

**SPIRA VERONIKA**  
**A HANGNEMEK POLIFÓNIAJA**  
**A MESTER ÉS MARGARITÁBAN**

<u>Bevezetés. A tragikus, az objektív, a lírai és a szatirikus látás változatai a regényben.....</u>	<u>1</u>
<u>1. A tragikus látás.....</u>	<u>3</u>
<u>1.1. A tragikum és eszmény Jesua alakjában. Tragikum a realizmus és mítosz metszéspontján.....</u>	<u>3</u>
<u>1.2. Pilátus: A bűn korlátozta tragikum.....</u>	<u>4</u>
<u>1.3. A Mester: A bukást túlélő hős tragikuma.....</u>	<u>4</u>
<u>1.4. Margarita: Az emberi lehetőségek korlátozta hős tragédiája (A szerelem ereje és határai).....</u>	<u>5</u>
<u>1.5. A félbeszakadt megváltás tragikomédiája: Ivan.....</u>	<u>5</u>
<u>1.6. Összegezés: a tragikum a regényben.....</u>	<u>6</u>
<u>2. A szatirikus látás és a fantasztikum.....</u>	<u>7</u>
<u>2.1. A „teleológia komédiája”. A groteszk szférája.....</u>	<u>7</u>
<u>2.2. A fantasztikum szerepe: a) a valóság fölé emel.....</u>	<u>9</u>
<u>2.3. A fantasztikum szerepe: b) leleplez.....</u>	<u>9</u>
<u>2.4. A mindennapi emberi gyarlóság és a farce.....</u>	<u>10</u>
<u>2.5. A nyelvi humor.....</u>	<u>10</u>
<u>3. A lírai látás és a fantasztikum.....</u>	<u>11</u>
<u>3.1. A fantasztikum mint a szabadság, az értékek érvényességének szférája.....</u>	<u>11</u>
<u>3.2. Fantasztikum, a szimbólumok rendszere, álmok, látomások, mítoszok.....</u>	<u>12</u>

**Bevezetés. A tragikus, az objektív, a lírai és a szatirikus látás változatai a regényben**

A regény egyetemesre törekvése nemcsak a dantei kozmológiához közelítő teljességében ragadható meg, amellyel a valóságost és a mitikust, a földit és a transzcendenst megragadja, hanem a létértelmezés és az ezzel összefüggő hangnemek szintjén is. A lét egyszerre tragikus, komikus, groteszk, fantasztikus, sőt idilli a regényben. Az írói nézőpont hol objektív, hol lírai, hol nagynak, hol kicsinek láttató. Az emberi helyzetek és maga az ember egyszerre kicsi és nagy, törpe és óriás, fenséges és nevetséges, fantasztikus és valóságos. Egyik sem kizárólagosan, és egyik sem felcserélhetően, ugyanis a lét és az ember több szinten értelmeződik Bulgakovnál. A **hangszerelésbeli polifónia** mögött teljes világkép és antropológia áll. A hangnemek, az értékfilozófia és etika mögötti létértelmezés azonos.

A kettős regény jól elkülöníthető két része két különböző látásmód, a tragikus és a szatirikus befolyása alatt áll. A Jeruzsálem-regényben a tragikus, a Moszkva-regényben a komikus-szatirikus dominál. A két ellentétes tiszta hangszerelés azonban közelebről maga is polifón. A tragikum a jeruzsálemi fejezetekben a fenséges és az objektív-realista látásmód találkozási pontján születik meg. A hangsúlyozottan valószerű, reflektálatlan objektivitásnak éppen az a szerepe, hogy minden **teatralitástól és heroizálástól távol tartsa hősét**, Jesuát, a vele történő eseményeket, és a nagyságnak **disszonánsabb, élőbb, teljesebb** változatát alkossa meg. A

paradoxon itt abban ragadható meg, hogy az emberi nagyság, tragikum és fenség a leghétköznapibb részletekből, a töredékesen előadott helyzetekből, egy testileg esendőnek ábrázolt figurából szökik fel. Amikor Bulgakov keresi a tragikum új, hiteles megjelenítési formáját egy olyan korszakban, amely nem a tiszta hangzatok kora, amelyben a pátosz hagyományos formái is elvesztették hitelességüket, akkor részben a dosztojevszkiji hagyományokhoz nyúl (Miskin herceg, Aljosa Karamazov), részben több értékszerkezet ütköztetésével éri el a hitelességet. **Az új hangszerelésű tragikum és pátosz az érzékeny pontos realitás hétköznapisága és a fenséges határán** születik meg, amelyet még egy finom, alig érzékelhető **íronia is színez**. Így válik Jesua alakja hitelessé testi gyengeségével, naiv esendőségével, a több nyelven beszélő entellektüel bölcsességével, de mindenekelőtt a belőle áradó tiszta, megingathatatlan jóságával.

A Jeruzsálem-regény másik összetett hangzata **Pilátus lélektani realizmussal** megformált alakja, amelyet a **kihagyás** és az **enigma** segítségével hangszerel modernné Bulgakov. A kihagyás szerepe különösen fontos, hiszen Pilátus meghasonlása és belső átalakulása arrogáns, érzéketlen római helytartóból Jesua titkos követőjévé minden **elbeszélői elemzés, reflexió, belső monológ** megjelenítése **nélkül**, csak a külső szemmel is megfigyelhető jelekből válik egyértelművé az olvasó számára. Ezt egészíti ki az enigma, a már korábban elemzett elbeszélői mód, ahogyan fokozatosan tárul fel előttünk az a mód, ahogy Pilátus megöleti Júdást. Alakját a fenségesség egy árnyalata is kíséri, amelyet nem nagyhatalmú helytartóként vív ki magának, hanem a méltósággal viselt hosszú szenvedése és vezeklése folytán. Így alakja a nagyság egy változataként is értelmezhető a regényben.

**A szatíra is polifón.** A Moszkva-regény alapszíne ugyan a komikum és annak számos változata, de két főhősének, a Mesternek és Margaritának sorsa áll legközelebb a tiszta tragikumhoz, ebbe azonban minduntalan belejátszanak más hangzatok is. A Mester alakját gyöngéd íronia kíséri. Szánalmas, tragikus és nevetető, ahogy a 13. fejezetben az erkély rácsán át bemászik Ivan szobájába, és egyszersmind a történetbe („*A hős megjelenik*”), kórházi köntösében, kis sapkával a fején, a betegségtől koordinálatlan, kissé groteszk mozdulatokkal. Margarita alakja lírai, bájos, fenséges, tragikus, démoni, groteszk és hétköznapi hangzatokból áll. A Moszkva-regény a szatirikus, a fantasztikus és a groteszk számos színárnyalatát magában foglalja. Woland alakja fenséges-fantasztikus, amely hol démoni, hol bensőséges, hol groteszk-morbid színeket ölt. Behemót és Korovjov a fanasztikum, a farce és a groteszk színeiből vannak elegyítve, míg a kisebb figurák minden fenséget nélkülözően komikusak, amelyet a groteszk és a farce is színezhetsz. Hierarchikus építkezés ez, amely Jesuától ível a Varietésínház büféséig.

Az egyes rétegek is polifón természetűek, mégis jól elkülönülnek egymástól, mert **az ív** a fenséges és a tragikum hitelessé tett nagyságától a tiszta objektivitáson át (Pilátus) ível, e ponton elhagyja a Jeruzsálem-regény határát, és átlép a tragikomikus, a fantasztikus-lírai világába, majd a fantasztikus-fenséges-groteszkből a fantasztikus-parodisztikus szférájában, hogy végül a fenség, a tragikum és a fantasztikum nélküli tiszta komikum létszférájába érkezzék meg.

Mindezeket a **létszférákat** az analógiák, paródiák, travesztiák, vezérmotívumok szálai kapcsolják össze, amelyek gyakran végigfutnak az egész építményen, Jesuától Nyikanor Boszójig, a lakóbizottság elnökéig, a Sátán báljától a Gribojedov-házig, amelyek a másodlagos jelentések egész rendszerével egészítik ki a tisztán szövegszerű jelentést. Bulgakov így a hangnemek költői bábeli tornyát építi fel, ahonnan belátni a Paradicsom legfelső régióiba, de a méltóság nélküli emberi létszférákba és bűnök Infernójába is.

## 1. A tragikus látás

A bulgakovi tragikum-felfogás elválaszthatatlan egy újragondolt, **átértelmezett realizmustól**, a történelem modern rekonstrukciójától, egy modern, világháborút, forradalmat, polgárháborút végigélt és végiggondolt szellem kialakult történelemfilozófiájától. Elválaszthatatlan egy **korszerű emberképtől**, fiziológiai, pszichológiai értelemben megalapozott modern emberábrázolástól, a **történelem** és a jelen **értelmezésétől**.

### 1.1. A tragikum és eszmény Jesua alakjában. Tragikum a realizmus és mítosz metszéspontján

A bulgakovi esztétika célja a Jeruzsálem-regényben a mítosz értékének felmutatása a valószerű szférájában, a mítosz értékét a feuerbachi értelemben fogva fel, mint az emberi lényeg kivételését (FEUERBACH 1978. 38-47.)<sup>1</sup> Bulgakov a modern ember számára beszéli el a mítoszt, akinek csodákra nincs szüksége, de mítosz egyetemes érvénye alól nem vonhatja ki magát. A Jeruzsálem-regény esztétikáját az a paradoxon uralja, miszerint a csoda tagadása a csoda újjáteremtésének egyetlen módja, a deheroizálás az igazi hőrosszá emelés. Ezzel a paradoxonnal lép a hős és vele együtt a mítosz az újonnan kiküzdött érvényesség szférájába.

Hegel az *Esztétikában* megkülönbözteti a tragikum megjelenését a drámában és az epikában. Hegel a közfelfogással szemben úgy véli, hogy a végzet nem a tragédiában, hanem az epikában uralkodik.

*„Sorsát a drámai jellem maga alakítja (...) az epikai jellemnek, éppen ellenkezőleg, valami más formálja a sorsát, a körülmények ereje, amely a tette kényszeríti egyéni alakját, megszabja az egyéni sorsot, meghatározza a cselekedetek kimenetelét. (...) (A) dráma objektív módon a cselekvés belső jogát emeli ki; az epikus költészet viszont a magában szükségszerű létezés elemeit jeleníti meg, nem hagyva más lehetőséget az egyén számára, mint hogy a szubsztanciális állapotnak engedelmeskedjék, a létezőnek megfeleljen, ahogy elrendeltetett.” (i.m. 365-6.)*

<sup>1</sup> Feuerbach a következőképpen összegezi az emberi lényegét: „De hát mi is azz embernek az a lényege, amelynek tudatában van, vagy mi alkotja a nemet, a tulajdonképpeni emberit az emberben? Az ész, az akarat, a szív ... Ész, szeretet, akaraterő tökéletességek, a legfelső erők, az embernek mint embernek abszolút lényege és létezésének célja. Az ember azért van, hogy megismerjen, hogy szeressen, hogy akarjon. De mi az ész célja? Az ész. A szereteté? A szeretet. Az akaraté? Az akaratszabadság. Megismerünk, hogy megismerjünk, akarunk, hogy akarjunk, azaz szabadok legyünk. Az igaz lény gondolkodó, szerető, akaró lény. Igaz, tökéletes, isteni csak az, ami önmaga kedvéért van. Ilyen viszont a szeretet, ilyen az ész, ilyen az akarat. Az isteni szentháromság az emberben az egyedi ember fölött van: az ész, a szeretet, az akarat egysége. Ész (képzelőerő, fantázia, elképzelés, vélemény), az akarat, szeretet vagy szív nem olyan erők, amelyekkel az ember rendelkezik – mivel az ember nélkülük semmi, csak általuk az, ami -, ezek mint megalapozó elemei lényegének, amellyel az ember sem nem rendelkezik, amelyet nem is csinál, mint az embert éltető meghatározó uralkodó hatalmak – isteni, abszolút hatalmak, amelyekkel szemben képtelen ellenállást tanúsítani.”. A kereszténység lényege. 1978. 38-39. A feuerbachi emberi lényeg, az önmagáért való, észben, szeretetben, akaratban istenülő ember eszméje közel áll a bulgakovi felfogáshoz. Eszményien testesül meg Jesuában és a Mesterben is. A regény éppen ezen emberi lényeg megalázásának története kettőjük életsorsában mint modellben.

Az evangéliumok Jézusának sorsa éppúgy belefér ebbe az értelmezésbe, mint Bulgakov Jesuájáé. Bulgakov figurája még a bibliainál is egyneműbb, mert a királyi-isteni eredet árnyéka sem érinti, a bosszúhoz nincs köze, nem küzd, nem ígér megváltást. Ő valóban és hiánytalanul *agnus dei*, a véttelen és védtelen áldozat. De a cselekvés, a lázadás éppen a „szubsztanciális állapot”, a hatalmi logika tagadása az etikai gondolkodás nevében. Ez a tagadás a védtelenség állapotának vállalása, tehát maga a biztos halál. **Tragikumát** tehát a védtelen tisztaság, a halálraítéltség vállalása, **a kanti etikai parancs hiánytalan betöltése**, a példaadás jelenti. Ez vonja maga után azt, amit Hegel az epikában megnyilvánuló tragikus nemezisnek nevez, és ami abból származik, hogy „*az ügy nagysága meghaladja az egyének lehetőségeit.*” Jesua tehát nem valósíthatja meg isten országát, csak ennek eszméjével ismertethet meg másokat, ebbe pedig szinte szükségszerűen kell belehalnia, ami természetesen nem érvényteleníti a parancsot. Tragédiája nem is annyira személyes tragédia, inkább „az ember tragédiája”, amely az eszmény és való, a „kell” és a „lehetséges” szembesüléséből fakad. Ebben az értelemben áll közel Bulgakov tragikum-konceptiója Jesua megformálásában Schilleréhez és Dosztojevszkijéhez. Az **eszmény és való** viszonyának bulgakovi felvetése nem romantikus és nem is diszjunktív, nem is kereső, hanem **hierarchiába rendeződő**. Axiológiai szempontból megközelítve Jesua alakja azért tragikus, mert a tragikum lényege az életben az értékpusztulás, a művészetben az értékpusztulás megjelenítése. (HARTMANN 1977. 593.). Bulgakov Jézus alakjában felismeri **a modern ember léthelyzetét**, ez teszi lehetővé, hogy a mítosz valóban az érvényesség szférájába emelkedjen.

Jesua alakja azonban nemcsak tragikus, hanem az eszmény, a **szépség és harmónia** új érvényű megfogalmazásaként **az utópia újrateemtése** is. Alakja a szépség és tökéletesség egy változata, értéket, etikai, esztétikai és vitális értéket képvisel, magában foglalja az embernek önmagával és a világgal való megbékélésének utópiáját, a jóság és az abszolút etika érvényességének jegyében. A „legyen” szférája azonban csak a regény egyik rétege. Már Pilátus alakjával átlépünk a lehetséges szférájába.

## 1.2. Pilátus: A bűn korlátozta tragikum

Pilátus belső drámája lélektani hitelességgel megrajzolt folyamat, amely a nagyság és fenség elemeit sem nélkülözi, mégsem hagyományos tragikus hős. A gyávaságtól, a hatalom feltétel nélküli szolgálatától való megtisztulás belső küzdelme nem monolit, hiszen belső világa az önmegegyezésen kívül mások gyűlöletével, indulattal, hatalmi intrikával van tele. Nem lesz sem Szent Ágoston, sem III. Richard, Macbeth vagy Borisz Godunov, nem lesz sem az erényben, sem a bűnben monumentális hőssé. **Ő is a modern ember jelképe lesz**: a hatalomtól való félelem megbénította ember tragikumának, majd megtisztulásának jelképe. Az ő sorsát bemutató történet paradoxona, hogy olyan tudatregény, amelyben a tudat közvetlenül nem jelenik meg, olyan lélektani regény, amelyben belső monológ, reflexió, tudatfolyam ábrázolása nincs.

## 1.3. A Mester: A bukást túlélő hős tragikuma

A tragikum a Moszkva-regényben a Mester sorsában is megjelenik. Amikor belép a regénybe, már minden megtörtént vele. Nem küzdelem és elbukás fenségében látjuk, hanem a betegség

kissé groteszk, személyiségének méltóságát relatívvá tevő, fájdalmas állapotában. Csak néha csillan fel igazi személyiségének sugárzása. Sorsa tragikus, de állapota inkább sajnálatra méltóan fájdalmas. Miért ábrázolja az író a Mestert már összetörve, nem áldozatvállalása és méltósága teljében? A Mester is modell, **ő is a modern ember léhelyzetének modellje**, azé az emberé, akinek a kiszolgáltatottsága végzetesebbnek tűnik, mint Jesuáé. A belső erő hiányzik, vagy az összemorzsolására induló erők lettek nagyobbak? Az utóbbiról van szó, de akármelyik is a megoldás, a Mester heroizmusa az eszményhez nem ér fel, bár csodálatra méltóan nagy így is. Bulgakov szándéka szerint a legnagyobb, ami lehetséges. Neki nem adatik meg egy nagy ellenfél, akit magával ragadhat igazságával. A modern hatalom arc nélküli kisemberek gépies tevékenységéből, vezényszóra meginduló acsarkodásából, kis besúgók, feljelentők tevékenységéből áll. Ez az arctalan gépezet nem sok heroizmusra ad lehetőséget. **A heroizmus maga az alkotás, az értékek újratemtése a művészet eszközeivel**, amelyek Bergyajev nyomán a legfőbb érték. Bergyajevnél az Isten is mint alkotó, teremtő jelenik meg. És heroizmus maga a szerelem, amely őt és Margaritát egymáshoz köti, amely ebben az elsekélyesedő, törpe és kegyetlen korszakban is őriz valamit a valaha volt emberi nagyságból. Bulgakov szándéka szerint a korszakban a legnagyobb heroizmus az övé, ami lehetséges. És ha ez nem is tűnik soknak, mégis **túl sok a túlélés lehetőségéhez**, bukását és a pusztulását okozza.

#### **1.4. Margarita: Az emberi lehetőségek korlátozta hős tragédiája (A szerelem ereje és határai)**

A tragikum Margarita alakjában is megjelenik a fantasztikummal, a líraival és a groteszkkal elegyítve. Alakja a nagyságot, a fenséget és a játékosságot egyaránt megjeleníti. A tiszta tragédia utópikus magasaira mégsem emelkedhet fel nagyon is emberi gyarlóságoktól sem mentes személyisége okán, pedig igazi heroinaként semmitől vissza nem riadva küzd szerelméért. A tiszta tragédiák hősei ritkán pusztítanak és tombolnak gyerekes szenvedéllyel szerelmük ellenségének lakásában, mint ő Latunskij, a kritikusból, hogy bosszút álljon a Mester nyilvános denúnciálásáért. És ritkán repkednek meztelenül szülővárosuk fölött holdtölte éjszakáján. Margaritát azonban éppen ezek a szenvedélyek, indulatok teszik hiteles modern emberré. A Sátán bálján áldozatvállalása, majd igazi királynői büszkesége és méltósága a tragikus hősök méltó utódjává emelik. De minden szenvedélye, méltósága és önfeláldozása sem elég azonban ahhoz, hogy a Mestert megválthassa. Fordított Orpheuszként ugyan visszaperelheti őt az „Alvilágból”, boldoggá mégsem teheti, mert **nincs hatalmában megváltoztatni azt a világot**, amely összeroppantotta szerelmét.

#### **1.5. A félbeszakadt megváltás tragikomédiája: Ivan**

A tragikum a legkomikusabb, legtöbb színből kikevert formában Ivan alakjában szólal meg. Ivan mind Jesua, mind a Mester, mind Pilátus szenvedéseinek paródiája, mégsem csak komikus figura, hiszen ő – mint láttuk – a sokaság, a többség, a nép jelképe, aki értelmet adhatna minden váltásnak, akire minden megváltás irányul. Tragikomikus a regény elején a **manipulálhatósága**, a visszaélés a hatalom részéről felemelkedési vágyával, ambícióival, a ressentiment-nal, amelyet történelmi igazságszolgáltatásnak hisz, tragikomikus belső átalakulásának tökéletlensége, visszafordíthatósága (legalábbis részben). Tragikus azonban a megváltatlanul maradtsága, a becsapottsága. Ritkán szokás észrevenni, hogy Ivan mennyire fontos szereplő a regényben. Négy fejezetnek is ő a központi figurája (4. *A hajszja*, 6.

*Szkizofrénia, ahogy megjósoltatott*, 8. *A professzor és a költő párviadala*, 11. *Ivan tudata kettéhasad*), további ötnek egyik legfontosabb szereplője (1. *Ne álljunk szóba idegenekkel*, 3. *Hetedik bizonyíték*, 4. *A hajsza*, 5. *A Gribojedovban történt*, 13. *A hős megjelenik*), és ezen kívül is szerepel még több fejezetben, köztük a 30.-ban és az Epilógusban.

Bulgakov benne jeleníti meg a maga fájdalmas látomását a megváltás többszörös elmaradásáról, a **magára maradt, gyökértelessé vált népről**, amelynek annyi mindenki annyiféle ígért, és amelynek szellemi, fizikai és morális állapotáról neki is volt korábban orvosként személyes tapasztalata. Ivan a Vég idősikjának fontos szereplője, mert benne testesül meg a totálissá vált hatalom viszonya a néphez. Sorsa paradigma, a becsapottság, a manipuláltság és tudatlanságban tartottság állapotának paradigmája, amelyet a meg nem érdemelt privilégiumok felkínálása és elfogadása, valamint a tudatlanság rendíthetetlen magabiztossága és gögje taszít olyan reménytelen morális állapotba, ahogy őt a regény elején megismerjük. Alakja jól modellálja a **diszkrepanciát a hivatalos ideológia és a valóság között**. Ivanban mégis e felszín alatt ott rejtőzik a jobbik énje, az érzékeny, empatikus, melegszívű, jóra fogékony, tiszta értékekre szomjazó ember, akit megérint a Mester tanítása, és akit – mint ezt korábban már vizsgáltuk – a legtöbb látomással ruház fel az író. Nem véletlen, hogy Margaritán kívül éppen ő tud a legtöbbet a Mesterről, hiszen neki meséli el műve, kálváriája és szerelme egész történetét a pszichiátrián. Ivan **e két arca („szkizofréniaja”)**, a **manipulált és a jóra nyitott személyisége** teszi lehetővé, hogy a tragikum, az emelkedettség és a komikum több változata is színezzék alakját, sorsát.

## 1.6. Összegezés: a tragikum a regényben

A regényben a tragikum nem csupán a nagysággal és a fenségessel, hanem az objektív látással, és a komikum egyes változataival, a groteszkkal és az ironikussal vegyülve jelenik meg. A tragikusnak van ugyan egy utópikus szférája, amelyben maga az eszmény jelenik meg, de ennek már Jesua földi alakja sem felel meg, csupán a transzcendens alakváltozata, amelyet csak üzenetekből és látomásokból ismerünk. **Az eszmény szintjén** a tragikum a szépséggel és az értéktelítettség állapotával érintkezik. **A „van” szférájában** azonban már keveredik más esztétikai minőségekkel. A keveredés mértéke minden esetben jelzi az eszménytől való **távolodás mértékét** is.

A főhősök, Pilátus, a Mester, valamint Margarita a nagyság és a fenséges korlátozott lehetőségét példázzák a valóságban. A bűn, **a totálissá váló földi hatalommal szembeni bukás** és a „lehetetlen” azok a korlátok, amelyekbe beleütköznek, és amelyek akadályozzák a tiszta tragikumba való felemelkedésüket. Emellett a modern emberi lét és személyiség összetettsége sem jeleníthető már meg hitelesen a tragikum monolit görög eszménye szerint. Ne feledjük, hogy már a német romantika és a német klasszika is Shakespeare-t részesítette előnyben a klasszicizmus egyelví tragédia-felfogásával szemben.

A **tragikum** szinte minden figurában megjelenik a regényben, de ahogy távolodunk a fontosabb szereplőktől a jelentéktelenebbek felé, úgy **csökken a mértéke, és nő a komikumé**, míg a groteszktól a farce-ig nem jutunk. A gogoli egy dimenziós figurák is részesülnek, mint korábban láttuk a tragikum bizonyos érintéséből. Emlékezzünk a korábban elemzett Boszojnak, a lakóbizottság elnökének alakjára, nyomasztó látomására a monumentális méretű kihallgatásról.

## 2. A szatirikus látás és a fantasztikum

### 2.1. A „teleológia komédiája”. A groteszk szférája

A komikum a regényben a lényeg és megjelenés, a **látszat és valóság szakadékait**, a köztük fennálló ellentmondást van hivatva felmutatni, akár csak a történetileg kialakult komikus formákban mindenütt (HEGEL 1974. 404.). A szabadság, a felszabadult bolondozás, a játék, a költészet mindenütt a fantasztikum szférájával érintkezve jelenik meg a regényben. A tragikumhoz legközelebb álló groteszk szférájában lepleződnek le a valóság legáltalánosabb mozgástörvényei, míg a szatíra, a paródia, az irónia, a farce a hétköznapi, kisebb hatósugarú jelenségeket leplezi le.

A felütésben nagyon hangsúlyos helyre kerül Berlioz és Woland világnézeti vitája, amely Woland kérdésével indul:

„(...) – Engem azonban a következő kérdés foglalkoztat: ha isten nincs, akkor vajon ki irányítja az ember életét, és általában a földi eseményeket?” (16.)

A kérdésre Ivan válaszol Berlioz hű tanítványához illően, az ő világnézeti szellemében:

„- Maga az ember irányítja – sietett a válasszal Hontalan, kissé ingerült volt a hangja, mert nem egészen értette a kérdést.”

Woland ironikusan mutat rá, hogy a kérdés megválaszolatlanul maradt, amikor az emberi lehetőségek végességét, a véletlen szerepét hangsúlyozza:

„- Bocsánat (...). Ahhoz, hogy valaki irányítson, szükséges, hogy pontos tervekkel rendelkezzen valamilyen nem túlságosan rövid időszakra. Engedje meg mármint, hogy megkérdezzem: hogyan irányíthatja az ember a földi dolgokat, ha még nevetségesen rövid időre, nos mondjuk, egy ezredévre sem készíthet tervet (...), de ez még semmi: hiszen a maga hónapjáért sem kezkeskedhet! Képzeld el például (...), hogy (...) tudószarkómája támad (...), igen, tudószarkómája (...) és ezzel befellegzett az irányításnak!” (16)

Woland a szarkómás beteg példája után még triviálisabb esetre tér. Ennek már a történethez és a megismert szereplőkhöz is köze van, hiszen éppen ez lesz Berlioz sorsa:

„De van még ennél is rosszabb: az ember például Kiszlovodszkba készül (...), de még ezt sem tudja megvalósítani, mert hogy, hogy nem, egyszer csak elbotlik, és a villamos alá esik! Azt állítja, hogy ezt is ő maga rendelte így?”

A kérdésre a választ a mű egésze adja meg. Ebből itt annyi előlegeződik, hogy **a lét és a történelem törvényei nem foglalhatók brosúraszerűen leegyszerűsített válaszokba**. Ez válik még hangsúlyosabbá a bálon, amikor Woland kinyilatkoztatja a végső ítéletet Woland fölött:

„- Mihail Alekszandrovics! – szólította Woland halkán a fejét, és a megölt férfi szemhéja felnyílt (...)

- Minden beteljesült, igaz-e (...) A fejét egy nő vágta le, az ülést nem tartották meg, és a lakásában lakom. Mindez tény. A tény pedig a legmakacsabb dolog a világon. (...) Ön mindig lelkes tisztelője volt annak az elméletnek, hogy a fő levágásával az élet megszűnik, az ember hamuvá válik, és a nemlétebe távozik. Nagy öröömre szolgál, hogy (...) közölhetem önnel: elmélete szellemes és egyúttal helytálló. Egyébként egyik elmélet sem különb a másiknál, és nem is rosszabb. Van olyan felfogás is, miszerint mindenkinek az ő hite szerint adatik. Hadd legyen így! Ön a nemlétebe távozik, én pedig örömmel iszom a létre, az életre abból a serlegből, amellyé az ön koponyája változik!” (370-1.)

**Berlioz alakjában a kor teleologikus és antropomorf világszemlélete** testesül meg, amely a vulgármarxizmusnak és a sztálinizmusnak is sajátossága. A teleologikus és antropomorf gondolkodásban rejlő komikumot N. Hartmann vizsgálta, és metafizikai komikumnak nevezi:

„Itt abban rejlik a groteszk komikum, hogy az ember egy ilyen világkép gondos kiépítésével – abban a hitben, hogy a világot különösen kedvezően és szépen alakítja a maga számára – ennek épp az ellenkezőjét éri el: tudniillik önmagát fosztja meg az egyetlen méltó és értelmes helytől a világban.” (HARTMANN 1977. 670-1.)

Ami pedig az előre nem determinált világban a döntések szabadsága, Berlioz halála azért fogalmazódik meg a groteszk szférájában, mert a mű egyik kulcsproblémája, a lét és a történelem értelmezése az, amiről alakjával kapcsolatban szó van. A berlioz világszemlélet lényege a lezárttság, az előre eldöntöttség a történelmi, gondolkodásbeli „happy ending”. A sztálinizmus változtatta a marxizmus nyitott rendszerét lezárt rendszerre. Lukács György így ír erről *Az esztétikum sajátosságában*:

„A tudomány és művészet pártossága (...) Sztálinnál (...) az objektív valóság minden elfogulatlan tudományos (és művészi) vizsgálatának elítéléséből származik. Sztálin elméleti és gyakorlati tevékenységében ennek megfelelően eltűnnek a perspektíva és a valóság, az elv és a gyakorlat, a célkitűzés a feladat és megvalósítás közti különbségek. Mivel a személyi kultusz sajátos, korlátlan hatalommá szerveződik, azt követeli, hogy összes megnyilatkozását ne csak a szocialista elmélet mindenkor tökéletes megvalósulásának, továbbfejlesztésének stb. ismerjék el, hanem egyúttal úgy tüntessék fel ezt, mint aminek már lelkesen eleget is tettek.” (LUKÁCS 1965. 803.)

Az így felfogott sztálinizmus azt a szerepet tölti be, amit Lukács tág értelemben vallásnak nevez, ami ellen a művészet a maga szabadságharcát folytatta a történelem során az emberi lényeg szabad kifejezéséért (LUKÁCS i.m. 627-770.), bár tegyük hozzá, hogy Lukács a művészet szabadságharcát itt nem terjesztette ki az antisztálinista jelenségekre.

A teleológia komédiája tehát a mű felütése. Az **antropomorfizált és teleologikus zárt világszemlélet** és a hozzá kapcsolódó **voluntarizmus** és **korlátlan hatalom** az okozója a Moszkva-regényben minden tragikumnak (a Mester sorsa, Ivan és Margarita). Éppen ezek az erők mutatkoznak meg és **lepleződnek le a groteszk szférájában**. Ezért jelenik meg Berlioz, Meigel báró, Zsorzs Bengalszkij, valamint a hivatalok és hivatalnokok groteszk hangfekvésben, ezért groteszk minden letartóztatási kísérlet (Behemóté az 50. számú lakásban, Behemóté és Korovjové a Gribojedovban), vagy Boszój sikeres letartóztatása. A groteszk mégis néha farce-ba csap át. Ennek oka, hogy a transzcendens, amelybe beleütköznek a földi sorsokat meghatározó erők, számukra lebíráhatatlan, hatalmuk hatókörén kívül esik.



Később szólunk arról is, hogy a groteszk a fantasztikum szférájában is megjelenik, annak azonban már nem a fent említett teleologikus antropomorf metafizikai világnézet a gyökere.

## 2.2. A fantasztikum szerepe: a) a valóság fölé emel

E ponton meg is ragadhatjuk a fantasztikum szerepét a mű szatirikus-komikus jeleneteiben. Ahhoz, hogy az emberi helyzetek komikussá válhassanak, Arisztotelész felfogása szerint az szükséges, hogy fájdalmat vagy kárt ne okozzanak (ARISZTOTELÉSZ 1963. 14-5.). Hegel szerint a komikumban az fejeződik ki, hogy „felette állunk saját ellentmondásainknak, és korántsem vagyunk szerencsétlenek vagy boldogtalanok miatta.” (HEGEL 1974. 404.) Vajon a Moszkva-regény szereplői föltötte állnak a saját életükben megjelenő ellentmondásokban? Ha a Mester és Margarita sorsát vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy bennük ebben az értelemben nincs helye a komikumnak. E szereplőket a külső erők maguk alá temetik. Sorsuk a valóság szférájában a bukás, a szerencsétlenség, a boldogtalanság. Honnan származik mégis a „fölny”, a nevetés? Kizárólag a fantasztikumtól. A megjelenő Sátán és kísérete, akik mind transzcendens erővel rendelkeznek, kölcsönzik a regénynek azt a nézőpontot, ami a tragikusot, a lebíthatatlant lebírtja, kicsinek és komikusnak láttatja. Így válhatnak nevetségessé az ebédelőik fejére célzó biztonsági emberek, hiszen akikre lőnek (Behemót és Korovjov) sebezhetetlenek. A hivatalnok, aki az ügyfelével, aki ki van szolgáltatva neki, durva, úgy válik nevetségessé, hogy az ügyfele Behemót, aki arra az udvariatlan kiszólásra, hogy „az ördög vinné el”, azt válaszolhatja: „arról lehet szó”, és azonnal el is tünteti a hivatalnokot. (257.)

A fantasztikum egyik szerepe tehát a regényben az, hogy biztosítja azt a valóság fölötti nézőpontot, ahonnan **a teljhatalmú**, tragikus következményekkel járó jelenségek és **erők komikusakká válnak**, mert a fantasztikum erői felettük állnak.

## 2.3. A fantasztikum szerepe: b) leleplez.

A fantasztikum azzal, hogy biztosítja azt a nézőpontot, ahonnan komikusnak látszanak a tragédiát okozó jelenségek, a leleplezés eszközeivé válnak. Nicolai Hartmann a komikum egyik változatát a gyarlóság lelepleződésében látja:

*„Komikus bennük az a törekvés, hogy álcázzák magukat, hogy lehetőleg az ellenkező látszatot keltsék. S a komikus hatás abban a kritikus pillanatban következik be, amikor az álarc váratlanul lehull...”* (HARTMANN 1977. 655.)

A gyarlóság kettős: gyarló az, amit az álarc takar, és gyarló maga az álarc is, amelynek a leleplezés vet véget. A regény komikus jeleneteinek is éppen az a dramaturgiája, hogy minden magát legitimnek és értékesnek tartó jelenség a fantasztikummal ütközve lepleződik le: Berlioz júdási, kajafási, Nagy Inkvizitori valója, világképének metafizikai komikuma, Meigel báró, Bengalszkij „tudatvédő” tevékenysége, a kis ügyeskedő, korrupt, hatalmaskodó hivatalnokok, egymást feljelentő szomszédok, a társadalmi tudat és a valóság közötti szakadék, a hétköznapi tudat deformációi stb.. A bulgakovi szatíra lényege tehát a moliére-ihez és a gogolihoz áll közel annyiban, hogy a tragédiát okozó jelenségek, a korszak kegyetlen abszurditása lepleződik le a komikum eszközeivel. A gogoli esztétikával rokon a fantasztikum szerepe is. Az érték maga a komikum (illetve a fantasztikum), ami az egyéni életet uraló erők fölé emel.

A komikum és a groteszk a regényben a **bahtyini karneváli groteszk, karneváli nevetés** fogalmaival is leírható, hiszen annak a hagyománynak a lényege is az, amit a regényben olyan fontosnak láttunk: a magát szentnek, egyetlen érvényes szólamnak hirdető világkép relativizálása, a **szellem kiszabadítása** a megmerevedés béklyójából. A nevetésben szabadon lélegzik a szellem, végigtekint az őt körülvevő dolgokon, és bölcsen beilleszti a nagyobb távlatokba, vagy visszaköti őket az anyagba, a testibe, amelyből vétetett. Az ókorban is, a középkorban is a karnevál, az átöltözés, az álarc, a mímelés, utánzás teremtette meg a travesztia lehetőségét (BAHTYIN 1982.). A regényben is a misztériumjátékok valós és traszcedens figuráit, a való és a csoda együtt adják a nevetés környezetét. A nevetés teremt meg a lehetőséget is, hogy a tragikus és fájó dolgokra a nevetés leleplező és felszabadító nézőpontjából lehessen tekinteni. Így **nem a tragédia jelenti a katarzist, hanem a tragédia elkerülése, a fantasztikum biztosította nevetés.**

#### 2.4. A mindennapi emberi gyarlóság és a farce

A komikum vidámabb színei a kisebb vétkekkel kapcsolatosak, olyan emberi gyarlóságot kíséri a bohózat, a farce, amelyek csak egyéni színezetet kapnak a korban, de a történelem során az emberi gyarlóságnak, kicsiségnek „természetes” mértékű megnyilvánulásai. A büfés, aki „*másodosztályú frissességű*” tonhalat árul, az unokaöccse miatt gyászt nem érző nagybácsi, akit az örökség, a megszerezhető moszkvai lakás annál inkább érdekel stb.. A **vásári bohózat** színei persze a valóság és a fantasztikum mélyebb értelmű találkozási pontjain is fellelhető, különösen Behemót és Korovjov alakja körül, ez azonban, mint korábban már említettük, mindig a tragédia lehetőségét villantja fel előbb, s csak ezt követi a felszabadult nevetés.

#### 2.5. A nyelvi humor

A komikum „földszintje” a regényben a nyelvi humor. Ezek közül a leggyakoribb és mintegy vezérmotívumként hálózza be a szöveget azoknak a nyelvi fordulatoknak, szállóigéknek, káromkodásoknak stb. A gyakorisága, amelyben az ördög szó szerepel.. Már a regény első oldalán Berlioz többször is él vele: „*jó lenne mindent itt hagyni, ördög vigye ... és elutazni kúrára Kiszlovodszkba.*” (8.) „- *Füh, az ördögöt! (...) Te Ivan, majdhogy meg nem ütött a guta a hőségtől!*” Ivan Berlioz levágott fejére pillant, és így kiált fel: „*Az ördögbe is, mi van e mögött?!*” (9) Sztjopa Lihogyjev reggel felkelve egy férfit talál a szobában. Az attribútumok egyértelműek: fekete öltözék, fekete barét, arany zsebórán háromszög és s „*Hát itt vagyok.*” (103.), amely idézet Mefisztó belépőjéből Gounod Faustjából. Lihogyjev azonban nem sejt semmit, mégis ezt gondolja magában: „*Már csak ez kellett! (...) Ott ez a fekete barétos ördögfatty a jegelt vodkával meg a hihetetlen szerződésével...*” (107-8.). Prohor Petrovicsot a guta kerülgeti, mert egy ügyfél be merészelt lépni hozzá: „*Ki hallott ilyet? Vigyék ki innét ezt a tolakodó frátert, vagy engem visz el az ördög!*” A válasz nem késik: „*Már minthogy önt? Az ördög? Kérem, erről lehet beszélni.*” (256) Ezt azonban Behemót válaszolja, aki nem is késlekedik a szavának állni. A Sándor-kertben Margarita azt gondolja: „*eladnám az ördögnek a lelkem, ha megtudhatnám, hogy él-e még...*” (ti. a Mester). Abban a pillanatban Azazello már ott is ül mellette a padon, hogy „megvegye” a lelkét az ördög számára, ha csak egy báli éjszakára is (304.). A legmulatságosabb azonban az, amikor Woland így szól Behemótnak: „*Ördög vinné a báli előkészületeidet mindenestül!*”(349.).

Vagy amikor ugyancsak ő Margaritát nyugtatja Nyikolaj Ivanovics sorsát illetően, aki ártány alakjában jelent meg a bál helyszínén: „*Ugyan, ugyan, (...), ki az ördög vágná le, és miért?*”(352.).

Egyik utolsó előfordulása a Sátán bálját követő reggelen a Mester és Margarita párbeszéde. A Mester így szól: „*Nem, nem, ördög tudja, hogy mi volt ez az egész.*” (494.). Margarita kacagva így válaszolt: *Akaratlanul is rátapintottál az igazságra. (...) Az ördög tudja, hogy mindez mi volt, és hidd el, az ördög mindent jóra fordít!*” (495.). Ez lehetne a nevetés forrásának, megjelenési formájának mottója: „*Akaratlanul is rátapintottál az igazságra.*” Ugyanis bármelyik fent idézett szituációt vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy azért mulatságosak, mert a merev nyelvi formák (állandósult szókapcsolatok), amelyek máskor csak a beszélő lelkiállapotát vannak hivatva kifejezni, de szó szerinti jelentésüknek nincs szerepe a kommunikációban, hirtelen revitalizálódnak, motiválódnak, és akaratlanul is a szituáció lényegére tapintanak. Itt a nevetés bergsoni felfogását illusztrálhatnánk, aki a komikum mélyén rugalmatlanságot, merevséget, gépiességet lát. (BERGSON: A nevetés 1969.)

### 3. A lírai látás és a fantasztikum

#### 3.1. A fantasztikum mint a szabadság, az értékek érvényességének szférája

A fantasztikumnak azonban más szerepe is van a regényben, mint a komikum feltételeinek fent vizsgált megteremtése. Margarita szólamában a **líraiság, a tündériesen groteszk fantasztikum** színei jelennek meg. A szerelem az a megkérdőjelezhetetlen érték, amelyhez ezek a hangzatok rendelődnek. Benne a disszonanciák és konzonancia sajátosan modern szólama hangzik fel újraértelmezve a goethei fogalmakat (örök nőiség). A szerelem megtartó menedék, emberséget, meghittséget őrző hely a világ kegyetlenségében, bár a pusztulástól, a bukástól nem menthet meg, mégis az idill lehetősége: földi és transzcendens Éden. Az idill itt a schilleri elíziumi idill változataként értelmezhető, amelyben a „*valóságnak az eszménnyel való minden ellentéte*” megszűnik, amelyben a nyugalom uralkodik, „*de a beteljesülés nyugalma, nem a tunyaságé, olyan nyugalom, amely az egyensúlyból folyik, nem az erők szüneteléséből, a bőségből, nem az ürességből*” (SCHILLER 1960. 342.) Itt az egyensúly nem hazug, a valóságot elfedő idill. Margarita, aki része a „lehetséges” világának, nem mentheti meg a korlátlaná váló hatalom világának hatósugarából a Mestert. Bulgakov ugyanis nem romantizálja a történelmet, tagadja a happy endingre való irányultságát, de ugyanakkor nem is csak katasztrófista, ahogy ezt a hősök sorsának kettős kifejtése is igazolja.

Az idill, a líra az epikában a kezdetektől jelen van, csak a 20. században ritka. Bulgakov műve, amely **átfogja a „van”, a „lehetséges” és a „legyen” világát, az ember valóságát és álmait is**, a teljességből a báj, a harmonikus szépség, a démoni játékosság, a tündéri groteszk sem maradhat ki, mert ezek is részei az ember vágyott szabadságának, teljességének. Az író tehát, mint a mű legteljesebb szereplője, a Mesternél is teljesebb, ezt a szint is elhelyezi a műben. A líraiság, az emocionalitás tehát épp úgy jelen van, mint a képzelet, a szellem, a strukturált világkép.

### 3.2. Fantasztikum, a szimbólumok rendszere, álmok, látomások, mítoszok

A fantasztikum a német romantikához hasonlóan kétarcú a regényben, egyrészt a valóság leleplezésének eszköze, így a nevetéshez kapcsolódik, másrészt a valóságon túli igazi világ színhelye, sőt az igazi létszint megélhetőségének eszköze. Eszköz és cél egyszerre, ahogy E.T.A. Hoffmann Arany virágcserep című írásának híres jelenetében is az, ahol hat fiatalember áll az Elba hídján, de csak a főhős, Anselmus tudja, hogy valójában üvegbe zárva Lindhorst levéltáros házában egy polcán bűnhődnek állhatatlanságuk miatt (E.T.A. HOFFMANN 1982. 85-86.). A palackból való szabadulás is csak Anselmusnak van megadva, és csak ő nyerheti el a szerelem és Atlantis örök boldogságát. A schellingi filozófia és a német romantika nyomán a szimbolizmus a dolgok titkos összehangzó lényegét, a titkos korrespondenciák világát akarja megragadni a látomásokban. Az így felfogott szimbólum, fantasztikum, látomás, valamint a modern értelemben vett mítosz között lényegi azonosságok vannak. Bulgakov regényében is **a fantasztikum és a látomások jelentik a mű szimbolikájának és mítoszvilágának centrumát**. Mindkettő a költészet, a szabadság jelképe, mindkettőnek fontos szerepe van a látszat leleplezésében és a csoda revelálódásában. A valóságon túl, a szükségszerű világból kilépve, a földi hatalom által korlátozhatatlan szférák nyílnak, amelyekben a **megbomlott összetartozás, a szépség, a szabadság, az etikum és a művészet** érvényes értékek, ahol Európa minden fontosabb kulturkorszaka jelen idejű, és egyidejű a mindenkori jelennel, amely a vágyak és utópiák világa, az értékeké, ahol a jelen fenyegetettségében élő hősök otthon érezhetik magukat. Így folytatódik és értelmeződik át a romantika és a szimbolizmus öröksége A Mester és Margaritában.