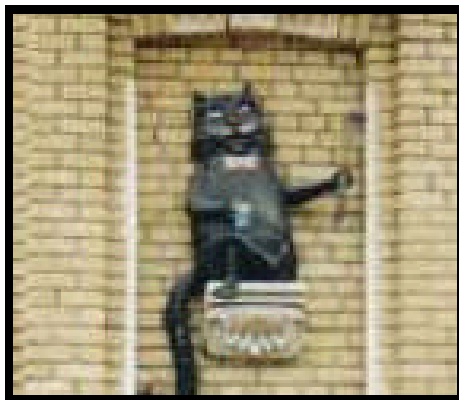


# Sovjetrusland vendt på hovedet

– om karnevalismen i "Мастер и Маргарита" og "Золотой Теленок"



**En udvidet emneopgave**  
**efter Studieordningen for Overbygningen 1993**  
**af Anne Vibeke Gross**  
**Under vejledning af Jon Kyst**  
**Østeuropainstituttet**  
**Københavns Universitet**  
**Afleveret 21-12-2001**

## **Problemformulering og Tese**

### **Problemformulering**

Formålet med denne opgave er en undersøgelse af forskelle og ligheder mellem Wolands bande fra Mikhail Bulgakovs "Мастер и Маргарита" (1928-40/1967) og Ostap Benders bande fra Il'ja Il'f og Jevgenij Petrovs "Золотой Теленок" (1930-31).

De to bander er af største vigtighed for hver af de to romaner. Ikke kun fordi deres ledere kan ses som hovedpersoner i romanerne, men også fordi de i meget høj grad formidler budskabet og endvidere er vigtige for kompositionen. Særlig vigtig er i denne sammenhæng bandernes funktion som katalysatorer af en karnevalisering af romanerne.

Begrebet "karnevalisering" er Mikhail Bakhtins, og det fremlægges mest uddybende i værket "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса" (1940/1965), hvis indledningskapitel hovedsageligt vil danne baggrund for min brug af begrebet i denne opgave.

For en uddybning af genrerne menippeisk satire og sokratiske dialog, som jeg begge finder vigtige i denne sammenhæng, har jeg benyttet mig af Bakhtins "Эпос и Роман" ((1941/1970) - og endelig har jeg også anvendt et enkelt underafsnit af Bakhtins "Формы времени и хронотопа в романе" (1937-38/1975), nemlig afsnittet: "Функции плута, шута, дурака в романе".

At jeg har valgt at sammenligne netop disse to romaner skyldes den umiddelbare meget stærke lighed i både emnevalg, komposition og persongalleri. Sammenstillet med det faktum, at de ofte er blevet opfattet som meget forskellige.

### **Tese**

Jeg vil hævde, at såvel Bulgakovs "Мастер и Маргарита", som Il'f og Petrovs "Золотой Теленок", har mange karnevalistiske træk – og at de til en vis grad bruger karnevalismen på samme måde, selvom man umiddelbart må formode, at de vil noget forskelligt med deres værker, idet "Мастер и Маргарита" umiddelbart kan opfattes som et karnevalistisk orprør, mens "Золотой Теленок" umiddelbart må opfattes som mere i overensstemmelse med samtidens officielle ideologiske krav, hvilket er svært foreneligt med karnevalismen, som jeg senere vil komme ind på.

I den følgende fremstilling har jeg anvendt Dansk Sprognævns translitteration, dog med den forskel, at jeg har valgt også at anføre blødt tegn og stemthed.

## Indledning

Efter revolutionen i 1917 startede en ny epoke for den russiske litteratur. Dette galdt i særlig grad for satiren, hvis rolle i løbet af 20'erne blev genstand for megen diskussion. Spørgsmålet var: Hvad er satirens rolle i en socialistisk stat? Lige efter revolutionen, under borgerkrigen og i de første år derefter, var satirens vigtighed stadig ubestridt. Netop i opbyggelsen af et nyt samfund, og dermed i opgøret med det gamle, var der brug for satiren – og i disse år grundlagde man de mange satiriske tidsskrifter, der blev samlingsstederne for 20'ernes store russiske satirikere, som Bulgakov, Il'f, Petrov, Kataev m.fl.

Men i midten af 20'erne begynder en debat at tage form, der skærpes indtil satiren så godt som dødsdømmes omkring 1930<sup>1</sup>. I 1925 gennemføres af Centralkomitéen en resolution, der støtter de mest tolerante kræfter i debatten, Voronskij og Lunatjarskij, og dermed sikres satiren i nogle år en nogenlunde sikker stilling. Omkring 1927 flammer diskussionerne op igen, med højdepunkt i kampagnerne mod Zamjatin og Pilnjak i 1929. Omkring dette tidspunkt var 20'ernes brogede udvalg af litterære foreninger ved at være opløst og stort set alle velansete forfattere havde meldt sig ind i RAPP. I 1929 skriver Bljum i artiklen ”Возродиться ли литература?”<sup>2</sup>, at satire i en socialistisk stat kun kan opfattes som absurd. Og i 1931 skriver Nusinov, at satiren simpelthen må uddø i forbindelse med proletariseringen af kunsten.

Satiren opfattedes af mange nu som direkte samfundsfarlig, idet den kunne formindske entusiasmen til opbyggelsen af den nye stat. De, der tog satiren i forsvar, måtte finde måder at få den indpasset i den nye litteratur og kravene blev som følger:

- 1) Satiren skal også indeholde positive modbilleder
- 2) Satiren skal være realistisk (ligesom al anden litteratur)
- 3) Satiren skal bygge på de traditionelle, klassiske russiske forbilleder (som f.eks. Gogol' og Saltykov-Sjtjedrin)
- 4) Og endelig Gorkijs krav om en ”renhed” i sproget

Den af samtidens mest magtfulde personer, der stillede sig mest positivt til satiren, var Lunatjarskij. Så sent som i 1930 skrev han om sin opfattelse af satiren<sup>3</sup>, at god satire er både morsom og harsk. At den gode satiriker formår at observere, og bruge det han observerer til at skræmme sin læser med. Og at han altid vil foregive at være sejrherren i sine skrifter, men at der altid kun er tale om en moralsk sejr – aldrig en materiel. Da satirikeren som oftest udtrykker en højere sandhed, der endnu ikke er forstået i det samfund han lever i. Hvad der måske undrer endnu mere er Lunatjarskijs sympati for obsceniteter, baseret på sex og kroppens funktioner, så længe det har en ren humoristisk funktion (s. 319). Det er bestemt ikke forventelige udsagn fra en så officiel figur som Lunatjarskij i 1930.

---

<sup>1</sup> Satirens udvikling i 20'ernes Sovjet gennemgås mere detaljeret i Birgit Mais: *Satire im Sowjetsozialismus*

<sup>2</sup> Bljum og Nusinov er refereret efter Birgit Mai, s.13-14 og 15

<sup>3</sup> I Lunatjarskij: ”Jonathan Swift and ”A Tale of a Tub” (1930)

Lunatjarskij arbejdede længe på, at få oprettet en kommission til udforskning af satiren, men kommissionen nåede aldrig at få udrettet noget. Og i starten af 30'erne uddøde satiren så officielt – efter ”Золотой теленок” (1930-31), udkom der stort set ikke flere større satiriske værker.

Lunatjarskij nåede heller ikke at skrive den ”Latterens kulturhistorie”, som han arbejdede på de sidste år før sin død i 1933. Det gjorde til gengæld Bakhtin med sin ”Творчество Франсуа Рабле и Народная Культура Средневековья и Ренессанса”. Omend Lunatjarskij havde forholdt sig ganske liberalt til satiredebatten, må det hævdes, at Bakhtins bog blev noget mere radikal end Lunatjarskijs ville være blevet. Bakhtin danner her et helt nyt begreb om humor - centreret i hans teori om karnevalismen, der var revolutionerende i forhold til alt hvad der tidligere var sagt – og særligt i forhold til debatten i det sovjetiske litteraturliv. Bakhtins teori danner et levende alternativ til denne. Og naturligvis blev Bakhtins bøger ikke udgivet før efter tømruddet - i 60'erne.

I det følgende kapitel vil jeg redegøre for de vigtigste begreber i Bakhtins karnevalsteori. Derefter vil jeg analysere de karnevalistiske aspekter i samtidens to største satiriske værker: Bulgakovs: ”Мастер и Маргарита” og Il'f og Petrovs: ”Золотой Теленок”. De to romaners forfattere kunne af gode grunde ikke have læst Bakhtins bog. Men som nogle af samtidens mest læste og omdiskuterede forfattere kan de ikke have undgået at forholde sig til den netop omtalte debat. Og det er tydeligt, at deres romaner er resultatet af en reaktion på denne – og måske også på hele kulturens stilling, ja, hele samfundsofbygningen – og at den derfor i høj grad minder om Bakhtins.

De to romaner har mange fællestræk. De har begge en meget speciel komposition. I begge bøger er det svært at finde højdepunktet, da ”Золотой Теленок” er præget af en mængde ensartede begivenheder, der nærmest arabeskagtigt udvikler den samme fortælling om og om igen. ”Мастер и Маргарита” har på sin vis det samme arabeskagtige mønster, blot flettet ind i et avanceret netværk.<sup>4</sup> Begge kompositioner følger hovedpersonernes urolige og urovækkende færd – og i begge tilfælde er hovedpersonerne en genial slyngel og dennes bande. I begge romaner forekommer en mængde groteske situationer, og disse opstår som oftest i forbindelse med bandens møde med forskellige repræsentanter for samfundets forskellige – og for det meste negativt skildrede – typer, ”skurkene”. Min gennemgang af romanerne vil derfor koncentrere sig om kompositionen, og først og fremmest om de karnevalistiske træk i beskrivelsen af hovedpersonerne, ”skurkene” og de situationer de mødes i.

---

<sup>4</sup> Proffer hævder, at netop den lineære udvikling, ofte kombineret med en rejse (som det er tilfældet med ”Золотой Теленок”), er den typiske form for meneippisk satire – og at netværkskompositionen i ”Мастер и Маргарита” er en videreudvikling af dette (s.531)

## Mikhail Bakhtins karnevalsteori

I 1940 færdigskrev Mikhail Bakhtin bogen "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса" (1940/1965)<sup>5</sup>. I denne bog redegør Bakhtin for latterkulturens udvikling generelt og specifikt for dens indtrængen i litteraturen, som han klarest ser udtrykt i Francois Rabelais værker. Denne indtrængen af latterkulturen i litteraturen er det, Mikhail Bakhtin kalder karnevalisering. Følgelig er karnevalistisk litteratur den litteratur, der ligger under indflydelse af den antikke eller middelalderlige karnevalsfolklore i en eller anden form, og karnevalisering betyder, at karnevalssproget (dets ritualer, symboler og billeder) bliver overført til det litterære sprog. Men lad os først uddybe selve fænomen: karnevallet selv.

### Karnevallet

Karnevallet i sig selv er naturligvis ikke et litterært fænomen, det er et kulturhistorisk fænomen. Det er en folkefest, som udtrykker en verdensopfattelse, der omfatter hele folket. Selvom Bakhtin går helt tilbage til antikken for at finde karnevallets rødder, tager han stadigvæk først og fremmest udgangspunkt i middelalderens karneval. Ifølge Bakhtin levede mennesket i middelalderen et dobbeltliv, hvor begge liv var fuldt ud legitime, men strengt opdelt tidsmæssigt. Det ene liv var det officielle, monolitiske, alvorlige, det var underlagt den hierarkiske orden og var fulgt af dogmer, ærefrygt og angst - det andet var det karnevalistisk-offentlige, fri for angst og fyldt af laster, profanering, familiarisering og latter (s.13). Karnevallet er ikke et skuespil med skuespillere og publikum, alle deltager ligeligt i karnevallet – der er ingen forskel mellem scene og tilskuerpladser. Karneval ses ikke – det opleves.

Karnevalslatteren definerer Bakhtin indledningsvis med tre karakteristika - den er: 1) for alle folk (всенароден), 2) universel (универсален) og 3) ambivalent (амбивалентен) (s.15). Alle tre karakteristika er en naturlig følge af selve filosofi, der ligger latent i karnevallet. Det er en filosofi, der oprindeligt udspringer af en cyklisk verdensopfattelse (s. 30), der giver sig udslag i vekselvirkning, forandring, død og fornyelse. Heraf kommer også det ambivalente: fødsel er ikke kun positivt, da det fører til død - og død er ikke kun negativt, da det fører til genfødsel. I denne sammenhæng kan også et af de meget vigtige karnevalselementer ses: kroningen og detroniseringen, der også medvirker til den sociale udligning i karnevallet og til at vende op og ned på værdierne og forestillingerne.

Et andet nøglebegreb i Bakhtins karnevalsofattelse er kropsligheden, ofte udtrykt i glæde ved mad, drikke, seksualitet, og et naturligt forhold til kroppens funktioner. Kropsligheden får naturligvis også en vigtig funktion i det ambivalente, positive cykliske verdensbillede. I karnevallet har kropsligheden foruden dette hovedsageligt tre vigtige funktioner: For det første er det det mest ekstreme udtryk for den uformelle, familiære

---

<sup>5</sup> Sideangivelserne i det følgende refererer til den i litteraturlisten angivne udgave

omgangsform, der er så essentiel for karnevallet (s.20-21). For det andet er det vigtigt, at forstå, at det kropslige ikke forstås individuelt, men universelt og som forening af hele folket: "Тело и телесная жизнь, повторяем, носят здесь космический и одновременно всенародный характер; это вообще не тело и не физиология в узком и точном современном смысле; они не индивидуализированы до конца и не отграничены от остального мира..." (s.24).

For det tredje har kropsligheden en vigtig funktion som middel til profanering gennem en karnevalistisk degradering.

Degradering er også i sig selv et af hovedprincipperne i karnevallet: profaneringen af hellige figurer, opprioriteringen af det kropslige, vendt op og ned på begreberne. Hele den ambivalente holdning, hvor man ikke skelner mellem ondt og godt, højt og lavt, rig og fattig, klogt og dumt kan kun lade sig gøre gennem en degradering af den hierarkiske verdensorden, der danner rammerne for den verden, der ligger udenfor karnevallet. Et af de midler man brugte til dette, i selve karnevallet, som også senere er gået over i litteraturen, er parodien. Det var simpelthen en naturlig del af karnevallet at opføre prædikener, taler osv., som parodierede de hellige originaler.

Endelig er der endnu et aspekt ved karnevallet, der er helt afgørende: det er midlertidigt. Alligevel ser Bakhtin ikke blot karnevallet som en måde til at afbalancere et ellers rent åndeligt og meget tvungent liv på, men også som katalysator af en ny tænkemåde – ja, en ny verdensorden – og dermed efterlader karnevallet sig alligevel spor.

## **Karnevalisering af litteraturen**

Renæssancen er for Bakhtin så afgjort karnevaliseringens højdepunkt. På dette tidspunkt behersker den alle litterære genrer, som det tydeligst kommer til udtryk hos Rabelais, der også er bogens hovedemne. For at finde karnevallets rødder går han imidlertid helt tilbage til antikkens alvorligt-komiske genrer, hvoraf han finder to særligt betydningsfulde: den sokratiske dialog og den menneipiske satire ("Эпос и роман, s. 213+216-217), som jeg senere vil omtale mere uddybende. I middelalderen bliver det sproglige liv karnevaliseret og de lave folkelige genrer trænger i slutningen af middelalderen igennem til litteraturen i de højere genrer med kulmination i renæssancen.

Men hvorledes udvikler karnevaliseringen sig så efter renæssancen?

Bakhtin skriver: "Утративший живые связи с народной площадной культурой и ставший чисто литературной традицией, гротеск перерождается. Происходит известная формализация карнавално-гротескных образов, позволяющая использовать их разными направлениями и с разными целями..."(s.40).

Det er altså netop accepten af karnevalismen og det groteske i litteraturen, der afslutter karnevallet i dets oprindelige udformning. Udviklingen sker gennem commedia dell'arte, over Moliere til oplysningstidens klart afgrænsede og formålsorienterede satire (f.eks. Swift), der gør det 18. århundrede til den tid, hvor karnevalismen har været allerdårligst forstået. I den videre udvikling har Harlekin-debatten i Tyskland i anden halvdel af det

18. århundrede også stor betydning, idet det er her man definitivt begynder at adskille den "fine" satire fra markedspladsens gøgl (s.41-43).

Endelig får karnevalismen en helt ny fortolkning i romantikken, hvor man ud fra en subjektiv og individualistisk verdensopfattelse omtolker en masse af karnevellets hovedbegreber. Det groteske bliver dæmoniseret (s.45), det kropslige vulgariseres (s.46) og latteren bliver til en kold humor, ironi og sarkasme (s.44). Typiske karnevalstemaer optages igen, men også de får en ny fortolkning. Tre af de omtalte temaer, der også i denne opgaves sammenhæng er yderst relevante er: sindssygetemaet, masketemaet og djævletemaet. Sindssygetemaet havde i middelalderen været brugt som en mulighed for en anderledes indgangsvinkel, men i romantikken symboliserer den en individuel isolation (s.46). Masketemaet var i middelalderen forbundet med reinkarnation, glad relativisme og modstand mod uniformering. I romantikken begynder det at få betydning af at noget er skjult bag masken (s.46-47) - eller som det oftere fortolkes i den moderne kultur: at der intet er bag masken. Og djævletemaet omfortolkes således, at djævelen, der i middelalderen repræsenterede det uofficielle synspunkt og det materielt-kropslige, i romantikken derimod er et symbol på det skræmmende, det melankolske - ja, også på det kyniske og sarkastiske (s.47-48).

Endelig berører Bakhtin ganske kort udviklingen i det 20. århundredes litteratur. Han ser her to hovedlinier, hvor karnevaliseringen tydeligt kommer til udtryk: den modernistiske (f.eks. Alfred Jarry), som er en ubetinget videreudvikling af den romantiske tradition og den grotesk-realistiske (f.eks. Bertolt Brecht, Thomas Mann og Pablo Neruda), der er mere direkte udviklet fra den oprindelige karnevalskultur.

## **Sokratiske dialoger og Menippeisk satire**

De to betydeligste af de oprindelige karnevaliserede genrer er den sokratiske dialog og den menippeiske satire.

Den sokratiske dialog er kendetegnet ved at være opbygget af en talt dialog i en ramme. Rammen er gerne hverdagsagtig og dialogen sættes gerne i gang ved tilfældigheder, hvilket allerede fjerner den fra tidens ellers højtidelige litteratur. Desuden er sproget gerne folkeligt og talt, og mange stilarter tages i brug i en tekst, hvilket tjener til en familiarisering. Latteren i de sokratiske dialoger har det mål at degradere de filosofiske emner, så de frit og uforudindtaget kan undersøges. Og den fremkommer ved den ironi, der netop kommer ved at fremlægge spørgsmålene så direkte og uhøjtideligt. I denne sammenhæng er selve heltetypen (Sokrates) naturligvis af største betydning, idet han indtager den vise tåbes ambivalente rolle (Udtrykt i: Jeg er den viseste, da jeg ved, at jeg intet ved).<sup>6</sup>

Den menippeiske satire anser Bakhtin for at være en videreudvikling af de sokratiske dialoger. I den menippeiske satire er graden af familiarisering langt større end i de

---

<sup>6</sup> Jeg citerer her fra Bakhtin: "Эпос и роман", s. 216)

sokratiske dialoger. Alt vendes op og ned med en chokerende virkning. Den menippeiske satire er præget af det fantastiske frihed. Den er ikke bundet af nogen dogmer - hverken med hensyn til tid eller sted. Menippeisk satire bevæger sig frit rundt i sfærerne: fra himmel til jord - og til helvede. Velkendte helte fra alle tider drages frem og behandles uhøjtideligt og familiært. Målet for den menippeiske satire er, som for den sokratiske dialog, at kunne behandle de mest seriøse emner helt frit. Og dette opnås ved at frigøre sig fra enhver tradition og ethvert dogme.

### **Gavtyven, narren og tåben**

Bakhtin har et lille kapitel i "Формы времени и хонотопа и романе" specielt tilegnet gavtyven (плут), narren (шут) og tåben (дурак) - og deres funktion i romangenren. Alle tre typer har direkte forbindelse til markedspladsens gøgl og maskespil (s.88). For at forstå disse tre typer må man holde sig for øje, at de ikke skal forstås direkte, men overført - til tider endda som det absolut modsatte af det, de først synes at være. Ofte vil de være en afspejling af noget andet - og som oftest en forvrænget afspejling. Deres styrke er, at de er fremmede i denne verden - de hører ikke til et eneste sted, og derfor kan de også frit bevæge sig rundt og indtage en mængde forskellige roller og masker (s.88).

De er i virkeligheden ofte et billede på det indre menneske (s.92) - på den rene, oprindelige subjektivitet, som kun kan udtrykkes netop i denne form, hvor det ikke umiddelbart kan tages alvorligt. Den allervigtigste funktion for de tre typer er legaliseringen af "непонимание" (s.93) - d.v.s. den udenforståendes ret til ikke at forstå de i samfundet vedtagne hierarkier og dogmer. Der er talrige eksempler på såvel denne funktion, som på de øvrige gennemgåede karnevalistisk kendetegn i de to tekster jeg nu vil gå over til at behandle.

### **Analyse af Mikhail Bulgakov: "Мастер и Маргарита"**

Man kan godt regne "Мастер и Маргарита" for Bulgakovs store livsværk. Han arbejdede på romanen i de sidste tolv år af sit liv, fra 1928 til 1940 - og i denne tid omredigerede han romanen igen og igen. Den forener mange træk i hans tidligere værker, de morsomme såvel som de seriøse. At romanen også er et hovedværk for sin tid, kan der heller ikke være tvivl om. Men samtiden fik aldrig romanen at se - den udkom nemlig først i 1965. Det kan ikke overraske, når man tager tidens holdning til satire - og den generelle administration af litteraturen - i betragtning, at et sådant værk ikke kunne udkomme. Det officielle litterære liv havde Bulgakov allerede bragt i røre med sine skuespil og særligt med de tidligere små satiriske prosaværker ("Собачье Сердце" og "Роковые Яйца"), og han må have været fuldt ud klar over, at den sidste roman kun kunne opfattes som et frontalt angreb på det eksisterende samfund. Imidlertid fik bogen ubetinget oprejsning efter udgivelsen i 1965. I løbet af 70'erne og 80'erne fik den kulturstatus, særligt i de efterhånden meget udbredte subkulturer, som udtryk for oprør mod staten og det bestående - og generelt som udtryk for en anarkistisk holdning. Det var langt fra hele bogens indhold, men det var det, der tiltalte et folk, der følte at tiden var



inde til forandring.<sup>7</sup> Nok også derfor er det så oplagt at se ”Мастер и Маргарита” i forhold til Bakhtins karnevalisme. Dette var da også den første fortolkning man fik af romanen, da A. Vulis skrev sit efterord til den første sovjetiske udgave af romanen (1966-67)<sup>8</sup>. Siden er den blevet fortolket på mange måder, men jeg mener stadig, at romanen i høj grad er et udtryk for den tankegang, der også ligger bag Bakhtins teori. Omend i en selekteret udgave.

## **Kompositionen i “Мастер и Маргарита”**

Romanen indeholder tre forskellige historier: 1) Historien om Djævelens (Wolands og hans bandes) besøg i Moskva; 2) Historien om Mesteren og Margarita; 3) Historien om Pontius Pilatus. De tre historier flettes sammen gennem hele romanen, selvom det hovedsageligt er Wolands bandes møde med Moskva, der præger romanens 1. Del, og historien om Mesteren og Margarita, der præger dens 2. Del. Pontius Pilatus kapitlerne er spredt ud over romanen, idet de indgår som den roman Mesteren har skrevet. Selve denne rodede komposition, der trækker læseren rundt i forskellige tider og verdener, er med til at give bogen det uoverskuelige, karnevalistiske præg, hvor alle værdier relativiseres og omveje, når de indgår i en ny sammenhæng.

Den del af romanens historier, der oftest benytter sig af karnevalisme, er den om Wolands og bandens møde med Moskva – Moskva-kapitlerne – da det er her, de mest kaotiske scener foregår og her, det bestående samfund særligt provokeres og afprøves. Men da historien om Mesteren og Margarita i bogens anden del flettes meget ind i Moskva-delen, vil der også blive inddraget kapitler fra denne. Da Wolands bande ikke optræder direkte i forbindelse med Pilatus-kapitlerne vil disse ikke blive videre behandlet.

## **Hovedpersonerne i ”Мастер и Маргарита”**

### **Woland**

Woland er ikke direkte en oplagt eksponent for karnevalismen, først og fremmest, fordi Woland også er en meget alvorlig figur – ja, endda til en vis grad forfatterens talerør. Woland er næsten den mest gennemgående af alle personerne i bogen<sup>9</sup>, idet han er med fra først i første kapitel og til sidste kapitel. Men han deltager ikke rigtigt som en person. Woland er altid hævet over handlingen, han kan endda styre den, han kan overskue situationerne og gennemskue de andre personer. Alt dette er der indenfor bogens rammer ikke noget besynderligt ved, da Woland er ikke alene et overnaturligt væsen, men også et af de allermægtigste sådanne, nemlig Djævelen selv. Han er tilsyneladende bygget op over Goethes Mefistoteles fra Faust, hvorfra også epigrafen er taget:” Я – часть той

---

<sup>7</sup> John Bushnell har en meget spændende tilgang til “Мастер и Маргарита” som kult, i forbindelse med hans undersøgelser af graffitten i Bulgakovs lejlighed på Sadovaja

<sup>8</sup> Se Lesley Milne, s. 228

<sup>9</sup> Ivan Bezdomnij er den eneste person, der overgår Woland på dette punkt – men han er tydeligvis ikke forfatterens talerør

силы, что вечно хочет зла и вечно совершае благо.” Dette passer imidlertid ikke helt på Woland, der rent faktisk synes at ønske at gøre godt – eller i hvert fald at ønske retfærdighed.

I Moskva har Woland tre forskellige missioner<sup>10</sup>: 1) At hjælpe Mesteren og Margarita; 2) At straffe de der har gjort særligt sig særligt fortjent til det; 3) At iagttage Moskva og beboerne i den nye socialistiske stat. Wolands mest aktive handlinger er faktisk forbundet med det første, som jeg desværre ikke kan komme mere ind på her, da det på ingen måde medfører karnevalisme. Hvad angår afstraffelserne, så er der faktisk kun et enkelt eksempel på, at Woland selv påtager sig afstraffelsesarbejdet. Det er afstrafningen af Berlioz til Satans Bal. Det er jo ikke Woland, der slår Berlioz ihjel, men det er Woland, der sørger for at han ikke får noget liv efter døden (kap.23, s. 265). I alle øvrige tilfælde er det bandens medlemmer, der sørger for afstraffelserne – det er nok på Wolands ordre, men det er på de andres måde, hvilket oftest giver anledning til meget underholdende og karnevalistisk prægede optrin. Også i forbindelse med Wolands iagttagelser af moskvitterne er de øvrige bandemedlemmer de mest aktive. Det er som oftest dem der foranstalter de skøre situationer, der får moskvitterne til at afsløre sig. Dette ses naturligvis tydeligst i det show i varieteen, der er højdepunktet i moskvadelen af romanen (kap.23).

Når læseren alligevel sidder tilbage med en følelse af, at Woland er en morsom person, så skyldes det først og fremmest hans måde at udtrykke sig på. Woland er aldrig klovn – vi er altid sikre på at han er herre over situationen, men komikken består netop ofte i at han med sin frække selvsikkerhed ryster sine “modspillere”, som i hans møde med Likhodeev (kap.7) eller som da han overfuser buffisten, der selv var kommet for at klage til ham (kap. 18, s. 200-204).

Først og fremmest huskes Woland fra bogens allerførste scene, hvor hans blanding af høflig verdensmand og servil mangel på forståelse, næsten grænsende til dumhed eller sindssyge, forvirrer og frustrerer hans to samtalepartnere, Berlioz og Ivan Bezdomnij (kap. 1 + 3). Det er netop i denne scene, at Woland bærer flest karnevalistiske træk. Selve opbygningen af samtalen er meget lig en Sokratiske dialog. Det synes, at Woland tilfældigt møder de to litterater, og bare dumper ned i samtalen. Woland spiller, som nævnt, uvidende, og stiller simple spørgsmål, hvis svar umiddelbart synes indlysende for en sovjetisk litterat: “..вы изволили говорить, что Иусуса не было на свете?” (s.12), “Вы – атеисты?” (s.12), “...ежели бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?” (s.14). Endvidere synes Woland nærmest barnligt naiv, når han udbryder “Браво!”, da han får at vide at de er ateister (kap. 1, s. 13) - eller glædeligt går ind på Ivans tankegang med at sende Kant til Solovki (s.14). Denne umiddelbare og respektløse måde at diskutere emner, som Gud, djævelen og skæbnen, som set fra såvel et kristent som ateistisk, sovjetisk synspunkt, er meget alvorlige, er netop det, man tilstræber i den Sokratiske dialog, for at skabe en fri og fordomsfuld dialog. Netop dette står i så stærk kontrast til sovjetlitteraternes færdigsyede officielt udformede synspunkter, og dermed også måde at udtrykke sig på. Også Wolands

---

<sup>10</sup> Disse tre funktioner fremhæves også af Lesley Milne (s. 241-242), der dog særligt fokuserer på de to første.

forudsigelse af Berlioz' død har en utrolig morsom effekt. Når Woland siger det, synes det at være en værre gang ustruktureret vrøvl – næsten sort snak. Men efter Berlioz' død giver det pludselig mening, og netop den naive og kryptiske måde, det først var udtrykt på giver hele situationen et uhøjtidelig og samtidig tragi-komisk præg.

Endelig er den flirtende tone og ordspillene omkring Wolands virkelige identitet meget morsomme, fordi man forstår at Woland er noget større, og når litteraterne forsøger at kategorisere ham efter deres normer giver det en komisk effekt, som når de vil have kendskab til hans nationalitet, profession og ægteskabelige forhold (kap. 1, s. 18).

Woland har altså visse karnevalistiske træk. Selve det at lade Djævelen spille så stor en rolle – og så positiv en rolle – er karnevalistisk<sup>11</sup>, idet man ikke kan undgå at få nogle værdier vurderet på en ny måde. Men spørgsmålet er så, hvor dæmonisk Woland overhovedet er. Han er jo ikke ond. Kun i scenen til det Store Bal udfylder han sin djævlerolle traditionelt – og straks i kapitlet efter forklarer han, at han slet ikke bryder sig om ballerne ( kap.24, s.269). Beskrivelserne af hans udseende og livsstil i de "hjemlige" scener er en klassisk djævlebeskrivelse, men også en romantisk djævlebeskrivelse. Woland har også fra tid til anden tendens til at være den verdensfjerne, livslede, melankoliker, som når han ikke vil høre radio (kap. 22, s. 251 ), eller viser sin fuldstændige ligegyldighed overfor den tekniske udvikling (kap. 12, s. 119-120 ) eller når han svarer at han altid er alene (kap. 3, s. 45 ).

### **Begemot**

Da "Мастер и Маргарита" vinder kultstatus, er den figur der først og fremmest vinder popularitet i de brede folkemasser Begemot.<sup>12</sup> Det er der ikke noget at sige til, for Begemot har alt, hvad en folkelig helt bør have. Han er uden tvivl den af alle bogens personer, der er mest præget af karnevalismen.

Selve det, at Begemot ustandselig skifter fysisk form – mellem dyr (kat) og menneske – er meget præget af karnevalets maskespil og dermed også med tanken om foranderlighed. Denne dobbelte identitet giver også mulighed for at udtrykke et modsætningsfyldt væsen. Begemot er nemlig på den ene side usædvanlig civiliseret, ikke kun for en kat at være, men også for et menneske. Som det f.eks. kommer til udtryk lige fra den første scene vi ser ham i (kap. 4 s. 51), hvor han ønsker at bruge sporvognen på lige fod med menneskene, selvom han her optræder som kat. Begemot har ligefrem en hang til det forfinede og ekstravagante, som når han ligger henslængt og spiser svampe med en gaffel (kap. 7, s. 82) eller hælder vand op i karaflen og tørrer sine knurhår af med en klud (kap. 12, s. 118). Også som ekspedient i den franske dametøjsbutik under showet i Varieté-teatret viser Begemot sig som en førrevolutionær gentleman (kap. 12, s. 125-126). Men

<sup>11</sup> Kalpani Sahni hævder med rette, at netop det uforventelige er det, der skaber komikken i romanen – f.eks. Wolands positive rolle – og også Begemots helt uforudsigelige handlinger (s.215)

<sup>12</sup> Dette hævdes af John Bushnell i hans analyse af graffitien i Bulgakovs lejlighed på Bol' shaja Sadovaja. Jeg mener, at netop denne graffiti giver et godt indblik i hvordan romanen opfattedes og brugtes af den brede befolkning, netop i den tid hvor den nød allermest popularitet. Og netop i denne sammenhæng er det, at man kan forstå romanens karnevalistiske sider, da det selvfølgelig vil være disse, der tiltalte befolkningen med deres forening af oprør og folkelighed

netop ind imellem de to sidstnævnte sekvenser har Begemot vist sig fra sin allermest dyriske side, da han springer op og river hovedet af Bengalskij (kap.12, s.123).

Dette er det mest ekstreme eksempel på Begemots vildskab, men langt fra det eneste. Også scenen, hvor han sammen med Azazello banker Varenuks, er meget voldelig (kap. 10, s. 111-112) – og står i kontrast til de ellers meget mere raffinerede måder banden for det meste klarer sig med.

Ingen og intet kan kontrollere Begemot. Det er derfor også typisk, at det er ham, der må sætte ild på de store institutioner: Torgsin, Griboedov-huset (kap. 28) og lejlighed No. 50 (kap. 27), hvilket symboliserer det endelige opgør med det gamle system. Men det typiske for Begemot er den legende måde, det foregår på. Det er ikke hadsk, planlagt, endsige målrettet – det er for sjov! Og netop heri ligger det karnevalistiske. Det overordnede mål opnås: det gamle bliver nedbrudt. Men det er ikke det, der er målet for Begemot, lige idet han gør det. Dette ses meget tydeligt i scenen (kap. 27), hvor han slås med politiet i lejligheden. Denne scene indledes med hans populære replik: "Не шалю, никого не трогаю, починяю примус ..." (s.333), som om han overhovedet ikke overvejer, at netop hans uskyldige primus straks efter vil blive hans våben mod samfundet.

Begemots karnevalistiske anarki rækker imidlertid videre. Han er nemlig også oprørsk indenfor bandens egne rammer. Begemot er næsten oppe at skændes med alle indenfor banden på et eller andet tidspunkt. Hella slås han ligefrem med (kap. 24, s. 271-272). Og som den absolut eneste viser han ikke Woland respekt, som det særligt ses under skakspillet mellem dem (kap. 22). I denne scene får man også indtrykket af de andres noget nedladende holdning til Begemot, der her fremstilles som nar. Woland bruger her direkte en mængde ord i forbindelse med Begemot, der har forbindelse med narrollen, markedsøgl og karneval (kap. 22, s. 247-248): балаган, окаянный ганс, ярмарочная площадь, шут, мошенник, шарлатан, словесная пачкотня, валяющий дурак.... Selv Margarita, der ellers forholder sig meget frygtsomt til bandens medlemmer, er ikke bange for at angribe Begemot, da han irriterer hende med sin provokerende, amoralske holdning til Fridas situation (kap. 23, s. 259-260). Iøvrigt er det samme tendens til at skabe sin helt egen moral, der får Begemot til at støtte Margarita, da hun grebet af had begynder at rive Aloisij Mogarytj i ansigtet (kap. 24, s. 280).

Selvom Begemot kan irritere de fleste, så er han også elsket af de andre, netop fordi han er sjov – eller som Azazello siger: Charmerende (Обаятельный (kap.19, s. 220)). Begemots dyreside får såvel hans omgivelser, som læseren, til at opfatte ham som nuttet, og se hans egoisme og selvglæde og selvynk, som pudsige indslag. Disse små pudsige indslag, som Begemot har så mange af, særligt i kapitlerne, der foregår i "hjemlige" rammer, er noget af det, der for alvor giver bogen et lyst, lystigt præg. Heriblandt er også Begemots parodier på forskellige stilarter, som f. eks. dokumentet han usteder til Nikolaj Ivanovitj, for at han kan bevise for konen at han har været til bal hos Satan – der bliver udformet i bedste officielle sovjetstil (kap. 24, s.283). Da bandens medlemmer i slutningen af romanen får deres rigtige identitet igen, er Begemot stadig nar – "...демоном-пажом, лучшим шутом, какой существовал когда-либо в мире..." (kap.

32, s. 368). For hans vedkommende er narrollen hans sande identitet – i modsætning til de andre, for hvem det er en straf.

Begemot-figuren er sammensmeltet af en mængde forskellige forbilleder. Foruden dæmon-pagen, er der naturligvis katte-forbilledet, som er en mellemting mellem katten som dæmonisk væsen, og så de mere nære associationer til katten, som et selvstændigt og utæmmeligt dyr. Den anden dyreassociation, som en russisk læser må få er naturligvis en flodhest<sup>13</sup>, og der er da også flere gange refereret til Begemot, som på størrelse med netop en flodhest. Begemot er også nævnt i et apokryft skrift som et “havuhyre”<sup>14</sup>.

Den mest interessante association er for os imidlertid, at Begemot i dæmonologisk tradition er dæmonen for mavens fristelser.<sup>15</sup> Denne rolle synes Begemot også at referere til, idet han i de fleste scener optræder mens han indtager noget spiseligt eller drikkeligt. Særligt markante er naturligvis scenerne i Torgsin og Griboedov-husets restaurant, hvor han formelig rager til sig. Denne madglæde er helt essentiel for Bakhtins opfattelse af det kropslige som en del af karnevalismen. Og også her skifter Begemot mellem forfinet gourmand (ofte når han optræder som kat) og hungrende vilddyr (som i Torgsin, hvor han ellers er menneske).<sup>16</sup> Også hans badning i cognacen til Satans Bal (kap. 23, s. 263-264) et udpræget karnevalstræk – omend blandet med elegant ekstravagance. Endelig er det naturligvis også bemærkelsesværdigt, at Begemot er den eneste, der virkelig morer sig under det meget karnevals-lignende bal hos Satan (kap. 24, s. 268-69).

I overstående gennemgang af Begemot som karakter er der blevet påpeget en mængde træk ved Begemot, som understreger den karnevalistiske linie i romanen, som han er den klareste eksponent for. Kun en vis forfinelse fjerner Begemot fra det oprindelige ideal.

### Korov'ev

Selvom Korev'ev ikke umiddelbart er den af bandens medlemmer, der gør det største indtryk, så er han faktisk den, der optræder oftest af dem. Det er også Korove'ev, der er den langt mest talende af personerne – faktisk er en stor del af de virkelig mindeværdige citater lagt i hans mund – som f.eks. “Нет документа, нет человека!”(s.281). Endelig er Kore'ev også, i modsætning til Woland, en meget handlende person.

Kore'ev er ikke ligesom konstant en nar. I slutningen viser han sig som en alvorlig ridder – en nærmest Don Quixote-agtig figur, der er imponerende i sit eventyrlige vemod. For ham er rollen som nar blevet tildelt som straf, fordi han engang havde lavet en meget dårlig morsomhed (kap. 32, s. 367-68). Korev'evs rolle i Moskva står i stærk kontrast til dette billede af ham. Der bliver han gang på gang beskrevet som en klovn-lignende og i høj grad utiltrækkende person. Det stumpe tøj, pincenezen og overskægget giver et

<sup>13</sup> Begemot betyder flodhest på russisk

<sup>14</sup> Denne og de følgende oplysninger er hentet fra Boris Sokolov: Entsiklopedija Bulgakovskaja, s. 50

<sup>15</sup> Endelig nævner A. Colin Wright (s.271), at Begemot var navnet på et humoristisk magasin i Moskva på Bulgakovs tid, så dette kan have været forfatterens første association

<sup>16</sup> Madtemaet er ofte forekomende i Bulgakovs værker, som f.eks i “Собачье сердце”, hvor det både udtrykker Shariks dyriskhed, og Preobrasjenskij's forfinelse

cirkus-agtigt – og latterligt gammeldags indtryk.<sup>17</sup> Den reaktion Korov´ev mødes med, at alle andre end Margarita, er også væmmelse og uvilje – bl.a. omtales han som: lyvende (s.49), несолидное (s.97), med et respektløst smil (s.118), han omtales endda som подлец (s.99), og какого-то сукина сына (s.188). Men Korov´ev gør sig også fortjent til disse betegnelser. En mængde af romanens mest kaotiske og karnevalistiske situationer sættes i gang af Korov´ev. Først og fremmest er der naturligvis showet i Varieté-teatret, der næsten udelukkende styres af Korove´ev. Woland iagttager her blot, og Begemot agerer nok, men han er stum under hele seancen. Det er Korove´ev, der har de meget vigtige dialoger med publikum. Her kan han direkte lave de så kompromiterende afsløringer af moskvitterne, som f.eks. i dialogen med Arkadij Apollonovic Sempljarov, hvor Korove´ev vender dennes ord om, så afsløringen, som han selv beder om, ikke bliver af magien, men af Sempljarov selv (kap.12, s.128). Eller mere generelt, når han frister publikums allergrimmeste sider med pengene, (s.121), eller med kjolebutikken (s.124-125) eller ved at tage dem på ordet, da de beder om at få revet hovedet af Bengalskij (s.123).

Næstvigtigst er scenerne i slutningen af romanen i Torgsin og Griboedov-huset, hvor de endelige opgør med institutionerne kommer. Det er Begemot, der brænder institutionerne af, men det er Korove´evs kommentarer i denne forbindelse, der danner det mentale opgør. Hans ironisk-naive bemærkninger om hvor fantastisk det er at forestille sig, hvilke talenter, der skjuler sig i Griboedov-huset (kap. 28, s. 342), og dernæst bemærkningen om, at Dostoevskij ikke ville behøve et medlemskort for at bevise, at han er forfatter (s.343), fanger kort og fyndigt netop problematikken ved forfatterhuset, og giver det også dermed dets dom. I Torgsin holder Korove´ev en hel tale, hvis hele indhold synes at være en parodi på god socialistisk tankegang (kap. 28, s. 340-41) – og så er den vendt mod Torgsin, der åbentlyst ikke lever op til denne, selvom det er en officiel del af det sovjetiske system. Korove´evs tale er melodramatisk og i overensstemmelse med tidens politiske ideologi, hvorfor den også virker opildnende på en enkelt af ekspedienterne, men den er ikke alvorligt ment. Som Lesley Milne hævder, er der her ikke tale om inderlig satire – nej, det er ren komisk anarki – for Begemot er jo ingen sultende stakkel, og dermed er grundlaget umiddelbart taget bort for satiren.<sup>18</sup> Særlig fremhæver Korove´ev det groteske i situationen, og det skuespilsagtige fra de to slynglers side ved at fremhæve deres ynkværdige situation, ved at nævne at de bor i det brændende hus - som Begemot vel at mærke netop har sat i brand (s. 339).

Herudover er Korove´ev aktiv i en mængde andre af bogens kaotiske handlinger, som f.eks, som korinstruktøren, der driver et helt firma til vanvid (kap.17, s.188). Korove´ev er måske næsten den vigtigste af alle bandens medlemmer i karnevalistisk sammenhæng, fordi det er ham, der danner baggrunden, som moskvitterne selv afslører sig på. Men samtidig distanceres han selv som person til karnevalismen, i beskrivelsen af ham til sidst, der giver ham samme romantiske tilsnit som Woland.

---

<sup>17</sup> Omend hans kostume selvfølgelig skal tolkes som en klovnedragt, så er der grund til også at tro, at forfatteren har lagt en vis sympati i Korove´evs udsmykning, da det i alle biografier om Bulgakov igen og igen omtales, at han selv, for at provokere, bar pincenez. F.eks. hos Marietta Tjudakova

<sup>18</sup> Lesney Milne. s. 245

### Azazello, Hella og de mennesker, der kommer i bandens vold

De tre netop gennemgæede personer er tilsammen katalysatorer af en mængde af de vigtigste karnevalistiske træk, men de har alle tre det til fælles, at de faktisk også danner et billede af en virkelig person. Det gælder langt mindre for bandens to sidste medlemmer: Azazello og Hella. De har først og fremmest en funktion hver, som de mere raffinerede hovedpersoner ikke kunne indeholde uden at blive for grove til at man kunne sympatisere med dem.

Azazellos funktion er først og fremmest som "håndlanger" for Woland. Det er ham, der sørger for de virkelig voldelige indslag – og ham der slår ihjel. I slutningen af bogen afsløres hans rigtige identitet da også som Ørkenens dæmon – eller dræberdæmonen. Også han er i Moskva påført en mindre æstetisk og mere kløvneagtig dragt, der får ham til at ligne det klassiske billede på en gangster med jakke, bowlerhat og laksko (kap. 29, s. 349), og han har stær på det ene øje og en fremstående hjørnetand. Det er Azazello, der begår bogens absolut mest effektfulde mord – nemlig mordet på Baron von Maigel under Det Store Bal (kap. 23, s. 266), desuden banker han Poplovsij (kap. 18, s. 195-96) og sammen med Begemot Varenuksa (kap. 10, s. 111-112) og truer Annushka (kap. 24, s. 288) – og ellers er det ikke meget man ser til ham. Bortset fra at det jo altså også er ham, der sendes ud for at tage sig af Mesteren og Margarita, en opgave, som han tager med dybeste alvor og i denne sammenhæng viser Azazello faktisk en blødere og mere sympatisk side af sig. Dog finder Azazello den slags opgaver meget mere krævende, som han siger til Margarita: "...в мое положение тоже нужно входить. Надавать администратору по морде, или выставить дядю из дому, или подстрелить кого-нибудь, или какой-нибудь еще пустяк в этом роде, это моя прямая специальность, но разговаривать с влюбленными женщинами – слуга покорный!..." (kap. 19, s. 221). Azazello er bestemt ikke morsom med vilje – men replikker som den ovenstående giver en komisk virkning, fordi de vender op og ned på begreberne. Azazello har i ekstrem grad et afstumpet forhold til mord og vold, der giver hans ord og handlinger det samme groteske præg, som er karakteristisk for tegnefilms forhold til disse emner, hvilket virker overraskende, og derfor sjovt.

Desuden er det naturligt nok, at alle bandens medlemmer ikke bedømmer døden så alvorligt, da det for dem, der repræsenterer den åndelige verden bare er en ændring i tilstand, hvilket er endnu et af de punkter, hvor de forholder sig karnevalistisk.

Et af de få områder indenfor karnevalismen, som romanen berører forholdsvis lidt, er det seksuelle. Det dækkes hovedsageligt af den vampyr- eller snarere vamp-agtige Hella. Om hende nævnes det som oftest, at hun er uhyggelig, og først og fremmest skamløst lysten – d.v.s. det er sådan de mænd fra sovjetsamfundet, der møder hende, ser hende. Men da Margarita ser hende, virker hun ganske anderledes – der er hun bare Wolands tro og underdanige pige. Overfor Begemot er hun ligefrem bedrevidende (kap. 24, s. 268-69). Hellas vampirella-seksualitet er altså nok mest et udslag af de andres forestillinger. Lige som Natasja og Margarita også virker yderst dæmoniserende på Nikolaj Ivanovitj, hvem

Natasja uden selv at ville det får til at vise sit inderste jeg – som gris (kap. 21, s. 235-237). Natasja opdager i øvrigt også selv, at hun har det udmærket i egenskab af heks, hvor hun får lov at leve lige som hun har lyst til. Det er ikke så meget den seksuelle frigørelse, der glæder Margarita ved tilstanden som heks. Margarita skal først og fremmest bruge friheden til at udleve sit had, som i første omgang rettes mod kritikkeren, Latunskij i scenen, hvor hun raserer hans lejlighed (kap.21, s.229-231). Hermed bliver Margarita også til tjeneste for Woland og banden, idet hun påtager sig et job, der ellers ville være Begemot og Korove´ev værdigt.

### **Karnevalistiske situationer i “Мастер и Маргарита”**

Nu hvor vi har set på Wolands og hans medhjælperes personligheder, og hvorledes de hver især som personer formidler en form for karnevalisme i romanen, vil vi lave en undersøgelse af, hvilke typer af situationer i romanen, der opleves som karnevalistiske. Da situationerne i de fleste tilfælde er skabt i forbindelse med samfundets møde med banden, vil der være visse overlapninger, men jeg har med vilje søgt ikke at gå for meget ind i situationerne i de forrige afsnit.

#### **Direkte karneval**

Direkte karneval forstår jeg her som situationer med en stor mængde mennesker samlet i en forenet festlighed, gerne med uoverskuelighed og umådeholdenhed som følge, altså i den traditionelle forståelse af karneval. Sådanne to situationer findes der i romanen - og de optræder naturligt nok som højdepunkter i hver deres del af den. Det er i 1. del Showet i Varieté-teatret med sort magi og dennes afsløring (kap.12) og i 2. del er det Det Store Bal hos Satan (kap.23).

Showet i Varieté-teatret var jeg tidligere inde på i forbindelse med Korove´ev. Det afgjort vigtige i showet er ikke at vise moskovitterne magi – endsige at få dem til at tro på det. Det vigtige er for banden at afsløre moskovitterne, for at de selv kan bedømme dem, for at moskovitterne selv kan se afsløringen, og for at læseren kan. Dette opnåes netop ved karnevallets overskriden af scenekanten og blanding af optrædende og publikum. Ikke alene er Korove´ev i dialog med publikum, han lader dem bestemme showets gang (i forbindelse med Bengalskijs straf) og han lader dem endda komme op på scenen, hvor de kan iagttages i deres ærgerrighed, der antager tumultagtige former.

Den anden situation af denne slags, Ballet hos Satan, foregår stort set på samme måde. Værterne – altså også banden – holder sig også her i høj grad tilbage og iagttager, mens gæsterne optræder. Forskellen er bare, at gæsterne her gerne vil spille med. Ballet hos Satan er præget af en for romanen udsædvanlig mængde af beskrivelser, der er med til at formidle stemningen af det mystiske og ukendte univers. En beskrivelse, der til tider ligger ganske tæt på den traditionelle beskrivelse af Helvede. Men samtidig giver den også et overdådigt indtryk af fråds og ekstravagance, der står i stærk kontrast til den ydre verden i Moskva.



### **Kaotiske begivenheder fremkaldt af banden eller af andre i bandens vold**

De kaotiske situationer er talrige i den del af romanen, der er forbundet med bandens liv i Moskva. De har tre forskellige funktioner:

- 1) At straffe enkeltpersoner, der synes i særlig grad at fortjene det
- 2) At udslette institutioner
- 3) At skabe forvirring. Dette sidste kan ofte indgå også i de situationer, hvis primære mål er et af de to førstnævnte.

At de situationer, der skaber forvirring har et karnevalistisk præg giver sig selv. Det er her først og fremmest eftervirkningerne efter Varieté-showet her er tale om, hvor kvinder løber afklædte (i mere end en forstand) rundt i gaderne og folks penge forvandles mens de bruger dem (kap. 17). Det er ikke tilfældigt, at netop tøjet og pengene her bliver upålidelige, da det netop er det, der symboliserer de faste, materielle værdier, og opretholder folks fastsatte roller, uden hvilke folk ikke kan fastholde deres sociale identitet. Til disse kaotiske begivenheder hører også sagen med Prokhor Petrovitj, der er forsvundet fra sit jakkesæt (kap. 17, s. 184-185) og Korove'evs korsangs forbandelse (kap. 17, s. 186-189).

De situationer, hvor institutioner bliver udslettet, var jeg inde på i forbindelse med Begemot – det er naturligvis afbrændingerne af Torgsin og Griboedov-huset – og til dels også lejlighed No. 50. Det er naturligvis væsentligt, hvilke institutioner, der her bliver afbrændt. Og ens for alle tre er, at det er her de særlige privilegier, for den nye sovjetiske overklasse findes. Desuden er Griboedov-huset endvidere værdigt til straf p.g.a. dets måde at forvalte noget så vigtigt som litteraturen på. Litteraturen er jo et af romanens allermest gennemgående emner, om ikke det vigtigste. Det er det, der forbinder bogens tre dele (Pilatus-, Mester-, og Moskva-kapitlerne), og det overvældende flertal af bogens personer er på en eller anden måde forbundet med om ikke det litterære, så i hvert fald det kulturelle liv. At institutionerne ligefrem bliver brændt af er et meget voldsomt indslag. Men for det første skal det ses som en overvejende symbolsk handling, for det andet er det ikke det, Woland havde forestillet sig, som det fremgår af hans samtale med Begemot og Korove'ev efter afbrændingerne (kap. 30, s. 351-352) og endelig bliver de bygget op igen, som det fortælles i Epilogen. Og heri ligger romanens melankoli, for det synes egentlig ikke at de nye institutioner er bedre end de gamle. Bandens hærgen kan altså virke forgæves. Netop som et karnevals forbigående omvæltning, der forsvinder, når hverdagen vender tilbage.

Endelig er der afstraffelserne af de enkelte individer, og det er absolut den mest udbredte situationstype i bogen. De afstraffede er såvel småbitte bipersoner, som man næsten ikke bliver bekendt med, som nogle af bogens allermest gennemgående personer. Straffene er også meget forskellige, fra ubehagelige afsløringer til mord. Men der synes at være en klar overensstemmelse i hvilke typer der bliver straffet. Imidlertid er dette område meget vidtfavnende, og derfor vil jeg vente til senere, i afsnittet om bogens "skurke", med at komme nærmere ind på afstraffelserne og de afstraffede personer.

## **Småtosserier**

Småtosserier er min betegnelse for de små, skøre indfald, der er med til at gøre romanen morsom, uden de synes at have videre indvirkning på handlingen. Karakteristisk for disse er, at der ikke er nogen, som det går ud over. Der er ikke nogen retfærdig straf eller afsløring bag. Det er rene og skære morsomheder. Ofte er de forbundet med Begemot, som f.eks. med hans snyderi i skakspillet med Woland (kap. 22) eller hans omklædning til festen (kap. 22). Ikke kun i skakspillet er det forbundet med leg eller spil – i to andre situationer er det også tilfældet, nemlig da han skyder omkap med Azazello (kap. 24), og da han fløjter omkap med Korove´ev i Spurvebakkerne til slut (kap. 31). I alle tre tilfælde må Begemot komme til at fremtræde som klovn, da han udfordrer de andre på deres speciale-områder (Woland, som den store planlægger, Korove´ev som kordirigent og Azazello som morder). Men herudover er bogen fuld af den slags små pudsigheder, som Korove´evs og Begemots flugt fra Ivan Bezdomnij i starten af romanen (kap. 4), eller pengenes forvandling hjemme hos Doktor Kusmin – der ikke har nogle alvorlige konsekvenser, men kun en sjov effekt. Det samme gælder for Wolands sære genstande i hjemmet: det levende skakspil og den levende globus – der foruden at have symbolsk vægt – også har en komisk effekt (kap. 22).

## **Wolands seriøse diskussioner**

Som jeg var inde på i forbindelse med Woland, har skæbne-samtalen i starten af bogen en mængde træk til fælles med De Sokratiske Dialoger. Diskussionen er den eneste af denne slags i bogen, og det synes da også oplagt netop at have den som indledning. Bogens store spørgsmål bliver stillet her – og lidt efter lidt besvaret. Der er dog enkelte andre steder man finder noget lignende senere i bogen. F.eks i Wolands dialog med Korove´ev under showet i Varieté-teatret, hvor han også stiller spørgsmålet om moskovitterne har ændret sig ganske åbent, omend dialogen er noget mere bundet her, da hans samtalepartner er hans egen underordnede, og han derfor ikke møder noget rigtigt modspil. Disse diskussioner er naturligvis meget vigtige, ikke blot for romanens karnevalistiske præg, men i det hele taget for forståelsen af romanen. Det er typisk, at disse åbne dialoger begge er placeret i første halvdel af bogen, mens Wolands tre seriøse samtaler i 2. del:

- a) Wolands samtale med Mesteren og Margarita lige da Mesteren kommer tilbage (kap. 24, s. 276-285)
- b) Wolands diskussion med Levi (kap. 29, s. 349-350)
- c) Wolands samtale med Mesteren og Margarita til slut om hvor de skal gå hen (kap. 32, s. 370-372)

Disse stiller ikke på samme åbne måde spørgsmål, men besvarer dem kun. Woland er her åbentlyst den alvidende.

## **Absurde hændelser uden bandens deltagelse**

Karakteristisk for romanen er, at selvom bandens narrestreger danner nok så meget kaos, og kan synes nok så fantastiske, så er det egentlig ikke mere grotesk end de ting, der sker uden bandens hjælp. Det gennemgående træk for næsten alle bandens påhit

(småtosserierne undtaget), er at de er lavet på samfundets præmisser, og kun kan lade sig gøre ved hjælp af det groteske i samfundet.

Det tydeligste eksempel på dette er Nikanor Ivanovitj Bosojs drøm (kap. 15), som man først i Epilogen får at vide faktisk er et trick lavet af Korove´ev (Epilog, s. 379-80). Indtil da må man formode, at den blot er et udslag af tidens paniske og velbegrundede frygt – byggende på 30´ernes skueprocesser. Når banden kan jage Likhodeev ud af lejligheden, uden det virker særlig mystisk, så hænger det også i høj grad sammen med lejlighedens tidligere historie, der ridses op i starten af kap. 7. De mystiske omstændigheder, der her tales om, under hvilke utallige af lejlighedens beboere forsvinder en for en, kan alle ses som udslag af udrensningerne. Og netop det, at de er beskrevet som mystiske, fremhæver det groteske i hændelserne. Også beskrivelsen af kommunalkaen, der naturligvis får sit groteske præg af at den opleves af Ivan Bezdomnij, netop på det tidspunkt, hvor han er mest rystet af Berlioz´ død (kap. 4, s. 52-53), er et eksempel på samfundets absurditet, eftersom beskrivelsen kun indeholder oplysninger, der lyder troværdige om en kommunalka i 30´ernes Moskva.

De meget groteske indslag er typisk forbundet med institutioner eller simpelthen med folkemassen som sådan, som det typisk ses i f.eks. beskrivelsen af Griboedov-huset – og her ikke mindst af dens efterforskningen af sagen med banden, såvel i kap. 27 – som i Epilogen meget grotesk. Særligt i Epilogen, hvor en række uskyldige – deriblandt en del katte – bliver anklaget, fordi folk forveksler dem med bandens medlemmer. Det er ganske morsomt p.g.a. ordspillene, og fordi tilfældighederne spiller så meget ind – og særligt fordi det også får en tragikomisk effekt, da det også genkalder scener fra 30´ernes retssager.

### **“Skurkene” i “Мастер и Маргарита”**

I forrige afsnit var jeg inde på, at en stor del af de kaotiske og karnevalistiske begivenheder var forbundet med afsløringer og til tider også afstraffelser af de personer, der findes skyldige af Woland – og til dels de øvrige bandemedlemmer. I det følgende afsnit vil jeg undersøge nærmere, hvilke typer det er, der af banden bedømmes som skurke, hvori deres “synder” består og endelig hvorledes de behandles.

#### **Bureaukraterne**

Den største kategori af skurke, og også den kategori, som umiddelbart bliver fulgt mest i bogen, er bureaukraterne. Ens for alle bogens bureaukrater er, at de arbejder i kultursektoren. Det er først og fremmest Varieté-teatrets ledelse: Likhodeev, Rimskij og Varenuška, med samt bogholderen, Vasilij Stepanovitj. Men også formanden for teatrenes akustiske kommission, Arkadij Apollonovitj Sempljarov og formanden for forestillingskomiteen, Prokhor Petrovitj indgår her. Bureaukraterne er generelt beskrevet meget klassisk, i en Gogol’sk tradition, som det ses allertydeligst i eksemplet med Prokhor Petrovitj. Denne irriterer Begemot med sin fortravlede, selvhøjtidelige stil, som Begemot mener er helt unødvendig, da det alligevel er ligegyldigt hvad han foretager sig

(kap. 17, s. 185). Dette bekræftes da Begemot følgelig tryller Prokhor Petrovitj bort, og lader hans jakkesæt fortsætte arbejdet – en virkelig grotesk scene i Gogol'sk stil – særligt da det til sidst tilføjes, at Prokhor Petrovitj viste sig at være udmærket tilfreds med jakkesættets indsats, da han selv vender tilbage.

Varietéens fire nævnte medarbejdere repræsenterer hver sin usympatiske type, der ofte findes i bureaukratier: Rimskij som den typisk tørre og ufølsomme, der kun kan tænke rationelt og økonomisk – og derfor er meget egnet som finanschef – men mindre egnet til et varieté-teaters ledelse. Vareukha, som den hyperaktive, der altid har så mange projekter i gang på én gang, at han aldrig er til at få fat på i nogen som helst sammenhæng. Likhodeev derimod er den ansvarsløse og sløse, der naturligvis har det mest ansvarsfulde hverv, som Varietéens direktør, men som ikke aner hvad han laver, fordi han halvdelen af tiden er beruset. Endelig er bogholderen, Vasilij Stepanovic, eksemplet på den pligttro bureaukrat, der ikke stiller spørgsmålstejn ved noget, og som aldrig ville lade et tilfælde holde ham tilbage fra at udføre et job. En figur, der genkalder billeder af Gogols og Dostojevskijs små kontormænd.

En udbredt straf blandt bureaukraterne er forflyttelse og gerne degradering. Både Likhodeev og Sempjarov forflyttes fra kulturbranchen til delikatessebranchen (epilog, s. 378-79), hvor de formodentlig også har mere kompetence. Og Rimskij flytter selv til marionet-teatret, da han ikke kan holde ud at se varieté-teatret længere efter det uhyggelige møde med Vareukha i vampyrform (Epilog, s. 378). Vareukha bliver som den eneste i sit embede, efter at være blevet lavet til menneske igen. Han er også en af de få af bogens gennemgående personer, der undgår et ophold på Stravinskij's sindssygeklínik, hvor også både Likhodeev og Rimskij kommer ind i en periode. Vareukha bliver tilgængelig udsat for ubehageligheder direkte fra banden, idet han jo altså bliver banket og forvandles til vampyr.

### **Kulturens falske idealister**

Den næstmest udbredte kategori af "skurke", er idealisterne, der støtter den officielle ideologi i tiden, for det meste uden at reflektere over det – eller værre, selvom de godt ved at det i virkeligheden ikke er det rigtige. For de flestes vedkommende er det folk fra litteraturlivet, som redaktøren og MASSOLIT-formanden Berlioz, kritikeren Latunskij, forfatterne Rjukin og Ivan Bezdomnij, og endelig konferencieren Bengalskij. Den af ovennævnte, der virker mest overbevist om det, han argumenterer for, er Berlioz, som også er den eneste man faktisk hører forsvare sine synspunkter (kap. 1+3). Om Latunskij og de øvrige kritikere, der kritiserer Mesterens bog, siger Mesteren selv, at: "Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось... что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим..." (kap. 13, s. 142). Hvad angår Bengalskij, forekommer det blot at være hans metiers krav, at han hele tiden mener det, der er populært at mene, og når Bengalskij fordømmes, er det for så vidt en fordømmelse af hele hans metier. Værre står det til med Rjukin, der som seriøs litterat alligevel vælger at lade være med at reflektere nærmere over hvad han burde skrive. Det samme gælder Ivan Bezdomnij –

hvor man dog har mere en fornemmelse af at det er manglende evner og viden, der får ham til ikke at reflektere, hvor imod det hos Rjukin er viljen, der mangler.

Den person i hele bogen, der får den hårdeste straf er Berlioz. Dette kan synes lidt overraskende, da han egentlig viser sig som en ganske sympatisk person og han ikke virker så hyklerisk som så mange af de andre. Alligevel bliver Berlioz ikke blot slået ihjel, men Woland hoverer også over hans død til det store bal, og straffer hans ateistiske tro ved at dømme ham til ikke at få noget liv efter døden (kap. 23, s. 265). Men problemet ved Berlioz er, at han fremstår som symbolet på det standartiserede litterære liv. Han må straffes af samme grund, som Griboedov-huset må brændes ned. Den af idealisterne, der modtager den næsthårdeste dom, er Bengalskij. Han både overfalder af banden (Begemot river hans hoved af), han lander midlertidigt på Stravinskij's klinik og kan ikke længere arbejde som konferencier, da han har mistet sit gode humør (Epilog, s. 377-378). Lige som Berlioz straffes Bengalskij som repræsentant, og ikke som enkelt individ – og Bengalskij repræsenterer den populære formidling af den standartiserede tankegang til den brede befolkning. Forfatterne Rhukin og Ivan Bezdomnij får deres straf, idet det går op for dem, at de narrer sig selv. For Rhukin bliver det simpelthen en ubehagelig oplevelse og en nagende tvivl (kap .6, s.72-73).

Med Ivan sker der langt mere. For det første får han også et ophold på Stravinskij's sindssygeklínik, men det er langt fra det hele. Ivan forandrer sig nemlig under opholdet, hvor han også møder Mesteren, som den absolut eneste af alle romanens personer – helte som skurke. For sin vis kan Ivan ses som romanens fortæller, da han er såvel den første vi møder i kap. 1 sammen med Berlioz, og den sidste vi slipper i epilogen. Da han er den eneste, der rigtigt får noget ud af de omvæltninger Woland og banden foranstalter. Mens alt andet vender tilbage til sin tidligere form, ændrer Ivan sig nemlig efter mødet med Woland og alt det, som det medfører. Det, som Stravinskij diagnostiserer som schizofreni, er nemlig lige præcis det, at Ivan begynder at stille spørgsmålstegn ved de værdier og sandheder, som han hidtil har godtaget uden refleksion. Denne funktion af den sindssyges tilstand er netop, det der gør at man i karnevalistisk sammenhæng ofte bruger sindssyge, som den tilstand, hvor man ser tingene klarere.

### **Forbrydere**

Det karakteristiske ved forbryderne er, at de ikke gør noget, der generelt anses for forbryderisk i det samfund de lever i, hvad enten det, de gør er med eller mod loven. I forfatterens øjne, og i almen tankegang er det imidlertid forbrydelser - omend af varierende styrke.

Til denne kategori tilhører Sokov, buffisten der sælger rådden mad; Bosoj, den korrupte formand for lejerforeningen; Aloizij Mogarytj, der angiver Mesteren, og endelig Baron von Maigel, der er professionel spion og angiver. Der er stor forskel på forbrydernes styrke, og naturligvis også på hvor meget de straffes.

Sokov nøjes med at få et ubehageligt møde med Woland og en forudsigelse af sin egen død, der giver ham en sær utryghed de sidste ni måneder af sit liv (kap.18 + epilogen,

s.380). Bosoj tages derimod af politiet, som Korove'ev angiver ham til, og får også et ophold på Stravinskijs sindssygehospital. At Bosoj får så forholdsvis en hård straf, skyldes hans forbindelse til boligspørgsmålet, der også har en stor plads i romanen. Men værst af alt går det dog for Baron von Maigel, der udover Berlioz, er den eneste i bogen der dør – og som er den eneste, som banden direkte slår ihjel. Og det kan jo ikke undre, for ligesom Berlioz kommer til at stå som symbolet på det organiserede litteraturliv, så kommer Maigel til at stå som symbol for det organiserede angiveri, spionage og det hemmelige politi – og det er jo nok så forståeligt, at det må udryddes.

Endelig er problemet med Aloizij Mogarytj, at han slipper med en let advarsel, selvom han er en af dem, der virkelig ødelægger det for Mesteren og Margarita. Ikke alene slipper han med at blive smidt ud af lejligheden, men han synes ikke engang særlig påvirket af de begivenheder, som Wolands bande har sat i gang. Tværtimod arbejder han sig lynhurtigt frem, og overtager Rimskijs arbejde som finansdirektør for Varietéen. Det er bogens bitre ironi, at efter alle disse omvæltninger, bliver alt det gamle ikke blot ved sig selv – men posterne overtages endda af endnu større slyngler.

### **Konklusion efter analyse af ”Мастер и Маргарита”**

I det foregående har det vist sig, at ”Мастер и Маргарита” har en mængde karnevalistiske træk: hovedpersonernes vilde, ukontrollable, til tider klovnede opførsel, og deres vittige, fyndige formuleringer, der bruges til at skabe situationer, hvor samfundets gængse normer gøres ugyldige. Og de afsløringer, som herigennem følger – afsløringer hovedsageligt af institutioner, der symboliserer den nyuværende magt indenfor specielle områder (særligt kultursektoren). Karnevalismen bruges altså her til at sætte gang i nye tankegange – og dermed har den en oprørsk funktion, ganske som Bakhtin hævder.

Men det er ikke kun denne ellers meget vigtige funktion, karnevalismen har i ”Мастер и Маргарита”. Også den cykliske verdensanskuelse, der ligger bag karnevalismen, er vigtig her, særligt i forholdet til døden – et tema, der i udpræget grad præger romanen.

Men det er ikke alle aspekter af karnevalismen, der udtrykkes i ”Мастер и Маргарита”. Hele det folkelige element, som Bakhtin betoner meget stærkt, er fraværende i romanen. Nok gøres der op med de magtfulde institutioner, men de store brede folkemasser som sådan, er absolut heller ikke positivt beskrevet. Og alle elementer af den plathed og grovhed, der også er en del af karnevalismen er forsvundet. Det kropslige betones i romanen såvel igennem heksenes seksuelle udstråling, som særligt i den megen fokuseren på mad. I begge tilfælde er det i en forfinet, og absolut ikke karnevalistisk, udlægning: der er ikke tale om seksualitet, men om luftig eroticisme, og madglæden er en ekstravagant gourmandise. Også hovedpersonernes personligheder er langt fra det karnevalistiske ideal, til trods for at de har karnevalistiske træk p.g.a. deres henholdsvis forfinede og melankolske sider. Woland er langt snarere en romantisk melankolsk og sarkastisk djævel end en karnevalistisk, og Korove'ev er en typisk romantisk helt. Generelt er det en meget romantisk fortolkning af det karnevalistiske der kommer til udtryk i romanen, præget af

individualisme og lede ved det omkringliggende samfund. Men også med en glæde fundet i det universelle og kosmiske.

## **Analyse af И́жа И́ф og Evgenij Petrov: “Золотой Теленок”**

”Золотой Теленок” regnes sammen med ”12 Стульев” for И́ф og Petrovs største værk. ”Золотой Теленок” kan ikke direkte ses som en fortsættelse af ”12 Стульев”, men der er mange fællestræk i de to værker; bl.a. lader de helten, Ostap Bender, opstå igen, efter man ellers havde regnet ham for slået ihjel i slutningen af ”12 Стульев”. Det kunne godt tyde på, at forfatterne, der ellers troede, at Benders rolle som samfundsrevser var udspillet, atter syntes, at han trods alt havde relevans. I indledningen til ”Золотой Теленок” behandler forfatterne selv satirens rolle i opbygningen af det socialistiske samfund. I en fingeret dialog med en krakilsk satire-modstander, hævder de, at de ikke blot underholder, men derimod bruger deres satire til at oplyse de folk, der endnu ikke har forstået, hvad der er nødvendigt i denne periode. Der er heller ingen tvivl om, at forfatterne på dette tidspunkt forholdt sig meget positivt til opbygningen af en socialistisk stat, og at deres satire netop var ment som en vejledning til at forbedre denne. Til trods for, at begge deres to store romaner alligevel blev kritiseret for deres alt for barske satire, hørte И́ф og Petrov til blandt tidens mere privilegerede forfattere, men ”Золотой Теленок” er også deres sidste virkelige satiriske værk. I 1932 blev de medlemmer af forfatterforbundet, i 1933 deltager de i den berygtede forfatter-ekspedition til Hvidehavs-Kanalen<sup>19</sup> - og i 1935 får de to forfattere betalt den rejse til Amerika, der danner baggrunden for deres tredje større værk, ”Однаэтажная Америка”. At de så klart støttede den nye socialistiske stat, og gerne lod deres litteratur være til tjeneste for den, og at de derfor også til en vis grad har forsøgt at efterleve tidens krav til litteraturen og derfor gav deres værker en drejning, der passede bedre til den officielle ideologi, har ofte ledt til den fejlagtige konklusion, at de var typisk socialistisk målrettet socialkritik.<sup>20</sup> I denne forbindelse er det også logisk at konkludere, at romanerne ikke kan have nogen særlig forbindelse til Bakhtins karnevalisme-begreb, da dette jo strider imod tidens almene litterære ideer. Imidlertid er der masser af karnevalistiske træk i ”Золотой Теленок”, som jeg nu vil undersøge lidt nærmere, for at finde en forklaring på denne stilmæssige sammensmeltning.

## **Kompositionen i ”Золотой Теленок”**

«Золотой теленок» er delt op i tre dele, der hver især er meget forskellige, såvel kompositorisk, som stemningsmæssigt og indholdsmæssigt.

Den første del, “Экипаж Антилопы” fungerer som introduktion. Her introduceres hovedpersonen, Ostap Bender, derefter introduceres de øvrige bandemedlemmer et for et, mens Bender samler dem, og endelig introduceres Korejko, millionæren, hvis penge de er ude efter. Hele første del foregår i bevægelse. Bender og banden bevæger sig ustandseligt, og undervejs støder de ind i en mængde forskellige skæve og skægge

<sup>19</sup> Se Dolinskij, s. 13

<sup>20</sup> F.eks af Volker Levin (s.109-110)

personligheder, som i mange tilfælde bliver brugt ret pragmatisk af banden, og som i alle tilfælde bliver beskrevet som komiske indslag. Anden del, "Два комбинатора", er bogens roligste del. Banden befinder sig i hele denne del i Tjernomorsk. Det er selve spændingshistorien, der ligger her, hvor banden forfølger Korejko. I denne sammenhæng afsløres de forskellige bureaukratiske medarbejdere i virksomheden Herkules også. Og banden når næsten frem til sit mål. I tredje del, "Частное лицо", er bevægelsen atter betegnende, næsten i højere grad end i første del. I denne del er det kun Bender, der følges. Først i hans forfølgelse af Korejko gennem Sibirien, og derefter, da han har fået fat på millionen, på hans hvileløse dragen rundt i landet i sin søgen efter den lykke, han troede han kunne finde som millionær. Den sorgløse og til tider ganske groteske humor, der karakteriserer de to første dele, er næsten helt forsvundet i tredje del, der antager et langt mere seriøst og også officielt ideologisk tilsnit end de to første. Den megen bevægelse i romanen, det at hovedpersonerne hele tiden rejser videre, giver den lette karnevalsagtige effekt. De kommer til et sted, møder nogle folk, afslører dem eller udnytter dem (gerne begge dele), og drager så videre, efter at have vendt op og ned på alting.

## Hovedpersonerne i "Золотой Теленок"

### Ostap Bender

Kompositionen følger nøje Benders udvikling. De tre deles overskrifter referer også alle tre til de forskellige roller, som Bender indtager henholdsvis i de tre dele. I del et er Bender ikke andet end en sjov lille slyngel. Han er mere stilfuld end de øvrige medlemmer af banden, der kører rundt i Gnu-antilopen, men stadigvæk har han præg af en nar og en slyngel. I anden del begynder Bender at udskille sig fra banden. Han er nu, som titlen på anden del antyder, blevet den "geniale kombinator", her sat op imod bogens anden geniale kombinator, Korejko – og mod en masse mindre geniale kombinatorer, nemlig alle bogens øvrige slyngler, hvoraf en del hører til i Herkules' administration. I bogens sidste del er Bender en helt anderledes sårbar karakter. I denne sidste del adskiller Bender sig meget fra sådan som han er beskrevet i de to første dele.

Men lad os i første omgang betragte den Bender man møder i de første to dele, og som er den, der i højest grad kan sammenlignes med Woland fra "Мастер и Маргарита" i sin karnevalistiske funktion. Bender har umiddelbart en del fællestræk med Woland. Også han står som en udenforstående, der ikke er en del af den nye Sovjetstat. Selvfølgelig tilhører han ikke som Woland en helt anden verden, men Bender har selv valgt ikke at følge de love og regler, der hersker i samfundet. Som han i starten forklarer Balaganov: "Я хочу отсюда уехать. У меня с советской властью возникла за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу. Мне скучно строить социализм..." (kap. 2, s. 30). I forhold til sin bande er han også den ubetingede leder med det fulde overblik. Og han er ligesom Woland også først og fremmest kombinatoren, og hvis han selv handler, så er det næsten altid rent verbalt. Som person er den af figur I "Мастер и Маргарита" Bender minder mest om, måske i virkeligheden Begemot. Han har den samme sammensætning af på den ene side at være en rå slyngel,



og på den anden side at være en forfinet gentleman. For ham er de mange små påhit og slyngelstreger også en leg, nærmest en kunst. Til Balaganov siger han lige i starten, efter de er mødtes i den kendte indledningsscene, hvor de begge giver sig ud for at være Løjtnant Schmidts søn: ”Вы пижон – и сын пижона. Мальчик! То, что произошло сегодня утром – это даже не эпизод, а так чистая случайность, каприз художника. Джентлемен в поисках десятки. Ловить в такие мизерные шансы не в моем характере.....” (kap. 2, s. 28). Bender lægger sig aldrig fast på en speciel rolle, han udnytter blot enhver mulighed, der dukker op til at svindle sig til lidt ekstra. Og der dukker mange muligheder op i Sovjet-Rusland, der stadig er under opbygning, og hvor regelsættet derfor endnu ikke er helt forstået og efterlevet de fleste steder. I disse sammenhænge kan en dygtig retoriker som Bender næsten overbevise hvem som helst om sin betydning – og det lever han højt på. Særligt i den første del er der en masse eksempler på dette. Naturligvis er der indledningsscenen, der i allerhøjeste grad byder på komik. I karnevalistisk sammenhæng er det naturligvis maskespillet som løjtnantens søn, der medfører at rollerne skifter, og magtfordelingen byttes op, så tiggeren pludselig er den fornemme, der er vigtigt. Også parodien på det officielle sprog og den officielle tankegang er komisk i en karnevalistisk forstand. Det er stort set de samme funktioner, der er på spil i forbindelse med bilvæddeløbet, hvor Gnu-antilopens stab lader sig hylde og pleje som vindere. Her er det også Benders retoriske evner, der gør det muligt, og som medfører den allerstørste komik, da han udfra den tale han tidligere har hørt i en anden by (kap. 6, s. 68) og almene sovjetiske slagord, sammensmelter en takketale ”Автомобиль, товарищи, не роскошь, а средство передвижения. Железный конь идет на смену крестьянской лошадке. Наладим серийное производство советских автомашин. Ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству. Я кончаю, товарищи. Предварительно закусив, мы продолжим наш далекий путь.” (kap. 6, s. 76)).

Første del er fuld af disse små sjove indfald. Men langt mere målrettet virker ironien, når Benders færdigheder i anden del bliver sat op mod Korejko, og særligt mod de øvrige medarbejdere i Herkules. Men det underlige er her, at man faktisk ikke hører en eneste af de afsløringer, Bender laver af funktionærerne – man hører kun at de bøjer sig, og det endda efter at forfatterne ellers udførligt har beskrevet disse mennesker. Man må formode, at Benders metoder minder om dem han bruger overfor Korejko, hvem han simpelthen skriver en hel rapport om med alle udførligheder om dennes slyngels numre, der ikke lader Bender noget efter. Bender er en sjov person, en livskunstner, og en gøgler, der forstår at udnytte alle situationer til sit eget bedste. Han har ikke som Woland et højere mål med at afsløre de sovjetiske bureaukrater, eller de andre han møder på sin vej – Benders eneste samlede mål, er at blive så rig, at han kan forlade landet og leve godt resten af sine dage uden at skulle røre en finger. Imidlertid kommer han undervejs i dette projekt automatisk til at afsløre de andre.

Når man læser de to første dele af romanen, ville det være let at komme til at tage Bender for forfatterens talerør – som den, der afslører alt det, der er galt. Men når man kommer til tredje del må man undre sig, for selvom Bender fremtræder meget mere sympatisk her, så mister han samtidig fuldstændig sin magt. Hvor han tidligere var en uforbederlig, men sjov og stærk slyngel, er han nu en tragikomisk karakter. Dette bliver særligt tydeligt ved

at han i de to første dele stort set kun konfronteres med figurer, der overgår ham selv i latterlighed og til tider også i dårlig moral. Mens han i tredje del stilles op mod positive billeder af den nye generation. Benders mentale nedtur starter i det øjeblik hans mål nåes, og han modtager millionen af Korejko. Herfra går alt galt. Først kan de ikke komme væk fra ørkenen (kap. 30), dernæst finder han ud af at han generelt ingenting kan få for sine penge i Sovjet-Rusland uden at have en titel, så han bliver nødt til at fortsætte med sine svindelnumre – nulpunktet nåes da han bliver nødt til at spille løjtnant Schmidts søn (kap.32, s.349). Bender mister helt troen på sin barndomsdrøm om at leve som millionær i Rio de Janeiro, falliterklæringen kommer han med til Balaganov: "Все это выдумка, нет никакого Рио-де-Жанейро, и Америки нет, и Европы нет, ничего нет. И вообще последний город – это Шепетовка, о которую разбиваются волны Атлантического океана." (kap. 32, s. 350). Endelig viser det sig, at han ikke engang kan hjælpe sine venner med sine penge, og pigen han elsker har fundet en anden.

Benders triste skæbne ville forandre romanen fuldstændig, hvis det altså var meningen, at Bender skulle tages seriøst. Men det er det ikke. Den sidste scene, hvori Bender desperat forsøger at flygte over isen til Rumænien med millionen omsat i genstande, som han slæber med sig, viser atter Bender udefra – og denne gang i et udelukkende komisk skær (kap. 36). I denne scene har Bender mistet al den kontrol han tidligere besad. Og den Bender, der til slut kravler tilbage til Sovjet-Rusland, er langt fra den person vi tidligere har set.

### **Benders bande**

I modsætning til Bender er hans medhjælpere langt fra geniale. Kosljevitj har så begrænset en rolle, at jeg ikke vil gå nærmere ind på ham her. Han er bandens chauffør, og hans komiske side skyldes hovedsageligt, at han er usædvanlig naiv og godtroende, og derfor slet ikke kan følge med i de underlige ting, som banden foretager sig. Benders to øvrige medhjælpere, Balaganov og Panikovskij, har egentlig samme roller i forhold til Bender, som Korove'ev og Begemot har i forhold til Woland. Men hvor Wolands medhjælpere ofte overreagerer og laver mere alvorlige narrestreger end Woland havde tænkt sig, dog uden at det forpurrer hans planer, så er Balaganov og Panikovskij kun destruktive i forhold til Benders planer. Der er meget klovneri over begge roller, men på hver deres måde.

Balaganov er den, der er placeret øverst i bandens hierarki efter Bender. Det er også Balaganov, som Bender betror sine planer til og som Bender tager med på sine ekspeditioner bl.a. til Herkules (kap. 11 og kap. 18). Balaganov beskrives også relativt positivt, som ung og frisk, og som en godmodig og glad type. Det må også tolkes som positivt at både Bender, og Benders elskede, Zosja, godt kan lide ham. Det største Balaganov bidrager med til komikken er, da han fortæller om sin organisering af Løjtnant Schmidts sønner (kap. 2, s. 24-27). Denne efter sovjetiske principper idéelle organisering af en gruppe arbejdere, får et uhøjtideligt parodisk præg, da organiseringen jo altså gælder en type svindlere, der er så udbredt i landet, at de kan lave et helt forbund. At Balaganov har formået at lave en sådan organisering kan godt undre, da han udover denne passage ikke noget sted viser nogen form for overblik. Fra det første møde med

Bender I Eksekutiv-komitéens kontor fremstår han som en klovn: ”Судьба давала только одну секунду времени для создания спасительной комбинации. В глазах второго сына лейтенанта Шмидта (Balaganov) отразился ужас.” (kap. 1, s. 16). Det sidste indtryk man får af Balaganov, er da han ubevidst tager en dametaske i sporvognen, hvorved han mister de 50000 rubler, som Bender lige har foræret ham. Ind imellem disse to indtryk, gør Balaganov sig hovedsageligt bemærket ved et par fjollede kommentarer, ræben, og nogle slagsmål med Panikovskij.

Panikovskij er en langt mere interessant person. Han er også en klovn – men en meget mere gennemført klovnefigur. Der er gjort meget mere ud af at beskrive Panikovskijs udseende, som er alt andet end tiltrækkende. Han er gammel, gammeldags klædt, hans tøj sidder forkert, han har guldtand og han ryger (f.eks. kap. 1, s. 381-382). Desuden er Panikovskij karakteriseret ved gentagne handlinger (stjæle gæs – kap. 3 og kap. 25) og talemåder (”жалкий, ничтожный человек”, som bruges om alle, der generer Panikovskij – f.eks. kap. 6, s. 66 og 67 og kap. 16, s. 193) - hvilket giver en komisk effekt fordi de kommer til at sidestille de mennesker Panikovskij bedømmer således. Herudover har Panikovskij to gennemgående træk: han er pigeglad (selvom han påstår, at han også er gift flere gange – kap. 2, s. 27) og det bekymrer ham meget, at han ikke er attraktiv længere. Han er også oprørsk. Han vil hverken underordne sig Balaganovs konvention for Løjtnant Schmidts børn – eller Benders hierarki i banden. Han forsøger flere gange at gøre oprør mod Bender – og hidse Balaganov op til at følge sig. Men alt, hvad han gør, går naturligvis galt. Man kan egentlig ikke fortænke Panikovskij i, at han er imod Bender, for han bliver behandlet meget dårligt af såvel Bender som Balaganov. Ikke alene tager ingen ham seriøst, men han behandles nærmest som et dyr. Men det er ikke meningen, at man skal få ondt af Panikovskij – for han er jo en afskyvækkende klovn – og også usympatisk, som det f.eks. ses i hans forhold til Kosljevitj (kap. 14, s. 159). Holdningen til Panikovskij udtrykkes præcist af Bender i hans gravtale til Panikovskij: ”Я часто был несправедлив к покойному. Но был ли покойный нравственным человеком? Нет, он не был нравственным человеком. Это был бывший слепой, самозванец и гусекрад. Все свои силы он положил на то, чтобы жить за счет общества. Но общество не хотело, чтобы он жил за его счет. И вынести этого прочиворечия во взглядах Михаел Самуелевич не мог, потому что имел вспыльчивый характер. И поэтому он умер. Все!” (kap. 25, s. 286). Men disse ord kunne man med rette også bruge om Bender efter romanens sidste kapitel. For målet for ham er jo næsten det samme som for Panikovskij, han er bare dygtigere til at gennemføre det, han vil .

### **Karnevalistiske situationer i ”Золотой Теленок”**

Når man sammenligner de groteske situationer, der forekommer i ”Золотой Теленок” med dem fra ”Мастер и Маргарита”, falder det straks i øjnene, at de i langt mindre grad styres af banden. Til tider er det banden, der forårsager dem, oftest udnytter de dem blot eller iagttager – men det er meget sjældent, at de ligefrem styrer situationerne.

### **Småtosserier**

Den kategori, der ligner mest den tilsvarende kategori i ”Мастер и Маргарита” er småtosserierne. De er også ganske uskyldige og - for de flestes vedkommende - uden nogen større betydning for romanens udvikling. Ligesom de i ”Мастер и Маргарита” som oftest er forbundet med Begemot, er det her Panikovskij, der er den store eksponent for dem. Faktisk optræder han stort set kun i sådanne situationer, der typisk indeholder enten et mislykket svindelnummer, som da han bliver smidt ud af Eksekutiv-komitéen (kap. 1), afsløres som blind (kap. 12), stjæler Korejkos håndvægte, fordi han tror at de indeholder guld (kap. 20), med samt hans gåsetyverier (kap. 3+25) – eller slagsmål med Balaganov (kap. 12+14). Småtosserierne har, som det kan ses her, en meget mere lavkomisk karakter end i ”Мастер и Маргарита”, hvor de krydres af Begemots raffinerede arrogance. Her præges de af Panikovskijs temperament og klodsethed. Men dette gør absolut ikke indtrykket mindre karnevalistisk, da det stadigvæk er underholdende og ligger langt fra målrettet satire.

### **Direkte karneval**

Direkte karneval findes der ikke her, da der i modsætning til i ”Мастер и Маргарита” ikke indgår nogen festscener. Men en enkelt scene har dog en del af karnevallets karakteristika. Det er den skæbnesvangre gasøvelse, under hvilken Korejko forsvinder, netop da Bender tror, at han har nået sit mål (kap.23). Den store ukontrollable menneskemængde og uoverskueligheden giver et karnevalsagtigt indtryk. Ingen kan finde dem de vil, for alle bærer gasmasker. Forskellige folk af alle samfundslag blandes sammen og ingen regler i samfundet udenfor øvelsen gælder længere. Talmudovskijs bemærkning om, at han er kommet i drosche, så han burde være bedre stillet, som ingen tager seriøst, er et klart billede på dette (s.258). Og faktisk er det ikke andet end et karneval – for der er jo ikke noget gasudslip, det er bare en øvelse, hvilket vil sige, at man bare har suspenderet de normale regler for et mindre tidsrum. Men det er nok til at ændre hele situationen for Bender - og allerede herefter begynder Bender at optræde som en lidt anderledes person end den man hidtil har set – som en mere følsom, indre person (for en tid opgiver han million-projektet, og glemmer det næsten for sin kærlighed til Zosja).

### **Kaotiske begivenheder fremkaldt af banden**

Denne kategori er heller ikke nær så udbredt, som i ”Мастер и Маргарита” – og Benders mål er nogle ganske andre end Wolands. Hvor Woland søger at afsløre og straffe, for at personerne, og institutionerne kan forbedres, er Benders mål udelukkende at udnytte de svagheder han støder på i sine møder med personer og institutioner. Der kommer nogle ganske sjove scener ud af det i forbindelse med hans rolle som Løjtnant Schmidts søn (kap.1), bilvæddeløbet (kap. 3 + 6-7), hans møde med gangsterne fra Chicago (kap. 7), afsløringerne af Herkules´ medarbejdere (kap. 16 + 18-19) og endelig hans togrejse med journalisterne gennem Sibirien (kap. 25-29). Men det er ikke Bender, der opleves, som

den, der afslører. Afsløringerne kommer af fortællerens egne kommentarer om de mennesker Bender møder. Bender er kun katalysator for så vidt, at det er ham der drager de mange forskellige folk ind i fortællingen.

### **Absurde hændelser uden bandens deltagelse**

Denne kategori er den langt mest typiske for "Золотой Теленок", og langt de mest morsomme. Disse hændelser kommer ind i handlingen ved tilfælde, når banden kommer forbi de forskellige beskrevne institutioner (som det ofte er). Det er yderst iøjnefaldende, at de emner, der tages under behandling, stort set er de samme som i "Мастер и Маргарита":

- 1) Ny kunstnerisk virksomhed og organisation, eksemplificeret i havrekunstneren og hans konkurrenter (kap. 8) og filmstudierne (kap. 24).
- 2) Boligproblemet, eksemplificeret i beskrivelsen af "Røverhulen" (kap. 13 + 21).
- 3) Bureaukratismen, som der ses i beskrivelsen af Herkules (kap. 11+ 18 - 19) og Bandens foretagende med "Horn og Hove" (kap. 15 + 23).
- 4) Sindssygeanstalten, som den beskrives af Bjerlaga efter hans falske indlæggelse (kap. 16)

Endelig ironiseres der i "Золотой Теленок" også over et par andre emner, nemlig:

- 5) Katolikkerne (kap. 17)
- 6) Journalisternes arbejdsform (kap. 26-29)
- 7) Millionærens trængsler i Sovjet-Rusland (kap. 31-36)

Da alle disse hændelser er nært forbundet med skurketyperne i romanen, vil jeg vente med at omtale disse nærmere til næste afsnit.

Men karakteristisk for humoren i beskrivelserne er, at det ikke så meget er hvad der sker, som måden hvorpå det er beskrevet, der virker morsomt. Il'f og Petrovs sprogbrug i beskrivelserne er i usædvanlig grad spækket af citater, halvcitater, parodier på forskellige stilarter og endelig megen blanding af stillag med komisk virkning, som f.eks. når der igen og igen refereres til svindelnummeret med Løjtnant Schmidt, ved at benævne bandens medlemmer som bl.a. "молочные братья" (kap. 2, s. 33). Der flettes videre og videre på denne tankegang ved at der for hver gang de laver et svindelnummer tilføjes nye titler, således at Balaganov f.eks. i forbindelse med "Horn og Hove-firmaet" får tilføjet benævnelsen "уполномоченный по копытам" (f.eks. kap. 18, s. 217) til sin forrige som Løjtnantens yndlingssøn. Den samme type beskrivelse, hvor der hele tiden ironisk bygges videre fra et tanksæt til et andet, i en komisk højtidelig stil om uhøjtidelige emner, bruges også i beskrivelserne bogens øvrige personer.

## Stilparodier

Men det er i de direkte parodier på forskellige stilarter, at ”Золотой Теленок”, når sit komiske højdepunkt. I Benders tale er der masser af eksempler på stilparodier alt efter hvad situationen kræver. Men de helt store parodier er de skrevne dokumenter, hvor de mest gennemførte er:

- 1) Chefen for Herkules´, Polychaevs, stempler, der rækker over alt fra ”Согласен. Полыхаев.” til det udførlige ”universalstempel”, der indeholder bl.a. løfter om afkald på fester i forbindelse med helligdage til øget fagforeningsarbejde og overgang til sojaernæring – og deriblandt, også, ironisk nok: bekæmpelse af bureaukratisme (kap. 19, s. 220-222).
- 2) Benders noter til den uduelige skrivent, Ukhudsjanskij, så han kan skrive al den slags litteratur, der skulle være nødvendig for en journalist. Bender starter helt fra bunden med en ordbog med de 43 ord, der er nødvendige til at udfylde de følgende genrer, som han bagefter laver eksempler på: leder, stemningsbillede og digt, desuden tilføjer han at de samme principper gælder for alle øvrige tænkelige genrer (kap. 28, s. 313-16).

Det geniale ved de to dokumenter er, at de faktisk er vellykkede – og dermed beviser, at den herskende stil hverken kræver mere intellekt eller kunstnerisk sans, end et gummistempel eller 3 sideres noter kan udføre.

En anden type komisk stilparodi er de mislykkede forsøg på den officielt anerkendte stil, som når de officielle papirer fra ”Horn og Hove”, til trods for deres korrekte sprog, bliver fuldstændig latterlige p.g.a. skrivemaskinens manglende ”e”, der derfor må erstattes af ”э” (kap. 15). Eller Sinitskijs forsøg på at lave ideologisk korrekte gåder, hvis komik består i sammenstødet mellem den store sag – og så dens påvirkning af noget så useriøst som gåderne. Og dog er det på tragi-komisk vis vigtigt nok til at kunne bringe Sinitskij til fortvivlelse - og fattigdom (kap. 9).

## ”Skurkene” i ”Золотой Теленок”

I forhold til i ”Мастер и Маргарита”, har ”skurkene”, eller altså bandens modspillere, en langt større rolle. De er også spredt ud over mange flere typer. Ligesom i ”Мастер и Маргарита” er en af de meget gennemgående kategorier, bureaukraterne, som jeg flere gange er kommet ind på i forbindelse med Herkules i de forrige afsnit. Men det er langt fra den eneste kategori af ”skurke”. Forskellen er, at ”skurkene” her ligger meget tættere på bandens medlemmer, der her heller ikke så entydigt kan ses som helte. Det er nemlig her ikke kun bandens medlemmer, der gerne vil forsøge at få så meget som muligt forærende uden selv at skulle arbejde for det – det er et ret generelt træk ved de fleste af figurerne. Blot er deres metoder forskellige og deres held forskelligt.

### **De individualistiske slyngler**

Foruden Bender og de øvrige bandemedlemmer er der ikke mindre end tre andre virkelige professionelle slyngler, som de møder i løbet af romanen.

Det er i første række Korejko, der er Benders eneste ligeværdige modstander. Deres metoder ligger meget tæt op ad hinanden, som det ses af beskrivelsen af Korejkos "underjordiske rige" (slutningen af kap. 4 og kap. 5). Korejko er blot nået længere i processen end Bender. Alligevel er der en stor forskel på de to slyngler – eller kombinatorer, som de ærbødigt kaldes. Korejko er nemlig ikke i samme grad en livskunstner og en livsnyder som Bender. Han forholder sig til sit underjordiske arbejde med dybeste alvor, og lever yderst spartansk. Det er det, der gør ham mindre elskværdig end Bender, som man ikke kan lade være med at tilgive alle synderne, fordi han er så charmerende. Korejko ønsker at bevare og vente – ikke at forandre, og derfor er han på ingen måde eksponent for karnevalisme. Man fornemmer dog, at han tidligere har lignet Bender mere, før han blev for desillusioneret.

En anden slyngel, der igen og igen dukker op som pendant til Korejko og Bender, er Talmudovskij. Han er ikke så fantasifuld som disse to. Men hans evige flakken omkring og hans gentagne kontraktbrud bærer præg af den samme rastløse og ærgerrige natur. Talmudovskij er en lille figur, som egentlig slet ikke deltager i handlingen – men så meget mere symbolsk virker det, når han dukker op netop i nogle af de allervigtigste scener: I indledningsscenen i Arbatov (kap. 1), lige efter det første møde mellem Bender og Korejko (kap. 14), under gasangrebet (kap. 23) og endelig lige før det endelige møde mellem Bender og Korejko.

Den sidste individualistiske slyngel, er den meget enkelt optegnede, Funt. Han er en gennemkomisk figur - noget ynkelig og lidt gammelmandsagtigt genil. Lige som Panikovskij har han sin evindeligt gentagne sætning: " – это голова!", som tildeles alle store personligheder såvel indenfor samtidig politik, som fortidens store tænkere. Funts hovedfunktion, som "siddepræsident" (d.v.s. en der sidder som formand pro forma for luskede foretagender, og derfor kan komme i fængsel i stedet for den virkelige leder, når de opdages) er at vise hvor lidt samfundet har ændret sig – og at det såvel nu som altid tidligere i Ruslands historie kan lade sig gøre at svindle. Dog tilføjes det, at det var allerbedst under NEP.

### **Samfundsudnytttere indenfor systemet**

Denne kategori minder meget om det jeg i forbindelse med "Мастер и Маргарита" kaldte bureaukrater. Det er, som før omtalt, først og fremmest Herkules' medarbejdere, af hvilke man særligt præsenteres for: Polytjaev, Skumbrejevitj, Bjerlaga og Bomse, der ligesom de fire nævnte bureaukrater i Varieté-teatret, symboliserer hele det bureaukratiske system. Dette symboliseres med kisten med påskriften: "Смерть бюрократизму!" (kap. 18, s. 216), som til festlige lejligheder bæres rundt i hele byen på

netop disse fires skuldre, hvilket uden tvivl er et meget karnevalistisk indslag.<sup>21</sup> At disse fire bærer den giver en komisk effekt, da det udførligt er blevet beskrevet, hvorledes de er med til at umuliggøre enhver arbejdsproces ved deres udprægede bureaukratisme, først og fremmest ved deres evindelige fravær. En underafdeling under bureaukraterne, er de, der egentlig ikke foretager sig noget direkte ulovligt, for egen vindings skyld, men som simpelthen bare er uduelige og uengagerede i deres arbejde, og udfører det med ren rutine. Det er iøvrigt de folk, som Bender allerbedst forstår at udnytte, nemlig: formanden Eksekutiv-komitéen (kap. 1) og Suprugov – formanden for finanserne ved filmstudierne, der gerne giver penge ud så længe han ikke skal spille tid på at høre hvad de skal bruges til – en næsten Gogol'sk beskrivelse, der minder en del om Prokhor Petrovitjs i "Мастер и Маргарита".

### De ikke sovjetiske typer

I "Золотой Теленок" ironiseres der over en mængde typer, som slet ikke forekommer i "Мастер и Маргарита". Det er alle de, der ikke hører til i Sovjetsamfundet. Det er en af de meget vigtige grunde til at "Золотой Теленок" generelt betragtes som i overensstemmelse med tidens ideologi, og altså mindre oprørsk

Den største kategori her er "fortidens folk" – de, der ikke kan omstille sig til det nye samfund. Det er "piquevestene" (kap. 14), der sidder hele dagen og diskuterer verdenspolitik, den intellektuelle Lokhankin, som mener, at hans livsgerning er at filosofere over den russiske intelligentsias og dermed hans egen rolle i historien (kap. 13), Khvorob'ev, som har mareridt hver nat om det nye samfund, som han hader (kap. 8), og endelig er det Sinizkij, som ikke har noget imod samfundet, men bare ikke forstår det (kap. 9). Karakteristisk for disse er, at de egentlig ikke gør den store skade, men de gør heller ingen gavn. Og de er alle beskrevet som yderst ynkelige og latterlige.

Langt farligere beskrives den anden kategori, præsterne, som. De beskrives som materialistiske svindlere, der legaliserer ders numre med deres religion, som Bender siger. "Я сам склонен к обману и шантажу....Но я не сопровождаю своих сомнительных действий ни песнопениями, ни певом органа, ни глупыми заклинаниями на латинском или церковнославянском языке." (kap. 17, s. 194). Den følgende dialog mellem Bender og præsterne, hvor Bender med mange platheder og injurier giver udtryk for sin ovenfor anførte holdning, er i og for sig meget i stil med oprindelig karnevalisme, så meget mere som det også oprindeligt først og fremmest var kirken man hånede i karnevallet. Problemet her er, at kirken i det sovjetiske samfund ikke længere stod som en øvrighed, og derfor forekommer det ikke længere at være et oprør, at degradere den gennem spøgefuldheder. Tvært imod virker det som et forsøg på politisk korrekthed.

Den sidste kategori er udlændingene. De er ikke beskrevet særligt detaljeret, men generelt er det overraskende så lidt negativt de er beskrevet til trods for at de er beskrevet

---

<sup>21</sup> Men selvom det synes grotesk var netop sådanne karnevalistiske indslag en del af den sovjetiske propaganda i 20erne, som det hævdes af Sceglöv, i hans "Романы И.Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя"



som kapitalister, og kommer fra lande som USA og Tyskland, der selv i 20erne var klassiske modbilleder i sovjetpropagandaen. Repræsentanterne fra USA er ganske vist delvis gangsterne fra Chicago, delvis en zionistisk journalist – men stadigvæk er de kun lidt komisk beskrevet – og ikke nær så udførligt som f. eks. “piquevestene”. Germanerne er den arbejdsomme ingénieur Sause, som man endda føler med, da han fanges i Herkules’ bureaukratisme (kap. 18, s. 211-216 + 218), og den nævenyttige, men ganske begavede journalist, Heinrich (kap. 27).

### **De positive modbilleder**

Det er ikke de komiske betragtninger over de ikke sovjetiske typer, der er det, der for alvor giver romanen sit ideologisk korrekte præg. Det er tegningen i bogens tredje del af de positive helte. Det er de unge ingénieur-studerende, som Bender møder i toget (kap. 34) og Zosja og hendes nye mand (kap. 35) – altså: den nye generation. I mødet med disse indser Bender, at hans verden ikke længere eksisterer – at hans rolle er udspillet. Og det er den også som funktion i romanen: Bender skal ikke længere rejse rundt og afsløre samfundets huller for os – nu er det tid til at bygge op, og Bender er ikke en, der bygger op.

De positive figurer i slutningen af bogen, særligt ingeniurerne<sup>22</sup>, virker meget påklitrede. Som typer er de troværdige nok, men de falder meget uden for bogens lette stil.

### **Konklusion efter analyse af ”Золотой Теленок”**

Som det har vist sig er der mange karnevalistiske træk også i ”Золотой Теленок”. Også her er ”heltene” vilde og klovnede – og ikke bundet af samfundet. Også afsløringerne af typer og institutioner i samfundet, stilparodierne og den generelle degradering af de i samfundet gældende regler og autoriteter, bruges som i ”Мастер и Маргарита” til at sætte gang i nytænkning og oprør. I modsætning til ”Мастер и Маргарита” har den derimod intet forhold til den filosofiske baggrund for karnevalismen.

Til gengæld udtrykkes her en meget bedre forståelse af det folkelige element end i Bulgakovs roman. Den lavkomiske plathed og dumhed, der særligt formidles gennem Balaganov og Panikovskij er noget af det, der virkelig giver bogen et karnevalsagtigt præg i middelalderlig forstand.

Alligevel er der visse træk i ”Золотой Теленок”, der virker neddæmpende på det karnevalistiske – f.eks. det absolutte fravær af kroppens glæder. Først og fremmest den stræben, som man mærker i bogens sidste del, efter at lave en formålsorienteret satire, som samtiden krævede det. Man har forsøgt at skabe et positivt modbillede til alt det satirisk portrætterede. Det er klart, at budskabet skulle være: nu har vi kritiseret alt det rådne i samfundet, og dermed udryddet det – nu er det tid til at bygge op. Men de positive billeder er altfor svage til at formidle denne funktion. Portrættering af den nye generation i bogens sidste kapitler virker påklitret. Det er så lille en del af romanen, og

<sup>22</sup> Scenen med Zosja og manden har stadig lidt komik gemt i Benders selvmelidende hanrej-rolle

stilistisk adskiller den sig meget fra den øvrige roman. Den mangler netop den umiddelbarhed, kolorit og humor, som romanens øvrige personer er tegnet med, der naturligvis er med til at ironisere over dem, men også gør dem levende og mindeværdige. Derfor vil jeg hævde, at de sidste kapitlers ideologiske korrekthed ikke kan forvrænge det karnevalistiske, oprørske indtryk, som særligt bogens to første dele udtrykker – og at det som helhed er den ukontrollerbare karnevalistiske ånd, der dominerer romanen.

## **De to romaner og deres forhold til samtiden**

Begge de to romaner er altså såvel i stil som i indhold meget prægede af en karnevalistisk tankegang, selvom teorien om karnevalismen endnu ikke var udkommet. Det var samme tidsperiode, som fik Bakhtin til at idealisere karnevallets befriende og nyskabende former, der også skabte de to romaner. Denne tid måtte skabe nytænkning, præget som den var først af voldsomme omvæltninger under revolutionen og borgerkrigen, derefter af genopbygning, omfortolkning af alle tidligere love og normer (ikke kun politisk, men også filosofisk, kulturelt og moralsk) og endelig af en usædvanlig hård stramning, dogmatisering og tabuisering på stort set alle livets områder, med voldsomme konsekvenser for dem, der ikke formåede at indrette sig under disse nye love.

Begge romaners forfattere ironiserer over genopbygningen og den forvirring den har medført, og samtidig mærkes på hele denne oprørske og fanden-i-voldske stemning i romanerne den samme angst og irritation ved den stadig mere udstrakte indskrænkning af friheden, som også Bakhtin indirekte udtrykker i sin idealisering af karnevallet.

Forskellen på de to romaners forfattere er, at Bulgakov var udmærket tilfreds med tingenes tilstand før revolutionen. For ham var revolutionen på ingen måde et bud om frihed og muligheder for nytænkning. Tværtimod fandt han med tiden ud af, at han ikke måtte tænke det, som han før havde regnet for endegyldige sandheder.

For Il'f og særligt for Petrov derimod var revolutionen noget positivt. De støttede den, som de også støttede opbygningen af den nye stat – og det varede længe før de blev desillusionerede. For dem var la belle époque ikke lig med det for altid tabte paradys, som det var for Bulgakov. Det er også i det lys man må se deres satire over de ikke-sovjetiske typer i romanen. For nok er de komiske og skræmmende billeder af det tidligere kommercielle liv i Cernomorsk og af præsterne i god overensstemmelse med det i tiden politisk korrekte, og derfor alt andet end oprørske. Men for Il'f og Petrov, der var opvokset i det prærevolutionære Odessa<sup>23</sup>, der var en driftig handelsby og en smeltedigel af religiøse retninger, må såvel det kommercielle liv som religionen have stået som autoriteter, selvom disse autoriteter havde mistet deres magt i Sovjet-Rusland. Derfor er satiren i sit udspring akkurat lige så oprørsk og karnevalistisk, som den, der er rettet mod de i Sovjet-Rusland gældende autoriteter.

---

<sup>23</sup> Cernomorsk er naturligvis en digterisk omskrivning af Odessa – byen ved Sortehavet.

## Litteraturliste

### Primærlitteratur:

- 1) **Булгаков, М.А.: Мастер и Маргарита** (Собрание сочинений в пяти томах – Том пятый; "Художественная литература"; Москва 1990)
- 2) **Ильф, И. и Петров, Е.: Золотой теленок** (Собрание сочинений – Том второй; "Государственное Издательство художественной литературы"; Москва 1961)

### Sekundærlitteratur:

- 3) **Бахтин, М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса** Издательство "Художественная литература"; Москва 1965) Введение (Поставка проблемы) s.3-67
- 4) **Бахтин, М.: Эпос и роман** ( in: Бахтин, М.: Эпос и роман (s. 194 –232); Издательство "Азбука"; Санкт-Петербург 2000) s. 194 –232
- 5) **Бахтин, М.: Формы времени и хронотопа в романе** (in: Бахтин, М.: Эпос и роман; Издательство "Азбука"; Санкт-Петербург 2000)"Функции плута, шута, дурака в романе", s. 87-95
- 6) **Mai, Birgit: Satire im Sowjetsozialismus** (Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften; Bern 1993)
- 7) **Lunacharsky, Anatoly: Jonathan Swift and "A Tale of a Tub"** (in: Lunacharsky, Anatoly: On Literature and Art; Progress Publishers Moscow 1965) s.306-320
- 8) **Bushnell, John: Graffiti and Cultural Critique: An Appreciation of *The Master and Margarita*** (in: Bushnell, John: Moscow Graffiti: Language and Subculture; Unwin Hyman; Boston 1990) s.173-204
- 9) **Milne, Lesley: Mikhail Bulgakov. A Critical Biography** ( Cambridge University Press; Cambridge 1990) s. 228-257
- 10) **Proffer, Ellendea: Bulgakov. Life and Work** ( Michigan 1984) s.525-565
- 11) **Colin Wright, A.: Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations** (University of Toronto Press; Canada 1978) s.258-274
- 12) **Sahni, Kalpana: A Mind in Ferment. Mikhail Bulgakov's Prose** (Arnold-Heinemann; New Delhi 1984) s. 176-217
- 13) **Levin, Volker: Das Grotteske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij** ( Verlag Otto Sagner in Kommission; München 1975) s.107-113
- 14) **Tsjudakova, Marietta: Mikhail Bulgakov** ( Falken Forlag/ Progress; Moskva 1990)
- 15) **Соколов, Борис: Энциклопедия Булгаковская** ( ЛОКИД-МИФ; Москва 2000)
- 16) **Долинский, М.: Будни сатири** (in: Ильф, И. и Петров, Е.: Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска; Издательство "Книжная палата"; Москва 1989) s.7-31
- 17) **Щеглов, Ю.К.: Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. Том 2. Золотой теленок** ( Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 26/2; Wien 1991)

## Indhold:

Problemformulering og Tese .....	2
Problemformulering .....	2
Tese .....	2
Indledning.....	3
Mikhail Bakhtins karnevalsteori.....	5
Karnevallet .....	5
Karnevalisering af litteraturen.....	6
Sokratiske dialoger og Menippeisk satire.....	7
Gavtyven, narren og tåben.....	8
Analyse af Mikhail Bulgakov: ”Мастер и Маргарита” .....	8
Kompositionen i ”Мастер и Маргарита” .....	9
Hovedpersonerne i ”Мастер и Маргарита” .....	9
Woland .....	9
Begemot.....	11
Korov’ev.....	13
Azazello, Hella og de mennesker, der kommer i bandens vold.....	15
Karnevalistiske situationer i ”Мастер и Маргарита” .....	16
Direkte karneval .....	16
Kaotiske begivenheder fremkaldt af banden eller af andre i bandens vold .....	17
Småtosserier .....	18
Wolands seriøse diskussioner.....	18
Absurde hændelser uden bandens deltagelse.....	18
”Skurkene” i ”Мастер и Маргарита” .....	19
Bureaukraterne .....	19
Kulturens falske idealister .....	20
Forbrydere .....	21
Konklusion efter analyse af ”Мастер и Маргарита” .....	22
Analyse af Ilja Il’f og Evgenij Petrov: ”Золотой Теленок” .....	23
Kompositionen i ”Золотой Теленок” .....	23
Hovedpersonerne i ”Золотой Теленок” .....	24
Ostap Bender .....	24
Benders bande .....	26
Karnevalistiske situationer i ”Золотой Теленок” .....	27
Småtosserier .....	28
Direkte karneval .....	28
Kaotiske begivenheder fremkaldt af banden .....	28
Absurde hændelser uden bandens deltagelse.....	29
Stilparodier .....	30
”Skurkene” i ”Золотой Теленок” .....	30
De individualistiske slyngler .....	31
Samfundsudnytttere indenfor systemet.....	31
De ikke sovjetiske typer .....	32
De positive modbilleder.....	33
Konklusion efter analyse af ”Золотой Теленок” .....	33
De to romaner og deres forhold til samtiden .....	34
Litteraturliste .....	35