

*Anna Chudzińska-Parkosadze*  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

STYLISTYKA POWIEŚCI  
MICHAIŁA BUŁHAKOWA *MISTRZ I MAŁGORZATA*

Ostatnia niedokończona powieść Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* jest nie tylko najwybitniejszym i najbardziej znanym dziełem tego pisarza, ale również jednym z najbardziej zagadkowych arcydzieł literatury światowej. Mimo ogromnej literatury poświęconej tej powieści, nie udało się jak dotąd ostatecznie zinterpretować żadnego z jej elementów — poczynając od stylistyki, poprzez kompozycję, konstrukcję bohaterów, fabułę, a kończąc na problemach z zakresu gatunku. Jednak, aby rozwiązać zagadkę tego dzieła, należy, jak nam się wydaje, rozpocząć rozważania i analizę od przyjrzenia się kwestiom dotyczącym stylistyki.

Krytycy podkreślają, że podstawowe kategorie estetyczne aktualizowane w *Mistrzu i Małgorzacie* to parodia<sup>1</sup>, groteska<sup>2</sup> i satyra<sup>3</sup>. Justyna Karaś twierdzi, że parodia w twórczości Bułhakowa pozwala zidentyfikować jego program literacki, który nie został formalnie sformułowany ani w jego twórczości, ani w wypowiedziach prywatnych. Badaczka traktuje parodię w tej powieści z jednej strony, jako kategorię szeroko rozumianego stylu, z drugiej natomiast odnosi ją do treści ideowej utworu<sup>4</sup>. Parodyjność tego utworu przejawia się według Justyny Karaś także w sposobie konstruowania świata przedstawionego<sup>5</sup>.

Andrzej Drawicz uważa z kolei, że parodia w *Mistrzu i Małgorzacie* uwidacznia się przede wszystkim w „scenach buffo” z udziałem Korowiowa i Behemota. Drawicz porównuje ich do szekspirowskich błaznów,

<sup>1</sup> A. Drawicz: *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA 2002, s. 488; J. Karaś: *Parodyjność w twórczości Michaiła Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1977, z. 9, s. 69–78.

<sup>2</sup> J. Karaś: *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1973, z. 4, s. 81–91.

<sup>3</sup> А.А. Гапоненков: «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова: жанровое своеобразие романа. <<http://www.licey.net/lit/mm/roman>>.

<sup>4</sup> J. Karaś: *Parodyjność w twórczości Michaiła Bułhakowa...*, s. 70.

<sup>5</sup> J. Karaś: *Z problemów groteski...*, s. 89–90.

których Bułhakow powołał nie tylko do rozładowania napięć „wesołymi intermediami”, ale i do odsłaniania błazeńskiego i groźnego zarazem oblicza świata, który niszczą żartem. Badacz uważa, że „parodystycznie namaszczone tyrady obu obwiesi [...] wydają się jednak niekiedy już przesadnie wielosłowne”, i niewykluczone, że „ostateczna autorska redakcja zlikwidowałaby część tego nadmiaru”<sup>6</sup>.

W powieści Bułhakowa literaturoznawcy wyszczególniają groteskę satyryczną, charakteryzującą pierwszą część utworu, oraz groteskę fantastyczną, odnoszącą się do części drugiej, w szczególności wspominając o balu u szatana i przygotowaniach do niego<sup>7</sup>. Do głównych efektów groteskowych zastosowanych przez Bułhakowa zalicza się zaskoczenie i deformację traktowane jako podstawowe zasady konstrukcji świata przedstawionego<sup>8</sup>.

Badacze często podkreślają też silny wpływ na autora *Diaboliady* satyry społecznej Michaiła Sałtykowa-Szczedriny<sup>9</sup> i Nikołaja Gogola<sup>10</sup>. Justyna Karaś uważa, że Bułhakow uczył się od Gogola techniki satyrycznej groteski, emocjonalnej narracji, ciągle zmieniającego się pejzażu, od antyestetycznego i naturalistycznego do romantycznego, form jawnej bądź ukrytej fantastyki (motywy słuchów, dziwnych, tajemniczych i komiczno-groteskowych antycypacji)<sup>11</sup>. Na tradycję Gogola w *Mistrzu i Małgorzacie* zwrócił uwagę także Andrzej Drawicz, akcentując fakt, że Bułhakow potrafi tę tradycję wyśmiać w jej zewnętrzności, odwołując się do romantycznej ironii<sup>12</sup>.

Badacze zgadzają się, że narracja w powieści Bułhakowa wyrasta z tradycji romantycznej ironii, która polega na „zwodzeniu” czytelnika, stwarzaniu pozorów wszechwiedzy narratora, operowaniu słownictwem żargonowym lub biurokratyzowanym, wyeksploatowanej metaforyce i typowo gawędziarskich sformułowaniach<sup>13</sup>. Rzeczywiście w narracji *Mistrza i Małgorzaty* dominuje gawęda, przy czym krytycy podkreślają,

<sup>6</sup> A. Drawicz: *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie...*, s. 488.

<sup>7</sup> J. Karaś: *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michala Bułhakowa...*, s. 80.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Bułhakow nazywał Michaiła Sałtykowa-Szczedriny swoim „nauczycielem” — patrz: М. Булгаков: *Письмо Правительству СССР (28 марта 1930 года)*. W: В. Лакшин: *Булгакиада*. Киев: „Радянська Україна” 1991, s. 57.

<sup>10</sup> Patrz: М.О. Чудакова: *Гоголь и Булгаков*. W: *Гоголь: история и современность*. Сост. В.В. Кожин. Москва: «Советская Россия» 1985, s. 360–389.

<sup>11</sup> J. Karaś: *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя («Петербургские повести» — «Дьяволиада» — «Мастер и Маргарита»)*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, vol. XXIII, s. 55.

<sup>12</sup> A. Drawicz: *Mistrz i diabeł...*, s. 486.

<sup>13</sup> J. Karaś: *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michala Bułhakowa...*, s. 81, 83.

że jest to gawęda z intonacją patetycznego zaangażowania, będąca parodią narracji sentymentalnej<sup>14</sup>.

Justyna Karaś wyróżnia w tej powieści dwa typy narracji: narrację satyryczną, która zdaniem badaczki jest najbardziej charakterystyczna dla Bułhakowa i reprezentuje gogolowską odmianę narracji sternowskiej, oraz narrację epicką. Przy czym narrator w *Mistrzu i Małgorzacie* jest również zindywidualizowany, elastyczny, wszędobylski i stwarza pozór nieingerencji autora<sup>15</sup>.

Jednak narracja w tej powieści nie jest wcale kwestią prostą i oczywistą. Już Andrzej Drawicz zauważył, że stylistyka scen moskiewskich różni się znacznie od scen jerszalaïmskich. W pierwszym przypadku wydaje się ona „lekkomyślna”, powiązana z motywami fantastycznymi, nosząca ślady „felietonowej proveniencji”, a w drugim mamy do czynienia z opisem zobjektywizowanym, o klasycznej prostocie, wolnym od dekoracyjności. Niemniej najistotniejsza wydaje się wizyjność scen realistycznych<sup>16</sup>.

Zagadnienia satyry, groteski czy parodii związane są nie tylko ze stylistyką narracji czy typem narratora, ale także z językiem postaci, formą i treścią dialogów. Wszystkie te elementy współtworzą świat przedstawiony i układają się w ciągi fabularne. Powieść Bułhakowa jest dziełem złożonym, wielowarstwowym i wielopoziomowym. Satyra, groteska czy parodia wyrastają z kategorii komizmu. Przeżycie komizmu jest warunkowane przez odczucie wyższości, przewagi i bezpieczeństwa obserwatora dystansującego się wobec komicznego obiektu, może służyć ujawnieniu jakiejś oczywistej niecelowości, absurdu, anomalii lub ukazaniu sprzeczności między prawdą i pozorem, między istotą zjawiska i jego momentalnym objawieniem. Komizm ma na celu wywołanie u odbiorcy śmiechu i wesołości wykluczających zarazem silne emocje negatywne (np. trwogę, odrazę, rozpacz, litość)<sup>17</sup>.

Z samej definicji komizmu widać więc, że nie wszystkie treści powieści Bułhakowa zamykają się w pojęciach satyry, groteski czy parodii. Jeżeli spojrzymy na konstrukcję czasoprzestrzenną utworu czy też na

<sup>14</sup> Tamże, s. 81.

<sup>15</sup> J. Karaś: *Perspektywa narracyjna w powieściach Michaiła Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, z. 13, s. 177–178.

<sup>16</sup> A. Drawicz: *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie...*, s. 486–487.

<sup>17</sup> „Przeżycie komizmu jest jednym z rodzajów przeżycia estetycznego, dlatego zaliczany jest do kategorii estetycznych; udział komizmu w literaturze dydaktycznej, satyrycznej, parodystycznej, do rozmaitych postaci komizmu zaliczymy: groteskę, ironię, karykaturę; gatunki literackie będące domeną komizmu: komedia, farsa, trawestacja”. Patrz: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1979, s. 196.

konstrukcję jego fabuły, przekonamy się, że komizm odnosi się wyłącznie do scen moskiewskich i to jedynie do figlów Korowiowa i Behemota oraz epizodów związanych ze środowiskiem literatów. Cały komizm osadza się na gwałtownym i niespodziewanym zderzeniu dwóch przeciwstawnych światów: moskiewskiej rzeczywistości ze światem demonicznym (celowo unikamy pojęcia „fantastyczny”).

Na konstrukcję czasoprzestrzenną powieści składają się trzy elementy: Moskwa (czas „autentyczny” i retrospekcja), Jeruzalaim (czas historyczny, przeszłość), zagadkowy „świat Wolanda” (czas uniwersalny, wieczny, transcendentny). Komizm pojawia się tam, gdzie niezmiennie poważny Woland dotyka absurdów moskiewskiego świata, lub wtedy, gdy Korowiow i Behemot szydzą sobie z ułomności mieszkańców Moskwy.

W powieści Bułhakowa niewątpliwie można wyróżnić satyrę konkretną i abstrakcyjną. Pierwsza odnosi się do realiów społeczno-historycznych panujących w Moskwie (i w mniejszym lub większym stopniu w całym ówczesnym ZSRR) na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych — „problem mieszkaniowy”, uprzywilejowana pozycja „wybranych” (związek literatów i Dom Gribojedowa), donosicielstwo, cenzura, problem towarów deficytowych itp. I to właśnie z tych „wybranych”, którym się wydaje, że mogą więcej niż inni, a może nawet mogą sobie pozwolić na wszystko, kpią sobie przybysze z innego, tajemniczego wymiaru. Drugi rodzaj satyry natomiast ma charakter pozaczasowy, nasycony jest treściami moralistyczno-filozoficznymi. W *Mistrzu i Małgorzacie* satyra abstrakcyjna stanowi wniosek płynący z zastosowania przez pisarza satyry konkretnej, który wskazuje na treści etyczne i ontologiczne, ale ich nie zgłębia i nie ukazuje. Satyra abstrakcyjna jest jedynie podsumowaniem satyry konkretnej, która wyraża krytyczny stosunek autora do określonych zjawisk codzienności, wyrasta z poczucia absurdalności pewnych sytuacji i służy przedstawieniu rzeczywistości w „krzywym zwierciadle”. Fenomen powieści polega na tym, że Bułhakow zdołał złączyć w harmonijną całość te dwa różne rodzaje satyry.

Nie możemy jednak zapominać, że zgodnie z definicją satyry, nie proponuje ona żadnych rozwiązań pozytywnych, wzorów lub ideałów. Jej naturalnym żywiołem jest ośmieszająca negacja i jednostronność<sup>18</sup>. Dlatego pojęciem satyry nie jesteśmy w stanie ogarnąć i wytłumaczyć logiki akcji całej powieści, lecz zaledwie jakąś (i to nie najważniejszą) jej część. Groteska, która użycza swoich chwytów satyrze, również nie wyczerpuje możliwości analizy tego dzieła, mimo że wiele z jej głównych cech

<sup>18</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich...*, s. 395–396.

zostało zaktualizowanych w stylistyce powieści (fantastyka, absurdalność, przemieszanie pierwiastków komizmu i tragizmu, demoniczności z trywialnością, niejednorodność stylowa)<sup>19</sup>. Po pierwsze, fantastyka nie odpowiada tu kanonom „zwykłej” fantastyki, gdyż postać Wolanda, całość jego świty oraz natura świata, do którego należą, ma charakter mistyczny, a nie fantastyczny<sup>20</sup>. Po drugie, absurdalność w grotesce wynika zazwyczaj z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym i ze sprzecznych porządków motywacyjnych<sup>21</sup>, co w rezultacie prowadzi do tego, że świat groteskowy nie poddaje się logicznej interpretacji<sup>22</sup>. Trudno zatem definicję groteski w satysfakcjonujący sposób odnieść zarówno do treści, jak i do formy *Mistrza i Małgorzaty*, ponieważ świat przedstawiony rządzi się tu uporządkowanym systemem motywacyjnym i dzięki temu możliwa jest logiczna interpretacja tego dzieła.

Trudno także utrzymywać, że parodia wyczerpuje klasyfikację i charakterystykę stylistyczną *Mistrza i Małgorzaty*. Parodię łączy z groteską przede wszystkim parodystyczny stosunek do utrwalonych konwencji literackich i artystycznych. Traktowana jako najbardziej wyrazista odmiana stylizacji, parodia koncentruje się na naśladowaniu cudzego stylu w celu jego ośmieszenia. Parodiowany tekst zostaje odcięty od swoich zwykłych uzasadnień (sytuacyjnych lub treściowych) i wprowadzony w kontekst przeczący jego charakterowi, dzięki czemu ulega komicznemu wyjaskrawieniu<sup>23</sup>. Niektórzy krytycy twierdzą, że u Bułhakowa mamy do czynienia z parodią stylów różnych epok literackich, która widoczna jest w narracji, „negatywną parodią” wymierzoną przeciwko modnym — jak pisze Justyna Karaś — w tamtym czasie

<sup>19</sup> Tamże, s. 147.

<sup>20</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 1989; mistyka — religijność oparta na mistycyzmie, przeżycia mistyczne (tom 2, s. 187), mistycyzm — postawa wyrażająca pogląd, że najwyższą formą poznania są intuicja i objawienie, za pomocą których człowiek może osiągnąć bezpośrednie połączenie duszy z Absolutem (tom 2, s. 186); fantastyczny — należący do dziedziny fantazji, wyobraźni, urojony, zmyślony, nierealny, nieprawdopodobny, dziwaczny (tom 1, s. 572).

<sup>21</sup> Motywacja Berliozia i innych pisarzy zrzeszonych w związku, jest skierowana na maksymalizację osobistych korzyści materialnych. Z kolei motywacja Mistrza ma charakter misji, którą powinien on wypełnić, czyli napisania i zakończenia swojej powieści o Poncjuszu Piłacie. Małgorzatę motywuje miłość do Mistrza a jej celem jest wspomaganie go w jego misji i ostateczne ocalenie ukochanego. Iwan Bezdomy jest bohaterem, który ulega transformacji duchowej i zmienia motywację pierwszego typu na motywację, którą kieruje się Mistrz. Natomiast Woland realizuje w powieści trzy cele, w osiągnięciu których pomaga mu jego świta: chce zaspokoić swoją ciekawość, co do moralnej kondycji mieszkańców Moskwy (w tym celu poleca zorganizowanie spektaklu w Variété), chce wydać coroczny bal i ostatecznie, z pomocą Małgorzaty, ocalić Mistrza i pomóc mu zakończyć jego powieść.

<sup>22</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich...*, s. 147.

<sup>23</sup> Tamże, s. 294.

tendencjom w literaturze (futoryści) i teatrze (konstruktywizm i Stanisławski), jak również parodią zorientowaną na literaturę klasyczną<sup>24</sup>.

Justyna Karaś podkreśla, że Bułhakow dokonał w *Mistrzu i Małgorzacie* trawestacji niektórych motywów z *Fausta* Goethego, rozwijając faustowskie motywy w nieco innym kierunku (parodystyczne są tytułowe postaci, cztery diabły zamiast jednego, pakt, który zawiera Małgorzata a nie Mistrz, rozdzielenie przez to funkcji Fausta, przemienia małego człowieka w twórcę, Mefistofeles jako pierwowzór służy satyrze, rozwijając komiczne cechy pierwowzoru)<sup>25</sup>. Problem polega jednak na tym, że trawestacja oznacza

[...] ośmieszającą parafrazę utworu poważnego, zachowującą jego podstawowe elementy tematyczne i kompozycyjne przy radykalnej degradacji stylu; zastępuje wysoki i patetyczny styl pierwowzoru stylem niskim, a nawet wulgarnym, pozostającym w ostentacyjnej sprzeczności z charakterem treści naśladowanego dzieła<sup>26</sup>.

Nieuzasadnione wydaje się takie określenie relacji utworu Bułhakowa do tekstu *Fausta*. Po pierwsze, powieść Bułhakowa nie ośmiesza tekstu pierwowzoru. Po drugie, nie zachowuje podstawowych elementów kompozycyjnych (powieść a dramat romantyczny) przy degradacji stylu. Trudno zgodzić się z tym, że styl *Mistrza i Małgorzaty* można by nazwać niskim bądź wulgarnym. Odniesienie tekstu powieści do *Fausta* jest bezsporne, jednak łączące je relacje wykraczają poza zagadnienia stylistyki i są o wiele bardziej fundamentalne dla wymowy ideowej powieści. Z pewnością nie można ich spłycać do poziomu parodii (trawestacji).

Zamykając zagadnienie parodii w *Mistrzu i Małgorzacie*, należy jeszcze wspomnieć o łączeniu tej kategorii z satyrą menippejską<sup>27</sup>, czyli formą parodii, która odnoszona jest również do gatunku omawianej powieści<sup>28</sup>. Jest to pojęcie bardzo wygodne, gdyż jego pojemność łączy w sobie różne przeciwstawne tendencje: zabawne i śmieszne z poważnym, filozofię z satyrą, parodię z magiczną infernalną fantastyką. Niemniej sam fakt występowania w utworze różnorodnych, czasem przeciwstawnych elementów, nie powinien skłaniać badaczy do wysuwania zbyt pochopnych wniosków. Niezbędne wydaje się uporządkowanie tych elementów i zbadanie ich wzajemnych relacji.

<sup>24</sup> J. Karaś: *Parodyjność w twórczości Michała Bułhakowa...*, s. 75–77.

<sup>25</sup> Tamże, s. 75.

<sup>26</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich...*, s. 469.

<sup>27</sup> Tamże, s. 294.

<sup>28</sup> Б. Соколов: *Булгаковская энциклопедия*. Москва: „Локид” — „Миф” 1997, s. 308; A. Drawicz: *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie...*, s. 489.



Podsumowując problem satyry, parodii, czy groteski w powieści Bułhakowa, warto podkreślić, że kategorie te odnoszą się tylko do części epizodów moskiewskich. Wydarzenia jerszalaïmskie, jak i pozostałe wątki — koncentrujące się wokół indywidualnych losów Mistrza, miłości Mistrza i Małgorzaty, indywidualnych losów Małgorzaty, misji Wolanda w Moskwie — naznaczone są raczej tragizmem niż komizmem.

Paradoksem wydaje się tak częste postrzeganie tej powieści jako satyrycznej, parodystycznej, lektury zabawnej, gdy w rzeczy samej jest ona tragiczna, a jej przekaz ideowy jest raczej pesymistyczny. Przecież to, czego dowiadujemy się od Bułhakowa, sprowadza się między innymi do stwierdzenia, że to, w co wierzymy, jest kłamstwem — Nowy Testament nie zawiera prawdy, cały świat otumaniony jest przez grę pozorów, gdzie czary są równie prawdopodobne jak rzeczywistość. Ponadto jako ludzie jesteśmy słabi i nic od nas nie zależy, budujemy więc sobie sztuczne, błędnie odzwierciedlające rzeczywistość ideologie, w które chcemy wierzyć. Ciekawym zabiegiem zastosowanym tutaj przez Bułhakowa jest potraktowanie na równi chrześcijaństwa oraz idei marksizmu i komunizmu. Tymczasem, jak się okazuje, jedynym dopuszczalnym przez autora powieści „kultem”, jaki powinni praktykować ludzie, to kult prawdy, która jest niczym innym jak mozolnym odkrywaniem własnej samoświadomości i samodoskonaleniem.

Poprzez kategorię tragizmu<sup>29</sup> należy spojrzeć nie tylko na losy Mistrza i Małgorzaty, ale również Piłata, Jezui, samego Wolanda i jego święty. Każda z przedstawionych historii jest modelową sytuacją w sensie egzystencjalnym i ontologicznym. Główny konflikt, jaki się w nich zarysowuje, dotyczy nie tylko niemożności dokonania jakiegokolwiek pomyślnego dla siebie wyboru, ale dowodzi zdeterminowania działań bohaterów przez rządzące światem siły wyższe. Kategoria *katharsis*, przekraczając świat pojedynczego człowieka, wkracza w wymiar transcendencji, w którym dokonuje się kulminacja losów bohaterów i misji Wolanda. Tragizm wyrażony jest na niższym, ziemskim poziomie poprzez losy poszczególnych postaci, ale również na wyższym — ukazując katastrofę bohaterów (ich śmierć, odbycie pokuty, odrzucenie przez ziemski świat i niemożność osiągnięcia w nim spełnienia i szczęścia) jako konieczność pozytywnie wpisaną w bieg Wszechświata i wypełnienie jego praw. Przy czym *katharsis* osiąga w tym przypadku nie tylko tradycyjnie wymiar estetyczny czy etyczny, ale przede wszystkim ontologiczny, a nawet eschatologiczny.

Tragizm to kategoria, którą bez wahania możemy odnieść również do biografii samego autora. Przechodząc w naszych rozważaniach do zagadnienia

<sup>29</sup> O kategorii tragizmu, patrz: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich...*, s. 468.

narracji, należy wspomnieć o jednej z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Michaiła Bułhakowa — autobiografizmie<sup>30</sup>. Wszystkie utwory tego pisarza nie tylko odzwierciedlają wydarzenia z jego życia, ale stanowią rezultat i owoc jego poszukiwań estetycznych, etycznych i ontologicznych, natomiast jego ostatnia powieść zawiera podsumowanie tej drogi. Jednak Bułhakow nie stawiał sobie za cel jedynie przelania na papier swoich doświadczeń czy podzielenia się z potencjalnym czytelnikiem swoimi przemyśleniami, ale próbował nawiązać kontakt z „przyszłym” czytelnikiem (mając świadomość i nadzieję, że przemawia do przyszłych pokoleń). Czynił to na różnych poziomach: treści literalnej (fabuła) — by bawić, treści etycznej (problematyka, tematyka) — by zmusić do refleksji natury moralnej, treści symbolicznej (idea) — by wprowadzić czytelnika potrafiącego rozszyfrować te znaki do wyobrażeń o Bycie, w które wierzył i którymi sam musiał (zważając na szczerłość i zaangażowanie przekazu) kierować się w życiu.

Krytycy jako główne zasady narracji w *Mistrzu i Małgorzacie* wymieniają: ironię, parodię tradycyjnych sposobów narracji (pierwszoosobowej sentymentalnej i tzw. obiektywnej), parodię monologu wewnętrznego<sup>31</sup> oraz gawędę. Autobiografizm<sup>32</sup> w narracji widoczny jest chociażby w emocjonalnej identyfikacji autora z męką i świadomością zbliżającej się śmierci Mistrza. Jak podkreśla Andrzej Drawicz, narrator często łączy swój głos z głosem Mistrza<sup>33</sup>. Na uwagę zasługuje uwaga Justyny Karaś, że „powieść o Piłacie” reprezentuje jedyny w prozie Bułhakowa przykład klasycznej perspektywy auktorialnej<sup>34</sup>. Cechami charakterystycznymi narratora i narracji staje się zatem względność i umowność, jak również

<sup>30</sup> K. Tur: *Zamiast posłowia. Nie napisane stronice*. W: M. Bułhakow: *Trzy życia*. Przeł. K. Tur. Białystok: Łuk 1995, s. 193. Patrz także: J. Karaś: *Perspektywa narracyjna w powieściach Michała Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, z. 13, s. 165 itd.

<sup>31</sup> J. Karaś: *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa...*, s. 82–83.

<sup>32</sup> Bułhakow zastosował w narracji powieści stylizację narratora, ponieważ jest on obdarzony biograficznymi rysami autora, co z kolei wprowadza fikcję autentyzmu w celu wzmocnienia oddziaływania utworu na czytelnika.

<sup>33</sup> A. Drawicz: *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie...*, s. 483–484.

<sup>34</sup> Jeżeli przyjmiemy, że klasyczny narrator auktorialny narzuca system wartości i ocen oraz zakłada, że czytelnik w momencie odbioru dzieła wyznaje te same zasady, co narrator (czyli następuje połączenie kategorii narratora z kategorią czytelnika), to nie możemy z tym się do końca zgodzić, gdyż narrator w *Mistrzu i Małgorzacie* co najwyżej zakłada otwartość czytelnika i jego gotowość do wysłuchania opowiadacza oraz samodzielnego przemyślenia formułowanych przez niego ocen. Nie może być tu więc mowy o przyjmowaniu przez narratora roli autorytetu moralnego, ponieważ naczelną zasadą, jaką kieruje się narrator, przemawiając do czytelnika, to zasada wolności — czytelnik może, ale nie musi podążać za narratorem. Poza tym powieść o Poncjuszu Piłacie jest swojego rodzaju prowokacją Bułhakowa wobec czytelnika.



oparcie sposobu prowadzenia relacji na jednej z zaangażowanych postaci, na ogół satyrycznych. Karaś podkreśla, że w narracji dominuje wewnętrznie zdialogizowane, parodystyczne, różnokierunkowe słowo dwugłosowe (badaczka opiera swoje wywody na klasyfikacji Michaiła Bachtina<sup>35</sup>).

Co więcej, w swoich wnikliwych analizach poetyki utworów Bułhakowa Justyna Karaś zwróciła uwagę na jeszcze jeden istotny fakt — krzyżowanie się w narracji *Mistrza i Małgorzaty* różnych punktów widzenia, co, zdaniem badaczki, celowo utrudnia jednoznaczną interpretację postaci<sup>36</sup>. Niewątpliwie można stwierdzić, że w swojej powieści Bułhakow zastosował technikę punktów widzenia<sup>37</sup>. Jednak wydaje się, że jej celem niekoniecznie musi być utrudnienie interpretacji tekstu czytelnikowi. Wydaje nam się, że zastosowanie techniki punktów widzenia służy z jednej strony wyrażeniu treści ideowych utworu, a z drugiej, stopniowemu przejściu od subiektywizmu przeżyć i emocji do obiektywizacji idei naczelnych. Subiektywizm, o którym mowa, wiąże się z kwestią autobiografizmu i faktem występowania tego samego punktu widzenia u autora, narratora i głównego bohatera (tu: Mistrza), będących nosicielami głównego ideologicznego punktu widzenia<sup>38</sup>.

Borys Uspienski wyróżnia w *Mistrzu i Małgorzacie* technikę tzw. punktu widzenia niewidzialnego obserwatora, który jest obecny w opisywanych scenach, ale nie bierze w nich udziału (np. gdy Mistrz szepce z Iwanem w domu dla umysłowo chorych, a narrator nie wie o czym). Uspienski określa to zjawisko jako „zewewnętrzny punkt widzenia” często wykorzystywany przez pisarzy jako chwyt kompozycyjny. Wiąże się to również z przyjęciem przez autora strategii, polegającej na odwołaniu się do „cudzego”, nowego spojrzenia na znaną rzecz czy zjawisko, tj. opisywaniu jej jak gdyby była ona widziana przez niego po raz pierwszy. Przyjmuje zatem pozycję obserwatora zewnętrznego, rezygnując z własnej wiedzy na dany temat (przy czym Uspienski rozróżnia wewnętrzny i zewnętrzny opis tego samego

<sup>35</sup> J. Karaś: *Proza Michaiła Bułhakowa. Z zagadnień poetyki*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Wydawnictwo PAN 1981, s. 38–39, 44. Por. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa: PIW 1971, s. 275–276.

<sup>36</sup> J. Karaś: *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa...*, s. 85.

<sup>37</sup> W narracji *Mistrza i Małgorzaty* niewątpliwie mamy do czynienia z zastosowaniem techniki punktów widzenia, gdyż możemy tu mówić o ograniczeniu wszechwiedzy i kompetencji narratora, umieszczeniu zdarzeń w świadomości jednej lub kilku postaci, które naświetlają je z różnych punktów widzenia, narrator wtedy nie ingeruje i pozostawia ocenę i interpretację zdarzeń czytelnikowi. Z drugiej jednak strony, narracja powieści jest tak zróżnicowana, że występuje w niej także narrator oceniający i komentujący, sugerujący i naprowadzający czytelnika na pewne wnioski i refleksje.

<sup>38</sup> Patrz: Б. Успенский: *Поэтика композиции*. Санкт-Петербург: Издательство «Азбука» 2000, s. 26–33.

obiekty)<sup>39</sup>. Ponadto rosyjski semiotyka przywołuje także przykłady tzw. braku przestrzennej określoności pozycji narratora bądź obserwatora (np. kot Behemot, który bez przerwy zmienia rozmiary, a czytelnik musi się tego domyślać z kontekstu, gdyż narrator nie formułuje żadnych wyjaśnień tego zjawiska)<sup>40</sup>.

Zastosowanie tak wielu różnorodnych punktów widzenia pozwala autorowi kierować uwagę czytelnika od pozorów świata widzialnego (Moskwa) do realiów świata duchowego („świat Wolanda”). W pierwszym przypadku mamy do czynienia z wielością punktów widzenia i ani bohaterowie, ani czytelnik do końca nie są pewni, jak mają rozumieć przedstawione wydarzenia (krzyżowanie się świata realnego z „fantastycznym”). W drugim przypadku następuje specyficzne zawężenie punktów widzenia i odbiorcom oraz uczestnikom wydarzeń pozostaje tylko próba wnikięcia w ich logikę, aby zrozumieć ich przekaz. Ważna przy tym jest rola narratora, który staje się przewodnikiem pomagającym przekraczać granice tych światów. Jego elastyczność polega również na przechodzeniu od tonu prześmiewczego do patosu i powagi, od bezpośrednich zwrotów do czytelnika, dygresji oduktorskich do całkowitego niemalże usuwania się w cień.

Problem z określeniem specyfiki tego dzieła dotyczy nie tylko zagadnień stylistyki, ale także wielu innych aspektów jego struktury. Traktowanie *Mistrza i Małgorzaty* jako utworu realistycznego bądź fantastycznego nie wyczerpuje interpretacyjnych możliwości, jakich dostarcza nam ta powieść. Jest ona tekstem filozoficznym, ponieważ wyraża myśli natury etycznej, antropologicznej i ontologicznej. Stylistyka jest zatem podporządkowana temu systemowi, gdyż jej główne zadanie polega na wyrażeniu owych treści. Wielu badaczy twierdzi, że mamy tu do czynienia z intertekstualnością, akcentując kluczową rolę, jaką pełni w *Mistrzu i Małgorzacie* wykorzystanie przez Bułhakowa tekstu *Fausta* Goethego<sup>41</sup>. Dla naszych rozważań jednak odpowiedniejsze będzie wykorzystanie teorii dialogiczności sformułowanej przez Michaiła Bachtina, która zresztą stała się podstawą do wyprowadzenia przez Julię Kristevą (1968) terminu i definicji intertekstualności.

Dialogiczność implikuje traktowanie utworu literackiego jako repliki w toczącym się dialogu językowym i antycypuje nową odpowiedź. Według Bachtina każda wypowiedź ma nacechowanie „prawdziwościowe”, gdyż kategoria prawdy jest zjawiskiem dialektycznym (spotkaniem, starciem, walką językowych punktów widzenia). Badacz podkreślał, że sens i idea tekstu wynika ze stosunków dialogowych, gdyż jest związana z pozycją

<sup>39</sup> Tamże, s. 217–218.

<sup>40</sup> Tamże, s. 136–137.

<sup>41</sup> Patrz: K. Rutkiewicz: *Dwa bale z przesłaniem moralnym (Bułhakow i Goethe)*. „Przegląd Ruscystyczny” 2007, zeszyt 2 (118), s. 51–65.

podmiotów zaangażowanych w sposób jawny lub ukryty w wypowiedzi — dialog między bohaterami, ukryty dialog bohatera z samym sobą, dialog narratora z bohaterem, dialog autora (narratora) z określonymi ideami i tradycjami<sup>42</sup>. Dla naszych rozważań ważne jest również spostrzeżenie Bachtina, że utwór literacki uczestniczy w powszechnych procesach komunikacyjnych, a sytuacja tworzenia zmienia się w momencie publikacji dzieła w sytuację porozumienia, polemiki, dialogu. W takim dialogu uczestniczy autor, czytelnicy, ale także czynniki „trzecie”, w których dokonuje się komunikacja literacka<sup>43</sup>.

Tekst powieści Bułhakowa wykracza poza koncepcję intertekstualności sformułowaną przez Kristevą, ponieważ nie jest on jedynie siecią zapożyczeń innych wcześniejszych tekstów, efektem ich wchłonięcia<sup>44</sup>. Zbyt formalne potraktowanie tekstu literackiego przez badaczkę nie uwzględnia analizy jego sensów, idei i istoty. Ponadto ta teoria sprzeciwia się ideom mimetyczności i intersubiektywności literatury<sup>45</sup>, które dla naszej analizy są kluczowe. Takie podejście do tekstu literackiego nie uwzględnia również dialogu autora nie tylko z rzeczywistością, w której sam jest zanurzony, ale i z szeroko rozumianą tradycją, przeszłością i próbą spojrzenia w przyszłość, która akurat w tym utworze odgrywa istotną rolę. W tym określonym przypadku potraktowanie historii i społeczeństwa jako swojego rodzaju „intertekstu” wydaje się zbyt wąskie i nieadekwatne. Nie można tu mówić o nieświadomej „grze” Bułhakowa z tak rozumianym intertekstem (gdyż pisarz w pełni świadomie prowadzi dialog z tekstem Goethego, jak również podważa poszczególne fragmenty Nowego Testamentu) ani o „śmierci autora”<sup>46</sup> („śmierć podmiotu” — Michel Foucault, Roland Barthes). Wynika to

<sup>42</sup> Jak podkreślają literaturoznawcy, Bachtin tym różni się od klasyków hermeneutyki, że dzięki tej zasadzie obcy sens nie zostaje nigdy całkowicie przyswojony, lecz pozostaje „cudzo-swój” — patrz: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak 2006, s.165.

<sup>43</sup> Patrz: Z. Mitosek: *Teorie badań literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, s. 314–325. Rozważania o dialogicznym charakterze tekstu literackiego Bachtin zawarł w swoich traktatach *Problemy poetyki Dostojewskiego* (polskie wydanie: przeł. N. Modzelewska. Warszawa: PIW 1971), *Słowo w powieści* (w zbiorze *Вопросы литературы и эстетики*. Moskwa: Художественная литература 1975), *Problemy tekstu. Próba analizy filozoficznej* (polskie wydanie: przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3).

<sup>44</sup> O zasadniczych różnicach w koncepcji Kristevej i Bachtina pisało już wielu literaturoznawców. Twierdzili oni, przede wszystkim, że intertekstualność jest rodzajem „dialogu tekstów”, podczas gdy dialogiczność jest „dialogiem subiektów”. Patrz: Н. Пьерре-Гро: *Введение в теорию интертекстуальности*. Moskwa: ЛКИ 2008, s. 16; А. Большакова: *Бахтин и Кристева: к проблеме памяти литературного творчества*. „Przegląd Ruscystyczny” 2008, nr 3 (123), s. 5–23.

<sup>45</sup> A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 333–334.

<sup>46</sup> Patrz: *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США)*. Ред. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. Moskwa: INTRADA 1999, s. 204–210.

choćby z tego faktu, że dla Bułhakowa jego „закатный роман” nie był po prostu zbiorem powtórzeń i cytatów, lecz kontynuacją pewnej tradycji, inspiracją i wyrazem ewolucji ze wszech miar świadomej.

Dialog jako podstawowa kategoria interpretacyjna powieści Bułhakowa odnosi się do tego zjawiska rozumianego wielopłaszczyznowo. Jest to bowiem dialog, jaki wie dzie autor z czytelnikiem (wskazuje na to nie tylko forma skazu, ale swojego rodzaju gra, którą prowadzi Bułhakow ze swoim przyszłym czytelnikiem), z tekstem Nowego Testamentu (tutaj dialog ma wyraźnie charakter sporu), z *Faustem*, z rzeczywistością, w której żył (totalitaryzm, stalinizm), z wolnomyślicielską tradycją, z której wyrósł, z tradycją filozoficzną (św. Augustyn<sup>47</sup>, św. Tomasz z Akwinu, Kant) i religijną (chrześcijaństwo, gnoza) oraz z samym sobą (wyraz samoświadomości)<sup>48</sup> jako podsumowanie swojego życia i światopoglądu.

Związki z tekstem *Fausta* Goethego są bezsporne, lecz ich charakter wymaga głębszej analizy, która wykracza daleko poza kwestie stylistyki i paralelizmów natury czysto lingwistycznej. Konstrukcja trójcy bohaterów powieści Bułhakowa odzwierciedla trójcę Goethego na zasadzie związków archetypowych: Mefistofeles–Woland, Faust–Mistrz, Małgorzata–Małgorzata. Mamy tu do czynienia z rozwinięciem wątku miłosnego, idei twórczości, przy czym oba one mają wręcz charakter mistyczny. Jednak w danym przypadku nawiązania bezpośrednie czy wręcz dosłowne są mniej znaczące dla interpretacji tych odniesień niż różnice, które są poniekąd rozwinięciem i uzupełnieniem filozoficznej myśli Goethego. Jak widać, relacje pomiędzy tekstem Bułhakowa i Goethego nie ograniczają się do formy, lecz dotyczą przede wszystkim treści i idei obu utworów, dlatego zagadnienia te wychodzą daleko poza ramy naszych rozważań dotyczących stylistyki.

W powieści *Mistrz i Małgorzata* możemy wyróżnić triadyczny model funkcjonowania stylistyki<sup>49</sup>, realizującej się w wypowiedziach postaci, przy czym należy od razu zaznaczyć, że wszystkie trzy modele łączą się w jedno

<sup>47</sup> Patrz: M. Pietrowski: *Mistrz i Miasto. Kijowskie konteksty Michajła Bułhakowa*. Przeł. I. Kuźmina, A. Jezierska. Poznań: Bonami 2004, s. 256–264.

<sup>48</sup> Bachtin podkreśla, że myślenie człowieka jako przejaw jego życia wewnętrznego już przez Platona (*Sofista*) było rozumiane jako rozmowa człowieka z samym sobą, a pojęcie „milczącego myślenia” po raz pierwszy pojawiło się na gruncie mistyki; przy czym już u Platona taka „rozmowa” mogła przechodzić płynnie od rozmowy z samym sobą do „rozmowy” z drugim człowiekiem (M. Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: «Художественная литература» 1975, s. 284–285).

<sup>49</sup> O systemie trójpodziału w powieści Bułhakowa pisał już Borys Sokołow, ale nie odniósł go do stylistyki, jedynie do konstrukcji bohaterów i czasoprzestrzeni. Patrz Б. Соколов: *Энциклопедия Булгаковская...*, s. 312–324.

w stylistyce wypowiedzi narratora i języku narracji<sup>50</sup>. Model, o którym mowa, współtworzą styl wysoki, styl niski oraz pośredni pomiędzy dwoma poprzednimi. Na pierwszy z nich składają się wypowiedzi Wolanda, Mistrza i Jeszui (przy czym „najwykwintniejszy” styl prezentuje oczywiście profesor czarnej magii), do kategorii ostatniej, stylu niskiego, należą wypowiedzi mieszkańców Moskwy, natomiast kategoria pośrednia reprezentowana jest przez świętę Wolanda i Małgorzatę, których wypowiedzi zawierają elementy kategorii pierwszej i trzeciej. Wynika to z faktu, że zarówno świta Wolanda, jak i Małgorzata pełnią rolę pośredników pomiędzy światem wyższym i niższym.

Interesującą czy wręcz kluczową kwestią jest istota wypowiedzi postaci, która decyduje o danej klasyfikacji. Nie jest to bowiem sprawa dotycząca wyłącznie stylistyki, tj. występowania określonych tropów stylistycznych, leksyki, eufonii czy składni, lecz dotyczy przede wszystkim kategorii prawdy. Te postacie, których wypowiedzi wyrażają prawdę, klasyfikują się najwyżej, a te, których wypowiedzi są fałszywe, dalekie od prawdy — najniżej. Jak widać, taka klasyfikacja stylistyczna nie kieruje się typowymi wyznacznikami, tj. gdy do stylu wysokiego zalicza się wypowiedzi patetyczne, pełne wyszukanych form, bogatych w archaizmy, a do niskiego wypowiedzi będące żargonem czy operujące wulgaryzmami. Jest to rodzaj stylistyki nacechowanej etycznie i ontologicznie, czyli że możemy stylistykę tej powieści uznać za przykład harmonijnego połączenia formy z treścią.

Jako jedyny dysponujący prawdą w sposób oczywisty i bezwzględny na plan pierwszy wysuwa się Woland. Jego wypowiedzi cechuje niezwykła uprzejmość i kurtuazja. Na scenę wydarzeń wkracza jako cudzoziemiec-naukowiec, który na Patriarszych Prudach włącza się w rozmowę Iwana Bezdonnego i Berlioza:

— Proszę mi wybaczyć — zaczął nieznamy. Mówił z cudzoziemskim akcentem, ale słów nie kaleczył, — że nie będąc znajomym panów ośmielam się... ale przedmiot naukowej dyskusji panów jest tak interesujący, iż...<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Justyna Karaś także wyróżniła w *Mistrzu i Małgorzacie* kilka zasadniczo odrębnych stylów: styl „wysoki” (parodia narracji sentymentalnej), styl biurowy (parodystyczne *quasi*-cytaty, przytoczenia hasel szyldów, obwieszczeń, zaświadczeń, artykułów prasowych; ten styl jest niejako wizytówką określającą dane środowisko, np. środowisko literatów), trzeci wzorzec — mowa potoczna (obiekt parodii, który służy parodystycznemu „zniżeniu” wzorca) — J. Karaś: *Proza Michaila Bułhakowa. Z zagadnień poetyki...*, s. 77–78.

<sup>51</sup> M. Bułhakow: *Mistrz i Małgorzata*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA 2009, s. 15. Dalsze cytaty będą pochodziły z tego wydania, oznaczone w nawiasach inicjałami tytułu i numerami stron.

Z taką samą elegancją i dystynkcją zwraca się nawet do tych, którymi pogardza, co wyraźnie widać w dialogu Wolanda z Mateuszem Lewitą czy w scenie kulminacyjnej, — gdy wita barona Meigela na balu:

— A-a-a, nasz drogi baron Meigel — z życzliwym uśmiechem zwrócił się Woland do gościa, którego oczy zrobiły się wielkie jak filiżanki. [...]

— Drogi baron — ciągnął z radosnym uśmiechem Woland — był tak ujmująco uprzejmy, że dowiedziawszy się o moim przyjeździe do Moskwy, natychmiast zadzwonił do mnie i zaofiarował mi swoje usługi w dziedzinie, w której osiągnął biegłość, to znaczy zapragnął pokazać mi to, co w Moskwie godne uwagi. Rozumie się samo przez się, że byłem szczęśliwy, mogąc zaprosić go do siebie (MM, s. 327–373).

Niewątpliwie poprzez dystynkcję Wolanda przeziera w równym stopniu ironia, odzwierciedlająca jego dystans zarówno do adresatów, jak i przedmiotu jego wypowiedzi. Właśnie taka ironia z domieszką pogardy widoczna jest w rozmowie Wolanda z Mateuszem Lewitą:

Bądź tak uprzejmy i spróbuj przemyśleć następujący problem — na co by się zdało twoje dobro, gdyby nie istniało zło i jak by wyglądała ziemia, gdyby z niej zniknęły cienie? (MM, s. 491).

Zwraca tu uwagę również kategoryczność tonu i obcesowość opinii, szczególnie gdy Woland kończy przytoczoną wypowiedź stwierdzeniem „Jesteś głupi?”. Paradoksalnie w żaden sposób nie obniża to stylu języka Wolanda, gdyż opinia ta funkcjonuje w tekście jako stwierdzenie oczywistego faktu, a według słów Wolanda — „fakty to najbardziej uparta rzecz pod słońcem” (MM, s. 371)

Następną, niezwykle ważną cechą wypowiedzi Wolanda jest ich sentencjonalność. Aforyzmy wtopione w repliki Wolanda świadczą nie tylko o jego erudycji, mądrości, ale przede wszystkim o znajomości praw rządzących światem: „Wszystko będzie, jak być powinno, tak już jest urządzony świat” (MM, s. 520). Interesującym zabiegiem zastosowanym przez Bułhakowa wydaje się połączenie głosu Wolanda z głosami narratora i Mistrza, co najwyraźniej widać już w rozdziale drugim, który wraz z następnym rozdziałem można potraktować jako trzystopniową przedakcję czy wstęp, zacyzn, początek akcji. Historia Jezui (Woland opowiada ją, by „udowodnić”, że Jezus istniał naprawdę) jest jednocześnie treścią powieści Mistrza, ale w jego ujęciu jako autora swego dzieła akcent przechodzi na Piłata, a Jezua jest w tej drugiej perspektywie jedynie postacią stanowiącą pretekst do rozwinięcia historii o Piłacie. Ponadto takie dwubiegunowe ujęcie tej samej historii sprawia, że staje się ona dwuwymiarowa — relacja Wolanda (narratora) i Jezui (bohatera) odnosi się do kwestii prawdy w odniesieniu do praw rządzących wszechświatem, a relacja Mistrza (narratora) do Piłata



(bohatera) przybiera cech indywidualnego poszukiwania prawdy przez człowieka.

Rezultatem wprowadzenia do powieści o Diable historii Piłata i Jezui jest, po pierwsze, podwójna funkcja Mistrza — staje się on jednocześnie narratorem swojego dzieła (czyli równoległym, drugim narratorem w powieści) i jednym z głównych bohaterów, a po drugie, złączenie w jeden krąg stylistyczno-ideowy Wolanda, Jezui, Mistrza i Piłata (krąg ten uzupełni w epilogu były Iwan Bezdomy<sup>52</sup>). Stylistyka wypowiedzi Mistrza odznacza się mniejszą elegancją niż język Wolanda, nie ma tu także śladu ironii, ale mimo to wyraźnie zarysowuje się dystans do świata zewnętrznego, który w tym przypadku wynika z pewnego rodzaju apatii. Ten pozbawiony emocjonalności styl, nacechowany jest nastrojem filozoficznej dygresji. Podobnie jak w replikach Wolanda, w wypowiedziach Mistrza przyciągają uwagę sentencje, ale tym razem odzwierciedlające nie tyle wiedzę niemalże absolutną, lecz będącą efektem życiowego doświadczenia i przemyśleń z nimi związanych: „Idzie o to, że człowiek, który w głębi siebie nie kryje niespodzianki, z reguły nie bywa interesujący” (MM, s.196), czy też: „Tylko nie trzeba sobie, drogi sąsiedzie, zaprzętać głowy wielkimi planami, niech mi pan wierzy!” (MM, s. 203).

Niewątpliwie cechą wspólną wypowiedzi Wolanda, Mistrza i dialogu Jezui z Piłatem jest, jak wspomnieliśmy, kategoria prawdy. Prawda w sensie, nazwijmy to umownie, absolutnym, obiektywnym czy kosmicznym jest reprezentowana przez Wolanda. Prawda w wymiarze ludzkim, duchowym, jest reprezentowana przez Mistrza. Natomiast prawda w sensie dialektycznym jest przedstawiona w dyskursie Jezui z Piłatem, przy czym właśnie tam pada pytanie o prawdę w sposób bezpośredni: „— Czemuś, włóczęgo, wzburzał umysły ludu na targowisku opowieściami o prawdzie, o której ty sam nie masz pojęcia? Czym bowiem jest prawda?” (MM, s. 32)<sup>53</sup>. Problem, który pojawia się w tym miejscu, to kwestia samego pojęcia prawdy, która w tekście rosyjskim brzmi „истина” a nie po prostu „правда” (która jako słowo „prawda” występuje w obu językach). Pojęcie „istiny” wykracza poza tradycyjne pojęcie i kategorię prawdy w klasycznym znaczeniu arystotelesowskim i bliższe jest platońskiej wersji. Ale ponieważ są to rozważania o charakterze filozoficznym, ograniczymy się tu do stwierdzenia, że w rozmowach Jezui z Piłatem wyraz „prawda” pada wiele razy i ustalenie jego sensu stanowi główną dominantę dyskursu, jaki wiodą.

<sup>52</sup> Iwan Bezdomy przechodzi metamorfozę (swojego rodzaju inicjacji) w rezultacie spotkania z Wolandem i Mistrzem, stając się z poety Iwana Bezdomego — profesorem Ponyriowem, pracownikiem Instytutu Historii i Filozofii (epilog, s. 535).

<sup>53</sup> „Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?» (М. Булгаков: *Мастер и Маргарита*. Москва: «Художественная литература» 1983, s. 29 — podkr. A.Ch.-P.).

Do kategorii stylistyki pośredniej, czyli typu stylistyki sytuującej się pomiędzy najwyższą a najniższą kategorią, należą wypowiedzi członków świty Wolanda, szczególnie tych najaktywniejszych — kota Behemota i Korowiowa, oraz Małgorzaty. Jest to grupa postaci pośredniczącej pomiędzy dwoma światami — „wyższym” światem prawdy i niższym, pozornej prawdy, czyli światem ułud (Moskwa i obszar bytowania jej mieszkańców). To właśnie sceny z udziałem świty szatana i Małgorzaty przesycone są elementami satyry i groteski. Na tej płaszczyźnie dokonują się czary, figle i psoty, których głównym celem jest naigrywanie się ze świata poważnych ateistów. Jest to sfera, w której panują prawa „gry”, przy czym nie tylko w sensie zabawy, ale ustalenia osobliwych relacji pomiędzy tymi sferami. Samo znaczenie gry ewoluuje od pojęcia „gry językowej”<sup>54</sup> do pojęcia gry sensów (lub „sensami”) obowiązujących w danych światach, sytuując je na przeciwstawnych biegunach. Przy czym, jeżeli spróbujemy do refleksji nad powieścią zastosować pojęcie bachtinowskiej karnawalizacji<sup>55</sup>, to może okazać się, że przystaje ono jedynie do tego pośredniego poziomu tekstu i sensów, które on ze sobą niesie, gdyż to właśnie Małgorzata i świta Wolanda dokonują przewrócenia istniejących wcześniej porządków w świecie „niższym”, negują je i niweczą.

Najbardziej wyraziste stylistycznie są wypowiedzi Korowiowa i kota Behemota, bogate nie tylko w górnolotne i wyszukane metafory, porównania czy epitety nieprzystające zazwyczaj do prozaicznych sytuacji stalinowskiej rzeczywistości, ale obfitują one również w powiedzonka, porzekadła i przysłowia, upstrzone przy tym barbaryzmami:

— Słownie, słownie, prezesie... tysięcy rubli... — i ze słowami jakoś nie licującymi z powaga chwili: — Eins, zwei, drei! — wyłożył Bosemu na biurko pięć nowiutkich paczek, prosto z banku. Odbyło się przeliczenie, obficie okraszone porzekadłami i żarcikami Korowiowa, w rodzaju „pieniądz lubi być liczony”, „pańskie oko konia tuczy” i innymi tej samej klasy (MM, s. 133).

Wielobarwne stylistycznie są nie tylko leksyka czy tropy, ale również składnia — liczne wyliczenia, powtórzenia, figury retoryczne:

<sup>54</sup> Ludwig Wittgenstein: „Termin «gra językowa» ma określić, że mówienie jest częścią pewnej działalności, pewnego sposobu życia”; filozof podaje przy tym przykłady takiej „gry językowej”: rozkazywać i działać wedle rozkazu, odgrywać coś w teatrze, powiedzieć dowcip, wymyślić historyjkę, rozwiązywać zwykłe zadanie rachunkowe, przeklinać, witać itp.; L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne*. <<http://marcinpietrzak.home.pl/marcinpietrzak/wdft/wittgenstein.pdf>>, s. 5–6 (23.05.2010).

<sup>55</sup> Б. Соколов: *Булгаковская энциклопедия...*, s. 308; B. Sharratt: *The Plot Structure of Mikhail Bulgakov's "The Master and Margarita"*. „Slavia Orientalis” 1989, nr 1–2 (tom XXXVIII), s.177.

— Znakomicie! — zaterkotał Korowiow. — Wszyscy byli oczarowani, zakochani, zdruzgotani! Ileż taktu, jakaż dystynkcja, wdzięk i charme! (MM, s. 376).

Właśnie dla wypowiedzi Korowiowa i Behemota charakterystyczne jest zmieszanie patosu z wulgarnością:

— Proszę mi wierzyć, już w piętę gonię! Przyjdzie taki jeden z drugim i albo naszpieguje jak ostatni sukinsyn, albo grymasami zamęczy człowieka — i tak mu źle, i tak niedobrze!... (MM, s.131–132).

Wnika to przede wszystkim z konfidenckości, jaką próbują narzucić swoim rozmówcom Behemot i Korowiow. Jest to wyraźnie widoczne chociażby w scenie, gdzie Korowiow udaje tłumacza kapryśnego cudzoziemca i próbuje przekupić Nikanora Iwanowicza Bosego, prezesa spółdzielni mieszkaniowej:

— Nie takie rzeczy się zdarzają, niech mi pan wierzy, nie takie! — zatrzeszczał Korowiow. — Roztargnienie, roztargnienie, przemęczenie i podwyższone ciśnienie, drogi przyjacielu! Sam jestem roztargniony do niemożliwości! Kiedyś przy kieliszku opowiem panu kilka faktów z mojego życia, daję słowo — nie powstrzyma się pan od śmiechu!” (MM, s.130–131).

Bogactwo i różnorodność chwytów stylistycznych wypowiedzi Korowiowa wynika z funkcji, jaką pełni on w układzie postaci zgrupowanych wokół Wolanda. Jest on, bowiem kimś w rodzaju tłumacza, który zapewnia sprawną komunikację pomiędzy Wolandem a światkiem moskiewskim. Jego zadanie polega na przekupywaniu łapowników, udaremnianiu intryg donosicielom, organizowaniu kwatery i zapewnianiu wygodnych warunków działania swojemu panu. Język Korowiowa musi więc być elastyczny, tak aby mógł on skutecznie przekonywać i komunikować się z ludźmi na różnych poziomach.

W konstrukcji postaci kota Behemota Bułhakow zastosował z kolei przede wszystkim antropomorfizację, litotę i hiperbolizację. Behemot to bohater, którego funkcja w tekście koncentruje się na ukazaniu czasoprzestrzennego relatywizmu świata widzialnego, jak również względności wyobrażeń moskiewiczów o tym świecie. Czasami Behemot jest zwykłym kotem, a innym razem, nie wiadomo kiedy i jak, zamienia się w kota o rozmiarach ludzkich, jest obdarzony mową, a nawet intelektem i to niebagatelnym. W zbiorowym portrecie święty Wolanda jednak jego rola kurczy się do rozmiarów zwykłego domowego pupila.

Funkcja satyryczna, jaką pełni w powieści kot Behemot, realizuje się nie tylko poprzez sposób zarysowania charakterystyki zewnętrznej —

w równym stopniu satyryczny rys widoczny jest w jego wypowiedziach i ich kontekstach. Po pierwsze, groteskowy jest sam fakt, że moskwiczanie nie dziwi mówiący kot. Po drugie, satyrycznie nacechowane wypowiedzi Behemota wyróżniają się niezwykłą jak na kota elegancją i wyrafinowaniem:

Miło mi słyszeć, że się pan tak uprzejmie zwraca do kota. Nie wiadomo, dlaczego wszyscy mówią do kotów „ty”, choć jako żywo żaden kot nigdy z nikim nie pił bruderszaftu (MM, s. 393).

Możemy w tym przypadku mówić wręcz także o zmieszaniu stylów, które cechowało również wypowiedzi Korowiowa:

— Johann Strauss! — wrzasnął kocur.— I niech mnie powiesz na lianie w tropikalnym lesie, jeśli kiedykolwiek na jakimkolwiek balu grała już taka orkiestra! Osobiście ich zapraszałem! (MM, s. 358).

Behemot to kot, któremu nieobce są dobre maniery i który ciągle domaga się od innych uszanowania swojej osoby: „— Proszę mnie nie pouczać — odparł Behemot — nie pierwszy raz siedzę przy stole, spokojna głowa!” (MM, s. 376). Jego dygresje i repliki wywołują nie tylko śmiech, ale są zaskakujące, ze względu na kontekst sytuacyjny: „— Na litość boską, królowo, [...] czy ośmieliłbym się nalać damie wódki? To czysty spirytus” (MM, s. 375). Wypowiedzi Behemota także nadają scenom cech gry, zabawowego charakteru bachtinowskiego karnawału, który zazwyczaj zamienia się w śmiech, ale czasami też zaskakuje i zmusza do zastanowienia.

Analiza stylistyki powieści Bułhakowa nastrocza pewnych trudności z dwóch powodów — po pierwsze, analiza polskiego tłumaczenia tekstu jest ze swej natury już przekładową interpretacją oryginału, a po drugie — tekst ów odznacza się bardziej wykwinnością sensów i kontekstów niż *stricte* wirtuozerią stylistyczną. Wynika to zapewne z tzw. dramatyczności<sup>56</sup>, która często uważana jest przez badaczy za główną cechę Bułhakowskiej poetyki. Postacie wypowiadają swoje kwestie, starając się precyzyjnie oddać sens, który niejednokrotnie jest skryty w symbolice poszczególnych obrazów i motywów, a nie w samym języku jako formie przekazu.

Stylistyka wypowiedzi Małgorzaty jest typowym przykładem tego zjawiska, gdyż jej język, mimo że bywa niezwykle emocjonalny, bogaty i zróżnicowany, łączy w sobie patos, styl wysoki i styl niski (wulgaryzmy), to w zasadzie jest neutralny stylistycznie, tzn. na podstawie stylistyki trudno powiedzieć coś konkretnego o tej postaci i wyprowadzić z niej jej

<sup>56</sup> J. Karaś: *Perspektywa narracyjna w powieściach Michala Bułhakowa...*, s. 168. Justyna Karaś mówi wręcz o „metodzie dramatycznej” w powieściach Michaiła Bułhakowa.

charakterystykę. Paradoksalnie przy tym Małgorzata to postać, której stan psychiczny i duchowy ulega największym zmianom: od skrajnej euforii szczęścia do grobowej wręcz rozpacz i apatii. Jak już stwierdziliśmy, rola świty Wolanda i Małgorzaty sprowadza się przede wszystkim do pośredniczenia między światami: niższym (moskiewskim) i wyższym (tu: „świat” Wolanda). Funkcjonują oni w „intersferze”<sup>57</sup>, rozgrywając ją na dwa przeciwstawne sposoby — komiczną (Korowioł i Behemot) oraz tragiczną (Małgorzata).

Mieszkańcy Moskwy należą z kolei do sfery niższej, gdzie relacje międzyludzkie i międzyinstytucjonalne oparte są na kłamstwie, fałszu i sztucznie kreowanej rzeczywistości. Ich język można zakwalifikować do nowomowy, charakterystycznej dla formułującego się społeczeństwa socjalistycznego (aspirującego do komunizmu) tych lat w ZSRR. Brak w tym języku spontaniczności, naturalności, emocjonalności, gdyż powagi w stylistyce zachowań społecznych i językowych pilnuje cenzura. Nic dziwnego, że ani Wolandowi, ani Mistrzowi i Małgorzacie nie udało się wniknąć w logikę funkcjonowania tego radzieckiego „metajęzyka”. Reguła typu „nie ma dokumentu — nie ma człowieka” okazuje się bardziej absurdalna niż możliwość latania na świni. Język nowoczesnego ateisty w żaden sposób nie odzwierciedla rzeczywistości (i to na żadnym poziomie — ani na materialnym, ani na duchowym), a próba stworzenia nowego człowieka skończyć się musi fiaskiem i nieszczęściem, które przepowiedział sam Bułhakow.

Podsumowując nasze rozważania, należy stwierdzić, że powieść Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* to dzieło wielopoziomowe i bardzo złożone. Sama tylko analiza stylistyki pokazuje jak bardzo wieloaspektowy i niejednoznaczny dla interpretacji jest to utwór. Mimo że wielu badaczy traktuje go jako powieść satyryczną, parodię czy też groteskę, to okazuje się, że kategoria komizmu wcale nie jest wiodąca i rozstrzygająca przy interpretacji tego utworu. Przeciwnie, najważniejsze wątki, tj. te, które decydują o ideowej wymowie powieści, odnoszą się do kategorii tragizmu. Sama stylistyka jest podporządkowana treściom filozoficznym i to one pełnią funkcję priorytetową w powieści. Stylistyka bułhakowskiego dzieła realizuje model trypoziomowej konstrukcji (kategorię stylu wysokiego,

<sup>57</sup> Celowo nie używamy tu pojęcia „strefy”, gdyż nie chodzi nam jedynie o zaakcentowanie przestrzenności, ale sensów (sferę sensów). Patrz: *Słownik języka polskiego*. Tom 3. Red. M. Szymczak. Warszawa : PWN 1989. Pojęcie sfery jest w danym przypadku bardziej trafne i odpowiednie, gdyż w przeciwieństwie do strefy, ma wymiar bardziej abstrakcyjny, transcendentny (przestrzeń niebieska okalająca ziemię; kula; zakres; dziedzina; domena; sfera piękna, twórczości) (s. 205), podczas gdy strefa jest pojęciem nazbyt konkretnym, materialnym, wyrażającym stosunki przestrzenne (pewien wydzielony obszar, warstwa, wycinek czegoś; określona część terytorium) (s. 347).

pośredniego i niskiego) oraz odzwierciedla system konstrukcji postaci. Tego typu wnioski rodzą dalsze pytania interpretacyjne, chociażby te dotyczące określenia gatunku powieści, jej kategorii czasoprzestrzennej itd. Niemniej jest to już przedmiot dalszych rozważań literaturoznawczych wychodzących poza bezpośredni cel postawiony przed tym opracowaniem.

*Анна Худзиньска-Паркосадзе*

#### СТИЛИСТИКА РОМАНА МИХАИЛА БУЛГАКОВА *МАСТЕР И МАРГАРИТА*

##### Резюме

В данной статье обсуждается проблема стилистики романа Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*. Литературоведы часто относят стилистику романа к сатире, пародии и гротеску. Тем не менее, роман Булгакова нельзя назвать комическим, так как его идейная суть относится к категории трагизма, в конструкции которого катарсис выходит за рамки экзистенциальной ситуации отдельных героев, приобретая трансцендентальный характер. Стилистика романа строится в тройственную модель, которой подчинена стилистика высказываний героев и повествования.

Первую стилистическую группу в статье называется высоким стилем (высказывания Воланда, Иешуа и Пилата), вторую стилем низким (высказывания жителей Москвы) и третью — стилем средним (высказывания Маргариты и свиты Воланда). Последняя категория стилистически богаче остальных. Она соединяет в себе оба предыдущих стиля, поскольку Маргарита, Коровев и кот Бегемот выполняют функцию посредников между двумя мирами (высоким миром правды и низким миром фальши).

*Anna Chudzińska-Parkosadze*

#### THE STYLISTIC OF THE NOVEL BY MIKHAIL BULGAKOV *THE MASTER AND MARGARITA*

##### Summary

The article deals with the problem of the stylistic of the novel by Mikhail Bulgakov *The Master and Margarita*. Literary style of the novel is often referred to satire, parody and grotesque. Nonetheless, Bulgakov's novel can not be called a comic one, since its ideological essence belongs to the category of tragedy, in which catharsis goes beyond the existential situation of individual characters and transforms into the transcendental sphere. The style of the novel takes on the triple model, which is subject to speech style of the characters and narrative.

The first stylistic group in the article is called high-style (statements of Woland, Yeshua Ha-Notzri and Pontius Pilate), the second style of low (expressions represent by Moskov dwellers) and the third — middle style (statements of Margarita and Woland's retinue). The latter category is the most sophisticated and includes all the other stylistic groups. It combines both of the previous style as the Margarita, Koroviev and cat Behemoth act as intermediaries between the two worlds (the higher world of the truth and the lower world of falsehood).