

ALEKSANDRA SZRAMEK
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Jagielloński

DRAMMA PER MUSICA POCZĄTKU XX WIEKU – MUZYCZNOŚĆ POWIEŚCI *MISTRZ I MAŁGORZATA* MICHAIŁA BUŁHAKOWA W NAWIĄZANIU DO FILOZOFII NOWEJ MUZYKI THEODORA ADORNO

Problem przenikania się muzyki i literatury w wieku minionym i obecnym stał się przedmiotem badań teoretyków, wśród których znajdują się zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy koncepcji „intertekstualności” i „interdyscyplinarności”. Dla Rolanda Barthes’a „Przestrzeń tekstu (czytelnego) jest całkowicie porównywalna z muzyczną partyturą (klasyczną)”¹. Paul Ricoeur uważa, że „tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury”². Metaforycznych paraleli między „sztuką układania dźwięków” a „sztuką słów” znajdziemy wiele. Jednocześnie mnogość ta podpowiada istnienie wartości trzecich, do których może się odnieść sztuka w ogólności. Do prawd, które nie zależą od miejsca i czasu, z pewnością nawiązują słowo i dźwięk w powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. Pisany niemal przez całe życie tekst stanowi feerię przemyśleń i aluzji do historii – tej minionej oraz obecnej, a także do moralności człowieka, która nieraz wynika z momentu historycznego.

Muzyki w powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa jest wiele. Posługując się tezą Jeana-Louisa Cupersa, że każde „słowo jest muzyką”³ można stwierdzić, iż cały utwór stanowi kompozycję dźwięków. Za pomocą terminologii muzycznej do przestrzeni artystycznej wprowadzane są kolejne postaci. Często charakteryzuje je określony ton głosu, który umiejętnie dobierany jest ze skali tonalnej, i nierzadko znajduje on swoje paralelne odniesienie do skali wartości

¹ Cyt. za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 67.

² Ibid., s. 68.

³ Ibid., s. 49.

moralnych reprezentowanych przez poszczególnych bohaterów. Swego rodzaju kompozycję prawdy i fikcji stanowią imiona osób i nazwy miejsc, a polifonia głosów i epizodów buduje semantykę utworu. Pojawiające się w tekście środki artystyczne zapożyczone z dziedziny muzyki, tytuły dzieł oraz tematyka w nich poruszana, stwarzają odpowiedni nastrój powieści, a także wzbogacają ją w kontekst historyczno-kulturowy. Podobną funkcję pełnią nazwiska, które bezpośrednio nawiązują do świata muzyki, by metaforycznie odnieść się do treści znacznie głębszych.

Temat muzyki „słyszeć” już w początkowej scenie powieści. W przestrzeni dwudziestowiecznej Moskwy na Patriarszych Prudach spotykamy wówczas pierwszego bohatera – Michała Aleksandrowicza Berlioza. Znamy Bułhakowa widzą w postaci Berlioza odcienie wielu aktywnych działaczy lat dwudziestych i trzydziestych, wśród nich najczęściej wymienia się osoby takie jak Leonid Auerbach (1903–1939), Michaił Kolcow (1898–1940), Fiodor Raskolnikow (1892–1939), Anatolij Łunaczarski (1875–1933)⁴. Zgoła odmienna jest „muzyczna” interpretacja nazwiska bohatera. „Berlioza pan zna?”, pyta Iwan w szpitalu, na co doktor pytaniem odpowiada „Tego... kompozytora?”⁵. Wspomnianym kompozytorem jest Louis Hector Berlioz (1803–1869), francuski przedstawiciel romantycznego nurtu w muzyce, chórzysta w Théâtre des Nouveautés. Jego postać przytaczana jest w linii rozważań nad utworem Bułhakowa z powodu bezpośredniego pojawienia się w tekście nazwiska kompozytora, a także z powodu zauważalnej korespondencji innowacyjnej struktury i treści dzieł francuskiego artysty z twórczością rosyjskiego pisarza. Hektora Berlioza uważa się za ojca gatunku symfonii romantycznej, w której spajają się z sobą teatralny gest, plastyczne przedstawienie, dramatyczność i patos. „Berlioz nie wahał się rozszerzać zespołu orkiestrowego i chórów do granic możliwości przestrzennych i ekonomicznych”, stwierdza Bogusław Schaeffer⁶. W nowej orkiestracji różnorodne instrumenty umożliwiają odtworzenie odmiennych pierwowzorów, ukrytych głównie w poezji. Bezpośrednie przejęcie tematu z literatury i jego rozwinięcie w postaci tytułu, nazw poszczególnych części lub opisu całości utworu stanowią

⁴ Патрз: И. Белобровцева, С. Кульяс, *Роман М. Булгакова „Мастер и Маргарита”*. *Комментарий*, Москва 2007, s. 149. Potwierdzenie słuszności powyższych porównań odnajdujemy w cechach charakteru bohatera, a także w treści głoszonych przez niego poglądów. Redaktor miesięcznika i dyrektor literackiej organizacji Massolit jest zagorzałym zwolennikiem nowej ideologii, przyjmuje ateistyczny pogląd na świat i w duchu tego poglądu nakazuje Iwanowi tworzyć poemat. Poruszana przez Berlioza kwestia istnienia Chrystusa nawiązuje także do toczącej się w latach dwudziestych XX wieku reformy w Cerkwi. Zmiana ustroju państwa spowodowała, że stary porządek został całkowicie wyparty przez „nowy ład”. Ideologia zawładnęła wszystkimi dziedzinami życia, łącznie z osobistą sferą religii. Renowacjonizm i ruch Żywej Cerkwi stanowią przejaw próby zmierzenia się władzy duchowej z narastającymi zmianami, dyktowanymi przez władzę świecką. Dysputa, którą toczy Berlioz na Patriarszych Prudach z poetą i cudzoziemcem, ma swoje odniesienie do dyskusji prowadzonej w ubiegłym stuleciu w Kościele prawosławnym. W obu z nich, zarówno w fikcyjnej, jak i realnej, rozgrywanej się w przełomowym dla Rosji czasie wybrzmiewają różnorodne zdania zwolenników bądź przeciwników reform, a także tych, którzy uznani są za heretyków.

⁵ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 93. Wszystkie pozostałe cytaty podaję za tym wydaniem. Strony podaję w tekście w nawiasie.

⁶ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 298.

wyznacznik proponowanej przez Berlioza muzyki programowej, przeciwstawnej „wolnej od czasu i miejsca”⁷ muzyce absolutnej. Równie wolna i wyzwalająca dla bohaterów oraz autora okaże się powieść Bułhakowa.

Na początku XX wieku Theodor Adorno stwierdza, iż „wartość muzyki nigdy nie zostaje obojętna na wartość tekstu”⁸. Nowatorstwem, które przypisuje się Berliozowi, jest właśnie program literacki stanowiący jeden z głównych wątków kompozycji muzycznej. Podobnie jak synkretyczne jest dzieło Bułhakowa, również wielopłaszczyznowe są utwory Berlioza. Z powieścią *Mistrz i Małgorzata* komunikuje się *Symfonia fantastyczna* (*Symphonie fantastique*, 1830), zbudowana z pięciu części (co zaprzecza tradycyjnej czteroczęściowej strukturze): *Marzenia – Namietności, Bal, Wśród pól, Marsz na miejsce stracenia* oraz *Sabat czarownic*. Tematem wiodącym utworu jest historia cierpiącego artysty, a w tle słychać *idée fixe* – powtarzającą się melodię, która nieustannie przypomina bohaterowi o ukochanej kobiecie – źródle zarówno jego uniesień, jak i klęsk. *Idée fixe* warunkuje rytmikę dzieła. W programie literackim pełni natomiast funkcję „myśli natrętnej” – obsesji bohatera, która wkrótce staje się głównym tematem, kolejną *idée fixe*, dzięki której utwór jest dziełem subiektywnym. Melodia powtarzająca się jak mantra koresponduje z manią artysty, która przeradza się w irracjonalność – bohater przekonany o dokonaniu przez siebie zabójstwie kobiety zostaje skazany na śmierć, a w marszu na szafot towarzyszą mu nieziemskie istoty, czarownice i zjawy. Pieśń *Dies Irae* współbrzmi wówczas z *Rondem*, wysoka melodia łączy się z dzikimi okrzykami, a szlachetność przechodzi w trywialność i groteskę.

Określony powyższymi epitetami nastrój *Symfonii fantastycznej* bliski jest nastrojowi świata przedstawionego w *Mistrzu i Małgorzacie*. Wspólny dla obu utworów jest motyw balu i kaźni, również fantasmagoryczne są niektóre ich postaci, a tytułowy Mistrz z powieści Bułhakowa posiada cechy świadomego i doznającego miłości twórcy. *Idée fixe* stanowi natomiast powtarzający się motyw dzieła otwartego, przenikająca różne wymiary tekstu historia Piłata z Pontu; od czasów Jeruzalaim powtarza się także historia wad i słabości człowieka, o których traktuje powieść.

Potępienie Fausta (*La Damnation de Faust*, 1846) – kantata Berlioza przerebiona z czasem na operę koncertową, jest kolejnym utworem, którego tematyka powraca do średniowiecznej postaci alchemika Johanna Geорга Fausta (1480–1540) i przypomina o wielu jego artystycznych interpretacjach. Kantata Berlioza porusza temat legendarnego doktora i włącza się tym samym w obręb dzieł sztuki zbudowanych na motywie faustowskim. Do dramatu *Faust* (*Faust*, 1772–1832) Johanna Wolfganga von Goethe bezpośrednio sięga Bułhakow, do niego odwołuje się także Berlioz i współczesny mu Charles Gounod (1818–1893), twórca opery o tym samym tytule (*Faust*, 1859). Gounod jest jednym z kompozytorów, do których Bułhakow powraca częstokroć. *Fausta* autorstwa francuskiego artysty najczęściej grywają bohaterowie felietonów i opowiadań rosyjskiego pisarza⁹.

⁷ Ibid., s. 296.

⁸ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1958, s. 56.

⁹ Fortepian i widniejące na nim otwarte nuty *Fausta* wypełniają przestrzeń artystyczną utworu – wyznania *Do tajnego przyjaciela* (*Тайному другу*, 1929): „На пиани-

Kolejnym „bohaterem-kompozytorem” powieści *Mistrz i Małgorzata* jest doktor Strawiński. Kompozytor Igor Strawiński (1882–1971), do którego bezpośrednio odnosi się nazwisko bohatera, do dziś uznawany jest za twórcę przełomowego, nierzadko skandalicznego¹⁰. O zbieżnej manierze artystycznej kompozytora i pisarza traktują rozważania badaczek Iriny Bielobrowcewej i Swietłany Kulius. Według nich cechami wspólnymi są tutaj wspomniane nowatorstwo, różnorodność stylów, synteza farsy i błazeństwa z misterium i sakralnością¹¹. Kompozytor bliski był zarówno awangardy, jak i tradycji ludowej. W opinii Elliotta Antokoletza wpływ folkloru na „powojenną modernistyczną estetykę Strawińskiego znajduje swoje odzwierciedlenie w staraniach kompozytora o zachowanie klasycznych zasad obiektywizmu, równowagi i prostoty”¹². Theodor Adorno pisze natomiast o pragnieniu Strawińskiego „by zostać uświęconym klasykiem, a nie zwykłym modernistą”¹³. Motywy zaczerpnięte z obrzędów pogańskich lub z pieśni narodowych są zauważalne już we wczesnych kompozycjach, ale dopiero w tak zwanym okresie neoklasycznym staną się brzemienym środkiem artystycznym związanym z tworzeniem się stylów narodowych.

Równie znacząca jest zasada *ostinato*, która dominuje w utworach Strawińskiego, ponieważ warunkuje ona ich rytmikę i nadaje dziełom cechę powtarzalności. Antokoletz pisze, że „w statycznych fragmentach modalnych efekt ruchu uzyskany jest dzięki ciągłemu rozkładaniu się i reinterpretacji akcentu, metrum, rytmu i frazy”¹⁴. *Ostinato* zwiększa zatem pojemność semantyczną muzyki. Analogicznie przenikanie się gatunków literackich, mitów, archetypów i symboli, czasów i przestrzeni umożliwia różnorodną interpretację pisanej przez całe życie powieści Bułhakowa. Struktura utworu muzycznego koresponduje więc ze strukturą tekstu literackiego, a wspólne dla obu z nich są pewne cechy, to jest

но над раскрытыми клавишами стоял клавир «Фауста», он был раскрыт на той странице, где Валентин поет”. М. Булгаков, *Тайному другу* [w:] М. Булгаков, *Записки покойника. Автобиографическая проза*, сост. В. Лосев, Санкт-Петербург 2006, s. 352.

Znaczenie muzyki w twórczość narratora – pisarza odzwierciedla także fragment z *Powieści teatralnej*: „Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вот он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу – напевает. Пишу – напевает”. М. Булгаков, *Записки покойника. Театральный роман* [w:] М. Булгаков, *Записки покойника. Автобиографическая проза*, сост. В. Лосев, Санкт-Петербург, s. 420.

¹⁰ Oprócz wymienionych dwóch najbardziej znanych kompozytorów, do których nawiązuje utwór, należy także wspomnieć o mniej znaczących w tekście nazwiskach, takich jak Rimski i Vieuxtemps. Nikołaj Rimski-Korsakow (1844–1908) to wybitny przedstawiciel rosyjskiego romantyzmu w muzyce, członek ugrupowania „Potężna Gromadka” („Могучая кучка”) i autor utworów będących dziś symbolami narodowej kultury Rosji, między innymi suity i baletu *Szecherezada* (*Шехерезада*, 1888), opery *Bajka o carze Saltanie* (*Сказка о царе Салтане*, 1900). W tekście bohater o tym imieniu jest dyrektorem teatru Variétés i należy do kręgu osób, które zagadkowo znikają z miasta. Henri Vieuxtemps (1820–1881) pracował jako solista na dworze cara Mikołaja I w Petersburgu. W powieści bohater o tym imieniu współtworzy orkiestrę Straussa.

¹¹ Patrz: И. Белобровцева, С. Кулюс, op. cit., s. 266.

¹² E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, przeł. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Kubiak, Inowrocław 2009, s. 340.

¹³ T. Adorno, op. cit., s. 184.

¹⁴ E. Antokoletz, op. cit., s. 138.

mozaikowość i wielopłaszczyznowość. Nie bez znaczenia pozostaje także ich tematyka. Pozostając w kręgu rozmyślań dotyczących postaci Strawińskiego, do podkreślenia paraleli między fikcyjnym bohaterem o tym nazwisku a realną postacią historyczną zachęca fakt, że miejscem pracy powieściowego lekarza jest klinika psychiatryczna, w której znajduje się Iwan. Zgodnie z postawioną diagnozą poeta choruje na schizofrenię. Problem schizofrenii pojawia się także w rozważaniach nad twórczością Strawińskiego. Adorno formułuje tezę, że twórczość ta ściśle wiąże się z psychologią. „Postawa muzyki Strawińskiego jest naśladowaniem nerwicy obsesyjnej, a bardziej jeszcze jej chorobliwego spotęgowania”¹⁵, stwierdza filozof. Dalej, w kontekście *Historii żołnierza (Histoire du Soldat, 1918)*, czytamy, że „sam negatywny obiektywizm utworu przypomina pewien rodzaj regresji psychicznej. Psychiatryczna teoria schizofrenii nazywa ten objaw depersonalizacją”¹⁶. Depersonalizacja polega na tym, że „organiczna jedność estetyczna ulega rozkojarzeniu”¹⁷. Główna linia melodii przekracza wówczas granice muzyki artystycznej i ukazuje się w ruchu ciał tancerzy. Adorno spostrzega, że oddzielenie osobowości od muzyki i jednocześnie łączenie jej z cielesnością mają patologiczną analogię w postaci odczuwania własnego ciała jako cudze¹⁸.

Fenomen depersonalizacji obecny w baletach Strawińskiego koresponduje z procesem odindywidualizowania, który zdarza się w lustrzanej i teatralnej przestrzeni powieści Bułhakowa. Przejawia się on w porannych perypetiach Stio-py Lichodiejewa, który niczym trzydziestoletni Józio z metaforycznej powieści *Ferdydurke* (1937) Witolda Gombrowicza, „nagi” i bezbronny zastaje w swoim pokoju nieznanego gościa. Depersonalizację widać w obecnych w zwierciadle sobowtórach oraz w wewnętrznych dialogach bohaterów¹⁹. Znamiona schizofrenii posiada tragiczny dylemat Piłata, jego poczucie winy, którego zewnętrznym przejawem jest silny ból głowy. Fatalny staje się także monolog Lewity, który prowadzi do równie mocnej dezintegracji osobowości. W dialogach bohaterów dominuje ambiwalencja prawdy i fikcji, niemożliwe staje się w nich bezwzględne wartościowanie świata – zdaniem Iwana świat zewnętrzny jest szalony, podczas gdy „inni” to jego uznają za obłąkanego. Podobnie Riuchin, przekonany o wartości swoich wierszy, podczas nocnej drogi do Moskwy konfrontuje swą twórczość z opiniującymi ją słowami Bezdomego. „Rozmyta” tożsamość bohaterów przypomina zatem o relatywizmie oraz o ciężarze, które wynikają z braku wiedzy o tym, co jest dobre, a co złe. Powieść Bułhakowa czyni jakby aluzję do kondycji człowieka, który nawet w najbardziej „uporządkowanym” i „programowym” świecie, wewnętrznie ciągle pozostaje zagubiony i samotny. Depersonalizacja zawiera w sobie informację o potrzebie samodzielności i chęci przeciwstawie-

¹⁵ T. Adorno, op. cit., s. 218.

¹⁶ Ibid., s. 225.

¹⁷ Ibid., s. 224.

¹⁸ Ibid., s. 225.

¹⁹ Przykładem dychotomii w wypowiedzi, która wyraźnie odzwierciedlałaby dychotomię „cho-rej” osobowości, jest wewnętrzny dialog Iwana, przebywającego już w szpitalu psychiatrycznym: „No-no-no! – nowy Iwan usłyszał nagle surowy głos dawnego Iwana, nie wiedział, czy był to głos wewnętrzny, czy też dobiegał z zewnątrz” (s. 157).

nia się narzuconemu porządkowi, czego rezultatem są wewnętrzne sprzeczności i moralne dylematy bohaterów. Fenomen, o którym mówi Adorno, ukazuje jednak niebezpieczeństwo wynikające z zaniku własnej woli i świadomości. Znamiona „wymarłej” i opustoszałej osobowości przejawiają się w motywie sugestii i masowej hipnozy, której pod wpływem muzyki poddają się pracownicy teatru. Rozdwojenie psychiki prowadzi wówczas do utraty zdolności racjonalizacji swoich czynów, a przeblysł „szaleństwa” zaciera czystą definicję dobra i zła. Bohaterowie tracą kontrolę nad światem, który ponownie staje się wielowymiarowy i polifoniczny. Muzycznym ekwiwalentem polifonii jest natomiast pojęcie kontrapunktu, a także, w przypadku twórczości Strawińskiego, dodekafonii, w której ów kontrapunkt jest pierwszoplanowy.

W dziele *Filozofia nowej muzyki (Philosophie der neuen Musik, 1949)* Adorno w sposób następujący definiuje technikę kompozytorską, którą wyróżnia brak określonej tonacji:

Dodekafonia wynika z głęboko dialektycznej zasady wariacji. Zasada ta głosiła, że w kompozycji ciągłe trwanie, ciągła analiza czegoś identycznego (wszelka praca motywiczna jest analizą, bo dzieli swój przedmiot na najdrobniejsze części) tworzy wciąż coś nowego. W wariacji teza muzyczna, „temat” w najściślejszym tego słowa znaczeniu, wykracza poza swe własne granice²⁰.

Filozof uważa, iż dodekafonia „nauczyła nas myśleć jednocześnie kilkoma niezależnymi głosami i organizować je w całość bez akordowych podpórek”²¹ i jest to stwierdzenie, które żywo koresponduje z późniejszą opinią Umberto Eco o tekście, którego intencja zaprasza do nieustannego dryfowania²². W utworze *Mistrz i Małgorzata* kontrapunkt i wynikający z niego dualizm negują istnienie jednego słusznego wariantu oraz podkreślają potrzebę odmienności przekonań oraz wolności człowieka. „Efekt wariacji” przejawia się w planie ideologicznym powieści (oznacza wówczas „pluralizm myślenia”), w sferze przekonań religijnych (swoboda wyznania, przeciwstawna dogmatom Cerkwi), oraz w aspekcie filozoficznym (w którego centrum znajduje się „osobliwy Bułhakowowski kosmos”, u którego podstaw tkwią opozycje „życie ziemskie – inny byt”, „śmierć – nieśmiertelność”)²³. Kontrapunkt odsłania grę dobra ze złem, światła z ciemnością, wolności z niewolą, miłosierdzia z nienawiścią. W powyższych antytezach jest ukazana prawda o polifonicznym charakterze życia, w którym aktualna jest straszna zasada, głosząca, że tak jak „Franciszek Liszt urodził się po to, by grać na fortepianie swoje zadziwiające rapsodie, tak chodia Sen-Cin-Po przyszedł na ten świat, żeby strzelać z karabinu maszynowego”²⁴.

²⁰ T. Adorno, op. cit., s. 146.

²¹ Ibid., s. 133.

²² Patrz: U. Eco, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003.

²³ Patrz: И. Белобровцева, С. Кулюс, op. cit., s. 78–79.

²⁴ M. Bułhakow, *Chińska historia* [w:] *Czarny mag. Rozdziały z powieści. Opowiadania*, przeł. K. Tur, Białystok 1992, s. 16–17.

Wraz z dychotomią struktura otwarta dzieła i tak zwana „totalność zjawiska”²⁵, a więc cechy wspólne dla muzyki i literatury, u Bułhakowa przejawiają się również w koncepcji „tekstu w tekście”, uznanej współcześnie za wyznacznik literatury postmodernistycznej. Autorstwo pojawiającej się w utworze historii Piłata z Pontu pozostaje niewyjaśnione. W małej suterenie pisze ją Mistrz, który umiera, zanim dzieło zostaje zakończone. Nocne rozmowy pisarza z Iwanem, którego nazywa swoim uczniem, oraz końcowa scena powieści sugerują zamysł Mistrza, by zmieniony i uzdrowiony już poeta dopisał ostatnie słowa tekstu. Problem autorstwa łączy się także z zagadnieniem twórczej roli słowa, o którym traktuje powieść. W scenach finałowych okazuje się, że wydarzenia wątku jerozolimskiego stanowią fikcję literacką, w której Piłatowi „przyszło zagrać niedobłą rolę” (s. 519). Zbudowany ze słów bohater pod ich wpływem zostanie przez autora uwolniony. Także fragmenty miasta, którego kontury wyraźnie kreślą się podczas snu w umyśle Iwana, w końcu powieści również nagle znikają. „Słowo mistrza przemienia się w grom, który niszczy skały i wywołuje wizje Jeruzalem”²⁶, stwierdzają badacze (I. Biełobrowcewa, S. Kulus). Utwór Bułhakowa przypomina, że słowo posiada w sobie archetypiczną i magiczną moc nazywania i stwarzania. Jednocześnie podkreśla on „faustowską” prawdę o roli artysty, który za pomocą słowa, a także dźwięku i barwy kreuje alternatywne rzeczywistości. *Mistrz i Małgorzata* jest zatem „metaliteraturą”, ponieważ traktuje o demiurgicznym charakterze dzieła literackiego. Przekształcane w powieści mity i archetypy, wśród których dominuje chrześcijańska historia Piłata z Pontu, uaktualniają prawdy zawarte w pierwszych opowieściach. Podobnie jak powtarzane są tematy w muzyce, utrwalane w literaturze motywy pochodzące z tekstów wcześniejszych sprawiają, że pisarstwo staje się „zjawiskiem totalnym” i ciągle aktualnym.

Z polifonią i dodekafonią wiążą się kolejne elementy struktury, wspólne dla kompozycji Strawińskiego i pisarstwa Bułhakowa. Są nimi gest i gestykulacja. W muzyce rosyjskiego kompozytora obie figury wynikają z ekspresjonizmu i związanego z nim „rozdarcia”, które „wypływa z irracjonalności organicznej. Jego wzorem jest gwałtowny gest i znieruchomienie ciała. Jego rytm naśladuje rytm czuwania i snu”²⁷. Adorno pisze, że „muzyka ekspresjonistyczna przejęła z muzyki tradycyjno-romantycznej zasadę ekspresyjności w sposób tak dosłowny, że nabrała cech sprawozdania”²⁸. Ekspresjonistyczne „opisanie” zjawisk może być formą ich oswojenia, bowiem przemiany społeczno-historyczne z początku XX wieku wpływały na kształt ówczesnej sztuki i często stawały się jej tematem, by w ten sposób ostrzec przed nimi lub im zapobiec. Zdaniem Adorna dzieła sztuki są zależne od realiów, dlatego stanowią „ukrytą rzeczywistość społeczną,

²⁵ „Totalność zjawiska” w muzyce Adorno tłumaczy jako „nawiązywanie składników muzycznych do czegoś poza nimi, przy ich jednoczesnym całkowitym mieszczeniu się w ramach utworu, jest odczuwane jako sens dzieła”. T. Adorno, op. cit., s. 173. W kontekście literatury „totalność” może się przejawiać w sensach naddanych, które sugerują elementy świata przedstawionego i które na wiele sposobów mogą być interpretowane.

²⁶ Patrz: I. Бєлєбровцєвє, С. Кулєус, op. cit., s. 99.

²⁷ T. Adorno, op. cit., s. 89.

²⁸ Ibid., s. 87.

cytowaną w swych objawach²⁹. Przeczucie nadchodzących zmian jednoczy Strawińskiego z Bułhakowem. Obu twórców łączy także potrzeba skomentowania zachodzących przemian oraz zareagowania na „grozę historii”³⁰ przez „wewnętrzne napięcie”³¹ w strukturze swoich utworów. Funkcję komentarza oraz oceny w pewnym stopniu pełni temat muzyki, który pojawia się w powieści *Mistrz i Małgorzata*. Nazwiska kompozytorów i konkretne nazwy utworów przywołują i uaktualniają dorobek kultury rosyjskiej i europejskiej, ale także za pomocą postaci i motywów muzycznych tekst wyraża nowe treści lub powtarza te, które już zostały w nich zawarte. Bohater o nazwisku Berlioz wnosi do utworu zagadnienia związane z twórczością francuskiego kompozytora, a także sugeruje obecny w nim motyw faustowski. Nazwisko Strawińskiego zapowiada elementy „dzikości” i pierwotności. Oba imiona akcentują poruszony w powieści problem artysty, który jest zależny od silnej władzy, a także jego twórczości, nigdy nie pozostającej wyłącznie sztuką abstrakcyjną, lecz uwarunkowanej sytuacją historyczną.

Dzieła Bułhakowa i Strawińskiego łączy wspomniany element „wstrząsu”, który również wynika z przemian historycznych i ideologicznych. Według Adorna, pojęcie wstrząsu wyróżnia miniony XX wiek, a także jest elementem konstytuującym tak zwaną nową muzykę, która „jakby gestykułuje, jest jak człowiek ogarnięty dzikim strachem”³². U Strawińskiego „wstrząs” na poziomie struktury kompozycji jest spowodowany zetknięciem się folkloru ze sztuką abstrakcyjną. Powrót do kultury totemicznej jest wymownym chwytem, który ukazuje, że „w tej dziwacznej funkcjonalistycznej magii naśladowanie dzikich ma chronić przed groźącym zdziczeniem”³³. Przedstawiona na scenie „dzikość” z jednej strony jest odrzuceniem szaleństwa, z drugiej natomiast, umożliwia konfrontację pierwotnej siły żywiołu z bardziej okrutną gwałtownością nowej cywilizacji³⁴. Ze względu na swoją formę i tematykę muzyka rosyjskiego kompozytora sugestywnie komentuje więc czas przełomu.

Pełną aluzji i satyry relacją końca starego ładu jest twórczość Bułhakowa. Akcja utworu *Biała Gwardia* (*Белая Гвардия*, 1923–1924) rozgrywa się w przełomowym dla Kijowa momencie historycznym. Zniszczeniu ulega wówczas znamieny Dom, a wraz z nim kończy się spokojny i dobry dla jego mieszkańców czas. W opowiadaniach № 13. – *Дом Элиты Рабкоммуна* (1922) i *Ханский огонь* (1924) niszczycielski ogień powoduje zagładę mieszkania oraz pałacu, które symbolizują tradycję i stary porządek. Podobną funkcję pełnią woda i ogień w powieści *Mistrz i Małgorzata*. Żywioły natury wyraźnie wpływają na strukturę świata przedstawionego oraz na semantykę tekstu. Ogień i woda sprawiają,

²⁹ Ibid., s. 177.

³⁰ Ibid., s. 178.

³¹ Ibid.

³² Ibid., s. 204.

³³ Ibid., s. 196.

³⁴ W kontekście zagadnienia „dzikości” i jej „kolonizacji”, dzięki której „dzikość” może być unikniona, niezwykle wymowne okazują się wydarzenia związane z premierą *Święta wiosny* 29 maja 1913 roku w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Rozgrywający się wówczas skandal ukazał ludzkie paradoksy, które nierzadko sztuka właśnie odsłania – teatralny atawizm spowodował bardziej okrutną dzikość po drugiej stronie sceny.

że kształty stają się dynamiczne i plastyczne. Podobnie jak sprzeczne „żywioty” pierwotnego rytmu i muzyki wysokiej, powodują one „wstrząs” w budowie i znaczeniu dzieła literackiego. Nierzadko „dźwięk” natury jest paralelny względem tonu, w jakim wypowiadają się bohaterowie: ulewę na Nagiej Górze poprzedzają głośne przekleństwa Mateusza Lewity, a w „zastygłym” słońcu na wzniesieniu bohaterowie milczą. W wątku moskiewskim dynamika drobnych i komplementarnych względem siebie wydarzeń uruchamia się wskutek wypowiedzianych zdań i czynionych gestów: na okrzyk Nikanora Iwanowicza natychmiast reagują pozostali pacjenci kliniki, w rytm melodii zza ściany na biurku Kuźmina wróbel tańczył fokstrota:

Wzbił się w górę, zawisł w powietrzu, po czym z rozpędu, dziobem niczym ze stali, uderzył w szkło fotografii przedstawiającej grono absolwentów uniwersyteckich z roku 1894, rozbił to szkło na drobne kawałki i wyfrunął przez okno (s. 291).

Wykonane przez Korowiowa i Behemota „dla żartu” (s. 514) gwizdy powodują wstrząs i zagładę fragmentu miasta. Jedną z największych przemian dotknie natomiast Iwana, ponieważ „wstrząsy, które przeżyje, każą mu się wmyślić w sens istnienia; poszukać własnej tożsamości, odrzucić pseudonim”³⁵. Szept, śmiech, krzyk lub gwizd, mają zarówno moc kreacyjną jak i niszczycielską. W sekwencji fantasmagorycznych wydarzeń nimi spowodowanych dominuje pozorny przypadek podobny do przypadkowości, która ciąży na kompozycji muzycznej i jest „daniną, jaką muzyka składa serii”³⁶. Szczegóły, z których zbudowana jest fabuła, podobnie jak pojedyncze nuty, okazują się jednak istotne w perspektywie całego tekstu. Na poziomie semantycznym utkana z drobnych wydarzeń fabuła realizuje jedną z głównych prawd, o których traktuje powieść. Jest nią wiara w providencjalizm oraz przekonanie, że „wszystko będzie jak należy, tak bowiem urządzony jest świat”.

„Смеются тогда, когда хотят поколебать серьезную жизненную цель и серьезное жизненное дело (...) метрополия смеха есть трагическая культура, смех есть колониальное ее расширение”³⁷, stwierdza Lew Pumpianski (1891–1940). W powieści śmiech wyraźnie zmienia swoją funkcję. Powolnie staje się szyderstwem, ponieważ nie sugeruje komizmu sytuacji, lecz wnosi do fabuły tragizm i elementy szaleństwa. Rzeczywistość literacka staje się podobna do świata, w którym „tragedia i komedia z jednego wyrastają pnia i niekiedy wystarczy zmienić tylko oświetlenie, aby jedno przeszło w drugie”³⁸. W powieści *Mistrz i Małgorzata* słychać różnorodne głosy, w których radość przeplata się ze smutkiem. W centrum miasta Jeruszałaim „o uszy niepatrzącego Piłata uderzyła fala krzyku «Ha-a-a...». Zrodzona gdzieś daleko, aż pod hipodromem, słaba z początku, nabrała siły grzmotu, trwała tak przez kilka sekund, a potem zaczęła

³⁵ Ibid., s. 477.

³⁶ T. Adorno, op. cit., s. 127.

³⁷ Cyt. za: E. Меньшикова, *Гротескное сознание. Явление советской культуры*, Санкт-Петербург 2009, s. 57.

³⁸ T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2008, s. 314.

zacichać” (s. 52). W tym samym czasie, z dala od huku i hałasu samotnie śpiewa swoją pieśń Gestas:

Od najbliższego słupa dobiegała ochrypla bezsensowna piosenka. Muchy i słońce sprawiły, że wiszący na nim Gestas pod koniec trzeciej godziny zwariował, teraz śpiewał cicho coś o winoroślach, a okręcona zawojem głowa kiwała mu się z rzadka, wtedy muchy leniwie podrywały się z jego twarzy, by niebawem powrócić (s. 246).

W utworze pojawia się polifonia i niejednoznaczność nastrojów, która przywodzi na myśl prawdę przypomnianą przez diabła w powieści Thomasa Manna (1875–1955): „każdy, kto z natury swej ma do czynienia z Kusicielem, jest z uczuciami ludzkimi na bakier i stale odczuwa pokusę, aby śmiać się, gdy inni płaczą, a płakać, gdy się śmieją”³⁹. Odwrócenie wartości i karnawalizacja świata ukazuje obecność działających w nim sił nieczystych, podkreślając jednocześnie, że szaleństwo i piekło nie tylko do diabła przynależą. Wszak Iwan, „obłąkany wybuchnął takim śmiechem, że z lipy, pod którą stała ławka, wyfrunął wróbel” (s. 60). Małgorzata „zachichotała złowieszczco (...) krzyknęła jeszcze głośniejsze i pomiędzy gałęziami klonu, które smagnęły ją po twarzy, przemknęła nad bramą i wyleciała w zaułek” (s. 318), a w trakcie seansu czarnej magii „młodziutką kuzyneczkę po raz drugi ogarnął napad urywanego satanicznego śmiechu” (s. 176). Nieznośny i potężny staje się w powieści „chichot tłumu”. „Porusza” świat przenikliwy śmiech świty diabelskiej i huczące „jak jazz” (s. 369) śmiechy kobiet pod kolumnami teatru. Pojawiające się w tle tłumy, zarówno jerszalański, gromadzący się na jarmarku w przeddzień święta Pesach, jak i „masowy odbiorca” seansów moskiewskich, towarzyszą głównym wydarzeniom i często je komentują. „Nie ma takiej siły, która kazałaby tłumowi zamilknąć, zanim nie wyrzuci z siebie wszystkiego, co ma na sercu, i nie zamilknie sam” (s. 52), myśli w duchu procurator. Przeplatające się w odgłosach tłumu śmiech i płacz mogą świat unicestwiać oraz oczyszczać. Ściśle związane z emocją, elementy te wzbogacają warstwę brzmieniową tekstu o treści głęboko filozoficzne oraz sugerują zagrożenia, które niesie z sobą nowo powstałe społeczeństwo masowe.

Z funkcją katartyczną zbiorowego krzyku, ze wspomnianym gestem i „wstrząsem”, a także z wybranymi cechami społeczeństwa masowego łączy się motyw chóru i orkiestry. W powieści znamienny pozostaje fakt, że byłym regentem chóru cerkiewnego określa siebie Korowiow. W „niepokojny dzień” po seansie w Variétés staje się on dyrygentem i wprawia pracowników teatru w hipnotyczny śpiew:

Popłakawszy sobie nieco, sprzedawczyni nagle drgnęła, krzyknęła histerycznie (...) Do głosu gońca przyłączyły się dalsze głosy, chór rozrastał się, aż wreszcie pieśń zagrzmiała we wszystkich pomieszczeniach oddziału. W najbliższym pokoju, pod szóstką, gdzie mieściła się rachuba, dominował czyjś potężny, zachrypnięty *basso profundo*. Śpiewającym akompaniował wzmagający się hałas rozdzwonionych telefonów (...) Łzy płynęły dziewczoi po twarzy, próbowała zacisnąć zęby, ale usta same się jej otwierały i śpiewała o oktawę wyżej niż goniec (s. 261).

³⁹ Ibid., s. 242.

Pracownicy teatru nie mogą powstrzymać śpiewu oraz towarzyszącego mu płaczu. Stają się uczestnikami seansu hipnotycznego, w którym demaskowane zostają ich myśli i arkany psychiki. Muzyka zyskuje wówczas wymiar demoniczny, ponieważ jest źródłem niezbadanego i niemożliwego do powstrzymania odruchu. Staje się sztuką, tworzoną przez artystę – „brata zbrodniarza i szaleńca”⁴⁰. Adorno określa istotę muzyki następująco: „blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia (...). Muzyka i płacz rozchylają usta i dają ujście zatamowanemu człowieczeństwu”⁴¹. Historia chóru dowodzi, że intencją śpiewu zbiorowego jest oplakanie pewnego wydarzenia, lament nad nim lub jego gloryfikacja. Już w pierwszych dramatach chór pojawiał się jako element narracji bądź jej sensualne dopełnienie. W przytoczonym wyżej fragmencie „hipnotyczny” śpiew ma cechy pieśni masowej, która w pierwszych dekadach XX wieku stała się silnym narzędziem propagandy służącym do gloryfikacji nowego porządku. Tekst czyni zatem kolejną aluzję do kondycji ówczesnej sztuki oraz podkreśla zniewalającą siłę, którą posiada uboga artystycznie socrealistyczna muzyka. Podobnie jak w literaturze, architekturze oraz malarstwie, socrealizm w muzyce zwalczał przejawy zakazanego i „niehumanicznego” awangardyzmu. Socrealistyczna doktryna sprzeciwiała się wszelkim oznakom indywidualizmu, dlatego nawet muzyka, jak stwierdził sam Lenin, jest „środkiem zespolenia szerokich mas”⁴². Przeciwnictwem „dzikiego” nieuporządkowania obecnego w nurcie awangardowym miała być programowa i patetyczna muzyka nowych czasów. W powieści Bułhakowa motyw pieśni masowej stanowi metaforę zniewolenia oraz walki z niezależną myślą i gestem. Zwieńczenie metafory stanowi śpiew szaleńczego chóru stworzonego przez pracowników Komisji Nadzoru Widowisk i Rozrywek Lżejszego Gatunku (sama nazwa instytucji ironicznie sugeruje wartość sztuki):

Oniemiałych interesantów oddziało zadziwiło to, że chórzyści, rozsiani przecież po różnych zakątkach budynku, śpiewali zadziwiająco zgodnie, zupełnie jak gdyby cały chór stał i wpatrywał się w niewidzialnego dyrygenta (s. 261).

Pracownikom akompaniuje śpiew pozostałych mieszkańców miasta, a wszystkie głosy komentuje i powiela chór świty diabelskiej, która jak echo powtarza zdania Wolanda⁴³. Jeśli nastrój panujący w Jeruzalaim sugeruje czas Wielkiego Postu, oczekiwania i cichego przeżywania tajemnicy, to Moskwa będzie Nowym Babilonem⁴⁴, czasem wielkiego karnawału i głośnego przewrotu. W Jeruzalaim

⁴⁰ Ibid., s. 243.

⁴¹ T. Adorno, op. cit., s. 174.

⁴² Cyt. za: K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999, s. 107.

⁴³ Motyw echa może być rozpatrywany jako kolejny element tekstu, który decyduje o jego polifonicznym charakterze. Echo nawiązuje ponadto do „efektu lustra”, ponieważ zniekształca obraz, jednocześnie pozostając źródłem wiedzy o obrazie prawdziwym.

⁴⁴ O utopijnej koncepcji „neobabilonii”, która ma formę „przestrzennych symboli” i wynika z chęci „uzurpacji boskiej przestrzeni”, traktuje praca Jakuba Sadowskiego. W kontekście zagadnienia starotestamentowej wieży Babel, które znalazło swój ekwiwalent w dwudziestowiecznych utopijnych ideach budowy „kryształowego pałacu”, badacz przytacza fragment utworu *Wieża* (Бауля, 1913–1917) Aleksieja Gastiewa, w którym mowa jest o „odgłosach wieży żelaznej”. Zgoła odmienny od tekstu Bułhakowa jest nastrój utworu Gastiewa, łączy je jednak przestrzenno-akustyczny wertykalizm i symboliczna „ekspansja wzwyż”. Patrz: J. Sadowski, *Pomniki „Nowego bytu”. Utopiści o przestrzeni*

dominują odgłosy przyrody przeciwstawne wobec huczącej i „metalicznej” symfonii w Moskwie. W świąteczną noc w Jerozolimie „tańczyły swój balet wieczorne cienie” (s. 421), a „w każdym oknie pełgało światło szabaśników i zewsząd dobiegały modły zlewające się w nieskładny chór” (s. 432). Jest on odmienny od dwudziestowiecznego chóru moskiewskiego, w którym dominuje „skrzeczący” dźwięk patefonu, a mieszkańcy poruszają się w rytm nowatorskiego fokstrotu i jazzu. Oba miasta łączy głośnie *Alleluja*, ale tło, w którym zostaje ono wykrzywane, zmienia jego znaczenie⁴⁵. Bliskie prymarnej, religijnej symbolice jest *Alleluja* jerszalańskie, w Moskwie wiąże się ono natomiast z tematyką diabelską. Dźwięk psalmu po raz pierwszy słychać o północy w domu Gribojedowa, przez co symbolicznie zaznaczone zostaje wejście w demoniczny czas i przestrzeń. Towarzyszy mu rytm jazzu lub fokstrotu, a więc zakazanej i „szkodliwej” muzyki.

Zgodnie ze stwierdzeniem krytyka Emmanuiła Bieskina,

fokstrot to taniec „zmierechu Europy”, w którym pełno jest sceptycyzmu i wynaturzenia spowodowanego kokainą i seksualnością kapitalistycznego miasta. Jest pozbawionym otuchy tańcem „degenerującej burżuazji”, stworzonym po to, by pełzać między stolikami zachodnioeuropejskich barów i restauracji, ponieważ nie jest zdolny do żadnego lotu⁴⁶.

Pojawiający się częstokroć w tekście motyw „obrazoburczej” muzyki stanowi aluzję do ideologii, której celem było całkowite zawładnięcie i zniewolenie sztuki i człowieka. Wyznacznikiem jazzu jest improwizacja oraz „rozpad muzycznego czasu”⁴⁷. Konstituujące go wolność i przypadek całkowicie sprzeciwiają się programowości melodii propagowanych przez nową doktrynę⁴⁸. Temat muzyki w powieści *Mistrz i Małgorzata* jest więc wymownym elementem świata przedstawionego. Z jednej strony motywy jazzu, fokstrotu oraz pieśni masowej stanowią krytyczną aluzję do wydarzeń historycznych, z drugiej strony stają się elementami, które tak jak moskiewskie sceny teatralne i seanse demaskują moralność bohaterów. Zdeformowany jest czas w gatunkach muzycznych takich jak jazz i fokstrot, równie groteskowe i niezależne od czasu są wydarzenia, które rozgrywają się w domu literatów. Sugerują one schyłek cywilizacji, zapowiadany w ówczesnej rzeczywistości przez Oswalda Spenglera (1880–1936), bowiem zasada dowolności i improwizacji wbudowana w strukturę utworów, które grywa

życia [w:] *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005, s. 85, 87.

⁴⁵ W języku hebrajskim *Hallelu Jah* oznacza „chwalcie Pana”. Psalmi o tym tytule śpiewane były w okresie święta Pesach, a w liturgii zachodniej od Święta Wielkanocy aż po Zesłanie Ducha Świętego. W trakcie roku liturgicznego stanowiły one niezależne pieśni, które w obrządku łacińskim wykonywane były głównie przez kantorów, a towarzyszący im chór powtarzał frazy z rozszerzeniem, tzw. *jubilus*.

⁴⁶ Cyt. za: И. Белобровцева, С. Кульяс, op. cit., s. 246.

⁴⁷ T. Adorno, op. cit., s. 99.

⁴⁸ Aktywną kampanię skierowaną przeciwko jazzowi, fokstrotowi, „muzyce pseudocygańskiej” i romansom bulwarowym uwiecznił dokument wydany w roku 1931 przez Główniepiertkom. Dekretuje się w nim całkowity zakaz rozpowszechniania opisanej muzyki za pomocą nagrań gramofonowych, w musicalach, scenach *variétés*. Historyczny pozostał jeden przypadek, w którym zezwolono na wykonanie fokstrotu w operetce. Służył on charakteryzacji bohatera negatywnego. Patrz: И. Белобровцева, С. Кульяс, op. cit., s. 247.

orkiestra w domu Gribojedowa, groteskowo odsłania zniwolenie oraz znieprawienie tańczących w ich rytm „artystów”:

Tak zagrzmiał słynny jazz-band Gribojedowa (...) nagle ożyły na suficie wymalowane konie, lampy bodaj zaświeciły jaśniej i nagle obie sale poszły w tany, jakby zerwały się z łańcucha, a za nimi ruszyła do tańca i weranda (s. 82).

W domu literatów o północy otwiera się bal, który da początek kolejnym teatralnym zabawom. Cechuje je osobliwość charakterystyki i bogactwo podtekstów, zwłaszcza tych, które poruszają problem znaczenia pojęć artysty i sztuki w upadłym społeczeństwie. Jednocześnie nieobca Bułhakowowi jest literacka tradycja opisu życia towarzyskiego, która w sposób niezwykle kształtowała się na kartach utworów Aleksandra Puszkina i Lwa Tołstoja. „Wściekle ciągnęło mnie na bale / W wesołe dni młodości szumnej”⁴⁹, stwierdza narrator poematu *Eugeniusz Oniegin* (*Евгений Онегин*, 1823–1831). Pieśń o miłości do Tatiany, zaczerpnięta z poematu, śpiewa także „wszechobecna orkiestra” (s. 73), a jej nieustanna melodia dręczy podążającego w stronę siedziby Massolitu Iwana. Bale, o których traktuje rosyjska literatura dziewiętnastowieczna, odzwierciedlają hierarchię społeczną oraz ilustrują specyfikę tła historyczno-kulturowego, w jakim osadzona jest ich fabuła. Trafną charakterystykę uroczystości proponuje Jurij Łotman:

Wewnętrzna organizacja balu stawała się zagadnieniem o wyjątkowej wadze kulturalnej, ponieważ powinna była nadać formy komunikacji „kawalerów” i „dam” (...). Powstawała gramatyka balu, a on sam przekształcał się w pewne całościowe teatralizowane przedstawienie, w którym każdemu elementowi (...) odpowiadały typowe emocje, ustalone znaczenia i style zachowania⁵⁰.

Podczas balu każdy gest i forma wypowiedzi stawały się ceremoniałem. Najważniejszym z nich w „estetyczno-społecznym widowisku” był natomiast taniec, ponieważ decydował on o linii całego wieczoru i nadawał określony charakter toczonych podczas balu konwersacji⁵¹.

Widowiskiem w powieści *Mistrz i Małgorzata* są bale. Bohaterowie kolejno pojawiają się na scenie i tańczą w rytm granej przez orkiestrę melodii, a różnorodność tańców nie jest tu przypadkowa. Wedle tradycji każdy z nich, zarówno dworskich jak i ludowych, ma swoją semantykę i sugeruje określony charakter relacji między dwojgiem ludzi. Wyznacza on „styl ruchów”⁵² i temat rozmowy. Płask literatów w domu Gribojedowa otwiera „desperackie *Alleluja*”⁵³, wraz z nim

⁴⁹ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin*, przeł. M. Jastrun, Katowice 1951, s. 112.

⁵⁰ J. Łotman, *Bal [w:] Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, L. Kolankiewicz (red.), Warszawa 2005, s. 530.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid, s. 536.

⁵³ W kontekście zagadnienia zabronionej muzyki z Zachodu i słynnej kwestii „jazgotu zamiast muzyki”, badacze przytaczają także biograficzny fakt, że w Moskwie, niedaleko domu Gribojedowa, znajdował się jeden z pierwszych jazzowych klubów, w którym orkiestra Aleksandra Cfasmana (1906–1971), przypuszczalny prototyp Gribojedowskiego jazz-bandu, regularnie wykonywała utwór *Alleluja* Vincenta Youmansa (1898–1946). Utwór ten często grywał również Bułhakow. Patrz: Г. Лексис, К. Атарова, *Путеводитель по роману Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”*, Москва 2007, s. 16–17.

dociera do gości wieść o śmierci Berlioza. Bal do końca pozostanie już straszny i rozpaczliwy, ponieważ rozpoczyna go i wieńczy śmierć, której nikt nie zauważa. Stwierdzenie „Tak, nie żyje, nie żyje... Ale my przecież żyjemy” (s. 83) odzwierciedla duchową pustkę człowieka, który nawet w obliczu czyjegoś odejścia nie potrafi milczeć, zatrzymać się i współczuć.

Przy innych tańcach bawią się widzowie seansu w Variétés. Dominuje tu fokstrot oraz wieńczący widowisko marsz. W latach, w których pisała się powieść, fokstrot był tańcem nowatorskim. Ze Stanów Zjednoczonych dotarł do Europy w roku 1918 i wraz z jazzem, pomimo określonych reguł rytmicznych, bardzo szybko stał się symbolem swobody ruchów i interpretacji muzycznej. Innowacja i „dzikość” fokstrota (słowo tłumaczy się jako „krok lisa”, a w samym tańcu widoczne są elementy kroku kłusującego) w powieści korespondują z groteskowością jego wykonawcy:

Niewysoki człowiek o malinowym nosie przypominającym kształtem gruszkę, w dziurawym żółtym meloniku, w kraciastych spodniach i w lakierkach z cholewką wjechał na scenę Variétés na najzwyczajszym dwukołowym rowerze. Przy dźwiękach fokstrota zatoczył krąg, a potem wydał zwycięski okrzyk, co spowodowało, że rower stanął dęba (s. 159).

Muzyka wielokrotnie stanowi jedynie tło licznych prowokacji, lecz jej cechy często wpływają na semantykę tekstu. Szybkie tempo i synkopowany rytm melodii sugerują zerwanie z tradycyjną „harmonią” narracji, a w awangardowości rytmu odzwierciedla się niespójny i groteskowy charakter wydarzeń, do których dochodzi na scenie. „Paradę” demaskacji i sztuczek kończą słowa marsza, którym towarzyszą „piekielne śmiechy”, „oszałałe okrzyki” i „złoty brzęk talerzy orkiestry” (s. 177). Marsz, w odróżnieniu od fokstrota, wyznacza uporządkowany rytm i krok. Żałobny, weselny lub wojskowy, nadaje wydarzeniom cechy patosu i wagi, ich uczestników włącza natomiast w defiladę, która w Variétés przemienia się w „istną wieżę Babel” (s. 177).

Marszem zakończy się lot Małgorzaty. Rozpoczyna go dźwięk „oszałałego walca” (s. 318), tańca, który zgodnie z dworską etykietą XIX wieku był uznany za „namiętny, nierozumny, niebezpieczny i bliski naturze (...) został dopuszczony na bale Europy jako danina złożona nowym czasom”⁵⁴. Nierozumne i niebezpieczne są czyny, które wykonuje Małgorzata podczas lotu nad Moskwą. Jej nagość, lekkość i niewidzialność świadczą o irrealnym charakterze sceny, a także sugerują odzyskanie przez bohaterkę uczucie wolności. Wiedźma Małgorzata, podobnie jak pary zataczające krąg w tańcu, unosi się lub zniża, zagląda do mieszkań i w rytm szalonej melodii mści się i niszczy je⁵⁵. Z okien mieszkań dobiega odrębna muzyka patefonów, fortepianów i prymusów, która wraz z oskarżycielskimi krzykami ich mieszkańców tworzy różnolitą „symfonię Annuszek”. W scenie lotu nad Moskwą dźwięk pełni funkcję dynamizującą przestrzeń artystyczną i zapowiada nadchodzące zniszczenie miasta. Pod wpływem „wściekłego” gwizdu portiera

⁵⁴ J. Łotman, op. cit., s. 535.

⁵⁵ Cechę zemsty odślania scena, w której bohaterka demoluje mieszkanie krytyka Łatuńskiego. Tekst czyni tutaj aluzję do wydarzeń literackich i kondycji sztuki na początku XX wieku. Wyraża nienawiść do instytucji cenzury oraz niszczyielskiej krytyki symbolizowanej przez „Dramlit”.

gesty bohaterki stają się mocniejsze i bardziej demoniczne. Instrumenty „krzyczą”, „wyją” i „jęczą” jak opętane. Elementy fantastyczne – chór „żab o tłustych pyskach” (s. 334), „świecące próchna”, wodorosty i rusałki – wprowadzają do powieści „dzikość”, rządzącą utworami Strawińskiego, a także eksponują charakterystyczną dla przestrzeni bajek cechę abstrakcyjności. Muzyka, która pojawia się w tle, „prowokuje” wspomniany wyżej gest, związany z nim żart oraz ukazuje niszczycielską cechę „wstrząsu”. Hałasy „opętanych” instrumentów, gwizdy i krzyki odzwierciedlają szaleństwo panujące w mieście. Sprawiają, że staje się ono diabelskie, fantasmagoryczne i surrealistyczne. Przewycięzenie tej fantasmagorii dokonuje się właśnie w locie – „fizycznym pokonaniu przestrzeni, któremu towarzyszy przemiana wewnętrzna, zastąpienie codzienności poetyckością”⁵⁶. Podczas lotu Małgorzaty nad Moskwą czas i przestrzeń ulegają zniekształceniu, przestają być wartościami, które zniewalają. Bohaterka jest niewidzialna i porusza się bezgłośnie, „dotykając” ziemi lub księżyca. Opuszcza miasto i widzi żywą przyrodę – lasy, łąkę i staw. Scena obrazuje, że tylko wolny człowiek potrafi się wznieść ponad nieubłagany czas i materialną przestrzeń. Zniewolone „Annuszki” nie opuszczają więc swoich przymusów, podczas gdy wolna Małgorzata choć przez krótką chwilę widzi piękno, „żyje i lata”.

Wiedźma Małgorzata zostaje królową na „balu stu królów” (s. 342), który zakończy się „ostatnim” już marszem. Ze względu na infernalną i magiczną symbolikę, bal u szatana stanowi w powieści przeciwwagę wydarzeń związanych ze świętem Pesach⁵⁷. Początek uroczystości u Wolanda przypada na noc z piątku na sobotę, w tym samym czasie w Jeruzalaim na krzyżu kona Jezua Ha-Nocri. To świąteczna noc, w którą do władzy dopuszczony jest także diabeł, dlatego bal „zwałił się na nią [Małgorzate] najpierw pod postacią jasności, a zarazem dźwięku i zapachu” (s. 356). Uroczystość stanowi feerię obrazów i postaci. Rytualny taniec, motyw składania ofiary, maskarada i nagość przywodzą na myśl obrzędy i ceremonie praktykowane w czasie przesilenia wiosennego, przypominają także o kulturowej tradycji *dance macabre*. Pokrewne cechy świata przedstawionego występują w kręgu dzieł traktujących o legendarnym Fauście: w opisie nocy u Walpurgii z dramatu Goethego⁵⁸, czy w operze Gounoda z głośną partią „Szatan tam urządza bal...”⁵⁹. Elementy przestrzeni egzotycznej – papugi, las, liany, „Murzyni w jasnoczerwonych turbanach” (s. 358) – przesycają świat przedstawiony cechami pierwotności i gwałtowności, które korespondują z „dzikością” płaśców

⁵⁶ Patrz: И. Белобровцева, С. Кульюс, op. cit., s. 64.

⁵⁷ Ibid., s. 365.

⁵⁸ Łącznikiem między dwoma utworami jest także wizerunek czarnego pudła. W dramacie Goethego pod postacią psa Mefistofeles po raz pierwszy ukazuje się Faustowi. W powieści Bułhakowa medalion z podobizną czarnego pudła otrzymuje Małgorzata od Korowiowa. Złoty pudeł wyhaftowany jest natomiast na poduszce, na której kłęczy ona podczas balu. Oprócz genezy literackiej wizerunek pudła oraz medalion mają znaczenie symboliczne, związane z chrześcijańską ikoną lub medalikiem. Według badaczy (Lidia Sazonowa i Michaił Robinson) pocałunki, które otrzymuje Małgorzata od gości, stanowią „lustrzane odbicie sakralnego ucałowania ręki duchownego podczas nabożeństwa chrześcijańskiego”. Po raz kolejny zatem w powieści dokonuje się transformacja i uaktualnienie klasycznych mitów i symbolów. Ibid., s. 367.

⁵⁹ Ibid., s. 365.

i tańcem ziemi, obecnymi w *Święcie wiosny* Strawińskiego. Z dynamiką obecną w twórczości rosyjskiego awangardzisty koresponduje taniec kamaryński (камаринская), który na estradzie wykonują niedźwiedzie. O powrocie do rzeczywistości pierwotnej, w której taniec poprzedzał słowo, świadczą często pojawiające się w powieści instrumenty dęte z dominującym wśród nich fagotem.

Bal rozpoczyna polonez grany przez stu pięćdziesięcioosobową orkiestrę. Nie bez znaczenia w kontekście powieści pozostaje historia tego tańca oraz fakt, że w okresie wczesnego chrześcijaństwa towarzyszył on rytuałom egzorcyzmu. Przez wieki był ściśle związany z kulturą ludową, dlatego stał się jednym z najbardziej charakterystycznych tańców narodowych, z czasem przeniknął także w kulturę dworską. Zgodnie z dziewiętnastowieczną tradycją przyjęcie otwiera właśnie polonez, „który ma więcej swobody i którego tańczy dowolna liczba par, a z tego względu uwalnia on od zbytecznego i ścisłego rygoru”⁶⁰. W rytm poloneza w powieści *Mistrz i Małgorzata* tworzy się maskarada, w której łączą się przybywające na bal postaci historyczne i fikcyjne. Bal u Wolanda początkowo przynosi im rozkosz i upojenie, a podniosłość wydarzenia zaznacza donośny okrzyk Małgorzaty „Jestem zachwycona”, który przywołuje na myśl zgubne dla Fausta wołanie „Chwilo trwaj wiecznie”. Elementy balu podkreślają dramatyczność widowiska, a także zaznaczają obecne w nich nieczyste moce⁶¹. Szatan jest gospodarzem uroczystości, a w zabawie towarzyszy mu świta, do której należą kot Behemot, Aza-zello, Korowioł i Hella. Wszystkie postaci posiadają wiele prototypów zaczerpniętych z tradycji kultury (większość z nich wiąże się z nieuchronną śmiercią oraz odwiecznym zagadnieniem walki o duszę ludzką), jednak każda z nich odznacza się unikatowym nastrojem. Podobnie jak większość postaci utworu, członkowie diabelskiej świty stanowią autorską grę między prawdą a zmyśleniem. W tekście dokonuje się wariacja, która może zostać nazwana wariacją muzyczną, bowiem oznacza różnorodność przeplatających się tańców i melodii, a także kulturowo-literacką, na podstawie której kreowane są hybrydyczne postaci powieści. Postaci te i kompozycje rozwijają się w toku fabuły, której kulminacją jest właśnie bal u szatana. Dokonuje się wówczas kolejne przewartościowanie *sacrum* i *profanum*, ponieważ, „szatański bal jest widowiskiem pysznym i makabrycznym, ale do zniesienia dla normalnej ludzkiej wrażliwości, ukształtowanej przez tradycję romantyzmu grozy, malarstwo Boscha i Goi czy współczesny horror filmowy”⁶². Nieznośne i piekielne okazuje się w tekście to, co ludzkie i codzienne.

Posługując się terminologią muzyczną można stwierdzić, że powieść *Mistrz i Małgorzata* stanowi metaforyczną partyturę oraz symfonię, w której harmonijnie łączą się różne głosy orkiestry. W tekście „słyszeć” wiele orkiestr, swego rodzaju instrumentację stanowią także opisywane za pomocą skali głosów postaci. Wygłaszane przez nie partie i arie, pośród których najbardziej przenikliwie

⁶⁰ Cyt. za: J. Łotman, op. cit., s. 534.

⁶¹ Atrybutem i przejawem siły diabelskiej w myśli prawosławnej była maska; na balu w powieści spotykamy ich wiele. U Wolanda pod różnymi maskami kryją się ludzie, demony i czorty zaludniające od wieków kulturę ludową i wysoką.

⁶² A. Drawicz, *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bulhakowie*, Warszawa 2002, s. 465.

słysząc słowa „Alleluja” oraz „O bogowie!”⁶³ jednoczą różne wymiary tekstu, opartego na kontrapunktowym „splocie lejtmotywów”⁶⁴. Wzorem utworu symfonicznego odgłosy te cechuje wertykalizm, który koresponduje ze „wznoszącą się” przestrzenią artystyczną, jej binarną opozycją góra–dół oraz archetypicznym motywem zamkniętego kręgu⁶⁵. Elementy te przywodzą na myśl „pitagorejską” interpretację muzyki, w której równorzędne rytm, harmonia i *logos* mają swój wertykalny bądź horyzontalny ekwiwalent w postaci zapisu nutowego. Odpowiednikiem archetypicznego kręgu jest natomiast interpretacja liczby, której dokonał Beocjusz. Według średniowiecznego myśliciela liczba połączona ze strukturą muzyczną obrazuje harmonię kulistego kosmosu. W powieści harmonię tę odzwierciedla prawda o powtarzającej się historii Piłata i Jezui, będącej „modelem i prototypem sytuacji Moliera i Ludwika, Puszkina i Mikołaja”⁶⁶, a także, idąc dalej, prawda o okrutnej „torturze pamięci”⁶⁷ i nieuchronności kary.

Badając twórczość Nikołaja Gogoła, Jurij Łotman stwierdził, że przestrzeń jest pojęciem, które zawiera w sobie elementy i zjawiska to jest taniec, muzykę, towarzystwo i walkę. Wszystkie razem sprawiają, że bohaterowie łączą się, tworząc spójną całość⁶⁸. Podobnie dzieje się w twórczości Bułhakowa, pisarza, którego wrażliwość kształtowała się pod wpływem muzyki i teatru⁶⁹. Jako element przestrzeni artystycznej, zarówno w scenie balu jak i w większości scen powieści, muzyka pełni funkcję estetyczną i wartościującą świat przedstawiony. W wątku jersuzalaimskim nieśpieszne dialogi oraz odgłosy natury wyrażają prawdy biblijne lub apokryficzne, które od wieków nieprzerwanie pielęgnuje literatura. W fabule moskiewskiej muzyka z gramofonu – „drugiego, sztucznego języka muzycznego, stechnicyzowanego i prymitywnego”⁷⁰ – oraz odgłosy mieszkańców obrazują „hałaśliwe” i przekłamanie społeczeństwo. Dwa wymiary powieści charakteryzują przeciwstawne względem siebie dźwięki, w obu z nich jest ukazany człowiek w zgoła różnym czasie historycznym – u początku cywilizacji oraz w momencie jej burzliwego rozwoju. Synkretyzm i zróżnicowanie muzyki wyrażają motywy wariacji i gry, na których zbudowany jest tekst, ukazując tym samym możliwość istnienia odmiennych wariantów w jego semantyce.

W Jersuzalaim pionową antytezę *sacrum–profanum* symbolizuje struktura miasta oraz elementy przyrody, spośród których najbardziej znamienne jest wzniesienie – miejsce kaźni Jezui. W Moskwie opozycja ta wyraża się przez zestawienie z sobą miejsc odmiennych ze względu na scenerię oraz przeznaczenie: cichej piwniczki i wielkich sal, sutereny i „neobabilońskiego” domu literatów. Tradycyjna symbolika przeciwwagi góra–dół zostaje tu przerwana i ambiwalen-

⁶³ Słynny okrzyk wywodzi się z opery Giuseppe Verdiego *Aida* (*Aida*, 1871).

⁶⁴ Patrz: B. Сахаров, *Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы*, Москва 2006, s. 153.

⁶⁵ Patrz: И. Белобровцева, С. Кульюс, op. cit., s. 58.

⁶⁶ A. Drawicz, op. cit., s. 469.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej u Gogoła* [w:] *Semiotyka kultury*, E. Janusz, M. Meyenowa (red.), Warszawa 1977, s. 244.

⁶⁹ Sacharow nazywa dwie opery, które nieustannie kształtują twórczość pisarza. Są nimi *Aida* Giuseppe Verdiego oraz *Faust* Charlesa Gounoda. Patrz: B. Сахаров, op. cit., s. 151.

⁷⁰ T. Adorno, op. cit., s. 223.

tny staje się tym samym moskiewski świat, w którym wydarzenia łączą z sobą motywy żartu i skandalu. Z Worobiowych Gór, czyli z wysokości, na miasto spogląda świta diabelska, w przestworzach lata także „wolna” wiedźma Małgorzata. Poprzez symfoniczny wertykalizm w powieści dokonuje się karnawałowe odwrócenie prawd, które dążąc do punktu kulminacyjnego, ostatecznie porządkują się: zarówno ciche, jak i „brzęczące” głosy pewnego dnia się skończą, a świat stwarzany lekkim gestem uderzenia w klawisz, również jednym, żartobliwym „ruchem batuty” zostanie zniszczony. Znikną budynki miasta, ucichną kłótnie i patefony. Wolni już Mistrz i Małgorzata odejdą do „domu wieczystego”, w którym „wieczorem odwiedzą cię ci, których kochasz (...) będą ci grali i śpiewali, zobaczysz jak jasno jest w pokoju, kiedy palą się świece” (s. 522). Pozostanie transcendentalny świat i „niebiańska sfera”⁷¹, w której nierozpoznawalne są już płacz, śmiech i krzyk⁷².

Finał powieści sprawia, że *Mistrz i Małgorzata* staje się *dramma per musica*, w której realizują się wielowiekowe funkcje słowa i muzyki. Oba środki wyrazu – słowo i dźwięk – metaforycznie łączą się z sobą, spajają się także ich treści, by razem sugestywnie wyrazić główne przesłanie tekstu. Odzwierciedla się w nim siedemnastowieczna „nauka o afektach”, w duchu romantyzmu utwór porusza faustyczne zagadnienie artysty i funkcji sztuki, a dociekania Adorna niejako realizują się w temacie muzyki, która czyni w dziele aluzję do chorobliwego społeczeństwa żyjącego w przełomowym i „schizofrenicznym” czasie. Polifonia nastrojów i myśli konstytuuje kompozycję powieści pisanej przez całe życie. Jej intencją jest podkreślenie cnoty wolności, piękna, miłości, nieśmiertelności i godności człowieka. Do wartości tych odnosi się prawdziwa sztuka i do nich nieprzerwanie powracał Bułhakow.

Summary

Dramma per musica of the Early 20th Century – the Theme of Music in *Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov with Reference to Theodor Adorno's Philosophy of Modern Music

The aim of the article is to present how musical themes create the artistic space in the novel *Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov. The question „music in literature” became a significant part of discussion in modern literary and tendencies like intertextuality and intersemiotics. With the support of above-mentioned theories and with reference to postulates proposed by

⁷¹ Nawiązanie do frazy wypowiedzianej przez narratora powieści Manna: „Tylko muzyka, jedyna ze wszystkich sztuk, jest w stanie wyrazić piękno, wywierające już wpływ wprost fizyczny, ogarniające całego człowieka, zatraćające wprost o «niebiańskie sfery». I gloryfikacja tego właśnie tematu w „tutti”, w ostatniej części z wariacjami, doprowadza do otwartego C-durowego wybuchu”. T. Mann, op. cit., s. 420.

⁷² Narrator powieści tak określa Piłata kroczącego po „księżycowej ścieżce”: „Nie można było się zorientować, czy płacze, czy też się śmieje, ani też, co krzyczy. Można było tylko zobaczyć, że i on pośpieszył księżycową ścieżką za tym, który wiernie pełnił przy nim straż” (s. 521).

representative of New Hermeneutics in music, Theodor Adorno (1903–1969), I aim at proving that music theme not only „beautifies” artistic space (what concerns especially motives of folk and national songs and dances), or co-creates and supplements the plot, but can also imply deep philosophical and historiosophical meaning.

According to Adorno, art never can be independent of historical and social changes. Consequently, a quality of an art reflects a moral condition of society. In the novel *Master and Margarita* especially music themes vividly allude to reality which is devoid of freedom (as if reality in which Bulgakov indeed lived) and also to humankind losing morality at a critical historic moment. „Grotesque” steps, improvisation and deconstruction of time in „forbidden music” (in Soviet times the term included particularly jazz and fokstrot) are the elements of musical composition which enrich novel’s semantics. On the one hand, they correspond with perversion and chaos of new times. On the other hand, they reveal a human desire for freedom.

Apart from historical aspects, the music themes in the text appear together with the names of composers (the most significant among characters-composers are Berlioz and doctor Stravinsky), titles of works or their theme. Music is suggested by structural elements: polyphony, variation, depersonalization, dodecaphony, also by philosophical laugh, crying, gesture and shock. Due to dynamics and expressionism, an atmosphere of the end of old world is created and the lunacy of upcoming one is shown. Meanwhile, a famous new music’s chaos is closed by the revaluation and orderliness. In accordance with the main novel’s truth – „everything will be like it should be, that is how a world is constructed” – *sacrum* and *profanum* would finally find its’ place. Suggestive reflection of that truth can be found in metaphor of symphony proposed in the article.