

Justyna Karaś

Perspektywa narracyjna w powieściach Michała Bułhakowa

Studia Rossica Posnaniensia 13, 165-181

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JUSTYNA KARAŚ

Poznań

PERSPEKTYWA NARRACYJNA¹ W POWIEŚCIACH MICHAŁA BULHAKOWA

Trzy powieści² Michała Bulhakowa, będące przedmiotem analizy w niniejszym artykule, stanowią zarazem najwybitniejsze osiągnięcie w całości kształcie jego dorobku. W ujęciu chronologicznym układają się one w rodzaj ramy, zamykającej jego twórczość: *Biała Gwardia* jako literacki debiut, nie ukończona *Powieść teatralna* — ostatni z rozpoczętych utworów oraz *Mistrz i Małgorzata* — dzieło życia, do ostatnich chwil przerabiane i uzupełniane.

Powieści te jako trzy różne odmiany gatunku ilustrują pewną charakterystyczną cechę pisarstwa Bulhakowa, który nie wykazywał przywiązania do określonych ujęć formalnych przy daleko idących niekiedy zbieżnościach problematyki i powtarzających się obsesyjnie wątkach i ujęciach.

Wyjątkowe miejsce powieści Bulhakowa w jego dorobku wyraża się w nasyceniu ich pierwiastkiem autobiograficznym, który to nurt nie wpisuje się w tym stopniu ani w jego nowelistykę, ani dramaturgię. Powiązanie problematyki autobiograficznej z gatunkiem powieściowym nie jest w tym wypadku skojarzeniem wymuszonym, ponieważ ambicje artystyczne, intelektualne i światopoglądowe autora skupiły się właśnie w tym gatunku, z istoty nośnym i syntetycznym.

Z trzech powieści Bulhakowa w tradycję gatunku stosunkowo najłatwiej wpisuje się *Biała Gwardia*, gdyż wykazuje pewne zbieżności z modelem powieści dziewiętnastowiecznej, po części zaś stąd, że dwie pozostałe mieszczą się z grubsza w odmianie powieści satyrycznej, a więc w sensie gatunku są mniej reprezentatywne. Różnica ta nie dotyczy jednak wyłącznie problematyki. *Białą Gwardię* oraz *Powieść teatralną* i *Mistrza i Małgorzatę* dzieli kilkanaście

¹ Podstawowe terminy związane z tym zagadnieniem stosuję za: S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.

² Oprócz omawianych utworów Bulhakow jest jeszcze autorem powieści biograficznej *Życie pana Moliera*.

lat, ale jest to równocześnie cała epoka, wypełniona doświadczeniami autora w zakresie innych gatunków literackich. Bez chęci umniejszania wartości artystycznej debiutu Bułhakowa³, powieści czytanej zresztą chętnie i dzisiaj dla zalet przede wszystkim poznawczych, trzeba jednak podkreślić, że jego adekwatna lektura wymaga od dzisiejszego czytelnika przyjęcia perspektywy historycznej, *Biała Gwardia* jest bowiem poniekąd zjawiskiem charakterystycznym dla epiki lat dwudziestych: autor z jednej strony ulega tradycji powieści dziewiętnastowiecznej, z drugiej zaś skłania się ku pewnym rozwiązaniom awangardowym. Nie jest to natomiast warunek konieczny dla percepcji *Powieści teatralnej* i *Mistrza i Malgorzaty*, które są przykładem nowoczesnej epiki, w pełni odpowiadającej estetyce naszych czasów. W sensie wypracowania swoistej estetyki i formy nie ma Bułhakow, poza Izaakiem Bablem, konkurencji w prozie radzieckiej.

Podkreślając nowatorstwo prozy Bułhakowa trzeba zauważyć, że w jego twórczości znalazły też odbicie pewne współczesne mu awangardowe trendy, jak choćby zbliżenie do codzienności, jednakże w poszukiwaniach estetycznych ominął on właściwie główny nurt radzieckiej awangardy lat dwudziestych, inspirowanej przez formy publicystyczne, tj. swego rodzaju kulturę masową. Niezależnie od tego, że Bułhakow nigdy nie należał formalnie, ani też — o ile wiadomo — nie sympatyzował z żadnym programem literackim z tego okresu, cechą, która obiektywnie wyróżnia go z nurtu awangardy, wykazującej dążenie do stworzenia nowej kultury i w związku z tym pewne lekceważenie tradycji, jest — przeciwnie — ustawiczne odwoływanie się do literatury przeszłości. Nawiazywanie przez Bułhakowa do tradycji nie było tylko hołdowaniem określonej metodzie pisarskiej, bowiem tradycja literacka pojawia się w jego utworach w zmodyfikowanej postaci. Wypracowane przez wcześniejszą prozę literackie konwencje Bułhakow traktuje w sposób instrumentalny, ponieważ posiada własne rozumienie epickości.

Podstawową tendencją awangardowych kierunków lat dwudziestych był przejawiający się często w skrajnych formach antypsychologizm. Centralne zagadnienia filozoficzne twórczości Bułhakowa, takie jak: wolność, miłość, śmierć, moralny wybór i odpowiedzialność, wykluczają programowy antypsychologizm, jednakże pisarz neguje tradycję psychologizmu dziewiętnastowiecznego. Tradycyjna charakterystyka psychologiczna przeczy jego koncepcji jednostki jako tragicznie uwarunkowanej. Bułhakow koncentruje się na tych uwarunkowaniach, wyrażając je poprzez sytuacje egzystencjalne. Wyciąga stąd wnioski skrajne w sensie estetycznym: ponieważ bohater jest

³ A. Altszuler cytuje w tym kontekście zdanie Maksymiliana Wołoszyna, który uważał, że jako debiut początkującego autora *Białą Gwardię* można porównywać tylko z debiutami Dostojewskiego i Lwa Tołstoja (А. Альтшулер, „Дни Турбиных” и „Без” в истории советского театра двадцатых годов. Praca kandydacka, maszynopis, ss.76).

z konieczności (mimo woli) jednostką bierną i nie ma wpływu na otoczenie, ale sam jest przez nie zdeterminowany, likwiduje jego dominującą rolę w akcji, by w *Mistrzu i Małgorzacie* niemal całkowicie usunąć go z pola działania.

Konsekwencje takiej koncepcji roli bohatera (pozytywnego) są doniosłe z punktu widzenia fabuły, gdyż jego mała aktywność, będąca implikacją życiowej bierności, ogranicza z pewnością krąg potencjalnie możliwych rozwiązań fabularnych (bohater nie przyczynia się do rozwoju wydarzeń), a także zakres motywacji fabularnych (uporządkowanie wątków według podrzędności względem wątku głównej postaci), inaczej mówiąc powoduje słabe uwarstwienie fabuły. Eliminacja działania i rozbudowanej charakterystyki psychologicznej wpływa na to, że ów bliski autorowi typ bohatera może się pojawić jedynie w formie skarykaturowanej. W *Powieści teatralnej*, która jest zresztą najbardziej zgodna z przyjętymi regulami, „najlepiej napisana”, główny bohater zachowuje swój status dzięki temu, że autor przekazuje mu funkcje narratora, w *Satanianach* jest on wprawdzie ściśle powiązany z wydarzeniami, ale jest marionetką, w *Fatalnych jajach* kreowany z początku na główną postać profesor Piersikow znika, by pojawić się ku końcowi jako własna karykatura.

Równocześnie Bułhakow hołduje ideałowi żywej akcji, co zresztą nie tylko nie stoi w sprzeczności ze słabym rozwarstwieniem fabuły, lecz nawet jakby rekompensuje jej niedostatek, podobnie jak brak takich elementów jak psychologia, czy wszelkie formy otwartego dyskursu. W ten sposób stawia na linearny w zasadzie porządek zdarzeń, uruchamianych przez przyczynę sprawczą o charakterze umownym, najczęściej anegdotyczne założenie (np. pojawienie się „siły nieczystej” — *Mistrz i Małgorzata*, *Sataniana*; pomyłkowa przesyłka — *Fatalne jaja*). Wydarzenia grupują się w epizody, w których podstawową rolę odgrywają „bohaterowie przypadku”⁴, z reguły postaci satyryczne. Dla przykładu w *Mistrzu i Małgorzacie* są to kolejno: Berlioz, Bezdomny, Stiopa Lichodiejew, Bosy, Rimski i inni. Bohater taki jest przeważnie scharakteryzowany obszerniej niż bohater główny („pozytywny”), choćby dlatego, że jest pokazany w działaniu, przez co świat przedstawiony zyskuje znamiona satyry.

Inny aspekt specyficznej epickości u Bułhakowa dotyczy nietypowego tworzywa, na które składają się różne drobne obserwacje „z życia”. W ten sposób podnosi pisarz do godności zasadniczego tworzywa świata przedstawionego materiał, który zazwyczaj stanowi w powieści tło. Toteż pojawia się pytanie, w jaki sposób udaje mu się go zbeletryzować. Jest bowiem faktem, że „byt” wyzbywa się pod piórem Bułhakowa statycznego charakteru. Często kojarzy się Bułhakowa z Gogolem, co najogólniej sugeruje „wpływ” z jego

⁴ Określenia tego używa M. Bachtin w artykule *Формы времени и хронотопа в романе* (M. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, s. 234 - 408).

strony. Bułhakow wprawdzie widział Gogola, obok Szchedrina i Hoffmanna, w gronie swych nauczycieli, niemniej dla uniknięcia pomówień o wtórność niewątpliwe zbieżności należałoby rozpatrywać w płaszczyźnie wspólnych cech myślenia artystycznego. Łączy obu pisarzy wyczulenie na paradoksy rzeczywistości, które przybierają artystyczną postać anegdoty. Wiadomo, że fabuła u Gogola niekiedy (*Martwe dusze*, *Rewizor*) rozwija się z anegdoty, co można powiedzieć także o twórczości Bułhakowa. Ponadto anegdota opowiedziana przydaje narracji Gogola cechę narracji mówionej. Zjawisko to obserwujemy u Bułhakowa w mniejszym nieco zakresie, za to materiał anegdotyczny staje się u niego w większym stopniu obiektem przedstawienia. Jest to anegdota udratyzowana poprzez rozpisanie jej na role, przechodząca w scenkę lub epizod. W tym miejscu możemy powołać się na doświadczenia Bułhakowa w gatunku satyrycznych felietonów, które są właśnie takimi udratyzowanymi anegdotami. Beletryzacji anegdoty sprzyjają takie jej cechy strukturalne, jak sytuacyjność, puenta, nieporozumienie itp.

Inne pojawiające się przy tej okazji pytanie dotyczy kwestii, w jaki sposób opierając się na takim materiale dochodzi Bułhakow do uogólnień poznawczych — satyrycznych, moralnych i innych. Jest to sprawa istotna, gdyż charakter fikcji u Bułhakowa bywa tego rodzaju, iż utwór żyje jakby podwójnym życiem. Możliwa jest na przykład dwojaka lektura *Powieści teatralnej*, która jest doskonałą fikcją i jednocześnie swego rodzaju dokumentem, ponieważ dość drobiazgowo oddaje realne okoliczności biografii pisarza i posiada realne prototypy w znanych osobach i instytucjach, jak np. Stanisławski i MChAT. Lektura drugiego typu wydobywa z *Powieści teatralnej* przede wszystkim cechy pamfletu satyrycznego, co stanowi konkretyzację z pewnością niezbyt wnikliwą, ponieważ stosunki teatralne w niej przedstawione mają w rzeczywistości walor bardziej uniwersalny. Fabuła tego utworu wchłonęła m. in. takie elementy, jak teatralna anegdota i dykteryjka, które są osnową satyrycznego epizodu. W związku z tym godzi się podkreślić światopoglądową funkcję anegdoty, która w wydaniu Bułhakowa ukrywa przeważnie moralne przesłanie, przez co wpływa na usymbolicznienie świata przedstawionego.

Wymienione tu jakości epiki Bułhakowa, jak ukazywanie bohatera (satyrycznego) w działaniu, wydarzeniowość, epizodyczność wiążą się z faktem, że pisarz stosuje metodę dramatyczną, mającą na celu autonomizację świata przedstawionego. Metoda ta wymaga dość znacznego ograniczenia funkcji narratora, szczególnie w zakresie uogólnień formułowanych bezpośrednio. W tym typie prozy pisarz dokonuje uogólnień głównie poprzez budowę świata przedstawionego. Dlatego zagadnieniem kompozycyjnym pierwszorzędnej wagi staje się wybór perspektywy narracyjnej.

Metoda dramatyczna Bułhakowa przejawia dodatkowo ścisłą zależność, a nawet wtórność rozwiązań kompozycyjnych wobec charakteru „tworzywa”. Tłumaczy to częściowo formalną różnorodność jego utworów, gdyż — nie

dysponując żadnym gotowym schematem formalnym — każdorazowo stara się on ująć treści przedstawienia w ogólnie zakreśloną ramę literackiej konwencji. W tym sensie konwencjonalny charakter ma także koncepcja narracji w poszczególnych utworach.

Mówiąc o specyficznych przesłankach estetycznych prozy Bułhakowa zawężaliśmy je do prozy satyrycznej, która stanowi tendencję podstawową, wyznacza zasadniczy kierunek przemian. W modelu tym nie mieszczą się wczesne utwory — historyczna *Biała Gwardia* i osnute na kanwie autobiograficznej opowiadania z cyklu *Notatki młodego lekarza*, zbliżone do prozy środowiskowej.

Rozwoju techniki powieściowej Bułhakowa nie można traktować w oderwaniu od odmiennej problematyki i założeń kompozycyjnych *Białej Gwardii*. Na tle zaledwie kilku przełomowych dni z historii Kijowa w roku 1918, kiedy wojska Petlury wyparły z miasta sprzymierzone formacje hetmana Ukrainy i niemieckich wojsk okupacyjnych, autor przedstawia losy i postawy inteligencji rosyjskiej tego okresu. Jak zauważa autor, tereny te przeżyły przedtem kilkanaście podobnych zmian władzy i wybiera ten właśnie moment jako poprzedzający bezpośrednio wkroczenie Armii Czerwonej i ostateczną stabilizację. W tym czasie nie ma już jakiegokolwiek ideowej konsolidacji białych, rodzą się nastroje klęski i rozczarowania.

Sytuację inteligencji oddaje Bułhakow m. in. za pomocą dość wszechstronnie nakreślonego tła historyczno-społecznego. Przy bardzo krótkim jak na powieść w ogóle, a historyczną w szczególności czasie, efekt „panoramicznej” akcji osiąga autor angażując stosunkowo dużą ilość postaci, obecnych w różnych miejscach i reprezentujących zróżnicowane postawy. Wygląda na to, że pojawienie się niektórych aktywnych bohaterów, jak zawodowy oficer Myszlajewski lub Łariosik, pechowy kuzyn z prowincji, a także pułkownik Naj-Turs, ma na celu poszerzenie tła historycznego. Drugoplanowych bohaterów powieści, których przeżycia wraz z doznaniem rodziny Turbinów składają się na treść fabuły, wiąże z nimi przyjaźń, pokrewieństwo, sąsiedztwo, stosunki służbowe, co stanowi o koncentrycznej jakby budowie świata przedstawionego: wszystkie nici fabuły zbiegają się w salonie Turbinów.

Jest to klasyczny, „tołstojowski” model powieści historycznej, który kojarzy się z narracją „wszechwiedzącą”. Tak też jest w istocie, chociaż autor zmierza do likwidacji ograniczeń struktury auktorialnej. Sposób ograniczenia autorskiej ingerencji w świat przedstawiony jest również klasyczny i polega na przekazaniu w możliwych granicach funkcji narracyjnych bohaterowi, który jest równocześnie uczestnikiem i obserwatorem wydarzeń. Na pokazanych obszarach powieści nosicielami perspektywy narracyjnej są dwaj bracia Turbinowie — Aleksy i Nikolka. Jako bohaterowie pozytywni reprezentują oni bliską autorskiej skalę wartości, wyrażającą się w etycznym kodeksie honorowym. Okazjonalnie używa autor kompetencji narracyjnych również

innym postaciom, dla przykładu Myszajewskiemu, gdy opowiada o sytuacji na froncie. Jednakże przy epickich ambicjach powieści nie jest to rozwiązanie wystarczające. Bohaterowie nie ogarniają nawet całości prezentowanych wydarzeń, wątek historyczny wykracza bowiem poza indywidualne doznania postaci powieściowych. Podobnie jak Tolstoj w *Wojnie i pokoju* kilka rozdziałów *Białej Gwardii* Bułhakow poświęca rozważaniom militarnej i politycznej, a nawet w pewnym stopniu historiozoficznej natury. Przechodzi wówczas do perspektywy czysto auktorialnej, zewnętrznej wobec świata przedstawionego. Charakter owych rozważań, a także ogarniająca perspektywa stwarzają ramę powieściowych wydarzeń.

Apriorycznej ingerencji nie brak zresztą również w pozostałych fragmentach, ponieważ hierarchia wartości pośredników narracji jest wprawdzie bliska autorskiej, ale nie jest z nią identyczna. Stosunek autora do pewnych złudzeń politycznych Turbinów, wynikających z ich monarchistycznych przekonań, a także do ich wysublimowanego poczucia honoru jest z pewnością ironiczny, choć różny jest stopień tej ironii. Przy dążeniu do zneutralizowania samego aktu opowiadania w płaszczyźnie ocen autor nie rezygnuje z bardzo jawnego niekiedy rezonerstwa. Co więcej tendencja ta wypływa z ideowych założeń powieści. Wybitnie wartościujący charakter *Białej Gwardii* wyraża się w pozytywnym stosunku autora do części przynajmniej sfer inteligenckich oraz w niechęci, a nawet potępieniu dekadentckiej postawy wyższych kręgów społeczeństwa, wyższych oficerów i burżuazji, a także szowinistycznego żywiołu ukraińskiego. Niezależnie od wartościowania wynikającego z samej wymowy faktów i działania poszczególnych jednostek, określoną wymowę posiadają autorskie uogólnienia i komentarze, które nie są wyrażone w sposób neutralny i bezpośredni. Dysproporcji ocen nadaje Bułhakow adekwatny wyraz stylistyczny — obok wątków patetycznych powieść posiada ujęcia satyryczne, a jej stylistyka jest na przemian liryczno-patetyczna lub ironiczna. Silnie skontrastowany, nasycony jakościami emotywnymi i zmetaforyzowany język każe doszukiwać się pokrewieństwa tego utworu z prozą modernistyczną. Stylizowane na literaturę staroruską i Biblię słownictwo, fraza i symbolika charakteryzują szczególnie sposób wyrażania autorskich uogólnień, jakim są dygresje, zawierające kluczowe dla idei utworu wypowiedzi, m. in. na temat sensu historii i ludzkiej egzystencji. Są to niejako uogólnienia absolutne, wyposażone w najwyższą sankcję autorską.

Dla wyrażenia dezaprobaty Bułhakow ucieka się najczęściej do sposobu pośredniego — do ironii. Z pomocą środków ironicznych kreśli istotne elementy tła, jak emigracyjny exodus stołecznych potentatów, nacjonalistyczne uniesienia ludności ukraińskiej, środowisko dekadentckich artystów, władzę hetmańską oraz charakteryzuje drugoplanowych bohaterów w rodzaju burżuazy Wasyliśy.

Ścisła hierarchizacja wartości powoduje więc wyraźne stylistyczne roz-

dwojenie narracji. Abstrakcyjny narrator posługuje się w zależności od przedmiotu przedstawienia dwoma odrębnymi stylami, z pozoru dwoma różnymi punktami widzenia. Taki brak stylistycznej synchronizacji nie jest zjawiskiem wyjątkowym w literaturze radzieckiej lat dwudziestych, w której mieszanina stylów była niejako programowa.

Biała Gwardia jest powieścią społeczno-historyczną, przy czym epickie ambicje autora związane są głównie z kryterium moralno-etycznym. Powoduje to pewne uproszczenie racji historycznych, w związku z czym pomawiano Bułhakowa o historyczny subiektywizm. Wiąże się z tym koncepcja bohatera, podlegającego zasadzie reprezentacji środowiskowo-charakterologicznej z przewagą drugiego czynnika. Obrazowanie postaci sprowadza się do nakreślenia jednej lub dwu charakterologicznych dominant, jak kobiecość (Helena), niepraktyczność (Łariosik), brawura (Nikołka) itp., ściśle skorelowanych z drugoplanowymi czynnikami, jak wychowanie (wysoka kultura Turbinów), pozycja społeczna (skąpstwo burżuja Wasylisy), narodowość (fałsz niemieczalego Talberga). Pomimo wiodącej roli bohatera w akcji decydującym sposobem charakterystyki postaci nie jest zachowanie. Konkretnie posunięcia w przełomowych chwilach nie wnoszą nic nowego do wiedzy o bohaterze, wykluczony jest moment zaskoczenia, bowiem postęпки bohaterów są ilustracją z góry określonych cech. W sposobie charakterystyki postaci jest Bułhakow najbardziej tradycyjny, gdyż wspomniana charakterologiczna dominanta bywa ujawniana najczęściej wraz z wprowadzeniem bohatera na scenę powieściową. Jest to zrozumiałe wobec postaci drugoplanowych, niemniej zdarza się i w stosunku do głównych, czego przykładem może być uogólniające miękkość charakteru starszego z Turbinów określenie „człowiek-triapka”. Podobna charakterystyka pojawia się w opisie wyglądu Talberga („podwójne” spojrzenie), a czasem nawet w ogóle uprzedza wkroczenie bohatera, jak w wypadku informacji głoszącej, że piętro niżej zamieszkiwał „inżynier i tchórz, burżuj niesympatyczny”⁵ Wasylisa. Przykłady arbitralnej charakterystyki są bardzo liczne i, jak widać, autor nie zawsze stosuje psychologiczne niuanse, posuwając się niekiedy do karykatury (np. podkreślenie pryszczatej twarzy jednego z pułkowników Petlury). Wypowiedzi takie bardziej niż dygresje ujawniają szeroki zakres autorskiej asercji oraz fakt, że ze wszystkich ocen składających się na sferę światopoglądową oceny ludzkich postaw posiadają najwyższy stopień prezycji. Dominujące w nich kryterium etyczne będzie potem cechą satyrycznej już typizacji.

Zagadnienie ocen jest równie ważne w omawianych dwu pozostałych utworach tego gatunku, gdyż powieść satyryczna jest siłą rzeczy auktorialna. Ujawniająca się w *Białej Gwardii* bezkompromisowość ocen i niez-

⁵ M. Bułhakow, *Biała Gwardia*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1972, s. 12.

chowywanie chociażby pozorów postawy kontemplacyjnej, gdy takie podejście jest możliwe, mogłoby posłużyć jako argument przemawiający za satyryczną istotą talentu Bułhakowa. Jednakże świat przedstawiony jest w późniejszych utworach — w porównaniu z *Białą Gwardią* — o wiele bardziej autonomiczny. Radykalnej przemianie ulega perspektywa narracyjna, ponieważ podmiot autorski przechodzi na wewnętrzny punkt widzenia, tzn. na punkt widzenia świata przedstawionego.

Najbardziej klarowny przykład perspektywy narracyjnej w całej prozie Bułhakowa reprezentuje *Powieść teatralna*, w której została wykorzystana konwencja pisanego ex post pamiętnika. Proces opowiadania staje się elementem współprzedstawionym, ponieważ narrator powieści Maksudow jest zarazem głównym bohaterem, opowiadającym historię własnej nieudanej kariery w sferach teatralnych. Pierwszą korzyścią, jaka wynika z tego rozwiązania, jest istotna dla zwartości kompozycyjnej stabilizacja punktu widzenia, motywująca sam akt narracji oraz dobór i hierarchizację elementów świata przedstawionego, oddziałujących na świadomość bohatera. Najistotniejsza jednak z funkcji tej perspektywy narracyjnej ujawnia się w planie ocen.

Wbrew zastosowanej pierwszej osobie gramatycznej i autobiograficznej konwencji w swych „notatkach” Maksudow nie koncentruje się na relacji własnych przeżyć, lecz na obserwacji osób i zdarzeń wokół siebie, co ujawnia dopiero jego dramat osobisty. Jest to zatem relacja świadka, znamionująca metodę dramatyczną.

Punktu widzenia Maksudowa Bułhakow przestrzega wyjątkowo konsekwentnie i oceny, wyrażone przez konstrukcję świata przedstawionego bądź w narracji, nie przekraczają jego „formatu duchowego”. Jest to możliwe jedynie w tym wypadku, gdy medium narracyjne reprezentuje bliską autorskiej hierarchię wartości. Jak zauważa S. Eile, powieść pierwszoosobowa często posługuje się z tego względu narratorem, który przypomina realnego autora i przeważnie — w sensie sposobu odczuwania świata — reprezentuje typ artysty. W *Powieści teatralnej* sprawa jest o tyle prosta, że — jak już nadmienialiśmy — utwór jest autobiograficzny, a historia nie nazwanej powieści i dramatu Maksudowa *Czarny śnieg* przypomina w szczegółach perypetie *Białej Gwardii*, *Dni Turbinów* i *Moliera*, zaś realnym pierwowzorem Teatru Niezależnego jest MChAT, z którym pisarz związany był wieloletnią współpracą⁶.

Interpretacja satyryczna wymaga dystansu między punktem widzenia podmiotu autorskiego i światem przedstawionym, w naszym wypadku (ze względu na bliskość autora i narratora) — między narracją i światem przedsta-

⁶ Рог. К. Рудницкий, *Булгаков*. W: К. Рудницкий, *Спектакли разных лет*, Москва 1974, s. 227 - 286.

wionym. Ów dystans Bułhakow stale podtrzymuje kreując sytuację, w której bohater silnie odczuwa własne wyobcowanie. Pragnieniem Maksudowa jest przeniknięcie w zaczarowany świat teatru, jednakże w miarę jego pogłębiania cel staje się coraz bardziej nieosiągalny. Jednocześnie z rozwojem wypadków stosunek Maksudowa do teatru przechodzi znaczną ewolucję. Początkowo zafascynowany, aczkolwiek nie zorientowany w realiach prostaczków przechodzi stopniowo na pozycję wroga — zatem wbrew oczekiwaniom jego samego dystans między nim i teatrem wciąż rośnie. Borys Uspienski nazywa taką sytuację sytuacją wyobcowania (rosyjskie „ostranienije”)⁷. Jest ona wyjątkowo dogodna dla satyry, bowiem wszelkie negatywne oceny wynikają organicznie ze świadomości bohatera, bez konieczności odwoływania się do jakichkolwiek sankcji nadrzędnych wobec świata przedstawionego.

W naszym wypadku bohater jest, tak samo jak autor, pisarzem, jednakże Bułhakow dokonuje pewnych zabiegów zmierzających do zatarcia tego podobieństwa. Odwołuje się w tym celu do mistyfikacji przez wprowadzenie ramowego narratora, który w przedmowie „od wydawcy” kreuje Maksudowa na narratora „niewiarygodnego”, usiłując zdyskredytować go jako pełnowartościową osobowość (neurastenik z manią samobójczą) i literacką wartość jego „notatek” (fatalny język powieści, który zgola nie kwalifikuje się do poprawek). Jest to typowy dla Bułhakowa zabieg ironiczny, który zgodnie z odwrotną logiką ironii obdarza bohatera — na przekór — znacznym stopniem wiarygodności i nadaje jego poglądom sankcję autorską. Podobnie jak w innych tego rodzaju przypadkach, z *Bohaterem naszych czasów* i Puszkinińskimi *Opowieściami Bielkina* na czele, pozorne przejście na pozycję mało wyrobionego czytelnika wskazuje estetyczne założenia autora, co jest właściwym celem „przedmowy”.

Powieść teatralna jest pokazem możliwości pierwszej osoby narracyjnej jako formy aktywnej, której podporządkowany jest nie tylko sam akt narracji, lecz również jego forma językowa. „Wydawca” pisze:

... moja praca nad notatkami polegała na tym, że dałem im tytuł, a następnie skreśliłem motto, które wydawało mi się pretensjonalne, zbyt techniczne i drażniące (...) Stylu Siergieja Leontjewicza nie zmieniałem, mimo że jest bez wątpienia niedbały. Nie można zresztą wymagać zbyt wiele od człowieka, który w dwa dni po postawieniu ostatniej kropki w swoich notatkach skończył do wody z Mostu Zwodzonego⁸.

Podkreślenie rzekomej surowości materiału i analfabetyzmu autora wspomnień nie znajduje oczywiście potwierdzenia w powieści, która pozostaje w zgodzie z normami gramatycznymi języka literackiego, natomiast jest pewnym chwytem polemicznym, ukierunkowującym uwagę na indywidualne cechy sty-

⁷ Por. Б. Успенский, *Поэтика композиции*, Москва 1970, s. 173 - 174 i in.

⁸ M. Bułhakow, *Powieść teatralna*. Tłum. Z. Fedeki, Warszawa 1967, s. 6.

listyczne utworu. Język *Powieści teatralnej* nie jest, najogólniej mówiąc, neutralny. Autor nadaje mu indywidualne piętno mowy bohatera poprzez zbliżenie leksyki i składni do mowy potocznej, a zwłaszcza nasycenie jej jakościami emotywnymi, co znajduje odzwierciedlenie w tzw. soczystych epitetach, opartych na kontraście porównaniach, a także językowych paradoksach typu oksymoronów. Język nie jest dla Bułhakowa środkiem służącym li tylko przekazywaniu informacji, beznamietnej relacji, lecz przede wszystkim konstruuje wypowiedź. W gruncie rzeczy podobne zjawisko obserwowaliśmy w *Białej Gwardii*, z tą różnicą, że w *Powieści teatralnej* posiada ono wyraźny punkt odniesienia w narracji. Mianowicie ze względu na indywidualne piętno języka, który jest mową bohatera, nie jest rzeczą obojętną zastosowanie pierwszej osoby gramatycznej.

W związku z tym, że autor udziela narratorowi personalnemu votum zaufania, ematywne jakości języka stają się pierwszoplanowym instrumentem ocen, wyrażanych przez znaczenie prymarne. Równocześnie jednak właściwością stylu Maksudowa jest ironia, która jako zjawisko językowe charakteryzuje się dwuplanowością semantyczną, gdzie właśnie drugi plan — znaczenia sekundarne — zawiera prawidłowy sens. Jest to inny, pośredni sposób wyrażania ocen w płaszczyźnie narracyjnej sensu stricto.

Perspektywa narracyjna ujawnia też w stosunku do *Białej Gwardii* przemianę koncepcji bohatera pozytywnego, która zewnętrznie oznacza zrównanie go z postaciami drugoplanowymi w płaszczyźnie przedstawienia, co — jak już wskazywaliśmy — wiąże się z tym, że bohater jest ograniczony w działaniu. *Powieść teatralna* prezentuje pod tym względem przykład pośredni: Maksudow jest zawsze obecny na miejscu akcji, ale rola jego jest rolą świadka i interpretatora. Konsekwencją przyjętej perspektywy narracyjnej jest to, że postać narratora będącego elementem świata przedstawionego podlega tym samym prawom, co i cały świat przedstawiony. Satyryczne spojrzenie na przedmiot z zewnątrz odnosi się także do autocharakterystyki bohatera. Mówiąc o sobie, Maksudow przechodzi na punkt widzenia osoby postronnej, czego najbardziej typowym przykładem jest wielokrotne określanie własnego wyglądu mianem: „wileczy”.

Reprezentatywny w tym sensie jest epizod zamierzonego samobójstwa, sprzyjający wybitnie introspekcji, gdzie zamiast tego mamy ironicznie zabarwioną relację o kolejnych wydarzeniach, obfitujących w zabawne *qui pro quo* z komiczną kradzieżą pistoletu i wkroczeniem Rudolfigo akurat w momencie nacisku spustu. W konsekwencji „kurczy się” funkcja mowy pozornie zależnej jako środka charakterystyki psychologicznej. Bułhakow rezygnuje z jednej z potencjalnych możliwości mowy pozornie zależnej, jaką jest przywilej absolutnej pamięci. W zastępstwie niejako wprowadza parodyjne środki narracji sternowskiej, tzn. ciąg luźnych asocjacji, których wewnętrzna konsekwencja polega na stopniowym sprowadzaniu istotnego problemu psychologicznego

do banału. Oto jak wspomina subiektywnie ponury okres swej biografii Maksudow:

Zdumiewający jest mechanizm pamięci ludzkiej. Zdawało by się, że jakaś rzecz stała się niedawno, a tu nie sposób odtworzyć wydarzeń w ich harmonijnej kolejności. W łańcuchu brak ogniw. Człowiek przypomina sobie jakiś szczegół, widzi go w pełnym blasku, reszta zaś już się rozkruszyła, rozpadła, a w głowie została jakaś sieczka, jakaś mżawka. Tak, sieczka w samej rzeczy. A mżawka? Mżawka? No, bo miesiąc, który nastąpił po owej pijanej nocy, to był listopad. No i rozumie się padał deszcz na przemian z mokrym śniegiem. No, a Moskwę chyba państwo znają? Nie ma sensu zatem jej opisywać. Bardzo jest nieprzyjemnie w listopadzie na moskiewskich ulicach. W urzędach też jest bardzo nieprzyjemnie. Ale to by jeszcze było pół biedy. Najgorsza rzecz, kiedy w domu jest nieprzyjemnie. Powiedźcie mi, proszę, jak się wywabia plamy z ubrania?⁹

Aktywny charakter narracji pierwszoosobowej, o ile zostaną uwzględnione wszystkie potencjalne możliwości tej formy, polega na tym, że sprzyja ona fabule o konstrukcji zamkniętej. Zasadniczą potencjalną możliwością pierwszej osoby jest bowiem wykorzystanie psychologicznych schematów porządkujących materię świata przedstawionego, które zapewniają mu stabilność. Psychologicznej perspektywie podporządkowana jest dramaturgia *Powieści teatralnej*. Świat teatru i literatury pokazany jest tak, jak widzi go bohater. Zewnętrzna pozycja narratora organicznie wiąże się z tym, że Maksudow posiada swą własną skalę wartości, wobec której prawa obowiązujące w świecie przedstawionym są przeciwstawne. Perspektywa psychologiczna bohatera poprzez odpowiedni dobór elementów akcentuje nieustannie te sprzeczności i uwypukla dwie zasadnicze właściwości świata teatru, który jest całkowicie wyizolowany z wszelkich realnych odniesień, a więc ograniczony i zamknięty, a także ściśle, aczkolwiek w sposób sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem, wewnętrznie zhierarchizowany. Stąd nawet najdrobniejsze fakty i zjawiska są bogato umotywowane dzięki perspektywie głównego bohatera, który jest bezpośrednim świadkiem wydarzeń lub posiada wiadomości z pierwszej ręki (jak w wypadku historii, które przekazuje mu jego cicerone, aktor Teatru Niezależnego Bombardow), przez kontekst tematyczny, miejsce akcji i chronologiczny porządek wynikania oraz przez wewnętrzne prawa charakteryzujące ten świat.

Świat przedstawiony jest zrelatywizowany w stosunku do wewnętrznych norm, co sprawia, że składają się nań w różnym stopniu uprzywilejowani bohaterowie i zdarzenia. Zgodnie z tym subiektywnym normatywizmem teatr posiada wyższy status niż wszystko poza nim, dzieli się na dwie zwalczające się partie, a personel ustawiony jest według ścisłej feudalnej hierarchii: na czele dwaj dyrektorzy, następnie „starszyzna”, czyli aktorzy-założyciele, za nimi administracja, na końcu zaś masa aktorska, tj. „średniacy” i nicości. Autor sztuki bytuje gdzieś na najniższym szczeblu drabiny. Dochodzi tu jeszcze rozwarstwienie niektórych „szczebli”, np. na szczeblu administracyjnym mi-

⁹ Ibid., s. 179 - 180.

tyczną potęgą obdarzona jest komisja repertuarowa i kierownik finansowy, absolutną kontrolę sprawują sekretarki dyrektorów, natomiast rola reżyserów polega przede wszystkim na wyczuciu koniunktury. W zależności od zajmowanej pozycji na drabinie społecznej teatru, poszczególne osoby w różnym stopniu partycypują w idealnej sferze Sztuki. Stosownie do tego wydarzenia posiadają rangę symboliczną, tzn. mają inne znaczenie niż wydają się człowiekowi z zewnątrz w rodzaju Maksudowa. Wielkim wydarzeniem jest „list z Indii” oraz przybycie do teatru drugiego z dyrektorów Iwana Wasiljewicza, nawet tak ulubiony przez Bulhakowa chaos ma w tym wypadku wyższe przyczyny i konieczny charakter (np. gorączka w teatrze przed posiedzeniem z udziałem dyrektora i członków-założycieli lub bałagan na scenie podczas próby będącej pokazem metody teatralnej Iwana Wasiljewicza).

Związek pierwszej osoby narracyjnej z wewnętrzną hierarchizacją świata przedstawionego polega na stopniowym odsłanianiu rządzących nim zależności wraz ze wzrastającym wtajemniczeniem samego bohatera. Zatem narracja z perspektywy bohatera nadaje przedstawionym procesom i wydarzeniom porządek przede wszystkim logiczny, zaś następstwo czasowe jest dopiero wtórne. Z logicznym porządkiem wynika fakt, że w obrębie właściwego czasu przedstawionego zostaje zachowana w zasadzie ścisła chronologia. Autor ogranicza do maksimum przysługujące perspektywie pierwszopersonalnej rozwiązanie, jakim jest inwersyjny porządek przedstawienia, stawiając na naoczność, tj. samą wymowę odpowiednio dobranych i naświetlonych zdarzeń, przez co świat przedstawiony uzyskuje autonomię. Zdarzenia pokazane są, jak zwykle u Bulhakowa, w porządku gradacji napięcia aż do punktu kulminacyjnego, jednakże o ich wartości semantycznej rozstrzyga sposób naświetlenia poprzez reguły wewnętrzne i zewnętrzne (narracyjne).

Naświetleniu zdarzeń od zewnątrz służą dwa wypadki inwersji zastosowane przez Bulhakowa. Na czas świata przedstawionego *Powieści teatralnej* składa się ciąg wydarzeń obejmujących powstanie powieści Maksudowa, przerobionej następnie na dramat *Czarny śnieg*, który staje się przyczyną jego odysei teatralnej, zakończonej samobójstwem. Bohater-narrator wyodrębnia w swej biografii trzy etapy: lata uniwersyteckie, pracę dziennikarską w gazecie „Wiadomości Żeglugi Śródlądowej” i karierę autora teatralnego. Dwa pierwsze należą do *Vorgeschichte* powieści. Podobnie jak w klasycznie zbudowanej noweli narrator rozpoczyna swą historię od końca i stwarza drugą — po wstępie „od wydawcy” — ramę powieściowych wydarzeń. Sytuacja narracyjna zostaje zdeterminowana samobójstwem bohatera. Fakt ten naświetla mające nastąpić wydarzenia jako te, które doprowadziły do samobójstwa. Druga zastosowana w obrębie wydarzeń przedstawionych inwersja dokładniej wskazuje, że chodzi o epizod teatralny biografii Maksudowa. Narrator rozpoczyna relację od momentu jego pierwszego kontaktu z Teatrem Niezależnym, przy czym znamieną jest paralela w stosunku do sytuacji narracyjnej, gdyż moment ten jest

związany z jego pierwszą próbą samobójczą, by następnie cofnąć się do historii powstania powieści. Jest to taktyka stwarzania napięcia przez wygrywanie dystansu czasowego, dzielącego poszczególne płaszczyzny świata przedstawionego oraz świat przedstawiony i narrację. Technika opowiadania „z przyszłości” jest zasadniczym czynnikiem zapewniającym kompozycyjną spójność, ponieważ wszystkie wydarzenia są zdeterminowane ostatecznym rozwiązaniem. Z perspektywy wyjściowej sytuacji autor utrzymuje kontrolę nad interpretacją wydarzeń.

Zagadnienie perspektywy narracyjnej w powieści *Mistrz i Małgorzata* wiąże się z kompozycją tego utworu jako powieści we fragmentach, zbudowanej na zasadzie połączenia w porządku inwersyjnym dwu odrębnych historii: współczesnej, obejmującej fantastyczny wątek Wolanda oraz wątek Mistrza i Małgorzaty i ewangelicznej historii Piłata i Jezui. Jako rzekoma powieść Mistrza historia Piłata mogłaby, czy nawet powinna być opowiedziana przez Mistrza ewentualnie Małgorzatę, czyli mogłaby funkcjonować jako cytat. Bułhakow wybiera inne rozwiązanie. Z czterech rozdziałów „powieści o Piłacie” dwa jedynie, i to w sposób dość umowny, wprowadzone są na tej zasadzie (jeden opowiada Woland i jeden — główny bohater), natomiast dwa pozostałe nie posiadają żadnej motywacji fabularnej. Kompozycja fragmentów sprawia, że „powieść o Piłacie” staje się równorzędna wobec głównej linii fabularnej. Z heterogenicznością świata przedstawionego wiąże się zróżnicowana postawa semantyczna podmiotu, znajdująca odzwierciedlenie w dwu różnych typach narracji, które można by umownie określić jako satyryczny i epicki. Jednym z problemów perspektywy narracyjnej jest zatem jej związek z przedmiotem opisu.

Satyryczny narrator części współczesnej jest zarazem najbardziej charakterystycznym typem narratora w prozie Bułhakowa, gdyż obok *Mistrza i Małgorzaty* występuje również w nowelistyce (*Sataniana*, *Fatalne jaja*, *Psie serce*). Narracja satyryczna u Bułhakowa reprezentuje gogolowską odmianę narracji sternowskiej, z taktyką zwrotów do czytelnika, które wprowadzają zabiegi tego rodzaju, jak odwoływanie się do uczuć, odbieganie od tematu, skierowywanie uwagi na fałszywy trop, uprzedzanie i zawieszanie wydarzeń itp. Poprzez zwroty do czytelnika ujawnia się zindywidualizowany, chociaż wymykający się jednoznacznej konkretyzacji narrator, który jako postać występuje po raz pierwszy w *Mistrzu i Małgorzacie*. Przyjmuje on ewidentnie fałszywą rolę „kronikarza”, „wiernego świadka”, w czym zauważamy zabieg odwrotny niż w *Powieści teatralnej*, tzn. podkreślenie wiarygodności narratora, będącego w gruncie rzeczy osobą nieprawdopodobną. Narrator tego typu jest konstrukcją niebywale elastyczną, bowiem w zależności od potrzeb przejmuje punkt widzenia postaci satyrycznych, a jako osobnik wszędobylski zachowuje przywilej „uchylania dachów”; ukrywa się poza światem przedstawionym i w nieoczekiwanych momentach manifestuje swą obecność, z łatwością przechodzi

od satyry do patosu itp. Zwłaszcza w porównaniu z nowelami okazuje się, że jest on doskonałą motywacją, nosicielem bułhakowskiej ironii, która staje się wskutek aliansu ze zindywidualizowanym narratorem atrybutem świata przedstawionego. Ma to stwarzać pozór nieingerencji autora.

Jedyny w prozie Bułhakowa przykład klasycznej perspektywy auktorialnej reprezentuje „powieść o Pilacie”. Wypadek bez precedensu stanowi przy tym fakt, że fragment ten jest całkowicie pozbawiony ironii. Idea ewangelicznego wątku, tragiczny konflikt między Pilatem zdeterminowanym przez sprawowaną władzę i Jezua, który nie może sprzeniewierzyć się własnym przekonaniom, wspomagana jest przez zdystansowany sposób narracji. Charakterystyczne jednak, że szeroki horyzont narracji to w tym wypadku zasługa zachowania nie tyle czasowego, co przestrzennego dystansu. Przedstawiony tragiczny konflikt racji wyobraża pewną skrajną postać typowej sytuacji egzystencjalnej i dlatego właśnie narracja nie akcentuje historycznej osnowy wydarzeń. Przeciwnie, mają być one odbierane jako terażniejsze. Natomiast utrzymuje narrator dystans przestrzenny — sferą jego bytowania są przestworza.

W rezultacie zastosowania dwu diametralnie odległych perspektyw narracyjnych wyraźniejszą kategorią staje się podmiot autorski, koordynujący obie te postawy. W związku z oddzieleniem się perspektywy podmiotu od narracji wyraźniejsza staje się rola narratora i narracji jako ogniwi pośredniczących w opisie świata przedstawionego, ich względność i umowność. Podstawowe uogólnienia najwyższego rzędu wypowiadają się poprzez inne czynniki kompozycyjne niż ustawienie płaszczyzny narracji — poprzez konstrukcję fragmentów, wątki paralelne i lejtmotiwy, które mają na celu przetransponowanie sensów naddanych historii Jezui do wątku tytułowego bohatera.

Podstawowym sposobem przejawiania się kategorii podmiotu jest technika lejtmotiwów. W płaszczyźnie ocen często wykracza Bułhakow poza sferę narracji, stosując motta, opatrując rozdziały tytułami, nadając bohaterom „znaczące” nazwiska. Elementy te sprawiają, że interpretacja jest w pewnym stopniu „zaprogramowana”. Filozoficzny wydźwięk *Mistrza i Malgozaty* jest dziełem po części tych właśnie interpretacyjnych zabiegów autora. Motto zaczerpnięte z *Fausta* oraz nazwiska pary głównych bohaterów i umieszczenie ich w tytule utworu nadają wyższą rangę wątkowi Mistrza. Z drugiej strony tę samą funkcję pełni „powieść o Pilacie”. Zarówno bohater Goethego, jak i postaci z Ewangelii potraktowane są w tym wypadku jako symbole kulturowe, z pomocą których pisarz mitologizuje wątek głównego bohatera.

„Neomitologizacja” w powieści XX wieku jest zdaniem E. M. Mieleńskiego zjawiskiem charakterystycznym zarówno w sensie wykorzystania mitu (w szerokim rozumieniu kulturowego motywu — literackiego, biblijnego, ludowego itp.) jako środka artystycznego, jak też swoistego oglądu świata (mirooszczuszczenie), który towarzyszy mitycznemu skojarzeniu. Sens mitologizacji polega na wydobyciu niezmiennych, wiecznych pierwiastków, po-

zytywnych lub negatywnych, które „przeświecają” przez strumień doznań i obserwacji empirycznych. Mielecinski podkreśla też, że w powieści XX wieku mitologizacja stała się elementem strukturującym narrację. Za pomocą symboliki, w tym również symboliki mitologicznej, powieść próbuje przezwyciężyć żywiołowość materiału empirycznego, pojawiającą się na skutek obalenia barier dziewiętnastowiecznej powieści społeczno-historycznej. Również w tym celu wykorzystuje ona tak proste elementy strukturalne, jak powtórzenia usemanizowane wewnątrznie za pomocą techniki lejtmotiwów¹⁰.

Przy pełnym, pedantycznym niemal szacunku dla faktów, także faktów historycznych, cechą myślenia Bulhakowa jest pewnego rodzaju ahistoryzm, który trzeba rozumieć jako świadome odstępowanie od ogólnie uznanych interpretacji historycznych osób i faktów. W powieści o Molierze, w sztuce o Puszkynie, w scenicznej wersji *Don Kichota* autor przeprowadza własną linię rozumowania, co polega na sprowadzeniu faktów (niekiedy z pominięciem pewnej części) historycznych czy literackich do ilustracji założonej tezy etycznej. W losie Moliera dostrzega przede wszystkim tragiczne rozdarcie twórcy, usytuowanego między sztuką i władzą, w śmierci Puszkina rezultat intryg dworskich i najbliższego otoczenia, w powieści Cervantesa nobilitację szlacheckiego szaleństwa.

Podobnie postępuje Bulhakow w „powieści o Pilacie”, gdzie ewangeliczny przekaz sprowadza do ponadczasowej sytuacji etycznej, tzn. wyboru między zdradą i wiernością samemu sobie. Ta część *Mistrza i Małgorzaty* nie ma więc, oprócz trzonu zasadniczych wydarzeń, zbyt wiele wspólnego z Ewangelią. Tworząc nowoczesny mit Bulhakow przede wszystkim nadaje historii charakter świecki, czego pierwszym symptomem są zmienione w stosunku do Ewangelii nazwiska (Jezua Ha-Nocri) i toponomastyka (np. Wzgórze Czaszek zamiast Golgota). Dowolnie interpretuje wątek Pilata i Jezusa stawiając na pierwszym miejscu postać obciążonego największym — w jego mniemaniu — grzechem tchórzostwa Pilata, a także Judasza, którego wizerunek jako urodziwego młodzieńca, ofiary namiętności do kobiety, zupełnie jest niezgodny z utrwalonym stereotypem. Typowo bulhakowskie jest zbliżenie między katem i ofiarą (por. wątek Molier — Ludwik XIV w *Życiu pana Moliera*), w rezultacie którego kat staje się uczniem ofiary. Bulhakow rozbudowuje też realny czas historyczny, łączący tłem rozgrywki między rzymskim namiestnikiem i bosym filozofem, tzn. ukazuje zamieszki na tle religijnym, stanowiące groźbę rewolty wolccc Rzymu.

Jak już wspomnieliśmy, zagadnienia mitologizacji nie wyczerpuje zmitologizowany temat, gdyż „powieść o Pilacie” nie jest całością dla siebie. Głównie chodzi o metaforyczne utożsamienie Mistrza z Jezusą. Bezpośrednie zbieżności

¹⁰ Por. E. M. Мелетинский, *Мифологический роман XX века*. W jego książce: *Поэтика мифа*, Москва 1976, s. 295, 296.

kończą się tutaj na wycieniowanym podobieństwie charakterów, natomiast realna sytuacja rzekomego bluźniercy, wichrzyciela i nieszkodliwego pensjonariusza domu dla obłąkanych jest właściwie dość odległa. Utożsamienie obu postaci dokonuje się wskutek mistrzowskiego operowania paralelizmami, w systemie których dużą rolę odgrywa starannie przemyślana koncepcja powieściowego czasu i przestrzeni. Czas „powieści o Pilacie”, pomyślany jako replika czasu współczesnych wydarzeń *Mistrza i Małgorzaty* obejmuje również trzy dni, przy czym w obu wypadkach Bułhakow z wielkim pietyzmem rejestruje jego upływanie. Bardziej jeszcze wyraziste są analogie w obrębie kreowania przestrzeni. Współczesna Moskwa i starożytna Jeruzalaim posiadają identyczny prawie przestrzenny koloryt: nieznośny upał, burza, światło księżyca itp. Zabiegi takie zmierzają do zlania się obu czasów. Dwa tysiąclecia, jakie minęły od kaźni Jezui zostają w ten sposób „unicestwione”, a realny czas historyczny przechodzi w „bezczasową rzeczywistość mitu”¹¹.

Porównanie perspektywy narracyjnej utworów powieściowych Michała Bułhakowa dowodzi nasilenia się w jego prozie pewnych tendencji, które spowodowały ostatecznie, że dojrzała jego twórczość jest przykładem tzw. metody dramatycznej. Z jednej strony wiąże się to z charakterystycznym dla poszukiwań estetycznych pisarza dążeniem do skrótowości i lakonizmu. Z drugiej zaś — z satyrycznym oglądem rzeczywistości, z satyrycznym dystansem wobec świata przedstawionego. Towarzyszy temu wzrost znaczenia i doskonalenie się ironii, co prowadzi do ukonstytuowania się typu narracji ironicznej, będącej odmianą narracji sternowskiej.

ЮСТЫНА КАРАСЬ

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В РОМАНАХ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Резюме

Предметом анализа в настоящей статье является повествовательная перспектива в произведениях М. Булгакова *Белая гвардия*, *Театральный роман* и *Мастер и Маргарита*, доказывающая формирование в творчестве писателя т. наз. драматического метода. Этот вопрос автор статьи связывает с более общими эстетическими предпосылками, как становление сатирической перспективы и свойственный зрелому творчеству Булгакова тип психологизма, отказывающийся от интроспекции в пользу демонстрирования внешних симптомов психологического процесса.

Белая гвардия, как исторический роман толстовского типа, представляет собой другой тип прозы. В связи с этим в статье анализируется, в частности, вопрос оценок.

¹¹ Ibid.

В *Театральном романе* и *Мастере и Маргарите* совершается переход на точку зрения изображенного мира. В связи с конвенцией мемуаров в *Театральном романе* в статье рассматриваются такие вопросы, как т. наз. рассказчик-свидетель, сатирическая дистанция, язык повествования, замкнутость композиции и др.

В романе *Мастер и Маргарита* гетерогенности изображенного мира (композиция отрывков) соответствуют два типа повествования (сатирическое и эпическое). Более отчетливой становится поэтому категория авторского субъекта, как координатора этих типов повествования.

В статье рассматривается тоже проблема мифологизма как элемента структурирующего повествование.

NARRATION PERSPECTIVE IN MIKHAIL BULGAKOV'S NOVELS

by

JUSTYNA KARAŚ

Summary

The subject of an analysis in the article is the narration perspective in M. Bulgakov's works: *The White Guard*, *Theatrical Novel* and *Master and Margaret*. The last two novels are an example of the dramatic method resulting from the more general aesthetic premisses of the writer's work such as satirical distance and the type of psychologism which consists in the relinquishment of introspection for the sake of presentation of the external symptoms of psychic phenomena.

The White Guard does not fit into this model as an auctorial historical novel of the Tolstoian type. In this connection the problem of evaluations assumes a peculiar significance.

In *Theatrical Novel* and *Master and Margaret* a transition takes place into the point of view of the presented world. In relation to the diarist's narration of *Theatrical Novel* in the article there are considered among other things such problems as satirical distance, language of narration and the closed composition of the work.

In the novel *Master and Margaret* the heterogeneities of the presented world (composition of fragments) correspond to the two separate types of narration which makes that the author's subject co-ordinating both these attitudes becomes a more distinct category.