

**EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA**

A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE:
DR. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ DSC
EGYETEMI TANÁR, AZ MTA RENDES TAGJA

**AZ OROSZ IRODALOM ÉS KULTÚRA
KELET ÉS NYUGAT VONZÁSÁBAN
PROGRAM**

A PROGRAM VEZETŐJE:
DR. HETÉNYI ZSUZSA DSC
EGYETEMI TANÁR

KISS ILONA

**VILÁGKÉP ÉS REGÉNYFORMA
BULGAKOV MŰVÉSZETÉBEN**

A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

TÉMAVEZETŐ:

DR. SZILÁRD LÉNA DSC.
EGYETEMI TANÁR

BUDAPEST, 2011

A DOKTORI ÉRTEKEZÉS CÉLKITŰZÉSEI

A bulgakovi világgép és regényforma összefüggéseinek problémája kezdettől fogva jelen van a Bulgakov-kutatásban, a szociokulturális kontextus állandó változása azonban időről időre olyan új feladat elé állítja az irodalomtudományt, amelynek megoldása egyszerre igényel elméleti megközelítést és szövegre irányuló, empirikus vizsgálatot. Az értekezés fő célja ezért egy olyan történeti és fogalmi keret kidolgozása, amelynek segítségével megragadhatóvá válnak a különböző interpretációkat életre hívó előfeltevések, leírhatóak és értékelhetőek a különböző interpretációs stratégiák, illetve körvonalazhatóak mindazok a területek, amelyek e megközelítések érvényesítésével mindezidáig homályban maradtak.

E kutatási cél eredményes megvalósítása érdekében a vizsgálandó területet leszűkítettük Bulgakov összegző jellegű fő műve, *A Mester és Margarita* értelmezésére. Az életmű belső logikája és koherenciája maga is lehetőséget nyújt erre, így a levont következtetéseket – megfelelő áttételekkel – a többi alkotásra is kiterjeszthetjük. Nem akadályozzák e kétirányú mozgást a műfaji határok sem: bár az író – hol kényszerűen, hol saját döntése folytán – számos különböző közegben formálta meg művészi gondolatait, épp a világgép egysége révén szabad átjárást teremtett a különböző műfajok között, legyen az tárcanovella, libretto vagy épp regény. A bulgakovi regényforma képes mindezen műfajok szintetizálására is.

A dolgozat specifikus kérdésselvetése arra irányul, miként ölt formát Bulgakov művészetében az a személyes etikai alapállás, amely meghatározta mind az alkotás-, mind a befogadástörténetet. A döntő formaelem a nézőpont és az elbeszélői perspektíva lesz, amelyben maga az alkotó szubjektum egyszerre jelenik meg mint a szemlélet tárgya és alanya. Ez a reflexív módszer abból a világgépből származik, amely kizárja, hogy a forma egyszer s mindenkorra lezárt ítéleteket közvetítsen akár a kulturális tradíció kánonja, akár egy politikai-ideológiai rendszer dogmái szempontjából. E nyitott formát eredményező művészi felfogás olyan új típusú befogadói magatartást követel, amely voltaképpen megismétli, leképezi az alkotás folyamatát: újra létrehozza, immár önmagában, saját olvasói-befogadói szemléletében azokat a formaelveket, amelyek a szövegképzés során érvényesültek.

A rögzített és a dinamikus nézőpont itt működő oppozíciója tipológiai párhuzamba állítható a szerző és a hős korai Bahtyin által kidolgozott koncepciójával. A két, időben is párhuzamosan alakuló elgondolás közös alapfeltevése az, hogy a műalkotásban konstituálódó lét eleve feladott, s épp a nyitott szerzői nézőpont teszi lehetővé, hogy az olvasó-befogadó a mű struktúrájához és jelentésszerkezetéhez maga is nyitottan közelítsen, saját receptív aktusát is feladottként, nem pedig lezárt, megcsontosodott adottságként kezelve. A nézés aktusa ily módon a mű mint tengely körül olyan szimmetrikus mezőt hoz létre, amelynek egyik oldalán a nyitottra komponált, másik oldalán a nyitottként és nyitottan szemlélt alkotás válik láthatóvá. Ez a folyamat korábban elképzelhetetlen fokú formai transzparenciát eredményez.

A DOLGOZAT SZERKEZETE

A fentebbiekben felvázolt problémakörök termékeny vizsgálata és a megjelölt kutatási célok elérése érdekében a dolgozatot három részre tagoltuk:

Az I. részben összefoglaljuk *A Mester és Margarita* keletkezéstörténetének legfőbb stádiumait, s ennek alapján igyekszünk megragadni azokat a legfontosabb fordulópontokat, amelyek révén a regény ma közkézen forgó, „végső” formája kialakult. Előrebocsátjuk, hogy a regénynek a szó irodalomtudományi értelmében kanonikus szövege nincs, Bulgakov

maga a regény minden elemét nem tudta lezárni, ezért minden rekonstrukciós kísérlet csak a szerzői intenció hipotetikus megközelítése lehet.

A II. részben áttekintjük a regény kritikai és irodalomtudományi befogadástörténetének szakaszait és kulcsfontosságú állomásait, különös tekintettel az első publikációt megelőző és követő szovjetunióbeli kodifikációs törekvésekre és az ezt kísérő éles vitákra, valamint az 1991 utáni új szociokulturális helyzet által kialakított új recepciós magatartás következményeire. Nem teszünk elvi különbséget az olvasói és szakértői recepció szerkezete között, az ún. „népi Bulgakov-kutatás” sajátos jelenségének bemutatásával pedig a kettő belső, tartalmi átfedéseire is rá tudunk mutatni.

A III. részben kifejtjük azon szempontokat, amelyek érvényesítésével a koncepció és kompozíció kérdései egységes fogalmi keretben tárgyalhatók. Amellett fogunk érvelni, hogy a regény sikeres – az alkotói intenció irányát követő vagy azzal egybeeső – olvasata csak akkor jöhet létre, ha a befogadó felismeri benne az alkotást magát is orientáló etikai alapállást elfogadja mint a regény megértésének feltételét. Kulcsfontosságúnak tarjuk e szempontból a regényben dinamikus megjelenített kétféle személyiségmodell – a redukált és az integrált individuum – ábrázolását és percepcióját, amelyre a regényforma oppozíciói is rárendeződnek.

Végül, összegezzük az értekezés argumentációs anyaga alapján levonható következtetéseket, majd ismertetjük mindazokat a problémákat, amelyekre sikerült egyfajta választ körvonalazni, mind pedig azokat, amelyek még további kutatást igényelnek. Különösen nagy hangsúlyt helyezünk a „tömeges” befogadást befolyásoló kérdésekre, mivel *A Mester és Margarita* kultuszregénnyé vált világszerte, miközben az irodalomtudománynak még számos adóssága van a világgép és regényforma összefüggéseinek leírását illetően.

A Bibliográfiában helyet kapnak a mű orosz nyelvű szövegkiadásai, amelyeknek eltéréseit a dolgozat I. részében tüntettük fel; felsoroljuk a regényre vonatkozó összes fontos orosz nyelvű monográfiát és tanulmányt, amelyek kritikai értékelését a dolgozat II. részében végeztük el, majd válogatást adunk az angol nyelvű szakirodalomból, amelyek termékeny támpontot kínáltak kutatási tervünk és koncepciónk kidolgozásakor.

A TÉMA HELYE AZ IRODALOMTUDOMÁNYI KUTATÁSBAN

A bulgakovi világgép és regényforma egysége kettős alapon nyugszik: egyfelől az író azon belátására utal, hogy elvesztette érvényét számára a klasszikus realista regény alapfeltevése: leegyszerűsítve az, hogy egyik oldalon álltak a világban zajló események, másik oldalon pedig az azt reprodukáló szöveg, s a regény írója találhatott egy olyan pontot, ahonnan nézve a két oldal összekapcsolható, a világ eseménye történetté rendezve elmondható. Bulgakov ebben az értelemben a „realista” íróval áll szemben. Másfelől élesen szemben áll azzal a politikai kategóriákban definiált íróval, akivé a nyolcvanas évek végéig érvényes szovjet irodalompolitikai normák szerint válnia kellett volna. Ennek az írónak a feladata nem az írás volt, hanem az előírás, a verbális reáliák sorozatgyártása.

Bulgakov gondolkodásában egyszerre jelenik meg a XX. századi regényíró egyetemes tapasztalata és a '20-as évekbeli szovjet mindennapi élet konkrét kulturális valóságának az érzékelése. A regényben közvetlenül az az értékvesztés és értéktagadás tematizálódik, amely meghatározta a forradalom utáni Oroszország magán- és közéletét: a korábban érvényes normarendszer radikális kiiktatását nem követte az emberi érintkezés új értékeinek kialakulása. Az új kommunikációs éppen a személyiségközpontú érintkezést tagadta legvehemensebben, helyette éppen a személytelen / személytagadó, csak politikai-ideológiai konstrukciókat megengedő rendszert akarta megteremteni. Az általános alany világát.

A regényszöveg ezt az állapotot úgy jeleníti meg, hogy szembesíti a tradicionális értékeknek az európai kultúrában paradigmaticussá vált formáit (vallás: Biblia, irodalom: Faust) az új moszkvai valóság értéktagadó világával. Bulgakov tehát közvetlen, konkrét tapasztalattól, egyedi helyzetből indít, de túlemeli mondandóját ezen a történelmileg és térben körülhatárolt szituáción. Úgy formálja meg a regényszerkezetet, hogy ne csak a normarendszer adott helyen s az adott korszakban való helyzetének vizsgálatára vonatkozzon. Arra a következtetésre jut, hogy maga a kiindulópont vált kérdésessé: a tradicionális formákban kikristályosodott értékek (mindennapi) életben való realitása, a kulturálisan megfogalmazott, általános érvényű világképet közvetítő rendszerek természete. E hipotézis képezi a jelen dolgozat alapját, kifejtése, bizonyítása pedig a dolgozat fő célját.

Bulgakov problémája nem csak orosz kérdés (még kevésbé csak szovjet kérdés), hanem olyan európai, sőt egyetemes probléma, amelynek orosz olvasatában – akár a XIX. századi nagy orosz regényében – felerősödve, hatványozottan és végletekig kiélezve jelentek meg a legvégső válaszlehetőségek is. A tradicionális világkép radikális kiiktatása nyomán (ami Európa és a világ forradalmi változásoktól mentes térségeiben bomlási folyamatként jelent meg) olyan interregnum keletkezett, amelyben nem pusztán egy meghatározott hagyomány és nem pusztán az azt romboló politikai-ideológiai diktátum vált problémává, hanem felvetődött annak kérdése is, hogy egyáltalán milyen módon képzelhető el olyan, a világ teljes s artikulált képét nyújtó világmagyarázat, amely értelmes keretet jelent az egyéni életvitel orientálására is. Ez Bulgakov igazi kérdése.

A KUTATÁS TÉZISEI

A koncepció és kompozíció komplex elemzése az alább felsorolandó, tíz fő problémacsoportokra koncentrálni végezhető el. A dolgozat során nem tudtunk mindegyikre egyenlő arányban kitérni, sőt, némelyik pontot éppen csak érintettük, átfogó és vázlatos bemutatásukkal azonban jelezni kívánjuk a kutatás további, még előttünk álló irányait is.

1. **A kanonikus szöveg hiánya: a befejezetlenség és befejezhetetlenség mint textológiai kérdés, mint poétikai probléma és mint a személyiségkép jegye**

Bulgakov regénye befejezetlen – és befejezhetetlen, ám ettől igazán érdekes. Mint ismeretes, az író szinte egészen halála pillanatáig dolgozott a művön, de nem készült el vele. Irodalomtörténeti-textológiai tény: *Mester és Margarita*-kézirat nem létezik, legalábbis abban az értelemben nem, hogy a mű nem maradt fenn egyszer s mindenkorra lezárt formában. Ami van: az utolsó redakció – s a hozzá kapcsolódó tervezett korrekciók, pótlások halmaza. Szerző által jóváhagyott, autorizált, ennél fogva textológiailag kanonizálható szöveg tehát nincs. Megkockáztatjuk a feltevést: nem is lehetséges. Nem pusztán gyakorlati-életrajzi kérdés, miként zárult volna le a regény, ha szerzőjének még futja életidejéből arra, hogy minden szót, minden személyt, minden epizódot a helyére tegyen. Bulgakov ugyanis, mint a dolgozatban megmutattuk, épp a befejezetlen forma révén találta meg a kulcsot az öt 12 éven át nyugtalanító problémához. Ahogyan a műben a Mesterre bízta, hogy egyetlen szóval befejezze saját Pilátus-regényét, ugyanezzel a gesztussal a reménybeli olvasó előtt is nyitva hagyja immár az egész művet, hogy saját döntése szerint zárja le.

Ez az elvi befejezetlenség és befejezhetetlenség a mű formszerkezetének egyik legnagyobb újdonsága, vonzereje, egyben kockázata. Bulgakov egyik fő alkotói felfedezése az, hogy e kettősséget beleépítette a formába: az olvasó számára egyszerre kényszer és lehetőség,

hogy folytassa a megkezdett történetet, magára ismerjen benne, szóba elegendjen a hőseivel. Az olvasó felé nyitott mű e formájának kidolgozása Mihail Bulgakov – nem túlzunk: világirodalmi érdeme. Ugyanakkor, a kor szovjet kultúrpolitikájának mértéke szerint – a legnagyobb bűne: a végtelen sokféle értelmet magában rejtő forma totálisan szemben állt a hivatalos kánonnal; nem véletlen, hogy a mű egészen 1966-ig nem jelenhetett meg. A sokféle olvasat lehetősége azután a mű immár fél évszázados, szinte töretlen világirodalmi sikerének forrása lett: *A Mester és Margarita* tömegolvasmánnyá vált. Ez jelent természetesen kockázatot is. Az utóbbi évtized kritikai- és befogadástörténetében a posztsovjet és posztmodern szituáció egybeesése folytán bőséggel születtek kiszámíthatatlan, a szerzői intenciótól távol eső – bár a bulgakovi regényforma feltevése szerint: nem meglepő – olvasatok is.

2. A „redukált” egyén és az „integrált” személyiség paradigmája: a két modell megjelenése a regény lineáris szerkezetében

A mű formaszervezete gyökeresen eltér a klasszikus regényétől. Az eltérés első jegye az előző pontban jelzett nyitottság és befejezetlenség formaképző elvvé tétele, a második pedig a linearitás elvének újraértelmezése, új funkciójának megkonstruálása. *A Mester és Margarita*-ban nem számolhatunk egy hős életútját bemutató, hagyományos lineáris fejlődésvonallal a klasszikus realista regény értelmében véve – legfeljebb Hontalan Iván esete képez látszólagos kivételt. A linearitás elemi formája mégis érvényesül, hiszen a mű végső soron két, viszonylag önálló rész egymásra következéséből épül fel. Az I. részben az ún. „moszkvai polgártársak” konfliktusai jelennek meg attól kezdődően, hogy a „Sátán” megzavarja minden rendkívüli eseménytől mentessé tett, nyugalmasnak tekintett életüket, a II. rész középpontjában pedig Margarita áll, aki pedig épp a „Sátánnal” való találkozás révén igyekszik életébe beépíteni minden rendkívüli eseményt. Mint a dolgozatban bemutattuk: az I. részben az egyén és a számára külsődleges rend ütközik össze, a II. részben Margarita alakja által egy olyan lehetőség áll előttünk, amely a személyiség integrációja felől közelíti meg a világot. „Erkölcstani” kategóriákban fogalmazva: a regény két részében a kikényszerített és a választott morál világáról van szó, e két világ jelenik meg egymással szembeállítva a regény lineáris szövegvonalán.

A moszkvai „redukált egyén” a világ adottságaiban értelmezi önmagát, amelyen belül Isten és Ördög létét az „ahogyan van” kényszeréből – kényszerként, szenvedőlegesen kell tapasztalnia. Margarita azonban, akinek alakját az „integrált személyiség” paradigmatisztikus modelljének neveztük, az életben átélte „jó és rossz” tapasztalatát saját elhatározásainak és döntéseinek következményeként értelmezi. Ezért képes Isten és Ördög létének kérdését saját életére vonatkoztatni, s a kultúrában általuk képviselt morális elvet saját orientációs pontjaként kezelni, ezért tud habozás nélkül igent mondani a „képes-e az ember saját életét irányítani?” kérdésre. Hontalan Iván figurája átmenet a két modell között: az ő természetes nyitottsága (Jézust létező személyként, bár sötét színekkel ábrázolja) lehetővé teszi számára, hogy Margaritához hasonlóan „természetet váltson” – igaz, a skizofrénia árán, miután kész arra, hogy Istent és Ördögöt létezőnek, tehát saját maga számára morális értelemben orientatívnak tekintse. Kész az olyan rendkívüli jelenségek integrálására, amelyeket – Berlioz elméleti útmutatásainak nyomán – a Wolanddal való találkozásig életéből kizárt.

3. A folytathatóság elve: a megsejtés és a megerősítés aktusa

Ez a két modell azonban nem ebben az – elemzés kedvéért leegyszerűsített – absztrakt formában, hanem eleven és egységes történetfolyamként jelenik meg. Narratív szervező elve egy olyan, egyszerre tartalmi és poétikai funkciót hordozó mozzanat, amelyet a folytathatóság elvének nevezünk. A regény fő kérdését e szempontból így fogalmaztuk meg: képesek-e folytatni Moszkvában azt a Pilátus-történetet, amelyet Woland mesél el a két irodalmárnak? E narratív struktúrán belül vált relevánssá az, hogy a történet második részét Hontalan Iván állmódja, a harmadik részt pedig Margarita olvassa – a Mester regényeként, melynek tűzbe dobott kéziratát Woland varázsolja vissza. A Pilátus-történet státusát nem önálló, ún. betétregegyként határoztuk meg, s azt bizonyítottuk, hogy a regény nem két különböző történetet mond el, hanem egyetlen elbeszél és elbeszélendő történetet jelenít meg. A regényt az előző pontban jelzett hagyományos linearitás hiánya ellenére azért lehet egyetlen elbeszélésként értelmezni, mert van olyan narratív szerkezet, amelyben egységes módon integrálható az elbeszél epizódok halmaza. Egységük a narrációs aktusok mint események tér-időbeli azonosságán nyugszik: a Pilátus-történetet Moszkvában mesélik el, hallgatják, álmodják és olvassák újra „egy forró tavaszi estén” s az azt követő napokban.

A Pilátus-történet ugyanakkor a regény explicit információi szerint nem egyetlen történet. Az első részt Woland „első kézből” adja elő, úgy, mint aki szemtanúja volt az eseményeknek. Amikor Iván a klinikán továbbmondja a Mesternek a hallott történetet, a Mester kijelenti: az általa írt Pilátus-regény és Woland meséje között „félelmetes megegyezés” («[п]отрясающее совпадение» – a magyar fordításban: „koincidencia”) áll fenn, azaz saját regénye és Woland története egybeesik, de nem azonos egymással. Az egybeesés és azonosság e finom különbsége igen fontos lesz a regény poétikai rendszerében. A Mester megsejtett, azaz verbális formában explikált (de nem alkotott, nem teremtett!) egy elbeszélést, „amit soha nem látott, de biztosan tudta, hogy megtörtént” («чего никогда не видал, но о чем наверно знал, что оно было»), s csak utólag, az Ivan által reprodukált Woland-történet alapján tudta biztosan kijelenteni, hogy milyen jól megsejtette («О, как я угадал!»). Woland és a Mester története között tehát nem az azonosság viszonya áll fenn, hanem a megerősítése. A megerősítés aktusa döntő lesz Woland „kísérleti célú” történetének fogadtatásakor. E helyen csak idézzük Berlioznak ugyane történetre való reakcióját: „Elbeszélése rendkívül érdekes, professzor, noha egyáltalán nem egyezik meg az Evangéliumok szövegével” («не совпадает»).

4. Tér-idő szerkezet: kommunikatív és imaginárius tér, reverzibilis idő

A Pilátus-történet Moszkvában elhangzó folytatása és a hallott folytatás révén történt megerősítése során a szöveg lineáris rendjében egy olyan kommunikatív tér alakul ki, amelyben a folytatás nem pusztán az elbeszél események kontinuumát jelenti, hanem magának az elbeszélés aktusának, az azt szervező perspektívának a folytathatóságát, összekapcsolhatóságát. Ahhoz, hogy egy szereplő belépjen ebbe a térbe, morális döntést kell hoznia. Iván az elmeklinikán belátja a Woland által elbeszél történet számára való relevanciáját, rájön arra, hogy közvetlen tétje van számára annak, mi történt a továbbiakban Jézúval és Pilátussal. Ez a feltétele annak, hogy megálmodhassa a folytatást, s hogy amit megálmodott, összefüggésbe tudja hozni saját élete eseményeivel.

Az egyes történetek szövegszerű egyezésének alapja az elbeszélők / történetfolytatók által követett morális intenciók egybeesése; ez a coincidencia jelöli ki a kommunikatív tér határait. Ez a tér nem, vagy nem feltétlenül esik egybe a regényben megjelenő, konkrétan megnevezett

geográfiai színterekkel, sőt sok esetben keresztbe metszi, átfedi a ténylegesen rögzíthető helyszínt, legyen az Moszkvában vagy Jeruzsálemben. A moszkvai polgártársak hiába vannak ott Moszkva fizikai terében, azáltal, hogy számúzik életükből az olyan morális posztulátumokat, mint Isten és Ördög létezése, kizárják magukat a szóban forgó kommunikatív térből. Pilátus a róla szóló történet szerint mindvégig e tér határán lebeg: egy-egy pillanatra be tud lépni, s Jésuának olyan kérdéseket tesz fel, amelyekről ő maga is elretten. Mindennél csábítóbb számára Jésua hívása, hogy induljanak sétára a város környékére, s beszéljék meg Jésua új gondolatait, Pilátus mégsem meri elszánni magát erre. Marad a csüggesztő tapasztalat, hogy valamit elmulasztott, nem beszélt meg vele.

Ez a kommunikatív tér nem csak verbálisan, hanem vizuálisan is uralhatatlan a moszkvai polgártársak számára: láthatatlan és megfoghatatlan, mint az 50-es számú lakásban folyó „gyanús üzelmek” vagy a boszorkánnyá változott Margarita repülése. A moszkvaiak csak a pragmatikus teret, s csak a biografikusan rögzíthető, biológiailag megélhető időt érzékelik. Zárva marad előttük az ezzel szemben álló, Florenszkij alapján imagináriusnak nevezett tér, az „igazán valóságos”, a „lényege szerint reális” tér, a „világ ontológiai tükörképe”. E térre nem alkalmazhatóak a pragmatikus tér kronologikus időkategóriái, mivel a belső, morális idő tagolja: a személyiség belső szándékai és döntései. Ennek megfelelően ez a tér lehet időn kívüli (de nem örökkévaló) – azaz az éjfélt tarthat akármeddig, lehet visszafordítható – reverzibilis –, azaz a személyes morális döntés képes visszafelé is újrendezni az élet tartalmát.

5. Szöveg és nézőpont: az elbeszélői perspektíva poétikai formái

A dolgozatban azt a feltételezést fogalmazzuk meg, hogy a bulgakovi formaprobléma kiindulópontja annak a rögzített vagy rögzíthető nézőpontnak a hiánya, ahonnan nézve a világ eseményei történetté rendezve leírhatóak, elmondhatóak. A korai próza néhány példája alapján jeleztük, miként kíséri végig ez a tapasztalat egész életművét: már a legelső, saját művekként definiált írásokban kidolgozza azt az elbeszélésmenetet, amelyben – nézőpont hiányában – a nézés aktusa maga válik önállósult narratív elemmé s teremt kapcsolatot az olvasó és a leírás tárgya között. Woland tekintete, pillantásának iránya s nézése olyan domináns jelentőségre tesz szert a narrációban, hogy mellette a hagyományos értelemben vett cselekvések súlya másodlagossá válik. A regény alkotástörténetének lényeges eleme, hogy Woland aktivitását (főként negatív cselekedeteit) a minimumra szorítja vissza, ezeket átadja kíséretének, hogy Woland figuráját eloldhassa a tradicionális „ördög” képtől (aki folyton „rosszat tör”). Sőt, Woland cselekvéseinek, mozgásának egyik célja az lesz, hogy megtalálja a megfelelő perspektívát, ahonnan tekintete épp a megfelelő látványkört metszi ki. Mindjárt a történet legelején, a Patriarsije prudin első dolga az, hogy tekintetével végigpásztázza a környező házakat, „melyeknek ablakaiban vakítóan tükröződött vissza megtört sugaraival”, a nevezetes feketemágia szeánszon pedig az a legfontosabb számára, hogy a színpadon teremt karosszékéből „letekintsen” a moszkvai nézőközönségre: hogy nézze a nézőket. A zárójelenetek sorozatában előbb a Paskov-ház tetejéről „nézte merően a paloták, óriási házak és lebontásra ítélt viskók eléje terülő tengerét”, majd a Verébhegyről szemlélte kíséretével „a folyón túl elterülő várost, az ezernyi nyugatra néző ablakban szikrázó megtört napfényt”, végezetül pedig a „kősvatag közepén, s a karosszékben egy ülő férfi fehér alakját” pillantja meg, majd a város, Jerusalaim kihúnyó fényeit. Woland tekintete a regény menetében voltaképp szcenikai eszközként funkcionál: nézése irányításával és váltogatásával jelöli ki, metszi ki, vagy épp takarja ki az elbeszélés terét. Az Epilógus szerint Woland és „bünbandája” képes szó szerint

„imaginárius pozíciókban” mutatkozni, ténykedésük fő célja pedig az áldozatok „látóterét” manipulálni: „szabadon beleszugerálták áldozataikba azt is, hogy bizonyos tárgyak vagy személyek ott vannak, ahol a valóságban nincsenek, illetve áldozataik látóteréből eltávolítottak olyan személyeket vagy tárgyakat, amelyek valójában ott voltak”.

Woland és Jészua *szerepe* a regény formai-kompozicionális rendjében funkcionálisan ekvivalens: a Moszkvában játszódó történetben a Gonosz képviselője zavarja meg a város életét, Jerusalaiban pedig a Jó evilági reprezentánsa válik konfliktusok forrásává. A két történet mintegy ellentétes irányban haladva mondja el „ugyanazt”. A Woland nézőpontjából elmondott Pilátus-történet ennyiben hűen tükrözi az egész regény kompozícióját; ráadásul a „tükrözi” terminust szó szerint vehetjük: ebben a tükörben valóban megfordulnak a „jobb és bal” relációi.

6. Szövegizotópia: a regény motívum- és problémaszervezetének egységei

A nézőpont megjelenítéséhez, mint az előbbi pontban bemutattuk, Bulgakov a tükör-üveg-fény metaforikáját vezeti be, s ehhez kapcsolódik a tekintet/szem képe, illetve maga a látás/nézés aktusa. Az aktus alanya és tárgya bizonyos esetekben helyet cserél, mint pl. Woland és a Varietészház közönségének viszonyában, vagy épp Jészua és Pilátus kihallgatói-kihallgatotti szituációjában. A tükör-üveg-fény hármasa azonban nem csupán az állandó tárgyi motívumokra utal, nem csak visszatérő metaforika, hanem az egész kompozíció dinamikus, belső szövegszervező elve: a narratív egységek közötti belső viszony kifejezőmódja.

Ezt a módszert a dolgozatban a szövegizotópia terminusával jelöltük. Arra utaltunk ezzel, hogy a regény lineáris vonalán megjelenő szituációk egy azonos („izotóp”) probléma szerint rendeződnek sorba, mégpedig aszerint, hogy ki hogyan reagál alapkérdésekre és alapvető imperativuszokra. Ez egyik legfontosabb ezek közül a mottóban kiemelt alapkérdés: „Kicsoda vagy tehát?” Ezzel a kérdéssel a mű minden szereplője találkozik: vagy kényszerűen vagy önként. Az azonos belső problémaszervezettel és motívumstruktúrával jellemezhető izotóp szituációk egymásra helyezésével olyan átláthatóság jön létre, mintha egymásra helyezett üvegeken tekintenénk keresztül. Ezek a szituációk ezenközben tükröződnek is egymásban: mint számos példán bemutattuk, az ugyanazon kérdésre adott különböző értelmű, vagy ellentétes indítékú válaszok és reakciók egymás szimmetrikus tükörképeként jelennek meg.

Az átláthatóság és tükröződés eme reflexjátékai tovább módosulnak a különféle fényforrások által: hol a vakító nap vagy a telihold, hol gyertyafény vagy méceses, hol dróthálóval bevont villanykörte vagy narancsszínű ernyős lámpa, hol kandallófény vagy tűzvész világít, s az égitestek és mesterséges fényforrások mellett megjelenik a „saját” fény (Margarita „atlasz bőre”, a szentjánosbogár és a korhadó fa „önfénye”). Önálló problémát képez a „fény” mint az a birodalom, ahová a Mester és Margarita nem nyer bebocsátást. A „tükör-üveg-fény” motívumsora egymás travesztív tükörképeként is megjelenik a regény egy rendkívül pregnáns oppozíciójában: „Meglátjuk az *élet tiszta vizét*... az emberiség átlátszó kristályon át fog a Napba nézni” – olvashatók Lévi Máté pergamenjén Jészua szavai, a feketemágia-szeánsz epizódjában pedig ez áll: „Száz meg száz kéz emelkedett a magasba, a nézők a bankókon keresztül nézték a megvilágított színpadot, és a *legvalódibb, leghitelesebb vízjegyet* láthatták”.

7. Személyiségyszimbolika: nevek és „fejfedők”

Az, hogy ki pillantja meg „az élet tiszta vizét”, s ki a „legvalódibb, leghitelesebb vízjegyet”, az alapján dől el, ki melyikhez tartozik a jelzett két személyiségmodell közül. Leírásukra Bulgakov önálló poétikai rendszereket dolgoz ki, melyek közül most vázlatosan a

névadás mechanizmusára és a „fejfedők” szelekciós módjára utalunk. E két eljárás révén a szerző a regény figuráit a mű keletkezési kontextusához és a személyiség típusok tradicionális szimbolikájához kapcsolja, többnyire a következetesen alkalmazott travesztív módszerrel.

A „fejfedők” hierarchiája, Bulgakov intenciójából következően, megkülönböztetett helyet foglal el a ruházat szimbolikájának egészében: a „fej” öltözéke egyszerre fedi *el* és *fel* viselője alkatát és szándékait. A Bulgakov-szakirodalom motívumkutatási irányzata ezt a problémát nem érintette. Fontosságára utal, hogy mindjárt a regény legelső bekezdésében exponálódik: Berlioz a Patriarsije Prudin, a rekkenő hőség ellenére „szolid kucsmájával” a kezében jelenik meg. E szimbolikus viselet nemcsak azt a társadalmi típust jelöli ki, amelyhez Berlioz tartozik, hanem fő személyiségjegyre – óvatosságára – is utal, amely a villamos alá „löki”.

E motívumsorból a felszíni olvasat háttérben önálló rendszer bontakozik ki. A már említett „izotóp” eljárás módszerével szoros korrelációba kerülnek a különböző szituációkban megjelenő tárgyi elemek: pl. a Jésua fejét fedő, bőrszisszal leszorított fehér kendő, a Berliozt elgázoló villamosvezető nő hátul megkötött vérvörös fejkendője, Arcsibald Arcsibaldovics vérvörös kalózkendője: ez a sor kikényszeríti az olvasóból a mögötte lévő probléma tisztázását is.

Hasonló intenció rejlik a névadás mechanizmusában, amire, mint az alkotástörténetből kiderül, Bulgakovnak különös gondja volt. A személyek számtalanféleképp motivált megnevezésének aktusában is jelen van a kultúra történetéhez való travesztív viszony (orosz névfilozófia, főként Florenszkij, „beszélő nevek” koncepciója, főként Gogol kapcsán), a lényeg azonban a személyiség önértelmezési formájának felkínálása vagy – megint csak: kikényszerítése – a „Kicsoda vagy tehát?” kérdésre adandó válaszok keretén belül.

8. Szöveg és metaszöveg: az inskripciók világa

A névadás aktusával szoros összefüggésben áll a feliratok motívumsora. Részletesen elemeztük a regény indító jelenetét, amelyben a két polgártárs a „Sör, ásványvíz” feliratot viselő bódéhoz megy, és a sör és ásványvíz „létéről” tudakozódik. Ezzel súlyos szabályszegést, legalábbis illetlenséget követnek el: ha felirat *van* – ehhez képest másodlagos, hogy van-e sör valójában; nem véletlenül sértődik meg a kérdésre az elárusítónő. A „moszkvai” logika szerint ugyanis: ami írva van, az van. Az inskripció gondosan címkézi környezetüket, lehatárolja azon kanonizált, központilag engedélyezett elemek körét, amelyek egyáltalán lehetségesek. Ezzel, paradox módon mindent „létehetővé” avat: itt nem létezik olyan, hogy „nincs”. Valamilyen láthatatlan erő nemcsak teremti a dolgokat, hanem rögtön katalogizálja, kezelhetővé is teszi: „Attól fogva a Gribojedov-ba becsöppent látogató csak úgy kapkodhatta a fejét a nagynéni tölgyfaajtóin tarkálló feliratoktól: »Feliratkozás papírkiutalásra Pokljovkinánál«, »Pénztár«, »Szekecsírok egyéni elszámolása.«” Nem papír nincs, hanem papírkiutalás *van*. A feliratok a nem-létezők helyére „isteni logosz” módjára létezőket teremtenek, s egyben orientálnak: cselekvésmintát is szolgáltatnak. Az alkotószabadság hossza így less műfajmeghatározó elv: „Beutalók alkotószabadságra, két héttől (novella, elbeszélés) egy évig (regény, trilógia)”. Az inskripció nem jel, hanem maga a valóság: a személytelen kommunikáció, a közlési folyamatban tetten nem érhető láthatatlan erő üzenete, élesen szemben áll a személyesség és a moralitás viszonyaiban létrejött realitással. Ezekkel szembesíti Bulgakov a moszkvai világban élő polgártársakat.

9. Geopoétika: az orosz történelem térképe a regényben

A szakirodalomban ugyancsak kevésbé vizsgált problémakör mű földrajzi és történelmi térképének rekonstruálása. Ez a „térkép” eltér attól a – motívum-izotópia eljárásával létrehozott –

képtől, amely Moszkva és Jeruzsálem (valamint Kijev) között a regényben fenn áll, s eltér attól a metszettől is, amely a tér-idő szerkezet főntebb már érintett kategóriái (imaginárius tér, reverzibilis idő) révén keletkezett: a „kommunikatív térbe” a regény szereplői morális döntésük, intencióik függvényében léphettek be. Az alábbi, történetileg létrejött területi keret azonban mindenki számára meglévő a d o t t s á g, amely nem választás, nem személyes döntés eredménye, minden szereplő készen kapja, beleszületik, belenő.

Az orosz történelem térképének regénybeli aktualizációjának leírására a „geopoétika” terminust vezetjük be. Feltételezésünk a következő: Bulgakov a regény szövegének kidolgozása során egy olyan „térkép-hálót” képzelt el, amelyen részletesen bejelölte az orosz történelem szempontjából számára jelentésses helyeket és határvonalakat, minden égtáj felől. Felkerült a térképére minden olyan releváns víziút, erődítmény és országkapu, amely az orosz történelmi kommunikáció során fontos szerepet játszott. Egyetlen olyan pont sem került viszont fel, amely ne állna valamilyen összefüggésben a regény szinkron metszetével. Ezek a (forradalom előtti formájukban használt!) földrajzi helynevek a regényben látszólag elszigeteltek, és szelekciójuk látszólag véletlenszerű, valójában épp e „geopoétikai” rendszeren belül, Bulgakov történelmi atlaszán nyerik el értelmüket. Néhány példa. *Észak*: Szolovki-szigetek és Vologda (északi kijárat a Fehér-tengerhez); *Dél*: Kiszlovodszk, Armavir, valamint Jalta és Feodiszija (kijárat a Fekete-tengerhez); *Kelet*: Szaratov (kiemelt pontja a város határában lévő Koponyák hegye); a legtávolabbi keleti határvonal: Silka és Nyercsinszk – Szibéria Bajkálon túli területén, a kínai határ közelében; *Nyugat*: Harkov (1917-1918 fordulóján, majd 1919-1934-ig Ukrajna fővárosa), Kijev. *Keleti határfolyó*: Jenyiszej; *Nyugati határfolyó*: Dnyeper. *Moszkva környéki folyók* mint a városba bevezető víziutak: Moszkva folyó, Kljazma, Szhodnya; *Voronyezs*: erődítmény Moszkva védelmére.

Hasonlóan új tanulságokkal szolgál Moszkva ún. szubtextuális térképe, amely a regényszöveg „alatt” egyfajta „üres helyként” megjeleníti például az összes fontos templomot, amelyet az 1920-30-as években, épp a regény írásával egyidőben romboltak le.

10. Műfaj: mítoszregény / fantasztikus regény – „színházi” / „verses” regény

Végezetül, a dolgozat és a kutatás vizsgálati tárgyköreinek listáját a műfaj problémájával zárjuk, amelyről számos hipotézis született a szakirodalomban. Az egyik legelterjedtebb, a később részletesen elemzendő felfogás szerint *A Mester és Margarita* „mítoszregény”¹, amely Thomas Mann *József és testvérei* című, ugyancsak az 1930-as években született regényhez hasonlóan eltünteti a határt mítosz és a realitás, a hétköznapi és a természetfölötti, a múlt és a jelen között, eltűnik az időbeli és egyéb modalitás („valóságos ><nem valóságos”), sőt a regényszöveg magát határozza meg „igazán valóságosként”. A Bulgakov-mű mítoszregényként való műfaji definiálásához alapot teremt egyrészt az a szinkretisztikus felfogás, amely egy belsőleg tagolt motívumrendszerbe rendezi a műbe bevont tárgyi, tematikus, kulturális stb. elemeket – mégpedig egy olyan *polivalencia* alapján, amely kizárja, hogy a szövegen belül bármely mozzanat csak egyféleképp legyen értékelhető (jó/rossz, magasrendű/alacsonyrendű, patetikus/nevetséges stb.); másrészt pedig a korábban elemzett nyitottság. A műben jelen vannak a befejezetlenség azon irodalmi toposzai, amelyek művészi konstrukciós modellként szolgálhattak: maga a *Faust*, az *Anyegin*, valamint a *Holt lelkek*.

Bulgakov maga is nagy figyelmet szentelt a mű definiálásának, ami a címvariánsok történetén pontosan nyomon követhető: *Az ördög evangéliuma*, *Fantasztikus regény* vagy egyszerűen csak: *Regény*. Felvetődhet még egy másik öndefiníció, a *Színházi regény* címe, amely

ugyan látszólag tematikai megjelölés, de a szemléletmódot és a poétikai formákat uraló „színházi” nézőpont, a „szcenikai”, „teátrális” konstrukció használhatóvá teszi *A Mester és Margarita* műfajának metaforikus megnevezésére. A szöveg ugyanakkor olyan nagyfokú akusztikus szervezettséget mutat, hogy belső ritmus- és rímszerkezete, fonetikai struktúrája a verses regényhez közelíti. Ezek az analógiák leírják, hogy a műfaji/műnemi szinkretizmus átfogó elvként van jelen a műben, de a műfajdefinícióhoz nem adnak újabb szempontot.

KÖVETKEZTETÉSEK

A dolgozat fő kérdésköreinek vizsgálata során arra a következtetésre jutottunk, hogy Bulgakov a regény világának körülhatárolásakor bizonyos értelemben zárójelbe tette a történelmi viszonyok különbségeit. Ugyanakkor látta azt is, hogy a történelmi helyzet objektivitása önmagában nem hat az egyén ellen, sőt hozzásegítheti az autonóm élet kibontakozásához. A környezet viszonylagos rendje a *n y u g a l o m*, lehetővé teszi a kitüntetett értelemben vett „élet”, a megismételhetetlen személyesség indexével ellátott élet kezdetét.

Bulgakov világképének jellemzése alapján állítható, hogy számára nem létezik olyan erkölcsi kódex, amelybe besorolva az emberi tettek, cselekvések egyértelmű normák és kritériumok szerint általános érvénnyel megítélhetőek lennének. Hogyan adhatunk akkor jelentést a jó és rossz kategóriájának, amelyek döntő szerepet játszanak a regényben? Szorosan összekapcsolódik ez a kérdés az isten és az ördög létére vonatkozó kérdéssel, amelyet a regény az élet egyénre vonatkoztatott megszervezése lehetőségeként értelmez. Ennek közege egy olyan világ, amely az individuum szempontjából a maga adott voltában irány nélküli, áttekinthetetlen, tervezhetetlen, kaotikus. Ebbe a világba rendet csak az egyén vihet, a jó vagy rossz csak saját tette következményeként jelenhet meg, cselekvése jellegében fellelhető értékkritériumok szerint tapasztalhatja. A világ nem az egyén céljai szerint artikulált; a személy „hontalan” benne.

Bulgakov nem ismeri el az egységes emberi nem – mint a világtörténelmi fejlődésfolyamat szubjektuma – érvényét. Az ő felfogásában az a viszonyítási pont, amelyre vonatkoztatva a világ és a történelem eseményei megítélhetőek és megítélendőek, mindig az egyes ember, az individuum. A világnak a „fény-árnyék” metaforában kifejezett tulajdonsága pontosan arra utal, hogy a dolgok nélkülözik az egyértelműséget. A világ – miként a benne élő ember – állandóan „*meglepetésekkel teli*”, kiszámíthatatlan. Nincs az a – totalitással egyező – perspektíva, amely a „rosszat”, az emberi szenvedést jóra fordítaná. Bulgakov állítása szerint – Goethével ellentétben – a jó felé való haladás értelmezhetetlen a történelmi folyamatokban, a „jó” és „rossz” kategóriái végső soron csak az egyén életének viszonyain belül nyerhetnek körülhatárolható értelmet.

E világlátás és történelemkép összekapcsolható azzal a komplex kompozícióval, amelynek vizsgálati aspektusait a fentebb ismertetett tíz pontban foglaltuk össze. A további kutatások feladata, hogy e kapcsolódási pontokat részletesen feltárja és elemezze. A jelen munkában összefoglalt keletkezéstörténelmi és befogadástörténelmi háttér, valamint a koncepció és kompozíció kereteinek rögzítése – feltevésünk szerint – megbízható alapul szolgálhat ehhez.

Kiss Ilona
