

Književni postupci u Bulgakovljevu romanu Majstor i Margarita

Brkić, Anamaria

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:101708>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-01-21**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Preddiplomski studij Filozofije i Hrvatskog jezika i književnosti

Anamaria Brkić

Književni postupci u Bulgakovljevu romanu *Majstor i Margarita*

Završni rad

Mentor: doc. dr. sc. Tina Varga Oswald

Osijek, 2017.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Preddiplomski studij Filozofije i Hrvatskoga jezika i književnosti

Anamaria Brkić

Književni postupci u Bulgakovljevu romanu *Majstor i Margarita*

Završni rad

Područje humanističkih znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentor: doc. dr. sc. Tina Varga Oswald

Osijek, 2017.

Sažetak

U završnom se radu analiziraju književni postupci u Bulgakovljevu romanu *Majstor i Margarita*. Svrha je rada ukazati na postojanje različitih književnih postupaka, prvenstveno fantastike, groteske, humora te magijskog realizma. Najprije se donosi pregled književne epohe modernizma i uvjeta pod kojima je nastajala književnost u Rusiji tijekom 20. stoljeća, a zatim i sama koncepcija romana koja je, s obzirom na dvije priče, kompleksna. Također, ističe se i Bulgakovljevo oslanjanje na tradiciju, prvenstveno onu Gogoljevu, koju slijedi u oblikovanju humora i apsurdna, te metatekstualnost pri čemu se naglašava Goetheov *Faust* te biblijska *Evandjelja*. Svi se navedeni književni postupci mogu pronaći u romanu, ali prije svega važna je pozadina njihova realiziranja. Naime, Bulgakov ih je koristio u svrhu prikazivanja apsurdna tadašnjeg doba i društva.

Ključne riječi: Mihail Bulgakov, modernizam, fantastika, groteska, humor, magijski realizam.

Sadržaj

Uvod	1
1. Književna epoha modernizma	2
1.1. Ruska sovjetska književnost	3
1.2. Život i djelo M. A. Bulgakova	4
1.3. Demonistička tema u Bulgakovljevoj prozi	5
2. Konceptija Bulgakovljeva romana <i>Majstor i Margarita</i>	7
3. Književni postupci u Bulgakovljevu romanu <i>Majstor i Margarita</i>	9
3.1. Fantastika	10
3.2. Groteska	13
3.3. Humor	16
3.4. Magijski realizam i moć fikcije	17
4. Zaključak	20
5. Literatura	22

Uvod

Apsurd moskovske svakidašnjice tijekom 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća izvrsno je prikazao M. A. Bulgakov svojim romanom, *Majstorom i Margaritom*. U povijestima svjetske književnosti 20. stoljeće uvriježeno se naziva književnom epohom modernizma, a u okviru koje se još može govoriti i o postmodernizmu. Modernizam je Rusiji u to vrijeme bio odbačen i izrugivan, budući da nije ispunjavao zahtjeve tadašnje vlasti, a Bulgakov se ideologiji mogao oduprijeti samo svojim književnim radom i upravo se zbog toga koristio različitim književnim postupcima. Roman ponajviše obilježava fantastika, groteska, humor te magijski realizam, a osim toga vidljiva je i metatekstualnost, koja je karakteristična za Bulgakovljev stil. Osim toga, struktura romana je složena, a sastoji se od dvije fabularne linije koje simultano prolaze te se na kraju isprepleću i zaokružuju cjelinu.

U nastavku će se rada prvo prikazati književna epoha modernizma i uvjeti pod kojima je nastajala književnost u Rusiji tijekom 20. stoljeća, a zatim Bulgakovljev život koji se odrazio na njegovo književno stvaralaštvo te teme i motivi koji su za njegovo stvaralaštvo karakteristični. Nakon toga će se analizirati i primjerima iz romana i relevantne literature objasniti svaki od književnih postupaka te iznijeti razlozi zbog kojih ih Bulgakov koristi, polazeći od fantastike, groteske pa do humora te magijskog realizma.

1. Književna epoha modernizma

Naziv modernizam obilježava književnu epohu 20. stoljeća, a u okviru modernizma govori se još i o književnom razdoblju postmodernizma. Milivoj Solar u *Lakoj i teškoj književnosti* navodi da je postmodernizam »nezgodno ime« jer označava nešto apstraktno, nešto što je određeno onim što je već bilo, pa tako i onim što još nije došlo (Solar, 1995: 24-25). Osim toga, u postmodernizmu nema bitne razlike između trivijalne i visoke književnosti pa stoga velik dio književnika upotrebljava postupke trivijalne, a usput se koriste i postupcima visoke književnosti, pa stoga Solar *Majstora i Margaritu* određuje kao kasno modernistički ili postmodernistički roman (Solar, 1995: 30). Kasni je modernizam razdoblje u kojem postoje ideje i književni postupci avangarde, pa i esteticizma, ali »zadah« otkrića novine kao da je posustao i javljaju se pokušaji obnove realističke književne tehnike (Solar, 2003: 304).

Naime, roman je napisan 1940., a Bulgakov je na njemu radio od 1928. godine. Prvi je puta objavljen 1966., dok je u cijelosti izašao 1973. godine. Dakle, povijesno gledano, roman pripada razdoblju kasnog modernizma, a s gledišta svjetske književnosti on je postmodernistički jer su obilježja postmodernizma vidljiva upletanjem trivijalnih motiva u tradicionalne. Zbog velikog vremenskog razdoblja teško ga je periodizirati, ali u razdoblju postmodernizma, prema Solaru, tradicija se povezuje s »visokom književnošću«, odnosno književnost modernizma vraća se »velikim temama«, a osobito onima koje se odnose na položaj pojedinca u suvremenoj civilizaciji, na smisao ljudske povijesti te na smisao i razloge postojanja same književnosti (Solar, 2003: 304).

Dakle, prvo djelo s kojim bi se mogla započeti rasprava o tom razdoblju, a i ujedno koje pripada avangardi kao i kasnijem modernizmu, Bulgakovljev je roman *Majstor i Margarita*. U njemu se razrađuje pitanje smisla života i umjetnosti, a zadire i u povijesnu tradiciju te je književno obrađeno na način koji može ostvariti samo književnost (Solar, 2003: 305). Ta povijesna pozadina vezana je za Rusiju i Sovjetski savez te život i cjelokupno ljudsko stvaralaštvo, posebice ono književno, koje je bilo pod Staljinovom vlašću. Bulgakov se tome mogao oduprijeti samo putem svojeg književnog stvaralaštva kojim je htio pokazati apsurd moskovske svakidašnjice.

1.1. Ruska sovjetska književnost

Prije svega važno je istaknuti nastajanje književnih djela u Rusiji tijekom prve polovice 20. stoljeća, ali i život koji se odvijao na prijelazu 1920-ih i 1930-ih godina, budući da Bulgakov radnju romana smješta upravo u to razdoblje. Naime, u to je vrijeme Staljin upotrijebio svoju samovlast u Sovjetskome Savezu. On je zemlju pretvorio u diktatorski vođenu unitarnu državu, u kojoj su se stare klasne razlike rasplinule, kako navodi Lauer, u »harmoničnome zajedništvu radnika, seljaka i nove inteligencije«. No, to je bila samo sjajna fasada te uzorne socijalističke države iza koje se zapravo krio teroristički režim koji je stalno progonio otpadnike i »neprijatelje naroda«, a sve su se te političke mjere odrazile, bilo posredno ili neposredno, i na književnost u Sovjetskome Savezu. Određivane su književne teme i žanrovi te se duboko zadiralo u sudbinu književnika (Lauer, 2009: 209), a što se veoma izrazito moglo primijetiti i u životu samog Bulgakova. Naime, 1932. godine Centralni komitet KPSS dekretom zaustavlja »besmisleno organiziranje književnika« u skupine i sve su književne skupine i udruženja nepovratno raspušteni, ali s ukidanjem te »grupne ekskluzivnosti« nastojalo se osnovati i društvo pisaca koje bi ujedinilo sve književnike koji podupiru »platformu sovjetske vlasti« i koji su bili spremni sudjelovati u socijalističkoj izgradnji. To su s nadom dočekali »suputnici«, nadajući se da će ponovno smjeti djelovati kao umjetnici u socijalističkim okvirima, lojalno i bez ideoloških problema (Lauer, 2009: 210).

Na svesaveznom kongresu sovjetskih književnika 1934. godine književnici su, prema Staljinovim riječima, proglašeni »inženjerima ljudskih duša« i zacrtani su temeljni pravci umjetničke metode koja je upisana u Statut Društva književnika kao socijalistički realizam. Taj socijalistički realizam zahtijevao je od umjetnika »vjeran, povijesno konkretan prikaz stvarnosti u njezinu revolucionarnome razvoju« (Lauer, 2009: 210). Taj realizam oslanjao se na onaj devetnaestostoljetni, ali s jednom bitnom razlikom gdje se društveno-kritička funkcija realizma zamjenjuje optimistično-utopijskom perspektivom. Socijalistički realizam odbacivao je sva strujanja moderne i avangarde. Lenjin je uveo i postulat patrijnosti odnosno, bezuvjetnog podređivanja vladajućoj partijskog politici, a Staljinova umotvorina bila je obaveza ideološkog odgoja masa (Lauer, 2009: 211).

Samo se mali broj »suputnika« uspio izdignuti iznad tog aktualnog shvaćanja spisateljskog zadatka, ali njihovo je djelo bilo namijenjeno budućnosti te je služilo kao dokaz da je književnost kadra svoju misiju obavljati i usprkos ograničenjima normativnog karaktera (Jovanović, 1980: 229). Bulgakov je sa svojim romanom uistinu odstupao od tadašnjeg

»književnog režima«. Modernizam je bio izrugivan, ali Bulgakov od njega nije odustajao, pogotovo od fantastike koja mu je pružila mogućnost da na tajnovit, ali i iskren način pokaže pravo lice Moskve i Moskovljana koji su potonuli u ideološki sustav.

1.2. Život i djelo M. A. Buglakova

Mihail Afanasjevič Bulgakov (1891-1940) rođen je u Kijevu, završio je studij medicine i radio kao liječnik, da bi se 1923. godine preselio u Moskvu i tamo živio kao profesionalni književnik. Solar navodi da je pri tome doživio sudbinu tipičnu za odnose istinskog umjetnika i represivne političke vlasti, a djela nije mogao objavljivati jer ona nisu odgovarala ukusu vladajuće politike. Vlast ga nije pustila u emigraciju, a Staljinovom intervencijom zaposlen je u Moskovskom kazalištu kao dramaturg. Svoja najbolja djela nije mogao objavljivati, a nije mogao ni otići (Solar, 2003: 305). Za života je objavio tek nekoliko fantastičnih pripovjedaka, a među najpoznatijima su *Pseće srce* (*Sobač'e serce*) i *Kobna jaja* (*Rokovyje jajca*) te roman *Bijela Garda* (*Belaja gvardija*) koji je preradio u dramu *Dani Turbinovih* (*Teatral'ny roman*), a životno djelo *Majstor i Margarita* pisao je čitavih deset godina (Solar, 2003: 305). Bulgakov je u potpunosti iscrpio postupke postmodernizma sa svojom kritikom tadašnjeg društva, indirektno im tim romanom govorio da se moraju razbuditi i osvijestiti. Osim toga, postavljao je pitanja o opstanku umjetnika i umjetnosti, budući da je i sam podnosio tešku kaznu, a to je za jednoga umjetnika i književnika - nemogućnost objavljivanja svojih djela.

Bulgakov je, kako navodi Flaker, htio sotonizirati Moskvu svojega vremena (Flaker, 1999: 441), jer izvorište zla je vlast, a ljudi stradaju upravo zbog svojih grijeha. Moskovska svakodnevnica obilježena je negativno jer su ljudi bez slobode, hrabrosti i ponosa, a upravo je fantastika u djelu uzvišena jer u njoj strada bezlično zlo.¹ Osim toga, roman pokazuje ravnotežu dobra i zla, a što se može iščitati iz Wolandovih riječi: „*Budi tako dobar i zamisli se nad pitanjem: što bi činilo tvoje dobro kad ne bi postojalo zlo, i kako bi izgledala Zemlja kad bi s nje nestale sjene?*“ (Bulgakov, 1999: 395)

Također, valja napomenuti i utjecaj Bulgakova na hrvatsku fantastičnu prozu tijekom 1970-ih godina, bilo komparatistički ili spominjanjem od samih pisaca koji su ga isticali kao svoj uzor. Naime, *fantastičari* ili *borgesovci* književna su generacija koja se u hrvatskoj

¹ <http://amika-andjelkovic-milivoj.blogspot.hr/2015/08/blog-post.html>

književnosti javila oko 1969. godine i postupno iščezla do polovice sedamdesetih godina (Pavičić, 2000: 11). Naravno, osim Bulgakova velik utjecaj imao je i Borges, pa su stoga po njemu i dobili naziv. Jedni od najistaknutijih fantastičara su Goran Tribuson, Stjepan Čuić, Albert Goldstein, Dubravko Jelačić i Pavao Pavličić. Oni baš poput Bulgakova kreiraju druge svjetove koji imaju veze sa zbiljom, ali se ona ravna prema vlastitim zakonima.

1.3. Demonistička tema u Bulgakovljevoj prozi

Majstor i Margarita nije jedini Bulgakovljev tekst u kojemu se pojavljuju demonistički motivi i teme. Naime, u pripovijetki *Đavolijada* i u *Kazališnom romanu* ta je tema izravno vidljiva, a u djelima poput *Bijele garde* i *Adam i Eva* vidljiva je Bulgakovljeva sklonost prema preuzimanju općepoznate biblijske teme koja se zatim u modifikacijama primjenjuje na suvremeno doba (Ludvig, 2000: 17). U *Majstoru i Margariti* on ujedinjuje i demonističku i biblijsku temu, a putem »vražje družbe« razara suvremenu Moskvu te razrađuje etička i estetička pitanja.

Ugovor s vragom čest je motiv, a smatra se kako je on u judaističko-kršćansku civilizaciju pristigao s Orijenta. Veže se također za faustovsku tradiciju, ali u širem smislu zapravo je riječ o »toposu cjelokupnog kršćanstva«. U *Kazališnom romanu* ugovor sklapa Sergej Maskudov, suradnik jednog časopisa, za svoje pisanje i on taj ugovor ne može raskinuti. On je tu usamljeni pojedinac koji je sam odgovoran za svoje postupke (Ludvig, 2000: 18-19). U *Majstoru i Margariti* taj je ugovor sklopljen samo prividno jer Margarita pristaje biti kraljica godišnjeg bala sotone kojeg je Woland priredio u Moskvi, ali za uzvrat traži oslobođenje Majstora, pa se može reći kako je taj ugovor zapravo »izokrenut«.

Motiv vode predstavlja tzv. pročišćenje. Naime, Maskudov je počinio samoubojstvo utapanjem u rijeci. On je pokušao svoju dušu pročistiti i dokazati nedužnost. Riječna voda reprezentira posvećenu vodu, a u kršćanskom kontekstu Maskudovu je oprošteno jer je on prije žrtva pogubnog stjecaja okolnosti. Nadalje, Margarita mora proći kroz vodu kako bi stupila u Wolandov svijet, ona napušta svoj prijašnji život i dolazi u novi. To je njezino »novo krštenje« i ona time postaje kraljica Margot. Bezdomni također uskače u rijeku kako bi se zaštitio od nečiste sile (Ludvig, 2000: 20-21).

Stvarni je svijet zapravo bijeda, besciljno obitavalište, vegetativni prostor. U tom svijetu Maskudovljeva je soba koja se transformira, ovisno o trenutnoj djelatnosti i stanju

duha svog stanara, u obitavalište »čovjeka iz podzemlja«, asocijalnog i neurotičnog usamljenika. Ona predstavlja tamu baš kao i Majstorov podrum, a za Bulgakova to je negacija doma, kaotična životna vjetrometina. To su reminiscencije na predrevolucionarno domaće ognjište, ispunjeno svjetlošću, toplinom i ugodom intime (Ludvig, 2000: 23). Majstor bježi iz te tame i svjetlo vidi jedino u bolnici Stravinskoga. Bulgakovljevi junaci prvenstveno su faustovski i odbijaju pristati na životni put koji im je dodijeljen, oni se opiru ovome svijetu tražeći utočište u đavoljem ugovoru ili bijegom iz stvarnog života. Demonistička tema i slični motivi sugeriraju dezorijentiranost i raspad realnog svijeta.

2. Konceptcija Bulgakovljeva romana *Majstor i Margarita*

Kao što je već prethodno spomenuto, roman se sastoji od dvije fabularne linije koje teku istovremeno. Metatekstualnost karakteristična je za Bulgakovljev stil te se uočava na prvim stranicama romana - ponavljani moto Goetheovog Mefista (Rister, 1977: 19). Taj moto u potpunosti je izokrenut jer se u nastavku romana očekuju zle sile, ali događa se upravo suprotno, Bulgakovljevi demoni ne čine zlo.

Dakle, jedna priča odvija se u Judeji, a druga u Moskvi i svaka od njih oblikovana je različitim postupcima. Priču koja se odvija u Judeji Bulgakov uvodi u drugom poglavlju naslovljenom *Poncije Pilat*. Ta priča, što je vrlo lako prepoznatljivo, temeljena je na *Evandjelju*. O tome govori i Višnja Rister navodeći da su podtekst Bulgakovljeva teksta, tj. »majstorova romana« zapravo kanonizirana evanđelja. Bulgakov je htio demitologizirati i historizirati tadašnje događaje, pa stoga u toj priči on uklanja sve ono fantastično i čudesno i koristi se realističkim postupcima koji imaju funkciju vjerodostojnosti i konkretizacije biblijske priče (Rister, 1995: 101).

Druga priča odvija se u Moskvi, puna je fantastike, začudnosti, groteske te humora. U njoj Woland i njegova »vražja skupina« izvode čuda, spektakle i paradokse koji do apsurdna dovode ponašanje vlasti.² Oni su ti koji samo pokreću radnju, a moskovljani ju nastavljaju. Oni nisu ljudi, ali imaju nadljudske moći. Oni su »simbol autentičnih ljudi« (Solar, 2006: 166). Također, paralela se povlači i između tih dviju priča, jer Bulgakovljevo *dvojezičje* romana paralela je Moskve s »evanđeoskim vremenom Jeruzalema« (Flaker, 1999: 440). To se može vidjeti iz Ješuinih riječi koje je uputio Pilatu, naime da je „...*svaka vlast nasilje nad ljudima, i da će doći vrijeme kada neće biti ni vlasti ni careva, ni ikakve druge vlasti*“ (Bulgakov, 1999: 34).

Metatekstualnost u romanu je očita. Kao prvo, motto s početka romana koji zapravo izgovara Mefisto u sceni *Valpurgine noći*, a Mefisto se na jednom mjestu pojavljuje pod imenom Woland za vrijeme *Valpurgine noći*, podudara se s pojavljivanjem Wolanda kod Bulgakova (Rister, 1995: 78). U liku Helle također se može vidjeti sličnost. Nju krasi strašni crveni ožiljak na vratu, a u Goetheovom spjevu pred Faustom i Mefistom pojavljuje se ljepotica s identičnim crvenim ožiljkom na vratu, Meduza (Rister, 1995: 79).

² <http://amika-andjelkovic-milivoj.blogspot.hr/2015/08/blog-post.html>

Metatekstualnost, osim što omogućava oslanjanje na tradiciju, također omogućava slijed fabularnih linija te uspostavu i oblikovanje pojedinih književnih postupaka.

3. Književni postupci u Bulgakovljevu romanu *Majstor i Margarita*

Kombinacijom različitih elemenata književnih postupaka Bulgakov ironizira svako normalno objašnjenje romana te se u njemu govori da se stvarno zbiva ono što čitatelj vjeruje da je nemoguće, da je nemoguće i stvarno, upravo ono što smatra nestvarnim. *Majstor i Margarita* nemaju strukturu bajke jer za razliku od bajke čudesno u njemu i te kako začuđuje, a da pri tome ne postoji objašnjenje za takvo pripovijedanje koje sasvim nemoguće događaje prirodno reda zajedno sa stvarnim i mogućim zbivanjima i upravo je roman zanimljiv zbog tog načina oblikovanja zbilje (Solar, 1997: 54-55). Roman ne priznaje ideju jedne jedine »čvrste« stvarnosti, a obrtanje iskustva proizlazi iz već naviknute svakidašnjosti (Solar, 1997: 56), i upravo tu svakidašnjost koja je obilježena negativno, ono javno koje guta svako odstupanje, treba »okrenuti« onome fantastičnom kako bi se ta svakidašnjica vratila samoj sebi.

Bulgakov upotrebljava satiru i parodiju oslanjajući se prvenstveno na Gogoljevu grotesku, a također slijedi tradiciju tvorbe u jeziku, koja se može prepoznati u nizu modernih romanopisaca od Kafke, Joycea i Prousta, što je ključno za oblikovanje zbilje (Flaker, 1999: 439-440). Na Gogoljev stil podsjeća i često naglašena komična strana fantastičnih graničnih situacija smještenih u moskovsku svakodnevicu, a Bulgakovljevi fantastični eksperiment također podsjeća na Gogoljevo provjeravanje reakcija Petrograđana na fantastičan nestanak nosa majora Kovaljova u noveli *Nos* (Rister, 1977: 5-6). Ali već u renesansi Francois Rabelais ostvaruje kritičku satiru kroz roman *Garganuta i Pantagruel*, koristeći se preuveličavanjem, izokretanjem, izobličavanjem i ponavljanjem s varijacijama (Solar, 2003: 125). To ponavljanje s varijacijama ponovno se javlja u postmodernizmu, a kod Bulgakova je i više nego očito, ali ne samo to, već i izokretanje i izobličavanje. Rabelaisa prvenstveno zanima komika, a Buglakov tim i drugim postupcima izražava kritiku i apsurd.

Romanu ne nedostaju ni realistični opisi, a u njega je upletena i ljubavna priča, koja ne dolazi toliko do izražaja zbog fantastike i njezinog značenja unutar njega. Također, kako je već navedeno, *Majstor i Margarita* mogu se analizirati i iz postupka »romana u romanu«, budući da se Bulgakovljevi roman temelji na Majstorovom romanu o Ponciju Pilatu.

3.1. Fantastika

Tzvetan Todorov u *Uvodu u fantastičnu književnost* (Todorov, 1987), kada objašnjava pojam fantastičnog, govori da se u svijetu koji je poznat događa nešto što se zakonima tog čitatelju bliskog svijeta ne može objasniti te se promatrač događaja mora odlučiti za jedno od dva moguća rješenja: ili je riječ o zabludi osjetila, proizvodu mašte te zakoni svijeta ostaju onakvi kakvi jesu, ili se to doista zbilo, događaj je sastavni dio stvarnosti, ali tada ovim svijetom upravljaju zakoni koji su nama nepoznati. Također, fantastično zauzima vrijeme te neizvjesnosti. Fantastično je zapravo neodlučnost bića koje zna samo za zakone prirode kada se nađe pred naizgled natprirodnim događajem (Todorov, 1987: 29). Kako bi objasnio fantastično, Todorov navodi da se ono smješta na granici između čudesnog i čudnog. Ono se ne može isključiti iz fantastičnog, ali ono fantastično uvijek ostaje u toj neodlučnosti, dok bajke, što je prethodno navedeno, najčešće sadrže ono čudesno, ali ono ne izaziva čuđenje kod čitatelja iako bi sam početak romana mogao zvučati kao bajka: *Nikada ne razgovarajte s neznancima*. Čak sadrži i aluzije na njih, kao na primjer *Mačak u čizmama*: „*Hlače mačku ne pristaju messire – s velikim je dostojanstvom odgovorio mačak – zar ćete mi još narediti da obujem čizme? Mačak u čizmama postoji samo u bajkama, messire*“ (Bulgakov, 2008: 236).

Fantastično uvijek stvara nedoumica između dva moguća rješenja. Ta nedoumica vidljiva je ponajprije u slučaju Berlioza kada mu se na Patrijaršijskim ribnjacima ukazuje čudnovati građanin te kada se Bezdomni pokušava boriti protiv fantastike, ali boriti se protiv fantastičnog znači i priznati njezino postojanje. Fantastika je provokacija i ona čitatelju pomaže uvidjeti tko je tko i tko je kakav u moskovskom svijetu (Rister, 1977: 12). Dakako, kod fantastičnog uvijek postoji tajna, ono neobjašnjivo i neprihvatljivo koje se uvlači u stvarni život i nepromjenjivu zakonitost svakodnevice.

Bulgakov uvodi fantastiku na samom početku romana u realno opisanu moskovsku svakodnevnicu i fantastika postaje polazna točka od koje se radnja romana počinje razvijati, a Rister navodi da se takva upotreba fantastike naziva fantastičnom pretpostavkom i radnja se razvija kao fantastični eksperiment, a kada fantastika nije više potrebna ona se jednostavno ukida (Rister, 1977: 3). Svaki susret s jednim od fantastičnih likova čini graničnu situaciju, pri kojima se svatko od Moskovljana ponaša dosljedno samom sebi, ogoljuje se do kože i pokazuje svoje pravo lice (Rister, 1977: 5), a iz tog dosljednog ponašanja na kraju izrasta humor.

Dakle, fantastični eksperiment javlja se na početku gdje pripovjedač navodi: „*Da, valja istaknuti prvu čudnovatost te strašne svibanjske večeri. Ne samo kod kioska, nego i u cijeloj aleji, nije bilo nikoga*“ (Bulgakov, 2008: 7). Nedugo nakon toga, događa se i druga čudnovatost. Naime, Berlioz je uhvatio strah, srce mu je zalupalo i čvrsta mu je igla zapela u srcu. On nije siguran što mu se događa, te govori: „*Vrijeme je da sve pošaljem k vragu i odem u Kislovodsk...*“ (Bulgakov, 2008: 8). Naime, kada Todorov raspravlja o govoru fantastičnog navodi da fikcija i doslovno značenje nisu uvijek vezani za fantastično, ali je fantastično uvijek vezano za fikciju i doslovno značenje (Todorov, 1987: 79). To je, dakako, povezano s njegovim utvrđivanjem fantastičnog u odnosu prema poeziji i alegoriji. Fantastično ne može postojati u poetskom čitanju jer svaku rečenicu pri takvom čitanju promatramo samo kao semantičku kombinaciju i tu nema mjesta za pojavljivanje fantastičnog. Također, slično vrijedi i za alegoriju jer u alegoriji riječi imaju drugačiji smisao i ako ih shvatimo u drugom smislu, fantastike nema. Ono fantastično može postojati samo u fikciji, fantastično podrazumijeva fikciju (Todorov, 1987: 65). Kako dalje navodi, nadnaravno nastaje tako što se figurativno značenje uzima kao doslovno (Todorov, 1987: 81). Sasvim obično spominjanje rečenice »neka ide k vragu« postaje zbiljnost. To se može očitovati u nestanku glave Prohora Petroviča, kada izbacuje Behemota iz ureda: „*Izvedite ga napolje, da me vragovi odnesu! – Da vas vragovi odnesu? Pa što, to je moguće! – I – paf! Nisam dospjela viknuti, gledam, nema onog s mačjom njuškom i sjedi.. odijelo...!*“ (Bulgakov, 1999: 210) Ista se situacija događa kada Margarita promatra sprovod pokojnog Berlioz i upita Azzazella kako je Berlioz izgubio glavu, a Azzazello joj odgovara „*Vrag bi znao kako!*“ (Bulgakov, 2008: 208). Iz ovih navoda očito je kako upravo jezik oblikuje fantastično. Jezik je oslobođen odnosa prema zbilji jer kada se mijenja odnos romana prema jeziku, mijenja se i odnos romana prema zbilji (Solar, 1997: 57). Također, kao drugu strukturu navodi iskazivanje i tu govori o pripovjedaču. U fantastičnim pripovijestima pripovjedač je »ja«, pripovjedač je čovjek i u njemu se svaki čitatelj može prepoznati. Pripovjedač je vodič, komentira događaje te se obraća čitateljima (Todorov: 1987: 86-87). Taj pripovjedač u romanu je, prema Solaru, sveznajući pripovjedač. On je također i pouzdan jer »nastupa« kao da mu je sve ispriповijedano, pa čak i ono što uvjetuje pričanje i zbivanje, poznato u cjelini do najsitnijih pojedinosti. Osim toga, u romanu je prisutno i pripovijedanje u drugom licu (Solar, 2005: 56-57). To je vidljivo na početku drugog dijela romana kada se pripovjedač obraća čitatelju: „*Za mnom čitaoče, samo za mnom, a ja ću ti pokazati takvu ljubav!*“ (Bulgakov, 2008: 229) Zadnje obilježje koje doprinosi jedinstvu strukture odnosi se na sintaksički vid. Todorov navodi Penzoltovu teoriju, gdje on kaže da najveći broj pisaca pokušava ostvariti gradaciju krećući se prema točki kulminacije,

najprije neodređeno, a zatim sve neposrednije (Todorov, 1987: 90). Čudni događaji su uvjet fantastičnog i ono bez njih ne bi moglo postojati.

Ako je fantastika nešto izmišljeno, neuobičajeno, natprirodno onda Bulgakovljevu fantastiku predstavljenu prvenstveno u likovima Wolanda, Behemota, Korovjova i Azazzela, čitatelj ubrzo prestaje primati kao fantastičnu. Naime, u romanu kao fikciji sve je izmišljeno pa prema tome Woland i njegovi pratioci nisu nimalo više ili manje izmišljeni od bilo kojeg Moskovljanina. Fantastično je čovjeku daleko, strano zato što je nepoznato i poznati su tek rezultati njihovog djelovanja, ali Bulgakov ne čini to tajanstvenim (Rister, 1977: 22-23). Kroz odnos fantastika-nefantastika čitatelj shvaća da se ustvari čuda i neobjašnjivi događaji zbivaju u moskovskoj stvarnosti te da je ta stvarnost fantastičnija i od same fantastike (Rister, 1977: 24). Ono fantastično čitatelj prima isključivo putem sposobnosti »družine«, koje su tajanstvene. I ne samo putem njihovih sposobnosti već i izgleda, koji je poprilično groteskan, ali i fantastičan.

Kada Berlioz i Bezdomni raspravljaju o religiji, u aleji se pojavljuje čovjek. Pripovjedač daje njegov opis, navodeći njegov pravi izgled, s obzirom na to, da je u izvještajima, kako navodi, „*kada je bilo već prekasno*“, on sasvim krivo opisan. „*Prije svega: ni na jednu nogu opisani nije šepao i njegov rast nije bio nizak ni golem, nego jednostavno visok. Što se tiče zubi, s lijeve strane njegove su krune bile od platine a s desne – od zlata. Bio je u skupocjenu, sivu odijelu, u inozemnim cipelama u skladu s bojom odijela. Sivu beretu naherio je na uho, pod miškom je nosio štap s crnom drškom u obliku pudličine glave. Naizgled – nešto više od četrdeset godina. Usta nekako nakrivljena. Obrijan glatko. Smeđokos. Desno oko crno, lijevo pak zeleno. Obrve crne, jedna viša od druge. Jednom riječju – stranac*“ (Bulgakov, 2008: 10). Inače, kada Višnja Rister govori o imenovanju te kostimima i portretima u Bulgakova, navodi da sovjetski građanin s kraja dvadesetih i početka tridesetih godina ne može posjedovati takvu odjeću. Također, pripovjedačev „točan“ opis Wolanda zapravo je netočan. Woland je vjerojatno šepao, jer Margariti objašnjava na koji je način povrijedio koljeno, te su „netočni“ opisi zapravo točni (Rister, 1995: 217). Woland, odnosno, sotona, zapravo je sveprisutan. To se može uočiti iz njegovih riječi za vrijeme predstave u Varijeteu „*...obični ljudi... općenito uzevši, podsjećaju na prijašnje... samo ih je stambeno pitanje pokvarilo...*“ (Bulgakov, 1999: 140). On u romanu ima svoje hipostaze, a uočava se ih se troje: jeršalajimsko, vrijeme s kraja 18. i početka 19. stoljeća te vrijeme Moskve dvadesetih godina (Rister, 1995: 80). Moskovska je hipostaza uočljiva, a o postojanju

prvih dviju doznaje se iz Wolandovih iskaza da je doručkovao s Kantom, te da je bio prisutan pri Pilatovim razgovorima. Za njega je razdoblje od tisuću godina poprilično smiješno.

Fantastika omogućuje paralelu, ona čini priču o Ješui i Pilatu parabolom k priči o Majstoru i Margariti jer zahvaljujući Wolandu priče protječu simultano. Naime, Woland pravi prijelaz iz jedne priče u drugu, što je vidljivo u prijelazu iz prvog poglavlja u drugo, ali i nastavak iz Jeršalajima u Moskvu. Woland je taj koji je sveprisutan: na doručku s profesorom Kantom, na osudi Ješue Ha-Nocrija i u Moskvi. Također, valja napomenuti da priča o Pilatu počinje u rano jutro četrnaestog dana proljetnog mjeseca nisana, a priča o Majstoru i Margariti toplog sutona uoči tog dana skoro dvije tisuće godina kasnije. Obje priče zbivaju se za vrijeme prvog proljetnog uštapa, a takva oznaka vremena, prva proljetna noć punog mjeseca, jedina je važna i važeća za te dvije priče, stvarno je apsolutna (Rister, 1977: 13). Za vrijeme punog mjeseca događaju se pomalo čudne stvari. Motiv punog mjeseca stvara tjeskobu, pa bi se stoga on mogao označiti kao »uvod« u ono groteskno, ono što zapravo slijedi u moskovskom svijetu.

3.2. Groteska

Wolfgang Kayser, kako prenosi Višnja Rister, grotesknu strukturu opisuje kao »otuđeni svijet«, svijet koji je naš, ali koji se promijenio. »Otudeni svijet« je začudnost, odnosno upotreba načelno nove, tuđe točke gledanja na poznato ili prihvaćeno, pri čemu je začudnost noetički princip. Začudnost groteske negativna je, zapravo destruktivna začudnost jer novo viđenje, koje dopušta ta načelno nova, tuđa točka gledanja, nudi prvenstveno destrukciju poznatog, ali ne i doista izgrađeno, konačno novo viđenje, tj. sustav (Rister, 1995: 5). Čitatelj je pogođen i uplašen upravo zato što svijet prestaje biti pouzdan i osjeća da neće biti u stanju živjeti u tom promijenjenom svijetu. Strukturalno to pretpostavlja da kategorije koje se odnose na uobičajeni pogled na svijet postaju neprimjenjive te se ne on može orijentirati u otuđenom svijetu jer je apsurdan. U Bulgakovljevu romanu razlikujemo čak tri svijeta, tri zbilje: jeršalajimsku, moskovsku i fantastičnu. Majstorov roman o Pilatu nije groteskan jer su sve kategorije našeg svijeta primjenjive na jeršalajimski i on je shvatljiv i logičan (Rister, 1977: 109). Također, u gotovo svih autora koji su na ovaj ili onaj način proučavali fenomen groteske postoji suglasnost o ambivalentnom komično-tjeskobnom efektu na čitatelja grotesknog djela, s tim da neki od njih stavljaju naglasak na komični pol ambivalentnog osjećaja. Ti smatraju da je prava groteska samo »realistička groteska« u kojoj

je tjeskobno već prevladano »smijehom koji oslobađa«, pa je takav groteskni svijet tek »smiješno strašilo«. Groteska se promatra kao struktura jer osporava određeno viđenje zbilje, romaneskno viđenje, a ne nekakva predmetna zbilja. Oспорava se prvenstveno poetika realističkog romana (Rister, 1995: 1-6), a Rister posebno naglašava kako je to ruski realistički roman. Groteskna struktura može osporavati: zakone osjetilne zbilje, prihvaćen sustav vrijednosti te norme i konvencije vladajuće umjetnosti i norme pojedinog žanra (Rister, 1995: 3). U Bulgakovljevom se slučaju osporava troje: zakoni osjetilne zbilje (putem fantastike), prihvaćen sustav vrijednosti i konvencije vladajuće umjetnosti (ako se gleda na Bulgakovljevu kritiku društva, nedostatak etičkih principa i socijalistički realizam) te normu žanra (prvenstveno se osporava ruski realistički roman i to magijskim realizmom).

Groteska je uvijek neko pojedinačno viđenje zbilje, koje ne samo da je suprotstavljeno »normalnom«, općeprihvaćenom viđenju, već osporava »normalno« i prihvaćeno (Rister, 1995: 4). Kada se uobičajeno upotrebljava, izraz groteskno predstavlja nešto deformirano, smiješno, neukusno, zapanjujuće, apsurdno, nerealistički stilizirano, nacereno i slično (Tamarin, 1962: 6). Groteska je ono nacereno, iskrivljeno, ona je izraz ironije. Tamarin grotesku definira kao montažu disparatnih motiva, u kojoj se tragični i komični element miješa te tako daje novu kvalitetu deformiranom (Tamarin, 1962: 33).

Ono što je »stvarno« groteskno u romanu je bal, ali ne bal koji organizira Woland, već bal koji se odvija u Gribojedovu. Groteskni se bal sa svojim potpunim otuđenjem i kaotičnim rasulom često pojavljuje kao tema u povijesti groteske i blisko je povezan s temom grada u procesu otuđenja i raspadanja. Ples u Gribojedovu groteskni je bal moskovske svakidašnjice, dok je Wolandov bal mnogo organiziraniji i nije posvemašnji kaos, već egzotika (Rister, 1977: 122-123). Taj je bal razularen, plešu i piju poznata i nepoznata lica i to je, upravo kako i pripovjedač navodi, »pravi pakao«. Pakao se zapravo spominje samo u kontekstu građana, a ne vragova. Iako Wolandov bal nije groteskan u smislu kao bal u Gribojedovu, on je groteskan po svom izrazu. U poglavlju naslovljenom *Veliki bal kod sotone* može se pronaći najviše grotesknih motiva, a što se može uočiti i u sljedećem citatu: „*No, tada je iznenada dolje nešto zatutnjalo u velikom kaminu, iz njega su nagrnula vješala s ljudskim truplom koje se, već skoro raspadnuto, njihalo. To je truplo palo s užeta, udarilo o pod i iz njega je iskočio crnokosi ljepotan u fraku i lakiranim cipelama. Iz kamina je izjurio natruli maleni lijes, njegov se poklopac otvorio i iz njega je ispalo drugo truplo. Ljepotan je galantno iskočio i pružio ruku. Drugo se truplo složilo u nemirnu ženu u crnim cipelicama i s crnim perjem na*

glavi...“ (Bulgakov, 2008: 244-245). Izraz je groteskan, ali nastavkom »života« i veseljem tih trupala, groteskni se izraz prevladava smijehom.

U scenama kao što je pjevanje na filijalama i sličnim situacijama, tjeskoba moskovske stvarnosti prevladava se smijehom i fantastika ne služi prerastanju temeljnog moskovskog apsurdna u grotesku, već obratno, ona oslobađa od moguće tjeskobe (Rister, 1977: 111). Oslobođanje od tjeskobe događa se i na predstavi u Varijeteu kada Woland održava »seansu crne magije s potpunim njezinim raskrinkavanjem«. Poanta je u tome da se ne raskrinkava Woland, već sami Moskovljani, poput otkrivenja prevare Arkadija Apolonoviča. Bengalski navodi da to „*nije ništa drugo nego praznovjerje*“ (Bulgakov, 2008: 111), ali i sam pripovjedač svjestan je toga da su Bengalskovljeve riječi besmislica.

Ali, groteska ulijeva strah od života, ne strah od smrti. To je moguće vidjeti kod Majstora. On je iz straha od života pobjegao na kliniku Stravinskog, koja je za njega jedna vrsta smrti (Rister, 1977: 134). Groteska se ponajviše očituje u moskovskoj svakodnevici i situaciji u kojoj se nalazi Majstor. Prava tjeskoba je u njegovom životu jer on nestaje, upravo kao i Bulgakovljevi život jer nemogućnost pisanja zapravo je nestanak života.

Kao što je već navedeno, groteska je ono nacereno i deformirano, a upravo taj element pronalazi se u opisu Wolanda i njegove »družine«. Tako je Korovjev „*građanin prečudnovata izgleda. Na maloj glavi džokejska kapica, kockast, kusat prozirni kaputić... Građanin visok jedan hvat, ali uskih ramena, nevjerojatno mršav, a lice, dopustite primjedbu, podrugljivo*“ (Bulgakov, 1999: 10) i nacereno. Azazello je demonskog izgleda, *čovječuljak, neobično plećat, s polucilindrom na glavi i očnjakom koji je virio iz usta i nagrđivao i bez toga neviđeno odvratno lice. I uz to bio je plamenoriđ.*“ (Bulgakov, 1999: 93). Behemot je mačak, ali mačak koji je utjelovljenje proždrljivosti i raskalašenog života. Iako prikazan na duhovit način i on u sebi nosi oznake groteskne nacerenosti. Osim toga, groteskan je nestanak glave Prohora Petroviča, ne čudi ga nedostatak tijela, a osobe koje se pojavljuju na Wolandovom balu također su groteskne: truplo koje pada s užeta, kosturi bez glave i vampiri. Groteska je zapravo relativna i u činu je percepcije, ali teško da čitatelj ovakve i slične scene neće prihvatiti kao groteskne.

3.3. Humor

Humor zapravo proizlazi iz same moskovske svakidašnjice, a njime se prevladava i tjeskobni osjećaj groteske. Radi se o tome da je ponašanje Moskovljana sasvim normalno, a provokacija koja ga je izazvala natprirodna je, fantastična. Reakcije Moskovljana uvijek su na razini svakidašnjice i upravo oprečnost između fantastične provokacije i svakidašnje, neadekvatne reakcije, izaziva smijeh. Bulgakovljev humor sličan je Gogoljevom jer je zasnovan na apsurd (Rister, 1977: 6-7). Humor je neodvojiv od fantastike i groteske, naprotiv, one ga uvjetuju. Dobar primjer humora zasnovanog na apsurd vidi se u sceni kada činovnik Nikolaj Ivanovič traži potvrdu o tome gdje je proveo cijelu noć, kako bi ju mogao pokazati policiji i supruzi. Također, tu potvrdu izdaje mu mačak, Behemot.

Dakle, za komiku moskovskih situacija zaslužni su Korovjev-Fagot i Behemot. Oni se sasvim normalno uklapaju u moskovski život, dobro se snalaze u svakidašnjim situacijama i žive poput običnih sovjetskih građana, ali se uspješno suprotstavljaju apsurdnim pravilima tog života (Rister, 1977: 7). Humor je većinom zasnovan na Behemotovom ponašanju i komentarima, on kao da »vuče samog vruga za jezik«. Vrlo je dobro poznata scena Behemotove vožnje u tramvaju i kako nikome nije bilo čudno da je mačak htio platiti kartu, bilo je važno samo to da je mačkama ulaz zabranjen. Osim toga, Maksimilijan Andrejevič, ujak pokojnog Berlioz, dobio je brzojav sljedećeg sadržaja: „*Upravo me je pregazio tramvaj na Patrijaršijskim ribnjacima pogreb petak tri sata dođi Berlioz*“ (Bulgakov, 2008: 180). I upravo takve scene, navodi Rister, dobro su poznate Moskovljanima i razotkrivaju sitne i krupne apsurre života na koje je čitatelj tako priviknut da ih ni ne primjećuje (Rister, 1977: 9). Moskovljanima to nije čudno i zapravo ne traže racionalno objašnjenje za takve situacije, već samo zaključuju kako je to nemoguće.

Situacije koje je isprovocirala nečista sila čitatelj prihvaća kao komične, ironične ili čak satirične u odnosu na Moskovljane, a te komične situacije izrastaju iz apsurdna i besmislica moskovskog, ljudskog života te zbog pomanjkanja nekih moralnih i etičkih načela u pojedinim Moskovljana, apsurdna gdje nije važno da li čovjek prima mito, primaju ga svi, važno je prima li rublje ili valutu (Rister, 1977: 131). Apsurd proizlazi i iz scene kada građanka traži od Korovjeva i Behemota iskaznice kako bi se uvjerila da su pisci: „*Znači, da biste se uvjerali kako je Dostojevski pisac, zar je zaista potrebno tražiti od njega iskaznicu? – Ne određuje pisca iskaznica nego ono što on piše. Odakle znate kakve se zamisli roje u ovo glavi?*“ (Bulgakov, 2008: 326-327) U tome se ogleda potpuni pad vrijednosti u Moskvi i propalost

ljudi u ono svakidašnje. Ali, vragovi te ljude ne mogu promijeniti i u tome je zasnovan apsurd. Ljudsko ponašanje je nepredvidljivo, a orijentacija u moskovskom svijetu se gubi jer je on alogičan i alogično funkcionira te se to uviđa tek uspoređujući ga s fantastikom. Jer kao što je zlo zapravo dobro, tako je i iracionalno logično, a racionalno alogično (Rister, 1977: 120-121). To je zapravo i izraz groteske, ona se prevladava tim alogičnim, smiješnim i apsurdnim, pa su stoga i fantastika i groteska i na kraju humor neodvojivi jedno od drugoga.

3.4. Magijski realizam i moć fikcije

Termin magijski realizam prvi je puta skovan početkom dvadesetog stoljeća kako bi se opisao novi, neo-realistički stil u njemačkom slikarstvu, a zatim se počeo primjenjivati na latinoameričku fikciju, da bi do sada označavao možda najvažniji suvremeni trend u međunarodnoj fikciji te kao model za izražavanje i to posebice u postkolonijalnim kulturama. Magijski realizam kombinira realizam i fantastiku tako da se ono čudesno čini kao dio onog prirodnog i svakodnevnog. Kombinacijom fantastičnog i realističkog pripovijedanja, magijski realizam reflektira hibridnu prirodu postkolonijalnog društva. Taj je modus u svojoj prirodi multikulturalan (Faris B. Wendy, 2004: 1).

Magijski realizam postupak je kojim se postiže ništenje razlike između zbilje i fikcije u kojem ne izostaje odnos prema stvarnosti svakidašnjice, ali velik dio postmoderne proze vraća se realizmu, premda nema u vidu isti pojam stvarnosti. Magijski realizam postupak je kojim se oblikuje nekakva »nova« vrsta zbilje i stvarnosti. To je »realizam« koji se očituje u prevladavajućoj sklonosti prema priči i pripovijedanju, a »modernizam« u izravnom uvođenju mitskih elemenata zbilje, pri čemu više nema uobičajenih razlika između stvarnog i nestvarnog (Solar, 1997: 236). Prisutnost fikcije obilježava magijski realizam, a u postmodernizmu ona se izjednačava s činjeničnošću. Također, fikcija daje optimizam književnosti jer daje slobodu književnog izražavanja i stvaranja jedne druge stvarnosti, koja uvijek može opstati i postojati (Solar, 1997: 239). Magijskim realizmom postiže se da fantastika bude obična, a stvarnost fantastična, pa tako u moskovskom svijetu ne postoje granice onog mogućeg i nemogućeg. Može se reći da on u sebi obuhvaća i fantastiku, zbilju, ironiju, humor te miješanje tragičnog s komičnim. Elementi koji su obuhvaćeni magijskim realizmom su svakako fantastika, bez koje dakako ne bi ni bilo magije. Zatim pripovjedačeva jednostavnost, on fantastične događaje iznosi sasvim smireno i bez nekakvog posebnog iznenađenja. Upravo zbog toga ono fantastično zapravo dobiva svoju jednostavnost te postaje

»obična«. Nadalje, detalji također imaju veliku ulogu, a što se može očitovati u spajanju tradicije i moderne.

Govoreći o magijskom realizmu, Wendy Faris iznosi pet važnih čimbenika koji ga određuju: kao prvo postoje ireducibilni elementi magije, drugo, opisi u magijskom realizmu sadrže detaljnu prisutnost pojavnog svijeta, treće, čitatelj može osjetiti sumnje u pokušaju usklađivanja dvaju suprotstavljenih shvaćanja događaja, četvrto, naracija spaja različita područja (stvarni i nadnaravni svijet) i peto, magijski realizam narušava ideje o vremenu, prostoru i identitetu (Faris, 2004: 7).

Ireducibilni element nešto je što se ne može objasniti u skladu sa zakonima svemira koji su već formulirani u empirijskom zapadnjačkom diskursu, tj. prema zakonima logike, poznatom znanju ili prihvaćenom uvjerenju. Stoga čitatelj ima poteškoće u postavljanju dokaza za rješavanje pitanja o statusu događaja i likova u takvim fikcijama (Faris, 2004: 7). U romanu je to svakako vidljivo i to, kako je već bilo navedeno, na početku romana u slučaju Berlioza i Bezdognog na Patrijaršijskim ribnjacima, dok čitatelj još nije u cijelosti upoznat s »vražjom družbom« i stanjem u Moskvi. Drugi čimbenik koji određuje magijski realizam jest detaljna prisutnost pojavnog svijeta unutar njegovih opisa. To je realizam unutar magijskog realizma i razlikuje se od fantazije i alegorije. Pojavljuje se na nekoliko načina. Realni opisi stvaraju izmišljeni svijet koji nalikuje onome u kojemu živimo. S jedne strane ta se pozornost prema detaljima nastavlja na realističku tradiciju i obnavlja ju, a s druge strane, osim čarobnih događaja ili pojava, magično-realistička fantastika uključuje i čarobne detalje. Budući da ti čarobni detalji predstavljaju jasan odmak od realizma, oni se također i oslobađaju od tradicionalne mimetičke uloge u većoj mjeri nego što je to bilo prije (Faris, 2004: 14). Roman je građen na realizmu koji se nastavlja na onaj tradicionalni, a to je pogotovo prepoznatljivo u poglavljima koja govore o Ponciju Pilatu te realističnim opisima u Moskvi.

Treći čimbenik, tj. osobina magijskog realizma je ta da prije no što čitatelj kategorizira ireducibilni element kao ireducibilni, on može oklijevati između dva kontradiktorna tumačenja događaja pa prema tome i iskusiti uznemirujuće sumnje. Pitanje vjerovanja ovdje je u središtu, a budući da se vjerovanja razlikuju jasno je da čitatelji u nekim kulturama oklijevaju manje od drugih, a što ovisi o njihovim vjerovanjima i narativnim tradicijama. Magijski realizam štiti tu izmišljenu stvarnost kako bi uključio magične događaje (Faris, 2004: 17). To je slično i sa Todorovljevom formulacijom da fantastično zauzima vrijeme

neizvjesnosti te da se promatrač događaja mora odlučiti jesu li se čudni događaji zaista dogodili ili je sve to samo san.

Četvrto je spajanje stvarnog i nadnaravnog svijeta. Brian McHale opisuje postmodernu fantastiku kao drugi svijet koji prodire u naš, stvarni svijet. U naraciji se spajaju realizam i fantastika. On briše granicu između stvarnosti i fikcije, a to ga zapravo spaja s postmodernizmom. Osim što spaja različite svjetove, magijski realizam ruši i naše navike o vremenu, prostoru i identitetu (Faris, 2004: 21-23). To rušenje vremena, prostora i identiteta vidljivo je kod Wolandovih hipostaza. U poglavlju *Crna magija i njezino raskrinkavanje* Woland govori: „*Imaš pravo. Građani su se jako promijenili, izvana, velim, kao i sam grad uostalom. O odjeći da i ne govorimo, ali pojavili su se ti... kako se zovu... tramvaju, automobili... - mnogo je važnije pitanje: jesu li se ti građani promijenili iznutra?* (Bulgakov, 2008: 111-112) Ali i sami događaji koji su se odvijali u stanu broj 50 u Sadovoj ulici teško su objašnjivi i sve ono što se događa građanima za vrijeme Wolandovog posjeta. *Majstor i Margarita*, »pod maskom« ljubavne priče, prikazuje tamnu stvarnost, život pod diktaturom i apsurd ljudskog mišljenja i ponašanja uopće.

4. Zaključak

Majstor i Margarita, bez poznavanja povijesne pozadine ruske književnosti i života te djelovanja Mihaila Bulgakova, ostao bi samo jedan običan fantastičan roman. No, on nije »samo fantastičan«, on je jedna izvrsna kritika, tradicija i »najljepša ljubavna priča ikad napisana«. Bulgakov je, može se reći, jednim dijelom i ispunio očekivanja »socijalističkog realizma«, kao »povijesno konkretnog prikaza stvarnosti«, ali na svoj osebujan način, stvarnosti u kojoj »nestaje cijeli vrh administracije«. Socijalistički realizam, u Bulgakovljevim rukama, postao je sam svoja kritika. Pomoću fantastike, groteske, humora te magijskog realizma roman se poigrava sa stvarnošću i vremenom i pri tom ruši jednu zbilju i jedan pogled na svijet. Osim toga, demonološke mu teme nisu strane, baš kao što mu nije strana ni tradicija, kako ona Gogoljeva i faustovska tako i ona biblijska.

Nedoumica koju proizvodi fantastika uvodi čitatelja u radnju i tu započinje Bulgakovljev »fantastični eksperiment«. Natprirodni događaji i likovi, nedoumica između zbilje i fikcije, provokacija, igra s jezikom, to su sva obilježja fantastike, a u ovom romanu svrha im je samo pokrenuti radnju, koju kasnije nastavljaju »realni« moskovski građani. Inače, oni su u Bulgakovljevim očima sami krivi za svoje sudbine. Fantastika podsjeća na ono bajkovito, čak se i u romanu pokazuju aluzije na bajku, ali ono čudesno u romanu ne začuđuje, ali bez čudnih događaja nema ni fantastike. Fantastika se ponajprije čitatelju približava putem likova »vražje družine«. Oni su groteskni svojim izgledom, ali fantastični svojim radnjama. Jedino su *Majstor i Margarita* u romanu »obični«, ne ističu se izgledom, ali su oplemenjeni jer jedini nose u sebi istinske vrijednosti.

Groteskom se izražava otuđenost, ironičnost i raspad, ali se sve to skupa prevladava smijehom. Ona osporava zbilju, sustav vrijednosti te norme žanra. Također groteska je najviše uočljiva putem nacerenog, deformiranog, kaotičnog te pomalo morbidnom, a to su prije svega trupla, hodajući kosturi te čudesna bića kao što su vampiri. Humor koji proizlazi iz groteske čini ravnotežu te iz svega toga nastaje apsurd. Humor se nadovezuje na grotesku jer se ona njime prevladava, ali je najviše zasnovan na apsurd – građani se ponašaju sasvim normalno, kod njih nema nikakvih reakcija na fantastične događaje. Osim samih građana za humor su zaslužni Behemot i Korovjev, koji su pravi »cirkusanti«.

I dakako magijski realizam, koji se pokazuje kao sinteza prethodno navedenih postupaka. On sadrži, prije svega magiju, zatim detaljne opise realnog svijeta, sumnju u

dogadaje, spaja dva pola zbilje te narušava pojmove o vremenu i prostoru. Magijski realizam svojom se hibridnošću spaja s postmodernizmom.

Jedini pravi tjeskoban osjećaj koji se može doživjeti onaj je u nestajanju umjetnosti, odlazak Majstora u »smrt« i uništavanje rukopisa. Ali ipak, »rukopisi ne gore«, i to je ono što je i Bulgakov postigao. Književnom umjetnošću se pokušavalo manipulirati, ali ona je oduvijek jedna sila riječi koja uvijek može djelovati. Roman u sebi nosi puno dublju poruku, a ona se tiče opstanka same umjetnosti.

5. Literatura

Izvor

Bulgakov, M. A. 1999. *Majstor i Margarita* [s ruskog prevela Vida Flaker]. Zagreb: Naprijed

Bulgakov, M. A. 2008. *Majstor i Margarita* [s ruskog prevela Vida Flaker]. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista

Citirana literatura

Faris B., Wendy. 2004. *Ordinary Enchantments, Magical realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press

Flaker, Aleksandar. 1999. »Mihail Bulgakov i njegov roman«, u: *Majstor i Margarita*. Zagreb: Naprijed, str. 437-446.

Jovanović, Milivoje 1980. *Pogled na rusku sovjetsku književnost*. Beograd: Prosveta

Lauer, Reinhard. 2009. *Povijest ruske književnosti*. Zagreb: Golden marketing

Ludvig, Sonja. 2000. Demoni banalnosti: Kazališni roman Mihaila Bulgakova. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 32, 1/2 (115/116), str. 17-27.

Pavičić, Jurica. 2000. *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Rister, Višnja. 1977. *Fantastika i groteska u romanu M. Bulgakova Majstor i Margarita*. Zagreb

Rister, Višnja. 1995. *Lik u grotesknoj strukturi*. Zagreb: Biblioteka Književna smotra

Solar, Milivoj. 1995. *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica Hrvatska

Solar, Milivoj. 1997. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga

Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing

Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga

Solar, Milivoj. 2006. *Smrt Sancha Panze*. Zagreb: Matica Hrvatska

Tamarin, G. R. 1962. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost

Todorov, Cvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost* [prev. Aleksandra Mančić-Milić].
Beograd: Pečat

Internetski izvori

Anđelković, Milivoj. 2015. Zašto je roman *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova naj-roman svjetske književnosti (24. lipnja 2017.)

<http://amika-andjelkovic-milivoj.blogspot.hr/2015/08/blog-post.html>