

## Pastisz czy kontynuacja?

### *Powrót Wolanda albo nowa diaboliada*

### Witalija Ruczynskiego wobec

### *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa

KAROLINA KORCZ

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

#### UWAGI WSTĘPNE

Po przeszło pięćdziesięciu latach od momentu ukazania się na rynku wydawniczym *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa dzieło to wciąż zalicza się nie tylko do najważniejszych, ale także najchętniej czytanych pozycji literatury światowej. Powieść cieszy się niesłabnącą popularnością także w Polsce, co potwierdzają analizy czytelnictwa, rankingi, sondy oraz liczne źródła prasowe czy internetowe. Mocno ugruntowana w naszej kulturze, jest źródłem inspiracji dla krytyków czy artystów – zarówno profesjonalnych, jak i amatorów. Indywidualny kontakt z Bułhakowskim *opus magnum*, znajdujący wyraz w nowych, autonomicznych twórcach kulturowych, przeradza się w doświadczenie zbiorowe, pozwalające na wzbogacenie procesu recepcyjnego *Mistrza i Małgorzaty*. Wzajemne wpływy można obserwować zresztą nie tylko na styku powieści i inspirowanych nią adaptacji teatralnych czy filmowych, lecz również w obrębie innych „twórców dodanych”: w twórczości literackiej, sztukach plastycznych, muzycznych. Dzieło Bułhakowa coraz częściej wchodzi też w interakcje ze zjawiskami z kręgu kultury popularnej, zbliżonej jeśli chodzi o funkcje i sposób oddziaływania do kultury masowej<sup>1</sup>. Dla prezentowanego ujęcia najważniejszy pozostaje fakt, że:

1 Pojęcie kultury popularnej i masowej w ujęciach rozmaitych badaczy nie jest jednoznaczne. Przez jednych obie definicje traktowane są jak synonimy, inni postulują zdecydowany rozdział terminologiczny.

» Badanie kultury popularnej, zarówno w jej wymiarze całościowym, jak i ujęciach partykularnych wiąże się [...] z jej ukontekstowaniem lub, jak by to określił Pierre Bourdieu, polem (*le champ*) jej praktycznych manifestacji. Tym samym teoria popkultury nierozzerwalnie łączy się ze społeczną *praxis*<sup>2</sup>.

Zjawisko powolnego wnikania *Mistrza i Małgorzaty* w obręb kultury masowej w jej wariacie komercyjnym daje się zauważyć pod koniec lat osiemdziesiątych jako wynik zmian w sferze społeczno-politycznej, a co za tym idzie – również w warstwie komunikacyjnej. Książka wydawana w postaci albumów i komiksów funkcjonuje obecnie także w internecie, prowokując rozmaite komentarze oraz próby kontynuacji. Nieprzerwanie króluje też w teatrze, niemalże co rok pojawiają się coraz nowsze jej adaptacje, nieraz bardzo odległe od literackiego pierwowzoru. Widać wyraźnie, że *Mistrz i Małgorzata*, wychodząc poza tak istotne w poprzednim okresie bieguny wyznaczone przez opozycje binarne<sup>3</sup>, doskonale koresponduje ze zróżnicowanymi oczekiwaniami dzisiejszego odbiorcy.

*Powrót Wolanda albo nowa diaboliada* Witalija Ruczinskiego, bajkopisarza, dramtopisarza i autora opowiadań fantastycznych, znanego u nas przede wszystkim jako autor przemówień radzieckich polityków, jest – w założeniu – próbą opisaną dalszych dziejów bohaterów *Mistrza i Małgorzaty*, o czym informuje nadtytuł na okładce. Spośród utworów literackich, z którymi zetknąć się mógł masowy odbiorca w Polsce<sup>4</sup>, wydaje się próbą najambitniejszą, choć fabularne i warsztatowe walory tej powieści są dyskusyjne. Niemniej rezultaty zadania, jakie postawił sobie autor, doskonale odzwierciedlają kwestię przenikania postaci Bułhakowa oraz bohaterów jego głównego dzieła w sferę popkultury.

2 *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym: teoria i rzeczywistość*, red. nauk. J. Drozdowicz, M. Bernasiewicz, Kraków 2010, s. 9.

3 Recepcja *Mistrza i Małgorzaty* przed rokiem 1989 miała charakter względnie jednolity, jednak dawała się w niej uchwycić pewna dwutorowość, będąca rezultatem innych niż postulowany przez dyspozytorów słowa publicznego sposobów odbioru powieści Bułhakowa. Szerzej na ten temat pisałam w: „*Mistrz i Małgorzata*” Michaiła Bułhakowa w Polsce w latach 1969–1989, [https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14312/1/Rozprawa\\_doktorska\\_Mistrz\\_i\\_Małgorzata\\_Michaiła\\_Bułhakowa\\_w\\_Polsce\\_w\\_latach\\_1969-1989.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14312/1/Rozprawa_doktorska_Mistrz_i_Ma%lgorzata_Michai%l%20Bu%l%20hakowa_w_Polsce_w_latach_1969-1989.pdf)

4 Proza polska rzadko bezpośrednio nawiązywała do najważniejszego dzieła Bułhakowa. Odniesienia takie można znaleźć na przykład w krótkim tekście Waldemara Ślebarskiego *Bułhakow 500 (prowokacja)* („Portret” 1997, nr 5, s. 14), w dramacie Janusza Głowackiego *Czwarta siostra* (Warszawa 1999) czy *Księżdzę uczynków czyli Małgorzacie i Mistrzowi* Mirosława Bujki (Warszawa 2003). Jakis czas temu ukazała się też powieść Konrada T. Lewandowskiego *Anioły muszą odejść* (Warszawa 2011), reklamowana jako: „Warszawska odpowiedź na «Mistrza i Małgorzatę»” (fragment tekstu z okładki). Jednym z ciekawszych ujęć jest krótki tekst *Nieprosta, bo kobieca historia o poszukiwaniu wiedzy o kobiecie (ciąg dalszy „Mistrza i Małgorzaty”)* Małgorzaty Rečko, w którym powieść jest pokazywana w perspektywie genderowej („Colloquia Communia” 2008, nr 1-2, s. 257-273).

Próbując rozpatrzyć problem tu postawiony, należy zadać sobie pytanie o stosunek autora *Powrotu Wolanda...* do dziedzictwa Bułhakowa. Na ile twórczość ta stała się dla Ruczynskiego rzeczywistą inspiracją, a na ile jedynie szkieletem służącym budowaniu fabuły własnej, oryginalnej powieści? Kwestia ta jest istotna nie tyle dla oceny utworu, ile dla ścisłego powiązania jej z użytymi tutaj pojęciami. Anna Skubaczewska uważa, że: „Sięgając po aluzję literacką i decydując się na kontynuację fabuły, czyli tę spośród technik aluzyjnych, która zakłada najwyższy stopień uzależnienia od pierwowzoru, Ruczynski wykorzystał fakt, że arcydzieło Bułhakowa otwiera się na dopełnienia”<sup>5</sup>. Konrad Górski, na którego zresztą powołuje się Skubaczewska, precyzuje pojęcie aluzji jako mówienie „o jakimś przedmiocie bez wymieniania go w sposób wyraźny”<sup>6</sup>. Tymczasem Ruczynski, pisząc *Powrót Wolanda albo nową diaboliadę*, w oczywisty sposób odwoływał się do twórczości Michaiła Bułhakowa. Z podobnych względów trudno także przyjąć, że utwór stanowi pastisz *Mistrza i Małgorzaty*. Pastisz, definiowany zarówno jako odmiana stylizacji, która naśladuje charakterystyczne cechy danego dzieła czy stylu jego autora bez zamiaru parodystycznego, jak również zjawisko zbliżone do falsyfikowania<sup>7</sup>, w dużej mierze eliminuje zabiegi, które stosuje Witalij Ruczynski. Autor zdaje się obawiać naruszenia pewnej „świętości”, nieustannie podkreślając wielkość autora *Mistrza i Małgorzaty*. Trudno dociec, czemu ma służyć częste, wręcz nachalne przywoływanie pierwowzoru. Z jednej strony Bułhakow jest ikoną, z drugiej przesłanie, jakie niesie ze sobą jego najwybitniejsza powieść, zostaje nie tyle przekształcone na potrzeby utworu Ruczynskiego, ile sprowadzone właściwie do ukazania społeczno-historycznych uwarunkowań konkretnego miejsca i czasu. Gdyby autor *Powrotu Wolanda...* świadomie zestawiał tekst Bułhakowa z występującymi na kartach utworu postaciami, otaczanymi przez masy swoistym kultem – byłby to zabieg znaczący. Niestety, Ruczynski sprawia wrażenie, jakby ciągle tłumaczył się ze swojego wyboru. Czasami robi to wprost, czasami poprzez apologię autora *Mistrza i Małgorzaty*. Zupełnie niepotrzebny jest drugi rozdział *Powrotu Wolanda...*, w którym czytamy między innymi:

» – Pachnie mi tu Michaiłem Afanasjewiczem Bułhakowem – wyrzekł z westchnieniem humorysta-satyryk.

5 A. Skubaczewska-Pniewska, *Pieniądze i diabeł. „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa i „Powrót Wolanda albo nowa diaboliada” Witalija Ruczynskiego*, „Slavica Wratislaviensia” 2009, nr CXLIX, s. 193.

6 K. Górski, *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*, w: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, wybór, oprac. i wstęp E. Miodońska Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1973, s. 276.

7 Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 346.

– A co ja mówię! – ocknął się pracownik naukowy.  
Zaczerwieniłem się, zupełnie jakby na proszonym obiedzie oskarżono mnie o kradzież łyżeczek do herbaty. Zacząłem się usprawiedliwiać. Powiedziałem, że szanuję Michaiła Afanasjewicza jak własnego ojca, że nigdy bym nie śmiał...

[...]

– Jeśli chodzi o Bułhakowa, to nie przed nami będziesz się tłumaczył, ale przed krytykami – poważnie zauważył humorysta-satyryk.

– Rozniosą w strzępy! – potaknął pracownik naukowy<sup>8</sup>.

Ruczinski, wyjaśniając motywy swej decyzji, zdaje się także w pewien sposób asekurować. Sam sugeruje, że czerpanie z *Mistrza i Małgorzaty* jest czymś w rodzaju świętokradztwa. Założenie, że wszelkie próby nawiązań do powieści tej rangi o dzieło Bułhakowa z góry skazane są na porażkę, przekreśla możliwość funkcjonowania arcydzieł literatury światowej jako potencjalnych źródeł inspiracji. Opinia taka dyskwalifikowałaby także samego Bułhakowa, który – jak wiadomo – w swojej twórczości obficie czerpał z dziedzictwa kultury europejskiej (i nie tylko). Założenie to jest sprzeczne z tradycjami literatury i kultury, a także głęboko niesprawiedliwe wobec powieści, której bogactwo treści, odwołań, rozważań filozoficznych, postaw i poglądów nie pozwala na jednoznaczne jej odczytanie. O pozycji utworu Ruczinskiego świadczy więc nie jego pierwowzór, ale sposób, w jaki przetwarzane są wątki, założenia i idee tekstu pierwotnego.

Obecność zarówno Bułhakowa, jak i narratora *Powrotu Wolanda*... na kartach powieści jest bardzo widoczna, a stwierdzenia typu: „Styl, stary, to jego styl!”<sup>9</sup>, „Domyślny czytelnik połapał się już, o co chodzi. Dla innych mam wyjaśnienie. Był to opis snu głównego bohatera opowiadania, Kaparowa, który jest jednocześnie narratorem”<sup>10</sup>, czy tyrazy w rodzaju:

» Traktując swobodnie i lekceważąco czas i przestrzeń, autor powieści nie powinien tracić z widoku ani jednego ze swych bohaterów. W spektaklu teatralnym, na przykład, ten czy ów bohater musi pojawić się w odpowiednim momencie i z odpowiednią repliką. Coś zrobić – powiedzmy, paść na kolana i wyznać swej ukochanej gorące uczucia. Może też dostarczyć ważnych wiadomości, oświadczyć, dajmy na to, że do miasta nadciąga powódź i należy się ratować. Pchnąwszy naprzód

8 W. Ruczinski, *Powrót Wolanda albo nowa diaboliada*, tłum. H. Chłystowski, Katowice 2005, s. 15.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*, s. 103.

główny wątek, bohater zazwyczaj znika. [...] Kiedy wymagają tego kolejne meandry narracji, każdy z nich musi być gotów stanąć przed czytelnikiem<sup>11</sup>.

nie pozwalają czytającym na samodzielne wyciąganie wniosków, kojarzenie faktów, szukanie zależności. Pytanie, czy *Powrót Wolanda albo nowa diaboliada* jest kontynuacją arcy powieści Bułhakowa, także nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi. Jak zauważa Małgorzata Stępień, należy „odróżnić kontynuację dzieła rozpoczętego i nieukończonego od kontynuacji w sensie dopisania dalszego ciągu do utworu zamkniętego przez innego twórcę”<sup>12</sup>. W odniesieniu do dzieła niezamkniętego – a za takie, jako utwór niedokończony, uchodzić może *Mistrz i Małgorzata* – mówi się między innymi o opracowaniu. W przypadku dzieła zamkniętego – a taką formalną funkcję może pełnić Bułhakowskie *opus* – Stępień wymienia między innymi inspirację<sup>13</sup>. Powieści Witalija Ruczinskiego bliżej właśnie do tworu inspirowanego, widać tu bowiem wyraźnie, że „autor dzieła drugiego przenosi bohaterów dzieła oryginalnego w inne miejsce akcji, inaczej kształtuje ich charaktery, inna jest też wymowa ideologiczna utworu [...]”<sup>14</sup>.

#### **POWRÓT WOLANDA... WOBEC WYBRANYCH PROBLEMÓW LITERATURY ROSYJSKIEJ PIERWSZEJ POŁOWY LAT DZIEWIĘĆDZIESIĄTYCH XX WIEKU**

*Powrót Wolanda albo nowa diaboliada*, podobnie jak *Mistrz i Małgorzata*, wyrasta z kryzysu kulturowo-historyczno-społecznego, jak również politycznego określonego miejsca i czasu. W 1993 roku, w czasie, kiedy ukazało się pierwsze wydanie powieści Witalija Ruczinskiego, Władimir Kantor<sup>15</sup> cierpko zauważał, że: „W Rosji ruinie gospodarki i klęsce ekonomicznej towarzyszy klęska w sferze literatury”<sup>16</sup>.

11 *Ibidem*, s. 34.

12 M. Stępień, *Kontrowersyjna twórczość: opracowanie, kontynuacja, rekonstrukcja*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2009, nr 1-2, s. 314.

13 Por. *ibidem*, s. 316.

14 *Ibidem*, s. 320.

15 „Kantor, Władimir Karłowicz – rosyjski historyk literatury i filozofii, specjalista w dziedzinie estetyki, członek kolegium redakcyjnego czasopisma «Waprosy filozofii». Prozaik, autor kilku powieści i szeregu opowiadań (m.in. *Krokodyl, Leśna działka*), stypendysta Funduszu im. Henricha Bölla”. Cyt. za: *idem*, *Ruiny literatury rosyjskiej*, „Dekada Literacka” 1993, nr 11, s. 4.

16 *Ibidem*.

Analizując sytuację na rynku wydawniczym swojego kraju, Kantor wskazywał na problemy, jakie nurtowały wówczas nie tylko środowiska literackie, ale i całe społeczeństwo rosyjskie. Po rozpadzie Związku Radzieckiego zaszła potrzeba zdefiniowania na nowo własnej tożsamości, postawienia pytań o przeszłość i przyszłość kraju i społeczeństwa, które stało na rozdrożu. Wszystko to znalazło swoje odbicie w literaturze, którą „w pierwszej fazie pierestrojki [...] zdominował nurt demaskatorski, poddający ostrej krytyce wszystkie anomalie i schorzenia społeczno-polityczne rozkładającego się ustroju”<sup>17</sup>. Chętnie więc podejmowano temat kultu jednostki – początków tworzenia się systemu represji, moralnych postaw działaczy partyjnych. Sama możliwość pisania o sprawach wcześniej zakazanych, a jednocześnie szczególnie dla społeczeństwa trudnych i bolesnych, świadczyła o przeobrażeniach zachodzących nie tylko w przestrzeni polityki, ale także o zmianach w sposobie spostrzegania aktualnej rzeczywistości przez odbiorców literatury. Pojawiło się tym samym pytanie o rolę twórczości artystycznej w okresie przekształceń ustrojowych.

» Runęło nie tylko rosyjsko-radzieckie imperium. Runęła literatura rosyjska. Zrobiła się niepotrzebna przede wszystkim własnemu narodowi [...]»<sup>18</sup>.

– stwierdzał cytowany już Kantor. Za chwilę jednak pytał:

» A więc co ma robić dziś pisarz, pragnący pozostać samym sobą? Prawdopodobnie to co dzisiaj: mimo wszystko pisać, pisać zachowując honor i cierpliwość<sup>19</sup>.

Widać tutaj swoiste rozdwojenie: z jednej strony wraz z rozpadem systemu politycznego literatura straciła prawo moralnego osądu rzeczywistości, z drugiej – nadal jest skutecznym narzędziem, środkiem komentowania rozmaitych wydarzeń i zjawisk, zarówno przeszłych, jak i współczesnych.

Ukazaniu absurdów życia często służyła szeroko pojęta fantastyka. W literaturze lat dziewięćdziesiątych szczególną popularnością cieszyli się przedstawiciele sił nadprzyrodzonych, których pojawienie się w planie ziemskim pozwalało na satyryczny osąd rzeczywistości.

17 B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002, s. 547.

18 W. Kantor, *op. cit.*, s. 4.

19 *Ibidem*, s. 4.

- » Istotną cechą nowej prozy jest – tak charakterystyczne dla postmodernizmu – sięganie po wątki i motywy utworów dawnych, w szczególności klasyki, zwłaszcza Dostojewskiego, Gogoła, Czechowa. Nagminnym procederem są wariacje, parafrazy, aluzje. Powstaje znamieny paradoks: nowa proza jest z istoty swojej antytradycyjna, lecz nieustannie odwraca się ku przeszłości, nie po to jednak, by kontynuować jej przesłanie, lecz by ją swoiście przedrzeć i parodiować lub traktować jej wątki i postacie jako materiał pomocniczy dla pomysłów własnych<sup>20</sup>.

Wszystkie zasygnalizowane wyżej problemy, obecne w literaturze rosyjskiej okresu przełomu, odnaleźć można także w powieści Witalija Ruczinskiego. Podejmując się sportretowania zjawisk towarzyszących procesowi przemian ustrojowych okresu pierestrojki, Ruczinski wpisuje się w rozrachunkowo-demaskatorski nurt współczesnej prozy rosyjskiej. Nawiązania do postaci, motywów i zdarzeń znanych z utworów należących do kanonu literatury rosyjskiej na tle prozy lat dziewięćdziesiątych nie są bowiem czymś odosobnionym. Odniesienia takie były w tym okresie częste i przybierały różną postać:

- » Stosunek do narodowej przeszłości i mitów współczesnych ujawnia się poprzez zdecydowane zabiegi wokół kanonu, zwłaszcza literackiego [...] Zauważamy procesy dekanonizacji, rekanonizacji, a także na nowo kanonizowania osób, postaw, zjawisk przemilczanych lub zakazanych przed rokiem 1989. Te procesy dokonują się zwłaszcza w obrębie repertuaru literackiej mitologii [...]<sup>21</sup>.

Pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku twórczość Michaiła Bułhakowa była w ZSRR odkrywana na nowo. Z każdym rokiem rosło też zainteresowanie samym autorem. Autorytet pisarski i moralny sprzyjał ugruntowywaniu się jego legendy oraz kanonizowaniu literackiego dorobku, co w utworze Ruczinskiego jest również doskonale widoczne.

20 *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 596.

21 B. Bakuła, *Dyskurs narodowy w literaturze oraz eseistyce Europy Środkowej i Wschodniej lat 1989–1999 (szkice wybranych zagadnień)*, w: *idem, Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań 2000, s. 126.

## POLITYKA CZY HORROR? INSPIRACJE POPKULTUROWE W POWIEŚCI WITALIJA RUCZINSKIEGO

Opierając swoją książkę na dorobku jednego z najwybitniejszych pisarzy XX wieku, Witalij Ruczinski częściowo wykorzystuje potencjał, jaki niesie ze sobą zwłaszcza Bułhakowowskie *opus vitae*. Niestety, *Powrót Wolanda albo nowa diaboliada* nie jest ani „próbą odpowiedzi na postawione przez Bułhakowa pytania”, ani też „bezlitosną satyrą na Rosję okresu przemian”<sup>22</sup>, jak również nie stanowi polemiki z wartościami zawartymi w *Mistrzu i Małgorzacie*. Jest natomiast z pewnością utworem dobrze ilustrującym, w jaki sposób bohaterowie należący do kanonu literatury zasilać mogą szeregi kultury popularnej. Rezultat działań twórczych autora potwierdza opinię, że: „Kultura popularna od zawsze była przede wszystkim kulturą imitacji, naśladowania wzorów”<sup>23</sup>.

Już w tytule znajdujemy nawiązania do dwóch utworów autora *Mistrza i Małgorzaty*. Fabuła również przynosi rozwiązania znane z innych jego dzieł: *Fatalnych jaj*, *Przygód Cziczikowa*, *Powieści teatralnej*. Zabieg ten jest zamierzony, autor nie kryje, że dorobek Bułhakowa, a zwłaszcza jego największe dzieło, stanowi tu główny punkt odniesienia. Zależności widać zresztą na wielu rozmaitych poziomach.

Jeśli chodzi o strukturę, najbardziej elementarną kwestią jest podział powieści na dwie części i epilog oraz wyodrębnienie opowiadania Jakuszki (tak jak powieści mistrza w pierwowzorze) w postaci osobnych rozdziałów. Rozdziały te w przypadku Ruczinskiego – odwrotnie niż u Bułhakowa – nie różnią się stylem, nie zostaje tu też podjęta tak ważna w *Mistrzu i Małgorzacie* problematyka filozoficzno-moralna. Sprowadza się ona zasadniczo do kilku pytań zadanych przez rozhisteryzowanego Wolanda Mateuszowi Lewicie. Szatan – pośrednio – zarzuca Bogu brak miłosierdzia wobec skazanych na nieustanne cierpienie ludzi. Relacje między przedstawicielami „światłości” i „ciemności” są ukazane dość konwencjonalnie, brak w nich dramatyzmu i napięcia charakterystycznego dla pierwowzoru *Powrotu Wolanda*...

Zabiegiem znacznie bardziej udanym w aspekcie konstrukcyjnym jest ukazanie zbieżności losów niektórych postaci z bohaterami Bułhakowa. Aresztowany i zastrzelony przez czekistów dramaturg i autor sztuk o Leninie Szurtiajew jest więc odpowiednikiem Berliozza, obracający się w prezydenckich kręgach Jewdakow – Iwana Bezdomnego, administrator teatru „Przy Czerwonej Bramie” Basawluk

22 Cytaty umieszczone na okładce analizowanej powieści Witalija Ruczinskiego pochodzą zapewne od wydawcy.

23 A. Fulińska, *Mit, naśladowanie i „postfiguracja”*. *Propozycja kategorii opisu współczesnej kultury popularnej*, „Teksty Drugie” 2008, z. 1-2, s. 290.



– Warionuchy oraz Stiopy Lichodiejewa w wyniku przeniesienia przez „siłę nieczystą” na jedną z wysp Oceanu Spokojnego. Widać tutaj wyraźnie, że popkultura

» buduje postacie i fabuły nawiązujące do bardzo konkretnych postaci i wydarzeń opisanych w innych tekstach kultury, ale dodawanie i nakładanie sensów i znaczeń jest tu znacznie bardziej rozproszone, przebiega właściwie w dowolnych kierunkach, z tym że kierunek od przeszłości do terażniejszości jest wyraźnie uprzywilejowany. [...] Znajomość kulturowej przeszłości pozwala nam dostrzec istotne rysy postaci i fabuł powieści popularnej, filmu czy komiksu, a nie na odwrót<sup>24</sup>.

W fabularnej warstwie utworu znajdują zastosowanie elementy gatunkowe charakterystyczne dla literatury popularnej: fantastyki naukowej, powieści przygodowej, romansu, sensacji, kryminału, powieści politycznej czy horroru. Naśladowanie tych wzorców przez kulturę popularną „wynika [...] chociażby z założenia formułowości. Formuła gatunkowa spełnia rolę podobną jak niegdyś poetyka normatywna: wyznacza elementy niezbędne do tego, żeby dane dzieło spełniało warunki gatunku lub stylu”<sup>25</sup>. Pełnią one zatem istotną funkcję, służącą samoidentyfikacji i definowaniu popkultury. W *Powrocie Wolanda...* widać wpływy zarówno literackie, jak i filmowe, w tym również rozwiązania znane z filmów animowanych. Woland porusza się więc po Moskwie srebrną karetą zaprzęzoną w szóstkę koni; pojazdem powozi stangret bez twarzy. Szatan nosi czarny płaszcz z ognistą podszewką, po czym współczesna Małgorzata, Waleria Griażska, poznaje „Diabła w tradycyjnym operowym wydaniu”<sup>26</sup>, jednak widać tutaj także wyraźne inspiracje popkulturowe, ze stereotypową peleryną Drakuli na czele. Podczas obrad na Kremlu nosi kowbojskie buty z ostrogami, niczym szeryf mający rozprawić się z bandą złoczyńców. Samochód milicyjny za sprawą „siły nieczyste” odmawia posłuszeństwa, a jadący nim funkcjonariusze stają się mimowolnymi uczestnikami pościgu. To motyw doskonale znany zwłaszcza z amerykańskich produkcji. Sam Ruczinski nie ukrywa zresztą swych inspiracji popkulturowymi wzorcami. Udana próba podszycia się Wolanda pod niemieckiego ekonomistę podsumowana zostaje tak: „Przyznajcie, że zgrane to było w czasie nie gorzej niż w szpiegowskich filmach”<sup>27</sup>. Opis ośrodka naukowego profesora Bur-Sakiejewa przypomina rzecz jasna Bułhakowskie

24 *Ibidem*, s. 290-295.

25 *Ibidem*.

26 W. Ruczinski, *op. cit.*, s. 209.

27 *Ibidem*, s. 234.

*Fatalne jaja*, ale laboratorium jest także częstym motywem popkultury, podobnie jak tunel czasu służący przenoszeniu bohaterów w przeszłość i w przyszłość. Nawiązujące do niego sformułowania językowe bądź rozwiązania powieściowych perypetii („– Włączmy przyspieszenie... – Jakie przyspieszenie? Wydarzeń czy też czasu? – starał się ustalić kot.”<sup>28</sup>), świadczą o silnym wpływie elementów kultury masowej na fabularny kształt powieści. W *Mistrzu i Małgorzacie* uporządkowania czasoprzestrzenne wynikały między innymi ze struktury utworu, odwołania do tradycji były dyskretne, całość wymagała od czytelnika sporego intelektualnego wysiłku. Tutaj kwestie te traktowane są dość pobieżnie, podobnie jak odniesienia do spuścizny Gogola, Puszkina, Goethego czy Gounoda ograniczające się, bez Bułhakowskiej subtelnosci, głównie do wymienienia nazwisk wybitnych twórców i tytułów ich dzieł.

*Powrót Wolanda...* ma także po trosze ambicje powieści politycznej. Z wizji autora wyłania się jednak obraz społeczeństwa złożonego jedynie z polityków usiłujących za wszelką cenę utrzymać się przy władzy albo ich „dobrowolnych współpracowników”. Kwestie związane z postawami konformistycznymi, patologie dotyczące człowieka na rozdrożu czy częste w literaturze przełomu obrazy klęski i rozkładu, obejmujące całą strukturę społeczną, wydają się znajdować poza sferą zainteresowań autora. Nie ma tu niepewności i strachu, które nieuchronnie towarzyszą wszelkim rozpadom i przewrotom, nie odczuwa się też nadziei na zmiany. Zwyczajni ludzie jawią się jako bezkształtna masa, którą można bezkarnie manipulować. Ani demokraci, ani konserwatyści nie mają konkretnych poglądów, a sceny, jakie rozgrywają się na Kremlu (przypominające zresztą Bułhakowski seans czarnej magii), nie pozostawiają żadnych wątpliwości, o co tak naprawdę toczy się gra. Środowisko polityków zostało przez Ruczinskiego, mającego bezpośrednie kontakty ze światem władzy i doskonale znającego stosowane tam taktyki i strategie, znakomicie sportretowane. Fragmenty dotyczące sojuszu władzy z Cerkwią należą do najbardziej udanych pod względem fabularnym i stylistycznym. Pełna humoru, błyskotliwa analiza mechanizmów i zjawisk, jakie towarzyszą zdobywaniu wpływów, stanowi świetną satyrę zarówno na prawa rządzące światem polityki, jak również na ludzkie słabości, przywary i ułomności charakteru. Razi jednak nachalna obecność służb specjalnych, a ujawnianie sposobów działania KGB sprowadza obraz Komitetu Bezpieczeństwa Państwowego do wizji śmiesznej i nieudolnej instytucji, będącej czymś w rodzaju organizacji harcerskiej połączonej z biurem informacji obywatelskiej. Dyskretny cień „pewnej moskiewskiej instytucji”<sup>29</sup> w *Mistrzu i Małgorzacie*

28 *Ibidem*, s. 32.

29 M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 2004, s. 282.

sprawał, że mimo wielu komicznych i absurdalnych wydarzeń wyczuwalna była powaga sytuacji i groza sowieckiej rzeczywistości.

W powieści Witalija Ruczinskiego obecne są także seks, przemoc oraz wątki obyczajowe, mające uatrakcyjnić fabułę i przyciągnąć uwagę mniej wymagającego odbiorcy. Wiceprezydent Związku Radzieckiego raz po raz raczy wszystkich seksistowskimi żartami, a będący światowym autorytetem w dziedzinie ekonomii Weiland, którego zgubiony kapeć staje się dowodem na istnienie UFO, zostaje przeniesiony do Sankt Pauli – dzielnicy domów publicznych w Hamburgu. Łubianka planuje podrzucenie narkotyków do mieszkania Jakuszkin, aby móc go aresztować, a dyrektor teatru „Przy Czerwonej Bramie”, wielokrotna mężatka i alkoholiczka, wdaje się w romanse, które nie dziwią już nikogo z jej otoczenia. Temat nieskrępowanego erotyzmu czy uzależnienia alkoholowego może mieć oczywiście uzasadnienie w fakcie, że w literaturze rosyjskiej lat dziewięćdziesiątych obrazy klęski i rozpadu obejmują nie tylko strukturę społeczną, ale ukazują również patologię, która dotyka jednostki (por. twórczość Jewgienija Popowa, Wiktora Jerofiejewa, Eduarda Limonowa, Ludmiły Pietruszewskiej). U Ruczinskiego miłość zredukowana została jedynie do seksualnego maratonu, pomimo słów mistrza o miłości rażącej jak piorun, włożonych teraz w usta Walerii Griażskiej (czemu towarzyszy kiczowaty obraz uderzającego pioruna i błyskawicy w kształcie litery V). „Uczucie” Walerii i Jakuszkin jest wynikiem diabelskiej sztuczki, niemającej żadnego innego uzasadnienia poza tym, że autor opowiadania o króliku Kuzi, aby wziąć udział w balu organizowanym przez Wolanda, musi mieć kochankę. Jakuszkin nie dokonuje żadnego moralnego wyboru, nie podejmuje decyzji, cała rzecz odbywa się jak gdyby poza nim. Nie istnieje więc tutaj problem odpowiedzialności za siebie i innych, nie ma, tak ważnych dla Bułhakowa, pytań o ludzką naturę, nie czuje się też wewnętrznego rozdarcia bohaterów i tragizmu ich sytuacji. Pisarz zgadza się uczestniczyć w przyjęciu, podczas którego „Przewidziane są najrozmaitsze atrakcje, loterie i konkursy. Słowem, rozrywki wedle każdego gustu”<sup>30</sup>. Bal tyranów odbywa się na stadionie, w oczywisty sposób odnosząc się do popularnych imprez masowych: sportowych lub estradowych. Sami tyrani zachowują się jak rozkapryszony gwiazdy piosenki czy filmu, kłócą się i grymaszą. Przy dźwiękach rock & rolla (na balu pojawia się sam Elvis Presley) odbywa się kopulacja pod stołami, znużony Stalin, jak w drugorzędnej komedii, rzuca tortami w swoich przybocznych, a Ewa Braun prowadzi loterię. Neron, Stalin, Mao Zedong i Marat zapoznają nielicznych zainteresowanych ze swoją twórczością, a w tle błyszczący kiczowaty ognisty napis: „Chwała tyranom wszystkich czasów i narodów!”<sup>31</sup>. Ta popkulturowa mieszanka

30 W. Ruczinski, *op. cit.*, s. 276.

31 *Ibidem*, s. 300.

stanowi czytelne odniesienie do czasów współczesnych. Mogłaby ona służyć społecznej diagnozie, gdyby nie fakt, że na balu zorganizowanym przez Wolanda, podobnie jak u Bułhakowa, zebrali się najokrutniejsi zbrodniarze świata. Tymczasem Ruczinski czyni z nich nieszkodliwych dziwaków poddających się wpływowi popularnych rozrywek, a radosny okrzyk Korowjowa podczas parady: „Nowa epoka! [...] Liczba zabitych pójdzie teraz u nas w miliony!”<sup>32</sup> to przykład, że krwawe zbrodnie, pojedyncze i zbiorowe, traktowane są przez uczestników balu po trosze jak zabawa.

Do zapoznania się z rezultatami społeczno-politycznej działalności gości Wolanda zostają tymczasem zmuszeni Waleria i Jakuszkin. Autor wręcz epatuje przemocą w scenach, kiedy szatan prowadzi współczesnych mistrza i Małgorzatę do sali tortur w podziemiach mauzoleum Lenina. Oglądają więc wymyślne narzędzia kaźni, rzymski cyrk z lwami rozrywającymi ludzi na kawałki, „widowisko jednak odbierane [...] raczej jako film niż realne wydarzenie [...]”<sup>33</sup>, więzienia, obozy koncentracyjne i łagry. Tutaj o połączeniu zbrodni i zabawy wypowiada się postać „z silnym gruzińskim akcentem”<sup>34</sup>:

» – [...] Krwawa rozrywka, wymyślona przez wyzyskiwaczy w celu zaspokojenia ich niskich zachcianek [...]  
Korowjow zaczął uściślać. Po pierwsze „rozrywali się” nie wyzyskiwacze, ale szerokie masy ludowe. To właśnie owe masy zapełniały cyrki<sup>35</sup>.

Także i dzisiaj przemoc w wielu wypadkach służy rozrywce, co potwierdzają z kolei słowa Wolanda, że nowe wrażenia mogą się przydać Walerii w teatrze.

Wpływy kultury popularnej są najmniej widoczne w stylistyczno-językowej warstwie utworu Ruczinskiego. Autor posługuje się czasami zwrotami potocznymi, a nawet wulgarnymi: Woland woła do Helli po imieniu: „Hello! [...] Nakrywaj do stołu!”<sup>36</sup>. Zwrot ten może jednak budzić i inne skojarzenia, które prowadzą do zacerpniętego z języka angielskiego słowa „hello!”, mającego zapewne na celu przynaglenie widzów do wykonania polecenia. Innym przykładem jest opinia Lenina na temat sztuk Anatolija Łunaczarskiego, komisarza ds. oświaty: „Wszystko to okropne gówno, ale nada się dla proletariatu”<sup>37</sup>. Są one jednak tak nieliczne, że nie determinują sposobu, w jaki powieść jest odbierana. Bardziej charakterystycz-

32 *Ibidem*, s. 287.

33 *Ibidem*, s. 294.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, s. 149.

37 *Ibidem*, s. 295.

ne dla tego utworu słynne frazy i zwroty są niemal dosłownie przejęte z powieści poprzednika na przykład: „rękopisy nie płoną”<sup>38</sup>, „Człowieku dobry”<sup>39</sup> czy „Ludzie jak ludzie”<sup>40</sup>. Pokazuje to, że na stałe weszły one nie tylko literatury, ale także do zasobu leksykalnego współczesnego społeczeństwa rosyjskiego.

## UWAGI KOŃCOWE

Choć odniesienia do *Mistrza i Małgorzaty* w powieści Ruczynskiego obejmują różne warstwy utworu, a znajomość szczegółów może imponować, powieść trzeba traktować jako inspirację, a nie kontynuację Bułhakowowskiego *opus magnum*. Ukazuje nie tylko sposób odczytania dzieła poprzednika, ale także odzwierciedla stosunek autora do kanonu literackiego. W warstwie deklaratywnej utworu spuścizna Bułhakowa traktowana jest ze swoistym namaszczeniem. Praktyczna realizacja zamiaru kontynuowania losów Bułhakowowskich bohaterów wskazuje jednak, że wchodzą oni raczej w orbitę oddziaływań kultury popularnej, a sam Ruczynski zмага się z jej podstawowymi mechanizmami – powtórzeniem i recyrkulacją wątków czy motywów. Elementy popkulturowe służą przede wszystkim nadaniu przedstawionym scenom dynamiki oraz wzmocnieniu ich satyrycznego wydźwięku. W tym sensie można mówić o kontynuacji niektórych funkcji, jakie u Bułhakowa pełniła groteska. Podstawowym problemem jest tutaj ograniczenie się autora do politycznego kontekstu czasów przełomu, z ledwie zarysowaną problematyką społeczno-obyczajową i brakiem odniesień filozoficzno-moralnych nurtujących Bułhakowa. Powoduje to, że kategoria tragizmu jest w książce Ruczynskiego nieobecna. Mamy jednak do czynienia z dość sprawną warsztatowo i przyjemną w odbiorze próbą diagnozy wybranych zjawisk życia publicznego przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, choć próbą jedynie pobieżną i rzadko zmuszającą do głębszej refleksji. Nadrzędną rolę odgrywa tutaj charakterystyczna dla kultury popularnej kategoria przyjemności, która – odwrotnie niż u Bułhakowa – nie pełni dodatkowych funkcji. Obecne w książce elementy popkulturowe, choć nie wpływają na wzbogacenie jej treści, stwarzają jednak okazję do spojrzenia na utwór przez pryzmat poetyki ludycznej. Nie znaczy to jednak, że jest on – jako tekst inspirowany – rodzajem pastiszu czy parodii *Mistrza i Małgorzaty*. Kategorie te z definicji mają charakter polemiczny, ironiczny, prześmiewczy, a więc całkowicie sprzeczny z intencją au-

38 M. Bułhakow, *op. cit.*, s. 245.

39 *Ibidem*, s. 17.

40 *Ibidem*, s. 116.

tora *Powrotu Wolanda*... zarówno w stosunku do Michaiła Bułhakowa, jak i jego najważniejszego dzieła.

#### BIBLIOGRAFIA:

Bakuła B., *Dyskurs narodowy w literaturze oraz eseistyce Europy Środkowej i Wschodniej lat 1989-1999 (szkice wybranych zagadnień)*, w: *idem, Historia i komparatystryka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań 2000;

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 2004;

Fulińska A., *Mit, naśladowanie i „postfiguracja”*. *Propozycja kategorii opisu współczesnej kultury popularnej*, „Teksty Drugie” 2008, z. 1-2, s. 288-296;

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988;

*Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997;

Kantor W., *Ruiny literatury rosyjskiej*, „Dekada Literacka” 1993, nr 11;

*Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym: teoria i rzeczywistość*, red. nauk. J. Drozdowicz, M. Bernasiewicz, Kraków 2010;

Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002;

Ruczynski W., *Powrót Wolanda albo nowa diaboliada*, tłum. H. Chłystowski, Katowice 2005;

Skubaczewska-Pniewska A., *Pieniądze i diabeł. „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa i „Powrót Wolanda albo nowa diaboliada” Witalija Ruczynskiego*, „Slavica Wratislaviensia” 2009, nr CXLIX, s. 191-200;

Stępień M., *Kontrowersyjna twórczość: opracowanie, kontynuacja, rekonstrukcja*, „Środkoeuropejskie Studia Polityczne” 2009, nr 1-2, s. 311-337;

*Stylistyka polska*, wybór, oprac. i wstęp E. Miodońska Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1973.

**SŁOWA KLUCZE:** Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, kontynuacja, Witalij Ruczynski, kultura popularna

#### KAROLINA KORCZ

**A PASTICHE OR A CONTINUATION? POWRÓT WOLANDA ALBO NOWA DIABOLIADA [WOLAND RETURNS OR A NEW DIABOLIADA] BY WITALIJ RUCZYNSKI IN RELATION TO THE MASTER AND MARGARITA BY MIKHAIL BULGAKOV**

The paper discusses the problem of the relationship between Bulgakov's seminal novel of the 20th century and the book based on it written by Witalij Ruczynski. On the one hand, Ruczynski refers to widely understood intratextual matters, the issues of structure, plot or language which relate to such categories as tradition and innovation. On the other hand, he refers to non-literary contexts in which function both the original and the novel inspired by Bulgakov's book. The book by

Ruczynski as well as *The Master and Margarita* illustrate socio-political processes of particular time and place. Thus, the analysis of selected motifs reveals more than just the principal theme of *Powrót Wolanda albo nowa diaboliada* [Woland returns or a new diaboliada], which is the search for and the discovery of the Russian national identity in the transformation period. It also allows to depict primary tendencies that took place in literature at the beginning of the 1990s of the 20th century, and, at the same time, illustrates how a work from a literary canon interacts with popular culture.

**KEYWORDS:** Mikhail Bulgakov, *The Master and Margarita*, continuation, Witalij Ruczynski, popular culture