolicie kończy się całkowitym fiaskiem. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż miejsce to jest diabelskim siedliskiem. „Jednym słowem – piekło” (s. 84) – mówi narrator o restauracji w domu literatów. Trwająca tu zabawa wydaje się być wstępem do szatańskiego balu. Orkiestra gra melodię bluźnierczego *Alleluja*, leją się trunki, a na stołach królują wyszukane potrawy. Wszyscy są skupieni na uciechach życia doczesnego i nic nie wskazuje na to, że mamy tu do czynienia z rosyjską elitą intelektualną. Zamiana w *Mistrzu i Małgorzacie* Domu Hercena, gdzie faktycznie w latach dwudziestych mieściła się na Twerskim Bulwarze siedziba moskiewskich twórców pióra, na Dom Gribojedowa, autora komedii *Mądremu biada*, zawiera w podtekście Bułhakowską ocenę porewolucyjnej polityki kulturalnej. Tytuł *Mądremu biada* stanowi nadzwyczaj trafne motto działalności oficjalnych organizacji literackich

³⁴ N. Kuziakina, *Michail Bułgakow i Diemian Biedny*, [w:] *M. A. Bułgakow-dramaturg...*, s. 405.

w byłym ZSRR, szczególnie powstałego w 1934 r. Związku Pisarzy, który wiernie służąc stalinowskiemu reżimowi, skutecznie niszczył i tępił wielu myślących i utalentowanych twórców, również Bułhakowa³⁵.

W *Mistrzu i Małgorzacie* naprawdę skutecznym sposobem obrony przed Złem jest miłosierdzie i absolutne Dobro. Idealne wcielenie tych cnót to Jezua Ha-Nocri, gdyż „jest postacią reprezentującą jedyną skuteczną w walce ze Złem zasadę. Zasadę bezbronności. To bardzo ceniona postawa w tradycji grecko-prawosławnej i rosyjskiej. Totalna bezbronność bynajmniej nie polega na niesprzeciwianiu się Złu”³⁶. Ani Iwan, ani Mistrz tego nie zrozumieli. Ich ludzki punkt widzenia pozbawiony jest wszechogarniającej dziejowej perspektywy myślenia Ha-Nocri. Iwan pragnął aresztowania Wolanda i przekonywał sam siebie w szpitalu psychiatrycznym, że stał się ofiarą kuglarskich sztuczek. Mistrz tchórzliwie spalił swoje rękopisy w obawie przed represjami. Wolał schizofrenię niż polityczne prześladowania. Żadnemu z nich nie starczyło sił, aby zachować niezłomną wiarę w potęgę Dobra i wierność sobie.

Świadom wielkości Dobra jest Diabeł, który powiada do Mistrza: „pańska powieść jeszcze sprawi panu niejedną niespodziankę” (s. 387), oraz pociesza Małgorzatę: „Wszystko będzie, jak być powinno, tak już jest urządzony świat” (s. 500). Być może w tym zawarty jest tragizm Diabła i stąd płynić jego nieokiełznana potrzeba zatracenia się w nikczemności, aby zagłuszyć poczucie ostatecznej klęski. Postawa Ha-Nocri wobec niegodziwości tego świata kompromituje sens totalitarnej filozofii, głoszącej, że cel uświęca środki.

Mimo swej niedoskonałości Mistrz i Iwan tworzą wraz z Ha-Nocri ciąg światła w mroku historii, są bowiem poszukiwaczami prawdy. Iwan powinien dokończyć w realnym świecie opowieść o Jeszui, pisząc nie przekłamanne wiersze, a autentyczną opowieść o jego losach. Dlatego Iwan staje się historykiem, obrońcą prawdy i nie jest ważne, czy będzie w stanie za swojego życia przekroczyć magiczne kręgi totalitarnej cenzury, czy przekaze ją jedynie uczniowi, bo nie o walkę tu chodzi, ale o przywilej wiedzy.

³⁵ M. Czudakowa szczegółowo relacjonuje wielokrotne szykany ze strony oficjalnych władz wobec Bułhakowa. W październiku 1928 r. pisarz złożył podanie o wystąpienie ze Związku Pisarzy, ubiegał się też kilka razy o zgodę na emigrację. Zob. Czudakowa, *op. cit.*, s. 323.

³⁶ Prokopiuk, Sierżęga, *op. cit.*, s. 13.

Татьяна Степновска

ТОТАЛИТАРНЫЕ САТАНАЛИИ В *МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ*
МИХАИЛА БУЛГАКОВА (ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

В статье рассматриваются некоторые особенности нравственно-философской проблематики романа Булгакова, ее гуманизм и антитоталитаризм. Для выявления данных свойств вводится понятие сатаналия – антипод карнавала в интерпретации М. Бахтина. Это позволяет раскрыть „отдельные” вопросы соотношения Добра и Зла, Бога и Дьявола в произведении, выявить стержневые этические принципы, а также обнаружить способы их воплощения в образах литературных героев.

В работе предпринимается попытка определить отношение писателя к после-революционной действительности, к Сталину и сталинизму.

Совместно с сатаналиями анализируется обряд защиты перед нечистой силой в контексте писательского понимания Добра. С этой точки зрения главным признается право человека познавать правду и необходимость милосердия, как способа обретения внутренней чистоты и гармонии.