

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Karolina Korcz

***Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa w Polsce
w latach 1969-1989**

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Bogusława Bakuły

Poznań, 2015

Moim Dziadkom, Łucji i Eugeniuszowi Huebnerom
oraz wszystkim, bez pomocy których ta rozprawa
by nie powstała.

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	7
1. Przedział czasowy.....	8
2. Materiał źródłowy.....	9
3. Cel rozprawy i strategia badawcza.....	10
4. Struktura rozprawy.....	14
5. Perspektywa dalszych badań.....	16

ROZDZIAŁ I RECEPCJA – ZJAWISKO I PROBLEM

1. Wprowadzenie.....	17
2. Problematyka odbioru badaniach teoretycznoliterackich.....	18
3. Zagadnienie recepcji w ujęciu socjologicznym.....	36
3.1. Socjologia kultury.....	36
3.2. Socjologia literatury.....	42
4. Problematyka odbioru w teatrze i filmie.....	54
5. Podsumowanie.....	68

ROZDZIAŁ II RECEPCJA *MISTRZA I MAŁGORZATY* W POLSCE W LATACH 1969-1989 W KONTEKŚCIE UWARUNKOWAŃ POLITYCZNO-SPOŁECZNYCH

1. Wprowadzenie: Ideologia a rzeczywistość.....	73
1.1. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w obiegu czytelnictwa a sytuacja społeczno-polityczna.....	77
1.1.1. Rok 1969: <i>Mistrz i Małgorzata</i> jako rozrachunek z okresem stalinowskim.....	79
1.1.2. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: Bułhakow „wielkim nieobecnym” publikacji drugoobiegowych.....	86
1.1.3. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w stanie wojennym.....	90
1.1.4. Druga połowa lat osiemdziesiątych: Pierestrojka a renesans twórczości Michaiła Bułhakowa w Polsce i ZSRR.....	93
1.2. Uwarunkowania społeczno-polityczne a kwestie przekładu i polityki wydawniczej.....	98
1.2.1. Pełny czy niepełny? – polemiki i spory wokół przekładu Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego.....	100
1.2.2. „Absolutna klasyka!” – pierwszy przekład <i>Mistrza i Małgorzaty</i> w kontekście tłumaczenia autorstwa Andrzeja Drawicza.....	107
1.2.3. Formalno-pragmatyczny wymiar tłumaczenia „powieści o diable” w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.....	109

1.3. <i>Mistrz i Małgorzata</i> jako model literatury upolitycznionej? Peerełowska koncepcja rzeczywistości a dwutorowość recepcji „powieści o diable”	116
1.3.1. Relacje z podróży śladami Bułhakowa jako szczególny przejaw „doświadczenia prywatności”	119
1.3.2. Wartości uniwersalne kontra wartości socjalizmu	135
2. Podsumowanie	142

ROZDZIAŁ III MONOPOL PAŃSTWA W SFERZE WYPOWIEDZI PUBLICZNEJ A RECEPCJA *MISTRZA I MAŁGORZATY*

1. Wprowadzenie: Dyskurs publiczny lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych a społeczna sytuacja komunikacyjna	144
1.1. Model nadawcy i model odbiorcy w prasie obiegu oficjalnego	148
1.1.1. Aktywność tekstotwórcza warstwy znawców a realizacja modelu nadawcy w publikacjach poświęconych <i>Mistrzowi i Małgorzacie</i>	150
1.1.2. Odbiorca Bułhakowskiego <i>opus magnum</i> jako model „rozproszony”	156
1.2. Wpływ mechanizmów i instytucji kontroli na kształt procesów komunikacyjnych	161
1.2.1. Nieobecność ideologii jako przejaw upolitycznienia przekazu	163
1.2.2. Zagadnienia światopoglądowe jako przedmiot walki społeczno-politycznej	164
1.2.3. „Uczciwe ubiory” kontra „zachodnie ciuchy”. Medialny wizerunek krajów socjalistycznych i kapitalistycznych	165
1.2.4. Sposoby kreowania przez prasę pożądanych postaw zbiorowych i indywidualnych	171
1.2.5. Kultura i sztuka jako narzędzie indoktrynacji	175
1.3. Mit Michaiła Bułhakowa w ujęciu propagandowym	181
1.3.1. Bułhakow – pisarz radziecki	183
1.3.2. Polityka i ideologia w życiu autora <i>Mistrza i Małgorzaty</i> . Przekonania i poglądy w ujęciu oficjalnym	186
1.3.3. Sposoby utrwalania stereotypu pisarza w obiegu społecznym	190
1.3.4. Popularność Bułhakowa i jego najwybitniejszej powieści w artykułach prasowych lat 1969-1989	195
2. Podsumowanie	206

ROZDZIAŁ IV ZINSTYTUCJONALIZOWANY PRZEKAZ MASOWY JAKO CZYNNIK KSZTAŁTUJĄCY PROCESY RECEPCYJNE „POWIEŚCI O DIABLE”

1. Wprowadzenie: Instytucjonalizacja, centralizacja i konsolidacja środków masowego przekazu a system medialny w latach 1969-1989	208

1.1. Kryterium periodyczności.....	211
1.2. Kryterium treści.....	221
1.3. Kryterium komunikacyjne.....	231
1.4. Kryterium geograficzne.....	238
2. Wpływ rodzajów i gatunków dziennikarskich na treści poświęcone <i>Mistrzowi i Małgorzacie</i> w polskiej prasie lat 1969-1989.....	241
GATUNKI PUBLICYSTYCZNE	
2.1. Recenzje i omówienia.....	243
2.1.1. Recenzje powieści.....	245
2.1.2. Recenzje teatralne.....	251
2.1.3. Recenzje filmowe.....	256
2.2. Szkice krytyczne, eseje, reportaże problemowe.....	262
2.3. Artykuły ogólne.....	265
GATUNKI INFORMACYJNE	
2.4. Wzmianki i noty.....	267
2.5. Przeglądy i przedruki z prasy obcej.....	269
2.6. Sprawozdania, relacje, korespondencje.....	271
2.7. Życiorys.....	276
GATUNKI POGRANICZNE	
2.8. Wywiady i rozmowy.....	277
2.9. Dyskusje.....	284
3. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w repertuarze radiowym.....	286
3.1. Felieton.....	288
3.2. Recenzja.....	294
3.3. Powieść w odcinkach.....	295
3.4. Adaptacja, reportaż, słuchowisko?.....	299
3.5. Wywiad.....	312
4. Podsumowanie.....	316
ROZDZIAŁ V <i>MISTRZ I MAŁGORZATA</i> W KULTURZE ARTYSTYCZNEJ	
1. Wprowadzenie.....	324
1.1. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w teatrze krajowym.....	325
1.1.1. (Czarna) magia Danuty Michałowskiej.....	328
1.1.2. <i>Czarna magia</i> i Poncjusz Piłat. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w interpretacji Piotra Paradowskiego.....	331
1.1.3. Cyrk z Bułhakowem: <i>Pacjenci</i> Krzysztofa Jasińskiego i Krystyny Gonet.....	342

1.1.4. <i>Śladami mistrza</i> . Adaptacje Andrzeja Marii Marczewskiego.....	349
1.1.5. Trafić „na swój czas”. <i>Mistrz i Małgorzata</i> Macieja Englerta.....	367
1.1.6. Istny kabaret! Bułhakow Pawła Dangla.....	379
1.2. Adaptacje zagraniczne.....	383
1.2.1. <i>Mistrz i Małgorzata</i> prezentowany w Polsce przez teatry obce.....	383
1.2.2. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w Teatrze na Tagance.....	386
1.3. Bal (u szatana) w operze.....	390
2. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w filmie.....	397
2.1. Co Andrzej Wajda robi z literaturą?.....	398
2.2. „Wszystko w tej książce jest dla mnie ważne.” Powieść Michaiła Bułhakowa w ujęciu Macieja Wojtyszki.....	405
3. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w sztukach plastycznych.....	409
3.1. <i>Dama z Behemotem</i> . Maria Żaboklicka-Budzichowa.....	410
3.2. „W końcu to tylko literatura...” Rysunki Karola Wieczorka.....	413
3.3. Macieja Bieniasza trzydzieści lat z Bułhakowem	417
4. <i>Mistrz i Małgorzata</i> w twórczości literackiej.....	420
4.1. Wspólnota losu. <i>Michał Bułhakow</i> Piotra Bednarskiego.....	421
4.2. Wojciech Kawiński stawia <i>Warunki</i>	422
4.3. Andrzej Cezary Sawczenko pisze <i>List otwarty</i>	424
4.4. Szaleństwo Piłata według Jana Tulika.....	426
4.5. Eschatologia Wojciecha Gawłowskiego	427
5. Podsumowanie.....	430
ZAKOŃCZENIE.....	437
BIBLIOGRAFIA.....	447
ANEKSY.....	538
Aneks nr 1.....	538
Aneks nr 2.....	549
Aneks nr 3.....	572
Aneks nr 4.....	579
Aneks nr 5.....	594

Wstęp

O Michaile Bułhakowie nie dość powiedzieć, że jest w Polsce jednym z najpopularniejszych światowych pisarzy XX wieku. To twórca, który od przeszło czterdziestu lat odkrywany jest wciąż na nowo, a jego najwybitniejsza powieść *Mistrz i Małgorzata* fascynuje kolejne pokolenia czytelników. Choć twórczość pisarza była w Polsce znana już przed wojną, dopiero pojawienie się na rynku wydawniczym głównego dzieła spowodowało wzrost zainteresowania tak Bułhakowem, jak i jego dorobkiem na niespotykaną dotąd skalę. *Mistrz i Małgorzata* stał się zjawiskiem nie tylko literackim i kulturowym, lecz także społecznym. Biorąc pod uwagę skalę popularności książki w naszym kraju, brak refleksji na temat recepcji tego dzieła wydaje się paradoksem. Tymczasem zbadanie sposobów funkcjonowania powieści w polskiej świadomości kulturowej stwarza spore możliwości w zakresie naukowych dociekań, dotyczących fenomenu *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce. Próba zrozumienia tego zjawiska wymaga przywołania szerokiego kontekstu zarówno czasów, w których powstawała książka, jak i momentu ukazania się jej w naszym kraju i przyjęcia przez czytelników. Chęć wyjaśnienia zjawisk towarzyszących różnym aspektom egzystowania *Mistrza i Małgorzaty* w obiegu czytelnicznym, czy szerzej – w kulturze naszego kraju, wymagała zatem stworzenia na użytek dysertacji aparatu pojęciowego, w którym podstawową kwestię stanowi zagadnienie recepcji. By osiągnąć możliwie pełne efekty poznawcze, przyjęte zostało założenie, że wszelkie wypowiedzi dotyczące powieści traktowane będą jako świadectwa jej odbioru. Stąd też nie odnoszą się one jedynie do obszarów *stricto* związanych z literaturą, ale obejmują również szeroko rozumianą publicystykę, dziedziny artystyczne oraz kwestię funkcjonowania powieści w elektronicznych środkach przekazu – radiu czy telewizji.

Konieczność zastosowania tych samych narzędzi badawczych w stosunku do zróżnicowanych tekstów kultury: literackich, filmowych, scenicznych, plastycznych, radiowych wymagała przyjęcia – za Zbigniewem Bokszańskim – założenia, że analizie podlegać będzie „w miarę jednorodny fragment doświadczeń recepcyjnych odbiorców nie ustosunkowując się do opinii podkreślających swoistość każdej z wyżej wymienionych dziedzin.”¹ Takie ujęcie umożliwiło badanie dynamiki omawianego zjawiska zarówno w ujęciu diachronicznym jak i synchronicznym, co ma związek z postrzeganiem recepcji

¹ Z. Bokszański, *Recepcja kultury symbolicznej a praktyka interakcyjna odbiorcy*. „Przegląd Socjologiczny” 1981, t. XXXIII, s. 7.

z perspektywy mediów kulturowych w ujęciu historycznym (czasowym). Proces analityczny dotyczy więc zarówno zagadnienia recepcji prymarnej, jak i – w większym stopniu – recepcji sekundarnej. Wszelkie ustalenia odnoszą się głównie do czytelnika-profesjonalisty, natomiast odwołania do możliwych odczytań powieści Bułhakowa przez czytelnika-amatora mają tutaj charakter wyłącznie przypuszczeń. Stąd też termin „recepcja” dotyczyć będzie przede wszystkim zbiorowej postawy intelektualnej, związanej z przyswajaniem przez środowiska profesjonalistów treści i sensów, których nośnikiem był *Mistrz i Małgorzata*, a także obejmującej reakcje krytyki na „przejęcie” fabuły *Mistrza i Małgorzaty* przez szeroko pojęte instytucje kultury. Tym samym pojęcie to zbliżyć się będzie do stosowanego na gruncie socjologii kultury terminu receptywnego uczestnictwa w kulturze.²

1. Przedział czasowy

Proces recepcji powieści na przestrzeni czterech dekad ulegał znaczącym zmianom, przede wszystkim ze względu na zaistnienie nowych warunków politycznych i społecznych związanych z przekształceniami ustrojowymi po roku 1989. W związku z brakiem możliwości zastosowania jednakowych kryteriów oceny oraz metod badawczych w stosunku do dwóch diametralnie odmiennych okresów dziejowych, przedmiotem pracy jest wyłącznie funkcjonowanie dzieła Bułhakowa przez pierwsze dwie dekady obecności książki na rynku wydawniczym w Polsce. Niezbędne stało się więc wyznaczenie konkretnych granic czasowych, które określają ramy niniejszej rozprawy. Pozwala to przyjrzeć się specyfice ostatnich dwudziestu lat istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, jak również daje możliwość spojrzenia nań z pewnego dystansu historycznego. Jako zamknięty przedział czasowy, okres ten nie podlega bowiem dalszym przekształceniom, które w znaczący sposób zmieniałyby sposób widzenia ówczesnej rzeczywistości, a co za tym idzie – wszelkich zjawisk, mających bezpośredni związek z przyjmowaniem dzieła Bułhakowa przez czytelnika. Cezura początkowa jest dość oczywista. Rok 1969 to data ukazania się *Mistrza i Małgorzaty* na polskim rynku wydawniczym. Końcowa zaś wiąże się z momentem historycznym, którego nadejście zmieniło nie tylko system polityczny, ale i reguły, według jakich do tej pory funkcjonowały i literatura, i społeczeństwo. Likwidacja instytucji

² „Mówiąc [...] o receptywnym uczestnictwie w kulturze ma się na uwadze zaangażowaną intelektualnie partycypację, prowadzącą do odkrywania i trafnej interpretacji zakodowanych w wytworach i działaniach artystycznych sensów. Tak rozumianą recepcję czy odbiór sztuki przeciwstawia się biernemu myślowo, bezrefleksyjnemu konsumowaniu kultury.” – J. Građ, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury. Analiza metodologiczno-teoretyczna*. Poznań 1997, s. 45.

kontrolnych, które kierowały życiem społeczno-kulturalnym w Polsce, na nowo ukształtowała szeroko rozumianą sytuację komunikacyjną, co w istotny sposób wpłynęło także na kwestię oddziaływania i odbioru dzieł literackich.

2. Materiał źródłowy

Kwestią, która nierozzerwalnie wiąże się z wyznaczonym przedziałem czasowym jest rodzaj materiału źródłowego. Niezbędne jest odwołanie się do takich świadectw recepcji *Mistrza i Małgorzaty*, których autentyczność nie budziłaby wątpliwości i które odzwierciedlałyby nie tylko okoliczności, w jakich funkcjonowało dzieło Bułhakowa, lecz także koncepcję rzeczywistości. Taka perspektywa wymaga postawienia pytania zarówno o odbiorcę *Mistrza i Małgorzaty* oraz warunki funkcjonowania powieści-komunikatu, jak i o wyniki kontaktu czytelnika polskiego z książką Bułhakowa. Widocznym, namacalnym rezultatem owego kontaktu są przede wszystkim zróżnicowane pod względem źródłowym i formalnym materiały prasowe, które doskonale ukazują tendencję do przenoszenia zainteresowania odbiorcy z samej powieści, na warunki jej funkcjonowania w obiegu czytelniczym oraz sposoby jej istnienia w polskiej świadomości artystycznej jako samodzielnych tekstów kultury. Materiały prasowe i czasopiśmiennicze obiegu oficjalnego i niezależnego, ale także nieliczne wydawnictwa emigracyjne, stanowią więc podstawę materiału źródłowego. Większość z nich ma charakter ciągły, bibliografia źródłowa obejmuje jednak również nieliczne druki zwarte (książki, zbiory szkiców) oraz druki ulotne w postaci programów teatralnych, afiszy, broszur, katalogów, dokumentacji spektakli. Niemal wszystkie źródła opracowane zostały z autopsji, informacje bibliograficzne, których nie udało się zweryfikować nie zostały w pracy uwzględnione. Materiały zebrano w oparciu o informacje zawarte w *Polskiej Bibliografii Literackiej*, *Bibliografii Zawartości Czasopism*, *Przewodniku Bibliograficznym* oraz *Roczniku Literackim* za wybrane lata. Dodatkowych danych dostarczyło również zestawienie bibliograficzne autorstwa Jerzego Kandziory i Zyty Szymańskiej przy współpracy Krystyny Tokarżówny, pt.: *Bez cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr*, a także *Literatura i krytyka poza cenzurą 1977–1989 (Bibliografia druków zwartych)* Jadwigi Czachowskiej i Beaty Dorosz. Część informacji uzyskano drogą elektroniczną oraz na podstawie listów, rozmów telefonicznych czy spotkań osobistych z reżyserami, aktorami, badaczami twórczości Bułhakowa, jak również z tłumaczką *Mistrza i Małgorzaty*, Ireną Lewandowską oraz wdową po najwybitniejszym

polskim bułhakologu – Wierą Drawicz. W pracy wykorzystane zostały archiwalia polskich teatrów, a także te pochodzące z prywatnych zasobów artystów: reżyserów Andrzeja Wajdy, Andrzeja Marii Marczewskiego, aktora Franciszka Muły, artystów plastyków Karola Wieczorka, Macieja Bieniasza oraz Marii Żaboklickiej-Budzichowej (udostępnionych przez jej córkę, Marię Szreder), poetów Piotra Bednarskiego, Wojciecha Kawińskiego, Wojciecha Gawłowskiego oraz badaczy i przedstawicieli instytucji kultury.

Ze względu na zakres oddziaływania ważnym źródłem kontaktu odbiorcy polskiego z Bułhakowem i jego najważniejszą powieścią okazały się audycje radiowe oraz filmy. Zapisy telewizyjne i dźwiękowe udostępnione zostały przez Archiwum Polskiego Radia oraz Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej.

W pracy wykorzystałam także wybrane materiały, które ukazały się w środkach masowego przekazu w latach 1966-1968, tj. po opublikowaniu *Mistrza i Małgorzaty* w ZSRR oraz teksty wydane po roku 1989. Mają one przede wszystkim charakter uzupełniający. Zestawienie nie jest pełne zwłaszcza w przypadku tekstów najnowszych. Główną przyczyną takiego stanu jest fakt, że źródła bibliograficzne są opracowywane z kilkuletnim opóźnieniem.

W sporadycznych przypadkach pomocne okazały się zasoby internetowe, które spełniły rozmaite funkcje. Kilku wskazówek bibliograficznych dostarczył polski wortal teatralny e-teatr Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Zapisy te niewolne jednak bywały od nieścisłości, które udało się zweryfikować w zetknięciu ze źródłami prasowymi. Informacje zawarte na stronie internetowej Andrzeja Marii Marczewskiego były dopełnieniem posiadanych wcześniej danych. Z braku informacji w innych źródłach w niewielkim stopniu wykorzystano też zasoby Internetu polskiego i rosyjskiego, co zostało zaznaczone w przypisach.

3. Cel rozprawy i strategia badawcza

Wybór określonego przedziału czasowego oraz materiału źródłowego, jak również ścisły związek zjawiska recepcji z konkretnym „tu i teraz”, zdeterminowały przyjęty w pracy sposób badania odbioru *Mistrza i Małgorzaty* w latach 1969-1989. Podstawowy problem badawczy, choć mieści się w ramach szerszego zagadnienia naukowego, jakim jest recepcja dzieła literackiego w ogóle, stanowi kwestię o charakterze jednostkowym. Hipotezy z nim związane nie mogą więc stanowić formy „próbnego sformułowania praw zjawisk powtarzających się, lecz próbę poznania pragmatycznego związku zdarzeń

jednorazowych [...].”³ Pojedyncze świadectwa recepcji rozpatrywane są więc jako elementy pewnego, bardziej rozległego systemu, elementy przez ten system niejako określane.

Zbadanie dostępnych źródeł przy jednoczesnym odwołaniu się do szerokiego kontekstu, w jakim źródła te funkcjonowały (właśnie jako element bardziej rozbudowanego systemu) wymaga odwołania się do instrumentarium badawczego różnych dyscyplin. Pytania i problemy znajdujące się w obrębie zainteresowań socjologii literatury, socjologii kultury, socjologii odbioru czy też socjologii ogólnie rozumianej sztuki, obejmującej również zagadnienia teatru i filmu, dały możliwość wykazania związków pomiędzy określonym faktem literackim, jakim było ukazanie się na polskim rynku wydawniczym najwybitniejszego dzieła Bułhakowa a całokształtem ówczesnej rzeczywistości. Podjęte w pracy zadania badawcze, obejmujące bardzo rozległą i zróżnicowaną problematykę (m.in. biografię autora, warunki obiegu jego powieści wśród publiczności literackiej, zależności związane z funkcjonowaniem dzieł literackich w społeczeństwie poddanym ścisłej kontroli, zagadnienie komunikacji literackiej w ogóle, konsekwencje uczestnictwa środków masowego przekazu w kształtowaniu postaw, poglądów i nawyków recepcyjnych czytelnika) sytuują rozprawę na pograniczu literaturoznawstwa, prasoznawstwa i socjologii. Zgromadzone materiały zostały tym samym umieszczone w odpowiednim kontekście, stanowiąc integralną część epoki, której są świadectwem. Umożliwiło to realizację trzech podstawowych celów pracy. Należą do nich:

- a) omówienie warunków i sposobów funkcjonowania powieści Bułhakowa w obiegu czytelnicznym lat 1969-1989,
- b) ustalenie specyfiki jej recepcji w wyróżnionym przedziale czasowym,
- c) wskazanie znaczenia *Mistrza i Małgorzaty* dla kultury polskiej.

Charakterystyczne dla ujęcia interdyscyplinarnego łączenie „pojęć, metod, danych i procedur”⁴ pozwoliło na uporządkowanie kwestii uznanych za główne czynniki kształtujące proces recepcyjny powieści Bułhakowa w Polsce, usystematyzowanie problematyki i wyciągnięcie uogólniających wniosków na podstawie informacji szczegółowych. Próba zbadania sposobu, w jaki *Mistrz i Małgorzata* oddziaływał na system społeczno-kulturowy naszego kraju wymagała przeprowadzenia postępowania badawczego na kilku zasadniczych płaszczyznach, które w swojej koncepcji kultury literackiej uwzględniał Stefan Żółkiewski. W pierwszym rzędzie poczynione zatem zostały ustalenia historyczne, dotyczące określonego

³ J. Pieter, *Ogólna metodologia pracy naukowej*. Wrocław 1967, s. 84.

⁴ J. Kozłowski, *Narodziny i rozwój dyscyplin naukowych*, <http://kbn.icm.edu.pl/pub/kbn/sn/archiwum/9601/kozlow.html>, dostęp 19 maja 2015.

modelu literatury, do którego zaliczała się powieść Bułhakowa, tego, „jak on się rysował w ówczesnej świadomości krytycznej i w ogóle metaliterackiej.”⁵ W obręb zainteresowań zostały również włączone takie kwestie jak polityka kulturalna oraz funkcjonowanie instytucji kontroli i upowszechniania. Krok drugi stanowiło przeanalizowanie społecznej roli pisarza, w tym także rozmaitych funkcji, jakie spełniać miał propagowany, zarówno przez źródła oficjalne, jak i nieoficjalne, mit Michaiła Bułhakowa. Trzeci wyróżniony przez Żółkiewskiego etap postępowania, obejmujący wybory i motywacje czytelnicze, polegał na przeanalizowaniu obrazu odbiorcy, jaki wyłania się z lektury źródeł prasowych lat 1969-1989. Źródła te również uzasadniają zastosowanie w pracy strategii badawczej opartej na interdyscyplinarności.

Wstępne ustalenia pozwoliły przejść do rozważań na temat roli i miejsca *Mistrza i Małgorzaty* w polskim systemie społeczno-kulturowym i sformułować główne tezy rozprawy. Wynikają one przede wszystkim z założenia, że materiały źródłowe poświęcone powieści oraz jej realizacjom, mają z zasady odzwierciedlać określoną koncepcję rzeczywistości. Taki, a nie inny kształt recepcji powieści Michaiła Bułhakowa w omawianym dwudziestoleciu był bowiem wynikiem pewnych analogii, jakie zachodziły pomiędzy peerelowską teraźniejszością a poświęconym powieści dyskursem metaliterackim, tak więc stanowiły, by użyć terminologii Żółkiewskiego, rezultat odpowiedniości „między strukturą badanego tworu a strukturą danej w tym związku sytuacji historycznej.”⁶

Podstawowe tezy rozprawy zakładają więc, że:

1. *Mistrz i Małgorzata* był odczytywany przede wszystkim przez pryzmat aktualnych uwarunkowań społeczno-politycznych. Zależności, jakie wiązały się właśnie z tą kwestią decydowały tak o kształcie recepcji książki, jak i o pełnionych przez nią funkcjach.
2. Podporządkowanie aktywności literackiej działaniom propagandowo-edukacyjnym miało znaczący wpływ na treści prasowe, dotyczące zarówno powieści, jak i jej licznych adaptacji teatralnych (a także filmowych czy radiowych) oraz ukształtowanie się wizerunku Bułhakowa jako pisarza oficjalnego.
3. Mimo że recepcja *Mistrza i Małgorzaty* miała w omawianym okresie charakter względnie jednolity, daje się w niej uchwycić pewną dwutorowość, będącą rezultatem sprzeciwu wobec skostniałych struktur życia politycznego, społecznego, a nawet religijnego. Postawa ta wyrastała jednak z doświadczenia tej samej rzeczywistości, była więc w dużej mierze określana właśnie przez nią.

⁵ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*. Warszawa 1979, s. 356.

⁶ Ibidem, s. 556.

4. Na kształt recepcji dzieła Bułhakowa w latach 1869-1989 miało wpływ szczególnie uwrażliwienie odbiorców na kwestie aksjologiczne. Na tym polu w widoczny sposób uwidaczniają się binarne opozycje pomiędzy władzą a społeczeństwem.

5. W warunkach społeczno-politycznych znajduje swoje uzasadnienie ogromne zainteresowanie powieścią przede wszystkim wśród twórców teatralnych oraz eksponowanie w adaptacjach scenicznych wybranych wątków dzieła.

Jak widać, badanie mechanizmów recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty* opiera się w dużej mierze na przeanalizowaniu związków i zależności o charakterze przyczynowo-skutkowym. Kwestie te określają miejsce książki w strukturze polskiej kultury, nie tylko literackiej, choć kulturotwórczy charakter dzieła i jego wpływ na polskie życie umysłowo-artystyczne nie sprowadza się wyłącznie do postrzegania go w kategoriach instrumentalnych, lecz jest rezultatem autentycznego, żywego i twórczego odbioru ze strony czytelnika polskiego. Najobszerniejszymi świadectwami odbioru są recenzje teatralne i filmowe. Jednym z najważniejszych obszarów badawczych pracy jest więc właśnie prasowa recepcja filmów i – zwłaszcza – spektakli. Choć są to materiały najliczniejsze, ich bogactwo nie przełożyło się jednak na zwiększenie możliwości badawczych w odniesieniu do struktury adaptacji. Pod tym względem utwory filmowe i teatralne cechowała pewna nierówność. Podczas gdy raz zrealizowany film funkcjonuje jako pewna niezmienna całość, spektakl jest zawsze wydarzeniem niepowtarzalnym, za każdym razem innym. Zarówno specyfika odbioru widowiska teatralnego, jak i charakterystyczna dla niego nietrwałość, narzuciły konieczność odwołania się prawie wyłącznie do źródeł pisanych. W pracy nie została więc podjęta analiza morfologiczna utworów teatralnych, czy rekonstrukcja poszczególnych spektakli, ale próba zbadania „recepcji recepcji”, tzn. reakcji krytyki na przeróbkę tekstu podstawowego, jakim jest powieść Bułhakowa. Rozprawa uwzględnia także świadectwa recepcji prymarnej, niemniej jednak rodzaj materiału źródłowego sprawił, że w pełni precyzyjne rozgraniczenie pomiędzy analizą świadectw recepcji pierwotnej i wtórnej nie było możliwe.

Główne założenia, podobnie jak związane z takimi, a nie innymi wyborami materiał egzemplifikacyjny, stanowiący podstawę pracy, uniemożliwiły także prześledzenie całokształtu recepcji *Mistrza i Małgorzaty* od momentu pojawienia się powieści na polskim rynku wydawniczym aż do przełomu roku 1989. Wyniki otrzymane dzięki badaniom sondażowym mogłyby nadać odbiorowi powieści zupełnie nowy kształt, jednak uzyskanie niezmiennie istotnej z punktu widzenia problematyki recepcji szerokiej perspektywy jednostkowej było tutaj niemożliwe chociażby ze względu na postawione cezury czasowe. Istnienie owych granic w naturalny sposób zamyka pewien okres, nie stwarzając szans na

wyłonienie reprezentatywnej grupy czytelników, którzy mogliby brać udział w badaniu. Dlatego też wyniki uzyskane w pracy odnoszą się wyłącznie do określonego wycinka rzeczywistości, a wspomniana perspektywa indywidualna dotyczy tylko poszczególnych treści rozpatrywanych jako świadectwo lektury czytelnika-profesjonalisty.

Nie do końca miarodajne wyniki dało również odwoływanie się w rozprawie do liczby, rodzaju i profilu źródeł, w których ukazywały się materiały poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie*. Świadoma rezygnacja z analizy statystycznej w swej czystej postaci miała bowiem doprowadzić do zauważenia ogólnych tendencji, nie zaś ukazywania szczegółów. Tendencje te wyraźnie wskazują na czynniki świadczące głównie o ogromnej popularności powieści Bułhakowa w obiegu czytelniczym. Takie informacje, nawet w swym ogólnym zarysie, pomogły w ocenie roli, jaką odegrało dzieło Bułhakowa ze względu na sam fakt swojej obecności w prasie określonego rodzaju. Kwestie te związane są także pośrednio z pytaniami o to, jaki typ wypowiedzi jest najbardziej charakterystyczny, jeśli chodzi o sposoby mówienia o Bułhakowie i jego powieści.

4. Struktura rozprawy

Struktura pracy została tak pomyślana, żeby kwestie poruszane w każdej części znajdowały kontynuację w kolejnej, stając się uzupełnieniem i rozwinięciem zagadnień, o których była mowa wcześniej. Niektóre treści się więc powtarzają, jest to jednak zabieg celowy, mający ukazać problem z różnych perspektyw.

Na rozprawę składa się pięć rozdziałów. Pierwszy stanowi przegląd wybranych teorii i koncepcji, w których istotną rolę odgrywają rozważania nad problematyką recepcji. Kwestia ta została naświetlona z trzech nachodzących na siebie punktów widzenia: teoretycznoliterackiego, socjologicznego oraz oświetlającego zagadnienie odbioru przez pryzmat takich dziedzin jak teatr, film i radio. Pojawienie się w nauce o literaturze paradygmatu pragmatycznego, mającego związek z rekonstrukcją historyczną, a co za tym idzie, konkretnymi świadectwami odbioru, wiąże się określonymi polami badawczymi, jak: problemy konkretyzacji i interpretacji, literatura w sytuacji komunikacyjnej, literatura wobec rzeczywistości społecznej, wzajemne uwarunkowania, historyczne, społeczne i kulturowe. W badaniach nad sposobami istnienia *Mistrza i Małgorzaty* w polskiej prasie lat 1969-1989 sytuacja została przeanalizowana pod kątem konkretnych funkcji literatury, a co za tym idzie

– kwestii związanych właśnie z szeroko pojmowaną komunikacją literacką, rozpatrywaną w kategoriach historyczno-socjologicznych.

Rozdział drugi stanowi omówienie warunków społeczno-politycznych, w jakich przebiegała recepcja *Mistrza i Małgorzaty* w latach 1969-1989. Rozważania ogólne na temat wpływu ideologii na ówczesną rzeczywistość przechodzą w ustalenia bardziej szczegółowe, wyznaczane przez tak istotne wydarzenia jak Marzec 1968, (który mimo że wyprzedza przyjęte ramy czasowe, miał znaczący wpływ na proces przyjmowania książki w naszym kraju), Grudzień 1970, powstanie w połowie lat siedemdziesiątych zinstytucjonalizowanej opozycji demokratycznej i narodziny niezależnego obiegu wydawniczego, stan wojenny czy pierestrojka (w ZSRR), wreszcie przełom końca lat osiemdziesiątych. Zagadnienia poruszane w dalszej części rozdziału, takie jak problematyka przekładu i polityki wydawniczej, model literatury, czy kwestie aksjologiczne, pozwalają na uchwycenie specyfiki peerelowskiej rzeczywistości i rozpatrywanie zachodzących zjawisk w kategoriach określanych przez przyjętą strategię badawczą.

W rozdziale trzecim został prześledzony wpływ, jaki miała rzeczywistość w postaci określonej we wcześniejszej części rozprawy, na kształt dyskursu prasowego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Pokazana została struktura dyskursu, sytuacja komunikacyjna: modelowy nadawca i odbiorca, sposób realizacji modelu w źródłach oficjalnych, wpływ mechanizmów i instytucji kontroli na kształt procesów komunikacyjnych i treści pojawiających się w sferze publicznej.

Rozdział czwarty porusza kwestię pozostającą w ścisłym związku z modelem dyskursu w PRL, tj. zagadnienie obecności *Mistrza i Małgorzaty* w środkach masowego przekazu. Ta część pracy ma przede wszystkim wymiar pragmatyczny. Jej podstawowym celem jest ukazanie wpływu systemu medialnego, w tym zwłaszcza systemu prasowego, na proces recepcji powieści w omawianym przedziale czasowym. Na tle ogólnej sytuacji mediów masowych rozpatrzone zostały takie kwestie, jak zależność pojawiających się treści od częstotliwości ukazywania się, profilu, zasięgu i uwarunkowań komunikacyjnych prasy polskiej tamtego czasu. Treści te powiązane były także z rodzajami i gatunkami dziennikarskimi, których wpływ na uporządkowanie materiału, język i styl wypowiedzi, a tym samym całokształt przekazu, jaki docierał do odbiorcy, doskonale odzwierciedlają teksty źródłowe. Z uwagi na rodzaj medium w tym rozdziale omówiona została także obecność powieści i jej autora w audycjach radiowych.

Ostatnia część pracy jest rozwinięciem niektórych zagadnień zasygnalizowanych w rozdziale czwartym, choć rozpatrywane są one z innej perspektywy. Podstawowym

zadaniem tego fragmentu rozprawy jest bowiem pokazanie roli, jaką odegrało w kulturze artystycznej naszego kraju pojawienie się w obiegu czytelniczym *Mistrza i Małgorzaty*. Stąd też po kolei przeanalizowany został wpływ powieści na sztuki sceniczne, plastyczne, film oraz poezję. Zgodnie z obraną koncepcją, rozdział opiera się przede wszystkim na prezentacji stanowiska krytyki, zwłaszcza w części poświęconej adaptacjom teatralnym, operowym i filmowym. Natomiast, jeśli chodzi o malarstwo, rysunek i poezję posłużyłam się świadectwami samych artystów, bądź ich krewnych. Ze względu na niemasowy charakter tego typu twórczości, brakowało źródeł prasowych na jej temat. W tym wypadku sami twórcy stali się więc często jedynymi świadkami roli, jaką odegrał *Mistrz i Małgorzata* w życiu kulturalnym tamtego czasu. Takie założenie w dużym stopniu narzuciło sposoby prezentowania materiałów w tej części rozprawy. Odauteurska interpretacja musiała zostać ograniczona do niezbędnego minimum, a głos niemal w całości oddano twórcom i odbiorcom sztuki powstałej w tamtej epoce.

5. Perspektywa dalszych badań

Funkcjonowanie *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce to problem ciągle otwarty. Ogromne możliwości niosą ze sobą bowiem także badania odbioru *Mistrza i Małgorzaty* po roku 1989. Wymaga to jednak zmiany narzędzi i metod postępowania. To wynik zupełnie innych warunków rozwoju literatury, jakie zaistniały po okresie przełomu, jak również zmian w procesach komunikacji społecznej. Należałoby więc poszerzyć rodzaj źródeł, na przykład o zasoby internetowe, których rozmiary są dziś imponujące, jednak ze względu na swą specyfikę, wymagają odrębnego spojrzenia i klasyfikacji.

Inną kwestią pozostaje zbadanie indywidualnych upodobań czytelniczych, próba sprawdzenia, dlaczego powieść Bułhakowa, pomimo zmieniających się warunków politycznych, społecznych i kulturowych, cieszy się wciąż niesłabnącym zainteresowaniem nie tylko wśród środowisk artystycznych, ale przede wszystkim wśród rzeszy „zwykłych” czytelników. Nowe konteksty z pewnością wzbogaciłyby wyniki niniejszej rozprawy o elementy, mogące – poprzez recepcję literatury – w pewnym stopniu odzwierciedlać stan polskiej świadomości społecznej w kolejnych etapach procesu historycznego.

Recepcja – zjawisko i problem

1. Wprowadzenie

Fenomen *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce to zjawisko bez precedensu, zjawisko, którego nie można ocenić w sposób jednoznaczny, stąd też zasadnicze dla podjętych badań zagadnienie recepcji powieści w latach 1969-1989 również stanowi kwestię złożoną. Realizacja głównych zadań rozprawy wymaga odwołania się do tych stanowisk, w których sprawa odbioru stanowi istotny problem badawczy. Pomimo faktu, że teorie związane z zagadnieniem recepcji od dłuższego czasu zdają się cieszyć wśród badaczy coraz większym zainteresowaniem, a refleksje, jakie towarzyszą temu problemowi obejmują nie tylko rozmaite koncepcje, lecz dotykają także rozległych dziedzin, powiązanych tak ze strukturą utworu, jak i z czynnikami pozatekstowymi, uzasadnienie podstawowych tez pracy oraz udzielenie odpowiedzi na szereg pytań szczegółowych, pojawiających się w toku realizacji jej trzech głównych celów, na które – przypomnijmy – składa się opisanie warunków i sposobów funkcjonowania *Mistrza i Małgorzaty* w obiegu czytelnicznym, wyznaczenie charakterystycznych cech recepcji powieści i wreszcie – omówienie rezultatów wpływu książki na kulturę artystyczną sprawia, że proces badawczy charakteryzować musi z jednej strony swoista interdyscyplinarność, z drugiej zaś – wybiórczość. Podejście takie nastrocza jednak poważnych problemów, przede wszystkim dlatego, że w istocie niełatwo jest „mówić o jednorodnej metodologii badań interdyscyplinarnych, w grę wchodzi raczej szereg niesprzecznych podejść metodologicznych, których efektem powinna być spójna wypowiedź. Odrębność metodyk, eklektyzm metodologii nie jest zazwyczaj sam w sobie płodny poznawczo, to raczej rozległa wiedza pozwalająca patrzeć na problem z różnych perspektyw przynosi interesujące wyniki.”¹ Podejście interdyscyplinarne, jako narzędzie służące badaniu wzajemnych oddziaływań pomiędzy różnymi gałęziami nauki, przekraczaniu granic oraz

¹ Z. Kloch, *Interdyscyplinarność w naukach humanistycznych*. Tekst wygłoszony na seminarium Wydziału I Nauk Społecznych PAN i Instytutu Filozofii i Socjologii PAN: „*Interdyscyplinarność w naukach społecznych i humanistycznych – możliwości i ograniczenia*” (21.11.2007), <http://www.obta.uw.edu.pl/pl-61>, dostęp 5 czerwca 2015.

szukaniu odpowiedzi na pytania, którym nie mogą sprostać tradycyjne specjalności, mają wśród badaczy wielu zwolenników. Niektórzy z nich mówią nawet o „metodologii interdyscyplinarnej”², większość jednak zauważa fakt, że „nieprecyzyjność refleksji i brak rygoru metodologicznego”³ stanowi podstawowy mankament badań interdyscyplinarnych. To właśnie jest jeden z ważniejszych argumentów dla tych, którzy zauważają kryzys interdyscyplinarności w obrębie nauk humanistycznych.⁴ Biorąc pod uwagę tak odmienne stanowiska, w obecnym stanie uprawnione jest chyba ujmowanie interdyscyplinarności nie tyle w kategorii metody, co strategii badawczej. Zaznaczyć przy tym trzeba, że nie wszystkie koncepcje, w których problematyka odbioru zajmuje ważne miejsce okazują się w jednakowym stopniu narzędziami adekwatnymi dla badań podjętych w dysertacji. To sprawia, że „mogą ulec rozluźnieniu rygoru badawcze właściwe dla wchodzących w ich skład dyscyplin. [...] znajomość poszczególnych dziedzin wprowadza jednak rygor w proponowane nowe procedury badawcze oraz narzuca krytyczną selekcję pomysłów, teorii i danych.”⁵

2. Problematyka odbioru badaniach teoretycznoliterackich

Cechą charakterystyczną ujęć teoretycznoliterackich w ostatnich kilkudziesięciu latach jest przyznanie czytelnikowi aktywnej roli w procesie zarówno rozumienia, jak i konstituowania się sensów dzieła literackiego. Mimo że poszczególni badacze w odmienny sposób analizują tę kwestię, w różnoraki sposób rozkładając akcenty, coraz wyraźniej mówi się o kształtowaniu się w nauce o literaturze nowego paradygmatu, ściśle związanego z funkcjonowaniem utworów artystycznych w przestrzeni społeczno-historycznej. Zwrócenie uwagi na praktyczną stronę relacji pomiędzy dziełem literackim a jego odbiorcami sprawia, że obie te płaszczyzny tworzą nierozzerwalny związek, pozostając w sieci wzajemnych zależności i uwarunkowań.

Przemiany zachodzące w teoretycznej refleksji nad problematyką odbioru pozwalają wyróżnić kilka perspektyw, mających ścisły związek z pojawieniem się w literaturze

² Por. P. Roszak, J. Sánchez-Cañizares, *Od redakcji*. „Scientia et Fides” 2013, nr 1, ss. 7-8. Jak zauważa Andrzej Hejmej, na gruncie francuskim z kolei jest mowa o „interdyscyplinarnej metodzie porównawczej” – por. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 95.

³ A. Hejmej, *Muzyka w...*, op. cit., s. 85.

⁴ M. in. Ryszarda Nycza, Marii Dudzikowej, Katarzyny Majbrody i in.

⁵ K. Budzyńska, K. Dębowska-Kozłowska, M. Kocprzak, M. Załęska, *Interdyscyplinarność w badaniach nad argumentacją i perswazją*, [w:] *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką*. Red. nauk. A. Chmielewski, M. Dudzikowa, A. Grobler. Kraków 2012, s. 151.

paradygmatu pragmatycznego. Najogólniej mówiąc, „badanie recepcji jest nie tylko badaniem odbioru, lecz także konstruowaniem tego, co odbiór ma wywoływać [...]”⁶ Istotną właściwością tych rozważań jest jednak brak jednolitej terminologii oraz trudności w szczegółowym określeniu pól badawczych, obejmujących omawianą kwestię. Kłopoty sprawiają również wybory metodologiczne, problematyka recepcji dotyka bowiem wielu koncepcji filozoficznych, socjologicznych czy kulturowych. Także w nauce o literaturze mamy do czynienia z różnymi ujęciami tego zagadnienia.

Jak zauważył Henryk Markiewicz⁷, w ostatnich kilkudziesięciu latach w badaniach literackich występowały dwie przeciwstawne tendencje: obiektywistyczna oraz subiektywistyczna. Pierwsza z nich zakładała, że „znaczenie nadane utworowi przez autora lub pierwotne znaczenie samego tekstu jest (przynajmniej w swej postaci typowej) określone i intersubiektywnie poznawalne (np. Eric D. Hirsch, Peter D. Juhl, M. H. Abrams); dodawano czasem, że jest ono i w sensie poznawczym i w sensie społecznym najbardziej wartościowe. Tendencja druga, subiektywistyczna – także w różnych wersjach i z różnym stopniem radykalności – relatywizuje znaczenie tekstu posuwając się niekiedy aż do twierdzeń skrajnych, że tekst nie determinuje interpretacji, lecz przeciwnie – interpretacja konstytuuje tekst.”⁸

Dla rozwiązań przyjętych w rozprawie najkorzystniejsza okazała się tendencja trzecia, w dużym stopniu nastawiona na dialog czytelnika z dziełem, zwłaszcza zaś rozwiązania łączące historyzm z uwspółcześnieniem. Pojawienie się paradygmatu związanego z funkcjonalno–receptyjnym wymiarem dzieła literackiego spowodowało, że badacze skupili uwagę między innymi na takich problemach jak: nowa kategoria czytelnika, akt czytania jako proces, zjawisko konkretyzacji i interpretacji wraz z próbami ich historycznej rekonstrukcji na podstawie istniejących świadectw odbioru i związanej z nimi kwestii społecznego oddziaływania literatury. Rozpiętość zainteresowań oraz wielość aspektów związanych z omawianą problematyką sprawia, że – zdaniem Henryka Markiewicza – pojawiły się rozmaite rodzaje paradygmatu pragmatycznego. Baczniejszą uwagę kierowano więc w stronę wpisanych w tekst instancji nadawczych i odbiorczych wraz z relacjami pomiędzy nimi. W teoretycznej refleksji nad recepcją paradygmat pragmatyczny odgrywał zatem dosyć istotną rolę. Zainteresowania badaczy pierwotnie skupiały się na nadawcy, by z czasem

⁶ A. Skrendo, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 87.

⁷ Por. H. Markiewicz, *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*, [w:] *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989, ss. 7-31.

⁸ Ibidem, s. 10.

przenieść się właśnie na odbiorcę. Zmiana ta przyniosła nie tylko spojrzenie z innej perspektywy, lecz stała się źródłem szeregu nowych wątpliwości. Odrzucenie dzieła jako jedynie uporządkowanej struktury prowadzi do wskazania pewnej dynamiki pomiędzy tekstem i kontekstem, w jakim się on znajduje. Niektórzy badacze rozpatrują utwór na tle sytuacji komunikacyjnej. „Pojęcie to jest jednak różnie rozumiane: obejmuje materialno-techniczne warunki komunikacji, jej instytucjonalne i społeczne ramy, funkcje zamierzone i rzeczywiste z punktu widzenia nadawcy i odbiorcy.”⁹ W innych przypadkach, według Markiewicza, sama literatura postrzegana jest jako system działań komunikacyjnych. Niekiedy jest ona również rozpatrywana jako proces produkcji i rozpowszechniania.¹⁰ Takie ujęcie ma ścisły związek z problematyką społeczną, uwarunkowaniami politycznymi czy ekonomicznymi. Tendencje zasygnalizowane wyżej odnaleźć można w większości tych XX-wiecznych kierunków i stylów myślenia, w których istotne miejsce zajmowała właśnie problematyka odbioru.

W przypadku ujęć teoretyczno- i historycznoliterackich obszary, o których mowa łączą się w dużej mierze z zaprezentowaną w nich kategorią odbiorcy. Część badaczy, stawiając ważne pytania o rolę czytelnika w odczytywaniu i konstytuowaniu się sensów dzieła literackiego porusza się w obszarze problemów odnoszących się do jego struktury. Jakkolwiek dla badań nad recepcją *Mistrza i Małgorzaty* (w takim kształcie, jaki narzucają dobór źródeł i przyjęte rozwiązania metodologiczne) ważniejsze okazują się koncepcje kładące nacisk na aspekt socjologiczno-historyczny, nie można przecież pominąć znaczenia teorii wewnątrztekstowych. Te bowiem pozwalają szukać odpowiedzi na niezmiernie istotne dla problematyki odbioru – na pozór zresztą dość banalne pytanie: dla jakiego czytelnika pisał Michaił Bułhakow, jaki rezultat może przynieść próba chociażby tylko częściowej rekonstrukcji założonego przez pisarza i wpisanego w strukturę dzieła odbiorcy, czy wreszcie – jak ów model ma się do rzeczywistego odbioru książki w naszym kraju? Należy podkreślić, że nie chodzi tutaj oczywiście o klasyczne, szkolne pytanie: co autor miał na myśli, choć w przypadku *Mistrza i Małgorzaty* takie postawienie kwestii znalazłoby z pewnością swoje uzasadnienie. Rzecz raczej w tym, w jaki sposób dyspozycje zawarte w materii tekstu oddziaływały na czytelnika określonego historycznie.

Dla problematyki podjętej w dysertacji do pewnego stopnia pomocne okazały się zagadnienia poruszane w ramach takich teorii jak fenomenologia, strukturalizm, semiotyka, teoria dialogowości Michaiła Bachtina, poststrukturalizm czy pragmatyzm.

⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰ Por. Ibidem, ss. 15-17

W ujęciach fenomenologicznych sens dzieła tworzy się „na przecięciu dwóch perspektyw: tekstu i recepcji, czyli złożonego oddziaływania samego dzieła oraz recepcji historycznie uwarunkowanego czytelnika.”¹¹ Jak zauważa Michał Paweł Markowski, fenomenologia w badaniach literackich związana jest przede wszystkim z teorią dzieła literackiego Romana Ingardena. Badacz ten, odrzucając kwestie związane z genezą utworu, aktywną rolę w tworzeniu jego sensów przypisywał głównie czytelnikowi, który za pomocą intuicji, w następstwie kolejnych faz lektury, kreuje niejako świat przedstawiony danego dzieła. Dla problematyki recepcji kluczowymi zagadnieniami w teorii Ingardena były pojęcia miejsc niedookreślenia i konkretyzacji. Czytelnik bowiem, w procesie odbioru, dokonuje na tekście szeregu operacji, mających na celu uporządkowanie i scalenie tych elementów utworu, które ułatwią mu jego interpretację. Konkretyzacja jest przy tym kategorią całościową i jako taką należy ją pojmować. Rozumienie dzieła w dużym stopniu zależy jednak od indywidualnych predyspozycji czytelnika, jego doświadczenia życiowego, upodobań i praktyk lekturowych, wrażliwości, czy uwarunkowań społecznych, którym podlega on jako jednostka. Czynniki te wpływają nie tylko na sposób, w jaki odbierany jest utwór literacki, ale dzięki wypełnianiu przez czytelnika istniejących w dziele miejsc niedookreślenia, umożliwiają wręcz jego istnienie. Pomimo braku szczególniejszego zainteresowania Ingardena kategoriami historycznymi, ściśle powiązanymi z przemianami zachodzącymi w literaturze i jej odbiorze, teoria dzieła literackiego miała niezwykle istotne znaczenie dla badań nad recepcją, zarówno w Polsce, jak i za granicą.

Fenomenologia w ujęciu Ingardenowskim wywarła wpływ między innymi na ustalenia teoretyków niemieckich, należących do tzw. szkoły konstanckiej: Wolfganga Isera i Roberta Jaussa. Dla Ingardena jednym z najistotniejszych terminów było pojęcie niedookreślenia, które stanowiło warunek oddziaływania prozy literackiej.¹² Rozpatrując tę kwestię w odniesieniu do struktury tekstu, Iser nawiązywał do Ingardenowskiego pojęcia wyglądown uschematyzowanych, posługiwał się także kategorią miejsc pustych, będących podstawą recepcji danego tekstu. Według niemieckiego badacza to właśnie one decydowały o tym, co utwór jest w stanie powiedzieć czytelnikowi poprzez wyznaczenie mu aktywnej roli interpretatora. Rola ta zależała jednak w ogromnym stopniu od samego tekstu i zawartych w nim, świadomie bądź nieświadomie, luk w warstwie wyglądown przedstawionych czy rozwiązaniach fabularnych. Dla Isera, w odróżnieniu od Ingardena, miejsca niedookreślenia

¹¹A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2007, s. 102.

¹² Por. W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów*. Przeł. M. Kłańska, [we:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz.1. *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992, ss. 98-125.

były z punktu widzenia komunikacji literackiej kwestią niezwykle istotną. Nie znaczy to jednak, że czytelnik powinien za wszelką cenę dążyć do wypełnienia każdego z nich. Przeciwnie – wymóg uzupełnienia wszystkich takich miejsc, jako jedynej czytelniczej aktywności, uważał Iser za jeden z mankamentów teorii Ingardena. Według niego kontakt z dziełem literackim powinien mieć charakter dynamiczny, a „kwantum niedookreślenia w prozie literackiej – a może w literaturze w ogóle – stanowi najważniejszy element przekątnikowy między tekstem a czytelnikiem.”¹³ Tak więc w samą budowę tekstu artystycznego wpisane zostają pewne dyspozycje, za pomocą których odbiorca może dokonać czynności deszyfracyjnych. Wydaje się jednak, iż współludził rzeczywistego czytelnika w tworzeniu sensów dzieła był tutaj w pewnym sensie ograniczony, a uwagi Isera odnosiły się w dużym stopniu do wpisanego w tekst czytelnika idealnego. Twierdzenie, że tekst warunkuje znaczenie, które powstaje w trakcie lektury w formie, jaka umożliwia wytworzenie tego znaczenia przez czytelnika zakłada pewne limity ze strony odbiorcy.

Kolejną kwestią, świadczącą o tym, że uwaga badacza skupiała się na wpisanej w strukturę tekstu roli, jest sprawa historyczności tekstów literackich. Iser zwracał uwagę na problem aktualizacji sensów dzieła przez czytelnika (poprzez wypełnianie istniejących w tekście miejsc pustych), skupiając się na indywidualnym aspekcie lektury. Aktualizacja ta polegała na prywatyzacji cudzego doświadczenia, a pozwalał na to charakter danego tekstu: tekstu fikcyjnego, a więc takiego, który nie znajduje odpowiedników w świecie rzeczywistym. Mimo że w ujęciu niemieckiego badacza to czytelnik miał być dysponentem sensu dzieła, Iser właściwie pomijał kwestię historyczności odbiorcy. Zakładając, że struktura tekstu zawsze skłania czytelnika do nadawania znaczeń w niej zawartych, badacz jednocześnie stwierdzał, że struktura ta nie może potwierdzić żadnego z nich ostatecznie. Pozostawia tym samym odbiorcy pewien margines interpretacyjnej swobody.

Kluczowe znaczenie w estetyce recepcji Roberta Jaussa miało pojęcie horyzontu oczekiwań, ściśle związane ze strukturą dzieła, w którą wpisany został kod, zwany przez Jaussa „kodem pierwotnym”. „Kod wtórny” natomiast stanowiło doświadczenie czytelnika; na jego podstawie odbiorca mógł aktualizować sensy dzieła. Z metodologicznego punktu widzenia rozróżnienie tych dwóch aspektów odbioru stało się niezbędne, gdyż tylko w ten sposób możliwe było pełne ukazanie interakcji zachodzących na przestrzeni wieków pomiędzy dziełem literackim a jego odbiorcą. Takie stanowisko wynikało zapewne ze szczególnego rozumienia pojęcia „recepcja”. Miało ono dla Jaussa znaczenie podwójne,

¹³ Ibidem, s. 123.

zawierało w sobie rezultat, jaki wywołuje dzieło oraz sposób, w jaki zostaje przyjęte przez odbiorców. Niemiecki badacz, akcentując oba wymiary definicji odbioru, oddziela je od siebie. Tymczasem efekt wywoływany przez dzieło przejawia się właśnie w tym, jak zostaje ono przyjęte przez publiczność literacką. Pomimo pewnych nieścisłości w tym punkcie, wydaje się, że Jaussovi zależało na zwróceniu uwagi na dialogowy charakter estetyki recepcji. Dialog ów dotyczy dwóch płaszczyzn: dzieło – odbiorca, oraz przeszłość – teraźniejszość – przyszłość. Pierwsza z nich stanowi interakcję pomiędzy zapisanym w strukturze dzieła wezwaniem dla czytelnika a jego indywidualnym doświadczeniem, druga „wciela nową interpretację w historyczny ciąg konkretyzacji znaczeń.”¹⁴ Jauss wskazuje tym samym na pewne ograniczenia interpretatora, wynikające zarówno z jego szeroko pojętego subiektywizmu, jak również uwikłania w czasy, w których przyszło mu żyć. Dla badacza nie były to jednak zjawiska negatywne, przeciwnie – uznanie własnych barier interpretacyjnych pozwalało, jego zdaniem, na nieustanne poszukiwanie znaczenia dzieła i nieprzerwane aktualizowanie jego sensów.

Ze względu na brak możliwości praktycznego wykorzystania przyjętych rozwiązań, zarówno teoria Romana Ingardena, jak i ustalenia Wolfganga Isera nie mogą znaleźć w pracy konkretnego zastosowania. Skupiając się głównie na wewnętrznych uwarunkowaniach tekstu literackiego, a co za tym idzie na jednostkowej perspektywie czytelnika przez ten tekst niejako zaprojektowanego, fenomenologia prowadzi w zupełnie inne obszary badawcze. Niemniej jednak, ze względu na rangę wymienionych teorii dla badań nad problematyką recepcji, stanowią one swoisty punkt wyjścia.

Inaczej rzecz się ma z estetyką recepcji Roberta Jausa, który choć widział w strukturze dzieła literackiego płaszczyznę generującą jego sensy i znaczenia, prymat w tej kwestii nadawał czynnikom pozatekstowym. Recepcja *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce w latach 1969-1989 wydaje się potwierdzać założenia badacza o niemożności lektury ahistorycznej. Główne wyznaczniki odbioru książki Bułhakowa wskazują na jej głębokie osadzenie w konkretnej, empirycznie doświadczalnej rzeczywistości. Dominującą rolę odgrywa tutaj czynnik polityczny. Widoczny jest on właściwie we wszystkich płaszczyznach funkcjonowania dzieła, od momentu wejścia na rynek wydawniczy naszego kraju, aż po sposoby jego istnienia w kulturze czy odbiorze społecznym. Stanowisko takie pozwala dojść do przekonania o konieczności zauważenia w procesach odbioru „powieści o diable” dynamiki, wynikającej ze statusu literatury jako zjawiska podlegającego – w toku

¹⁴ H. R. Jauss, *Estetyka recepcji i komunikacja literacka*, [w:] *Teoria literatury i metodologia badań literackich*. Wyb. dokonała i wstępem poprzedziła D. Ulicka. Warszawa 1999, s. 269.

przyjmowania jej przez czytelnika – nieustannym przeobrażeniom. Tymczasem recepcja najważniejszego utworu Bułhakowa w omawianym dwudziestoleciu wydaje się dość jednorodna, co, paradoksalnie, potwierdza trafność oceny Jaussa. Dynamika, o której mowa, w przypadku *Mistrza i Małgorzaty* przejawia się w owym zamkniętym przez wyznaczone cezury czasowe okresie jedynie w nieznacznych różnicach w społecznym odbiorze dzieła i byłaby z pewnością bardziej widoczna w badaniach nad recepcją książki po roku 1989.

Jednym z bardziej płodnych kierunków badań w naszym kraju, także z punktu widzenia problematyki odbioru, był strukturalizm. Z tego nurtu wywodziła się między innymi grupa teoretyków określana w literaturze przedmiotu jako polska szkoła komunikacji literackiej, na którą – poza strukturalizmem – wpływ miały ustalenia badawcze Ingardena, Eco, Jaussa czy Isera. Do polskiej szkoły komunikacji literackiej zalicza się przede wszystkim Henryka Markiewicza, Michała Głowińskiego, Janusza Sławińskiego, Aleksandrę Okopień-Sławińską, Edwarda Balcerzana i Kazimierza Bartoszyńskiego. Teorie wyżej wymienionych badaczy wydają się szczególnie istotne ze względu na rolę, jaką w odbiorze dzieła literackiego odgrywa wpisana w strukturę dzieła literackiego sytuacja komunikacyjna. Pozwala ona bowiem na całościowe ujmowanie utworu, co dla zagadnienia recepcji ma niebagatelne znaczenie.

Z nazwiskiem Balcerzana wiąże się przede wszystkim pojęcie poetyki odbioru. Kategoria ta, zdaniem badacza, ma tak doniosły charakter, iż zmienia istotę poetyki w ogóle, tworząc w obrębie jej pojęć teoretycznych swego rodzaju podsystem zorientowany na kwestie związane z odbiorem tekstu. Czytelnik wirtualny jako korelat koncepcji autorskiej, konwencji gatunkowych oraz oddziaływań publiczności literackiej jest tworem kompletnym, to znaczy takim, który obejmuje całość struktury dzieła, gdyż cały przekaz literacki nastawia się na percepcję. „Cokolwiek znaleźć by się miało poza odbiorem, znalazłoby się także poza dziełem. A zatem: cokolwiek znaleźć by się miało poza dziełem, znalazłoby się automatycznie poza teorią dzieła, poza poetyką.”¹⁵ – stwierdza Balcerzan. W myśl tego założenia każdy element tekstu jawi się jako wezwanie do przeprowadzenia zabiegu semiotycznego, pozwalającego na deszyfrację intencji pisarza. Autor koncepcji nawiązuje też do Ingardenowskiego pojęcia konkretyzacji, rozumiejąc je jednak nieco inaczej. Jego teoria dzieła zakłada, iż w procesie lektury pewne elementy struktury, pochodzące z warstw wyższych, rozpoznawane są przez czytelnika wcześniej, a te, które pochodzą z warstw niższych – później niż zakładałaby to koncepcja Ingardena, w myśl której czytający

¹⁵ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965 – 1974*. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 48.

stopniowo przechodzi z warstwy niższej ku wyższej. Jak się wydaje, to właśnie jest jednym z najważniejszych założeń teorii Balcerzana. Prowadzi ono bowiem do wniosku, iż kolejne fazy lektury aktywnej odpowiadają kolejnym fazom twórczości literackiej, a co za tym idzie, odbiorca wkracza w kompetencje autora. Co ważne, dla Balcerzana czytelnik idealny „zawsze jest odbiorcą historycznym, zawsze ma w sobie »coś« z upodobań, gustów i doświadczeń języka i kultury »publiczności faktycznej« [...]. Zatem podstawowy problem bytu społecznego dzieła jest, tak czy inaczej, problemem woli faktycznego adresata, jego gotowości do podjęcia odbioru.”¹⁶ Według takiego ujęcia wola czytelnika nie stanowi kategorii czysto psychologicznej, lecz jest składnikiem struktury dzieła, elementem z góry weń wpisanym. Co więcej, jest ona rozpatrywana również w ujęciu socjologicznym, odbiorca pełni bowiem wiele rozmaitych, „pozaczytelniczych” ról, w tym funkcję społeczną. Autor, tworząc swe dzieło, uwzględnia owe role w jego strukturze, biorąc pod uwagę nie tylko konwencje gatunkowe, ale również opinie i oczekiwania publiczności literackiej.

W klasycznym już ujęciu Aleksandry Okopień-Sławińskiej, każda wypowiedź, także dzieło literackie, jest świadectwem istnienia zarówno wewnątrztekstowego, jak i pozatekstowego nadawcy i odbiorcy, przy czym rola nadawcy determinuje cały układ komunikacyjny. Badaczka, rozgraniczając relacje osobowe mieszczące się w obrębie tekstu i poza nim, kładzie nacisk na niezwykle istotny wymiar recepcji dzieła. Tekst utworu zawiera informację o wewnętrznym przebiegu aktów komunikacji, określa stopień i efekty porozumienia pomiędzy partnerami. Odbiór rzeczywisty stanowi tutaj pewnego rodzaju założenie, wyznaczane poprzez system norm, będących gwarancją poprawnego odczytania zaszyfrowanych informacji. Takie ujęcie wskazuje na historyczny aspekt odbioru. Ze względu na wciąż zmieniające się normy, upodobania czy oczekiwania, dzieła podlegają nieustannej reinterpretacji. „Zewnętrzne wobec dzieła zespoły czy też systemy norm tworzą wiecznie ruchliwy, o nie ustalonych granicach i zasięgu, zmieniający się wraz z każdym nowym dziełem ekran interpretacyjny, rozstrzygający o znaczeniach tekstu. Przyjąć należy, że powstające dzieło utrwaliło w sobie pewien momentalny stan owego ekranu i że do tego właśnie historycznie określonego unikalnego momentu odnosi się aktywność nadawcy utworu (dysponenta i realizatora reguł struktury dzieła), i że znajomość tego właśnie jedynego stanu kodu określa powinności odbiorcze na tym poziomie. Byłby to poziom działań idealnego odbiorcy, rekonstruującego historyczne znaczenie dzieła, to, które zostało mu nadane w momencie tworzenia.”¹⁷ Okopień-Sławińska, podobnie jak Balcerzan, zauważa więc

¹⁶ Ibidem, ss. 54-55.

¹⁷ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] Ibidem, s. 40.

związki pomiędzy wpisaniem w morfologię dzieła odbiorcą a kwestią zakorzenienia owego dzieła jako całości w określonej sytuacji historycznej. Odmienne jednak badaczka postrzegała problem rzeczywistej publiczności literackiej. O ile dla Balcerzana była to, przypomnijmy, sprawa czytelniczej woli, o tyle Okopień-Sławińska wskazywała właśnie na zespoły norm, w jakich dzieło zostanie odczytane. I dla Balcerzana, i dla Okopień-Sławińskiej jednak semantyka dzieła w dużym stopniu związana była tak z jego budową, jak i szeroko pojmowanym kontekstem interpretacyjnym.

Do Ingardenowskiego pojęcia konkretyzacji nawiązywał też, podobnie jak wielu innych badaczy, Michał Głowiński. Tak, jak Balcerzan, wiązał on zjawisko konkretyzacji z całością utworu, a nie jedynie z poszczególnymi jego elementami. Zauważał także, że Ingardenowski model konkretyzacyjny nigdy nie występuje w postaci czystej, lecz jest zakłócany przez rozmaite czynniki, takie jak chociażby właściwości recypowanego dzieła, czy określona sytuacja, w której konkretyzacja ma miejsce. Ingarden również dostrzegał ten problem, lecz nie kładł na niego zbyt wielkiego nacisku. Tymczasem dla badań literackich sprawy te są bardzo istotne. Zarówno dzieło, jak i czytelnik określani są przez konkretne warunki społeczno-kulturalne. W wyniku zderzenia dyrektyw konkretyzacyjnych zawartych w utworze z dyrektywami, jakie w procesie lektury aktualizuje czytelnik, proces ten przebiegać może w rozmaity sposób – od akceptacji po całkowitą negację.

Kategoria konkretyzacji była rozumiana przez Głowińskiego jako system napięć, które powstają pomiędzy dziełem literackim i jego odbiorcami. Napięcia te tworzą się w określonych sytuacjach historycznych, ponieważ utwór oraz jego czytelnicy funkcjonują w ramach kontekstu, tak literackiego, jak i ogólnospołecznego, wobec którego sytuują się i nadawca, i odbiorca. Dzieło, w ujęciu badacza, zawiera w swojej strukturze dane, które czytelnik może w procesie recepcji dopasować do własnych upodobań.

Ingardenowska teoria konkretyzacji, jak zauważał Głowiński, przyczyniła się do wzmocnienia roli czytelnika jako partnera komunikacji literackiej oraz przewartościowała tradycyjną historię literatury, ujmując ją w aspekcie socjologicznym. Koncepcja ta stanowi punkt wyjścia w zacieraniu się podziałów pomiędzy charakteryzowaniem dzieła literackiego jako wypowiedzi o określonej strukturze a jego funkcjonowaniem jako bytu społecznego. To właśnie zaliczał Głowiński do jednych z najdonioślejszych osiągnięć Romana Ingardena.

Głowiński kładł ogromny nacisk na kwestie historyczności, uzależniając recepcję dzieła od sytuacji, w której przebiegała. Zwracał też uwagę, że jeden ze składników sytuacji komunikacyjnej jest zawsze zmienny, co nie tylko umożliwia pewną recepcyjną ciągłość, lecz nawet decyduje o takim, a nie innym charakterze odbioru. To także sprawia, że utwór może

być odczytywany poza kontekstem macierzystym. Dla badacza kontekst ten powinien być rozpatrywany jak najszerszej. Zauważał, że „dzieło literackie przez swą strukturę zakłada odbiór także poza kontekstem i kodem macierzystym i już przez to samo współtworzy specyficzną sytuację komunikacyjną. Odbierane w innych sytuacjach niż ta, w której powstało, zachowuje zdolność wywoływania konotacji. Każda kultura literacka wytwarza tendencje do odbierania i współtworzenia konotacji pewnego typu, podlegają one normom lektury. Owe normy stoją u podstaw stylów odbioru, właściwych poszczególnym kulturom literackim.”¹⁸ Pojęcie konotacji rozumiał Głowiński jako skojarzenia właściwe jakiejś grupie odbiorców w ramach określonej kultury literackiej. Wiązały się one z utrwalonymi w owej kulturze wzorcami i przekonaniami. Kategoria konotacji miała dla Głowińskiego charakter pragmatyczny. W dziele literackim zawarte są bowiem zawsze pewne propozycje konotacji, bądź są one wręcz narzucane czytelnikowi przez kulturę literacką. Dla problematyki recepcji ma to niebagatelne znaczenie, gdyż właściwości konotacyjne poszczególnych utworów, zależne głównie od kultury literackiej, decydują w dużej mierze o ponownych odczytaniach utworu w ramach procesu historycznoliterackiego.

Jedną z najważniejszych koncepcji Głowińskiego stanowiły rozważania na temat świadectw i stylów odbioru.¹⁹ Uwaga badacza skupiała się bowiem na praktycznej stronie szeroko pojmowanej komunikacji literackiej. Ponieważ nie ma możliwości zrekonstruowania odbioru jako takiego, dzieje się to na podstawie pewnej grupy materiałów, dzięki którym można zinterpretować świadectwa poszczególnych konkretyzacji. Nie są one tekstami w takim znaczeniu, jak dzieła literackie, podlegają więc innym operacjom i metodom badawczym.

W swoich rozważaniach na temat stylów Głowiński nawiązywał do Jausowskiego pojęcia horyzontu oczekiwań oraz teorii stylu muzycznego Meyera. Z normami funkcjonującymi w danym czasie i przestrzeni łączył pojęcie oczekiwania. Style stanowią bowiem swego rodzaju projekcję oczekiwań odbiorcy, który liczy na pojawienie się jakiegoś elementu w takim, a nie innym kontekście. Klasyfikacja przedstawiona przez Michała Głowińskiego miała charakter ogólny. Zarówno świadectwa, jak i style odbioru wskazują jednak na historyczny aspekt procesów związanych z recepcją. Właściwy dla danej epoki typ lektury stanowi aktualizację pewnych elementów wybranych z repertuaru stylów konkretyzacyjnych. To, które z nich zostaną uznane za istotne zależy w dużej mierze nie tylko

¹⁸ M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 59.

¹⁹ Por. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. „Teksty” 1975, nr 3, ss. 9-28.

od właściwości kultury literackiej, ale od czynników społecznych, politycznych czy ideologicznych.

Janusz Sławiński, podobnie jak Głowiński, w swoich rozważaniach dotyczących recepcji wykorzystywał pojęcie normy. Badacz ten rozpatrywał kwestie związane z odbiorem na tle rzeczywistych oddziaływań dzieła literackiego w społeczeństwie, zdecydowanie przeciwstawiając się teoriom wewnątrztekstowych sytuacji komunikacyjnych. Pisał:

„Coraz dobitniej zdajemy sobie sprawę z faktu, iż dociekania zachowujące obojętność wobec zjawisk odbioru nie są w stanie zadowalająco przedstawić mechanizmów procesu historycznoliterackiego. Osadzenie utworu w historii polega nie tylko na tym, że powstając w jakimś czasie żywi się jego doświadczeniami, lecz w co najmniej równej mierze na tym, że jest odbierany w rozmaitych czasach i środowiskach, nasycając się stopniowo wielorakimi odczytaniem. To, czym dzieło jest w danej epoce i w danym kręgu społecznym zostało weń w pewien sposób *wczytane* przez odbiorców, dla których owa epoka jest »teraźniejszością«, a środowisko – określonym »my«.”²⁰

Dla Sławińskiego więc czytelnicy, egzystujący w konkretnym czasie i przestrzeni, stanowili punkt odniesienia dla sensów dzieła literackiego. Aby jednak porozumienie pomiędzy odbiorcą a tym, co komunikuje dzieło w konkretnej sytuacji historycznej było możliwe, muszą istnieć pewne normy, które wpływać będą tak na wybory pisarskie, jak i warunkować sposoby odczytań literatury. Normy te, choć nie pokrywają się ze sobą, mają jednak obszary wspólne, dzięki którym możliwe jest stworzenie więzi z utworami epok minionych, jak i przyswojenie tego, co nowatorskie. Wskazują też na elementy znajdujące się poza sferą zainteresowań odbiorców.

Indywidualne odczytanie dzieła literackiego związane było, co oczywiste, z doświadczeniem lekturowym danego odbiorcy. Co ważniejsze, wiązało się też z odczytaniem zbiorowymi, wchodziło w relacje z określonym i historycznie, i społecznie systemem czytania. To stanowiło dla Sławińskiego punkt wyjścia dla przyjętych przez niego rozwiązań metodologicznych. Badacz wyodrębniał grupę czytelników, dzięki którym możliwe jest połączenie problematyki socjologicznej, czy – jak uściślał – socjopsychologicznej z procesem historycznoliterackim. Grupa ta została określona jako warstwa znawców.²¹ Jednym z najistotniejszych aspektów jej doświadczenia lekturowego było dla Sławińskiego uwspółcześnienie dzieła literackiego. Dla zagadnienia recepcji jest to

²⁰ J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1974, z. 3, ss. 9-10.

²¹ O doświadczeniach lekturowych warstwy znawców pisze również S. Lem. Por. *Filozofia przypadku. Literatura światła empirii*. Kraków 2002.

chyba kwestia podstawowa, pozwalająca nie tylko podtrzymać kontakt z dorobkiem epok minionych, lecz także aktualizować jego sensy w taki sposób, by mógł mówić o problemach teraźniejszości. Dotyczy to, jak się wydaje, ogółu czytelników, Sławiński jednak akcentował tę kwestię w odniesieniu do omawianej grupy odbiorców, wliczając uwspółcześnienie do zespołu strategii czytelniczych, jakimi posługują się osoby zajmujące się literaturą w sposób profesjonalny. Ciekawym pomysłem badacza było wskazanie możliwości czytania utworów dawniejszych w taki sam sposób, jak dzieła nowatorskie. Sławiński widział tu analogię pomiędzy tym, co „niedoczytane” w przeszłości, a tym, czego jeszcze nie odkryto w przypadku literatury nowo powstałej. Wymagał od czytelnika–znawcy nieustannego przewycięzania własnych przyzwyczajęń, co prowadzić miało do wzbogacenia interpretacji, wydobywania z tekstu reguł (często przeciwstawnych), jakie rządzą utworami literackimi.

Jednym z ważniejszych założeń sformułowanych w dysertacji jest uznanie *Mistrza i Małgorzaty* za komunikat, generujący sensy i znaczenia w konkretnych, historycznie określonych warunkach odbioru. Stąd też stanowiska związane z szeroko pojętą komunikacją literacką stanowią dla niniejszych rozważań istotny punkt odniesienia. Jak się wydaje, Edwardowi Balcerzanowi i Aleksandrze Okopień-Sławińskiej w dużym stopniu „chodziło [...] o określenie ogólnych warunków możliwości komunikacji literackiej – to znaczy zawartego w dziele literackim wstępnego projektu sytuacji komunikacyjnej.”²² Dlatego kategoria odbiorcy historycznego wiązała się tutaj raczej z genezą dzieła, nie zaś z jego oddziaływaniem w warunkach historycznie i kulturowo odmiennych. Biorąc jednak pod uwagę, jak istotny dla polskiego odbiorcy był moment powstania *Mistrza i Małgorzaty* oraz biografia samego Bułhakowa, na podstawie zagadnień, do których odwołują się wymienieni badacze, można starać się określić warunki stanowiące podstawę porozumienia pomiędzy powieścią Bułhakowa a jej polskim czytelnikiem. To problem o tyle ważki, co zauważalny – także przez krytykę literacką (jak również teatralną) omawianego okresu. Przyczyn niespotykanego sukcesu *Mistrza i Małgorzaty* doszukiwać się można oczywiście na wielu polach, jednakże zawarte w powieści dyrektywy odbioru z pewnością stanowiły jedno z ważniejszych odniesień interpretacyjnych. Jak wynika z powyższego ujęcia, dla problematyki recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce w latach 1969-1989 kategoria odbiorcy wpisanego w tekst okazuje się w pewnych aspektach dość pomocna, stanowi bowiem swego rodzaju punkt wyjścia dla treści i sensów generowanych przez powieść w zetknięciu z realnie

²² A. Burzyńska, M. P. Markowski, op. cit., s. 293.

istniejącym czytelnikiem.²³ *Mistrz i Małgorzata* jest jednak utworem o szczególnej sile oddziaływania, która wynika nie tylko z określonej, aczkolwiek niepoddającej się pełnej rekonstrukcji, intencji autorskiej. By zbadać czytelniczy rezonans, jaki wywołała książka wśród wyodrębnionej w pracy grupy odbiorców, trzeba ustalić, jakie postawy, zachowania, nawyki czytelnicze określone zostały przez strukturę *Mistrza i Małgorzaty*, na tym tle zaś rozpatrywać rzeczywisty społeczny oddźwięk, z jakim spotkała się książka. Nie chodzi tu też oczywiście wyłącznie o rozwiązania fabularne, ale o wszystkie te elementy, które sytuują fabułę wobec kwestii nadrzędnych: gatunku, konwencji, kompozycji, języka, czy szeroko pojmowanej warstwy ideowej. W realizacji tego zadania bardziej pomocne okazują się ustalenia Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego. Koncepcje tych badaczy mają bowiem wysoce pragmatyczny wymiar, łączą też w sobie tak istotną dla niniejszych rozważań perspektywę historyczno-socjologiczną i pozwalają na zbadanie sposobu oddziaływania *Mistrza i Małgorzaty* na czytelnika polskiego, ale także – a może przede wszystkim – ustalenie, jak określone warunki odbioru kształtowały proces recepcyjny powieści w Polsce. W analizie materiału źródłowego został w dużej mierze wykorzystany aparat pojęciowy, którym posługiwali się wymienieni badacze. Choć w dysertacji nie ma bezpośrednich odwołań do pojęcia konotacji, wpływ kultury literackiej oraz uwarunkowań społeczno-politycznych na sposób odbierania książki Bułhakowa jest tutaj bardzo wyraźnie zaznaczony. Podobnie rzecz się ma z klasyczną już koncepcją Głowińskiego, odnoszącą się do świadectw i stylów odbioru. Świadectwa te stanowią podstawę materiału źródłowego, który wyraźnie wskazuje, że nie funkcjonowały one w historycznej, socjologicznej i ideologicznej próżni. Ważnym punktem odniesienia są w rozprawie ustalenia Janusza Sławińskiego, dotyczące takich zagadnień, jak pojęcie normy, kategoria odbiorców określanych jako warstwa znawców oraz rola jednostkowych aktów lektury w procesie przyjmowania *Mistrza i Małgorzaty* przez czytelnika zbiorowego.

Procedury analityczne rozprawy dodatkowo są wzbogacane przez elementy semiotyki. Ważną rolę odgrywa tutaj sformułowana przez Jurija Łotmana koncepcja modelowania artystycznego, które polegało na stwarzaniu „pewnego rodzaju odpowiedników rzeczywistości, które jednocześnie miały zdolność stwarzania własnej rzeczywistości.”²⁴ W koncepcji tej nadrzędne miejsce zajmuje pojęcie wtórnego systemu modelującego, czyli systemu znaków, który zbudowany został na wzór języka naturalnego. Innymi terminami,

²³ Przykładem są tutaj dość rozpowszechnione opinie na temat nieprzemijającej wartości książki, jej wewnętrznego, ponadczasowego przesłania. Wynikać one mogą nie tyle z aksjologii samej w sobie, co właśnie z potencjału drzemiącego w strukturze *Mistrza i Małgorzaty*.

²⁴ A. Burzyńska, M. P. Markowski, op. cit., s. 248.

którymi operowała szkoła z Tartu były pojęcia tekstu, kodu, przekodowania (wewnętrznego lub zewnętrznego), warunkującego powstanie znaczenia. Pojęcia tekstu i kodu wskazywały nie tylko na zasób systemu semiotycznego, w obrębie którego funkcjonowały poszczególne elementy, ale także na kwestie związane z zasadami ich łączenia i sposobami odczytywania. Tekst widziany był zatem jako pewien ciąg znaków, uszeregowany według określonych reguł systemowych i odczytywany za pomocą kodu. Pojęcie to nie odnosiło się zresztą wyłącznie do tekstu rozumianego w sposób dosłowny. Łotman posługiwał się także kategorią „tekstu kultury” pojmowanego jako „każdy tekst utrwalony w znakach, posiadający poza znaczeniem w ramach własnego systemu semiotycznego także określone znaczenie w systemie kultury.”²⁵ Takie ujęcie stanowiło bezpośredni rezultat semiologicznej definicji kultury ujmowanej jako system, którego podstawowe zadanie „polega na strukturalnym organizowaniu świata [...]”.²⁶

Rozpatrywanie rozmaitych zjawisk obejmujących całokształt społeczno-kulturowego doświadczenia polskiego odbiorcy *Mistrza i Małgorzaty* w aspekcie systemowym pozwala na dostosowanie podstaw teoretycznych oraz podstawowych narzędzi badawczych do potrzeb rozprawy. Główne pojęcia wykorzystywane w semiotyce dają się zastosować na gruncie teorii szeroko pojętej sztuki, a także socjologii kultury i socjologii literatury, co umożliwia przeprowadzenie zabiegu, mającego na celu odnalezienie w odbiorze *Mistrza i Małgorzaty* tych elementów otaczającej rzeczywistości, które określałyby specyfikę recepcji powieści w omawianym okresie.

W realizacji niektórych celów pracy pomocna okazuje się również koncepcja „dzieła otwartego” włoskiego semiotyka Umberto Eco. Jego zdaniem analiza ukształtowanej przez odbiorcę struktury dzieła prowadzi do odkrycia warunków, w których utwór powstał. Autor *Dzieła otwartego* wskazywał tym samym na sieć rozmaitych powiązań i wzajemnych wpływów pomiędzy dziełem sztuki a warstwą jego funkcjonowania. Jednym z ważniejszych punktów jego koncepcji było zauważenie wpływu elementów pozatekstowych na sposoby odczytywania dzieła oraz osadzenie czytelnika w konkretnej sytuacji społeczno-historycznej. Wynika z tego, że odbiorca jest zawsze w pewien sposób determinowany tak przez czynniki wspólnotowe, jak i uwarunkowania indywidualne. Otwartość dzieła przejawiała się dla Eco w jego podatności na rozmaite interpretacje. Sposób odczytania był jednocześnie swego rodzaju współtworzeniem dzieła. Takie stanowisko wskazywało nie tylko na nową jakość w relacjach nadawca – odbiorca, lecz miało fundamentalne znaczenie dla społecznej czy

²⁵ Ibidem, s. 253.

²⁶ J. Łotman, B. Uspieski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*. Wyb. i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa. Przedm. S. Żółkiewski. Warszawa 1977, s. 149.

kulturowej żywotności samego dzieła, które umieszczone w określonym kontekście mogło nabierać wciąż nowych sensów. Dla Eco termin „struktura” odnosił się nie tylko do wzajemnych związków pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami dzieła, ale także i do reakcji czytelnika. Nie była ona bowiem strukturą poszczególnych dzieł, ale pewnym modelem, obejmującym grupę utworów „pozostających w określonym stosunku percepcyjnym z ich odbiorcami.”²⁷ Źródłem opisu formy stawały się więc rozmaite interpretacje. Powiązanie tego wszystkiego, co składa się na „intencję dzieła” z „intencją czytelnika” zawierało się w stworzonej przez włoskiego badacza teorii interpretacji.

Dla problematyki podjętej w rozprawie szczególną wartość mają ustalenia dotyczące żywotności dzieła oraz jego funkcjonowania w sferze społeczno-kulturowej. „Otwartość” *Mistrza i Małgorzaty* przejawiała się bowiem głównie w dwóch odmiennych sposobach jego odczytywania przez czytelnika polskiego – tj. zbiorową kategorię, obejmującą zarówno warstwę znawców, których opinie utrwalone zostały w materiale źródłowym, jak i mniej uchwytną grupę odbiorców, o których zdaniu wnioskować można jedynie na podstawie danych pośrednich – oraz w postaci odrębnych, autonomicznych tworów kulturowych, w tym zwłaszcza w spektaklach teatralnych.

Osobnego omówienia wymaga teoria Michaiła Bachtina, „w której literaturze przyznana została kluczowa rola w rozumieniu mechanizmów kultury i komunikacji społecznej.”²⁸ Korzystając z dorobku socjologii, radziecki filozof badał literaturę w otwartym i nieograniczonym kontekście kulturowym. Koncepcja dialogowości dzieła literackiego nie neguje obecności autora w tekście, ale zakłada, że istnieje on w całym utworze, będąc jednocześnie wyłącznie jednym ze swych obrazów. Kategorie idealnego autora i czytelnika (słuchacza) stanowią dla Bachtina kategorie puste. Badacz uważa, że idealny słuchacz jest „zwierciadlanym odbiciem autora, dubluje go. Nie może wnieść niczego własnego, niczego nowego do idealnie pojętego utworu i do idealnie pełnego zamysłu utworu. Znajduje się w tym samym czasie i tej samej przestrzeni, co autor, a ściślej mówiąc, pozostaje, jak autor, poza czasem i poza przestrzenią [...]”²⁹ Obie te kategorie, to znaczy czas i przestrzeń, stanowią dla Bachtina pojęcia kluczowe. Dzieło literackie funkcjonuje bowiem zawsze w konkretnym miejscu i okresie, dzięki temu możliwa jest jakakolwiek interakcja z czytelnikiem. W związku z tym szczególny nacisk kładzie Bachtin na społeczny aspekt literatury, który znajduje swoje odzwierciedlenie zarówno w powieści, jak i w jej odbiorze.

²⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki. Warszawa 2008, s. 55.

²⁸ A. Burzyńska, M. P. Markowski, op. cit., s. 156.

²⁹ M. Bachtin, *O metodologii literaturoznawstwa*, [we:] *Współczesna teoria badań literackich...*, op. cit. s. 87.

Rozumienie i poznanie tekstu literackiego nie może się ograniczać do niego samego. Czytelnik, chcąc nadać utworowi sens, musi uwzględnić nie tylko dane, jakich dostarcza mu określony tekst, ale także wziąć pod uwagę jego relacje z tekstami innymi oraz zauważyć, że funkcjonuje on w pewnym kontekście. Kontekst ten rozumiany jest przez Bachtina w aspekcie historycznym. Obejmuje on zarówno przeszłe i przyszłe odczytania dzieła, jak i współczesność czytelnika. Pisząc, iż „rozumienie w literaturze i w nauce o literaturze jest zawsze historyczne i upersonifikowane [...]”³⁰, badacz akcentuje właśnie indywidualne odczytanie dzieła. Bachtin używa pojęcia horyzontu w rozumieniu nieco odmiennym od Jausowskiej kategorii horyzontu oczekiwań. Podobieństwa dotyczą uwarunkowań historycznych, społecznych i kulturowych, pod wpływem których pozostaje podmiot poznający, funkcjonując w określonej epoce. Własny horyzont posiada jednak także ten, „który jest poznawany [...]”.³¹ Poznawanym w ujęciu Bachtina może być drugi człowiek, naród, epoka czy historia, a także – jak się wydaje – dzieło literackie, jako mówiący byt wyrazowy. Wzajemne oddziaływanie pomiędzy horyzontami poznającego i poznawalnego stanowi podstawę dialogowości. Dla zrozumienia głębszych warstw utworu, zmieniający się w zależności od czasu i przestrzeni kontekst pozatekstowy ma znaczenie szczególne. Jest on również niezmiennie istotny, jeśli chodzi o społeczny wymiar dzieła literackiego. „Ściśle semantyczny aspekt utworu, czyli znaczenie jego elementów (pierwszy etap rozumienia), jest dostępny w zasadzie dla każdej świadomości indywidualnej. Ale jego aspekt wartościująco-emocjonalny [...] bywa znaczący jedynie dla ludzi powiązanych ze sobą wspólnymi warunkami życia [...], a w ostatniej instancji więzami braterstwa na wysokim poziomie.”³² – pisze Bachtin. Z punktu widzenia problematyki recepcji takie stanowisko pozwala uwzględnić nie tylko jednostkowy aspekt odbioru dzieła, lecz jego charakter wspólnotowy. Kwestie społeczno-historyczne, ekonomiczne i polityczne mają bowiem ogromny wpływ na sposób odczytywania literatury. Bachtin, zwracając baczniejszą uwagę właśnie na to zagadnienie, wskazuje pośrednio na problem oddziaływania dzieł literackich poza kontekstem macierzystym.

Stanowisko Bachtina może zostać po części wykorzystane w analizie społecznego aspektu funkcjonowania *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce. Chodzi tutaj oczywiście o wypracowaną przez Bachtina, jak najbardziej zresztą przystawalną do dzieła Bułhakowa, koncepcję dialogowości, ale i o cały zespół poglądów związanych z egzystowaniem powieści

³⁰ Ibidem, s. 91.

³¹ Ibidem, s. 88.

³² Ibidem, s. 94.

w określonym kontekście historycznym, społecznym i kulturowym. Widać tu wyraźne interakcje pomiędzy dziełem samym w sobie a warunkami jego bytowania wśród określonej wspólnoty czytelniczej. Napięcia obecne w polskiej recepcji książki Michaiła Bułhakowa w omawianym dwudziestoleciu, z pewnością były częściowo wzmacniane poprzez funkcjonowanie dzieła w warunkach obcokulturowych. Odwołanie się do poglądów Bachtina wydaje się więc szczególnie zasadne, jeżeli chodzi o przyjrzenie się kwestiom związanym z szeroko pojmowanym kręgiem kulturowym, ale także w odniesieniu do innych problemów dotyczących procesów przyswajania powieści przez odbiorcę zarówno jednostkowego, jak i przede wszystkim zbiorowego.

Problematyka odbioru i odbiorcy, relacji pomiędzy autorem i czytelnikiem obecna była również na gruncie poststrukturalizmu i pragmatyzmu. Krytyczny wobec ujęć systemowych poststrukturalizm był nurtem niejednorodnym, związanym przede wszystkim z nazwiskami Jacquesa Derridy, Rolanda Barthesa, Julii Kristewej czy Michela Foucaulta. Każdy z wymienionych badaczy odwoływał się do odmiennych praktyk naukowych, które na gruncie krytyki strukturalizmu zaowocować miały zróżnicowanymi koncepcjami. Dekonstrukcjonizm Derridy, rozumiany jako swoisty sposób lektury, zwrócony był przede wszystkim przeciwko schematyzmowi w odczytywaniu tekstu. Barthes, ogłaszając „śmierć autora” odrzucał istnienie w tekście „intencji autorskiej”, stanowiącej podstawę „poprawnej” jego interpretacji, postulował natomiast takie podejście do lektury, które nie byłoby skrepowane rygorami nauki o literaturze oraz próbami odnalezienia w dziele nadrzędnego sensu. Z kolei koncepcja intertekstualna Julii Kristewej, zainspirowanej teoriami Michaiła Bachtina, nie tylko poszerzała możliwości interpretacyjne tekstu, lecz umieszczała go w szerokim kontekście społeczno-kulturowym. „Najogólniej rzecz ujmując, wiedza o literaturze po przełomie poststrukturalistycznym w dużym stopniu zrezygnowała z fundamentalizmu poznawczego i esencjalizmu, a więc także z tworzenia schematów o charakterze systemowym, na korzyść tendencji pragmatystycznych, pluralistycznych i historycystycznych. Obecnie najczęściej przyjmuje się, że w wyniku poststrukturalistycznej krytyki tradycyjnego (nowoczesnego) modelu wiedzy o literaturze teoria literatury przyjęła postać teorii kulturowej – zróżnicowanego uniwersum dyskursów kulturowych wspomagających praktyki interpretacji literatury.”³³ W tym nurcie literatura postrzegana jest między innymi w kategoriach praktyk symbolicznych, zależnych od kontekstu kulturowego, historycznego i społecznego, co ostatecznie prowadzi do konstatacji, że ma ona przede

³³ A. Burzyńska, M. P. Markowski, op. cit., s. 343.

wszystkim charakter ideologiczny i polityczny oraz stanowi wyraz określonej wizji świata. Takie założenie jest zbieżne z punktem widzenia przyjętym w niniejszej rozprawie. Jednakże, pomimo faktu, iż poststrukturalizm pozwala na umiejscowienie dzieła i czytelnika w konkretnej przestrzeni historycznej i geograficznej, a także podkreśla znaczenie warunków, w jakich odbywa się odbiór, dla badaczy z tego kręgu najbardziej istotne wydają się być „kwestie statusu epistemologicznego i ontologicznego teorii literatury i wiedzy o literaturze (ich możliwości poznawczych i językowych).”³⁴ Stanowiska teoretyczne i praktyki badawcze, które można określić mianem poststrukturalistycznych dotyczą zatem wprowadzenie całego skomplikowanego systemu elementów, które składają się na taki, a nie inny sposób odczytania utworu, lecz charakterystyczne dla owych teorii „silne uwikłania filozoficzne [...]”³⁵, prowadzić by mogły ostatecznie do rozmycia podstawowych zadań pracy.

Dla podjętych tutaj rozważań bliższe wydaje się stanowisko jednego z czołowych przedstawicieli pragmatyzmu, Stanley’a Fisha, jako twórcy kategorii „wspólnoty interpretacyjnej”. Według amerykańskiego teoretyka tekst nie posiada jakiegoś nadrzędnego znaczenia, lecz jest tworzony w wyniku interpretacyjnych działań, jakich podejmuje się czytelnik. Interpretacja ta nie jest jednak rezultatem dowolności, lecz uwarunkowana jest przede wszystkim kulturowo (badacz, mówiąc o zniewalającej mocy kultury zbliża się w pewnym sensie do koncepcji przemocy symbolicznej francuskiego socjologa kultury Pierre’a Bourdieu). Fish stwierdza, że „jaźń nie istnieje w oderwaniu od społecznych i skonwencjonalizowanych kategorii myślowych, które umożliwiają jej działania (myślenie, widzenie, czytanie). Gdy zdamy sobie sprawę z tego, że przepełniające naszą świadomość pojęcia, włączając w nie jakiekolwiek pojęcie tejże świadomości, są pochodną kultury, wtedy samo pojęcie nieograniczonej jaźni, świadomości całkowicie i niebezpiecznie wolnej, staje się niepojmowalne.”³⁶ Badacz zwraca również uwagę, że wszelka interpretacja, czy też myślenie w ogóle, jest zawsze rezultatem określonych norm i poglądów, społecznie akceptowalnych i określonych przez daną wspólnotę. Ich znajomość gwarantuje porozumienie. Pomimo związanych z takim stanowiskiem ograniczeń w zakresie aktu odbioru, Fish zdecydowanie odrzuca założenie, że sens wypowiedzi odnaleźć można w niej samej, zajmując stanowisko, że wszelkie znaczenie nadaje wypowiedzi czytelnik – historycznie określony i mający takie,

³⁴ Ibidem, s. 338.

³⁵ Ibidem.

³⁶ S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*. Eseje wybrane pod red. A. Szahaja, wstęp do polskiego wyd. esejów R. Rorty, przedm. A. Szahaj, przekł. K. Abriszewski, A. Derra-Włochowicz, M. Glasenapp-Konkol, A. Grzebiński, M. Kilanowski, A. Lenartowicz, M. Smoczyński, A. Szahaj. Kraków 2008, s. 95.

a nie inne doświadczenie. Doświadczenie to nie jest zresztą pojmowane w aspekcie jednostkowym, ale stanowi dla Fisha pewną kategorię całościową. Jego zdaniem to czytelnik ma wyłączne prawo i możliwość tworzenia sensu utworu. Wśród polskich badaczy zbliżone stanowisko zdaje się zajmować Janusz Sławiński, który w ogóle neguje zasadność teorii wewnątrztekstowych w aspekcie komunikacyjnym. Choć teoria Fisha, uznająca czytelnika za jedynego dysponenta sensów dzieła, jest dość radykalna, podobnie jak koncepcje Bachtina i Jaussa – również wskazuje na dialogiczny charakter literatury.

Z zaprezentowanych wyżej wybranych stanowisk i koncepcji jasno wynika, że refleksja nad odbiorem znacznie wykracza poza kwestie związane z literaturą, stąd też nie może stanowić i nie stanowi domeny wyłącznie badań teoretyczno- i historycznoliterackich. Głębokie związki tego obszaru działalności człowieka z całokształtem dostępnej mu rzeczywistości społeczno-kulturowej sprawiały, że podobne pytania i problemy pojawiały się również na gruncie innych dyscyplin humanistycznych. „Niektóre poddyscypliny [...] są z natury swej wpisane w pogranicza, a zatem w interdyscyplinarność. Mogą być częścią warsztatu badawczego historyka literatury [...]”³⁷. Dotyczy to w szczególnej mierze szeroko pojętych ujęć socjologicznych.

3. Zagadnienie recepcji w ujęciu socjologicznym

3.1. Socjologia kultury

Złożony problem odbioru, podejmowany na gruncie badań socjologicznych, w szczególności sposób odnosi się do socjologii kultury. Jakkolwiek zarzuca się jej przede wszystkim brak skutecznych metod i technik badawczych, czy też brak możliwości dostosowania aparatu pojęciowego do zadań praktycznych, niektóre jej ustalenia przydatne są w realizacji jednego z głównych zadań pracy, jakim jest rozpatrzenie sposobów istnienia i wpływu *Mistrza i Małgorzaty* na kulturę konkretnego miejsca i czasu. Korzystna „okazuje się nie tyle jakaś formuła metodologiczna poznania i deponowania wiedzy na podstawie odrębnej tożsamości dyscyplin oraz interdyscyplinarności, ile reguła kontekstualizacji zagadnień, których repertuar aktualizuje nieustannie kultura.”³⁸ Chodzi tu zresztą zarówno

³⁷ P. Abriszewska, *Płynna tożsamość współczesnego literaturoznawstwa, czyli o immanentnej interdyscyplinarności i nie tylko*, [w:] *Granice dyscyplin-arne w humanistyce*. Red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa. Olsztyn 2006, s. 170.

³⁸ A. Hejmej, *Muzyka w...*, op. cit., s. 99.

o rolę dzieła Bułhakowa jako stymulatora życia artystycznego, jak również o wpływ książki na życie społeczne i kwestie aksjologiczne. Problematyka podejmowana przez socjologię kultury pozwala również rozpatrywać *Mistrza i Małgorzatę* w kategorii przekazu o charakterze masowym, co prowadzi do określonych ustaleń odnośnie specyfiki recepcji powieści w latach 1969-1989.

Omawiana dyscyplina skupia uwagę przede wszystkim na związkach i relacjach zachodzących pomiędzy jednostką, społeczeństwem i kulturą. W odniesieniu do problematyki związanej z tematem pracy, najbardziej przydatna okazała się orientacja strukturalistyczno-funkcjonalistyczna (w niektórych źródłach określana jako strukturalistyczno-funkcjonalna). Podstawę funkcjonalizmu, który wiąże się z nazwiskami takich badaczy jak Talcott Parsons, Robert Merton, Niklas Luhmann czy Jeffrey Alexander, stanowi założenie, „iż kulturę i życie społeczne należy rozpatrywać jako zintegrowaną całość współzależnych elementów.”³⁹ Symptomatyczne dla funkcjonalizmu ujęcie całościowe pozwala na wyodrębnienie specyficznych cech strukturalnych dowolnych systemów, przez pryzmat których charakteryzowana jest rzeczywistość. Analizie podlegają więc nie zachowania jednostkowe, ale pewne kategorie faktów społecznych, takich jak role społeczne, wzorce kulturowe i instytucjonalne, normy czy zasady społecznej kontroli. Wszystkie te kwestie pozostawały nie bez wpływu na kierunek procesu recepcyjnego *Mistrza i Małgorzaty*, zostaną zatem poddane w pracy szeroko rozumianym czynnościom badawczym.

Z literatury przedmiotu wynika jednak, że kluczowe dla koncepcji funkcjonalnych pojęcie kultury stwarza w ogólnie pojętej socjologii kultury podstawową trudność definicyjną. Poza próbami szczegółowego określenia, jakie elementy rzeczywistości wchodzą w zakres tej kategorii, mówi się tutaj między innymi o kulturze w szerokim, antropologicznym rozumieniu, jak i w rozumieniu wąskim, obejmującym przede wszystkim treści symboliczne. W socjologii funkcjonują jednak i pojęcie kultury symbolicznej, i kultury w wąskim rozumieniu, nie są więc one tożsame. Zdaniem Stanisława Antoniego Czajki kryteria wyodrębnienia rzeczywistości, jaką te pojęcia obejmują są niejasne. Według Antoniny Kłoskowskiej kryterium takim jest kryterium semiotyczne. „Od rozstrzygnięcia, które z elementów rzeczywistości posiadają semiotyczny charakter, zależy zatem zarówno zakres pojęcia »kultura symboliczna«, jak również przedmiot badań socjologii kultury.”⁴⁰ Zwolennicy tego założenia odwołują się więc często do definicji sformułowanej przez badaczkę, która dzięki pojęciu kultury symbolicznej wyodrębnia spośród kultury rozumianej

³⁹ B. Gramlewicz, M. Gramlewicz, *Socjologia w zarysie*. Katowice 2008, s. 23.

⁴⁰ S. A. Czajka, *Z problemów teorii i metodologii uczestnictwa w kulturze*. Warszawa 1985, s. 19.

w sposób globalny zjawiska stanowiące bezpośredni przedmiot badań uprawianej przez nią dyscypliny, wiążąc je nierozdzielnie z aspektem komunikacyjnym. Stąd też podstawowymi przedmiotami zainteresowania socjologii kultury są tutaj twórca i proces tworzenia (nadawca), dzieło (przekaz) oraz odbiorca (odtworzenie w świadomości społecznej).⁴¹ Dla Kłoskowskiej „»kultura jest to względnie zintegrowana całość obejmująca zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswojonych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań« [...]. Autorka w swej definicji uwzględnia pewne systemowe aspekty kultury, podkreśla jej przejawianie się zarówno we wzorach zachowań, jak i w samych czynnościach oraz w wytworach tych czynności, wreszcie akcentuje fakt, iż tworzona jest ona w toku współoddziaływania ludzi na siebie.»⁴² Definicję Kłoskowskiej Marian Golka uznaje za wyczerpującą, podkreślając jednocześnie fakt, iż komunikowanie nie tylko odbywa się w „sieci związków społecznych”⁴³, ale wręcz ową sieć tworzy. Taki punkt widzenia został też przyjęty w dysertacji, co ma swoje konsekwencje zarówno w doborze źródeł, jak również w procedurach analitycznych. W badaniach nad kulturą symboliczną zasadniczą kwestię stanowi problematyka pełnionych przez nią funkcji, tj. wpływu symboli i systemów symbolicznych zarówno na system społeczny, jak i na jednostkę. W obrębie tego problemu znajdują się zagadnienia wyboru, interpretacji i oddziaływania treści symbolicznych w konkretnym miejscu i czasie. Pytania tutaj stawiane mogą odnosić się także do skomplikowanej kwestii związanej z funkcjonowaniem książki Bułhakowa w obiegu społecznym.

Część badaczy utożsamia socjologię kultury z socjologią sztuki. W obrębie zainteresowań znajdują się tutaj między innymi takie zagadnienia jak: społeczna geneza sztuki, społeczna ewolucja sztuki, gatunki, rodzaje i formy artystyczne, badanie obecności życia społecznego w dziele sztuki, kwestie obiegu i obecności w życiu publicznym, refleksja nad recepcją oraz socjologia komunikacji artystycznej. Badania funkcji społecznych dzieł sztuki oraz refleksje nad niejednoznacznie definiowanym życiem artystycznym nierzadko rozpatrywane są oddzielnie.⁴⁴ Choć kwestie te dla tematyki pracy są bardzo istotne, z punktu widzenia całości jej problematyki przyjęcie takiego stanowiska byłoby niewystarczające. Odbiór *Mistrza i Małgorzaty* w omawianym okresie był zjawiskiem na tyle złożonym, że perspektywa zawężająca je wyłącznie do wymienionych wyżej obszarów, nie pozwoliłaby na uchwycenie wielu istotnych cech procesu recepcyjnego powieści w naszym kraju.

⁴¹ Por. A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*. Warszawa 1981, s. 295.

⁴² M. Golka, *Socjologia kultury*. Warszawa 2008, s. 35.

⁴³ Ibidem, s. 44.

⁴⁴ Por. ibidem, ss. 269-271.

Jednym z mocno wyodrębnionych przedmiotów socjologii kultury jest kwestia uczestnictwa w kulturze. W polskich badaniach po drugiej wojnie światowej takie ujęcie jest jednym z dominujących i ma przede wszystkim charakter empiryczny. W latach wcześniejszych refleksje naukowe dotyczyły głównie społecznego statusu sztuki, czytelnictwa czy kwestii związanych z publicznością literacką. Po 1956 badano przedsięwzięcia instytucjonalne w skali mikrospołecznej i życie kulturalne, które Jan Grad określa jako „uchwytnie empirycznie przejawy partycypacji w kulturze”⁴⁵, przede wszystkim artystycznej. Grad, powołując się na opinię Janusza Engela stwierdza, że na zainteresowania badawcze socjologii kultury w Polsce dominujący wpływ miała polityka kulturalna PRL. Według socjologów, leżące u jej podstaw „założenia aksjologiczno-estetyczne preferowały kulturę elitarną czyli tzw. kulturę wysokiego obiegu, wyznaczając ją jako cel aspiracji całego społeczeństwa.”⁴⁶ Właśnie tę kulturę upowszechniano w ramach prowadzonej przez państwo polityki kulturalnej i dlatego głównie tego typu uczestnictwo stało się punktem zainteresowań badawczych socjologii. Wydaje się jednak, że chodzi tutaj właściwie o cały system, który w terminologii Antoniny Kłoskowskiej nazywany był „drugim układem kultury” bądź też układem instytucjonalnym. Zdaniem Grada badaczka akcentuje fakt, że instytucje upowszechniają treści, które społeczeństwo uznaje za ważną i cenną spuściznę kultury narodowej i światowej. Podobnie tłumaczyć można również szeroką obecność *Mistrza i Małgorzaty* w mediach, choć jest to oczywiście tylko jedna z przyczyn popularności książki, a całokształt tej problematyki jest o wiele bardziej złożony. Nie ulega jednak wątpliwości, że funkcjonowanie powieści w ramach układu instytucjonalnego determinuje dwa równoległe sposoby jej odbioru.

Problemy związane z badaniem uczestnictwa w kulturze (rozumianego też często jako aktywność kulturalna i definiowanego w sposób niejednoznaczny) wiążą się również z aspektem komunikacyjnym. Według Antoniny Kłoskowskiej kwestia uczestnictwa dotyczy z reguły „zagadnień, kto przekazuje komu jakie treści i jaki wpływ wywierają przyjęte treści na odbiorcę [...]”⁴⁷, a więc pytań wchodzących w zakres wielu pokrewnych socjologii kultury dyscyplin humanistycznych. Anna Matuchniak-Krasuska stwierdza natomiast, że badania te koncentrują się przede wszystkim na „artyście i procesie tworzenia, dziele sztuki i jego recepcji, kategoriach odbiorców i społecznych, instytucjonalnych ramach sztuki.”⁴⁸ Kwestia

⁴⁵ J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*. Poznań 1997, s. 9.

⁴⁶ Ibidem, s. 10.

⁴⁷ A. Kłoskowska, *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*. Warszawa 1972, s. 129.

⁴⁸ A. Matuchniak-Krasuska, *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*. „Przegląd Socjologiczny” 1981, t. XXXIII, s. 236.

uczestnictwa w kulturze stanowi punkt wyjścia dla zdefiniowania podstawowego dla pracy zagadnienia recepcji. Najistotniejszy wydaje się tutaj – zaznaczony w stanowisku obu badaczek – instytucjonalny aspekt uczestnictwa w kulturze, co prowadzić musi do refleksji nad zagadnieniem przekazywania i upowszechniania treści kultury przez szeroko rozumiane środowiska profesjonalistów. Kwestie te znajdowały się w polu zainteresowań takich badaczy jak Jerzy Kmita, Antonina Kłoskowska, Andrzej Tyszka, Zbigniew Bokszański, Bogusław Sułkowski i in., choć także i tu widać spore rozbieżności w zakresie stosowanych rozwiązań teoretycznych i praktycznych. I tak Antonina Kłoskowska stwierdza, że recepcja znawców stanowi pewien wzorzec dla odbioru potocznego, wywierając nań określony wpływ. Taki cel (badanie potocznego odbioru przy wykorzystaniu opinii znawców) stawia sobie też Kazimierz Kowalewicz. Jerzy Kmita zauważa, że w socjologicznych badaniach nad uczestnictwem w społecznych praktykach artystycznych należy odwoływać się do artystyczno-estetycznej świadomości warstwy znawców, Jan Grad postrzega tę kwestię w kategoriach nakazu także natury metodologicznej. Proponuje, by socjolog badał wizję świata, jaką zawiera dzieło sztuki. Z kolei Anna Matuchniak-Krasuska mówi o dwóch paradygmatach odbioru, które są całkowicie odrębne, Zbigniew Bokszański zaś, wskazując na dwie odmienne orientacje badawcze, akcentuje kwestię adekwatności odbioru potocznego w stosunku do odbioru szeroko pojętego środowiska literackiego jako swego rodzaju recepcyjnego wzorca. Postuluje jednak, odwołując się do zdania Kazimierza Kowalewicza, że nie należy zestawiać odbioru potocznego z profesjonalnym, ale trzeba „zrozumieć je na tle całościowo pojmowanego swoistego systemu determinacji określających odbiór. Całościowa analiza wymaga uwzględnienia modelu kultury, zrekonstruowania modelu świata [...]”⁴⁹

Z zaprezentowanych wyżej stanowisk wynika, że w refleksji związanej z odbiorem sztuki z punktu widzenia socjologii kultury obecne są przynajmniej dwa kierunki inspiracji. Pierwszy z nich można umownie, aczkolwiek nie do końca precyzyjnie, nazwać źródłem „teoretycznoliterackim”, związanym z dorobkiem Ingardena, Umberto Eco, szkoły konstanckiej czy polskiej szkoły komunikacji literackiej. Kwestia ta sprowadza się przede wszystkim do odwoływania się do podstawowych terminów, jakimi operowali wymienieni badacze, jak na przykład konkretyzacja, miejsca niedookreślenia, dzieło otwarte, horyzont oczekiwań czy style odbioru. Teorie odbioru, które w rozmaity sposób akcentowały nadrzędną rolę podmiotu recypującego, w niejako naturalny sposób prowadzą do rozpatrywania *Mistrza i Małgorzaty* w szeroko pojętym kontekście socjologicznym. Praktyki

⁴⁹ Z. Bokszański, *Recepcja kultury symbolicznej a praktyka interakcyjna odbiorcy*. „Przegląd Socjologiczny” 1981, t. XXXIII, s. 15.

badawcze związane z wykorzystywaniem określonych pojęć bywały jednak często krytykowane przez grupę drugą – socjologów skupiających uwagę przede wszystkim na społecznych funkcjach kultury artystycznej. Jeśli chodzi o kwestie poruszane w pracy, najlepsze efekty poznawcze dało połączenie różnorodnych elementów wymienionych ujęć. Przejście od teorii odbioru do socjologii odbioru stwarza rozległe możliwości w zakresie analizy specyficznych warunków, w jakich funkcjonowała książka Bułhakowa pomiędzy rokiem 1969 a 1989. Choć założenie, że odbiór dzieła przez warstwę znawców jest odbiorem wzorcowym w przypadku *Mistrza i Małgorzaty* nie znajduje potwierdzenia, nie sposób zaprzeczyć, że wywierał on wpływ na całokształt procesu recepcyjnego. Najbliższe stanowisku przyjętemu w rozprawie są opinie odwołujące się do określonego modelu rzeczywistości i kultury i skupiające się na wynikających z tego faktu konsekwencjach tak dla odbiorcy profesjonalnego, jak i potocznego.

Jednym z najważniejszych pól zainteresowań socjologii kultury jest typologia kultury symbolicznej, ze szczególnym uwzględnieniem kultury masowej. Z szeregu problemów z nią związanych w rozprawie zostanie wyodrębnione przede wszystkim zagadnienie komunikowania masowego w relacji do szeroko pojętego systemu społecznego. Głównym zadaniem jest przeanalizowanie metod i skutków regulowania przez instytucje państwowe działalności środków tego rodzaju. Narzędzi do przeprowadzenia operacji badawczych w tym zakresie dostarcza „analiza problematyki socjologicznej badań nad środkami komunikowania masowego”⁵⁰ Tomasza Gobana-Klasa. W swoich rozważaniach Klas bierze pod uwagę nie tylko ogólne czynniki polityczne, ekonomiczne i społeczne, ale stara się pokazać, w jaki sposób środki masowego przekazu wspierają zadania instytucji mogących wywierać bezpośredni wpływ na wynik procesów komunikacyjnych. Kwestie te dotyczą między innymi problemu instytucjonalizacji komunikowania, w tym „zasad działania komunikatora masowego”⁵¹, obejmujących przede wszystkim selekcję treści przekazu pod kątem ideologicznym. Zawartość przekazu medialnego łączy Goban-Klas z bardzo istotnym dla problematyki rozprawy zagadnieniem wartości społecznych, rozpatrując je w czterech aspektach. Pierwsza perspektywa dotyczy tego, jakie treści przedstawia się w prasie, jak często i w jakich proporcjach. Duga wiąże się z nadawaniem ważności poszczególnym wątkom, tematom i postaciom. Trzecia odwołuje się do ogólnej tendencji w przedstawianiu konkretnych problemów i postaci. Ostatnia perspektywa jest w ujęciu Klasa syntezą pozostałych i wiąże się z proponowanymi wzorami i modelami. Badacz zadaje również

⁵⁰ Por. T. Goban-Klas, *Komunikowanie masowe. Zarys problematyki socjologicznej*. Kraków 1978, s. 305.

⁵¹ Por. ibidem, s. 197.

pytanie o oddziaływanie środków komunikowania masowego, o jego funkcje i rezultaty. Wszystkie te kwestie pozwalają rozpatrywać zinstytucjonalizowany przekaz masowy jako jeden z głównych czynników kształtujących proces recepcyjny *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce.

3.2. Socjologia literatury

Zainteresowania socjologii kultury (a także socjologii ogólnej) w naturalny sposób krzyżowały się z jedną z jej ważniejszych subdyscyplin – socjologią literatury. W obrębie refleksji socjologiczno-literackich znalazł się bowiem szereg zróżnicowanych zjawisk związanych ze sposobami funkcjonowania literatury w społeczeństwie. Stanowiska przyjmowane przez poszczególnych badaczy wynikają głównie z odmiennych koncepcji dotyczących związków literatury i społeczeństwa. „Dla niektórych najważniejszy staje się historycznie określony wymiar wzajemnych relacji literatury i społeczeństwa albo uniwersalny wymiar takich relacji. Inne definicje budowane są z perspektywy dyscyplin uprawianych przez ich przedstawicieli.”⁵² Zgodnie z tendencją pierwszą, Bogdan Owczarek i Wincenty Grajewski⁵³ wymieniają w badaniach socjologiczno-literackich trzy orientacje. Pierwsza z nich, filozoficzno-literacka, obejmuje przede wszystkim badania związane z nurtem marksistowskim. Orientacja druga, funkcjonalizm, związana jest głównie z instytucjonalnymi koncepcjami kultury. Orientację trzecią według Owczarka i Grajewskiego stanowi rozpatrywanie kwestii socjologiczno-literackich z perspektywy komunikacji literackiej. W nurcie komunikacyjnym wyżej wymienieni badacze wyróżniają takie kierunki jak interakcjonizm symboliczny, czy estetyka recepcji Hansa Roberta Jaussa. Osobno rozpatrywana jest także polska szkoła komunikacji literackiej. W innym miejscu⁵⁴ Owczarek proponuje odmienny podział socjologii literatury. Mówi więc o socjologii produkcji literackiej, socjologii odbioru i odbiorców, czyli tzw. modelu recepcyjnym oraz socjologii komunikacji literackiej. Pomimo odmiennego nazewnictwa w ogólnym zarysie wprowadzone rozróżnienia obejmują wyraźnie wyodrębnioną problematykę. W ujęciu reprezentantów orientacji filozoficzno-literackiej (socjologii produkcji literackiej) literatura rozpatrywana jest w kategoriach dokumentu życia społecznego, przez pryzmat którego

⁵² E. Krawczak, *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio I, 2001, vol. XXVI, z. 4, s. 48.

⁵³ Por. *Socjologia literatury – orientacje*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zesp. red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, ss. 1014-1021.

⁵⁴ B. Owczarek, *Problemy i orientacje socjologii literatury*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*. Pod red. nauk. D. Ulickiej. Warszawa 2001, ss. 256-278.

możliwe jest poznanie całego społeczeństwa. Georgij Plechanow, posługując się kategorią ekwiwalentu socjologicznego, postrzegał dzieło literackie jako wyraz ideologii określonej klasy społecznej. György Lukács, jako kontynuator idei Plechanowa, również widział dzieło jako obraz procesów zachodzących w społeczeństwie, podkreślając jednocześnie rolę momentu historycznego oraz określonej sytuacji społecznej w powstawaniu literatury. Twórczość literacka ujmowana była przez niego w kategoriach wytwórczości, pisarz zaś jawił się jako producent.

Koncepcje Lukácsa bliskie były między innymi Karlowi Mannheimowi, według którego socjologia literatury powinna rozpatrywać dzieło w kategoriach historycznych, czy Lucienowi Goldmannowi, posługującemu się pojęciem homologii strukturalnej, tj. „współodpowiedniości struktur formalnych tekstu literackiego do struktur pojęciowych świadomości społecznej, charakterystycznej dla wybranej epoki.”⁵⁵ Do nurtu socjologii produkcji literackiej zaliczani też byli przedstawiciele szkoły frankfurckiej, w obrębie zainteresowań której znajdowały się między innymi techniczne środki przekazu oraz problematyka kultury masowej jako zjawiska unifikującego gusta i wzorce i mającego tym samym negatywny wpływ na stojącą do niej w opozycji kulturę wysoką. Wszystkie te problemy pojawiają się także w kontekście niniejszych rozważań, choć dotyczą nie tyle samego *Mistrza i Małgorzaty*, ile świadectw recepcji wtórnej. To źródła prasowe, będące rezultatem lektury warstwy znawców, traktowane są jako dokumenty, na podstawie których można szukać paraleli pomiędzy kształtem rzeczywistości polityczno-społecznej a sposobem odbierania *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce, to one umożliwiały przekazywanie jednolitych treści dotyczących Bułhakowa i jego powieści na szeroką skalę. Stąd też bardziej niż socjologia produkcji literackiej adekwatne okazały się rozwiązania przyjęte w modelu recepcyjnym.

Nurt socjologii odbioru i odbiorców czyli tak zwany model recepcyjny, związany w dużej mierze z instytucjonalnym ujmowaniem zjawisk kulturowych, obejmuje „główne składniki procesu recepcji dzieła literackiego, ustala narzędzia opisu i precyzuje wartości oceniające ów proces. Głównymi elementami, spinającymi rozległy proces recepcji literatury w tym wariantcie socjologii są publiczność i książka literacka. Pomiedzy nimi uwzględnia się zazwyczaj obecność pośredników: wydawców, krytykę literacką, księgarzy i biblioteki. Proces odbioru, stając się podstawowym przedmiotem tego modelu socjologii literatury, przybiera w różnych pracach z tego zakresu dwie typowe postaci: analizuje się w nim albo

⁵⁵ Ibidem, s. 263.

chłonność publiczności na określone treści zawarte w badanych utworach literackich, tzn. reagowanie publiczności na określone tematy postaci i wątki interpretacyjne danych dzieł, albo pokazuje się ilościowe i typologiczne zróżnicowanie publiczności literackiej.”⁵⁶ Z modelem tym związane są wczesne koncepcje Escarpita, dla którego książka jest częścią kultury symbolicznej, podlegającą jednocześnie prawom rynku, recepcja zaś równa się rozpowszechnianiu. Wśród badaczy polskich do nurtu socjologii odbioru i odbiorców zaliczyć można Annę Pawełczyńską, Bogusława Sułkowskiego, Stanisława Siekierskiego. Prace z tego zakresu mają charakter przede wszystkim empiryczny, stąd też wykorzystuje się w nich techniki i metody o charakterze ilościowym: ankiety, statystyki, karty czytelnicze, wywiady socjologiczne etc.

Bogusław Sułkowski, kładąc nacisk na społeczne warunki odbioru, posługuje się kategorią odbiorcy obejmującą tak jednostki, jak i zbiorowości. W związku z tym założonym przez nadawcę odbiorcą może być na przykład wyłącznie czytelnik – znawca, określone pokolenie czy nawet cały naród. Sułkowski podkreśla przy tym, iż w badaniach empirycznych brak zróżnicowania społecznego czytelników może prowadzić do rozmaitych przekształceń i zafałszowań. Badacz uznaje, że hierarchia ważności strukturalnych elementów utworów literackich w przypadku analizy dokonanej przez czytelników profesjonalistów ulega odwróceniu w stosunku do odbioru potocznego. Związek pomiędzy zawodowym doświadczeniem tej grupy czytelników a sposobem recypowania określonych elementów utworu jest tutaj dość oczywisty. Dla niniejszych rozważań szczególne znaczenie ma stwierdzenie, że przekaz literacki jest zawsze przyjmowany za pośrednictwem znawców. Podstawowym pytaniem, jakie zadaje Sułkowski jest więc pytanie o skutki lektury, o jej wymiar rzeczywisty, a nie teoretyczny. Zwraca on tym samym uwagę na ponadjednostkowy charakter odbioru, szukając wyznaczników odczytań wspólnych, decydujących o społecznym aspekcie zagadnienia recepcji.

Stanisław Siekierski ujmuje literaturę jako „pewien zasób (stale rozwijany i poszerzany) wartości zgromadzonych w kulturze polskiej oraz w innych kulturach narodowych, niezbędny do systematycznego ich rozwoju, szczególnie aspektów intelektualnych. Zasób ten w samej swej istocie ma charakter potencjalny. Stopień jego wykorzystania uzależniony jest od systemu społecznego oraz od instytucji pozwalających określić możliwości udostępnić poszczególnym grupom społecznym i całemu narodowi.”⁵⁷

⁵⁶ Ibidem, ss. 267-268.

⁵⁷ S. Siekierski, *Książka literacka. Potrzeby społeczne i ich realizacja w latach 1944-1986*. Warszawa 1992, s. 12.

Siekierski wyróżnia cztery sfery interakcji, które obejmują czynniki, jakie decydują o społecznym odbiorze książki, o jej wydawaniu i opiniowaniu. Akcentuje więc rolę władz w zakresie sprawowanego mecenatu artystycznego oraz wpływ na omawiane kwestie instytucji kontroli, bada znaczenie środowisk profesjonalnych (pisarzy, krytyki literackiej) dla sposobów kształtowania opinii i wiedzy o literaturze, analizuje literackie potrzeby i sądy o książkach z punktu widzenia odbiorców amatorów, podejmuje szczegółowe analizy ilościowe w zakresie szeroko pojętej produkcji wydawniczej, uzależnionej od czynników kulturowych, społecznych i ideologicznych.⁵⁸

Instytucjonalny charakter recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w dużym stopniu określa jej specyfikę w omawianym okresie. Kwestie związane z szeroko pojętą warstwą aksjologiczną książki, rolą określonych wątków, tematów i postaci w dyskursie publicznym zajmują w rozprawie istotne miejsce. Ujawniają się tutaj również, podkreślane przez Sułkowskiego, rozbieżności pomiędzy stanowiskiem warstwy znawców a ogólnie rozumianym odbiorem społecznym, pomimo faktu, że rozbieżności te nie są wynikiem zróżnicowania społecznego odbiorców (zagadnienie to nie zostanie w pracy podjęte ze względu na brak możliwości szczegółowego zbadania potocznego odbioru *Mistrza i Małgorzaty* w wybranym przedziale czasowym), lecz wynikają z podziałów w sferze polityczno-ideologicznej. Ustalenia Stanisława Siekierskiego również stanowią ważny kontekst interpretacyjny pracy. Pozwalają bowiem uzmysłwić skalę wpływów ideologii, władz państwowych, instytucji kultury i instytucji kontroli na sposób odbierania dzieła literackiego. Problematyka rozprawy znajduje też silne umocowanie w zagadnieniach poruszanych przez badacza.

Model socjologii komunikacji literackiej, zdaniem Bogdana Owczarka, łączy „na zasadzie syntezy problematykę produkcji i nadawania z problematyką rozpowszechniania i odbioru.”⁵⁹ W nurcie tym wyraźnie widoczne są wpływy interakcjonizmu symbolicznego, strukturalizmu oraz semiotyki. Z tą orientacją wiąże się między innymi nazwisko Roberta Escarpita. W jego ujęciu literatura pojmowana jest dwuaspektowo: w przypadku pierwszym – literatury rozumianej jako proces – ważne są pojęcia projektu, medium i operacji. W wypadku drugim są to produkcja, rynek i konsumpcja. Badacz również zwraca uwagę na instytucjonalny charakter literatury, akcentując rolę pośredników funkcjonujących w ramach rozbudowanego systemu selekcji i hierarchizacji. Escarpit, podkreślając dialogowy charakter relacji łączących dzieło z jego odbiorcami, posługuje się terminem „sprężenia zwrotnego”. „W lekturze rozumianej jako proces »sprężenie zwrotne« dokonuje się poprzez przekład,

⁵⁸ Ibidem., ss. 5-6.

⁵⁹ B. Owczarek, *Problemy i orientacje...*, op. cit., s. 271.

adaptację, ilustrację – słowem, wszystko, co jest tworem dodanym. Pośrednik jest początkowo czytelnikiem; następnie wydobywa ze swego doświadczenia lekturowego projekt, który podejmuje jako swój własny i który urzeczywistnia, podobnie jak pisarz urzeczywistnił projekt początkowy.”⁶⁰ Z punktu widzenia problematyki recepcji, tym, co wydaje się tutaj szczególnie ważne jest definicja przekładu. Escarpit rozumie ją zresztą dość szeroko, nie tylko w sposób klasyczny, jako przełożenie tekstu z jednego języka na drugi, lecz także z jednego systemu znaków na inny. Co więcej, przekładem jest dla niego także wszelka lektura pozakontekstowa.

Jednakże pojęciem, które okazało się dla wielu badaczy najbardziej inspirujące jest „twórcza zdrada”. Escarpit tłumaczy je jako nieprzypadkową lekturę aktualizującą sensy dzieła literackiego, funkcjonującego w określonych ramach społeczno-historycznych. Dla Escarpita „dzieło literackie to dzieło, które jest »podatne na zdradę«, tj. posiada taką dysponowalność, iż można spowodować, by nie przestając być sobą, mówiło w odmiennej sytuacji historycznej coś innego niż mówiło w sposób jawny [...] w sytuacji historycznej, w której powstało.

Nie jest to oczywiście dysponowalność nieograniczona. To, co nazywamy dziełami wiecznymi, to utwory, których utajona zawartość nie jest jeszcze wyczerpana. Można powiedzieć tylko tyle, że dany utwór jest tym bardziej literacki, czyli literacko »dobry«, im bardziej trwała i rozciągła jest jego podatność, tj. zdolność komunikowania.”⁶¹ Jasne jest więc, że pojęcie „twórczej zdrady”, choć dla badań nad problematyką recepcji niezwykle istotne, nie ogranicza się wyłącznie do tej kwestii. Dla Escarpita podatność dzieła na ową „zdradę” nie tylko jest czynnikiem decydującym o jego żywotności na przestrzeni wieków, lecz przede wszystkim stanowi o jego istocie, jako tworu literackiego. Literacka wartość utworu wiąże się zatem z jego wymiarem komunikacyjnym.⁶²

Jak widać, zakres problemów dotyczących wzajemnych relacji między literaturą a społeczeństwem w ujęciu Escarpita jest dość złożony. Aparat pojęciowy stworzony przez badacza zostanie jednak wykorzystany w pracy przede wszystkim w odniesieniu do

⁶⁰ R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *Teoria literatury i metodologia...*, op. cit., s. 306.

⁶¹ Ibidem, s. 303.

⁶² Escarpit pisze: „Z pewnością niebezpiecznie byłoby ograniczać wartość literacką utworu do diachronii sukcesu. Bezpośrednia komunikacja, która pozwala każdej jednostce danej grupy społecznej znaleźć w lekturze codzienny pokarm dla dialogu między swą wolnością z jednej strony a przedstawieniem pewnego aspektu sytuacji historycznej, oglądanego poprzez świadomość pisarza – z drugiej, może również stać się źródłem wartości.” – ibidem, s. 304. Choć Escarpit nie precyzuje, w jaki sposób rozumie tutaj wolność, wydaje się, iż ma na myśli pewien wybór, jaki mieści w sobie pojęcie „twórczej zdrady”. Wspominając o czytelniku jako o jednostce, umieszcza go zarazem w obrębie jakiejś grupy społecznej, wskazując tym samym na jego podwójny status jako odbiorcy dzieła literackiego.

problemów związanych z oddziaływaniem *Mistrza i Małgorzaty* na kulturę artystyczną naszego kraju. Warto jednak zaakcentować jeszcze inne ujęcia, które ze względu na zebrany materiał egzemplifikacyjny oraz przyjęte w niniejszej pracy rozwiązania badawcze wydają się szczególnie przydatne. Nośnikiem idei utworu jest dla Escarpita także tworzona na czytelniczy użytek mitologia pisarza, w dużym stopniu uzależniona od konkretnej sytuacji historycznej i społecznej, czynników cywilizacyjnych, uwarunkowań etnicznych. W przypadku Michaiła Bułhakowa aspekt biograficzny stanowi dość istotny składnik recepcji jego najwybitniejszej powieści, dlatego też i on zostanie bliżej omówiony w dalszych rozdziałach rozprawy.

Escarpit zwraca również baczniejszą uwagę na rolę mediów masowych w procesach upowszechniania i przedłużania społecznego bytu dzieła literackiego. Tę samą funkcję przypisuje aluzjom, adaptacjom czy komentarzom, a także inscenizacjom teatralnym, które stanowią przekaz sam w sobie. W jego ujęciu również książka staje się środkiem masowego przekazu. Badacz kładzie nacisk na specyfikę sytuacji komunikacyjnej, która nie sprowadza się wyłącznie do kwestii związanych z nadawaniem i odbiorem, ale jest rodzajem uczestnictwa w nieokreślonej ilości wymian odbywających się na wielu poziomach. Tak więc nie chodzi tu tylko o sprawy mniejszej lub większej popularności dzieła literackiego w społeczeństwie, lecz o złożony problem wzajemnych interakcji, o to, w jaki sposób środki techniczne wpływają na sposoby postrzegania literatury.

Koncepcje Escarpita okazały się doskonałym źródłem inspiracji dla części polskich socjologów literatury, w tym dla Janusza Lalewicza, Krzysztofa Dmitruka czy Stefana Żółkiewskiego. Badając mechanizmy komunikacyjne, Janusz Lalewicz odwołuje się do koncepcji „twórczej zdrady”. Badacz odrzuca utwór literacki jako konstrukcję, zastępując ją pojęciem faktu literackiego. W takim ujęciu „utwór jest tym, czym stał się w określonym, historycznym układzie: komunikat – odbiorca. Sens utworu, a także modyfikacje tego sensu opisujemy jako fakty historyczne i podlegające wyjaśnieniu w kategoriach historycznych. Analiza sensu utworu to analiza tego, co zostało przez ten utwór powiedziane określonej publiczności w określonej sytuacji historycznej.”⁶³ Fakt literacki różni się więc zasadniczo od postrzeganego w kategoriach jednostkowych aktu lektury. Odbiór komunikatu przez publiczność decyduje o tym, czy zostanie on uznany za fakt społeczny.

Lalewicz powołuje się także na stanowisko Roberta Escarpita w kwestii literatury rozumianej jako proces i jako aparat. „Innymi słowy komunikacja literacka rozpatrywana jest z jednej

⁶³ J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*. Wrocław 1985, s. 82.

strony w kategoriach *jednostkowych* zjawisk *semiotycznych* czy *komunikacyjnych*, z drugiej zaś w kategoriach *socjologicznych* i *ekonomicznych* zarazem.”⁶⁴ Dla badań społecznego aspektu recepcji literatury uwagi Lalewicza są niezwykle cenne. W przypadku analizy odbioru *Mistrza i Małgorzaty* na podstawie źródeł określonego rodzaju widać wyraźnie, iż recepcja ta ma niejako podwójny charakter – tak jednostkowy, jak i zbiorowy, prywatny i zinstytucjonalizowany. Celem rozróżnień, których dokonał Janusz Lalewicz jest pokazanie związków pomiędzy wąsko rozumianymi zjawiskami komunikacyjnymi oraz zjawiskami odmiennej natury, choć w dużym stopniu rozpatrywanymi w ujęciu komunikacyjnym. Lalewicz starał się tym samym podkreślić, iż dialogowy charakter relacji łączących nadawcę i odbiorcę zostaje przekształcony w układ bardziej złożony, obejmujący jednostki, zbiorowości oraz instytucje. Nie ulega wątpliwości, iż tym, co wpłynęło na kształt recepcji powieści Bułhakowa w Polsce był właśnie ów skomplikowany układ zależności związanych z funkcjonowaniem dzieła literackiego jako bytu społecznego. Analizując socjologiczny aspekt lektury, rozpatruje Lalewicz relacje pomiędzy tekstem a czytelnikiem (bądź grupą czytelników), próbując ustalić wyniki wzajemnych interakcji poprzez odniesienia do kwestii związanych z uczestnictwem w szeroko rozumianym życiu zbiorowym. Społeczny wymiar lektury odnosi się więc do miejsca i funkcji, jaką pełni określony fakt literacki wobec pewnej wspólnoty. Badacz wyróżnia dwa aspekty takiej lektury: wymiar tematyczny i wymiar formalny, uwypuklając ich empiryczny charakter. Wskazuje także na rozmaite sposoby zajmowania się tekstami, takie jak: pisanie, czytanie i komunikowanie się na temat tekstów, które z kolei dzieli się na instytucjonalną i nieinstytucjonalną wymianę opinii. Dla niniejszej pracy forma instytucjonalna ma oczywiście znaczenie zasadnicze, obejmuje ona bowiem krytykę literacką, teatralną i filmową, publikacje naukowe, artykuły, audycje radiowe itp. „Ponieważ tworzeniem i rozpowszechnianiem wiedzy i opinii o literaturze zajmują się instytucjonalnie profesjonaliści – np. literaturoznawcy, krytycy – jedynie dla tej grupy jest to forma uczestniczenia w wymianie opinii, natomiast dla ogółu publiczności instytucjonalna, fachowa opinia, publikowana podobnie jak literatura, istnieje wyłącznie jako przedmiot odbioru.”⁶⁵ Odbiór ten traktuje Lalewicz jako pośrednią formę kontaktu z literaturą, mającą podobny status, co adaptacje filmowe, radiowe, teatralne i inne pochodne kontaktu z utworami literackimi. To dla badacza punkt wyjścia dla analizy społecznego rozkładu form zajmowania się tekstami literackimi, co rodzi podstawowe pytania, dotyczące funkcjonowania

⁶⁴ J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury, seria 3. Prace z lat 1975 – 1984*. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 464.

⁶⁵ J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji...*, op. cit., s. 96.

i wpływu danego utworu na kulturę, nie tylko literacką: kto i w jakim celu zajmuje się literaturą, w jaki sposób wiąże się ona z pozostałymi dziedzinami życia społecznego, jakie okoliczności jej towarzyszą, jaką rolę odgrywa w kształtowaniu postaw i poglądów.

W rozważaniach nad społeczną recepcją *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju pomocne mogą być także spostrzeżenia Lalewicza odnoszące się do typów lektury, a zwłaszcza lektury zaangażowanej. Badanie recepcji w ujęciu socjologicznym wymaga jednak podjęcia także innych kwestii, do których odwołuje się badacz. Dotyczy to w szczególności stopnia zagadnienia publiczności literackiej.⁶⁶ Implikuje ono bowiem szereg nowych pytań i problemów, które również rozpatrywane są przez niego w ujęciu komunikacyjnym.

Równie ważne kwestie, dotyczące podobnej problematyki, podejmuje Krzysztof Dmtruk. Analizując główne problemy życia literackiego, także odwołuje się do teorii komunikacyjnej, nie ograniczając jej wyłącznie do działań nadawczo-odbiorczych, lecz umieszczając w szeroko pojmowanej rzeczywistości społeczno-kulturalnej. Badacz proponuje nowe definicje samego życia literackiego oraz podstawowych pojęć z nim związanych, takich jak kontekst społeczny, środowisko literackie czy fakt literacki.⁶⁷ Wszystkie je rozpatruje w ujęciu komunikacyjnym, zwracając jednocześnie uwagę na konieczność interakcji pomiędzy poszczególnymi uczestnikami komunikacji. Według Dmtruka komunikat, jakim jest książka, nie funkcjonuje w próżni społecznej, w związku z tym „badaniu powinny podlegać społeczne konteksty komunikacji literackiej. Chodzi tu przede wszystkim o stwierdzenie tożsamości kontekstu nadawania i odbioru oraz o pomiar ewentualnego przesunięcia, np. czasowo-przestrzennego.”⁶⁸ Dmtruk nawiązuje tutaj do koncepcji Żółkiewskiego, posługującego się kategorią sytuacji komunikacyjnej, ściśle związaną z odbiorem gotowych utworów literackich, a więc mającą wymiar czysto pragmatyczny. W tym ujęciu czas i przestrzeń stanowią parametry, których zmiana pociąga za sobą semantyczne różnice w dekodowaniu określonego tekstu.

⁶⁶ „Czytelnik może być rozpatrywany jako odbiorca pewnego utworu literackiego, ale kiedy mówi się o recepcji literatury w ogólności, jako odbiorcę trzeba rozpatrywać publiczność.” – ibidem, s.118.

⁶⁷ Dmtruk pisze: „1. Termin »środowisko literackie« ma tylko zastosowanie do ściśle określonego kręgu komunikacyjnego i konkretnego czasu. Nie należy więc tworzyć uniwersalnej teorii środowiska. Jest to kategoria pragmatyczna. Badacz nie powinien jej wprowadzać do materiału, jeżeli ów materiał nie pozwala na rekonstrukcję przebiegu »dramatu komunikacyjnego«.

2. »Środowisko literackie« jest to więc taki układ, który wyodrębnia się ze zbiorowości społecznej ze względu na komunikacyjne funkcje faktu literackiego.

3. »Fakt literacki« pojmujemy tu w sposób następujący: jest to pełny i zamknięty proces komunikacyjny, w którym informacje przechodzą od nadawcy do odbiorcy i – z kolei – w postaci sygnałów recepcyjnych – od odbiorcy powracają do nadawcy.” – K. Dmtruk, *Aktualne problemy badań nad życiem literackim*, [w:] *Problemy teorii literatury, seria 3...*, op. cit., ss. 479-480.

⁶⁸ Ibidem.

Dla Dmitruka przekształcenia tradycyjnego modelu komunikacji wiążą się nie tylko z interakcją między partnerami komunikacji. Badacz wskazuje także na rolę, jaką w procesach komunikacyjnych odgrywają pośrednicy oraz podkreśla społeczny charakter relacji wiążących zbiorowości ludzkie z organami i organizacjami. Rozpatrując kwestie związane ze wzajemnymi zależnościami pomiędzy literaturą a społeczeństwem, odwołuje się do takich pojęć, jak publiczność literacka (w ujęciu instytucjonalnym) czy kultura literacka, orusza również problem społecznej kontroli, obejmującej zagadnienia związane z polityką kulturalną państwa, czy systemami normo- i wartościotwórczymi, zwracając uwagę na konieczność badania dzieł literackich w odniesieniu do zasad i wzorców określanych przez czynniki społeczno-kulturowe.

Z perspektywy uprawianej dyscypliny ujmuje socjologię literatury Stefan Żółkiewski, analizując jej problematykę w relacji do szeroko pojmowanej kultury literackiej. Wskazuje na istnienie czterech podstawowych pól badawczych, które określa jako: związki między literaturą a społeczeństwem, kształtowanie się i działanie norm społecznych literatury, procesy społecznej komunikacji literackiej oraz problemy polityki literackiej. Proponuje, by w zakres „właściwych” badań socjologiczno-literackich włączyć, po pierwsze, socjologię życia literackiego, którą rozumie w sposób funkcjonalistyczny. Stara się ona bowiem odpowiedzieć na pytanie „jak funkcjonuje literatura danego społeczeństwa pojmowana jako szczególna instytucja. W łańcuchu tych badań wystąpi pisarz nie jako indywiduum twórcze, ale jako nosiciel określonej roli społecznej, charakteryzujący się określonym statusem społecznym, wykonawca specyficznego zawodu. Wystąpi dzieło – jako składnik również zinstytucjonalizowanego obiegu informacji. Wystąpi wreszcie odbiorca. Wprawdzie nie tylko statystyczny, ale przecież nie zindywidualizowany w pełni, zredukowany do skończonej i chyba niewielkiej liczby typów społecznych. Odbiorca uwikłany w system instytucji wyboru kulturalnego oraz instytucji uczestnictwa w kulturze danego czasu i miejsca.”⁶⁹ Po drugie, według Żółkiewskiego literaturę trzeba traktować jako „dokument socjologiczny [...]”⁷⁰, ale nie pojmować jej jako odbicia rzeczywistości. Po trzecie postuluje on badanie świadomości społecznej „za pośrednictwem literatury [...]”⁷¹ metodami socjologii literatury, a nie socjologii wiedzy. Badacz nawiązuje tym samym do klasycznej definicji Stanisława Ossowskiego, traktującej dzieło jako wytwór życia społecznego – posiadający swoją genezę, wywołujący określoną reakcję emocjonalną czytelnika i zmieniający w pewnym zakresie

⁶⁹ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 332.

⁷⁰ Ibidem, s. 333.

⁷¹ Ibidem.

rzeczywistość społeczną. Żółkiewskiego najbardziej interesuje trzeci aspekt definicji. Podkreśla, że Ossowski pyta przede wszystkim o to, w jaki sposób życie społeczne oddziaływa na dzieło literackie, tymczasem bardziej istotna staje się tutaj kwestia wpływu, jaki ma literatura na życie społeczne.

W swojej koncepcji kultury literackiej Żółkiewski przekształca pomysł Escarpita, ujmując literaturę w dwóch aspektach: tekstowo-znakowym oraz materialnym (książka jako rzecz i towar). „W komunikacji uczestniczą zatem przedmioty semiotyczne, nadawcy, odbiorcy i sytuacje komunikacyjne (historyczne i kulturowe konteksty komunikacji).”⁷² W terminologii badawczej Żółkiewskiego nadrzędną rolę odgrywa pojęcie społecznej sytuacji komunikacyjnej. W jego rozumieniu jest to powtarzająca się struktura związków aktu odbiorczego z całokształtem kultury danego miejsca i czasu, kultury zależnej w dużej mierze od istniejącej dynamiki społecznej. Uwagi Żółkiewskiego obejmują więc rolę tekstów literackich i paraliterackich w procesach komunikacji społecznej, kwestie związane z wartościowaniem pewnych zjawisk w danej kulturze literackiej, zjawisk będących jednocześnie pełnoprawnymi składnikami tej kultury. Odbiorca dzieła literackiego jawi się tutaj jako członek jakiejś społeczności, dlatego też to on w dużej mierze decyduje o faktycznych społecznych funkcjach utworu. Tekst jest dla niego komunikatem, pozostaje jednak w ścisłej relacji z innymi sytuacjami komunikacyjnymi jako historycznie określony element danej kultury literackiej.

Dla Żółkiewskiego rzeczywista rola, jaką odgrywa utwór w danym społeczeństwie, stanowi sprawę zasadniczą.⁷³ Interesuje go więc pragmatyczny wymiar kontaktów czytelnika

⁷² B. Owczarek, *Problemy i orientacje...*, op. cit., s. 273.

⁷³ Żółkiewski zauważa, że „literatura należy właśnie do sfery komunikacji społecznej, jest rezultatem czynności intencjonalnie komunikacyjnych, spełnia funkcje społecznie komunikacyjne jako główne. Tekst jest wytworem dynamiki kultury. Nie analiza tekstu ją wyjaśnia, lecz odwrotnie: przekraczające horyzonty naukowe semiotyki, historyczne i teoretyczne badania dynamiki kultury, ludzkich działań w sprzecznościach społecznych wyjaśniają generowanie tekstów. [...]”

Istotnym celem badania odbioru i wyboru literatury, odbioru i wyboru tekstów – jest określenie ich rzeczywistej funkcji społecznej. Można bowiem, jak już sygnalizowałem, mówić o funkcji wpisanej w tekst, wirtualnej, którą wyznaczają sygnały wewnątrztekstowe skierowane do wirtualnego czytelnika, czyli adresata. I to badanie jest niezbędne. Ale spełniając rolę komplementarną, nie może ono zastąpić badania rzeczywistej funkcji społecznej. Bez odczytania sygnałów wewnątrztekstowych i bez znajomości odpowiadających im kodów, niemożliwy jest odbiór i przeto funkcjonowanie tekstu. Ale to jedna strona zagadnienia, związana z aspektem syntaktycznym i semantycznym semiotycznej analizy tekstu. Nadto jednak musimy przeprowadzić analizę pragmatyczną stosunku nadawcy/odbiorcy do tekstu. To wymaga wyjścia poza izolowany tekst, analizowania go natomiast jeszcze w powtarzalnej społecznej sytuacji komunikacyjnej. Percepcja tekstu przebiega tak jak i świadomy proceder analizy, tyle że czytelniczny odbiór tekstu jest zachowaniem wprowadzającym odpowiedni określony wzorom kultury, ale zachowaniem nie kontrolowanym świadomie, zautomatyzowanym, albo tylko częściowo kontrolowanym w pewnych przypadkach. [...] Badaną przez nas wartość: znaczenia tekstu, poznamy jako funkcję współdziałających wartości kulturowych, a nie w naiwnej próbie odpowiedzi na pytanie o bezpośredni z niej pożytek społeczny. Te wartości wyznaczone są przez sygnały wewnątrztekstowe zawartości komunikatu literackiego. Są również porządkowane według stopnia doniosłości, dzięki oddziaływaniu sytuacji

z tekstem. Zarówno autor, jak i czytelnik są postaciami realnymi, funkcjonującymi właśnie w ramach kultury literackiej, ściśle określonej przez czynniki czasowo-przestrzenne. Zwraca więc on uwagę na takie aspekty czytelniczego odbioru jak jego profesjonalizacja i upowszechnianie nie tylko poprzez rozmaite środki techniczne, ale również poprzez podejmowanie celowych działań, będących wynikiem polityki literackiej, działalności instytucji społeczno-kulturalnych, kontroli społecznej i państwowej, roli pisarza czy mechanizmów działania rynku. Komunikacja literacka stanowi dla Żółkiewskiego element komunikacji społecznej w ogóle, dlatego też wskazuje on na konieczność wykorzystania w badaniach nad tym problemem wiedzy z zakresu szeroko pojmowanej socjologii, antropologii, historii społecznej i kulturalnej danego obszaru czy historii i teorii literatury. Pozwala to na zrekonstruowanie społecznych sytuacji komunikacyjnych, określonych historycznie i mających wpływ na całokształt kultury danego społeczeństwa. Z pojęciem społecznych sytuacji komunikacyjnych związane jest dokonane przez Żółkiewskiego rozróżnienie społecznych obiegów tekstów literackich. Nie będą one tutaj zasadniczo przedmiotem rozważań, zauważyć jednak należy rolę, jaką odegrały w badaniach nad socjologicznym aspektem literatury i kultury.⁷⁴

Żółkiewski wykorzystuje również pojęcie kodów, ściśle związane z istotą dzieła literackiego jako układu wielopoziomowego i podatnego na Escarpitowską „twórczą zdradę”. Zależności zachodzące pomiędzy aktem recepcji a czynnikami społeczno-kulturowymi mają istotny wpływ na określenie kodów służących konkretnemu sposobowi odczytywania tekstów i ustalenie ich funkcji rzeczywistych, często rozbieżnych z intencją nadawcy. Wyróżnia więc Żółkiewski kody o ograniczonej możliwości odczytań innych niż te, które zakłada tekst, ale także takie, które w dużym stopniu zależą od zewnętrznej wobec tekstu społecznej sytuacji komunikacyjnej. Prowadzi to nie tylko do opracowania typologii publiczności literackiej, ale także stworzenia funkcjonalnych modeli literatury. „Społeczne oddziaływanie tekstu jest funkcją jego odczytania w danej sytuacji komunikacyjnej – jego znaczenie, jego wartość jest funkcją znaczeń i odpowiadających im wartości owej sytuacji komunikacyjnej. Tekst w swej budowie posiada sygnały własnej funkcjonalności, swego dostosowania do takiej a nie innej sytuacji komunikacyjnej. Te cechy tekstów pozwalają klasyfikować je w kategoriach modeli

komunikacyjnej na odbiorcę, który odpowiednio do wymogów tej sytuacji hierarchizuje potrzebne sobie kody. I wreszcie – są odczytywalne poprzez medium tekstu i sytuacji komunikacyjnej jako określona rola społeczna nadawcy-pisarza z całym jej ethosem.” – S. Żółkiewski, *Pomysły do teorii odbioru dzieł literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, ss. 15-18.

⁷⁴ Koncepcja ta, nabierając charakteru ogólnego, okazała się dla wielu badaczy bardzo inspirująca. Nawiązuje do niej między innymi wspomniany wyżej Janusz Lalewicz. Por. tenże, *Socjologia komunikacji...*, op. cit., ss. 156-167.

funkcjonalnych dzieł (tekstów).⁷⁵ Specyfika owych modeli wynika, według Żółkiewskiego, z określonego przez wewnętrzne uwarunkowania tekstu oraz konkretną sytuację komunikacyjną stosunku odbiorcy do dzieła literackiego. Pozwalają one więc w dużym stopniu ustalić rzeczywiste funkcje społeczne danego utworu, czy szerzej – literatury.

Społeczne funkcje literatury dzieli Żółkiewski na względnie trwałe oraz historycznie zmienne. To właśnie ten drugi rodzaj uznaje badacz za najbardziej istotny dla badań nad odbiorem w danym miejscu i czasie. Odwołuje się tutaj nie tylko do ogólnej sytuacji społeczno-historycznej, lecz również do życiowego doświadczenia czytelnika jako członka danej zbiorowości i uczestnika kultury, która nie stanowi przy tym wyrazu osobowości jednostki, lecz pojmowana jest w sposób systemowy. Stąd też postulat Żółkiewskiego, by socjologia literatury poszukiwała „w kulturze literackiej, rozumianej jako sfera komunikacji między ludźmi przy pomocy literatury, ponadindywidualnych prawidłowości semiotycznych i społecznych.”⁷⁶

Wariant socjologii literatury, do którego odwołuje się polska szkoła komunikacji literackiej określany bywa jako „alternatywny” wobec zbliżonego do ujęć marksistowskich stanowiska Stefana Żółkiewskiego. Nie ulega wątpliwości, iż czynniki społeczno-kulturowe, do których nawiązują również badacze z tego kręgu, obejmują zjawiska i zagadnienia o dość szerokim zakresie. Próbę ich ewidencji podjął między innymi Janusz Sławiński w szkicu *Socjologia literatury i poetyka historyczna*.⁷⁷ Sławiński wskazuje, iż podstawowym zadaniem tej dyscypliny jest zrekonstruowanie kryteriów, za pomocą których dana zbiorowość wyróżnia przekazy literackie spośród komunikatów innego typu. „Mówiąc najdobitniej: po terenie socjologii form literackich porusza się ten, kogo interesuje społeczne zakorzenienie możliwości, reguł, środków i sposobów literackiego komunikowania.”⁷⁸ Wydaje się, iż właśnie komunikacyjny charakter dzieła literackiego decyduje o tym, co z punktu widzenia problematyki recepcji najbardziej istotne. Pozwala na umieszczanie dzieła we wciąż zmieniających się kontekstach, ze szczególnym uwzględnieniem warunków historycznych, społecznych czy kulturowych. Rozpoznanie owych zależności wymaga odwołania się do świadomości zbiorowej danego czasu i przestrzeni. Jak zauważa Sławiński, konieczne jest tutaj dokonanie pewnych rozróżnień, a zwłaszcza wyodrębnienie spośród ogółu społeczeństwa grupy tworzącej publiczność

⁷⁵ S. Żółkiewski, *Pomysły do...*, op. cit., s. 31.

⁷⁶ B. Owczarek, *Problemy i orientacje...*, op. cit., s. 274.

⁷⁷ J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] *Problemy socjologii literatury* pod red. tegoż, Wrocław 1971, ss. 29-52.

⁷⁸ Ibidem, s. 42.

literacką, której cechą konstytutywną jest aktywne uczestnictwo w procesach wytwarzania i odbierania dzieł literackich. Sławiński wskazuje także na role, jakie mogą pełnić poszczególni członkowie owej publiczności, a więc rolę autora, czytelnika oraz – co warto podkreślić – krytyka literackiego. Tę ostatnią funkcję określić można jako podwójną: w procesie komunikacji krytyk jest zarówno nadawcą, jak i odbiorcą komunikatu. Novum propozycji Sławińskiego polega na umieszczeniu wśród publiczności literackiej także nadawców, co prowadzi nie tylko do istotnych przesunięć terminologicznych, lecz zmienia również charakter sytuacji komunikacyjnej.⁷⁹

Ze względu na fakt, iż wyżej wymienionych socjologów literatury w szczególności sposób interesuje historyczny i społeczny wymiar poruszanych problemów, ich rozważania okazują się szczególnie przydatne w procesie badawczym. Pozwalają na wyróżnienie istotnych dla niniejszej pracy pól problemowych: kwestii pośrednictwa w komunikacji literackiej, instytucjonalizacji kontaktów odbiorcy zbiorowego z *Mistrzem i Małgorzatą* (Sławiński, Escarpit, Lalewicz, Dmitruk), a także związanych z tym zagadnieniem rzeczywistych funkcji powieści (Żółkiewski, Sułkowski, Siekierski), które wynikały z polityki kulturalnej państwa, istnienia mechanizmów i instytucji kontroli oraz systemu norm obowiązujących w danym momencie historycznym (Żółkiewski, Dmitruk). Niektóre z rozważań Lalewicza pomogą ponadto w rozpatrzeniu *Mistrza i Małgorzaty* jako faktu społecznego, fenomenu, który funkcjonował zarówno w kulturze oficjalnej, jak i nieoficjalnej, i jako taki odpowiadał różnorodnym zapotrzebowaniom społecznym. Podobny problem wiąże się także z rozmaicie wykorzystywaną pisarską biografią (Escarpit). Jeśli chodzi o szeroko pojmowane sprawy przedłużania społecznego bytu powieści, przydatne okazują się założenia Escarpita, Lalewicza, Żółkiewskiego, a „praktyczny” wyraz znajdują w tej kwestii spostrzeżenia Bogusława Sułkowskiego i Stanisława Siekierskiego.

4. Problematyka odbioru w teatrze i filmie

Wspomniane wcześniej koncepcje i pojęcia ważne dla socjologii kultury oraz socjologii i teorii literatury znalazły w pewnym zakresie zastosowanie na gruncie teatrologii i filmoznawstwa. Chodzi tu przede wszystkim o kategorie stosowane przez Ingardena, szkołę konstancką (znamienny jest tytuł artykułu Zbigniewa Majchrowskiego *Świadectwo widza*

⁷⁹ Z takim, a nie innym spojrzeniem na publiczność literacką wiąże się również ciąg zagadnień szerszych, jak kultura i tradycja literacka. W wymienionym wyżej szkicu Sławiński wskazuje na rozmaite zróżnicowania, dotyczące zarówno publiczności, jak i właśnie kultury i tradycji.

jako wyzwanie rzucone nauce o teatrze⁸⁰), polską szkołę komunikacji literackiej, zwłaszcza zaś model świadectw odbioru, definicję sytuacji komunikacyjnej w teatrze oraz pojęcie interakcji czy odtworzenia. Jak zauważał Kazimierz Kowalewicz, problematyka recepcji początkowo dotyczyła wyłącznie literatury, dopiero z czasem zaznaczyła swoje wpływy w innych obszarach.⁸¹ W badaniach nad związkami literatury i teatru (w niektórych aspektach także filmu) wyróżnić można przynajmniej dwa obszary zainteresowań. Pierwszy obejmuje kwestie związane z poetyką dzieła teatralnego i filmowego, drugi zbliża się raczej do problematyki istotnej dla socjologii teatru. W jednym i drugim przypadku problem odbioru stanowi ważny element refleksji, rozpatrywany jest on jednak z odmiennych perspektyw.

Wspomniany wyżej Bogusław Sułkowski uznaje i teatr, i film za sztuki literackie. Píše:

„Z punktu widzenia problematyki recepcji, film i widowisko teatralne wydają się sztukami literackimi w tym sensie, że analiza ich odbioru wymaga sięgnięcia po literackie pojęcie wątku, fabuły, bohatera, idei, po kategorie tragizmu, komizmu, groteski itd. Elementy specyficznego warsztatu filmowego i teatralnego zwykły odbiorca zdaje się dostrzegać przez pryzmat wyżej wymienionych całości literackich.”⁸²

Sułkowski zwraca wprawdzie uwagę na „widowiskową odrębność”⁸³ tych sztuk, lecz nie staje się to przedmiotem jego zainteresowania. Tymczasem problem wydaje się być o wiele bardziej złożony. Jak podkreśla Irena Sławińska⁸⁴, dla teatralnej koncepcji dramatu niezwykle istotny jest nie tylko oczywisty aspekt wizualny, lecz również kwestie związane ze scenicznym funkcjonowaniem dzieła jako całości. Postać językowa utworu stanowi wobec tego wyłącznie jeden ze środków wyrazu, a badanie dzieł recepcji wymaga także analizy wizji inscenizacyjnej spektaklu. Sławińska, mówiąc o strukturze dzieła teatralnego, wyróżnia sześć kwestii, które ze względu na rodzaj materiału egzemplifikacyjnego niniejszej rozprawy wydają się być warte uwagi. Są to: zdarzenie dramatyczne, struktura postaci, organizacja

⁸⁰ Z. Majchrowski, *Świadectwo widza jako wyzwanie rzucone nauce o teatrze*. „Dialog” 1977, nr 6, ss. 135-138.

⁸¹ Por. K. Kowalewicz, *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*. Łódź 1993, s. 141.

⁸² B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*. Przedm. poprz. A. Kłoskowska. Warszawa 1972., s. 24.

⁸³ Por. ibidem.

⁸⁴ I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego (propozycje badawcze)*, [w:] *Problemy teorii literatury, seria 1. Prace z lat 1947-1964*. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987, ss. 243-261. Sławińska rozpatruje problemy związane z kształtem utworów dramatycznych. W niniejszej pracy badaniu podlegają będą teksty odnoszące się do scenicznych realizacji *Mistrza i Małgorzaty*, a nie do materiału powieściowego, stąd przypomnienie niektórych koncepcji badaczki wydaje się zasadne.

czasu i przestrzeni, świat poetycki dzieła, kształt teatralny dramatu i jego struktura słowna. Jeśli chodzi o zagadnienie recepcji, termin pierwszy ma znaczenie zasadnicze. Odzwierciedla bowiem wybory autora, jego cele, świadczy o ideowej wymowie inscenizacji. Sławińska zaznacza, że zdarzenie wiąże się ze wszystkimi elementami utworu. Należy zatem rozważyć, jakiego typu znaczenia implikuje, jak wpływa na całościową wizję przedstawienia. Podobnie rzecz się ma z wyborem poszczególnych bohaterów. Ich obecność na scenie określana jest poprzez funkcje, jakie nadał im autor. To pociąga za sobą pytania dotyczące zarówno sposobu ich istnienia, jak i funkcji poszczególnych cech, w jakie zostali wyposażeni. Bezpośrednie odbicie w losach postaci znajduje koncepcja czasu i przestrzeni; ten wymiar utworu wskazuje na szeroko rozumiane uporządkowania filozoficzne. Wszystko to wpływa na kształt poetyckiego świata dzieła teatralnego. Rozpatrując ten problem, badaczka stwierdza, że świat ów wyraża ład świata w ogóle, powiązany także z pewną koncepcją człowieka. Świat ten ma zresztą już gotowy, z góry pomyślany „kształt teatralny”⁸⁵, związany z pojęciem mikrokosmosu scenicznego i makrokosmosu teatralnego, któremu odpowiada w jej koncepcji właśnie świat poetycki. Widać tutaj wyraźne nastawienie dzieła teatralnego na odbiór – każdy jego element podporządkowany jest scenicznej wizji. Właśnie intencjonalność inscenizacji decyduje o kształcie teatralnym dramatu. Natomiast jeśli chodzi o jego strukturę słowną – także ona ma bezpośredni związek ze wszystkimi planami dzieła, stanowiąc nie tylko o komunikacji pomiędzy poszczególnymi postaciami, lecz będąc też środkiem porozumienia z publicznością.

Jak wykazała Ewa Krawiecka, koncepcja Sławińskiej „ma zastosowanie w oglądzie organizacji czasoprzestrzennej *Mistrza i Małgorzaty*. Zachodzi przecież w powieści pewna »wynikalność« mikrokosmosu (przestrzeni opisanej: Jerozolima, Moskwa, mieszkania) z makrokosmosu, który stał się jakimś wzorcem modelowym, nieudolnie naśladowanym przez mikrokosmos. »Widz« – czytelnik ma wrażenie, że prawdziwa przestrzeń wybiega daleko poza możliwości percepcyjne zarówno bohaterów, jak i niego samego. [...] Przestrzeń o nacechowaniu symbolicznym staje się świadomie iluzyjna, a jej elementy pełniące rolę dekoracji, rekwizytów teatralnych potrafią wskazać na miejsca realne jak i pozarealne, odwołać się do wielkiego systemu znaków i symboli obecnych w kulturze europejskiej.»⁸⁶ Choć Krawiecka ze zrozumiałych przyczyn odwołuje się do koncepcji Sławińskiej tylko w wąskim, wynikającym z nakreślonego przez nią problemu badawczego, zakresie, jest

⁸⁵ Por. ibidem, s. 254.

⁸⁶ E. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty”*. Poznań 2008, ss. 63-64.

oczywiste, że teoria ta ma o wiele szersze zastosowanie, pozwalające na postawienie pewnych hipotez dotyczących przyczyn niezwyklej popularności książki zwłaszcza w świecie teatru. Koncepcja struktury dzieła teatralnego Ireny Sławińskiej zostanie w pracy wykorzystana jako jedno z narzędzi służących analizie spektakli teatralnych opartych na tekście Bułhakowa, bądź jego fragmentach. Stworzony przez badaczkę wzorzec ułatwia przeprowadzenie postępowania badawczego, którego celem jest nie tylko prześledzenie reakcji krytyki na propozycje poszczególnych reżyserów, ale także ukazanie artystycznych rezultatów wynikających z takich, a nie innych wyborów artystycznych oraz ich społecznego oddźwięku.

Praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu badała także Stefania Skwarczyńska.⁸⁷ Podstawowym rozróżnieniem, jakiego dokonała, jest wyodrębnienie dramatu literackiego oraz dramatu teatralnego. Podział ten miał na celu zaakcentowanie faktu, iż do odbiorcy dociera nie tylko tekst, lecz pewien skomplikowany układ, składający się właśnie na teatralną postać dramatu. Podobnie jak Irena Sławińska, badaczka ta zwracała uwagę na swoistą wielokodowość przekazu teatralnego oraz – jak to określała – pewien podtekst, związany z ogólną koncepcją utworu, koncepcją, która w znaczący sposób wpływa na sposób gry aktorskiej. Sztukę dramatyczno-teatralną umieszczała wobec tego Skwarczyńska w grupie sztuk wielotworzywowych, przeciwstawiając się tym samym zaliczaniu jej, jak chciał wspomniany wcześniej Bogusław Sułkowski, do sztuk literackich.⁸⁸ Autorka wskazywała również na szczególną rolę dramaturga, nadającego owym tworzywom określony sens, zgodny z własnym zamysłem. Wymaga to podporządkowania całej koncepcji każdemu z tych tworzyw; brak jednego musi zostać zrekompensowany przez inne. Wielotworzywowość sztuki dramatycznej, czy, jak chciała Skwarczyńska – dramatyczno-teatralnej, stanowi więc ogromne wyzwanie dla artystycznego potencjału zarówno reżysera, jak i aktorów. Możliwości, ale i pewne ograniczenia, słusznie wiązała badaczka z określonym momentem społeczno-historycznym, rozwojem techniki czy panującymi w danym czasie konwencjami.

⁸⁷ Por. S. Skwarczyńska, *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury, seria I...*, op. cit., ss. 262-269.

⁸⁸ Badaczka pisze: „Nie ma ostatecznej postaci dramatu teatralnego – postaci, w której ze swego przeznaczenia dociera on do odbiorcy – bez zaangażowania do wyrazu koncepcji twórczej przynajmniej czterech tworzyw. Są nimi: żywy człowiek – aktor, konkretna, podległa charakteryzacji przestrzeń sceniczna, fizykalnie wymierny czas przedstawienia i ruch sceniczny. Obok nich występuje tworzywo językowe, zjawiające się w dramacie w postaci żywego, sytuacyjnego słowa, padającego za pośrednictwem aktora z ust postaci scenicznej. Niekiedy sztuka dramatyczno-teatralna włącza w zespół tworzyw pozajęzykowe tworzywo akustyczne, zarówno muzykę, jak i niemuzyczne efekty akustyczne. Rozwój techniki włączył w ostatnich stu latach w zespół tworzyw sztuki dramatyczno-teatralnej – światło.” – ibidem, s. 265.

Z częścią tez Skwarczyńskiej polemizowała Janina Abramowska.⁸⁹ Negowała ona zasadność oddzielania pojęcia dramatu od teatru. Według niej kwestie te należało rozpatrywać raczej w ujęciu literatura a widowisko. Abramowska stwierdzała także – co dla niniejszych rozważań szczególnie istotne – że zarówno teatr, jak i współczesne kino często odwołują się do utworów literackich nieposiadających formy dramatycznej, na przykład powieści. Adaptacja, kojarzona zwykle z przekształceniem tekstu niedramatycznego, ma tutaj charakter ogólny – rozumiana jest jako sposób przełożenia dzieła literackiego na język sztuki innej, sztuki teatralnej. Mechanizm owego przekładu nie stanowi zasadniczo przedmiotu rozważań, dotyczy jedynie jego rezultatów w postaci reakcji widza – krytyka.

Perspektywa socjologiczna towarzyszy także problematyce wzajemnych relacji pomiędzy sceną a widownią, szerzej zaś – pomiędzy teatrem a społeczeństwem. Naturalną kolejną rzeczą kwestie te również rozpatrywane są w aspekcie komunikacyjnym, stąd też nierzadkie są tutaj wpływy literaturoznawcze. Uwaga badaczy skupia się przede wszystkim na odbiorcy, a ważnym punktem refleksji jest próba przeanalizowania roli i funkcji krytyki teatralnej. Ten nurt badań reprezentowany jest między innymi przez Zbigniewa Osińskiego. Badacz zwraca uwagę na głębokie związki teatru ze współczesnością, akcentuje komunikacyjny charakter relacji opartej na wprowadzeniu elementów rzeczywistości w obręb świata teatralnego, gdzie zyskuje ona zupełnie nowe znaczenia. Osiński zaznacza, że „sferę pośredniczącą między tekstem literackim a przedstawieniem wyznacza zawsze rzeczywistość autora wypowiedzi teatralnej. [...] W konsekwencji też: teatr nigdy nie interpretuje tylko pierwowzoru literackiego, ale przede wszystkim – świadomie bądź nieświadomie – interpretuje on swoją współczesność w tym zakresie, w jakim ta ostatnia znalazła się w polu jego zainteresowania i doświadczenia.”⁹⁰ Samo przedstawienie teatralne badacz postrzega jako proces społeczny.

Jeśli chodzi o podstawowe dla Osińskiego pojęcie interakcji, z punktu widzenia problematyki podjętej w rozprawie najbardziej interesujący wydaje się jego aspekt symboliczny tj. „pewien określony sposób »użycia« środków teatralnych przez reżysera, scenografa, aktora, w celu takiego a nie innego oddziaływania na widownię. [...] Dzieło teatralne traktujemy więc tutaj jako określony model sytuacji komunikacyjnej, przy czym »–jednocześnie – wpisuje się ono w pewien społeczny układ porozumienia międzyludzkiego i samo powołuje do życia nową, częstokroć nieznaną dotąd, sytuację nadawczo-odbiorczą.

⁸⁹ Por. J. Abramowska, *Literatura – dramat – teatr*, [w:] *Problemy teorii literatury, seria 2...*, op. cit., ss. 266-272.

⁹⁰ Z. Osiński, *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze. Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*. Wyb. i oprac. J. Degler, t. III. Wrocław 1978, s. 67.

Sensy kontekstów społecznych wpisują się w strukturę dzieła, ale i sensy dzieła wchodzą w strukturę świadomości społecznej» (E. Balcerzan).⁹¹ Chodzi więc o to, by – podobnie jak w przypadku wykorzystania elementów teorii Ireny Sławińskiej – przeanalizować poszczególne elementy przedstawień pod kątem pełnionych przez nie funkcji artystycznych i społecznych w określonej sytuacji historycznej.

Zagadnienie interakcji zajmuje również Kazimierza Kowalewicza, który wychodząc od teatralnej teorii dramatu, przechodzi do widowiska pojmowanego jako interakcja widowni i zespołu aktorskiego. Badacz wyróżnia pragmatyczną funkcję widowiska, oddzielając ją jednak od pragmatycznej funkcji odtworzenia czy konkretyzacji, ustalanych na gruncie badań socjologicznych. Kowalewicz, skupiając się na analizie pragmatycznej funkcji inscenizacji, odwołuje się do Ingardenowskiego pojęcia konkretyzacji oraz do pojęcia „odtworzenia” w rozumieniu Kłóskowskiej, co pozwala mu wyróżnić dwa istotne momenty w procesach odbiorczych: „poziom praktycznego uczestnictwa w widowisku teatralnym [...]”⁹² i „poziom relacji o spektaklu [...]”.⁹³ Rezultatem przyjętego przez Kłóskowską podziału na odbiór potoczny i krytyczny jest posługiwanie się analogicznymi nazwami w kwestii „odtworzenia”. Kowalewicz wprowadza jeszcze jedną kategorię – „odtworzenia metodologicznego”⁹⁴, które ma być w założeniu rodzajem interpretacji naukowej. Wydaje się ono jednak nieostre i mało precyzyjne, w wielu punktach definicja pokrywa się właściwie z „odtworzeniem krytycznym”.

W obrębie zainteresowań Kowalewicza znajduje się przede wszystkim odbiorca sztuki dramatycznej. Stąd też istotne znaczenie przypisuje „świadectwom odbioru” krytyki teatralnej, szczególnym zadaniem socjologii czyni zaś próbę ich zebrania jako dokumentu ukazującego punkt widzenia widza, zarówno amatora, jak i profesjonalisty, pomiędzy którymi nie widzi w tym wypadku istotnych różnic. Dla Kowalewicza tekst krytyczny jest bowiem źródłem informacji na temat struktury i warunków funkcjonowania życia artystycznego, postulatów natury aksjologicznej, dotyczących tak twórców, jak i samej sztuki. „Krytyka artystyczna jest tą formą, gdzie stanowisko wartościujące występuje w rozbudowanej postaci, a podstawą wypowiedzi krytycznej jest dążenie do pełnej argumentacji na rzecz określonego wyboru wartości.”⁹⁵ Kowalewicz odwołuje się do tego, co zostaje w tego rodzaju wypowiedzi zaimplementowane, co zaś przemilczane, wskazując na kontekst i uwikłania, w jakich

⁹¹ Ibidem, s. 73.

⁹² K. Kowalewicz, *Dzieło sztuki wobec odbiorcy (na przykładzie teatru)*. „Przegląd Socjologiczny” 1979, t. XXXI/1, s. 105.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem, s. 110.

⁹⁵ Ibidem, s. 112.

funkcjonuje krytyka, kontekst, który w szczególny sposób poddaje się badaniu socjologicznemu. „Odtworzenie krytyczne”, tj. recenzja, omówienie, szkic, czy esej, stanowi istotną wskazówkę co do tendencji, jakie towarzyszą odbiorowi sztuki teatralnej przez ogół społeczeństwa.

Stanowisko Kowalewicz zakłada, że jako odbiorca postrzegany jest również reżyser przedstawienia, będący takim czytelnikiem, „któremu dana została możliwość konkretyzacji scenicznej dramatu.”⁹⁶ Nie jest to jednak konkretyzacja całkowita, lecz jedynie jej projekt, podlegający dalszym konkretyzacjom ze strony publiczności. Podobne stanowisko zajmuje też Zbigniew Majchrowski:

„Sprawca inscenizacji – reżyser, ów dysponent reguł gry – nie jest jedynym nadawcą komunikatu teatralnego. Są nimi aktorzy, jest nim także każdy z widzów. Widz teatralny nie tylko odczytuje znaczenie zawarte w inscenizacji, ale również nanosi na nią niespodziewane sensy wynikające z jego aktualnej sytuacji społecznej i jemu właściwego szerszego kontekstu kulturalnego.”⁹⁷

– pisze. W takim ujęciu reżyser adaptujący dzieło literackie jest w pierwszym rzędzie jego odbiorcą, dopiero w następstwie lektury staje się nadawcą – i to nie wyłącznym – komunikatu własnego. Majchrowski, odwołując się do koncepcji Jaussa, zwraca uwagę na dialog pomiędzy czytelnikiem i dziełem, ale posługuje się pojęciem interakcji – w węższym rozumieniu pomiędzy sceną a widownią konkretnego spektaklu i szerszym – „pomiędzy teatrem i jego publicznością – w życiu społecznym.”⁹⁸ Dla Majchrowskiego to widz konstytuuje sensy, to on dokonuje przekładu przedstawienia na kwestie społeczne, formułuje „otwarty system społecznego obiegu”⁹⁹ krytycznego i potocznego. Pierwotny „tekst spektaklu”¹⁰⁰, czyli przedstawienie, przestaje funkcjonować, ale funkcjonuje jego „społeczny ekwiwalent: »tekst teatru« zawarty w świadectwach odbioru.”¹⁰¹ Majchrowski uważa, że to właśnie sprawia, iż liczba odbiorców, zwanych przez niego quasi-odbiorcami, znacznie wzrasta. Badacz stara się dowieść, że recenzje prasowe nie tylko odzwierciedlają oczekiwania i wybory szerokiej publiczności, ale przede wszystkim je kształtują. Pojęcie stylów odbioru stanowi dla Majchrowskiego rodzaj kodu, który znajduje swoje zastosowanie w badaniach zachowanych dokumentów recepcji jednego przedstawienia. Zawarty w owych świadectwach

⁹⁶ K. Kowalewicz, *O odbiorze widowiska teatralnego*. „Przegląd Socjologiczny” 1981, t. XXXIII, s. 98.

⁹⁷ Z. Majchrowski, op. cit., ss. 136-137.

⁹⁸ Ibidem. s. 136.

⁹⁹ Ibidem, s. 137.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

„tekst teatru”¹⁰² może zostać w ten sposób na różne sposoby odkryty i zrekonstruowany, a przedstawienie, które nie jest już wystawiane, może nadal funkcjonować w społecznej pamięci.

Do pojęcia „stylów odbioru” odwołuje się również Sławomir Świontek, dla którego:

„Znaczeniotwórcza moc sterownicza struktury odbioru w teatrze ma [...] granice, określane przez społeczno-historyczny czas zaistnienia artefaktu teatralnego. Granice te wyznaczane są przez aktualnie funkcjonujący kod kulturowy (u Głowińskiego – »styl odbioru«), określający sposoby deszyfrowania znaków, czyli normy dotyczące przekładalności znaków w obrębie danej kultury. Kod kultury określa również reguły znakowania rzeczywistości. Obydwa te systemy norm w danym czasie historycznym są względem siebie komplementarne. Ich komplementarność umożliwia w ogóle społeczne funkcjonowanie teatru.”¹⁰³

Podsumowując wymienione opinie, należy powiedzieć, że choć odrzucenie różnic w sposobie odbioru adaptacji wybranych wątków *Mistrza i Małgorzaty* bądź jego całości przez widza-profesjonalistę i amatora doprowadziłoby do istotnych zafałszowań, nie sposób nie zgodzić się z pozostałymi argumentami Kazimierza Kowalewicz. Stanowisko w sprawie „świadczeń odbioru” zbieżne jest bowiem z założeniem przyjętym w rozprawie, że materiał źródłowy stanowi „część większej całości badawczej – jeden ze społecznych sposobów komunikowania się; część całości, którą stanowi kultura.”¹⁰⁴ Koncepcja Kowalewicza pozwala więc rozpatrywać spektakle oparte na dziele Bułhakowa w bardzo szerokim, pozateatralnym kontekście, z uwzględnieniem warunków historycznych, społecznych i ideologicznych, w jakich przebiegał ich odbiór.

Z kolei w ujęciu Majchrowskiego najbardziej wartościowe dla problematyki podjętej w pracy wydaje się pojęcie „społecznego ekwiwalentu” spektaklu. Pojęcie to dotyczy zarówno społecznego wytwarzania znaczeń w teatrze,¹⁰⁵ jak również zasięgu oddziaływania oraz siły przekazu perswazyjnego, z jakim nierzadko miał do czynienia czytelnik recenzji prasowych.

W koncepcji Świontka inspirujące okazują się odwołania do „modelu i kodu kultury w zestawieniu z wiedzą o społecznie funkcjonujących komunikacyjnych sytuacjach

¹⁰² Ibidem, s. 138.

¹⁰³ S. Świontek, *Pragmatyka krytyki teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1979, s. 60.

¹⁰⁴ A. Bereza, *Uwagi na temat „kierunków badań prasoznawczych”*. „Wrocławski Rocznik Prasoznawczy” 1975/1976, s. 17.

¹⁰⁵ Por. K. Kowalewicz, *Teatr i ...*, op. cit., s. 22.

teatralnych i ich warunkach [...].”¹⁰⁶ Problem ten wiąże się też ściśle z kwestią pośrednictwa pomiędzy tworem kulturowym, jakim jest spektakl, a grupą jego odbiorców. Zagadnienie to stanowi bardzo istotny element refleksji podejmowanej przez socjologię teatru.¹⁰⁷ Bada się tutaj nie tylko uwarunkowania pozostającego w pewnym układzie wobec rzeczywistości dzieła teatralnego, lecz elementem owego układu czyni także krytyka. Bez tego rodzaju odniesień nie sposób badać recepcji przedstawień teatralnych czy dzieł filmowych.

Problemy krytyki, tak teatralnej, jak i filmowej, nurtowały oczywiście wielu badaczy. Jednak najpełniej dotychczas kwestie te omówiła chyba Eleonora Udalska.¹⁰⁸ Badaczka podjęła próbę określenia źródeł, przedmiotu badań, rozwiązań metodologicznych.¹⁰⁹ Starła się ustalić rolę krytyki teatralnej w procesie historycznoteatralnym, zwracając uwagę tak na aspekty indywidualne, jak i czynniki zmieniające się w czasie. Charakterystyczną cechą proponowanego przez nią ujęcia jest związek z omawianą wcześniej sytuacją komunikacyjną, w jakiej znajdują się zarówno dzieło teatralne, jak krytyka oraz publiczność. Udalska podkreślała zbiorowy charakter odbioru przedstawienia teatralnego, a także społeczny aspekt samej krytyki. Interesowało ją nie tylko to, co w pracy krytyka jednostkowe, ale to, co typowe: ograniczenia, uwarunkowania, taktyki i motywacje. W sposobach pisania znajdują swoje odbicie niektóre aspekty rzeczywistości, są one bowiem nierozzerwalnie związane z konkretnym czasem i przestrzenią:

„Wypowiedź krytyczna nie wyczerpuje się w tym, co w niej bezpośrednio zakomunikowane, lecz funkcjonuje w ramach współczesnej komunikacji społecznej. W badaniu więc krytyki teatralnej istotną sprawą jest odnalezienie owych ram życia, które nadają wypowiedzi krytycznej wartość społeczną. Wydaje się, że podstawową sferą odniesienia jednostkowych poglądów jest zawsze ogólna koncepcja krytyki, w jakiej poglądy takie mogły lub musiały się pojawić. Pozbawienie krytyki owych wyznaczających jej reguły ram społecznego obiegu czyni ją ahistoryczną, zawieszoną w próżni czasowej [...].

Jeszcze inny aspekt łączy się z funkcją instytucjonalną krytyki w określonym miejscu i czasie. Dla historyka krytyki teatralnej istotne jest odnalezienie właściwego miejsca krytyki pośród instytucji

¹⁰⁶ S. Świontek, op. cit., s. 62.

¹⁰⁷ Jak podkreślała Eleonora Udalska: „Przy wyznaczaniu miejsca krytyki teatralnej w nauce o teatrze mgliście i niejednoznacznie traktuje się jej funkcje w stosunku do innych dziedzin. Raz krytykę teatralną umieszcza się w bloku problemów socjologii teatru, innym razem wiąże się z historią teatru jako dziedzinę pomocniczą.” – E. Udalska, *O potrzebie historii krytyki teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii...*, op. cit., s. 11.

¹⁰⁸ Por. *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1986, a zwłaszcza E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*. Katowice 2000.

¹⁰⁹ Udalska zwraca między innymi uwagę na trudności dotyczące dokładnego ustalenia znaczenia terminu „krytyka teatralna”. W tej pracy przyjęta zostanie propozycja jednej z orientacji metodologicznych, o których wspomina badaczka i która rozumienie krytyki ogranicza do działalności krytyków profesjonalnych, publikujących swe opinie w czasopiśmie czy drukach zwartych, rzadziej na antenie radiowej.

społecznej kontroli twórczości artystycznej, instytucji sterujących życiem kulturalnym oraz instytucji wychowawczych przygotowujących do odbioru dóbr kulturalnych, w tym i teatru, instytucji kształtującej smak estetyczny.”¹¹⁰

Udalska umieszcza krytykę teatralną w szerokim kontekście zjawisk dotyczących nie tylko życia teatralnego, ale całej rzeczywistości społecznej. Zwraca także uwagę na jedną z najbardziej istotnych dla niniejszych rozważań jej postaci: krytykę rozumianą jako świadectwa recepcji spektakli teatralnych w danym czasie i na określonym obszarze. Takie ujęcie wiąże się nie tylko z postacią krytyka, jako osoby przemawiającej w imieniu części publiczności, lecz przede wszystkim ze szczególną funkcją wypowiedzi krytycznej, która rozumiana jest przez Udalską jako element przedstawienia teatralnego. Przyjęcie takiego stanowiska wskazuje na silne zespolenie tekstu krytycznego z konkretnym „tu i teraz”. Podobnie jak Marta Fik, Udalska sprzeciwia się ujmowaniu tekstu krytycznego jako rekonstrukcji przedstawienia teatralnego, podkreślając swoiste zależności pomiędzy czasem historycznym a wyrazem subiektywnych upodobań krytyka. Dla badaczki wypowiedź krytyczna stanowi wręcz „element przestrzeni procesu historycznego, w którym przedstawienie teatralne istniało faktycznie i potencjalnie w odbiorze widowni. Taka perspektywa pozwala wydobyć z tekstów informacje o strukturalnych składnikach przedstawienia teatralnego.”¹¹¹ Ale dzieje się też odwrotnie: zbadanie struktury dzieła teatralnego na podstawie recenzji, felietonów, esejów czy sprawozdań krytyki jest bogatym źródłem informacji o rzeczywistości, także pozateatralnej.

Wspomniana wyżej Marta Fik wskazuje natomiast na sytuację krytyki teatralnej, wynikającą ze specyficznego statusu sztuki dramatycznej. Zwraca uwagę na brak dystansu czasowego oraz ulotność inscenizacji jako czynniki determinujące sytuację krytyki, której zadaniem jest obiektywny opis przedstawienia w taki sposób, by możliwa była późniejsza jego rekonstrukcja. Słusznie podkreśla istniejące w tym zakresie ograniczenia: brak możliwości przełożenia znaków teatralnych na słowa, problemy wynikające z konieczności subiektywnego ujęcia wyselekcjonowanego materiału, niemożność powtórzenia przedstawienia w takiej samej formie oraz zmiany związane ze strukturą publiczności teatralnej. W przypadku filmu sytuacja jest, rzecz jasna, nieco odmienna. Badaczkę jednak interesuje jeszcze inna kwestia, a mianowicie praktyczna strona zawodu krytyka, która nie sprowadza się wyłącznie do roli dokumentowania określonego etapu procesu

¹¹⁰ E. Udalska, *Krytyka teatralna...* op. cit., ss.17-18.

¹¹¹ Ibidem., s. 20.

historycznoteatralnego. Fik kładzie nacisk na interakcje pomiędzy sztuką a odbiorcą, zauważając, że wykraczają one znacznie poza funkcje czysto artystyczne. Wiążą się bowiem z aspektem dziejowym, z momentem określonym i społecznie, i historycznie. Dla badaczki ma to ścisły związek z kondycją krytyki teatralnej. Nie bez przyczyny więc Fik stwierdza, że najgorsze lata przypadły „na koniec lat siedemdziesiątych, kiedy teatr opanowała po prostu mała stabilizacja: co nie wykluczało oczywista od czasu do czasu dobrych czy bardzo dobrych przedstawień. Dlatego [...] wszystkie cenzuralne i represyjne (a także nobilitujące miałość) metody, stosowane przecie wobec wszystkich sztuk, najboleśniej i prawdopodobnie najtrwalej odbiły się na teatrze i teatralnej krytyce.”¹¹²

Ustalenia Eleonory Udalskiej i Marty Fik pomagają rozpatrzeć kwestie krytyki teatralnej w ujęciu synchronicznym. Charakterystyczna dla tego ujęcia perspektywa systemowa dotyczy przede wszystkim szeroko rozumianej kultury teatralnej, zależności zachodzących w jej obrębie, ale także pozwala na ich rozpatrywanie w kontekście całokształtu zjawisk społeczno-ideologicznych. Spostrzeżenia wymienionych badaczek stwarzają sposobność do przeanalizowania *Mistrza i Małgorzaty* nie tylko pod kątem jego funkcjonowania jako materiału scenicznego. Równie istotne staje się pytanie o przyczyny, a także i skutki szczególnego zainteresowania i reżyserów, i krytyki pewnymi wątkami powieści, co wychodzi poza ramy kultury i sztuki, wskazując po raz kolejny na szeroki kontekst polityczny i społeczny. To z kolei pozwala na nadanie jednostkowym aktom odbioru bardziej ogólnego charakteru, a więc uchwycenie, jak chciałaby Eleonora Udalska, tego, co typowe nie tylko dla krytyki tamtego okresu, lecz przede wszystkim dla recepcji powieści w naszym kraju.

Kluczowe dla problematyki rozprawy zagadnienie krytyki, na gruncie socjologii teatru nierozzerwalnie łączy się także z zagadnieniem publiczności teatralnej, analizą przedstawień teatralnych oraz pojęciem teatru jako instytucji społecznej.¹¹³ W obszarze teatrologii terminy „publiczność”, „widownia” i „widz” ujmowane są rozłącznie. W niniejszej rozprawie są one traktowane łącznie, jako pewna kategoria zbiorowa przeciwstawiana niekiedy krytykom nie tylko w rozumieniu odbiorców profesjonalnych, lecz przede wszystkim reprezentantów oficjalnego sposobu powiadamiania o świecie teatralnym i rzeczywistym. Odwołania do pojęcia publiczności mają zarazem charakter hipotetyczny, dlatego też nie może być ono tutaj rozpatrywane według kryteriów przyjmowanych w omawianej dziedzinie.

¹¹² M. Fik, *Krytyk – teatr – rzeczywistość. O kłopotach krytyki teatralnej*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*. Seria druga. Studia pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka. Wrocław 1984, s. 165.

¹¹³ Por. M. Burdowicz-Nowicka, *Rozprawy z socjologii teatru*. Wrocław 1971, ss. 15-16.

Jeśli chodzi o analizę przedstawień teatralnych, dokonywana jest ona z perspektywy socjologiczno-historycznej, głównie w oparciu o recenzje ukazujące się w źródłach prasowych. Jak wspomniałam, w usystematyzowaniu problematyki pomocna okazuje się zwłaszcza koncepcja Ireny Sławińskiej, niemniej jednak jej zastosowanie nie ma na celu morfologicznej analizy spektakli, dla których źródłem inspiracji była powieść Bułhakowa. „Chodzi tu o zbadanie wpływu teatru jako instytucji, zmierzającej do celowego oddziaływania na tych, którzy się z nią stykają [...]”¹¹⁴ oraz wskazanie wartości, postaw i idei, które w szczególny sposób wzmacniają siłę tego oddziaływania. Wszystko to wiąże się z ujmowaniem teatru jako instytucji społecznej, co ma znaczenie zasadnicze ze względu na związek „z określonymi, historycznie uwarunkowanymi procesami społecznymi.”¹¹⁵ Ten punkt widzenia reprezentuje między innymi Aleksander Hertz, który ujmuje społeczne cele teatru jako „fakty, które pociągają za sobą następstwa społeczne”¹¹⁶, a sam teatr rozpatruje wyłącznie w odniesieniu do konkretnych czynników czasowo-przestrzennych, funkcje teatru łącząc z całokształtem życia społecznego. Jednakże dla problemów poruszanych w dysertacji za najbardziej użyteczny aspekt jego rozważań można uznać badanie relacji pomiędzy teatrem a państwem o ustroju autorytarnym. Badacz akcentował fakt, że teatr żywo reaguje na kwestie polityczne, kiedy musi pełnić zadania zastępcze, stąd też w specyficznych warunkach historycznych sam fakt zebrania się publiczności na widowni może mieć wymiar polityczny. Podkreślał również, że nawet „przy największych wysiłkach czynnika kontrolującego, nie da się unicestwić ta doza swobody, jaka tkwi w widowisku scenicznym.[...] Decydujące znaczenie ma tu postawa publiczności. Odnajdzie ona w utworze to, co chce znaleźć [...]”¹¹⁷. Z drugiej strony nie zapominał, że teatr służył też często legitymizacji władzy. Podobne problemy rodzi kwestia obecności na scenie adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*. Oczywiście jest, że dwoistość w odczytywaniu sensów płynących ze sceny związana była właśnie ze specyfiką funkcjonowania teatru w ramach ustroju socjalistycznego.

W refleksji filmoznawczej estetyczny punkt widzenia często łączony jest z perspektywą socjologiczną. Wynika to z tendencji do całościowego ujmowania problematyki filmowej, zwłaszcza w aspekcie komunikacyjnym. Nie znaczy to jednak, że obie perspektywy w odniesieniu do poruszanego tutaj zagadnienia odbioru mają dla poszczególnych badaczy jednakową rangę. W części stanowisk, podobnie jak w przypadku ujęć historycznoteatralnych, zauważalne są inspiracje teoriami wywodzącymi się

¹¹⁴ A. Hertz, *Teatr jako zagadnienie socjologiczne*, [w:] *Wprowadzenie do nauki...*, op. cit., s. 25.

¹¹⁵ Ibidem, s. 18.

¹¹⁶ A. Hertz, *Zadania społeczne teatru*, [w:] Ibidem, s. 34.

¹¹⁷ Ibidem, s. 55.

z literaturoznawstwa. Chodzi między innymi o wykorzystywanie aparatu pojęciowego mającego źródło w teorii Ingardena, Jaussa czy teorii przekładu. W refleksji filmoznawczej, podobnie jak w przypadku teatru, wskazuje się na kilka aspektów relacji pomiędzy dziełem literackim i obrazem, a więc na sprawy dotyczące zarówno specyfiki tworzywa filmowego i wynikających z tego różnic morfologicznych oraz semantycznych, jak również na zagadnienia związane postrzeganiem filmu i literatury jako tekstów kultury. „Opis filmowego dzieła, który nie uwzględnia specyfiki znaków werbalnych i ikonicznych tworzących przekaz, jest z natury niepełny, opis uwzględniający chociażby te dwa parametry filmowego przekazu jest – z konieczności – interdyscyplinarny. A w grę wchodzi tu przecież społeczny kontekst twórczości, historyczne zaszłości, modelujący wpływ filmowego dyskursu.”¹¹⁸ Szczególne zasługi w tej materii mają Maryla Hopfinger i Seweryna Wysłouch. Rozpatrują one dzieło filmowe w kategoriach przekładu intersemiotycznego. Choć koncepcję tę charakteryzuje rozległa podbudowa teoretyczna, dla niniejszych rozważań szczególnie przydatny okaże się tylko pewien jej aspekt, a mianowicie konieczność przeprowadzenia w postępowaniu adaptacyjnym pewnych modyfikacji materiału fabularnego. Cztery podstawowe przekształcenia to: redukcja, inwersja i wymiana elementów oraz uzupełnienie o elementy nowe. Istotna jest również kwestia odmiennych reguł organizacji artystycznej. Transformacje, o których mowa, pozostają w ścisłym związku z niezwykle istotną z punktu widzenia recepcji kwestią wierności bądź odstępstw od oryginału. Określenie „oryginał” nie jest zresztą neutralne znaczeniowo, wskazuje bowiem na sposób postrzegania adaptacji filmowej jako tworu niesamodzielnego, w pewien sposób zależnego od swego literackiego pierwowzoru. Zauważyć jednak trzeba, że problem relacji między tekstem powieści a jej realizacją teatralną bądź filmową w źródłach prasowych podejmowany jest nader często właśnie w ten sposób.

Wysłouch porównuje proces adaptacji do przekładu lingwistycznego. Jakkolwiek może być to kwestia dyskusyjna, nie ulega wątpliwości, że „różnice w zakresie ekwiwalencji najczęściej dotyczą znaczeń pragmatycznych. [...] Zasadnicza różnica dotyczy reguł percepcji języka werbalnego i wizualnego, leży więc w sferze odbioru.”¹¹⁹ Kwestie te można więc chyba również rozpatrywać w ujęciu komunikacyjnym. Maryla Hopfinger wspomina nawet o swego rodzaju komunikacji audiowizualnej, badając cechy specyficzne przekazów, kwestie ich budowy i reguły rządzące układami, w jakich funkcjonują.

Z pojęciem przekładu intersemiotycznego Maryli Hopfinger polemizuje Alicja Helman. Choć obie badaczki zaznaczają, że tworzywa filmowe i literackie nie dają się

¹¹⁸ Z. Kloch, op. cit., dostęp 5 czerwca 2015.

¹¹⁹ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994, s. 175.

wzajemnie przełożyć, Helman odrzuca również tezę o „częściowej przekładalności na poziomie budulcowo-znaczeniowym i potencjalnej, pełnej odpowiedniości na poziomie sensów.”¹²⁰ W jej rozumieniu przekładność ma charakter komunikacyjny: głównym celem jest przełożenie języka rozmaitych nadawców na język odbiorców określonego kręgu kulturowego, co w dużej mierze wiąże się z uwspółcześnieniem literackiego pierwowzoru. Sam kształt adaptacji związany jest z horyzontem oczekiwań widza oraz momentem i przestrzenią, w której powstała. Stąd Helman postuluje badanie adaptacji z perspektywy świadectw odbioru dzieł literackich, szczególnie, że:

„[...] adaptacja nie jest świadectwem rzeczywistego, indywidualnego aktu lektury, lecz świadectwem wirtualnego typu lektury, lektury określonej zbiorowości w określonym miejscu i czasie. [...] świadectwo tego rodzaju wiele mówiłoby badaczowi kultury filmowej, wskazywałoby bowiem na dominujący typ lektury w określonym środowisku, miejscu i czasie.”¹²¹

Według Helman adaptacje wywierają zresztą wpływ nie tylko na typ lektury, ale także na czytelnictwo w rozumieniu ogólnym. Badana historyczno-socjologiczne mogłyby więc przynieść odpowiedzi na wiele pytań w tym zakresie.

Zarysowane wyżej perspektywy służą w rozprawie przede wszystkim próbie pokazania znaczenia *Mistrza i Małgorzaty* dla kultury polskiej. Temu problemowi towarzyszy szereg zagadnień pobocznych, dotyczących między innymi kwestii wierności wobec pierwowzoru (co w przypadku *Mistrza i Małgorzaty* ma niebagatelne znaczenie), pozostającej w korelacji ze sprawą szeroko rozumianej przekładalności powieści na język filmu. Niemniej jednak niezmiernie ważna wydaje się tutaj znowu perspektywa historyczno-socjologiczna, pozwalająca ujmować pierwszą polską filmową realizację wybranego wątku powieści Bułhakowa jako tekst kultury zdolny do generowania samodzielnych znaczeń, ale także swego rodzaju narzędzie służące ugruntowywaniu niektórych sensów powieści. Jednakże:

„Rzeczywistość ontologiczna wzajemnych związków między treściami i wartościami kulturowymi a obrazowa ich transformacja w twórczości artystycznej – to jedna strona »pola zdarzeń«. Drugą stronę, której zadaniem jest »dramatyzowanie« zdarzenia, stanowi interpretacja społeczna.”¹²²

¹²⁰ A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*. „Kino” 1985, nr 4, s. 17.

¹²¹ Ibidem, s. 19.

¹²² Z. Wołczyk-Nestorow, W. Nestorow, *Kino i świadomość codzienna*, [w:] *Film: tekst i kontekst*. Pod red. A. Helman i W. Godzica. Katowice 1982, s. 80.

Wydaje się, że właśnie doświadczenie społeczne przesądziło o sposobie odbioru pełnej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* zrealizowanej pod koniec lat osiemdziesiątych przez Macieja Wojtyszkę.

Osobną kwestią pozostaje fakt oczywistych związków filmu z kulturą masową. Pamiętać jednak należy, że „sprawa kształtowania kultury masowej w społeczeństwie socjalistycznym staje się częścią polityki kulturalnej państwa, podporządkowaną jej zasadniczym dyrektywom i wymogom.”¹²³ Ma to rzecz jasna głęboki związek z zadaniami organizacji i instytucji dominujących w życiu publicznym i kontrolujących procesy w nim zachodzące. Kwestie te zajmują między innymi Kazimierza Żygulskiego, który dzieli zainteresowania socjologii filmu na cztery kategorie powiązane z: widownią filmową, twórcami i realizatorami filmowymi, organizacją produkcji i rozpowszechniania filmów oraz analizą dzieła filmowego.¹²⁴ Dla problematyki podjętej w rozprawie ważne okazują się niektóre zagadnienia szczegółowe rozpatrywane w obrębie wyznaczonych przez badacza podziałów. Kwestię ocen obrazu filmowego łączy Żygulski z problematyką widowni, zaliczając osoby zawodowo zainteresowane filmem do publiczności elitarnej, która „odgrywa istotną rolę w formowaniu się oficjalnych opinii, zarówno urzędowych, związanych z oceną wartości politycznych czy społecznych filmu, jak i ocen artystycznych [...]”.¹²⁵ Natomiast badanie instytucji kontroli wchodzi w skład zagadnień dotyczących produkcji i upowszechniania. Z kolei jednym z możliwych kierunków analizy dzieła filmowego czyni Żygulski analizę „zależności zachodzących między realną rzeczywistością społeczną, a fikcyjną rzeczywistością filmową.”¹²⁶ Natomiast zagadnienie społecznego oddziaływania filmu badacz ujmuje całościowo, rozpatrując je w kontekście aktualnej sytuacji społeczno-kulturalnej. Kwestie zasygnalizowane w zaprezentowanych wyżej ujęciach socjologicznych mogą stanowić więc punkt wyjścia dla zagadnień poruszanych w dalszej części pracy.

5. Podsumowanie

Biorąc pod uwagę potrzebę wyjaśnienia w rozprawie złożonych zjawisk związanych z przebiegiem procesu recepcyjnego *Mistrza i Małgorzaty*, istnieje konieczność odwołania się do instrumentarium badawczego rozmaitych dziedzin. „Tym, co charakteryzuje wymieniony

¹²³ K. Żygulski, *Socjologia filmu. Elementy socjologii kultury i socjologii filmu*. Warszawa 1966, s. 52.

¹²⁴ Ibidem, s. 59.

¹²⁵ Ibidem, s. 101.

¹²⁶ Ibidem, s. 64.

tu bądź omówiony zestaw zjawisk i problemów, jest ich przynależność do sfery kultury. To zjawiska kultury konstytuują interdyscyplinarność, wymagając wielostronnego, zintegrowanego podejścia.”¹²⁷ Strategia interdyscyplinarna, choć obarczona pewnymi ograniczeniami, w tym możliwością narażenia się zarzut braku spójności postępowania badawczego, wydaje się rozwiązaniem najbardziej adekwatnym, umożliwiającym nakreślenie szerokiego kontekstu historyczno-politycznego, społecznego i kulturowego, w jakim przebiegał odbiór powieści w Polsce, a także dokonanie analizy zgromadzonego materiału źródłowego. Jak podkreślał Stanisław Borawski, „nie trzeba się lękać metodologicznej różnorodności stosowanych procedur, jeżeli wewnętrzne zróżnicowanie badanej materii jest duże [...]”.¹²⁸ Zarówno wieloaspektowa problematyka pracy, jak i specyfika materiału źródłowego, na który składa się blisko półtora tysiąca pozycji formalnie niejednorodnych, uzasadnia przyjęcie takiego rozwiązania oraz zapewnia konkretne efekty poznawcze.

Przedstawione wyżej koncepcje z zakresu teorii i historii literatury, socjologii kultury oraz teorii i socjologii literatury, a także socjologii teatru czy filmu mają dla rozważań podjętych w rozprawie istotną wartość. Koncepcje te stanowią podbudowę teoretyczną pracy, bowiem „do ich zakresu należą twierdzenia stanowiące czy to definicję, czy to złożone omówienie specjalistycznych pojęć, występujących w formule problemu i w zagadnieniach pochodnych.”¹²⁹ Stąd też przy wyborze poszczególnych koncepcji ważniejsze od wskazywania kierunków wzajemnych inspiracji okazało się przedstawienie owych koncepcji w taki sposób, by uwypuklić pewne istotne pola problemowe. Jak zauważa Wojciech Gagat, „interdyscyplinarność musi zakładać większy lub też mniejszy stopień integracji, tzn. łączenia elementów aparatu naukowego. [...] słowem kluczowym interdyscyplinarności jest świadoma i celowa integracja, scalanie oraz mieszanie. Co ważne, te procesy dokonują się w sposób ciągły, od samego początku po końcowe fazy projektu badawczego.”¹³⁰ Nadrzędnym elementem łączącym wszystkie omówione stanowiska, zarówno teoretycznoliterackie i socjologiczne, jak i te, które obejmują takie dziedziny jak film i teatr, łączy szeroko rozumiany aspekt komunikacyjny. Pozwala on na umieszczenie powieści

¹²⁷ E. Tarkowska, *Między izolacją a współpracą. Socjologia polska wobec innych dyscyplin*, [w:] *Interdyscyplinarnie o...*, op. cit., s. 139.

¹²⁸ S. Borawski, *Podstawy idei poznawczej studiów nad dziejami używania języka. Esej o diachronii*, [w:] *Rozprawy o historii języka polskiego*. Red. S. Borawski. Zielona Góra 2005, ss. 20-21, [za:] B. Matuszczyk, M. Smoleń-Wawrzusiszyn, *Synkretyzm a eklektyzm metodologiczny w najnowszych badaniach historycznojęzycznych*. „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 2007, t. LII, s. 140.

¹²⁹ J. Pieter, *Ogólna metodologia pracy naukowej*. Wrocław 1967, s. 81.

¹³⁰ W. Gagat, *O fałszywym rozumieniu interdyscyplinarności studiów europejskich*, [w:] *Teorie w studiach europejskich. W kierunku nowej agendy badawczej*. Red. J. Ruszkowski, L. Wojnicz. Szczecin-Warszawa 2013, s. 121.

Bułhakowa poza kontekstem macierzystym i określenie jej postulowanych zadań oraz praktycznych funkcji społecznych i kulturowych, jako nośnika takiego, a nie innego obrazu świata. W obrębie przywołanych teorii pozostaje jednak, co oczywiste, szereg zagadnień szczegółowych.

Na kształtowanie się teorii komunikacyjnej silny wpływ miała socjologia. Stanowi ona bowiem dyscyplinę obficie czerpiącą zarówno z dziedzin pokrewnych, jak również będącą dla nich bogatym źródłem inspiracji. Do zaakcentowania komunikacyjnego charakteru tych elementów, które określane są mianem kultury symbolicznej, bezpośrednio prowadzą ustalenia socjologów kultury. Trzy główne cele rozprawy mogły zostać zrealizowane również w oparciu o koncepcje strukturalno-semiotyczne. Uwzględniają one bowiem między innymi strukturalne analogie pomiędzy „tworem kultury” a sytuacją historyczną, w której przebiegał odbiór. Pozwalają również na opisanie heterogenicznych faktów kulturowych w jednolitym języku znaków oraz wskazanie kodów, dzięki którym można ustalić znaczenie i rolę, jaką odgrywał *Mistrz i Malgorzata* w całokształcie kultury danej społeczności. Narzędzia i metody semiotyki nie zdołały jednak objąć wszystkich problemów wynikających ze wzajemnych związków pomiędzy kulturą a społeczeństwem. Stąd też „skonstatować należy ostatecznie, że nasza socjologia kultury, mimo pewnych ambicji stworzenia socjologiczno-semiotycznej teorii kultury artystycznej i poszczególnych rodzajów dzieł sztuki, nie dopracowała się jej dotąd, jak również nie opowiedziała się jednoznacznie za żadnymi ze znanych jej komunikacyjnych ujęć sztuki. Trudno jej rozstrzygnąć kwestię merytorycznej przydatności odnośnych koncepcji dla swoich potrzeb poznawczych i uzgodnić je z własną wizją kultury symbolicznej. W tekstach socjologicznych poprzestaje się więc z reguły na pewnych ogólnych uwagach, dotyczących komunikacyjnego charakteru kultury artystycznej (jej działań i wytworów) i komentarzach, powstałych na terenie innych dyscyplin nauk humanistycznych.”¹³¹ W takim kontekście słuszna wydaje się opinia Stanisława Antoniego Czajki, według którego duża część definicji z tego zakresu ma charakter operacyjny. W praktykach badawczych socjologii kultury pewne zastosowanie znajduje również wspomniana przez Jana Grada analiza metodologiczna poszczególnych pojęć ściśle powiązanych z określonymi założeniami badawczymi.¹³² Podobny charakter mają rozwiązana przyjęte w rozprawie. Poszczególne definicje również można określić jako operacyjne, dostosowane są bowiem do potrzeb pracy, której problematyka dotyka wyłącznie pewnych obszarów z zakresu omawianej dyscypliny.

¹³¹ J. Grad, op. cit., s. 61.

¹³² Ibidem, s. 14.

Możliwość rozpatrywania *Mistrza i Małgorzaty* w kategorii jednego z elementów kultury symbolicznej pozwala na wyodrębnienie problematyki odbioru powieści spośród ogółu zjawisk kulturowych i przeanalizowanie sposobu i zasięgu oddziaływania dzieła Bułhakowa na kulturę i społeczeństwo polskie, przy uwzględnieniu wzorców kulturowych, norm społecznych oraz zasad wyznaczanych przez politykę kulturalną państwa. Dopuszcza również stopniowe przechodzenie do zagadnień szczegółowo podejmowanych przez takie subdyscypliny jak socjologia literatury, teatru i filmu. Dokonania, procedury naukowe i niektóre rozwiązania, tak techniczne, jak i metodologiczne socjologii literatury pozwalają na uznawanie jej za jedną z podstawowych nauk wspomagających cele i zadania, jakie stawia przed sobą szeroko pojmowane literaturoznawstwo. „Tutaj możemy mówić o swoistej unii, nawet jeśli się przyjmie, że socjologia literatury rozpada się na dwa wyraźnie wyodrębnione działy, z których jeden zajmuje się dziełem literackim jako faktem społecznym, drugi zaś uwarunkowaniami życia literackiego.”¹³³ Jednakże ujęcie komunikacyjne nieobce jest również i innym dziedzinom, w tym mającemu szczególny wpływ na kształt recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce teatrowi i – w mniejszym zakresie – filmowi. Także tutaj nieuniknione wydaje się podejście interdyscyplinarne. Paulina Abriszewska, wprowadza nawet pojęcie „tzw. immanentnej interdyscyplinarności w przypadku badań literaturoznawcy, który będzie analizował utwór literacki, odwołując się do jego adaptacji filmowej lub inscenizacji.”¹³⁴ Chcąc mówić o związkach przyczynowo-skutkowych, łączących dzieło literackie oraz inne twory kulturowe pochodzące z rezerwuaru odmiennej kultury, trzeba zatem wejść na grunt badań komparatystycznych, które ze swej natury wymagają podejścia interdyscyplinarnego.

Zwłaszcza perspektywa socjohistoryczna pozwala na ukazanie specyfiki procesu recepcyjnego *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce w latach 1969-1989, w tym przeanalizowanie związków przyczynowo-skutkowych, decydujących o sposobie odbierania powieści przez czytelnika oraz pełnionych przez nią funkcjach. Przyjęte stanowisko zbliżone jest do wyróżnianego w socjologii historycznej ujęcia przyczynowo-analitycznego, które „posiada dość wyraźny program badawczy. Jego istotny element stanowi kwestia kontrolowania

¹³³ M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 22. Istnieją wszak opinie odmienne, wskazujące na „chwijność i niezorność socjologiczno-literackich propozycji metodologicznych. Jedni głoszą, że teksty literackie badać należy jako swoiste dokumenty społeczne, informujące o stanie mentalności zbiorowej. Inni sądzą, że chodzi tu o badania instytucji społecznych życia literackiego, społecznego statusu pisarza oraz społecznych uwarunkowań literackich gustów i wyborów czytelników. Inni jeszcze, i ci właściwie stoją u kolebki owej socjologii literatury, proponują, by wyjaśniać za pomocą metod socjologicznych procesy twórcze, ich kierunki rozwoju i rezultaty [...]. Jak dotąd socjologia literatury nie ma jednej sfery zainteresowań, są to co najmniej trzy zupełnie różne dyscypliny, nieporządnie połączone rzekomą jednością metody.” – S. Żółkiewski, *O badaniu dynamiki kultury literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2... op. cit., ss. 301-302.

¹³⁴ P. Abriszewska, *Płynna tożsamość...*, op. cit., ss. 169-170.

zmiennych, zwłaszcza odróżnienia przyczyn ważnych od mniej znaczących.”¹³⁵ Dokonany wyżej przegląd stanowisk pokazał jednak, że podjęta na gruncie socjologii (w tym przede wszystkim socjologii literatury) refleksja nad zagadnieniem odbioru jest bardzo rozległa, brakuje natomiast szczegółowych rozwiązań teoretycznych, które pozwoliłyby na przyjęcie w pracy jednolitego stanowiska metodologicznego. Jest to problem tyleż istotny, co skomplikowany, o czym świadczyć może fakt, że od kilkudziesięciu lat kwestie odbioru literatury nie są przez socjologów prawie w ogóle podejmowane, a ostatnie znaczące prace na ten temat pochodzą z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Sytuacja ta stanowi dodatkowy argument na rzecz adaptacji na potrzeby pracy aparatu pojęciowego, stosowanego w naukach humanistycznych i społecznych.

¹³⁵ Por. A. Kolasa, *Socjologia historyczna – problemy przedsięwzięcia interdyscyplinarnego*. „Historyka” 1996, t. XXVI, s. 11.

Recepcja *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce w latach 1969-1989 w kontekście uwarunkowań polityczno-społecznych

1. Wprowadzenie: Ideologia a rzeczywistość

Ścisły związek z aktualnymi wydarzeniami historycznymi, politycznymi i społecznymi, zarówno w kraju i jak i w całym bloku sowieckim, jest jednym z ważniejszych czynników mających wpływ na kształt odbioru *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce. Już samo ukazanie się książki na polskim rynku wydawniczym – rok po wydarzeniach marcowych i rok przed grudniem 1970 – wskazuje na rozmaite zależności natury społeczno-politycznej. Jakkolwiek dwie dekady będące tutaj przedmiotem analizy podlegać mogą wewnętrznym cezurom wyznaczanym przez kolejne kryzysy polityczne, ekonomiczne i społeczne, podziały te nie znajdują pełnego odzwierciedlenia w sposobach recypowania *Mistrza i Małgorzaty*. Nie oznacza to jednakże, że poważne kwestie pozaliterackie wpływały na sposób odbierania powieści tylko w momencie wejścia jej przekładu na polski rynek wydawniczy. Względna jednolitość recepcji dzieła Bułhakowa w całym omawianym okresie dowodzi właśnie głębokiego wpływu na tę recepcję rzeczywistości pozaliterackiej. Argumenty na to odnaleźć można w semiotycznej teorii kultury. Płaszczyzna pozwalająca na dokonywane operacji semiotycznych w odniesieniu do kwestii związanych z obecnością *Mistrza i Małgorzaty* w czytelnicznym obiegu lat 1969-1989 wymaga pewnych ustaleń natury historycznej, przy wykorzystaniu podstawowych terminów, do jakich odwoływała się szkoła tartuska. Ujmowanie kultury jako konglomeratu tekstów pozwala szukać ekwiwalentów jednego systemu w innym. Podstawowe dla semiotyki pojęcie modelowania zakłada więc możliwość poznania jakiegoś przedmiotu poprzez stworzenie jego modelu według reguł innego systemu znakowego. Założenie to daje możliwość szukania zależności i analogii pomiędzy szeroko rozumianym systemem polityczno-ideologicznym a społeczno-kulturowym doświadczeniem okresu PRL. Rozpatrywanie ideologii w kategorii systemu znakowego pozwala na określenie jej stosunku do rzeczywistości. Jak zauważa Paweł Rojek:

„Systemy znakowe cechuje podwójne dążenie – do maksymalnej integracji i do maksymalnej adekwatności do rzeczywistości. Z jednej strony muszą zachowywać tożsamość i spójność, korzystać z określonego słownika i reguł modelowania; z drugiej mają reprezentować to, co zewnętrzne wobec systemu, dostosowywać się do modelowanej rzeczywistości, wskazywać jej strukturę i dynamikę.”¹

Napięcia, jakie wynikają z tego faktu pozwalają określić stosunek do tego wszystkiego, co z punktu widzenia systemu uznawane jest za prawdziwe i tego, co określane jest jako fałszywe. System odwzorowujący rzeczywistość w odniesieniu do samego siebie – a za taki uznać należy system ideologii komunistycznej – jest systemem binarnym. Nietrudno zauważyć, że w stosunku danego systemu do rzeczywistości znajduje odzwierciedlenie sposób przekodowywania znaczeń z jednego systemu na drugi. Systemom binarnym właściwe jest oczywiście przekodowanie wewnętrzne.² Sytuację tę doskonale ilustruje widoczne w materiale źródłowym odczytywanie najwybitniejszej powieści Bułhakowa przez pryzmat aktualnych uwarunkowań historycznych, politycznych i społecznych. Stanowiły one bowiem – by odnieść się do stanowiska Stefana Żółkiewskiego³ – zmienny składnik sytuacji komunikacyjnej, który w dużym stopniu wpływał na procesy konkretyzacyjne czytelników, sposoby wartościowania utworu Michaiła Bułhakowa, a nawet, założone zresztą przez autora, utożsamianie pisarza z tytułowym bohaterem jego powieści (będącym nośnikiem wartości moralnych, na które w owym czasie społeczeństwo polskie pozostawało w szczególny sposób wyczulone). Tym samym *Mistrz i Małgorzata* nie był powieścią, która komunikowała pewne sensy wskazując wyłącznie na samą siebie, lecz w czytelnicznym odbiorze osadzała owe sensy głęboko w rzeczywistości pozaliterackiej. Ważne więc było wskazanie szerokiej publiczności w miarę ujednoliconej w przekazie prasowym interpretacji tego dzieła, interpretacji skierowanej właśnie do nieodróżnianej grupy odbiorców. Chodzi tutaj zresztą raczej o pewien założony model społeczeństwa całkowicie podległego politycznym decydom,

¹ P. Rojek, *Semiotyka Solidarności. Analiza dyskursów PZPR i NSZZ Solidarność w 1981 roku*. Kraków 2009, s. 26. Praca Rojka, odnosząca się przede wszystkim do ideologii komunistycznej i oficjalnego dyskursu partii rozpatrywanych w kategoriach semiotycznych, zasługuje na szczególną uwagę ze względu na przyjęte w niej rozwiązania metodologiczne.

² Paweł Rojek również to podkreśla. Odwołuje się też do innych klasyfikacji systemów znakowych, tj. teorii „punktów widzenia” Borysa Uspienskiego (wewnętrznego i zewnętrznego) oraz podziałów wynikających z nastawienia danej kultury na treść (systemy ternarne) lub wyrażenie (systemy binarne) – dowodząc, że klasyfikacje te ujmowane łącznie „w rzeczywistości wyznaczają jeden podział.” – por. ibidem, s. 28 i 31-43.

³ Żółkiewski zauważał, że funkcje społeczne pozajęzykowych systemów semiotycznych „mniej zależą od cech wewnętrznych tekstu, który jest realizacją danego systemu, a więcej od pragmatycznego stosunku nadawcy/odbiorcy do tekstu, o którym to stosunku głównie, choć nie wyłącznie, decydują czynniki pozatekstowe, historycznie zmienne, sytuacyjne, właściwe społecznym sytuacjom komunikacyjnym.

Stosunek pragmatyczny do tekstu (pozajęzykowego) kultury decyduje o społecznej prawidłowości i hierarchizacji przez odbiorców kodów, przy pomocy których odczytują tekst.” – S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 421.

grupę, którą można było w dowolny sposób sterować i która, niezależnie od podziałów istniejących wewnątrz własnej struktury, podlegała takim samym procesom, z góry zaprogramowanym i oczekiwanym. Przyczyny i skutki takiego stanu rzeczy zostaną przeanalizowane nieco później, trzeba jednak podkreślić, że miało to oczywisty związek z prowadzoną przez państwo w owym czasie polityką, w tym również polityką kulturalną. Wydaje się więc, że podstawową cechą wszelkich publikacji z tamtych lat stanowił pragmatyzm, czy wręcz utylitaryzm. Każda wypowiedź podlegała bowiem tym samym mechanizmom komunikacyjnym, wyznaczanym w ogromnym stopniu przez zadania propagandowe. Nawet prasa niezależna nie mogła pozostać obojętna na działanie owych mechanizmów, a wręcz przeciwnie – można nawet powiedzieć, że to one właśnie były jednym z ważniejszych elementów, mających wpływ na fakt powstania w naszym kraju drugiego obiegu wydawniczego. Materiały prasowe, stanowiąc w swej istocie źródło historyczne, przynoszą informacje o sposobach postrzegania rzeczywistości w tamtym momencie, zawierają też istotne treści socjologiczne. Jednym z podstawowych zadań czasopiśmiennictwa omawianego okresu było bowiem dążenie do tego, by mieć wpływ na postawy i zachowania społeczeństwa. Wspomniana wyżej jednorodność prasowej dyskusji stanowi doskonały przykład taktyki mającej na celu kształtowanie społeczeństwa o jednakowych poglądach, także w sferze kultury. „Należy zwrócić uwagę na nacisk, jaki został położony na absolutną jedność postaw odbiorców jako podstawowy cel działania propagandowego, przy całkowitym pominięciu konieczności jego przekonania do własnych racji. Dysponenta propagandy interesował tu nie zakres recepcji komunikowanych treści propagandowych, ale wyłącznie reakcja zgodna z oczekiwaniami rządzących.”⁴ W świetle tej opinii homogeniczność dyskusji prasowej nie powinna dziwić, szczególnie, że – jak zauważa Mariusz Mazur – na początku lat siedemdziesiątych ostatecznie ustalono zasady polityki informacyjnej państwa. Dążono również do pełnego skoncentrowania, scentralizowania oraz unifikacji środków masowego przekazu. Dlatego też przy analizie materiału źródłowego uderza nie tylko jednorodność przekazu, lecz również zainteresowanie podobnymi wątkami powieści Bułhakowa czy jej adaptacji scenicznych, filmowych, radiowych a nawet podobieństwo sformułowań. W związku z tym, pomimo koniecznych rozróżnień metodologicznych, które zostaną przeprowadzone w dalszej części rozprawy, niektóre podane w tym rozdziale przykłady odnosić się będą zarówno do tekstu *Mistrza i Małgorzaty*, jak i związanych z powieścią pozostałych wytworów kultury polskiej i radzieckiej. Podlegały one

⁴ M. Mazur, *Propagandowy obraz świata. Polityczne kampanie prasowe w PRL 1956–1980. Model analityczno-koncepcyjny*. Warszawa 2003, s. 20.

bowiem w takim samym stopniu i w podobny sposób różnorodnym procesom związanym z głębokim uwikłaniem ich w kontekst czasów, w których funkcjonowały jako fakty społeczne, miały też podobną wymowę. W samym materiale źródłowym wyraźnie widoczna jest także tendencja do łącznego ujmowania rozważań na temat książki oraz jej licznych adaptacji. W związku z tym wspomniane rozróżnienia w zakresie metodologii na tym etapie rozważań wydają się zbędne.

Duże znaczenie dla omawianej kwestii ma również fakt niemal całkowitej nieobecności w dyskursie publicznym opinii negatywnych, czy to odnoszących się do samej powieści, czy też jej autora. Przyczyny takiego stanu rzeczy znacznie wykraczają poza stwierdzenie, że Bułhakow był pisarzem radzieckim.⁵ Wydaje się, że dotyczy to raczej całej koncepcji socjalistycznej rzeczywistości, której negacji ze strony społeczeństwa władza się cały czas obawiała. „Chronić przed krytyką miały różne instytucjonalne, choć nie zawsze sformalizowane zabiegi, stosowane od szczebla najwyższych władz państwowych, po ogniwa podstawowe.”⁶ Literatura, która w owym czasie była w szczególny sposób uwikłana w kwestie związane z sytuacją społeczno-polityczną kraju, niezależnie czy obierała je sobie za temat, czy w czytelniczym odbiorze stanowiła swego rodzaju komentarz do rzeczywistości, czy też chciała się ostentacyjnie od tej rzeczywistości odciąć – była często i celem, i środkiem społecznej manipulacji.

Sprawa druga w dużej mierze sprowadzała się do powtarzalności konfliktów pomiędzy władzą a społeczeństwem, konfliktów, które, abstrahując od innych swoich skutków – nie zmieniały niczego „w kwestii moralnej podstawy sprawowania władzy [...]”⁷ przez partię rządzącą. Społeczeństwo szukało więc zastępczego środka, za pomocą którego mogłoby wyrazić własne frustracje i pragnienia. Środkiem takim stała się literatura. Ponieważ w okresie 1969–1989 oczekiwania społeczne w wielu aspektach zasadniczo nie ulegały zmianie, procesy recepcyjne *Mistrza i Małgorzaty* w obu dekadach przebiegały w podobny

⁵ Niemniej jednak pamiętać należy, że w ówczesnym okresie kwestia ta nie pozostawała bez znaczenia. W tym kontekście szczególnie wymownie brzmią słowa Zbigniewa Podgórcza, który po wydaniu w naszym kraju w roku 1994 *Dzieł wybranych* pisarza pisał: „Michał Bułhakow jest pierwszym pisarzem radzieckim (proszę o niezastępowanie tego epitetu żadnym innym słowem), który uhonorowany został w III Rzeczypospolitej reprezentatywnym wyborem dzieł. Już ten tylko fakt sprawia, że czterotomowa edycja jego *Dzieł wybranych* opublikowana staraniem wydawnictwa »Muza« urasta do rangi wydarzenia polityczno-kulturalnego.” – Z. Podgórzec, *Bułhakow po polsku w całość złożony*. „Nowe Książki” 1995, nr 2, s. 47. Tuż po przełomie politycznym w naszym kraju Jacek Wojciechowski wspominał o „obowiązującym u nas Bułhakowocentryzmie” (Por. *Niepoprawny żartowniś*. „Nowe Książki” 1990, nr 5, s. 46), co dowodnie wskazuje na istnienie w poprzednim okresie oficjalnego wizerunku autora *Mistrza i Małgorzaty*. Do kwestii tych wypadnie jeszcze powrócić przy okazji analizy modelu nadawcy i odbiorcy w przekazie prasowym omawianego czasu.

⁶ W. Narojek, *Perspektywy pluralizmu w upaństwowionym społeczeństwie. Ocena sytuacji na podstawie polskich kryzysów*. Warszawa 1994, s. 27.

⁷ Ibidem, s.13.

sposób. Faktem jednak jest, że materiały stanowiące świadectwo recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w latach siedemdziesiątych są mniej liczne i odnoszą się w dużej mierze do aktualnych wydarzeń kulturalnych, zainspirowanych powieścią Bułhakowa, tak więc adaptacji scenicznych, filmu w reżyserii Andrzeja Wajdy, publikacji ukazujących się czy w Polsce, czy w ZSRR, a w jakiś sposób powiązanych i z Bułhakowem i z jego dziełem.

W latach osiemdziesiątych w prasie obiegu oficjalnego daje się zauważyć powolny wzrost liczby tekstów poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie*. Materiały te są też bardziej zróżnicowane zarówno pod względem treści, jak i formy, choć nadal przeważają recenzje i omówienia przedstawień teatralnych. Znaczniejsza niż w poprzedniej dekadzie część publikacji odnosi się jednak do tekstu samej powieści. Wzrasta też liczba informacji biograficznych dotyczących Bułhakowa. Już więc pobieżna analiza ilościowo-tematyczna materiału egzemplifikacyjnego pozwala mniemać, iż wpływ na taki stan rzeczy miało nie tylko zakorzenienie się powieści w czytelniczej świadomości, lecz przede wszystkim zmiany społeczno-polityczne, jakie stopniowo zachodziły w całym omawianym dwudziestoleciu, zmiany dotyczące również sfery komunikacji literackiej.

1.1. *Mistrz i Małgorzata* w obiegu czytelniczym a sytuacja społeczno-polityczna

Lata sześćdziesiąte to w naszym kraju czas rozkwitu życia kulturalnego. Następuje intensywny rozwój prasy społeczno-kulturalnej, tworzy się sieć teatrów, upowszechnia się przekaz radiowy. „Wzrasta produkcja filmowa, organizują się zespoły filmowe. Film staje się ambitniejszy i uniezależnia się stylowo od teatru. Kino artystyczne w Polsce inspiruje literaturę.”⁸ Jest to jednak także czas głębokich zmian w życiu politycznym i społecznym, czas odwrótu od zdobyczy października 1956 oraz narastania konfliktów wewnętrznych, zarówno pomiędzy władzą a społeczeństwem, jak również między poszczególnymi frakcjami w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Rok 1968 obfituje w niezwykle istotne wydarzenia historyczne: to okres wielkiego, przymusowego exodusu osób pochodzenia żydowskiego, buntu środowisk naukowych i ludzi kultury, a także interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji. Wszystko to nie pozostaje bez wpływu na stan świadomości zbiorowej. Wydarzenia marcowe bowiem w dobitny sposób pokazują, że zasady rządzące życiem politycznym i społecznym rozmiągają się z oczekiwaniami części obywateli. Społeczeństwo, rozczarowane rządami Gomułki, pogrąża się w apatii. Jest to zresztą w dużym

⁸ T. Drewnowski, *Literatura polska 1944 – 1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Kraków 2004, s. 150.

stopniu wynik nie tylko utraty złudzeń i nadziei na liberalizację systemu politycznego, lecz przede wszystkim efekt wzmożonych represji ze strony aparatu państwowego. W roku 1970 dochodzi do kolejnego, tragicznego w skutkach, zrywu społecznego, zapoczątkowanego podwyżką cen żywności. „W ocenach najostrzejszych kryzysów społeczno-politycznych, przy których rozwiązywaniu dochodziło do wymiany ekip kierowniczych, sprawy ekonomiczne nie były jednak odrywane od szerszego kontekstu zjawisk.”⁹ Kontekst ten dotyczył ogółu spraw odnoszących się do życia i funkcjonowania społeczeństwa w ramach określonej rzeczywistości.

Na początku lat siedemdziesiątych na arenie międzynarodowej sytuacja była stabilna, choć nadal napięta. „W ZSRR [...] zapanował zastój epoki Breżniewa, odznaczającej się zamrożeniem układu i eksponowaniem we wszystkich zakątkach świata, zwłaszcza we własnym bloku pretensji mocarstwowych. [...]

Ekipie Gierka, tak jak w ogóle znacznie zmienionej w 1968 roku kadrze politycznej, dalekie były wszelkie ambicje liberalizujących reform. Nowa władza nauczona doświadczeniami niedawnych buntów i zamieszek, chciała utrwalić swoją pozycję i temu służyły działania centralizacyjne [...].”¹⁰ Kryzysy polityczne przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jakkolwiek obfitowały w wydarzenia niezwykle dramatyczne, stwarzały władzom partyjnym, przynajmniej hipotetyczną, możliwość refleksji na temat skutków decyzji politycznych, społecznych i kulturalnych.¹¹ Nie należy oczywiście przeceniać wpływu, jaki taka refleksja mogła mieć na wymienione aspekty życia społeczeństwa. Być może jednak znajdowała ona odbicie w niektórych posunięciach dotyczących polityki kulturalnej. Jakkolwiek po 1968 roku zaostrzono kurs wobec twórczości rodzimej, wybitna literatura radziecka mogła w tym wypadku stanowić swego rodzaju „wentyl bezpieczeństwa”, sposób na częściowe rozładowanie społecznego napięcia, spowodowanego aktualną sytuacją społeczno-polityczną. Literatura ta podlegała starannej selekcji, jako że ona właśnie, w szczególnie sposób, mogła się stać nośnikiem niepożądanych przez władzę treści. Miałyby wówczas o wiele większą siłę rażenia, niż w przypadku utworów mniej uwikłanych w kwestie ideologiczne.

Na moment ukazania się *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce wpływ miał przede wszystkim fakt obecności powieści w oficjalnym obiegu czytelnicznym w Związku Radzieckim. Pomimo tego, iż powieść Bułhakowa została dopuszczona przez cenzurę w kraju swego pochodzenia,

⁹ W. Narojek, op. cit., s. 15.

¹⁰ T. Drewnowski, op. cit., s. 275.

¹¹ Kwestie te szerzej rozpatruje W. Narojek w wyżej wymienionej pracy *Perspektywy pluralizmu...*, por. s. 8.

w Polsce mogła zostać wyposażona przez odbiorcę w sensy i treści dodatkowe, odnoszące się zarówno do sytuacji o charakterze globalnym, jak i lokalnym, zgodnie z tezą semiotyków ze szkoły tartuskiej, głoszącą, że wejście dzieła do systemu kulturowego ma znamiona przekładu. Odtworzenie rzeczywistości następowało tutaj za pomocą reguł i materiałów dzieła i przy pomocy kodu, który pozwalał odczytywać znaczenie elementów obecnych w systemie kulturowym naszego kraju. Fragmenty utworu usunięte przez cenzurę radziecką były więc równie niepożądane także i w Polsce, po pierwsze dlatego, że kreowały negatywny obraz ZSRR, po drugie zaś łatwo można było powiązać je z bieżącymi problemami rodzimego społeczeństwa.

1. 1. 1. Rok 1969: *Mistrz i Małgorzata* jako rozrachunek z okresem stalinowskim

Po wydarzeniach Marca 1968 w oficjalnych wypowiedziach prasowych nie tylko piętnowano „syjonistów”, lecz także potępiano okres stalinowski, co rzecz jasna miało związek z wewnątrzpartyjnymi walkami frakcyjnymi. „Obwinienie o stalinizm było oskarżeniem o zbrodnie, które jeszcze istniały w świadomości społecznej, nie były więc abstrakcyjnym mitem, jak na przykład syjonizm. Stało się to, co jeszcze kilka lat wcześniej było nie do pomyślenia. Z czasem, szczególnie miało to miejsce podczas kampanii marcowej, wskazywanie na prawdziwy czy też tylko rzekomy przypisany stalinizm stało się nieodłącznym elementem gry manipulacyjnej. Metoda ta była stosowana w sposób niezwykle wybiórczy, a samo pojęcie »stalinizm« zyskało nowe znaczenie. Diametralnie został odwrócony wektor czasowy. Stalinistą nie był ten, kto współtworzył aparat stalinowski na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ale ten, który obecnie stał w opozycji do partii lub był nieodpowiedni rasowo.”¹² Zjawiska czy nurty ideowe, a nawet działalność poszczególnych osób nie podlegały zatem wyłącznie refleksji historycznej, lecz stawały się wygodnym narzędziem dyskredytacji ludzi w danym momencie dla władzy nieużytecznych. Pojawienie się *Mistrza i Małgorzaty* na polskim rynku wydawniczym w dwa lata po ukazaniu powieści w Związku Radzieckim i rok po wydarzeniach marcowych w Polsce, było więc przez rządzących gruntownie przemyślane i miało głęboki związek z bieżącą sytuacją polityczną. Zarówno losy powieści, jak i jej autora stanowiły doskonały materiał egzemplifikacyjny dla kwestii wówczas szczególnie pożądanых. Dlatego też w większości publikacji prasowych poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* odnaleźć można odniesienia do

¹² M. Mazur, op. cit., s. 165.

biografii pisarza, w której wymienia się z reguły te same fakty, pomijając inne. Tendencja ta jest zresztą obecna w większości materiałów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, nie dotyczy wyłącznie momentu pojawienia się przekładu na polskim rynku wydawniczym. Co jednak znamienne, w pierwszych latach po ukazaniu się dzieła Bułhakowa w naszym kraju w kilkunastu tekstach widać, że zarówno koleje życia pisarza, jak i fabuła powieści stanowią doskonały pretekst do krytyki okresu stalinowskiego.¹³ W materiałach z roku 1969 szczególnie wyrazista pod tym względem jest recenzja autorstwa Krzysztofa Wolickiego *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*.¹⁴ Choć główny trzon tych rozważań ma obejmować zagadnienie tragigroteski w *Mistrzu i Małgorzacie*, jest to przede wszystkim próba analizy sytuacji Bułhakowa na tle wydarzeń historyczno-politycznych lat trzydziestych. Rozważania na ten temat zajmują niemal jedną trzecią objętości artykułu. Nie jest to jednak natrętny tekst propagandowy. Przeciwnie, wydaje się, że autor podjął próbę dość rzetelnego, w ramach ówczesnych możliwości, spojrzenia na problem. Przeanalizował więc pokrótce relacje łączące Bułhakowa ze Stalinem, przyjrzał się wymowie ideowej *Mistrza i Małgorzaty*, wskazując na kwestie, które w szczególny sposób mogły przysporzyć mu kłopotów natury politycznej, wreszcie opatrzył to wszystko dość przekonującym czytelnika komentarzem. Komentarz ten jednak wskazuje pośrednio na te aspekty sowieckiej rzeczywistości pierwszej połowy XX wieku, które obecnie można było poddać krytyce, nie negując ideologii jako całości. Wolicki pisze:

„To, co w *Turbinach* było więc konstatacją niewyciężalności nowej władzy, zastąpiła tu swoista eksplikacja trwałości władzy istniejącej. Zważywszy, że władza ta proklamowała właśnie stworzenie nowego typu ludzkiego, wyłaniała się sprzeczność szczególnie bolesna, ponieważ w *Mistrzu i Małgorzacie* tkwi *implicite* wniosek, iż proklamowany cel władzy jest sprzeczny z samą jej egzystencją. Ale, ba, czyż nie jest to jednak czysta formuła *Państwa i rewolucji*? Zaiste, lecz to tym gorzej dla Bułhakowa: nic mniej na czasie w Związku Radzieckim lat trzydziestych niż przypominanie, »że wszelka władza jest gwałtem, zadawanym ludziom, i że nadejdzie czas, kiedy nie będzie władzy ani cesarskiej, ani żadnej innej. Człowiek wejdzie do królestwa prawdy i sprawiedliwości, w którym niepotrzebna już będzie żadna władza« (str. 47). Włożenie tych z lekka tylko pociągniętych kolorytem odmiennego czasu i miejsca słów Marksa w usta Jezusy, który zarazem

¹³ „Wątek sugerujący chęć powrotu byłych stalinistów do tamtego okresu, ówczesnych metod i stylu rządzenia, choć występował rzadko, był aktywny w propagandzie całego okresu gomułkowskiego. [...] Okres Gierka był już znanym oddalonym w czasie i zbyt odmiennym, aby taka metoda zastraszania mogła odnieść oczekiwane skutki. Stalinizm jako straszak nie przemawiał już do wyobraźni i nie miał racji bytu.” – pisze Mariusz Mazur, op. cit., s. 153.

¹⁴ K. Wolicki, *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*. „Twórczość” 1969, nr 9, ss. 103-109.

głosi, iż ludzie – wszyscy ludzie i już teraz – są dobrzy, pogarsza sprawę. Swoisty ideowo-emojonalny sojusz idealistycznych nostalgii z marksizmem, jaki, rzecz można, realizuje tu Bułhakow, stawiać musiał jego ówczesnych krytyków wobec niebezpiecznej alternatywy: albo władza jest już niepotrzebna, albo jej proklamowany cel jest w najlepszym razie utopią.”¹⁵

W tym krótkim fragmencie kilkakrotnie spotykamy sformułowanie „proklamowany cel władzy”. W jego sąsiedztwie pojawia się uwaga o stworzeniu w latach trzydziestych człowieka nowego typu, sugestia, iż ówczesna władza przekonana była o swej niezwyciężalności, na koniec wreszcie wiele mówiące słowo – utopia. Z drugiej strony autor odwołuje się do jednego z ważniejszych dzieł Lenina, a słowa o wyrażnie ewangelijnej proveniencji wkłada w usta Marksa, wskazując zresztą nieco dalej na domniemane związki twórczości Bułhakowa z ideologią marksistowską.

Również w ostatnim z trzech fragmentów artykułu Wolicki odnosi się do tej części powieści, która tradycyjnie uznawana jest za realistyczną. W passusie tym czyni autor pewną, niezwykle cenną dla niniejszych rozważań, uwagę:

„Taka lektura, powtórzmy, jest możliwa i, powiedziałbym nawet, równouprawniona. Zdaje się dominować wśród ziomków autora i nie wykluczone, że przeważa także wśród polskich czytelników, którzy rozchwycili Czytelnikowskie wydanie z serii »Nike«.”¹⁶

Wolicki sugeruje więc, skądinąd mając wiele racji, iż zawarta w powieści satyra na rzeczywistość radziecką lat trzydziestych zdecydowała o ogromnej popularności książki zarówno w ZSRR, jak również w Polsce. Poddany pisarskiej krytyce „okres błędów i wypaczeń” został zdyskredytowany także w oczach masowego odbiorcy. Niepostrzeżenie więc Wolicki, poruszając kwestię recepcji *Mistrza i Małgorzaty* tuż po ukazaniu się powieści na polskim rynku wydawniczym, dokonuje obrachunków mających źródło w aktualnych tendencjach politycznych.

Swego rodzaju rozliczenia z czasami stalinizmu dokonuje także „Tygodnik Powszechny” w artykule autorstwa Ludwika Stommy:

„W 1922, po XI Zjeździe RKP (b), sekretarzem generalnym KC wybrany został Józef Stalin, a z nim rozpoczął się okres posiadający krótką i jednoznaczną etykietkę w opinii powszechnej. »Najpierw nie

¹⁵ Ibidem, s. 104.

¹⁶ Ibidem, s. 108.

było czasu, potem nie było można«. Ta fałszywa historiozofia spowodowała, że twórczość Bułhakowa, Płatonowa i Tynianowa stała się ostatnio u nas nie tylko ogólną sensacją, ale i zaskoczeniem.

Rewolucja październikowa przyniosła przecież nie tylko kolosalne zmiany polityczne i gospodarcze, lecz również (o czym niewiele wydaje się pamiętać) rzuciła nowy i świeży wiew w kulturę. [...]

W pierwszej chwili przeważa zdecydowanie żywiołowa apoteoza [...]. Szybko jednak następuje konfrontacja z rzeczywistością. [...] Literatura radziecka postawiona została w latach 1930–1956 w bardzo trudnej sytuacji. Lansowany jako jedyna metoda twórcza realizm, rozumiany jednostronnie i schematycznie, stał się wkrótce orężem propagandowym, przy pomocy którego usiłowano zmusić pisarzy do tendencyjnej interpretacji historii i pochwały niektórych deformujących ewolucję społeczną procesów, które uzyskały później nazwę kultu jednostki.”¹⁷

Tygodnik – wbrew aktualnym tendencjom – analizując sytuację artysty i kultury w omawianym okresie, stara się zachować obiektywne spojrzenie na problem. Nie tylko nie dokonuje jednoznacznych ocen, lecz podejmuje próbę pokazania, że schematyczne i jednostronne spojrzenie na literaturę prowadzić może do uproszczeń. Przykładem tego jest właśnie twórczość trzech wymienionych pisarzy, która dowodzi, że nie wszyscy ludzie kultury poddali się politycznym naciskom. Tym bardziej więc dziwi dalsza część wspomnianego artykułu:

„Kierunek ten był nie do przyjęcia dla pisarzy bogatych w doświadczenia pierwszych lat porewolucyjnych, wychowanych w kręgu wpływu Włodzimierza Lenina, u których akceptacja socjalistycznego modelu społeczeństwa nie nastąpiła siłą faktu, lecz drogą świadomej, życiowej decyzji. Ludzie ci, mający sprecyzowaną wizję rozwoju społeczeństwa socjalistycznego, nie mogli pogodzić się z hamującymi go, lub wręcz wypaczającymi, wspomnianymi procesami. Ich krytyczne wystąpienia były więc przejawem nie negacji, ale głębokiego zaangażowania. Wydaje się, że zrozumienie tej prawdy jest kluczem, bez którego jakkolwiek analiza twórczości Bułhakowa, Płatonowa, czy Tynianowa byłaby niemożliwa.”¹⁸

Passus ten zawiera sugestię, jakoby Bułhakow zaakceptował sam fakt zmian społeczno-ustrojowych swojego kraju, a jedyne, z czym nie mógł się zgodzić, to odmienna wizja jego rozwoju. Tymczasem, jak dowodził Andrzej Drawicz, pisarz jedynie przez krótki okres popierał NEP, widząc w nim koniec anarchii i szansę na normalizację życia.¹⁹ Także sprawa rzekomego zaangażowania się Bułhakowa w kwestie związane z szeroko pojmowanym

¹⁷ L. Stomma, *Płatonow, Tynianow, Bułhakow*. „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 47, s. 3.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Por. A. Drawicz, *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*. „Zapis” 1980, nr 16, s. 76.

przeobrażaniem ówczesnej rzeczywistości wydaje się wątpliwa, a nawet sprzeczna z wymową cytowanego wcześniej fragmentu. Takie ujęcie może więc wskazywać na pewną istotną kwestię. Zauważyć trzeba, że pomimo względnej niezależności katolickich pism społeczno-kulturalnych, należały one przecież do prasy obiegu oficjalnego. Zatem również i „Tygodnik Powszechny” poddawany był naciskom propagandowym i cenzuralnym, a powyższa opinia może być właśnie tego przejawem. Popularność i autorytet, jakim cieszyło się pismo w obiegu społecznym były z pewnością czynnikami wzmacniającymi przekaz propagandowy, którego cechy były w potocznym odbiorze niezwykle trudne do uchwycenia.

Nazwisko Józefa Stalina pojawia się także bezpośrednio w artykule Wiktora Petelina *Przyczynki do poznania Bułgakowa*²⁰, stanowiącym, co nie bez znaczenia, przedruk artykułu z radzieckiego tygodnika „Ogoniok”. Stąd też relacje łączące Bułhakowa z ówczesnym przywódcą ZSRR zostały przedstawione zupełnie inaczej niż w cytowanym wcześniej tekście Krzysztofa Wolickiego. Więzy łączące pisarza i dyktatora są tutaj niemal rodzinne. Czytelnik dowiaduje się zatem, że Stalin brał artystę w obronę przed „literackimi bojówkarzami [...]”²¹, piętnaście razy oglądał przedstawienie *Dni Turbinów*, po którym zawsze pytał, co Bułhakow porabia [podkreślenie moje – K. K.], wreszcie, że słynna rozmowa telefoniczna w sprawie zatrudnienia go w teatrze „przywróciła pisarza do życia literackiego. Zaczął robić to, co lubił najbardziej. Pracował w MCHAT’cie jako reżyser-asystent, od nowa pisał powieść *Mistrz i Małgorzata*, której rękopis spalił w chwili zwątpienia [...]”²² Pisał też „z przekonaniem i artystycznym zapalem [...]”²³ sztukę o młodości Stalina, pracę tę przerywając na wyraźną sugestię jej głównego bohatera. Widać tutaj dokładnie, jak łatwo było przedstawić pewne fakty biograficzne w taki sposób, by stworzyć pożądany społecznie wizerunek autora „powieści o diable”. „Zdarzenia ważne, ale niewygodne dla propagandy były ignorowane lub jedynie wzmiankowane; prasa była obojętna na fakty, które uważała za nieistotne albo szkodliwe dla całości obrazu. Przemilczenia likwidowały związki między nimi, co pozwalało na zaistnienie innych, bardziej użytecznych dla władzy, korelacji, i uniemożliwiało dostrzeżenie całego obrazu zjawiska.”²⁴

Przytoczony wcześniej fragment, poza istotnymi wiadomościami natury politycznej, przynosi także informacje innego typu. Przedruk ów ukazał się w roku 1969, w roku wydania *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce. Powieść od początku wzbudziła szeroki rezonans społeczny, a więc

²⁰ kb [K. Białek], *Kronika. Przyczynki do poznania Bułgakowa*. „Dialog” 1969, nr 6, ss. 154-158.

²¹ Ibidem, s. 157.

²² Ibidem, s. 158.

²³ Ibidem.

²⁴ M. Mazur, op. cit., s. 197.

już wtedy towarzyszyć jej musiała i legenda Michaiła Bułhakowa. Znajduje to swoje odbicie również w przytoczonym artykule. Mit pisarza zostaje tutaj odpowiednio wygładzony, wszelkie niejasności dotyczące jego postawy jako „artysty i obywatela”²⁵ – odpowiednio zinterpretowane i wyjaśnione. Patoś, jaki towarzyszy nie tylko temu fragmentowi artykułu ma dodatkowo wzmocnić u czytelnika przekonanie, co do prawomyślności Bułhakowa względem Związku Radzieckiego, jego lojalności i przynależności do kręgu „tych wszystkich pisarzy, którzy swą twórczością jak gdyby demonstrowali nierozzerwalną więź nowej, radzieckiej Rosji z jej wielowiekową kulturą.”²⁶ W przytoczonym fragmencie zbitki słowne w rodzaju „artysta i obywatel” pełną niebagatelną rolę. Wskazują bowiem na ważny aspekt prowadzonej przez państwo polityki kulturalnej, jakim jest wyraźne określenie powinności artysty wobec państwa. Jak pokazują materiały źródłowe, kwestia ta jest niezmiernie istotna w całym omawianym dwudziestoleciu, o czym będzie jeszcze mowa w dalszych częściach pracy. Nie ulega więc wątpliwości, że przedstawiona przez autora artykułu postawa Bułhakowa wobec ojczyzny, jest nie tylko postawą społecznie pożądaną, ale wskazującą właśnie na obowiązki ludzi pióra wobec swojego kraju. Kraju, należałoby dodać, który nieustannie borykać się musi z zewnętrznym zagrożeniem ze strony kręgów zagranicznych, ale także nieprawomyślnych członków własnego społeczeństwa, wśród których krążą rozmaite informacje, nie tylko – jak się zdaje – na temat Bułhakowa. Słowo „krążą” ma tutaj wyraźnie negatywne zabarwienie, służyć ma przekonaniu odbiorcy, że wiadomości te pochodzą z mało wiarygodnego źródła, mając status zwykłej plotki. Autorytatywne wypowiedzi pojawiające się w dalszej części tekstu, w rodzaju: „Twierdzenia te są bzdurne [...]”²⁷ mają zasugerować czytelnikowi, że wiedza autora artykułu jest pełna, że dokonał on rzetelnej analizy wszystkich faktów, co pozwala mu na wyciągnięcie takich, a nie innych wniosków.

Kolejny przykład, dotyczący głębokiego związku pomiędzy aktualną sytuacją społeczno-polityczną w Polsce a treściami pojawiającymi się w prasie obiegu oficjalnego odnosi się do możliwości komentarzy odautorskich:

„Szczególną cechą literatury radzieckiej pierwszej połowy XX w. jest fakt, że nasza wiedza o niej nigdy chyba nie będzie miała charakteru zamkniętego. Nawet ktoś najbardziej w tej literaturze odczytany coraz to zmuszony jest weryfikować swoje na nią poglądy, przyjmować do wiadomości istnienie dzieł, o których – nie z własnej winy zresztą – nie miał pojęcia, a które zawierają w sobie niejednokrotnie wartości znacznie przewyższające wartość dzieł powszechnie już znanych

²⁵ Por. kb, *Kronika. Przyczyunki...*, op. cit., s. 157.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 159.

i zaliczanych do radzieckiej klasyki. Nieprzerwanie trwa bowiem dokonywany przez badaczy literatury, tłumaczy, czytelników swoisty proces »odkrywa« [pisownia oryginalna – przyp. mój – K. K.] twórców, których książki nie wznawiane lub leżące w rękopisach po kilkadziesiąt nieraz lat, objawiają zaskoczonemu czytelnikowi swoją nieprzemijającą wielkość.»²⁸

– pisze Stanisław Barańczak. Pierwszy akapit przytoczonego fragmentu, jakkolwiek nie zawiera odniesień jawnie politycznych, dla czytelnika z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wydawał się chyba dość czytelny. Fakt odkrywania coraz to nowych utworów literackich powstałych w ZSRR przed drugą wojną światową świadczy przecież o dokonywanej w tym zakresie selekcji, wskazując zarazem na istotny kontekst historyczno-polityczny zarówno okresu, w którym owe dzieła powstawały, jak i czasów współczesnych. Co równie znamienne, Barańczak nie podaje przyczyn braku wznawiania niektórych książek, czy ich wieloletniej nieobecności na rynku wydawniczym, pozostawiając to w gestii odbiorcy. „Polityczny, obyczajowy i społeczny konkret musiał czytelnik [...] odebrać jako znak, którego desygnat stanowiły wydarzenia i problemy będące udziałem polskiego społeczeństwa. Co interesujące, cenzor [...] domagał się od »zwykłego czytelnika« (zawsze wówczas, gdy istniało ryzyko przyswojenia niepoprawnych ideologicznie treści) rezygnacji z doszukiwania się związków pomiędzy literaturą a polityką.»²⁹

Konstatacje Barańczaka (czy innych recenzentów i publicystów) mogły więc nadawać tekstom sensy niepożądane przez władzę. Z drugiej jednak strony kultura też przecież stanowiła narzędzie nacisku ideologicznego. Znamienne jednak, że mechanizmy owego nacisku pozostawały dla społeczeństwa ukryte. W żadnej publikacji z lat 1968/1969, dotyczącej powieści Bułhakowa, nie można się doszukać jawnych nawiązań do aktualnych wydarzeń. Celem partyjnych elit nie było bowiem przenoszenie bieżącej walki społeczno-politycznej w obszary kultury. Przeciwnie, kwestie te były w pewnym sensie dla władzy nawet niewygodne. W zgromadzonym materiale źródłowym odnaleźć więc można różnego rodzaju „wytyczne” co do – na przykład – preferowanych postaw i poglądów, a także aluzje, eufemizmy czy niedopowiedzenia, których odczytanie zależało od konkretnego czytelnika. Wszystko to odnosi się jednak wyłącznie do ogólnej sytuacji, w jakiej znalazła się literatura i kultura, sytuacji wyznaczonej poprzez ich funkcjonowanie w ramach określonego systemu. Teksty te, choć i tak bardzo przecież uwikłane w aktualną rzeczywistość i tak od niej zależne, zdają się funkcjonować w jednolitej, niezmiennej czasoprzestrzeni socjalistycznego państwa.

²⁸ S. Barańczak, *Odbudowa przez destrukcję*. „Nurt” 1969, nr 11, s. 55.

²⁹ J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968-1976)*. Kraków 2000, s. 198.

Ważne wydarzenia polityczne i społeczne nie znajdują w nich żadnego odzwierciedlenia, a przecież całe omawiane dwudziestolecie obfitowało w fakty niezwykle istotne tak dla kraju, jak i całego bloku sowieckiego.

1.1.2. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: Bulhakow „wielkim nieobecnym” publikacji drugoobiegowych

Tragicznym rezultatem wciąż nawarstwiających się konfliktów władzy ze społeczeństwem³⁰ były strzały na Wybrzeżu w 1970 roku. Wraz z nadejściem rządów ekipy Edwarda Gierka nastąpiło w Polsce krótkotrwałe polepszenie sytuacji społeczno-ekonomicznej. Również w dziedzinie kultury sytuacja uległa nieznacznej poprawie. „Prasa wielokrotnie przypominała o zmianach, jakie zaszły w życiu społeczno-politycznym po 1970 r., ukazując nową formę demokratyzacji niosącą za sobą kolejne uprawnienia, ale poszerzającą również obowiązki obywatelskie.”³¹ Jednakże już w roku 1973 widoczne były pierwsze symptomy nadchodzącego kryzysu. W 1976 r., po ogłoszeniu przez władze drastycznej podwyżki cen podstawowych artykułów żywnościowych, dochodzi do kolejnego protestu społecznego. Protest ten różni się zasadniczo od wystąpień wcześniejszych, obejmując ostatecznie nie jedną grupę społeczną, tzn. robotników, lecz całe społeczeństwo. Na przełomie lat 1976/1977 powstaje bowiem pierwsza w dziejach PRL zinstytucjonalizowana opozycja społeczno-polityczna. Przemysław Czapliński, próbując znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego właśnie połowa lat siedemdziesiątych przyniosła zmiany niemożliwe w latach wcześniejszych, zwraca uwagę na jeden, niezmiernie istotny, czynnik, to znaczy zgłoszenie w 1975 roku poprawki do konstytucji, mającej ostatecznie przypieczętować całkowitą zależność Polski od ZSRR. „Posłowie z PZPR w gruncie rzeczy proklamowali nową formę państwowości – wasalną w stosunku do państwa sąsiedniego i autorytarną wobec własnych obywateli. Był to kres złudzeń, jakie w początkach lat siedemdziesiątych, w momencie dojścia do władzy Edwarda Gierka, mogła żywić polska

³⁰ Konflikty te nawarstwiały się „od protestu intelektualistów w roku 1964, poprzez wojnę z Kościołem o *List biskupów* w 1965 r. i obchody milenijne w roku 1966, aż po antysemicką nagonkę oraz bunt intelektualistów i studentów na przełomie 1967 i 1968 r. Te wszystkie elementy sprawiły, że podwyżka cen w 1970 r. została odebrana jako cios zadany społeczeństwu przez ekipę Gomułki [...]. Polityczny autorytet Gomułki w zasadzie zużył się już wcześniej, ale dopiero teraz, kiedy połała się krew, został ostatecznie zakwestionowany.

Nie ulega wątpliwości, że aparat od dawna chciał zmienić Gomułkę. Już w 1968 r. przewrót był przygotowany, a na wiecu w Sali Kongresowej partyjni aktywiści krzyczeli „Gierek! Gierek!” Od 1968 r. Gierek był żelaznym kandydatem na nowego I sekretarza, ale wydarzenia marcowe zatrzymały zmiany.” – J. Kuroń, J. Żakowski, *PRL dla początkujących*. Wrocław 1995, s. 136.

³¹ M. Mazur, op. cit., s. 72.

inteligencja, złudzeń na temat możliwości stopniowego liberalizowania ustroju, dostosowania metod uprawiania polityki do standardów demokratycznych, a także podporządkowania gospodarki kryteriom ekonomicznym.”³²

Utworzenie organizacji opozycyjnych, szczególnie zaś Komitetu Obrony Robotników, czy Ruchu Obrony Praw Człowieka i Obywatela, poważnie naruszyło układ sił pomiędzy władzą a społeczeństwem. Zmianie uległo również natężenie ideologicznego oddziaływania na literaturę i kulturę. Nie znaczy to jednak, że całkowicie wyzwoliły się one z dotychczasowej dominacji państwa. Jeśli chodzi o kwestie związane z ukazywaniem się poszczególnych tekstów na łamach prasy, duże znaczenie miało nadal nie tylko to, co ma zostać opublikowane, lecz również kto jest autorem danego materiału (w 1976 roku szczególnych konsultacji z GUKPPiW wymagały publikacje między innymi Witolda Dąbrowskiego, Andrzeja Drawicza czy Stanisława Barańczaka). Jednakże narodziny drugiego obiegu wydawniczego, znacząco wpływając na proces społecznej emancypacji, na nowo ukształtowały również społeczną sytuację komunikacyjną. Zmiana dotyczyła zarówno spectrum tematów poruszanych w dyskursie publicznym, jak i sposobów jego prowadzenia. W czasopiśmie niezależnych pojawiały się więc nie tylko teksty dotyczące bieżących wydarzeń politycznych, lecz również szeroko pojmowane materiały rozrachunkowe. Ważne miejsce w owej dyskusji zajęły też powracające pytania o miejsce Polski w Europie Środkowo-Wschodniej, wzrosło również zainteresowanie sytuacją narodów, z którymi łączyła nas historia i kultura. W tendencjach tych wyraźnie widać odbicie potrzeb społeczeństwa, które wzajemnych kontaktów nie chciało sprowadzać wyłącznie do ich aspektu oficjalnego.

W roku 1977 ukazał się pierwszy numer jednego z najważniejszych pism literackich drugiego obiegu. „Zapis» od początku był pismem pluralistycznym (i w sensie ideologicznym, i w sensie pokoleniowym), z samego założenia prowadzącym możliwie jawny, imienny dialog z całą twórczą literaturą. W miarę rozwoju powstawała w nim różnorodna publicystyka i krytyka, i co za tym idzie – swobodne dyskusje.”³³ Tutaj też w roku 1980 ukazał się tekst autorstwa Andrzeja Drawicza *Bulhakow, czyli szkoła odmowy*.³⁴

³² P. Czapliński, *Dziedzictwo niezależności. Krótka historia komunikacyjnego podziemia*, [w:] *Ogólnopolska konferencja „Literatura drugiego obiegu w Polsce w latach 1976–1989”*. Materiały konferencyjne pod red. L. Laskowskiego. Koszalin 2006, s. 6.

³³ T. Drewnowski, op. cit., s. 450. Cenna wydaje się tutaj uwaga Moniki Wójciak, która stwierdza: „Warto podkreślić, iż jednym z jego założycieli był Wiktor Woroszyński, doskonale zorientowany w kulturze rosyjskiej; stale związany z „Zapise»” pozostawał Andrzej Drawicz, którego szkice weryfikowały poglądy polskich czytelników na literacką Rosję.” – *Przestrzenie wolności. Literatura rosyjska w Polsce po 1956 roku*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Legeżyńskiej. Poznań 2006, s. 124.

³⁴ Tekst zamieszczony został też w *Pytaniach o Rosję* tego samego autora, wydanych przez niezależne wydawnictwo „Krag” w Warszawie w 1981 roku, przedrukowano go także w 1983 roku w niezależnym miesięczniku literackim „Kurs” (nr 2, ss. 1-12), a w 1988 roku wydano w zbiorze *Spór o Rosję i inne szkice z lat*

Tekst ten, w pełni odpowiadając koncepcji pisma, w którym się ukazał, stanowił nieskrępowany wywód na tematy związane z biografią Bułhakowa, ze szczególnym uwzględnieniem faktów niepożądanych w dyskursie oficjalnym (apolityczność pisarza, brak zainteresowań lewicowych, sceptyczny stosunek do rewolucji, epizod kaukaski...), czy ideową wymową *Mistrza i Małgorzaty*, którą Drawicz w oczywisty sposób wiązał z panującym ustrojem (powieść, według jego słów: „Unieważnia ten system całą sobą, tym co z ewangelicznych zasad wychodząc mówi, i bardziej jeszcze tym, o czym milczy.”³⁵). Autor artykułu, we właściwym sobie stylu podkreślał, że ideologia marksistowska straciła swój pierwotny sens, ulegając obecnie daleko posuniętej degradacji. Pisząc też, że Bułhakow miał często do czynienia:

„Z pozorami sensu nadawanymi nonsensowi i obłędem konwencji, tym silniej narzucanych, im mniej znaczących. Z rzekomością pewników, trwałością fantomów i ulotnością usiłowań. Z regułami sprzecznymi z najgłębszą treścią doświadczeń, ale uzasadnionymi przez wyższe konieczności.”³⁶

– niemal jawnie odnosił się do potocznych odczuć przeciętnego obywatela. Otwarcie piętnował także konformizm, „półakceptację” i „ćwierćprzyzwolenie”³⁷ na ówczesny kształt polskiej rzeczywistości, wzywając do przeciwstawienia się totalitaryzmowi. W przeciwstawieniu tym widział bowiem szansę na zmiany.

W tym samym roku co „Zapis” ukazało się kolejne pismo literackie – „Puls”. Oba periodyki w odmienny sposób postrzegały zadania literatury, a co za tym idzie – inaczej widziały rolę jej odbiorcy.³⁸ Jednym z ważniejszych pism drugiego obiegu była też „Kultura

1976–1986. W 1989 r. materiał ów został wydrukowany pod tytułem *Bulgakov or the school of nonconsent* w anglojęzycznym „The Warsaw Voice” (nr 39, ss. 8-9).

³⁵ A. Drawicz, *Bułhakow, czyli...*, op. cit., s. 83.

³⁶ Ibidem, s. 81.

³⁷ Ibidem, s. 84.

³⁸ Czapliński pisze: „Dla »Zapisu« racją istnienia literatury w państwie reżimowym jest »mówienie prawdy« – przy domyślnym założeniu, że wszystkie prawdy prowadzą do jednej; dla »Pulsu« nadrzędne zadanie prozy to przedstawianie świata jako wielości, która nie posiada żadnego nadrzędnego sensu – porządek w akcie tworzenia [tworzenia – K. K.] »syntezy«, nada takiej prezentacji czytelnik. »Zapis«, przedstawiając czytelnikowi swoją [swoją – K. K.] prozę o przemocy państwa, chciał powołać odbiorcę na obywatela, obywatela – na świadka. Literatura w koncepcji »Zapisu« miała przede wszystkim charakter propedeutyki obywatelskiej i światopoglądowej samoobrony; dzięki lekcji prawdy czytelnik mógł stać się krytycznym odbiorcą propagandowego kłamstwa i członkiem społeczeństwa zjednoczonego przeciw niesprawiedliwej władzy. »Puls« chciał natomiast, aby czytelnik stał się samodzielnym konsumentem codziennej strawy – masowej informacji i masowej kultury. [...]”

Spór pomiędzy dwoma pismami był jednak czymś więcej niż tylko polemiką estetyczną. Stanowił, po pierwsze, dowód, że literatura była wówczas uznawana za ważny środek uczestnictwa w historii [...]; po wtóre, dowodził różnicowania poglądów estetycznych, przeczących przekonaniu o zasadniczej jedności obiegu niezależnego; po trzecie, był przejawem pluralizmu, który wyłonił się w obiegu niezależnym jako rezultat samodzielnego dostępu do środków porozumienia.” – *Dziedzictwo niezależności...*, op. cit., ss. 19-20.

Niezależna”. Jej specyfiką pozostawała publicystyka, punktem odniesienia – raczej kwestie ideologiczno-polityczne, w mniejszym stopniu literackie. Jednakże również i tu można znaleźć nawiązania do *Mistrza i Małgorzaty* i samego Bułhakowa. Materiały odnoszące się do pisarza oraz jego najwybitniejszego dzieła ukazywały się także w innych pismach drugiego obiegu. Teksty te były bardzo nieliczne, co nasuwa wniosek, że Michaił Bułhakow był w Polsce raczej pisarzem obiegu oficjalnego. Nie znaczyło to jednakże, że jego twórczość i życiorys podlegały wyłącznie propagandowym manipulacjom i przekształceniom. Choć w przypadku wielu publikacji tak właśnie było, należy pamiętać, że istnienie pisarza i jego powieści na łamach czasopism PRL przyczyniło się w znaczący sposób do rozwoju wiedzy na jego temat, co nie pozostaje bez znaczenia także dla badań nad społeczną recepcją *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju. Słuszna jest więc uwaga Moniki Wójciak, która wskazując na dualizm obiegu wydawniczych w Polsce podkreśla też fakt, że istniała między nimi sieć wzajemnych powiązań. Sytuacja ta, paradoksalnie, sprzyjała stymulacji życia kulturalnego, co nie pozwala na wysnuwanie kategorycznych wniosków, co do wartości publikacji oficjalnych:

„Polski »drugi obieg« w znacznym stopniu upolitycznił literaturę rosyjską. Niewątpliwie takie było zapotrzebowanie społeczne. Wybór z tejże literatury, komentarze do niej dodane, recenzje i uwagi wprowadzające świadczą o chęci ukazania Rosji w przeciwstawie politycznej, pokazania innego jej wymiaru, ale na poziomie dyskursu politycznego. Natomiast nie ulega wątpliwości, że wolność istniała także na zewnątrz »drugiego obiegu«. I można było ją znaleźć w utworach drukowanych oficjalnie.”³⁹

W przypadku *Mistrza i Małgorzaty* były to nie tylko teksty Drawicza czy Woroszylskiego, ale też wielu innych autorów, wywodzących się przede wszystkim ze środowisk literackich, teatralnych czy akademickich. Choć trudno jednoznacznie ocenić przyczyny niewielkiego zainteresowania wydawców drugoobiegowych *Mistrzem i Małgorzatą*, wydaje się, że właśnie czynnik polityczny miał tu znaczenie zasadnicze. Wskazuje na to treść materiałów oraz ich charakter. Nikła obecność Bułhakowa w źródłach niezależnych pozwala także wysnuć wniosek, że prasa oficjalna podejmowała mniej lub bardziej rzetelne próby prezentowania dorobku pisarza szerokiej publiczności, co nie zmienia faktu, że spuścizna ta w całym dwudziestoleciu była mocno uwikłana w bieżący kontekst społeczno-polityczny. Paradoksalnie jednak twórczość Bułhakowa w prasie oficjalnej prezentowana była o wiele

³⁹ M. Wójciak, op. cit., s. 160.

mniej jednostronnie niż działo się to w przypadku publikacji niezależnych, akcentujących przede wszystkim pisarską biografię i te jej aspekty, które w szczególny sposób uwydatniały zniewalające mechanizmy systemu totalitarnego. Tymczasem celowe unikanie odniesień polityczno-ideologicznych w obiegu oficjalnym pozwalało skupić większą uwagę na kwestiach artystycznych, estetycznych, a nawet warsztatowych. Nie znaczy to jednak, że życiorys Bułhakowa nie budził zainteresowania, czy też nie podlegał rozmaitym manipulacjom. Przeciwnie, mit pisarza stał się w omawianym okresie wygodnym i niezwykle użytecznym narzędziem propagandowym.⁴⁰ Jednakże ilość, jak również szersze spectrum problemów, obecnych przede wszystkim w materiałach prasowych tamtego czasu, stanowią o szczególnej wartości publikacji obiegu oficjalnego jako źródeł o charakterze historycznym, pozwalających prześledzić procesy przyjmowania powieści w Polsce. Problem ten podjęty został zresztą również tylko w obiegu oficjalnym, choć materiały poświęcone tej kwestii miały przede wszystkim charakter przyczynków.

1.1.3. *Mistrz i Małgorzata* w stanie wojennym

Koniec lat siedemdziesiątych i początek osiemdziesiątych przyniósł kolejne istotne wydarzenia. W 1978 papieżem został Karol Wojtyła, który rok później odbył swą pierwszą pielgrzymkę do kraju. W roku 1980 z kolei powstał pierwszy niezależny związek zawodowy „Solidarność”. Wszystko to nie pozostało bez wpływu na ogólną kondycję polskiego społeczeństwa. Nie dziwi więc, że wspomniany wyżej tekst Drawicza ukazał się właśnie w tym czasie (a jego przedruki pojawiały się również w momentach, które można uznać za szczególnie dla społeczeństwa polskiego istotne). Jednak następny rok stał się wielkim narodowym rozczarowaniem. Wprowadzenie stanu wojennego, choć było ogromnym szokiem, nie zdołało zatrzymać procesów związanych z odzyskiwaniem przez społeczeństwo podmiotowości. Relacje pomiędzy władzą a narodem uległy daleko postępującej destrukcji, a dychotomiczny podział stosunków międzyludzkich na „swoich” i „obcych” stał się jeszcze bardziej wyraźny. Układ ten, wraz ze wszystkimi swoimi uwarunkowaniami, został przeniesiony na całą rzeczywistość społeczno-polityczną. Z dużą dozą pewności można więc założyć, że opinia recenzenta przedstawienia Andrzeja Marii Marczewskiego *Mistrz i Małgorzata* z roku 1981 mogła brzmieć co najmniej dwuznacznie:

⁴⁰ Do kwestii tej powrócę jeszcze w związku z analizą problemu monopolu państwa w obszarze wypowiedzi publicznej.

„Właśnie sam Bułhakow staje się bohaterem teatralnej adaptacji swojego arcydzieła, »Mistrza i Małgorzaty«, w którym ocalał sens zniewolonego życia [...]»⁴¹

I dalej:

„Równie nadrealny okazuje się wpływ Wolanda na los ludzi i bieg zdarzeń, co przeniesiony z życia system oparty na kłamstwie i demagogii. Natomiast zeświecczony u Bułhakowa wątek ewangeliczny zostaje u Marczewskiego jakby na nowo usakralizowany w tak ryzykownej, teatralnie i etycznie, a przecież fascynującej scenie Ukrzyżowania. W końcu sam Bułhakow ujawnił fałsz alternatywy, którą tak sformułował Dostojewski: »*Albo Chrystus poza prawdą, albo prawda poza Chrystusem*«...»⁴²

Krzysztof Pleśniarowicz porusza tutaj problemy, na które publiczność teatralna musiała być szczególnie wyczulona. Recenzent przedstawienia, odnosząc się do kwestii biograficznych, przeciwstawiając istotę totalitarnego systemu politycznego zasadom ewangelicznym oraz sugerując w pewnym sensie, iż przedstawienie sceny kaźni Chrystusa w teatrze może być dla części odbiorców obraźliwe, musiał zdawać sobie sprawę nie tylko z siły wymowy zarówno powieści Bułhakowa, jak i jej scenicznej adaptacji, lecz również ze społecznych oczekiwań w tym zakresie. Biorąc pod uwagę treści zawarte w całości artykułu, działanie takie mogło być celowe. Dwuznaczność opinii miała być może zasugerować odbiorcy, że oto krytyk staje po stronie społeczeństwa, podziela jego sposób postrzegania świata i człowieka, jest więc osobą wiarygodną. Wobec tego końcowe wnioski Pleśniarowicza zyskiwać miały charakter niezależny i całkowicie subiektywny. Recenzent pisał:

„Spektakli festiwalowych⁴³ nie zdominowała ucieczka w aluzję czy modna żądza odwetu. I chociaż dzisiaj wszystko w tym kraju jest polityczne [...], to na scenie obyło się, na szczęście, bez »żywego plakatu, żywej gazety« świetlicowych inscenizacji z wizji Łunaczarskiego. Tendencje ideowe pokazanej literatury wynikają z maksymalistycznego poczucia odpowiedzialności za wszelką niedoskonałość świata. I ze sprzeciwu wobec dogmatyzmu, który chce objąć, podporządkować sobie całość ludzkiej egzystencji. Przewartościowanie świata już się co prawda dokonało, chociaż jesteśmy

⁴¹ K. Pleśniarowicz, *Utopia i udręka*. „Dziennik Polski” 1981, nr 231, s. 6.

⁴² Ibidem.

⁴³ Chodzi tutaj o Festiwal Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej w Katowicach. Artykuł, z którego pochodzą cytowane fragmenty jest doskonałym przykładem tekstu propagandowego, dlatego będzie o nim jeszcze mowa w dalszych częściach rozprawy.

w przededniu (»Łunin«, »Smok«, »Mieszczanie«) czy w chwilę po rewolucji (»Maria«, »Mistrz i Małgorzata«).»⁴⁴

Wnioski te były jednak całkowicie uzależnione od prowadzonej przez władze polityki w zakresie kształtowania postaw obywateli co do aktualnych wydarzeń. Zawierały więc interpretację otaczającej rzeczywistości, a jednocześnie przekazywały treści szczególnie przez propagandę pożądane. W tym krótkim fragmencie widoczne są dążenia zarówno do maksymalnego odpolitycznienia literatury i sztuki, przy jednoczesnej potrzebie spełniania przez nie rozmaitych obowiązków, określanych przez państwo. Zawarte w tekście aluzje są jednak bardzo subtelne. Tymczasem kolejne zdania odnoszą się do wspomnianych kwestii bardziej otwarcie:

„Ale nie proponuje nam się groteskowego widowiska moralnych przełomów w obliczu jedynie słusznych racji. Są za to nowe niepokoje, nowe pytania... Nie chodzi w nich tylko o rozdział pomiędzy tym, co jest, a co być powinno. Chociaż to, co jest, jawi się jako senny koszmar, to, co być powinno – jako sceny z bajki lub mglistej utopii.»⁴⁵

We fragmencie tym znowu widoczna jest pewna ambiwalencja. Nie pozwala to jednoznacznie ocenić autorskiej intencji. Nie wiadomo do końca, co należy do sfery rzeczywistych poglądów piszącego, co zaś jest świadomym wybiegiem wobec dysponentów propagandy i cenzury, wreszcie – co stanowi realizację ich założeń i wytycznych. Ograniczone możliwości w zakresie rzetelnej i trafnej oceny zamysłu recenzenta świadczą o skuteczności przekazu propagandowego.

Podobne problemy napotkać można także przy próbie interpretacji innych tekstów powstałych w omawianym okresie. Tygodnik pracy twórczej „Radar” z roku 1982, analizując biografię Bułhakowa zauważał, że oprócz racji historycznych, istnieją również racje jednostkowe, których ocena i wartościowanie nie powinny być jednoznaczne. Tego rodzaju uproszczenia są bowiem wynikiem myślenia schematycznego:

„Ileż gorzkiej wiedzy pokoleń, nauki, która idzie w las, kryje się w obiegowym powiedzeniu: historia to oceni. Współczesność rzeczywiście przechodzi często obojętnie obok największych wartości.

⁴⁴ Ibidem, s. 11.

⁴⁵ Ibidem.

Ci, którzy mają własną mocną wizję i obstają przy niej, są za życia niedoceniani, opacznie pojmowani.”⁴⁶

– pisze autorka, Barbara Henkel. Słowa te, choć dotyczą pisarza, który w szczególny sposób doświadczył odrzucenia przez siebie współczesnych, równie dobrze odnosić się mogą do decydentów politycznych stanu wojennego. Trudno stwierdzić, czy takie ujęcie byłoby nadinterpretacją ze strony odbiorcy, czy przeciwnie – stanowi ono pewną wskazówkę, co do treści przekazywanych przez prasę obiegu oficjalnego.

1.1.4. Druga połowa lat osiemdziesiątych: Pierestrojka a renesans twórczości Michaiła Bułhakowa w Polsce i ZSRR

Rok 1983, poza odwołaniem stanu wojennego oraz kolejną wizytą papieską, przyniósł też jeszcze jedno istotne wydarzenie: przyznanie Lechowi Wałęsie Pokojowej Nagrody Nobla, co, jak pisał w swoich wspomnieniach Jacek Kuroń, znacznie wzmocniło i pozycję samego Wałęsy i ugruntowało mit „Solidarności”.⁴⁷ W połowie lat osiemdziesiątych zmieniły się w kraju nie tylko uwarunkowania polityczne, ale także społeczno-ekonomiczne. Zmiany widoczne były również w kulturze. Zjawiska i procesy wpływające w ogromnym stopniu na kształt ówczesnej rzeczywistości pierwszy raz znalazły swoje odbicie także w tekstach odnoszących się do *Mistrza i Małgorzaty* oraz jego twórcy. Znamienne, że w roku 1987 „Express Wieczorny” w korespondencji na temat Dni Warszawy w Moskwie (podczas których Teatr Współczesny wystawił *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Macieja Englerta) pisał:

„W przejściu na Arbacie, koło restauracji »Praga« – jak u nas w podziemiach Dworca Centralnego – sprzedają torebki plastikowe, klipsy i horoskopy. Przyszłość za 20 kopiejek! – woła młody człowiek. O, gdybyż można tak tanio poznać jutro... Przyszłość to...»pierestrojka«. Każdy to wie, mówi o tym ulica, debatują naukowcy. W programie „Dni Warszawy” znalazło się seminarium ideologiczne, poświęcone współczesnym problemom obu krajów, aktywny partyjny odbywa spotkania w zakładach pracy. [...] Luźna, swobodna atmosfera. – Ludzie jakby zdjęli z duszy kłódkę – tak nam powie red. naczelny »Moskiewskiej Prawdy« [...].

Czego oczekujesz od »pierestrojki«? – pytała na łamach wspomniana gazeta. Ludzie napisali: – Po prostu, że życie będzie lepsze.

⁴⁶ B. Henkel, ...a w środku takie odchylenie. „Radar” 1982, nr 34, s. 23.

⁴⁷ J. Kuroń, J. Żakowski, op. cit., s. 251.

Renesans **Bułhakowa** to także znanie przemian. Doktor **Anatol Smielanski**, autor książki z dziejów MCHAT-u, sekretarz Związku Artystów Scen, powiada, że właśnie tak, że teraz Bułhakow stał się pisarzem numer jeden, a od czasu, kiedy nastąpiło historyczne otwarcie – radziecka »głasnost« – na łamach czasopism ukazało się 27 nie drukowanych dotąd utworów Bułhakowa, z czego dałoby się złożyć 4 grube tomy dzieł wybranych.”⁴⁸

W „Gazecie Krakowskiej” natomiast pojawia się informacja o zorganizowanym w ramach V Festiwalu Dramaturgii Krajów Socjalistycznych w Katowicach spotkaniu, w którym uczestniczyli Andrzej Maria Marczewski, Maciej Englert (realizatorzy pełnych scenicznych wersji *Mistrza i Małgorzaty*) oraz Maciej Wojtyszko (który w 1988 roku wyreżyseruje serial telewizyjny na podstawie najsłynniejszej powieści Bułhakowa). Spotkanie to było „pierwszą poważną publiczną rozmową o wielu sprawach radzieckiej literatury dramatycznej i polskiego teatru współczesnego.”⁴⁹ „Kierunki” z kolei podawały, że w Związku Radzieckim, „na fali »głasnosti« [...]”⁵⁰ pojawiają się w ostatnim czasie utwory, których bohaterem negatywnym jest Józef Stalin. W artykule na temat Ilii Erenburga i Michaiła Bułhakowa (w związku z ukazaniem się w ZSRR *Psiego serca*, uznanego, jak czytamy w „Kierunkach”, przez „wielu historyków literatury radzieckiej [...]”⁵¹ za utwór na temat walk wewnątrzpartyjnych, zakończonych zwycięstwem Józefa Wissarionowicza), będącym zresztą częściowym przedrukiem wspomnień Erenburga, które ukazywały się w kolejnych numerach miesięcznika „Ogoniok”, wiele miejsca poświęcono właśnie Stalinowi. Podobne tendencje miały miejsce w roku 1968, obecnie jednak charakter owej krytyki był bardziej otwarty. Nadal jednak nie potępiano samej ideologii. Dowodzi tego chociażby zacytowana przez gazetę opinia autora *Odwilży*:

„Dlaczego partia, która wykazała tyle męstwa walcząc z wrogią interwencją, uprzemysławiając zacofane państwo, broniąc ojczyzny przez ponoć nie mającą sobie równej potęgą Wehrmachtu nie

⁴⁸ K. Gucewicz, *Chodząc po Moskwie*. „Kulisy Express Wieczorny” 1987, nr 182, s. 7. Co znamienne, o renesansie twórczości Bułhakowa mówi się zresztą w całym omawianym dwudziestoleciu, por. na przykład TERESA, *Humor Bułhakowa i protest – song*. „Dziennik Zachodni” 1974, nr 87, s. 4; M. Jackiewicz, *Pisarz trudnego losu*. „Gazeta Olsztyńska” 1981, nr 97, s. 5.

⁴⁹ O. Jędrzejczyk, „Przypowieść o Janosiku” w *wykonaniu Sceny Polskiej, dyskusja o Bułhakowie*. „Gazeta Krakowska” 1987, nr 278, s. 6. Informacja o seminarium ukazała się także i w innych źródłach, o czym będzie jeszcze mowa przy okazji rozważań nad rolą *Mistrza i Małgorzaty* w systemie kultury polskiej.

⁵⁰ E. Mruczek, *Erenburg i Bułhakow*. „Kierunki” 1987, nr 27, s. 13.

⁵¹ Ibidem.

potrafiła przeciwstawić się kultowi Stalina, będącego przecież w jaskrawej sprzeczności z teorią Marksa oraz demokratycznym duchem zasad Lenina?”⁵²

Na kolejnej stronie tego samego numeru czasopisma zamieszczony został tekst poświęcony adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, dokonanej przez Macieja Englerta.⁵³ Także i tutaj pojawiają się odniesienia do stalinizmu, zarówno jeśli chodzi o biografię pisarza, jak i wydawnicze losy jego najsłynniejszego dzieła. Jawnie też mówi się o błędach w polityce kulturalnej, wskazując tym samym na jej wpływy w zakresie kształtowania procesów recepcyjnych powieści Bułhakowa. Szczególny akcent pada też na pozaliteracki kontekst czasów, w których powstawała książka i który zdecydował o realizacji takiego, a nie innego zamierzenia artystycznego.

Również w analizowanej później scenicznej wizji *Mistrza i Małgorzaty* autor skupia uwagę na przekazanej w nim wizji losu człowieka, który, uwikłany w totalitarną rzeczywistość, za wszelką cenę stara się zachować wewnętrzną wolność. Recenzent akcentuje fakt, iż w przedstawieniu obecne były także liczne odniesienia do biografii pisarza. Już sam tytuł artykułu – *Tyrania czasu* – zawiera wskazówki, w jakim kierunku będzie podążać interpretacja jego autora.

Tymczasem Czesław Rychlewski w *Powrocie Mistrza* pisze wprost:

„»Mistrz i Małgorzata« (bo, oczywiście, o tę powieść chodzi) ukazała się w druku dopiero w roku 1967 [mowa o publikacji w ZSRR, w miesięczniku „Moskwa” na przełomie roku 1966/1967 – przyp. mój – K. K.]. Stała się literackim wydarzeniem, nie na taką jednak skalę, na jaką zasługiwała. Spełniono po prostu obowiązek wobec historii literatury i szybko starano się o tym zapomnieć. Dopiero od niedawna możemy mówić o triumfalnym powrocie Bułhakowa do radzieckiego życia kulturalnego.

W Polsce fascynacja jego twórczością też była ograniczona względami koniunkturalnymi. Pamiętam moment wzruszenia, jaki przeżyłem, gdy w roku 1970 udało mi się kupić »Mistrza i Małgorzatę«, czyli jeden z 20 tys. egzemplarzy, jakie wówczas wydano. Tylko cudem przechowałem tę książkę do dzisiaj. Wracła czasami po kilkumiesięcznej wędrówce wśród znajomych. Polaków fascynował od dawna także życiorys pisarza, człowieka wrażliwego i dobrotliwego, który jednak okazał się nieugięty, gdy bronił swojego światopoglądu i prawa do nieskrępowanej twórczości.”⁵⁴

⁵² Ibidem. Dalszy ciąg rozważań na temat relacji Bułhakowa ze Stalinem odnaleźć można w tekście tej samej autorki *Wciąż o Michale Bułhakowie*, zamieszczonym w 35. numerze wymienionego czasopisma na s. 14.

⁵³ Por. K. Głogowski, *Tyrania czasu*. „Kierunki” 1987, nr 27, s. 14.

⁵⁴ C. Rychlewski, *Na warszawskim bruku: Powrót Mistrza*, „Tygodnik Zamojski” 1988, nr 48, s. 11.

W historii i polityce upatruje Rychlewski głównych przyczyn takiego, a nie innego odbioru powieści i w Polsce, i w ZSRR. Uwzględnia zarówno oficjalne, jak i nieoficjalne czynniki kształtujące proces jej recepcji, wskazując na fakt, że w tym przypadku również ekonomia stawała się skutecznym narzędziem prowadzonej polityki kulturalnej.

W ZSRR ograniczeniom podlegały nie tylko nakład i dystrybucja powieści. Swego rodzaju „reglamentacja” obejmowała również i przedstawienia teatralne, w tym słynną adaptację *Mistrza i Małgorzaty* na Tagance z roku 1977, która została powtórzona dziesięć lat później, właśnie w okresie pierestrojki.⁵⁵ Jeśli chodzi o obecność powieści na scenach polskich, w materiałach źródłowych nie znajdziemy bezpośrednich odniesień do spraw związanych z celowym ograniczeniem ilości sprzedawanych biletów, jakkolwiek w wielu tekstach pojawiają się informacje o ogromnym zainteresowaniu niemal każdą adaptacją największego dzieła Bułhakowa i ograniczonych w związku z tym możliwościach rozprowadzania biletów. Ilość recenzji pojawiających się w prasie, nie tylko branżowej, obiegu oficjalnego wskazywać może, że przyczynę tego stanowiła właśnie popularność książki, niewykluczone jednak, że – podobnie jak w przypadku bardzo niskich nakładów *Mistrza i Małgorzaty* – było to działanie zamierzone.

„Życie Warszawy” renesansu twórczości Bułhakowa także upatruje w przemianach natury politycznej, pisząc nawet, że lata sześćdziesiąte stanowiły pierwsze podejście do pierestrojki i z tym właśnie wiąże wydanie *Mistrza i Małgorzaty* w ZSRR. Dziennik wymienia również szereg utworów Bułhakowa, które zostały opublikowane w Związku Radzieckim w roku 1987 oraz liczne publikacje poświęcone samemu pisarzowi, wspominając przy tym, że pomimo korzystnego klimatu, jaki wytworzył się wokół jego literackiej spuścizny, nadal nie o wszystkich faktach z jego biografii można mówić otwarcie, na co dowodem jest wywiad z Mariettą Czudakową, który ukazał się w „Litieraturnoj Gazietie” w październiku 1987 roku, i na który „Życie Warszawy” się powołuje.⁵⁶ O wzroście zainteresowania twórczością i osobą autora *Mistrza i Małgorzaty* w ZSRR przeczytać można również w wielu innych źródłach z lat 1987-1988. Wszystko to dowodzi, że pod koniec lat osiemdziesiątych zarówno w świadomości odbiorców radzieckich, jak i polskich Bułhakow zajmował niezwykle istotne miejsce, stając się swego rodzaju symbolem pragnień wolnościowych. W części wymienionych, a także kilkunastu innych artykułach spotykamy także relacje na temat stosunku czytelników radzieckich do Bułhakowa i jego najwybitniejszej powieści. Zarówno autentyczny wzrost popularności *Mistrza i Małgorzaty* oraz samego pisarza, jak i ilość

⁵⁵ Por. J. Niesiobędzki, *Długi cień Poncjusza Pilata*. „Kultura” 1989, nr 15, s. 13.

⁵⁶ Por. A. Baczeńska, *Prorocze słowa Wolanda: Powrót Mistrza*. „Życie Warszawy” 1987, nr 305, s. 6.

ukazujących się w prasie materiałów na ten temat, pozwalają po raz kolejny wskazać na kontekst historyczno-społeczny jako ważny czynnik wpływający na kształt recepcji twórczości literackiej i artystycznej. Jeśli chodzi o ton i tematykę prasowych wypowiedzi dotyczących Bułhakowa z roku 1988, nie są one przypadkowe. Z jednej strony widać tu potrzebę mówienia o sprawach i problemach, o których nie można było wcześniej mówić wcale, lub też poruszano je tylko częściowo. Z drugiej – było to spowodowane tendencjami obecnymi w samym Związku Radzieckim, gdzie właśnie w tym roku „przybrały na sile, rozpoczęte już wcześniej obrachunki ze stalinizmem i okoliczność ta w obcowaniu z poetycko-filozoficzną książką Bułhakowa w walce dobra ze złem, wyostrzyła niewątpliwie społeczny kontekst narodzin utworu.”⁵⁷ Wyostrzyła też z pewnością kontekst jej recepcji, zarówno wśród polskiej, jak i radzieckiej publiczności literackiej i teatralnej.

Pogłębiający się z roku na rok kryzys gospodarczy, a także powolne zmiany w całym bloku sowieckim, spowodowane polityką Michaiła Gorbaczowa sprawiły, że także w Polsce zaczęto szukać rozwiązań mających doprowadzić do modyfikacji systemu. Niewydolność owego systemu oraz całokształt wewnętrznej sytuacji naszego kraju, a także społeczna determinacja – przyniosły ostatecznie całkowitą zmianę struktury państwowej i układu sił politycznych, czego wyrazem stał się polityczno-ideowy przełom roku 1989. „Głos Pomorza” mógł wówczas otwarcie przytoczyć słowa Marietty Czudakowej, że Bułhakow „Rewolucję Październikową odebrał jako wielką, osobistą tragedię, koniec świata, do którego był jakże przywiązany.”⁵⁸ W jakiej sprzeczności stoją te słowa z opiniami głoszonymi chociażby na łamach „Dialogu” sprzed lat dwudziestu...

Jednakże artykuły prasowe poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* pod koniec lat osiemdziesiątych nie odnosiły się tylko do kwestii politycznych, lecz do całokształtu rzeczywistości, której doświadczało polskie społeczeństwo. Może o tym świadczyć chociażby opinia, że atmosfera życia lat dwudziestych i trzydziestych, jaką prześlągnięta jest powieść Bułhakowa to jest „rzeczywistość, w której i my wciąż się obracamy, istniejemy. Oswojeni jesteśmy i z ową atmosferą w urzędach, i z wywieszkami, różnymi napisami w domu Gribojedowa, których beznamiętna urzędowość wydaje się niemal fizycznie wypierać literaturę jako produkt w organizacji literackiej całkowicie uboczny, i z tonem dialogów – wzajemnych przymówek, może nie tyle już we wspólnych kuchniach, ale w autobusach

⁵⁷ J. Niesiobędzki, op. cit., s. 13.

⁵⁸ K. Czechowicz, *Bułhakow i jego czasy*. „Głos Pomorza” 1989, nr 246, s. 8, por. M. Chrzanowski, *Prawda i legenda Michała Bułhakowa*. „Literatura” 1988, nr 6, s. 50.

i sklepach.”⁵⁹ Autorka artykułu z pewnością nie była odosobniona w swoich poglądach, czego dowodzi rezonans, jaki wzbudziła powieść oraz jej liczne adaptacje w polskim życiu kulturalnym.

1.2. Uwarunkowania społeczno-polityczne a kwestie przekładu i polityki wydawniczej

Zależności natury polityczno-ideologicznej wyraźnie uwidoczniły się w przypadku wejścia na polski rynek wydawniczy pierwszego przekładu *Mistrza i Małgorzaty*, znajdując swoistą kontynuację w prowadzonej do końca lat osiemdziesiątych polityce wydawniczej względem najwybitniejszej powieści Michaiła Bułhakowa. Oczywiście było, że przekład ten nie dotyczył wyłącznie kwestii językowych, ale przede wszystkim całego kontekstu społeczno-kulturowego, w jakim zawsze funkcjonuje i oryginał, i tłumaczenie. Wzajemne oddziaływania dotyczą nie tylko samych tekstów, ale również szeregu zjawisk związanych z translacją, jako elementem sytuacji komunikacyjnej. Literatura komunikuje bowiem „nie tylko wewnątrz swojej własnej przestrzeni, ale również w ramach międzyliterackich – pod tym względem wykazuje pewną paralelność z językiem. Paralela taka zachodzi również między czynnością przekładową a zjawiskiem, które nazywamy literackością.”⁶⁰ Specyficzna jest także sytuacja tłumacza, będącego jednocześnie odbiorcą tekstu należącego do kultury oryginału oraz nadawcą tekstu, który z założenia funkcjonować ma w ramach kultury obcej. Przekład stanowi więc swego rodzaju korelat elementów kultury źródłowej i docelowej, co stwarza spore możliwości w zakresie rozpatrywania problematyki translacji w kategoriach semiotycznych. Istotnym aspektem owych ujęć są nie tylko zjawiska, które ogólnie można ujmować jako językowe, czy literackie, ale równie ważne konteksty polityczne, obyczajowe, społeczne. Wszystko to ma niebagatelny wpływ na kwestie związane z odbiorem, a więc i funkcjonowaniem przekładu poza kontekstem macierzystym, w obcej przestrzeni społecznej i kulturowej. Między oryginałem a przekładem zawsze powstaje różnica w komunikowaniu, dlatego też umieszczenie go w odmiennym, choć pod wieloma względami podobnym, kontekście kulturowym wiąże się z uwzględnieniem uwarunkowań historycznych, geograficznych, politycznych i społecznych.

W przypadku *Mistrza i Małgorzaty* kontekst ów wydaje się szczególnie szeroki. Bogactwo odniesień do tradycji i historii, zarówno obcej, jak i rodzimej, rosyjskiej, wymagało od

⁵⁹ B. Majewska, *Na balu u szatana*. „Magazyn Razem” 1989, nr 8/9, s. 20.

⁶⁰ A. Popovič, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, [w:] *Konteksty nauki o literaturze*. Pod red. M. Czermińskiej. Wrocław 1973, s.118.

tłumaczy, Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego, niezwyklej erudycji. Nie bez znaczenia pozostawała również kwestia dogłębnej znajomości życiowej drogi Bułhakowa jako człowieka i jako twórcy. Powieść jest, jak wiadomo, w dużym stopniu autobiograficzna. Dodatkową trudność mógł również sprawić fakt historycznych i kulturowych rozbieżności pomiędzy czasem powstania oryginału i jego przekładu. Wytworzony przez tę sytuację dystans Anton Popovič nazywał czasem kultury, którego istotę stanowi komunikacyjna różnica pomiędzy epoką powstania dzieła i okresem jego tłumaczenia.⁶¹ „Przestrzenny, historyczny i społeczno-kulturowy dystans w stosunku do sytuacji nadawania musi być w takim przypadku w sposób szczególny kompensowany przez odbiorcę, a to głównie poprzez analizę wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej.”⁶² Takim odbiorcą jest między innymi tłumacz. Jeśli chodzi o pierwszy przekład powieści na język polski, dystans ów pozwolił na uchwycenie klimatu dzieła Bułhakowa. Charakterystyczne jest pewne kulturowe napięcie, związane nie tylko z wewnątrztekstowym aspektem powieści, ale dotyczące przede wszystkim jej pozatekstowej ontologii. Pojawienie się przekładu w konkretnym czasie i przestrzeni miało bowiem z pewnością wpływ na – uświadomione, bądź nie – decyzje translatorskie. Wynikało to zapewne nie tylko kompetencji zawodowych tłumaczy, lecz również z ich uczestnictwa – jako członków narodowej wspólnoty, żyjącej w określonej rzeczywistości – w społecznej sytuacji komunikacyjnej.⁶³ Tę problematykę doskonale ujmował Stefan Żółkiewski zauważając, że:

„Rodzi to problemy socjologiczne kontaktów kulturowych i starć kultur zarówno w czasie, jak i przestrzeni. Rodzi to problemy starć czy współpracy i kontaktów kultur i podkultur, niektórzy mówią także kultur i przeciwkultur literackich, ponieważ kulturę literacką staramy się badać w całości procesów danej kultury.”⁶⁴

Wyraźnie widoczne w tym stanowisku inspiracje koncepcjami Łotmana i Uspienskiego (pozwalającymi klasyfikować systemy znakowe ze względu na ich stosunek do planu

⁶¹ Por. A. Popovič, *Teoria przekładu...*, op. cit., s. 124.

⁶² C. Karolak, *Problemy odbioru tekstu literackiego w warunkach obcokulturowych*. „Lingua ac Communitas” 1999, nr 9, s. 140.

⁶³ „W takim spojrzeniu na problem tłumaczenia istotną rolę odgrywa funkcjonalna teoria translacji [...]. W jej założeniu tłumaczenie funkcjonuje jako transfer pomiędzy kulturami, a przedmiotem zainteresowania tłumacza jest zarówno wartość historycznego wydarzenia, wyrażona w tekście, związana z panującą w kulturze normą i z aktualną sytuacją autora, jak i zmiana tej wartości w tekście przekładu. Ta zmiana uwarunkowana jest interkulturalnie, samo zaś tłumaczenie nie jest związane z odtwarzaniem znaczeń, ale »sensów tekstu w sytuacji«.” – G. Szewczyk, *Literatura polska w Niemczech. Polityka i konteksty ideologiczno-kulturowe*, [w:] *Polityka a przekład*. Pod red. P. Fasta. Katowice 1996, s. 52.

⁶⁴ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., s. 451.

wyrażania i planu treści oraz badać wynikający z owej zależności stosunek danej kultury do kultur innych⁶⁵) odsyłają w sposób pośredni do charakterystycznych cech systemu w obrębie którego funkcjonuje tłumaczenie, a także do istniejącego w nim modelu literatury.

1.2.1. Pełny czy niepełny? – polemiki i spory wokół przekładu Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego

Przekład *Mistrza i Małgorzaty* stanowił niezbędne ogniwo, za pomocą którego dzieło to weszło w obieg kulturowy naszego kraju. Jakkolwiek przyczyny indywidualnych wyborów tłumaczy nie były odbiorcom znane, mieli oni do czynienia z ich społeczno-kulturowymi konsekwencjami. Tłumaczenie to funkcjonowało bowiem w społecznej przestrzeni w gotowym już kształcie i jako takie samo w sobie stanowiło pewien komunikat. Dla rzeszy odbiorców stało się jedyną możliwą formą kontaktu z utworem Bułhakowa, będącym dla nich nie tylko źródłem doznań estetycznych, ale również pewnego rodzaju narzędziem, za pomocą którego dokonywać mogli interpretacji kulturowych, politycznych i społecznych, co wpływało na sposób recypowania powieści w Polsce. Taka sytuacja rodzi jednak problemy innej natury, nie jest już sprawą indywidualnego kontaktu czytelnika z dziełem, czy ściślej mówiąc – jego tłumaczeniem. „Problematyka recepcji ujęta w perspektywie translatologicznej (historii, teorii, praktyki i socjologii przekładu) jawi się jako szereg pytań o podstawy ontologiczne [...] jednostek recepcji, których byt zależy od potrzeb kultury powołującej je do życia. Tłumaczenie, jako swego rodzaju uświadomienie owych potrzeb, staje się generatorem innych poczynań: zapoczątkowuje aktywność tekstotwórczą na przykład dziennikarzy, recenzentów, popularyzatorów osiągnięć naukowych, wreszcie przedstawicieli dyscyplin naukowych znajdujących się w kręgu zainteresowania przyswajanego autora.”⁶⁶ Potrzeby te w państwie socjalistycznym w dużej mierze określone były przez czynniki ideologiczne. Używając sformułowania Stefana Żółkiewskiego, można mówić o prowadzonej w tym wypadku polityce przekładu, której istotę określa z kolei praktyka zwana „programowaniem tłumaczenia pewnych interesujących utworów z danej kultury do kultury innej. Chodzi tu o recepcję odwróconą, przy której literatura jest i subiektem, i obiektem kontaktów

⁶⁵ Łotman i Uspieski posługują się pojęciami kultury, antykultury, nie-kultury oraz nie-antykultury. Dla kultury nastawionej na wyrażenie kluczowa staje się przede wszystkim opozycja kultury i antykultury, dla kultury nastawionej na treść ważne jest pojęcie nie-kultury zakładające z natury rzeczy pewną neutralność. Dla kultury nastawionej na wyrażenie nie-kultura stanowi synonim antykultury. Por. *O semiotycznym mechanizmie kultury*. Przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*. Wyb. i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa. Przedm. S. Żółkiewski. Warszawa 1977, ss. 158-160.

⁶⁶ W. Soliński, *Kształty obecności. Recepcja pisarstwa Umberto Eco w polskiej kulturze literackiej*. Wrocław 2001, s. 8.

literackich.”⁶⁷ W ujęciu tym uderza instrumentalne podejście do literatury i jej przekładu: pojawienie się tłumaczenia w danym obiegu literackim musi mieć swój cel. Część badaczy rozpatruje tę sprawę z punktu widzenia określonych strategii translatorskich, jednakże problem ten dotyczyć może również pozaliterackich zadań tłumaczenia artystycznego.

W przypadku *Mistrza i Małgorzaty*, jak również wielu innych przekładów funkcjonujących w ramach kultury literackiej definiowanej przez system totalitarny, oczywisty jest związek z ideologicznym aspektem rzeczywistości. Dlatego też przed Ireną Lewandowską i Witoldem Dąbrowskim stało niezwykle trudne zadanie określenia stopnia upolitycznienia powieści i związanego z tym ładunku emocjonalnego. Chodzi tutaj nie tylko o to, czy i w jakim stopniu *Mistrz i Małgorzata* był powieścią uwikłaną w politykę, czy to w swej treści, czy formie, lecz również o to, jak pojawienie się tłumaczenia wpływało na kształt życia literackiego i społecznego, a także w jaki sposób osobiste doświadczenie tłumaczy oddziaływać mogło na kształt przekładu. Pomimo ukazania się powieści w takich, a nie innych okolicznościach historycznych, Lewandowskiej i Dąbrowskiemu udało się zachować odpowiednie proporcje pomiędzy poszczególnymi aspektami dzieła, składającymi się na jego całościową wymowę. To, jakie treści miały w owym czasie szczególną nośność, wynikało zatem ze społecznej recepcji utworu Bułhakowa, a nie celowych zabiegów ze strony jego tłumaczy. Nie znaczy to jednak, że działali oni w historycznej próżni. Już sam fakt, iż *Mistrz i Małgorzata* ukazał się na polskim rynku wydawniczym najpierw w ocenzurowanej, potem dopiero w pełnej wersji, zawsze zresztą w ścisłej zależności od inicjatyw wydawniczych w Związku Radzieckim, świadczy o istnieniu ważnego politycznego kontekstu, który trzeba brać pod uwagę, analizując funkcjonowanie tego przekładu wśród polskiej publiczności lat 1969 – 1989.

Skrócona wersja powieści w ZSRR ukazała się w miesięczniku „Moskwa”, w jedenastym numerze z roku 1966 i pierwszym z roku następnego. „Skróty objęły łącznie kilkadziesiąt stron. W całości wypadł z tekstu rozdział 15: *Sen Nikanora Iwanowicza* oraz pierwsza część rozdziału 28: *Ostatnie przygody Korowiowa i Behemota*, czyli tzw. scena w Torgsinie. Ponadto usunięto szereg pojedynczych akapitów, zdań i wyrazów. W większości wypadków można się w tych cięciach dopatrzyć kryteriów cenzury politycznej bądź obyczajowej; czasami usunięcia sprawiają wrażenie mechanicznych. Podobno w grę wchodziło także zwykłe zmniejszenie objętości utworu.”⁶⁸ Co prawda dwie części, w których został ogłoszony, są i tak nierówne; pierwsza obejmuje 120 stron miesięcznika, druga

⁶⁷ A. Popovič, op. cit., s. 118.

⁶⁸ Ten i niektóre dalsze fragmenty rozprawy (ze zmianami) ukazały się jako artykuł zatytułowany *Mistrz i Małgorzata Michajła Bułhakowa w artykułach prasowych okresu PRL a instytucje kontroli*. „Slavia Occidentalis” 2007, nr 64, ss.73-79.

zaledwie 88.”⁶⁹ Publikacja powieści została odnotowana przez prasę krajową i emigracyjną. Na łamach „Trybuny Ludu” pisano o „wydarzeniu literackim dużej miary [...]”⁷⁰, w poznańskim „Nurcie” można było przeczytać „o najdonioślejszym bodaj wydarzeniu literackim”⁷¹, w „Twórczości” zaś o książce „uważanej powszechnie za rewelację sezonu [...]”⁷², choć w tym wypadku podjęta w *Mistrzu i Małgorzacie* problematyka filozoficzno-moralna oraz „metafizyczna” warstwa powieści zostały mocno skrytykowane, co ostatecznie doprowadziło do dyskredytacji utworu. To – z przyczyn pozaliterackich – spotkało się z ostrą reakcją polemiczną Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.⁷³ Część dziennikarzy gazet polonijnych, poza oczywistymi walorami literackimi dzieła Bułhakowa, poruszała kwestie związane z polityką kulturalną Związku Radzieckiego. Na przykład w londyńskiej „Kronice. Piśmie dla wszystkich” sporo miejsca poświęcono sprawie ocenzurowania przez radzieckie wydawnictwo *Mistrza i Małgorzaty* i funkcjonowania dwóch równoległych (pełnego i niepełnego) angielskich przekładów powieści.⁷⁴ Tygodnik „Wiadomości”, w recenzji paryskiego wydania książki, zwracał się natomiast bezpośrednio do konkretnego odbiorcy:

„Sygnalizuję tę książkę polskiemu czytelnikowi ze względów dwojakich: po pierwsze, jest niewątpliwie ciekawa i dobrze napisana [...]. Po wtóre – a dla ogółu polskich czytelników może to być sprawa znacznie jeszcze ciekawsza – ze względu na samą możliwość pojawienia się dzieła tego rodzaju w ściśle cenzurowanej prasie Rosji dzisiejszej. Czyżby to oznaczało rozluźnienie kontroli?”⁷⁵

W latach 1967/1968 w prasie polskiej ukazały się obszerne fragmenty powieści w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego. Pierwszym pismem, które

⁶⁹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Przekł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Wstęp A. Drawicz, oprac. tekstu i przyp. G. Przebinda. Wrocław 1990, s. LXXXII.

⁷⁰ Por. J. Fastyn, „*Mistrz i Małgorzata*” M. Bułhakowa na łamach miesięcznika „Moskwa”. „Trybuna Ludu” 1966, nr 331, s. 6.

⁷¹ Por. D. Segal, *Korespondencje. List z Moskwy*. Tłum. E. Balcerzan. „Nurt” 1968, nr 11, s. 58.

⁷² Z. Fedecki, *Związek Radziecki*. „Twórczość” 1967, nr 2, s. 158.

⁷³ Herling-Grudziński pisał: „Nazwałem opinię Fedeckiego »złowróbną«. Nie bez powodu. Gdyby był on jedynie sprawozdawcą „Twórczości”, rzecz nie miałaby większego znaczenia [...]. Ale sęk w tym, że Fedecki nie jest wyłącznie jednym z wielu recenzentów i kronikarzy literackich [...]. Jest również głównym doradcą wydawnictw krajowych w dziale współczesnej literatury rosyjskiej. [...] Czy nota w „Twórczości” oznacza, że powieść Bułhakowa nie ukaże się w przekładzie polskim? Byłby to prawdziwy skandal, zresztą nie pierwszy w działalności »doradczej« Fedeckiego. Mało osób wie o tym, że w r. 1956 był on jednym z pierwszych czytelników manuskryptu »Doktora Żiwago« i odradzał wydanie powieści Pasternaka po polsku, prawdopodobnie również ze względu na jej charakter zbyt »metafizyczny«. A przecież w okresie bezpośrednio po-październikowym stosunkowo łatwo było wydać »Doktora Żiwago« w Warszawie. I kto wie, czy wydanie warszawskie nie zmieniłoby przebiegu całej „sprawy Pasternaka” w Rosji. Z czego jasno wynika, że już czas najwyższy aby wydawnictwa krajowe ostrożniej traktowały »nieomyślność« swego »eksperta«.” – G. Herling-Grudziński, *Mistrz i Małgorzata*. „Na Antenie” 1967, nr 53/54, s. V.

⁷⁴ Por. M. Tutkowska (Hamilton), *Diabeł w Moskwie*. „Kronika. Pismo dla wszystkich” 1967, nr 46, ss. 10 i 12.

⁷⁵ J. P. Dąbrowski, *Mistrz i Małgorzata*. „Wiadomości” 1967, nr 44, s. 3.

opublikowało wyimki z *Mistrza i Małgorzaty* był miesięcznik „Ty i Ja”. Na łamach periodyku wydrukowano rozdziały: *Nigdy nie rozmawiaj z nieznajomymi*, *Poncjusz Piłat*, *Dowód siódmy*, *Rozdwojenie Iwana*, *Pojawia się bohater*, *Jak procurator usiłował ocalić Judę z Kiriattu* oraz częściowo *Złożenie do grobu* (co nie zostało zaznaczone osobnym tytułem, oba rozdziały łączyły się ze sobą).⁷⁶ Wszystkie fragmenty weszły do wydania książkowego w niemal identycznej postaci, zmiany były nieznaczne, dotyczyły warstwy stylistycznej tłumaczenia, a nie wymowy powieści. Poza przekładem Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego, w 1967 roku w „Kulturze” opublikowano prawie w całości piąty rozdział *Mistrza i Małgorzaty* w tłumaczeniu Gabriela Karskiego pod nadanym od redakcji tytułem *W „Gribojedowie”*.⁷⁷

Książkowy przekład *Mistrza i Małgorzaty*, oparty na wersji skróconej, ukazał się w roku 1969⁷⁸. Następne wydania powieści przypadły kolejno na lata 1970 i 1973. Pierwsza

⁷⁶ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Przekł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Kom. K. Simonow. „Ty i Ja” 1967, nr 3, ss. 16-20, 50-54; M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Ty i Ja” 1967, nr 4, ss. 14-18, 53; M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata. Jak procurator usiłował ocalić Judę z Kiriattu*. Tłum. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Ty i Ja” 1968, nr 12, ss. 10-12, 48-51.

⁷⁷ M. Bułhakow, *W „Gribojedowie”*. Przeł. G. Karski. „Kultura” 1967, nr 20, s. 4.

⁷⁸ Data ta zbiega się z pewną, wydawać by się mogło – mało istotną – zmianą w pisowni nazwiska autora „powieści o diable”. Kwestię tę dostrzega Bogusław Bakuła pisząc: „Notabene, warto się zastanowić kiedy i z jakich powodów zmieniono w Polsce rosyjskie nazwisko »Bułgakow« na brzmiące z ukraińska »Bułhakow«? Czy była to samodzielna decyzja tłumaczy, czy może stała za tym jakaś koncepcja ukraineizowania pisarza, tworzącego w języku rosyjskim, lecz należącego do kręgu pisarzy o rodowodzie kijowskim? Drobnny szczegół, lecz jak wiele innych u Bułhakowa, nieoczywisty, mieniający się wieloznacznością.” – B. Bakuła, przypis 3 do *Kijów – miasto mistrzów*, [w:] M. Pietrowski, *Mistrz i miasto. Kijowskie konteksty Michaiła Bułhakowa*. Przekł. z jęz. rosyjskiego I. Kuźmina, A. Jezierska. Oprac. red., wstęp B. Bakuła. Poznań 2004, s. 304. Przypuszczenia B. Bakuły potwierdziła Irena Lewandowska, wyjaśniając w rozmowie telefonicznej z 15 maja 2013 r., że nazwisko Bułhakowa „trzeba było przetłumaczyć na polski” właśnie ze względu na jego ukraińskie korzenie. Takiemu ujęciu problemu zdecydowanie sprzeciwił się Robert Stiller, który powołując się na osobistą znajomość z Ireną Lewandowską i Witoldem Dąbrowskim, stwierdził, że w prywatnej rozmowie uzasadnili oni takie posunięcie istnieniem w języku polskim nazwiska Bułhak. (Por. R. Stiller, *Pokaż język! czyli rozróbki i opowieści o polszczyźnie oraz 111 innych językach*. Kraków 2001, s. 63).

Kwestia celowego ukraineizowania nazwiska pisarza stoi w sprzeczności z eksponowaniem faktu, że Bułhakow był pisarzem radzieckim. Niemniej jednak sprawa warta jest dyskusji, która nie została dotychczas podjęta. Materiały źródłowe potwierdzają, że nazwisko pisarza funkcjonowało w naszym kraju w dwóch wariantach. Przeważała forma „Bułhakow”, w nielicznych tekstach z końca lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych spotkać można jednak pisownię „Bułgakow”. Zapis taki można odnaleźć na przykład w sprawozdaniu Komisji Słowianoznawstwa w sprawie przygotowywanej przez Jadwigę Urbańską pracy o pisarzu („Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych”, styczeń-czerwiec 1967, t. XI/1. Kraków 1968, ss. 153-156), w tekście Andrzeja Drawicza, poświęconym *Mistrzowi i Małgorzacie* jeszcze przed oficjalnym ukazaniem się książki na polskim rynku wydawniczym (por. A. Drawicz, *Literatura radziecka 1917-1967*. Warszawa 1968), a także kilku innych źródłach (W. Kawierin, *Witaj bracie! Pisać bardzo trudno...* Tł. E. Bojanowski. Warszawa 1969; kb, *Kronika. Przyczynki...*, op. cit., nr 6, ss. 154-158; *Almanach sceny polskiej 1970/71*, t. XII. Pod red. K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1972, s. 199. *Historia rosyjskiej literatury radzieckiej* pod red. P. Wychodcewa. Warszawa 1977, W. Tarnawski, *Michał Bułgakow Mistrz i Małgorzata*. „Oficyna Poetów” 1978, nr 2, ss. 29-30, choć w tym przypadku pisownię tę można wytłumaczyć faktem, że kwartalnik był wydawany w Londynie). Od lat osiemdziesiątych, poza zapisami bibliograficznymi, stosowana jest właściwie wyłącznie pisownia „Bułhakow”. Michał Kruszelnicki stoi na stanowisku, że osobą, która „od roku 1968 [...] wprowadzała do nauki polskiej pisownię nazwiska pisarza przez „h” był Andrzej Drawicz – Por. M. Kruszelnicki, *Mistrz w księżycowym stroju. Tradycja kulturowo- literacka i symbolika w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*. Toruń 2004, s. 10. Nie przedstawia jednak na to żadnych dowodów. Opinię tę można podważyć

pełna, według większości źródeł, wersja powieści pojawiła się na polskim rynku wydawniczym dopiero w 1980 roku. W 1973 roku w wydawnictwie „Chudożestwennaja Literatura” ukazał się bowiem tom prozatorskich utworów Bułhakowa. Oprócz *Powieści teatralnej i Białej Gwardii*⁷⁹ zawierał on właśnie pełen tekst *Mistrza i Małgorzaty*. Efektem tego było opublikowanie w Polsce w 1974⁸⁰ roku brakujących (lecz przygotowanych przez Irenę Lewandowską i Witolda Dąbrowskiego już w 1969 roku) w poprzednich wydaniach powieści fragmentów: *Snu Nikanora Iwanowicza* i *Ostatnich przygód Korowiowa i Behemota*. Pierwszy z nich ukazał się w piętnastym numerze „Polityki”, drugi – w jedenastym numerze „Literatury na Świecie”.

Kwestia tego, czy czwarte z kolei polskie wydanie powieści jest jej wersją pełną pozostaje dzisiaj przedmiotem sporów. Aleksander Madyda w artykule *Bułhakow wciąż oceniany*? pisze:

„W 1981 roku ukazało się wydanie czwarte *Mistrza i Małgorzaty*, przedrukowane, jak dotąd, trzykrotnie, które autor monografii Bułhakowa [Andrzej Drawicz, *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*. Kraków 1990 – przyp. mój – K. K.] uznał za kompletne, dodając jednocześnie, że ów kanon tekstowy w przyszłości może »zapewne podlegać drobnym korektom i uściśleniom, ponieważ kolejne wydania radzieckie wprowadziły nieznaczne zmiany, m.in. interpunkcyjne [...]. Nie należy jednak raczej oczekiwać zmian zasadniczych i z dużą dozą prawdopodobieństwa można przyjąć kanon tekstowy za w zasadzie ustalony».”⁸¹

choćby na podstawie tekstu wymienionego powyżej, w którym Drawicz używa formy „Bułgakow”. Przyczynę takiego stanu rzeczy trudno na razie przekonywająco wyjaśnić, zwłaszcza, że w polskim wydaniu *Fatalnych jaj* z roku 1928 czy artykule z roku 1933 (J. S. W., *Michał Bułhakow. Autor „Mieszkania Zojki”*. „ABC” nr 205, s. 6, <http://polona.pl/item/24776458/5/>, dostęp 24 lipca 2015) nazwisko pisarza także zostało napisane przez „h”. Niemniej jednak, jak się wydaje, ta forma zapisu nazwiska autora zakorzeniła się stopniowo dopiero z chwilą wydania w naszym kraju *Mistrza i Małgorzaty*, na co z pewnością wpłynął fakt, że Bułhakow stał się wówczas u nas pisarzem powszechnie znanym, zwiększyła się też wyraźnie ilość materiałów mu poświęconych.

⁷⁹ W materiałach źródłowych zapis tytułu „kijowskiej” powieści Bułhakowa nie jest jednolity. W pracy przyjmuję wariant tytułu polskiego wydania z roku 1974.

⁸⁰ Należy także wspomnieć, że w tym samym, 1974 roku, Michał Heller w publikacji wydanej przez Instytut Literacki w Paryżu odwoływał się do kilku zdań powieści, które zostały uwzględnione przez frankfurckie wydawnictwo „Posiew”, a których nie było w tekście powieści zamieszczonym w czasopiśmie „Moskwa”. Por. M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*. Z ros. tł. M. Kaniowski. Paryż 1974, ss. 188-189. Na podstawie frankfurckiego wydania powieści, w którym zaznaczono ingerencje cenzury sowieckiej, w 2004 roku dzieło Bułhakowa wydała po raz pierwszy Muza, w 2012 roku natomiast Agora. Ta edycja *Mistrza i Małgorzaty* została dodatkowo przejrzana i poprawiona przez Irenę Lewandowską. Wydanie wzbogacono również o fragmenty dziennika ostatniej żony pisarza.

⁸¹ A. Madyda, *Bułhakow wciąż oceniany?*, „Twórczość” 1992, nr 3, s. 135. Ukazanie się tego wydania powieści zostało również odnotowane przez prasę obiegu oficjalnego. Nie wspomniano jednak z reguły o kwestiach cenzuralnych. Pisano za to o tym, że książka nie jest już dostępna w księgarniach, co wskazywać miało na jej ogromną popularność. Była to jednak istotna informacja odnośnie i sytuacji ekonomicznej i polityki wydawniczej państwa. W całym omawianym okresie nakłady *Mistrza i Małgorzaty* nie odpowiadały często rzeczywistym potrzebom czytelniczym, co również potwierdzają nieliczne komentarze prasowe. Bagatelizowano

Tymczasem, zdaniem Madydy, we wszystkich polskich wydaniach powieści do roku 1989 oraz w edycji, która ukazała się nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich w roku 1990 brakowało czterech istotnych fragmentów utworu. W tej sprawie, na łamach „Twórczości”, stanowisko zajął również Grzegorz Przebinda, autor komentarza i opracowania tekstologicznego BN-owskiej edycji powieści:

„Jak wszyscy wiedzą, pierwsza moskiewska edycja *Mistrza i Małgorzaty* (1966–67) była niepełna. W 1969 r. we Frankfurcie nad Menem ukazała się kolejna edycja w zamierzeniu pełna. Te miejsca, które cenzor wyciął w pierwszym wydaniu sowieckim, tutaj zostały wydrukowane kursywą. Mniej więcej w tym samym czasie ukazał się francuski przekład powieści, w którym owe fragmenty wydrukowano nawiasie kwadratowym [...]. Tych czterech ważnych zdań, których krytyk daremnie szukał w naszej edycji, ja również bez skutku szukałem w »pełnej« edycji frankfurckiej. Co gorsza, w 1986 r. ukazało się kolejne wydanie frankfurckie, i znowu bez owych czterech fraz! Czyli nie można frankfurckiego wydania traktować jako kanonu, jak uczynił ongiś »Czytelnik«, potem »Ossolineum«. W tym ostatnim przypadku zawiniłem także ja – na swoje usprawiedliwienie mam tylko to, że edycję przygotowaliśmy całkowicie już w 1985 r. Potem długo nie mogła się ukazać [...].»⁸²

Właśnie w połowie lat osiemdziesiątych na arenie międzynarodowej doszło do istotnych przekształceń, związanych z rozpoczęciem w Związku Radzieckim procesów mających na celu liberalizację ustroju, co nie pozostało bez wpływu na literaturę. W pierwszej fazie pierestrojki szczególnym powodzeniem cieszył się jej nurt demaskatorski. Już bowiem sama możliwość pisania o problemach wcześniej w literaturze radzieckiej nieobecnych, a jednocześnie wyjątkowo dla społeczeństwa trudnych i bolesnych, świadczy o przeobrażeniach, które dokonywały się nie tylko w obszarze polityki, lecz również w zakresie szeroko pojmowanej komunikacji społecznej. Wypowiedź Przebindy jest istotnym

też fakt, że wydanie czwarte zostało uzupełnione o fragmenty istotne z punktu widzenia odbiorcy funkcjonującego w określonym miejscu i czasie. Michał Łukaszewicz pisał na przykład: „Na koniec kilka słów o obecnym, czwartym wydaniu. Przynosi ono dość znaczące uzupełnienia w rozdziale piętnastym *Sen Nikanora Iwanowicza* (po wydrukowaniu ich w roku 1973 przez »Chudożestwienną Literaturę«, opublikowała je kiedyś u nas »Polityka«) oraz w rozdziale dwudziestym ósmym *Ostatnie przygody Korowiowa i Behemota*. Dla kompletności dzieła rzeczy niezbędne, choć nie wprowadzają doń jakichś istotniejszych zmian. Ich odniesienia do rzeczywistości budziły niegdyś rozmaitego rodzaju obawy, ale skoro i tak wiadomo, że cała ta powieść z odniesień takich jest utkana, zarówno odejmowanie od nich czegokolwiek, jak i dodawanie nie zmienia właściwie niczego.” – M. Łukaszewicz, *Behemot contra Massolit*. „Nowe Książki” 1980, nr 15, s. 47. Ostatnie zdanie dowodzi, że powieść była uwikłana w nie tylko kontekst polityczno-społeczny czasów, w których powstawała, lecz także we współczesność czytelnika polskiego. Wskazuje ono na dominujący, jak się zdaje, sposób odczytywania *Mistrza i Małgorzaty*. Być może zawiera też sugestię odnośnie nikłej szkodliwości działań cenzury, to jednak pozostać musi wyłącznie w sferze domysłów.

⁸² G. Przebinda, *Kto zgubił z cztery zdania z „Mistrza i Małgorzaty”*, „Twórczość” 1993, nr 3, s. 154.

świadectwem tamtych czasów. Wskazuje bowiem, po pierwsze, na wielokrotnie zresztą tutaj podkreślane uzależnienie polityki przekładowej i wydawniczej w PRL zarówno od sytuacji w kraju, jak również – a może przede wszystkim – od rozwoju wydarzeń w ZSRR. Po drugie, unaocznia pewne charakterystyczne dla owych lat zjawisko – po okresie względnego złagodzenia rygoru, dającego możliwość przygotowania przez Ossolineum rzetelnego, zgodnego z ówczesnym stanem wiedzy, komentarza do *Mistrza i Małgorzaty*, nastąpiło ponowne zaostrzenie taktyki prowadzonej przez państwo, co uniemożliwiło polskiemu czytelnikowi kontakt z tą edycją powieści na szereg kolejnych lat.

Wydanie dzieła Bułhakowa z roku 1980 zostało powtórzone trzy lata później. Tłumacze podjęli próbę ustalenia kanonicznej wersji tekstu na podstawie pierwszej publikacji książkowej *Mistrza i Małgorzaty*, która ukazała się w Paryżu w roku 1967 oraz wspomnianej wyżej wersji niemieckiej, w której usunięte przez cenzurę radziecką fragmenty zostały odpowiednio oznaczone.

Kwestię związaną z próbami ustalenia kanonicznej wersji *Mistrza i Małgorzaty* poruszała w swoim artykule także Magdalena Mossór pisząc, że „pierwszy polski przekład, autorstwa Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego, został oparty na moskiewskim wydaniu z 1973 roku [autorka ma prawdopodobnie na myśli pierwszy „pełny” przekład, czego wyraźnie nie zaznacza – przyp. mój – K. K]. Redaktorka tego wydania za podstawę edycji nie obrała wersji powieści, której redagowanie zakończyła żona pisarza, Helena Siergiejewna, w grudniu 1940 roku, i która była podstawą skróconej wersji czasopiśmienniczej, lecz uwzględniła wszystkie dostępne rękopisy tzw. прижизненной редакции, czyli to, nad czym po śmierci pisarza jeszcze przez pół roku pracowała jego żona. Redaktorka wiernie trzymała się tekstu rękopisu jedynie do piątego rozdziału, a potem powróciła do redakcji autorstwa Heleny Siergiejewny, wnosząc pewne poprawki. W związku z tym otrzymano kontaminację dwóch tekstów, która przez wiele lat funkcjonowała na rynku czytelniczym na całym świecie. Dopiero w Kijowie w 1989 roku została wydana redakcja Heleny Siergiejewny i była powtórzona w późniejszym pięciotomowym wydaniu dzieł zebranych Bułhakowa.”⁸³

⁸³ M. Mossór, Czy Rosjanin może „pisać na Berdyczów”? Transponowanie stałych związków frazeologicznych w polskich przekładach „Mistrza i Małgorzaty” Michaila Bułhakowa. „Slavia Orientalis” 2001, t. L, nr 2, ss. 249-250.

1.2.2. „Absolutna klasyka!” – pierwszy przekład *Mistrza i Małgorzaty* w kontekście tłumaczenia autorstwa Andrzeja Drawicza

Przekład Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego od początku cieszył się w naszym kraju ogromną popularnością. Wpływ na zaistniałą sytuację miała zapewne niezwykła erudycja i literacki kunszt tej pary tłumaczy. W materiałach stanowiących podstawę niniejszych badań kwestia ta nie została, niestety, w żaden sposób podjęta.⁸⁴ Dla problematyki recepcji powieści w Polsce jest ona jednak niezwykle istotna, implikuje bowiem szereg ważnych pytań, dotyczących funkcjonowania przekładu w obiegu społecznym. Po pierwsze, świadczy o tym, że *Mistrz i Małgorzata* szybko stał się powieścią dobrze zakorzenioną w polskiej świadomości literackiej. Wskazuje też na czytelnika jako ostateczną instancję, która na podstawie własnych gustów i upodobań określa, jaki przekład należy uznać za „dobry.” Znamienny przecież jest fakt, że czyni on to nie ze względu na własne kompetencje językowe, znajomość oryginału jest przecież zwykle dostępna jedynie nielicznej

⁸⁴ Jedynie Edward Balcerzan w swojej refleksji teoretycznej powoływał się m.in. na dzieło Bułhakowa (E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, ss. 237-238, 383-384). Problem ten został zauważony dopiero po ukazaniu się w 1995 roku drugiego pełnego przekładu *Mistrza i Małgorzaty*, autorstwa niezwykle zasłużonego dla polskich badań twórczości Michaiła Bułhakowa Andrzeja Drawicza. Drawicz, podobnie jak Barańczak i Karski, przetłumaczył wcześniej jedynie fragmenty powieści. „Zaistnienie w polskiej literaturze miniserii translatorskiej *Mistrza i Małgorzaty* umożliwia przeprowadzenie szeregu badań i analiz porównawczych, konfrontowanie stosowanych przez tłumaczy technik przekładowych.” – pisała we wspomnianym wyżej artykule Magdalena Mossór, zaznaczając także, że podstawą tego tłumaczenia była redakcja ostatniej żony pisarza z roku 1940. Por. M. Mossór, op. cit., ss. 249-250. Ciekawostką jest, że – jak wykazał Jan Gondowicz – w edycji wydanej przez Wydawnictwo Dolnośląskie „znikły ze dwie strony maszynopisu, dość znaczące w fabule utworu.” – J. Gondowicz, *Czekając na Wolanda*. „Ex Libris”, dodatek „Życia Warszawy” 1996, nr 94, s. 17). Chodzi tutaj o wyjaśnienie kwestii dlaczego mistrz po pobycie w więzieniu znalazł się w klinice profesora Strawińskiego, dlaczego Alojzy Mogarycz został ukarany przez Wolanda, wreszcie jakie były przyczyny i skutki prasowej nagonki na autora powieści o Piłacie i Jezui.

Polskim przekładom powieści poświęcone były także teksty Katarzyny Żemły *O dwóch przekładach Mistrza i Małgorzaty Michaiła Bułhakowa*. „Opcje” 1997, nr 1, ss. 22-25, Magdaleny Ochniak *Tłumaczenie leksyki bezekwiwalentnej w polskich przekładach „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa*. „Przegląd Rusycystyczny” 2004, z. 2, ss. 107-117, Wandy Stec *Nazwy roślin w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła A. Bułhakowa: uwagi terminologiczno-przekładowe*, [w:] *Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza*. Red nauk. A. Pstyga, t. IV. Gdańsk 2012, ss. 219-224, Iwony Anny NDiaye *Przekład związków frazeologicznych z nominacjami diabła w polskich tłumaczeniach powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Acta Neophilologica” 2012, nr 2, ss. 159-176 czy Agaty Wawrzyniak *Способы перевода на польский язык фразеологизмов, выступающих в романе Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”*, [w:] *Русский язык в польской аудитории*. Pod red. A. Zych, t. 2. Katowice 2008, ss. 73-83. Należy wspomnieć, że pierwsza z autorek w roku 1992 na Uniwersytecie Śląskim obroniła pracę magisterską pt. *Semantyczno-stylistyczna analiza polskiego przekładu Mistrza i Małgorzaty Michaiła Bułhakowa*. Por. *O dwóch przekładach...*, op. cit., s. 25. W tym samym, 1992 roku, ukazała się książka zatytułowana *Czarny mag (rozdział z powieści)*. *Opowiadania* przetłumaczona przez Krzysztofa Tura, zawierająca m. in. niepublikowane fragmenty najslawniejszej powieści Bułhakowa. Pojawienie się tej pozycji na rynku księgarskim zostało zauważone przez prasę. O zbiorze pisała między innymi Danuta Bakalarczyk w artykule *Blżej świata* („Nowe Książki” 1993, nr 10, s. 52). Kiedy wydane zostały w naszym kraju *Dzieła wybrane* pisarza, *Czarny mag* został opublikowany w tomie trzecim wraz z *Mistrzem i Małgorzatą*. Por. M. Bułhakow, *Dzieła wybrane*, t. I-IV. Wyb. tekstów A. Wołodźko. Warszawa 1994. W roku 2003 białostocki Unikat wydał przełożoną przez Krzysztofa Tura pozycję *Czarny mag. Wielki kanclerz. Książę ciemności*, zawierającą rękopisy, które poza pierwszym z tytułów, nie były wcześniej przekładane na język polski. Por. *Wstęp*, s. nlb.

grupie odbiorców. W tym wypadku niebagatelne znaczenie dla recepcji powieści w Polsce miały niewątpliwie walory estetyczne tłumaczenia Lewandowskiej i Dąbrowskiego. Stanowią one bowiem jeden z ważniejszych czynników, wpływających na procesy, których rezultatem było uznanie *Mistrza i Małgorzaty* za dzieło kultowe, a cytaty z powieści zyskały status „złotych myśli”. Taka sytuacja sprzyjała utrwalaniu się tekstu w konkretnej postaci, co w konsekwencji mogło zaowocować gwałtownym sprzeciwem publiczności wobec przekładu innego, niż jego znana i niemal powszechnie lubiana wersja. Doskonale ujął tę kwestię Jan Gondowicz, pisząc, że pierwszy przekład powieści „to wciąż przekład kanoniczny, podający ton polskiego Bułhakowa i nasycony emocją, mającą dla wielu wymiar historyczny, jako że w tym kształcie językowym przyszło im zetknąć się z magią pisarza.”⁸⁵ Jakkolwiek oddziaływanie owej „pisarskiej magii” na masowego czytelnika polskiego jest bardziej rezultatem translatorskiego kunsztu aniżeli przyczyną sukcesu tego tłumaczenia, Gondowicz wydaje się słusznie odwoływać do sfery czytelniczych odczuć, a nie kwestii warsztatowych. Choć tłumaczenie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego niewolne było od pewnych błędów, na które (w nielicznych źródłach) wskazywano już od momentu wejścia powieści w obieg czytelniczy, próbę zmierzenia się z tekstem oryginału podjętą w połowie lat 90. przez Andrzeja Drawicza można właściwie uznać za nieudaną.⁸⁶ W przypadku badacza mającego tak niebywałe zasługi w kwestii propagowania w naszym kraju zarówno osoby pisarza, jak i jego twórczości, stanowi to swoiste kuriozum. Tymczasem autorzy analiz porównawczych (w wybranych przez siebie aspektach) starają się z reguły zachować w tej kwestii obiektywizm, unikając określeń wartościujących. Perspektywę taką niejasno rysuje Katarzyna Żemła, pisząc, że osoba „twórcy ostatniego polskiego tłumaczenia, każe oczekiwać przekładu, co tu dużo mówić, kongenialnego”⁸⁷ – nie podejmuje wszakże szerzej tego problemu.

Na podstawie informacji zawartych w tekstach poświęconych obu przekładom można jednak wysnuć pewne przypuszczenia, prowadzące do konstatacji, że jednym z czynników, które zadecydowały o odrzuceniu tego przekładu przez czytelnika polskiego mogło być...

⁸⁵ J. Gondowicz, op. cit., s. 16.

⁸⁶ Przekład ten, przypomnijmy, ukazał się w 1995 r. W tym kontekście jakże prorocze okazują się dywagacje Zbigniewa Podgórcza, który w tym samym roku, przy okazji wydania w Polsce wspomnianych wyżej *Dzieł wybranych* Bułhakowa, pisał na łamach „Nowych Książek”: „Powinien przecież redaktor wydania zadać sobie nieco trudu i skolacjonować, na przykład, choćby tylko tekst polski *Mistrza i Małgorzaty* z oryginałem. Nie byłoby wtedy mowy już w drugim zdaniu polskiej wersji tej powieści o jakimś zgniecionym wpół kapeluszu, którym karmieni jesteśmy przez wszystkie polskie jej wydania. A może chodzi o uświadomienie nam, że najwyższy już czas na nowy, adekwatny do oryginału, wolny od potknięć przekład?” – Z. Podgórzec, op. cit., s. 47.

⁸⁷ K. Żemła, op. cit., s. 22.

zbytne przywiązanie Drawicza do litery tekstu, czy też nazbyt usilna próba zachowania „Bułhakowskiej wizji świata”.⁸⁸ Istnieje duże prawdopodobieństwo, że w odczuciu odbiorców niemających możliwości skonfrontowania tłumaczenia z tekstem oryginalnym, przekład ów wydawać się mógł po prostu surowy. „Od razu widać, który przekład jest poetycki, a który prozaizuje. Dawni tłumacze sięgają tu bezbłędnie po chwytły kreacji poetyckiego mikroklimatu, jakie stosował Gałczyński [...]”⁸⁹ – dawał wyraz swoim odczuciom Jan Gondowicz. Według niego, pomimo niebywałych kompetencji w tym zakresie, Drawicz:

„Oziębia Bułhakowską żarliwość, nadaje jego mowie kształt zgodny z normą poprawnej polszczyzny, wycisza puls niepokoju, jaki podskórnie przenika tę prozę. To są rzeczy niesłyszane trudne do wskazania, lecz sądzę, że jego Bułhakow jest rozsądniejszy, trzeźwiejszy i spokojniejszy niż oryginał, nie mówiąc już od podkreśconym, hektycznym tonie Lewandowskiej i Dąbrowskiego.”⁹⁰

Innego zdania jest Krzysztof Masłoń z „Rzeczypospolitej”⁹¹, dla którego przekład Drawicza jest nie tylko bardziej melodyjny, lecz lepiej oddaje rosyjskie realia i jest bardziej zgodny z normą językową. Opinia Masłonia wydaje się jednak odosobniona. W tym samym numerze „Rzeczypospolitej” swoje stanowisko prezentuje Janusz R. Kowalczyk, który – podobnie jak Gondowicz i inni krytycy – wskazuje na ogromne oczekiwania rzesz miłośników *Mistrza i Małgorzaty* względem nowego przekładu.⁹²

1.2.3. Formalno-pragmatyczny wymiar tłumaczenia „powieści o diable” w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku

Gusta tak zwanych czytelników nieprofesjonalnych stanowią z pewnością ważny czynnik, pozwalający na prześledzenie procesu zakorzeniania się pierwszego przekładu *Mistrza i Małgorzaty* w polskiej kulturze literackiej. Wymaga to jednak zupełnie innych technik i metod badawczych. Tymczasem mając na uwadze świadectwa odbioru znawców, można stwierdzić, że proces ten przebiegał według pewnego schematu, który dobrze zilustrował Wojciech Soliński:

⁸⁸ Por. ibidem.

⁸⁹ J. Gondowicz, op. cit., s. 17.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ K. Masłoń, *Pro: Więcej niż literatura*. „Rzeczpospolita” 1995, nr 288, s. 27.

⁹² J.R. Kowalczyk, *Kontra: Manowce beznamiętnego puryzmu*, ibidem.

„Pojawienie się tłumaczenia, czyli, by je tak nazwać, pełne wejście w kulturę literacką przekładu (albo, jak powiada Edward Balcerzan, otwarcie potencjalnej serii), może poprzedzać krytyczna antycypacja na łamach prasy (np. recenzja oryginału) lub też druk fragmentu przekładu, będący najczęściej rodzajem nie nazbyt starannie skrywanej kryptoreklamy całości [...]. Ukazanie się drukiem przekładu, czyli próba wejścia dzieła w krwiobieg nowej kultury literackiej, owocować może recenzjami tłumaczonych tekstów i omówieniami twórczości ich autorów w prasie literackiej. Następnym etapem może być wejście obcego pisarza na przykład w orbitę zainteresowania akademickiej refleksji neofilologicznej kultury literackiej przekładu. W procesie uważnej – acz dyskretnie prowadzonej – obserwacji historyzowania się pisarza w jego kulturze ojczystej poczyną się kształtować także jego sylwetka jako autora oswajanego przez kulturę literacką przekładu. Najpowszechniej odbywa się to przez umieszczenie pisarza w powstających w kulturze przyjmującej syntezach historycznoliterackich.”⁹³

W przypadku *Mistrza i Małgorzaty* mamy do czynienia ze wszystkimi elementami omawianego zjawiska. Za „krytyczną antycypację” można na przykład uznać tekst autorstwa Andrzeja Drawicza z roku 1968, którego krótki fragment dotyczy niewydanej jeszcze w Polsce powieści⁹⁴ czy wspomnianą wcześniej recenzję Ziemowita Fedeckiego oraz szkic Borysa Bugrowa na temat nowych zjawisk w prozie radzieckiej.⁹⁵ Jeśli chodzi o druk fragmentów przekładu na łamach prasy, należy wspomnieć, że poza wymienionymi już numerami „Kultury”, „Ty i Ja”, „Polityki” i „Literatury na Świecie”, w roku 1969, w trzecim numerze miesięcznika „Odra”, w przekładzie Stanisława Barańczaka pojawił się rozdział pt. *Egzekucja* (w tłumaczeniu Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego nosi on tytuł *Każń*). W tekście zaznaczono, że jest to 16. rozdział *Mistrza i Małgorzaty*, nie podano jednak żadnych innych istotnych informacji wydawniczych. Nie wyposażono go również w komentarz krytyczny, co dowodzi, że przekład ten mógł pełnić rolę swego rodzaju zwiastuna.⁹⁶

Coraz liczniejsze materiały dotyczące *Mistrza i Małgorzaty*, które ukazywały się na łamach peerelowskiej prasy od roku 1969 wymagają szerszego komentarza, a także

⁹³ W. Soliński, op. cit., ss. 100-101.

⁹⁴ Por. A. Drawicz, *Literatura radziecka...*, op. cit., ss. 148-149.

⁹⁵ B. Bugrow, *Bułgakow, Platonow i młodzi (nowe w prozie radzieckiej)*. Tł. Z. Żakiewicz. „Literary” 1968, nr 4, ss. 16-17.

⁹⁶ Por. M. Bułhakow, *Egzekucja*. Przeł. S. Barańczak. „Odra” 1969, nr 3, ss. 52-60. Poza okresem początkowym, fragmenty powieści rzadko publikowano na łamach prasy. W 1977 roku w „Przyjaciółce” pojawiła się część rozdziału *Krem Asasella*. (Por. M. Bułhakow, *Krem Asasella*. Tł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Przyjaciółka” 1977, nr 10, ss. 6-7). W 1988 „Literatura Radziecka” wydrukowała natomiast część rozdziału *Przebaczenie i wieki sta przystań*. (Por. *Uczymy się języka rosyjskiego*. „Literatura Radziecka” 1988, nr 7, ss. 188-191. W gazetach częściej wykorzystywano krótkie cytaty z *Mistrza i Małgorzaty*, co znów może świadczyć o szerokiej znajomości powieści wśród czytelników w Polsce.

wprowadzenia pewnych rozróżnień metodologicznych, dlatego też będzie o nich jeszcze mowa w dalszych częściach pracy. Omówione zostaną również zagadnienia związane z faktem, iż pomimo ogromnej popularności utworu Bułhakowa, naukowa refleksja na temat *Mistrza i Małgorzaty* prezentuje się w omawianym okresie dość skromnie. Problemy, które zostały tutaj jedynie zasygnalizowane dobitnie świadczą jednak o dwóch zasadniczych kwestiach. Po pierwsze, pokazują, jak mocno pojawienie się przekładu *Mistrza i Małgorzaty* wpłynęło na kształt polskiego życia społeczno-kulturalnego. Po drugie, że próba prześledzenia sposobów istnienia owego dzieła na łamach prasy wskazuje na istotne aspekty rzeczywistości, zwłaszcza zaś na funkcjonalny charakter przekładu. W artykułach prasowych lat 1969–1989 wzmianki na temat tłumaczenia powieści były bowiem nieliczne i ograniczały się z reguły do wymienienia w komentarzu bądź przypisie nazwisk Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego.⁹⁷ Formalna strona tego zagadnienia, chociażby kwestie warsztatowe, pozostała niemal niezauważona, z czego można wnioskować, iż autorów owych tekstów interesował przede wszystkim pragmatyczny wymiar tłumaczenia, jego efekt w postaci powieści gotowej do tego, by – przetłumaczona – mogła dotrzeć do masowego odbiorcy. Na tym tle wyjątek stanowi artykuł Mai Szymoniuk⁹⁸, który wymaga od czytelnika specjalistycznej wiedzy nie tylko z zakresu teorii przekładu, ale także szeroko pojętego językoznawstwa. Autorka, starając się przeanalizować charakterystyczne cechy stylu Michaiła Bułhakowa w odniesieniu do normy literackiej, porównuje lingwistyczne właściwości oryginału, zamieszczonego w miesięczniku „Moskwa” na przełomie roku 1966/1967 i jego polskiego przekładu. Dochodzi do konstatacji, iż w części historycznej tłumacze nie zdołali przekazać charakterystycznych dla Bułhakowa środków wyrazu, co miało istotny wpływ na pozostałe warstwy utworu oraz konstrukcję postaci. Artykuł ten, opublikowany w języku rosyjskim, dowodzi, że *Mistrz i Małgorzata* niemal od razu stał się przedmiotem refleksji naukowej, a więc od początku uznany został za dzieło warte głębszej

⁹⁷ Wyjątkiem jest tutaj recenzja *Mistrza i Małgorzaty* autorstwa Stanisława Barańczaka, który kwestii tłumaczenia poświęca nieco więcej uwagi, akcentując tym samym rolę, jaką odgrywa ono w procesie przyswajania dzieła przez kulturę docelową. Dodaje również niezwykle cenną dla badań nad recepcją powieści uwagę, dotyczącą reakcji czytelników na ukazanie się jej na rynku wydawniczym. Barańczak pisze: „Cieszy i budzi uznanie fakt, że trud polskich tłumaczy umożliwia dostęp do tego rodzaju książek również i naszemu czytelnikowi: że przekłada się u nas i publikuje w dość szybkim tempie książki pisarzy tej miary co Babel, Cwietajewa, czy Płatonow. Tym razem Irenie Lewandowskiej i Witoldowi Dąbrowskiemu winniśmy wdzięczność za przekład jednego z największych arcydzieł literatury radzieckiej: »Mistrza i Małgorzaty« Michaiła Bułhakowa. Ta niezwykła powieść, nad którą twórca pracował do ostatnich dni swego życia (zmarł w 1940), opublikowana została w miesięczniku »Moskwa« dopiero w dwadzieścia sześć lat później, osiągając zresztą niemal natychmiast sporą ilość przekładów i olbrzymią popularność.” – S. Barańczak, *Odbudowa przez...*, op. cit., s. 55.

⁹⁸ M. Szymoniuk, *O переводе романа Булгакова „Мастер и Маргарита” на польский язык*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Sectio F 1968/1969, vol. XXIII/XXIV, 10, ss. 257-277.

analizy. Mimo to publikacje tego rodzaju były i – niestety – są ciągle u nas nieliczne. Trudno orzec, jaka obecnie jest tego przyczyna, natomiast jeśli chodzi o wyróżniony tu przedział czasowy, wydaje się, że było to w jakiejś mierze działanie celowe. Dość wspomnieć, że w omawianym okresie drukiem ukazała się tylko jedna poważniejsza praca monograficzna – *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki* Justyny Karaś.⁹⁹ Druga, *Mistrz i diabeł* (Michał Bułhakow) autorstwa Andrzeja Drawicza, została zatrzymana przez cenzurę. Wydano ją w 1987 roku na prawach rękopisu (jako, skróconą o niemal jedną czwartą, wersję pracy habilitacyjnej sprzed pięciu lat) w nakładzie...50 egzemplarzy.¹⁰⁰ Na rynku księgarskim pojawiła się dopiero po przełomie, w roku 1990.¹⁰¹ Jednak jeszcze przed ukazaniem się *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce, w roku 1967, rozprawę o Bułhakowie przygotowywała wspomniana już krakowska badaczka, Jadwiga Urbańska (Ślisz). Streszczenie pracy *Michał Bułhakow. Nowe materiały i interpretacje* zawierają „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych”¹⁰², ostatecznie jednak praca ta się nie ukazała.¹⁰³

Odpowiedź na pytanie, dlaczego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, poza pracą Justyny Karaś, nie było opracowań monograficznych, skoro Bułhakow, zwłaszcza od momentu wydania w Polsce dzieła jego życia, był u nas jednym z najpopularniejszych pisarzy

⁹⁹ J. Karaś, *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki*. Wrocław 1981.

¹⁰⁰ Por. A. Drawicz *Mistrz i diabeł* (Michał Bułhakow). (Na prawach rękopisu). Kraków 1987, s. 7 oraz A. Drawicz, *Mistrz i diabeł*. „Kurs” 1988, nr 34, ss. 36-37. Fragmenty monografii publikowano w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w kilku innych źródłach (między innymi w „Literaturze”, „Życiu Literackim”, „Więzi”, „Radarze” „Piśmie”...) Jak pisał Drawicz w słowie odautorskim, publikacje w czasopiśmie objęły około jednej trzeciej tekstu rozprawy. Pierwsza wersja *Mistrza i diabła* powstała w latach 1972-1973, kolejna – w latach 1978-1979. Por. A. Drawicz, *Mistrz i diabeł* (Michał Bułhakow)..., op. cit., s. 246 oraz S. Balbus, *Mistrz i jego świadek*, „NaGłos” 1990, nr 1, ss. 111-112.

¹⁰¹ Wydana monografia miała nieco zmieniony podtytuł – *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*, w 2002 r. rozprawa Drawicza ukazała się z podtytułem *Rzecz o Bułhakowie*. Jak wynika z tekstu Anny Bojarskiej *Ten potwór Bułhakow*, opublikowanego w 14. numerze „Gazety Wyborczej” (s. 8), również w 1990 roku, biografię Bułhakowa, pod tytułem *Kanale* przygotowywała Barbara Dohnalik. W 1991 r. w Katowicach wydano jeszcze niewielkich rozmiarów książeczkę autorstwa Piotra Fasta zatytułowaną „*Mistrz i Małgorzata*” Bułhakowa. *Pisarz – epoka – powieść*. W następnych latach na rynku polskim ukazywały się kolejno pozycje autorów obcych: dwie popularne biografie pisarza: w 1997 *Michał Bułhakow 1891-1940. Mistrz i jego los* Marianne Gourg i w roku 2000 *Michail Bułhakow* Wilfrieda F. Schoellera, a także *Leksykon życia i twórczości* pisarza autorstwa Borisa Sokołowa (2003) oraz wspomniany już *Mistrz i Miasto. Kijowskie konteksty Michaila Bułhakowa* Mirona Pietrowskiego (2004). Niedawno w Polsce pojawił się też *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, zbiór listów i zapisków Michaila i Jeleny Bułhakowów, zebranych i opatrzonych komentarzami przez Wiktora Łosiewa. Wśród autorów polskich prace poświęcone „powieści o diable” opublikowali m.in.: Dorota Horczak (*Treści religijno-filozoficzne w powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaila Bułhakowa*, 2002) oraz wspomniani już Michał Kruszelnicki (*Mistrz w książkowym stroju. Tradycja kulturowo-literacka i symbolika w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaila Bułhakowa*, 2004) i Ewa Krawiecka (*Apokalipsa według Michaila Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty”*, 2008). Praca Krawieckiej jest pierwszą od lat znaczącą publikacją naukową badaczki polskiej na temat dzieła Bułhakowa. Nieco później, w roku 2012 ukazała się też praca Anny Gębalskiej *Zrozumieć zło w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaila Bułhakowa*.

¹⁰² *Komisja Słowianoznawstwa*, op. cit., ss. 153-156.

¹⁰³ Por. A. Володзько-Буткевич, *Польский Булгаков (очерк восприятия)*, [w:] *Михаил Булгаков, его время и мы/ Michail Bułhakow, jego czasy i my*. Praca zbiorowa pod red. G. Przebindy i J. Świeżego przy współpracy D. Kliabanaua. Kraków 2012, s. 679.

radzieckich, nie jest jednoznaczna. Pewne światło na tę kwestię może jednak rzucać referat Kazimierza Molka, dotyczący nowej polityki kulturalnej PRL, którego fragmenty opublikowała „Kultura Niezależna” w 1984 roku:

„»Chciałbym – mówił Molek w referacie – zwrócić uwagę na szczególnie pieczołowity sposób propagowania w naszym kraju niektórych pisarzy obcych. Od kilku lat takim pietyzmem jest otaczana np. twórczość Michała Bułhakowa /.../ Ukoronowaniem tego festiwalu [podkr. moje – K. K.] jest zgłoszony przez WL [Wydawnictwo Literackie w Krakowie – przyp. mój – K. K.] zamiar wydania rozprawy habilitacyjnej Andrzeja Drawicza o Bułhakowie »Mistrz i diabeł«. Niezależnie od intencji poszczególnych wydawców tego rodzaju festiwalowa praktyka wydawnicza stwarza wrażenie w społecznym odbiorze, że oto Michał Bułhakow jest największym pisarzem radzieckim. Zachodzi pytanie po co i komu jest to potrzebne. A może częściowo pęd do Bułhakowa wynika z faktu, że w jego rodzinnym kraju twórczość ta budzi zastrzeżenia i kontrowersje? Jeśli jest to wrażenie mylne, to tym bardziej zbędne«.”¹⁰⁴

Oprócz względów społeczno-politycznych, o których mowa w wymienionej notatce, w tym przypadku duże zastrzeżenia budził zapewne również i sam autor rozprawy, niemniej jednak brak innych poważnych opracowań naukowych *Mistrza i Małgorzaty* pozostaje faktem. Zdaniem Bogusława Bakuły, problem ten mógł również wiązać się z faktem, że monografia poświęcona pisarzowi wymagałaby wnikliwej analizy jego dorobku artystycznego oraz biografii.¹⁰⁵ Być może tym właśnie należy tłumaczyć fakt, że praca Jadwigi Urbańskiej nie pojawiła się ostatecznie w druku, rozprawa Andrzeja Drawicza ukazała się z kilkunastoletnim opóźnieniem, natomiast jedyne opracowanie, jakie opublikowano w omawianym okresie odnosiło się głównie do prozatorskiego warsztatu Bułhakowa.

Wydaje się, że większe zainteresowanie zarówno dysponentów władzy, jak i społeczeństwa budziła sama powieść jako element polskiego życia kulturalnego. Funkcjonalność przekładu *Mistrza i Małgorzaty* w omawianym dwudziestoleciu polegała nie tylko na tym, że był on, co oczywiste, elementem komunikacji literackiej, lecz na tym, że stał się elementem systemu komunikacji społecznej w ogóle. Jako taki podlegał różnym formom perswazji i sterowania. Nie można oczywiście zbadać ich w odniesieniu do indywidualnych wyborów translatorskich Lewandowskiej i Dąbrowskiego, można natomiast

¹⁰⁴ Korekta autorska. „Kultura Niezależna” 1984, nr 1, s. 85, przedruk ze skrótami: KOS 1984, nr 54, s. 6. Zarówno o referacie Molka, jak i monograficznych pracach Karaś i Drawicza będzie jeszcze mowa w dalszej części pracy.

¹⁰⁵ Opinia wyrażona podczas jednego ze spotkań w ramach konsultacji doktoranckich. Do kwestii tej wrócę jeszcze w kolejnych rozdziałach rozprawy.

w dużej mierze odnieść je do tekstów ukazujących się w wysokonakładowej prasie społeczno-kulturalnej, codziennej a nawet fachowej obiegu oficjalnego. Przekład ten stał się bowiem swego rodzaju „mechanizmem napędowym koniunktury tekstotwórczej [...]”¹⁰⁶ Jedną z ważniejszych funkcji owych tekstów (choć oczywiście nie wszystkich) miała być ukryta funkcja propagandowa. Przyjęcie takiej taktyki dawało bowiem możliwość szerszego i głębszego oddziaływania na odbiorcę, który nie zawsze zdawał sobie sprawę z bycia przedmiotem manipulacji. Charakterystycznym przykładem dezorientowania opinii publicznej jest komentarz we wspomnianym już numerze „Polityki”, dotyczący ukazania się w ZSRR tomu zawierającego między innymi pełną wersję *Mistrza i Małgorzaty* (1973):

„Tak się złożyło, że niemal jednocześnie z tym tomem również w Polsce ukazało się nakładem „Czytelnika” trzecie już polskie wydanie tej ostatniej powieści. Niestety, polski czytelnik po raz trzeci dostał do rąk tekst skrócony, a więc niepełnowartościowy (edytor polski zapewne korzystał z pierwodruku *Mistrza i Małgorzaty* w miesięczniku „Moskwa”, 1966/67). O ile wiemy, w innych krajach socjalistycznych od dawna dzieło Bułhakowa ukazuje się w całości.”¹⁰⁷

Zawarta w tym fragmencie sugestia niepełnej wiedzy piszącego, co do istnienia kompletnych wydań powieści w innych państwach bloku socjalistycznego oraz naiwnej nieznajomości autora co do praktyki wydawniczej w PRL sprawia, że istotne informacje dotyczące rzeczywistości społecznej omawianego okresu ulegają rozmyciu. Brak pełnego wydania *Mistrza i Małgorzaty* jest bowiem rezultatem pewnego zaniedbania, braku profesjonalizmu, czy być może zwykłego lenistwa edytora, nie zaś efektem świadomych działań ze strony państwa. Tymczasem jest oczywiste, iż pełen przekład powieści z wiadomych względów nie mógł się ukazać w Polsce w tym samym czasie, co w Związku Radzieckim. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można także założyć, że również w innych państwach pozostających w kręgu politycznej dominacji ZSRR sytuacja była podobna.

Jednak nie wszystkie wypowiedzi na łamach oficjalnej prasy PRL miały na celu zafałszowanie rzeczywistości. Niektórzy autorzy starali się ujmować drażliwe kwestie tak, by nie narażając się na interwencję cenzury, przekazać czytelnikowi istotne informacje chociażby w szczątkowej formie. W „Życiu Literackim” Włodzimierz Maciąg pisze na temat wydanego niedawno przekładu *Mistrza i Małgorzaty*:

¹⁰⁶ W. Soliński, op. cit., s. 15.

¹⁰⁷ M. Bułhakow, *Sen Nikanora Iwanowicza. Nie tłumaczony rozdział „Mistrza i Małgorzaty”*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, „Polityka” 1974, nr 15, ss. 8-9.

„Autor tej powieści [...], Michał Bułhakow, zmarł w r. 1940, jego powieść opatrzoną dopiskiem »Moskwa, 1928–1940«, wydano po raz pierwszy w r. 1967, figa cukrowała się zatem swoje ćwierć stulecia. Wkraczać w cudze kompetencje i pytać – dlaczego? – nie będziemy, ale tę różnicę dat zaznaczyć warto dlatego po prostu, aby stwierdzić, że dobra literatura nie starzeje się bynajmniej i wszystko, o czym nam Bułhakow mówi, odbieramy jako treści żywe i świeże.”¹⁰⁸

Powyższy komentarz, umieszczony, co znamienne, w rubryce „Nowości przekładów”, poza wymienieniem nazwisk tłumaczy, nie odnosi się w żaden sposób do translacji rozumianej *sensu stricto*. Wskazuje za to na rozmaite pozatekstowe uwikłania powieści, a co za tym idzie – także jej polskiej wersji językowej. Maciąg nie wskazuje w czyje kompetencje nie chce wchodzić, sugeruje też, że jego komentarz jest istotny wyłącznie ze względu na wartość powieści Bułhakowa. Wypowiedź ta tymczasem wskazuje na ważny kontekst pozaliteracki, zarówno czasów, w których powstała powieść, jak i lat współczesnych recenzentowi, co zostaje spotęgowane zwłaszcza przez ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu. Taka, a nie inna interpretacja pozostawała jednak w gestii ówczesnego czytelnika, który mógł, ale wcale nie musiał odczytywać go właśnie w ten sposób. Niemniej jednak aktualna sytuacja w kraju sprzyjała często szukaniu w tekstach literackich, czy metaliterackich „drugiego dna”.

Jak widać na podanych przykładach, pomimo wyraźnie politycznego aspektu, dyskusja na temat *Mistrza i Małgorzaty* na łamach polskiej prasy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku wcale nie miała charakteru otwarcie ideologicznego. Przeciwnie, wydawać by się mogło, iż autorzy wielu artykułów dotyczących czy to samej powieści, czy na przykład jej adaptacji teatralnych i filmowych, za wszelką cenę starali się odciąć od tej sfery życia, skupiając uwagę raczej na problemach filozoficzno-moralnych albo estetycznych. Dzieło Bułhakowa od samego początku bowiem pełniło rolę swego rodzaju katalizatora dla napięć społeczno-politycznych dwudziestolecia, które otworzył Marzec 1968, zamknął zaś przełom roku 1989. Niemniej jednak, zwłaszcza pod koniec lat osiemdziesiątych, daje się zauważyć, że materiały, w których występują jawne odniesienia do sytuacji społeczno-politycznej pojawiają się z coraz większą częstotliwością. Bezspornie to także było wynikiem sytuacji historycznej, tak więc rola pozaliterackiego kontekstu w procesach recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty* w społeczeństwie polskim pozostawała wciąż ogromna.

¹⁰⁸ W. Maciąg. *Europa, lata trzydzieste*. „Życie Literackie” 1969, nr 31, s. 11.

1.3. *Mistrz i Małgorzata* jako model literatury upolitycznionej? Peerelowska koncepcja rzeczywistości a dwutorowość recepcji „powieści o diable”

Wywiedzione z semiotyki ujmowanie literatury jako wtórnego systemu modelującego pozwala na usystematyzowanie zjawisk literackich i podjęcie próby stworzenia określonych, ściśle uzależnionych od warunków historyczno-społecznych, modeli literatury. Modele te, utworzone według konkretnych reguł, posiadają też określone cechy, które w znacznym stopniu wskazują na system sam w sobie, a raczej te jego elementy, które decydują o sposobach powstawania znaczeń. Literatura, również literatura narodowa, ujmowana jest z perspektywy komunikacyjnej. „Granice owego częściowego systemu komunikacyjnego są historycznie zmienne, w pewnym czasie co innego należy lub nie należy do literatury. Jest to ponadto system otwarty. Dysponuje wejściami do obcych literatur przy pomocy przekładów i drogą dyfuzji obcych wzorów, oraz wejściami dla rodzimych, odrębnych podsystemów literackich, które potrafi wchłaniać [...] literatura narodowa realizuje pewien globalny model lub modele świata. Korzysta przy tym z systemu języka narodowego i z kolei nań oddziałuje, utrwalać sposoby mówienia i użytkowania języka. Jako system modelujący literatura owa pamiętana jako całość uwarunkowana jest przez globalne sytuacje komunikacyjne, kształtowana przez losy historyczne narodu, głównie przez składniki długiego trwania historycznego.”¹⁰⁹ Zgodnie z postulatem Stefana Żółkiewskiego, aby w ramach ustaleń historycznych określić model literatury, do jakiej zalicza się dzieło, konieczne jest nakreślenie modelu rzeczywistości, w której funkcjonował *Mistrz i Małgorzata* w latach 1969-1989. Model ten, ściśle związany z kwestiami ideologicznymi, znajduje swoje odzwierciedlenie w materiałach źródłowych, na których opiera się praca. Próba analizy potrzeb części społeczeństwa polskiego względem najwybitniejszej książki Michaiła Bułhakowa z konieczności obejmować musi konkretną wizję świata: taką, która była lansowana przez władzę i taką, jakiej mógł poszukiwać zwyczajny obywatel. Takie ujęcie pozwala na odszukanie w obrębie tekstów źródłowych uporządkowań i rozróżnień, które choć częściowo pomogą w określeniu roli i funkcji, jakie pełnił *Mistrz i Małgorzata* w społeczeństwie polskim.

W omawianym dwudziestoleciu duża część potrzeb czytelniczych określana była przez pryzmat przynależności Polski do bloku państw socjalistycznych. Fakt ten zarówno władzy, jak i społeczeństwu pozwalał dostrzegać w przekazie literackim treści nierzadko ze

¹⁰⁹ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., s. 503.

sobą sprzeczne i wzajemnie się wykluczające. Po pierwsze powieść, zarówno poprzez swoje uwarunkowania wewnątrz- jak i zewnątrztekstowe była doskonałym źródłem informacji o Rosji, jej historii, ale przede wszystkim o dorobku kulturowym. Jako książka wybitna, mogła również w jakimś stopniu kształtować pogląd polskiego odbiorcy na temat literatury rosyjskiej w ogóle, a tym samym pośrednio wpływać na pozytywny wizerunek Związku Radzieckiego (Bułhakowska satyra dotyczyła przecież *explicite* rzeczywistości lat trzydziestych). Po drugie, stwarzała też szerokie możliwości upowszechniania pożądanych społecznie postaw i wartości, nie tylko takich, które były użyteczne dla władzy. Kolejną zaś ważną funkcją *Mistrza i Małgorzaty* była jego rola w zakresie kształtowania więzi społecznych. Powszechne, jak się zdaje, zainteresowanie powieścią sprzyjało bowiem integracji zróżnicowanej przecież grupy jej odbiorców. Funkcja ta musiała mieć znaczenie szczególne, gdyż zabiegi zmierzające do ujednolicenia społecznego odbioru dzieła widoczne były zarówno w homogeniczności dyskursu prowadzonego na łamach czasopism obiegu oficjalnego, jak również w niezwykle szerokim spectrum ich oddziaływania, chociażby ze względu na obecność *Mistrza i Małgorzaty* w czasopismach o różnorodnym profilu, częstotliwości ukazywania się czy nakładzie. Z drugiej jednak strony zauważyć trzeba, że nie wszystkie tytuły w jednakowy sposób realizowały wymagania polityki kulturalnej państwa. Szczególnie prasa literacka była „miejscem kompetentnej krytyki literackiej, żywych dyskusji dotyczących spraw artystycznych i humanistycznych i rzetelnej informacji o zjawiskach zachodzących w naczelnych literaturach światowych. [...]

Ten rozwój literackiego czasopiśmiennictwa odzwierciedlał procesy różnicowania się literackich zapotrzebowań, wynikające po części [...] z rosnącej różnorodności czytelniczych upodobań.”¹¹⁰ Inną sprawą pozostaje fakt, że procesy integracyjne, związane z funkcjonowaniem *Mistrza i Małgorzaty* w obiegu społecznym, niekoniecznie musiały mieć wymiar negatywny. Przeciwnie, recepcja książki w Polsce wyraźnie wskazywała na pewną ambiwalencję, która pozwalała zaspokajać różnorakie potrzeby czytelnicze i realizować rozmaite, nierzadko sprzeczne ze sobą, zadania. Kwestie dotyczące roli, jaką odgrywać miał *Mistrz i Małgorzata* w latach 1969–1989 wymagają przywołania szerokiego kontekstu społeczno-kulturalnego. Okoliczności, w jakich funkcjonowała powieść w dużym stopniu zależały od decyzji odgórnych i narzucały sposoby odczytywania dzieła, nawet takie, które były sprzeczne z oczekiwaniami rządzących. Ten sam kontekst mógł być bowiem generatorem wykluczających się znaczeń i sensów, zwłaszcza, że powieść ta w szczególności

¹¹⁰ Z. Jarosiński, *Literatura lat 1945-1975*. Warszawa 1996, ss. 88-90.

sposób wywoływała napięcia, których istotę tłumaczyć może niezwykle użyteczne pojęcie „tekstu kultury”. Stefan Żółkiewski wyjaśnia rzecz następująco:

„Gdy mówimy tekst, nie mamy na myśli dzieła w całej jego indywidualnej, niepowtarzalnej oryginalności i bogactwie, dzieła również indywidualnie konkretyzowanego w osobniczym, jedynym przeżyciu estetycznym. Tekst to tylko wspólny, społeczny, każdemu dostępny, stanowiący podstawę komunikacji społecznej »aspekt dzieła«. [...] Zależnie od historycznie i społecznie zmiennych sytuacji komunikacyjnych hierarchia owych kodów może się zmieniać, co powoduje różne odczytania jednego i tego samego tekstu.”¹¹¹

Nie ulega wątpliwości, że najwybitniejsze dzieło Michaiła Bułhakowa odczytywane było za pomocą zróżnicowanych kodów odbiorczych. Niemniej jednak państwo podejmowało szereg działań, by owe odczytania jak najbardziej ujednolicić. Część zabiegów odnosiła się do samej istoty peerelowskiego czasopiśmiennictwa, którego funkcje społeczne sprowadzały się w dużej mierze do czterech wymiarów: organizatorskiego, propagandowego, wychowawczego i rozrywkowego.¹¹² Wszelkie publikacje służyć miały nadrzędnym, pozaliterackim celom, takim jak: umacnianie socjalistycznego ustroju, upowszechnianie dominującej koncepcji rzeczywistości, kontrola społeczna wraz z szerokim wachlarzem działań z założenia prowadzących do ukształtowania się w społeczeństwie pożądanych postaw. Ważnym środkiem stawała się masowość, a także homogeniczność przekazywanych treści. Koncepcja socjalistycznej rzeczywistości, lansowana nie tylko przez propagandę PRL, lecz dotycząca każdej nieomal dziedziny życia społecznego, kładła szczególny nacisk na to, co oficjalne i zbiorowe. Wszelkie działania, również jednostkowe, miały być podporządkowane szeroko pojętemu dobru kolektywu. „Funkcjonowanie społeczeństwa socjalistycznego [...] opierało się na upolitycznieniu całej organizacji życia zbiorowego, na przeniknięciu w struktury zbiorowego działania jednolitej sieci centralnie koordynowanych dyspozycji politycznych.”¹¹³ Obecność w dyskursie prasowym omawianego okresu treści, za pomocą których w szczególny sposób eksponowano zarówno ten aspekt życia społeczeństwa, jak i rodzaj więzi łączących poszczególnych jego członków nie jest wobec tego przypadkiem. Odgórne wyznaczenie społeczeństwu celów działania wymagało również określenia sposobów ich osiągnięcia. W takiej sytuacji oczywiste jest, że kontakty pomiędzy poszczególnymi grupami społecznymi również nabierają charakteru oficjalnego i w dużym

¹¹¹ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., ss. 384-385.

¹¹² Por. M. Mazur, op. cit., s. 26.

¹¹³ W. Narojek, op. cit., s. 9.

stopniu oczekiwanego przez władzę. Lecz kwestia tożsamości społecznej wydaje się być o wiele bardziej skomplikowana. Wychodzi ona szeroko poza krąg związany z doraźnymi decyzjami partyjnych elit i prowadzonej w ich ramach polityki społeczno-kulturalnej. Zdaniem Pawła Rojka w pracach socjologicznych bardzo często stawiana jest teza, „że próby zbudowania społeczeństwa na podstawach ideologii marksistowskiej prowadziły do sprzeczności. [...]

Przede wszystkim narzucana odgórnie ideologia była sprzeczna z istniejącą wcześniej kulturą społeczeństwa. Prowadziło to do wyraźnego podziału rzeczywistości społecznej na sferę publiczną i sferę prywatną. Kryterium tego podziału było kulturowe – dyskurs publiczny opierał się na innych wartościach niż dyskurs prywatny.”¹¹⁴ Podział, o którym wspomina autor *Semiotyki Solidarności*...widoczny jest również w materiałach dotyczących „powieści o diable”, czego najbardziej jaskrawym przykładem są teksty poświęcone wędrownikom Bułhakowskim szlakiem.

1.3.1. Relacje z podróży śladami Bułhakowa jako szczególny przejaw „doświadczenia prywatności”

Rzeczywistość społeczno-polityczna omawianego dwudziestolecia stanowiła doskonale tło dla wymowy ideowej dzieła, w którym uobecniało się wszystko to, co należało do sfery objętej swoistym tabu. Było ono zresztą w dużym stopniu kształtowane poprzez istnienie skostniałych struktur życia nie tylko politycznego czy społecznego, lecz nawet religijnego. Tu może miała swe źródło tęsknota za tym, co alternatywne także i w tym aspekcie. Część społeczeństwa polskiego, tak bardzo uwikłanego w kwestie historyczne i polityczno-społeczne, odczuwała z pewnością ogromne napięcie i zmęczenie związane, po pierwsze, z nieustannie podkreślaną przez rządzących potrzebą narodowej konsolidacji w obliczu zagrożenia tak zewnętrznego, jak i wewnętrznego, po drugie zaś w związku z istniejącymi podziałami społecznymi, wynikającymi z prezentowanej nie tylko w dyskursie oficjalnym dychotomii wyznaczonej przez uwarunkowania polityczne. Nic więc dziwnego, że zarówno w samym *Mistrzu i Małgorzacie*, jak i w społecznym odbiorze powieści widoczna jest tęsknota za tym, co nieoficjalne, prywatne, swojskie.

Materiały źródłowe pokazują, że najbardziej wyrazistym przykładem tekstów, w których w szczególny sposób dawała o sobie znać potrzeba doświadczenia prywatnego były teksty

¹¹⁴ P. Rojek, op. cit., ss. 83-84.

poświęcone wędrówkom szlakiem autora *Mistrza i Małgorzaty* oraz bohaterów jego ostatniego dzieła. Ranga, jaką zyskał sobie w naszym kraju Michaił Bułhakow sprawia, że pojawienie się relacji z podróży jego śladami stało się niejako sprawą naturalną.¹¹⁵ Pierwsze z nich ukazały się stosunkowo wcześniej, bo już na początku lat siedemdziesiątych. Nie jest dziełem przypadku, że wyszły one spod pióra Andrzeja Drawicza, miłośnika kultury rosyjskiej, autora *Zaproszenia do podróży*, znawcy i propagatora dorobku autora *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce, badacza, który szczególny nacisk kładł na biograficzne aspekty twórczości Bułhakowa i rozpatrywał jego ostatnią powieść właśnie w takim ujęciu. W 1973 roku w tygodniku społeczno-kulturalnym „Literatura” Drawicz opublikował dwa artykuły. Nosiły one znamienne tytuły: *Po Moskwie za Bułhakowem*¹¹⁶ oraz *Bułhakowskiego szlaku ciąg dalszy*¹¹⁷, rok później zaś ukazał się *Kijów miasto Bułhakowa*.¹¹⁸ Szkice te w nieco zmienionej postaci weszły też w skład wydanego w 1989 roku w Londynie zbioru *Pocahunek na mrozie*. Zatytułowane zostały *Za Bułhakowem. Po Kijowie. ...I po Moskwie*.¹¹⁹

Jeśli chodzi o kwestie metodologiczne, już pierwsze relacje Drawicza wydają się wskazywać na tendencję do rozłącznego traktowania dwóch etapów pisarskiej biografii, która dzieli się na związany z *Białą Gwardią* okres kijowski oraz kojarzony, z wiadomych względów, z *Mistrzem i Małgorzatą* okres moskiewski. Praktyka ta, zapoczątkowana przez Drawicza być może nieświadomie, będzie kontynuowana przez wielu autorów również w latach późniejszych.

Korespondencje z Moskwy przynoszą niezwykle cenne informacje jeśli chodzi o Bułhakowa, ale i status samego Drawicza. Nie jest on bowiem zwyczajnym turystą, który porusza się szlakiem ukochanego pisarza. Jest raczej kimś w rodzaju badacza, odkrywcy, który musi zadać sobie sporo trudu, by dotrzeć do miejsc szczególnie dlań istotnych.

„Ja chodzę po śladach dobrze przez różne rekonstrukcje startych, muszę nadrabiać szperactwem, naoczni świadkowie już mi się wykruszają. Są na szczęście archiwa: Domu Puszkinańskiego

¹¹⁵ Ten fragment oraz dalsza część podrozdziału (z nieznacznymi zmianami) zostały opublikowane w periodyku „Slavia Occidentalis”. Por. K. Korcz, *Podróże śladami Michaiła Bułhakowa i bohaterów jego powieści w wybranych polskich artykułach prasowych*. „Slavia Occidentalis” 2011, t. 68, ss. 31-43.

¹¹⁶ A. Drawicz, *Po Moskwie za Bułhakowem*. „Literatura” 1973, nr 18, s. 7.

¹¹⁷ A. Drawicz, *Bułhakowskiego szlaku ciąg dalszy*. „Literatura” 1973, nr 20, s. 14.

¹¹⁸ A. Drawicz, *Kijów miasto Bułhakowa*. „Literatura” 1974, nr 14, s. 7. W tekście tym autor nawiązuje też do posłowania wydanej w tym samym roku *Białej Gwardii*, którego autorem był Wiktor Niekrasow. Niekrasow opisuje tam między innymi swoją wizytę w kijowskim domu Michaiła Bułhakowa przy Andrzejewskim Zjeździe 13. Por. *Zamiast posłowania*, [w:] M. Bułhakow, *Biała Gwardia*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1974, ss. 317—338. Ten sam tekst w przekładzie R. Śliwowskiego został też opublikowany w książce Niekrasowa *Podróże w czasie i przestrzeni*. Warszawa 1974, ss. 216-238.

¹¹⁹ A. Drawicz, *Za Bułhakowem. Po Kijowie*, [w:] *Pocahunek na mrozie*. Londyn 1989, ss. 112-117; *...I po Moskwie*. Ibidem, ss. 117-124.

w Leningradzie, Biblioteki Lenina i Muzeum MCHAT-u w Moskwie. W nich ślęczę nad wariantami, maszynopisami, wycinkami recenzji, notatkami, protokołami z prób.”¹²⁰

– pisze w pierwszej relacji z Bułhakowskiej Moskwy, jak gdyby chcąc przekonać czytelnika, co do swej wiarygodności jako świadka. Mając na uwadze jego niezwykłą erudycję oraz znajomość tematu, taka pośrednia deklaracja wydaje się zbędna. Wyraźnie wskazuje jednak na cele, jakie stawia przed sobą autor. Otóż Drawicz, jak się zdaje, nie pragnie przedstawić odbiorcy wyłącznie „impresji z podróży”. Dokładność, z jaką tropi w stolicy Związku Radzieckiego Bułhakowskie ślady każe się w tym doszukiwać głębszych sensów. Choć sam przekonuje, że warto tę wędrówkę traktować w kategoriach zabawy, widać tutaj uderzającą wręcz potrzebę przekazania czytelnikowi rzetelnej wiedzy dotyczącej pisarza i jego literackiej spuścizny. Nie tylko zresztą podstawowych faktów biograficznych, do których odwoływać się będą także i późniejsi autorzy tekstów poświęconych wędrówkom po miejscach związanych z autorem *Mistrza i Małgorzaty*, ale i drobnych, z pozoru mało istotnych uwag, dygresji i ciekawostek, składających się na niezwykle sugestywną wizję pisarskiego losu. Przeszłość przeplata się tutaj z teraźniejszością, świat realny z literacką fikcją, a wszystko to spaja chęć zaspokojenia „naturalnej ciekawości wszystkiego, co bułhakowskie [...]”¹²¹. Nie jest to, jak widać, zwyczajna, ludzka ciekawość, ale konsekwentne realizowanie głębokiego, wewnętrznego pragnienia – pragnienia, które udziela się i czytelnikowi.

W późniejszym z tekstów Drawicza, *Kijów miasto Bułhakowa*, szczegóły topograficzne mieszają się z poetyckimi nieomal opisami miasta. Autor prowadzi czytelnika powieściowym szlakiem, przytacza dawne i obecne nazwy ulic, mówi o mijanych budynkach, kościołach, pomnikach, a nawet o osobliwościach przyrodniczych. Jego relacja ma charakter bezpośredni, autentyczny i żywy. Plastyczne obrazy pozwalają odbiorcy lepiej wyobrazić sobie opisywaną rzeczywistość, rzeczywistość, która niespodziewanie miesza się z wyimaginowanym światem *Białej Gwardii*. Zdania o charakterze czysto informacyjnym, w rodzaju „dom jest kulturalny, światły, zamieszkały przez miłośników literatury, notabene: ze śladami polskich związków rodzinnych.”¹²², sąsiadują tutaj z fragmentami, które wskazują na domysły piszącego, sugerują jego niepełną wiedzę w jakiejś kwestii. Po chwili jednak Drawicz znowu przechodzi do faktów, tym razem jednak odwołując się do zasobu posiadanych wiadomości dotyczących pisarza i jego najbliższych:

¹²⁰ A. Drawicz, *Po Moskwie...*, op. cit., s. 7.

¹²¹ Ibidem.

¹²² A. Drawicz, *Kijów...*, op. cit., s. 7.

„Musiała to być klasyczna przystań rodzinna oświeconej, rosyjskiej inteligencji w starym stylu, trzymana najpierw mocną dłońią matki, kobiety mocnej indywidualności i dużego autorytetu. Później Warwara Michajłowna, wyszedłszy powtórnie za mąż przeniosła się nie opodal, też na Andriejewskij, pod samą cerkiew, i dom wpłynął na rozhukane fale historii już bez rodziców, trochę rzemiennym dyszlem, choć organizowany autorytetem Miszy, najstarszego.”¹²³

Istotnymi składnikami korespondencji autorstwa Andrzeja Drawicza są cytaty z pierwszej powieści Michaiła Bułhakowa, jak i autobiograficznej relacji pisarza, zapisanej przez Pawła Popowa. Jak widać, ta forma wypowiedzi daje piszącemu o wiele szersze możliwości zarówno w zakresie samej treści, jak i sposobów jej przekazywania.

W tekstach Drawicza dominuje przede wszystkim szeroko rozumiana perspektywa prywatna. Nie chodzi tutaj wyłącznie o charakterystyczną dla reportażu, relacji czy korespondencji pozycję świadka, ale rodzaj wyznawanego przez Drawicza autorskiego światopoglądu. Już tytuły owych materiałów wskazują na prywatny charakter przeżyć zarówno samego autora „powieści o diable” jak i podążającego jego śladem reportażysty. Artykuły Drawicza, mimo topograficznej precyzji, są zresztą mniej reportażami, bardziej zaś literackimi opisami odbytych podróży. Poza oczywistą w tym wypadku funkcją informacyjną, w materiałach tych wydaje się dominować funkcja estetyczna. Konkretnie skojarzenia, omówienia, porównania, zagęszczenie takich, a nie innych środków wyrazu sprawiają, że relacja przyjmuje niezwykle subiektywny charakter. Tym, co dla niej charakterystyczne, jest niebywale plastyczny opis. Sposób obrazowania, a także swego rodzaju literackość, czy nawet poetyckość sprawiają, że nosi ona znamiona tekstu artystycznego. Szczególny styl najbardziej bodaj gorliwego w Polsce badacza życia i twórczości Bułhakowa komentowany był także przez kolegów po piórze. Florian Nieuważny pisał o nim tak:

„W drobiazgach życia, w interesujących szczegółach Drawicz usiłuje dostrzec okruchy spraw większych, istotniejszych dla literatury. I dostrzega je, pokazuje jak prestidigitator lubując się określeniami, które podsycają atmosferę wypowiedzi, wciągają czytelnika, zmuszają do sięgania po teksty omawianych autorów, do polemiki wreszcie.

Szczodrze rozsypane dowody erudycji, operowanie argumentami zaczerpniętymi z krytyki i eseistyki, wszystko to jest ściśle podporządkowane leptonemu na gorąco, gwałtownie, ekstatycznie

¹²³ Ibidem.

nieomal, wypukłemu portretowi tego czy innego pisarza. Plastyczny język, niepohamowane słowa, impet zmierzają ku uwiarygodnieniu portretu.”¹²⁴

Reportaże Drawicza, a także jego felietony i eseje, rzeczywiście obfitują w szczegóły: biograficzne, topograficzne, sytuacyjne, a tym, co w nich uderza najbardziej jest dramatyzm postaci czy okoliczności. Drawicz podejmuje w swoich teksach próbę wiernego nakreślenia obrazu Bułhakowa, obrazu – przyznać trzeba – niezwykle przy tym sugestywnego, co pozwala w znaczący sposób rozszerzyć zakres oddziaływania na odbiorcę. Autentyzm portretu pisarza, uzyskany za pomocą drobiazgowej analizy, zakłócany jest jednak przez zbyt górnolotne określenia, mało przejrzysty język oraz zanadto eksponowany stosunek Drawicza do autora *Mistrza i Małgorzaty*. To więc, co Florian Nieuważny uznał za zaletę, może w równym stopniu stać się wadą tych wypowiedzi. Na kształt tekstów mogło mieć jednak wpływ wiele rozmaitych czynników. Abstrahując od cech indywidualnego stylu Andrzeja Drawicza, jednym z nich mógł być też moment, w którym materiały te pojawiły się w czytelnicznym obiegu. Pozwalały one nie tylko bliżej poznać miejsca, do których większość czytelników w latach siedemdziesiątych nie miała możliwości dotrzeć osobiście, ale umożliwiały też spojrzenie na Związek Radziecki z perspektywy innej niż znana z powszechnego doświadczenia. Zamyśl autora doskonale wyczuwał Marek Karpiński, pisząc o Drawiczu w 1989 roku w „Kulturze Niezależnej”:

„Poznawał język, literaturę, ludzi. Ludzi, którzy przekazywali go sobie z adresu na adres, z miasta do miasta, z republiki do republiki. To podawanie z rąk do rąk, ten rzemienny dyszel pokazywał, że istnieje »inna Rosja«, zupełnie różna od tej oficjalnej i może bardziej prawdziwa.”¹²⁵

Tak więc pomimo pewnej, irytującej niekiedy, maniery pisarskiej, relacje Drawicza są rozpoznawalne i na tle pozostałych materiałów z wymienionej grupy – niepowtarzalne i oryginalne. Nie znaczy to jednak, że pozostali autorzy nie mieli czytelnikowi nic do zaoferowania. Wspomnieć tu można na przykład Andrzeja Marię Marczewskiego, którego zdjęcia z podróży, wraz z krótkim komentarzem, zostały opublikowane w „Przyjaźni” pod

¹²⁴ F. Nieuważny, *Z nauki o literaturach ZSRR*. „Rocznik Literacki 1974”. Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1977, s. 319. Cytat odnosi się do recenzji *Zaproszenia do podróży*, w którym Drawicz zamieścił między innymi poświęcony Bułhakowowi szkic pt. *Rewanż*. Opinia Nieuważnego oddaje jednak najbardziej charakterystyczne cechy stylu Drawicza, uchwytne także i w pozostałych tekstach jego autorstwa.

¹²⁵ M. Karpiński, *Pocałunek miłości*. „Kultura Niezależna” 1989, nr 55, s. 65.

tytułem *Śladami mistrza*¹²⁶ czy Monikę Kuc, która przyznawała na łamach „Tygodnika Kulturalnego”, że topografii Moskwy uczyła się właśnie od Bułhakowa.¹²⁷ W latach osiemdziesiątych swoje relacje opublikowali również Anna Bojarska, Maciej Chrzanowski oraz Stanisław Zawiśliński.¹²⁸

Bojarska wydaje się świadomie rezygnować z perspektywy osoby, która „na gorąco” opisuje to, co widzi i czego doświadcza. Wykorzystując figurę „przyjeźdnego z Polski”, który decyduje się odwiedzić dawny dom Bułhakowa, nie będąc nawet pewnym, czy miejsce to jeszcze istnieje, zaznacza w pewnym sensie swój dystans, co do opisywanych spraw, choć jednocześnie stara się wskazać na masowy charakter zjawiska. Powściągliwość, z jaką podchodzi do kwestii podróży szlakiem pisarza i bohaterów jego powieści prawdopodobnie ma swoje źródło zarówno w jej stosunku do samego Bułhakowa, jak i kontekstu historycznego, w jakim funkcjonował jako pisarz.¹²⁹

Znaczną część korespondencji Macieja Chrzanowskiego stanowią odwołania do tych fragmentów *Mistrza i Małgorzaty*, które odnoszą się do mieszkania numer pięćdziesiąt. Zadaniem tego swoistego wprowadzenia jest stworzenie pewnego rodzaju „obudowy” dla relacji nieodłącznej w gruncie rzeczy od podobnych tekstów tego typu. Wydaje się, że Chrzanowski podjął tutaj także próbę przywołania atmosfery powieści, choć w dalszej części artykułu wyraźnie przenosi punkt ciężkości ze sfery literackiej na zupełnie współczesne problemy wynikające z faktu, „że mieszkanie przy Sadowej przeszło do historii. Przynajmniej literatury.”¹³⁰ Zarówno płaszczyzna językowa, jak sposób obrazowania wskazują na to, że celem Chrzanowskiego jest nie tyle analiza fenomenu tego miejsca, lecz raczej uchwycenie i zarejestrowanie tendencji, która stanowi bezpośredni wynik rezonansu, jaki wywołał *Mistrz i Małgorzata* tak w Polsce, jak i na świecie.

Podobnie rzecz się ma w przypadku tekstu Stanisława Zawiślińskiego. Tutaj jednak wizyta na Sadowej jest tylko jednym z elementów wędrowki po Moskwie. Widać też chęć wzbudzenia ciekawości czytelnika, poprzez budowanie aury tajemniczości wokół

¹²⁶ Por. *Śladami mistrza*. „Przyjaźń” 1980, nr 42, s. 6. O relacjach Marczewskiego z podróży śladami Bułhakowa będzie także mowa w dalszej części pracy. Wspomnieć jeszcze należy, że wcześniej, w 39. numerze „Przyjaźni”(ss. 6-7) pod identycznym tytułem – *Śladami mistrza* – ukazała się rozmowa z reżyserem, przeprowadzona przez Halinę Cenglową. Wywiad ten ilustruje kilka fotografii autorstwa Marczewskiego właśnie z podróży do Moskwy, sam reżyser jednak wspomina tutaj o swoim wyjeździe dość lakonicznie.

¹²⁷ M. Kuc, *Rękopisy nie płoną*. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 31, s. 7.

¹²⁸ Por. A. Bojarska, *Bułhakow*. „Przegląd Katolicki” 1988, nr 7, s. 4; M. Chrzanowski, *Sadowa 302 A*. „Argumenty” 1988, nr 23, s. 4; S. Zawiśliński, *Nie zidentyfikowany zapach Moskwy*. „Trybuna Ludu” 1988, nr 124, s. 6.

¹²⁹ We wspomnianym artykule Bojarska kwestionuje bowiem zasadność sądu, że Bułhakow był ofiarą systemu totalitarnego, co rzecz jasna wzbudzało kontrowersje i polemiki. Do kwestii tej powrócę jeszcze w dalszej części rozprawy.

¹³⁰ M. Chrzanowski, *Sadowa...*, op. cit., s. 4.

powieściowej siedziby Wolanda. Niemniej jednak jest to też doskonała okazja, by nakierować uwagę odbiorcy na bieżące zmiany, które zachodzą właśnie w stolicy ZSRR. Skupiając uwagę przede wszystkim na graffiti zdobiącym ściany klatki schodowej, autor stwierdza, że rysunki te stanowią dokument „dokonujących się zmian i przewartościowań [...]”.¹³¹ Relacja Zawislińskiego jest bardzo emocjonalna. Natłok zdarzeń, sytuacji, odwołań doskonale odzwierciedla stan psychiczny autora, który ze wszystkich stron bombardowany jest informacjami. Nieustannie konfrontuje swą wiedzę i wyobrażenia z rzeczywistością, weryfikuje je i przekazuje czytelnikowi. Pomimo chronologicznego następstwa wydarzeń, Zawislińskiemu udaje się wywołać wrażenie zawrotnego wręcz tempa zdarzeń. Niewiarygodna liczba szczegółów, lawina informacji, przeskakiwane z tematu na temat w dużym stopniu przenosi uwagę odbiorcy na tło, co czyni materiał bardziej autentycznym i przystępnym. Sprzyja temu również fakt, że mimo pozycji świadka i uczestnika, autor czasami przyznaje się do niewiedzy, zastanawia się, snuje przypuszczenia, a więc nie jest nadawcą autorytarnym i wszechwiedzącym.

Monika Kuc wrażenia z podróży śladami Bułhakowa także stara się przedstawić w kontekście o wiele rozleglejszym niż perspektywa prywatna, rozpatrując kult pisarza na tle aktualnych przeobrażeń natury polityczno-społecznej. Nie jest zresztą dziełem przypadku, że teksty Kuc, Bojarskiej Chrzanowskiego czy Zawislińskiego ukazują się w tym samym, 1988, roku. Nie chodzi tutaj wyłącznie o – bardzo istotny zresztą – fakt, że koniec lat osiemdziesiątych przyniósł szersze możliwości odbywania podróży, nie tylko literackich. Jest to z pewnością rezultat spowodowanego pierestrojką „renesansu” Bułhakowa w ZSRR, o którym wspomina się w materiałach źródłowych, ale także efekt ugruntowania się *Mistrza i Małgorzaty* w kulturze polskiej. O ile teksty Drawicza miały wyraźnie prekursorski charakter, a ich celem było przekazanie osobistych wrażeń, ale przede wszystkim zapoznanie czytelnika z twórczością i osobą Michaiła Bułhakowa, o tyle kolejne relacje są świadectwem znaczenia, jakie miała dla poszczególnych autorów lektura zwłaszcza jego najwybitniejszej powieści, bądź stanowią odzwierciedlenie procesu stereotypizacji dzieła i jego twórcy.

Choć okres po roku 1989 nie stanowi zasadniczo przedmiotu zainteresowania niniejszej rozprawy, pewne ustalenia dotyczące kwestii literackich wędrówek stanowią ważny kontekst dla okresu wcześniejszego. Zauważyć trzeba, że w ostatnim dwudziestolecu również nie brakowało relacji z podróży śladami autora *Mistrza i Małgorzaty*. Przeciwnie – w porównaniu

¹³¹ S. Zawisliński, op. cit., s. 6.

do poprzednich dwóch dekad ilość materiałów tego rodzaju wyraźnie się zwiększyła.¹³² W każdym niemal tekście odnaleźć można (obecne zresztą także w materiałach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) stałe elementy, do których zaliczyć trzeba przede wszystkim nawiązania do pisarskiej biografii, krótkie odniesienia do spuścizny literackiej Bułhakowa, wreszcie – próby konfrontacji obrazów znanych czytelnikowi z powieści z zastaną rzeczywistością. Grzegorz Przebinda, który opisał swoje wrażenia w artykule *Zaułki Mistrza Wolanda. Moskwa, jaką widziałem w grudniu*¹³³, zamieszczonym notabene jakiś czas później w zbiorze szkiców pod tym samym tytułem¹³⁴, porusza się po miejscach związanych z Bułhakowem z niezwykłą swobodą. Nie chodzi tutaj zresztą wyłącznie o kwestie topografii. Przebinda, jako znawca literatury rosyjskiej, potrafi udatnie włączyć impresje własne w szeroko pojęty kontekst kulturowy i historyczny Rosji, a także krajów pozostających w strefie wpływów byłego ZSRR. Niektóre z nich mają charakter ogólny, innym razem widać niezwykłą dbałość o jak najwierniejsze przekazanie detali, które dotyczą nie tylko twórczości Bułhakowa. Autor *Zaułków...* patrzy na Bułhakowską Moskwę z perspektywy turysty. Miesząc ze sobą różne kwestie, tworzy swego rodzaju *collage*, dzięki któremu zdaje się przekraczać i czas, i przestrzeń. *Mistrz i Małgorzata* stanowi tutaj wyraźny pretekst do ujmowania rzeczywistości w bardzo szerokiej perspektywie, a także okazję do przyjrzenia się ważkim problemom postradzieckiej rzeczywistości.

Tomasz Miłkowski z kolei, pisząc o muzeum pisarza w Moskwie, stosuje ciekawy zabieg, dzięki któremu jego zapis wyróżnia się nieco spośród innych materiałów tego typu. Nawiązując do faktów powieściowych, zaznacza, że „tym razem” Annuszka nie rozlała oleju słonecznikowego, Berlioz nie uległ wypadkowi na torach tramwajowych, Bezdomny nie rozpoczął pościgu za szajką Wolanda, a tramwaj nie skręcał w ulicę Małą Bronną. W dalszej części szczegółowo opisuje dom, w którym niegdyś mieszkał autor *Mistrza i Małgorzaty* oraz starania kilkorga „zapaleńców” o to, by stworzyć w nim właśnie muzeum Bułhakowa.¹³⁵

Wiesława Czapińska wydaje się nadawać autonomię każdemu z odwiedzonych przez nią miejsc. Osobno poświęca uwagę Patriarszym Prudom, Domowi Gribojedowa, mieszkaniu

¹³² Poza artykułami prasowymi niewyczerpanym źródłem takich przekazów jest oczywiście Internet. Do materiałów tego typu, z wyjątkiem kilku niezbędnych przypadków, nie będę się jednak w rozprawie odwoływać.

¹³³ G. Przebinda, *Zaułki Mistrza Wolanda. Moskwa, jaką widziałem w grudniu*. „Rzeczpospolita” 1996, nr 5, dod. „Plus Minus”, nr 53, s. 16-17.

¹³⁴ G. Przebinda, *Zaułki Mistrza Wolanda*. Kraków 2000, ss. 28-38.

¹³⁵ T. Miłkowski, *Cień Wolanda w muzeum*. „Trybuna” 1998, nr 231, s. 17.

przy ulicy Sadowej 302a, sutenerze mistrza, parkowi Aleksandrowskiemu, willi Małgorzaty na Arbacie, i Worobiowym Górach, co zostaje w tekście wyodrębnione graficznie.¹³⁶

Podobnie jak Czapińska, na bezpośredniej relacji z pozycji świadka skupia się także Jowita Flankowska w artykule *Szatańska Moskwa Bułhakowa*.¹³⁷ Przywołuje szczegóły architektoniczne, odnosząc się jednak czasami się do historii wybranych miejsc. Konfrontuje je z powieścią nie tylko poprzez opis, ale również wplatanie w tekst odpowiednich fragmentów *Mistrza i Małgorzaty*. Z książką w ręku zwiedza Patriarsze Prudy, Dom Gribojedowa, ulicę Małą Bronną czy Twerską.

Natomiast autorka dwuczęściowej relacji *Z Bułhakowem w Kijowie*¹³⁸, Ewa Gryguc, przyznaje otwarcie, że aby móc porównać szczegóły topograficzne miasta, posiłkowała się nie tylko *Białą Gwardią*, ale także planem Kijowa z 1911 roku. Pod względem gatunkowym tekst Gryguc przypomina bardziej esej, aniżeli reportaż. Zawiera szereg luźno powiązanych uwag i myśli, będących świadectwem indywidualnych poszukiwań intelektualnych. Podobnie rzecz się ma w przypadku *Kijowskiego Muzeum Wspomnień Michaiła Bułhakowa* autorstwa Dobrochny Dabert, która łączy kwestie biograficzne, topograficzne i literackie, poruszając przy okazji wiele innych wątków, od zapisu nazwiska pisarza począwszy, na kwestiach narodowościowych skończywszy.¹³⁹

Bardziej „reporterska” wydaje się być relacja Andrzeja M. Zauchy,¹⁴⁰ który po początkowym, nieco poetyckim opisie, przechodzi do faktów związanych zarówno z biografią pisarza, jak i do kwestii poświęconych powstaniu i funkcjonowaniu kijowskiego muzeum Bułhakowa. Opinie poświęcone wyłącznie miejscom zamieszkania pisarza – znajdującym się w jego mieście rodzinnym i w stolicy kraju – stanowią w większości wypadków składową część tekstów odnoszących się do podróży „Bułhakowskim szlakiem”. Czasami jednak funkcjonują niezależnie, przede wszystkim w formie not informacyjnych.

Muzeum pisarza w Kijowie mieści się oczywiście w domu nr 13. Jak poświadczają źródła, wnętrza, które niegdyś zajmował Bułhakow i jego rodzina, odtwarzane są z niezwykłą pieczołowitością. W wielu materiałach pojawia się informacja o gipsowych odlewach, mających stanowić imitację autentycznych przedmiotów i sprzętów. Ekspozycje zgromadzone w muzeum mają nie tylko ogromną wartość historyczną, ale i sentymentalną: „– Opiercie

¹³⁶ W. Czapińska, *Moskwa – Bułhakow. Miłość i diabeł*, [w:] *Magiczne miejsca literackiej Europy*. Wrocław 2002, ss. 11-27.

¹³⁷ J. Flankowska, *Szatańska Moskwa Bułhakowa*. „Wprost” 2009, nr 45, ss. 92-94.

¹³⁸ E. Gryguc *Z Bułhakowem w Kijowie* (1). „Akant” 2007, nr 12, s. 38, *Z Bułhakowem w Kijowie* (2). „Akant” 2007 nr 13, s. 26-27.

¹³⁹ D. Dabert, *Kijowskie Muzeum Wspomnień Michaiła Bułhakowa*. „Polonistyka” 2010, nr 6, ss. 11-16.

¹⁴⁰ A. M. Zaucha, *Pocztówka z Kijowa*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 215, dod. „Gazeta Magazyn”, nr 37, ss. 4-5.

dłoń o poręcz, o którą opierał się Bułhakow – mówią dziś przewodnicy, dumni, gdyż udało się im tę poręcz odnaleźć.”¹⁴¹ – stwierdza na przykład we wspomnianym artykule Zaucha, wskazując pośrednio na emocje, jakie towarzyszą zarówno zwiedzającym, jak i gospodarzom muzeum.

Co ciekawe, Michał Bułhakow także i tutaj, w Kijowie, nieodparcie kojarzony jest nie tylko z *Białą Gwardią*, ale przede wszystkim z jego *opus magnum*. Jak zauważa Małgorzata Nocuń:

„Na froncie kamienicy pod numerem 13 wmurowany jest czarny kot. Siedzi z nogą założoną na nogę, w łapie trzyma widelec. To Behemot, bohater powieści »Mistrz i Małgorzata« [...].”¹⁴²

Widać więc wyraźnie, że utrzymywany w wielu materiałach źródłowych podział, wyznaczany poprzez odniesienia do miejsc akcji obu powieści Bułhakowa, zostaje tutaj zachwiany. We wspomnianej korespondencji ma on, rzecz jasna, wymiar jedynie symboliczny (podział ów zostaje w pełni unieważniony gdzie indziej – we wspomnianym już znakomitym studium Mirona Pietrowskiego *Mistrz i Miasto. Kijowskie konteksty Michaila Bułhakowa*).

Nie ulega jednak wątpliwości, że dla podróżujących śladami pisarza najważniejszym adresem jest ulica Wielka Sadowa 10. W szóstej klatce od strony podwórka, na czwartym (w Rosji zaś – piątym) piętrze, w mieszkaniu nr 50 swoją siedzibę ma Fundacja im. Bułhakowa,¹⁴³ którą kierowała niegdyś Marietta Czudakowa, potem zaś jej siostra, Inna. W reportażu *Mistrz i miłość* Anna Żebrowska pisze o niezwyklej atmosferze tego miejsca¹⁴⁴, podkreślają to również inni zwiedzający.¹⁴⁵ Co ciekawe, w mieszkaniu nie ma oryginalnych pamiątek po

¹⁴¹ Ibidem, s. 5.

¹⁴² M. Nocuń, *Mikrokosmos*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 10, s. 6.

¹⁴³ Na możliwości utworzenia w dawnym mieszkaniu Bułhakowa muzeum jego imienia wskazywano jeszcze przed rokiem 1989. Informacje na ten temat nie są jednak precyzyjne. Najpierw pisze się zarówno o otwarciu w stolicy ZSRR (jednakże bez bliższych informacji adresowych) muzeum pisarza oraz trasy wycieczkowej, mającej swój początek na Patriarszych Prudach; pół roku później zaś, że tworzenie miejsca poświęconego pamięci autora *Mistrza i Małgorzaty* znajduje się dopiero w fazie projektów, budząc liczne spory i kontrowersje. Por. J.G. [J. Grygiel], *Renesans twórczości Bułhakowa*. „Nowiny” 1988, nr 11, s. 4 i M. Kuc, op. cit., s. 7; A. Bojarska, op. cit., s. 4; M. Chrzanowski, *Sadowa...*, op. cit., s. 4. Nota informacyjna o otwarciu mieszkania pisarza dla zwiedzających, wraz z wiadomością, że obecnie znajduje się tam siedziba fundacji Bułhakowa pojawiła się dopiero w połowie lat 90. Por. LAI, *Behemot, wróć!* „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 196, s. 9, na podstawie artykułu w „Nowoj Wremia”. Tymczasem według relacji reżysera Krystiana Lupy z roku 2001 dawne mieszkanie autora *Mistrza i Małgorzaty* zamieszkiwane było przez osoby prywatne. Por. K. Lupa, *Moskwa, Petersburg, [w:] Podglądania*. Warszawa 2003, ss. 256-259.

¹⁴⁴ A. Żebrowska, *Mistrz i miłość*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 267, dod. „Magazyn Gazety” nr 46, ss. 6-12. Jednakże w prasie odnaleźć można informację, że przy Sadowej 10 powstało jeszcze jedno muzeum poświęcone Bułhakowowi. Chodzi tutaj o znajdujący się na parterze lokal nr 52. Pisze o tym w „Polityce” Jowita Flankowska, opisując dość szeroko procedurę nielegalnego przejmowania mieszkań w budynku uwiecznionym na kartach *Mistrza i Małgorzaty*. Por. J. Flankowska, *Sadowa 10*. „Polityka” 2007, nr 8, ss. 83-85.

¹⁴⁵ Por. chociażby E. Krawiecka, *Moskwa kota Behemota*. „Kuchnia” 2003, nr 3, s. 64-68. Maciej Wojtyszko, reżyser filmowej adaptacji powieści (1988) oraz spektaklu *Bułhakow*, którym w roku 2005 zainaugurował Międzynarodowy Festiwal Sztuki im. Michaila Bułhakowa w Kijowie, podkreślał z kolei szczególny urok

pisarzu, które podobno zostały wywiezione z Moskwy przez córkę Borysa Jelcyna.¹⁴⁶ Pomimo tego dom przy ul. Sadowej pozostaje i – jak się wydaje – długo pozostawać będzie – jednym z najbardziej „Bułhakowowskich” miejsc. Grzegorz Przebinda nazywa je wręcz Mekką tradycji Bułhakowskiej.¹⁴⁷ Jego wyjątkowy status sprawia, że opisywane jest z fotograficzną niemal dokładnością.¹⁴⁸ Co ciekawe, przedmiotem szczególnej fascynacji pozostaje przede wszystkim klatka schodowa, a raczej słynne graffiti, które po kolejnych remontach odradza się wciąż na nowo i o którym wspominają chyba wszystkie źródła poświęcone wędrownikom szlakiem *Mistrza i Małgorzaty*. Nawet w relacjach z pobytu w Moskwie, w których o wizycie „w domu Bułhakowa” wspomina się jakby mimochodem, pojawiają się informacje na temat napisów, rysunków czy ściennych malowideł.¹⁴⁹

Niesłabnące zainteresowanie czytelników podążaniem śladami pisarza, znajdujące swoje odbicie w tekstach prasowych, każe postawić pytanie o przyczyny tego zjawiska. Jakkolwiek udzielenie w tej kwestii wyczerpującej odpowiedzi nie wydaje się możliwe bez odwołania się do skomplikowanych i czasochłonnych technik badawczych, kwestia ta warta jest choćby zasygnalizowania. Wymienić więc tutaj można przynajmniej kilka czynników sprzyjających odbywaniu literackich wędrówek szlakiem autora „powieści o diable”.

Już w pierwszych relacjach z podróży do Moskwy i Kijowa Andrzej Drawicz stara się wytłumaczyć powody, dla których odwiedza miejsca związane z Michaiłem Bułhakowem. Rozrywka nie jest w jego przypadku wystarczającym, a przynajmniej nie wyłącznym, uzasadnieniem i stanowi chyba raczej rodzaj autorskiej kokieterii. Bardziej istotne są tutaj słowa Władimira Lowszyna, do których Drawicz się w swym tekście odwołuje:

„Ostatecznie, czy to takie ważne, gdzie mieszkał ten Woland? (...) Ważne jest co innego: był dom. Rzeczywisty dom, ze swym realnym istnieniem. I przyszedł artysta, aby tchnąć weń inne, fantastyczne życie, napęlić setkami obrazów i rozszerzyć do rozmiarów wszechświata. Potem magia się skończyła i dom powrócił znowu w obręb rzeczywistości. Ja jednak, mieszkający tu przez lat

tamtejszego mieszkania pisarza: „Byłem już w Moskwie w słynnym mieszkaniu przy ul. Sadowej, gdzie toczy się akcja »Mistrza i Małgorzaty«. Ale magia, klimat, są tylko tutaj.” – mówił. Por. J. Nowicka, *Z pielgrzymką do miasta Bułhakowa*. „Rzeczpospolita” 2005, nr 156, s. 11. Autorka artykułu daje dość ogólnikowy opis Bułhakowskiego muzeum, wymieniając jedynie lata, w których autor *Białej Gwardii* zamieszkiwał dom oraz opisując kilka oryginalnych przedmiotów z tamtego okresu.

¹⁴⁶ Por. J. Flankowska, *Szatańska Moskwa...*, op. cit., s. 93.

¹⁴⁷ G. Przebinda, *Zaułki Mistrza Wolanda*, op. cit. s. 28 i *Zaułki Mistrza Wolanda. Moskwa...*, op. cit., s. 16.

¹⁴⁸ Nie tylko zresztą opisywane. W 1995 roku TVP zrealizowała film A. Drawicza, stanowiący zapis jego pobytu w byłym mieszkaniu Bułhakowa. Por. G. Przebinda, ibidem. Chodzi o film zatytułowany *Moskwa jak las*. Scenariusz i realizacja W. Romanowski, A. Drawicz. Prod. „Reporter” Studio Reportażu i Form Dokumentalnych dla II Programu TVP SA, 1995, nośnik DVD.

¹⁴⁹ Przykładem takiej relacji jest chociażby tekst Janusza Głowackiego *Rosja i pies łańcuchowy*, gdzie fragment dotyczący wizyty na ul. Sadowej zajmuje nie więcej niż kilka wersów i ma przede wszystkim charakter sprawozdawczy. Por. *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 204.

pięćdziesiąt, nie mogę się już pozbyć myśli, że obok mego własnego życia płynęło tutaj inne – fantastyczne i zmyślane, a jednak o wiele realniejsze od mojego. Życie, które przetrwa i dom, i wszystkich jego mieszkańców: bezkresne życie sztuki.”¹⁵⁰

Odbyta podróż stanowiła więc efekt kontaktu badacza o wyjątkowej wrażliwości z literacką spuścizną jednego z najwybitniejszych pisarzy radzieckich, a jej przyczyny były o wiele mniej prozaiczne niż wskazywałyby na to słowa samego Drawicza. Był to bowiem rodzaj duchowej podróży, próba poszukiwania intelektualnych wyzwań czy inspiracji.

Podobny punkt widzenia zdaje się prezentować Andrzej Maria Marczewski, jeden z ważniejszych polskich inscenizatorów *Mistrza i Małgorzaty*. Michaił Bułhakow miał szczególny wpływ na jego artystyczną drogę, stąd też nie powinien dziwić fakt odbycia przez reżysera wędrówki szlakiem pisarza, którą udokumentował w kilku źródłach. W 1980 roku, jak wspomniałam, opublikował na łamach „Przyjaźni” krótki fotoreportaż. Pełniejszy wyraz swoim wrażeniom z pobytu w Moskwie nadał jednak dopiero trzynaście lat później na łamach „Kwartalnika Artystycznego”.¹⁵¹ Podobnie jak w przypadku Drawicza, uderza w nich niezwykle osobisty stosunek Marczewskiego do Bułhakowa i jego literackiej spuścizny. Tak jak Drawicz, reżyser wplata w tekst relacji fragmenty powieści. Daje przy tym dowód znajomości tematu, odwołując się nie tylko do „kanonicznej” wersji *Mistrza i Małgorzaty*, ale także do wcześniejszych redakcji tego dzieła. Tekst główny przeplata się ze szczegółami topograficznymi miasta, informacjami biograficznymi, wypowiedziami drugiej żony pisarza (z którą Marczewski spotkał się kilka razy osobiście), a także znanym z lektury świadectwem przyjaciela Bułhakowa, Siergieja Jermolińskiego. Swego rodzaju *novum* stanowi tutaj dość rozbudowane kalendarium życia i twórczości Bułhakowa z lat 1928-1940.

Artykuł (poza opinią Lubow Biełozierskiej na temat inscenizacji *Mistrza i Małgorzaty* w Teatrze na Tagance w roku 1977, która może stanowić pewną wskazówkę dla reżyserskich zamysłów Marczewskiego oraz wyraźnie wyczuwalną fascynacją autora aspektami filozoficznymi, ale i biograficznymi) nie przynosi żadnych bezpośrednich informacji, jeśli chodzi o wpływ odbytej podróży na sceniczną wizję powieści. Nie ulega jednak wątpliwości, że pozostawiła ona w jego twórczości trwałe ślady. Do tego wyjazdu odwoływał się bowiem

¹⁵⁰ W. Lowszyn, *Sadowaja 302-bis*. „Tieatr” nr 11/1971, [za:] A. Drawicz, *Po Moskwie...*, op. cit., s. 7. Tekst o tym samym tytule ukazał się w połowie lat osiemdziesiątych w „Literaturze na Świecie”. Tu nazwisko autora brzmi Lewszyn. Por. W. Lewszyn, *Sadowa 302 – bis*. Przeł. R. Woźniak. „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, ss. 275-297.

¹⁵¹ A. M. Marczewski, *Wolny jest ten, kto czyni dobro. Śladami Bułhakowa, Mistrza i Małgorzaty*. „Kwartalnik Artystyczny” 1993, nr 0, ss. 84-89.

jeszcze kilkanaście lat później, zamieszczając pierwszą relację (z nieznacznymi zmianami) pod tytułem *Teatr Mistrza i Małgorzaty* na swojej stronie internetowej.¹⁵²

Podobne motywacje, co Drawicz i Marczewski miała część autorów, których wędrówki szlakiem Bułhakowa pobudzały do swego rodzaju autorefleksji. Wspomniana wyżej Ewa Gryguc stwierdzała na przykład, że:

„Taka konfrontacja opisu z rzeczywistym pejzażem, panoramą, pokojem pozwala mieć złudną nadzieję uchwycenia momentu tworzenia, przekładania przedmiotu i nastroju na słowo. Miły sercu miraż chwilowej zamiany czytelnika w twórcę. Próbuję znaleźć uzasadnienie dla swej skłonności do literackich podróży. Na razie za odpowiedź mam domniemanie Leszka Kołakowskiego wyczytane w eseju »*O podróżowaniu*«, że wszystkiemu winna ciekawość...”¹⁵³

Rezultaty owej „ciekawości” przybierały niekiedy kształt bardzo konkretny, przynosząc kulturze polskiej wymierne korzyści. Po roku 1989 podróże takie odbyli między innymi

¹⁵² Por. <http://www.marczewski.pl>, dostęp 23 kwietnia 2010 roku. Publikowanemu tam tekstowi towarzyszy też taka oto refleksja: „Minęło od tego momentu sporo czasu, wyrosło nowe pokolenie młodych widzów traktujących »Mistrza i Małgorzatę« jako swoją książkę, stała się kultową i trafiła na pierwsze miejsce w rankingu czytelników, jako powieść XX wieku. Dzisiaj można podróżować śladami Mistrza i Małgorzaty po Moskwie w internecie, oglądać mapki miejsc, zdjęcia, opisy, komentarze, czytać analizy wszystkich postaci i miejsc akcji. Bułhakow przekroczył wszystkie granice, które były do przekroczenia, i stał się obywatelem świata, mimo że za życia nie pozwalano Mu wyjeżdżać z kraju.” – <http://www.marczewski.pl/32,Teatr-Teatr-Michala-Bulhakowa-Teatr-Mistrza-i-Malgorzaty-Andrzej-Maria-Marczewski.html>, dostęp jw. Prześledzenie informacji zawartych na internetowej stronie A. M. Marczewskiego pozwala zauważyć, jak ogromny wpływ na wybory artystyczne reżysera miała lektura Bułhakowskiego *opus magnum*. Jan Bończa-Szabłowski ujmując tę kwestię tak: „Trudno znaleźć w polskim teatrze artystę bardziej oddanego twórczości Michaiła Bułhakowa niż Andrzej Maria Marczewski. To właśnie jemu zawdzięczamy wprowadzenie na polskie sceny »Mistrza i Małgorzaty«, powieści, która nie bez racji nazwana została Biblią inteligencji XX wieku. Wystawienie tego utworu w teatrze w roku 1980 czyli w czasach głębokiego socjalizmu wymagało wielkiej determinacji. Tym bardziej godne odnotowania jest, że Marczewski zaprezentował tę powieść niemal w pełnej wersji, także z fragmentami niedopuszczonymi przez PRL-owską cenzurę. To było wydarzenie artystyczne wielkiej rangi. Patrząc na dorobek reżyserski pana Andrzeja Marii Marczewskiego nie mam wątpliwości, że właśnie ta powieść jak i cała twórczość Bułhakowa zmieniła jego życie i spojrzenie na teatr.

Marczewski nigdy nie sięgał po Bułhakowa (a warto dodać, że realizował w teatrze także inne jego utwory) z powodu mody, która zresztą przyszła na tę twórczość po latach.

Każda jego inscenizacja spotyka się z wielkim zainteresowaniem publiczności, wnika w tkankę i istotę utworu, wnosi coś nowego w jego recepcję. Te inscenizacje pokazywane są z powodzeniem zarówno w kraju jak i za granicą.” – <http://www.marczewski.pl/25,Teatr-Teatr-Michala-Bulhakowa-Jan-Boncza-Szablowski-Mistrz-Marczewskiego-we-Lwowie.html>, dostęp jw. Należy dodać, że Marczewski zrealizował dotychczas kilka adaptacji słynnego dzieła: w Wałbrzychu (1980), Płocku (1981), Bydgoszczy (1988), Bielsku-Białej (1998), w Łodzi (2003) i Sosnowcu (2006). Łódzka inscenizacja została wznowiona przez Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w 2010 roku, w związku z 70. rocznicą śmierci pisarza i 40. jego trzeciej żony, Heleny Siergiejewny. W 2015 roku, w 75. rocznicę śmierci Bułhakowa i 35-lecie wałbrzyskiej prapremiery spektakl *Bułhakow/Mistrz/Małgorzata* Marczewskiego pokazał zespół Nowego Teatru w Słupsku. Przesłanie powieści towarzyszyło reżyserowi również podczas realizacji innych sztuk, np. *Kto? (Qui donc?)* Stephenie de Ratuld, gdzie postacie Bułhakowa i Heleny zostały nawet wprowadzone na scenę. Por. J. R. Kowalczyk, *Powrót z odmiennych stanów świadomości*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 212, s. 25; G. Janikowski, *Pośmiertne dzieje Bułhakowa*. „Sycyna” 1998, nr 18, s. 2; M. Rymuszkowski, *Po drugiej stronie lustra*. „Nieznany Świat” 1998, nr 12, s. 53.

¹⁵³ E. Gryguc, *Z Bułhakowem w Kijowie (1)*, op. cit., s. 38.

reżyser teatralny, Krystian Lupa oraz Ewa Krawiecka, przygotowująca wspomnianą już rozprawę doktorską o Bułhakowie.¹⁵⁴ Badaczka, co znamienne, wspominała o swym wyjeździe we *Wprowadzeniu* do dysertacji. Wpływ owej podróży na kształt pracy twórczej autorki podkreślał także recenzent *Apokalipsy...*, Hugolin Langkammer.

O roli, jaką odegrało tego rodzaju doświadczenie w przypadku inscenizacji Krystiana Lupy pisała *explicite* Malwina Głowacka:

„Wizyta w stolicy Rosji, opisana przez Lupę w dalszej części *Dziennika*, zaciążyła na jego *Mistrzu i Małgorzacie*. Od pierwszych chwil na scenie widzimy nie tylko Moskwę lat 30., ale głównie smakujemy nieobliczalny klimat Moskwy dzisiejszej, gdzie wszystko się ze sobą miesza: wysokie z niskim, wielkie z małym, szlachetność z tandetą, dobry smak z kiczem.”¹⁵⁵

Sam Lupa w swych wspomnieniach skupiał się na egzystencjalnym, można powiedzieć, aspekcie położenia osób zamieszkujących dom przy Sadowej, przede wszystkim zaś lokatorki mieszkania numer pięćdziesiąt, dziewięcioletniej dziewczynki, która przez wtargnięcie nieproszonych przybyszów z Polski, na co kategorycznie się nie zgadzała, „Została nie tylko zlekceważona jako strażniczka księgi, została odsunięta od swojej misji.”¹⁵⁶ Co ciekawe, reżyser pomijał tutaj właściwie jakiegokolwiek odniesienia do biografii autora *Mistrza i Małgorzaty*, zrezygnował też prawie całkowicie z opisu tego, co widzi, redukując ów opis do niezbędnego minimum i traktując go właściwie czysto funkcjonalnie jako tło dla rozważań nad sytuacją ówczesnych mieszkańców domu uwiecznionego na kartach powieści cieszącej się nieomal religijnym kultem.

Przed rokiem 1989 problematyki tej pośrednio dotyczyła wspomniana wyżej Anna Bojarska. Abstrahując od sporu, jaki wywołały niektóre tezy autorki poddające w wątpliwość osobę Bułhakowa jako ofiarę stalinowskich represji, jej artykuł przynosił cenne informacje dotyczące znaczenia tego rodzaju wypraw dla rzesz miłośników *Mistrza i Małgorzaty*. Bojarska tak opisywała dom, w którym znajdowało się niegdysiejsze mieszkanie pisarza:

¹⁵⁴ Autorka pisała o tym w wymienionym wyżej artykule *Moskwa kota Behemota*. Podróż E. Krawieckiej była zresztą opisywana w prasie nie tylko przez nią samą. Por. R. Brzezińska, *Śladami Mistrza i Małgorzaty*. „Gazeta Poznańska” 2001, nr 227, s. 18.

¹⁵⁵ M. Głowacka, *Teodycea według Lupy*. „Teatr” 2002, nr 12, s. 37. Głowacka ma prawdopodobnie na myśli wspomniany już tekst Lupy *Moskwa, Petersburg*. Samą powieść przywołuje Lupa w swych wspomnieniach wielokrotnie. *Podróż do Nieuchwytnego: rozmowy z Krystianem Lupą* autorstwa Beaty Matkowskiej-Święs. Kraków 2003 oraz tegoż Lupy *Utopia 2. Penetracje*. Kraków 2003 stanowią zapis zmagania reżysera z literacką materią, częściowo ukazując także psychologiczny mechanizm przekładania się konkretnego doświadczenia lekturowego na proces twórczy.

¹⁵⁶ K. Lupa, *Moskwa...*, op. cit., s. 258.

„Schody są zatłoczone, pełne zapachu płonących świec i kwiatów; ściany, okna i sufity pokryte rysunkami i napisami. Na trzecie piętro, pod mieszkanie, w którym Szatan wydawał kiedyś bal, ciągnie o każdej porze dnia pielgrzymka. Ktoś, stojąc na ramionach kolegi, wciska starannie w puste miejsce wśród innych graffiti napis: »Obywatele, oddawajcie walutę!«, ktoś zapala właśnie cienką, cerkiewką [cerkiewną – K. K.] świeczkę pod drzwiami, na których kto inny, kiedy indziej, namalował krzyż. Na murach portrety kocura Behemota, Wolanda, Asasella, Małgorzaty i Mistrza. I wezwanie: »Woland, wracaj, namnożyło się draństwo!«. I wiele innych wezwań, cytatów z książki, wierszy, prośb. Także o zbawienie duszy...»¹⁵⁷

Autorka wskazywała również na jeszcze jedną kwestię związaną z „permanentną pielgrzymką”¹⁵⁸ fanów *Mistrza i Małgorzaty* do domu przy Sadowej. „Tajemnica” wynikająca z faktu, że mieszkanie to w owym czasie nie było dostępne dla zwiedzających wpływać miała na wzrost zainteresowania tym miejscem.

Jarosław Troch z kolei wspominał „o tym, w jak przedziwny sposób kult pisarza, pozbawiony przez lata możliwości oficjalnych swych manifestacji, przekształcał się w »podziemny« rytuał.”¹⁵⁹ Opinia ta wyraźnie wskazuje na pewien stan ducha piszącego, który rozgranicza tu sferę tego, co urzędowe i prywatne. Choć Bułhakow był przecież w Polsce twórcą cenionym, a jego dorobek zakorzenił się w obiegu czytelnicznym, treści, których nośnikiem była zwłaszcza ostatnia książka pisarza, a także jego legenda, sprzyjały ujmowaniu artystycznych dokonań w opozycji do szeroko pojmowanej kultury oficjalnej. Kult, o którym wspominał Troch nie był jednak specyfiką wyłącznie polską, lecz miał charakter jak najbardziej międzynarodowy. Nie był też związany jedynie ze sprawami natury politycznej, o czym świadczyć może fakt obecności reportażu „śladami Bułhakowa” w polskiej prasie także po upadku systemu socjalistycznego. Niemniej jednak w naszym kraju w pierwszym dwudziestoleciu obecności *Mistrza i Małgorzaty* na rynku wydawniczym kwestie te, wiążąc się z całokształtem rzeczywistości społecznej, musiały mieć o wiele większe znaczenie. Dość wspomnieć, że relacja Dariusza Gawina z roku 1989 dotyczyła już spraw nieco innych. Autor, choć wspominał, rzecz jasna, o *Mistrzu i Małgorzacie* – przedmiotem swej uwagi czynił szkic Bułhakowa o Kijowie. W rozważaniach zresztą skupiał się nie tyle, jak to zwykle bywało, na biografii pisarza, lecz na sprawach związanych ze zdobyciem miasta przez Polaków w 1920 roku.¹⁶⁰

¹⁵⁷ A. Bojarska, op. cit., s. 4.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ J. M. Troch, *Polemiki: „Bułhakow”*. „Przegląd Katolicki” 1988, nr 20, s. 7.

¹⁶⁰ Por. D. Gawin, *Most łańcuchowy czyli o Bułhakowie, o Kijowie i o czymś jeszcze*. „Twórczość” 1989, nr 9, ss. 95-109.

Na nieomal religijny aspekt podróży Bułhakowskim szlakiem poza Bojarską, Trochem czy Lupą zwracano jednak uwagę także i w innych źródłach. Na przykład w przedrukowanym w „Spotkaniach” tekście *Śladami Wolanda* można przeczytać:

„Tak jak wierzący pielgrzymują do Zagorska, młodzi pielgrzymują tu, złożyć na klatce schodowej hołd – a może swe rozterki i niepokoje – gwieździe pop. Tysiące napisów wykonanych pędzlem, kredą, sprejem przemieniają cztery piętra w rodzaj kaplicy.”¹⁶¹

Widać tutaj wyraźnie, że status pisarza i jego dzieła ulega stopniowej zmianie. Zarówno sam Bułhakow, jak i główni bohaterowie jego ostatniego dzieła wydają się powoli przechodzić w sferę popkultury, a miejsca związane z artystyczną biografią pisarza to dziś w dużej mierze „miejsca kulturowej turystyki [...]”.¹⁶² Pojawiają się nawet kuriozalne głosy, że dom, w którym niegdyś mieszkał autor *Mistrza i Małgorzaty* jest miejscem spotkań satanistów, a w Moskwie organizowane są dla nich wycieczki „szlakiem przygód diabelskiej świty Wolanda.”¹⁶³

Jak wynika ze zgromadzonego materiału źródłowego, zainteresowanie miejscami związanymi z życiem i literackim dorobkiem Michaiła Bułhakowa z biegiem lat nabrało charakteru masowego. Choć obecnie można zakładać, że nie zawsze jest to wynik doświadczenia lekturowego, nie ulega wątpliwości, że zainteresowanie to wyrasta właśnie z autentycznego przeżycia estetycznego sporej części czytelników. Potencjał, jaki drzemie zwłaszcza w ostatniej z powieści pisarza każe mniemać, że zgodnie z wyraźnie widoczną już teraz tendencją do utrwalania wrażeń z podróży Bułhakowskim szlakiem, liczba owych szczególnych świadectw recepcji będzie stale wzrastać.

¹⁶¹ Y. Stavrides, *Śladami Wolanda*, tłum. AA. „Spotkania” 1992, nr 3, s. 34.

¹⁶² E. Baniewicz, *Mistrz i Małgorzata – duchowe przygody człowieka*. „Twórczość” 2003, nr 4, s. 119. Podobnie rzecz ujmuję Malwina Głowacka, która pisze, że „zdrowy rozsądek nakazywałby zamienić mieszkanie na Sadowej w muzeum Bułhakowa i zarabiać na biletach sprzedawanych zwiedzającym, dla których ten dom, klatka schodowa i mieszkanie, gdzie ulokował się »książę ciemności«, należą do ważnych atrakcji turystycznych.” – M. Głowacka, op. cit., s. 37. Zorganizowane wycieczki śladami pisarza nie są jednak wyłącznie specyfiką ostatniego okresu. Pierwsze wzmianki na ten temat pochodzą z końca lat osiemdziesiątych. W źródłach prasowych można na przykład odnaleźć informację, że w 1987 roku „moskiewskie biuro wycieczek zorganizowało nową trasę »Bułhakow w Moskwie«.” – Por. *Bułhakow w Moskwie*. „Kraj Rad” 1988, nr 2, s. 9.

¹⁶³ M. Pasek, *Moskwa nie wierzy łzom, tylko magii*. „Gwiazdy mówią” 2010, nr 7, s. 11.

1.3.2. Wartości uniwersalne kontra wartości socjalizmu

Z podziału, jaki zarysował w swej pracy Paweł Rojek, wynikały konsekwencje znacznie poważniejsze, niż zanegowanie przez społeczeństwo tego, co oficjalne i zbiorowe na rzecz szeroko pojętej prywatności. Jedną z ważniejszych przyczyn sukcesu powieści w Polsce był fakt, że pomimo oczywistych odwołań historycznych, Bułhakow podjął w *Mistrzu i Małgorzacie* udaną próbę odszukania „innych wymiarów człowieczeństwa, opisanie go i osadzenia w innych kontekstach, zakorzenienia natury człowieka i jego świata duchowego w ideach niezawisłych od historycznej zmienności.”¹⁶⁴ Kładąc nacisk na to, co duchowe, wskazywał na wartości trwałe i niezmiennie zarówno w naturze człowieka, jak i otaczającym go świecie. Komunizm, paradoksalnie, otwierał dla niego pole do dyskusji nie tylko na tematy związane z historią. Jak zauważał Włodzimierz Maciąg, chodziło raczej o możliwości odbudowania filozoficznej wiary, której podstawą było przeświadczenie o tym, że człowiek jest istotą uprzywilejowaną, to znaczy zdolną do tego, by być podmiotem historii.¹⁶⁵ Wydaje się, że od drugiej połowy lat siedemdziesiątych społeczeństwo polskie zaczynało powoli tę wiarę odzyskiwać. Dalsze wydarzenia, których efektem był ostateczny upadek systemu w Polsce oraz późniejszy rozpad bloku sowieckiego, dowodzą, że społeczeństwo nie chciało już żyć w świecie iluzji, zdecydowanie przeciwstawiając się historycznemu determinizmowi. „Najważniejszym problemem stawało się odrzucenie takiego wyobrażenia świata, w jakim komunizm jawił się jako nieunikniona faza ludzkiej historii, a więc jako struktura organizująca opór. Wyzwolenie się z »myślenia uwikłanego« musiało więc oznaczać uwolnienie człowieka od poczucia osaczenia, jakie przygotowuje samo uznanie historyczności jego miar wewnętrznych. Musiało oznaczać odnalezienie ponadhistorycznych wymiarów jego istnienia.”¹⁶⁶ Książka Bułhakowa odwoływała się do wartości, prawd ogólnych i zasad, które nie zmieniały się w zależności od okoliczności. Niosła więc jasne przesłanie oraz potężny ładunek emocjonalny. Mechanizmy towarzyszące takim, a nie innym sposobom odczytywania dzieła wyjaśnia częściowo koncepcja Stefana Żółkiewskiego:

¹⁶⁴ W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*. Wrocław 1992, s. 307. Ten oraz dalsze fragmenty rozprawy (ze zmianami) można będzie odnaleźć w artykule *Wartości uniwersalne kontra wartości socjalizmu. Problematyka aksjologiczna w artykułach prasowych poświęconych powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa w latach 1969-1989*. „Studia Philosophiae Christianae” 2014, nr 4, ss. 79-97 (w druku).

¹⁶⁵ Ibidem, s. 308.

¹⁶⁶ Ibidem., s. 296.

„Wśród wielu systemów semiotycznych kultury dwa są szczególnie uprzywilejowane jako kody. [...] Pierwszy z nich to system wartości właściwy kulturze [...]. Drugim zaś podobnie uprzywilejowanym jest system struktury społecznej, taki, jaki jest odwzorowany w procesach komunikacyjnych danej zbiorowości.”¹⁶⁷

Kwestie te wykraczały więc znacznie poza mający istotne znaczenie symboliczne wątek biblijny, choć apokryficzna opowieść o Jezusie Chrystusie doskonale wypełniała pewną lukę, nie tylko z powodu niemal nieobecnych w oficjalnym dyskursie wątków religijnych, ale również ze względu na szeroki kontekst filozoficzny, szczególne uwrażliwienie społeczeństwa polskiego tamtego okresu na takie wartości jak prawda, moralność, dobro, czy w sposób szczególny – wolność. „Polityka kulturalna i edukacyjna, praktyka propagandowa, polityka i pedagogika społeczna były przez cały okres powojenny programowo odcinane od ukształtowanych i czynnych społecznie wzorów, źródeł i tradycji aksjotwórczych. Totalna władza nad procesami społeczno-kulturowymi była przeniknięta ideą manipulowania i deformowania podstawowego zasobu symboli, ideałów i pojęć. Intencjonalnie wprowadzono w obieg społeczny zmistyfikowane kategorie światopoglądowe, estetyczne i etyczne.”¹⁶⁸ W związku z tym w propagandowym postrzeganiu rzeczywistości podstawowe pojęcia określające wartości miały zupełnie inne znaczenie niż w swym klasycznym rozumieniu. Treści propagowane w sferze oficjalnej wpływać bowiem miały nie tylko na taką, a nie inną interpretację rzeczywistości, lecz wytworzenie swego rodzaju jedności politycznej i moralnej. Moralność jest więc często określana przez przymiotnik „socjalistyczna”, pojęcie prawdy „w marksizmie-leninizmie ma postać dynamiczną i głoszone przez niego tezy, jak zakłada sama ideologia, są bardziej prawdziwe niż zwykła »prawda dialektyczna«.”¹⁶⁹, wolność określana jest z kolei jako wyzwolenie. Tak pojmowana moralność bywała w istocie synonimem zupełnego braku zasad; prawda, choć teoretycznie miała wyłącznie „jedynie słuszny” wymiar, w gruncie rzeczy podlegała relatywizacji. Nic więc dziwnego, że – w ramach tej samej koncepcji – dzielić się ona mogła także na „prawdy” jednostkowe, zależne od bieżących wydarzeń politycznych. Prawdy te były częstokroć sprzeczne nie tylko z oczekiwaniami społecznymi, lecz również potocznym doświadczeniem większości obywateli. Kwestia wolności wykraczała zaś daleko poza polityczne zależności Polski od ZSRR i dotyczyła istoty samego systemu totalitarnego. „Ideologie ze swoimi mechanizmami

¹⁶⁷ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., s. 485.

¹⁶⁸ A. Tysza, *Wartości zdegradowane, wartości ocalone. Szkic do bilansu czterdziestolecia*, [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*. Pod red. S. Bednarka. Wrocław 1997, s. 36.

¹⁶⁹ M. Mazur, op. cit., s.193.

przechwytywania energii życia zbiorowego, co ważniejsze, ze swoimi programami uwalniania jednostek od ciężaru wolności [...] niosą obietnicę nie tylko sprawnej organizacji czy też urzeczywistniania utopii. One obiecują poczucie duchowego »bezpieczeństwa«, uwolnienie człowieka od niepokojów o swoje miejsce i swoją rolę, o swój los i sens tego losu.»¹⁷⁰ Jakże dobitnie musiała więc brzmieć opinia Jarosława Haaka, recenzenta wrocławskich „Wiadomości”, który pisał w 1980 roku o podstawach Bułhakowskiej filozofii:

„Człowiek jest zdeterminowany przez czynniki zewnętrzne, ale może też słuchać głosu wewnętrznego i wtedy osiąga wolność. Jak Jezua. Prawo moralne jest bowiem imperatywem kategorycznym [...]»¹⁷¹

Postać Jeszui, podobnie jak postać Piłata, wydawała się pełnić w polskim dyskursie krytycznym omawianego okresu rolę szczególną. Bohater skupiał w sobie bowiem wszystkie podstawowe wartości, które decydowały o całokształcie ideowej wymowy głównego dzieła Bułhakowa. Pewne znaczenie wydaje się mieć tutaj fakt, że czytelnicy nierzadko „wyposażają fikcyjny charakter we własne zasady i doświadczenia, by tak subiektywnie adaptowanego użyć do celów trochę pozaestetycznej satysfakcji.»¹⁷² Chodzi tu głównie o odniesienia do silnie sformalizowanych stosunków społeczno-politycznych, ale także i religijnych. Być może to właśnie sprawiało, iż apokryficzny w swej istocie wątek wędrownego filozofa był tak bardzo popularny. W każdym razie, jak stwierdzał Bogusław Sułkowski, odbiór nieco odmienny od formalnego aspektu dzieła w istotny sposób wzbogacał społeczny proces recepcji.¹⁷³ Z drugiej strony reakcje na dany utwór literacki, ale także na pojedyncze jego elementy, na przykład poszczególne wątki i postacie uzależniał badacz od indywidualnych i zbiorowych postaw światopoglądowych czytelników należących do określonego kręgu odbiorców. Biblijna proveniencja postaci oraz prostota, z jaką została ona przedstawiona, również wpływały na sposoby jej odbierania zarówno przez „zwykłych” czytelników, jak i szeroką warstwę znawców. Mniejszym zainteresowaniem cieszył się stanowiący porteparole autora mistrz. Choć części społeczeństwa los tego bohatera mógł wydawać się bliski, nie znajduje to potwierdzenia w tekstach profesjonalistów. Uwaga ich skupia się raczej na

¹⁷⁰ W. Maciąg, *Nasz wiek...* op. cit., ss. 378-379.

¹⁷¹ J. Haak, *Co to znaczy dobra literatura*. „Wiadomości” 1980, nr 23, s. 10.

¹⁷² B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*. Przedm. poprz. A. Kłoskowska. Warszawa 1972, s. 77.

¹⁷³ Ibidem.

osobie samego Bułhakowa, w jego biografii zawiera się bowiem cały szereg elementów wspomagających przesłanie powieści, a więc także jej efektów moralno-filozoficznych.

Nie jest dziełem przypadku, że wątek biblijny cieszył się w prasie, nie tylko katolickiej, sporą popularnością. W społeczeństwie polskim istniała, jak się zdaje, ogromna potrzeba rzeczywistej i dogłębnej refleksji nad otaczającą rzeczywistością. Problematyka powieści Bułhakowa nie tylko sprzyjała podejmowaniu ważnych kwestii etycznych, ale umieszczała moralną kondycję jednostki i społeczeństwa w centrum rozważań.

Refleksje nad sprawami jednostkowych i zbiorowych postaw etycznych tradycyjnie stanowiły domenę Kościoła, który stał się, zwłaszcza po wyborze Karola Wojtyły na papieża, jednym z nielicznych rzeczywistych autorytetów w naszym kraju. Jednakże oddziaływanie tej instytucji, zwłaszcza w życiu społecznym i kulturalnym, wzmagало się już od połowy lat siedemdziesiątych. „Odnowa posoborowa sprzyjała bardziej uniwersalnemu traktowaniu jej wartości. Kościół stawał się stopniowo azylem dla niezależnych dążeń ideowych i artystycznych [...]. Nowe związki Kościoła z twórczością artystyczną wykazały zarazem, że inspiracji chrześcijańskiej nie można ograniczyć do jakiegoś religijnego getta, skazanego na stopniowe wymieranie lub na mizerną wegetację na peryferiach oficjalnego życia kulturalnego.”¹⁷⁴ I chociaż, jak zauważał Andrzej Drawicz, powieść Bułhakowa była rodzajem zsekularyzowanej ewangelii, która celowo odstawała od kategorii czysto teologicznych, nabierając tym samym charakteru bardziej powszechnego, moralne nakazy, którym podlegają wszyscy ludzie, zarówno wierzący, jak i niewierzący, znajdowały swoje uzasadnienie w szeroko pojmowanej etyce chrześcijańskiej. Drawicz pisał, że Bułhakow:

„Przyjął i uczynił fundamentem wszystkiego mit biblijny. Nieco zsekularyzowany, zapewne po to, by dać oparcie ludziom dobrej woli wszystkich poglądów. Zniżeniu sacrum towarzyszy jednak równoczesne uniesienie profanum ku chrześcijańskiemu niebu. W połowie tych dwu dróg powstała nowa jakość: indywidualne systemy nie odwróconych wartości spotkały się z etyką chrześcijańską i okazały jej bliskie.”¹⁷⁵

Religia czy religijność rozumiana tutaj była jako forma kultury, co pozwalało na nowo zdefiniować miejsce i rolę sfery sacrum w życiu ówczesnego społeczeństwa. Częstotliwość, z jaką filozoficzno-moralne wątki *Mistrza i Małgorzaty* pojawiały się na łamach prasy dowodziły tego, że podstawowe wartości decydujące o ideowym aspekcie powieści stawały

¹⁷⁴ O. S. Czarnik, *Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944-1980*. Warszawa 1993, ss. 386-387.

¹⁷⁵ A. Drawicz, *Bułhakow, czyli...*, op. cit., s. 83.

się także istotnym elementem interpretacji otaczającej rzeczywistości. Znamienne, że w artykułach prasowych, nawet w periodykach katolickich, w kontekście dzieła Bułhakowa nie poruszano spraw związanych z istnieniem bądź nieistnieniem Boga jako bytu osobowego. Nie bez znaczenia był tutaj, rzecz jasna, problem ograniczeń cenzuralnych, jednakże wpływ na taki stan rzeczy miała też z pewnością sama specyfika *Mistrza i Małgorzaty*. W publikacjach prasowych z reguły spoglądano więc „na problem dobra i zła w jego bardzo konkretnym współczesnym wymiarze”.¹⁷⁶ To z kolei implikowało szereg pytań dotyczących aktualnej problematyki społecznej, w tym stosunków międzyludzkich, wzorców osobowych, postaw i zachowań indywidualnych i zbiorowych. W zależności od intencji piszącego odpowiedź na te pytania bywała różna, niemniej jednak wskazywała na funkcjonalny charakter filozoficznych i religijnych wątków *Mistrza i Małgorzaty*, których zadaniem było przekazanie odbiorcy określonej wizji świata i człowieka. Wykraczały więc one, niejako z założenia, poza obszary związane z filozofią i teologią, a sposób ich ujmowania sporo mówił o społecznym zapotrzebowaniu na publiczny dyskurs obejmujący konkretne problemy intelektualne, światopoglądowe czy egzystencjalne. Jasne i czytelne przesłanie Bułhakowa odpowiadało też zapewne zakorzenionej w kondycji ludzkiej potrzebie nadania głębszego sensu sprawom i zdarzeniom, będącym udziałem przeciętnego człowieka.

„Znających »Mistrza i Małgorzatę« pytania o dobro i zło z pewnością nie dziwią. Być może one właśnie – są przecież zasadnicze – sprawiają, że w dwadzieścia lat od pierwszego wydania, powieść Bułhakowa przeżywa renesans. Wiara w moralny porządek świata, w naturalne prawo każdego człowieka do bycia szczęśliwym, do spełniania się przez pracę i twórczość, zjednały pisarzowi tysiące czytelników, wyznawców.”¹⁷⁷

– pisał w 1987 roku „Tygodnik Demokratyczny”. Owym nadrzędnym sensom podporządkowany został każdy element powieści, szczególnymi zaś ich nośnikami były te postacie książki, których status ontologiczny w dużej mierze zależał od wyznawanego przez nie systemu wartości. To powodowało, że Bułhakowowscy bohaterowie stanowili też wyraźnie nakreślone wzorce osobowe, swego rodzaju jednostkowe symbole wyraźnie przeciwstawione temu, co zunifikowane i zbiorowe. Byli oni również przeciwieństwem postaci obecnych w życiu publicznym, osób, których pozycja zależała głównie od aktualnych tendencji, a autorytet był narzucany odgórnie. Znamienne, że etyczne motywacje

¹⁷⁶ K. Pastuszewski, *Bestseller Bułhakowa*. „Kierunki” 1970, nr 11, s. 9.

¹⁷⁷ B. Sierszuła, *Benefis Mistrza*. „Tygodnik Demokratyczny” 1987, nr 47, s. 15.

powieściowych bohaterów dotykały w znacznym stopniu tej sfery życia zbiorowego, która związana była ze sposobami sprawowania władzy. W polskim dyskursie prasowym zwłaszcza Jezua i Piłat urosli do rangi bohaterów symbolicznych. O ile postać prokuratora Judei wykorzystywana była do rozmaitych celów, również propagandowych, o tyle w Jezui widziano zwykle możliwość przywrócenia tradycyjnych uporządkowań. Zainteresowanie, jakie budził właśnie ten wątek w szerokich kręgach publiczności i literackiej, i teatralnej, dowodzi istnienia potrzeby głębokich przewartościowań w szeroko pojmowanej sferze duchowości ówczesnego społeczeństwa polskiego. Chodziło przy tym o przywrócenie znaczenia słowom i wartościom podstawowym. Tuż po ukazaniu się *Mistrza i Małgorzaty* na naszym rynku wydawniczym Andrzej Drawicz na łamach „Sztandaru Młodych” stwierdzał, że:

„[...] przeszło w ćwierć wieku po śmierci Bułhakowa, jego powieść stała się wielką rewelacją radzieckiego życia literackiego. Ujrzano w niej nie tylko testament znakomitego twórcy, i nie tylko cenny zabytek historyczno-literacki, ale przede wszystkim utwór żywy, przewidujący, nawiązujący natychmiastowy kontakt z dzisiejszym czytelnikiem.

Nie może być inaczej, skoro ciągle żywa jest myśl przewodnia »Mistrza i Małgorzaty«; ważna, choć przecież nie nowa: myśl o potrzebie uczciwości wobec świata i siebie samego, o niebezpieczeństwie sprzeniewierzenia się zasadom najprostszemu, elementarnemu, określającym fundament humanistycznej etyki.»¹⁷⁸

Problem nieprzystawalności totalitarnej aksjologii do rzeczywistości był dotkliwie odczuwany także przez polskie społeczeństwo. Andrzej Drawicz, pisząc o *Mistrzu i Małgorzacie*, kilkakrotnie posługiwał się pojęciem „systemu odwróconych wartości”. Podobnie wyrażał się Wiktor Woroszyński na łamach „Więzi” pisząc, że tym, co Bułhakow nazywa tchórzostwem jest „fałszywa miara wartości.”¹⁷⁹

Wokół filozoficznych sensów *Mistrza i Małgorzaty* skupiała się znaczna część komentarzy prasowych, ale także wybory reżyserów teatralnych i filmowych. „Z analizy »świata przedstawianego« w spektaklach z lat 1970–1980 wynika suma takich usiłowań o wspólnym mianowniku, podejmowanych pod hasłem odwojowania i odkłamania wartości, przywrócenia im autentyzmu.»¹⁸⁰ – stwierdzał Andrzej Tyszka. W odniesieniu do *Mistrza i Małgorzaty* tendencja ta zdawała się utrzymywać aż do przełomu roku 1989. Teatr stanowił

¹⁷⁸ A. Drawicz, ...*Diabli wezmą?* „Sztandar Młodych” 1969, nr 264, s. 3.

¹⁷⁹ W. Woroszyński, *Rękopisy nie spłonę! – obiecał diabeł*. „Więź” 1971, nr 7/8, s. 52.

¹⁸⁰ A. Tyszka, op. cit., s. 47.

zresztą ważne i bogate źródło informacji na temat społecznych potrzeb w zakresie ocen moralnej kondycji współczesności. Jeśli chodzi o sposoby odczytywania przesłania poszczególnych adaptacji, wiele zależało od profilu czasopism. Dla przykładu środowiska związane z prasą katolicką spod znaku „Tygodnika Powszechnego”, „Więzi” czy „W Drodze” zorientowane były, rzecz jasna, na szeroko pojmowane wartości chrześcijańskie, ale i na człowieka w ogóle. Rozważania na temat kolejnych adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, a także samej powieści, cechowała humanistyczna przenikliwość wraz z przesłaniem, iż „pełnego, istotnego, rzeczywistego wymiaru człowieczeństwa nie da się ująć w kryteriach historyzmu.”¹⁸¹ Na przeświadczeniu o niezmienności podstawowych zasad i pojęć opierał się cały system aksjologiczny.

Odmienne rzecz się miała w przypadku prasy będącej organem stowarzyszenia PAX. Tutaj odbiorca często stawał się obiektem zabiegów propagandowych, chociaż częstokroć nie był w stanie w całości podważyć prezentowanego systemu wartości. Mechanizm ten widoczny jest na przykład w recenzji przedstawienia *Pacjenci* Krzysztofa Jasińskiego i Krystyny Gonet opublikowanej w PAX-owskim „Słowie Powszechnym”, w którym czytamy:

„Miała to być wypowiedź na temat wolności. Jest to jednak tylko wypowiedź (trzeba przyznać, że dobra i umotywowana psychologicznie) o jej szaleńczym umiłowaniu. Pokazuje zło trudne do określenia w momencie jego narodzin, odkrywa dwoistość ludzkiej natury. Efekt ten psuje jednak jarmarczna forma. Dramat ludzkich uczuć staje się czymś pośrednim między cyrkiem a tandetną komedią dell'arte.”¹⁸²

Nie wiadomo, czy jest to wyłącznie zapis negatywnych wrażeń z przedstawienia, do których oczywiście każdy recenzent ma prawo, czy też próba dyskretnego oddziaływania na opinię publiczności. Ten sam spektakl zupełnie inaczej oceniany był na przykład przez środowiska akademickie. Dla studentów istotna była pewna wspólnotowość doświadczeń indywidualnych, podobieństwo odczuć co do otaczającej rzeczywistości. Zwracali uwagę na istniejące podziały: na tych, którzy zdołali nazwać zło po imieniu i na tych, którzy go nie dostrzegali. W inscenizacji Jasińskiego ci pierwsi zostali odizolowani od reszty społeczeństwa, potrafili się jednak ponad nim – w dosłownym tego sensie, klatki, w których się znajdowali były bowiem zawieszone w górze – porozumieć. Dwutygodnik „Student” podkreślał, że istniejące zło nie jest sprawą indywidualną, lecz zbiorową, jego skutki mogą

¹⁸¹ W. Maciąg, *Nasz wiek...*, op. cit., s. 298.

¹⁸² M. Siwek, *Cyrk dell'arte?* „Słowo Powszechne” 1978, nr 203, s. 4.

dotknąć każdego. Nie powinna więc tutaj dziwić niespodziewana zmiana perspektywy, wskazująca na zbiorowy charakter wypowiedzi i utożsamienie się z wymową ideową tak powieści, jak i przedstawienia:

„Izolacja bułhakowskich bohaterów ma swoje granice, życie uczyniło ich pacjentami, ale to ono zarazem dzięki ukazaniu wspólnoty losów z innymi pacjentami, dzięki miłości i pamięci tych, których pozostawiliśmy na ziemi stwarza mechanizmy, w których zło przestaje już być obowiązkowo uważane za sprawę prywatną, spotykającą zawsze kogoś, ale nie mnie, związaną jedynie z losem indywidualnym.”¹⁸³

Filozoficzne i etyczne wątki powieści stanowiły tutaj niezwykle istotny element, pozwalający czytelnikowi polskiemu na dokonanie oceny otaczającego świata. Obejmowały one bowiem wszystkie plany i poziomy dzieła Bułhakowa, dzieła wielowątkowego i napisanego z niezwykle artystycznym kunsztem.

2. Podsumowanie

Świadectwa recepcji *Mistrza i Małgorzaty* dobitnie wskazują na to, jak bardzo społeczny odbiór lektury uzależniony był od momentu dziejowego, doraźnych uwarunkowań, nieobecnych w innym czasie i w innej przestrzeni. Czynniki te stanowiły nie tylko istotny kontekst interpretacyjny, lecz w znaczący sposób wpływały na popularność wątków i tematów, które były nośnikiem idei ważnych w szeroko pojmowanym życiu zbiorowym. Recepcja powieści Bułhakowa wiązała się bowiem w omawianym okresie z pewnym wspólnym doświadczeniem, doświadczeniem decydującym o czytelniczych aktualizacjach Bułhakowskiego przesłania. Przesłanie to przed zmianami ustrojowymi roku 1989 miało – i musiało mieć – sobie właściwą wymowę. Książka bowiem nie była wyłącznie świadectwem czasów, w których powstała, lecz stanowiła swego rodzaju komentarz do spraw i problemów doskonale znanych czytelnikowi współczesnemu. Widać też tutaj wyraźnie, jak bardzo lektura ta zależna była od czynników kulturowych i społecznych, ale też przede wszystkim i polityczno-ideologicznych. Doskonale kwestię tę ujął Piotr Fast, rozpatrujący dzieło Bułhakowa w kategoriach nadawczo-odbiorczych:

¹⁸³ A. Komorowski, *Woland i inni „Pacjenci” w STU*. „Student” 1976, nr 26, s. 21.

„Bardzo ciekawym fenomenem jest także druga strona procesu komunikacji literackiej, której ośrodkiem jest powieść Bułhakowa. Wydaje się bowiem, że jej publikacja pod koniec lat sześćdziesiątych zbiegła się z pewnymi prądami myślowymi i ruchami kontestacyjnymi, których klimat intelektualny i emocjonalny mógł stanowić najlepsze tło do porozumienia się z tą powieścią.”¹⁸⁴

Tych czytelniczych determinant w badaniach nad społeczną recepcją *Mistrza i Małgorzaty* niepodobna dziś ignorować. I choć w powieści Bułhakowa nie można znaleźć elementów bezpośrednio odpowiadających przywołanej przez Stefana Żółkiewskiego w ramach modelu literatury upolitycznionej agitki literackiej, dzieło to niewątpliwie zaliczyć można przynajmniej do modelu literatury zaangażowanej. „Sytuacja politycznej instrumentalizacji literatury określa utwór jako środek walki lub gry politycznej, lektura jest sposobem określania i podkreślania przekonań ideowych i sympatii politycznych.”¹⁸⁵ Dzieje się tak nawet w przypadku odczytań skrajnie odmiennych od tych, które były lansowane w prasie. Charakterystyczna dla recepcji *Mistrza i Małgorzaty* dwutorowość, będąca wynikiem posługiwania się przez czytelników odmiennymi kodami, musi być więc zawsze rozpatrywana przez pryzmat uwarunkowań polityczno-ideologicznych, uwarunkowań, które w omawianym dwudziestoleciu miały znaczenie dominujące.

¹⁸⁴ P. Fast, *Studium czy powieść*. „Twórczość” 1991, nr 5, s. 114.

¹⁸⁵ *Słownik wiedzy o literaturze*. Konsult. nauk. I. Opacki. Katowice 2005, s. 229.

Monopol państwa w sferze wypowiedzi publicznej a recepcja *Mistrza i Małgorzaty*

1. Wprowadzenie: Dyskurs publiczny lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych a społeczna sytuacja komunikacyjna

Ustrój polityczny i związana z nim kwestia konkretnej wizji rzeczywistości społeczno-kulturowej pozostawała nie bez wpływu na sposoby komunikowania się rządzących ze społeczeństwem. Płaszczyzna dyskursu publicznego bowiem „do końca stanowiła najważniejszą dziedzinę władzy komunistycznej.”¹ Stąd też właśnie na tym obszarze dawało się zauważyć szczególne wpływy ideologii. Dyskurs ten zresztą z samej definicji² wykazywał głębokie związki z szeroko rozumianym kontekstem, w którym przebiegał i poprzez który był kształtowany. Systemowy charakter dyskursu pozwala na zastosowanie w jego badaniu kategorii semiotycznych. Jak wykazał Paweł Rojek, ideologia, podstawy systemu politycznego oraz kształt dyskursu publicznego dobitnie wskazywały na ich binarny charakter i pozwalały wyznaczyć podstawowe cechy dystynktywne. Jako systemy binarne, wszystkie one bowiem wyróżniały się „uznawaniem jednego punktu widzenia, bezkompromisowością, odwołaniami do rzeczywistości wewnątrzjęzykowej, uznawaniem nienaruszalnych aksjomatów, orientacją na kanon tekstów, »substancjalizmem«, dążeniem do porównywania rzeczywistości z ideałem, uznawaniem innych systemów za znaczące, lecz nieprawidłowe, dychotomicznym podziałem rzeczywistości, niedopuszczaniem elementów neutralnych, uznawaniem przeciwieństw za sprzeczności, nakładaniem się opozycji i utożsamieniem wszystkich obcych systemów.”³ Dyskurs publiczny w PRL był nośnikiem oficjalnej ideologii,

¹ P. Rojek, *Semiotyka Solidarności. Analiza dyskursów PZPR i NSZZ Solidarność w 1981 roku*. Kraków 2009, s. 65.

² Dyskurs nie jest pojęciem jednoznacznym. Poszczególne dziedziny i badacze definiują go w odmienny sposób, akcentując rozmaite jego aspekty. Tutaj chodzić będzie przede wszystkim o takie rozumienie tego pojęcia, jakie proponowała, inspirowana pracami M. Foucault, Małgorzata Lisowska-Magdżiarz. Ujmuje ona dyskurs „jako przekazywanie idei i oddziaływanie na ludzi za pomocą języka, mocno uwarunkowane usytuowaniem społecznym nadawców i odbiorców, celami i potrzebami, stanem wiedzy, zestawem i hierarchią wartości, a także społecznym kontekstem komunikowania oraz swoistością komunikacji za pośrednictwem mediów masowych.” – por. M. Lisowska-Magdżiarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym. Przewodnik dla studentów*. Kraków 2006, s. 9.

³ P. Rojek, op. cit., s. 43.

miął więc wymiar przede wszystkim utylitarny. Taka sytuacja wyraźnie definiowała zależności pomiędzy poszczególnymi uczestnikami procesu komunikacyjnego. Istotę ich wzajemnych relacji określał nie tylko rozbudowany system kar i nagród, lecz również skomplikowany układ czynności regulujących zachowania zbiorowe, tak w sferze społecznej, jak i kulturalnej. Z punktu widzenia semiotyki w tym wypadku szczególnie interesujące jest „to, co łączy działalność sprawczą, działalność nadawcy komunikatu literackiego i działalność receptywną, działalność odbiorcy z innymi rodzajami działalności kulturalnej, to, co pozwala działalności literackiej włączyć się w »najróżniejsze tryby« działania ludzkiego.”⁴ W badaniach odbioru *Mistrza i Małgorzaty* w polskiej prasie lat 1969-1989 konieczne jest zatem przeanalizowanie sytuacji pod kątem społecznych funkcji nie tylko samego dzieła, lecz także tekstów odnoszących się do powieści w sposób pośredni lub bezpośredni. Zinstytucjonalizowanie i w dużym stopniu zmonopolizowanie sfery wypowiedzi publicznej przez państwo w ogromnej mierze wpłynęło na sposób funkcjonowania powieści w polskich mediach. Dzieło Bułhakowa zostało bowiem wkomponowane w szerszy kontekst, w którym ważną rolę odegrały między innymi takie czynniki jak: polityka kulturalna, wzory kulturowe, model i rola literatury w społeczeństwie, typ kontaktów (formalnych i pośrednich) pomiędzy dziełem a jego odbiorcą, istnienie propagandy, cenzury, mecenatu państwowego. Na plan pierwszy wysuwa się służebna rola wszelkich wypowiedzi, werbalnych i niewerbalnych, wobec założeń nadrzędnych – politycznych i ideologicznych. „Jako składnik marksistowskiej nadbudowy w PRL cały system prasowy był determinowany ideologią, konkretną sytuacją społeczno-ekonomiczno-polityczną i doraźnymi zasadami narzucanymi przez układ władzy.”⁵ Sytuacja taka sprzyjała ciągłości przekazywanych sensów, wzmacniając jednocześnie siłę przekazu medialnego. W tych warunkach procesy związane z recepcją *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju nie mogły przebiegać w sposób naturalny.

Paweł Rojek, analizując strukturalne cechy peerelowskiego dyskursu, wskazuje przede wszystkim na takie jego wyróżniki jak aprioryzm, monizm oraz wykorzystywanie podziałów dychotomicznych.⁶ Dyskurs ten ma jednak jeszcze szereg innych właściwości, których w żadnej mierze nie należy pomijać. Należą do nich przede wszystkim szeroko pojmowana aktualność, a także selektywność. Aktualność, stanowiąca bezpośredni rezultat przekodowania wewnętrznego, pozwalała zajmować wyraźne stanowisko nie tylko w odniesieniu do konkretnego „tu i teraz”, ale także – za pomocą tekstów poświęconych

⁴ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*. Warszawa 1979, s. 344.

⁵ M. Mazur, *Propagandowy obraz świata. Polityczne kampanie prasowe w PRL 1956–1980. Model analityczno-koncepcyjny*. Warszawa 2003, s. 26.

⁶ Por. P. Rojek, op. cit., s. 44.

Mistrzowi i Małgorzacie – komentować przeszłość z perspektywy aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Z samej istoty systemu binarnego informacje przekazywane przez prasę PRL miały więc charakter selektywny; musiały być dobrane w ściśle określony sposób, zamieszczone w takim, a nie innym kontekście lub być opatrzone odpowiednim komentarzem.

Zarówno model literatury, jak i model dyskursu publicznego określany był w dużej mierze przez – tak ważną w koncepcji Żółkiewskiego – sytuację komunikacyjną.⁷ To właśnie sytuacja komunikacyjna determinowała wybory czytelnicze w zakresie systemów znakowych, skłaniając jednocześnie odbiorcę „do aktualizacji tekstów lub odpowiedniego powiązania ich z tradycją.”⁸ Wyróżnione przez badacza trzy główne tendencje komunikacyjne: sytuacja obcowania z literaturą, sytuacja awansu kulturalnego oraz sytuacja zabawy, wyodrębnione na podstawie badań nad kulturą literacką dwudziestolecia międzywojennego, zostały zmodyfikowane przez wydarzenia historyczne. „Powojenne procesy ustrojowe i kulturalne sprawiły, że kompetencje umożliwiające autoteliczne obcowanie z literaturą stały się bardziej powszechne, a jednocześnie ulegały pewnej uniformizacji i spłyceciu. Sytuacje zabawowe były przedmiotem kontroli i manipulacji politycznej. Natomiast zdobywanie awansu kulturalnego łączyło się z istotną modyfikacją. Polegała ona na znacznie szerszym niż w l. 1890-1939 przejmowaniu przez najbardziej uświadomione kręgi klasy robotniczej ogólnonarodowych dążeń i tradycji, reprezentowanych niegdyś przede wszystkim przez inteligencję.”⁹

Aby móc skutecznie realizować zadania i cele wytyczone odgórnie przez kolejne ekipy rządzące, system prasowy potrzebował zinstytucjonalizowanych instrumentów kontroli i nacisku na społeczeństwo. Środkami tymi były między innymi propaganda i cenzura jako istotne narzędzia rozbudowanego i skutecznego aparatu nadzoru. Analiza materiałów poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* oraz licznym adaptacjom powieści pozwala zgodzić się ze stanowiskiem Zofii Mitosek, która zauważa, że:

⁷ W odniesieniu do dyskursu komunistycznego Michał Głowiński mówi z kolei o sytuacji antykomunikacyjnej, tj. relacji „między nadawcą i odbiorcą, w której nadawca (przedstawiciel instytucji, partii politycznej, grupy wyznaniowej, władzy itp.) mówi w ten sposób, iż z góry odrzuca wszelką dyskusję, wszelką wymianę poglądów, a więc wszelkie porozumienie na równych prawach i wszelki kompromis, co oznacza, że tych, do których się zwraca, nie uznaje za partnerów. Kreowanie sytuacji antykomunikacyjnych jest naturalną przypadłością wszystkich systemów totalitarnych, ale też nie stanowi ich wyłącznej własności.” – M. Głowiński, *Pismak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*. Warszawa 1995, ss. 134-135.

⁸ O. S. Czarnik, *Komunikacja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zesp. red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, s. 475.

⁹ Ibidem, s. 476.

„Sytuacja komunikacyjna tekstu świadomie nastawionego na cenzurę polityczną jest wielopoziomowa. Dokonywane w tym zakresie zabiegi wewnątrztekstowe mają pewne cechy wspólne bez względu na przynależność gatunkową przekazu. Retoryka propagandy jest stale »wyciszana« przez konieczność kryptonimizacji jej sensów. Prowadzi to do wykorzystania i przemieszania różnych tradycji gatunkowych w wypowiedzi, która swoją konsekwencję widzi tylko w potęgowaniu funkcji impresywnej tekstu.»¹⁰

Sytuacja ta pozostawała nie bez wpływu na podstawowe ogniwa procesu komunikacyjnego – tak nadawcę, jak i odbiorcę, w praktyce znacznie komplikując zależności wynikające z pełnionych przez nich ról. Oczywiście jest, że w obu grupach funkcjonowały zróżnicowane postawy względem literatury, wielu piszących podejmowało świadomą grę z instrumentami kontroli, odbiorcy zaś często odszukiwali w tekstach treści i sensy skrajnie odmienne od tych, które narzucali im dysponenci słowa. Niemniej jednak w państwie totalitarnym istnieć musiał także konkretny model nadawcy i odbiorcy, o wiele bardziej uproszczony niż ten, z którym mamy do czynienia po transformacji systemowej roku 1989.¹¹ Próbę określenia modelowych cech uczestników literackiej komunikacji w odniesieniu do badań nad recepcją *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce uzasadnia fakt, że w gruncie rzeczy koncepcje czytelnika potencjalnego, wirtualnego i empirycznego wzajemnie się dopełniają.¹² Modele nadawcy i odbiorcy stanowiły oczywiście rezultat funkcjonowania materiałów poświęconych najwybitniejszej powieści Michaiła Bułhakowa w ramach takiej, a nie innej kultury, nie tylko literackiej. Można powiedzieć, że były one, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, w dużym stopniu tekstami charakterystycznymi dla kultury upolitycznionej. Wskazują na to zarówno typ nadawcy, typ odbiorcy, a także „zasada organizacji tematów (sjużetów), czyli literackiego [czy – w tym wypadku – metaliterackiego – K.K] modelowania świata lub jego pewnego aspektu.»¹³ W omawianym okresie sytuacja ta dotyczy również, a może przede wszystkim, kwestii obecności *Mistrza i Małgorzaty* na łamach prasowych w latach 1969-1989.

¹⁰ Z. Mitosek, *Stereotyp w przekazie propagandowym (Na przykładzie felietonu Adolfa Nowaczyńskiego)*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*. Pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. I. Wrocław 1973, ss. 216-217.

¹¹ W niezwykle interesujący sposób omawia te kwestie Małgorzata Lisowska-Magdziarz w pracy zatytułowanej *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*. Kraków 2008.

¹² Por. rozważania S. Żółkiewskiego, *Kultura. Socjologia ...*, op. cit., s. 414.

¹³ Ibidem, s. 154.

1. 1. Model nadawcy i model odbiorcy w prasie obiegu oficjalnego

Próba stworzenia modeli funkcjonalnych nadawcy i odbiorcy oficjalnego przekazu medialnego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku wymaga rozpatrywania problemu w kontekście rozmaitych form uczestnictwa kulturowego. Kwestie te stanowiły obszar zainteresowania zarówno Stefana Żółkiewskiego, jak i Antoniny Kłoskowskiej. Stworzona przez Kłoskowską koncepcja trzech, potem zaś czterech układów kultury¹⁴ przynosi istotne spostrzeżenia między innymi właśnie z uwagi na relacje nadawczo-odbiorcze. Z punktu widzenia problematyki rozprawy przydatne są zwłaszcza ustalenia dotyczące instytucjonalnego układu kultury oraz układu środków masowego przekazu. W układach tych nadawca, podobnie jak odbiorca, funkcjonuje w ramach pewnej, ściśle określonej i sformalizowanej struktury. Jest ona, jak się zdaje, o wiele mniej elastyczna niż struktura wyznaczana poprzez funkcjonowanie nadawcy i odbiorcy w obiegach literackich, które wyróżnił w swojej koncepcji Stefan Żółkiewski. Podkreślone przez Mariana Golkę charakterystyczne cechy obu układów wydają się w dużej mierze określać to, w jaki sposób realizują się w nich modele nadawcy i odbiorcy. Tak więc instytucjonalny układ kultury cechuje po pierwsze „formalny charakter kontaktu”, „nieprzechodniość ról nadawcy i odbiorcy”, „stałość i profesjonalizacja ról nadawcy” oraz „przechodniość i incydentalność roli odbiorcy”.¹⁵ W odniesieniu do układu środków masowego przekazu akcentowana jest przede wszystkim kwestia zinstytucjonalizowania oraz centralizacji technicznych środków przekazu oraz wynikająca z tego faktu sprawa pośredniości i jednostronności kontaktu pomiędzy poszczególnymi uczestnikami procesu komunikacyjnego. Jednostronność ta jest między innymi wynikiem posługiwania się w dyskursie publicznym kodem ograniczonym¹⁶, wpływającym na schematyzm wypowiedzi oraz usztywnienie ról pełnionych przez nadawcę i odbiorcę.

W przypadku oficjalnego przekazu prasowego (czy szerzej – medialnego) szczególnego znaczenia nabiera sposób rozpowszechniania treści kultury masowej, do której w omawianym

¹⁴ Są to: pierwotny układ kultury (obejmujący społeczności lokalne i grupy mniejsze – rodzinne, zawodowe, sąsiedzkie), instytucjonalny układ kultury, układ środków masowego przekazu oraz „zamieszcowy” układ kultury (związany w dużej mierze z kwestią przemieszczania się poza granice własnego miejsca zamieszkania). Por. M. Golka, *Socjologia kultury*. Warszawa 2008, ss. 126-133 oraz A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*. Warszawa 1981, ss. 295-370.

¹⁵ M. Golka, *Socjologia...*, op. cit., s. 129.

¹⁶ Pojęcie kodów ograniczonych Basila Bernsteina wykorzystuję za Michałem Głowińskim, który odnosi je do rozważań na temat istoty nowomowy. Wspomina przy tym o sztywnym podziale ról społecznych, wydaje się jednak, że podobnie rzecz się ma w przypadku ról pełnionych przez poszczególne ogniwa procesu komunikacyjnego. Por. *Pismak...* op. cit., s. 159.

okresie z powodzeniem można zaliczyć również *Mistrza i Małgorzatę*. Jednakże trzeba tutaj mówić, przynajmniej do połowy lat osiemdziesiątych, o jej wyłącznym wariantcie propagandowo-wychowawczym, nie zaś komercyjnym.¹⁷ W takim ujęciu kultura docierająca do szerokiego grona odbiorców jest w istocie narzędziem oddziaływania na ich postawy, sposób myślenia, światopogląd. Stąd też materiały przeznaczone do rozpowszechniania nie tylko musiały podlegać ścisłej selekcji, lecz przede wszystkim realizować pewne odgórnie wyznaczone cele.

Sytuacja modelowego nadawcy tekstu prasowego obiegu oficjalnego, jak już zostało to wielokrotnie podkreślone, określana była przede wszystkim przez szeroko rozumiane uwarunkowania ideologiczne. Głównym celem było tutaj nie tyle odwołanie się do decydujących o literackiej randze powieści zagadnień warsztatowo-artystycznych, lecz do kwestii skuteczności w obszarach niezwiązanych z literaturą, przede wszystkim zaś w sferze polityki. W zasadniczy sposób zmieniał to sytuację komunikacyjną, czyniąc z niej przekaz, który tak naprawdę nie brał pod uwagę ani gustów, ani potrzeb czytelników. W pełni oddaje to istotę pojęcia komunikacji masowej, rozumianego jako jednostronny proces „oddziaływania grup dysponentów środków komunikacji na szerokie rzesze publiczności.”¹⁸ Kwestii tej nie należy wszakże sprowadzać wyłącznie do upraszczających sprawę stwierdzeń, iż był to wynik arogancji i pychy sprawujących władzę. Koncepcja nadawcy stanowiła raczej rezultat ogólnie przyjętej perspektywy wewnętrznej, pojmowanej w taki sposób, jak postulował Borys Uspieski. Wewnętrzny punkt widzenia określał bowiem wszelkie praktyki komunikacyjne pomiędzy władzą a społeczeństwem, wpływając zasadniczo na dyskurs publiczny omawianego dwudziestolecia. Pomimo faktu, iż w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych treści o charakterze propagandowo-wychowawczym funkcjonowały w prasie w sposób znacznie bardziej dyskretny niż w okresie wcześniejszym, podstawowe zadania w zakresie komunikacji władzy ze społeczeństwem za pomocą środków masowego przekazu nie uległy znaczącym zmianom.

¹⁷ O komercyjnym i propagandowo-wychowawczym wariantcie kultury masowej wspomina między innymi Antonina Kłoskowska, przeciwstawiając się jednak wyraźnemu rozgraniczaniu tych typów. „Rozpatrując masową kulturę w Polsce, można stwierdzić bez odwoływania się do badań stanu faktycznego, że funkcje polityczno-propagandowe i oświatowo-wychowawcze na mocy samych założeń odgrywają tu zasadniczą rolę w organizacji kultury o najszerszym zasięgu. Nie znaczy to jednak, że polityka kulturalna i jej realizacja wyklucza z zakresu masowej kultury formy rozrywki, które nie byłyby ukrytą postacią ideologicznego oddziaływania lub nauki, ale samą rozrywką w czystej, autonomicznej postaci.” – A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1980, ss. 401-402.

¹⁸ A. Kłoskowska, *Modele społeczne i kultura masowa*. „Przegląd Socjologiczny” 1959, t. XIII/2, s. 46.

1.1.1. Aktywność tekstotwórcza warstwy znawców a realizacja modelu nadawcy w publikacjach poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie*

Autorzy materiałów prasowych odnoszących się w rozmaity sposób do *Mistrza i Małgorzaty* stanowili szczególny rodzaj czytelników, pełniących niejako podwójną rolę. Jednakże nadrzędna wobec doświadczenia lekturowego tej grupy odbiorców działalność tekstotwórcza pozwala sytuować ich raczej po stronie nadawcy, czy raczej, by użyć sformułowania Oskara Stanisława Czarnika – „nadawcy wtórnego.”¹⁹ Teksty składające się – jak określał to Jass – na historyczny ciąg konkretyzacji powieści²⁰ dobitnie wskazują na uwikłanie krytyki literackiej czy teatralnej (jak również całej szeroko pojmowanej warstwy znawców) w polityczno-społeczny kontekst swoich czasów. W okresie stanowiącym główny przedmiot zainteresowania rozprawy, wszelkie formy wypowiedzi prasowej podlegały naciskom ideologicznym, w związku z czym nie stanowiły wypowiedzi w pełni odautorskiej, a ich kształt zależał w dużej mierze od takiej, a nie innej koncepcji nadawcy. Materiałów poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* czy też autorowi tego dzieła nie można więc postrzegać „jako objawu indywidualnej refleksji krytyków, ale przede wszystkim jako literacką realizację założeń polityki kulturalnej.”²¹ Pamiętać należy, że recepcja powieści w Polsce w latach 1969-1989 była przede wszystkim recepcją gazetową, co zdecydowanie ułatwiało kształtowanie odbioru w sposób zgodny z wytycznymi władzy. Ze względu na naciski państwowego mecenasa oraz wymogi aktualnej polityki kulturalnej, środowisko dziennikarskie kontrolowało przekaz prasowy poprzez określone sposoby mówienia o powieści, hierarchizowanie i ograniczanie wątków czy tematów, a także wykorzystywanie popularności *Mistrza i Małgorzaty* do poruszania spraw i problemów szczególnie dla sprawujących władzę istotnych. Kształtowało więc tekst według zasad danego modelu funkcjonalnego, wpływając w ten sposób na ograniczenie „swobody zachowań recepcyjnych odbiorcy [...]”.²² Fakt, że obowiązek cenzurowania wypowiedzi spoczywał na redaktorach naczelnych pism, warunkując tym samym sposoby i jakość pracy pozostałych członków

¹⁹ Sytuacja swoistej podwójności ról sprawiała, że nadawca tego rodzaju tekstów wchodził również w rolę „nadawcy” samego dzieła artystycznego, który „może zasygnalizować, jak dany tekst należy dekodować jako komunikat, adresowany nie tyle do kogoś, ale dla kogoś. Może zasygnalizować, które kody należy wybrać i preferować, jaką więc warstwę znaczeń tekstu bądź aktualizować jako jedyną, bądź jako główną.” S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., s. 484.

²⁰ H. R. Jass, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 273.

²¹ H. Olschowsky, *Ideologiczne wzorce odbioru. Polska literatura a krytyka literacka NRD*. „Teksty Drugie” 1995, nr 1, s. 50.

²² S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., s. 489.

redakcji, zasadniczo zmieniał także sytuację nadawcy komunikatu. Norma lektury podejrzliwej wymuszała na nim działania, w efekcie których często stawał się współcenzorem własnych opinii, a jego tekst tracił w gruncie rzeczy znamiona wypowiedzi w pełni autorskiej.²³ Jak zauważał Aleksander Pawlicki, powołując się na opinię Stefana Kisielewskiego, od piszącego często oczekiwano, „że po pierwsze – poruszać się będzie w dość wąskim spektrum dopuszczanych przez partię-państwo poglądów; po drugie, że będzie je formułował w ramach preferowanego przez władze typu narracji o świecie, po trzecie – że uzna owe normy, choćby i nieświadomie, za swoje i będzie je stosował odruchowo.”²⁴ Analiza materiału egzemplifikacyjnego pokazuje, że aktywność tekstotwórcza odbiorców profesjonalnych rzeczywiście koncentrowała się na dość wąskiej grupie tematów, z czego dominującą wydaje się sprawa obecności *Mistrza i Małgorzaty* na scenach polskich oraz szeroko ujmowane kwestie biograficzne. Można przypuszczać, że miało to związek między innymi z wyrazistymi wzorcami osobowymi, których reprezentantami byli Bułhakowscy bohaterowie oraz sam autor powieści, a także z całą nadbudową aksjologiczną, którą można było w rozmaity sposób wykorzystywać. Praktyki takie stanowiły zresztą rezultat świadomie podjętych działań. „Model, aby być programem zachowań, musi ujawniać przyjętą przez autora klasyfikację składników rzeczywistości, a zwłaszcza wartości, ujawniać relacje strukturalne, występujące między nimi, ujawniać znaczenia tych składników dla człowieka i hierarchie między nimi.”²⁵ Nie było więc tutaj miejsca ani na czystą przyjemność obcowania z wybitną literaturą radziecką, ani też przekaz wolny od nacisków zewnętrznych. Aktywność tekstotwórcza, paradoksalnie, nie sprowadzała się jednak wyłącznie do zadań tradycyjnie zarezerwowanych dla krytyki, a więc prezentowania i oceny dorobku Michaiła Bułhakowa czy też poszczególnych adaptacji jego najwybitniejszego dzieła, lecz powiązana była ściśle właśnie z pożądanym i lansowanym w omawianym okresie modelem nadawcy, szerzej zaś – rolą, jaką miały wówczas spełniać środki masowego przekazu. Łączenie treści o charakterze rozrywkowym z założeniami ideologicznymi

²³ W 1981 na łamach „Literatury” Andrzej Drawicz pisał: „Mniej więcej siedem lat temu przedstawiałem czytelnikom »Literatury« materiały, dotyczące biografii Michaiła Bułhakowa. Pracowałem wówczas nad książką o nim. Została ona też napisana, złożona i przyjęta, ale wydawnictwo »Wiedza Powszechna«, wycofało się ze swych zobowiązań. W tym celu znaleziono odpowiednią osobę, która napisała to, co do niej należało. Osobie tej i wydawnictwu winienem niezdawkową wdzięczność, bo w efekcie napisałem książkę po raz drugi, bez współautora wewnętrznego cenzora.” – *Bułhakow 1929–30. Załamania i próby*. „Literatura” 1981, nr 15, s. 7. Chodzi, rzecz jasna, o monografię Drawicza, *Mistrz i diabeł*, która, objęta zakazem cenzorskim, w całości została wydana dopiero po roku 1989.

²⁴ A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965 – 1972. Instytucja i ludzie*. Warszawa 2001, ss. 26-27.

²⁵ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., s. 487.

i sugestywnymi wzorcami osobowymi pozwalało oddziaływać na odbiorcę w sposób mniej wyraźny i bardziej skuteczny.

Po pierwsze więc nadawca ten jako mentor, nauczyciel i wychowawca stwarzał określone „zaplecze teoretyczne”, na tle którego funkcjonować miał *Mistrz i Małgorzata*. Pomimo tego, że autorzy skupiali zwykle uwagę na tych samych faktach i okolicznościach biograficznych, akcentowali wybrane elementy twórczości, w podobny sposób wyjaśniali pisarskie motywacje i niemal identycznie interpretowali powieść czy jej realizacje sceniczne, poziom i zawartość merytoryczna poszczególnych tekstów nie były jednakowe. W przypadku pism specjalistycznych, ale także społeczno-kulturalnych, kontekst, o którym mowa ulegał znacznemu poszerzeniu, a teksty nie sprawiały wrażenia erudycyjnych popisów, lecz stanowiły próbę rzetelnego i wiarygodnego wyjaśnienia ważnego zjawiska kulturowego. Tutaj, w większości przypadków, rola eksperta, jaką przyjmował nadawca wydawała się wynikać z kompetencji piszącego, stąd też mogła być przez odbiorcę przyjmowana bez większych zastrzeżeń. W wielu tekstach jednak funkcja mentora w widoczny sposób wynikała właśnie z modelu narzucanego odgórnie. Pomimo postawy, jaką przyjmował nadawca tekstu prasowego, rzadko można było mówić o rzeczywistej, dogłębnej znajomości życia i twórczości Michaiła Bułhakowa, z biegiem lat natomiast wiadomości kontekstowe dotyczące powieści stawały się coraz bardziej obiegowe. Sytuacja taka dotyczyła przede wszystkim pism prowincjonalnych oraz takich, w których kwestie artystyczno-literackie z reguły były traktowane marginalnie.

Nadawca zewnętrzny wobec tekstu prasowego ustalał – po drugie – zasady według których można było mówić i pisać o autorze *Mistrza i Małgorzaty* oraz o samej powieści. Dorobek pisarski Bułhakowa „poddawano w Polsce przeróżnym próbom: upolitycznienia, wpisania w określony kontekst i styl odbioru, porównywania do rodzimych bądź cudzych poetyk. W każdym przypadku zadziałała zasada selektywności, podług której twórczość literacka ulega, bardziej bądź mniej świadomym, przekształceniom w procesie recepcyjnym.”²⁶ Opinie krytyczne, jeśli już się pojawiały, były odpowiedzią na aktualne zapotrzebowanie polityczne. Nie negowano nigdy samego dzieła, krytyka rzadko też dotyczyła innych utworów kulturowych, dla których książka była inspiracją.

Brak samodzielności warsztatowej i intelektualnej związany z funkcjonowaniem w dyskursie medialnym wyraźnie określonego modelu nadawcy znajdował swoje odzwierciedlenie przede

²⁶ M. Wójciak, *Przestrzeń wolności. Literatura rosyjska w Polsce po 1956 roku*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Legeżyńskiej. Poznań 2006, s. 321. Choć opinia autorki odnosi się tutaj do J. Brodzkiego, równie dobrze oddaje sytuację Bułhakowa w polskich mediach omawianego okresu.

wszystkim w języku. Piszac o Bułhakowie, używano eufemizmów lub omówień, charakterystyczny dla części mniej ambitnych materiałów był także patos językowy, wynikający z przymusu pisania o powieści, przede wszystkim zaś o jej autorze, w określony sposób. Dotyczyło to zresztą także teatralnych i filmowych adaptacji dzieła. Nierzadko spotykaną praktyką był również pozorny obiektywizm. Posługując się stylem pseudonaukowym niektórzy autorzy pragnęli stać się w oczach czytelników bardziej wiarygodni. Na przykład Zygmunt Lichniak pisał o filmie Wajdy, że:

„Jego odniesienia wydają mi się szersze, bardziej ogólnomoralne, wszechegzystencjalne, ponadreligijne czy interświatopoglądowo skupione na kondycji człowieczej w jej styku z ponadludzkim, ponadczłowieczym, z tęsknotą ku istnieniu w wymiarach pełniejszej rzeczywistości, niż rzeczywistość jednego wymiaru historycznego.”²⁷

Można tu mówić – za Michałem Głowińskim – o naukowym kiczu:

„W kiczu naukowym stosunek do publiczności nie jest tylko kwestią rzeczywistego funkcjonowania tekstów, jest z góry założony. Więcej, przyjęcie takiej postawy wobec odbiorcy określa nie tylko sam tekst, w który zawsze wpisany jest pewien wirtualny odbiorca, lecz decyduje także o przebiegu tego wszystkiego, co do jego powstania prowadzi, a więc wpływa na kształt myślenia, sposoby formułowania problematyki czy metody analizy. [...] Dlatego też wydaje się, że o kiczu naukowym można mówić tylko wtedy, gdy ujmie się kwestię w kategoriach społecznej komunikacji. Ujawniają się wówczas jego główne właściwości, wszystko bowiem, w tym także zamierzenia poznawcze, jest w nim podporządkowane stosunkowi do odbiorcy. Nie chodzi bowiem o poznanie czegokolwiek, czasem nawet nie chodzi o pozorowanie czynności poznawczych, ważne jest sformułowanie mniemań na temat przedmiotu, o którym się mówi, w ten sposób, by odpowiadały one powszechnym przekonaniom tych odbiorców, do których autor tekstu kiczowego się zwraca, a następnie – respektowanie czy wręcz uwydatnianie uznawanych przez nich wartości.”²⁸

Elementy „kiczu naukowego” odnaleźć można zresztą, co podkreśla Głowiński, nie tylko w tekstach akademickich. Wiele z nich ujawnia się również w materiałach prasowych poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* oraz samemu Bułhakowowi. Sądy zawarte w sporej

²⁷ Z. Lichniak, *Pilat i my*. „Słowo Powszechne” 1975, nr 37, s. 4. Doskonałym przykładem tekstu tego typu jest także *Stu: w cyrku świata* Macieja Szybista („Dialog” 1979, nr 9, ss. 121-133), którego niespójność strukturalną i myślową obnażała Krystyna Gonet w artykule *Czynności magiczne Macieja Szybista*. „Dialog” 1980, nr 3, ss. 149-155.

²⁸ M. Głowiński, *Pismak...*, op. cit., ss. 116-117. Głowiński w swoich rozważaniach na temat naukowego kiczu zwraca uwagę na „pewien obraz podmiotu autorskiego [...]” jaki wyłania się samych tekstów, wyróżniając trzy postacie nadawcy: rozmówcy, mędrca i erudyty – por. ibidem, s. 118.

części publikacji nie są bezstronne, lecz stanowią prezentację ogólnikowych opinii, prowadzących do skostnienia języka i rytualizacji przekazu. Wydaje się, że piszący brak konkretnej treści starali się ukryć w gąszczu metafor, rozbudowując przede wszystkim emocjonalną warstwę tekstu. Częściej niż wirtuozerią skutkowało to swoistą autorską nadekspresją, osiągając efekt komiczny w rodzaju zdań: „zdecydowanie lepiej utrzymywał metafizyczny fason w części pierwszej [...]”.²⁹ Większość opinii prasowych o pisarzu konstruowanych jednak było w taki sposób, by przekonywać czytelnika w sposób jasny i czytelny, choć utarte formuły i zwroty znacznie ograniczały możliwości perswazyjne komunikatu. Poza wyróżniającym się, charakterystycznym stylem Andrzeja Drawicza, w którym oprócz autorskiego piętna widoczny jest osobisty stosunek do *Mistrza i Małgorzaty* i jego twórcy, publikacje prasowe wydają się być pod tym względem dość jednolite. Prezentowanie na łamach gazet i czasopism zbliżonych stanowisk, posługiwanie się ogólnymi sformułowaniami, używanie podobnych środków wyrazu wpływało także na dynamikę dyskursu. Cechą wspólną większości publikacji była więc swego rodzaju powściągliwość, dystans, brak jakiegokolwiek stosunku do prezentowanych treści, co mogło dziwić w przypadku książki tak popularnej i zarazem dość kontrowersyjnej. Istnienie i funkcjonowanie w przekazie prasowym nadawcy modelowego skutecznie bowiem blokowało wszelką odautorską spontaniczność. Nie obiektywizm, lecz właśnie dystans szczególnie wyczuwalny jest w przypadku materiałów z lat siedemdziesiątych. Język, znacznie bardziej upolityczniony i usztywniony niż miało to miejsce w dekadzie późniejszej, odzwierciedlał podział na to, co oficjalne i nieoficjalne. W tekstach częściej obecne były takie słowa jak „socjalistyczny”, „obywatel”, „radziecki”. „ojczyzna”, „obiektywna prawda”, „dialektyka dobra i zła”. Funkcjonowały one w rozmaitych źródłach, pełniąc w pewnym sensie rolę językowego spoiwa, dzięki któremu wypowiedź stawała się szablonowa i przewidywalna, podobna do rzeszy innych wypowiedzi. Wszystko to jest doskonale widoczne w zamieszczanych w prasie głosach o *Mistrzu...* i jego adaptacjach:

„Niewątpliwie, ta piękna książka jest rodzajem polemicznej, a więc »przerysowanej« świadomości, korektury uproszczonej, naturalistycznej koncepcji życia, jaka wkradła się w swoim czasie do »produkcyjnej« zwłaszcza literatury realizmu socjalistycznego, jest świadectwem pokonywania przez literaturę radziecką ograniczeń i trudności jej ówczesnego rozwoju.”³⁰

²⁹ E. Zielińska, *Wierność nagrodzona*. „Kurier Polski” 1989, nr 21, s. 6.

³⁰ W. Sadkowski, *Księgi, książki, książeczki*. „Nowa Szkoła” 1970, nr 3, s. 55.

„Wydanie ostatniej powieści Bułhakowa w Związku Radzieckim było mniejszym zaskoczeniem za to nieporównanie większą satysfakcją; oznaczało ono wypełnienie luki w literaturze radzieckiej i w samowiedzy społecznej.”³¹

„Pierwsza z tych warstw jest swoistą ewokacją dialektycznej jedności dobra i zła, wielkości i ułomności człowieka, jego siły i słabości.”³²

W ten sam sposób pisano zresztą nie tylko o *Mistrzu i Małgorzacie*. Na przykład opinia Konstantina Rudnickiego odnosząca się do *Dni Turbinów*, sporo mówiła o kierunku, w jakim powinna pójść interpretacja innych utworów pisarza:

„Bułhakow wykazuje, że ludzie żyjący w zgodzie z głosem swoich serc i sumień nie popadają w obiektywną sprzeczność z rewolucją, że prawa, którymi rządzi się serce człowieka, i prawa rewolucji są sobie bliskie.”³³

Posługiwanie się utartymi zwrotami w znacznym stopniu ograniczało również możliwość wyjścia poza pożądaną model nadawania i – w założeniu – odbioru. Nierzadko bowiem pod pretekstem tego, że pomimo szerszych kompetencji nadawca tekstu był w gruncie rzeczy także odbiorcą powieści, rościł sobie on prawo do wyrażania opinii dotyczących potrzeb i oczekiwań społecznych względem lektury. Z jednej więc strony – jako nadawca tekstu prasowego – wskazywał na określone, „poprawne” i pożądane sposoby odczytań *Mistrza i Małgorzaty*, z drugiej zaś narzucał je ogółowi jako wyraz powszechnej opinii odbiorców. Praktyka ta widoczna jest przede wszystkim w recenzjach książki oraz w opartych na niej recenzjach przedstawień teatralnych. W tym przypadku szczególnie cenna wydaje się uwaga Eleonory Udalskiej, która stwierdza, że ocena całości realizacji scenicznej stanowi wypadkową poglądów krytyka, który jednak jest w swych sądach niejako ograniczony poprzez reakcję publiczności. Jest więc w swoisty sposób „zobligowany do utrwalenia powszechnej opinii.”³⁴ Rzecz jednak w tym, że krytyk ten jako nadawca tekstu o dominującej funkcji propagandowo-wychowawczej, jest ograniczany nie tylko przez współodbiorców konkretnego i niepowtarzalnego przedstawienia, lecz przede wszystkim przez czynniki natury

³¹ A. Wróblewski, *Mała encyklopedia wielkiego dramatu*, [tu:] Michaił Bułhakow. „Scena” 1971, nr 7, s. 30.

³² J. Haak, „*Mistrz i Małgorzata*” czyli żart, ironia i dramat. „Trybuna Wałbrzyska” 1980, nr 19, s. 6.

³³ K. Rudnickij, *Dramaturgia Michała Bułhakowa*, [w:] *Czarna magia*. Wg powieści M. Bułhakowa pt. *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Śląskiego w Katowicach, sez. 1972/1973. Red. W. Szewczyk, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18263/czarna_magia__teatr_slaski_katowice_1973.pdf, dostęp 5 sierpnia 2011.

³⁴ E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*. Katowice 2000, s. 14.

polityczno-światopoglądowej. Jakkolwiek więc teksty źródłowe stanowią swoiste świadectwo recepcji *Mistrza i Małgorzaty*, ze zgromadzonego materiału egzemplifikacyjnego wyłania się model nadawcy komunikatu prasowego, obejmujący całokształt dyskursu krytycznego omawianego okresu. Nadawca ten nie jest po prostu jednym z czytelników, utrwalającym jednostkowe doświadczenie lekturowe czy przeżycie estetyczne, lecz staje się elementem systemu nadawczo-odbiorczego, w którym pełni określoną rolę. Nie sprowadza się ona wyłącznie do kwestii wynikających z szerszych na ogół kompetencji artystycznych i naturalnych w takim wypadku procesów kształtowania gustów odbiorców nieprofesjonalnych, lecz pozwala mówić o systematycznym, konsekwentnym i zamierzonym procesie przekształcania sposobów myślenia nie tylko o literaturze, ale także o wszelkich zjawiskach funkcjonujących w ramach lansowanego przez władze modelu rzeczywistości. Nie ulega wątpliwości, „że ci, którzy mówią, chcą budować językiem swoją wyższość i ważność. Nie tyle o komunikowanie wtedy chodzi, ile o dominowanie i ustalanie pożądanego – dla siebie – porządku społecznego.”³⁵ Za Pawłem Rojkiem można powiedzieć, że teksty funkcjonujące w peerelowskiej „strukturze dyskursu”³⁶, zgodnie z regułami przekodowania wewnętrznego, musiały odnosić się do treści mających status kanonicznych, a zatem takich, które dostosowane zostały do obowiązującego modelu rzeczywistości. Tak więc materiały prasowe poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie*, a także, rzecz jasna, samemu Bułhakowowi, ograniczone były istnieniem sztywnych ram wyznaczanych przede wszystkim przez czynniki ideologiczne. Zgodnie z istotą dyskursu totalitarnego, czy ogólnie – systemu binarnego – rzadko można tutaj było znaleźć nowatorskie rozwiązania, zarówno w formie, jak i w treści. Perspektywa nadawcy dominowała zresztą i w materiałach pierwszo- i drugoobiegowych. Wynikało to częściowo z faktu, że były to w większości recenzje literackie i teatralne, przede wszystkim zaś z charakteru publicznego dyskursu omawianego okresu.

1.1.2. Odbiorca Bułhakowskiego *opus magnum* jako model „rozproszony”

Prezentowany w tekstach prasowych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych model odbiorcy wydaje się znacznie mniej wyrazisty niż model nadawcy. Odbiorca ten stanowi raczej swego rodzaju konglomerat rozproszonych cech, aniżeli spójny i wyraźny obraz

³⁵ D. Steinhagen, *Dlaczego Pan Jezus nie jadł kolacji. Rozmowa z prof. Jerzym Bralczykiem*. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 214, s. 10.

³⁶ Por. P. Rojek, op. cit., s. 58.

czytelnika. W warunkach stworzonych przez państwo niedemokratyczne sytuacja ta nie mogła być spowodowana istnieniem zróżnicowanej oferty wydawniczej. Przeciwnie, pomimo funkcjonowania na rynku sporej ilości gazet i czasopism, przekaz prasowy był w gruncie rzeczy jednostronny i pełnił mniej lub bardziej ukrytą funkcję komunikatu. Nie można również zapominać o brakach wynikających z nieuwzględniania potrzeb docelowych grup odbiorców, a więc i małego znaczenia tej kwestii w odniesieniu do poszczególnych tytułów prasowych. Nie znaczy to, że czytelnik gazet i czasopism omawianego okresu nie był zróżnicowany czy też, że nie istniały pisma skierowane do poszczególnych adresatów. Chodzi raczej o to, że procesy komunikacyjne, determinowane przede wszystkim przez czynniki ideologiczno-polityczne, nakierowane były głównie na ogół społeczeństwa rozumianego jako względnie jednorodna wspólnota obywateli socjalistycznego państwa. Sytuację tę doskonale ilustruje komentarz Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz, analizującej kwestię funkcjonowania pism kobiecych w PRL. Zdaniem badaczki:

„Przynależność klasowa ma być głównym i arbitralnym kryterium stratyfikacji społecznej. Wszystko to owocuje brakiem gatunków i formuł medialnych z definicji »kobietych« i »męskich« – przeznaczonych dla odbiorców o określonej przynależności i tożsamości rodzajowej [...]. Tak zwana baza genderowa mediów [...] rozumiana jako charakterystyka grupy odbiorczej czy audytorium pod względem płci czy rodzaju, w tamtej rzeczywistości oczywiście istnieje. Formuje się jednak *ex post*, nie ma natomiast związku z celowymi, wcześniej zaplanowanymi działaniami mediów na rzecz przyciągnięcia określonej grupy docelowej. Pewnym wyjątkiem wydają się tu tzw. pisma kobiece i dziewczęce (młodzieżowe), lecz i tu rozwój gatunku następuje nie w związku z tożsamością rodzajową czytelniczek, lecz z ich definicją jako obywaterek państwa socjalistycznego [...]»³⁷

Ustalenia Lisowskiej-Magdziarz można z powodzeniem odnieść do sytuacji odbiorcy prasy obiegu oficjalnego w ogóle. Wskazuje ona na podstawową cechę modelowego odbiorcy tekstu prasowego, którego status ma bezpośredni związek z realizowaną w danym tekście koncepcją nadawcy. Role pełnione przez uczestników procesu komunikacyjnego wynikają przede wszystkim z zadań i funkcji, jakie w państwie socjalistycznym spełniać miały media,

³⁷ M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszednie...*, op. cit., ss. 34-35. Podobne spostrzeżenia można zaobserwować także i w innych źródłach: „Płaszczyzną odniesienia dla lansowanego w prasie wzoru obywatela nie była do połowy lat siedemdziesiątych rodzina, ale grupa społeczna o charakterze instytucjonalnym. Notowane ostatnio zmiany w tym zakresie odpowiadały oczekiwaniom odbiorców deklarujących w większości pełne uznanie dla wartości »rodzinnosci« i »prywatności życia« oraz »szczęścia rodzinnego« przyjmowanego za cel życiowy.” – czytamy na przykład w opracowaniu *Komunikowanie masowe w Polsce. Próba bilansu lat siedemdziesiątych*. Por. W. Masłowski, *Zawartość gazet i czasopism*, [w:] *Komunikowanie masowe w Polsce. Próba bilansu lat siedemdziesiątych*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1981, r. XXII, nr 1, s. 56.

w tym również i prasa.³⁸ Zgodnie z koncepcją Lenina, stawała się ona tutaj swego rodzaju kreatorem życia zbiorowego, co nie pozostawało bez wpływu na jej czytelników,

„których redakcyjny zespół pragnie zorganizować, scalić w pierwszym rzędzie myślowo na swój obraz i podobieństwo, czyli z rozproszonej wielości jednostek i grup utworzyć świadomy swych nadrzędnych interesów kolektyw. W ten sposób otrzymujemy podwójne, acz nie wykluczające się wzajemnie rozumienie pojęcia kolektywny organizator. I tą właśnie na wskroś marksistowską, a więc adekwatną poznawczo i praktycznie (do potrzeb) koncepcją tkwi Lenin absolutnie w samym centrum współczesnych socjologicznych teorii środków masowego przekazu informacji, teorii mówiących o tworzeniu przez te środki styczności pośrednich, realizowanych dzięki stałemu i systematycznemu przekazywaniu identycznych zasobów wiedzy i samowiedzy w jednym czasie milionom ludzi – zasobów wiedzy i samowiedzy wywołujących podobne skojarzenia, emocje i intencje i przybliżających jednocześnie milionom te same fakty – dzięki czemu, przez identyczność rozeznań, tworzy się w masach spójnia umysłowa, a co za tym idzie, wspólnota uczuć, woli i działania.”³⁹

Zgodnie z taką koncepcją mediów, modelowy odbiorca postrzegany był przede wszystkim jako członek określonej wspólnoty, nie zaś jednostka o zindywidualizowanych poglądach i potrzebach. Jako obywatel socjalistycznego państwa był zaangażowany ideologicznie, lecz na swój sposób bierny politycznie. Popierał system, dostosowywał się do lansowanych przez rządzących wzorców osobowych, uznawał potrzebę bycia edukowanym i wychowywanym. Materiały źródłowe wyraźnie wykazują na tendencję do prezentowania życia jednostki zawsze na tle zbiorowości, wszelkie wzorce i normy moralne wydają się dotyczyć ogółu społeczeństwa, a nie wyróżnionej grupy docelowej.

³⁸ „Wyznaczanie zadań dla mediów w społeczeństwie nowoczesnym jest w istocie podejmowaniem decyzji o charakterze politycznym. Określenie programu jest wyznaczeniem nowych lub priorytetowych funkcji mediów.” – J. Mikułowski Pomorski, Z. Nęcki, *Komunikowanie skuteczne?* Kraków 1983, s. 48. Zgodnie z takim założeniem środki masowego przekazu w PRL są skutecznym narzędziem „»popularyzacji cennych wartości ideowo-artystycznych« [...]” (s. 9), „zdobywania społecznej aprobaty dla działania władzy [...]” (s.11), „»umacniania jedności narodu, rozwijania demokracji socjalistycznej, upowszechniania patriotycznych postaw. [...] Ich ważnym obowiązkiem jest wyjaśnianie społeczeństwu spraw kraju i świata, kształtowanie aktywnych, ideowych postaw zawodowych i społecznych, wspieranie działalności partii przez propagowanie wzorców pozytywnych, oraz krytykę ujemnych zjawisk, inicjowanie publicznych, obywatelskich dyskusji na temat żywotnych problemów kraju i świata.[...]«” (s. 11). Tak więc „»wszystkie programy i rodzaje audycji powinny być podporządkowane myśli przewodniej, jaką jest kształtowanie u odbiorcy cech obywatela rozwiniętego kraju socjalistycznego: patriotyzmu, internacjonalizmu i głębokiej ideowości...«” (s. 13). Por. Uchwały zjazdów partii komunistycznej: Uchwała VI Zjazdu (1971), Uchwała VII Zjazdu (1975), Uchwała VII Zjazdu (1980) oraz Uchwała Biura Politycznego z lipca 1973, [za:] T. Goban-Klas, *Polityka informacyjna*, [w:] *Komunikowanie masowe...*, op. cit., poszczególne strony zostały podane w nawiasach.

³⁹ J. Mikułowski Pomorski, Z. Nęcki, op. cit., s. 41, [za:] I. Tetelowska, *Trwałość Leninowskich koncepcji prasy nowego typu*, [w:] *Szkice prasoznawcze*, OBP Kraków 1972, s. 31-32.

Wyraźnie widoczna w wielu tekstach standaryzacja treści wskazuje na to, że treść ta skierowana była do odbiorcy masowego, który nie miał być odbiorcą krytycznym. Swego rodzaju bezrefleksyjność w stosunku do prezentowanych kwestii, brak konkretnych zainteresowań czy brak precyzji w poglądach i opiniach były tym mocniej pożądane, im bardziej nadawca jawił się w roli przewodnika i nauczyciela. Można tutaj mówić o prowadzonej przez niego „polityce paternalistycznej”.⁴⁰ Powszechność lansowanych w prasie (i radiu) opinii o Bułhakowie i jego najwybitniejszej powieści dowodzi chęci dostosowania treści do potrzeb szerokiego, ale i najmniej wyrobionego czytelnika. Stereotypowe ujęcie autora *Mistrza i Małgorzaty* i interpretowanie jego dzieła zgodnie z określonym systemem wartości miało na względzie uznanie „funkcjonalnego charakteru percepcji, która służy powstaniu zorganizowanego i znaczącego obrazu świata.”⁴¹ Nadawca starał się więc podtrzymać istniejące *status quo*, negując w wielu przypadkach rozbieżności pomiędzy prezentowanymi treściami a doświadczeniem odbiorcy, wynikającym z kontekstu, w jakim przebiegała sytuacja komunikacyjna. Chodziło też zapewne o ograniczenie swobody odbioru. W tym wypadku nie bez znaczenia był fakt, że teksty pisane były również z myślą o cenzorach. Jak trafnie zauważał Jan Błoński, ta grupa „czytelników” w swoich odczytaniach posługiwała się przede wszystkim kodem realistycznym, czy też – naturalistycznym.⁴² Tutaj wzorce lektury podejrzliwej, zgodnej z wymaganiami politycznymi i światopoglądowymi, stawały się szczególnie istotne.

Utylitaryzm, dydaktyzm, a także brak autonomii dzieła literackiego, postrzeganego przede wszystkim jako narzędzie do przekazywania pożądanych treści to cechy lektury, na które wskazywał Michał Głowiński, charakteryzując instrumentalny styl odbioru. Są one mniej lub bardziej widoczne także w materiałach źródłowych. To w dużej mierze wynik dominacji w omawianym okresie modelu literatury zaangażowanej, który naturalną kolejną rzeczą prowadził do wzrostu popularności kodu politycznego. Jak zauważał Żółkiewski:

„Wybór kodów wirtualnych, projektowanych przez autora, sugerowanych przez odpowiednie sygnały w tekście, warunkuje wytwarzanie tekstów literackich. Kody stanowią materiał wytwarzania, decydujący o ładunku znaczeniowym, a więc ideologicznym tekstu.”⁴³

⁴⁰ Określenie Denisa McQuaila, na którego powołują się J. Mikułowski Pomorski i Z. Nęcki, ibidem, s. 78.

⁴¹ Ibidem, s. 180.

⁴² J. Błoński, *Cenzor jako czytelnik*. „NaGłos” 1991, nr 3, s. 205.

⁴³ S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit., s. 485.

Dominujący model literatury, a także wynikający z niego model nadawcy tekstów prasowych, niejako wymuszał na odbiorcy odczytywanie ich za pomocą kodu politycznego. Dostosowanie treści do ideologii, przemilczenia, posługiwanie się stereotypami lub kluczami interpretacyjnymi miało prowadzić do tworzenia się takich wzorców odbioru, które były zgodne z wykładnią oficjalną. Modelowy odbiorca materiałów tego rodzaju jawi się tutaj jako osoba podatna na perswazję, w pełni zależna od nadawcy, a jednocześnie darząca go pełnym zaufaniem i przekonana o jego kompetencjach, zarówno w kwestiach merytorycznych, jak i światopoglądowych. Bezkrytycznie przyjmując opinie, które serwują mu dysponenci słowa, unika samodzielnego myślenia i wyciągania wniosków, ceni sobie postawy konformistyczne. Do takiego typu czytelnika skierowane były przede wszystkim materiały prezentujące wizję świata zgodną ze specyfiką i regułami systemów binarnych. Zawierały one określoną tezę, często jednak opatrywane były również dodatkowym komentarzem odautorskim. Zorganizowany i uporządkowany przekaz prasowy prowadził do coraz bardziej stereotypowych ujęć powieści oraz postaci Michaiła Bułhakowa. Można tutaj także mówić o odgórnym, zinstytucjonalizowanym sposobie odbioru *Mistrza i Małgorzaty*, a także odpowiadającym mu dominującemu typie czytelnika – tak zwanym „czytelniku systemowym”.⁴⁴ Powtarzanie w prasie wciąż tych samych informacji musiało doprowadzić do wykształcenia się w powszechnej opinii skrótów myślowych. Widać zatem wyraźnie, że było to działanie celowe, że kontrolerom dyskursu publicznego chodziło o wytworzenie się „automatyzmów skojarzeniowych, haseł, które każdy członek poddanej oddziaływaniu zbiorowości potrafi natychmiast i bez cienia wątpliwości powtórzyć, zacytować.”⁴⁵ Taka sytuacja bowiem w znaczący sposób ograniczała możliwości interpretacyjne czytelnika.

Nie zawsze jednak modelowego odbiorcę postrzegać trzeba w sposób aż tak jednostronny i surowy. W pismach specjalistycznych, fachowych czy branżowych, (których grupa docelowa została określona bardziej wyraźnie niż miało to miejsce w przypadku prasy codziennej czy czasopism o charakterze ogólnym) czytelnik mógł być w dużej mierze partnerem piszącego, chociażby z racji wykonywanego zawodu czy przynależności do określonej jednostki (takiej jak na przykład placówka edukacyjna czy instytucja kultury). Można założyć, że posiadając pewien zasób wiedzy, posiadał też odpowiednie narzędzia, pozwalające na weryfikację prezentowanych treści. Odbiorca ten był więc w stosunku do nadawcy o wiele bardziej wymagający, nie był też od niego aż tak zależny. Dająca się zauważyć w materiałach źródłowych częściowa „autonomia” treści, większe niż w przypadku

⁴⁴ Określenia tego użył B. Bakula podczas jednego ze spotkań w ramach konsultacji naukowych.

⁴⁵ J. Mikułowski Pomorski, Z. Nęcki, op. cit., s. 219.

czasopiśmie innego rodzaju dostosowanie oferty do potrzeb i zainteresowań czytelnika, a także swoiste przyzwolenie dysponentów słowa na samodzielność myślenia, co w znaczący sposób ograniczać musiało rolę modelowego nadawcy – nie pozostaje bez wpływu na wiarygodność tego rodzaju periodyków. Tę zwiększał zapewne również fakt, że tendencje do manipulowania odbiorcą były tutaj o wiele mniej widoczne. Nie bez znaczenia było także to, że pisma tego typu z reguły cechowały się wyższym poziomem merytorycznym, co wpływało zarówno na język, jak i specyfikę i logikę całego wywodu.

Zaprezentowane wyżej modele nadawania i odbioru nie przesądzają, rzecz jasna, o sposobach recypowania *Mistrza i Małgorzaty* przez czytelnika istniejącego realnie. Badanie sygnałów wewnątrztekstowych ma związek z syntaktycznym i semantycznym aspektem analizy semiotycznej, o pragmatyce mówi powtarzalna społeczna sytuacja komunikacyjna, która odnosi się do właśnie do odbiorcy zewnątrztekstowego.⁴⁶ Modele te pozwalają jednak wskazać na pewne tendencje w odczytywaniu powieści przez czytelnika polskiego, tendencje będące bezpośrednim wynikiem podporządkowania się jednej ze stron procesu komunikacyjnego „wytycznym zinstytucjonalizowanej polityki kulturalnej, określonej grupy społecznej.”⁴⁷

1. 2. Wpływ mechanizmów i instytucji kontroli na kształt procesów komunikacyjnych

Choć związków pomiędzy systemem sprawowania władzy a sferą literackich zachowań publiczności lat 1969-1989 nie należy sprowadzać wyłącznie do kwestii związanych z szeroko pojmowaną kontrolą instytucji państwowych, nie można zapominać, że kwestie te, także jeśli chodzi o odbiór najwybitniejszej powieści Michaiła Bułhakowa, stanowiły niezwykle istotny punkt odniesienia zarówno dla dysponentów cenzury i propagandy, jak i reszty polskiego społeczeństwa. Działania kontrolne traktować bowiem należy jako jeden z ważniejszych elementów procesu komunikacyjnego. Sposób wyrażania sądów w mediach masowych (w odniesieniu do *Mistrza i Małgorzaty* – głównie w prasie) był zabiegiem celowym, mającym prowadzić do ugruntowania określonego sposobu społecznej komunikacji. Mógł on bowiem usprawniać kontrolę szeroko pojętego dyskursu publicznego oraz sprzyjać upowszechnianiu i zakorzenianiu się w świadomości odbiorcy treści pożądanых przez władze. Jednolitość stylu stwarzać mogła również pozory jednolitości poglądów nie tylko w zakresie poruszanych tematów, lecz również przekazywanej wizji

⁴⁶ Por. S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia...*, op. cit. s. 522.

⁴⁷ Ibidem, s. 154.

świata. Tego rodzaju jednorodność, po pierwsze, czyniła autorów artykułów bardziej wiarygodnymi, zgodnie z psychologicznymi mechanizmami pozwalającymi mniemać, że racja jest zawsze po stronie większości, po drugie zaś sprzyjała ugruntowywaniu się rozmaitych opinii dotyczących *Mistrza i Małgorzaty*, co w rezultacie prowadzić miało do aprobowanych przez władze interpretacji powieści. W takim ujęciu styl wypowiedzi prasowych służyć mógł również szeroko pojętej integracji zróżnicowanych grup czytelników, co z kolei zbliżało ich do wspomnianej wcześniej modelowej grupy odbiorców, która o wiele łatwiej ulega zabiegom perswazyjnym. Zabiegi te miały być, co oczywiste, głęboko ukryte, a pozorny obiektywizm prasowego stylu sprzyjał wrażeniu, iż teksty nie podlegają manipulacjom. Integracja czytelników prowadzić miała do integracji całego socjalistycznego społeczeństwa, społeczeństwa, w którym każdy ma takie samo prawo dostępu do informacji pojawiających się w oficjalnym obiegu. Stąd też zapewne, poza innymi istotnymi powodami, praktyka zamieszczania w prasie o zróżnicowanym profilu i skierowanej, przynajmniej w założeniu, do odmiennych grup odbiorców, tych samych informacji odnoszących się zarówno do *Mistrza i Małgorzaty*, jak i samego Bułhakowa. Teksty poświęcone powieści i jej autorowi spotykamy więc nie tylko w czasopiśmie społeczno-kulturalnych, specjalistycznych czy naukowych, lecz często w gazetach codziennych, magazynach ilustrowanych czy prasie kobiecej. Informacje dotyczące *Mistrza i Małgorzaty* pojawiały się także w publikacjach skierowanych, przynajmniej teoretycznie, do różnych grup społecznych, zawodowych, wiekowych... Również wyważony, noszący znamiona naukowego, styl wypowiedzi sprzyjał zacieraniu się różnic pomiędzy poszczególnymi rodzajami pism, co z kolei ułatwiała cenzurze kontrolę treści, jakie pojawiały się w prasie. Wszystkie te praktyki, służąc ugruntowywaniu się wspomnianej wyżej homogenicznej wizji rzeczywistości, w gruncie rzeczy korespondowały z socjalistycznym postulatem równości społecznej. Język więc był nie tylko narzędziem szeroko rozumianej integracji obywateli, lecz również przejawem indoktrynacji polityczno-ideologicznej.

Należy też zauważyć, że obiektem zainteresowania cenzury i propagandy, poza szeroko pojmowanymi kwestiami merytorycznymi, była ogólna wymowa przekazu prasowego. Emocje, jakie mógł wywołać tekst, stawały się często rodzajem tajemnego porozumienia nadawcy i odbiorcy. „System wyrażania literackiego w warunkach cenzury jest pośrednikiem pomiędzy ideologią a komunikacją językową, która ma przekazywać sensy ideologiczne. Jest on w istocie kamuflażem: przekazuje się za jego pomocą, w sposób eliptyczny, intencje, które

nie mogą być artykułowane na prawach zwykłego powiadomienia językowego.”⁴⁸ Dlatego też nie tylko decydenci usiłowali celowo wprowadzić czytelnika w błąd. Również niektórzy redaktorzy pism, odpowiednio rozkładając akcenty, podejmowali swoistą grę z kontrolerami wypowiedzi publicznej, umożliwiając czytelnikowi rozkodowanie ukrytego przekazu, a także – w przekonaniu dysponentów władzy – burząc pewien ustalony z góry porządek. Toteż, jak zauważała Małgorzata Lisowska-Magdziarz, odbiorca peerelowskich mediów zmuszony był analizować przekaz w sposób niezwykle poważny i skupiony.⁴⁹ Jeśli chodzi o *Mistrza i Małgorzatę* to podkreślić trzeba, że porozumienie z czytelnikiem zostało w pełni osiągnięte, na co z pewnością miała niemały wpływ podatność utworu na Escarpitowską „twórczą zdradę”. Świadczy o tym i popularność utworu, i fakt, że instytucjom kontroli nie udało się wyeliminować ze świadomości społecznej „nieprawomyślnych” odczytań powieści. Stąd też dążenie do pewnej neutralizacji wypowiedzi oraz niechęć do eksponowania przez piszących indywidualnych opinii (znamienne jest na przykład przytaczane wcześniej uzasadnienie stanowiska cenzury co do zakazu publikacji *Mistrza i diabła* Andrzeja Drawicza). Nie bez znaczenia była również sprawa stwarzania poprzez wypowiedź prasową atmosfery stabilizacji tak politycznej, jak i społecznej. Wyraźnie widać więc jak bardzo – za pomocą języka – starano się wpływać na obraz peerelowskiej rzeczywistości. Rzeczywistość ta musiała zostać ukształtowana w odpowiedni sposób, co stawało się jednym z ważniejszych celów instytucji kontrolnych.

1.2.1. Nieobecność ideologii jako przejaw upolitycznienia przekazu

Jakkolwiek wytyczne cenzury oraz zadania propagandy zmieniały się w zależności od aktualnej sytuacji i dyspozycji rządzących, niektóre elementy pozostawały niezmiennie. Wynikało to w dużej mierze z samej istoty systemu sprawowania władzy, władzy, która potrzebując legitymizacji własnych poczynań, wymagała nieustannej apologii ze strony społeczeństwa. Musiało to prowadzić do niezwykle pietyzmu w wyszukiwaniu „wrogich” treści, a także do ich wyolbrzymiania. Nieprzychylne oceny otaczającego świata oraz refleksje nad, zwłaszcza XX-wiecznymi, procesami historycznymi postrzegane były jako zagrożenie dla ustrojowych podstaw Polski Ludowej.⁵⁰ Nic więc dziwnego, że państwo wyłącznie sobie zarezerwowało prawo do poruszania właśnie tych zagadnień. W analizie

⁴⁸ Z. Mitosek, op. cit., s. 230.

⁴⁹ Por. M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszednie...*, op. cit., s. 39.

⁵⁰ Por. S. Siekierski *Drugi obieg jako efekt działania cenzury PRL?*, [w:] *Autor, tekst, cenzura. Prace na Kongres Słowistów w Krakowie w roku 1998*. Pod red. nauk. J. Pelca i M. Prejsa. Warszawa 1998, s. 30.

materiałów źródłowych należy koniecznie podkreślić fakt niemal zupełnego braku w dyskursie publicznym kwestii ideologicznych. Jeśli takowe się pojawiały, były bardzo ogólnikowe i odnosiły się wyłącznie do okresów zamkniętych, tj. początków funkcjonowania państwa radzieckiego i okresu stalinowskiego. Podkreślano w nich zresztą raczej aspekt historyczno-polityczny, a nie ideologiczny, choć zdarzały się też czasem próby materialistycznej wykładni działalności Jeszui. W cenzorskiej praktyce omawianego okresu istniał bowiem „zakaz publicznego konfrontowania wiedzy na temat współczesności oraz sposobów jej interpretacji. Obowiązywała wykładnia oficjalna. I chociaż w poszczególnych okresach stopień jej doktrynalności był zróżnicowany, nigdy jednak nie można było podważać podstawowych zasad [...] socjalizmu ani też oficjalnych ocen stanu państwa i społeczeństwa ogłaszanych przez władze partyjne na różnych zebraniach, zjazdach, posiedzeniach.”⁵¹ W tym ujęciu podkreślanie estetycznych walorów książki, jej wymiaru filozoficzno-etycznego, z pominięciem istotnych odniesień do współczesności, jawi się jako celowy zabieg, mający prowadzić do uproszczeń i zafałszowań wymowy dzieła Bułhakowa. Jednakże zabieg ten poszerzał – jak to określał to Janusz Sławiński – „Obszar nieczytanego i nieczytelnego [...]”⁵² jedynie w odniesieniu do świadectw odbioru szeroko rozumianej warstwy znawców⁵³, natomiast jeśli chodzi o pozostałe grupy czytelnicze odniesienia ideologiczne z pewnością kształtowały sposoby odczytywania powieści w dość zasadniczy sposób. Paradoksalnie jednak nieobecność kwestii ideologicznych w dyskursie prasowym na temat *Mistrza i Małgorzaty* mogła pozytywnie wpłynąć na społeczną recepcję dzieła.

1.2.2. Zagadnienia światopoglądowe jako przedmiot walki społeczno-politycznej

Jeśli chodzi o sferę przekonań, ważnym aspektem życia społecznego, który stał się obiektem zainteresowania i propagandy, i cenzury były kwestie związane z religijnością. „Dotyczyło to przede wszystkim publikacji o charakterze światopoglądowym i społeczno-religijnym, adresowanych do szerokiego kręgu wiernych, jeżeli nie były zgodne z aktualnymi przesłankami życia politycznego, to znaczy nie starały się godzić wiary z poglądami społecznymi ekip politycznych lub idei socjalistycznych, np. wydawnictw PAX.”⁵⁴ *Mistrz i Małgorzata* jednak obecny był nie tylko w wydawnictwach w rodzaju „Słowa

⁵¹ Ibidem, ss. 28-29.

⁵² J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, [w:] „Teksty” 1974, z. 3, s. 11.

⁵³ Nie znaczyło to oczywiście, że grupa ta, interpretując książkę, nie brała pod uwagę treści ideologiczno-politycznych, a wręcz przeciwnie.

⁵⁴ S. Siekierski, op. cit., s. 27.

Powszechnego” czy „Kierunków”. Nie należąc bowiem do literatury religijnej, mógł, po pierwsze, stanowić swego rodzaju pretekst do tego, by twierdzić, że Polska Ludowa jest państwem zapewniającym swym obywatelom wolność światopoglądową, po drugie zaś pozwalał propagandzie umieszczać wiarę – a więc pośrednio i doktrynę chrześcijańską – w sferze mitu. Abstrahując bowiem od wagi, jaką posiada w powieści część umownie nazywana ewangeliczną, jest ona jednak swego rodzaju apokryfem. Zdarzały się więc, choć nieczęsto, opinie takiego typu:

„Jego [Wolanda – przyp. mój – K. K.] działalność miała fatalny wpływ na morale publiczne głównie dlatego, że zwykł był posługiwać się różnymi środkami tradycyjnie przynależnymi do epoki fideistycznych zabobonów [...]”⁵⁵

W niektórych wypowiedziach sugestie podobnego rodzaju pojawiały się jak gdyby mimochodem. Działo się tak na przykład przy okazji omówienia książki o Michaiile Bułhakowie, która właśnie ukazała się w Związku Radzieckim. Jak pisała autorka artykułu, Rozalia Lasotowa, badaczka, Lidia Janowska, czerpiąc „z najwiarygodniejszych źródeł” zdementowała różnorakie nieprawdziwe informacje na temat życia i twórczości pisarza. Lasotowa wspomina również o zignorowanych przez „wielu »bułhakologów«” zeszytach pisarza, zawierających materiały do *Mistrza i Małgorzaty*. Materiały te znalazły swoje odbicie w powieści, gdzie „Renan odezwał się na przykład w dążeniu do przeniknięcia tajemnic ukrytych w biblijnych legendach [...]”⁵⁶ [Podkr. moje – K. K.].

Nie mogąc pominąć oczywistych odniesień do chrześcijaństwa, próbowano niekiedy sugerować, że wzorowany na postaci Chrystusa Jezua wyznawał w istocie poglądy marksistowskie. Z reguły jednak skupiano uwagę na ogólnej wymowie powieści Bułhakowa, dokonując rozmaitych manipulacji w sferze znaczeń, jakie niosły ze sobą poszczególne wartości tradycyjnie wiązane właśnie z ewangelią.

1.2.3. „Uczciwe ubiory” kontra „zachodnie ciuchy”. Medialny wizerunek krajów socjalistycznych i kapitalistycznych

Jedną z nadrzędnych kwestii, pozostających w orbicie zainteresowań propagandy w całym omawianym okresie było nadanie odpowiedniego wydźwięku stosunkom Polski

⁵⁵ A. Tarska, *Szatan wedle potrzeb*. „Echo Krakowa” 1969, nr 179, s. 4.

⁵⁶ LAS [R. Lasotowa], *Pierwsza książka o Bułhakowie*. „Życie Literackie” 1984, nr 51, s. 2.

z ZSRR. „Związek Radziecki był wykorzystywany zresztą przez propagandę w dwojaki sposób. Z jednej strony otrzymał nacechowanie pozytywne jako gwarant suwerenności i całości terytorialnej oraz w dużo mniejszym i zawołowanym stopniu – w sposób negatywny. W drugiej konfiguracji ZSRR stawał się instrumentem zastraszania groźbą radzieckiej interwencji zbrojnej w razie jakiegokolwiek próby zmiany *status quo*.⁵⁷ Fakt, że Bułhakow był pisarzem radzieckim stwarzał rozległe pole do mówienia o sprawach dotyczących wzajemnych relacji pomiędzy oboma krajami. Materiał egzemplifikacyjny pokazuje, że kwestie te nie były z reguły przedmiotem bezpośredniej refleksji autorskiej. Znajdowały jednak swoje odzwierciedlenie jeśli chodzi o szeroko pojmowaną sferę kontaktów, nie tylko kulturalnych, a więc nie odnosiły się jedynie do rozmaitych form mecenatu państwowego. Nie pojawiały się też wyłącznie w czasopismach, którym profil narzucał określoną tematykę („Kraj Rad”, „Przyjaźń”, „Literatura Radziecka”), w wydawanej w naszym kraju prasie w języku rosyjskim („Sovietskaja Kultura”), czy periodykach polskich, w których znajdowały się stałe działy lub kolumny poświęcone informacjom ze Związku Radzieckiego (na przykład „Z nauki o literaturach ZSRR w „Roczniku Literackim”, „U sąsiadów” w „Życiu Literackim”, czy „W Związku Radzieckim” w „Kierunkach”), lecz odnosiły się do ogółu produkcji czasopiśmienniczej PRL, w której znaleźć można było informacje na temat szeroko rozumianego życia literackiego i kulturalnego Związku Radzieckiego, poczynając od publikacji materiałów obszernych, a kończąc na krótkich notkach informacyjnych w rodzaju zapisków kronikarskich.

Częstym zabiegiem, który służyć miał upowszechnianiu pozytywnego wizerunku ZSRR w Polsce było powoływanie się na opinie osób publicznych: pisarzy, badaczy, publicystów, którzy, ze względu na sam fakt posiadania takiej, a nie innej narodowości, cieszyć się mieli szczególnym autorytetem. W 1980 roku „Trybuna Wałbrzyska” pisała na przykład:

„Minione lata przyniosły »Mistrzowi i Małgorzacie« wyjątkowo pochlebne oceny z całego świata [brak kropki na końcu zdania – przyp. mój – K. K.] Wśród nich ważniejsze od innych są słowa Fadiejewa, człowieka, który poczuciem winy wobec Bułhakowa przypomina powieściowego Piłata: »Zaszło potwornie nieporozumienie. (...) Nie znałem Bułhakowa. Nie miałem prawa go [nie – dop. mój – K. K., por. S. Jermoliński, *O Michale Bułhakowie*. Przeł. I. Lewandowska. „Polityka” 1966, nr 46, s. 16] znać«. i gdzie indziej: »Jak to, niestety, często bywa, ludzie będą go znać coraz lepiej w porównaniu z czasami, w których żył«.

⁵⁷ M. Mazur, op. cit., s. 214.

Są to wyrazy najwyższego uznania. [Podkr. moje – K. K.]”⁵⁸

Przytoczony fragment nie pozwala jednoznacznie ocenić intencji autora. Nie wiadomo, czy waga słów przewodniczącego Związku Pisarzy Radzieckich związana jest z treścią wypowiedzi, czy z osobą wypowiadającego. Widoczna jest tutaj pewna ambiwalencja, pozwalająca czytelnikowi na poszukiwanie w przekazie ukrytych mechanizmów manipulacyjnych. Co znamienne, w omawianym okresie ani prasa, ani radio i telewizja nie cieszyły się szczególną wiarygodnością. Nie dziwi to jednak. „Nieuniknioną konsekwencją psychologiczno-społeczną bezalternatywnego trybu podejmowania decyzji jest nieufność społeczeństwa do informacji dostarczanych mu przez oficjalne środki przekazu.”⁵⁹ To dodatkowo uzasadnia podejmowane, także przez odbiorcę współczesnego, próby odkrycia śladów działalności propagandowej.

Na autorytet ZSRR powoływano się również poprzez zamieszczanie w polskiej prasie rosyjskojęzycznych materiałów dotyczących Bułhakowa i jego dzieła, przedruków z pism radzieckich czy streszczeń ważniejszych publikacji, jakie pojawiały się za wschodnią granicą. Perswazyjna, a zarazem wychowawcza i uświadamiająca funkcja tekstów tego rodzaju była tutaj z reguły bardziej widoczna, z punktu widzenia polityki kulturalnej miały one jednak spełniać nie tylko taką rolę. Wspieranie się publicystów polskich autorytetem badaczy i krytyków radzieckich z jednej strony uwiarygodniać miało temat, który się porusza, z drugiej wskazywało na zakres problemów istotnych dla państwa w danym momencie dziejowym. Odmienne kwestię stanowi sprawa wzajemnych kontaktów kulturalnych. Przedruki z czasopism radzieckich stanowiły nieodłączny element współpracy kulturalnej pomiędzy oboma krajami. „Przy tej okazji przypominano nierozzerwalną przyjaźń, wzajemne zrozumienie, niewzruszoność więzi, które miały być już produktem finalnym dziejów. Ciągłe zapewnienia o sojuszu ze Związkiem Radzieckim były skierowane również na zewnątrz – miały między innymi na celu uspokojenie Kremla co do rozgrywających się wydarzeń, nie mających żadnego wpływu na dobre stosunki z sojusznikami.”⁶⁰

Zgromadzony materiał egzemplifikacyjny, w odniesieniu do przedruków z prasy ZSRR, wyraźnie wskazuje na istnienie pewnego schematu. Czytelnik dowiadyuje się więc najpierw o wzroście zainteresowania w Związku Radzieckim dorobkiem i osobą Michaiła Bułhakowa. Zaraz potem pojawia się informacja o przyczynach przedruku danego artykułu

⁵⁸ W. Stasicki, „*Mistrz i Małgorzata*” w *Wałbrzychu*. „Trybuna Wałbrzyska” 1980, nr 18, s. 6.

⁵⁹ W. Narojek, *Perspektywy pluralizmu w upaństwowionym społeczeństwie. Ocena sytuacji na podstawie polskich kryzysów*. Warszawa 1994, s. 78.

⁶⁰ M. Mazur, op. cit., s. 214.

w prasie polskiej. Najczęściej dotyczy to sfery odczuć subiektywnych, a więc tego, co dany autor uznaje za ciekawe, interesujące i wartościowe. Wiadomo jednak, iż przedruk dokonywany jest także zazwyczaj „z niewielkimi skrótami”, co samo w sobie wskazuje na zabiegi selektywne, mające wpływ nie tylko na uporządkowanie materiału, ale nadające mu także określony kształt w zakresie znaczeń i sensów. Doskonałym tego przykładem mogą być wspomniane już *Przyczynki do poznania Bułakowa*, stanowiące przedruk artykułu Wiktora Petelina z tygodnika „Ogoniok”:

„Nadszedł już czas – pisze Petelin – trzeźwej i obiektywnej analizy portretu twórczego Michaiła Bułakowa, w którym nie powinno być ani fantazji, ani fałszywej sensacyjności. Bułakow nigdy nie uważał siebie za »emigranta wewnętrznego«, jak to obecnie usiłuje się przedstawiać w niektórych kręgach zagranicznych. Wszystko, co się działo w Rosji Radzieckiej, interesowało go serdecznie i głęboko. [...] Artysta i obywatel nie mógł żyć bez Rosji, widział jej wielkie osiągnięcia i pewne błędy. Widział i myślał o wielkiej przyszłości ojczyzny.

W owych czasach stosunek niektórych kręgów literackich do artystycznych i społecznych zjawisk epoki cechowała tendencja do uproszczeń. [...]

Za granicą, a również w niektórych kręgach radzieckich krąży wiadomość, jakoby Bułakow »podlegał represjom«, a następnie »został zrehabilitowany«.”⁶¹

Charakteryzująca ów fragment ogólnikowość jest w gruncie rzeczy interpretacją rzeczywistości tak przełomu lat trzydziestych, jak i czasów współczesnych. Zwroty takie jak „w niektórych kręgach usiłuje się przedstawiać” pozwalają na interpretacyjną dowolność. Niedopowiedzenia są bowiem niezwykle istotnym narzędziem kształtowania przez propagandę pożądanego obrazu świata. Podobną rolę spełniają również często spotykane w peerelowskiej prasie eufemizmy: „pewne błędy”, „w owych czasach”. Jak zauważył Mariusz Mazur, dyskurs prasowy omawianego okresu cechowała niechęć do ujawniania konkretnych źródeł informacji, której przejaw stanowiło właśnie używanie arbitralnych sformułowań językowych. Odwoływały się one do zespołu rzekomo ogólnych prawd i opinii. „Zastosowanie takiego zabiegu wywoływało u czytelników przeświadczenie, że być może są oni jedynymi, którzy tego nie wiedzą, nie znają ogólnej dostępnej prawdy. Takie podejście mogło spowodować bezrefleksyjne przyjęcie serwowanych treści.”⁶²

W sposób bardziej otwarty na temat stosunków Polski ze Związkiem Radzieckim pisano przy okazji imprez kulturalnych. Dotyczyło to przede wszystkim festiwali, zwłaszcza

⁶¹ (kb) [K. Białek], *Kronika. Przyczynki do poznania Bułakowa*. „Dialog” 1969, nr 6, ss. 157-158.

⁶² M. Mazur, op. cit., s. 191.

teatralnych. Szczególnym przykładem takiej praktyki jest relacja z Festiwalu Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej w 1981 roku, podczas którego wystawiony został spektakl *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego. Jednymi z ważniejszych wątków są tutaj – nie jak można by się spodziewać – kwestie artystyczne, lecz dywagacje na temat sytuacji społeczno-politycznej w Polsce oraz stosunków z Krajem Rad. Już niemal na samym początku autor relacji pisze:

„Nie mieli racji ci, co obawiali się, że Festiwal przegra w obliczu niepokojów społeczeństwa, skazanego na udrękę codziennej wegetacji i niepewności jutra. Jak nie mają racji ci, co usprawiedliwiają marazm niektórych naszych scen tezą o jedności losów artysty i społeczeństwa. Przez ten katowicki tydzień prysnęły sugerowane tu i ówdzie lęki przed bliżej nieokreśloną prowokacją, odrzuceniem festiwalu z powodu wyolbrzymianego za granicą, rzekomo wszechogarniającego nas, ciemnego fanatyzmu. Tak jak kiedyś ten Festiwal omdlewał w sztampie górnolotnych deklaracji o wiecznej przyjaźni i współpracy, tak teraz niepotrzebnie odstręczał zaproszonych i oczekiwanych [podkr. moje – K. K.] gości niepewnością przyjęcia. Były, oczywiście, zagraniczne delegacje: radziecka i niemiecka z NRD, ale wyczuwany na każdym kroku brak owego oficjalnego piętna tylko pomógł Festiwalowi.”⁶³

Obecność treści o charakterze politycznym spowodowana jest tutaj, rzecz jasna, datą. Nie dziwi więc częściowe odejście Krzysztofa Pleśniarowicza od jednej z ważniejszych zasad propagandy – zasady niejawności. W tym krótkim fragmencie odbiorca otrzymuje dość spójny obraz otaczającej rzeczywistości. Po pierwsze, wbrew faktycznemu stanowi rzeczy – społeczeństwo nie zostało przeciwstawione władzy, choć wspomina się tu o niektórych, niezwykle trudnych, aspektach doświadczenia będącego udziałem większości obywateli, pośrednio wskazując na ekonomiczne przyczyny sytuacji. Jednakże już w pierwszym zdaniu widoczne są nawiązania do wschodniego hegemonu. Festiwal Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej stanowił bowiem istotny punkt odniesienia dla omawianych sensów. Ewentualny sprzeciw społeczny wobec politycznej wymowy tej imprezy określony został częstym w propagandowym dyskursie słowem „prowokacja”, co samo w sobie narzucało określoną interpretację zdarzeń, podobnie jak inne charakterystyczne zwroty: „sugerowane”, „tu i ówdzie”, „rzekomo”. Uderza również dychotomiczny podział świata: „my” to władza i społeczeństwo, „oni” – szkalujące Polskę kręgi zagraniczne. Zauważyć należy, że to, co związane z zagranicą ma tu znaczenie podwójne. Z jednej strony słowo to odnosi się do

⁶³ K. Pleśniarowicz, *Utopia i udręka*. „Dziennik Polski” 1981, nr 231, s. 6.

postrzeganych w kategorii wroga państw zachodnich (swoją wymowę ma również zwrot „ciemny fanatyzm”. Jego pejoratywny wydźwięk z pewnością intensywnie oddziaływał na zbiorowe emocje, wzmacniając propagandowy przekaz), które nie zostały wymienione z nazwy, stanowiąc pewną kategorię zbiorczą, z drugiej – dotyczyło krajów bloku socjalistycznego. Obecność zagranicznych delegacji ze Związku Radzieckiego oraz – co zostało podkreślone przez Pleśniarowicza – Niemców „z NRD” miało zapewne podnieść rangę imprezy. Autor położył również nacisk na przyjazne, wręcz rodzinne stosunki między Polską a wymienionymi krajami socjalistycznymi, sugerując odbiorcy, że należą one do sfery naturalnej wymiany kulturalnej, a nie są formą kontaktów narzuconych siłą i określanych w dużej mierze przez strategie polityczne.

Zwrócić trzeba jeszcze uwagę na obecny w tym fragmencie ukryty przekaz dotyczący społeczeństwa polskiego. Widać, że dysponenti propagandy zakładają z góry pewną nieufność, a nawet wrogość ze strony obywateli, zarówno w odniesieniu do przekazywanych treści, jak i szerzej – do całokształtu poczynąń ekip rządzących. Kolejnym elementem powtarzającym się w peerelowskiej propagandzie (obecnym także w powyższym tekście) jest szeroko pojęta dyskredytacja obozu kapitalistycznego. W tym duchu fragment rozdziału *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano* interpretuje również Anna Tarska, pisząc:

„Lekkomyślne moskwiczanki, które uległy pokusie wymiany swoich uczciwych ubiorów na zachodnie ciuchy [podkr. moje – K. K.], przekonywały się po niewczasie, że ciuchy owe są przerażająco nietrwałe, tak dalece nietrwałe, iż nawet propaganda antykapitalistyczna nie zyskała nic na ich nietrwałości – niepodobna przecież twierdzić, że tam wszyscy chodzą goli.”⁶⁴

Tym, co w wypowiedzi uderza najbardziej, jest zawarta w niej ocena rzeczywistości. Autorka, używając określeń wartościujących dotyczących garderoby, w istocie czyni odniesienia do dwóch, przeciwstawnych sobie, systemów polityczno-ekonomicznych. Słowo „uczciwe” w naturalny sposób łączy się więc tutaj z nieco patetycznym słowem „ubior”, tymczasem pogardliwe w swym wydźwięku „ciuchy” określane są przez przymiotnik „zachodnie”. Tarska, interpretując treść książki Bułhakowa, w rzeczywistości odwołuje się do potocznego doświadczenia przeciętnego człowieka, człowieka, dla którego zła jakość rozmaitych towarów krajowych nie była przecież tajemnicą... Ten trywialny być może przykład wskazuje na pewną ważną kwestię, a mianowicie nieprzystawalność wykreowanego przez propagandę obrazu świata do uwarunkowań ekonomiczno-politycznych, z jakimi stykano się

⁶⁴ A. Tarska, op. cit., s. 4.

na co dzień. To, rzecz jasna, nie tylko wpływało na wiarygodność przekazu, ale prowadziło również do poważnych napięć społecznych.

1.2.4. Sposoby kreowania przez prasę pożądanych postaw zbiorowych i indywidualnych

By zminimalizować dystans pomiędzy władzą a społeczeństwem, konieczne było podjęcie przez dysponentów słowa skutecznych działań, mających na celu zaszczepienie w obywatelach odpowiedniego systemu wartości. Jednym z przykładów takiego postępowania było wspomniane wcześniej dążenie do utrwalenia w świadomości zbiorowej przekonania o wewnętrznej koherencji polskiego społeczeństwa. „Zgodnie z wytycznymi Wydziału Prasy, Radia i Telewizji KC, wielokrotnie podkreślano konieczność konsolidacji. Nagminne używanie pojęć »jedność społeczna« i »jedność narodowa« zaczęło pełnić rolę rytuału, do którego odwoływano się coraz częściej i z którego uczyniono dogmat mający zapewnić przyszłe sukcesy i pomyślność.”⁶⁵ Tendencje te są wyraźnie widoczne także w materiałach będących świadectwem recepcji najwybitniejszej powieści Michaiła Bułhakowa. Znajdują swoje odbicie nie tylko we wspomnianej wcześniej homogeniczności dyskursu, lecz także w sposobach ujmowania wątków i tematów, będących przedmiotem zainteresowania szeroko pojętej krytyki literackiej, teatralnej czy filmowej. W tekstach dotyczących zarówno samej powieści, jak i jej adaptacji, częste są odwołania do takich wartości jak odpowiedzialność, tak zbiorowa, jak i jednostkowa, przestrzeganie norm, będących gwarancją ładu i porządku, rozpatrywanych zresztą w kategorii moralnego obowiązku, a nawet nakazu. Przykładem może tutaj być przywoływany już artykuł autorstwa Rozalii Lasotowej, gdzie w krótkim fragmencie nagromadzone zostały słowa: „epoka” i „obowiązek”:

„Czując się świadkiem epoki – dedukuje Janowska – Bułhakow poczuwał się też do odpowiedzialności wobec epoki. Za swój pisarski obowiązek uważał utrwalanie treści obserwowanych wydarzeń.”⁶⁶

Artykuły te mówiły wiele nie tylko o sposobach recypowania *Mistrza i Małgorzaty*, lecz także odnosiły się do pozytywnych aspektów ludzkiego postępowania. Wskazywały tym samym na oczekiwane, czy wręcz pożądane, postawy społeczne.

⁶⁵ M. Mazur, op. cit., ss. 115-116.

⁶⁶ LAS, op. cit., s. 2.

Można założyć, że celem operacji takiego rodzaju było dążenie władz do tego, by obywatele w wielu dziedzinach i możliwie jak najpełniej utożsamiali się z państwem oraz kreowanymi przez propagandę nowymi, wspólnymi wyobrazeniami zbiorowymi.

Jednym z takich wyobrażeń mógł być na przykład wizerunek władzy. Pretekstem do dywagacji na ten temat stawał się z reguły wykreowany przez Bułhakowa lub reżyserów poszczególnych adaptacji powieści, obraz Poncjusza Piłata:

„Na niezwykłym materiale literackim i historycznym przeprowadzony został wywód o uogólniającym charakterze na temat tego, jak bardzo jednostka (nawet wybitna, nawet sterująca) jest ograniczona w roli, którą wypada jej grać w teatrze historii. Bułhakowski Piłat nie chce skazać Ha-Nocri na kaźń; on go skazać musi. [...] Tragedię – bo o tragedii można mówić – procuratora pogłębia uczucie sympatii, jeśli nie miłości do jego ofiary.”⁶⁷

– stwierdza Tadeusz Buski przyznając, że niektóre fragmenty powieści nabrały dla jego współczesnych szczególnego, wciąż aktualnego znaczenia. Władca jawi się tutaj jako osoba osaczona przez przymus historii. Tragiczna w skutkach decyzja, którą wydaje nie jest więc tak naprawdę jego decyzją, wynika z tak zwanych przesłanek obiektywnych. W gruncie rzeczy przedstawiciel władzy kocha podległego sobie aresztanta, co sprawia, że sam staje się postacią tragiczną. Taki zabieg przenosi uwagę czytelnika z postaci Jeszui na postać Piłata. W istocie to władza potrzebuje zrozumienia, jej poczynania – usprawiedliwienia, a sam fakt podejmowania decyzji moralnie dwuznacznych, za które zresztą nie ponosi odpowiedzialności – staje się powodem współczucia. Podobnie rzecz się ma w wypadku kreacji aktorskiej⁶⁸, o której Buski pisze w następujący sposób:

„PIŁATEM scenicznym jest Igor Przegrodzki, skupiony, oszczędny w geście, wyniosły jak na pana i władcę przystało, ale w dyskretny, bardzo dyskretny sposób wychylający spoza urzędowej maski prywatne, szare, zwykłe oblicze zmęczonego, schorowanego Poncjusza, który miał nieszczęście być procuratorem Judei.”⁶⁹

Tutaj akcent pada na te cechy człowieka władzy, które pozwalają widzieć w nim osobę przyjazną, życzliwą światu i ludziom, zmuszonego wdziawać maskę tyrana niedostępnego

⁶⁷ T. Buski, „...czternastego dnia wiosennego miesiąca nisan...”. „Gazeta Robotnicza” 1974, nr 296, s. 5.

⁶⁸ Chodzi o rolę w przedstawieniu *Czy Pan widział Poncjusza Piłata?* w reżyserii Piotra Paradowskiego. Premiera miała miejsce 30 listopada 1974 roku we Wrocławiu. Kwestia ta zostanie omówiona szerzej w ostatnim rozdziale rozprawy.

⁶⁹ T. Buski, „...czternastego dnia...”, op. cit., s. 5.

i zdystansowanego wobec spraw obywatelskich. Pojawia się też opinia, że pełniona funkcja nie wynika na przykład z chęci realizacji ambicji politycznych, lecz jest wynikiem nieszczęśliwego splotu wydarzeń historycznych, które nie pozostawiały Piłatowi innego wyboru, jak przyjąć stanowisko prokuratora Judei. Kluczowe wydają się tutaj słowa: „prywatne, szare, zwykłe”, co automatycznie nasuwa skojarzenia z określeniem „szary obywatel”. Widać tu wyraźnie praktyczną realizację propagandowej zasady zacierania różnic pomiędzy władzą a społeczeństwem, co miało na celu zniwelowanie istniejących antagonizmów.

Ważnym elementem sprzyjającym budowaniu odpowiedniej atmosfery jest nie tylko temat, ale i styl wypowiedzi Buskiego – wyważony i rzeczowy, lecz miejscami refleksyjny, a nawet melancholijny. Sytuacja zmienia się diametralnie, kiedy mowa o śmierci zdrajcy i sprzedawczyka, który ginie z rozkazu Piłata:

„[...] nie przypadkiem Judę z Kiriatu chłopcy Afraniusza tak dziwnie współczesnym sposobem (patrz: choćby filmy gangsterskie, że nie przywołam innych skojarzeń) załatwiają.”⁷⁰

Pojawiają się tutaj słowa potoczne, a nawet kolokwialne. Zarysowana sytuacja, a także odwołania do współczesności zawierają w sobie pewną groźbę. Tak więc władza, przyjazna tym, którzy się jej nie sprzeciwiają, posiada przecież siły, środki i możliwości, aby wyciągnąć konsekwencje z obywatelskiej niesubordynacji.

Poruszając kwestie związane ze sprawowaniem władzy, instytucje kontroli z rzadka wskazywały same na siebie. Na przykład w „Dzienniku Ludowym”, kiedy pisano o przedstawieniu Pawła Dągla na motywach, przede wszystkim *Szkarłatnej wyspy* Bułhakowa⁷¹, akcent padał nie tyle na wartości artystyczne, co na treści innego typu:

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Zdaniem recenzentki, jest to przeróbka przedstawienia *Szkarłatna wyspa*, wystawionego rok wcześniej w Gdańsku. Chodzi o sztukę pod tytułem *Uśmiech wilka*, której tytuł tekście nie pada i która osnuta jest między innymi na motywach *Mistrza i Małgorzaty*. Informacji tej jednak również w materiale nie ma. Doskonały komentarz do omawianej tutaj kwestii stanowi opublikowany w roku 2008 artykuł Wojciecha Chmielarza: „13 grudnia 1981. Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Na afiszu »Szkarłatna Wyspa« Michaiła Bułhakowa w reżyserii Pawła Dągla. Satyryczna opowieść o radzieckim teatrze, który stara się o zgodę cenzora na wystawienie przedstawienia, kpina z tzw. socjalistycznej kultury. [...]»

– Wystawialiśmy ją w odpowiednim momencie. Dzięki Solidarności mieliśmy półtora roku normalnego oddychania – opowiada Paweł Dągel.

Autor »Mistrza i Małgorzaty« był Pawłowi Dągłowi szczególnie bliski (zrealizował jeszcze dwa przedstawienia według Bułhakowa: »Mieszkanie Zojki« oraz »Uśmiech Wilka«, które były jednocześnie polskimi prapremierami tych utworów).» – W. Chmielarz, *Reżyser biznesu*. „Puls Biznesu” 2008, nr 66, s. 14.

„Grunt to optymistyczny finał – śpiewają aktorzy na zakończenie. Bo *»wszystko jedno co jest w sztuce, grunt to optymistyczny finał«*. Cenzorski ołówek stojący na straży naszych dwulicowych przekonań i wywrotowych myśli zdusił anarchię [podkr. moje – K. K.]. Na scenie duety i połykacze ognia.

Na Staromiejskim Rynku w Warszawie jest nowa scena, której klimat sprzyja bezpośredniości wypowiedzi. A ludzie, którzy tu działają, działają ze znanstwem [podkr. moje – K. K.]. To radosne spostrzeżenie.”⁷²

– pisała Halina Przedborska. Nie bez znaczenia, po raz kolejny, jest fakt, że artykuł ten ukazał się w czasie trwania stanu wojennego. Autorka, dając w istocie wyraz przekonaniom władzy, w tekście utożsamia się ze społeczeństwem. W jego imieniu też składa swego rodzaju samokrytykę, używając charakterystycznych, propagandowych słów i sformułowań („anarchia”, „dwulicowe przekonania”, „wywrotowe myśli”), które same w sobie zawierają ocenę rzeczywistości, narzucając ją odbiorcy. Także wyraźna jest tutaj opozycja „my” i „oni”. Społeczeństwo, które przeciwstawia się rządzącym, dowodzi swego politycznego nieuświadomienia, tak więc jego bunt nie jest konsekwencją błędnych decyzji i złego stanu państwa. Będąca symbolem władzy cenzura czuwa jednak nad społeczną edukacją w tym zakresie i w razie potrzeby podejmuje odpowiednie działania. Nie mają one jednak w przedstawionej wizji nic z przymusu, są raczej wyrazem troski rządzących o nieco infantylnego i bezradnego, a więc i podatnego na nieprawomyślne wzorce i wpływy obywatela. Co dla propagandy charakterystyczne, mamy tu także do czynienia z pewnym paradoksem. Choć tekst mówi w istocie o wpływach cenzury na całokształt życia publicznego, zaraz potem pojawia się informacja o wolności wypowiedzi. Opinie, o których mowa w artykule, jak można się domyślić, są zgodne z aktualnymi wytycznymi rządzących, czego przesłanki można znaleźć także w samym tekście. Autorka wspomina o tym, że wygłaszają je ludzie działający ze „znanstwem”. Być może mamy tu do czynienia z częstym propagandowym zabiegiem powoływania się na autorytety, a może samo słowo „znanstwo” odnosi się nie tylko do ich umiejętności zawodowych, jako ludzi teatru, lecz także do znajomości materii ideologicznej.

Widoczny w zacytowanym materiale przeskok z tematyki i tonacji serio do kwestii odnoszących się do sfery rozrywki („Na scenie duety i połykacze ognia”) może pełnić dwojaką funkcję: po pierwsze odwrócenia uwagi czytelnika od zagadnień trudnych, po drugie –

⁷² H. Przedborska, *U Warszawskiej*. „Dziennik Ludowy” 1982, nr 279, s. 5.

przekonania go, że instytucje państwowe kontrolują każdy aspekt życia zbiorowego, nawet ten, który dotyczy spraw niemających z pozoru nic wspólnego z polityką.

Podobne przesłanie niesie recenzja tego samego przedstawienia zamieszczona w tygodniku „Radar”. Tu przekaz jest jednak mniej bezpośredni, równoważony nieco przez ujęcie humorystyczne:

„Kapitalna jest scena przypochlebiania się dyrektora teatru Variete (Józef Onyszkiewicz) cenzorowi w spódnicy Sawie Łukicz (Teresa Lipowska), która nie da się omamić nawet prestidigitatorskimi sztuczkami z połykaniem ognia włącznie, dawanymi ku jej uciechu. Naśmiewszy się do woli, powie jednak przytomnie po lekturze sztuki Niejakiego Autora (Paweł Łęski): Alegoria, a w środku takie odchylenie, że siekierę można powiesić... Niejaki Autor znowu ma swój rękopis pod własną pachą.”⁷³

Prezentowany w omawianych przykładach obraz instytucji kontroli, a tym samym i władzy, jest w gruncie rzeczy niegroźny. Cenzura pełni tu raczej rolę mentora, dając wyraz swemu paternalistycznemu stosunkowi do społeczeństwa. Rezultatem jej działania jest nie tylko polityczne uświadomienie obywateli, ale znaczne podniesienie poziomu kultury. Sugestie takie spotkać można na przykład w recenzji plockiego przedstawienia Andrzeja Marii Marczewskiego, w której autorka odnosi się również do o rok wcześniejszego spektaklu wałbrzyskiego. Czytamy więc między innymi, „że 10-letnie boje Marczewskiego z cenzurą zaowocowały dogłębnym przemyśleniem teatralnej adaptacji »Mistrza i Małgorzaty«, że wreszcie cały zespół pracował z takim entuzjazmem i zaufaniem do reżysera, iż radość grania wprost emanowała ze sceny.”⁷⁴

1.2.5. Kultura i sztuka jako narzędzie indoktrynacji

Na przykładzie *Mistrza i Małgorzaty* widać, że właśnie kultura stanowiła dziedzinę, która cieszyła się szczególnym zainteresowaniem państwa. Biorąc pod uwagę jej ogólną kondycję, można przypuszczać, że jedną z przyczyn owego zainteresowania były przede wszystkim możliwości, jakie stwarzała w zakresie oddziaływania na społeczeństwo. To sprawiało, że często była traktowana instrumentalnie. Zarówno najwybitniejsza powieść Bułhakowa, jak i jej adaptacje teatralne i filmowe także nierzadko stanowiły pretekst do mówienia o sytuacji kultury czy powinnościach sztuki zaangażowanej, a także do piętnowania

⁷³ B. Henkel, ...a w środku takie odchylenie... „Radar” 1982, nr 34, s. 23.

⁷⁴ H. Wach-Malicka, „Mistrz i Małgorzata” czyli plocka niespodzianka. „Dziennik Zachodni” 1981, nr 229, s. 3.

niepożądanych przez władzę zjawisk artystycznych. Taki cel wydawał się przyświecać na przykład Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, który w 1973 roku wspominał na łamach „Życia Warszawy” o swojej kolekcji tomików zawierających „prozę cudzoziemską [...] oraz arcydzieła współczesnej literatury polskiej [...]”⁷⁵, w których w trudnych chwilach szukał pocieszenia. Jedną z takich pozycji miało być dzieło Bułhakowa. Pisał o nim tak:

„Wspaniała książka. Ale to co na jej temat nawpisywali różni znawcy od literatury rosyjskiej i od polityki, specjaliści od historii... Mój Boże, tacy ludzie potrafią obrzydzić i PANA TADEUSZA i TYSIĄC I JEDNĄ NOC i nawet PISMO ŚWIĘTE. Co prawda Pismo Święte obrzydził sam Bułhakow, i gdyby nie genialna realizacja epizodu z Piłatem, zrobiona przez Wajdę z rolą Kreczmara jako Piłata i Pszoniaka jako Chrystusa, to by było trudno przebrnąć przez »balladę« autora Turbinów. Pociechy w niej mało.”⁷⁶

W tym krótkim fragmencie widać, że literatura rosyjska, polityka i historia stanowiły w dyskursie publicznym obszary newralgiczne. W ich obrębie poruszać się mogły wyłącznie osoby uprawnione, kompetentne pod względem ideologicznym. Pozostali określani zostali mianem „różni znawcy”, co w oczywisty sposób miało ich dyskredytować w oczach czytelnika. Swoją wymowę ma również fakt odrzucenia przez Iwaszkiewicza ewangelicznego wątku powieści. Trudno wyrokować, czy pisarz kierował się tutaj autentycznymi odczuciami, czy też zdecydowały względy polityczne. To samo pytanie pojawia się w przypadku pozytywnej oceny filmu Andrzeja Wajdy, który został objęty zakazem cenzorskim dopiero w 1975 roku. Dalszy fragment tekstu stanowił rodzaj podsumowania, a zarazem przejście do kwestii społecznych obowiązków współczesnego człowieka:

„Tak różne to książki, a w żadnej nie ma nic co by mogło przekonać ostatecznie o wartości literatury. Bo może kiedy przychodzi prawdziwe nieszczęście, to w literaturze słabe tylko znajdujemy pociechy?

Działalność literacka jest tylko drobnym odbłaskiem pracy ludzkiej – i jak zdaje się podawać moje długoletnie doświadczenie, wykazuje minimalny wpływ na losy ludzkości. Musi być zawsze podtrzymana działalnością społeczną. [...]

Jakże wielką domeną »pocieszenia« jest po prostu działalność człowieka. Jaka działalność? Działalność na rzecz ludzi, a jakaż najistotniejszą działalnością na rzecz ludzi będzie jak nie działalność na rzecz pokoju. Działalność to właściwa intelektualistom – bo nie machanie łopata, ani

⁷⁵ J. Iwaszkiewicz, *O pocieszeniu w literaturze*. „Życie Warszawy” 1973, nr 252, s. 7.

⁷⁶ Ibidem.

nie godne największego szacunku kucie kilofem, które może być i jest najwyższą działalnością na rzecz pokoju. Ale właściwością intelektualisty jest gadanie, mówienie, namawianie, słowne organizowanie masy ludzkiej na rzecz idei nadrzędnej: wolności, swobody słowa, pokoju. [...]

Działalność literatury może wydać się czymś nieskończenie wątpliwym w porównaniu z »działalnością« tych co tworzą mosty powietrzne, wynajdują najskuteczniejsze sposoby zabijania ludzi, najkrótsze, a czasami i długie i bardzo skomplikowane metody niszczenia życia ludzkiego i ludzkiej moralności. Ale mamy tak piękne przykłady ludzi, pisarzy, którzy poświęcali tysiączne wysiłki, aby przemówić człowiekowi do rozsądku, aby ochronić człowieka słowem, aby dodać mu siły »czczym« gadaniem. O, to nie jest czcze gadanie! Może się ono poszczycić niejednym wynikiem. Takie gadanie, które przeciwstawia wielką moralną siłę sile materialnej, godnej najwyższej pogardy, takie gadanie, które broni najwyższych wartości jakie stworzył na swej męczeńskiej drodze człowiek, nie jest czczym gadaniem. To jest wspaniała literatura! I w niej jest prawdziwa pociecha ludzkości!”⁷⁷

Z jednej strony Iwaszkiewicz odwołuje się do pojęć charakterystycznych dla przekazu propagandowego: pokoju, wolności, swobody słowa, a także – zgodnie z obowiązującym kierunkiem – nadaje moralną rangę fizycznemu wysiłkowi robotnika. Z drugiej – w oczywisty sposób zaprzecza swojemu wcześniejszemu stanowisku, negującemu wpływ literatury na rzeczywistość społeczno-polityczną. W ostatnim akapicie – choć nie zostało to wyrażone wprost – można znaleźć odniesienia do zbrodni systemu totalitarnego, a także takiej postawy moralnej, jaką reprezentował Michaił Bułhakow. Obraz ten jest bardzo ogólny, niemniej jednak widać tutaj pewne zbieżności ze sposobem przedstawiania postaci pisarza w dyskursie oficjalnym.

Cechą charakterystyczną innych ujęć propagandowych był moralizatorski ton wypowiedzi, upodobanie do wyrazów obcych, czy też nagminne posługiwanie się pytaniami retorycznymi, pozwalającymi niepostrzeżenie przejść z planu dywagacji ogólnych na plan wyrażania opinii odautorskich. Do grupy materiałów, w których odnaleźć można wszystkie te elementy, należy między innymi tekst zamieszczony w związanym ze stowarzyszeniem PAX tygodniku „Kierunki”:

„CZY sztuka – a oględniej mówiąc: jakiekolwiek działanie artystyczne – jest nas jeszcze w stanie zaszokować? Opluwani i obrzucani błotem (niekiedy całkiem dosłownie) podczas spektakli teatralnych, kontemplujący w przemyślnie zrujnowanych galeriach bezmiernie cierpienie starych parasoli, czytujący cierpliwie poezję lingwistyczną – tworzymy dziś najbardziej chyba tolerancyjną w dziejach europejskiej cywilizacji publiczność. Jesteśmy w stanie wchłonąć nieomal wszystko.

⁷⁷ Ibidem.

I wszystko nieomal jesteśmy w stanie tą bierną tolerancją unieważnić, ubezwłasnowolnić. Czyżby więc wrażliwość tzw. kulturalnej publiczności przekroczyła już jakąś barierę immunizacyjną, za którą rozciąga się sfera bezwolnej zgody graniczącej z obojętnością? Jeśli nie, to przynajmniej znajduje się niebezpiecznie blisko tej bariery, z czego trzeba zdawać sobie sprawę jasno i do końca. Ale oto na ekrany kin studyjnych wszedł »Piłat i inni« Andrzeja Wajdy, film zrealizowany w roku 1971 dla telewizji zachodnioniemieckiej. [...] jest on niewątpliwie rzadkim w tej twórczości przykładem wyrwania się z zakłętego kręgu narodowych problemów w stronę czystego uniwersalizmu [...].»⁷⁸

Film Andrzeja Wajdy, zrealizowany na motywach najśłynniejszej powieści Michaiła Bułhakowa, a konkretnie w oparciu o tzw. wątek biblijny, pozwala publiczności »Kierunków« wyjść znacznie szerzej poza tematykę sztuki filmowej. Jego dywagacje dotyczą rozmaitych dziedzin kultury, co daje możliwość krytykowania dowolnych zjawisk zachodzących w jej obrębie. Krytyka ta oczywiście nie jest wolna od uwikłań politycznych, o czym świadczy chociażby nieprzychylnie stanowisko autora artykułu wobec poezji lingwistycznej, będącej oczywistym odniesieniem do twórców Nowej Fali. Tolerancja, stanowiąca w kulturze europejskiej jedną z najwyższych wartości, występuje tutaj w formie zarzutu, podobnie zresztą jak uniwersalizm problemów poruszanych w *Piłacie i innych*. Kiedy czytelnikowi wydaje się, że film ten zdobył uznanie Zatorskiego, niespodziewanie okazuje się (w dalszej części artykułu), że nie odpowiada on postulatowi stawianym sztuce współczesnej, w myśl których ma ona pewne obowiązki wobec otaczającej rzeczywistości.

W przekazach prasowych zły stan kultury polskiej nie mógł być w żadnej mierze rezultatem prowadzonej przez państwo polityki, czy na przykład fatalnej sytuacji ekonomicznej kraju. Przeciwnie, prasa często podkreślała zasługi rządzących (oraz podległych im instytucji, także środków masowego przekazu) w tym zakresie. Kwestia czasami sprowadzała się jedynie do chwytliwych haseł w rodzaju:

„Na łamach »SM« rzuciliśmy kiedyś hasło: »Koniec teatralnej prowincji!«. Prawdziwość tego stwierdzenia jeszcze raz wykazał Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, inscenizacją powieści **Michała Bułhakowa** »Mistrz i Małgorzata«.»⁷⁹

Innym razem, jak w przypadku tekstu Barbary Natkaniec, stawała się okazją do szczerego śmiechu:

⁷⁸ J. Zatorski, *Karnawał na Golgocie*, »Kierunki« 1975, nr 7, s. 10.

⁷⁹ J. Tomaszewicz, *Mistrz i Małgorzata w Wałbrzychu*. »Sztandar Młodych« 1980, nr 114, s. 2.

„Dzisiaj wieczorem o godzinie 19 – kolejna premiera. Jej charakter jest o tyle szczególny, że odbędzie się w nietypowej sali teatralnej, jaką jest namiot cyrkowy stojący przy ul. Rydla a wzniesiony dla potrzeb Teatru dzięki prezydentowi naszego miasta i Zjedn. Przeds. Rozrywkowym. Jest to jedyny stojący w tej chwili w Polsce namiot [podkr. moje – K. K.], właśnie po to, by doszła do skutku dzisiejsza premiera i by jeszcze przez kilka najbliższych dni można było oglądać tam nową propozycję teatralną Krzysztofa Jasińskiego.”⁸⁰

Najczęściej jednak przekaz propagandowy był ukryty, opinie wyważone, a ich wymowa dyskretnie kierowała uwagę czytelnika na pożądane sensy („Uznać bowiem należy za *signum temporis*, za rzecz charakterystyczną dla obecnej polityki kulturalnej – przywracanie dzieł takiego pisarza jak Bułhakow bogatej panoramie życia literackiego Kraju Rad.”⁸¹).

Teksty źródłowe pokazują, że wyróżnione przed chwilą zagadnienia i problemy, stanowiąc przedmiot zainteresowania instytucji kontroli, w zasadniczy sposób wpływały na sposoby prezentowania na łamach prasy obiegu oficjalnego wszelkich materiałów dotyczących *Mistrza i Małgorzaty*. Przez długi czas, aż do przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ingerencje cenzury nie mogły być w czasopiśmie w żaden sposób zaznaczane. Teksty źródłowe niniejszej pracy jawią się więc jako pewna całość, zarówno strukturalna, jak i estetyczna, i ideowa. Materiały są spójne, trudno zauważyć – a w większości przypadków jest to wręcz niemożliwe – że dokonywano tutaj jakichkolwiek zabiegów zmierzających do manipulacji świadomością odbiorcy. Sprzyja to wytwarzaniu się u czytelnika przeświadczenia, że samodzielnie dokonuje on interpretacji i oceny przedstawianych zdarzeń. Tymczasem część materiału egzemplifikacyjnego jednocześnie pokazuje, jak trudno nieraz odróżnić fakty, od narzuconego komentarza odautorskiego. Obecność cenzury, choć oczywista, jest tutaj bardzo dyskretna, co świadczy o celowym działaniu, zmierzającym, po pierwsze, do zatarcia rzeczywistych rozmiarów przeprowadzanych operacji kontrolnych, po drugie zaś do celowego wyeliminowania ze świadomości społecznej kwestii istnienia jakichkolwiek mechanizmów i instytucji należących do rozbudowanego systemu represji. Dlatego też, zastanawiając się nad rolą, jaką w społeczeństwie polskim pełniła najwybitniejsza powieść Michaiła Bułhakowa, należy wziąć pod uwagę także to, w jakim stopniu zainteresowanie *Mistrzem i Małgorzatą* wynikało z rzeczywistej fascynacji utworem części publiczności literackiej i teatralnej, a na ile było to wynikiem świadomych zabiegów ze strony państwa. Chociaż odpowiedź na to pytanie nie jest

⁸⁰ (bn), [B. Natkaniec], *Dzisiaj wieczorem premiera Teatru STU w namiocie przy ul. Rydla*. „Echo Krakowa” 1976, nr 260, s. 1.

⁸¹ K. Pastuszewski, *Bestseller Bułhakowa*. „Kierunki” 1970, nr 11, s. 9.

chyba możliwa, sam fakt jego postawienia wskazuje na układ pomiędzy nadawcą treści prasowych a ich odbiorcą jako istotny element interpretacji nie tylko powieści Bułhakowa, ale i całej otaczającej rzeczywistości. Cechą charakterystyczną owego układu jest brak równowagi pomiędzy poszczególnymi uczestnikami aktu komunikacji. Nie wynika to wyłącznie ze wspomnianego przez Michała Głowińskiego dialogu asymetrycznego⁸² między tekstem i jego odbiorcą, lecz z faktu swego rodzaju upośledzenia funkcji czytelnika jako podmiotu prezentowanego przekazu. W takim układzie odbiorca nie staje się partnerem komunikacji, dysponent treści prasowej nie bierze bowiem pod uwagę jego rzeczywistych możliwości, wynikających z chęci samodzielnej oceny przyswajanych treści. Sposoby prezentacji materiałów propagandowych pozbawiały czytelnika możliwości wyrobienia sobie opinii na ogół tematów odnoszących się do peerelowskiej rzeczywistości, w tym także na kwestie dotyczące szeroko pojmowanego życia kulturalnego. Niejawność stała się podstawowym wyznacznikiem polityki informacyjnej państwa, a obywatel – przedmiotem różnego typu nadużyć i manipulacji. Taka sytuacja mogła rodzić wśród czytelników dwie skrajne postawy. Pierwsza była wynikiem skutecznej perswazji ze strony instytucji społecznego nacisku i wiązała się z całkowitym lub częściowym przyjmowaniem przez odbiorcę prezentowanych treści. Druga była wyrazem ich odrzucenia. Działo się tak przede wszystkim wtedy, „kiedy aparat propagandy zbyt natrętnie powtarzał pewne treści, przeinaczał fakty znane odbiorcy z innych źródeł lub dawał im zbyt jednostronne naświetlenie. Nawet w swej najbardziej jaskrawej postaci błąd propagandowy nie powstaje bez udziału omówionych wcześniej mechanizmów tłumienia krytyki w beزالternatywnym systemie sprawowania władzy, ma zatem głębsze, polityczne przyczyny. Jednak tłumienie krytyki ma tutaj konsekwencje nie tylko »techniczne«, jako czynnik wpływający na dobór nieskutecznych sposobów oddziaływania na poglądy ludności, ale głęboko wpływa na samo funkcjonowanie opinii publicznej w procesie politycznym.”⁸³ Duża część społeczeństwa była świadoma mechanizmów, jakie rządziły w omawianym okresie dyskursem publicznym. Jednakże nawet zdając sobie sprawę z ich istnienia, odbiorca nie był w stanie do końca stwierdzić, które partie tekstu odnoszą się do świadomie lansowanej fałszywej wizji rzeczywistości. Nie było to wyłącznie wynikiem szczególnych umiejętności perswazyjnych osób związanych z szeroko pojętymi ośrodkami kontroli społecznej, lecz całej – jak określał to Stefan Żółkiewski – społecznej sytuacji komunikacyjnej, w jakiej funkcjonowali zarówno

⁸² M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 28.

⁸³ W. Narojek, op. cit., s. 78.

nadawcy, jak i odbiorcy tekstów propagandowych. „Przykładem kompleksów znaczeniowych, tworzących substrat komunikacyjny propagandy, są stereotypy opinii publicznej. Miarą efektywności przekazu propagandowego jest nie tylko komunikacja pewnych sensów, ale osadzenie ich w substracie, celowe modelowanie tego substratu, budzenie nawyków behawioralnych poprzez substancję nierozzerwalnie z nawykiem związaną, jaką stanowi stereotyp. W tym zakresie interesująca jest korelacja między konotacją stereotypu, jaką zakłada nadawca, traktując go jako element substratu, a tą jego konotacją, która powstaje w wyniku celowych zabiegów pragmatycznych tegoż nadawcy. Sprawdzianem wartości propagandy jest nowa, pożądana postawa społeczna, ale warunkiem jej osiągnięcia jest umiejętność wpisania preferowanego sensu w stare nawyki, które są ewokowane przez wyobrażenie stereotypowe. W świetle takich założeń stereotyp jawi się nie tylko jako warunek komunikacji propagandowej, ale równocześnie jako obiekt operacji perswazyjnej (wyobrażenie społeczne, któremu perswazja chce narzucić swój sens).”⁸⁴ Najbardziej jaskrawym przykładem takiej operacji stał się życiorys autora *Mistrza i Małgorzaty*.

1.3. Mit Michaiła Bułhakowa w ujęciu propagandowym

Polskiej recepcji „powieści o diable” od początku towarzyszyła legenda jej autora, konsekwentnie zresztą podtrzymywana i lansowana przez środki masowego przekazu. Wątki biograficzne, zwłaszcza te, które w szczególny sposób oddziaływały na sposób postrzegania pisarza i jego dzieła przez polskiego czytelnika, obejmują dużą część zgromadzonego materiału egzemplifikacyjnego, funkcjonując jako odrębne teksty, lub części składowe artykułów zróżnicowanych pod względem treści, formy i funkcji, jaką miały spełniać. Ilość nawiązań do życiorysu Bułhakowa pozwala mniemać, że był on nie tylko tym elementem, który w szczególny sposób wzbogacał procesy recepcyjne *Mistrza i Małgorzaty*, lecz stał się również przedmiotem rozmaitych zabiegów ze strony szeroko pojmowanych instytucji kontroli. Marietta Czudakowa, w wywiadzie zamieszczonym na łamach „Literatury” w 1988 roku, stwierdzała, że tworzeniu się legendy Bułhakowa w Związku Radzieckim w dużym stopniu sprzyjały trzy zasadnicze czynniki: nagłe pojawienie się pisarza w obiegu społecznym, jego artystyczna biografia (badaczka podkreślała odmienność dokonań twórczych na tle ówczesnej literatury radzieckiej oraz fakt, że jego utwory nie mogły funkcjonować w kulturze oficjalnej), a wreszcie – działalność Heleny Siergiejewny

⁸⁴ Z. Mitosek, op. cit., ss. 215-216.

Bułhakowej, jakoularyzatoru spuścizny literackiej męża.⁸⁵ Również u nas mit pisarza zakorzenił się szybko i na długo. Był on też nierozzerwalnie związany z ukazaniem się na rynku wydawniczym *Mistrza i Małgorzaty*. Wcześniejsza twórczość Bułhakowa była przecież w Polsce znana; jeszcze przed wojną ukazały się *Biała Gwardia*, *Fatalne jaja*, *Mieszkanie Zołki*. Jednakże i zmiany polityczne, jakie zaszły w naszym kraju po roku 1945, i pojawienie się w obiegu czytelniczym powieści stanowiącej sumę doświadczeń życiowych i artystycznych jej autora, musiało w znacznym stopniu wpłynąć na proces upowszechniania się w Polsce legendy tego twórcy. „W losie Bułhakowa znakomicie odbijają się szersze mechanizmy, tragedie nie tylko wielu pisarzy, ale i tysiący zwykłych ludzi. To też sprzyja tworzeniu mitu. Pamiętajmy o jeszcze jednym: przyswojenie czytającej publiczności części dorobku Bułhakowa następowało w okresie, gdy o bardzo wielu rzeczach nie można było mówić [...]”⁸⁶ Nie bez znaczenia pozostawał zapewne także fakt wyjątkowej żywotności w kulturze polskiej wzorców i modeli romantycznych, wzorców, które były zresztą często przez dysponentów słowa przetwarzane i wykorzystywane do własnych potrzeb. Sytuacja ta sprzyjała utożsamianiu się czytelników zarówno z tytułowym bohaterem *Mistrza i Małgorzaty*, jak również i z samym pisarzem. Istotne wydają się też perypetie wydawnicze powieści. Kiedy książka ukazała się w Polsce, miała już ugruntowaną pozycję, jak również określoną reputację. W fałmę obrósł wówczas także i życiorys Bułhakowa. Co znamienne, informacje o owej legendzie pojawiały się na łamach prasowych już w 1969 roku. Nie była ona więc wynikiem stopniowego wchodzenia *Mistrza i Małgorzaty* w system kulturowy naszego kraju, nie można też oczywiście zakładać, że odbiorca polski mógł się z nią zetknąć na masową skalę, na przykład poprzez dostęp do tekstów zagranicznych, choćby miały to być źródła wyłącznie radzieckie. Tak więc z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuścić, że upowszechnienie owego mitu w Polsce w takiej, a nie innej postaci, było zabiegiem celowym. W przypadku skomplikowanej biografii Bułhakowa bowiem istotnym „odniesieniem jest płaszczyzna propagandowa i stosowana przez nią manipulacja dokonywana za pomocą szerokiego wachlarza różnego rodzaju specyficznych środków i metod socjo- i psychotechnicznych, między innymi mitów, kamuflażu, plotek, stereotypów. Tą drogą następuje narzucenie standardów ocen, mierników i kryteriów klasyfikacji postaw, wartości, ich strony moralnej, hierarchii, pragmatyzmu.”⁸⁷ W takim ujęciu legenda pisarza stawała się także skutecznym środkiem oddziaływania na społeczeństwo polskie.

⁸⁵ Por. M. Chrzanowski, *Prawda i legenda Michała Bułhakowa*. „Literatura” 1988, nr 6, s. 49.

⁸⁶ Ibidem, s. 50.

⁸⁷ M. Mazur, op. cit., s.129.

Na podstawie zgromadzonego materiału egzemplifikacyjnego można wywnioskować, że upowszechnianie mitu Bułhakowa na łamach prasy omawianego dwudziestolecia odbywało się na kilku poziomach. Kształtowanie sylwetki pisarza w określony sposób sprowadzało się przede wszystkim do wspomnianego już zamieszczania w czasopismach ciągle tych samych informacji. Bułhakow pełnił bowiem rolę postaci modelowej, poddającej się pewnym pożądanym wzorcom. Ułatwiała ona „słowne [pis. oryg. sławne – przyp. mój – K. K.] obrazowe lub jakiegokolwiek symboliczne przedstawienie ludzkiego zachowania (instytucji, osobowości), mogące służyć za przykład i przedmiot odniesienia ocen i skonstruowane dla praktycznych celów społecznych.”⁸⁸ Stawała się więc swego rodzaju narzędziem propagandowym, z upodobaniem wykorzystywanym przez dysponentów publicznego słowa.

1.3.1. Bułhakow – pisarz radziecki

W oficjalnym dyskursie, a przynajmniej w większości pojawiających się w prasie tekstów, Michaił Bułhakow był przede wszystkim pisarzem radzieckim. To implikowało szereg zagadnień, które z konieczności musiały pozostać poza obrębem zainteresowania autorów poszczególnych artykułów. Kwestie te dotyczyły przede wszystkim szeroko rozumianych problemów tożsamościowych, przy czym nie chodziło wyłącznie o problem narodowości. Kijowski rodowód pisarza przywoływany był właściwie tylko w kontekście wydarzeń obejmujących lata 1918 – 1919. Związki pomiędzy atmosferą kulturalną miasta a dokonywanymi przez Bułhakowa wyborami artystycznymi oraz prezentowaną przez niego wizją świata i człowieka, nie stały się w dyskursie publicznym omawianego okresu przedmiotem głębszej refleksji.⁸⁹ W zebranych materiałach kwestie te poruszał w dość lakoniczny sposób Andrzej Drawicz, Konstantin Paustowski⁹⁰ czy, pod koniec lat osiemdziesiątych, Marietta Czudakowa. Taki stan rzeczy mógł mieć kilka przyczyn. Przede wszystkim były to względy natury czysto politycznej; podjęto próbę wywołania u odbiorcy przeświadczenia o homogeniczności kultury rosyjskiej, potem radzieckiej, obejmującej także obszar związany z szeroko pojętą tożsamością. W tekstach prasowych Bułhakow jawił się

⁸⁸ A. Kłoskowska, *Modele społeczne...*, op. cit., s. 50. Definicja modelu została stworzona przez Kłoskowską na potrzeby badawcze, doskonale jednak oddaje istotę funkcjonowania osoby Bułhakowa w przekazie propagandowym.

⁸⁹ Problemy te, z niezwyklejnym znanstwem materii, analizuje dopiero wspomniany już kilkakrotnie Miron Pietrowski w książce *Mistrz i Miasto. Kijowskie konteksty Michaila Bułhakowa*.

⁹⁰ Znamienne, że fragment wspomnień Paustowskiego pt. *Bułhakow i teatr*, w którym poruszono sprawę Kijowa jako miasta o bogatych tradycjach kulturowych, przetłumaczony został właśnie przez Drawicza. Por. „Dialog” 1974, nr 11, ss. 126-131.

jako swego rodzaju łącznik pomiędzy starymi tradycjami a nową rzeczywistością, spadkobierca dawnych mistrzów, który okazał się godnym kontynuatorem ich artystycznej spuścizny. Obok nazwiska pisarza pojawiały się więc często nazwiska wielkich klasyków rosyjskich: Gogola, Czechowa, Puszkina.⁹¹ Rzadko w podobnym tonie pisano o kijowskich inspiracjach pisarza, a jeśli, to w stereotypowym ujęciu miasta jako „macierzy grodów ruskich».⁹²

Tradycjonalizm Bułhakowa stawał się często pretekstem do tego, by w określony sposób prezentować jego stosunek do nowej rzeczywistości:

„Materia jego twórczości, tak bliska czasom wielkiego przełomu, który przeobrażał carską Rosję w radzieckie państwo, pokazująca przemiany w mentalności ludzi, obrazująca wiele środowisk społecznych tego kraju, skomplikowane sploty tradycji i zastanych wartości z tym co niesła rewolucja, z nowymi tropami myślenia i działania, sprawia wrażenie niezmiernego bogactwa, bogactwa, które gromadzi prawdziwe ludzkie życie. Sam pisarz zresztą był po prostu uczestnikiem i to czynnym skomplikowanego historycznego procesu.»⁹³

– czytamy na przykład w „Głosie Robotniczym”. Choć umiłowanie przez autora *Mistrza i Małgorzaty* tradycyjnych wartości było przez propagandę wykorzystywane w rozmaity sposób, nie zmieniało to faktu, że pisarz rzeczywiście czuł głęboki związek z kulturą rosyjską, czuł się pisarzem rosyjskim, nie popierał ukraińskich dążeń niepodległościowych. To jednak również zostało przemilczane przez prasę, być może ze względu na pozorną odrębność poszczególnych republik radzieckich. Kwestia ta pojawia się w nielicznych materiałach źródłowych dopiero około roku 1988. Milczeniem pomijano również sprawy związane z obecnością pisarza na Kaukazie. O przyczynach wyjazdu Bułhakowa z Kijowa w dyskursie prasowym prawie w ogóle się nie wspomina. Pisał o tym w dość oszczędny sposób Andrzej Drawicz, skupiając zresztą uwagę głównie na kwestiach związanych ze stanem psychicznym pisarza, jego trudnej egzystencji. W skróconej wersji rozprawy habilitacyjnej badacza

⁹¹ Henryk Bereza widzi związek twórczości Bułhakowa z wielką literaturą rosyjską między innymi w konstrukcji postaci Małgorzaty, która „postępuje tak, jak postępowały żony dekabrystów. Jej pobudki i intencje są takie same, ona zna jedynie lepiej siebie i świat, w jakim żyje. Ona jest tragiczniejsza niż one, ponieważ ona nie wie gdzie zniknął Mistrz, a gdyby wiedziała, nie mogłaby dzielić jego losu w klinice profesora Strawińskiego. O zbieżnościach losu Małgorzaty z losami żon dekabrystów należy pamiętać, ponieważ one także świadczą o tym, jak Bułhakow jest ściśle związany z tradycją wielkiej literatury rosyjskiej dziewiętnastego wieku, jak podejmuje wszystkie jej najważniejsze sprawy.” – H. Bereza, *Tragizm i satyra*. „Książki dla Ciebie” 1971, nr 1, s.12 oraz *Proza z importu. Szkice literackie*. Warszawa 1979, ss. 470-471.

⁹² Por. na przykład A. Drawicz, *Kijów miasto Bułhakowa*. „Literatura” 1974, nr 14, s. 7 czy *O człowieku, który nie był diablem*. „Ty i Ja” 1973, nr 10, s. 8.

⁹³ H. Pawlak, *Teatr Nowy: „Mieszkanko Zojki”*. „Głos Robotniczy” 1984, nr 41, s. 4.

również brakowało „opisów pierwszych prób literackich Bułhakowa podczas tułaczki po Kaukazie w latach 1919-1921 [...]”⁹⁴, stanowiących „stosunkowo mniej istotną część całości wywodu [...]”⁹⁵ W cytowanym już wielokrotnie artykule zamieszczonym w niezależnym „Zapisie” pojawia się tymczasem zdanie:

„Pod koniec biali wloką go za sobą na Kaukaz, i chyba był to autentyczny, bułhakowski los, o którym, z jasnych powodów, wspominał w późniejszych autobiografiach dość mgliście.”⁹⁶

W tekście Rozalii Lasotowej, w którym omawiała ona wspomnianą już, wydaną w ZSRR, książkę o pisarzu autorstwa Lidii Janowskiej, kwestia ta również została poruszona:

„Dlaczego wczesną jesienią 1919 Bułhakow porzucił Kijów, dom, rodzinę, praktykę lekarską i zawędrował aż na Północny Kaukaz, zajęty przez Denikina? Różnie o tym mówiono, istniała nawet wersja, że przeszedł na stronę białych, kto wie czy nie dobrowolnie. Otóż, według ustaleń Janowskiej, Bułhakow został zmobilizowany jako lekarz i nie on wybierał miejsce służby. Okrucieństwo prowadzonej przez białych walki bratobójczej napoiło go na całe życie wstrętem do przemocy.”⁹⁷

Odminną opinię miała na ten temat Marietta Czudakowa twierdząc, że w działaniach Bułhakowa nie było w tej sprawie żadnego przymusu, że „został zmobilizowany do Armii Ochotniczej i poszedł z nią. Absolutnie dobrowolnie, o czym nie zawsze chce się pamiętać.”⁹⁸ W kontekście niniejszych rozważań trzeba podkreślić, że już sam fakt związków Bułhakowa z Armią Ochotniczą, z własnej woli czy nie, był z politycznego punktu widzenia niepożądany, nic więc dziwnego, że okres ten stał się jedną z licznych „białych plam” w pisarskiej biografii.

Młodość Bułhakowa ujmowana była w kilku zasadniczych punktach: urodził się w Kijowie, w niezamożnej rodzinie profesorskiej⁹⁹, studiował medycynę, by w pewnym momencie

⁹⁴ A. Drawicz, *Mistrz i diabeł (Michał Bułhakow). (Na prawach rękopisu)*. Kraków 1987, s. 7.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ A. Drawicz, *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*. „Zapis” 1980, nr 16, s. 76. Wyraźne o tym mówi także w tekście *Za Bułhakowem. Po Kijowie*, [w:] *Pocałunek na mrozie*. Londyn 1989, s. 115.

⁹⁷ LAS, op. cit., s. 2. Konstrukcja przytoczonego fragmentu nie daje jasnej odpowiedzi co do stanowiska badaczki w sprawie stosunku Bułhakowa do ruchu białych. Nie wiadomo, czy ostatnie zdanie stanowi opinię Janowskiej czy odautorski komentarz R. Lasotowej.

⁹⁸ M. Chrzanowski, *Prawda i...*, op. cit., s. 50. Kwestia udziału Bułhakowa w walkach przeciwko siłom rewolucyjnym została również poruszona przy okazji omówienia przez Chrzanowskiego książki Czudakowej *Opisane życie Michała Bułhakowa*. Por. M. Chrzanowski, *Los Bułhakowa*. „Literatura” 1988, nr 6, s. 73. W artykule tym tytuł pracy radzieckiej badaczki występuje w dwóch wariantach, o czym będzie mowa w kolejnym rozdziale dysertacji.

⁹⁹ Jak wspominała Rozalia Lasotowa, jest to jedna z nieścisłości biograficznych, o której w swojej książce pisała Lidia Janowska. W podkreśleniu tego faktu przez publicystkę „Życia Literackiego” trudno nie dopatrywać się

porzucić lekarski fach i poświęcić się zupełnie literaturze. W materiałach prasowych omawianego okresu trudno szukać motywacji takiej decyzji. W większości wypadków autorzy po prostu rejestrowali ten fakt, by po chwili przejść do rozważań nad literacką drogą Bułhakowa. Inna tendencja sprowadzała się do rozpatrywania owej drogi jako rodzaju powołania, obowiązku, wewnętrznej potrzeby. Zamieszczony w „Zapisie” tekst Drawicza *Bułhakow, czyli szkoła odmowy* przynosi bardziej racjonalne powody, dla których pisarz porzucił wyuczony zawód:

„Tak, literatura go sobie wybrała – do świetnego, rosyjskiego, pisarskiego pocztu. Ale chyba też zdawało mu się, że to on ją zwyczajnie wybiera, bo widział w niej wolność. Zwrócił mi na to uwagę ktoś z rodziny. Jako lekarz ciągle był mobilizowany. Najpierw, na początku pierwszej wojny światowej [...]. Potem do głuchej dziury na Smoleńszczyźnie, dla zastąpienia wiejskiego lekarza, powołanego na front. Tam zwolnił się z wojska, ale dogoniło go ono w Kijowie i to parokrotnie. W różnych utworach Bułhakowa powraca motyw kijowskiego lekarza, wyciąganego z domu przez wszystkie kolejne władze [...]»¹⁰⁰

Literacka wolność ma tutaj podwójny wymiar: symboliczny, jako możliwość wyboru drogi twórczej i czysto pragmatyczny. Podobne ustalenia nie mogły jednak zostać opublikowane na łamach prasy oficjalnej, gdzie obecna była wciąż retoryka walki, czy to z wrogiem zewnętrznym, czy wewnętrznym.

1.3.2. Polityka i ideologia w życiu autora *Mistrza i Małgorzaty*. Przekonania i poglądy w ujęciu oficjalnym

Dla propagandowych ujęć biografii Michaiła Bułhakowa charakterystyczny jest wyraźny podział jego życiorysu na kilka okresów, z których nie każdy w równej mierze prezentowany był szerokiej publiczności. Okres młodości – obejmujący czasy nauki w kijowskim gimnazjum, studia medyczne, wojnę domową, wyjazd na Smoleńszczyznę i lata tułaczki wspominano z reguły zdawkowo, szerzej zaś w kilku zaledwie artykułach. Częściej na łamach prasowych opisywany był okres tuż po przyjeździe do Moskwy. Także i tutaj widoczny jest pewien schematyzm w prezentowaniu biografii pisarza, w której nie może zabraknąć informacji o telefonicznej rozmowie ze Stalinem. Co znamienne, w dyskusji

celowych działań, a nawet prób dyskredytacji okresu przedrewolucyjnego jako czasów „»beztroskich«, »legendarnych« pod względem dostatku [...]» – LAS, op. cit., s. 2.

¹⁰⁰ A. Drawicz, *Bułhakow, czyli...* op. cit., s. 75-76.

publicznej nie wspomina się wprost o ideologiczno-politycznych przekonaniach Bułhakowa, choć jego los tak bardzo związany był z tym aspektem rzeczywistości. Jeśli chodzi o okres sprzed roku 1921, ze zrozumiałych względów kwestie z nim związane nie były poruszane prawie wcale, bądź stawały się przedmiotem licznych nadużyć. Wspominano o nich zresztą jedynie pośrednio, odpowiednio interpretując pierwszą powieść Bułhakowa oraz powstałą w oparciu o nią sztukę. Czytamy więc na przykład, że:

„W »Dniach Turbinów« Bułhakow skazał na okrutną i bezwzględną zagładę tych, co się oderwali od mas. Kiedy zaś kapitan Myszajewski postanawia służyć Armii Czerwonej, ta jego decyzja jest w gruncie rzeczy logicznym wnioskiem wysnutym z całej sztuki. W ślepych zaułku znalazł się Studziński, ale i Helena Talberg, która zerwała z mężem, pułkownikiem sztabu generalnego, i sympatyczny student Łariosek, i przyszły śpiewak Szerwiński, i Nikołka, który niegdyś wierzył w zbankrutowany ruch białych – wszyscy oni z nadzieją słuchają dźwięków »Międzynarodówki« towarzyszących wkraczającej do miasta Armii Czerwonej.”¹⁰¹

Zdarzają się też bardzo nieliczne nawiązania do biografii pisarza, opatrzone odpowiednim komentarzem, sugerującym taką, a nie inną postawę polityczną (zwrócić tu trzeba również uwagę na sposób prowadzenia narracji – odwrót białych nazwany jest ucieczką, co z góry narzuca, jaki stosunek do tej formacji powinien mieć czytelnik. Tymczasem wejście do miasta armii radzieckiej opisane zostało z powagą, a nawet z patosem):

„Z Władykaukazu biali uciekli między 20 a 30 marca 1920 roku. 31 marca do miasta uroczyście wkroczyła XI armia z Ordżonikidzem, Kirowem i Wasylenką na czele. W tym dniu w mieście ostatecznie proklamowana została władza radziecka

A w kwietniu we władykaukaskiej gazecie »Kommunist« znajdujemy nazwisko Michała Bułhakowa. Jest kierownikiem sekcji literackiej (»lito«) w pododdziale sztuki Władykaukaskiego Miejskiego Komitetu Rewolucyjnego.”¹⁰²

Również w odniesieniu do „moskiewskiego” okresu życia pisarza o politycznych przekonaniach Bułhakowa prawie się nie mówiło, a jeśli – to w sposób zawoalowany i niejednoznaczny. Pozwalało to na uwagi typu:

¹⁰¹ P. Markow, *Michał Bułhakow*, „Literatura Radziecka” 1971, nr 6, s. 157.

¹⁰² L. Janowska, „Słowo wstępne wygłosi pisarz tow. Bułhakow”. „Literatura Radziecka” 1979, nr 4, s. 182.

„Oryginalny talent Bułhakowa ujawnił się w całej pełni w jego powieści »Mistrz i Małgorzata«. Utwór ten z powodu zawartych w nim sprzeczności i nie dość wyraźnego stanowiska autora jest po dziś dzień z ożywieniem komentowany przez naszych [tzn. radzieckich – przyp. mój – K. K.] krytyków i budzi liczne kontrowersje.”¹⁰³

Z przytoczonej wyżej wypowiedzi nie wynika wcale czy „sprzeczności” w *Mistrzu i Małgorzacie* oraz „nie dość wyraźne stanowisko” twórcy powieści dotyczą zagadnień politycznych, a jeśli tak, nie wiadomo nawet jakich. Wszystko to pozostawać może jedynie w sferze domysłów, aczkolwiek – biorąc pod uwagę czas, miejsce oraz profil pisma, w którym ukazał się przedruk – intencja nadawcy wydaje się dosyć czytelna.

W dyskursie prasowym, zwłaszcza z lat siedemdziesiątych, istotny spór o to, „czy Bułhakow w latach trzydziestych był opozycjonistą, czy tylko satyrykiem wobec radzieckiej rzeczywistości [...]”¹⁰⁴ był prawie nieobecny. Często podkreślano egzystencjalno-artystyczny aspekt niezwykle trudnego losu pisarza, unikając przy tym wszelkich odniesień, które mogłyby wskazywać na jego poglądy polityczne. Z uwagą śledzono więc prywatną stronę życia, akcentując brak stabilizacji finansowej, spowodowany zdjęciem z afisza wszystkich sztuk przyszłego autora *Mistrza i Małgorzaty*. W wielu materiałach poruszano kwestie związane z ówczesną atmosferą społeczną, polityką kulturalną, a także kondycją środowisk literackich. Tylko w nielicznych artykułach – z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – znaleźć można wzmianki o tym, że Bułhakow poważnie myślał o emigracji. Z rzadka pojawiały się informacje, że rozważał możliwość wyjazdu z kraju już w latach 1919–1921, podczas pobytu na Kaukazie. Zwykle kwestia ta poruszana była w kontekście słynnej rozmowy pisarza ze Stalinem, co także ma swoją wymowę.

Niejednoznaczny w gruncie rzeczy stosunek autora *Białej Gwardii* do osoby dyktatora przedstawiany był na łamach prasy omawianego okresu dosyć jednostronnie, choć tu i ówdzie wspominano o napisanej przez Bułhakowa sztuce o młodości wodza. Oceny tego posunięcia nie były jednoznaczne i zależały w dużej mierze od ogólnej intencji, jaka aktualnie przyświecała piszącym. W większości artykułów jednak Bułhakow przedstawiany był jako ofiara kaprysu Stalina, człowiek, którego pozbawiono możliwości twórczych, zawieszając tym samym w artystycznej próżni. Taki obraz Michaiła Bułhakowa wydaje się konkretny.¹⁰⁵

¹⁰³ P. Markow, op. cit., s. 156.

¹⁰⁴ K. Wolicki, *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*. „Twórczość” 1969, nr 9, s. 104.

¹⁰⁵ To, czy Bułhakow był osobą represjonowaną przez system, czy nie, nie podlegało zwykle dyskusjom. Jednakże w opublikowanym w „Tu i Teraz” (1982, nr 26, s. 8) tekście Barbary Dohnalik „Sprawa” Bułhakowa – była czy nie była? kwestie te budziły wątpliwości. Autorka polemizowała z wizją losu autora *Mistrza i Małgorzaty*, jako „męczennika systemu”, którą, jej zdaniem, przedstawił Andrzej Drawicz we wspomnianym

Paradoksalnie, duży udział w jego tworzeniu miał wielki miłośnik pisarza – Andrzej Drawicz, w którego ujęciu życiorys Bułhakowa podlegał jasnym zasadom porządkującym, pozwalającym wyposażać go w pewną wewnętrzną teleologię. Piotr Fast w recenzji *Mistrza i diabła* z początku lat dziewięćdziesiątych pisał wprost:

„Precyzyjne ustalenia biograficzne przeprowadzone przez autora na podstawie bogatych materiałów źródłowych nie są bowiem tutaj celem samym w sobie. Drawicz wyciąga z nich daleko idące wnioski w zakresie rekonstrukcji motywacji działania pisarza. Fakty zaczynają tu funkcjonować podobnie jak w książkach Ditfurtha – służą jako argument na rzecz hipotez, które podawane są jako twierdzenia.”¹⁰⁶

Jakkolwiek opinia ta odnosi się do monografii, która ukazała się na rynku wydawniczym już po roku 1989, nie należy zapominać, że studium Drawicza powstawało przez lat nieomal dwadzieścia i nosi wyraźne tego ślady. Zdanie Piotra Fasta mogłoby się zresztą odnosić do sposobu pisania o Bułhakowie w ogóle – już wcześniej, w teksach prasowych i czasopiśmienniczych – Drawicz konsekwentnie budował taki, a nie inny wizerunek pisarza. Bogusław Bakula twierdzi nawet, że w ten sposób badacz narzucał etos opozycjonisty.¹⁰⁷ Materiał egzemplifikacyjny przynosi więc obraz Bułhakowa jako osoby niezłomnej, wiernej własnym zasadom, do końca zmagającej się ze swoim losem, co, jak nietrudno zauważyć, przynajmniej w ogólnym zarysie, doskonale koresponduje z tytułową postacią „powieści o diable”.

tutaj wielokrotnie szkicu *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*. Polemika ta, poza istotną wartością, jaką wydaje się być odmienne spojrzenie na życiorys pisarza, jest także w dużym stopniu sporem z samym Drawiczem jako krytykiem jednego z tekstów Dohnalik, pt. *Idiotyczna choroba ten syfilis*, opublikowanym w 1. numerze „Tu i Teraz” z 1982 roku, ss. 16 i 9 (por. A. Drawicz, *Listy do redakcji: W kwestii Bułhakowa*. „Tygodnik Powszechny” 1982, nr 32, s. 5). Echa sporu odnajdujemy również w 13. numerze „Tu i Teraz” z tego samego roku [Por. (r), *Tak i nie. No i na zdrowie*, s. 2]. Podobnie rzecz się miała we wspomnianym wcześniej tekście Anny Bojarskiej zatytułowanym *Bułhakow*, w którym autorka nie tylko kwestionowała zasadność postrzegania pisarza jako ofiary stalinizmu, ale zarzucała autorowi *Mistrza i Małgorzaty* brak skromności oraz histerię, a jego kult uważała za bezzasadny. Zauważała jednak rolę, jaką w kształtowaniu owego mitu odegrała właśnie „powieść o diable”. Stanowisko Bojarskiej wywołało ostrą reakcję Jarosława Trocha, który dał wyraz swemu oburzeniu w tekście *Polemiki: „Bulhakow”*. Ten sam numer „Przeglądu...” zawierał także odpowiedź autorki. Por. A. Bojarska, *Bulhakow*. „Przegląd Katolicki” 1988, nr 7, ss. 4-5; J. M. Troch, *Polemiki: „Bulhakow”*. „Przegląd Katolicki” 1988, nr 20, s. 7; *Od Autorki*. Ibidem. Krytyczne głosy odnośnie też Anny Bojarskiej (jak również pod adresem Barbary Dohnalik jako tłumaczki i autorki zbioru tekstów pod samozwańczym tytułem *Pan Piłsudski*) spotkać można także po roku 1989. Por. W. Woroszyński, *Tandeta wydawnicza i nie tylko*. „Więź” 1990, nr 4, ss. 159-163, A. Wołodźko, *Korespondencja*. „Nowe Książki” 1990, nr 10, s. 68.

¹⁰⁶ P. Fast, *Studium czy powieść*. „Twórczość” 1991, nr 5, s. 112.

¹⁰⁷ Opinia wyrażona podczas spotkania w ramach konsultacji naukowych.

1.3.3. Sposoby utrwalania stereotypu pisarza w obiegu społecznym

Nieustanne łączenie kwestii biograficznych zarówno z fabułą, jak i wymową ideową *Mistrza i Małgorzaty* w szczególny sposób sprzyjało nośności pisarskiej legendy Michaiła Bułhakowa. Ujęcia takie są w zgromadzonym materiale niezwykle częste. Jest to zresztą w pewnym sensie naturalne: związki powieści z kolejami losu jej autora są przecież bardzo głębokie. Jednakże problem ten wydaje się mieć o wiele szersze znaczenie. „Na uwagę zasługuje fakt, iż biografia artysty bywa traktowana przez potomnych w sposób szczególny: jako »drugie dzieło«, napisane jakby obok dzieł artystycznych [...]»¹⁰⁸ Prezentując pisarski życiorys pod odpowiednim kątem można było więc wpłynąć na interpretację powieści, co zresztą czyniono. Ale popularność *Mistrza i Małgorzaty* oraz autorytet, jakim cieszył się jego autor, mogły zostać z powodzeniem wykorzystane do innych, *stricte* użytecznych celów. Biografia Bułhakowa, stanowiąc pretekst do mówienia o ważnych sprawach życia politycznego i społecznego, mogła wpływać na postawy światopoglądowe i stosunek odbiorców komunikatu prasowego do rzeczywistości. Pisarz stał się w pewnym momencie wzorcem osobowym, dzięki któremu można mówić bez zbędnego patosu o wspomnianych wcześniej sprawach znajdujących się w sferze szczególnych zainteresowań propagandy. W gruncie rzeczy chodziło więc o stworzenie w świadomości społecznej stereotypu Michaiła Bułhakowa, stereotypu, do którego można się odwołać w celu wytworzenia pożądanej postawy społecznej, będącej „jego aktualizacją funkcjonalną.”¹⁰⁹

Budowanie obiegowego obrazu Bułhakowa dotyczyło nie tylko selekcji i odpowiedniego naświetlenia podstawowych faktów z życia pisarza, ale odnosiło się także do całościowej wymowy artykułów prasowych. Opinie na temat Bułhakowa były w większości wypadków pozytywne. Rzadko zdarzały się wypowiedzi typu: „Współczuję Bułhakowowi, że miał kłopoty, niemniej jego romans jest to 500 stron małostkowości literata.”¹¹⁰ Bądź takie, które z patosem, lub nawet pewną egzaltacją starały się podkreślić tragizm losu pisarza, osiągając przy tym efekt zgoła odwrotny:

„Michał Bułhakow. Pisarz, który urodził się tylko po to, aby napisać tę książkę. Kiedy umierał – i kiedy już... wiedział, że żył daremnie, bo TEJ KSIĄŻKI nigdy nie napisze tak, jak tego pragnął wyartykułował piórem w bólu tak wielkim, jak świadomość bezradności: Moskwa, 1928 – 1940».

¹⁰⁸ E. Balcerzan, *Biografia jako język*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*. Pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław 1975, s. 25.

¹⁰⁹ Z. Mitosek, op. cit., s. 224.

¹¹⁰ Z. Kałużyński, *Wajda o Jezusie*. „Polityka” 1975, nr 6, s. 11.

Wiedział już wszystko o sobie. W tamtej chwili, kiedy CZAS znieruchomiał. W NIM. Znieruchomiał w tym LOCIE przygarniającym matczyne następne pokolenia...

Nie dane mu było przeżyć człowieczej, czyli NASZEJ, czytelniczej satysfakcji. Ćwierć wieku w rękopisie. Nie dane mu było ująć SIEBIE w dłonie – książką... Następne pokolenie dorastało do umierania. A ON? No cóż: dawno już zbutwiał w trumiennej jesionce. Autokrata Stalin schował się w sarkofagu. Dwadzieścia pięć lat. W rękopisie!

Urodziła się wreszcie książka. Kształtem drukarskim. ON – Bułhakow – urodził się wtedy(?) nieśmiertelnie w nas: umieramy pokoleniami, ale odchodzenie – Optymistyczny Paradoksie! – to przecież poczynanie pokoleń. ON? Żyje. Będzie trwał. Nami. Także tymi, którzy nadejdą poprzez nas. Piszę to, bo jakże trudno przychodzi odczytać »Mistrza i Małgorzatę« – książkę pisarza, który urodził się tylko po to, aby umierając – z bezradną MOCĄ utrwalić stygmat swojego ISTNIENIA: »Moskwa, 1928–1940«. Aby to uczynić, przeżył czterdzieści dziewięć lat...»¹¹¹

Hasło poświęcone Bułhakowowi zamieszczone w wydanej przez PWN *Historii rosyjskiej literatury radzieckiej* z roku 1977 stoi tymczasem w zupełnej sprzeczności z ze zdaniem Zaczyka:

„Coraz bardziej kontrowersyjna staje się twórczość satyryczna M i c h a i ł a B u ł g a k o w a (1891–1940). Pisarz zaakceptował rewolucję i zaangażował się w pracę dla rewolucji. Jego sztuki *Dni Turbinów* (*Dni Turbinych*, 1928) i *Ucieczka* (*Bieg*, 1928) oraz powieść *Biała gwardia* (*Bielaja gwardija*, 1925) nie tylko znacznie rozszerzały tematykę młodej literatury radzieckiej, lecz wskazywały zarazem nowe możliwości w podejściu do niedawnej przeszłości: niejako od wewnątrz dokonuje on subtelnej i bezlitosnej analizy świata, który przeciwstawia się rewolucji, ukazując przy tym tragedię wielu rosyjskich inteligentów, którzy powstałi przeciwko własnej Ojczyźnie, przeciwko własnemu narodowi. Obiektywny realizm, smętny liryzm, refleksje nad losem człowieka, czasem ostra satyra przeplatają się w jego twórczości wyrażając zagubienie i rozgoryczenie autora, czasem zaś mglistość jego wyobrażeń. »Koszty dodatkowe« rewolucyjnych wydarzeń, trudności przesłaniały to, co najważniejsze. Skłonny do abstrakcyjnego ujmowania problemów humanizmu, Bułgakow nie zawsze zdobywał się na oddzielenie tego, co istotne, od spraw drugorzędnych.

Niejasne i mgliste wyobrażenia pisarza o nowej rzeczywistości najsilniej zaciążyły na jego utworach satyrycznych. [...]

Wyrazem sprzeczności, w jakie wikłała się poszukująca myśl pisarza, jest jego niedokończona powieść *Mistrz i Małgorzata* (*Mastier i Margarita*), nad którą pracował od końca lat dwudziestych aż do samej śmierci (powieść ukazała się w 1967 r.). Jest to dzieło bardzo skomplikowane pod względem

¹¹¹ E. Zaczyk, *Odczytanie Bułhakowa*. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 43, s. 7.

treści, kompozycji i stylu: współczesne sceny satyryczne, graniczące z bufonadą, przeplatają się tu z bardzo plastycznymi i głębokimi w swej warstwie psychologicznej scenami z życia świata starożytnego – Jerozolimy z okresu pierwszych lat chrześcijaństwa. Losy groteskowych, dziwacznych, zdeprecjonowanych przez satyrę postaci z Moskwy porewolucyjnej przeplatają się tu z postaciami na wpół fantastycznymi (Przewodniczący Złych Duchów Woland i jego świta) i mitologicznymi (Chrystus – Jezua i jego otoczenie). Autorowi chodziło tu o ukazanie złożonej dialektyki dobra i zła jako odwiecznie współistniejących i wzajemnie się przenikających pierwiastków. Ale jego abstrakcyjna koncepcja humanizmu udaremniła to zadanie: jako przeciwieństwo występują w powieści nie dobro i zło w ich konkretno-historycznym kształcie, lecz życie realne zostaje przeciwstawione pierwiastkowi irracjonalnemu, ludzie czynu ludziom biernie przyjmującym zło. [...]

Bardzo kontrowersyjna i nie do przyjęcia jest c a ł a t a k o n c e p c j a a u t o r a [podkr. moje – K. K], a w szczególności myśl o niezależności prawdziwej sztuki od przemijających praktycznych wymogów epoki.”¹¹²

Na podstawie tego hasła trudno oddzielić osobiste sądy autora od wytycznych cenzury i propagandy, trudno nawet dociec, czy jest to stanowisko jemu współczesnych czy też współczesnych Bułhakowowi. Można tu też znaleźć punkty styeczne z niemal o dekadę późniejszym referatem Kazimierza Molka. Ogólnie jednak większość opinii, przede wszystkim prasowych, była wyważona, aczkolwiek odczuwa się w nich wyraźnie sympatię dla pisarza. Umiejętnie też dozowano emocje, odpowiednio przesuwając akcenty na ściśle wyselekcjonowane fragmenty biografii Bułhakowa. Taki zabieg sprzyjał nie tylko efektywności taktyki perswazyjnej, lecz również eliminował ze świadomości społecznej kwestie trudne, bądź szczególnie kontrowersyjne.

W pisarskim życiorysie szukano zarówno wskazówek interpretacyjnych, jak również elementów, które składać by się mogły na wyrazisty i czytelny wzorzec osobowy. Stąd też był on ważnym składnikiem wielu, zróżnicowanych w formie i treści, materiałów prasowych i czasopiśmienniczych. Podstawowy gatunek, jaki można w nich odnaleźć to rozmaite noty biograficzne. Jeżeli chodzi o samą biografię, różnorakie formy Bułhakowskiego życiorysu należą do jednych z najliczniejszych, a zarazem najbardziej rozbudowanych tekstów informacyjnych. Materiały spełniające kryteria, które pozwalałyby zaliczać je właśnie do tego rodzaju prasowego są zresztą dość niejednorodne, zarówno pod względem objętości, jak i zawartości. W źródłach spotkać można i rozbudowane artykuły, i pisarskie biogramy. Zarówno teksty *stricto* biograficzne, jak i artykuły ogólne czy wypowiedzi o charakterze eseistycznym, publikowane przede wszystkim w periodykach społeczno-kulturalnych,

¹¹² *Historia rosyjskiej literatury radzieckiej*. Pod red. P. Wychodcewa. Warszawa 1977, ss. 252-253.

uporządkowane były według następujących po sobie wydarzeń, co nie prowadziło wyłącznie do ustalenia faktów biograficznych, lecz służyło stworzeniu ogólnej sylwetki Michaiła Bułhakowa na tle sytuacji społeczno-politycznej lat dwudziestych i trzydziestych. Dawało to dość spore możliwości nie tylko w zakresie ocen Bułhakowa i jego twórczości, ale także przedstawiania sądów na temat zjawisk i wydarzeń całkowicie współczesnych. Treść materiałów sprowadzała się w dużej mierze do podstawowych informacji obejmujących datę urodzin i śmierci, narodowość, koleje życia, dokonania artystyczne, ze szczególnym uwzględnieniem roli *Mistrza i Małgorzaty*. „Sprzyjało to monotonii i nieskuteczności perswazyjnej, zaspokajało jednak konieczność rytualizacji przekazu. Oddzielną rolę perswazyjną odgrywały różnego rodzaju zwięzłe hasła, sugestywne slogany i proste, deklaratywne symbole wywołujące automatyczne, jednoznaczne skojarzenia myślowe.”¹¹³ Przykładem może tu być zdanie: „Bułhakow wierzył głęboko w sztukę i swoją Ojczyznę i wiara ta przepaja całą jego twórczość.”¹¹⁴ Pozwalały one postrzegać pisarza zgodnie ze stworzoną dla instrumentalnych potrzeb wizją, nie wymagając szczególnej refleksji nad jej wiarygodnością i celami, jakim miała służyć. Widać tu zamierzoną i konsekwentną homogenizację wiedzy o autorze *Mistrza i Małgorzaty*.¹¹⁵ Konsekwencją tego było stopniowe upraszczanie artystycznego dorobku pisarza. Początkowo więc materiały mu poświęcone, pomimo ograniczeń cenzuralnych, były na swój sposób nowatorskie. Teksty źródłowe pokazują, że pod koniec lat osiemdziesiątych coraz większego znaczenia nabierał pierwiastek biograficzny, a raczej te aspekty pisarskiego życiorysu, które wiązały się z życiem uczuciowym Michaiła Bułhakowa. O ile w poprzedniej dekadzie życiorys pisarza cieszył się przede wszystkim uwagą animatorów kultury wysokiej, o tyle w kolejnej, zarówno w prasie, jak i czasopiśmie, stopniowo zaczynały się ukazywać teksty zawierające treści popularne, mogące zainteresować szeroką publiczność.

Istotne były także zamieszczane w artykułach prasowych omawianego okresu wspomnienia pisarza, jego rodziny, przyjaciół, ludzi, którzy znali go osobiście. Publikowane one były między innymi w formie listów, dzienników, wywiadów. Sprzyjało to budowaniu obrazu Bułhakowa jako osoby prywatnej (być może z podobnych przyczyn na łamach prasy pojawiały się również wspomniane wcześniej reportaże z podróży śladami pisarza, choć

¹¹³ M. Mazur, op. cit., s. 220.

¹¹⁴ P. Markow, op. cit., s. 158.

¹¹⁵ Chodzi tutaj przede wszystkim o propagowanie ujednoliconego wizerunku Bułhakowa oraz interpretacji jego powieści, nie zaś o wprowadzoną przez Kłoskowską zasadę homogenizacji, polegającą na dołączaniu do treści bardziej przystępnych i atrakcyjnych, kwestii wymagających większego wysiłku intelektualnego, bogatszych poznawczo i estetycznie. Por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka...*, op. cit., s. 335. W przypadku autora *Mistrza i Małgorzaty* wraz z upływem lat procesy wydają się przebiegać zgoła odwrotne, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału.

w tym wypadku z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że były one raczej wyrazem rzeczywistych potrzeb społecznych). Znamienne, że wśród materiałów wspomnieniowych także nie ma opinii negatywnych. Bułhakow jawi się tutaj jako osoba o nieprzeciętnej inteligencji, wybitna osobowość twórcza, a jednocześnie człowiek dobry, skromny i prawy, a nawet – nieustraszony. Wystarczy przytoczyć wspomnienie Witalija Wilenkina (w innych źródłach Witalisa Wilienkina):

„Kaczałow bardzo chciał posłuchać *Mistrza i Małgorzaty*, a więc wysłano po rękopis Żenię Szyłowskiego, starszego syna żony Bułhakowa. Pamiętam, z jaką radością Żenia pobiegł po rękopis – uwielbiał Bułhakowa jako pisarza i człowieka.”¹¹⁶

Sam autor wspomnień słusznie się obawia, że opowiadając o Bułhakowie „stworzy postać papierową.”¹¹⁷ Niestety, abstrahując od wszelkich rzeczywistych zalet i zasług pisarza, w części materiałów wspomnieniowych wyraźnie widoczna jest tendencja do odbierania autentyzmu jego postaci. Nawet zwykłe, ludzkie słabości, czy posunięcia, które mogłyby zostać uznane przez część publiczności literackiej za moralnie dwuznaczne, znajdują tu jakieś usprawiedliwienie (przykładem może być opuszczenie przez Bułhakowa pierwszej żony, Tatiany, o której jednak pisarz, według słów Heleny Sergiejewny – „»nigdy nie powiedział [...] złego słowa«,” a tuż przed śmiercią chciał „»prosić ją o przebaczenie krzywdy, którą jej wyrządził«.”¹¹⁸). Wspomnienia stanowią więc doskonały materiał do budowy niezwykle sugestywnego mitu. Pomimo tego duża część tekstów tego rodzaju jest wartościowym źródłem szczegółowych informacji o autorze *Mistrza i Małgorzaty* i jego epoce.

O celowym kształtowaniu legendy Michaiła Bułhakowa zaczęto pisać na łamach prasy dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych. Wspomniana wyżej Marietta Czudakowa – w rozmowie z Maciejem Chrzanowskim, który stwierdzał, że jej książka *Opisanie życia Michaiła Bułhakowa*, choć stała się w ZSRR wydarzeniem literackim, nie skłoniła nikogo do debaty ani do polemiki, badaczka zaś stała się obiektem ataków personalnych, gorzko konkludowała, iż:

¹¹⁶ W. Wilenkin, *Ostatnie spotkanie z Bułhakowem*. Tłum. as [A. Sarachanowa]. „Przekrój” 1979, nr 1785, s. 8.

¹¹⁷ W. Wilienkin, *O Michale Bułhakowie*. Przeł. Z. Podgórzec. „Zorza” 1983, nr 45, s. 14.

¹¹⁸ T. N. Kiselgof, *Lata młodości*. Przeł. M. Putrament. „Przyjaźń” 1981, nr 38, s. 15. Tekst ten, wraz z zaznaczeniem skrótów, ukazał się także w tłumaczeniu M. Bartosik w 11. numerze „Literatury” z roku 1997 (ss. 14-15) oraz 9. numerze „Odry” z roku 1998 (ss. 63-65).

„Dla niektórych ludzi wygodna jest sytuacja, w której postać Bułhakowa pozostanie rozmażanym, niejasnym konturem. Wtedy będzie go można wypełniać dowolnymi treściami, zgodnie z własnymi potrzebami, po to, by wpływać na potoczną, zbiorową świadomość.”¹¹⁹

Podobna sytuacja miała miejsce także w Polsce, aż do całkowitego zniesienia cenzury w 1990 roku. Jednakże wzrastająca ciągle od lat osiemdziesiątych liczba materiałów poświęconych biografii Bułhakowa, w tym również (choć ciągle nielicznych) materiałów naukowych, świadczy zarówno o pojawieniu się możliwości stopniowego odkrywania w życiorysie pisarza licznych „białych plam”, jak i rosnących w tym zakresie potrzebach zarówno krytyków i badaczy, jak i zwykłych czytelników. Już w tekstach prasowych z początku lat dziewięćdziesiątych wyraźnie rysuje się chęć „uczłowieczenia” papierowej postaci pisarza poprzez nadanie jej szeregu negatywnych cech. Nie przeszkadza to jednak, by legenda Bułhakowa nadal funkcjonowała w społecznej świadomości w swojej pierwotnej postaci. Osobną kwestią pozostaje także fakt, na ile skuteczny był propagandowy obraz mitu pisarza, mitu, którego szczególną właściwością było to, że pomimo stosowanych przez instytucje kontroli i społecznego nacisku zabiegów manipulacyjnych, odczytywany był przez dużą część społeczeństwa polskiego w zupełnie odmienny sposób.

1.3.4. Popularność Bułhakowa i jego najwybitniejszej powieści w artykułach prasowych lat 1969-1989

Dwutorowość recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku miała swoje źródło w uwarunkowaniach komunikacyjnych, jakie istniały pomiędzy dysponentami słowa a jego odbiorcami, a także w szeregu zjawisk, składających się na całokształt życia społeczno-politycznego omawianego okresu. Istnieje wobec tego potrzeba rozpatrywania tego zagadnienia w kategoriach socjologicznych. Jak bowiem zauważał Stefan Żółkiewski, „w rzeczywistości społecznej tekst nie wytwarza potrzeb, one wraz z odbiorcą istnieją na zewnątrz tekstu.”¹²⁰ Można więc powiedzieć, że potrzeby te mają wymiar czysto pragmatyczny, a ich kształt określany jest również przez sposoby recypowania określonych treści. Ma rację Żółkiewski, wyróżniając

¹¹⁹ M. Chrzanowski, *Prawda i...*, op. cit., s. 51.

¹²⁰ *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger i K. Rudzińskiej. Wrocław 1974, s. 10.

niezwykle użyteczną kategorię czytelnika potencjalnego.¹²¹ Próba odpowiedzi na pytanie, jakie społeczne potrzeby zaspokajała powieść Bułhakowa w pewnym zamkniętym przedziale czasowym zawiera już ze swej istoty pewną potencjalność, także dlatego, że oparta jest na wyselekcjonowanym materiale egzemplifikacyjnym. To sytuacja, o której Żółkiewski pisze, że „ma walor historyczny, przybliża do rzeczywistości społecznej, w której literatura naprawdę funkcjonuje, ale musi opierać się na wielu hipotetycznych rekonstrukcjach, trudnych do uwiarygodnienia.”¹²² Niemożliwe jest bowiem pełne odtworzenie sytuacji, w jakich przebiegał czytelniczy odbiór, a wnioski, jakie da się wyciągnąć z analizy tekstów źródłowych stanowią zawsze pewną interpretację rzeczywistości. Materiał ten obejmuje też w gruncie rzeczy odczytania tylko jednej warstwy odbiorców, o recepcji dzieła przez innych czytelników informując jedynie pośrednio.

Fakt wciąż wzrastającej, począwszy od lat siedemdziesiątych, liczby zróżnicowanych materiałów odnoszących się do Bułhakowa i jego głównego dzieła może dowodzić ogromnej popularności wśród wszystkich warstw społecznych. Było to zjawisko na tyle powszechne, że stało się przedmiotem publicznych komentarzy. Abstrahując od tego, na ile powieść i jej autor podlegali celowym działaniom ze strony dysponentów masowej informacji, na podstawie zgromadzonego materiału źródłowego stwierdzić trzeba, że sukces książki wśród polskiej publiczności literackiej był ogromny. Popularności tej nie można z pewnością tłumaczyć jedynie prowadzoną przez państwo polityką kulturalną, choć jasne jest, że w przypadku recepcji *Mistrza i Małgorzaty* opinie prasowe nie były konfrontowane wyłącznie z książką, lecz przede wszystkim z aktualnym zespołem zasad narzucanych odgórnie. „Klasyfikacja funkcji społecznych tekstów literackich jest pochodną klasyfikacji społecznych sytuacji komunikacji literackiej. Na sytuacje te bowiem składają się nie tylko same teksty literackie, ale o wiele więcej elementów społecznych, które stanowią właśnie konieczny kontekst, potrzebny, aby zrozumieć funkcje społeczne danego utworu literackiego.”¹²³ Opinie te mają więc w dużej mierze charakter doraźny: teksty dają się opisać w kategoriach tekstów użytkowych, nie tylko jako świadectwa wydarzeń kulturalnych, lecz ze względu na swoje uwikłania w kontekst polityczny oraz związane z nim warunki społeczno-komunikacyjne. Dlatego też można zakładać, że dominującym kodem odczytywania powieści przez czytelnika

¹²¹ Żółkiewski pisze, że: „Jest to historyczny uczestnik danej kultury literackiej. Możemy określić jego historycznie zmienne potrzeby literackie, ustalić repertuar historycznie zmiennych funkcji tekstów, w historycznie występujących w danym czasie i miejscu społecznych sytuacjach komunikacyjnych.” – ibidem, s. 12.

¹²² Ibidem.

¹²³ S. Żółkiewski, *O badaniu dynamiki kultury literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965 – 1974*. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 319.

polskiego był kod polityczny, niemniej jednak pamiętać należy, że bogactwo i złożoność *Mistrza i Małgorzaty* prowadziły z pewnością do dekodowania tekstu za pomocą także i innych kodów, które w przypadku recepcji indywidualnej mogły okazać się dominujące.

Popularność Bułhakowskiego *opus magnum* wśród społeczeństwa polskiego w latach 1969 – 1989 stała się szybko przedmiotem licznych komentarzy. Niektóre wypowiedzi stanowiły bezpośrednie świadectwo społecznego zainteresowania powieścią, inne zaś, poprzez poruszaną w nich problematykę, są bogatym źródłem informacji o możliwych przyczynach sukcesu *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju. Zebrany materiał można podzielić na kilka grup problemowych. W pierwszej podkreśla się, że istotnym czynnikiem, decydującym o sposobach recypowania przez polską publiczność literacką „powieści o diable” była jej wymowa filozoficzno-moralna. Dysponentom słowa nie chodziło jednak z pewnością o to, że szukając swego miejsca w realnej rzeczywistości, w odwiecznym porządku świata, czytelnik *Mistrza i Małgorzaty* zyskiwał przekonanie o istnieniu fundamentalnych prawd i zasad, które stanowią przeciwieństwo historycznego determinizmu. Choć teksty źródłowe nie przynoszą szczegółowych odpowiedzi na podobne pytania, można je odnaleźć w ogólnej koncepcji rzeczywistości. Nie powinno też dziwić, że część czytelników właśnie tę warstwę utworu często odczytywać mogła za pomocą zupełnie odmiennego kodu.

Grupa druga obejmuje opinie, według których na zainteresowanie publiczności literackiej *Mistrzem i Małgorzatą* największy wpływ miały walory artystyczne książki. Liczne materiały, w których można znaleźć odniesienia do tej warstwy utworu potwierdzają, że była ona jednym z ważniejszych elementów decydujących o powodzeniu dzieła wśród czytelników. „W sytuacji, w której z jednej strony w oficjalnym obiegu pojawiała się niewiele utworów literackich zza tak zwanej »żelaznej kurtyny«, a z drugiej zalewano polskiego odbiorcę różnej jakości literaturą rosyjską, czy raczej radziecką, ta ostatnia musiała wpływać na docelowy polisystem socjokulturowy. Wpływ nie oznacza tu całkowitego podporządkowania jednego polisystemu drugiemu, oznacza jednak powszechną świadomość istnienia danej literatury i kultury oraz pewien, nie zawsze uświadamiany, rodzaj kształtowania przyzwyczajzeń, stereotypów [...]”¹²⁴ W „Roczniku Literackim” za rok 1969, a więc, przypomnijmy, rok wydania w Polsce *Mistrza i Małgorzaty* czytamy:

¹²⁴ A. Bednarczyk, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002, s. 37.

„W świadomości wydawców i czytelników polskich można zaobserwować nieznaczące jeszcze, ale zauważalne symptomy traktowania literatury radzieckiej jako zespołu wielu literatur narodowych, czego wyrazem są coraz częstsze przekłady utworów twórców piszących nie tylko w języku rosyjskim. Ta zarysowująca się dopiero tendencja przejawia się przede wszystkim w prozie i nieśmiało daje znać o sobie w dziedzinie poezji. Daleko jest jeszcze do sytuacji, w której spotykałyby się postulaty ludzi zawodowo trudniących się krytyką, zorientowanych w bieżącym stanie procesu literackiego w ZSRR, z sympatiami tłumaczy i wydawców, co dałoby możliwość właściwego odzwierciedlenia aktualnego obrazu różnorodnej, wielonarodowej i wielojęzycznej literatury Kraju Rad.

[...] dorobek polskich tłumaczy i wysiłek wydawnictw zmierza ku przyswojeniu naszym czytelnikom przede wszystkim powieści. Można to rozumieć jako wychodzenie czytelnikowi naprzeciw [...]. Dobrze, iż są to utwory wartościowe, ważne i charakterystyczne dla każdej z tych literatur. Przeważa zdecydowanie literatura rosyjska, którą najlepiej znają czytelnicy polscy utożsamiając ją niekiedy z literaturą radziecką w ogóle.”¹²⁵

Liczba tytułów i wysokość nakładów były efektem prowadzonej przez państwo polityki przekładowej i wydawniczej, w pewnym jednak stopniu wynikały z tradycji łączących Polskę i Rosję oraz z pozycji, jaką miała literatura rosyjska jako część światowego dorobku kulturalnego. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych polityka przekładowa wydawała się mieć charakter nieco bardziej uporządkowany, jednakże dobór nazwisk poszczególnych twórców „ulegał nadal dramatycznym niekiedy wahaniom, a liczebność publikowanych książek nie naruszała obszarów zakazanych i stref różnorodnych przemilczeń.”¹²⁶ Nic więc dziwnego, że książka Bułhakowa została uznana przez krytykę za jeden z najważniejszych utworów literatury radzieckiej. Świadectwo temu dawała między innymi opinia Henryka Berezy, który zauważał, że:

„Było to dzieło prekursorskie w skali światowej wtedy, kiedy zostało napisane, a i dziś koresponduje jeszcze najlepiej z tym, co w literaturze współczesnej na świecie liczy się jako estetyczno-literackie nowatorstwo. Żeby to widzieć, trzeba ponad nowatorstwo w wąskim formalnym rozumieniu postawić nowatorstwo literackiej wizji losu człowieka.”¹²⁷

¹²⁵ F. Nieuważny, *Przekłady: Literatura ZSRR*. „Rocznik Literacki 1969” Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam, K. Wyka. Warszawa 1971, ss. 546-547.

¹²⁶ O. S. Czarnik, *Miedzy dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944 – 1980*. Warszawa 1993, s. 247.

¹²⁷ H. Bereza, *Tragizm...*, op. cit., s. 11.

Kontakt z książką zaspokajał więc wysublimowane potrzeby części odbiorców chcących obcować z dziełami wybitnymi, do których dostęp był przez szereg lat utrudniony. W dużym stopniu, jak wykazał w badaniach empirycznych na temat czytelnictwa przywoływany wcześniej Bogusław Sułkowski, sytuacja taka dotyczyła osób zajmujących się literaturą w sposób profesjonalny. Artyzm *Mistrza i Małgorzaty* sprzyjał również Ecowskiemu otwarciu dzieła na treści i sensy nadawane przez odbiorcę, czyniąc je przy tym o wiele bardziej podatnymi na rozmaite interpretacje. Jeśli chodzi o warstwę znawców, często kierowali się oni, jak nazywała to Ewa Modrzejewska, motywacją kulturową.¹²⁸ Florian Nieuważny pisał, że:

„»Mistrz i Małgorzata« – filozoficzna powieść nie mająca odpowiednika w literaturze radzieckiej, jest utworem o wybitnych walorach artystycznych, myślowych i poznawczych. To powieść wielowarstwowa i wieloprotokowa, której rdzeniem są najważniejsze problemy filozofii: co to jest prawda, co to jest dobro, jaki sens ma życie, jaką rolę odgrywa w życiu ludzi zło?»¹²⁹

Motywacja kulturowa pozwalała na określenie roli, jaką powieść Bułhakowa odegrała w polskim życiu literackim i społecznym. Wielość nawiązań, odniesień, odwołań decydowała bowiem nie tylko o niezwykłym bogactwie treści i formy *Mistrza i Małgorzaty*. Dzięki symbolom, zwłaszcza religijnym, toposom i wzorcom wywodzącym się z całości kulturowego dorobku naszego kontynentu, istniała pewna płaszczyzna porozumienia z czytelnikiem. Kwestie te miały zresztą ogromne znaczenie nie tylko w przypadku warstwy znawców, ale dotyczyły szerokiej grupy odbiorców, funkcjonujących w ramach określonej kultury literackiej. Jednakże krytycy literaccy czy teatralni, wypowiadając się na tematy artystyczne, zyskiwali możliwość publicznego mówienia o aktualnych problemach społecznych i politycznych, spełniając tym samym warunki lektury zaangażowanej, o których Janusz Lalewicz pisał:

„Żeby lektura była pewną formą rzeczywistego zaangażowania, nie wystarczy [...] nastawienie na ważne problemy czy sprawy społeczeństwa, w którym się żyje; trzeba ponadto, żeby sprawy te były przedmiotem istniejącej w danym społeczeństwie działalności publicznej, a wreszcie, żeby lektura była w tę działalność włączona, żeby była pewną – oczywiście drugorzędną – formą zajmowania się

¹²⁸ Por. M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*. Olsztyn 2002, s. 96, [za:] E. Modrzejewska, *Inspiracja ewangeliczna w kinie*, [w:] *Kino i Religia. Ogólnopolskie Seminarium Filmowe, 26-29 maja 1987, Olsztyn*. Red. E. Modrzejewska, M. Ray-Ciemieja. Warszawa 1987, ss. 71-72.

¹²⁹ F. Nieuważny, *Mistrz słowa pisanego i mówionego*. „Przyjaźń” 1971, nr 25, s. 11.

tymi sprawami. Innymi słowy, czytający musi występować w roli czytelnika jako uczestnik tego rodzaju działalności – a więc praktycznie jako członek formalnie lub nieformalnie ukonstytuowanej grupy, uprawiającej działalność społeczną, kulturalną czy polityczną – a czytanie musi być formą uczestnictwa w tej działalności.”¹³⁰

Czytelnicy podejmujący aktywność tekstotwórczą spowodowaną lekturą *Mistrza i Małgorzaty* stanowili istotne ogniwo procesu komunikacyjnego. Mogli więc kształtować postawy odmienne od oczekiwań władz i wpływać na przekonania pozostałej części publiczności. Wzory znane i doskonale w kulturze ugruntowane, lecz podane w powieści w nowatorskiej formie, były dla czytelnika polskiego niezwykle atrakcyjne.

Autorzy tekstów z grupy trzeciej zdają się upatrywać sukcesu książki w tym, że była ona swego rodzaju rozrachunkiem Bułhakowa ze współczesnością. Wskazują tym samym na pewne doświadczenie ogólne, wynikające z elementarnego poczucia sprawiedliwości, także w odniesieniu do jednostek. Kwestia ta podnoszona jest zwłaszcza w materiałach, które zbiorczo określić można jako popularyzatorskie. Ważny element stanowi tutaj biografia pisarza oraz perypetie wydawnicze jego ostatniego dzieła. Bardziej prozaicznych przyczyn popularności *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju upatrywał na przykład Bohdan Czeszko akcentując to, iż „wyraża stan ducha nader powszechnie spotykany – owo pragnienie zadośćuczynienia za krzywdy doznane niesprawiedliwie, za udrękę spowodowaną na nas przez innych w imię absurdu lub na skutek zwyczajnej ludzkiej nikczemności.”¹³¹ Kwestię tę akcentował w swoich rozważaniach przede wszystkim Andrzej Drawicz, dla którego losy pisarza stanowiły swego rodzaju klucz do odczytywania powieści. Już w 1969 Ludwik Stomma we wspomnianym tekście *Platonow, Tynianow, Bułhakow* zwracał na to uwagę, a dalsze teksty Drawicza, by przypomnieć choćby *Rewanż* czy szkic *Bułhakow, czyli szkoła odmowy....*, potwierdzały tylko wcześniejsze interpretacyjne wybory badacza.

Na przyczyny popularności *Mistrza i Małgorzaty* związane z komplikacjami wydawniczymi powieści w ogóle, a pośrednio ze skomplikowanymi kolejami życia jej autora, wskazywała znacznie większa liczba materiałów, do których należała między innymi recenzja Krzysztofa Wolickiego. Autor pozostawiał zresztą tę kwestię otwartą, pisząc:

¹³⁰ J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*. Wrocław 1985, s. 111.

¹³¹ *Gielda książek. Mistrz i Małgorzata*. Oprac. B. Czeszko. „Kultura” 1969, nr 42, s. 3.

„Trudno oczywiście ocenić, w jakiej mierze zainteresowanie tak żywe jest rezultatem szczególnych losów tego dzieła, rozpoczętego w r. 1928, pisanego aż po czas śmiertelnej choroby twórcy w 1940 r., nigdy właściwie nie ukończonego, przynajmniej nie doszlifowanego, potem krążącego w odpisach, obrastającego w famę, by wreszcie w ćwierć wieku po odejściu pisarza ukazać się w księgarniach całego świata.”¹³²

Ostateczny sukces, jaki po wielu perypetiach wydawniczych odniósł *Mistrz i Małgorzata* i w Polsce, i na świecie stanowił więc dla autora swoistą pośmiertną gratyfikację.

Podobne tendencje towarzyszyły zresztą dość szerokiej grupie tekstów, zwłaszcza popularyzatorskich i niespecjalistycznych, które pojawiały się w prasie przez całe omawiane dwudziestolecie. Wspomnieć jednak należy, że liczba tego rodzaju materiałów zwiększała się od połowy lat osiemdziesiątych, osiągając apogeum pod koniec dekady. Miało to swoje przyczyny w sytuacji społeczno-politycznej, a także kulturalnej. Jak zauważał Tomasz Mielczarek, w tym okresie polską prasę społeczno-kulturalną dotknął głęboki kryzys, czego efektem była „trywializacja jej treści oraz wzrost zainteresowania kulturą masową.”¹³³

Bułhakow był już w tym czasie w polskim życiu kulturalnym swego rodzaju ikoną, a jego najwybitniejsze dzieło wspierał ugruntowany obraz pisarza. Jednak w przypadku recepcji „powieści o diable” kwestie biograficzne wydają się mieć znaczenie zasadnicze, nie tylko w odniesieniu do czytelniczych zainteresowań odbiorcy masowego. Zagadnienia te zawsze wiążą się z procesami przenikania twórczości danego pisarza w obręb kultury literackiej konkretnego czasu i miejsca, jednak podkreślić należy, że jeśli chodzi o *Mistrza i Małgorzatę*, był to jeden z ważniejszych elementów decydujących o popularności powieści w ogóle. Kwestie artystyczno-biograficzne, jak wspomniałam przy okazji rozważań na temat mitu Bułhakowa, często były ujmowane łącznie niejako w sposób naturalny. Chodzi tu jednak jeszcze o coś innego, a mianowicie o fakt, że przykład Bułhakowa doskonale ilustruje analogię zachodzącą pomiędzy dziełem literackim a biografią jego twórcy. „Podlega ona interpretacjom, reinterpretacjom, przewartościowaniom, zapomnieniom, odkryciom. Często rozszczepia się na różne warianty, będące projekcjami potrzeb ideologicznych zbiorowości, w których dokonuje się jej recepcja.”¹³⁴ Nic więc dziwnego, że dzieło radzieckiego pisarza sprzyjało identyfikacji odbiorcy z prezentowanymi treściami, a jego sensy często odnoszone były do określonej sytuacji społeczno-politycznej oraz potocznych doświadczeń czytelnika.

¹³² K. Wolicki, op. cit., s.103.

¹³³ T. Mielczarek, *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”. Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*. Kielce 2003, s. 103.

¹³⁴ J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Biografia – geografia...*, op. cit., s. 19.

W tym wypadku literatura stała się nie tylko czynnikiem, dzięki któremu władza starała się propagować określone sensy, lecz była także narzędziem sprzeciwu społecznego.

Dla popularności powieści w Polsce nie bez znaczenia był też z pewnością specyficzny Bułhakowowski humor. Niektórzy autorzy wskazują na tę kategorię, jako jedną z bardziej istotnych przyczyn czytelniczego zainteresowania, mogła ona bowiem stanowić swego rodzaju wentyl społecznego bezpieczeństwa. Jak pisał Stefan Kisielewski:

„Komizm totalizmu, poczucie komizmu ustroju – to ważna odtrutka, kto wie, czy nie ważniejsza od patosu i tragiczności, a na pewno w krajowych warunkach łatwiej dostępna. Totalizm, gdy mordował, nie był śmieszny, hitleryzm czy stalinizm nie był śmieszny, bo potworny; natomiast totalizm jako »normalny« pracodawca i moralizator bywa nieodparcie komiczny. Komiczna jest rytualnie na co dzień wymagana obłuda, przemilczanie przeszłości, wymazywanie z dnia na dzień nazwisk wczorajszych wodzów, komiczna jest cenzura ukrywająca pilnie swe istnienie, komiczna jest prasa, gęgająca absurdalnym żargonem i w kółko rzeczy nic wspólnego nie mające ze znaną wszystkim rzeczywistością [...]»¹³⁵

Zdawał sobie z tego sprawę zarówno sam Bułhakow, jak i czytelnicy jego powieści. Specyficzny humor *Mistrza i Małgorzaty* został zauważony i doceniony również przez odbiorców profesjonalnych. Z zebranych materiałów źródłowych wynika, że od początku był on wartością samą w sobie, służył celom rozrywkowym, ale miał też swego rodzaju głębię. Część krytyków literackich, już w momencie ukazania się powieści na polskim rynku wydawniczym, odwoływała się do Bachtina i jego koncepcji karnawalizacji, a także wiązała utwór Bułhakowa z satyrą menippejską (Barańczak, Śliwowski, potem zaś Karaś, Kuna i inni¹³⁶). Takie ujęcia pozwalały znacznie wykroczyć poza zagadnienie ludowej kultury śmiechu, obejmując również kwestie filozoficzne, kompozycyjne, stylistyczne czy fabularne. Stanisław Barańczak pisał:

„Popularność »Mistrza i Małgorzaty«, fakt, że tę – dość przecież skomplikowaną wewnętrznie – powieść czyta się z taką, po prostu mówiąc, przyjemnością – bierze się z kilku naraz przyczyn, które łączy jednak występujący w nich wspólny element. Można by go najprościej określić jako

¹³⁵ S. Kisielewski, *O humor krajowy*, [w:] *Wołanie na puszczy*. Warszawa 1997, s. 344.

¹³⁶ Teorię karnawalizacji M. Bachtina w odniesieniu do *Mistrza i Małgorzaty* pierwszy zastosował Abram Wulis, autor posłowa do powieści (por. D. Segal, *Korespondencje. List z Moskwy*. Tłum. E. Balcerzan. „Nurt” 1968, nr 11, s. 58 oraz J. Karaś, *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki*. Wrocław 1981, ss. 12-13). Próby rozpatrywania powieści Bułhakowa w kontekście tradycji menippejskich oraz teorii karnawalizacji cieszą się wśród badaczy polskich popularnością także po roku 1989.

żywiół destrukcji, destrukcji w dodatku komicznej, a wiadomo, że nic nie sprawia takiej satysfakcji i uciechy jak burzenie śmiechem tego, co zakamieniałe, nieruchome i martwe.”¹³⁷

Andrzej Drawicz z kolei akcentował związki humoru Bułhakowa z najlepszą tradycją kultury rosyjskiej i jednymi z jej najwybitniejszych przedstawicieli: Gogolem i Dostojewskim, widząc w tym jednocześnie głęboki sens filozoficzny, moralny i intelektualny. Niebagatelną rolę odegrał też wyraźny kontrast Bułhakowskiego humoru z dominującymi w dyskursie publicznym patosem i wzniosłością:

„Lekkość, nie znacząca przecież tego samego co lekceważenie, jest w naszym życiu publicznym zupełnie nieznana. Oficjalna, napuszona, rutynowa powaga, traktowana jako jedyny sposób ujmowania problemów i pseudoproblemów społecznych, często powoduje straszliwą nudę i monotonię, z której jedynym wyjściem jest rezygnacja z odbioru tego rodzaju treści. Wprowadzenie elementów humoru nie jest deklasowaniem problematyki – jest natomiast znakomitą czynnikami zwiększającym motywację odbiorczą i sprzyja koncentracji uwagi widza, czytelnika na przedstawionym problemie.”¹³⁸

– pisali Jerzy Mikułowski Pomorski i Zbigniew Nęcki. Niewykluczone jednak, że akcentowanie wartości, jakie niesie ze sobą specyficzny powieściowy humor służyć miało przekonaniu odbiorcy tekstu prasowego o dystansowaniu się autora od utartych form komunikacji. „Nadmiernie poważny, napuszony styl komunikowania powoduje wrażenie braku szczerości nadawcy, co znacznie zmniejsza nośność perswazyjną. Elementy spontaniczności i humoru zwiększają zaufanie do nadawcy.”¹³⁹ Być może podkreślenie humorystycznego aspektu *Mistrza i Małgorzaty* przekonać miało czytelnika także do innych treści zawartych w przekazie prasowym.

Ostatnia grupa tekstów obejmuje takie ujęcia omawianego zagadnienia, dla których charakterystyczne jest stwierdzenie pewnych faktów, bez próby komentowania takiego stanu rzeczy. Autorzy wskazują raczej na sprawy pozaliterackie, tj. reakcję czytelnika jako konsumenta dóbr kultury oraz szeroko pojmowane kwestie związane z wydawaniem i dystrybucją książki w naszym kraju. Ujęcia te w dużym stopniu łączą się z normami lektury, o których pisał Janusz Sławiński.¹⁴⁰ Wskazują też na to, jak istotny wpływ miał *Mistrz*

¹³⁷ S. Barańczak, *Odbudowa przez destrukcję*. „Nurt” 1969, nr 11, s. 55.

¹³⁸ J. Mikułowski Pomorski, Z. Nęcki, op. cit., s. 205.

¹³⁹ Ibidem, s. 222.

¹⁴⁰ Janusz Sławiński wyróżnia następujące normy lektury: kryteria wyboru, operacje diagnostyczne, reguły rozumienia, wyznaczanie hierarchii ważności, zasady wartościowania oraz nakaz wprowadzenia dzieła w

i *Małgorzata* na procesy związane z przeobrażaniem się czytelniczej świadomości, zarówno w kwestiach literackich, jak i społecznych.

Na przyczyny popularności powieści w obiegu czytelniczym złożyło się, jak widać, wiele czynników. Sukces książki w polskim życiu literackim szybko stał się faktem, a zakres jej oddziaływań kulturalnych, jak i przede wszystkim społecznych, był trudny do ogarnięcia. Część tekstów prasowych, w których nie analizuje się powodów takiego stanu rzeczy, stanowi raczej świadectwo istnienia pewnego zjawiska, jakim był fenomen Bułhakowa i jego dzieła w naszym kraju. Nierzadkie były więc takie oto wypowiedzi.

„Powieść Bułhakowa »Mistrz i Małgorzata« należała do najbardziej poszukiwanych przez czytelników książek wydanych w Polsce w roku ubiegłym. Jej przekład uznany został za sensację wydawniczą. Cały nakład rozszedł się z półek księgarskich dosłownie w oka mgnieniu. Niektórzy

rozleglejszy kontekst bądź odizolowanie go od niego. Klasyfikacja ta pozornie odnosi się do kwestii psychologicznych. Sławiński bowiem zwraca uwagę na sprawy związane z zakorzenieniem odbiorcy w jakimś czasie i środowisku i uzależnieniem go od warunków historyczno-społecznych, mających ogromny wpływ na podejmowane przez niego decyzje lekturowe.

Norma pierwsza, kryteria wyboru, określa preferencje czytelnika względem twórczości danego typu. Wybór ten uwarunkowany jest przez takie czynniki, jak przynależność gatunkowa dzieła, jego tematyka, wymowa ideologiczna czy osoba pisarza. Jak widać, wszystkie one w dużym stopniu wskazują na rzeczywistość pozatekstową jako element kształtujący czytelnicze doświadczenia. Już na poziomie podstawowym, jakim jest selekcjonowanie pozycji do czytania, działają mechanizmy kierujące życiem społecznym, a wybory jednostkowe uzależnione są od zbiorowości, w obrębie których funkcjonuje pojedynczy miłośnik literatury. Także operacje diagnostyczne, jakich dokonuje czytelnik, nie zależą wyłącznie od właściwości jednego utworu. Czytany tekst, czy to nowatorski, czy odnoszący się do pewnej kategorii utworów podobnych, zostaje umieszczony w grupie innych tekstów. Zawsze więc się w jakiś sposób wobec nich sytuuje. Konwencja literacka, jako jeden z czynników sprzyjających recepcji, rozpatrywana jest zatem w odniesieniu do szeroko pojętej tradycji literackiej. Jej znajomość decyduje o porozumieniu pomiędzy autorem a czytelnikiem, rządzi także kolejną w klasyfikacji Sławińskiego normą – regułami rozumienia utworu. Badacz rozpatruje to pojęcie między innymi w aspekcie społecznym. Zauważa, że rozumienie oparte jest – co oczywiste – na znajomości języka etnicznego, ale także „na zróżnicowanym społecznie wtajemniczeniu w tradycję literacką.” – J. Sławiński, *O dzisiejszych normach...* s. 13. Różnorakie umiejętności odbiorcy dotyczą posługiwania się językiem w taki sposób, by możliwe było obcowanie z utworem na wielu poziomach, zarówno jeśli chodzi o kolejne fazy procesu lektury, jak i kwestie związane z budową dzieła literackiego czy rozpoznawaniem jego ukrytego sensu. Poszczególne składniki utworu mogą być przy tym uznawane przez odbiorcę za ważniejsze, inne natomiast za mniej doniosłe. To stanowi istotę kolejnej z norm lektury – normy wyznaczającej hierarchię ważności pewnych elementów dzieła. Dla problematyki recepcji ma to niebagatelne znaczenie. Wybory dokonywane w tym zakresie wskazują bowiem na te obszary tekstu, które z jakichś przyczyn są przez odbiorcę wyróżniane. Dotyczy to zwłaszcza, jak się wydaje, semantyki dzieła literackiego, ta warstwa bowiem w szczególny sposób sprzyja odniesieniom do rzeczywistości pozatekstowej. Nie znaczy to oczywiście, iż dla czytelnika wyłącznie ona stanowi warstwę uprzywilejowaną. Do norm lektury zalicza także Sławiński zasady wartościowania dzieł literackich. Mają one związek z funkcjami i wartościami, jakie ogólnie uobecniają się w literaturze, z wartościami związanymi z poszczególnymi rodzajami literatury oraz z wartościami uniwersalnymi, decydującymi o tym, w jaki sposób utwór zostaje oceniony przez odbiorcę. Na koniec Sławiński wyróżnia zasady, które każą ulokować zarówno dzieło, jak i doświadczenie lektury w szerszym kontekście lub odwrotnie – rozpatrywać je w izolacji, skupiając uwagę tylko na tekście. Dla badacza najważniejszy jest „postulat, by odbiorca wcielił doświadczenie lektury dzieła w rozleglejsze terytorium swoich doświadczeń społeczno-kulturalnych.” – Ibidem, s. 16. Dążenie to jest widoczne na wszystkich poziomach stworzonej klasyfikacji.

krytycy uważają »Mistrza i Małgorzatę« za jedną z najlepszych powieści radzieckich w ogóle. Podobna była zresztą reakcja odbiorców i w innych krajach.»¹⁴¹

Opinie tego rodzaju spotkać można nie tylko w tekstach, które towarzyszyły wejściu *Mistrza i Małgorzaty* na polski rynek. Informacje na temat natychmiastowego rozchodzenia się całych nakładów książki pojawiały się właściwie zawsze, kiedy ukazywały się kolejne wydania powieści. Nierzadko wspomniano przy tej okazji o własnych odczuciach, dając wyraz lektury osobistej, wręcz intymnej. Pisano także o reakcjach czytelników, dla których powieść miała status szczególny. Dla wielu odbiorców bowiem Bułhakow był twórcą jednego tylko dzieła – właśnie *Mistrza i Małgorzaty*. Nie znaczy to oczywiście, że polski czytelnik nie miał świadomości istnienia innych utworów tego pisarza. Przeciwnie, na łamach czasopism omawianego dwudziestolecia pojawiały się informacje dotyczące prozatorskich i dramatycznych dokonań Bułhakowa. Jednakże to właśnie prasa ugruntowała w dużej mierze pozycję *Mistrza i Małgorzaty* jako utworu o szczególnych wartościach. Dzięki temu „powieść o diable”, zgodnie z zamiarem autora, pozostała dziełem jego życia i jako taka funkcjonowała zwłaszcza w potocznej świadomości polskiego odbiorcy. Odbiorca ten zresztą, by użyć określenia Sławińskiego, „wczytywał” w książkę rozmaite sensy¹⁴², wskazując tym samym na jej aspekt wartościująco-emocjonalny. Fakt, że recepcja przebiegała dwutorowo: z jednej strony zgodnie z kierunkiem nadanym przez obecność dzieła w kulturze oficjalnej, z drugiej zaś tak, że stawała się zjawiskiem, które nie do końca można było kontrolować – sprzyjał popularności *Mistrza i Małgorzaty*, ale także powodował niechętnie reakcje ze strony kontrolerów życia literackiego i kulturalnego. Sytuację tę doskonale ilustrują perypetie wydawnicze *Mistrza i diabła*. Monografia Drawicza, jak wiadomo, została ostatecznie wydana dopiero w roku 1990, choć istniało zapewne ogromne zapotrzebowanie społeczne na tego typu publikacje. Jednakże ograniczenia cenzuralne, zabraniające rozwijania pewnych zagadnień, skutecznie hamowały inicjatywy w tym zakresie. Być może właśnie dlatego bogata, wielowątkowa powieść Bułhakowa, niezgodna z materialistyczną wykładnią filozoficzną, nie mogła stać się przedmiotem rzetelnych opracowań naukowych. Nie bez przyczyny zatem, już w 1969 roku, tuż po ukazaniu się *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce, René Śliwowski pisał w „Polityce” że o tym pisarzu „nieprędko będzie można napisać wyczerpującą monografię [...]»¹⁴³ Nie jest więc chyba dziełem przypadku, że próby

¹⁴¹ J. Puchański, *Michał Bułhakow*. „Myśl Społeczna” 1970, nr 11, s. 12.

¹⁴² Por. J. Sawiński, *O dzisiejszych normach...* s. 10.

¹⁴³ R. Śliwowski, *Zwycięski dekadent*. „Polityka” 1969, nr 34, s. 6.

opracowania naukowego dotyczyły wyłącznie poszczególnych wątków, tematów i problemów, nigdy zaś nie objęły całości artystycznych dokonań Michaiła Bułhakowa. Jak wspomniałam, nawet praca Justyny Karaś *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki* odnosiła się w dużej mierze raczej do kwestii warsztatowych i estetycznych, mniej zaś do spraw związanych z – niezmiernie istotną w tym przypadku – biografią twórcy *Mistrza i Małgorzaty*. Jak zauważył Bogusław Bakula¹⁴⁴, choć do życiorysu Bułhakowa odwoływano się w prasie bardzo często, czyniono to pobieżnie, nawiązując wciąż do tych samych wydarzeń, co ułatwiało kontrolę treści pojawiających się w obiegu społecznym. Tymczasem obszerne studium o Bułhakowie narzucałoby konieczność przeprowadzenia głębokiej analizy również i na tym polu. Niemniej jednak praca Karaś była pierwszą w Polsce publikacją ujmującą tę twórczość w znacznie szerszej perspektywie niż dotychczas, na co niewątpliwie miały wpływ zmiany systemu kontroli wprowadzone ustawą sejmową w roku 1981. „System kontroli publikacji i widowisk, ukształtowany w latach 1944 – 1947, funkcjonował nieprzerwanie do początku lat osiemdziesiątych. Jego podstawy organizacyjne i metody działania okazały się długotrwałe mimo pewnych modyfikacji i przejściowych zakłóceń, mimo doniosłych przeobrażeń w komunikacji społecznej, zwłaszcza w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Dopiero wydarzenia z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ograniczyły efektywność tego systemu, a nowa ustawa sejmowa o cenzurze, uchwalona jesienią 1981 r., była właściwie pierwszym precedensem, stanowiącym rewizję ustaleń prawnych, na których opierały się dotychczasowe działania kontrolne.”¹⁴⁵ Pomimo tego weryfikacja treści pojawiających się w obiegu społecznym nadal pozostawała faktem. Faktem, który w istotny sposób wpływał na całokształt życia literackiego i szerzej – ogólną kondycję polskiej nauki i kultury.

2. Podsumowanie

Na przykładzie materiałów poświęconych powieści Bułhakowa widać, że państwowa wyłączność na słowo publiczne miała w założeniu prowadzić do monopolu w zakresie sposobu recypowania dzieła Bułhakowa. Fakt, że przekaz propagandowy miał charakter uniwersalny, to znaczy dotyczył wszystkich aspektów rzeczywistości, w zasadniczy sposób zmieniał cały układ komunikacyjny, wpływając zarówno na sytuację nadawcy, jak i odbiorcy,

¹⁴⁴ Por. podrozdział *Formalno-pragmatyczny wymiar tłumaczenia „powieści o diable” w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.*

¹⁴⁵ O. S. Czarnik, op. cit., ss. 189-190.

a tym samym na treści prezentowane przez prasę i pozostałe media. Materiały źródłowe, dotyczące *Mistrza i Małgorzaty* w latach 1969–1989, stanowią świadectwo lektury profesjonalnej części publiczności literackiej, cechującej się aktywnym uczestnictwem w kulturze. Są zatem również przykładem tekstów, w których w widoczny sposób realizował się model oficjalnego dyskursu medialnego. W tym ujęciu powieść jawi się jako jeden z ważniejszych faktów społecznych, jak również jako narzędzie utrwalania bądź przekształcania światopoglądu odbiorcy. Poza zauważalną funkcją analityczno-informacyjną, celem, jaki spełniały materiały poświęcone książce Bułhakowa była systematyzacja przekonań, kształtowanie świadomości zbiorowej przez literaturę, jak również próba modelowania opinii publicznej.

Kontakt z powieścią, zapośredniczony przez publicystów, eseistów, krytykę literacką oraz autorów opracowań naukowych i popularnonaukowych, sprzyjał tworzeniu się przeciętnej, społecznej konkretyzacji dzieła i znacząco wpływał na ujednolicanie się jego odbioru, czemu w oczywisty sposób służyły propaganda i cenzura, jako najważniejsze instrumenty rozbudowanego systemu kontroli. Sukces, jaki odniósł *Mistrz i Małgorzata* w szerokich kręgach publiczności, z punktu widzenia propagandy stanowił dodatkowy atut. Sytuacja taka sprzyjała bowiem ciągłości przekazywanych treści, wzmacniając jednocześnie siłę przekazu medialnego. Brak jawności w odniesieniu do działań związanych z istnieniem i funkcjonowaniem mechanizmów kontroli umożliwiał nie tylko manipulacje w zakresie szeroko pojmowanej komunikacji społecznej. Stawał się również narzędziem, dzięki któremu do odbiorcy docierała bardzo konsekwentna wizja świata i człowieka. Obraz krajów kapitalistycznych i socjalistycznych, jak również wizerunek Związku Radzieckiego jako kraju sojuszniczego, lecz jednocześnie stojącego na straży dotychczasowego statusu bloku państw znajdujących się pod jego politycznym wpływem, odzwierciedlały i utrwały dychotomiczny podział rzeczywistości pozatekstowej. Do tej samej rzeczywistości odwoływał się silnie obecny w kreacji mitu Bułhakowa wzorzec prawego obywatela, a także prezentowane w oficjalnym dyskursie zasady dotyczące stosunków społeczeństwa z władzą. Kwestia skuteczności przekazu medialnego w zaprezentowanej wyżej treści i formie pozostaje sprawą otwartą. Niemniej faktem pozostaje, że jego systemowy i powszechny charakter w istotny sposób oddziaływał na procesy odbiorcze *Mistrza i Małgorzaty*.

Zinstytucjonalizowany przekaz masowy jako czynnik kształtujący procesy recepcyjne „powieści o diable”

1. Wprowadzenie: Instytucjonalizacja, centralizacja i konsolidacja środków masowego przekazu a system medialny w latach 1969-1989

Pomimo faktu, że przez cały okres istnienia Polskiej Republiki Ludowej prasa, radio czy telewizja były ważnym instrumentem kontroli społecznej, podporządkowanym przede wszystkim funkcjom polityczno-wychowawczym, nie przestawały być istotnym narzędziem komunikacji zbiorowej. Ich rola i siła oddziaływania zależały jednak przede wszystkim od czynników zewnętrznych, takich jak rozumiany holistycznie układ komunikacyjny. Układ ten niemal w całości funkcjonował w ramach struktur państwowych, co powodowało, że sytuacja środków masowego przekazu w państwie autorytarnym wydawała się szczególna. Były one bowiem głęboko, i na różnych poziomach, powiązane nie tylko z aktualnie rządzącym ugrupowaniem politycznym, lecz także szeroko pojmowanymi warunkami administracyjno-ekonomicznymi kraju, co radykalnie wpływało na ich kondycję i podstawowe zadania.

Sytuacja taka wskazuje na rozmaite zagadnienia związane z funkcjonowaniem czasopiśmiennictwa PRL, jak na przykład kwestie rozmieszczenia terytorialnego, specjalizację, profil a także częstotliwość ukazywania się poszczególnych tytułów prasowych w obiegu wydawniczym, co w znaczący sposób wpływało na ich społeczne oddziaływanie.¹

¹ Oskar Czarnik zauważa, że na początku lat siedemdziesiątych nastąpiło znaczne przyspieszenie procesów związanych z rozwojem czasopism w Polsce. „Ukształtowały się zresztą różne ich odmiany. Tak na przykład Władysław Masłowski podzielił je na periodyki zainteresowane przede wszystkim tematyką ogólnopolską i łączące ją z problematyką makroregionu (np. poznański »Nurt«, miesięcznik wrocławski »Odra«, lubelska »Kamena«), publikujące materiały regionalne, adresowane jednak również do odbiorców w innych częściach kraju (np. »Litera«, »Nadodrze«, »Opole«, »Poglądy«), oraz pisma podejmujące tematykę wąskoregionalną, zajmującą się głównie sprawami lokalnymi [...]. Podobnie jak pisma stołeczne, można je również podzielić na publicystyczno-dziennikarskie, zbliżone zawartością do »Polityki« (np. »Pobrzeże«), naukowe, zainteresowane przede wszystkim problematyką humanistyczną i społeczną (»Nurt«), periodyki o tradycyjnym profilu kulturalno-literackim (»Kamena«, »Profile«, »Odgłosy«), wydawnictwa pośrednie między typem naukowym a tradycyjnym kulturalno-literackim (miesięcznik »Odra«). Sprezycowanie charakteru niektórych pism jest niekiedy bardzo trudne. [...]

Podobnie jak w poprzednich okresach powstawały w latach 1956–1975 periodyki specjalistyczne, poświęcone poszczególnym rodzajom twórczości artystycznej (np. »Dialog«, »Poezja«), zajmujące się

W momencie pojawienia się *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce właśnie czasopiśmiennictwo odgrywało istotną rolę w kształtowaniu kultury literackiej. Wówczas nastąpił bowiem ilościowy rozwój różnego rodzaju periodyków. „Okres wydatnego wzrostu przypadł na drugą połowę lat sześćdziesiątych i pierwszą siedemdziesiątych, a umasowienie prasy sprowadzało się przede wszystkim do wydatnego podniesienia nakładów niektórych dzienników.”² Ze względu na masowość oddziaływania tego rodzaju środków komunikacji społecznej, a także na rodzaj pełnionych przez nie funkcji, miały one niebagatelny wpływ na proces przyjmowania powieści Bułhakowa przez czytelnika. Nie należy także zapominać, że czasopisma obiegu oficjalnego cały czas podlegały rozmaitym formom państwowej kontroli, w tym naciskom, niekiedy i represjom, które również oddziaływały na kwestię ich społecznego odbioru, a zatem i rodzaj przekazywanych przez nie treści. W latach siedemdziesiątych podjęto działania, których wynikiem była centralizacja i konsolidacja zarówno prasy, jak i związanych z nią instytucji. Jak wynika z dotychczasowych ustaleń, szeroko pojmowane zinstytucjonalizowanie prasy polskiej przed rokiem 1989 było jednym z ważniejszych czynników mających wpływ na procesy recepcyjne *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce. Czynnik ten w dużej mierze związany był także z funkcjonowaniem poszczególnych periodyków na rynku wydawniczym oraz sprawami odnoszącymi się do przekształceń organizacyjno-prawnych całego systemu prasowego. „Masowa produkcja przemysłowa standaryzuje gusta i obyczaje, masowe środki przekazu – z początkiem wieku prasa, później radio i kino – standaryzują sposób myślenia i odczuwania – i racja większości staje się w coraz większym stopniu jej siłą. [...]

Na gruncie tego kryterium: masowości gustów, przekonań, hierarchizacji znaczeń [...] rodzą się [...] instytucje społeczne, w szczególności zaś masowe partie polityczne posługujące się ideologiami adresowanymi do emocji zbiorowych. Masowa prasa, masowa komunikacja umożliwiają masową propagandę, odwoływanie się do przekonań jak największej liczby ludzi.”³ Podobnym celom służyła w naszym kraju również literatura, w tym także powieść Bułhakowa, szeroko omawiana i komentowana w wysokonakładowej prasie oficjalnej, która, już na początku lat siedemdziesiątych, a więc krótko po ukazaniu się w obiegu czytelnicznym *Mistrza i Małgorzaty*, została scentralizowana silniej niż dotychczas. W 1973 roku utworzono Robotniczą Spółdzielnię Wydawniczą „Prasa – Książka – Ruch”. „Nowa instytucja wchłonęła

wybranymi obiegami tekstów literackich (»Literatura Ludowa«, »Regiony«), przekładami z języków obcych (»Literatura na Świecie«), wreszcie eseistyczno-naukowe (»Przegląd Humanistyczny«, »Ruch Literacki«, »Teksty«, »Zagadnienia Rodzajów Literackich«).” – O. S. Czarnik, *Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944-1980*. Warszawa 1993, ss. 272-273.

² Ibidem, s. 43.

³ W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918 –1980*. Wrocław 1992, ss. 9-10.

RSW »Prasę«, Spółdzielnię Wydawniczą »Książka i Wiedza« oraz Zjednoczenie Upowszechniania Prasy i Książki »Ruch«. RSW stała się niemal monopolistą na rynku prasy i kolportażu.”⁴

Czasopisma związane były także z konkretnymi ugrupowaniami politycznymi, w większości oczywiście z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą. Na rynku prasowym funkcjonowały jednak również tytuły związane ze Stronnictwem Demokratycznym, czy Zjednoczonym Stronnictwem Ludowym, akceptującymi politykę PZPR i pozostającymi wobec niej w zależności. Własne tytuły posiadały także inne organizacje, stowarzyszenia czy instytucje. Nie ulega wątpliwości, że zinstytucjonalizowany charakter miała prasa niezależna, chociażby ze względu na sam fakt istnienia w naszym kraju zorganizowanej opozycji demokratycznej.

Analiza wpływu na proces recepcyjny *Mistrza i Małgorzaty* gazet oraz czasopism funkcjonujących w ramach systemu prasowego państwa totalitarnego, poza zagadnieniami poruszonymi we wcześniejszych rozdziałach pracy, wymaga także wnikliwego przyjrzenia się profilowi pism oraz sposobom funkcjonowania na rynku wydawniczym tytułów, w których ukazywały się teksty odnoszące się do najważniejszego utworu Michaiła Bułhakowa. Takie informacje pozwolą ustalić zasięg popularności *Mistrza i Małgorzaty* w rozmaitych źródłach, a także ocenić rolę, jaką mogła odegrać powieść ze względu na sam fakt swojej obecności w prasie określonego rodzaju. Trzeba również przyrzeć się temu, jaki typ wypowiedzi jest najbardziej charakterystyczny, jeśli chodzi o sposoby mówienia o Bułhakowie i jego dziele oraz przeanalizować język, rodzaj i formę wypowiedzi prasowych, co w omawianym okresie w zasadniczy sposób wpływało na kształt recepcji powieści w Polsce.

Na masowy charakter odbioru *Mistrza i Małgorzaty* może pośrednio wskazywać imponująca ilość źródeł, w jakich pojawiały się informacje o książce i twórcach kulturowych, będących bezpośrednim efektem jej oddziaływania. Nawet rezygnacja ze szczegółowych badań statystycznych na rzecz prześledzenia tendencji ogólnych pozwala zakładać, że książka cieszyła się w naszym kraju popularnością na ogromną skalę. Wymaga to jednak wprowadzenia pewnego rodzaju uporządkowań. Podział ten, jak każda taksonomia, ma zresztą charakter jedynie umowny i może pozostawać kwestią dyskusyjną.

⁴ T. Mielczarek, *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”. Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*. Kielce 2003, s. 67.

1.1. Kryterium periodyczności

Najbardziej podstawowy podział zgromadzonych źródeł prasowych dotyczy częstotliwości ukazywania się poszczególnych czasopism w czytelnicznym obiegu. Biorąc pod uwagę właśnie takie kryterium, materiał egzemplifikacyjny można podzielić na dzienniki, tygodniki, dwutygodniki, miesięczniki, dwumiesięczniki, kwartalniki oraz roczniki.

W zgromadzonych materiałach źródłowych dzienniki stanowią dość liczną grupę prasy o charakterze polityczno-informacyjnym, w największym chyba stopniu podlegającą ścisłej kontroli politycznych dysponentów słowa. Reforma administracyjna kraju, wprowadzona w połowie lat siedemdziesiątych, przyniosła znaczące zmiany w zakresie liczby i statusu tytułów prasowych w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem właśnie dzienników. Stąd też w materiale źródłowym stanowią one pokaźny zbiór periodyków. Wymienić tutaj można takie tytuły jak: „Dziennik Bałtycki” „Dziennik Ludowy”, „Dziennik Pojezierza”, „Dziennik Polski”, „Dziennik Popularny”, „Dziennik Wieczorny”, „Dziennik Zachodni”, „Echo Krakowa”, „Express Wieczorny”, „Gazeta Krakowska” (w latach 1975-1980 tytuł periodyku został zmieniony na „Gazetę Południową”), „Gazeta Olsztyńska”, „Gazeta Pomorska”, „Gazeta Poznańska”, „Gazeta Robotnicza”, „Głos Koszaliński” (od roku 1975 pismo wydawano pod tytułem „Głos Pomorza”), „Głos Wielkopolski”, „Głos Wybrzeża”, „Kurier Lubelski”, „Kurier Polski”, „Ilustrowany Kurier Polski”, „Nowiny Rzeszowskie” (potem wyłącznie „Nowiny”), „Nowości”, wydawana od 1982 roku jako organ rządu „Rzeczpospolita”, „Słowo Polskie”, „Słowo Powszechne”, „Sztandar Ludu”, „Sztandar Młodych”, „Trybuna Ludu”, „Trybuna Robotnicza”, „Wieczór”, „Wieczór Wybrzeża”, „Żołnierz Wolności”, „Życie Warszawy”. Na łamach większości z nich *Mistrz i Małgorzata* gościł wielokrotnie, zwłaszcza w postaci recenzji literackich i teatralnych; tylko w nielicznych wypadkach powieść, jej autor, czy też kolejne adaptacje dzieła stawały się przedmiotem jednorazowego zainteresowania.

Jeżeli chodzi o inne ważne cechy dzienników, mające znaczący wpływ na kształt materiałów źródłowych, wspomnieć należy, że ogromna większość była związana z formacjami politycznymi, przede wszystkim PZPR, co w niektórych przypadkach zaznaczano w podtytułach.⁵ Jednak część stron tytułowych, pomimo faktycznej zależności pisma od partii, nie zawierała informacji o kierunku światopoglądowym. Sytuacja taka była częściowo

⁵ Chodzi tutaj o zamieszczane na stronach tytułowych formuły: „Dziennik Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej”, „Organ Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej”, „Pismo Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego”, „Dziennik Stowarzyszenia PAX”, „Pismo Stronnictwa Demokratycznego” i in.

związana z rozmaitymi przekształceniami rynku prasowego o charakterze administracyjno-organizacyjnym i oczywiście politycznym. Nie należy przecież zapominać, że w omawianym dwudziestoleciu rynek ten nie był jednolity i charakteryzował się swoistą dynamiką. Niektóre tytuły ukazywały się przez cały okres stanowiący przedmiot zainteresowania niniejszych rozważań, żywot innych był znacznie krótszy. Zmianom ulegały również podtytuły poszczególnych periodyków. Podtytuły dzienników wskazywały też często na porę dnia, w której się ukazywały, co nie pozostawało bez znaczenia dla przekazywanych przez nie treści. W dziennikach porannych odnaleźć więc można było głównie materiały o charakterze informacyjnym bądź publicystycznym, które cechowała niewielka objętość, rzeczowość, skupienie uwagi na kwestiach bieżących. Także precyzyjnie formułowane tytuły w bezpośredni sposób charakteryzowały zawartość treściową wypowiedzi. Przykładem może być tekst zatytułowany *Teatry dolnośląskie w Panoramie XXX-lecia: Bułhakow, Ionesco, Gajcy i Schiller*, stanowiący recenzję zbiorczą kilku przedstawień (w tym inscenizacji wybranych tematów *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Piotra Paradowskiego) prezentowanych w ramach konkretnego wydarzenia kulturalnego,⁶ czy tytuł materiału *Jeden aktor bez domu*, opublikowanego w „Dzienniku Polskim” w roku 1972.⁷ Podejmuje on przede wszystkim aktualną kwestię braku siedziby Teatru Jednego Aktora Danuty Michałowskiej i przedstawia perypetie z tym związane. Dopiero w dalszej części tekstu autorka przechodzi do recenzji przedstawienia *Czarna magia*, którą poprzedzają dzieje wydawnicze literackiego pierwowzoru, informacje dotyczące sfilmowania przez Andrzeja Wajdę jednego z wątków powieści oraz planowanej, lecz niezrealizowanej wersji scenicznej *Mistrza i Małgorzaty* w Teatrze Starym, w adaptacji Bogdana Hussakowskiego. Dalej jest mowa o Bułhakowie jako pisarzu, charakterystycznych cechach jego twórczości, wreszcie następuje przejście do tych wątków powieści, które wybrała do prezentacji scenicznej Michałowska. Nadal mówi się zresztą o kwestiach związanych z artystyczno-filozoficzną warstwą książki, a także jej strukturą i w ich kontekście ocenia się artystyczno-warsztatowe wybory Michałowskiej. Samemu *Mistrzowi i Małgorzacie* w dziennikach nie poświęcano osobnego miejsca, co wynikało przede wszystkim z ich specyfiki jako mediów nastawionych przede wszystkim na informację bieżącą. Stąd też teksty tam zamieszczane z reguły cechowały się niewielką objętością, pisane też były prostym i pozoru obiektywnym stylem. Na taki stan rzeczy wpływał bezpośrednio również fakt, że dzienniki w najbardziej sformalizowany sposób

⁶ S. Polanica [S. E. Bury], *Teatry dolnośląskie w Panoramie XXX-lecia: Bułhakow, Ionesco Gajcy i Schiller*. „Słowo Powszechne” 1975, nr 134, s. 4.

⁷ K. Zbijewska, *Jeden aktor bez domu*. „Dziennik Polski” 1972, nr 24, ss. 3-4.

realizowały założenia przyjęte przez partię rządzącą. Artykuły czasami sprawiały więc wrażenie szablonowych i w gruncie rzeczy niewiele mówiących:

„W Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Katowicach odbyło się bardzo interesujące spotkanie MACIEJA WOJTYSZKI, MACIEJA ENGLERTA i ANDRZEJA MARII MARCZEWSKIEGO – reżyserów, realizatorów sztuk Bułhakowa. Usłyszeliśmy wiele o nie znanych szerszej publiczności szczegółach biograficznych znakomitego pisarza. Seminarium – bo taki był charakter tego spotkania – był [pis. oryg. – K. K.] pierwszą poważną publiczną rozmową o wielu sprawach radzieckiej literatury dramatycznej i polskiego teatru współczesnego.”⁸

Ani przydługi tytuł (*„Przypowieść o Janosiku” w wykonaniu Sceny Polskiej, dyskusja o Bułhakowie*), ani zawartość treściowa nie pozwalały czytelnikowi na uzyskanie konkretnych informacji na temat wydarzenia, o którym mowa. Autor, posługując się utartymi zwrotami („bardzo interesujące spotkanie”, „znakomity pisarz”, „poważna rozmowa”), wypowiada się w imieniu uczestników spotkania. Niestety, z tej relacji odbiorca nie zdoła się niczego dowiedzieć nie tylko o „wielu” szczegółach z życia Bułhakowa czy też problemach literatury radzieckiej i sztuki polskiej, nie będzie nawet w stanie zapoznać się z głównymi punktami samej dyskusji.

Drugi typ dzienników, tzw. popołudniówki (*„Dziennik Wieczorny”, „Echo Krakowa”, „Express Wieczorny”, „Kurier Polski”, „Wieczór”*) skierowane również do dość szerokiego grona odbiorców, nastawione były, jak się zdaje, na przekazywanie treści zarówno o charakterze informacyjnym, jak i takich, którym można nadać miano rozrywkowych. Podobnie jak informacje w dziennikach porannych, teksty tu zamieszczane również charakteryzowały się z reguły niewielką objętością, lecz ich język był dla masowego, przeciętnego odbiorcy nieco bardziej przystępny i zrozumiały. Także i tutaj pojawiały się aktualne informacje przede wszystkim o teatralnych adaptacjach powieści, imprezach kulturalnych, przyznawanych nagrodach i innych wydarzeniach, które mogły wzbudzić zainteresowanie czytelnika. Rozbudowane tytuły były, naturalną kolejną rzeczą, mniej precyzyjne, lecz wskazywały na większą różnorodność prezentowanych materiałów. Ciekawy przykład może tutaj stanowić opublikowana w *„Wieczorze”* opinia na temat przedstawienia Piotra Paradowskiego *Czarna magia*.⁹ Poza typowymi dla recenzji ocenami pracy reżysera, aktorów, czy omówieniem scenografii, spory fragment dotyczy samego Michaiła Bułhakowa,

⁸ O. Jędrzejczyk, *„Przypowieść o Janosiku” w wykonaniu Sceny Polskiej, dyskusja o Bułhakowie*. „Gazeta Krakowska” 1987, nr 278, s. 6.

⁹ T. Dyniewski, *Słowo o czarnej magii i tragedii Pilata*. „Wieczór” 1973, nr 21, s. 5.

jego drogi twórczej, podstawowych wartości, do jakich odwoływał się w swoich utworach, faktów związanych z późnym opublikowaniem jego najwybitniejszej powieści. Autor wymienia pokrótce trzy wątki *Mistrza i Małgorzaty* i szkicowo zarysowuje poszczególnych bohaterów spektaklu, by za ich pomocą przedstawić nie tylko fabularną linię przedstawienia, lecz także pokazać jego warstwę ideową. Wreszcie następuje podsumowanie, zainicjowane słowami: „Czas na wnioski, narzucające się ze spektaklu.”, lecz i tutaj odbiorcę może spotkać niespodzianka. Owo „podsumowanie” mogłoby być raczej elementem eseju czy felietonu, stanowiąc żartobliwy zapis sytuacji, w której Bułhakowowi, poza Poncjuszem Piłatem, gratulacje w niebie składają uznani religioznawcy polscy i światowi.

Z kolei opublikowana w „Expressie Wieczornym” korespondencja z Dni Warszawy w Moskwie¹⁰ (podczas których Teatr Współczesny zaprezentował *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Macieja Englerta) stanowi obszerną relację dziennikarki, lecz także turystki, wraz z uwzględnieniem specyfiki miasta, lokalnego kolorytu, szczególnej atmosfery. Zawiera też sporo elementów humorystycznych, które nie tylko sprzyjają wiarygodności tekstu, lecz pozwalają czytelnikowi odnaleźć w lekturze przyjemność. I tutaj, i w kilku innych publikacjach, piszący posługują się potocznym stylem, wykorzystują też często zwroty kolokwialne. Sporo materiałów to teksty o niewielkiej objętości, słabo rozbudowane, zawierające informacje podstawowe z towarzyszącym im niekiedy odautorskim komentarzem. Tym, co uderza w nich najbardziej jest swego rodzaju dystans wytwarzany za pomocą języka, dystans, który wyczuwalny jest także w odniesieniu do wspomnianych wcześniej dzienników porannych. Krótkie teksty publikowane w obu typach dzienników posiadają wiele cech wspólnych, różnice ujawniają się w przypadku wypowiedzi dłuższych, choć nie wszystkie materiały prezentują jednakowy styl i poziom. Charakterystyczne cechy tekstów zamieszczanych w pismach popołudniowych można zaobserwować na przykładzie recenzji autorstwa Macieja Szybista pod nieskomplikowanym tytułem *Pacjenci*. Autor zaczyna tak:

„Tytuł niniejszy odnosi się do pacjentów szpitala psychiatrycznego, pomysł zaczerpnięty jest z powieści »Mistrz i Małgorzata« Michała Bułhakowa, sprawa dotyczy spektaklu wykonanego przez zespół Teatru STU w cyrkowym namiocie rozpiętym w Krakowie przy ulicy Rydla. Namiot ten jest stałą sceną teatru.

Zanim przedstawimy sprawozdanie z tego spektaklu pozwolimy sobie zacytować kilka opisów przyrody, gdyż one to właśnie w skrócie ale i dosadnie pozwolą nam przejść od Bułhakowa do

¹⁰ K. Gucewicz, *Chodząc po Moskwie*. „Kulisy Express Wieczorny” 1987, nr 182, s. 7.

Jasińskiego, od Jeruzalem do Moskwy, od balu u Szatana do kliniki psychiatrycznej i od przeszłości do teraźniejszości.”¹¹

Dalej następuje próba poetyckiego opisu, imitującego styl Bułhakowa:

„Zacinał zimny, mokry, listopadowy wiatr. Od Bronowic niosła się przejmująca i śmiertelnie smutna krakowska zima. Ulica Rydla rozświetlona tylko tablicą, na której widniał napis Komisariat MO pełna była błota i czarnych ludzkich sylwetek.”¹²

Zarówno ten fragment, jak i następujące zaraz po nim cytaty z *Mistrza i Małgorzaty* opatrzone zostały żartobliwymi przypisami: 1) Stan pogody w wieczór premiery przedstawienia. 2) Stan pogody nad Jeruzalem po śmierci Chrystusa wg Mistrza. 3) Pogoda w momencie odlotu Szatana i świty z Moskwy wg Bułhakowa. 4) Pogoda w czasie leczenia poety – ofiary Szatana wg Bułhakowa. Nie wiadomo jednak czemu to wszystko ma służyć. Cytaty te pojawiają się na zasadzie luźnego zestawienia. Jedyne, co je łączy, to właśnie opis aury, który – pomimo autorskiego zamysłu – nie oddaje wszakże ani atmosfery powieści, ani przedstawienia. Przeciwnie, w zderzeniu z oficjalnym językiem pozostałych części artykułu, fragmenty te wydają się wręcz burzyć jego spójność. Zaraz po opisie tęczy, w którą wpatruje się po zastrzyku spokojniejszy już Iwan Bezdomny, następuje jak gdyby powrót do informacji wstępnych:

„Krzysztof Jasiński i Krystyna Gonet dokonali przekładu powieści Bułhakowa »Mistrz i Małgorzata« na arenę sceny Teatru STU i na środki artystyczne jakimi teatr ten i reżyser jego – K. Jasiński dysponują.

Przełożenie Bułhakowa na przedstawienie STU jest w istocie powtórzeniem jeszcze raz tego, co Rosjanin ten powiedział był w Moskwie około 40 lat temu, tylko że to samo mówią nasi współcześni ludzie teraz i tutaj, w naszym mieście. Nie znaczy to jednak, że cokolwiek z tamtej wypowiedzi nie zdarzyło się lub nie zdarzy nam tutaj u nas.”¹³

Poza stylem, rażą liczne błędy leksykalne, składniowe, a nawet interpunkcyjne. Oficjalny ton wypowiedzi miesza się z wyrażeniami potocznymi; także pod względem treści jest to tekst dla popołudniówek reprezentatywny. Należy jednak podkreślić, że pisma tego rodzaju, pomimo

¹¹ M. Szybist, *Pacjenci*. „Echo Krakowa” 1976, nr 265, s. 2.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

faktu zamieszczania na swoich łamach treści o lżejszym charakterze, były nadal wydawnictwami podlegającymi mechanizmom wynikającym z upaństwowienia rynku prasowego. Różnice pomiędzy pismami porannymi i popołudniowymi były więc raczej niewielkie i miały charakter formalny. Wydawnictw tego rodzaju nie można też w żadnej mierze utożsamiać z prasą brukową, której rozwój nastąpił już po 1989 roku.¹⁴

Zupełne inne możliwości miały czasopisma zaliczane do grupy tygodników: „Antena”, „Argumenty”, „Ekran”, „Fakty”, „Film”, „Goniec Górnśląski”, „itd”, „Kierunki”, „Kobieta i Życie”, „Kujawy”, warszawska „Kultura” (którą zmieniono w 1982 roku na „Tu i Teraz”, by potem znowu przywrócić tytuł pierwotny), „Literatura” (pismo to funkcjonowało jako tygodnik do roku 1981, później jako miesięcznik), „Magazyn Filmowy”, „Myśl Społeczna”, „Na przełaj”, „Odgłosy”, „Odrodzenie”, „Panorama”, „Perspektywy”, „Politechnik”, „Polityka”, „Przegląd Katolicki”, „Przegląd Tygodniowy”, „Przekrój”, „Przyjaciółka”, „Przyjaźń”, wydawany kiedyś jako miesięcznik „Radar”, „Razem” „Rzeczywistość”, „Stolica”, „Szpilki”, „Tak i Nie”, „Temi. Tarnowski Magazyn Informacyjny”, „Trybuna Wałbrzyska”, „Tygodnik Demokratyczny”, „Tygodnik Kulturalny”, „Tygodnik Piłski”, „Tygodnik Płocki”, „Tygodnik Powszechny”, „Tygodnik Zamojski”, lubelski „Tygodnik Wschodni Relacje” wrocławskie „Wiadomości”, „WTK. Tygodnik Katolików”, „Za i Przeciw”, „Zarzewie”, „Zbliżenia”, „Zorza”, „Związkowiec”, „Zwierciadło”, „Życie Literackie”, „Życie Przemyskie”, niezależny „Tygodnik Mazowsze Solidarność” i in. W porównaniu do dzienników charakteryzowały się one o wiele większą różnorodnością, zarówno pod względem treści, jak i czynników, które umownie można nazwać czynnikami geograficznymi. W tym wypadku to właśnie te parametry miały większy wpływ na kształt i ogólny charakter danego pisma, niemniej jednak, zwłaszcza w przypadku tygodników społeczno-kulturalnych oraz społeczno-politycznych, częstotliwość ich wydawania również odgrywała niemałą rolę jeśli chodzi o kwestie kształtowania procesów recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju. Tygodniki bowiem, w mniejszym stopniu niż dzienniki nastawione na przekazywanie informacji bieżących, posługiwać się mogły bardziej rozbudowanymi formami wypowiedzi prasowych, takimi jak artykuł ogólny, biograficzny, problemowy, reportaż, felieton, dyskusja czy profesjonalna recenzja krytycznoliteracka. Relatywnie częsty kontakt czytelników z prasą tego typu stwarzał jej dość szerokie pole oddziaływania, sprzyjał również tworzeniu się grup odbiorców, mających trwałą i regularną

¹⁴ Różnicę tę można doskonale uchwycić zestawiając recenzje *Mistrza i Małgorzaty* publikowane na przykład w „Expressie Wieczornym” z materiałami pojawiającymi się w uważanym za kontynuację periodyku „Super Expressie”. Por. P. Wróbel, *Szatan i wiedźma w katedrze*. „Super Express” 1998, nr 246, s. 2.

styczność z danym tytułem. Jak wykazał Tomasz Mielczarek, tygodnikami zainteresowana była w głównej mierze polska inteligencja, wnikliwie śledząca problemy życia społecznego, politycznego i kulturalnego. Teksty ambitne, lecz niespecjalistyczne, zaopatrzone często w dość bogaty aparat krytyczny i dowodzące względnej samodzielności piszącego w zakresie wyrażania opinii, z pewnością zaspokajały potrzeby czytelnicze tej grupy odbiorców.

Jednakże grupa tygodników obejmowała nie tylko czasopisma społeczno-kulturalne czy społeczno-polityczne, lecz także periodyki, które według kryterium geograficznego można zaliczyć do prasy regionalnej. W grupie tej można odnaleźć między innymi takie tytuły jak: wydawane w Bydgoszczy „Fakty”, łódzkie „Odgłosy”, warszawską „Stolicę”, katowickie „Tak i Nie”, tarnowski „Temi”, wrocławskie „Wiadomości”, czy „WTK”, pomorskie „Zbliżenia”, wydawanego w Chorzowie „Gońca Górnoląskiego”, „Kujawy”, „Trybunę Wałbrzyską”, „Tygodnik Pilecki”, „Tygodnik Płocki”, „Tygodnik Radomski” „Tygodnik Zamojski”, „Tygodnik Wschodni Relacje” i in. Podobnie jak w przypadku gazet popołudniowych, informacje, jakie można tutaj znaleźć odnosiły się przede wszystkim do aktualnych wydarzeń kulturalnych, mających charakter lokalny. Stąd też dominującym gatunkiem dziennikarskim była recenzja teatralna czy relacja z imprez takiego rodzaju jak chociażby Zamojskie Lato Teatralne, Łódzkie Spotkania Teatralne, Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, czy toruński Festiwal Teatrów Ziemi Zachodnich i Północnych.

Dwutygodniki nie stanowią w materiale źródłowym zbyt licznej grupy. Wymienić tutaj można właściwie zaledwie kilka tytułów: „Filipinkę”, „Kamień”, „Nowe Książki”, „Poglądy”, „Studenta”, „Współczesność”, „Ruch Muzyczny” czy wydawany dwa razy w miesiącu „Teatr”, przekształcony potem w miesięcznik. Pojawiały się w nich jednak dość zróżnicowane materiały: recenzje książki, wywiady, recenzje adaptacji scenicznych, informacje na temat „festiwalu Bułhakowa” w ZSRR, artykuł biograficzny. Dwutygodniki mogły sobie pozwolić na teksty bardziej obszernie, ich język również był swobodniejszy i przyjazny dla odbiorcy, który mógł czerpać z takiej lektury przyjemność. Doskonałym przykładem jest opublikowana w 1970 roku we „Współczesności” recenzja-esej, znacznie odbiegająca od utartych schematów konstrukcyjnych i stylistycznych:

„Światło i rozmowa gaśnie. I kiedy słońce mija daleki terminator słuchamy milcząc ciężkich kroków Komandora. Uderzenie dwunaste. Święty krąg pęka. Składamy sobie życzenia, jeszcze raz ocaleni, jeszcze raz wyzwoleni z luki w powszednim czasie zwykłego dnia. Luki, w której kłębiło się kiedyś nieracjonalne, nieprzewidywane, szalone. Dzisiaj sformalizowanej, zastygłej w szczytowy punkt nocy sylwestrowej, kiedy nawet najbardziej zdeklarowany abstynent podnosi kieliszek alkoholu lub jego

imitacji, nieświadomy już symbolu dawnego oszołomienia i szaleństwa. Bo jeszcze nie zetlało do reszty to prastare dziedzictwo ludzkości, pojęcie i poczucie wydzielonego czasu i przestrzeni, sakralnej chwili i świętego kręgu. Przepada codzienny racjonalizm, ustępując miejsca mocom kosmicznym. W świat apolliński wkracza Dionizos, spod rozsądku przegląda szaleństwo.

*

Pewnej moskiewskiej wiosny, gdzieś w latach trzydziestych, kiedy wszystko wydawało się ustalone i prawie niezmiennie, zaszły szczególne wydarzenia. Wydarzenia, których nie przewidywał materializm dialektyczny ani ogólnie i oficjalnie uznane »oblicze rzeczywistości«. Zaczęło się dość niewinnie: od sporu o historyczność Jezusa. Zresztą i sporu nawet nie było z początku: starszy literat, a i działacz zarazem, pouczał młodszego. Świat był znany i zrozumiały. I oto ni stąd, ni z owąd pojawia się tajemniczy cudzoziemiec, który dowodzi, że nie tylko Jezus istniał, ale, co więcej, on, Woland był świadkiem jego męczeństwa [brak kropki na końcu zdania – przyp. mój – K. K.]”¹⁵

Poprzedzający ogólne streszczenie powieści wstęp stanowi swoiste wprowadzenie w jej atmosferę. Zwyczajna zabawa sylwestrowa, urasta tu do rangi wydarzenia niezwykle czy wręcz cudownego, bezpośrednio nawiązującego do kulminacyjnego momentu książki – wielkiego balu u szatana. Tak, jak u Bułhakowa, dochodzi do spotkania sfery sacrum i profanum. W dalszej części tekstu autor po trosze streszcza dzieło, umiejętnie osadzając je w szerokim kontekście, nie tylko filozoficzno-religijnym, z chęcią nawiązując do etnologii, literatury, teatru. Wyraźnie widać, że jego ambicją jest nie tyle wydanie osądu na temat *Mistrza i Małgorzaty*, lecz przede wszystkim ukazanie wartości kulturowej lektury, wymagającej pewnego przygotowania i prowadzącej do głębokich przemyśleń, także egzystencjalnych.

Istotną funkcję, jeśli chodzi o kwestię popularyzowania, utrwalania, ale i rozwijania wiedzy na temat pisarskich dokonań Michaiła Bułhakowa oraz potencjału, jaki niosła ze sobą jego najwybitniejsza powieść, spełniały również miesięczniki. Bardziej niż periodyki ukazujące się w krótszych odstępach czasu, były nastawione na prezentowanie wiadomości o charakterze fachowym, naukowym czy popularnonaukowym. Jednak nie wszystkie miesięczniki, które w omawianym dwudziestoleciu poświęciły swe łamy *Mistrzowi i Małgorzacie* to periodyki naukowe czy specjalistyczne. Część z nich miała charakter ogólny.

¹⁵ P. Kuncewicz, *Kroki Komandora*. „Współczesność” 1970, nr 6, s. 5. Tytuł nawiązuje do wiersza Aleksandra Błoka o tym samym tytule. Por. A. Błok, *Kroki Komandora*, [w:] *Poezje*. Wyb. i posł. S. Pollak. Kraków 1981, ss. 235 i 237. Do tego samego utworu nawiązywała też Anna Achmatowa w swym *Poemacie bez bohatera*. Tryptyk 1940-1962. Przekł. G. Gieysztor. Warszawa 1998, s. 37). Zdaniem Adama Pomorskiego, „wątek mistrza i Małgorzaty jest istotnym wątkiem twórczym całej tkanki tego utworu.” Por. G. Gronczewska, *Bohaterowie naszych lektur: Woland* [wywiad radiowy]. Polskie Radio SA, PR Bis, Redakcja Popularyzacji Kultury, Warszawa 2002, czas: 20:53-21:00, nośnik DVD.

Czytelnikami tego rodzaju publikacji byli odbiorcy o wyraźnie określonych zainteresowaniach, aktywni umysłowo. W tych źródłach rzadziej można było spotkać upowszechniane zazwyczaj treści na temat *Mistrza i Małgorzaty* i samego Bułhakowa, częściej zaś dość rzetelną analizę wybranych problemów. Dlatego też kwestie biograficzne nie były tutaj aż tak rozbudowane i jeśli się pojawiały, służyć miały celom naukowo-poznawczym, jako swego rodzaju tło dla konkretnych zagadnień poruszanych w danym artykule. Przedmiotem zainteresowania jest tu przede wszystkim samo dzieło. Kwestie te zostaną przeanalizowane szerzej przy okazji analizy kryterium treści, należy jednak podkreślić, że miesięczniki to liczna, a zarazem dość zróżnicowana grupa periodyków, którą w materiale źródłowym reprezentują między innymi takie tytuły jak: „Dialog”, „Drogowskazy”, „Film na Świecie”, „Filmowy Serwis Prasowy”, „Kino”, „Kontrasty”, „Kontakt. Wojewódzki Informator Kulturalny”, dwujęzyczny „Le Théâtre en Pologne/ The Theatre in Poland”, „Literatura”(miesięcznik od 1982 roku, wcześniej tygodnik), „Literatura na Świecie”, „Merkuriusz”, „Miesięcznik Literacki”, „Nowa Szkoła”, „Nasz Klub”, „Nurt”, „Nowe Drogi”, „Odra”, „Opole”, „Pobrzeże”, „Poezja”, „Polonistyka”, „Profile”, „Przegląd Powszechny”, „Radar” (miesięcznik, potem tygodnik), „Scena”, „Spojrzenia”, ukazujący się pierwotnie dwa, potem raz w miesiącu „Teatr”, „Twórczość”, „Ty i Ja”, „W Drodze”, „Wiara i Odpowiedzialność”, „Wiedza i Życie”, „Więź”, „Zdanie”(miesięcznik od 1981 roku, wcześniej kwartalnik) oraz drugoobiegowe „Kultura Niezależna”, czy „Kurs”. Jeden tytuł – „Język Rosyjski” – ukazywał się natomiast jako dwumiesięcznik.

Kilka tekstów źródłowych zostało opublikowanych w kwartalnikach. Można tutaj w zasadzie wymienić tylko parę tytułów: wydawaną przez łódzki oddział Związku Literatów Polskich „Osnowę”, gdzie o Bułhakowie (pisanym jeszcze w formie „Bułgakow”) wspomina się tylko w jednym zdaniu, przy okazji omówienia książki Wieniamina Kawierina *Witaj bracie! Pisać bardzo trudno...*; drukowany w kilku językach ilustrowany magazyn „Poland” oraz „Slavię Orientalis”. Mimo tak skromnej liczby tytułów widać, że kwartalniki te należą do grupy czasopism służących upowszechnianiu treści o ściśle określonym charakterze. Przedmiotem zainteresowania są tutaj przede wszystkim takie dziedziny jak literatura, sztuka oraz kwestie naukowe. Tak samo, jak w przypadku miesięczników o podobnym charakterze, podstawowym atutem materiału zamieszczonego zwłaszcza w „Slavii Orientalis” jest więc zawartość merytoryczna, swoje odzwierciedlenie znajduje w tekście również intelektualny potencjał autorki, Barbary Sharratt.¹⁶ Nie mniejszą wartość stanowi dla odbiorcy

¹⁶ Por. B. Sharratt, *The Plot Structure of Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita*. „Slavia Orientalis” 1989, nr 1-2, ss. 177-186.

uporządkowana struktura i logiczny wywód, a także skupienie uwagi piszącej na konkretnym aspekcie problemowym. Jako wydawnictwo ciągłe, a więc mające relatywnie niewielką objętość, „Slavia...”, podobnie jak nieperiodyczne publikacje o charakterze akademickim, mogła pozwolić sobie zawężenie perspektywy badawczej na rzecz bardziej wnikliwej analizy wybranego zagadnienia.

Najmniej liczne w grupie omawianych materiałów źródłowych są roczniki. Wymienić można tu w zasadzie wyłącznie dwa tytuły: „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska”, gdzie ukazał się artykuł Mai Szymoniuk na temat przekładu *Mistrza i Małgorzaty* autorstwa Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego oraz „Rocznik Literacki”. To przede wszystkim przegląd o charakterze statystyczno-bibliograficznym. Jednakże „Rocznik...” zawierał także dość rozbudowane recenzje i omówienia, w których wyraźnie dominowały funkcje analityczno-interpretacyjne, pozwalające na prezentację twórczości Bułhakowa w ujęciu kontekstowym.

Jeśli chodzi o kwestie terminologiczne, osobnym problemem pozostają tzw. wydawnictwa nieperiodyczne, definiowane przez autorów *Encyklopedii o prasie* jako dzieła samodzielne, połączone wspólnym tytułem, lecz ukazujące się w miarę zgromadzenia odpowiedniej ilości materiałów.¹⁷ Niemniej jednak także i w tym rodzaju źródeł powieść Bułhakowa zaznaczyła swoją obecność, stąd też w żadnym razie nie należy ich pomijać. Często bowiem były to ukazujące się nieregularnie publikacje uniwersyteckie (takie jak „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego”, „Studia Rossica Posnaniensia”, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”, czy „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy”¹⁸) zawierające treści szczególnie wartościowe poznawczo i merytorycznie.

¹⁷ *Encyklopedia wiedzy o prasie*. Pod red. J. Maślanki. Wrocław 1976, s. 253.

¹⁸ Por. J. Karaś, *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1973 z. 4, ss. 79-91; J. Karaś, *Parodyjność w twórczości Michała Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, z. 9, ss. 69-78; J. Karaś, *Perspektywa narracyjna w powieściach Michała Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, z. 13, ss. 165-181; J. Karaś, *Parodia w twórczości Michała Bułhakowa*, [w:] *Rusycystyczne studia literaturoznawcze* 1980, t. 4. *Organizacja świata przedstawionego w dziele literackim*. Praca zbiorowa pod red. G. Poręby. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” Katowice 1980, nr 349, ss. 64-86; J. Karaś, *O zapożyczeniach filmowych w prozie Michaiła Bułhakowa*, [w:] *Literatura rosyjska wobec tradycji kulturowych*. Pod red. S. Poręby. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” Katowice 1982, nr 483, ss. 9-19; Ю. Баби́чева, *Те́мат Мухаила Булга́кова*. Статья 1. „Studia Rossica Posnaniensia” 1986, vol. XVIII, ss.121-152; Ю. Баби́чева, *Те́мат Мухаила Булга́кова (часть 2)*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1988, vol. XIX, ss.107-142; Z. Rudnik-Karwatowa, *Status formacji iteratywnych we współczesnym języku polskim i rosyjskim*, [w:] „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 1985, nr 23, ss. 255-267; A. Słupecka, *Jeszcze o podtekstach filozoficznych „Mistrza i Małgorzaty” Michała Bułhakowa*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy” Studia Filologiczne. Filologia Rosyjska pod red. J. Wawrzyńczyka. Bydgoszcz 1985, z. 18, ss. 65-72.

Elementarny podział prasy ze względu na częstotliwość ukazywania się jej w obiegu czytelniczym, choć niesie ze sobą pewien zasób informacji dotyczących dostępności materiałów poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie*, posiada jeszcze jedną znaczącą cechę. Periodyczność można bowiem z powodzeniem uznać za ważny element „masowości bądź elitarności odbioru.”¹⁹ Jest ona także nierozzerwalnie związana z zawartością treściową poszczególnych artykułów. Wskazuje więc nie tylko na to, jak liczna grupa czytelników przyjmuje dane kwestie, lecz także na to, jakie cechy dystynktywne nosi. Związki i zależności pomiędzy poszczególnymi kryteriami wymagają zatem omówienia tego problemu także z perspektywy kryterium treści.

1.2. Kryterium treści

Czynnikiem, który odgrywał niepoślednią rolę w procesie rozpowszechniania i upowszechniania informacji na temat najwybitniejszej powieści Michaiła Bułhakowa czy nierozzerwalnie z nią związanej pisarskiej biografii, a także innych wytworów kultury, stanowiących bezpośrednie następstwo obecności *Mistrza i Małgorzaty* w kulturze polskiej, był profil czasopisma czy gazety. Kwestia ta w dużej mierze sprowadza się do ustalenia zawartości treściowej konkretnego pisma, co w praktyce, jak zauważał Oskar Czarnik, nastroczać może sporych trudności. Oczywiście jest, że teksty dotyczące *Mistrza i Małgorzaty* stanowią część składową całokształtu materiałów zamieszczanych w danym periodyku, powinny więc być rozpatrywane w kontekście ogólnego jego profilu. Na potrzeby niniejszych rozważań, materiał egzemplifikacyjny uporządkowany został według kategorii, za pomocą których można jedynie orientacyjnie określić zasięg i wpływ prasy na procesy recepcyjne powieści w Polsce. Ze względu na kryterium treści wyróżnić można następujące typy prasy²⁰:

a) prasa, którą da się określić jako ogólną, podobnie jak inne wydawnictwa ciągle omawianego okresu. Charakteryzuje ją dość duże zróżnicowanie. Ze względu na sposoby istnienia w niej tekstów na temat *Mistrza i Małgorzaty* do tej grupy zaliczyć można między innymi tak zwaną prasę codzienną. Przymiotnik „codzienny” nie określa w tym przypadku częstotliwości ukazywania się danego tytułu, lecz odnosi się raczej do problematyki, jaka pozostawała w obrębie zainteresowań poszczególnych redakcji, niemniej jednak to właśnie

¹⁹ *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zesp. red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, s. 136.

²⁰ Wyróżnione typy prasy w większości wypadków uwzględnione zostały w *Encyklopedii wiedzy o prasie* pod red. J. Maślanki. Typologia tam zawarta ma tutaj charakter jedynie pomocniczy, a wyżej wymienione rozróżnienia dostosowane zostały do materiałów źródłowych stanowiących podstawę niniejszych rozważań. Taksonomia nie odpowiada więc w pełni rozwiązaniom przyjętym w *Encyklopedii*...

dzienniki stanowią taki zestaw czasopism, który decyduje o specyfice grupy. Ogólny profil tego rodzaju prasy skierowuje na siebie uwagę szerokiego, ale dość zróżnicowanego pod względem społecznym, demograficznym czy intelektualnym grona odbiorców. Należy pamiętać, że choć literatura zajmuje tutaj pewne miejsce, periodyki tego typu nie należą do prasy literackiej. Problematyce tej poświęcony jest albo konkretny dział czy dodatek, często zaś jedynie kolumna, w której nie publikuje się zwykle tekstów literackich, „preferując raczej publicystykę literacką i teksty informacyjno-recenzyjne.”²¹ Stąd też w prasie ogólnej pojawiały się przede wszystkim materiały poświęcone szeroko pojmowanemu życiu kulturalnemu. Informacje tam zawarte obejmowały teksty różnego typu – od krótkich not informacyjnych, dotyczących w dużej części aktualnie wystawianych adaptacji najsłynniejszej powieści Bułhakowa, odbywających się festiwali teatralnych czy wystaw, a także przyznawanych nagród, po artykuły biograficzne czy wspomnieniowe, korespondencję pisarza, wywiady z reżyserami filmów realizowanych na podstawie *Mistrza i Małgorzaty*, niekiedy zaś prezentacje utworów poetyckich inspirowanych osobą i twórczością Michaiła Bułhakowa.

b) Problematyka ogólnokulturalna, a także literacka, obecna jest również w periodykach o profilu społeczno-politycznym, takich jak „Kujawy”, „Nowe Drogi”, „Polityka”, „Rzeczywistość”, „Wiadomości”, „Zbliżenia” czy społeczno-informacyjne „Perspektywy”.²² Jak zauważał Andrzej Z. Makowiecki, podlega ona „wtedy swoistej selekcji, uwarunkowanej nieprofesjonalnymi zainteresowaniami odbiorców. Publikuje się wówczas teksty mające posmak aktualnej sensacji o wymowie politycznej i społecznej, artykuły publicystyczne traktujące literaturę jako jeden z symptomów orientacji społecznych lub politycznych.”²³ Ta grupa źródeł charakteryzuje się ogromnym podobieństwem do szczególnie w owym czasie popularnych czasopism społeczno-kulturalnych. Pisma społeczno-polityczne były, co oczywiste, nastawione na prezentowanie problematyki związanej z bieżącym życiem politycznym. Obie grupy jednak stanowią specyficzną i niezwykle charakterystyczną kategorię prasy omawianego okresu, stąd też ich zawartość w pewnym zakresie się ze sobą pokrywa. Jak podkreślał Leszek Szaruga, również i tutaj zauważyć przecież można było „widoczne tendencje do uniformizacji widzenia świata, poddanie literatury presji ideologii

²¹ *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 136.

²² Rafał Habielski zalicza „Perspektywy” także do tygodników społeczno-politycznych. Jego zdaniem był to periodyk „o formule magazynu ilustrowanego mający bezkompromisowo mierzyć się z rzeczywistymi i urojonymi przeciwnikami systemu, słusznie oceniający sytuację międzynarodową, całkowicie dyspozycyjny, stanowiący przeciwwagę dla »Polityki«.” – R. Habielski, *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*. Warszawa 2009, s. 269.

²³ *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit. s. 136.

i zepchnięcie jej na margines – wszystko to określało także sytuację czasopiśmiennictwa kulturalno-społecznego.”²⁴

Zaznaczyć należy, że *Encyklopedia wiedzy o prasie* w żaden sposób nie definiuje czasopism o charakterze społeczno-kulturalnym. Kategorię tę szczegółowo omawia Tomasz Mielczarek, wskazując na pisma, które można zaliczyć do periodyków opiniotwórczych, będących najczęściej tygodnikami.²⁵ W obrębie zainteresowania publikujących w nich autorów znajdowały się zagadnienia życia politycznego, społecznego i kulturalnego. Podejmowali oni jednocześnie starania, by pomimo istnienia cenzury i ideologicznych uwikłań systemu prasowego w Polsce, móc jak najpełniej wyrażać indywidualne poglądy i opinie. Nie wszystkim pismom udawało się to w jednakowym stopniu, niemniej jednak przy analizie materiału źródłowego tendencja ta jest wyraźnie widoczna. Czynnikiem, które sprzyjały takiemu stanowi rzeczy były z pewnością zarówno kwestie związane z formułą owych czasopism, jak i gatunki, którymi się posługiwano czy też grupa czytelnicza, do której, pomimo swego zróżnicowania tematyczno-formalnego, je kierowano. „Krag czytelników czasopism społeczno-kulturalnych i społeczno-politycznych epoki PRL był stosunkowo liczny i z biegiem lat sukcesywnie rósł. Prasa ta była czytana przede wszystkim przez inteligencję.”²⁶ W zgromadzonym materiale egzemplifikacyjnym czasopisma tego rodzaju stanowią jedną z liczniejszych grup pism, które nie tylko prezentowały polskim czytelnikom twórczość Michaiła Bułhakowa, ale ją dogłębnie analizowały i komentowały. W dużej mierze dzięki nim ukształtowała się swego rodzaju „moda na Bułhakowa”, a także pewien styl myślenia i o pisarzu, i o jego najwybitniejszej powieści. W jakim stopniu był to wynik dyspozycji odgórnych może wydawać się kwestią dyskusyjną, nie zmienia to jednak faktu, że wpływ tego typu periodyków na procesy recepcyjne powieści miał znaczenie decydujące. „Jak zatem mogliśmy się przekonać, w latach Polski Ludowej zakres oddziaływania czasopism społeczno-kulturalnych i społeczno-politycznych był zaskakująco duży [...]. Choć według politycznych decydentów prasa ta miała być »pasem transmitującym« ideologię marksistowską do polskiej inteligencji, efekty takiej działalności były problematyczne. Można nawet stwierdzić, że im bardziej poszczególne pisma uchylały się od realizowania narzuconych zadań, tym większą cieszyły się popularnością.”²⁷ Na podstawie ilości i zawartości materiałów poświęconych w tych źródłach *Mistrzowi i Małgorzacie* wolno zakładać, że właśnie dla inteligencji powieść Bułhakowa miała znaczenie szczególne.

²⁴ L. Szaruga, *Co czytamy? Prasa kulturalna 1945-1995*. Lublin 1999, s. 67.

²⁵ T. Mielczarek, op. cit., s. 13.

²⁶ Ibidem, s. 349.

²⁷ Ibidem, s. 107.

W związku z nielicznymi na polskim rynku wydawniczym materiałami, które określić można jako druki zwarte o charakterze monograficznym, części potrzeb czytelniczych odpowiadała właśnie prasa tego typu. „Czasopisma społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne wydawane w latach PRL były nie tylko istotnym elementem systemu informacji masowej, ale i też odzwierciedlały kondycję polskiej kultury.”²⁸ To również znajduje swoje odbicie w tekstach poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie*, a raczej licznym w naszym kraju adaptacjom powieści oraz wydarzeniom o charakterze kulturalnym, w których adaptacje te odegrały istotną rolę.

Wydaje się sprawą oczywistą, że twórczość Michaiła Bułhakowa oraz jego najwybitniejszą powieść najszerzej omawiano właśnie w prasie społeczno-kulturalnej. Biorąc pod uwagę liczbę tytułów, które zaliczyć można do periodyków tego rodzaju, stwierdzić należy, że była to jedna z liczniejszych grup czasopism. Zaliczały się do niej między innymi takie tytuły jak: „Fakty”, „Kamena”, „Kierunki”, „Kontrasty”, „Kultura”, „Nurt”, „Odgłosy”, „Odra”, „Opole”, „Pobrzeże”, „Poglądy”, „Profile”, „Spojrzenia”, „Student”, „Tak i Nie”, „Tygodnik Powszechny”, „Więź”, „Zdanie”... Jeśli chodzi o częstotliwość ukazywania się prasy społeczno-kulturalnej w obiegu czytelniczym, w oparciu o materiały poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* zauważyć trzeba, że najczęściej zaliczane do niej były tygodniki, rzadziej miesięczniki. Kultura, zwłaszcza zaś literatura i teatr, zajmowały tutaj sporo miejsca, były komentowane obszernie i wnikliwie. W czasopismach społeczno-kulturalnych ukazywały się więc często artykuły problemowe, w których poza oczywistymi kwestiami związanymi z popularyzowaniem *Mistrza i Małgorzaty* wśród polskiego społeczeństwa, wyraźnie widoczne jest pragnienie autorów, by w sposób fachowy i rzetelny stawiać pytania i analizować problemy, jakie niesie ze sobą powieść Bułhakowa. Podobne tendencje pojawiały i w innych rodzajach tekstów ukazujących się w prasie tego typu: recenzjach, reportażach czy felietonach. Właśnie na łamach tych czasopism częściej niż w innych źródłach omawiano samą powieść, jak również prezentowano obszerne artykuły biograficzne. Także wydarzenia kulturalne inspirowane *Mistrzem i Małgorzatą* były przedmiotem zainteresowania czasopism społeczno-kulturalnych. Pisano o nich szeroko i drobiazgowo, choć trzeba oczywiście pamiętać, że poziom pism, które można by zaliczyć do tej grupy nie był jednakowy. Niemniej jednak w większości wypadków były to pisma ambitne, mające spory wpływ na procesy kształtowania literackich gustów odbiorców, spełniały bowiem istotną rolę kulturotwórczą. Nie bez przyczyny Kazimierz Koźniewski nazywał je

²⁸ Ibidem, s. 347.

„notoryczną, a nawet narkotyczną lekturą polskiej inteligencji.”²⁹ Sam siebie natomiast postrzegał jako zapalonego czytelnika „tygodników literacko-społecznych, tak bardzo przecież upolitycznionych. Już wolnych od codziennej bylejakości gazet, a jeszcze nie wyzbytych aktualności i nie obciążonych naukową niemal powagą miesięczników. Będących krzyżówką ulotności i trwałości, dezynwoltury i solenności, powierzchowności i dociekliwości, polityki i kultury, felietonu i eseju.”³⁰

c) Problematyka kulturalna, naturalną kolejną rzeczą, była przedmiotem zainteresowania periodyków *stricte* literackich, teatralnych czy filmowych. Najbardziej liczne i mocno zróżnicowane były oczywiście wychodzące stosunkowo często czasopisma literackie. „Tygodniki literackie zdecydowanie górują ilościowo nad pozostałymi periodykami, ze względu na tygodniową częstotliwość realizują najlepiej cele aktualności informacyjnej i komentującej; w ciągu całego XX w., przynajmniej w Polsce, są tym elementem procesu komunikacji literackiej, który najudatniej odpowiada na zapotrzebowanie społeczne.”³¹ Jedną z ich najbardziej charakterystycznych cech była niejednorodność, przede wszystkim tematyczna. Ważnym kryterium jest tutaj „miejsce literatury w czasopiśmie wśród innych komunikatów kulturowych, tj. odnoszących się do sztuki, nauki i ideologii społecznej. Wedle tego kryterium można by wyodrębnić pisma o przewadze problematyki ściśle literackiej (np. »Twórczość«), a w wypadkach wyjątkowych poświęcone jednej dziedzinie literatury (miesięcznik »Kontrasty« jako pismo literatury faktu) lub wyspecjalizowane w problematyce literatury obcej (miesięcznik »Literatura na Świecie«). Większość stanowią jednak czasopisma o problematyce mieszanej, w których literatura występuje jako jedna z uwzględnianych dziedzin kultury i życia społecznego [...]”³² Wśród zgromadzonego materiału źródłowego poza „Twórczością” problematyka literacka jest domeną takich periodyków jak: „Współczesność” (od roku 1972 – „Literatura”), „Życie Literackie”, „Miesięcznik Literacki”. Sprecyzowany profil mają na przykład właśnie „Kontrasty”, „Literatura na Świecie” czy „Poezja”, charakter ogólnokulturalny natomiast „Akcent”, „Tygodnik Kulturalny”, „Osnowa” czy „Kultura w Kraju i na Świecie”. Analizie podlegają tutaj przede wszystkim rozwiązania strukturalne, formalne czy fabularne, a także założenia ideowe *Mistrza i Małgorzaty*. Częściej niż w innych źródłach w czasopismach literackich

²⁹ K. Koźniewski, *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*. Warszawa 1976, s. 7.

³⁰ Ibidem. Jednak ten sam Koźniewski w późniejszym wydaniu *Historii...* zauważał, że sytuacja tego rodzaju periodyków w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była odmienna, kiedy to „poczytność tych pism zaczęła się zmniejszać, spadały nakłady, rosły kłopoty edytorskie.” – Por. K. Koźniewski, *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych 1950-1990*. Warszawa 1999, s. 6.

³¹ *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 136.

³² Ibidem.

można spotkać teksty odnoszące się do samego dzieła Bułhakowa czy też życiorysu jego autora. To do tej grupy zaliczają się periodyki poświęcające twórczości pisarza całe numery, publikujące ambitne recenzje książki, obszerne materiały biograficzne i problemowe autorstwa uznanych badaczy spuścizny Bułhakowa (jak Marietta Czudakowa czy Andrzej Drawicz), eseje, felietony. Na łamach tego rodzaju czasopism goszczą wreszcie inspirowane *Mistrzem i Małgorzatą* czy też osobą jego autora utwory poetyckie oraz omówienia szkiców literackich, będących wynikiem lekturowego doświadczenia takich autorów, jak Andrzej Drawicz, Henryk Bereza czy Bohdan Czeszko.

W periodykach odnoszących się do szeroko pojmowanego życia artystycznego więcej uwagi poświęca się samodzielnym twórcom kulturowym, przede wszystkim adaptacjom teatralnym. Specyfika tej dziedziny, zwłaszcza zaś kwestie wynikające z potrzeby prezentowania materiałów cechujących się aktualnością, wpływa także na formę wypowiedzi. Do najczęściej spotykanych należą profesjonalne recenzje, omówienia, noty i wzmianki dokumentujące ważniejsze wydarzenia z obszaru kultury i sztuki. Choć zakres formalny w obu grupach jest zbliżony i obejmuje przede wszystkim recenzje i omówienia powieści, artykuły ogólne, czy informacje na temat inicjatyw wydawniczych, w pismach ogólnoartystycznych częściej można spotkać treści odnoszące się do aktualnych wydarzeń kulturalnych i sprawozdań z imprez oraz przyczynki kronikarskie. Teksty dotyczące powieści, a także innych zjawisk o charakterze kulturalnym związanych z dziełem Bułhakowa, nie pełnią wyłącznie funkcji informacyjnej. Czasopisma literackie (ale również i filmowe oraz teatralne), skierowane do grupy odbiorców o ukierunkowanych zainteresowaniach, poświadczają o aktualnych zjawiskach, tendencjach i modach zachodzących w środowiskach twórczych. Zarówno autorzy, jak i odbiorcy materiałów w nich zamieszczanych, stanowią grupę osób, która z założenia pełniej uczestniczy w szeroko pojmowanym życiu kulturalnym kraju. Obecność *Mistrza i Małgorzaty* w prasie tego rodzaju świadczy więc dobitnie o intensywności procesów związanych z przyswajaniem powieści przez kulturę polską. W takim ujęciu teksty te spełniają głównie ważne zadania kulturotwórcze i integracyjne, w mniejszym stopniu zaś rozrywkowe czy popularyzatorskie, chociaż i tego aspektu kontaktów czytelnika polskiego z *Mistrzem i Małgorzatą* nie należy przecieżyć bagatelizować.

„Odrębny charakter mają pisma ujawniające problematykę literacką w swoistym aspekcie, np. poświęcone w zasadzie sztukom plastycznym [...] lub scenie i sztukom audiowizualnym [...]”³³ Profil czasopism teatralnych, w których ukazywały się materiały

³³ Ibidem.

poświęcone scenicznym adaptacjom *Mistrza i Małgorzaty*, nie odnosi się do poszczególnych rodzajów teatralnych, ale obejmuje problematykę sceniczną jako taką. Nie są to też periodyki *stricto* specjalistyczne, choć skierowane do środowisk o wyraźnych zainteresowaniach artystycznych. Tytułami, które można zaliczyć do tej grupy są „Dialog”, i „Teatr” oraz mające bardziej popularyzatorski charakter dwujęzyczny „Le Théâtre en Pologne”/”The Theatre in Poland”, a także „Scena” i „Ruch Muzyczny”. Teksty tu zamieszczane mocno związane są z bieżącym życiem kulturalnym, stąd też dominującą ich rolą jest funkcja informacyjno-dokumentacyjna. Jeśli chodzi o wykorzystywane gatunki dziennikarskie, są one zbliżone do tych, jakie spotkać można w periodykach literackich, przede wszystkim takich, które cechować może szeroko rozumiana aktualność, a więc znowu recenzje, omówienia, sprawozdania i zapiski kronikarskie. „Le Théâtre en Pologne” i „Teatr” w charakterze samodzielnej wypowiedzi prasowej wykorzystywały również fotografie z przedstawień, m.in. *Czarnej magii* i *Czy Pan widział Poncjusza Pilata?* Piotra Paradowskiego, wałbrzyskiego *Mistrza i Małgorzaty* Andrzeja Marii Marczewskiego czy *Uśmiechu wilka* Pawła Dągla. Poza podstawowymi informacjami (zawierającymi tytuł przedstawienia, miejsce, w którym zostało wystawione, nazwisko reżysera oraz niekiedy autora scenografii), nie były one opatrywane żadnym dodatkowym komentarzem, stając się swego rodzaju kroniką.

Materiał źródłowy pokazuje, że jeśli chodzi o *Mistrza i Małgorzatę*, czasopisma filmowe pełnią głównie funkcje popularyzatorsko-reklamowe. Wynika to w dużej mierze z faktu, że takie tytuły jak „Magazyn Filmowy”, „Film”, „Ekran”, „Kino” czy „Antena” skierowane były do odbiorcy posiadającego określony kierunek zainteresowań. Niezależnie od tego, czy były to pisma przeznaczone na przykład dla dyskusyjnych klubów filmowych („Ekran”) czy skierowane do ogółu widzów i słuchaczy („Antena”, „Film”), ich zawartość czy szata graficzna były podobne. To właśnie głównie w pismach tego rodzaju, zgodnie z wytycznymi cenzury, zamieszczano – przede wszystkim w formie recenzji – informacje dotyczące filmu Andrzeja Wajdy *Pilat i inni*, potem zaś publikowano wywiady z Maciejem Wojtyszką, reżyserem czteroodcinkowego miniserialu zrealizowanego w oparciu o powieść Michaiła Bułhakowa, rozmowy z aktorami i sprawozdania z planu filmowego, drukując również krótkie noty informacyjne, dotyczące na przykład przyznawanych nagród i wyróżnień. Na tym tle odmiennie prezentował się „Filmowy Serwis Prasowy”, ukierunkowany raczej na odbiorcę profesjonalnego, stąd też posiadający skromniejszą niż pozostałe periodyki szatę graficzną. Zamieszczony tam materiał, poświęcony filmowej adaptacji jednego z wątków powieści Bułhakowa autorstwa Andrzeja Wajdy, zawierał

podstawowe informacje na temat produkcji, scenariusza, reżyserii, scenografii, kostiumów, autorów zdjęć, montażu, muzyki, wykonawców, danych technicznych i daty premiery. Ponadto odnaleźć w nim można było kilka opinii o filmie, wypowiedź odtwórcy roli Mateusza Lewity, Daniela Olbrychskiego, czy biogramy poszczególnych aktorów i realizatorów. Wyraźnie widoczne jest ukierunkowanie na widza o bardziej wyrobionym smaku, uczestnika Dyskusyjnych Klubów Filmowych i bywalca kin studyjnych, co zresztą zostało zaznaczone w nadtytule.

d) Niemasyowy charakter mają także tzw. czasopisma treści specjalnej. Należą do nich głównie źródła fachowe, naukowe, popularnonaukowe o zróżnicowanej tematyce. Czasopisma naukowe „poświęcone utrwalaniu i upowszechnianiu oryginalnych wyników badań naukowych, wydawane w zasadzie przez instytucje naukowe i przeznaczone dla środowisk naukowych; odgrywają istotną rolę w procesie integracji kręgów ludzi związanych zawodowo z nauką. Charakteryzują się dużą amplitudą periodyczności (roczniki, kwartalniki, dwumiesięczniki, miesięczniki; rzadziej dwutygodniki i tygodniki).”³⁴ Kategoria ta obejmuje także nieperiodyczne wydawnictwa zbiorowe. Teksty poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* ukazywały się więc zarówno w obszernych zbiorach o charakterze krytycznoliterackim, jak również w zeszytach czy numerach o mniej imponującej objętości. Obejmowały one bądź dziedzinę ogólnoliteracką („Pamiętnik Literacki”), bądź też ich zakres był bardziej szczegółowy („Prace Naukowe z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”). W wydawnictwach typu naukowego większość tekstów dotyczyła kwestii historycznoliterackich. Towarzyszył im często rozbudowany aparat krytyczny, sam w sobie mający ogromną wartość. Część materiałów pełniła funkcje dydaktyczne i informacyjne, nierzadko publikowano w nich recenzje i omówienia.

Czasopisma fachowe przeznaczone były głównie dla określonej grupy zawodowej, przede wszystkim dla nauczycieli, stąd też w tej kategorii wymienić można takie tytuły jak „Polonistyka”, „Język Rosyjski” „Nowa Szkoła”. Podobnie jak w przypadku wymienianych wcześniej wydawnictw nieperiodycznych o charakterze akademickim, charakterystyczne dla tej grupy publikacji było, w większości przypadków, skupienie uwagi na konkretnym zagadnieniu. Świadczą o tym już same tytuły artykułów: *Historiozoficzne horyzonty „Mistrza i Małgorzaty” Michała Bułhakowa*, *„Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa. Pisarz, epoka, powieść*, *O koncepcji ideowej powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*.³⁵

³⁴ *Encyklopedia wiedzy...*, op. cit., s. 47.

³⁵ M. Poręba, *Historiozoficzne horyzonty „Mistrza i Małgorzaty” Michała Bułhakowa*. „Język Rosyjski” 1984, nr 1, ss. 3-8; P. Fast, *„Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa. Pisarz, epoka, powieść*. „Polonistyka” 1988,

Zdarzały się jednak i teksty innego typu, na przykład *Wśród czasopism* Anny Marzec³⁶, będący omówieniem szkicu Adama Krzemińskiego, który ukazał się w „Dialogu” w roku 1987³⁷ czy przegląd nowości wydawniczych publikowany w „Nowej Szkole”.³⁸

Osobną kwestią pozostaje jedyny w zgromadzonym materiale egzemplifikacyjny periodyk o charakterze satyrycznym. Materiały zamieszczone w „Szpilkach” były bardzo nieliczne i do samego *Mistrza i Małgorzaty* odnosiły się jedynie pośrednio: 1975 w tygodniku ukazała się recenzja *Pilata i innych* autorstwa Anny Lechickiej, pod koniec lat osiemdziesiątych zaś krótki komentarz do recenzji Agaty Tuszyńskiej w związku z wystawieniem adaptacji powieści na deskach Teatru Współczesnego w Warszawie.³⁹ Skupiano się więc w tym przypadku przede wszystkim na istotnych wydarzeniach kulturalnych, które zyskały szeroki rezonans społeczny.

W 1984 roku „Szpilki” opublikowały też kilka karykatur autorstwa Borysa Liwanowa, stanowiących przedruk z radzieckiego miesięcznika „Teatr”.⁴⁰ Wśród nich znalazła się też podobizna Michaiła Bułhakowa. Materiał ten miał charakter rocznicowy i związany był z pięćdziesięcioleciem Związku Pisarzy ZSRR. Choć w tekście towarzyszącym rysunkom nie ma bezpośrednich odniesień ani do Bułhakowa, ani do jego dokonań twórczych, materiał ten można uznać za rodzaj swoistego komentarza, będącego nie tylko formą rozrywki. Zamieszczenie karykatury pisarza obok takich postaci, jak Izaak Babel i Borys Pasternak (ale także Aleksy Tołstoj czy Maksym Gorki) pełniło funkcję propagandową, a jednocześnie wskazywało na ugruntowaną pozycję autora *Mistrza i Małgorzaty* jako jednego z najwybitniejszych pisarzy radzieckich. Pisarza, dzielącego z niektórymi z przedstawionych twórców podobny los, co pozostawało nie bez wpływu na odbiór jego literackiego dorobku. Karykatura jako gatunek wskazywać też mogła na pewien niezwykle istotny aspekt twórczości Bułhakowa.

Osobną kategorią prasy pozostaje prasa niezależna. Powstanie, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, alternatywnego obiegu wydawniczego przyniosło bowiem istotne zmiany w zakresie społecznej komunikacji czasopiśmienniczej. Choć zasięg oddziaływania tych wydawnictw w porównaniu z prasą podległą politycznym dysponentom był raczej niewielki,

nr 7, ss. 507-518; W. Kalita, M. Jackiewicz, *O koncepcji ideowej powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Język Rosyjski” 1989, nr 2, ss. 67-74.

³⁶ A. Marzec, *Wśród czasopism*. „Polonistyka” 1988, nr 5, ss. 408-410.

³⁷ Por. A. Krzemiński, *Faust, Woland i nasze Variétés*. „Dialog” 1987, nr 10, ss. 109-114.

³⁸ W. Sadkowski, *Księgi, książki, książeczki*. „Nowa Szkoła” 1970, nr 3, ss. 53-55.

³⁹ *Dla „Szpilek”*: Anna Lechicka obejrzała *Pilata i innych*. „Szpilki” 1975, nr 4, s. 18; (X) [Groński R. M.], *Co słyhać*. „Szpilki” 1988, nr 34, s. 5 – patrz: A. Tuszyńska, *Rozbrajanie Bułhakowa*. „Więź” 1988, nr 5, ss. 144-146.

⁴⁰ Knapik K., *** „Szpilki” 1984, nr 47, s. 13.

stały one w opozycji wobec dziennikarstwa całkowicie zależnego od szeroko rozumianych struktur państwowych. W 1980 roku prasa niezależna „przeistoczyła się w niezależne biuletyny, kolportowane oficjalnie i na podstawie porozumień władzy z „Solidarnością” wyłączone spod cenzury. Wiele z nich miało charakter prasy społeczno-kulturalnej i społeczno-politycznej [...]. Powiększyła się też liczba pism społeczno-kulturalnych wydawanych za przyzwoleniem władz partyjno-rządowych. Już w 1978 r. pojawił się miesięcznik krakowskich marksistów »Zdanie«, a w 1981 r. także krakowski miesięcznik literacki »Pismo«.⁴¹ Jeśli chodzi o powieść Bułhakowa – paradoksalnie – nie cieszyła się ona szczególnym zainteresowaniem wydawnictw drugoobiegowych. Przyczyny takiego stanu rzeczy zostały już przeanalizowane, dla porządku należy jednak odnieść się jeszcze do szczegółowych treści publikowanych w prasie tego rodzaju. Teksty poświęcone powieści, lub w jakiś sposób doń nawiązujące, ukazały się w zaledwie kilku tytułach, takich jak: „Informator”, „KOS”, „Kultura Niezależna”, „Kurs”, „Metrum”, „Promieniści”, „Puls”, „Tygodnik Mazowsze Solidarność”, „Wybór” czy „Zapis”. Można je podzielić na trzy grupy. W pierwszej dominuje wątek biograficzny. Reprezentatywnymi tekstami tego typu mogą być *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*⁴² oraz opublikowany w 1988 roku przez „Kurs” fragment rozprawy habilitacyjnej Andrzeja Drawicza *Mistrz i diabeł*.⁴³ Biografia Bułhakowa była też jednym z punktów rozmowy na temat etyki artysty w systemie totalitarnym, zamieszczonej na łamach „Kultury Niezależnej” w roku 1984.⁴⁴ Druga grupa materiałów odnosi się do zawartości ideowo-artystycznej dzieła (tutaj należy wspomnieć o tekście autorstwa Andrzeja Siniawskiego *Stalin – bohater i artysta epoki stalinowskiej*, wydrukowanym w 1987 roku w dziewiętnastym numerze moskiewskiego „Syntaxis” i przedrukowanym przez „Kulturę Niezależną” w roku następnym⁴⁵). Dla grupy trzeciej punkt odniesienia stanowi bieżące życie kulturalne i społeczne. Umieścić tu można zwłaszcza informacje o skreśleniu z planów wydawniczych monografii Andrzeja Drawicza *Mistrz i diabeł*⁴⁶, o wieczorze poświęconym twórczości Bułhakowa, który odbył się w Centre du Dialogue w Paryżu w roku 1978⁴⁷, przyznaniu niezależnej nagrody w dziedzinie teatru i filmu Markowi Grzesińskiemu za

⁴¹ T. Mielczarek, op. cit., s. 100.

⁴² A. Drawicz, *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*. „Zapis” 1980, nr 16, ss. 75-84.

⁴³ A. Drawicz, *Mistrz i diabeł*. „Kurs” 1988, nr 34, ss. 36-37.

⁴⁴ *Świadectwa. Etos artysty*. „Kultura Niezależna” 1986, nr 22-23, ss. 6-20.

⁴⁵ A. Siniawski, *Stalin – bohater i artysta epoki stalinowskiej*. Tłum. I. L. [Irena Lewandowska]. „Kultura Niezależna” 1988, nr 43, ss. 3-25.

⁴⁶ Por. *Korekta autorska*. „Kultura Niezależna” 1984, nr 1, s. 85; *Nowa polityka wydawnicza*. „Promieniści” 1984, nr 38, s. 3; Not., *Korekta autorska*. „KOS” 1984, nr 54, s. 6; *Nowa polityka wydawnicza*. „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 85, s. 3.

⁴⁷ *Kronika*. „Puls” 1978, nr 3, s. 120.

inscenizację operową *Mistrza i Małgorzaty*⁴⁸, wystawie w poznańskim kościele oo. Dominikanów prac autorstwa Macieja Bieniasza inspirowanych *Mistrzem i Małgorzatą*⁴⁹, recenzję Marty Fik (napisaną pod pseudonimem Joanna Lerska) dotyczącą adaptacji scenicznej dzieła w reżyserii Macieja Englerta⁵⁰ czy recenzję książki Andrzeja Drawicza *Pocahunek na mrozie*⁵¹, w której ukazał się między innymi materiał o Michaiile Bułhakowie.

Analiza materiałów poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* pod kątem treściowej zawartości artykułów prasowych i czasopiśmienniczych pokazuje nie tylko jak bardzo powieść wrosła w tkankę kultury polskiej, lecz również jak istotne znaczenie miała dla sfery społecznej. W omawianym okresie stała się ona bowiem ważnym narzędziem komunikacji. W warunkach państwa niedemokratycznego treści dotyczące książki i jej autora miały ścisły związek z tym przez kogo i do kogo były kierowane. W przypadku prasy i czasopism kryterium komunikacyjne często w ogóle stanowi podstawę ich typologii, stąd też konieczne jest rozpatrywanie kwestii wpływu środków masowego przekazu na procesy recepcyjne *Mistrza i Małgorzaty* również i z tej perspektywy.

1.3. Kryterium komunikacyjne

Jak słusznie zauważa Andrzej Z. Makowiecki, kategoria nadawcy prasowego związana jest zawsze z aspektem instytucjonalnym. Czasopisma dzielą się więc na takie, które reprezentują „a) instytucje programowania i inicjacji, b) instytucje zawodu literackiego, c) instytucje pośrednictwa [...]”⁵². Spośród materiału źródłowego do grupy drugiej w typologii Makowieckiego zaliczyć można na przykład wydawaną przez łódzki oddział Związku Literatów Polskich „Osnowę”, do trzeciej – „Scenę” i „Nowe Książki”. Natomiast pierwsza, najliczniejsza, grupa periodyków najsilniej związana jest z szeroko rozumianą sferą polityczno-ideologiczno-społeczną. W jej skład wchodzi teksty związane z określonymi ruchami i tendencjami (np. pisma katolickie, ludowe), partiami oraz środowiskami społeczno-kulturalnymi (emigracyjne, szkolne, studenckie, grup poetyckich i literackich). Do prasy ruchu robotniczego zaliczyć można takie tytuły jak: „Gazeta Robotnicza”, „Głos Robotniczy”, ideologiczny miesięcznik „Nowe Drogi”, „Sztandar Ludu” „Trybuna Ludu”,

⁴⁸ Nagrody kulturalne „S”. „Informator” 1988, nr 154, s. 1; Nagrody kulturalne „Solidarności” za rok 1987. „Tygodnik Mazowsze” 1988, nr 241, s. 4; Nagrody kulturalne „Solidarności” za rok 1987. „Metrum” 1988, nr 5, ss. 79-80.

⁴⁹ Wystawy. „Wybór” 1985, nr 8, s. 4.

⁵⁰ J. Lerska [M. Fik], *Sukces czy klęska?* „Kultura Niezależna” 1987, nr 36, ss. 86-93.

⁵¹ M. Karpiński, *Pocahunek miłości*. „Kultura Niezależna” 1989, nr 55, ss. 64-66.

⁵² Por. *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 135.

czy „Trybuna Robotnicza”. Z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą związana zresztą była większość tytułów, przede wszystkim zaś wysokonakładowa prasa codzienna. Do prasy ruchu ludowego należały „Dziennik Ludowy” i „Tygodnik Kulturalny”. Stronnictwo Demokratyczne reprezentowały „Kurier Polski”, „Ilustrowany Kurier Polski” oraz „Tygodnik Demokratyczny”. Naturalną kolejną rzeczą pisma tego rodzaju wyrażać miały ideologię poszczególnych stronnictw.

Kwestie religijne i światopoglądowe były z kolei domeną między innymi cieszącego się wśród czytelników sporym autorytetem „Tygodnika Powszechnego” czy związanego ze Społecznym Instytutem Wydawniczym „Znak” miesięcznika „Więź”. Stowarzyszenie PAX reprezentowane było przez dziennik „Słowo Powszechne”, tygodniki „Kierunki”, „Zorza” i „WTK”; Chrześcijańskie Stowarzyszenie Społeczne, również akceptujące dominującą rolę władz, wydawało „Za i Przeciw”, propaństwowe, świeckie Zrzeszenie Katolików Caritas „Wiarę i Odpowiedzialność” i „Myśl Społeczną”, natomiast wywodząca się z Polskiego Związku Katolicko-Społecznego Fundacja „Laborem Exercens” – „Drogowskazy”. Swoje wydawnictwa miały również Polska Prowincja Dominikanów (miesięcznik „W Drodze”), Prowincja Wielkopolsko-Mazowiecka Towarzystwa Jezusowego („Przegląd Powszechny”), Archidiecezja Warszawska („Przegląd Katolicki”). W drugim obiegu funkcjonowały „Spotkania. Niezależne pismo młodych katolików”. Wspomnieć należy także o Towarzystwie Krzewienia Kultury Świeckiej związanym z tygodnikiem „Argumenty”, który pełnić miał rolę „światopoglądowej przeciwwagi dla całej prasy katolickiej – bez względu na jej sympatie polityczne.”⁵³

Kilkoma tytułami, w których ukazywały się materiały poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* mogły pochwalić się wydawnictwa akademickie i szkolne, w tym Instytut Badań Literackich PAN, wydawca „Pamiętnika Literackiego”, Komitet Słowianoznawstwa PAN, wydawca „Studiów z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” oraz Uniwersytet im. Adama Mickiewicza – wydawca tytułu „Studia Rossica Posnaniensia”. O Bułhakowie przeczytać można było również we wspomnianych już „Pracach Naukowych Uniwersytetu Śląskiego”, w „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” czy „Zeszytach Naukowych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy”, a także w pismach o charakterze nie naukowym, lecz informacyjnym w rodzaju wydawanego przez Politechnikę Wrocławską magazynu problemowo-informacyjnego „Sigma”, warszawskiego „Politechnika” czy związanego z Wydziałem Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego

⁵³ R. Habielski, op. cit., s. 245.

„Merkuriusza”. Aspekt instytucjonalny był niezwykle istotny w przypadku prasy studenckiej, nie tylko ze względu na organ będący jej wydawcą, tj. uczelnię wyższą, lecz także dlatego, że często była ona związana z oficjalną organizacją studencką – Socjalistycznym Związkiem Studentów Polskich. Pod jego auspicjami wydawano „Studenta”, „Magazyn Studencki” czy „Integracje”. Magazynowi „itd” patronowało zaś Zrzeszenie Studentów Polskich. Podobnie rzecz się miała z prasą młodzieżową: powiązaną najpierw ze Związkiem Młodzieży Wiejskiej potem zaś ze Związkiem Socjalistycznej Młodzieży Wiejskiej („Zarzewie”), Związkiem Socjalistycznej Młodzieży Polskiej („Nasz Klub”, „Gazeta Młodych”), Federacją Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej („Sztandar Młodych”) czy Światową Federacją Młodzieży Demokratycznej („Radar”). Wydawnictwa, które określić można jako „szkolne” – „Nowa Szkoła”, „Język Rosyjski” czy „Polonistyka”, naturalną koleją rzeczy, związane były z Ministerstwem Oświaty.⁵⁴

W zgromadzonym materiale egzemplifikacyjnym kilka tytułów reprezentuje szeroko pojmowane środowiska społeczno-kulturalne. Można tutaj wymienić Klub Twórców i Działaczy Kultury „Kuźnica” („Zdanie”), Towarzystwo Wiedzy Powszechnej („Wiedza i Życie”), Polskie Towarzystwo Rusycystyczne („Przegląd Rusycystyczny”), Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej („Przyjaźń”), Polską Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych („Film na Świecie”), a także pomniejsze: Szczecińskie Towarzystwo Kultury – wydawcę „Spojrzeń”, Wojewódzki Dom Kultury w Jeleniej Górze – „Karkonoszy” czy Wojewódzki Dom Kultury w Radomiu, wydający (przy współudziale Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego) miesięcznik „Kontakt. Wojewódzki Informator Kulturalny”.

Badając problematykę recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce przed rokiem 1989, należy wspomnieć także o czasopismach związanych z kręgami emigracyjnymi – wydawanych w Paryżu „Zeszytach Literackich”, londyńskich „Wiadomościach”, „Kronice. Piśmie dla Wszystkich”, „Oficynie Poetów” oraz „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”, monachijskim miesięczniku „Na Antenie”, nowojorskim „Nowym Dzienniku – Przeglądzie Polskim” czy wydawanym w Zurychu miesięczniku „Nasza Gazetka”. Były one jednak tak nieliczne, że pomimo ustalonej renomy niektórych z nich, nie mogły znacząco oddziaływać na kształt odbioru najwybitniejszej powieści Bułhakowa w Polsce. Sama książka, podobnie jak w przypadku wydawnictw drugiego obiegu, nie była na łamach pism emigracyjnych

⁵⁴ Nazwa ministerstwa w omawianym dwudziestolecu funkcjonowała w rozmaitych wariantach jako Ministerstwo Oświaty i Szkolnictwa Wyższego, Ministerstwo Oświaty i Wychowania, Ministerstwo Edukacji Narodowej.

prawie w ogóle obecna. Wśród zgromadzonego materiału źródłowego, poza tytułami wymienianymi wcześniej w związku z opublikowaniem powieści w ZSRR, omówienie *Mistrza i Małgorzaty* pojawiło się właściwie tylko w „Oficynie Poetów”.⁵⁵ Pozostałe periodyki skupiały się na aktualnych wydarzeniach kulturalnych: teatralnej adaptacji dzieła dokonanej przez Macieja Englerta w 1987 roku, czy książkach Andrzeja Drawicza *Spór o Rosję* oraz *Pocałunek na mrozie*, zawierających między innymi szkice poświęcone Bułhakowowi.⁵⁶ Tak więc decydujący wpływ na proces recepcyjny miały głównie źródła prasowe i czasopiśmiennicze wydawane w kraju i podlegające różnorodnym formom państwowej kontroli.

Materiały na temat *Mistrza i Małgorzaty* zamieszczane w prasie lat 1969-1989 ukazywały się w periodykach, które można podzielić także według kategorii odbiorcy. Pamiętać należy, że kategoria ta w dużym stopniu określana była poprzez model wyznaczany przez ramy państwa totalitarnego, stąd też najliczniejsza jest grupa tytułów skierowanych do odbiorcy szerokiego, o niezbyt wyraźnych cechach dystynktywnych. Niemniej jednak, poza grupami, do których kierowały swój przekaz wymienione wyżej instytucje, w szczególny sposób da się wyróżnić bardzo popularną grupę czasopism ilustrowanych, reprezentowaną nie tylko przez pisma o charakterze ogólnym („Panorama”, „Przekrój”, „Przyjaźń”, „Perspektywy”, „Ty i Ja”), ale także przez prasę kobiecą czy młodzieżową.

Kategoria prasy kobiecej odnosi się w zasadzie wyłącznie do tygodników. Materiały poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* nie były tu zresztą zbyt liczne. W 1969 roku w „Kobiecie i Życiu” ukazała się krótka recenzja powieści autorstwa Ryszarda Matuszewskiego. Sporo miejsca zajęła tu pisarska biografia, perypetie wydawnicze *Mistrza i Małgorzaty*, streszczenie fabuły. Moralno-filozoficzna problematyka dzieła zostaje przybliżona w kilku zaledwie zdaniach, choć autor nie pominął istotnego w przypadku tej powieści kontekstu wielkiej literatury światowej. Niemniej jednak, zgodnie z rozrywkowym charakterem tygodnika, powieść polecana była przede wszystkim tym czytelnikom, „którzy lubią literaturę pobudzającą ich fantazję, zaskakującą niespodziankami wyobraźni i skłaniającą do rozszyfrowywania zagadek wielkiego talentu, któremu nie wystarcza samo odtwarzanie realnej rzeczywistości: który w dziele literackim sam kreuje własną rzeczywistość artystyczną, niejednoznaczną i wielowarstwową, dającą się rozmaicie interpretować.”⁵⁷ Pod koniec dekady „Przyjaciółka” wydrukowała też fragment *Mistrza*

⁵⁵ W. Tarnawski, *Michał Bułgakov Mistrz i Małgorzata*. „Oficyna Poetów” 1978, nr 2, ss. 29-30.

⁵⁶ Będzie jeszcze o nich mowa w dalszej części rozdziału.

⁵⁷ R. Matuszewski, *Dwa bestsellery*. „Kobieta i Życie” 1969, nr 51/52, s. 5.

i *Małgorzaty* o znamienym tytule *Krem Asasella*⁵⁸, wybrany spośród innych rozdziałów powieści prawdopodobnie właśnie ze względu na czytelniczkę pisma. Prasa kobieca rejestrowała również niektóre bieżące wydarzenia życia teatralnego. Na początku lat siedemdziesiątych w „Zwierciadle” opublikowano recenzję monodramu Danuty Michałowskiej pt. „Czarna magia”⁵⁹, pod koniec zaś „Kobieta i Życie”, opisując historię Teatru Stu, w kilku zdaniach wspominała o wystawianych przez niego „Pacjentach”.⁶⁰ W 1987 roku w tym samym periodyku ukazał się artykuł biograficzny (dla którego punktem wyjścia stał się występ Teatru Współczesnego podczas Dni Warszawy w Moskwie), zawierający także krótkie omówienie fabuły i wymowy powieści.⁶¹ Tygodnik pisał również o odbywających się pod koniec ósmej dekady XIX Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, gdzie *Mistrza i Małgorzatę* prezentował Teatr Polski z Bydgoszczy.⁶²

Tytuły, które określić można jako prasę młodzieżową również nie są zbyt liczne, jednak nieco bardziej zróżnicowane. Poza wymienianymi wcześniej „Gazetą Młodych”, „Sztandarem Młodych”, „Zarzewiem”, „Radarem” czy „Naszym Klubem” zaliczano do niej kierowaną do młodej inteligencji, głównie płci żeńskiej, „Filipinkę” czy do młodych katolików (niezależne „Spotkania”), harcerskie pismo „Na przelaj”, a także bardziej wyspecjalizowany, literacki miesięcznik „Nowy Wyraz”.

Z punktu widzenia kategorii odbiorcy, do grupy periodyków młodzieżowych w pewnym sensie zbliżona była prasa studencka, jednak – z racji swoich związków z hermetycznym środowiskiem akademickim – miała ona ograniczony zasięg. Wyjątek stanowiły tutaj „Student”, „Politechnik” oraz „itd”, w których jednak twórczość Bułhakowa nie zajmowała wiele miejsca. Pisma te zamieszczały jedynie recenzje przedstawień teatralnych (w dwóch pierwszych omawiano *Pacjentów* Krzysztofa Jasińskiego i Krystyny Gonet, w trzecim – nadmieniano o prezentowanej w Warszawie trzeciej adaptacji dzieła autorstwa Andrzeja Marii Marczewskiego), samej powieści nie poświęcając osobnego materiału.⁶³

Choć *Mistrz i Małgorzata* na łamach prasy kobiecej, młodzieżowej czy studenckiej nie gościł zbyt często, były to jednak wydawnictwa „o profilu kulturalno-rozrywkowym, upowszechniające kulturę masową i lansujące mody literackie, często zresztą oddziałujące na

⁵⁸ M. Bułhakow, *Krem Asasella*. Tł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Przyjaciółka” 1977, nr 10, ss. 6-7.

⁵⁹ E. Żmudzka [J. Lilejko], *Teatr: Danuta Michałowska*. „Zwierciadło” 1973, nr 21, s. 14.

⁶⁰ D. Sochacka, *Teatr Stu*. „Kobieta i Życie” 1979, nr 33, ss. 8-9.

⁶¹ M. Radgowski, *Rękopisy nie płoną*. „Kobieta i Życie” 1987, nr 43, ss. 14-15.

⁶² B. Henkel, *Człowiek się szarpie...* „Kobieta i Życie” 1989, nr 7, ss. 14-15.

⁶³ A. Komorowski, *Woland i inni „Pacjenci” w STU*. „Student” 1976, nr 26, s. 21; P. Ziółkowski, *Bułhakow w domu wariatów*. „Politechnik” 1978, nr 27/28, ss. 8-9; R. Kijowska, *Słodkie usta*. „itd” 1989, nr 13, s. 16.

snobizmy kulturowe i dzięki temu podnoszące przeciętny, powszedni poziom świadomości literackiej [...].”⁶⁴

Osobną grupę odbiorców stanowili z pewnością także reprezentanci poszczególnych zawodów, choć nie jest ona szczególnie liczna. Wymienić tutaj należy wspomnianych wcześniej nauczycieli i przeznaczone dla nich fachowe pisma „Polonistyka” oraz „Język Rosyjski”, ale także dziennikarzy („Kultura w Kraju i na Świecie”), lekarzy („Przegląd Lekarski”) i wojskowych („Żołnierz Wolności”). Treści zawarte w „Przeglądzie Lekarskim” oraz „Kulturze...” w dużej mierze określone zostały właśnie przez fakt, że były one kierowane do takiej, a nie innej grupy odbiorców. W pierwszym z periodyków O *Mistrzu i Małgorzacie* mówi się tylko w jednym tekście i wyłącznie na zasadzie wzmianki, że jest to najwybitniejsza powieść Bułhakowa. Uwaga autorów skierowana jest natomiast w stronę *Notatek młodego lekarza*.⁶⁵ Tekst ma przede wszystkim charakter ogólny i popularyzatorski, choć wybrano go, jak się zdaje, z uwagi na medyczne zainteresowania odbiorców. W wydawanej przez PAP „Kulturze...” zamieszczono natomiast wywiad z Andrzejem Marią Marczewskim, w którym reżyser opisywał swoją zawodową drogę i podkreślał szczególnie stosunek do osoby i twórczości Michaiła Bułhakowa, zwłaszcza zaś do jego ostatniej książki.⁶⁶ Publikacja wiązała się z objęciem przez Marczewskiego sceny bydgoskiej i wystawienia tam kolejnej adaptacji powieści. Tymczasem „Żołnierz Wolności” w odniesieniu do *Mistrza i Małgorzaty* publikował materiały bez związku z zawodem. Na łamach pisma ukazały się bowiem recenzje głośnej adaptacji Macieja Englerta oraz *Mistrza i Małgorzaty* Andrzeja Marii Marczewskiego, prezentowanego podczas XIX Warszawskich Spotkań Teatralnych. Pierwszy z tekstów, poza opiniami dotyczącymi samego przedstawienia, zawierał nie tylko informacje o charakterze biograficznym, ale także uwagi odnoszące się do ideowej wymowy dzieła.⁶⁷ Drugi natomiast rozpatrywany był na tle innych spektakli pokazywanych podczas przeglądu, choć akcent padał tutaj głównie na kwestie metafizyczne oraz proporcje pomiędzy poszczególnymi warstwami spektaklu.

⁶⁴ Por. *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 135.

⁶⁵ P. Moszczyński, J. Henzel, *Problemy deontologiczne prozy Michała Bułhakowa*. „Przegląd Lekarski” 1973, nr 7, ss. 624-626.

⁶⁶ K. Sanetra, *A.M. Marczewski: Przyzwoity teatr można robić wszędzie*. „Kultura w Kraju i na Świecie” 1989, nr 1337, ss. 3-4.

⁶⁷ J. Jakubowska, *Racje Bułhakowa*. „Żołnierz Wolności” 1987, nr 131, s. 5 oraz J. Jakubowska, *Warszawskie Spotkania*. „Żołnierz Wolności” 1989 nr 43, s. 4. Na marginesie wspomnieć jeszcze należy o tytule skierowanym do rolników – „Gromada Rolnik Polski”. Nie ma tam wprawdzie bezpośrednich wzmianek o Bułhakowie czy *Mistrzu i Małgorzacie*, jednakże w numerze 114. zamieszczona została recenzja zbioru felietonów Bohdana Czeszki, w którym znajdował się również szkic *Jak szatan wydał bal*. Por. ir [I. Rybczyńska], *Madrygalki*. „Gromada Rolnik Polski” 1971, nr 114. s. 8.

Do odmiennej kategorii odbiorców kierowane były pisma obce i obcojęzyczne. Chodzi tutaj o periodyki wydawane w naszym kraju, takie jak „Poland” (w kilku wersjach językowych), drukowany dwuszpaltowo po francusku i angielsku „Le Théâtre en Pologne”/„The Theatre in Poland” czy anglojęzyczny „The Warsaw Voice”. W kręgu ich zainteresowań znajdowały się bieżące wydarzenia kulturalne, a nie sama powieść. Pisano więc o wystawianych aktualnie polskich adaptacjach książki, tak w kraju, jak i poza jego granicami, o inspiracji, jaką było dzieło Bułhakowa dla malarza i rysownika Karola Wieczorka czy o zrealizowanym pod koniec lat osiemdziesiątych i cieszącym się ogromną popularnością filmie Macieja Wojtyzki *Mistrz i Małgorzata*. Teksty w językach obcych zamieszczały również periodyki akademickie. O powieści Bułhakowa pisały „Slavia Orientalis” (tekst w j. angielskim) oraz „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” (tekst po rosyjsku).⁶⁸ Tutaj poruszano oczywiście wyłącznie problemy związane z powieścią – kwestie jej przekładu oraz struktury fabularnej.

Nie można też zapominać o mających w owym czasie szczególny status czasopismach radzieckich i rosyjskojęzycznych: o drukowanych w Moskwie periodykach „Sovetskaja Kultura” i – publikowanej po polsku – „Literaturze Radzieckiej”, o wileńskim polskojęzycznym „Czerwonym Sztandarze” oraz o wydawanych w Warszawie ilustrowanym tygodniku Agencji Prasowej „Nowosti” „Kraju Rad” i publikowanej po rosyjsku „Polszy” Polskiej Agencji Interpress. Tutaj tematyka była bardzo różna. Od wydarzeń bieżących, jak na przykład wręczenie dorocznych nagród teatralnych magazynu „Przyjaźń” czy wystawienie przez warszawski Teatr Współczesny *Mistrza i Małgorzaty* na Tagance, poprzez istotne materiały o charakterze przyczynków do życia i twórczości pisarza, do rocznicowych artykułów biograficznych, a także fragmentów dzienników Heleny Siergiejewny Bułhakowej.

Kryterium komunikacyjne, z perspektywy którego rozpatrywana jest obecność *Mistrza i Małgorzaty* na łamach prasy polskiej, wyraźnie wskazuje na to, że w większości wypadków obecność ta ujmowana była przez pryzmat zadań i celów jednej partii. Różnorodność i niezależność instytucji nadawczych jest tutaj tylko pozorna. W rzeczywistości i one, i wydawane przez nie periodyki „zlały się w jednolity, zarządzany odgórnie, a tym samym jednakowo zachowujący się system.”⁶⁹ Taka sytuacja pozostawała nie bez wpływu na odbiorcę. Nie jest dziełem przypadku, że z reguły był to odbiorca ogólny, choć kategoria nadawcy wskazywałaby raczej na jego wyraźnie zarysowane sympatie polityczno-

⁶⁸ Materiały obcojęzyczne dotyczące *Mistrza i Małgorzaty* w periodykach akademickich wydawanych w latach 1969-1989 są bardzo nieliczne. Więcej tekstów ukazało się w okresie późniejszym. Por. zestawienie bibliograficzne.

⁶⁹ R. Habielski, op. cit., s. 11.

światopoglądowe. Kwestie demograficzno-społeczne, takie jak na przykład wiek, płeć czy zawód czytelnika nie miały natomiast prawie żadnego znaczenia. Sposoby prezentowania postaci Michaiła Bułhakowa i jego powieści na łamach prasowych nie wykraczały bowiem z reguły poza ogólnie przyjęte schematy. Różnice dotyczyły jedynie ich charakteru, to jest dominacji treści popularyzatorsko-rozrywkowych, edukacyjnych lub informacyjnych.

1.4. Kryterium geograficzne

Ujednoliceniu polskiego systemu prasowego, a tym samym całości przekazu medialnego, w oczywisty sposób sprzyjał sposób dystrybucji gazet i czasopism. Podział wyznaczany w ramach kryterium geograficznego, choć wydaje się najmniej miarodajny, jeśli chodzi o kwestie kształtowania procesów recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty* pozwala choć w pewnym stopniu określić potencjalny zakres odbioru materiałów poświęconych powieści i jej autorowi w skali całego kraju. Bazowe wiadomości na temat obszaru oddziaływania poszczególnych tytułów prasowych, w których w latach 1969-1989 ukazywały się materiały na temat *Mistrza i Małgorzaty*, mają pewną wartość informacyjną. Jednakże już pobieżna analiza podstawowych problemów związanych z zasięgiem terytorialnym poszczególnych tytułów, w tym czasopism społeczno-kulturalnych, przynosi pewne trudności, o których wspominał Roman Karpiński. Zauważał, że główną cechą tej grupy pism było olbrzymie zróżnicowanie:

„Składały się na nią miesięczniki, dwutygodniki oraz tygodniki. Różnaita była objętość tych pism, format, sposób i poziom redagowania, a także cena pojedynczego egzemplarza. Ich średnie jednorazowe nakłady wykazywały [...] ogromną, blisko dwudziestokrotną rozpiętość. Różniły się zasięgiem terytorialnym, bowiem niektóre z nich, jak »Kultura«, »Argumenty«, »Literatura«, posiadały zasięg ogólnopolski, inne zaś, jak choćby [...] rzeszowskie »Profile« kolportowane były wyłącznie na obszarze jednego województwa. Próby wyjaśnienia tego poprzez analizę zawartości samych tych pism lub przy uwzględnieniu potocznych intuicji, że czasopisma stołeczne są »z natury« ogólnopolskie, zaś pozawarszawskie mają »naturę« zgoła inną, musiały nieuchronnie wkleść się w jawnych sprzecznościach. Oto bowiem krakowskie »Życie Literackie« z powodzeniem uczestniczyło w obiegu ogólnokrajowym, zaś warszawski miesięcznik »Barwy« obejmował swym zasięgiem jedynie obszar Mazowsza.

Podobną dezorientację wprowadzić mogło, nawet drobiazgowe, ustalenie historii poszczególnych tytułów. Obok pierwszego numeru »Spojrzeń« istniało wówczas od lat dwudziestu »Życie Literackie«, a także lubelska »Kamena«, szczycąca się rodowodem sięgającym roku 1933.⁷⁰

Opinię Karpińskiego z powodzeniem można odnieść także do większości pozostałych grup czasopism ukazujących się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. *Encyklopedia wiedzy o prasie*, biorąc pod uwagę czynnik geograficzny, wprowadza podział na prasę ogólnopolską, zwaną też prasą centralną, prasę wojewódzką oraz prasę lokalną, posługując się też generalizującą kategorią czasopism regionalnych. Do prasy ogólnopolskiej zaliczane są więc głównie dzienniki o charakterze ogólnoinformacyjnym (często związane z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą oraz stronnictwami politycznymi czy organizacjami społecznymi), a także tygodniki. Na prasę wojewódzką po roku 1975 składają się także głównie dzienniki, w tym dzienniki popołudniowe, które, jak podaje *Encyklopedia...*, de facto były gazetami miejskimi. Prasa zaliczana do tej kategorii „nie posiada jednolitego modelu; różny jest jej udział i zasięg w społecznym procesie informowania.”⁷¹ Niektóre z periodyków kolportowane były wyłącznie na terenie jednego województwa, inne obejmowały bardziej rozległy obszar.⁷² Kategoria czasopism wojewódzkich w pewnym sensie zalega się z kategorią czasopism regionalnych. Na fakt ten zwracają uwagę sami autorzy *Encyklopedii...* pisząc, że ściśle i jednoznaczne wyodrębnienie poszczególnych tytułów nie jest możliwe na skutek zachodzenia procesów związanych z ujednolicaniem życia społecznego i kulturalnego, co nie sprzyja regionalizmowi w jego tradycyjnym pojęciu. Region wyodrębniany jest nie ze względu na charakterystyczne cechy kulturowe czy ekonomiczne, lecz właśnie ze względu na czynniki związane z administracyjnymi podziałami kraju. Czasopisma regionalne charakteryzowane są jako grupa jednorodna, do której zalicza się i prasę, i czasopisma treści ogólnej. Procesy ujednolicające szeroko pojmowane życie społeczno-kulturalne, związane przede wszystkim z ekspansją środków masowego przekazu, uważane są przez autorów *Encyklopedii wiedzy o prasie* za jeden z podstawowych czynników, które nie sprzyjają „trwałości regionalizmu pojmowanego jako zespół swoistych cech (kulturowych,

⁷⁰ R. Karpiński, *Prasa w systemie kultury*. Warszawa 1979, s. 15.

⁷¹ *Encyklopedia wiedzy...*, op. cit., s. 190.

⁷² Jak na przykład krakowska „Gazeta Południowa” dystrybuowana na obszarze województw krakowskiego, nowosądeckiego, tarnowskiego; „Gazeta Pomorska” obejmująca teren bydgoskiego, toruńskiego i włocławskiego; „Gazeta Robotnicza” kolportowana na obszarze wrocławskiego, jeleniogórskiego, legnickiego, wałbrzyskiego; „Sztandar Ludu” obejmujący lubelskie, białkopodlaskie, chełmskie i zamojskie czy „Nowiny” rozprowadzane w województwach rzeszowskim, krośnieńskim, przemyskim, tarnobrzeskim, a także „Głos Pomorza” dystrybuowany na terenie województw koszalińskiego i słupskiego czy „Głos Wybrzeża” – na obszarze gdańskiego i elbląskiego. Por. A. Słomkowska, *Prasa w PRL. Szkice historyczne*. Warszawa 1980, s. 330.

gospodarczych i in.) wyróżniających jeden obszar od drugiego [...].”⁷³ Wobec tego niełatwo jest wyodrębnić spośród „ogólnej produkcji czasopiśmienniczej” w miarę jednorodnej grupy czasopism regionalnych, „których specyficzną cechą jest fakt ukazywania się poza centralnym ośrodkiem życia społeczno-politycznego i kulturalnego oraz ograniczenia się w swej problematyce i swoim zespole autorskim do pewnego zwartego obszaru.”⁷⁴ Te same spostrzeżenia można odnieść również do kategorii prasy lokalnej, której charakter jest w omawianym okresie o wiele mniej wyrazisty niż będzie to miało miejsce po roku 1989. *Encyklopedia wiedzy o prasie* do tej kategorii zalicza między innymi pisma, które można również odnaleźć w materiale egzemplifikacyjnym pracy: tygodnik społeczno-kulturalny „Kamena”, mające zasięg ogólnopolski „Odgłosy” i „Odrę” czy też poznański „Nurt”.

Powyższe ustalenia prowadzić muszą do konstatacji, że kryterium geograficzne w przypadku prasy lat 1969-1989 musiało być najmniej miarodajne jeśli chodzi o kwestie związane z badaniem szeroko pojętych procesów recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty*. Szczegółowe opracowanie historii oraz zasięgu terytorialnego poszczególnych tytułów, w których ukazywały się teksty poświęcone Bułhakowowi i jego największemu dziełu nie jest bowiem możliwe. Kwestii tej nie można jednak pomijać zupełnie. Wykazy bibliograficzne pokazują bowiem, że liczba tytułów, w których choć raz ukazały się informacje dotyczące powieści jest imponująca i – według kryterium geograficznego – obejmuje całokształt administracyjnej struktury kraju. Materiały poświęcone dziełu Bułhakowa, czy też jej adaptacjom, które nie mogły być rozpatrywane w oderwaniu od swego literackiego pierwowzoru, często pojawiały się w konkretnych tytułach kilkakrotnie. Duża ich część dotyczyła nie tyle samej powieści, co wydarzeń związanych z regionalnym i lokalnym życiem kulturalnym, przede wszystkim zaś z kolejnymi adaptacjami scenicznymi *Mistrza i Małgorzaty*. Każda z nich odbijała się w prasie związanej z danym obszarem szerokim echem, większość cieszyła się też sporym zainteresowaniem prasy o zasięgu ogólnopolskim.

Zarówno ogromna liczba tytułów, jak i choćby szacunkowy zakres ich oddziaływania terytorialnego pozwala zakładać, że informacje na temat *Mistrza i Małgorzaty* oraz samego autora powieści docierać musiały do bardzo szerokiego grona czytelników. Na fakt ten wskazują także pozostałe kryteria, stąd też poświęcone dziełu materiały prasowe traktować trzeba przede wszystkim jako przekaz masowy, rozumiany w takim sensie, jak postulował Janusz Lalewicz:

⁷³ *Encyklopedia wiedzy...*, op. cit., s. 51.

⁷⁴ Ibidem.

„Powszechność adresu prasy masowej oznacza powszechność przekazu. Jakkolwiek nie wszyscy czytają dane czasopismo, a nawet prasę w ogóle, to, co jest w prasie przekazywane, dociera do wszystkich przez inne czasopisma, przez radio lub telewizję, a także rozmaitymi kanałami nieformalnymi (np. przez rozmowy). Jeśli nie dociera do wszystkich jednostek, dociera w każdym razie do wszystkich grup: publiczność rzeczywista środków masowego przekazu bądź zbiega się z całością społeczeństwa, bądź stanowi w każdym razie jego reprezentatywną pod wszelkim względem większość.”⁷⁵

Nie będzie więc chyba przesady w stwierdzeniu, że *Mistrz i Małgorzata* na przestrzeni dwudziestu lat stał się powieścią znaną ogółowi społeczeństwa. Była to jednak przede wszystkim znajomość określona przez ramy funkcjonowania książki na łamach wysokonakładowej prasy. Można więc zakładać, że kontakt większej części czytelników z dziełem Bułhakowa wynikał właśnie z masowego charakteru materiałów prasowych, tymczasem sama powieść, chociażby ze względu na wielokrotnie podkreślany fakt niedoborów wydawniczych, miała w tym względzie znacznie skromniejsze możliwości oddziaływania.

2. Wpływ rodzajów i gatunków dziennikarskich na treści poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* w polskiej prasie lat 1969-1989

Czynniki, o których była mowa powyżej w znaczący sposób kształtowały formę, a zarazem treść materiałów poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* w polskiej prasie lat 1969-1989. Forma, determinując wybory i hierarchizację określonych faktów, wpływała zaś na całokształt danego tekstu, który wobec tego oceniać należy nie tylko pod względem zawartości ideowej. Kompozycja materiału, język i styl wypowiedzi, nierozzerwalnie związane z takim, a nie innym rodzajem i gatunkiem dziennikarskim, stanowią zresztą nie tylko o treści tekstu, lecz również o jego atrakcyjności dla odbiorcy oraz roli, jaką ma pełnić. „Społeczna funkcja publikacji prasowej określa [...] najogólniej jej strukturę, tak jak cel decyduje o kształcie narzędzia, które służyć ma jego osiągnięciu. Jednak w ramach tej zasadniczej funkcji różne są zadania stawiane poszczególnym publikacjom prasowym, odmienne też bywają środki służące ich realizacji.”⁷⁶ Jak zauważa Michał Szulczewski, aby móc określić cele, którym służyć ma dziennikarska wypowiedź, należy przede wszystkim wziąć pod uwagę

⁷⁵ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura: formy komunikacji językowej*, [w:] *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger i K. Rudzińskiej. Wrocław 1974, s. 384.

⁷⁶ M. Szulczewski, *Publicystyka i współczesność. Szkice teoretyczne*. Warszawa 1969, s. 13.

wszystko to, co znalazło się w jej obrębie i – co istotne – dotarło do czytelnika. W takim ujęciu i treść, i forma są pojęciami o znaczeniu równorzędnym. „Unaocznia to wagę badania zagadnień formy, spraw owego sposobu istnienia treści przekazywanych przez dziennikarza odbiorcom prasy.”⁷⁷

Mistrz i Małgorzata, funkcjonując w określonej rzeczywistości, był odbierany przez jej pryzmat, co znajduje swoje odbicie także w źródłach prasowych. Wypowiedzi dziennikarskie, poświęcone powieści, czy związane z nią w inny sposób, prezentowały i analizowały pewien obszar tej rzeczywistości, o czym była już mowa w poprzednich rozdziałach. Zauważyć jednak należy, że poza ogólnym kontekstem społeczno-politycznym omawianego okresu, na sposób prezentowania faktów i problemów związanych z książką Bułhakowa, strategię argumentacji czy ukazywanie wniosków końcowych wpływ ma również specyfika źródeł, w jakich teksty te się ukazywały. Zarówno wielość, jak i różnorodność czasopism składających się na materiał egzemplifikacyjny, sprzyjały wykorzystywaniu przez piszących rozmaitych gatunków prasowych, przy rozróżnianiu których trzeba wziąć pod uwagę konstrukcję wypowiedzi, jej kształt językowy i stylistyczny oraz oczywiście tematykę. Tak więc powieść Bułhakowa obecna była nie tylko w periodykach o zróżnicowanym profilu, ale stała się również przedmiotem zainteresowania dziennikarzy posługujących się różnorodnymi formami wypowiedzi prasowej. „Społeczna geneza i funkcja, jak również dwoista natura (odpowiadająca podziałowi na informację i publicystykę – dwa główne rodzaje dziennikarskie) niewątpliwie skłania do umieszczania dziennikarskich tekstów w obrębie kodów społecznych.”⁷⁸ Fakt ten jest godny podkreślenia z uwagi na to, że sposoby istnienia dzieła na łamach czasopism miały niebagatelny wpływ na kształt recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju. Rodzaj i gatunek, w ramach którego przekazywane były informacje o powieści, określały w dużej mierze treści zawarte w materiale. W pewien sposób narzucała je już sama kompozycja. Źródła dowodzą ogromnego zróżnicowania tekstów właśnie w tym aspekcie. Sporo wiadomości, zarówno na temat samej powieści, jak i sposobów jej funkcjonowania w czytelnicznym odbiorze, przynosiły zwłaszcza gatunki publicystyczne. „Jeżeli informacja jako rodzaj dziennikarski jest nadążaniem za nowymi faktami, to publicystyka – najogólniej biorąc – jest reagowaniem na te fakty. Mamy tu, oczywiście, do czynienia z reakcją intelektualną, a ściślej jeszcze – z wywoływaniem takiej

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*. Warszawa 2006, s. 25.

reakcji u odbiorcy.”⁷⁹ – pisał Michał Szulczewski. Wynika to z możliwości, jakie niesie ze sobą materiał bardziej obszerny tak pod względem miejsca, jakie zajmuje w czasopiśmie, jak i swojej zawartości treściowo-ideowej, a także, by użyć sformułowania autorów *Gatunków dziennikarskich*...– wykorzystywania tzw. „kodów estetycznych [...]”.⁸⁰ W gatunkach publicystycznych o wiele silniej zarysowuje się bowiem stosunek autora do opisywanego problemu, częściej też, w miarę możliwości, dochodzą do głosu subiektywne oceny i odczucia, wreszcie – ujawnia się autorski światopogląd oraz system wartości. „Sposób ujęcia czy też charakter utworu publicystycznego – w użytym tu sensie – zależy od tego, co autor chce w nim wyrazić, w jakim kierunku pobudzić myśl odbiorcy, jaki rodzaj reakcji wywołać.”⁸¹ Stąd też szczególna wartość recenzji, szkiców, felietonów czy artykułów ogólnych dla badań nad czynnikami kształtującymi procesy recepcyjne *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce w latach 1969-1989. Posługujące się kodami naukowymi gatunki informacyjne mają w tym zakresie o wiele mniejsze możliwości „z racji nadrzędnej zasady obiektywnego informowania, priorytetu rzetelnej, logicznej analizy faktów, sposobu jej dokumentarnego prezentowania.”⁸² Pamiętać też należy, że możliwości te były jeszcze silniej ograniczane przez warunki, w jakich funkcjonowała wypowiedź prasowa w państwie socjalistycznym. Autorzy tekstów publicystycznych, pomimo ich perswazyjnych funkcji, łatwiej mogli podjąć grę z cenzurą i czytelnikiem. Tymczasem autorom tekstów informacyjnych często trudno było i o obiektywizm, i o profesjonalną analizę zdarzeń. Niemniej jednak dla badań nad funkcjonowaniem *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce także i one mają ogromną wartość.

GATUNKI PUBLICYSTYCZNE

2.1. Recenzje i omówienia

Ze względu na dominującą ilość dzienników i tygodników, w zgromadzonym materiale egzemplifikacyjnym gatunkiem najliczniej reprezentowanym jest recenzja, występująca głównie w swej odmianie dziennikarskiej. W większości wypadków nie są to teksty wybitne, zarówno jeśli chodzi o recenzje samego *Mistrza i Małgorzaty*, jak i przede wszystkim jego adaptacji teatralnych czy filmowych. Zwłaszcza recenzje publikowane w dziennikach charakteryzują się sporym stopniem ogólności, co w wielu wypadkach może sprawiać

⁷⁹ M. Szulczewski, op. cit., s. 142.

⁸⁰ K. Wolny-Zmorzyński i in., op. cit., s. 26.

⁸¹ M. Szulczewski, op. cit., s. 27.

⁸² K. Wolny-Zmorzyński i in., op. cit., s. 26.

wrażenie autorskiego obiektywizmu. Powierzchnowość, niekiedy zaś schematyczność, prowadzi jednak do wywołania u odbiorcy przeświadczenia o braku osobistego stosunku recenzenta do opisywanej materii, nawet pomimo faktu, że od tego rodzaju publikacji „wymaga się generalnie mniejszej niż od recenzji naukowej wnikliwości, profesjonalizmu, prostszego aparatu krytycznego i ogólniejszej oceny [...]”⁸³ Nie znaczy to jednak, że w periodykach o niskiej amplitudzie periodyczności pojawiały się wyłącznie teksty mało ambitne. Przeciwnie, w niektórych dziennikach, przede wszystkim zaś w tygodnikach, zwłaszcza społeczno-kulturalnych, publikowano recenzje krytycznoliterackie, teatralne czy filmowe, mające na celu nie tylko proste omówienie faktu artystycznego, lecz przede wszystkim ukazanie go jako zjawiska tak czy inaczej osadzonego w szeroko rozumianym kontekście kulturowym. Stąd też krytycy odnosili się do takich aspektów dzieła, jak jego wymowa ideowa, forma, gatunek czy struktura. *Mistrz i Małgorzata* umieszczany był również w kontekście epoki, w której powstał oraz literackiego i kulturalnego dorobku innych autorów. Działo się tak przede wszystkim w wypadku tygodników, stawiających sobie za cel kształtowanie gustów i opinii, a także nierzadko mających popularnonaukowe ambicje miesięczników.

W tekstach źródłowych, zgodnie z tendencją ogólną, nielicznie reprezentowana jest natomiast recenzja naukowa. Podobnie jak poprzednie, także i ten typ wypowiedzi charakteryzuje określona budowa, język, czy styl. Choć w głównym zarysie teksty tego rodzaju wydają się do siebie zbliżone, nieco inaczej funkcjonują w pismach naukowych typu akademickiego, jak chociażby „Przegląd Rusycystyczny”, inaczej w miesięcznikach czy kwartalnikach z założenia przeznaczonych dla szerszych, choć wciąż elitarnych, kręgów czytelników. Zwłaszcza w przypadku miesięczników, stanowiących przecież w materiale egzemplifikacyjnym jedną z najliczniejszych grup periodyków, nie można mówić chyba *sensu stricto* o recenzji naukowej. Niezwykle trafne wydaje się tutaj określenie Szulczewskiego, który taki sposób wypowiedzi nazywa publicystyką naukową, traktując ją jako formę pracy naukowej, której podstawowym zadaniem jest przekazanie „wyników innym podmiotom poznawczym.”⁸⁴ Różnica polega jednak na tym, że tekst taki ma również odbiorcy czytane treści objaśniać, tłumaczyć, przekonywać.

Dotychczasowe uwagi odnosiły się do poszczególnych typów recenzji, przy uwzględnieniu specyfiki wypowiedzi. Jednakże dalsze ustalenia, pozwalające scharakteryzować tę część materiału źródłowego pod względem gatunkowym, wymagają

⁸³ Ibidem, s. 97.

⁸⁴ M. Szulczewski, op. cit., s. 49.

osobnej analizy recenzji powieści, adaptacji teatralnych i realizacji filmowych, a zatem odwołania się do szeroko rozumianego tworzywa (jak na przykład język, obraz czy ruch). Rozróżnienie to umożliwi uchwycenie odrębnych cech każdej z grup, cech, które nie pozostają bez wpływu na jakość i siłę przekazu medialnego, mającego tak ogromny wpływ na kształt procesów recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty* w latach 1969-1989.

2.1.1. Recenzje powieści

Naturalną kolejną rzeczą pierwsze recenzje towarzyszyły wchodzeniu *Mistrza i Małgorzaty* na polski rynek wydawniczy, jak również kilku kolejnym wznowieniom dzieła, spełniając cele informacyjne, popularyzatorskie, a także – do pewnego stopnia – reklamowe i rozrywkowe. Inaczej funkcjonowały recenzje w czasopiśmie społeczno-kulturalnych, a inaczej na przykład w prasie codziennej, choć recenzja we wszystkich przypadkach może być traktowana „jako wypowiedź znawcy przedmiotu adresowana do odbiorcy o szczególnych zainteresowaniach [...]. Można zatem powiedzieć, że recenzja funkcjonuje w dwojakim obiegu informacji: należąc do prasowego ceremoniału zamieszczania recenzji w czasopiśmie, stanowi jednocześnie składnik fachowego dyskursu [...].”⁸⁵ Należy podkreślić, że w wypadku *Mistrza i Małgorzaty* były to teksty dość mocno zróżnicowane, także jeśli chodzi o objętość i zawartość.

Jak wynika z zebranego materiału źródłowego, większość recenzji ukazała się w roku 1969 i w kilku kolejnych latach, natomiast w drugiej dekadzie obecności książki w obiegu czytelnicznym były one właściwie sporadyczne, co jest niejako sprawą naturalną w sytuacji ugruntowywania przez dzieło swojej pozycji w kulturze polskiej. Dziwi jednak fakt, że nawet w początkowym okresie ilość recenzji i omówień wydaje się być nieadekwatna do popularności powieści – popularności, którą się zresztą w prasie chętnie podkreśla. Analizując materiał egzemplifikacyjny, należy zauważyć, że pojawienie się *Mistrza i Małgorzaty* na rynku było nagłe, a pisano o nim tak, jakby był powszechnie znany. Pół żartem można stwierdzić, że nie było zatem potrzeby szerszego omawiania dzieła. Sytuacja taka, jak się zdaje, to rezultat prowadzonej przez państwo polityki wydawniczej. Powieść, której od samego początku towarzyszyła legenda jej autora, i która niosła ze sobą jeśli nie niebezpieczne, to przynajmniej kontrowersyjne treści, nie mogła być na szerszą skalę ani omawiana, ani dystrybuowana, reakcji czytelnika polskiego nie sposób było przecież

⁸⁵ W. Szturc, *Strategie perswazyjne współczesnej recenzji teatralnej*, [w:] *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1986, s. 164.

przewidzieć. *Mistrz i Małgorzata* zyskał już jednak spory światowy rezonans i tego faktu nie można było pominąć, bez podkreślenia, że Polska ma w zakresie udostępniania wartościowej literatury radzieckiej spore zapóźnienia. Starano się więc wywołać wrażenie, że dzieło jest na rynku krajowym obecne przez dłuższy czas. Przykładem takiego działania jest między innymi przywoływana w poprzednich rozdziałach recenzja Krzysztofa Wolickiego z 1969 roku, zaczynająca się od słów:

„Powieść Michała Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata** [tutaj, w przypisie, zawarte zostały podstawowe informacje wydawnicze – przyp. mój – K. K.] doczekała się już dwudziestu paru edycji, w Stanach Zjednoczonych nawet dwóch różnych (z bardziej i mniej rozbudowanym wariantem przygód zgnębnionego łapownika Bosego).”⁸⁶

Informacja o „dwudziestu paru” wydaniach *Mistrza i Małgorzaty* jest nieprecyzyjna. Autor nie pisze, czy chodzi o edycje krajowe czy ogólnoswiatowe. To czytelnik może jedynie wywnioskować z kolejnego zdania. W recenzji nie ma też wzmianki o tym, że powieść dopiero niedawno ukazała się na polskim rynku wydawniczym. Przeciwnie, sformułowanie „doczekała się już” sugeruje, że mowa jest o dziele funkcjonującym w obiegu znacznie dłużej. Recenzent zwraca się więc do czytelnika, który książkę przeczytał i doskonale się orientuje, do którego jej fragmentu odnosi się autor, dający zresztą do zrozumienia, że „mniej lub bardziej rozbudowany” wątek „przygód” prezesa spółdzielni mieszkaniowej to dwa warianty stworzone przez Bułhakowa.

Pomimo niedomówień oraz wyraźnie wyczuwalnego tonu propagandowego, tekst Wolickiego można uznać za dość ambitną recenzję krytycznoliteracką. Autor ukazuje *Mistrza i Małgorzatę* w kontekście literatury i kultury europejskiej, obszernie interpretując i komentując widoczne w powieści związki i zależności. Pomija typowe dla recenzji streszczenie fabuły, odnosząc się jedynie krótko do konstrukcji powieści i podporządkowując ją logice wcześniejszych rozważań. Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, że recenzja ta opublikowana została w miesięczniku, w którym dominowała problematyka literacka („Twórczość”). Podobnie było w przypadku innych recenzji krytycznoliterackich, jak chociażby opublikowanego w „Nurcie” tekstu Stanisława Barańczaka⁸⁷, który pomimo faktu, że recenzja nie była zbyt obszerna poruszał takie kwestie, jak kontekst historyczny i związana z nim kondycja literatury, analizował również pokrótce przyczyny sukcesu *Mistrza*

⁸⁶ K. Wolicki, *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*. „Twórczość” 1969, nr 9, s. 103.

⁸⁷ S. Barańczak, *Odbudowa przez destrukcję*. „Nurt” 1969, nr 11, ss. 55-56.

i *Małgorzaty*. Autor-erudyta, podobnie jak Wolicki, wskazuje na silne umocowanie powieści w kulturze, akcentując także jej wagę etyczno-filozoficzną. Brak perspektywy pierwszoosobowej sprzyja wrażeniu obiektywizmu, co wzbudza zaufanie czytelnika i pozwala uznać profesjonalizm autora. Sporo uwag przydatnych do badań nad *Mistrzem i Małgorzatą* oraz życiem Bułhakowa przynosi również obszerna recenzja Bohdana Czeszki z „Nowych Książek”⁸⁸, czy tekst Włodzimierza Maciąga, opublikowany w „Życiu Literackim”.⁸⁹ Rzetelne omówienie zawarte zostało także w „Roczniku Literackim” za rok 1969.⁹⁰

Przykładami recenzji, w których dominujące kryterium stanowi nie tyle kryterium periodyczności, ile treści są przywoływana wyżej opinia Ryszarda Matuszewskiego („Kobieta i Życie”) oraz tekst Bohdana Czeszki („Kultura”).⁹¹ Pierwsza z nich pisana jest dość prostym językiem, ma też wyraźnie wyodrębnioną, charakterystyczną dla recenzji dziennikarskich, strukturę. Stałym elementem jest tutaj mniej lub bardziej rozbudowana pisarska biografia. W recenzjach z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ma ona z reguły charakter skrótowy. Poza podstawowymi informacjami dotyczącymi tytułu, autora, miejsca wydania, podania istotnych dat, informacji bibliograficznych, liczby stron, kolejności wydania, a nawet ceny, głównym, i z punktu widzenia problematyki recepcji najbardziej istotnym, składnikiem recenzji tego typu jest omówienie treści. Sprowadza się zwykle do krótkiego streszczenia fabuły, nakreślenia problematyki filozoficznej, ważna jest także konstrukcja powieści, co prowadzi z reguły do wyodrębnienia jej trzech głównych wątków:

„Jest to powieść bardzo niezwykła. Już jej tytuł zawiera aluzję do arcydzieła Goethego: do »Fausta«, opartego na średniowiecznym micie o człowieku, który sprzedał duszę diabłu w zamian za zachowanie wiecznej młodości i poznanie prawdy. W powieści Bułhakowa wątek Fausta został całkowicie przetworzony i ukazany w innej scenerii. »Faustem« Bułhakowa jest pisarz, żyjący w Moskwie lat trzydziestych naszego wieku i piszący powieść osnutą na motywach biblijnych, której bohaterami są Jezus i Piłat. W pisarzu, którego utwór zostaje odrzucony przez wydawnictwa i wykpiony przez krytyków, zakochuje się pewna moskiewska Małgorzata, porzuca dla niego męża i staje się jego muzą. Ale równocześnie w owej dziwnej Moskwie z mitu i bajki, którą ukazuje nam Bułhakow, pojawia się kilkusobowy orszak diabelski i wszczyna w niej niesamowite historie.

⁸⁸ B. Czeszko, *Jak szatan wydał bal*. „Nowe Książki” 1969, nr 16, ss. 1104-1106.

⁸⁹ W. Maciąg, *Europa, lata trzydzieste*. „Życie Literackie” 1969, nr 31, s. 11.

⁹⁰ F. Nieuważny, *Przekłady: Literatura ZSRR*. „Rocznik Literacki 1969” Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam, K. Wyka. Warszawa 1971, ss. 546-549.

⁹¹ R. Matuszewski, op. cit., s. 5; *Gielda książek. Mistrz i Małgorzata*. Oprac. B. Czeszko. „Kultura” 1969, nr 42, s. 3.

[...] Znamiona niezwykłego mistrzostwa artystycznego ma też wpleciona w akcję utworu opowieść biblijna o Piłacie.”⁹²

Matuszewski kładzie nacisk przede wszystkim na sprawozdawczość. Uwagi krytyczne i autorska ocena, choć obecne, mają drugorzędne znaczenie. Recenzja Czeszki, również niezbyt obszerna, pisana dość luźnym stylem, przypomina miejscami felieton. Nad refleksjami o książce, podobnie jak w kilku innych recenzjach⁹³ dominują wątki biograficzne. Czeszko przywołuje również swoje dość odległe od książki skojarzenia z jednym z songów Bertolta Brechta, do fabuły powieści odnosząc się w zasadzie bardzo krótko. Ważniejsze od prezentacji treści staje się świadectwo jednostkowej lektury, lektury skłaniającej do różnorodnych przemyśleń i refleksji. Stąd też element oceny również nie jest rozbudowany i sprowadza się do lapidarnego: „Dużego formatu książka. Gorąco ją polecam.”⁹⁴

Nie zawsze jednak kryterium periodyczności i treści przesądzało o jakości publikowanego materiału. W dziennikach funkcjonowały jednocześnie teksty w stylu przywoływanej już krótkiej i mocno zideologizowanej recenzji Anny Tarskiej *Szatan wedle potrzeb* („Echo Krakowa”)⁹⁵, pisanej potocznym językiem, lecz usiłującej skierować uwagę czytelnika na społeczne sensy powieści, recenzji zamieszczonej w „Gazecie Krakowskiej”⁹⁶ jak i niezwykle wnikliwego i rzetelnego materiału autorstwa Andrzeja Drawicza, gdzie obszerna recenzja przechodzi właściwie w artykuł problemowy⁹⁷ („Sztandar Młodych”). Wszystkie teksty ukazały się na łamach prasowych w roku 1969. Pierwszy stanowi przykład nieudolnej recenzji dziennikarskiej, trzeci – wysokich lotów recenzji krytycznoliterackiej. W tygodnikach publikowane były na przykład: poprawna, niewyróżniająca się, lecz mająca walor autentycznego przeżycia lekturowego recenzja zatytułowana po prostu *Mistrz i Małgorzata* („Głos Koszaliński”⁹⁸) oraz bardziej profesjonalny, lecz mocno sformalizowany i budzący pewien dystans *Bestseller Bulhakowa* („Kierunki”⁹⁹).

Recenzje pojawiające się w związku z kolejnymi wydaniem powieści również były bardzo nieliczne. Drugie wydanie *Mistrza i Małgorzaty* odnotował Henryk Bereza w tekście *Tragizm*

⁹² R. Matuszewski, ibidem.

⁹³ Por. W. Sadkowski, op. cit., ss. 53-55, w nieco mniejszym stopniu R. Śliwowski, *Zwycięski dekadent*. „Polityka” 1969, nr 34, s. 6. Recenzja Śliwowskiego w części poświęconej wyłącznie *Mistrzowi i Małgorzacie* zarówno w wymowie jak i stylistyce przypomina nieco przytaczaną wcześniej recenzję S. Barańczaka.

⁹⁴ *Giełda książek. Mistrz...*, op. cit., s. 3.

⁹⁵ A. Tarska, *Szatan wedle potrzeb*. „Echo Krakowa” 1969, nr 179, s. 4.

⁹⁶ O. J., *Mistrz i Małgorzata*. „Gazeta Krakowska” 1969, nr 254, s. 5.

⁹⁷ A. Drawicz, *...Diabli wezmą?* „Sztandar Młodych” 1969, nr 264, s. 3.

⁹⁸ JOT, *Mistrz i Małgorzata* „Głos Koszaliński” 1969, nr 179, s. 7.

⁹⁹ Pastuszewski K., *Bestseller Bulhakowa*. „Kierunki” 1970, nr 11, s. 9.

i satyra z roku 1971, noszącym bardziej cechy szkicu niż klasycznej recenzji.¹⁰⁰ Wydanie z roku 1973 omawiała na łamach „Naszego Klubu” Alicja Wołodźko.¹⁰¹ Wydanie czwarte zrecenzowane zostało natomiast przez Michała Łukaszewicza w „Nowych Książkach”¹⁰², Jerzego Pilcha w „Echu Krakowa”¹⁰³ oraz Maję Porajską w „Przyjaźni”.¹⁰⁴ Niemal we wszystkich wymienionych materiałach znaleźć można informacje na temat podstawowych faktów biograficznych, perypetii wydawniczych oraz wartości powieści dla literatury światowej. *Co najmniej trzy powieści...* Alicji Wołodźko to tekst najbardziej ustrukturyzowany w sposób, o jakim była mowa wcześniej. Wyraźnie wyodrębnione zostały tutaj poszczególne plany powieściowe, co jednak nie sprowadza się wyłącznie do omówienia treści. Przeciwnie – autorka stara się pokazać, jak w przyjętych przez Bułhakowa rozwiązaniach formalno-strukturalnych realizują się kwestie ideowe, światopoglądowe i artystyczne.

Recenzja Łukaszewicza stanowi w sporym fragmencie zapis indywidualnych odczuć związanych z lekturą *Mistrza i Małgorzaty*: „Ciekawe, że czytałem ją najchętniej zwykle wtedy, gdy chciałem odpędzić jakieś zmartwienia albo gdy czułem się z jakiegoś powodu zupełnie bezradny.”¹⁰⁵ – wyznaje w pewnym momencie autor. Sporo tu również wiadomości na temat oszałamiającego sukcesu powieści na polskim rynku wydawniczym oraz niezwykle osobistego, wręcz intymnego, stosunku czytelników do książki, która jednocześnie „stała się dziś własnością ogółu.”¹⁰⁶ Nie sposób jednak dociec, czy tekst ten ma stanowić świadectwo recepcji jednostkowej i prywatnej, czy też celowo odwraca się tutaj uwagę od społecznych sensów powieści. Może na to wskazywać zakończenie recenzji, w którym w kilku zdaniach pisze się o „dość znaczących uzupełnieniach”.¹⁰⁷ Zdaniem Łukaszewicza swego czasu mogły one rodzić rozmaite obawy, jednakże fakt, że w powieści znajduje się wiele odniesień do ówczesnej rzeczywistości sprawia, że „dodane” fragmenty mają znaczenie tylko ze względu na kompletność dzieła.

Problemowi owych uzupełnień poświęca swój tekst Jerzy Pilch. Spora część rozważań odnosi się do trudności związanych ze zdobyciem choćby egzemplarza z dwudziestotysięcznego nakładu powieści, dopiero potem autor przechodzi do kwestii zaznaczonej w tytule. Wychodząc z założenia, że *Mistrz i Małgorzata* to dzieło powszechnie znane, Pilch w ogóle

¹⁰⁰ H. Bereza, *Tragizm i satyra*. „Książki dla Ciebie” 1971, nr 1, ss. 11-12.

¹⁰¹ A. Wołodźko, *Co najmniej trzy powieści...* „Nasz Klub” 1974, nr 3, ss. 23-24.

¹⁰² M. Łukaszewicz, *Behemot contra Massolit*. „Nowe Książki” 1980, nr 15, ss. 46-47.

¹⁰³ J. Pilch, „*Mistrz i Małgorzata*” w *całości*. „Echo Krakowa” 1980, nr 125, s. 3.

¹⁰⁴ M. Porajska, *Mistrz i Małgorzata. Powieść teatralna*. „Przyjaźń” 1981, nr 14, s. 16.

¹⁰⁵ M. Łukaszewicz, op. cit., s. 46.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 47.

nie odnosi się ani do fabuły, ani do tak istotnych w wielu recenzjach elementów biografii Bułhakowa. Píše więc, jakie fragmenty powieści zostały dodane („słynny »Sen Nikanora Iwanowicza« [...]”¹⁰⁸), które rozdziały uzupełniono „(np. »Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano« czy »Lot«).”¹⁰⁹, którego wątku uzupełnienia te dotyczą i co wnoszą w aspekcie całościowym. Nie ogranicza się wyłącznie do uwag, że nie odgrywają one istotnej roli, jeśli chodzi o ogólną wymowę *Mistrza i Małgorzaty*. Przeciwnie, zauważa, że w tym wypadku:

„Mamy przecież do czynienia z całym szeregiem rozmaitych okoliczności kształtujących całość książki. Od wątpliwości autorskich poczynając na wątpliwościach mecenasa kończąc. Co jest niezbędne a co zbyteczne.”¹¹⁰

– choć nie udaje mu się uniknąć również i tonów propagandowych:

„Ogólny kierunek akceptujący więcej, rugujący mniej zawsze jest korzystny. Świadczy o liberalizmie i wzroście demokracji. Dlatego też z faktu wydania całej książki Bułhakowa należy się cieszyć choć dotrzeć do owej całości niełatwo.”¹¹¹

Tymczasem w tekście Mai Porajskiej kwestia kompletności czwartego polskiego wydania *Mistrza i Małgorzaty* zostaje zupełnie pominięta (autorka zresztą píše, że od roku 1969 były cztery wznowienia powieści). Nie bez znaczenia jest tutaj zapewne fakt, że materiał został opublikowany na łamach tygodnika o szczególnym znaczeniu perswazyjno-wizerunkowym, choć sprowadzanie tego problemu wyłącznie do specyfiki tytułu byłoby z pewnością uproszczeniem.

Dla porządku należałoby jeszcze wspomnieć o opublikowanym w „Przyjaźni” krótkim omówieniu rosyjskojęzycznego wydania dzieła Bułhakowa zatytułowanym *Przeczytajcie...*¹¹² Sam tytuł wskazuje na rekomendacyjno-oceniającą funkcję tekstu, niemniej jednak materiał ten nosi też znamiona rozbudowanej noty. Brak tutaj bowiem wyraźnej indywidualnej perspektywy, dominują natomiast kwestie informacyjne, jak to, że książka została właśnie wydana w ZSRR, że posiada obszerny aparat krytyczny, że w Polsce dostępna jest w punktach MPiK i że cieszy się ogromnym zainteresowaniem.

¹⁰⁸ J. Pilch, op. cit., s. 3

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² M.P., *Przeczytajcie...* „Przyjaźń” 1989, nr 25, s. 17.

Analizując recenzje *Mistrza i Małgorzaty* można stwierdzić, że ich ogólny poziom był raczej wyrównany. Zgodnie z tendencją widoczną w niemal wszystkich materiałach poświęconych Bułhakowowi i jego dziełu – także i tutaj brakowało opinii negatywnych. Poza przyczynami przedstawianymi w poprzednich rozdziałach, na taki stan rzeczy mogła mieć także wpływ ilość recenzji powieści, jakie pojawiły się na przestrzeni dwudziestu lat jej obecności na polskim rynku wydawniczym. Tym, co uderza najbardziej jest fakt, że ten gatunek jest w materiale źródłowym reprezentowany nader skromnie. W wypadku książki jest to zaledwie kilkanaście tekstów. Różnice te są jeszcze bardziej wyraźne, jeśli zestawie ilość recenzji Bułhakowskiego *opus magnum* z recenzjami powstałych w oparciu o nie przedstawień teatralnych. Można nawet przypuszczać, że właśnie recenzje licznych adaptacji scenicznych do pewnego stopnia przejęły funkcje recenzji książki, chociażby ze względu na to, że żadnej z nich nie sposób było rozpatrywać w oderwaniu od literackiego pierwowzoru.

2.1.2. Recenzje teatralne

Sceniczne adaptacje *Mistrza i Małgorzaty*, obejmujące zarówno wybrane wątki, jak i stanowiące próbę realizacji całości, były w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych niezwykle popularne. Nic więc dziwnego, że recenzje teatralne tworzą w zebranym materiale źródłowym przytłaczającą większość. Charakterystyczną, wynikającą z samej specyfiki gatunkowej, cechą tych tekstów jest ich aktualność, zaś głównymi funkcjami – funkcja dokumentująca przedstawienie oraz rola poznawczo-oceniająca. Podkreśleniu owej aktualności służy na przykład zmiana aspektu czasowego: choć obejrzone przedstawienie należy właściwie do przeszłości, pisze się o nim w czasie teraźniejszym:

„W niespełna rok od wałbrzyskiej premiery tamtejszy teatr zawija do Piły. Zawija ze spektaklem głośno w kraju komentowanym, ze swoim obrazem prozy Michała Bułhakowa. Na scenie: »Mistrz i Małgorzata«.

Była fama, co będzie? – myślimy sobie sadowiąc się na widowni.

I zaraz też stwierdzamy, że tym razem będzie to teatr nieco inny od wielu innych. Pierwsze zaskoczenie. Zastajemy scenę otwartą, bez kurtyny, jest tak, jakby wszystko się już zaczęło.”¹¹³

Podstawowymi elementami recenzji teatralnych, poza konkretnymi, weryfikowalnymi informacjami dotyczącymi czasu, miejsca, tytułu, nazwisk twórców i aktorów biorących

¹¹³ M. T. Grudniewska, *Z sutereny w nieskończoność*. „Tygodnik Piłski” 1981, nr 9, s. 6.

udział w spektaklu, główny wyróżnik stanowi tutaj – przynajmniej teoretyczna – próba subiektywnego ujęcia tematu. Często akcentuje się więc indywidualne stanowisko piszącego poprzez posługiwanie się zwrotami pierwszoosobowymi, relacjonowanie z pozycji świadka, widza, uczestnika konkretnego przedstawienia. W recenzjach teatralnych nierzadko spotkać można także elementy sprawozdania:

„To jest zupełnie inny teatr, niż ten, do którego przyzwyczailiśmy się w Bydgoszczy – słyszało się po przedstawieniu „Mistrza i Małgorzaty” M. Bułhakowa na scenie Teatru Polskiego. Prawie 4,5-godzinny spektakl nagrodzono długimi, nie milknącymi brawami, były kwiaty, było dawno nie praktykowane wywoływanie reżysera, scenografa i choreografa.”¹¹⁴

Jednakże, jak zauważa Eleonora Udalska, działalność „krytycznoteatralna nie ma jednego wymiaru i nie sprowadza się wyłącznie do oceniania przedstawień. Realizuje się wielotorowo: teoretyzuje, wyznacza prawa, wyraża oczekiwania i możliwości.”¹¹⁵ W kraju niedemokratycznym ten właśnie aspekt aktywności warstwy znawców był chyba najistotniejszy. Jakkolwiek więc teksty krytycznoteatralne stanowią swoiste świadectwo recepcji *Mistrza i Małgorzaty*, ze zgromadzonego materiału egzemplifikacyjnego wyłania się także obraz krytyki, przed którą stoją konkretne i jasno określone zadania. „Krytyk – w tej perspektywie – jest pojmowany jako jeden z odbiorców teatru, który wypowiada swój sąd i utrwała go na piśmie w imieniu grupy widzów. Wypowiedź krytyczna tak rozumiana staje się ważnym elementem przedstawienia teatralnego. Stanowi jego komponent oraz element przestrzeni procesu historycznego, w którym przedstawienie teatralne istniało faktycznie i potencjalnie w odbiorze widowni.”¹¹⁶ Recenzje teatralne są więc z jednej strony ważnym źródłem informacji na temat szeroko pojętych procesów recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce, z drugiej – jest to świadectwo niepełne, nie tyle ze względu na odmienność teatralnego tworzywa, lecz przede wszystkim z uwagi na pełnione przez krytykę zadania pozaartystyczne. Stąd też, pomimo zróżnicowania wynikającego chociażby z ilości i rodzaju źródeł, wiele recenzji krytycznoteatralnych, podobnie jak krytycznoliterackich, charakteryzuje się mocno uporządkowaną strukturą. W zależności od objętości danego materiału ważnymi składnikami są perypetie wydawnicze powieści oraz podstawowe wiadomości biograficzne, pozwalające na stworzenie odpowiedniego kontekstu dla przedstawienia. Stanowią one nieodłączny składnik każdej dłuższej wypowiedzi tego typu.

¹¹⁴ J. Derenda, *Mistrz i Małgorzata*. „Dziennik Wieczorny” 1988, nr 208, s. 3.

¹¹⁵ E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*. Katowice 2000, s. 12.

¹¹⁶ Ibidem, s. 20.

Czasami recenzję poprzedza krótkie streszczenie książki. Choć w strukturze recenzji nie mają one stałego miejsca, z reguły pojawiają się przed bezpośrednim omówieniem przedstawienia, stanowiąc wprowadzenie w problematykę i dzieła, i spektaklu.

Również aspekt ideowo-artystyczny, a także strona strukturalno-stylistyczna książki stanowi ważną wskazówkę, jeśli chodzi o przyjęte w inscenizacji rozwiązania kompozycyjne. Tutaj często mówi się zarówno o wyborach dotyczących poszczególnych wątków, jak i rozwiązaniach technicznych, pozwalających nie tylko na ocenę reżyserskich propozycji. Czasami omawiane są funkcje poszczególnych postaci w tekście, które zestawia się później z bohaterami scenicznymi. Niekiedy porównania te stanowią pretekst do mówienia o zasadności bądź zbędności przenoszenia dzieł literackich na scenę. Kwestie ideowe i kompozycyjne są zresztą, jak się zdaje, omawiane najszerzej, tutaj też najczęściej pojawiają się nawiązania do literackiego pierwowzoru. W zależności od recenzenta, akcent pada albo na szeroko pojmowane nowatorstwo, czy wtórność, albo na sprawy związane z wiernością wobec powieści. Najczęściej jednak opinie recenzentów są pod tym względem wyważone. Ta część recenzji daje również możliwość stawiania pytań z zakresu szeroko pojętej humanistyki, tutaj też najpełniej ujawnia się indywidualne spojrzenie piszącego na treści zawarte tak w przedstawieniu, jak i w Bułhakowskim *opus magnum*.

W licznych recenzjach, także tych mniej obszernych, nierzadko spotyka się nawiązania do wcześniejszych dokonań tego samego reżysera (dotyczy to przede wszystkim Andrzeja Marii Marczewskiego, ale także, choć w mniejszym stopniu, Piotra Paradowskiego), bądź umieszcza się kolejną adaptację pośród przedstawień zrealizowanych przez innych twórców. Taki zabieg ma charakter porządkujący, dowodzi jednak również inscenizacyjnej popularności *Mistrza i Małgorzaty* oraz tego, jak bardzo książka ta wrosła w tkankę kultury polskiej, stając się istotnym narzędziem mówienia o rzeczywistości.

Dalsze elementy strukturalne recenzji nie dają aż tak rozległych możliwości jeśli chodzi o kwestię interpretacji. Ujawnia się w nich bowiem głównie funkcja dokumentująca spektakl. Stałym składnikiem jest tutaj analiza związków i funkcji poszczególnych elementów przedstawienia z przestrzenią, scenografią i muzyką. O tej ostatniej wspomina się niekiedy dość lakonicznie, jak gdyby z obowiązku, innym razem zaś widzi się w niej istotny i wiele mówiący element spektaklu, czynnik wzbogacający jego przesłanie. Podobnie scenografia, o której najwięcej się mówi przy okazji *Pacjentów* Krzysztofa Jasińskiego. Kolejno omawiane jest też światło. Tak, jak we wcześniejszych przypadkach, wspomina się o nim raczej krótko, rzadko zaś spotkać można recenzję, w której autor stara się umotywować swoje

stanowisko w tej kwestii, jak zrobiła to Anita Nowak z „Kuriera Polskiego”, recenzując *Mistrza i Małgorzatę* Teatru Polskiego z Bydgoszczy:

„Pięknie natomiast operuje się światłem. Dzięki czemu jest kilka bardzo malowniczych scen. Ot choćby ta, kiedy w trzecim planie na podwyższeniu Piłat stoi, a potem odchodzi z Jezua, czy też śmierć Jezui. Dobrze wypadła też scena balu upiorów i scena zbiorowa w domu Gribojedowa, wspólny to sukces scenografa i choreografa.”¹¹⁷

Ocenie podlegają również aktorskie kreacje konkretnych postaci, a także ogólna koncepcja reżysera i wymowa ideowa całości dzieła teatralnego. Jeśli chodzi o grę aktorską, akcentowane są z reguły kwestie techniczne czy odwołania do wizji postaci w literackim pierwowzorze. Czasami przywołuje się też artystyczny dorobek poszczególnych aktorów:

„Wymienić trzeba przede wszystkim Romana Gramzińskiego, który po świetnym Edku w »Tangu« i batożniku w »Wędrownym teatrze Sopalovicia« błysnął rolą jakby z przeciwnego bieguna, zarysowaną paroma kreskami ale jakże sugestywną w owej diabelskiej godności i dumie, rolą świadczącą o ogromnych umiejętnościach tego aktora.”¹¹⁸

– pisze o trzeciej realizacji *Mistrza i Małgorzaty* Andrzeja Marii Marczewskiego Jerzy Derenda.

Oceny warsztatowych umiejętności aktorów mają określoną hierarchię: od najlepszych, po niezbyt udane. Jednym z ostatnich elementów recenzji jest podsumowanie, stanowiące uogólniającą ocenę całości adaptacji scenicznej. Tutaj najczęściej spotkać można utarte sformułowania w rodzaju, że spektakl został zrealizowany „z pełnym powodzeniem [...]”¹¹⁹, „miał kilka bardzo ładnych scen [...]”¹²⁰, a widowisko jest „wizualnie interesujące.”¹²¹

Zdarzają się też recenzje, w których warstwę dominującą stanowią kwestie związane zarówno z biografią Bułhakowa, jak i jego literackim dorobkiem. Dzieje się tak na przykład w niezbyt obszernym tekście pod tytułem *Ironia i powaga*, którego autor, ukrywający się pod pseudonimem „Sufler” z wielkim uznaniem pisze o Bułhakowie jako pisarzu, porusza sprawy związane z jego pracą reportera, potem zaś autora krótkich utworów satyrycznych oraz powieści *Biała Gwardia*. O *Mistrzu i Małgorzacie* wspomina w kontekście jego atrakcyjności

¹¹⁷ A. Nowak, *Diabeł zwyciężył mistrza*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1988, nr 253, s. 4.

¹¹⁸ J. Derenda, op. cit., s. 3.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ A. Baranowska, T. Miłkowski, *Osiem lekcji teatru*. „Kultura” 1989, nr 6, s.13.

¹²¹ B. Bąk, *5 godzin z Bułhakowem*. „Słowo Polskie” 1980, nr 126, s. 5.

dla ludzi teatru. Samo przedstawienie w reżyserii Piotra Paradowskiego nie budzi specjalnego zainteresowania autora. „Sufler” ogranicza się tutaj wyłącznie do podstawowych informacji, dotyczących miejsca wystawienia spektaklu, jego tytułu oraz nazwisk aktorów grających główne role. Elementy oceniające odnaleźć można jedynie w zdawkowym zdaniu:

„Zachęcam miłośników teatru, a także amatorów znakomitej prozy do obejrzenia przedstawienia, do którego scenografię przygotował **Mariusz Chwedeżuk**, a muzykę napisał **Rafał Augustyn**.”¹²²

Część recenzji pisana jest z perspektywy nie tyle ideologicznej, co światopoglądowej. Szczególnie jest to widoczne w przypadku pism katolickich. Tutaj przedstawienie staje się pretekstem do poruszania zagadnień wyższego rzędu, przede wszystkim o charakterze moralno-filozoficznym, o czym często świadczą już same tytuły.¹²³

Analiza materiału źródłowego dowodzi, że recenzje adaptacji teatralnych *Mistrza i Małgorzaty* z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych są o wiele bardziej sformalizowane niż będzie to miało miejsce dekadę, a przede wszystkim dwie dekady później, kiedy punkt ciężkości przeniesiony zostanie przede wszystkim na sferę emocjonalno-estetycznych doznań krytyki, z niemalże całkowitym pominięciem takich kwestii, jak na przykład rola światła czy ruchu scenicznego. Choć nie wszystkim zagadnieniom recenzenci poświęcają uwagę w jednakowym stopniu, każdy element zostaje w taki czy inny sposób zaznaczony i oceniony, czemu z pewnością sprzyja często stosowana zasada, według której pierwotnie omawia się szczegóły przedstawienia, by następnie przejść do wniosków uogólniających. Co ważne, części składowe inscenizacji nie podlegają wyłącznie wartościowaniu, lecz są ujmowane przez pryzmat pełnionych przez nie funkcji. Tak więc „w planie merytorycznym recenzji, odpowiadającym za fachowość wypowiedzi, dają się wyodrębnić dwie funkcje, z których jedna, naukowa, teatrologiczna, zasadza się na analitycznym podejściu krytyka do spektaklu, funduje w recenzji fragmenty opisu przedstawienia, a druga, interpretująca, zmierza do całościowego, syntetycznego ujęcia dzieła teatralnego.”¹²⁴

Pomimo istnienia szeroko rozpowszechnionego w źródłach prasowych modelu recenzji teatralnej, także i w tym wypadku mamy do czynienia z tekstami oryginalnymi oraz takimi, które można określić mianem uśrednionych. Ogólnie rzecz biorąc, recenzje poświęcone

¹²² Sufler [S. Srokowski], *Ironia i powaga*, „Wiadomości” 1974, nr 50, s. 15.

¹²³ Por. m.in. I. Galińska, *Faustowskie zło*. „Wiara i Odpowiedzialność” 1987, nr 11, ss. 129-132; A. Dziurdzikowski, *A my, jacy jesteśmy?* „Przegląd Powszechny” 1987, nr 11, ss. 308-312. Interesującym dopełnieniem ostatniego z materiałów jest zamieszczona zaraz po nim recenzja powieści, zatytułowana *Lekkość i ciężar prawdy* autorstwa M. Pieczary, ibidem, ss. 312-315.

¹²⁴ W. Szturc, op. cit., ss. 164-165.

poszczególnym adaptacjom *Mistrza i Małgorzaty* wydają się być wyważone. Zbyttnia ornamentyka wypowiedzi, a także recenzencka egzaltacja zdarza się rzadko, choć przedstawienia z reguły oceniane są dobrze. Piszący starają się uzasadniać swoje oceny, jednakże bez możliwości obejrzenia danego spektaklu trudno orzec, czy ich argumentacja przekonuje widza czy nie. Niemniej recenzje stanowią niezwykle istotne świadectwo odbioru, świadectwo, które – pomimo często ujednoliconych opinii o przedstawieniu – jest jednak zapisem indywidualnego spotkania odbiorcy z dziełem sztuki. Recenzje te w mniejszym stopniu dokumentują przedstawienie, w większym zaś wskazują na elementy jednostkowego, ale i w pewnym sensie zbiorowego, odczytania przesłania adaptacji. Wydobywając jej treści i sensy, recenzenci w pośredni sposób wskazują także na twórców spektaklu (zwłaszcza zaś na reżysera), jako szczególnego typu odbiorców powieści.

Każda następna realizacja *Mistrza i Małgorzaty* stanowiła okazję do mówienia zarówno o jej literackim pierwowzorze, jak i o artystycznych dokonaniach reżyserów, którzy zmierzyli się z utworem Bułhakowa.¹²⁵ Pozwalało to nie tylko na stworzenie dla tych materiałów odpowiedniego kontekstu, lecz zwiększało też siłę ich oddziaływania. Zdaniem Michała Szulczewskiego „przypominanie uznać można za właściwą publicystyce metodę utrwalania upowszechnianych sądów i opinii, metodę, która umiejętnie stosowana przyczynia się równocześnie do precyzowania i pogłębiania prezentowanych poglądów i ocen.”¹²⁶ Recenzje teatralne pełniły więc nie tylko rolę dokumentu, lecz były też skutecznym narzędziem popularyzowania kultury.

2.1.3. Recenzje filmowe

Na podstawie najśłynniejszego utworu Bułhakowa na przestrzeni dwóch dekad zrealizowano w Polsce dwie adaptacje. Odbiły się one w kraju szerokim echem. O recenzji jako gatunku można jednak mówić przede wszystkim w odniesieniu do *Piłata i innych*, filmu w reżyserii Andrzeja Wajdy, opartego na biblijnym wątku *Mistrza i Małgorzaty*. Wajda nakręcił *Piłata...*¹²⁷ dla telewizji zachodnioniemieckiej w roku 1971, ale w Polsce wyświetlono go dopiero cztery lata później. Wtedy to właśnie, pomimo obostrzeń

¹²⁵ W prasie recenzowano zresztą nie tylko teatralne adaptacje reżyserów polskich. *Mistrza i Małgorzatę* przedstawiał w naszym kraju między innymi teatr z Kaposvár, Wilna, czy Jarosławla, w prasie pojawiła się również recenzja spektaklu wystawianego w Moskwie przez słynny Teatr na Tagance. W kolejnym rozdziale kwestie te zostaną omówione szerzej.

¹²⁶ M. Szulczewski, op. cit., s. 53.

¹²⁷ Film nie od razu nosił tytuł *Piłat i inni*, istniały różne jego warianty. Będzie o tym mowa w kolejnej części pracy.

cenzuralnych, w prasie krajowej pojawiły się liczne recenzje, na co z pewnością wpłynęło również nazwisko reżysera.¹²⁸ Przekrój tytułów, w jakich można było przeczytać o *Piłacie i innych* był bardzo szeroki: od czasopism *stricte* filmowych, po periodyki społeczno-kulturalne, społeczno-polityczne czy literackie. W formie recenzji obraz gościł na łamach tak zróżnicowanych periodyków jak „Ekran”, „Film”, „Film na Świecie”, „Filmowy Serwis Prasowy”, „Kierunki”, „Kultura”, „Literatura”, „Nowy Wyraz”, „Polityka”, „Przekrój”, „Szpilki”, „Tygodnik Demokratyczny”, „Więź” czy „Życie Literackie”. W większości były to tygodniki i miesięczniki, stąd też publikowane w nich recenzje są z reguły dość obszerne. Jednak zarówno objętość, jak całokształt wypowiedzi zależał przede wszystkim od profilu pisma, w którym recenzowany był *Piłat i inni*. Choć we wszystkich źródłach film uważano za dzieło samoistne i oryginalne, w periodykach, w których dominowały treści związane z szeroko rozumianą kulturą, podejmowano również takie kwestie jak granice adaptacji dzieła literackiego, możliwości kreacji artystycznej reżysera oraz autonomia sztuki filmowej. Prowokowała do tego sama specyfika filmu. Bogactwo nawiązań i symboli kulturowych, luźne skojarzenia, swoista ornamentyka w sposobie obrazowania, uwspółcześnienie Bułhakowskiego apokryfu, widoczne odejście od Bułhakowa w warstwie artystycznej, przy jednoczesnym zachowaniu fabularnej i ideowej wierności skupiały uwagę recenzentów na filmie jako osobnym dziele. Podkreślano więc walory artystyczne obrazu Wajdy, jednocześnie zadając sobie pytania dotyczące współczesności, przede wszystkim moralnej kondycji współczesnego człowieka. Film nierzadko stawał się też pretekstem do działań perswazyjno-propagandowych. Istotne kwestie społeczno-polityczne wplatano w ogólny tok rozważań o charakterze kontekstowym, co stwarzało spore możliwości w zakresie dyskretnego oddziaływania na odbiorcę. Przykładem może tutaj być tekst zamieszczony w 1975 roku w „Kulturze”.¹²⁹ Przynosi on z jednej strony istotne informacje o tym, co stanowi o wartości dzieła. Według Jacka Fuksiewicza jest to, po pierwsze, ścisły związek pomiędzy fabułą i wszystkim, co za tym idzie „w sensie ludzkim, moralnym, psychologicznym, filozoficznym.”¹³⁰ Po drugie, wartość ta „polega na tworzeniu rzeczywistości swobodnie kreowanej, na realizacji pewnego zadania artystycznego w filmie dosyć niecodziennego, sięgającego do samych granic filmowych środków wyrazu.”¹³¹ Obraz nie tyle jest rozpatrywany w oderwaniu od biblijnego wątku *Mistrza i Małgorzaty*, w którym

¹²⁸ Trzeba jednak pamiętać, że artykuły na temat realizacji filmu oraz wywiady z Wajdą pojawiały się na łamach prasowych już w roku 1971 i w latach następnych.

¹²⁹ J. Fuksiewicz, *Według Piłata*. „Kultura” 1975, nr 6, s. 14.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

– zdaniem recenzenta „Kultury” – „pełni zresztą nieautonomiczną rolę uboczną [...]”¹³², lecz zdaje się być zbiorem luźno powiązanych scen na zasadzie ciekawego konceptu. Autor recenzji kładzie nacisk na moralność w życiu społecznym i politycznym, w centrum stawiając postać Piłata (o Mateuszu Lewicie czy Judaszu pisze dość zdawkowo) i takie kwestie, jak racja stanu, konflikt interesów, czy niebezpieczeństwo ze strony tłumu. Stara się też wytłumaczyć przyczynę, dla której Wajdę mógł zainteresować właśnie biblijny wątek *Mistrza i Małgorzaty*:

„Chodzi oczywiście o owo osobliwe ożywienie mitu ewangelicznego, jakie nastąpiło w ciągu kilku ostatnich lat na Zachodzie, głównie wśród młodzieży, nie mające jednak wiele wspólnego z ożywieniem uczuć i postaw religijnych, przynajmniej w sensie doktrynalnym. Przeciwnie, obserwatorzy tego zjawiska podkreślają, że nastąpiło swojego rodzaju zlaicyzowanie Chrystusa i jego doktryny, wydobyte z niej treści moralnych, społecznych, ideologicznych, które okazały się zbieżne z ideami nurtującymi szerokie kręgi młodych ludzi w tamtej części świata. Chrystus [...] stał się jakby jednym z duchowych patronów pokolenia, kimś w rodzaju hippiesa-idealisty z tamtych czasów [...]”¹³³

Choć opinii tej w aspekcie społecznym trudno odmówić dozy słuszności, wątpliwe wydają się aż tak kategoryczne i jednoznaczne sądy co do reżyserskich motywacji. Wprawdzie sam Wajda w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” w 2004 roku¹³⁴ również wskazywał na ruch hipisowski jako źródło inspiracji, niemniej jednak przesłanie *Piłata i innych* trzeba rozpatrywać w perspektywie szerszej niż diagnoza na temat kondycji współczesnego społeczeństwa zachodniego. Istotą *Mistrza i Małgorzaty* była przecież między innymi uniwersalność przesłania moralno-filozoficznego. Na temat samej powieści z recenzji Fuksiewicza odbiorca dowie się jednak niewiele.

Właściwie wyłącznie na kwestiach politycznych skupia się Krzysztof Teodor Toeplitz¹³⁵, w takim kontekście rozpatrując też proces Jezusa Chrystusa. O filmie Wajdy mówi się tutaj mało, o Bułhakowie – nic.

Jeśli chodzi o aspekt formalny i zawartość ideową poszczególnych recenzji, wiele zależało od kwestii związanych przede wszystkim z takimi czynnikami, jak kryterium treści

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ M. Mikos, *Powieść jak zbawienie*. „Gazeta Wyborcza” 2004 nr 144, s. 15. W latach siedemdziesiątych o „modzie na Jezusa” w kontekście *Piłata i innych* pisali zresztą i inni autorzy, m.in. Tadeusz Sobolewski. Por. Wajda wśród dzieci Chrystusa. „Film na Świecie” 1975, nr 5, ss. 73-74.

¹³⁵ KTT [K.T. Toeplitz], *Poparcie dla Hugo Kollataja*. „Kultura” 1975, nr 6, s. 16.

i kryterium komunikacyjne. Na przykład w „Literaturze” pojawiła się ujmowana właśnie z „literackiej” perspektywy recenzja Rafała Marszałka¹³⁶, który po mistrzowsku potrafił wprowadzić odbiorcę w atmosferę filmu, czemu w dużym stopniu sprzyjały takie chwytły jak bezpośrednie zwroty do czytelnika. Odniesienia do powieści mają raczej charakter formalny, a nie fabularny – autor kładzie nacisk przede wszystkim na kwestię łączenia dwóch planów: symbolicznego i realnego, co prowadzi do osiągnięcia pełni nie przez Bułhakowa, lecz właśnie przez Wajdę, który zdołał wpisać „wielką symbolikę w porządek codzienności [...]”.¹³⁷

W „Życiu Literackim”¹³⁸ przybliżony został powieściowy wątek o Jeszui Ha-Nocri. Spory fragment zajmuje tutaj streszczenie filmu, choć ze względu na fabularną zgodność obrazu Wajdy z Bułhakowskim pierwowzorem można je odnosić także do książki. Autorka skupia się również na szczegółach i pojedynczych scenach, z których każda niesie ze sobą jakiś ładunek symboliczny.

Katolicka „Więź”, omawiając artystyczną warstwę *Pilata i innych*, akcentuje przede wszystkim jej związek z szeroko pojmowaną kulturą judeochrześcijańską. Jest tu więc mowa o średniowiecznym misterium, czy roli i symbolice chorału. Jednak najważniejsze stają się pytania natury filozoficzno-moralnej, pytania „o miejsce i funkcję treści ewangelicznych we współczesnym wspinałym świecie.”¹³⁹

Podstawowymi zarzutami wobec Wajdy ze strony recenzenta PAX-owskich „Kierunków”¹⁴⁰ jest natomiast pozbawienie Chrystusa boskości oraz brak metafizycznej głębi. Tekst ten został zresztą wyposażony w widoczne chwytły propagandowe (o czym była już wcześniej mowa), a autor prezentował swe opinie w sposób zdecydowany i jednoznaczny. Mniej katoryczna, lecz bardziej nieudolna stylistycznie i mniej wartościowa poznawczo była natomiast recenzja opublikowana w „Słowie Powszechnym”.¹⁴¹

Recenzje zamieszczone w „Szpilek” czy „Przekroju”¹⁴² objętościowo dość skromne, napisane zostały prostym, familiarnym językiem. Cechowały się swoistą emocjonalnością, stąd też spełniały przede wszystkim funkcje informacyjno-popularyzatorskie.

Jednym ze stałych elementów były informacje na temat realizacji filmu dla telewizji zachodnioniemieckiej.¹⁴³ Szczegóły techniczne pojawiały się przede wszystkim

¹³⁶ R. Marszałek, *Reportaż z ukrzyżowania*. „Literatura” 1975, nr 6, s. 12.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ M. Małatyńska, *Pilata i chłopak w dzinsach*. „Życie Literackie” 1975, nr 5, ss. 12-13.

¹³⁹ J. Smosarski, *Pilata i inni*. „Więź” 1975, nr 3, s. 140.

¹⁴⁰ J. Zatorski, *Karnawał na Golgocie*. „Kierunki” 1975, nr 7, s. 10.

¹⁴¹ Z. Lichniak, *Pilata i my*. „Słowo Powszechne” 1975, nr 37, s. 4.

¹⁴² Por. *Dla „Szpilek” Anna Lechicka obejrzała...*, op. cit., s. 18; Aleksandra [L. Kydryński], „*Pilata i inni*”. *Bułhakow – Wajda – Jan Kreczmar*. „Przekrój” 1975, nr 1555, s. 20.

w czasopiśmie filmowych (ale można było się z nimi zapoznać także podczas lektury takich źródeł, jak na przykład „Kultura”). Treści zawarte w periodykach tego rodzaju były dosyć zróżnicowane. Z jednej strony autorzy starali się pokrótce omówić każdy z wątków *Mistrza i Małgorzaty*, by na tym tle przedstawić rozwiązania, jakie przyjął w swoim dziele Wajda. Film był zresztą nieustannie zestawiany z powieścią, zarówno w warstwie strukturalnej, jak i ideowej, jednakże można było tu odnaleźć więcej sformułowań ogólnych, aniżeli przemyśleń własnych. Recenzje te wydają się być skierowane do widza nie elitarnego, lecz tego o mniej wyrafinowanym guście. Z drugiej strony publikowano również dłuższe recenzje autorów uznanych, takich jak Andrzej Drawicz („Film”) czy Tadeusz Sobolewski („Film na Świecie”). Osobisty ton, częste, lecz nie natarczywe odwołania do Bułhakowa, ale i respektowanie autonomii dzieła Wajdy oraz entuzjazm wobec filmowej adaptacji to cechy charakterystyczne rozbudowanego tekstu Drawicza.¹⁴⁴ Recenzja Sobolewskiego natomiast jest jednym z nielicznych przypadków, kiedy *Piłat i inni* został otwarcie skrytykowany. Autor uzasadnia swoje stanowisko rzeczowymi argumentami, rozpatrując atuty i mankamenty obrazu zarówno w warstwie artystycznej, jak i warsztatowej. Nietrudno jednak oprzeć się wrażeniu, że recenzent kierował się również względami pozamerytorycznymi, pisząc, że realizacja filmu „nie we własnym kraju – nie w Polsce!”¹⁴⁵ pozbawiła *Piłata i innych* siły oddziaływania i zmieniła „go w estetyczny popis.”¹⁴⁶

„Polskości” nie odmawia za to *Piłatowi...* w „Polityce” Zygmunt Kałużyński, który – podobnie jak Sobolewski – porównuje kolejne rozwiązania przyjęte przez Wajdę z tekstem Bułhakowa, stając zresztą dyskretnie po stronie reżysera.¹⁴⁷ Natomiast „Tygodnik Demokratyczny”, poza krótką informacją, że obraz jest adaptacją jednego z wątków *Mistrza i Małgorzaty*, nie odnosi się do powieści w ogóle, skupiając uwagę wyłącznie na filmie jako osobnym dziele. Poza istotnym z punktu widzenia badań nad procesami odbiorczymi warstwy znawców wyeksponowaniem w recenzji roli i funkcji Piłata, tekst ten przynosi ciekawe informacje dodatkowe, jak na przykład kwestia dystrybucji filmu Wajdy w Polsce (wyświetlany był wyłącznie w kinach studyjnych), czy problemy ze zdobyciem biletów, o czym pisały zresztą także inne tytuły, między innymi „Film”.¹⁴⁸ Świadczy to zarówno o popularności tego obrazu – na co wpływ miały z pewnością nazwiska obu twórców – jak

¹⁴³ Por. J. Skwara, *Diabeł i inni*. „Ekran” 1975, nr 5, s. 21; M. Hanisch, *Wajda Bułhakow i inni*. „Film” 1972, nr 18, s. 12.

¹⁴⁴ A. Drawicz, *Afraniusz, Mateusz i inni*. „Film” 1975, nr 5, ss. 6-7.

¹⁴⁵ S. Sobolewski, op. cit., s. 74.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Z. Kałużyński, *Wajda o Jezusie*. „Polityka” 1975, nr 6, s. 11.

¹⁴⁸ B. Ciecierska, *Mistrz i inni wielcy*. „Tygodnik Demokratyczny” 1975, nr 6, s. 17; J. Niecikowski, *Piłat i inni*. „Film” 1975, nr 8, s. 5.

również o świadomych działaniach władz w zakresie ograniczania możliwości dotarcia do *Pilata i innych* przez widza masowego.

Sporą popularnością cieszyła się również jedyna pełna polska adaptacja filmowa książki Bułhakowa. O czteroodcinkowym miniseriale Macieja Wojtyszki, zatytułowanym po prostu *Mistrz i Małgorzata*, pisano jednak przede wszystkim w formie wywiadów z reżyserem czy sprawozdań z planu filmowego. Jeśli można tutaj mówić o recenzji, to wyłącznie w jej odmianie dziennikarskiej, zbliżonej zresztą raczej do omówienia. Jeden z nielicznych tekstów tego typu ukazał się w 1989 roku w tygodniku „Ekran”¹⁴⁹. Więcej materiałów, które można zaliczyć do tego gatunku opublikowanych zostało już po przełomie¹⁵⁰, na co spory wpływ miał zapewne fakt, że przed premierą telewizyjną film dystrybuowany był na kasetach video. Adaptację Wojtyszki częściej zestawiano z literackim pierwowzorem chociażby ze względu na to, że – odwrotnie niż u Wajdy – wierność wobec Bułhakowa wpisana została w samą koncepcję serialu. Píše o tym wprost Mirosław Winiarczyk, podkreślając, że Wojtyszko:

„Nie zrealizował filmu, będącego »wariacją« na temat »Mistrza i Małgorzaty«, lecz dokonał możliwie wiernej adaptacji dzieła.”¹⁵¹

Zdaniem większości autorów do sukcesu walenie przyczyniło się również aktorstwo, niedostatki zaś wynikały przede wszystkim z braku odpowiednich środków technicznych. Omówienia poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* Wojtyszki to teksty krótkie i schematyczne. Widać wyraźnie, że pomimo popularności, o której pisano w materiałach źródłowych, film nie budził jednak szczególnego zainteresowania krytyki. Na taki stan rzeczy mogły mieć wpływ rozmaite czynniki. Po pierwsze – paradoksalnie – właśnie sprawa wierności adaptacji wobec dzieła literackiego, która w pewnym sensie pozbawiała film siły nośnej jako samoistnego dzieła artystycznego. Po drugie – zrealizowany na początku lat siedemdziesiątych *Piłat i inni* stanowił swoiste novum, podczas gdy nakręcony niemalże dwie dekady później *Mistrz i Małgorzata*, pomimo odmienności artystycznego tworzywa, wpisywał się w cały szereg teatralnych adaptacji powieści. Po trzecie – siła i sposób oddziaływania samego Bułhakowskiego *opus vitae* w omawianym dwudziestolecu nie

¹⁴⁹ M. Winiarczyk, *Miedzy Bogiem a szatanem*. „Ekran” 1989, nr 47, ss. 30-31.

¹⁵⁰ Por. m. in. M. Struczyński, *Warionucha dostał wreszcie w pysk...* „Trybuna” 1990, nr 52, s. 5; *Aplauz i gwizdy*. „Trybuna” 1990, nr 58, s. 5; O. Sobański, *Chwała Wojtyszce*, „Film” 1990, nr 17, s. 5; M. M-B, *Mistrz i Małgorzata*. „Perspektywy” 1990, nr 10, s. 6; A. Drawicz, *Podziękowanie Maciejowi Wojtyszce*. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 19, s. 10; A. Kanclerz, *Videoteka polska: „Mistrz i Małgorzata”*. „Związkowiec” 1992, nr 36, s. 7; (AK) *Mistrz i Małgorzata*. „Kino” 1993, nr 4, s. 47.

¹⁵¹ M. Winiarczyk, op. cit., s. 31.

były jednakowe. W dyskursie oficjalnym zmiany nie były znaczące, lecz przecież zauważalne. Wydaje się, że wraz z przeobrażeniami o charakterze polityczno-społecznym, słabła rola *Mistrza i Małgorzaty* jako „wentyla bezpieczeństwa”, coraz mniejsze znaczenie miały tak istotne jeszcze kilkanaście lat wcześniej kwestie aksjologiczne, coraz mniej odczuwalna była charakterystyczna przez bardzo długi czas dwutorowość w recepcji dzieła i sposobie odbierania postaci autora.

2.2. Szkice krytyczne, eseje, reportaże problemowe

Gatunkami zbliżonymi do recenzji krytycznoliterackich, realizującymi w pewnym zakresie zbliżone funkcje, były poświęcone *Mistrzowi i Małgorzacie* szkice, felietony czy eseje. Zbieżności te obrazuje fakt, że część tekstów pełniących rolę recenzji, jakie ukazywały się na łamach prasy została potem wydana jako część składowa druków zwartych. Były to przede wszystkim właśnie zbiory szkiców lub felietonów. W 1971 roku Bohdan Czeszko wydał zbiór felietonów o książkach zatytułowany *Marginalki* (w niektórych źródłach podaje się tytuł *Madrygalki*), wśród których znajdował się również tekst dotyczący *Mistrza i Małgorzaty* pod tytułem *Jak szatan wydał bal*. Ukazał się on wcześniej, już w roku 1969, w szesnastym numerze „Nowych Książek”. Henryk Bereza natomiast wydał *Prozę z importu* (1979) zawierającą wspomniany wcześniej *Tragizm i satyrę* z roku 1971. W 1982 Elżbieta Morawiec zamieściła w zbiorze *Mitologie i przeceny* szkic *Bułhakow i inni* prezentowany w 1977 roku w dwudziestym numerze „Życia Literackiego”. Jego przedmiotem było głównie przedstawienie zatytułowane *Pacjenci* w adaptacji i reżyserii Krzysztofa Jasińskiego i Krystyny Gonet z roku 1976 (choć autorka nawiązywała w nim również do powieści i osoby Michaiła Bułhakowa).¹⁵²

Jeśli chodzi o szkice odnoszące się w większym stopniu do biografii twórcy *Mistrza i Małgorzaty*, aniżeli do samego dzieła, jednym z najważniejszych autorów jest tutaj oczywiście Andrzej Drawicz. Jego *Rewanż*, opublikowany w 1970 roku w „Miesięczniku Literackim”, został zamieszczony cztery lata później w zbiorze *Zaproszenie do podróży*.¹⁵³ Przypomnieć jeszcze trzeba wymieniane we wcześniejszych rozdziałach pracy *Pytania o Rosję* (Krąg 1981) oraz *Spór o Rosję i inne szkice z lat 1976 - 1986* (1988), w których

¹⁵² Por. B. Czeszko, *Marginalki. Felietony o książkach*. Warszawa 1971, [tu:] *Jak szatan wydał bal*, ss. 250-255; H. Bereza, *Proza z importu. Szkice literackie*. Warszawa 1979, [tu:] *Tragizm i satyra*, ss. 468-472; E. Morawiec, *Mitologie i przeceny*. Warszawa 1982, [tu:] *Bułhakow i inni*, ss. 70-73.

¹⁵³ A. Drawicz, *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*. Kraków 1974, [tu:] *Rewanż („Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa)*, ss. 193-208.

znalazł się tekst Drawicza *Bulhakow, czyli szkoła odmowy* oraz *Pocałunek na mrozie* (1989) ze szkicem *Za Bulhakowem. Po Kijowie. ...I po Moskwie*.¹⁵⁴

Większość z wymienionych publikacji była więc osobno omawiana na łamach prasy, prasy – należałoby dodać – dość zróżnicowanej: od „Nowych Książek” czy „Literatury na Świecie” zaczynając, a na „Gromadzie Rolnika Polskim” kończąc. Teksty Drawicza oczywiście dodatkowo komentowano także w prasie niezależnej i wydawnictwach emigracyjnych. Wszyscy wymienieni autorzy nadali swoim szkicom-recenzjom indywidualny rys i styl, będący świadectwem uważnej i wnikliwej lektury. W przypadku Czeszki, oprócz charakterystycznego tonu, akcentowano autentyczność i szczerłość autorskiej wypowiedzi, co na tle dużej części krytyki owego czasu bardzo autora *Marginalek* wyróżniało. Florian Nieuważny, uchwyciwszy z kolei cechy właściwe Drawiczowi, jako krytykowi literackiemu i eseiście, czynił na łamach „Rocznika Literackiego” bardzo ważną uwagę, dotyczącą faktu, iż autora *Zaproszenia do podróży* w największym stopniu interesowała osobowość pisarzy, których sylwetki zostały zaprezentowane w zbiorze.¹⁵⁵ Na podobnym stanowisku stali i inni krytycy, podkreślając jednocześnie popularyzatorskie ambicje autora. Również jeżeli chodzi o Berezę, nacisk padał na przywiązanie krytyka do konkretnych utworów i twórców:

„Bereza przywraca tym samym zaufanie do jednorazowego, indywidualnego i aksjologicznie cennego aktu lektury, dostrzegając w tym akcie nie tyle jego sens ludyczny, co nade wszystko, ważną z egzystencjalnego punktu widzenia, próbę wyjścia poza podmiotowe uwarunkowania. Kontakt z dziełem sztuki stanowi bowiem dla Berezy istotną szansę wnिकnięcia w świat moralny drugiego człowieka.”¹⁵⁶

– pisał Stanisław Tomala. Wszystko to odnaleźć można także w szkicach poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie*. Fakt, że teksty odnoszące się do powieści ukazały się w kilku zbiorach o podobnej konstrukcji oraz to, że lektura tego dzieła dla każdego z autorów stanowiła niezwykłą intelektualną przygodę, świadczy o jego wartości. Nie było ono przecież

¹⁵⁴ A. Drawicz, *Pytania o Rosję*. Warszawa 1981, [tu:] *Bulhakow, czyli szkoła odmowy*, ss. 54-66. Pierwszy raz *Spór o Rosję* został wydany w Warszawie przez niezależne wydawnictwo Krąg w roku 1987. Wydanie to nie zawierało tekstu *Bulhakow, czyli...*, ale *Uśmiech wilka /o „Szkarłatnej Wyspie” Michała Bulhakowa/*, ss. 110-119. Rok później książkę opublikowało wydawnictwo Polonia w Londynie, już ze wspomnianym szkicem (ss.137-149). *Bulhakow, czyli szkoła odmowy* ukazał się wcześniej w kilku czasopismach drugiego obiegu (por. rozdział II). *Pocałunek na mrozie* został wydany w 1989 r. także przez wydawnictwo Polonia. Zamieszczone tam teksty, z nieznacznymi zmianami, ukazywały się w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych na łamach „Literatury” – por. rozdział II.

¹⁵⁵ F. Nieuważny, *Z nauki o literaturach ZSRR*. „Rocznik Literacki 1974”, Kom Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1977, ss. 319.

¹⁵⁶ S. Tomala, *Krytyka jako „projekt lektury”*. „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 12, s. 132.

ujmowane jako „klasyka”, o której należy wspomnieć, lecz właśnie książka niezwykle osobista, prowokująca do refleksji i głębokich przemyśleń. Na wymienionych wyżej przykładach doskonale widać też mechanizmy związane z profesjonalnym odbiorem literackim i tymi jego aspektami, na które w swoich rozważaniach nacisk kładł między innymi Janusz Lalewicz. Pojawiające się w prasie recenzje szkiców Czeszki, Drawicza czy Berezy podejmują właśnie problem jednostkowego i zbiorowego charakteru owych „aktów lektury”¹⁵⁷. Oczywiście jest, że kwestia ta z samej swej natury odnosi się do całokształtu materiału związanego z egzystowaniem *Mistrza i Małgorzaty* w systemie kulturowym naszego kraju i do skomplikowanych zależności pomiędzy kolejnymi wytworami nauki i kultury, będących wynikiem owego funkcjonowania.

Jeśli chodzi o zawartość treściową, jedną z najbardziej sugestywnych form wypowiedzi czasopiśmienniczej w analizowanym materiale jest esej. Jego cechy typowe widać nie tylko w tekstach Andrzeja Drawicza, ale też na przykład w przywoływanym wcześniej materiale autorstwa Piotra Kuncewicza.¹⁵⁸ Już w początkowym fragmencie uderza poetyckość w sposobie obrazowania, swoboda skojarzeń i subiektywizm. W dość rozbudowanych partiach noszących znamiona recenzji, literackość łączy się z logicznym wywodem o charakterze naukowym. To sprawia, że autor umiejętnie stwarza w swoim tekście intelektualny klimat, dzięki któremu daje się poznać jako erudyta, swobodnie poruszający się w gąszczu metafor, porównań i nawiązań. Mają one istotną wartość jako świadectwo sposobu interpretowania *Mistrza i Małgorzaty* przez warstwę znawców. Rozległy kontekst, w jakim Kuncewicz ukazuje powieść Bułhakowa, analizowanie poszczególnych jej wątków i aspektów, stwarza pewne możliwości w zakresie wskazania ogólnych kierunków zainteresowania krytyki literackiej względem Bułhakowskiego *opus vitae*.

Wpływ eseju wyraźnie manifestuje się w mającym pełnić funkcje recenzji tekście Urszuli Bielous zatytułowanym *Cierpienie w asfalcie*.¹⁵⁹ Jednakże nie ma on, jak się zdaje, na celu zachęcenia widza do obejrzenia *Pilata i innych*. Przeciwnie, autorka wydaje się zwracać do tych odbiorców, którzy filmowy pokaz mają już za sobą. Adaptacja wątku *Mistrza i Małgorzaty* jest tutaj właściwie pretekstem do snucia rozważań na temat ludzkiej natury i zasadności cierpienia. Bielous płynnie też przechodzi do dorobku kina światowego (tytułów mogących pośrednio, na zasadzie luźnych skojarzeń, odnosić się do *Pilata*), by potem znów powrócić do Wajdy i zagadnień związanych z kondycją współczesnego człowieka.

¹⁵⁷ Por. J. Lalewicz, *Mechanizmy komunikacyjne „twórczej zdrady”*. „Teksty” 1974, nr 6, s. 79.

¹⁵⁸ P. Kuncewicz, op. cit., s. 5.

¹⁵⁹ U. Bielous, *Cierpienie w asfalcie*. „Nowy Wyraz” 1975, nr 5, ss. 108-109.

Tendencję do eseizacji wypowiedzi widać też w części reportaży problemowych, które „charakteryzują się artyzmem przekazu zbliżonym do form narracyjno-dramatyczno-lirycznych. Literackość tych gatunków prasowych uwidacznia się we wszystkich płaszczyznach tekstów.”¹⁶⁰ Autorzy łączą tutaj „fikcję z dokumentalną narracją, zderzając tym samym idiom nacechowany estetycznie (język literatury) z użytkowym (język dziennikarski).”¹⁶¹ Pomimo uwikłań całości systemu prasowego w kwestie polityczno-cenzuralne, daje się uchwycić autentyzm w odczycie dzieła, chęć samodzielnego dotarcia do istoty problemów, które wiązały się z lekturą powieści. Niekwestionowanym mistrzem gatunku jest oczywiście Andrzej Drawicz. Choć o materiałach tego typu była już mowa, należy jeszcze zaznaczyć, że publikowano je przede wszystkim w niezwykle poczytnych w omawianym okresie tygodnikach społeczno-kulturalnych i literackich, co w połączeniu z refleksyjnością i szeroko rozumianą perspektywą prywatną musiało znacząco zwiększać ich perswazyjność i siłę oddziaływania. W zebranych materiale źródłowym spotkać można również reportaże odmienne w stylistyce, bliższe raczej sprawozdaniu aniżeli esejowi. Teksty prasowe tego rodzaju autorzy *Gatunków dziennikarskich* klasyfikują w obrębie rodzaju informacyjnego, stąd też zostaną one omówione nieco później.

2.3. Artykuły ogólne

Intelektualne zmagania poszczególnych autorów z materią dzieła owocowały także ciekawymi artykułami ogólnymi, obejmującymi nie tylko kwestie związane z zagadnieniami, które ogólnie określić można jako literackie. Artykuły tego rodzaju wymagały znajomości szerokiego kontekstu historyczno-społecznego, biografii oraz warsztatu twórczego Michaiła Bułhakowa. Pomimo faktu, że w wielu wypadkach wiedza ta była dość schematyczna i jednorodna, artykuły zamieszczane zwłaszcza w prasie społeczno-kulturalnej przynosiły bogactwo informacji na temat intelektualnej kondycji piszących. Teksty te stanowią ważne świadectwo rzeczywistego odbioru *Mistrza i Małgorzaty*. Wszystko to znajduje swoje odbicie w wyszukany styl wypowiedzi czy sposobie obrazowania, a jednocześnie w ustrukturyzowaniu wypowiedzi, sprzyjającemu rzeczowemu przedstawianiu faktów oraz opinii własnych, co stwarzało szansę, że odbiorca wyrobi sobie zdanie na temat czytanego materiału. Większość tekstów tego typu cechuje duża wartość poznawcza oraz chęć możliwie pełnego zgłębienia tematu. Co charakterystyczne, artykuły ogólne są bardzo zbliżone do

¹⁶⁰ B. Bogolewska, *Między literaturą i publicystyką*. Łódź 2006, s. 61.

¹⁶¹ Ibidem.

artykułów biograficznych. Dla porządku zostaną więc omówione we fragmencie poświęconym gatunkom informacyjnym. Należy jednak podkreślić, że w artykułach ogólnych i biograficznych na temat Michaiła Bułhakowa można odnaleźć podstawowe cechy artykułu publicystycznego, o którym pisali autorzy *Gatunków dziennikarskich*... Składają się na niego przede wszystkim „podbudowa naukowo-intelektualna (artykuł odwołuje się do zewnętrznej, często książkowej wiedzy, stanu badań, stanowisk, wymaga od autora znawstwa, bądź przebadania problemu, choć nie w tym stopniu, co w artykule naukowym), sformułowanie pewnej tezy, którą na podstawie analizy faktów i stanu badań należy udowodnić, trzymanie się paranaukowego logicznego toku rozumowania (postawienie tezy, analizowanie, dowodzenie, końcowe wnioski, podsumowanie), precyzyjny, ale niezbyt naukowy język (wyjątek stanowią tu różne czasopisma specjalistyczne czy hobbystyczne, mające wąskie, ale wyrobione w danej dziedzinie grono odbiorców [...]).”¹⁶² *Mistrz i Małgorzata*, stanowiąc przedmiot zainteresowania poszczególnych autorów, jest więc jednocześnie pretekstem do głębszych intelektualnych rozważań. Teksty tego rodzaju są dosyć przejrzyste, wywód klarowny, a autorskie intencje w miarę czytelne. Materiał uporządkowany jest w sposób, który pozwala czytelnikowi, przynajmniej w ogólnym odczuciu, na samodzielne wyciąganie wniosków, nie jest zaś wynikiem natrętnej perswazji ze strony autora. Trudno jednak powiedzieć na ile jest to sprawa umiejętnego operowania słowem, na ile zaś kwestia wytycznych związanych z funkcjonowaniem aparatu propagandowo-cenzuralnego.

Większość tekstów publicystycznych dotyczy konkretnego „tu i teraz”, sprzyja więc komentowaniu rzeczywistości, nie tylko literackiej. Rozważania nad powieścią Bułhakowa, mocno związaną z kontekstem aktualnych wydarzeń społeczno-kulturalnych, doskonale wpisują się więc także w poetykę felietonu. Ta forma wypowiedzi prasowej nie wydaje się jednak w tamtym okresie aż tak rozpowszechniona, jak ma to miejsce obecnie, chociaż, jak zauważają autorzy *Gatunków dziennikarskich*..., w państwach niedemokratycznych felieton spełniał doniosłą rolę, stwarzając możliwości dla rozwoju niezależnych myśli oraz rzetelnej, uczciwej krytyki.¹⁶³

¹⁶² K. Wolny-Zmorzyński i in., op. cit., s. 85.

¹⁶³ Ibidem, s. 89.

GATUNKI INFORMACYJNE

2.4. Wzmianki i noty

Posługując się podstawowymi podziałami stosowanymi w dziennikarstwie można stwierdzić, że spośród gatunków informacyjnych najmniej obszernymi formami wypowiedzi dotyczącymi *Mistrza i Małgorzaty* i jego autora były krótkie wzmianki. W zgromadzonym materiale źródłowym wchodziły one na przykład w skład działów o charakterze kronikarskim, które publikowane były najczęściej w czasopismach związanych z takimi dziedzinami twórczości artystycznej jak film i teatr. W przeważającej części wzmianki odnosiły się do adaptacji scenicznych powieści. Ich struktura opiera się przede wszystkim na podstawowych informacjach dotyczących charakteru wydarzenia, jego tytułu, nazwisk twórców, czasu i miejsca. Podobnie rzecz się ma w przypadku nieco bardziej rozbudowanych not zawierających informacje dodatkowe. Różnice można prześledzić na przykładzie doniesień prasowych dotyczących występu Danuty Michałowskiej:

„CZARNA MAGIA oraz JAK JĄ ZDEMASKOWANO

Pod tym tytułem DANUTA MICHAŁOWSKA realizuje swoją adaptację słynnej powieści satyrycznej Michała Bułhakowa »Mistrz i Małgorzata«. Spektakle tej nowej pozycji Teatru Jednego Aktora odbywać się będą począwszy od poniedziałku o godz. 19,15 na scenie Teatru Kameralnego w dniach 11, 18, 25 października br.»¹⁶⁴

„**W Małej Sali Teatru Nowego** od 15 do 18 kwietnia znakomita krakowska aktorka Danuta Michałowska, w ramach swego »Teatru Jednego Aktora«, wystąpi z monodramem wg »Mistrza i Małgorzaty« zatytułowanym »Czarna magia oraz jak ją zdemaskować« [pis. oyg. – K. K]. Aktorka jest również autorką adaptacji. Bilety do nabycia w kasie Teatru Nowego w godz. 10–19.»¹⁶⁵

„Na zaproszenie Teatru Nowego przyjeżdża na występy do Łodzi znakomita krakowska aktorka **Danuta Michałowska**, która w ramach swego Teatru Jednego Aktora przedstawi własną adaptację powieści M. Bułhakowa »Mistrz i Małgorzata« zatytułowaną »**Czarna magia oraz jak ją zdemaskować**«.

¹⁶⁴ *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano*. „Gazeta Krakowska” 1971, nr 240, s. 7.

¹⁶⁵ *W kilku zdaniach*. „Dziennik Łódzki” 1975, nr 86, s. 3.

Przedstawienia »Czarnej magii« grane będą w Małej Sali Teatru Nowego w dniach 15, 16 i 18 bm. o godz. 20 oraz 17 bm. o godz. 16.30. Bilety sprzedaje kasa Teatru Nowego w godz. 10–19. Przypomnijmy, że powieść Bułhakowa stała się rewelacją wydawniczą na rynkach europejskich i że motyw biblijny tego utworu przeniósł na ekran A. Wajda (»Pilate i inni«).»¹⁶⁶

Pierwszy fragment przynosi jedynie podstawowe informacje na temat pewnego wydarzenia artystycznego. W kolejnych tworzony jest kontekst dla głównych treści przekazywanych w tego rodzaju materiale. Zarówno dla powieści, jak i jej adaptacji kontekstem tym są najczęściej fakty biograficzne, bądź informacje dotyczące trudności wydawniczych, jakie miewał *Mistrz i Małgorzata*, a także – jak wyżej – doniesienia o ogromnym sukcesie książki i inspiracji, jaką stała się przede wszystkim dla twórców teatralnych i filmowych. Kontekst ów, wskazując na określone „tu i teraz”, każe więc rozpatrywać *Mistrza i Małgorzatę* przez pryzmat konkretnych zjawisk i zdarzeń. Materiały zawierają bowiem dane poboczne, które piszący wyselekcjonował, uznając za szczególnie istotne. Wzmianki i noty (a także kalendaria publikowane na przykład w „Roczniku Literackim”) mają wartość dla badań nad recepcją *Mistrza i Małgorzaty* przede wszystkim ze względu na swą podstawową funkcję – informacyjno-dokumentacyjną. Pozbawione opinii odautorskich wykazują się zwięzłością, aktualnością i precyzją, czemu w szczególny sposób sprzyja niewielka objętość. Jednocześnie są też formą komentarza zarówno jeśli chodzi o funkcję, jaką w życiu społeczno-kulturalnym pełniła powieść, jak również o samą rzeczywistość, w której dzieło to funkcjonowało. Stąd też posiadają one przede wszystkim swoją wagę jako świadectwa roli *Mistrza i Małgorzaty* w bieżącej działalności artystycznej. Same, objętościowo skromne, odsyłały do wydarzeń będących stymulatorami życia kulturalnego. Nie dziwi więc fakt, że publikowane były przede wszystkim w miesięcznikach tematycznie związanych z teatrem: „Le Théâtre en Pologne”, „Scenie” czy „Teatrze”, ale także w dziennikach, między innymi w: „Dzienniku Bałtyckim”, „Dzienniku Łódzkim”, „Dzienniku Polskim”, „Dzienniku Wieczornym”, „Echu Krakowa”, „Expressie Wieczornym”, „Gazecie Krakowskiej”, „Gazecie Południowej”, „Gazecie Pomorskiej”, „Gazecie Robotniczej”, „Głosie Robotniczym”, „Kurierze Lubelskim”, „Nowościach”, „Sztandarze Ludu”, „Sztandarze Młodych”, „Trybunie Ludu”, „Trybunie Robotniczej”, „Wieczorze Wybrzeża” czy „Życiu Warszawy” oraz w tygodnikach – „Kulturze”, „Argumentach”, „Odrodzeniu”, „Perspektywach”, „Przeglądzie Tygodniowym”, „Przyjaźni”, „Rzeczywistości”, „Tak i Nie”, „Tygodniku Płockim”, „Tygodniku Kulturalnym”, „Związkowcu”, „Życiu Literackim” i in. Informacje tu zawarte odnosiły się do

¹⁶⁶ Danuta Michałowska w Łodzi. „Głos Robotniczy” 1975, nr 83, s. 2.

bieżących wydarzeń kulturalnych, takich jak: premiery głośnych adaptacji powieści Bułhakowa (w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego w teatrach wałbrzyskim, plockim, bydgoskim oraz dwóch realizacji warszawskich – spektaklu Macieja Englerta w Teatrze Współczesnym oraz opery wystawionej w Teatrze Wielkim); wznowienia przedstawień (*Poncjusz Pilat piąty procurator Judei* na deskach krakowskiej „Bagateli” oraz *Mistrz i Małgorzata* w Teatrze Współczesnym); wymiana teatralna z zagranicą (zagraniczne występy Teatru STU z widowiskiem *Pacjenci* i ich niemieckojęzyczna wersja wystawiona w austriackim Grazu, Dni Warszawy w Moskwie, podczas których Teatr Współczesny pokazywał swego *Mistrza i Małgorzatę*, występy zespołów z Jarosławla i Wilna w Polsce); krajowe imprezy teatralne (katowicki Festiwal Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej, Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych, Przemyska Wiosna Teatralna, Lubelska Wiosna Teatralna, Warszawskie Spotkania Teatralne, Teatr Rzeczypospolitej) oraz prezentacja inscenizacji powieści w poszczególnych miastach w Polsce, czy też pojedyncze wydarzenia kulturalne (jak na przykład jubileuszowy występ Danuty Michałowskiej, kiedy artystka pokazała między innymi monodram *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano*, a także zainaugurowanie działalności drugiej sceny Teatru Nowego w Warszawie przedstawieniem zatytułowanym *Uśmiech wilka*, opartym na artystycznym dorobku autora *Szkarłatnej wyspy*). Część not dotyczyła nagród przyznanych za inscenizacje teatralne najważniejszej powieści Bułhakowa, a także prezentowanych w ZSRR wystaw poświęconych twórczości pisarza.

2.5. Przeglądy i przedruki z prasy obcej

Innego typu wiadomości przynoszą przeglądy prasy oraz przedruki z czasopism radzieckich. Przedruki te, odpowiednio dobrane i wyselekcjonowane, stanowią formę rozbudowanego cytatu. Choć cechą charakterystyczną tego rodzaju materiałów jest zasadniczy brak odautorskiego komentarza, już same wybory dokonywane przez poszczególnych redaktorów wskazują na intencje piszących. Konsekwencją takiego, a nie innego doboru tematyki, jak również uporządkowania materiałów w określony sposób, jest silna, choć nieomal niezauważalna perswazyjność tego rodzaju tekstów. Dotyczą one przede wszystkim kwestii biograficznych, materiałów wspomnieniowych, publikowanej w prasie radzieckiej korespondencji Bułhakowa (m. in. listów do Stalina, do rządu ZSRR, do Maksyma Gorkiego czy Pawła Popowa), a także inicjatyw wydawniczych, odnoszących się do literackiej spuścizny autora *Mistrza i Małgorzaty* czy wydarzeń teatralnych. Zróżnicowane pod względem objętości, publikowane były między innymi w „Kulturze”, „Dialogu”

„Kierunkach”, „Życiu Literackim”, „Trybunie Ludu”, ale także „Gazecie Krakowskiej”, „Akancie” czy „Przekroju”. Pomimo wyraźnie wyczuwalnej funkcji propagandowej, przeglądy i przedruki miały sporą wartość jako źródło informacji. Sprzyjały także popularyzacji wiedzy o pisarzu i jego twórczości i nie zawsze pełniły wyłącznie funkcje instrumentalne. Zwłaszcza pod koniec lat osiemdziesiątych przeglądy przynosiły szereg istotnych informacji na temat niezwykle żywego zainteresowania osobą i twórczością Bułhakowa w Związku Radzieckim. Doskonały przykład stanowi tutaj cykl materiałów publikowanych na łamach „Kierunków” przez Ewę Mruczek.¹⁶⁷ Teksty te, choć niewolne od ograniczeń związanych z funkcjonowaniem systemu prasowego w warunkach państwa niedemokratycznego, pozwalają czytelnikowi polskiemu na poszerzenie wiadomości kontekstowych, odnoszących się przede wszystkim do pisarskiego dorobku autora *Mistrza i Małgorzaty*. Wiele szczegółów biograficznych przynosił też artykuł Marietty Czudakowej zaczerpnięty z periodyku „Nowyj Mir”.¹⁶⁸ O muzycznych inspiracjach pisarza pisał natomiast Jakow Płatek w esej przedrukowanym przez „Gazetę Krakowską”.¹⁶⁹ Dla wielu odbiorców Bułhakow mógł pozostawać twórcą jednego dzieła, tymczasem informacje na temat licznych inicjatyw wydawniczych, które odbiły się w prasie radzieckiej szerokim echem, znacząco wzbogacały ogólną wiedzę nieprofesjonalnego czytelnika.

Pomijając względy propagandowe, przeglądy prasy pełniły istotną rolę informacyjno-dokumentacyjną, a także systematyzująco-porządkującą. Stąd też charakteryzowały się sporym stopniem oficjalności, zarówno formy, jak i języka. Bywały, rzecz jasna, również wyjątki, jak na przykład przegląd zawartości periodyku „Sovietskaja Kultura”, dokonany przez Rozalię Lasotową.¹⁷⁰ W piśmie tym ukazało się między innymi wspomnienie Katajewa o Bułhakowie. Autorka pokrótce streszcza fakty związane z biografią pisarza w czasów pracy w piśmie „Gwizd”, potem zaś obszernie cytuje słowa dawnego kolegi Bułhakowa. Przedrukowany z „Sowieckiej Kultury” fragment wspomnień „Walentego Katajewa” zamieściła także „Trybuna Ludu”.¹⁷¹ Doskonale wpisuje się on w nurt materiałów służących upowszechnianiu pomnikowego wizerunku autora *Mistrza i Małgorzaty*, a jednocześnie przynosi kilka ciekawostek z początkowego okresu jego pobytu w Moskwie. Pomimo nieco moralizatorskiego tonu, oba teksty napisane są z humorem, czemu w dużej mierze sprzyja

¹⁶⁷ E. Mruczek, *Erenburg i Bułhakow*. „Kierunki” 1987, nr 27, s. 13; *Jeszcze o Bułhakowie*. „Kierunki” 1987, nr 29, s. 13; *Wciąż o Michale Bułhakowie*. „Kierunki” 1987, nr 35, s. 14.

¹⁶⁸ M. Czudakowa, *Bułhakow nieznany*. Tł. i oprac. L. Kiszkiel. „Akcent” 1988, nr 1, ss. 55-68.

¹⁶⁹ J. Płatek, *Mistrz i muzyka, czyli Bułhakow powtórnie czytany*. „Gazeta Krakowska” 1988, nr 200, s. 3 oraz nr 206, s. 3 (przedruk z tomu *Pod seniju družnych muz. Muzykalno-liternaturnyje etjudy*. Moskwa 1987).

¹⁷⁰ LAS [R. Lasotowa], *Z różnych rubryk*. „Życie Literackie” 1980, nr 45, s. 17.

¹⁷¹ *Spotkanie z Bułhakowem*. „Trybuna Ludu” 1980, nr 253, s. 6.

język potoczny, czasami nawet kolokwialny. Podobnie rzecz się ma w przypadku wspomnień Sergiusza (Siergieja) Jermolińskiego, przedrukowanych z periodyku „Litiernatnaja Rossija”¹⁷², których podstawową wartością są informacje na temat pośmiertnych losów spuścizny Bułhakowa oraz roli, jaką odegrała tutaj Helena Siergiejewna. Końcowy etap życia pisarza oraz starania wdowy o wydanie jego dzieł, w tym zwłaszcza *Mistrza i Małgorzaty*, opisane zostały w sposób dramatyczny i pełen emocji. Ogólnie jednak dla przeglądów prasy charakterystyczne są uporządkowania strukturalne, pozwalające w pewnym sensie sytuować je w pobliżu sprawozdania.

2.6. Sprawozdania, relacje, korespondencje

Sprawozdania, a także relacje i korespondencje¹⁷³, jako gatunek dziennikarski należą do bardziej rozbudowanych gatunków o charakterze informacyjnym. Elementem, który w szczególności wpływa na strukturę wypowiedzi jest tutaj czynnik czasowo-przestrzenny. Podobnie, jak w przypadku reportażu, w materiałach tego typu uderzają przede wszystkim subiektywizm, emocjonalność i próba przekazania odbiorcy jak największej ilości szczegółów. Drobiazgowość ta wynika z chęci utrwalenia konkretnego „tu i teraz”, sprzyja dynamice wypowiedzi i stwarza u odbiorcy wrażenie bezpośredniego uczestnictwa w opisywanych zdarzeniach. Emocje, jakie towarzyszą relacjonującemu, do pewnego stopnia udzielają się czytelnikowi. Być może w tym właśnie tkwi przyczyna, że w materiale źródłowym nie są to gatunki zbyt licznie reprezentowane, zwłaszcza w pierwszej dekadzie obecności *Mistrza i Małgorzaty* w obiegu czytelniczym naszego kraju. Dotyczą one w większości wydarzeń teatralnych. Wypowiedzi są dość stonowane i choć odnoszą się do faktów, których sprawozdawca, przynajmniej teoretycznie, był bezpośrednim świadkiem, autorzy unikają przedstawienia ich z perspektywy osobistej. Sformalizowany język, którym się posługują, nie stwarza możliwości wyrażenia przez piszącego emocji, materiał zyskuje natomiast pewien rys naukowości. W tekstach tych w odniesieniu do *Mistrza i Małgorzaty* można też często odnaleźć elementy recenzji, tak powieści, jak i jej scenicznych adaptacji (dzieje się tak na przykład w przypadku sprawozdania z VIII Przemyskiej Wiosny Teatralnej Justyny Woś¹⁷⁴). Pod względem informacyjnym nie odbiegają one od klasycznych recenzji

¹⁷² S. Jermoliński, *Bułhakow i Lena*. Oprac. as [A. Sarachanowa]. „Przekrój” 1982, nr 1952, ss. 8-9 i 14 oraz EUG. IW. [E. Iwanicki], *Ostatnie dni Michała Bułhakowa*. „Odgłosy” 1982, nr 19, s. 8.

¹⁷³ Część relacji i korespondencji została omówiona przy okazji literackich podróży śladami Bułhakowa i bohaterów jego powieści, dlatego też w tym rozdziale zostaną pominięte.

¹⁷⁴ J. Woś, *Nie ma prawdy bez komizmu*. „Nowiny” 1980, nr 133, s. 4.

przedstawień teatralnych. Utrzymane w podobnym tonie, pozbawione są właściwie dynamiki, w większości wypadków nie udaje im się również oddać specyfiki i odrębności opisywanych zdarzeń.

Nie inaczej dzieje się w przypadku korespondencji. Niektóre publikacje, choć noszą odpowiedni podtytuł, niewiele mają wspólnego z tym gatunkiem. „Korespondencja własna z Berlina”¹⁷⁵, która dotyczyć miała pracy Andrzeja Wajdy nad *Piłatem i innymi* jest właściwie połączeniem artykułu informacyjnego z recenzją filmu. Zawiera sporo ciekawostek związanych z obrazem Wajdy, a jednocześnie wykorzystuje go do doraźnych celów politycznych. Sama postać namiestnika Judei oraz fakt, że Wajda kręcił niektóre sceny w Norymberdze służą do tego, by w zdyskredytować państwo i naród niemiecki, zgodnie z kierunkiem aktualnie prowadzonej polityki. Intencje Michaela Hanischa są niezwykle czytelne, posługuje się bowiem stereotypem, jawnie manipulując odbiorcą, a rzekomej wiarygodności „korespondenta” służyć ma też zapewne niemieckie nazwisko:

„Oskarżycielska mowa Płata przywodzi na myśl wystąpienia hitlerowskich przywódców na masówkach. Publiczność stanowią słuchacze jednej z mów Hitlera na norymberskim Parteitagu. Także epizod śmierci Judasza przypomina charakterystyczne niemieckie wątki: nastrój wesela, pogody, dobroduszości, poza którym czai się podstępna intryga [podkr. moje – K. K.]”¹⁷⁶

Sytuacja zmienia się nieco w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, kiedy sprawozdania, relacje i korespondencje, a przede wszystkim reportaże (czy raczej – fotoreportaże z planu filmowego) w porównaniu do poprzedniej dekady stają się liczniejsze, zmienia się też wyraźnie ich rola. Funkcjonując w ramach tego samego systemu prasowego, nadal mają oddziaływać na czytelnika zgodnie z wytycznymi władz państwowych, pozbawione są jednak natrętnej propagandy. W związku z tym wyraźniej dochodzą do głosu inne funkcje tekstów: sprawozdawcza, informacyjna, a także w dużym stopniu – rozrywkowa. Używane często zwroty potoczne służą nie tylko wyrażaniu emocji, lecz w znaczący sposób zmniejszają dystans pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Zgodnie ze specyfiką gatunku – materiały te odnoszą się do wydarzeń bieżących, stąd też zamieszczane są często w dziennikach i tygodnikach. Część z nich pełniła funkcje czysto sprawozdawcze, jak na przykład pisany „z Warszawy” tekst Romana Burzyńskiego, który z powodzeniem mógłby zostać uznany za recenzję *Mistrza*

¹⁷⁵ M. Hanisch, op. cit., s. 12.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 13.

i Małgorzaty w reżyserii Macieja Englerta.¹⁷⁷ Sporo korespondencji pojawiło się w związku z organizowanymi między 7 a 12 września 1987 roku Dniami Warszawy w Moskwie, podczas których również wystawiano głośną adaptację powieści w wykonaniu Teatru Współczesnego. Ze względów politycznych o imprezie pisano dosyć szeroko, z uznaniem, lecz w sposób dość oficjalny, z reguły na pierwszej stronie. Wydarzenia relacjonowali wysłannicy „Trybuny Ludu”, „Życia Warszawy”, „Sztandaru Młodych”, „Rzeczpospolitej”, „Kurierza Polskiego”, a nawet „Expressu Wieczornego”.

Relacja z dnia poświęconego Bułhakowowi podczas Festiwalu Dramaturgii Krajów Socjalistycznych (1987) poprzedzona została wstępem dotyczącym rozbudowanego traktatu, literackiego „który jest wielką prawdą o zwykłym ludzkim losie, a szczególnie o ludzkim cierpieniu, którego doznajemy nieustannie, w mniejszym lub większym stopniu.”¹⁷⁸ Rozważania wstępne obejmują biograficzny aspekt *Mistrza i Małgorzaty*, następnie autor przechodzi już do informacji dotyczących seminarium zatytułowanego *Bułhakow w teatrach polskich* oraz wystawianego podczas festiwalu spektaklu Macieja Englerta. W materiale zrelacjonowane zostały wypowiedzi uczestników obu wydarzeń, jednakże sprawozdawca nie ogranicza się tutaj wyłącznie do informacji, opatrując je własnym, dyskretnym komentarzem. Kładąc nacisk na perspektywę indywidualną, akcentując wartość osobistego spotkania z Bułhakowem i jego powieścią, zdołał oddać atmosferę zdarzeń oraz autentyzm przeżyć, jakie towarzyszą odbiorcom profesjonalnym i nieprofesjonalnym w zetknięciu z jedną z najwybitniejszych powieści XX wieku. To właśnie na nich skupia uwagę przede wszystkim, odczucia własne ujawniając dopiero na zakończenie.

Nieco odmienne w stylistyce są sprawozdania, reportaże i fotoreportaże z planu filmowego. Autorzy nielicznych materiałów poświęconych *Piłatowi i innym* są nieco bardziej powściągliwi niż będzie to miało miejsce w przypadku filmowej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Macieja Wojtyłki. W materiałach tych uderza brak spontaniczności oraz dominacja funkcji informacyjno-perswazyjnej. Fotoreportaże z planu filmowego miniseriale, liczniejsze i obszerniejsze, nastawione są w dużej mierze na odbiorcę. Autorzy starają się zapewnić swoim tekstom atrakcyjność, niezależnie od tego, czy posługują się chwytami klasycznymi czy nowatorskimi.

Formę „klasyczną” wykorzystuje między innymi Anna Ingielewicz. Niezwykle szczegółowy i sugestywny opis ulicy, potem zaś budynku, wreszcie mieszkania, w którym rezyduje filmowa ekipa pozwala przedstawić uporządkowany zapis zdarzeń. Autorka odwołuje się do

¹⁷⁷ R. Burzyński, *Dwa przedstawienia – olbrzymy*. „Życie Przemyskie” 1987, nr 19, s. 9.

¹⁷⁸ U.B., *Wielki biedny Bułhakow*. „Kultura” 1987, nr 48, s. 13.

własnych przeżyć i skojarzeń: ulica Noakowskiego w Warszawie przypomina jej powieściową ulicę Sadową, wrażenie wywiera również mieszkanie, „idealnie odpowiadające wyobrażeniom lekturowym.”¹⁷⁹ Z reporterską dokładnością Ingielewicz rejestruje reakcję właścicielki mieszkania, chaos towarzyszący działaniom ekipy technicznej, zapisuje datę i czas:

„2 maja, godzina dziewiąta. Dziś rozpoczynają się zdjęcia na Noakowskiego – pierwsze spotkanie Małgorzaty z Wolandem. Taksówki przywożą ucharakteryzowanych aktorów: Annę Dymną, Marię Probosz, Gustawa Holoubka, Janusza Michałowskiego, Mariusza Benoit, Marka Gołębiowskiego, Ireneusza Kujawskiego. Panie – w podomkach. Pod nimi mają dość skąpo okrywające ciało kostiumy, które zobaczymy dopiero w czasie zdjęć. Panowie, poza dwoma, jeszcze w prywatnych strojach. Mariusz Benoit i Janusz Michałowski – we frakach. Rozpoczyna się czekanie.

Już od godziny pracują dekoratorzy i oświetleniowcy, starając się nadać sypialni wygląd nieco »szatański«. O dziewiątej miała być kamera, mieli być dźwiękowcy. Niestety, spóźniają się. Zaglądam do scenopisu – scena 138 (300 sekund): »W smudze światła, powiększającej się w miarę otwierania drzwi, ukazuje się pokój Wolanda.«¹⁸⁰

Niezwykła skrupulatność zapisu sprawia, że czytelnik ma wrażenie, jakby sam był obecny na planie filmowym, zapominając niekiedy, że ma do czynienia z tekstem prasowym. Bardziej umowny charakter ma króciutka relacja zamieszczona w „Sztandarze Młodych”:

„»Cisza na planie! Kamera!« – jesteśmy w Moskwie, w mieszkaniu na Sadowej. Tu, w asyście Wolanda i jego świty odpoczywa po balu Małgorzata.»¹⁸¹

Autor nie stara się w szczególny sposób oddziaływać na wyobraźnię czytelnika. Za pomocą jednego zdania ze świata realnego przenosi go w fikcyjny świat filmu, a głównym celem jest przekazanie podstawowych informacji.

Odmiennymi chwytami posługują się popularne tygodniki filmowe. Reportażysta „Anteny”, Andrzej Kołodziejcki, wykorzystuje motyw balu u szatana, zwracając się przede wszystkim do odbiorcy, który zna powieść Bułhakowa. Jego relacja opiera się na przyjęciu roli osoby zaproszonej do filmowego mieszkania numer pięćdziesiąt. Zabieg ten wnosi w tekst sporo humoru, a jednocześnie pozwala autorowi zatrzymać uwagę czytelnika, który

¹⁷⁹ A. Ingielewicz, *Bułhakow z piątego piętra*. „Pobrzeże” 1988, nr 7, s. 15.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ (ms), *Woland w Warszawie!* „Sztandar Młodych” 1988, nr 88, s. 1.

ma możliwość zapoznania się ze szczegółami pracy na planie. Quasiliterackie opisy Kołodziejski umiejętnie łączy z informacyjnymi partiami tekstu, które w żaden sposób nie tracą na atrakcyjności:

„Długo szukałem gospodarza balu. W końcu dostrzegłem go. W przeciwieństwie do Wolanda nie miał na ramionach brudnej, pocerowanej koszuli, na nogach – przydeptanych rannych pantofli ani nie podpierał się szpadą. Wprost przeciwnie – sweter, koszula, dżinsy – jednym słowem nic metafizycznego. Otrzeptałem się z konfetti i podszedłem do Macieja Wojtyszki przygotowującego 4-częściową telewizyjną adaptację »Mistrza i Małgorzaty« Michała Bułhakowa. – Messer – wyszeptałem nieśmiało – czy zgodziłby się pan na krótki wywiad dla »Anteny«?

– Jako jeden z licznych wielbicieli twórczości Bułhakowa, muszę zapytać z niepokojem: z czego musiał Pan w czasie realizacji zrezygnować?

– Tylko z tego, na co nie starczyło pieniędzy. Starałem się być jak najbardziej wierny książce. Oczywiście, pewnych scen nie ma, ale z niechęcią odchodziłem od tego, co jest w powieści. Jeśli zrezygnowałem, to głównie z uwagi na ograniczenia produkcyjne. Zresztą, aby zrobić »Mistrza i Małgorzatę« z taką wyobraźnią, jaką przynosi książka, trzeba by mieć do dyspozycji pół miliarda oraz Metro Goldwyn Mayer i MOSFILM razem wzięte.”¹⁸²

Po zadaniu reżyserowi kilku kolejnych pytań, Kołodziejski znów płynnie wchodzi w obroną przez siebie rolę, do końca już prowadząc zabawną grę z czytelnikiem.

Podobny koncept wykorzystuje w początkowych partiach swego fotoreportażu Maciej Pawlicki. Nie chodzi mu jednak o stworzenie iluzji, że oto świta Wolanda zawitała właśnie do Warszawy. Podczas gdy u Kołodziejskiego intencja ta leżała u podstaw całości materiału, tutaj pełni wyłącznie funkcję zgrabnego wstępu. W dalszej części partie informacyjne przenikają się ze sprawozdawczymi, autor poza przybliżaniem szczegółów technicznych czy warsztatowych, odwołuje się zarówno do „najbardziej zwariowanej, a jednocześnie jednej z najmądrzejszych powieści w literaturze światowej [...]”¹⁸³, jak również do innych filmowych i teatralnych adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, osadzając obraz Wojtyszki w pewnym kontekście, co ma niebagatelne znaczenie dla odbiorcy popularnego tygodnika ilustrowanego, którego wiedza w tym zakresie z założenia nie jest zbyt rozległa. Toteż Pawlicki udziela informacji skrótowych, a tekst swój czyni prostym i przyjaznym dla czytelnika. Nie oznacza to jednak, że jest to tekst trywialny. Przeciwnie – wydaje się w pełni

¹⁸² A. Kołodziejski, *Ostatnia przygoda Korowiowa i Behemota*. „Antena” 1988, nr 32, ss. 1 i 15.

¹⁸³ M. Pawlicki, *Wkrótce nadciągnie burza*. „Film” 1988, nr 36, s. 7.

odpowiadać profilowi pisma i oczekiwaniom odbiorcy, a liczne kolorowe fotografie, jakimi został opatrzony czynią go jeszcze bardziej atrakcyjnym.

Inaczej akcenty rozkłada w „Kontrastach” Bogdan Bąk. Sprawozdanie z teatralnej realizacji *Mistrza i Małgorzaty* Andrzeja Marii Marczewskiego jest tutaj jedynie „dodatkiem do tekstu zasadniczego, to jest reportażu o scenie wałbrzyskiej [...]”¹⁸⁴, zamieszczonego zresztą w tym samym numerze miesięcznika. Choć wspomniany reportaż poświęcony został przede wszystkim analizie kondycji Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego, duża jego część dotyczyła adaptacji powieści Bułhakowa, z którą wiązano wielkie nadzieje, i która okazała się sporym artystycznym wydarzeniem. Tekst mówi wiele zarówno o oczekiwaniach twórców i publiczności, jak również o stylu pracy reżysera, czy jego stosunku do *Mistrza i Małgorzaty*. Sprawozdanie Bąka stanowi nie tyle dodatek, co raczej dopełnienie reportażu Jana Kwasowskiego¹⁸⁵, zawierając więcej odniesień do twórczego dorobku Michaiła Bułhakowa. Choć sam Bąk określa swą wypowiedź jako sprawozdanie, powinna ona właściwie zostać uznana za recenzję przedstawienia, o czym świadczy między innymi jej struktura. Autor omawia po kolei takie kwestie jak realizacja sceniczna czy warstwa aktorska, na koniec zaś dokonuje krótkiej, rzeczowej oceny. Materiał nie nosi zaś typowych cech sprawozdania: brak mu dynamiki, nie może też być mowy o podawaniu faktów w następstwie czasowym, mówi się tu bowiem o pewnej zamkniętej całości, jaką jest realizacja sceniczna. Odwołania do kolejnych warstw przedstawienia nie są związane z porządkiem czasowym, lecz z wymogami gatunkowymi recenzji.

2.7. Życiorys

Za rodzaj „sprawozdania z wydarzeń, które związane są z biografią jednego człowieka”¹⁸⁶ uznaje się niekiedy życiorys. Jego struktura wyznaczana jest przede wszystkim poprzez chronologię. W odniesieniu do Bułhakowa następujące po sobie fakty i zdarzenia tworzyły pewną ramę, która umożliwiała stworzenie zarysu postaci pisarza wraz z częściową rekonstrukcją sytuacji społeczno-politycznej lat trzydziestych. Zamiast życiorysu odbiorca miał więc często do czynienia raczej z takim gatunkiem, jak sylwetka.¹⁸⁷ Należy zresztą pamiętać, że zarys ten składał się z podobnych elementów, a jednocześnie był na tyle ogólny,

¹⁸⁴ B. Bąk, „*Mistrz i Małgorzata*” w *Wałbrzychu*. „Kontrasty” 1980, nr 8, s. 15.

¹⁸⁵ J. Kwasowski, *Zmierzyć się z niemożliwym*, ibidem, ss. 10-14.

¹⁸⁶ *Dziennikarstwo i świat mediów*. Pod red. Z. Bauera, E. Chudzińskiego. Kraków 2004, s. 156.

¹⁸⁷ Zdaniem autorów *Dziennikarstwa i świata mediów* sylwetka jest „sposobem prezentacji osób przez opis ich osobowości, a także wyglądu zewnętrznego, sposobu bycia, upodobań itd. Autor opiera się w zasadzie na strukturze życiorysu, jednak dane życiorysowe rozszerza zawsze o dodatkowe, barwne szczegóły.” – ibidem.

że stwarzał spore możliwości w zakresie komentarzy odautorskich, zarówno tych o charakterze propagandowym, jak i prezentujących opinie względnie autonomiczne. Wiele materiałów odnoszących się do biografii Bułhakowa, należąc do jednych z najliczniejszych, a zarazem najbardziej rozbudowanych tekstów informacyjnych, jest jednocześnie na tyle zróżnicowanych, że nie zawsze spełniają wszystkie kryteria pozwalające klasyfikować je jako życiorys. Jednakże i życiorys, i sylwetka, artykuł biograficzny czy biogram, wchodzący w skład komentarza do tekstu spełniały w zasadzie podobne funkcje. Chodziło tutaj nie tyle o względy informacyjne, lecz przede wszystkim o upowszechnienie w masowym odbiorze określonego wizerunku pisarza, wizerunku, który byłby odpowiednikiem lansowanych przez państwo wzorców osobowych. Kwestia ta została omówiona szerzej przy okazji rozważań na temat propagandowej roli mitu Michaiła Bułhakowa. Trzeba jednak pamiętać, że *Mistrz i Małgorzata* jest w dużym stopniu powieścią o podłożu autobiograficznym, stąd też życiorys Bułhakowa, naturalną kolejną rzeczą, stał się jedną z najważniejszych wskazówek interpretacyjnych. Nic więc dziwnego, że informacje tego typu obecne były na łamach prasowych w rozmaitych odmianach gatunkowych. Prezentacja faktów z życia Bułhakowa na tak ogromną skalę musiała bowiem skutecznie oddziaływać na masowe wyobrażenia na temat autora *Mistrza i Małgorzaty*, czyniąc dane biograficzne jednym z tych elementów, które najsilniej wpływały na sposoby odbierania powieści przez czytelnika polskiego.

GATUNKI POGRANICZNE

2.8. Wywiady i rozmowy

Wpływ na kształt recepcji *Mistrza i Małgorzaty* w Polsce niewątpliwie miały również, wyróżniane w typologii Wolnego, Kaliszewskiego i Furmana, gatunki pograniczne. Jednym z nich był wywiad prasowy. Na łamach czasopism prezentowano głównie rozmowy z reżyserami, zarówno filmowymi, jak i teatralnymi. Chodzi tutaj przede wszystkim o Andrzeja Wajdę, Krzysztofa Jasińskiego, Andrzeja Marię Marczewskiego, Macieja Englerta oraz Macieja Wojtyszkę. Rozmowy z wymienionymi reżyserami miały związek z konkretnymi wydarzeniami artystycznymi, lecz ukazywały się nie tylko w prasie związanej z filmem i teatrem. Spore znaczenie miała też osoba rozmówcy. Uznanie, jakim cieszył się w naszym kraju Andrzej Wajda sprawiało, że rozmowy z nim publikowano w dość zróżnicowanych źródłach prasowych – od „Kina” po „Filipinkę”. Wywiady z Wajdą dotyczyły z reguły szeregu jego dokonań, planów czy zamierzeń artystycznych. Na początku

lat siedemdziesiątych odniesienia do realizacji *Piłata i innych* nie zajmowały w wywiadach zbyt wiele miejsca, często pojawiały się na zasadzie wzmianki. Nazwisko rozmówcy wprowadzało wszakże czytelnika w pewien kontekst intelektualny, pozwalało rozpatrywać wypowiedź na tle ogólniejszym. W połowie dekady, kiedy pierwszą polską filmową adaptację jednego z wątków książki zaczęto wyświetlać w krajowych kinach studyjnych, naturalną kolejną rzeczą w prasie pojawiło się więcej informacji na temat realizacji obrazu. Doskonałym źródłem wiadomości były – choć nieliczne – właśnie wywiady i rozmowy z reżyserem. W wielu wypadkach pytania odnosiły się do kwestii technicznych i organizacyjnych, związanych z kręceniem filmu w Niemczech. Do grupy bardziej obszernych materiałów, w których dominują właśnie te kwestie można zaliczyć *Wariacje na znany temat* Wandy Wertenstein.¹⁸⁸ Choć pytania zadawane w wywiadach nie były wolne od pewnego dydaktyzmu, pozwalały Wajdzie na udzielenie szczegółowych i dość wyczerpujących odpowiedzi (podobnie rzecz się miała w przypadku przytaczanych w kilku tekstach głosów aktorów, zwłaszcza Daniela Olbrychskiego, odtwórcy roli Mateusza Lewity). Sprzyjała temu z pewnością sama formuła wypowiedzi oraz jej język: potoczny, swobodny, zbliżony do języka naturalnego, co w dużym stopniu przydawało wypowiedzi autentyzmu. Jednakże sporo miejsca zajmowały tutaj także takie kwestie, jak filozofia kina, rola reżysera spektaklu teatralnego czy dzieła filmowego, znaczenie tematów historycznych dla współczesności, uniwersalna wartość tematyki polskiej. Wszystkie te zagadnienia poruszane są na przykład w rozmowie z Wajdą przeprowadzonej przez Tomasza Łubieńskiego.¹⁸⁹ Choć w zależności od profilu pisma styl wypowiedzi przybierał mniej lub bardziej swobodny charakter, w wywiadach z twórcą *Piłata i innych* wyraźnie wyczuwalny jest ton oficjalny. Przejawia on się nawet w dość pretensjonalnym, niezbyt obszernym wywiadzie Leona Bukowieckiego, zamieszczonym w 1975 roku w „Słowie Powszechnym”. Sytuację doskonale ilustruje jedna z odpowiedzi na zadane pytanie:

„- Tak się złożyło, że mój pomysł zrealizowałem w RFN. Mają oni w telewizji dużo pieniędzy i powiedzieli mi, że skoro robi się wiele filmów dochodowych, mogą raz zrobić film »artystyczny«. Stać ich na to. Dla mnie jednak jest to film polski. Dlaczego, bo grają w nim we wszystkich głównych rolach wyłącznie aktorzy polscy [...]»¹⁹⁰

¹⁸⁸ W. Wertenstein, *Wariacje na znany temat*. „Kino” 1975, nr 3, ss. 2-11.

¹⁸⁹ T. Łubieński, *Patrzeć oczami widza*. „Polska” 1975, nr 7, ss. 10-13.

¹⁹⁰ L. Bukowiecki, *Wajdy zaduma nad Pīlatem*. „Słowo Powszechne” 1975, nr 18, s. 6.

W tym krótkim fragmencie *implicite* zawarte zostały pewne sugestie co do kondycji zachodnioniemieckiego kina, nastawionego przede wszystkim na produkcję filmów komercyjnych, a co za tym idzie – mało wartościowych artystycznie. Manifestuje się tutaj swoista pogarda dla filmowych osiągnięć zachodniego sąsiada i poczucie wyższości wobec własnych. Współpraca Wajdy z telewizją z RFN ma charakter przypadkowy i incydentalny, nie powinna być więc traktowana zbyt poważnie. Reżysera usprawiedliwia zresztą fakt obsadzenia w filmie przede wszystkim aktorów rodzimych. Wątpliwe, by były to poglądy samego Wajdy, dla którego kino samo w sobie ma wartość ponadnarodową, który w swojej twórczości umiejętnie łączy to, co polskie, z wartościami uniwersalnymi. Zabiegom manipulatorskim sprzyja też język potoczny, który nadaje wypowiedzi charakter pozornie swobodny i autentyczny.

Odwrotnie niż w przypadku Andrzeja Wajdy rzecz się miała w odniesieniu do polskiej adaptacji całości najwybitniejszego dzieła Michaiła Bułhakowa. W wywiadach i rozmowach z Maciejem Wojtyszką kwestie związane z aktualną linią partii już się nie pojawiają, choć materiały tego rodzaju publikowane są nie tylko w periodykach typu „Film” czy „Scena”, ale też w „Gazecie Krakowskiej” czy „Dzienniku Polskim”. Liczba rozmów z reżyserem także jest nieco większa. Rozmowy, podobnie jak te z Andrzejem Wajdą, często opatrzone są kadrami z filmu, co w znaczący sposób wzbogaca materiał tekstowy. *Mistrz i Małgorzata* stanowi tutaj główny przedmiot zainteresowania, natomiast do całokształtu dokonań reżysera autorzy nawiązują jak gdyby przy okazji. Pytania zadawane Wojtyszce w większości są dość monotonne, dotyczą ciągle tych samych kwestii. Ponieważ film zrealizowany został pod koniec lat osiemdziesiątych, naturalną kolejną rzeczą jest on, po pierwsze, zestawiany nie tylko z *Piłatem i innymi*, ale również z ciągiem polskich adaptacji teatralnych powieści Bułhakowa. Po drugie, w wywiadach ustawicznie pojawiają się takie zagadnienia, jak problem wierności adaptacji wobec powieści, kwestia sensu i celu realizacji filmu, konieczności pójścia na kompromis, powodowany przede wszystkim odmiennością artystycznego tworzywa i względami warsztatowymi. Motywem trzecim jest prośba o wyjaśnienie przyczyn masowego zainteresowania arcydziełem Bułhakowa, przede wszystkim wśród czytelników polskich, ale także radzieckich, analizę powodów szczególnej atrakcyjności *Mistrza i Małgorzaty*. W pytaniach-stwierdzeniach przewijają się niekiedy stereotypowe ujęcia pisarza jako „patrona wszystkich artystów męczenników.”¹⁹¹ Sam Wojtyszko jednak szuka odpowiedzi w biografii Bułhakowa, w jego cechach charakteru i światopoglądzie, ale także

¹⁹¹ Z. Otałęga, *Woland! Przyjeżdżaj! Rozplenilo się mnóstwo drani!* „Gazeta Krakowska” 1988, nr 265, s. 3.

w zewnętrznych warunkach, w których przyszło mu żyć i tworzyć oraz w przemianach, jakie zachodzą obecnie w strefie szeroko pojmowanej kultury i sztuki. W porównaniu do rozmów z Andrzejem Wajdą, autorzy rzadziej odnoszą się do kwestii artystyczno-warsztatowych, zaś pytania o problemy filozoficzno-egzystencjalne nie pojawiają się prawie wcale. Wyjątek stanowi jeden z wątków wywiadu przeprowadzonego przez Justynę Csató (gdzie rozważa się między innymi problem stosunku artysty wobec siebie, świata i społeczeństwa jako temat przewodni twórczości Wojtyłki) oraz wzmianka na temat pojawiającego się u tego reżysera motywu odrzucenia twórcy przez społeczeństwo („Pobrzeże”).¹⁹² Sytuacja taka prowadzić może do kilku wniosków. Wydaje się, że istnieje zależność pomiędzy wspomnianą wcześniej koncepcją całkowitej wierności obrazu wobec literackiego pierwowzoru, a jego dominującą funkcją – funkcją popularyzatorsko-rozrywkową. Nie bez znaczenia jest zapewne także fakt, że *Mistrz i Małgorzata* w zamyśle powstał jako serial, czy raczej – miniserial, a więc z założenia adresowany był do znacznie szerszej publiczności niż widownia kinowa czy teatralna. Skoro więc przeznaczony był dla masowego widza, w wywiadach poruszano przede wszystkim zagadnienia atrakcyjne dla odbiorcy telewizyjnego. Chociaż pytania w stylu: „czy Anna Dymna – Małgorzata specjalnie musiała do tego filmu zmienić fryzurę na »rozstrzeloną trwałą«?”¹⁹³ pojawiały się sporadycznie, widać wyraźnie, że nadawcy zależy na utrzymaniu uwagi odbiorcy. Widać też, że samo zainteresowanie powieścią w Polsce na przestrzeni dwóch dekad było na tyle duże, że stało się zjawiskiem zauważalnym i rodzącym pytania samych czytelników.

Wywiady prasowe oraz relacje z planu filmowego stanowią wzajemne dopełnienie. Ich obecność na łamach prasy dobitnie świadczy o popularności zarówno *Mistrza i Małgorzaty*, jak i sile oddziaływania telewizji na odbiorcę masowego. Wymienione gatunki doskonale łączą funkcję rozrywkową i informacyjną, są bowiem dla przeciętnego czytelnika o wiele łatwiejsze w odbiorze niż gatunki publicystyczne i bardziej zajmujące niż pozostałe teksty o charakterze informacyjnym.

Choć najwięcej rozmów przeprowadzano z twórcami filmowych adaptacji powieści, wywiadów udzielali także reżyserzy teatralni, jak na przykład Paweł Dangel, Krzysztof Jasiński, Andrzej Maria Marczewski i Maciej Englert, jak również adaptatorka powieści i aktorka, Danuta Michałowska. Jednakże tylko część z nich bezpośrednio odnosiła się do realizacji Bułhakowskiego *opus magnum*. Rozmowa z Michałowską związana była

¹⁹² J. Csató, *O strachu, kompromisie i operetce*. „Scena” 1989, nr 3, ss. 4-7; A. Ingielewicz, „Wyrafinowanie bierze się z porównań”. „Pobrzeże” 1989, nr 11, s. 25.

¹⁹³ Z. Otałęga, op. cit., s. 5.

z jubileuszem dziesięciolecia Teatru Jednego Aktora, dlatego też dotyczyła przede wszystkim jej drogi twórczej, zwłaszcza zaś artystycznego programu stworzonego przez nią teatru. O *Mistrzu i Małgorzacie* wzmiankuje się tutaj jedynie we wstępie.¹⁹⁴

Jeśli chodzi o Krzysztofa Jasińskiego, wywiady z nim dotyczyły najczęściej szerokiego kontekstu związanego z genezą Teatru Stu, jego strukturą, założeniami programowymi. *Pacjentom* nie poświęcano tu zbyt wiele uwagi, skupiając się na innych przedstawieniach, które zyskały spory rozgłos – *Senniku polskim*, *Exodusie* czy *Szalonej lokomotywie*.

Co do Marczewskiego, zainteresowanie rozmówców budziła w dużej części prywatna strona jego „bułhakowskiego” doświadczenia. W wywiadzie zatytułowanym *Śladami mistrza* Haliny Cenglowej, zainspirowanym głośną wrocławską adaptacją powieści, sporo miejsca poświęcono między innymi refleksjom reżysera związanym z odbytą niedawno podróżą po Moskwie, osobistemu doświadczeniu, jakim było zetknięcie się Marczewskiego ze spuścizną literacką Bułhakowa, czy też wartości, jaką jest teatr sam w sobie.¹⁹⁵ „Wieczór Wybrzeża” natomiast opublikował rozmowę z Marczewskim przy okazji gościnnych występów Teatru Polskiego z Bydgoszczy w Gdyni.¹⁹⁶ Reżyser odwoływał się tutaj do swojego wcześniejszego dorobku związanego z *Mistrzem i Małgorzatą*, wyjaśniał, w jaki sposób kształtuje się w jego przedstawieniu podkreślany przez krytykę aspekt wierności wobec pierwowzoru oraz jaki wpływ miało na niego spotkanie z Lubow Jewgieniewną Biełozierską, drugą żoną pisarza.

Inne rozmowy związane były przede wszystkim z faktem objęcia przez Marczewskiego funkcji dyrektora sceny bydgoskiej w 1988 roku. Tutaj *Mistrz i Małgorzata* pojawiał się właściwie wyłącznie w kontekście oferty repertuarowej Teatru Polskiego¹⁹⁷, choć należy podkreślić, że już sam wybór tematu budził spore oczekiwania i nadzieje krytyków oraz widzów.

Krótką rozmowa z Maciejem Englertem, opublikowana w 1987 roku na łamach „Kuriera Polskiego”¹⁹⁸ dotyczyła natomiast występów Teatru Współczesnego na deskach moskiewskiej Taganki. Pytania sprowadzały się tu tylko do dwóch kwestii – jakie obawy miał rozmówca w związku z wystawianiem Bułhakowa właśnie w Moskwie oraz jak jego spektakl

¹⁹⁴ T. Kudliński, *Teatr niekonwencjonalny*. „Scena” 1971, nr 12, ss. 24-26.

¹⁹⁵ H. Cenglowa, *Śladami mistrza*. „Przyjaźń” 1980, nr 39, ss. 6-7.

¹⁹⁶ W. Nowicki, *Sekrety Bułhakowa*. „Wieczór Wybrzeża” 1989, nr 69, ss. 1-2.

¹⁹⁷ Por. L. Lutogńiewski, *Nocna scena rusza w Bydgoszcz*. „Kurier Polski” 1988, nr 156, s. 4; J. Niesiołędzki, *Pierwszy sezon będzie decydujący – rozmowa z dyrektorem Teatru Polskiego w Bydgoszczy – Andrzejem Marią Marczewskim*. „Fakty” 1988, nr 36, ss. 8-9; T. Kobylarz, *Rzecz o scenie bydgoskiej*. „Rzeczywistość” 1988, nr 51, s. 10.

¹⁹⁸ (aka) [A. Kobylńska], *Polska Małgorzata na Tagance*. „Kurier Polski” 1987, nr 180, s. 4.

został tam przyjęty, niemniej jednak materiał zawierał też nieco informacji na temat skali zainteresowania przedstawieniem wśród widzów radzieckich.

Rozbudowany wywiad z Englertem opublikowała tymczasem „Filipinka”.¹⁹⁹ Poruszone tutaj kwestie dotyczyły nie tylko obaw reżysera co do przeniesienia na deski sceniczne powieści uwielbianej przez rzeszę czytelników. Ważnym zagadnieniem było pokazanie zależności pomiędzy lekturą indywidualną a propozycją teatralną w warstwie emocjonalnej. Englert proponował swego rodzaju wspólne „przeczytanie” dzieła Bułhakowa, biorąc oczywiście pod uwagę odmiennność percepcji czytelnika i widza. Reżyser mówił również o swojej drodze do wystawienia *Mistrza i Małgorzaty* w teatrze, o wyborach wynikających z konieczności przystosowania prozy do wymogów scenicznych, a także o specyfice pracy z aktorami. Wyjaśnił pokrótce ogólną wymowę przedstawienia oraz podkreślił rangę warstwy konstrukcyjnej powieści, zarówno jeśli chodzi o wpływ na rozwiązania techniczne przyjęte w spektaklu Teatru Współczesnego, jak również jej nowatorstwo na tle obowiązującej w latach wcześniejszych praktyki teatralnej.

Wywiadu udzielił także Paweł Dangel, twórca spektaklu opartego na kilku utworach Bułhakowa, w tym również na *Mistrzu i Małgorzacie*. O powieści jednak nie wspomniano tutaj bezpośrednio. Poruszona została przede wszystkim kwestia przyczyn zainteresowania twórczością pisarza wśród polskich reżyserów; Paweł Dangel omówił także problematykę spektaklu oraz sposób jego realizacji przez zespół Słupskiego Teatru Dramatycznego.²⁰⁰

Pojawiające się w prasie wywiady z reżyserami filmowymi i teatralnymi mogą stanowić pewien wyznacznik popularności poszczególnych adaptacji. Znamienne jest bowiem to, że rozmowy przeprowadzano zwłaszcza z tymi twórcami, których realizacje odbijały się w Polsce szerokim echem. Można także przypuścić, że w latach osiemdziesiątych wywiady z artystami (Anną Dymną, odtwórczynią Małgorzaty w filmie Wojtyszki, Tadeuszem Woźniakiem, kompozytorem muzyki do trzech przedstawień powieści w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego, Wandą Bargiełowską – Małgorzatą w realizowanej przez Teatr Wielki w Warszawie operze romantycznej czy Markiem Bargiełowskim, odtwórcą roli mistrza w spektaklu Macieja Englerta²⁰¹) przeprowadzano właśnie ze względu na rozmiar zainteresowania zarówno powieścią, jak i jej adaptacjami scenicznymi i filmowymi. We wszystkich rozmowach akcentowano kwestię wpływu dzieła oraz uczestnictwa

¹⁹⁹ Z. Jastrzębska, *Wielkie przebaczenie*. „Filipinka” 1987, nr 12, s. 6.

²⁰⁰ J. Kubacka, *Uśmiech wilka*. „Głos Pomorza” 1983, nr 244, s. 11.

²⁰¹ Por. E. Wężyk, *...i wtedy warto żyć*. „Scena” 1989, nr 1, ss. 4-7; A. Wytrykus, *Granice fantazji*. „Scena” 1989, nr 4/5, ss. 4-6; (ab), *Małgorzata i medycyna*. „Kurier Polski” 1987, nr 101, s. 4; M. Rutkowska, „Mistrz” – Marek Bargiełowski. „Argumenty” 1989, nr 9, s. 9.

poszczególnych osób w konkretnym przedsięwzięciu artystycznym na ich warsztat twórczy.²⁰² W naturalny sposób pojawiały się więc dalsze pytania, niezwiązane już bezpośrednio z powieścią, a dotyczące oceny przez każdego z rozmówców własnej drogi zawodowej.

O ile istotną wartością wypowiedzi twórców filmowych i teatralnych była perspektywa indywidualna, o tyle status wybitnej „bułhakolożki” – Marietty Czudakowej, z którą również przeprowadzono wywiad prasowy, był nieco odmienny. Na łamach czasopism występowała ona przede wszystkim w roli ekspertki, oczekiwano więc od niej głównie rzetelności i obiektywizmu. Wynikało to w dużej mierze z możliwości, jakie miały nauki humanistyczne w zakresie mówienia o współczesnych problemach społecznych. Nic więc dziwnego, że „w dobie szybkich postępów nauki, słowo naukowca nabrało szczególnej ważkości we wszystkich dziedzinach kształtujących opinie społeczeństwa, a argument oparty na przesłankach naukowych nabrał największej siły przekonywania.”²⁰³ Nie jest więc chyba dziełem przypadku, że pod koniec lat osiemdziesiątych, w wywiadzie udzielonym miesięcznikowi „Literatura”, radziecka badaczka starała się zrewidować tak silnie obecny zarówno w ZSRR, jak i w Polsce mit pisarza.²⁰⁴ W rozmowie z Maciejem Chrzanowskim nie tylko przekonująco wyjaśniała przyczyny powstania owej legendy, lecz także podjęła próbę wypełnienia niektórych „białych plam” w życiorysie autora *Mistrza i Małgorzaty*. Wiarygodności Czudakowej, poza jej autorytetem naukowym, sprzyjało też zapewne odsłonięcie kulisów pracy nad książką *Opisanie życia Michała Bułhakowa*, która ze względów ideologicznych wzbudziła Związkowi Radzieckim duże kontrowersje.

Do czytelnika polskiego miała szanse dotrzeć także rozmowa z Aleksandrem Karaganowem, przewodniczącym Komisji Związku Pisarzy ZSRR do spraw spuścizny literackiej Michaiła Bułhakowa, opublikowana w „Literaturze Radzieckiej” w 1988 roku.²⁰⁵ Choć w kwestii prześladowań Bułhakowa autor stoi na stanowisku zbliżonym do Anny Bojarskiej, wywiad przynosi istotne wiadomości odnośnie rozmiarów zainteresowania pisarzem w jego

²⁰² Tadeusz Woźniak wyznawał na przykład: „Pracowałem nad tym spektaklem trzy razy, zawsze z Andrzejem Marczewskim. W tym przypadku mogę obserwować jak zmienia się mój stosunek do materiału dramaturgicznego, a co za tym idzie, zmienia się również warstwa muzyczna spektaklu. W drugiej inscenizacji opracowałem na nowo całą sekwencję balu u szatana. W najnowszej, bydgoskiej premierze, istotnie zmienił się sposób prowadzenia wątku Mistrza i Piłata oraz finał.” – A. Wytrykus, ibidem, s. 6.

²⁰³ M. Szulczewski, op. cit., s. 51.

²⁰⁴ M. Chrzanowski, *Prawda i legenda Michała Bułhakowa*. „Literatura” 1988, nr 6, ss. 49-51. Brzmienie tytułu książki Czudakowej podaje w formie, jaka występuje w tym materiale. O różnicach w tłumaczeniu będzie jeszcze mowa poniżej.

²⁰⁵ Por. *Książki Bułhakowa wczoraj, dziś i jutro*. „Literatura Radziecka” 1988, nr 7, ss. 143-147. Ten sam numer czasopisma przynosi też między innymi bogaty wykaz utworów Bułhakowa oraz licznych opracowań, które ukazały się w Związku Radzieckim, artykuły problemowe, wspomnieniowe i materiały ikonograficzne.

rodzinnym kraju oraz inicjatyw wydawniczych związanych z przywracaniem dorobku Bułhakowa społeczeństwu pod koniec lat osiemdziesiątych. W tym samym czasie podobne zjawiska zachodzą i w Polsce, choć wielotomowe wydanie dzieł zebranych ukaże się u nas dopiero w roku 1994.²⁰⁶

2.9. Dyskusje

We wspomnianym wyżej numerze „Literatury Radzieckiej” została zamieszczona ankieta na temat wpływu Bułhakowa na twórczość pisarzy radzieckich, do których z pytaniami zwróciła się redakcja pisma. Jednakże ankieta ta przypomina w swej formie coś w rodzaju dyskusji, lub raczej prezentacji poglądów, podobnie jak opublikowane w „Kraju Rad” „wypowiedzi znawców przedmiotu: B. RAUSZENBACHA – członka akademii, W. ŁAKSZYNA i P. POLIJEWSKIEGO – literaturoznawców, W. BUBNISA i G. PANDŽIKIDZEGO – prozaików.”²⁰⁷ Na łamach prasy omawianego okresu polski odbiorca rzadko mógł być świadkiem rzeczywistej dyskusji na temat Bułhakowa i jego dzieła. W tym sensie można w zasadzie mówić tylko o materiale zamieszczonym w czasopiśmie „Teatr” w roku 1989 po występach warszawskiego Teatru Współczesnego w Moskwie, gdzie wystawiono cieszącą się ogromną popularnością adaptację powieści w reżyserii Macieja Englerta. Poza samym reżyserem wypowiadali się tutaj między innymi Marietta Czudakowa, Ludmiła Sofronowa, Wioletta Gudkowa, Marianna Strojewa i Tatiana Szach-Azizowa. W rozmowie zwracano uwagę na wierność teatralnego ujęcia wobec swego pierwowzoru, doceniano scenografię, dzięki której możliwe było powiązanie poszczególnych planów powieści, chwalono rozwiązania oryginalne, ale bez zbytnej efektowności. Jednakże tym, co podkreślano niemal we wszystkich opiniach była „polskość” przedstawienia Englerta. Wioletta Gudkowa zauważała, że w Polsce istnieje pewna tradycja inscenizacyjna dramaturgii Bułhakowa, ale przede wszystkim jego najważniejszej powieści. Szach-Azizowa stwierdzała natomiast, że:

²⁰⁶ Aleksander Karaganow wspominał w wywiadzie o planowanym wydaniu dzieł wybranych Bułhakowa w pięciu tomach – pierwszego w roku 1989, pozostałych w 1990. W Polsce dzieła pisarza ukazały się w czterech tomach. Por. M. Bułhakow, *Dzieła wybrane*, t. I-IV. Wyb. tekstów A. Wołodźko. Warszawa 1994. Poszczególne tomy nosiły tytuły: *Niezwykłe przygody doktora. Proza autobiograficzna; Biała Gwardia i inne dzieła prozy; Mistrz i Małgorzata* oraz *Szkarłatna wyspa. Utwory dramatyczne*.

²⁰⁷ *Mistrzowi... – czyli Bułhakow dziś i jutro*. Tłum. Z. Roessler. „Kraj Rad” 1989, nr 24, ss. 32-33. Choć materiał tu zamieszczony przynosi sporo interesujących szczegółów jeśli chodzi o wzrost zainteresowania twórczością Bułhakowa w ZSRR, całość robi wrażenie luźnych, niepowiązanych ze sobą impresji. Sytuację doskonale oddają tytuły poszczególnych kwestii: *Głos w sprawie swobody wypowiedzi, Pisarz jednego sezonu? Prorok dzisiejszych przemian, Współczesny naszych ojców i naszych wnuków, Pozytywni bohaterowie i prawi ludzie*.

„Bułhakow staje się dziś autorem światowym, ale jest to ze swej natury także autor bardzo polski. To, że polscy reżyserzy chcą go wystawiać, jest zrozumiałe: efekt natomiast przewidzieć trudno. Byłam zdumiona tym, jak w Teatrze Współczesnym czują Bułhakowa.”²⁰⁸

– wskazując tym samym jak bardzo *Mistrz i Małgorzata* wpłynął na wybory reżyserów i jak ogromną rolę pełni w polskim życiu teatralnym. Podobną opinię wprost wyrażała Marietta Czudakowa:

„Od pierwszej chwili czułam, że mamy oto do czynienia ze zjawiskiem polskiej kultury, która stara się przyswoić sobie, zrozumieć i przedstawić zjawisko kultury rosyjskiej o międzynarodowym dziś znaczeniu. Dlatego też przyjęcie spektaklu przez widza rosyjskiego coś temu oglądowi odbiera, a coś dodaje. To oczywiste.

[...] Z jednej strony spektakl zrealizowany jest na podstawie powieści reprezentującej inną kulturę, z drugiej – mówi o rzeczach wspólnych i bliskich. Ciągłe wracam do tego, ponieważ ani przez chwilę nie oceniałam spektaklu z jednego punktu widzenia – patrząc oczami rodaczki autora, cały czas oglądałam spektakl jakby z podwójnej perspektywy.”²⁰⁹

Wypowiedź Czudakowej najbardziej chyba uwikłana była w szeroko pojmowany kontekst kulturowy. Badaczka analizowała sposób przedstawiania przez Englerta poszczególnych postaci, porównując je z ujęciami inscenizatorów radzieckich oraz funkcjami, jakie pełnią one w rosyjskiej tradycji. Ważne dla niej były również odniesienia historyczne, polityczne i społeczne. Co z punktu widzenia całokształtu dyskursu prasowego szczególnie istotne, nie było tutaj mowy o polemice,²¹⁰ ścieraniu się poglądów, czy różnicy zdań. Była to raczej

²⁰⁸ „*Mistrz i Małgorzata*” w Moskwie. Dyskusja po występach Teatru Współczesnego z Warszawy. Przeł. P.H. „Teatr” 1989, nr 7, s. 22.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Choć Zmorzyński-Wolny, Kaliszewski i Furman nie definiują polemiki jako osobnego gatunku, w odniesieniu do materiału egzemplifikacyjnego pracy, ze względu na pełnione funkcje, można ją sytuować na pograniczu dyskusji i listu otwartego. Taka sytuacja dotyczy właściwie jednego tylko tekstu: wspomnianej wcześniej polemiki z kontrowersyjnym artykułem Anny Bojarskiej, opublikowanym w „Przeglądzie Katolickim” w 1988 roku. Jej autor, Jarosław Troch, nie tylko podważa zasadność tezy Bojarskiej, że pisarz nie był ofiarą Stalina, lecz rozpatruje sytuację Bułhakowa na ogólniejszym tle, w kontekście działania całokształtu systemu państwa totalitarnego. Istotną wartość ma też sprzeciw wobec sprowadzania przez autorkę artykułu wielkości Bułhakowa „do tak czy inaczej rozumianej koniunktury politycznej [...]” i szukania uzasadnienia dla jego kultu w pewnych stałych właściwościach rzeczywistości pozaliterackiej, która była także inspiracją dla pisarskiej wizji. Por. J. M. Troch, *Polemiki: „Bułhakow”*. „Przegląd Katolicki”, 1988, nr 20, s. 7. Bojarska, w opublikowanej w tym samym miejscu odpowiedzi, zdecydowanie przeciwstawia się ujmowaniu zawartych w artykule kwestii w aspekcie systemowym. Abstrahując od oceny zawartości merytorycznej obu tekstów, należy podkreślić, że jeden i drugi, choć w niejednakowym stopniu, nacechowany jest emocjonalnie, co wynika nie tylko z silnie manifestowanej postawy indywidualistycznej, lecz także z autentyzmu poglądów obojga autorów. Nie jest też zapewne dziełem przypadku, że polemika ta ukazała się u schyłku lat osiemdziesiątych.

prezentacja takich, a nie innych poglądów, poglądów, które bardziej sankcjonowały istniejące „bułhakowskie *status quo*” aniżeli były próbą nowego spojrzenia na życie i twórczość pisarza, zwłaszcza zaś na jego ostatnią, najwybitniejszą powieść.

Także w roku 1989, na łamach „Kontaktu”, zamieszczono dyskusję dotyczącą wizyty w Polsce Teatru Młodego Widza z Jarosławla, który zaprezentował w Radomiu dwie sztuki: *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa oraz *Przypadki Tomka Sawyer*a Twaina.²¹¹ Rozmówcy – aktorzy Andrzej Iwiński i Włodzimierz Mancewicz – porównując oba spektakle, skupili się przede wszystkim na kwestiach artystyczno-warsztatowych, stylu gry oraz stosunku radzieckiego zespołu do własnej tradycji teatralnej. Dyskusja prowadzona była z perspektywy uprawianego zawodu, natomiast problem recepcji Bułhakowa w Polsce i ZSRR nie został tutaj podjęty.

Mając na uwadze warunki, w jakich funkcjonował cały ówczesny system prasowy, nie powinno dziwić, że debata prasowa, jakkolwiek niezwykle wartościowa poznawczo, nie była – i chyba nie mogła być – szczególnie popularnym gatunkiem dziennikarskim. Przy tych istotnych brakach dyskusja pokazywała, że mimo upływu lat *Mistrz i Małgorzata* jest dziełem wciąż ważnym i aktualnym, dziełem o ogromnym potencjale kulturotwórczym i społecznym.

3. *Mistrz i Małgorzata* w repertuarze radiowym

Do świadomości odbiorców *Mistrz i Małgorzata* docierał zarówno za pośrednictwem wysokonakładowej prasy, jak również innego popularnego środka masowego przekazu – radia. Stefan Żółkiewski, poruszając zagadnienie upowszechniania literatury, wskazywał między innymi na różnorodność środków technicznych, służących temu celowi. Badacz dawał pierwszeństwo względem funkcjonalnym, związanym z zaistniałą sytuacją komunikacyjną, co uprawnia do rozpatrzenia problematyki recepcji powieści w Polsce również z perspektywy innego niż prasa nośnika technicznego.²¹² Jednakże, jak podkreśla Jerzy Tuszewski, radio nie tylko jest „środkiem przewozowym”²¹³ dla literatury czy innych sztuk, lecz „działa ono [...] także jako *czynnik modyfikujący*, jako twórczy czynnik w stosunku do przekazywanych treści.”²¹⁴ Dotyczy to, jak się zdaje, zarówno technicznego

Dlatego też, mimo że na tle pozostałych materiałów źródłowych polemika jest odosobniona, warto jednak odnotować fakt pojawienia się jej na łamach prasowych.

²¹¹ K. Kasińska, *Profesjoniści*. „Kontakt. Wojewódzki Informator Kulturalny” 1989, nr 7, ss. 41-42.

²¹² Por. S. Żółkiewski, *O badaniu dynamiki kultury literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965 – 1974*. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987, ss. 307-308.

²¹³ Por. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*. Toruń 2002, s. 105.

²¹⁴ Ibidem.

aspektu sytuacji, jak jej wymiaru społecznego. Kwestia ta będzie więc tutaj rozpatrywana nie tyle z punktu widzenia autonomiczności sztuki radiowej, ale właśnie z perspektywy socjologicznej, co oznacza – by użyć określenia wymienionego wyżej badacza – że większy nacisk położony zostanie na pełnioną przez audycje dotyczące *Mistrza i Małgorzaty* i jego autora funkcję „transmisyjną”, mniejszy – na funkcję autokreacyjną.²¹⁵ Taki punkt widzenia przesuwając na plan dalszy zagadnienie „odmienności systemowej sztuki radiowej [...]”²¹⁶, pozwalając na poruszenie bardziej tutaj istotnych problemów genologicznych, które nie są dla owej odrębności decydujące.²¹⁷ Z podobnych przyczyn analizie poddana została przede wszystkim słowna warstwa fonogramów wykorzystanych jako materiał źródłowy. Jest to również wynik założenia, że „najważniejszym kodem radia jest kod werbalny (językowy), gdyż słowa są konieczne do kontekstualizowania innych kodów. Wprawdzie w procesie fonicznej semiozy objawia się funkcja znakowa wszystkich komponentów komunikatu (muzyki, odgłosów, ciszy, mowy), ale tylko kod językowy odpowiednio precyzuje, zakotwicza przekaz, wywołując schematy myślowe gwarantujące porozumienie między nadawcą a odbiorcą.”²¹⁸ Kwestie te mają ścisły związek ze strukturą radiowego przekazu, określaną między innymi przez konwencje rodzajowe i gatunkowe.

Podobnie, jak w przypadku gazet i czasopism, rodzaj i gatunek audycji²¹⁹ radiowych pozostawał w ścisłym związku z treściami, które pojawiały się na antenie. Jednakże, jak zauważa Magdalena Steciąg, „status gatunków radiowych w genologii dziennikarskiej jest niejasny. Zagroženiem dla ich tożsamości jest ustanawianie prostego stosunku wytwarzania między środkami masowego komunikowania, które mają różne możliwości dystrybuowania treści, czyli traktowanie przekazu radiowego jako udoskonalonego (dzięki dodaniu wrażeń słuchowych) przekazu prasowego [...]. Koncepcja gatunku polimedialnego wskazuje jednak na to, że określony schemat może być realizowany w różnych mediach w odrębny sposób, a charakter przekazywanego ma istotny wpływ na kształt wypowiedzi. [...] Kluczowe dla ustalenia właściwej relacji jest stwierdzenie Emila Benveniste’a, że systemy semiotyczne nie mają znaku transsystemowego, mogą więc mieć ten sam wspólny znak (w tym wypadku znak językowy), ale nie musi to być powodem synonii czy redundancji, ponieważ nie liczy się

²¹⁵ Zdaniem Tuszewskiego funkcja transmisyjna ma „charakter usługowo-społeczny [...]”, kreacyjna (czy: autokreacyjna) zaś „nastawiona jest zarówno na *sposób przekazywania*, jak i na *własną ekspresję artystyczną* [...]” – Por. ibidem, s. 102.

²¹⁶ J. Limon, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*. Gdańsk 2003, s. 194.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ M. Steciąg, *Informacja, wywiad, felieton. Sposób istnienia tradycyjnych gatunków w radiu komercyjnym*. Zielona Góra 2006, s. 69.

²¹⁹ Audycja jest tutaj rozumiana w znaczeniu programu radiowego, stąd odnosić się będzie do wszystkich fonogramów składających się na materiał źródłowy.

substancjalna identyczność znaku, lecz jego różnica funkcjonalna.”²²⁰ Stąd też i funkcje pełnione przez ten środek przekazu nie sprowadzały się wyłącznie do przekazywania informacji o Bułhakowie, czy też upowszechniania jego najwybitniejszego dzieła. Radio, podobnie jak prasa, dostosowywało całokształt przekazu do obowiązującej koncepcji rzeczywistości, kształtując opinie według wytycznych dysponentów słowa.

Gatunki radiowe, które Zmorzyński-Wolny, Kaliszewski i Furman umieścili w obrębie rodzaju publicystycznego, w przypadku materiałów związanych bezpośrednio i pośrednio z *Mistrzem i Małgorzatą* były bardzo nieliczne, lecz dawał się w nich zauważyć wpływ książki Bułhakowa na indywidualne wybory czytelnicze i artystyczne. Były to felieton, recenzja, a także powieść w odcinkach.

3.1. Felieton

Dwudziestego pierwszego stycznia 1973 roku w cyklu *Lektury, lektury* wyemitowano audycję Jerzego Pytlakowskiego, której realizatorem był Olgierd Religioni.²²¹ To rodzaj felietonu utrzymany w konwencji swobodnego dialogu pomiędzy Pytlakowskim i Jerzym Adamskim²²² na temat powieści Bułhakowa oraz własnych upodobań literackich. Uczestnicy rozmowy prowadzili dyskusję bez określonego kierunku, w żartobliwy sposób nawiązując na przykład... do menu restauracji u Gribojedowa. Jeden przyjął na siebie rolę mniej kompetentnego czytelnika, drugi zaś – jego mentora. Stąd też audycję cechowały subiektywizm i emocjonalność, ale też familiarność i podkreślanie wolności indywidualnej²²³, a nawet swoista „poufałość wobec odbiorcy [...]”.²²⁴ Felieton nosił także inne charakterystyczne cechy gatunkowe, jak przeskoki tematyczne, wykorzystywanie kolokwializmów i środków literackich, dowcipów, cytatów, dygresji czy przesady jako środka ekspresji słownej i emocjonalnej²²⁵:

²²⁰ M. Steciąg, op. cit., s. 12.

²²¹ J. Pytlakowski, *Lektury, lektury. Mistrz i Małgorzata* [audycja radiowa]. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Warszawa 1973, czas trwania: 14.20, nośnik: DVD. Audycję nagrano 8 stycznia 1973, wyemitowano ją natomiast trzy tygodnie później. Ten zapis i kolejne – na podst. listy nagrań (stanowiącej załącznik nr 1 oświadczenia z 29 marca 2011 roku w sprawie udostępnienia kopii fonogramów będących w posiadaniu Archiwum Polskiego Radia SA) oraz w oparciu o informacje otrzymywane drogą elektroniczną.

²²² Rok wcześniej właśnie za cykl *Lektury, lektury* obaj otrzymali nagrodę Komitetu ds. Polskiego Radia i Telewizji. Por. <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/819,nagrody.html#start>, dostęp 4 kwietnia 2012.

²²³ Por. M. Steciąg, op. cit., s. 319.

²²⁴ K. Wolny-Zmorzyński, i in., op. cit., s. 90.

²²⁵ Por. ibidem.

Jerzy Adamski: -Panie Jerzy, wybrałem książkę pod tytułem *Mistrz i Małgorzata*.

Jerzy Pytlakowski: -Tak. Michała Bułhakowa.

J.A.: -Powieść. Grubą.

J.P.: -Grubą.

J.A.: -A wie pan czemu?

J.P.: - Wiem.

J.A.: -A nie wie pan.

J.P.: -Wiem, proszę pana. Cytuję fragment tej książki: „»W domu Obłońskich zapanował kompletny zamęt.« – jak to sprawiedliwie zdefiniował znakomity pisarz, Lew Tołstoj.” Pan lubi klasyków?

J.A.: -Trafił pan.

J.P.: -Tutaj Bułhakow, proszę pana, wspiera się Tołstojem, bo w tej książce rzeczywiście panuje niesamowity zamęt...

J.A.: -Ale proszę pana...

J.P.: -...a pan lubi taki zamęt, bo pan prowadzi bardzo uregulowany tryb życia.

J.A.: -Ale...

J.P.: -No i prawem kontrastu... Proszę, niech pan teraz mówi.

J.A.: -Ja chciałem powiedzieć, że trafność pańskich sądów, a nawet – co więcej – przewidywań – oszałamia mnie zupełnie. Istotnie, wybrałem tę książkę dlatego, że w mojej głowie panuje taki sam zamęt...

J.P.: -Nie, nie w głowie. ..

J.A.: -...jak ten...

J.P.: -W pana głowie panuje co innego. Proszę pana...

J.A.: -Proszę pana, zamęt zupełny.

J.P.: -Proszę pana, niech pan teraz raczy łaskawie wysłuchać. To będzie coś kapitalnego. Mianowicie menu, proszę pana, u Gribojedowa, gdzie później był ten dom literatów.

J.A.: -Ach, proszę pana... Wspaniałe! Rzeczywiście! Wspaniałe!

J.P.: -Proszę pana... no, no, no, cytuję, proszę pana, cytuję: sandacz au naturel z wody, filet sterleta z szyjkami rakowymi ze świeżym kawiozem, jajka de cocotte w pieczarkowym sosie w kokilce, filety z drożdów z truflami, przepiórka po genueńsku, chłodnik printanier, łososie, bekasy, dubelty, kszyski, baranki, kuliki...

J.A.: -Co?

J.P.: -Kuliki.

J.A.: -O, Boże! No nie, to mnie tak bardzo zainteresowało, że myślę, że zamiast rozmawiać, moglibyśmy właściwie robić z większym pożytkiem coś zupełnie innego. Mianowicie komponować menu. Panie Jerzy, czy pan mógłby wytłumaczyć mi, dlaczego ta powieść robi na mnie wrażenie czegoś zupełnie bezradnego. To znaczy, że jest to taka powieść, którą odczułem i odebrałem – i stąd zamęt w mojej głowie – jako coś, co proponuje mi rezygnację, bezradność wobec rzeczywistości.

Że niby jakieś siły pozaziemskie, zabawne właściwie, czy groteskowe nawet, no, tak mieszają w tym garnku, w którym wszyscy usiłujemy tu zaprowadzić jakiś porządek, że właściwie ten porządek jest nieosiągalny.

J.P.: -Zaraz to panu wytłumaczę.

J.A.: -Aha. Chwała Bogu.

J.P.: -Przecież to jest zupełnie jasne, bo autor mówi o tym.

J.A.: -Aaaa.

J.P.: -Jest tam taki afisz, w tej książce.

J.A.: -Tak...

J.P.: -,„Dziś i codziennie w teatrze Variétés [...] seanse czarnej magii oraz magii owej całkowite zdemaskowanie.” Przypominam słuchaczom, tym, którzy nie pamiętają tej książki, że tam rzecz polega na tym, że w życie codzienne przedostali się autentyczni szatani no i oni rozrabiają. Ale tego zapowieranego zdemaskowania tam nie ma. Stąd ten zamęt...

J.A.: -Przeciwnie!

J.P.: -...w pańskiej głowie.

J.A.: -Przeciwnie, proszę pana. Nie tylko nie ma zdemaskowania, ale dzieją się rzeczy coraz dziwniejsze. Coraz dziwniejsze.”²²⁶

Choć w tonacji żartobliwej, poruszano tutaj jednak kwestie jak najbardziej serio. Od aspektów biograficznych poczynając (wątek osobistej zemsty Bułhakowa na moskiewskim świecie artystycznym, *Mistrz i Małgorzata* jako analiza współczesnej pisarzowi rzeczywistości, a także powieść interwencyjna), poprzez rozwiązania fabularne i zabiegi konstrukcyjne (wyjaśnienie roli mistrza oraz Wolanda, który ostatecznie okazuje się sprzymierzeńcem światłości, dojrzałość wątku miłosnego, ocena schematu „powieści w powieści”), związki z najwybitniejszą literaturą europejską, ale także z tradycjami ludowymi. Pytlakowski i Adamski podejmowali w audycji również podstawowe problemy filozoficzne *Mistrza i Małgorzaty* (walka Dobra ze Złem), podkreślając przy tym wagę Bułhakowskiego humoru:

J.P.: -A cała książka, według mnie, jest jakąś osobistą zemstą Bułhakowa na krytykach i literatach; jest pamfletem po prostu.

J.A.: -No, wie pan... Ja nie wiem, czy...

J.P.: -Jak on się lubuje, proszę pana, jak ta głowa...

J.A.: -A jeżelibyśmy...

²²⁶ J. Pytlakowski, J. Adamski, op. cit., czas: 00:00-03:13.

J.P.: -...redaktora Berlioza zostaje odcięta przez tramwaj...

J.A.: -Tak, tak....

J.P.: -...i co się z nią potem dzieje. Jak ten poeta biedny dostaje się do kliniki psychiatrycznej profesora Strawińskiego no i jak potem, przy końcu, on zostaje profesorem ostatecznie, bo uważa, że nie jest żadnym poetą...

J.A.: - Tak.

J.P.: - ...bo wytłumaczył mu to mistrz.

J.A.: -Mistrz, tak.

J.P.: -A któż to był mistrz?

J.A.: -A nie wiem, proszę pana. Ano właśnie nie wiem.

J.P.: -He, He! Pan rzeczywiście niewiele wie, proszę pana. [...]

J.A.: -Ale czy pan nie byłby jednak łaskaw odpowiedzieć mi na pytanie, które mnie tak nurtuje? Dlaczego nastąpiło połączenie dwu różnych powieści w jednej?

J.P.: -Dlatego, że Bułhakow jest świetnym pisarzem. Kiedy pisał tę książkę...

J.A.: -Proszę pana!

J.P.: - ...to jeszcze było nowością.

J.A.: -Eee. Już nie było nowością. Na czym polega wszakże, jeżeli jest to nowość – moim zdaniem nie jest to żadna nowość, ale jeżeli – to na czym polega to dziwne połączenie? Przecież to jest zestawienie. Zupełnie jak gdyby bez związku. Tak jakby dwie różne książki leżały obok siebie.

J.P.: -Jest związek, ponieważ to jest tekst...

J.A.: -Aaa...

J.P.: -... który napisał rzekomo mistrz.

J.A.: -To więc ten jeden. Słusznie. Tak. Ten jeden. No i co dalej?

J.P.: -No, a Małgorzata tak dalece go kochała...

J.A.: -Tak...

J.P.: -...i dlatego ja twierdzę, że to była miłość dojrzała...

J.A.: -...Aha

J.P.: -...że nawet zaprzedała się diabłom i zaimponowała im tym do tego stopnia, że postanowili jej pomóc, a nie wykorzystać jej urody, jej osoby do jakichś swoich ciemnych celów.

J.A.: -Postanowili jej...

J.P.: -Te diabły to cudzoziemcy, dlatego cytowałem ich imiona...

J.A.: -Aaa.

J.P.: -...żeby uprzytomnić to słuchaczom.

J.A.: -Aha. Słusznie, słusznie. Ale czy pan bardzo wrogo by się odniósł do mnie, gdybym panu zaproponował następujący osąd: ano jest to powieść, która przecież stanowi jakąś analizę rzeczywistości, współczesności. [...]

J.P.: -Ale jest również znacznie coś więcej, bo jest problem sensu twórczości, można by to tak nazwać patetycznie.

J.A. -Bardzo mnie to pasjonuje.

J.P.: -Prawdy historycznej, dialektyki dobra i zła i tak dalej, i tak dalej.

J.A.: -O, mój Boże! O, mój Boże! To ja czuję się zupełnie bezradny. W powieści, w której jest tyle...

J.P.: -Dobrze, dobrze, to wobec tego, proszę pana, zejdziemy na inne poziomy i zaśpiewamy sobie. Pamięta pan tę scenę, kiedy diabły im kazały śpiewać?

J.A.: -Tak, tak, tak.

J.P.: -Więc zaśpiewajmy »Morze przesławne, Bajkale ty nasz«.

J.A.: -Niestety, głos mój, wie pan, z biegiem lat tak osłabł...

J.P.: - To choć pomyślmy o tej pięknej pieśni. To pana może lepiej nastroi do mnie i do tej książki.

J.A.: -Ale ja panu powiem, dlaczego uważam tę książkę za wyjątkową i sympatyczną. Nie chce pan zauważyć, że jest to jedna z rzadkich dzisiaj książek napisanych z ogromnym poczuciem humoru. Że jest to książka zabawna, że jest to książka, która potrafi wywołać nie tylko uśmiech, ale śmiech!”²²⁷

Podobnie rzecz się miała z samym felietonem, w którym niezmiernie istotną rolę odgrywała funkcja rozrywkowa. Zadaniem autorów nie była bowiem „rzetelna prezentacja danego wydarzenia, lecz wyrażenie do niego swego własnego stosunku.”²²⁸ Ponieważ ramy audycji określały jej zawartość, konwersacja dotyczyła wyłącznie książki. Wpływało to na treściową spójność przekazu. Niemniej felieton dawał też możliwość dyskretnego odnoszenia się do spraw bieżących i nie chodziło tutaj wyłącznie o rezonans, jaki wywołała w Polsce powieść Bułhakowa. Wpisane w poetykę gatunku aluzje, niedopowiedzenia, hiperbole, gra znaczeniami, a także autoironia, znajdująca odbicie w przesadnym eksponowaniu obranych ról i wytwarzaniu dystansu poprzez stosowanie oficjalnych zwrotów grzecznościowych – wszystko to sprawiało, że dialogowy felieton Pytlakowskiego i Adamskiego mógł być odbierany jako parodia „poważnej” krytyki literackiej, oficjalnego języka i sposobu istnienia literatury w dyskursie publicznym. W treści audycji pojawiały się więc mniej lub bardziej bezpośrednie odniesienia do współczesnej rozmówcom rzeczywistości. W cytowanym wyżej fragmencie, dotyczącym cudzoziemskich imion diabłów, widoczny jest na przykład oficjalny stosunek do obcokrajowców. Zaraz po tej wypowiedzi następuje pytanie: „Ale czy pan bardzo wrogo by się odniósł do mnie, gdybym...” Natomiast uwagi na temat krytyki współczesności

²²⁷ Ibidem, czas: 03:44-10:53.

²²⁸ R. Dybalska, *Realizacja różnych płaszczyzn komunikacyjnych w wybranych gatunkach wypowiedzi radiowych*, [w:] R. Dybalska, D. Kępa-Figura, P. Nowak, *Przemoc w języku mediów? Analiza semantyczna i pragmatyczna audycji radiowych*. Lublin 2004, s.157.

równie dobrze mogłyby dotyczyć zarówno czasów Bułhakowa, jak i początku lat siedemdziesiątych.

Ponieważ felieton jest gatunkiem publicystycznym, „w którym punkt ciężkości przeniesiony zostaje z funkcji powiadamiania o faktach na funkcję powiadamiania o sądach i poglądach, zamiast umożliwiać pośrednie uczestnictwo w przedstawianych wydarzeniach nastawiony jest na wywołanie reakcji intelektualnych i emocjonalnych związanych z określonym wydarzeniem itd., najpełniej spośród wszystkich gatunków dziennikarskich występujących w radiu realizuje też funkcję impresywną języka. Funkcja impresywna, oprócz tego, że jest najbardziej dialogowa, odznacza się także perswazyjnością.”²²⁹ Swoboda, którą umożliwiały gatunkowe ramy felietonu, sprzyjała więc nośności przekazywanych treści. W zasadniczych punktach były one zbieżne z problematyką poruszaną w źródłach prasowych z początku lat siedemdziesiątych, co sprowadzało się do wstępnych ustaleń dotyczących zawartości ideowej książki Bułhakowa, jej struktury czy kwestii estetycznych. Treść audycji odnosiła się do początkowego etapu obecności powieści na rynku wydawniczym, czego ślady są tutaj wyraźnie widoczne. Masowy charakter przekazu radiowego sprzyjał też utrwalaniu podstawowych wiadomości na temat *Mistrza i Małgorzaty*, odzwierciedlając również stan dostępnej wówczas przeciętnemu czytelnikowi wiedzy na ten temat. „Nieformalne, nacechowane ekspresywnie interakcje oparte na zaangażowaniu emocjonalnym, deklarowanej przyjaźni i współpracy nie byłyby możliwe bez wspólnej dla nadawcy i odbiorcy wiedzy o świecie i kontekście kulturowym.”²³⁰ Lekka formuła oraz emisja w „Trójce” – programie ambitnym, choć mającym także charakter rozrywkowy, sprawiały, że felieton mógł liczyć na masowy odbiór. Fakt, że eksponowano tu pewne interpretacyjne luki, części słuchaczy być może pomagał identyfikować się z zaprezentowanym w audycji sposobem czytelniczego odbioru. Obecność „eksperta” nie była tutaj bowiem natrętna, a opinie o powieści pozbawione zostały – tak charakterystycznego dla wielu ujęć prasowych – patosu i górnolotności. Czytelnikowi-słuchaczowi, podobnie jak uczestnikom audycji, dane zostało prawo do lektury indywidualnej. Choć demonstrowana w programie „niewiedza” była oczywiście iluzoryczna, pozwalała nawiązać kontakt z szerokim gronem odbiorców. Skupiając uwagę na nieistotnych z pozoru, acz zabawnych, szczegółach, łącząc je z oszczędnym, prostym komentarzem i dygresjami, z łatwością można było także oddać bogactwo formalne i treściowe *Mistrza i Małgorzaty*.

²²⁹ M. Steciąg, op. cit., ss. 403-404.

²³⁰ Ibidem, s. 384.

3.2. Recenzja

Związki z bieżącym życiem kulturalnym (ale także z problemami polityczno-społecznymi) ujawniała audycja zatytułowana *Uśmiech wilka. Z teatralnego afisza*.²³¹ Nagranie, którego przedmiotem była sztuka Pawła Danglera, wyemitowano 2 grudnia 1982 roku. Autorka (i prowadząca program w jednej osobie) Anna Retmianiak, rozmawiała z krytykiem teatralnym – Teresą Krzemień na temat sztuk Bułhakowa, ich inscenizacji w teatrach radzieckich oraz samego spektaklu. Aktualność, rozbudowany element oceny oraz obszerny komentarz krytyczny sprawiają, że pod względem gatunkowym audycję zakwalifikować można do kategorii recenzji.

Jeśli chodzi o *Uśmiech wilka*, był on w gruncie rzeczy portretem środowiska artystycznego oraz samego Bułhakowa. W nagraniu (zawierającym fragmenty spektaklu), poza kwestiami formalnymi, zaakcentowano rolę, jaką w przedstawieniu odgrywały wątki autobiograficzne, kwestie estetyczne i aksjologiczne. Z oczywistych względów przedmiotem rozmowy było więc nie tylko przedstawienie, ale i sam pisarz. Audycję rozpoczynał fragment *Szkarłatnej wyspy*, ilustrujący stosunki rodzinno-towarzyskie w teatrze i ich wpływ na obsadę przedstawień, potem zaś przywołane zostało wspomnienie Siergieja Jermolińskiego, dotyczące jedynej publicznej reakcji Bułhakowa wobec autorów prasowej nagonki. W kilku zdaniach zaznajomiono też słuchaczy w dalszymi losami jego pisarskiej spuścizny. Zarówno w sposób pośredni (zestawienie odpowiednich fragmentów spektaklu i materiałów wspomnieniowych), jak i poprzez bezpośrednie wypowiedzi, autorka programu i jej rozmówczyni wskazywały na formalno-swiatopoglądowe zbieżności pomiędzy Bułhakowskim spojrzeniem na świat a artystyczną propozycją Pawła Danglera. Podobnie, jak w recenzjach prasowych, widoczna była tutaj tendencja do eksponowania pisarskiej biografii. Być może wynikało to z faktu, że spektakl stanowił kolaż kilku utworów Bułhakowa²³², którego twórczość nosiła wyraźne piętno własnego losu. Wydaje się, że o autorze *Powieści teatralnej czy Szkarłatnej wyspy* mówi się tu więcej niż o samym spektaklu.²³³ Choć w audycji kilkakrotnie pada nazwisko Danglera, można niekiedy odnieść wrażenie, że to właśnie Bułhakow jest twórcą sztuki, co dowodzi zarówno związków, o których była już mowa, jak i utożsamiania Bułhakowa jako osoby z losami postaci

²³¹ A. Retmianiak, *Uśmiech wilka. Z teatralnego afisza* [audycja radiowa]. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Warszawa 1982, czas trwania: 20.15, nośnik DVD. O audycji tej będzie jeszcze mowa w rozdziale dotyczącym wpływu *Mistrza i Małgorzaty* na kulturę artystyczną naszego kraju.

²³² Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w kolejnym rozdziale pracy.

²³³ Proporcje odwracają się w przypadku recenzji T. Krzemień z tego samego przedstawienia. Por. *Teatr Nowy po nowemu?* „Tu i Teraz” 1982, nr 29, s. 12.

powieściowych i bohaterów dramatycznych. Sam pisarz został zaprezentowany na antenie zgodnie z utrwalonym w prasie, oficjalnym wizerunkiem. Samo przedstawienie jednak umiejętnie łączyło w sobie humor z tonacją serio. Spektakl był bowiem okazją do szczerego śmiechu, ale budził też refleksje, poruszając takie kwestie, jak zmagania z cenzurą, granice wolności w sztuce, konflikty w środowisku artystycznym, aż po problem zachowania godności i wierności samemu sobie. Jak zauważono w audycji, wszystkie postacie, poza głównym bohaterem, zostały przedstawione w sposób karykaturalny. Przy tym wszystkim sztuka była bardzo zabawna, a reżyser zdołał zachować odpowiednie proporcje. Pomimo braku wybitnych ról, zdaniem Retmianiak i Krzemień, pod względem aktorskim zespół również wypadł bardzo dobrze. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, że *Uśmiech wilka* był także swoistą grą z przyzwyczajeniami i widza, i czytelnika, traktujących Bułhakowa – zgodnie z jego pisarską rangą – niezwykle poważnie. Sztuka była zresztą doskonałą okazją, by odwołać się do biografii pisarza, do jego twórczości i szerzej – kontekstu politycznego, społecznego i kulturalnego lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

3.3. Powieść w odcinkach

Bezpośredni kontakt odbiorcy z *Mistrzem i Małgorzatą* ułatwiała obecność powieści Bułhakowa na falach radiowych, co nastąpiło zresztą dopiero dekadę później od momentu wejścia książki na rynek wydawniczy. Na przełomie 1979 i 1980 roku Program IV wyemitował dwuczęściową audycję zatytułowaną *Mistrz i Małgorzata*.²³⁴ Jej kwalifikacja gatunkowa nastrocza jednak pewnych problemów metodologicznych. Kwerenda przygotowana przez Archiwum Polskiego Radia w Warszawie określa ją jako „słuchowisko według powieści”. Trudności wiążą się jednak nie tylko z faktem, że w typologii autorów *Gatunków dziennikarskich...* termin „słuchowisko” w ogóle nie występuje, ale przede wszystkim z tym, że długotrwały spór o to, co może zostać uznane za słuchowisko, a co stanowi jedynie adaptację dzieła literackiego, do dziś pozostał w zasadzie nierozstrzygnięty.²³⁵

²³⁴ *Mistrz i Małgorzata*. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, program IV, Redakcja Audycji dla Szkół i Przedszkoli; Teatr PR, Warszawa 1979. Czas trwania: cz. I – 55.40; cz. II – 50.20. Część I została nagrana 23 grudnia, część II 28 grudnia. J. Konecki, uzupełnienie kwerendy dotyczącej audycji poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* oraz M. Bułhakowowi [online]. Do Korcz K., 18 marca 2011, 11:35.

²³⁵ Kwestia, czy adaptacja może być uznana za słuchowisko również budzi spory. Józef Mayen pisze: „Chociaż istotnie nazwa ta [słuchowisko – K. K.] – ukuta kiedyś jako odpowiednik »wideo-wiska« – używana była pierwotnie w tym szerokim znaczeniu, oznacza ona, ściśle biorąc, tylko oryginalne radiowe utwory dramatyczne. W odniesieniu do radiofonizowanych utworów prozy [...] jest ona merytorycznie niewłaściwa.” Por. J. Mayen, *Radio a literatura*. Warszawa 1965, s. 187. Michał Kaziów termin ten rezerwuje „tylko dla oryginalnej

Wydaje się, że charakter wykorzystanych materiałów jednoznacznie wskazuje na to, że „sluchowisko według powieści” było jej adaptacją. Adaptatorem był Andrzej Mandalian, reżyserem Marek Kulesza, realizatorem natomiast Alina Langiewicz. Pierwszą część wyemitowano 30 grudnia 1979 roku, drugą – 1 stycznia 1980.²³⁶ W poszczególnych rolach udział wzięli: Ewa Dałkowska (Małgorzata), Krzysztof Kolberger (Iwan Bezdomny), Zygmunt Listkiewicz (Berlioz), Krzysztof Majchrzak (Asasello), Jan Matyjaszkiewicz (Korowiow), Andrzej Seweryn (Mistrz), Henryk Talar (Behemot), Czesław Wołłejko (Woland).²³⁷ Patrząc z perspektywy pełnionych funkcji zauważyć trzeba, że do pewnego stopnia adaptacja była zbliżona do powieści w odcinkach.

Do tego gatunku może zostać zaliczony również cykl *Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym*. Od 6 czerwca do 9 lipca 1980 r. na antenie radiowej „Trójki” wyemitowano piętnaście odcinków *Mistrza i Małgorzaty* (z powtórzeniem każdego z nich kolejnego dnia).²³⁸ Adaptatorką była Anna Sudlitz, reżyserem Henryk Rozen, realizatorem zaś Andrzej

twórczości”, zaś „pozostałe zjawiska” nazywa „adaptacją powieści, dramatu, montażem poetyckim, reportażem radiowym.” Por. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego sluchowiska*. Wrocław 1973, s. 6. Jerzy Limon zauważa natomiast, że: „Mamy więc do czynienia z opozycją sztuki reprodukcji w stosunku do sztuki teatru fonicznego. Ta pierwsza, będąc adaptacją lub recytacją, nawiązuje do najstarszego sposobu istnienia literatury. Wówczas przekaz ustny bywał wspomagany muzyką, a także gestyką i mimiką barda, którego rola nie ograniczała się do mechanicznego odtwarzania tekstu, gdyż polegała na jego interpretacji. Sztuka teatru fonicznego natomiast to sztuka wyzwalaająca się spod panowania literatury, tworząca odmienny system, a tym samym odmienny od literatury sposób uszeregowania i selekcji swoich komponentów, co zaś za tym idzie – inny sposób kreowania struktur i znaczeń.” – J. Limon, op. cit., s. 193.

²³⁶ Audycja była wielokrotnie powtarzana: cz. I 21 marca 1982, 22 kwietnia 1984, 12 stycznia 1986, 28 maja 1989, po przełomie zaś 15 lutego 1992; cz. II 28 marca 1982, 22 kwietnia 1984, 19 stycznia 1986, 4 czerwca 1989 oraz 22 lutego 1992. (J. Konecki, uzupełnienie..., op. cit.).

²³⁷ W pozostałych rolach wystąpili: Teresa Lipowska (Natasza), Tadeusz Borowski (Śledczy), Lech Ordon (Nikanor Bosy), Ewa Wiśniewska (Hella), Stanisław Staniek (Nikołaj Iwanowicz), Tadeusz Grabowski (Kierowca), Krystyna Borowicz (Sekretarka), Barbara Bursztynowicz (Frieda) i in., por. aneks nr 4.

²³⁸ *Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata*. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka; Teatr PR, Warszawa 1980. Data nagrania cz. I: 23 maja 1980, emisja 6 czerwca 1980; czas trwania: 29.20; cz. II: nagranie 27 maja 1980, emisja 9 czerwca 1980, czas trwania: 29.40; cz. III: nagranie 31 maja 1980, emisja 11 czerwca 1980, czas trwania: 29.30; cz. IV: nagranie 31 maja 1980, emisja 13 czerwca 1980, czas trwania: 29.45; cz. V: nagranie 22 maja 1980, emisja 16 czerwca 1980, czas trwania: 29.15; cz. VI: nagranie 22 maja 1980, emisja 18 czerwca 1980, czas trwania: 27.42; cz. VII: nagranie 29 maja 1980, emisja 20 czerwca 1980, czas trwania: 29.20; cz. VIII: nagranie 30 maja 1980, emisja 23 czerwca 1980, czas trwania: 29.00; cz. IX: nagranie 31 maja 1980, emisja 25 czerwca 1980, czas trwania: 28.55; cz. X: nagranie 30 maja 1980, emisja 27 czerwca 1980, czas trwania: 29.00, cz. XI: nagranie 14 czerwca 1980, emisja 30 czerwca 1980, czas trwania: 29.40; XII: nagranie 14 czerwca 1980, emisja 2 lipca 1980, czas trwania: 29.25; cz. XIII: nagranie 2 czerwca 1980, emisja 4 lipca 1980, czas trwania: 29.40; cz. XIV: nagranie 10 czerwca 1980, emisja 7 lipca 1980, czas trwania: 29.30; cz. XV: nagranie 16 czerwca 1980, emisja 9 lipca 1980, czas trwania: 27.50 – ibidem. Jak podaje Iaroslava Kravchenko, w Programie III audycja była kilkakrotnie powtarzana: od 16 listopada do 19 grudnia 1983 oraz od 7 czerwca 1989 do 10 lipca 1989, w obu przypadkach każdy odcinek prezentowany był również następnego dnia. I. Kravchenko, odpowiedź na pytania dotyczące kwerendy radiowej o Michaile Bułhakowie [online]. Do Korcz K., 13 marca 2012, 15:16.

Według informacji zawartych w *Polskiej Bibliografii Literackiej*, w ramach cyklu *Powieść w wydaniu dźwiękowym*, 16 odcinków *Mistrza i Małgorzaty* w adaptacji A. Sudlitz i reżyserii H. Rozena wyemitowano w Programie II pomiędzy 16 listopada a 21 grudnia 1983. Archiwum Polskiego Radia nie posiada jednak takich informacji. Być może PBL podaje datę powtórnej emisji audycji, na co wskazywałaby jednak tylko data początkowa. Por. *Polska Bibliografia Literacka za rok 1983*, cz. II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni

Brzoska. Ilustrację muzyczną wykonał Marian Szalkowski, całość audycji opracowała zaś Bogumiła Prządka. W rolach głównych wystąpili: Jerzy Bończak (Behemot), Wieńczysław Gliński (Fagot), Ignacy Gogolewski (Mistrz), Zygmunt Hobot (Berlioz), Ewa Milde-Prus (Hella), Tomasz Marzecki (Bezdomny), Henryk Talar (Jeszua), Jan Tesarz (Asasello), Mieczysław Voit (Szatan), Zbigniew Zapasiewicz (Poncjusz Piłat), Magdalena Zawadzka (Małgorzata).²³⁹

Zgodnie z regułami gatunku, audycja podzielona została na części, niemniej jednak pod względem kolejności prezentowane treści nie do końca odpowiadały książce.²⁴⁰ Nie miało to zresztą znaczącego wpływu na zmianę semantyki powieści, a wiązało się jedynie z możliwościami radiowego medium, kształtującego przekaz w taki sposób, aby mógł być jak najbardziej zrozumiały dla odbiorcy. Stąd też niemożliwe było tutaj pełne oddanie strukturalnej złożoności *Mistrza i Małgorzaty*.

Typologia Wolnego, Kaliszewskiego i Furmana, która stanowi podstawę klasyfikacji przyjętej w tym rozdziale, nie wyróżnia osobnej kategorii gatunkowej dla prezentowanych w radiu pojedynczych fragmentów dzieł literackich. Tymczasem jeśli chodzi o *Mistrza i Małgorzatę*, wybrane passusy pojawiały się w eterze kilkakrotnie. Ze względu na brak w posiadanych fonogramach zapowiedzi początkowych, trudno jednoznacznie stwierdzić, z czym była związana ich emisja oraz jakie funkcje miały pełnić. Na podstawie dat nadania

Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: E. Ziolkowa, współpr. J. Biesiada. Warszawa – Łódź 1991, s. 401.

²³⁹ Szczegółową obsadę poszczególnych odcinków zawiera aneks nr 4.

²⁴⁰ Część pierwsza obejmowała dysputę filozoficzną Berlioza i Bezdomnego o Jezusie oraz opowieść Wolanda o przesłuchaniu Jeszui przez Piłata, druga – dalszy ciąg przesłuchania podsądnego Ha-Nocri, rozmowę na temat dialogu Jeszui z Judą z Kiriatu, poufną rozmowę pomiędzy procuratorem Judei a arcykapłanem Kajfaszem oraz wyrok w sprawie Jeszui, a także ciąg dalszy dysputy Berlioza i Bezdomnego z Wolandem. Odcinek ten kończył się śmiercią prezesa zarządu Massolitu. Na kolejny składały się zeznania Archibalda Archibaldowicza na policji w sprawie wydarzeń w siedzibie Massolitu. Czwarty obejmował wizytę mistrza w celi Iwana Bezdomnego, przesłuchanie Stiopy Lichodiejewa i Nikanora Bosego, dalszy ciąg rozmowy mistrza i poety. Piąty – przesłuchanie Warionuchy, zniknięcie Lichodiejewa i kłopoty administratora, dalszy ciąg rozmowy mistrza i Bezdomnego. W części szóstej przedstawiono zeznania Rimskiego w sprawie zniknięcia Lichodiejewa i Warionuchy oraz seans czarnej magii, w siódmej natomiast dalszy ciąg rozmowy Iwana Bezdomnego z mistrzem w klinice Strawińskiego. Część ósma dotyczyła zeznań księgowego na temat tego, co wydarzyło się w teatrze, opowieść woźnego, Zofii Iwanowny, oraz Popławskiego. Dziewiąta dotyczyła spotkania Małgorzaty z Asasellem podczas spaceru i opowieści bufetowego, dziesiąta zaś metamorfozy Małgorzaty pod wpływem cudownego kremu, a także relacji Mikołaja Iwanowicza o wydarzeniach w willi oraz wypowiedzi dozorczy domu Dramlitu. W odcinku zaprezentowano także część balu u szatana. W części jedenastej przedstawiono dalszy ciąg diabelskiego balu i pożegnanie mistrza i Małgorzaty. Na odcinek dwunasty składały się opowieść Annuszki Gangreny, rozmyślenia Małgorzaty nad treścią historii o Piłacie i Jeszui oraz obserwacja mieszkania na Sadowej. W kolejnym przedstawiono sen mistrza, opis stanu zdrowia Bezdomnego, a także losy postaci zaginionych, które się właśnie odnalazły. W części czternastej słuchacz mógł się zapoznać z wynikami akcji na Sadowej, fragmentami powieści czytanyymi przez mistrza, a także sceną cwału bohaterów tytułowych na rumakach Wolanda. Ostatni odcinek obejmował pożar u Gribojedowa, pożegnanie mistrza i Małgorzaty z Bezdomnym, końcowy protokół śledztwa oraz ostateczne pożegnanie mistrza z Iwanem. Na podst. kwerendy sporządzonej przez Archiwum Polskiego Radia – J. Konecki, kwerenda nagrań dotyczących *Mistrza i Małgorzaty* oraz M. Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 15 lutego 2011, 12:25.

można przypuszczać, że częściowo wiązały się z aktualnymi wydarzeniami kulturalnymi. I tak w roku ukazania się powieści na naszym rynku wydawniczym Polskie Radio wyemitowało przeszło siedemnastominutowy fragment rozdziału *Lot* w opracowaniu Heleny Wilczkovej, realizacji Aliny Langman i w interpretacji Jerzego Wasowskiego.²⁴¹ Obejmował scenę zdemolowania przez Małgorzatę mieszkania krytyka Łatuńskiego, lot nad Moskwą oraz kąpiel w rzece. Uderzające bogactwo autorskiej wyobraźni, siła kreacji, sugestywność obrazowania pozwalają zakładać, że ta część powieści, podobnie jak fragmenty zamieszczane w prasie, miała przede wszystkim charakter popularyzatorski. Trudno doszukiwać się tutaj głębszych motywacji, poza prezentacją artystycznych walorów *Mistrza i Małgorzaty*.

Inne funkcje pełnić mógł nadany 10 marca 1980 roku w programie II Polskiego Radia trzynasty rozdział *Mistrza i Małgorzaty* zatytułowany *Pojawia się bohater*.²⁴² Fragment ten, w wykonaniu aktora Zbigniewa Zapasiewicza, zaprezentowany został niemal w całości. Skróty były nieznaczne i nie zakłócały toku narracji. Związane były albo z wyeliminowaniem mniej istotnych fragmentów rozdziału, albo też tych, które nawiązywały do wydarzeń z wcześniejszych rozdziałów książki. Choć Archiwum Polskiego Radia także i w tym przypadku nie posiada informacji na temat okoliczności emisji, można przypuścić, że miała ona związek z czterdziestą rocznicą śmierci Michaiła Bułhakowa. Prawdopodobnie nie przypadkiem wybrano więc moment spotkania mistrza z Iwanem Bezdomnym. Taki zabieg pozwalał nie tylko uwypuklić paralełę pomiędzy bohaterem tytułowym a biografią autora *Mistrza i Małgorzaty*, lecz wskazywał również na jeden z bardziej istotnych wątków problemowych twórczości Bułhakowa, jakim jest wątek artysty. Chodzić więc mogło nie tylko o zapoznanie grona słuchaczy z fragmentem książki, ale i o symboliczne podkreślenie nierozzerwalnego związku pomiędzy życiem a dorobkiem pisarza, co, jak wiadomo, miało określone konsekwencje, jeśli chodzi o recepcję jego najważniejszego utworu.

Dwunastego listopada 1982 w Programie IV, w ramach cyklu *Zagadka literacka. Czy znasz tę książkę?*²⁴³ wyemitowano fragmenty *Mistrza i Małgorzaty* w wykonaniu Stanisława Mikulskiego. Obejmowały rozdział *Przebaczenie i wiekuista przystań* oraz *Epilog*.

²⁴¹ Program nagrano 15 września 1969. Ze względu na brak dokumentacji, data pierwszej emisji nie była możliwa do ustalenia. Emisja powtórna miała miejsce 16 marca 1972. Polskie Radio, Komitet ds. Radia i Telewizji, Teatr PR, Warszawa 1969, czas trwania: 17.05. Na podst. kwerendy opracowanej przez Archiwum Polskiego Radia (J. Konecki, uzupełnienie..., op. cit.) oraz informacji I. Kravchenko przesłanej drogą elektroniczną (I. Kravchenko, odpowiedź na pytania dotyczące kwerendy..., op. cit.).

²⁴² Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata* [fragment powieści]. Realizacja Joanna Ciborska. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program II, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa 1980, czas trwania: 23.40, nośnik DVD. Data nagrania: 7 marca 1980 roku.

²⁴³ *Zagadka literacka. Czy znasz tę książkę? Mistrz i Małgorzata*. Realizacja Ewa Szalkowska. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program IV, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa 1982. Data nagrania: 10 listopada 1982. I. Kravchenko, odpowiedź na pytania dotyczące kwerendy..., op. cit.

„Czwórka” była wówczas programem o charakterze oświatowym, adresowanym przede wszystkim do uczniów i nauczycieli, stąd też zapewne analogiczną rolę odgrywać miała związana z Bułhakowem radiowa zagadka. Emisja tego materiału świadczy o tym, że na początku lat osiemdziesiątych znajomość *Mistrza i Małgorzaty* była już na tyle ugruntowana, że z powodzeniem mogłaby pełnić ważne funkcje edukacyjne.²⁴⁴

3.4. Adaptacja, reportaż, słuchowisko?

Wiele pytań rodzą prezentowane na antenie Polskiego Radia audycje poświęcone samemu Bułhakowowi. W większości wypadków mają one charakter dokumentalno-biograficzny. Choć aspekt treściowy pozwala sytuować – przynajmniej część z nich – w obrębie jednego z wyróżnionych przez Wolnego-Zmorzyńskiego, Kaliszewskiego i Furmana gatunków informacyjnych, tj. reportażu radiowego, w aspekcie formalnym bliższe wydają się one raczej słuchowisku. Problem zbieżności pomiędzy reportażem a słuchowiskiem nie jest nowy. Jak zauważał Józef Mayen, „podobnie jak trudno czasem wykreślić granicę między reportażem pisanym a opowiadaniem, tak trudno nieraz autorowi reportażu radiowego utrzymać się w granicach tego gatunku i nie przekroczyć linii demarkacyjnej, oddzielającej autentyzm od fikcji – reportaż od słuchowiska.”²⁴⁵

Za zaliczeniem audycji o Michaiile Bułhakowie do gatunku informacyjnego, o którym piszą autorzy *Gatunków dziennikarskich...* przemawia fakt, że można w nich znaleźć większość istotnych cech reportażu radiowego. Należą do nich między innymi: obecność narratora, prezentowanie zdarzeń „zgodnie z dramaturgią właściwą dla prozy artystycznej [...]”²⁴⁶, ukazanie portretu bohatera, wykorzystywanie dialogów i monologów, jak również oddanie indywidualnego języka postaci autentycznych (poprzez wykorzystywanie fragmentów dzienników czy korespondencji), a także wprowadzanie w tok opowieści bohaterów fikcyjnych – w tym wypadku – postaci literackich. Omawiane wydarzenia są rzeczywiste, prezentuje się je więc w określonej kolejności, padają daty i nazwiska, badane są fakty, a informacje dają się zweryfikować.²⁴⁷ W przypadku audycji o Bułhakowie sprawę

²⁴⁴ Lekturą szkolną powieść stała się dwa lata później. W 1984 r. została zamieszczona w wykazie, jako pozycja uzupełniająca dla średnich szkół zawodowych i ogólnokształcących. Por. A. Franaszek, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999*. Warszawa 2006, s. 38.

²⁴⁵ J. Mayen, op. cit., s. 141.

²⁴⁶ K. Wolny-Zmorzyński i in., op. cit., s. 68.

²⁴⁷ Por. ibidem, ss. 68-69. W tym ujęciu pomocne są też uwagi Józefa Mayena, który we wspomnianej książce omawia dwie audycje poświęcone Annie Frank, zaliczając je do kategorii reportażu. Obok ojca Anny i innych postaci autentycznych „słyszemy w interpretacji aktorskiej Głos Anny (fragmenty pamiętnika), Głos Kartezjusza (cytaty z pism wielkiego XVII-wiecznego filozofa, który część życia spędził w Amsterdamie) i hitlerowski Głos

komplikuje fakt, że w nagraniach uczestniczyli aktorzy, którzy wygłaszali swe kwestie częściowo w oparciu o dokumenty, a częściowo o literacki dorobek autora *Mistrza i Małgorzaty*. Nie byli oni jednak – tak charakterystycznymi dla reportażu – postaciami rzeczywistymi, lecz jedynie takie odgrywali.²⁴⁸ Choć więc autorzy *Gatunków dziennikarskich...* w radiowej odmianie rodzajowej słuchowiska jako gatunku nie wymieniają, stanowi ono przecież „podstawowy gatunek dramaturgii radiowej [...]”.²⁴⁹ Także Archiwum Polskiego Radia kwalifikuje wymienione fonogramy jako słuchowiska dokumentalno-biograficzne. W ich usystematyzowaniu pomocne okazują się kategorie wprowadzone przez Józefa Mayena, który ze względu na strukturę wyróżnia słuchowiska dramatyczne oraz dramatyczno-epickie.²⁵⁰ Jerzy Limon podkreśla tymczasem za Ingardenem, że dzieło foniczne, za które może zostać uznany między innymi reportaż, nie jest tym samym, co dzieło sztuki fonicznej, w którym dominuje funkcja estetyczna, „a przez to objawia się sieć relacji pomiędzy poszczególnymi elementami składowymi, wskazująca na budowę komunikatu, ujawniając tym samym jego nadrzędną strukturę artystyczną [...]”.²⁵¹

Za słuchowisko dramatyczno-epickie można uznać wyemitowany w 1987 roku dwuczęściowy materiał autorstwa Krystyny Kanownik, w reżyserii Janusza Kukuły, realizacji Andrzeja Brzosi i opracowaniu Krystyny Kraśniewskiej. Część pierwsza, zatytułowana *Nie nasz człowiek*, pojawiła się w eterze 4 listopada.²⁵² Program, zrealizowany w oparciu o biografię Michaiła Bułhakowa, rozpoczynał się cytatem pełniącym tutaj funkcję motta i ilustrującym całokształt pisarskiego losu Bułhakowa: „I co będzie panie redaktorze? – Weźcie swoje rękopisy i zajmijcie się czymkolwiek, byle nie literaturą, młody człowieku.”²⁵³ Kanownik była autorką tekstu prasowego, także zatytułowanego *Nie nasz człowiek*, którego fragmenty nie zostały w słuchowisku wykorzystane bezpośrednio, ale

Czasu (rozkazy i raporty w sprawie eksterminacji Żydów) [...]” – J. Mayen, op. cit., ss. 138. Audycje na temat Michaiła Bułhakowa są oczywiście zbieżne z uwagami Mayena wyłącznie w aspekcie formalnym. Na ich konstrukcję składa się bowiem również „szereg oderwanych wypowiedzi rozmaitych osób czy głosów, niejako zacytowanych w ramach obszernej odautorskiej narracji.” – ibidem, s. 139.

²⁴⁸ „Choć budulec jest zawsze ten sam – dźwiękowy, to zupełnie inny jest jego charakter w obu rodzajach tekstów, odmienna jest specyfika tej dźwiękowości. Rzecz rozchodzi się o naturalność akustycznego systemu znaków, która w reportażu jest bez wątpienia pierwotna, zaś w słuchowisku – gdyż spełnia po prostu wrażenie niewymuszonej, autentycznej mowy – nazwałabym ją »naturalnością wtórną.«” – podkreśla w swoim artykule Kinga Klimczak. Por. K. Klimczak, J. Mroziński, *Reportaż radiowy – między żywą mową a pismem*, [w:] *Radio i społeczeństwo*. Red. nauk. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno. Lublin 2011, s. 269.

²⁴⁹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988, s. 472.

²⁵⁰ Poza nimi badacz wymienia jeszcze strukturę dramatyczno-liryczną. Por. J. Mayen, op. cit., s. 235.

²⁵¹ J. Limon, op. cit., s. 145.

²⁵² K. Kanownik, *Nie nasz człowiek* [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO, Polskie Radio i Telewizja, Teatr PR, Warszawa 1987, czas trwania: 34.00, nośnik DVD. Data nagrania: 29 października 1987, data emisji: 4 listopada 1987. Informacje dotyczące osób, które wzięły udział w nagraniu zawiera aneks nr 4.

²⁵³ K. Kanownik, op. cit., czas: 00.00-00.11.

w którym znalazło się wyjaśnienie tytułu opartego na wspomnieniu pisarza, dotyczącym reakcji pewnego redaktora na pierwszy utwór Bułhakowa. Wspomnienie to, według słów autorki, zostało zapisane przez Helenę Bułhakową i przyjaciela pisarza – Siergieja Jermolinskiego.²⁵⁴ Zostaje zresztą przytoczone w dalszej części audycji.

Właściwą akcję zapoczątkowywała scena analizowania przez Bułhakowa słów Kierkegaarda:

„Doba dzisiejsza przypomina okres rozpadu państwowości greckiej. Wszystko istnieje nadal, a mimo to nie ma nikogo, kto by w to wierzył... Niewidoczne więzy duchowe, które jej nadawały charakter i znaczenie znikły i tym sposobem cała ta epoka jest zarazem komiczna i tragiczna. Tragiczna, bo ginie i komiczna, bo istnieje nadal.”²⁵⁵

To doskonała charakterystyka okresu, w którym rodziło się nowe państwo. Dialogi radiowe oparte na tekście *Białej Gwardii*²⁵⁶ oddawały klimat braku stabilności, lęków związanych z nieustannymi zmianami władzy, a także wywołaną taką sytuacją całkowitą dezorientację kijowian. Kolejny etap pisarskiego życiorysu obejmował decyzję o porzuceniu zawodu lekarza, plany wystawienia sztuki *Dni Turbinów* oraz napisanie nowej powieści, materiałem której stały się doświadczenia biograficzne związane ze zmaganiem z cenzurą. Rozmowy bohaterów słuchowiska przeplatane były obszernymi fragmentami *Powieści teatralnej*²⁵⁷ (także w formie dialogów), ilustrującymi w zabawny sposób absurdy związane z funkcjonowaniem życia teatralnego. Część partii dialogowych łączyła się z sobą inaczej niż w książce, co sprawiało, że niekiedy zacierały się zarówno wyodrębnione w powieści przestrzenie, jak i kwestie poszczególnych postaci, dając złudzenie, że akcja dzieje się w jednym miejscu, (np. wyłącznie podczas wieczorku literackiego, kiedy w książce były to i mieszkanie, i teatr). Mimo tego pod względem fabularnym audycja była bardzo spójna i konsekwentnie ukazywała określoną wizję pisarskiego losu. Wizja ta zbiegała się z modelowym obrazem Bułhakowa, jaki funkcjonował w źródłach prasowych, jednakże

²⁵⁴ Por. K. Kanownik, *Nie nasz człowiek*. „Zarzewie” 1987, nr 28, s. 12. Wspomnienie Jermolińskiego zamieszczono też w programie teatralnym przedstawienia *Uśmiech wilka* z roku 1982; oparto je na materiale opublikowanym w „Polityce” w 1966 r. Por. *Uśmiech wilka*. Program Teatru Nowego, Piwnica Wandy Warszawskiej, Red. A. Schiller, listopad 1982, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18239/usmiech_wilka__teatr_nowy_warszawa_1982.pdf, dostęp 15 lutego 2011 oraz S. Jermoliński, *O Michale Bułhakowie*. Przeł. I. Lewandowska. „Polityka” 1966, nr 46, s. 16.

²⁵⁵ K. Kanownik, op. cit., czas: 00:58- 01:23.

²⁵⁶ M. Bułhakow, *Biała Gwardia*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1974, ss. 9, 10, 11, 18, 44, 45, 46, 48-49, 64, 69-70, 105, 125, 182, 271-172 (ze zmianami). Poszczególne strony podawane są rosnąco, nie zaś w kolejności pojawiania się fragmentów w audycji K. Kanownik.

²⁵⁷ Por. M. Bułhakow, *Powieść teatralna*. Tł. Z. Fedecki. Warszawa 1980, ss. 13-15, 23, 33, 53, 61, 68-73, 78-79, 113, 115, 135-136.

przekaz radiowy umożliwiał podanie tych informacji w bardziej atrakcyjnej formie. Oryginalna twórczość pisarza łączyła się tutaj na zasadzie kolażu z materiałami mającymi status dokumentów (fragmentami listów, wspomnień, artykułów i recenzji prasowych).²⁵⁸ Pod względem struktury słownej były one odmienne od pozostałego materiału. Przedstawione w formie monologu, stanowiły ekwiwalent zapisu prozatorskiego. Zabieg ten mógł mieć znaczenie symboliczne: zarówno w przypadku opinii prasowych, jak i korespondencji skierowanej do Józefa Stalina komunikacja była jednostronna, natomiast wspomnienie Siergieja Jermolińskiego przedstawiono w postaci udramatyzowanej. Posłużenie się autentycznym materiałem nie miało wyłącznie na celu podniesienia atrakcyjności przekazu. Było to swego rodzaju wyjście poza świat przedstawiony dramatu radiowego i zwrot w stronę rzeczywistości. Fikcyjnym bohaterom słuchowiska, a także wartościom, którym hołdowali, przydawano w ten sposób autentyczności, czyniąc ich bardziej wiarygodnymi i przekonującymi. Dało się jednak wyraźnie odczuć, że „iluzją jest osadzenie temporalne, symulujące teraźniejszość (np. czas gramatyczny dialogów), podczas gdy struktura narracyjna implikuje czasowy dystans. Powoduje to, że elementy dramatyczne zaczynają funkcjonować – na przekór sobie – jako przytoczenie, nawet w wypadku braku głosu narratora (jego obecność sygnalizuje wszak sam montaż).”²⁵⁹

Drugą część słuchowiska, zatytułowanego *Diabli porządek rzeczy*, wyemitowano dzień później, 5 listopada 1987²⁶⁰. Audycja w dużym stopniu opierała się na tekście Andrzeja Drawicza *Bulhakow, czyli szkoła odmowy* (a także innych tekstach tego autora, jak chociażby *Wszystko będzie jak należy*²⁶¹). Sam tytuł również nawiązywał do zawartej tam opinii, że „Bulhakow umiał brać piórem odwet na życiu, robił to po wielokroć, cenił tę szansę. Nic naturalniejszego, jak ujrzyć »Mistrza i Małgorzatę« z jej diablami, lepszym od ludzkiego, porządkiem rzeczy – właśnie tak.”²⁶² Zamieszczony zaraz na początku fragment *Powieści teatralnej* (dotyczący rozmowy głównego bohatera na temat reakcji seniorów po zapoznaniu się z jego sztuką²⁶³) w czytelny sposób odnosił się do osobistych doświadczeń pisarza.

²⁵⁸ Por. *Michał Bulhakow do Józefa Stalina*. Oprac. i przekł. A. Sarachanowa. „Przekrój” 1987, nr 2198, s. 9 i 23 oraz (nie w tłumaczeniu dosłownym) A. Drawicz, *Mistrz i diabeł (Michał Bulhakow)*. (Na prawach rękopisu). Kraków 1987, ss. 81-86. Listy pisarza do władz ZSRR w 1987 roku publikowały również „Dialog” (nr 10, ss. 98-108) oraz „Kultura” (*Samotność i nerwica*, „Kultura” 1987, nr 30, ss. 1 i 10-11).

²⁵⁹ J. Limon, op. cit., s. 159.

²⁶⁰ K. Kanownik, *Diabli porządek rzeczy* [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, program II. Redakcja Literacka, Warszawa 1987, czas trwania: 34.30, nośnik DVD. Data nagrania: 30 października 1987. Program powtórzono już po przełomie, 26 września 1990 roku.

²⁶¹ A. Drawicz, *Wszystko będzie jak należy. O Mistrzu i „Małgorzacie”*. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 220-251.

²⁶² A. Drawicz, *Bulhakow, czyli...*, op. cit., s. 80.

²⁶³ M. Bulhakow, *Powieść...*, op. cit. ss. 157-160, 164.

Złowroga zapowiedź rozmówcy Maksudowa: „Oj, Siergieju Leontjewiczu, czekają pana ciężkie chwile, przepowiadam to panu.”²⁶⁴ – znajdowały swoje potwierdzenie w liście Bułhakowa do Józefa Stalina.²⁶⁵ List został poprzedzony i zamknięty cytataми z *Mistrza i Małgorzaty* „wszystko będzie jak być powinno, na tym trzyma się świat.”²⁶⁶ oraz „On nie zasłużył na światłość, on zasłużył na spokój”.²⁶⁷ Również one nadawały faktom z życia Bułhakowa określony kierunek, pełniąc funkcję literackiej ilustracji, a jednocześnie czytelnego komentarza. Prozatorski zapis Drawicza przybierał postać dialogu. Ten zabieg formalny miał być może na celu nadanie prezentowanym treściom lekkości właściwej naturalnej rozmowie i osłabienie wrażenia, że słuchacz ma do czynienia z wypowiedzią eksperta. Byłoby to zgodne z ogólną konwencją, w jakiej zostało zrealizowane słuchowisko przeznaczone dla średnio zaznajomionego z życiem i twórczością Bułhakowa odbiorcy masowego, odbiorcy obdarzonego jednak pewnym gustem i literackim wyczuciem. Niektóre komentarze Drawicza oraz przywoływane przez niego fragmenty książki zastępowane były bardziej rozległą, udratyzowaną sekwencją zdarzeń. Sceny i dialogi z piątego rozdziału powieści, *Co się zdarzyło w Gribojedowie* w bardzo naturalny sposób łączyły się z *Ostatnimi przygodami Korowiowa i Behemota* oraz kilkoma zdaniem z *Zagłady mieszkania numer pięćdziesiąt*.²⁶⁸ To właśnie Fagot i kot przejmowali kwestie narratora. Wszystkie te fragmenty łączył motyw ognia. W tekście Drawicza pojawiała się informacja, że wczesna wersja powieści została jeszcze w rękopisie spalona. Na tym Kanownik zbudowała szeroką panoramę zdarzeń, nawiązując do powieści nie tylko w warstwie fabularnej, ale akcentując też spójność wykorzystanych w niej wątków i motywów. O pewnych kwestiach, o których Bułhakow pisał we wczesnych redakcjach dzieła, a które w ostatniej wersji zostały jedynie

²⁶⁴ Ibidem, s. 164.

²⁶⁵ Ta część audycji to zacytowany niemal słowo w słowo fragment listu (napisanego 30 maja 1931 roku) w tłumaczeniu Ałły Sarachanowej:

„Szanowny towarzyszu Stalin,

Na szerokim obszarze literatury rosyjskiej w ZSSR byłem jedynym wilkiem literackim [w audycji: wielkim literatem – przyp. mój. K. K.]. Doradzano mi, abym się ufarbował. Niedorzeczna rada. Wilk – czy to farbowany, czy ostrzyżony – tak czy owak pudłem nie będzie. Traktowano mnie zatem jak wilka i przez dłuższy czas prowadzono obławę wedle reguł literackiego wyizolowania na zamkniętym terenie.

Nie czuję złości, ale zmęczony byłem tak bardzo, że pod koniec 1929 r. padłem. Przecież zwierzę też może być zmęczone.

Zwierzę oznajmiło, że nie jest już wilkiem, nie jest literatem. Zrezygnowało ze swojego zawodu. Zamilkło. Mówiąc bez ogródek – był to przejaw małoduszności.

Nie istnieje pisarz, który milczy. Kto zamilknął, ten nie był prawdziwym pisarzem.

A jeżeli zamilknie prawdziwy, to znaczy, że musi zginąć.” Por. *Michał Bułhakow do...*, op. cit., s. 23.

²⁶⁶ W tekście Drawicza słowa te brzmią: „wszystko będzie jak należy, na tym trzyma się świat.” (A. Drawicz, *Bułhakow, czyli...*, op. cit., s. 83), natomiast w tłumaczeniu I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego: „Wszystko będzie, jak być powinno, tak już jest urządzony świat.” M Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Warszawa 1987, s. 485.

²⁶⁷ Ibidem, s. 458.

²⁶⁸ Por. Ibidem, ss. 68-73, 76, 440, 448-450.

zasygnalizowane, w audycji mówi się wprost. Widać to na przykład w scenie, kiedy zazdrośni literaci buntują się przeciwko kryteriom przyznawania twórcom miejsc w willach w Pierieługinie:

-Precz z listy! Won! Do GPU z taką listą!²⁶⁹

Z punktu widzenia masowego odbiorcy zabieg ten wydawał się zrozumiały. Jednoznaczność sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, z jednej strony przybliżała kontekst historyczny, z drugiej jednak nie oddawała w pełni grozy związanej z istnieniem „pewnej moskiewskiej instytucji”.²⁷⁰ Niemniej jednak zastosowany przez Kanownik „kolaż”, pozwalający na zastąpienie niektórych partii tekstu Drawicza udramatyzowanymi fragmentami książki, wpływał na dynamikę audycji, urozmaicając ją i mocniej przykuwając uwagę słuchacza. Jednocześnie, „dzięki segmentacji i sygnalizowaniu rozmaitych relacji elementów składowych [...]”²⁷¹ kształtowała się artystyczna struktura prezentowanego świata, „czyli taka organizacja jego składników, która w naturze nie występuje (nie ma też w niej elementów przypadkowych, a wszystkie komponenty tworzą sieć relacji).”²⁷² Nie były to jedyne funkcje przyjętych przez autorkę rozwiązań formalnych. Niektóre z nich poszerzały znaczenie przekazywanych treści. Na przykład list Bułhakowa do Józefa Stalina we fragmencie dotyczącym jednego z krytyków pisarza – Włodzimierza Bluma²⁷³ został zamieniony na rozmowę autora z Pawłem Popowem. Wpleciono tu także informacje z telefonicznej rozmowy Bułhakowa z dyktatorem. W audycji Kanownik pisarz nie nawiązuje więc z tyranem nie tylko dialogu, ale nawet bezpośredniego kontaktu. Telefon z Kremla, wcześniej w materiałach biograficznych tak bardzo eksponowany, tutaj został zaledwie krótko wspomniany, a uwaga słuchacza przenosiła się na samego Bułhakowa i jego stanowisko w sprawie związku procesu tworzenia z krajem pochodzenia. Natomiast (układające się częściowo w dialog pomiędzy przewodniczącym Związku Pisarzy Radzieckich a Heleną Bułkową) fragmenty wspomnień Siergieja Jermolińskiego oraz listu Fadiejewa do wdowy po pisarzu z 15 marca 1940 roku²⁷⁴, w końcowych partiach słuchowiska dodawały

²⁶⁹ Por. M. Czudakowa, „*Mistrz i Małgorzata*” Michaiła Bułhakowa. *Dzieje tworzenia*. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, s. 130.

²⁷⁰ M. Bułhakow, *Mistrz i...*, op. cit., s. 422.

²⁷¹ J. Limon, op. cit., s. 175.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ *Michaił Bułhakow do...*, op. cit., s. 23.

²⁷⁴ Słowa Fadiejewa przywołane zostały w artykule Wiesławy Kalit *Rękopisy nie spłonęły*. „Kultura” 1981, nr 32, s. 5. Autorzy audycji niemal dosłownie cytują ten fragment materiału, nieznaczne zmiany widoczne są jedynie w ostatnim zdaniu. List, w innym tłumaczeniu, publikowała wcześniej m.in. „Literatura Radziecka”.

dramatyzmu ostatnim chwilom życia autora *Mistrza i Małgorzaty*, a jednocześnie utrwały jego wizerunek jako człowieka szczerego i do końca wiernego wyznawanym przez siebie zasadom.

W kolejnym roku wyemitowana została dwuczęściowa audycja Bożeny Helbrecht w realizacji Mariana Tomzika *I wszyscy milczą wokół*.²⁷⁵ Prowadziła ją Danuta Stachyra, przy udziale lektorów: Jolanty Niewiadomskiej, Ksawerego Jasieńskiego, Włodzimierza Nowakowskiego i Krzysztofa Świętochowskiego. Wykorzystano tutaj fragment wiersza Anny Achmatowej *Pamięci Bułhakowa*, który był poetyckim obrazem pisarskiego losu autora *Mistrza i Małgorzaty*, a zarazem wyjaśnieniem tytułu audycji. Zawierała ona również fragmenty adaptacji powieści w reżyserii Henryka Rozena z 1980 roku.²⁷⁶ Pierwsza część dotyczyła drogi twórczej pisarza od roku 1925 do śmierci w 1940. Program opierał się głównie na materiałach autorstwa Marietty Czudakowej „*Mistrz i Małgorzata*” *Michała Bułhakowa. Dzieje tworzenia*²⁷⁷, które, zdaniem tłumacza, Adama Pomorskiego, zostały najpierw opublikowane w jednym z radzieckich czasopism, a potem włączone do książki *Opisane życie Michała Bułhakowa*.²⁷⁸ Koncepcja słuchowiska polegała na odtworzeniu artystycznej drogi Bułhakowa przez pryzmat listów m.in. Maksymiliana Wołoszyna, Wikientija Wieriesajewa, Nikołaja Angarskiego, Borisa Leontiewa, siostry pisarza – Heleny Afanasjewny oraz jego żony Heleny Siergiejewny, a także przyjaciela i biografa pisarza – Pawła Popowa. Było to zresztą zgodne z zamysłem samej Czudakowej, która „bardzo ściśle opiera się na źródłach, miast podawać własne opinie, woli cytować stenogramy, dokumenty

Por. S. Preobrażeński, *Z listów Aleksandra Fadiejewa (W związku z dziesiątą rocznicą śmierci pisarza)*. „Literatura Radziecka” 1966, nr 10, ss. 153-154. Kilkanaście zdań ze wspomnień Jermolińskiego, które wykorzystano w audycji można odnaleźć w przywoływanym już materiale zamieszczonym w „Przekroju” w roku 1982. Por. S. Jermoliński, *Bułhakow i...*, op. cit., s. 9 oraz „Polityce”. Por. S. Jermoliński, *O Michale...*, op. cit. s. 16.

²⁷⁵ B. Helbrecht, *I wszyscy milczą wokół* [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, program III, Redakcja Literacka, Warszawa 1988, czas trwania: I cz. 29.53, II cz. 30.56 nośnik DVD. Data nagrania obu części to 6 lipca 1987, data emisji 10 lipca (cz. I) i 17 lipca (cz. II).

²⁷⁶ Szczegółowe informacje na temat wykonawców oraz materiałów wykorzystanych w audycji zawarte zostały w aneksie nr 4. Opierają się one na kwerendzie przygotowanej przez Archiwum Polskiego Radia w Warszawie, stąd też adaptacja Rozena kwalifikowana jest tam jako słuchowisko.

²⁷⁷ Por. M. Czudakowa, „*Mistrz i Małgorzata*”... op. cit., ss. 109-110, 118, 122, 126-127, 138, 144, 146-153, 156.

²⁷⁸ A. Pomorski, informacja w sprawie tłumaczenia artykułu Marietty Czudakowej „*Mistrz i Małgorzata*” *Michała Bułhakowa. Dzieje tworzenia* dla „Literatury na Świecie” [online]. Do Korcz K., 10 kwietnia 2012, 19:36. Zdaniem A. Pomorskiego polski tytuł książki Czudakowej powinien brzmieć *Opis żywota Michała Bułhakowa*. M. Chrzanowski w omówieniu pracy badaczki (*Los Bułhakowa*. „Literatura” 1988, nr 6) podaje dwa tytuły: *Opisanie życia Michała Bułhakowa* (s. 72) oraz *Opisane życie Michała Bułhakowa* (s. 73). W dokumentacji Archiwum Polskiego Radia również pojawia się ten ostatni tytuł. – I. Kravchenko-Surman, informację dotyczące obsady audycji poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* oraz M. Bułhakowowi [online]. Do Korcz K., 23 października 2012, 12:44. W tym samym źródle znajduje się też informacja, że drugim tłumaczem materiałów wykorzystanych w audycji był Michał Wołodźko. On sam jednak, w rozmowie telefonicznej z 20 kwietnia 2012 roku, zdementował tę informację.

z epoki.”²⁷⁹ W części drugiej przedstawiono losy spuścizny literackiej Bułhakowa – od chwili śmierci pisarza po opublikowanie jego głównego dzieła.

Tekst audycji zaprezentowany został z podziałem na role, nie starano się jednak zatrzeć wrażenia, że słuchacz ma do czynienia z zapisem prozatorskim. Przeciwnie – warstwa narracyjna była tutaj niezwykle istotna. Zamyśl kompozycyjny wymagał bowiem precyzyjnych wskazówek odnośnie wykorzystanych dokumentów. Nie były one w żaden sposób komentowane, to raczej obiektywna prezentacja faktów, której tok przerywała korespondencja czy fragmenty inscenizacji radiowej:

Danuta Stachyra: Nie wiemy, w którym dniu 1928 roku Bułhakow znów wrócił do porzuconego kilka lat temu powieściopisarstwa. Pewne wydaje się tylko to, że właśnie w tym roku rozpoczął pracę nad powieścią, która stała się później *Mistrzem i Małgorzatą*. Sam Bułhakow na tytułowej stronie rękopisów późniejszych redakcji pisał jako datę początkową rok 1928. Dwanaście lat zmagania się z powieścią dokumentują zachowane w archiwum pisarza materiały. Dwadzieścia zeszytów z kolejnymi redakcjami rękopiśmiennymi, dwa zeszyty notatek, trzy egzemplarze maszynopisu powieści oraz zeszyt z nowymi redakcjami poszczególnych stron i uzupełnieniami tekstu zapisanymi w latach 1939-1940 pod dyktando chorego pisarza.

Jak nazywała się sama powieść? Wśród wariantów tytułów pierwszej redakcji spotyka się między innymi: *Czarny mag*, *Kopyto inżyniera*, *Żongler z kopytem*, a potem pojawia się *Konsultant z kopytem*. W marcu roku 1930 Bułhakow, zdając sobie sprawę z okoliczności swojej pracy literackiej i życia, pisze w liście do rządu:

Włodzimierz Nowakowski: „Osobiście, własnymi rękoma, wrzuciłem do pieca brulion powieści o diable.”

[Fragment adaptacji z roku 1980 – przyp. mój. K. K.]:

Magdalena Zawadzka: „Nie domyśliłam się. Przyszłam za późno. Stało się to nieodwracalne.”

Ignacy Gogolewski: „Spaliłem. Wyjąłem z szuflady biurka ciężkie egzemplarze maszynopisu i bruliony brudnopisu i zacząłem wszystko palić. Było to bardzo trudne, bo zapisany papier nie chce się palić. Darłem zeszyty, łamiąc sobie paznokcie, wciskałem je między polana, pogrzebaczem poruszałem ich karty, od czasu do czasu popiół okazywał się silniejszy ode mnie, tłumiał płomienie, ale walczyłem z nim i powieść ginęła, chociaż stawiała zaciekle opór. Migły mi dobrze znane słowa,

²⁷⁹ M. Chrzanowski, *Los...*, op. cit., s. 73.

stronice żółkły powoli, lecz niepowstrzymanie, ale nawet na pożółkłych można było odczytać słowa. Słowa ginęły wtedy dopiero, gdy papier czerniał. W zapamiętaniu dobijałem je pogrzebaczem.”²⁸⁰

Rama słuchowiska nie odbiegała znacząco od faktów biograficznych prezentowanych na łamach gazet i czasopism. Obejmowała takie punkty życiorysu, jak walka o druk wczesnych utworów Bułhakowa, jego zmagania z aparatem państwa, etapy pracy nad największym dziełem, a także trudy choroby i śmierć pisarza. Niektóre fragmenty listów Bułhakowa do żony, wykorzystane w części pierwszej, mogły być znane słuchaczowi z rozmaitych tekstów prasowych. Słuchowisko było jednak o wiele bardziej sugestywne. Inaczej niż kilkuwersowe cytaty, pełniące w artykułach rolę służebną wobec nadrzędnego głosu autora, bądź zamieszczane w izolacji dłuższe fragmenty listów – tutaj zyskiwały autonomię, tworząc jednocześnie pewną uporządkowaną całość. Dzięki temu pozornie statyczny materiał stwarzał spore możliwości w zakresie ukazywania dramatyzmu wydarzeń. Rezygnacja z bezpośredniej charakterystyki Bułhakowa czyniła przekaz bardziej wiarygodnym. Sprzyjało to osobistym przemyśleniom i refleksjom, a pisarskiej biografii przydawało autentyczności. Prezentowane fakty miały oczywiście nadawać interpretacjom słuchaczy określony kierunek, pozbawione jednak były apriorycznych założeń i ogólnych dyrektyw. Nie znaczy to jednak, że pośrednio nie przekazywały takiej wizji świata, jaka znajdowała swoje odzwierciedlenie w źródłach prasowych i że w jakiś zasadniczy sposób zmieniały utrwalony w publicznej świadomości wizerunek autora *Mistrza i Małgorzaty*.

Druga część audycji Bożeny Helbrecht przynosiła sporo informacji na temat losów spuścizny literackiej Bułhakowa. Z oczywistych przyczyn był to dotychczas temat omawiany bardzo ogólnikowo. Stąd też audycja miała olbrzymią wartość poznawczą.²⁸¹ Konsekwencja, z jaką Helena Sergiejewna Bułhakowa walczyła o opublikowanie dzieł zebranych pisarza nie tylko nadawała odpowiednią rangę jej działaniom, lecz obnażała także mechanizmy polityki kulturalnej ZSRR i ukazywała rzeczywisty stosunek władz do literatury i jej twórców. Choć tę część również cechowała fabuła, a zdarzenia prezentowane były w następstwie czasowym, ograniczenie funkcji narratorskich do krótkich formuł typu: „Wdowa po Bułhakowie do Józefa Stalina”, „Z listu Heleny Bułhakowej do ministra kultury Związku Radzieckiego, Pantelejmona Ponomarienki”, „Z ostatniego listu Pawła Popowa do Heleny

²⁸⁰ B. Helbrecht, *I wszyscy...* cz. 1, op. cit., czas: 16:38-18:25.

²⁸¹ Z punktu widzenia zawartości, dostępności i zasięgu oddziaływania kwestia ta wydaje się bardzo istotna. Niestety, nie udało się ustalić, czy treści te były, tak jak pierwsza część audycji, dostępne w formie drukowanej. Jednakże, jak przypuszcza Iaroslava Kravchenko z Polskiego Radia, to „raczej wątpliwe, że [tłumaczenie] zostało przygotowane na potrzeby audycji.” I. Kravchenko, informacje na temat prawdopodobieństwa wydania w Polsce książki *Opisane życie M. Bułhakowa* [online]. Do Korcz K., 16 marca 2012, 11:48.

Bułhakowej” sprawia, że struktura programu wydaje się mniej spójna. Jednakże stosowanie takich formuł wymuszała specyfika radiowego medium. Nie tylko ułatwiały one komunikację pomiędzy nadawcą a odbiorcą, ale również przyczyniały się do zrozumienia całokształtu wypowiedzi, umożliwiając jednocześnie swoistą wizualizację kodu werbalnego. Był to jeden ze sposobów „zakotwiczenia przekazu w odpowiednim kontekście [...]”²⁸², co prowadziło do zaistnienia symptomatycznej dla radia redundancji.²⁸³ Z drugiej strony zabieg ten pozwalał niemal w całości oddać głos najważniejszym świadkom tamtych czasów. Funkcję narratora po części przejmował więc Paweł Popow, który jako autor biografii pisarza mógł sobie pozwolić na bezpośrednią charakterystykę Bułhakowa. On także wyrażał opinie na temat *Mistrza i Małgorzaty*:

Włodzimierz Nowakowski: „Jestem ciągle pod wrażeniem powieści. Przeczytałem pierwszą część. Nie spodziewałem się takiego blasku i różnorodności. Wszystko żyje, wszystko się splotło, wszystko jest w ruchu. To rozbija się, to znów schodzi. Znajac fragmenty, nie czułem dotąd ogólnej kompozycji. Teraz, przy lekturze, zaskakuje harmonia. Wszystkie części są dopasowane, jedna wchodzi w drugą, wszystko traktujesz jak najprawdziwszą realność, choć podstawowe elementy są fantastyczne. Jedną z najbardziej realnych postaci to kot. Każde słowo, każdy ruch łapa jest jak olśnienie. Część druga to dla mnie odkrycie. Tego wcale nie znałem. Są tu nowe postacie i nowe relacje. To przecież Panią i siebie samego Misza wprowadził. A ja myślałem na podstawie nowego tytułu, że *Mistrz i Małgorzata* to Woland i jego przyjaciółka. Chciałem najpierw czytać wszystko jak leci, ale teraz postanowiłem przystąpić do części drugiej po przerwie, aby się przygotować i przemyśleć pierwszą.”²⁸⁴

A także:

„Teraz jednak, jeśli Pani tego chce, przejdźmy do smutnej sprawy. Rzecz jasna o druku nie ma mowy. Ideologia powieści jest straszna i nie do ukrycia. Zbyt wielkie mistrzostwo, przez które wszystko przebija się jeszcze wyraźniej. Pewnych rzeczy mało że nie zawoalował, lecz na odwrót – postawił kropkę nad i. Pod tym względem porównałbym powieść z *Biesami* Dostojewskiego. Mnie również *Biesy* porywają swym artyzmem, ale nic nie poradzisz. Ideologia jest skrajna. U Miszy jest równie ostro, ale nie narzekajmy. Pisarz pisze z własnych uczuć. Gdyby *Biesy* pozbawić ideologii, straciłyby wyrazistość. Sądziłem tylko błędnie, że u Miszy wszystko się jakoś wygładziło i zrównoważyło, a tu – masz ci los! Pod tym względem im mniej będziemy wiedzieć o powieści, tym lepiej. Genialne

²⁸² M. Steciąg, op. cit., s. 70.

²⁸³ Ibidem, ss. 70-71.

²⁸⁴ B. Helbrecht, *I wszyscy...* cz. 2, op. cit., czas: 10.32-11.51.

mistrzostwo zawsze takim pozostanie, ale w obecnej chwili powieść jest nie do przyjęcia. Musi minąć pięćdziesiąt, sto lat.”²⁸⁵

Listy Bułhakowej przynosiły tymczasem informacje na temat atmosfery epoki oraz jej kontekstu społeczno-politycznego. Jeśli chodzi o samą Helenę Sergiejewną, z jej korespondencji przebija powściągliwość i opanowanie, a także upór w dążeniu do wyznaczonego celu. Wyraźnie wyczuwalna determinacja w żaden sposób nie może zostać uznana za desperację. Materiały wykorzystane przez twórców *I wszyscy milczą wokół* nadają tej części audycji bardzo oficjalnego charakteru, co służy również budowaniu obrazu trzeciej żony Michaiła Bułhakowa jako spadkobierczyni nie tylko jego dorobku twórczego, lecz także pisarskiego losu, o czym zresztą sama pisała w 1959 roku w cytowanym w audycji liście do Komitetu Centralnego KPZR. Uwypukleniu tych zależności służyć miał chyba także jedyny wykorzystany w tej części audycji fragment adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, przedstawiający przebieg pierwszego spotkania bohaterów tytułowych.

Program kończy moment ukazania się powieści na rynku wydawniczym. Słuchacz jednak nie otrzymuje jasnej odpowiedzi o przyczynach takiej decyzji. Autorzy audycji nie przytaczają w tym przypadku dokumentów, lecz stosują swoisty wybieg, wykorzystując materiał literacki:

„W tymże samym sześćdziesiątym szóstym roku rozpoczęto starania o druk *Mistrza i Małgorzaty* w czasopiśmie „Moskwa”. W książce Wulisa pod tytułem *Powaga niepoważnych sytuacji* wydanej w 1984 roku w Taszkencie znajduje się taki oto opis wydarzeń:

»Zadzwoiłem do Popowkina do redakcji „Moskwy” i – nie wierząc własnym uszom – usłyszałem: Chcemy opublikować *Mistrza i Małgorzatę*. Czy nie podjąłby się pan napisania przedmowy? Budka telefoniczna, w której się znajdowałem, wydała mi się wówczas czarodziejską kareta. Za chwilę ruszy ona pędem i zawiezie mnie do mistrza i Wolanda, do Jezuy i Piłata żywych i realnych. I oto w połowie listopada nastał długo oczekiwany dzień. Helena Sergiejewna, kiedy zadzwoniłem do niej rano z biblioteki, posłała mnie do redakcji „Moskwy”, a koło jedenastej pod redakcję podjechała ogromna limuzyna admirała Isakowa i razem z młodym oficerem marynarki, któremu też był potrzebny numer jedenasty, pojechaliśmy do drukarni *Czerwony Proletariat*. Z brzucha starego ceglanego domu do bagażnika samochodu popłynął strumień fioletowych książeczek czasopisma. Z pewnością ktoś je liczył i zapisywał, lecz w tym momencie wydawało mi się to zjawiskiem żywiołowym, coś jak wybuch wulkanu. Potem otchłań zamknęła się, limuzyna zawróciła i popłynęliśmy. Wreszcie brama Nikicka. Helena Sergiejewna czekała na nas na ulicy. Zaniósłem do domu zamówioną część nakładu i tam, w pokoju, w którym pierwszy raz czytałem

²⁸⁵ Ibidem, czas: 15.13-16.24.

Mistrza... pod owalnym portretem, Helena Siergiejewna zaczęła – nic nie widząc ze wzruszenia – kartkować czasopismo. Być może chciała jak najszybciej pokazać publikację jemu?»²⁸⁶

Widać tutaj wyraźnie, że w końcowych partiach audycji o wiele silniej dochodzą do głosu emocje, jakie towarzyszyły wydaniu powieści. Były to jednak emocje związane nie tyle z treścią książki, co ze spełnieniem przez Helenę Bułhakową prośby męża. Podkreśla to przede wszystkim sposób, w jaki autor opisuje przebieg zdarzeń. Pod względem stylu fragment ten jest wyraźnie odmienny od reszty zaprezentowanego materiału, niemniej jednak doskonale odpowiada koncepcji słuchowiska, którego bohaterem jest w mniejszym stopniu sam pisarz, w większym zaś – jego żona.

Najbardziej odległa od formuły słuchowiska była nadana 30 sierpnia 1982 roku, w programie I PR, audycja literacka zatytułowana *Portret pisarza Michała Bułhakowa* w wykonaniu aktora, Edmunda Fettinga. Jej autorką była Anna Kamińska, reżyserem Zdzisław Dąbrowski, realizatorem zaś Jerzy Jeżewski.²⁸⁷ Program otwierał początkowy fragment *Białej Gwardii*: „Pamiętny to był rok i straszny to był rok, ten od narodzenia Chrystusa Pana tysiąc dziewięćset i osiemnasty, zaś od rozpoczęcia rewolucji wtóry.”²⁸⁸ Zabieg ten nie tylko nadawał audycji różnorodności, czyniąc ją bardziej atrakcyjną dla odbiorcy, lecz także wskazywał na jeden z najbardziej istotnych momentów pisarskiej biografii. Wydarzenia z przełomu roku 1918/1919 odcisnęły bowiem piętno na zawodowych, artystycznych i światopoglądowych wyborach Bułhakowa. Był to dla niego moment:

„[...] narodzin poczucia upadku. Tego poczucia, które skłoniło część inteligencji rosyjskiej do działania na rzecz między innymi Denikina, potem zaś do przejścia na stronę rewolucji. [...] Bolszewizm, jako rewolucyjny program stworzenia nowego ładu społecznego, nie istnieje na stronicach *Białej Gwardii*. To prawda, o bolszewikach mówi się, że stanowią potęgę [...] w powieści Bułhakowa rolę kluczową odgrywa nie nowa władza, niosąca własną koncepcję ustrojową, lecz rewolucja, to znaczy proces, który niszcząc zastaną organizację społeczeństwa, odziera ludzi z całej wyznawanej dotąd mitologii, stawiając ich przed pytaniami o elementarne problemy istnienia.”²⁸⁹

²⁸⁶ B. Helbrecht, *I wszyscy...*, cz. 2, op. cit., czas: 27:57-30:10.

²⁸⁷ A. Kamińska, *Portret pisarza Michała Bułhakowa* [audycja radiowa]. Polskie Radio, Komitet ds. Radia i Telewizji, Program I, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa 1982, czas trwania: 39:40, nośnik DVD. Data nagrania 12 sierpnia 1982, data emisji 30 sierpnia 1982, emisja powtórna 13 września 1982.

²⁸⁸ Ibidem, czas: 00:18-00:30. Fragment, którego końcowe słowa brzmiały „Ale czeka je cierpienie i śmierć”, został przytoczony ze skrótami i nieznacznymi zmianami. Por. M. Bułhakow, *Biała Gwardia*. Przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1974, ss. 7-10.

²⁸⁹ Ibidem, czas: 08:14-13:48.

Choć (jak słusznie zauważył w innym programie Maciej Englert) dla Bułhakowa skutki rewolucji były najbardziej odczuwalne w sferze kultury, obyczaju i działań artystycznych,²⁹⁰ w przytoczonym wyżej komentarzu widać wyraźnie, że podobnie jak w prasie, także w przekazie radiowym unikano odniesień do ustrojowych podstaw Związku Radzieckiego, akcentując fakt, że Bułhakowscy bohaterowie nie walczą z bolszewikami, lecz z Petlurą. Użyte tutaj słowo „mitologia” sugeruje też, że poprzednia epoka była czymś w rodzaju ułudy, rewolucja zaś, pomimo całej swej grozy,²⁹¹ rewiduje nie tylko postawy społeczno-polityczne, ale także światopoglądowe.

Zmagania twórcze Bułhakowa i los poszczególnych utworów omawiane były w kontekście historycznym, jednakże w sposób bardzo szkicowy. Jeszcze słabiej zarysowane zostało tło społeczne i atmosfera lat dwudziestych i trzydziestych. W audycji przedstawiono przede wszystkim podstawowe fakty dotyczące życia i twórczości Michaiła Bułhakowa. Podobnie jak w artykułach prasowych, w pisarskim życiorysie nie mogło zabraknąć informacji o słynnej rozmowie telefonicznej z drugiej połowy kwietnia 1930 roku. By nadać jej autentyzmu, przedstawiona została w udratyzowanej formie, w postaci dialogu pomiędzy pisarzem a dyktatorem. Dialog ten dodatkowo został opatrzone uzupełnieniem: „Rzeczywiście. Sam dyrektor wybiegł na spotkanie pisarza. Wszelkie zastrzeżenia zniknęły i Bułhakow do emerytury miał swój kąt w teatrze, który tak lubił.”²⁹² Zaraz potem w sposób niezwykle skrótowy został przedstawiony przebieg pracy nad *Mistrzem i Małgorzatą*. Po dacie początkowej 1929²⁹³ następuje przeskok do roku 1938, kiedy Bułhakow przygotowuje rękopis do przepisania na maszynie. Tego rodzaju przekaz mógł wywołać u odbiorcy wrażenie, że sytuacja zawodowa autora powieści była stabilna. Fakt, że wokół twórczości pisarza przez lata panowała zmowa milczenia został zupełnie zignorowany. Eufemistycznie stwierdzano natomiast, że:

„Po śmierci Bułhakowa prawie zapomniano o jego istnieniu. Dopiero w 1954 roku na II Zjeździe Związku Pisarzy Radzieckich Benjamin Kawierin upomniał się o literacką spuściznę autora *Mistrza*

²⁹⁰ Por. A. Retmianiak, W. Billip, *Wieczór muzyki i myśli. Michał Bułhakow w teatrze: jego życie i twórczość* [wywiad radiowy]. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, Program IV, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa 1988, czas: 59:02-59:20, nośnik DVD.

²⁹¹ Grozę tę oddaje kolejny fragment *Białej Gwardii*, scena w której Aleksey Turbin (tak, jak doktor Bakalejnikow) jest świadkiem morderstwa Żyda u wjazdu na most łańcuchowy nad Dnieprem. Por. *Biała Gwardia*, op. cit., ss. 306-308 oraz ze zmianami *W nocy z drugiego na trzeci*, [w:] M. Bułhakow, *Notatki na mankietach. Wczesna proza*. Przeł. z jęz. ros. W. Dąbrowski, A. Drawicz, I. Lewandowska, A. Sarachanowa. Wyb. A. Drawicz i A. Sarachanowa. Kraków-Wrocław 1984, ss. 22-24.

²⁹² A. Kamińska, op. cit., czas: 19:43-19:56.

²⁹³ W tekście, na którym w większości opiera się audycja (patrz niżej) pada ogólnie przyjęta data 1928.

i *Małgorzaty*. Po upływie zatem dwóch dziesięcioleci od narodzin, powieść ujrzała światło dzienne.”²⁹⁴

Jeśli chodzi o kwestie interpretacyjne, zgodnie z kierunkiem audycji podjęty został tylko ten wątek powieści, który wskazywał na paralelę pomiędzy portretem mistrza i samego Bułhakowa. Losy tytułowego bohatera rozpatrywane były w kontekście dwóch modeli sztuki: „zbiurokratyzowanej” i „prawdziwej”. Podstawowym zagadnieniem był tutaj nie rewanż pisarza wobec literackiego świata ówczesnej Moskwy, lecz fakt podjęcia przez mistrza tematyki biblijnej, co wymagało „odwagi przekonań, ale i swobody aktu twórczego.”²⁹⁵ Stąd też audycję kończył fragment drugiego rozdziału *Mistrza i Małgorzaty*, obejmujący moment sądu nad Jezusą i skazanie go na śmierć.²⁹⁶

Jeśli chodzi o kwestie formalne, audycja była w dużej części skróconym, dźwiękowym wariantem wspomnianego wyżej tekstu Wiesławy Kality *Rękopisy nie spłonęły*, niedługi fragment odnosił się też do artykułu Marietty Czudakowej.²⁹⁷ Poza wybranymi partiami *Białej Gwardii* i *Mistrza i Małgorzaty* uzupełniały ją materiały o charakterze wspomnieniowym i korespondencja,²⁹⁸ które pozwalały nie tylko zbudować zarys fabuły, lecz składały się także na „elementy obrazowania literackiego [...]”²⁹⁹, zbliżając reportaż radiowy do opowiadania czy noweli. Zgodnie z podtytułem, posłużono się tutaj – jak ujmowali to autorzy *Gatunków dziennikarskich* – techniką portretu³⁰⁰, której celem była bezpośrednia i pośrednia charakterystyka Bułhakowa, charakterystyka nie wykraczająca jednak poza ramy utrwalonego w prasie wizerunku pisarza.

3.5. Wywiad

Istotnym, choć w przypadku *Mistrza i Małgorzaty* niezbyt licznie reprezentowanym, gatunkiem pogranicznym był wywiad. W 1976 roku na antenie Polskiego Radia o swoich

²⁹⁴ A. Kamińska, op. cit., czas: 21:06-21:04.

²⁹⁵ Ibidem, czas: 23:24-23:27.

²⁹⁶ Por. M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1973, ss. 30-40.

²⁹⁷ Por. M. Czudakowa, „*Mistrz i Małgorzata*”... op. cit., s. 147.

²⁹⁸ Por. W. Niekrasow, *Dom Turbinów*. Posłowie do *Białej Gwardii*, op. cit., ss. 318-319 i 336. Ten sam fragment w tłumaczeniu I. Bajkowskiej i R. Śliwowskiego został zamieszczony w wydany przez „Czytelnika”, również w 1974 roku, w tomie zatytułowanym *Podróże w czasie i przestrzeni*. Tł. I. Bajkowska, R. Śliwowski, wstępem opatrzył R. Śliwowski. Warszawa 1974, ss. 217-218.

²⁹⁹ K. Wolny-Zmorzyński i in., op. cit., s. 66.

³⁰⁰ Ibidem, s. 67.

literackich fascynacjach opowiadał Marcin Czerwiński.³⁰¹ Była to udana próba połączenia indywidualnego spojrzenia na jedno z najwybitniejszych dzieł literackich z szeroką perspektywą socjologiczną. Socjolog kultury, antropolog i publicysta w rozmowie z Jerzym Biernackim sporo uwagi poświęcił zmianom zachodzącym w literaturze w początkach XX wieku. Zdaniem Czerwińskiego chodziło tu w dużej mierze o zmianę stosunku literatury do rzeczywistości, a także kwestię intensywności pierwiastka artystycznego, o zbliżenie literatury obiektywizującej do literatury faktu, obok której wykształciła się literatura kreacyjna, do której badacz zaliczał także twórczość Michaiła Bułhakowa. Między innymi o *Mistrza i Małgorzacie* mówił więc, że:

„Jest to powieść, która zawiera przynajmniej elementy wizyjne, w której wyobraźnia ingeruje nawet w wiązania rzeczywistości, ale w której rzeczywistość pozostaje czymś żywym i malowanym, barwnie i jędrnie niekiedy. Nie jest to literatura jakichś schematów, nie jest to literatura odrywająca się od ziemi. Jest to literatura dopełniająca niezwykle śmiałą wyobraźnią konstruującą, dopełniająca to, co mogłoby być zaledwie obrazem właśnie bardzo zobiektywizowanym. [...] Zawiera się w tym również ładunek poznawczy, a to taki, jaki towarzyszy zawsze wielkim kreacjom wyobraźni, w których jest o tyle więcej miejsca na jakieś światy wewnętrzne, w których jest o tyle więcej miejsca na ślad dynamiki uczuć, marzeń. Przeżycie estetyczne jest wartością jakąś, samo w sobie, prawda, jakieś poczucie intymnego kontaktu z wewnętrznym światem człowieka jest chyba też wartością nieredukowalną do innych. Otóż jeśli tu widzę intensyfikację takich możliwości – no to dlatego wysoko cenię te... te dzieła.”³⁰²

Być może właśnie dlatego wywiad zilustrowany został fragmentem rozdziału *Wielki bal u szatana* w interpretacji Gustawa Holoubka.³⁰³ Tutaj bowiem w największym bodaj stopniu ujawniły się kreacyjne możliwości autora *Mistrza i Małgorzaty*.

W formie wywiadu zrealizowano także audycję Anny Retmaniak i Witolda Billipa zatytułowaną *Wieczór muzyki i myśli. Michał Bułhakow w teatrze: jego życie i twórczość* wyemitowaną 23 listopada 1988 i dwukrotnie powtarzaną już po roku 1989.³⁰⁴ Uczestniczyli w niej adaptatorzy *Mistrza i Małgorzaty* Maciej Englert i Maciej Wojtyszko, a także, odgrywający w spektaklu Teatru Współczesnego w Warszawie rolę autora powieści

³⁰¹ M. Jęczyk, *Mistrz i Małgorzata. Moje fascynacje literackie* [wywiad radiowy]. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program II, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa 1976, czas trwania: 19.20, nośnik DVD. Emisja 29 marca 1976, powt. 14 maja 1976. Realizatorem nagrania był M. Dalba.

³⁰² Ibidem, czas: 06:13-06:44.

³⁰³ Por. M. Bułhakow, *Mistrz i...* (1973), op. cit., ss. 310-318.

³⁰⁴ A. Retmaniak, W. Billip, op. cit., czas trwania: 79.50. Data nagrania 22 listopada 1988. Emisja powtórna 14 marca i 11 kwietnia 1990.

o Poncjuszu Piłacie, aktor Marek Bargiełowski oraz krytycy teatralni Jerzy Koenig i Henryk Bieniewski. By posłużyć się określeniem Magdaleny Steciąg, był to tzw. wywiad konwersacyjny, „w którym przeważa strategia konwersacji zbudowana z [w oryginalnym zapisie: „w” – przyp. mój – K. K.] replik inkluzywnych [...]. Interakcję cechuje podporządkowanie zasadzie kooperacji, co w dużym stopniu eliminuje antagonizmy między partnerami rozmowy.”³⁰⁵ Popularność tej formy wywiadu nie bez racji badaczka łączyła z faktem lansowania w mediach jednolitej wizji rzeczywistości i braku możliwości prowadzenia dyskusji w oparciu o odmienną poglądów. Dodatkowo Steciąg widziała tutaj strukturalną zbieżność między wywiadem prasowym i radiowym, co – jej zdaniem – odpowiadało nawykom odbiorczym publiczności w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Autorka *Informacji...* zwracała przy tym uwagę na kategorię przyjemności w odbiorze, spowodowaną gatunkową odmiennością wywiadu konwersacyjnego wobec treści informacyjnych i propagandowych.³⁰⁶ Jednakże w przypadku rozmówców Anny Retmianiak niemałe znaczenie mogły mieć również podobne doświadczenia natury artystyczno-społecznej. Nie należy zapominać, że program zrealizowano tuż przed transformacją ustrojową, kiedy kontrola nad słowem publicznym ulegała stopniowemu osłabieniu. Rozmówców łączył też nieformalny charakter kontaktów oraz dogłębna znajomość poruszanych zagadnień. To, że uczestnicy audycji byli nie tylko zawodowo związani z *Mistrzem i Małgorzatą*, ale byli też pasjonatami powieści, pozostawało nie bez wpływu na ich wiarygodność jako ekspertów. W roli tej czuli się zresztą dość swobodnie, prowadząc ukierunkowaną, lecz bardzo naturalną konwersację, która tworzyła samoistną i spójną znaczeniowo całość.

Program poświęcony życiu i twórczości Bułhakowa rozpoczynało archiwalne nagranie fragmentu trzynastego rozdziału powieści, zatytułowanego *Pojawia się bohater* w wykonaniu Marka Bargiełowskiego.³⁰⁷ W audycji wykorzystano urywki głośnej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*³⁰⁸, której premiera miała miejsce rok wcześniej w Teatrze Współczesnym w Warszawie, inscenizacji radiowej Henryka Rozena z roku 1980³⁰⁹ oraz miniseriału

³⁰⁵ M. Steciąg, op. cit., s. 84.

³⁰⁶ Por. ibidem, ss. 84-85.

³⁰⁷ Fragment ten dotyczył opowieści mistrza na temat końcowej fazy prac nad powieścią i rozpoczynał się od słów: „Bzy niezwykle pachniały! Moja głowa ze zmęczenia stawała się nieważka, a Piłat zbliżał się do końca... Już wiedziałem, jak będą brzmiały ostatnie słowa powieści: »...piąty procurator Judei, eques Romanus Poncjusz Piłat«.” Por. ze zm. M. Bułhakow, *Mistrz i...* (1987), op. cit., s. 175.

³⁰⁸ Były to: fragment rozdziału I, *Nigdy nie rozmawiaj z nieznanymi* oraz fragment rozdziału II, *Poncjusz Piłat*. Por. ibidem, ss. 22-23, 28-31.

³⁰⁹ Przywołany passus obejmował część rozdziału V, *Co się zdarzyło w Gribojedowie*. Por. M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1980, ss. 85-88.

w reżyserii Macieja Wojtyszki.³¹⁰ Tematyka wywiadu w mniejszym stopniu dotyczyła osobistych doświadczeń lekturowych, będąc raczej próbą uchwycenia fenomenu Bułhakowa w naszym kraju. Jak podkreślała autorka programu, był to pisarz szczególnie bliski polskiemu czytelnikowi. Henryk Bieniewski stwierdzał natomiast, że pomimo wcześniejszej znajomości twórczości Bułhakowa, właściwa recepcja jego dzieł miała u nas miejsce dopiero w okresie powojennym. W programie podjęto też bardzo istotną kwestię, dotyczącą obecności Bułhakowa w teatrze: ogromną popularność zdobyły właściwie tylko dwa jego utwory – *Mistrz i Małgorzata* oraz *Psie serce*, podczas gdy reszta twórczego dorobku pozostała właściwie szczerzej nieznaną. Rozmówcy upatrywali sukcesu w czynnikach pozaliterackich, w tym, że we własnej współczesności widz odnajdywał wszystko to, co przynosiła rzeczywistość sceniczna. Zwłaszcza przedstawienie Macieja Englerta trafiło „w swój czas”³¹¹, poczynając od spraw codziennych, kończąc zaś kwestii zderzenia twórcy z władzą i społeczeństwem. W części audycji dotyczącej inscenizacji utworów Bułhakowa na świecie zauważono, że jest on popularny przede wszystkim w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, głównie w Polsce i Związku Radzieckim, a intensywność procesów recepcyjnych *Mistrza i Małgorzaty* wiąże się z konkretną szerokością geograficzną, poza którą sensy powieści nie są aż tak czytelne. Maciej Englert rezonans jaki wywołała książka wiązał z niezmiernie ważnym, jego zdaniem, aspektem biograficznym. Pisarz podjął bowiem próbę ocalenia godności człowieka w konkretnym czasie i przestrzeni. Jednym z istotniejszych zagadnień podjętych w dyskusji był wpływ Rewolucji Październikowej na życie i twórczość Bułhakowa. Jak słusznie zauważono, pisarz odczuwał skutki przewrotu przede wszystkim na płaszczyźnie artystycznej, literackiej, kulturowej, a nie politycznej. Stąd w audycji nie poruszano kwestii ideologicznych, lecz aksjologiczne. Istotną wartością *Mistrza i Małgorzaty*, zdaniem uczestników programu, była próba odpowiedzi na pytanie, czy w nowym, porewolucyjnym świecie mogą jeszcze istnieć dawne wartości. Jak podkreślał Marek Bargiełowski, dla czytelnika polskiego największe znaczenie mógł mieć wątek apokryficzny, zarówno ze względu na treść, jak i formę:

„[...] cała sfera Moskwy fantastyczno-diabelska była wspaniała, fascynująca; od razu przy pierwszym czytaniu. Wątek apokryficzny był trudny i chyba jest jeszcze dla pewnych ludzi trudny, że my w naszej powojennej literaturze nie mieliśmy szans jak gdyby zetknięcia się z tego typu pisarstwem, mówię o współczesnym pisarstwie, bo ktoś Platona czyta, to oczywiście jest na to przygotowany, ale

³¹⁰ Był to fragment rozdziału *Poncjusz Pilat*. Por. M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1988, ss. 43-46.

³¹¹ A. Retmianiak, W. Billip, op. cit., czas: 04:24-04:25.

szeroka publiczność... dla niej było to zaskoczeniem, że to można współcześnie pisać tego typu literaturę. I to...to była pierwsza fascynacja, no, ale przecież wątek apokryficzny wziął Wajda na warsztat; ja pamiętam film z Kreczmarem i Pszoniakiem – *Piłat i inni* i pewnie Wajda, nie wiem, ale wydaje mi się teraz, że on wziął dlatego ten wątek, że właśnie on był niezwykle jako współczesny dyskurs filozoficzny i moralny na tematy niby odległe, a tak nam bliskie.”³¹²

Jerzy Koenig natomiast stwierdzał:

„To znaczy ja widzę, że my się wszyscy zgadzamy co do tego, że właśnie wiara Bułhakowa w istnienie tych wartości to jest coś, co pozwala nam nadal uważać, że to jest nasza literatura i że my się wszyscy bardzo przywiązujemy do tego modelu. Otóż ja myślę, że podobnie jest trochę z tą powieścią. To znaczy fakt, że ona przytwierdza – powieścią i w ogóle z całym Bułhakowem – że Bułhakow z uporem maniaka usiłował postawić coś na nogach, usiłował powiedzieć: istnieją wartości, inteligencja jest potrzebna, etc., etc. To to powoduje tą jego – no, myślę, że tu się też zgodzimy – trochę ponurą aktualność [...]”³¹³

Wszystkie te kwestie, tak bardzo istotne dla samego Bułhakowa, omówione zostały w audycji w kontekście zarówno wydarzeń historycznych, jak i ogólnej atmosfery lat trzydziestych XX wieku, z szeroko rozumianą warstwą obyczajową włącznie. Pomimo faktu, że program dotyczył biografii i dorobku twórczego Michaiła Bułhakowa, wiele informacji odnosiło się do roli, jaką pisarz odegrał w kulturze polskiej. Już sam dobór uczestników audycji oraz jej podtytuł wskazywał na to, że rozmówcy sporo uwagi poświęcą bieżącym wydarzeniom kulturalnym. Najszerzej omawiano oczywiście adaptacje (teatralne i telewizyjne) *Mistrza i Małgorzaty*, choć wzmiankowano także o scenicznych realizacjach innych utworów radzieckiego pisarza. Słuchacz mógł się także zapoznać z opiniami i odczuciami Bargielowskiego, Englerta czy Wojtyszki, co mogło wzbogacić odbiór przedstawienia Teatru Współczesnego oraz miniseriału opartego na Bułhakowskim *opus vitae*.

4. Podsumowanie

Rozległa bibliografia zróżnicowanych tekstów prasowych poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* pozwala mówić o powszechnym zainteresowaniu powieścią Bułhakowa wśród warstwy profesjonalnych odbiorców literatury. Zjawisko to było na tyle zauważalne, że stało

³¹² Ibidem, czas: 26:28-27:31.

³¹³ Ibidem, czas: 1:01:38-1:02:25.

się przedmiotem publicznej refleksji już w pierwszym dwudziestoleciu obecności dzieła Bułhakowa w obiegu czytelnicznym w naszym kraju. W źródłach prasowych spotkać można wiele dygresji na ten temat, pojawiło się też kilka odrębnych artykułów, takich jak na przykład *Polska karta Michała Bułhakowa* Jadwigi Śliszowej.³¹⁴ Autorka podjęła próbę opisanie recepcji twórczości pisarza w Polsce, określając nawet odbiór *Mistrza i Małgorzaty* mianem „festiwalu bułhakowskiego”.³¹⁵ Rola powieści jako obiektu zainteresowania krytyki w Polsce stała się też przedmiotem refleksji akademickiej w ZSRR. W 1989 roku w „Вестнике Московского Университета” opublikowano artykuł autorstwa S. Klementiewa *Proza M. Bułhakowa w ocenie krytyki polskiej (Проза М. Булгакова в оценке польской критики)*, w którym przeanalizowane zostały główne kierunki zainteresowań tej warstwy odbiorców względem prozatorskich dokonań twórcy *Mistrza i Małgorzaty*. Autor podkreślał rolę, jaką odegrał ten właśnie utwór w polskim życiu kulturalnym:

„Jak żadne inne dzieło sowieckiej literatury lat trzydziestych odpowiadał on gustom i potrzebom polskiej publiczności.”³¹⁶

– pisał. Klementiew wyróżnił też podstawowe problemy i zagadnienia, które zdecydowały o popularności powieści w naszym kraju. Były to między innymi: kwestie formalne, strukturalne, estetyczne i ideowe. Jednakże – jak konstatował na początku lat dziewięćdziesiątych Mirosław Ratajczak, *Mistrz i Małgorzata* jest:

„[...] powieścią, której kariera w Polsce sama w sobie jest fenomenem. Sądząc po liczbie wydań, a także po wielkości nakładów (niektóre sięgały 100 tys.) należałoby przypisać je do kultury masowej, do książek będących ciągle w modzie od lat z górą dwudziestu. Obcowanie z nią wciąż ma rangę

³¹⁴ J. Śliszowa, *Polska karta Michała Bułhakowa*. „Literatura Radziecka” 1988, op. cit., ss. 157-162. Artykuł ten opublikowany został również w rosyjskojęzycznym miesięczniku „Polsza”. Por. Я. Слиш, *Творчество Михаила Булгакова в Польше*. „Полюша” 1989, № 4, ss. 16, 25, 31.

³¹⁵ Podobnego zadania podjął się w połowie lat dziewięćdziesiątych Antoni Semczuk w szkicu zatytułowanym *Michaił Bułhakow w Polsce (1970-1995)*, „Studia Rossica III”. Warszawa 1996, ss. 197-205. Autor starał się ogarnąć całokształt twórczego dorobku pisarza, w szczególności sposób skupiając się na *Mistrzu i Małgorzacie*, a raczej na scenicznych i filmowych adaptacjach powieści z lat 1971-1988. To właśnie oraz fakt, że kwestia wpływu innych utworów Bułhakowa na polskie życie teatralne, wbrew tytułowi, nie została tutaj właściwie podjęta (sprowadza się do wyliczenia tytułu, daty i miejsca kolejnego przedstawienia) doskonale ilustruje, jak szczególnie status w kulturze polskiej zyskało ostatnie dzieło Bułhakowa.

³¹⁶ „Как никакое другое произведение советской литературы 30-х годов, он отвечал вкусам и потребностям польской публики.” С.В. Клементьев, *Проза М. Булгакова в оценке польской критики*. „Вестник Московского Университета. Филология” 1989, № 6, с. 52, tłum. własne.

głębokiego osobistego wtajemniczenia, w którym główną rolę odgrywa raczej pewien typ wrażliwości niż tzw. poziom kulturalny czy postawa intelektualna.³¹⁷

Autor zwraca tutaj uwagę na kryterium ilościowe, nie utożsamiając masowego odbioru dzieła Bułhakowa z kulturą popularną. Odnosi się jednak wyłącznie do kwestii związanych z liczbą wydań oraz wysokością, często i tak ograniczonych, nakładów dzieła.³¹⁸ Nie należy tymczasem zapominać, że recepcja książki w latach 1969-1989 była w dużej mierze recepcją prasową i to właśnie masowy charakter tego rodzaju przekazu miał szczególny wpływ na kształtowanie się procesów odbiorczych *Mistrza i Małgorzaty*. Licznie reprezentowana w materiale źródłowym obecność powieści na łamach gazet i czasopism omawianego dwudziestolecia nasuwa pytania o miejsce literatury w środkach masowego przekazu. Jak zauważa Izabela Strońska, literatura i media stanowią systemy „ontologicznie i funkcjonalnie [...]”³¹⁹ do siebie zbliżone, stąd też zasadne jest przeprowadzanie analizy zawartości mediów za pomocą podobnych metod. Analizie jakościowej zawartości masowego przekazu prasowego, jakiemu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych podlegał *Mistrz i Małgorzata*, sprzyjają między innymi kryterium treści oraz kryterium komunikacyjne, podczas gdy kryterium periodyczności i kryterium geograficzne pozwalają odnosić się do jej aspektu ilościowego.

Zdaniem Strońskiej dla analizy zawartości podstawową kwestię stanowi „problem rzeczywistości w mediach [...]”³²⁰, to znaczy relacji, jakie dzięki systemowi medialnemu zachodzą pomiędzy sferą świadomości indywidualnej a sferą społeczną. Odwołując się do ustaleń badaczki można stwierdzić, że zadania stawiane literaturze i mediom są bardzo podobne. W państwie niedemokratycznym, gdzie zależności systemowe były znacznie silniejsze i bardziej widoczne, najsilniej ujawniają się takie funkcje mediów jak funkcja korelacyjna i kontynuacja, w mniejszym stopniu informacyjna, w najmniejszym –

³¹⁷ M. Ratajczak, *Wierność nie płaca* „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 86, s. 8.

³¹⁸ Na przestrzeni pierwszych dwudziestu lat *Mistrza i Małgorzaty* wydawano w Polsce siedmiokrotnie. Wydanie I z roku 1969 wyszło w nakładzie 10 280 egzemplarzy, wydanie II z roku 1970 – 20 155 egzemplarzy, wydanie III z roku 1973 – 40 290 egzemplarzy, wydanie IV z 1980 roku – 20 320 egzemplarzy. Kolejne wydanie ukazało się trzy lata później w nakładzie 40 320 sztuk, natomiast wydania VI z roku 1987 i VII z roku 1988 liczyły 100 320 egzemplarzy każde. Jak podaje *Przewodnik Bibliograficzny* (rocznik 44, s. 16), w 1988 roku dodrukowano 100 000 dodatkowych egzemplarzy książki. (Por. metryka poszczególnych wydań powieści oraz *Przewodnik Bibliograficzny. Urzędowy wykaz druków wydanych w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej za wybrane lata*).

³¹⁹ I. Strońska, *Literature is not enough... Literatura a media. Perspektywa systemowa*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*. Red. H. Kubicka, O. Taranek. Wrocław 2009, s. 35.

³²⁰ Ibidem, s. 36.

rozrywkowa.³²¹ W odniesieniu do materiałów źródłowych rozprawy trzeba powiedzieć, że dwie dominujące funkcje przejawiały się w tym, jakie informacje o powieści i jej autorze dostarczane były społeczeństwu polskiemu za pośrednictwem przekazu prasowego. Fakt, że i przed literaturą, i przed mediami stały tożsame cele pozwala na konstatację, że nadawanie procesom recepcyjnym powieści kierunku zgodnego z taką, a nie inną wymową przekazu prasowego stawało się niejako sprawą naturalną. Z tej perspektywy *Mistrz i Małgorzata* mógł wspierać taką wizję rzeczywistości, jaką lansowały media, media zaś stawały się ważnym narzędziem popularyzowania książki Bułhakowa na rynku czytelniczym. Podkreślić jeszcze raz potrzeba, że w omawianym okresie prasa była istotnym środkiem kształtowania kulturalnych potrzeb społeczeństwa polskiego. Jak wykazywał Oskar Czarnik, w latach siedemdziesiątych czytelnictwo gazet wynosiło około 80-90 procent, a magazynów społeczno-kulturalnych i ilustrowanych było o trzydzieści procent niższe.³²² Taka sytuacja oddziaływała na procesy związane z propagowaniem nie tylko literatury określonego typu, ale i konkretnego modelu świata, co nie pozostawało bez wpływu na całokształt systemu aksjologicznego Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. „Środki informacji masowej, łącznie z prasą codzienną i magazynami ilustrowanymi, informowały również odbiorców o utworach wyższego obiegu, rozpowszechniały je we fragmentach, przeróbkach lub w całości. Jak podkreśla Lalewicz, przyzwyczajały przy tym odbiorcę, by traktował utwory wyższego poziomu jako spektakl wypełniający wolny czas, jako rozrywkę nie wymagającą intelektualnego wysiłku.”³²³ Tę ambiwalencję widać również w odniesieniu do sposobów istnienia *Mistrza i Małgorzaty* na łamach prasy. Z jednej strony obecność powieści w tak licznych źródłach sprzyjała jej popularyzowaniu i upowszechnianiu wśród szerokich kręgów czytelnich. Z drugiej – wielość tytułów i zróżnicowanie materiałów w zakresie wykorzystywanych rodzajów i gatunków dziennikarskich często nie odpowiadała znaczącemu

³²¹ I. Strońska opiera swoje rozważania o podział funkcji mediów Denisa McQuaila. Powołując się w dużej mierze na T. Goban-Klasa (*Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa-Kraków 1999, s. 123), tak charakteryzuje trzy z nich: informacyjną „jako »dostarczanie informacji o wydarzeniach i sytuacji w społeczeństwie, kraju i na świecie [...]«.” – Ibidem, s. 36. Korelacyjną „można sprowadzić do: »wyjaśniania, interpretowania oraz komentowania [oryg. pis. – komentowaniu – przyp. mój. – K. K.] znaczenia i sensu wydarzeń i informacji [...] tworzenia konsensusu społecznego i politycznego oraz ustalania autorytetów i nadawania [oryg. pis. – nadawaniu – przyp. mój. – K. K.] statusu społecznego«. Media mają misję formowania ładu społecznego. Jednym z tak rozumianych zadań jest więc niewątpliwie socjalizacja, którą to media dzielą wspólnie ze szkołą, ale też z tekstami literackimi. Kształtowanie norm i wzorów zachowań, przygotowanie do życia w społeczeństwie – oto zadania przez wieki stawiane właśnie literaturze.

Tę funkcję wypada od razu połączyć z kolejną, a mianowicie z kontynuacją. Mediom przypisuje się kolejną misję, tym razem kultywowania tradycji, wytwarzania i utrzymywania wspólnoty wartości, eksponowania dominującej kultury. Mają służyć społecznym interakcjom [...]. Dostarczać bodźców i tematów do dyskusji, ale w ramach jednej określonej wizji i struktury rzeczywistości.” – Ibidem, ss. 37-38.

³²² Por. O. S. Czarnik, op. cit., s. 44.

³²³ Ibidem, s. 61.

zróźnicowaniu prezentowanych treści, co w oczywisty sposób zwiększało perswazyjną skuteczność przekazu medialnego, ale i ograniczało możliwości poznawcze odbiorcy. Nic więc dziwnego, że cechą wypowiedzi prasowych na temat *Mistrza i Małgorzaty* była ich szeroko pojmowana aktualność, a dominujący gatunek dziennikarski to recenzja teatralna. Mała ilość recenzji powieści pozwala wysnuć wniosek, że w dyskursie prasowym nie chodziło wyłącznie o wskazanie cech decydujących o walorach artystycznych książki Bułhakowa, wyjaśnienie sensów dzieła czy omówienie jego problematyki, lecz w dużej mierze o możliwość komentowania za jego pomocą bieżącej sytuacji społeczno-politycznej oraz nadawanie procesom recepcyjnym odpowiedniego kierunku. Sposób pisanie o teatralnych adaptacjach *Mistrza i Małgorzaty* dowodzi, że zwłaszcza w latach siedemdziesiątych:

„Brakowało przemyślanej i na odpowiednim poziomie polityki recenzyjnej. Preferowano recenzowanie autorów znanych i uznanych.

W publicystyce występowała uderzająca nieraz jednostronność argumentacji służącej realizacji określonych celów propagandowych. Niektóre tylko publikacje miały charakter wieloaspektowy. [...] Brakowało troski o różnicowanie źródeł danych, o taki ich wybór, aby były wiarygodne dla odbiorcy.”³²⁴

Wszystko to sprawiało, że w zgromadzonych źródłach wiele materiałów miało charakter komentatorski. Za ich pomocą dyskretnie interpretowano i oceniano zjawiska pozaliterackie, systematyzowano wiedzę odbiorcy o świecie, wskazywano pożądane postawy i zachowania. Takie funkcje wydaje się mieć część tekstów publicystycznych oraz większość publikacji o charakterze informacyjnym, stąd też są one doskonałym źródłem wiedzy zarówno o roli *Mistrza i Małgorzaty* w polskim życiu społeczno-kulturalnym, jak samej peerelowskiej rzeczywistości.

Choć powieść Bułhakowa największą popularnością cieszyła się w źródłach prasowych, w kontaktach między dziełem a jego odbiorcą pewną rolę odegrało także radio, które w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zajmowało w systemie medialnym dobrą, aczkolwiek nie najsilniejszą pozycję. W połowie siódmej dekady usprawniono przekaz pod względem technicznym, a mimo silnego upolitycznienia treści, zwłaszcza w kolejnym dziesięcioleciu, grupa abonentów była wciąż bardzo liczna. Pomimo spadku zaufania

³²⁴ W. Masłowski, *Zawartość gazet i czasopism*, [w:] *Komunikowanie masowe w Polsce. Próba bilansu lat siedemdziesiątych*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1981, r. XXII, nr 1, s. 50.

odbiorców do tego medium, ocena działalności Polskiego Radia „nie może być jednoznaczna. Z jednej bowiem strony radiofonia państwowa pełniła ważną funkcję oświatową i kulturalną, rozwinęły się artystyczne środki wyrazu wykorzystujące kanał foniczny, dzięki czemu powstało wiele dzieł, które zasługują na miano sztuki radiowej. Można tu wymienić działalność Studia Eksperymentalnego, liczne radiofonizacje wielkiej literatury i słuchowiska powstałe specjalnie dla radia, cenione i nagradzane w Europie reportaże itd. Z drugiej jednak strony Polskie Radio było w tym okresie całkowicie podporządkowane władzom partyjnym i było środkiem propagandy głoszącym obowiązujące idee.”³²⁵ Niemniej jednak gatunkowe granice poszczególnych programów sprawiały, że procesy recepcyjne *Mistrza i Małgorzaty* były kształtowane w nieco odmiennym stopniu. Wpływ takich gatunków, jak felieton czy recenzja na utrwalanie się wiedzy o Bułhakowie i jego powieści w szerszej perspektywie wydaje się znikomy. Oczywiście ze względu na rodzaj medium, jakim jest radio, zasięg ich oddziaływania mógł być spory, jednakże bieżący charakter treści powodował, że felieton i recenzja miały charakter doraźny i incydentalny, a ich wartość poznawcza w miarę upływu czasu traciła na znaczeniu.

Inaczej rzecz się miała w przypadku audycji o charakterze dokumentalno-biograficznym. Ich twórcy często odwoływali się materiałów dostępnych w źródłach pisanych, zarówno jeśli chodzi o oryginalną twórczość Michaiła Bułhakowa, jak i teksty z tą twórczością oraz osobą autora tematycznie powiązane. Były one zresztą często jedynym dostępnym źródłem informacji o Bułhakowie, co podnosiło ich rangę oraz zwiększało zasięg oddziaływania, szczególnie, że w eterze materiały pojawiały się w postaci niemal identycznej, co na łamach prasy. Zmiany wynikały z odmienności medium radiowego, ale wymowa przekazu pozostawała ta sama. Stąd też funkcje radiowych słuchowisk również były podobne. Korzystając z jednakowego rezerwuaru tematów, utrwały nie tylko oficjalny obraz pisarza, czy nadawały określony kierunek interpretacji jego utworów, lecz przede wszystkim odwoływały się do tej samej rzeczywistości. Nie było więc dziełem przypadku, że w ramach audycji radiowych najczęściej prezentowanym wątkiem *Mistrza i Małgorzaty* był sąd nad Jezusą i dylematy moralne procuratora Judei. Kwestie etyczne bowiem w dużym stopniu łączyły biografię autora nie tylko z powieścią, ale również z jej późniejszym odbiorcą. Nawet krótkie fragmenty książki, służące między innymi segmentacji materiału dźwiękowego, dotyczyły problematyki moralnej i filozoficznej, w tym związków pomiędzy dobrem a złem, istnienia nadrzędnych uporządkowań w świecie człowieka, kwestii wierności własnym

³²⁵ M. Steciąg, op. cit., ss. 56-57.

prawdom. W audycjach wykorzystano także te fragmenty dzieła, które przedstawiały absurdy moskiewskiej codzienności i pozostawały w widocznym związku z zawłościami pisarskiej egzystencji.

Jeśli chodzi o adaptacje powieści, to jedną z ich ważniejszych funkcji było oczywiście popularyzowanie *Mistrza i Małgorzaty*. Wiązało się to jednak również z kształtowaniem literackich gustów słuchaczy.

Ze względu na mocno zaznaczoną perspektywę indywidualną oraz bardziej bezpośrednią relację między nadawcą a odbiorcą, do rzeczywistości pozaradiowej w jeszcze większym stopniu odnosiły się wywiady. Wypowiedzi osób, które, podobnie jak miało to miejsce w przypadku rozmów publikowanych na łamach gazet i czasopism, zaliczały się do warstwy znawców, nie tylko były świadectwem jednostkowych fascynacji literackich, lecz osadzały twórczość Bułhakowa w szerokim kontekście społeczno-kulturalnym. Stąd też sporo uwagi poświęcano tutaj zarówno problemom biograficznym czy warsztatowym związanym z Bułhakowem i jego twórczością, jak i procesowi recepcji utworów, z których największe znaczenie w konkretnym czasie i przestrzeni geograficznej miał właśnie *Mistrz i Małgorzata*. Taka perspektywa pozwalała zauważyć, że powieść, zwłaszcza pod koniec lat osiemdziesiątych, była nie tylko zjawiskiem literackim, ale właśnie społecznym.

Choć wpływ radia na przekazywanie treści dotyczących najważniejszej powieści Michaiła Bułhakowa wydaje się słabszy niż wpływ gazet i czasopism, nie należy zapominać, że zarówno radio, jak i prasa należą do masowych środków komunikowania, dzięki którym „realizują się najpełniej dwa podstawowe kryteria charakteryzujące masową kulturę: kryterium ilości oraz kryterium standaryzacji.”³²⁶ Środki masowego rozpowszechniania pozwalały na docieranie tych samych treści do szerokiego grona odbiorców, umożliwiając także „równoczesność, a przynajmniej współczesność recepcji. Wydawnictwa periodyczne i książkowe, filmy, audycje radiowe i telewizyjne pełnią rolę krystalizacyjnych ośrodków wielkich, nieraz milionowych ugrupowań publiczności przeżywających wspólnie te same treści symbolicznie przekazane z jednego źródła.”³²⁷ Znajduje to potwierdzenie również w przypadku *Mistrza i Małgorzaty*. Materiały źródłowe, zarówno prasowe, jak i fonograficzne, dowodzą bezsprzecznie ogromnego zainteresowania dziełem Bułhakowa w Polsce, zainteresowania, którego nie można tłumaczyć wyłącznie względami utylitarnymi, wynikającymi ze służebnej roli literatury wobec działań politycznych. Wieloaspektowe recenzje powieści, ogromna liczba recenzji teatralnych, szkice, eseje, a także częstotliwość,

³²⁶ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1980, s. 96.

³²⁷ Ibidem, s. 98.

z jaką powieść gościła na antenie radiowej, bezpośrednio i pośrednio wskazują na to, że pojawienie się *Mistrza i Małgorzaty* na polskim rynku wydawniczym było wydarzeniem artystycznym, które nie tylko przewartościowało myślenie o literaturze radzieckiej, lecz przede wszystkim odegrało ogromną rolę, jako stymulator życia umysłowego i kulturalnego w naszym kraju.

***Mistrz i Małgorzata* w kulturze artystycznej**

1. Wprowadzenie

Zainteresowanie, jakie towarzyszyło w Polsce Michaiłowi Bułhakowowi, zwłaszcza od chwili pojawienia się na rynku wydawniczym *Mistrza i Małgorzaty*, rozpatrywane było dotychczas przede wszystkim z punktu widzenia uwarunkowań społeczno-politycznych lat 1869-1989. Uwarunkowania te w dużej mierze ukształtowały sposoby postrzegania autora „powieści o diable” i interpretowania jego dorobku przez masowego odbiorcę. Recepcja twórczości Bułhakowa w omawianym okresie wykraczała bowiem znacznie poza obszar literatury. „Obserwując publicystykę poświęconą temu pisarzowi, można dojść do wniosku, że interesuje on nas jako pewne zjawisko kulturowe [...]”¹ – stwierdzał na początku lat osiemdziesiątych Mariusz Zinowiec. Zjawisko to funkcjonowało w ramach modelu kultury upolitycznionej, wyraźna była więc tendencja do postrzegania go w sposób holistyczny, co było w dużej mierze efektem instrumentalizacji tej kategorii kultury, którą Antonina Kłoskowska określała jako kulturę symboliczną. Twory kulturowe inspirowane *Mistrzem i Małgorzatą* stawały się – jak chciał Jurij Łotman – nośnikami „metafunkcji kulturowych [...]”², występując niejako w podwójnej roli: „jako sztuka w szeregu innych sztuk oraz jako uniwersalny model różnorodnych modeli kulturowych.”³ Autoteliczny charakter kultury symbolicznej, pomimo prób zawłaszczania jej poprzez ujęcia propagandowe, ograniczał jednak paradoksalnie podatność odbiorcy na wpływ zabiegów manipulacyjnych.

Fakt, że *Mistrz i Małgorzata* niemal od razu stał się istotnym elementem kultury polskiej, wnosząc swój wkład w rozwój działalności publicystycznej, artystycznej, literackiej czy naukowej, nie mógł być efektem wyłącznie zabiegów ogólnych. Wachlarz oddziaływań powieści w tej sferze był bardzo szeroki, tutaj też w najwyższym stopniu przejawiała się praktyczna strona komunikacji literackiej. Wartość książki dla życia społecznego i kulturalnego naszego kraju pozwala widzieć w niej nie tylko utwór, który odniósł niespotykany sukces wydawniczy, lecz także dzieło o ogromnej sile oddziaływania na kształt

¹ M. Zinowiec, *Co tam panie w kabarecie?* „Przyjaźń” 1983, nr 1, s.17.

² J. Łotman, *Semiotyka filmu*. Z j. ros. tł. J. Faryno, T. Miczka. Warszawa 1983, s. 37.

³ Ibidem.

życia intelektualnego i artystycznego. *Mistrz i Małgorzata* odegrał też niepoślednią rolę jako czynnik intensyfikujący dyskusje światopoglądowe, przede wszystkim ze względu na estetyczny i etyczny wymiar zawartych w nim treści.

Doświadczenia wyniesione z lektury powieści zaowocowały szeregiem inicjatyw, które Robert Escarpit określał zbiorczym mianem „tworu dodanego”⁴. Już samo to określenie ma charakter wartościujący, wskazuje bowiem pośrednio na fakt przekształcania przez owe projekty dotychczasowego układu komunikacyjnego i kulturowego. Escarpitowskie „twory dodane”, będąc rezultatem inspiracji powieścią Bułhakowa, zaczęły funkcjonować w obiegu społecznym jako samodzielne jednostki. „Dążenie do zwiększenia semiotycznej różnorodności wewnątrz organizmu kultury sprawia, że każdy znaczący węzeł jej struktury zaczyna przejawiać tendencję do przekształcania się w swoistą »osobowość kulturową« – w zamknięty świat immanentny, odznaczający się własną organizacją strukturalno-semiotyczną, własną pamięcią, indywidualnym zachowaniem, zdolnościami intelektualnymi i mechanizmami samorozwoju. W rezultacie kultura jako organizm całościowy stanowi kombinację takich, zbudowanych na wzór poszczególnych osobowości, tworów strukturalno-semiotycznych oraz systemu ich łączności.”⁵ Sukcesywnie poszerzając zasięg swego oddziaływania, zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio – właśnie poprzez wytwory kultury rodzimej – *Mistrz i Małgorzata* stawał się w polskim życiu literackim i artystycznym swego rodzaju ewenementem. Żadne inne dzieło literatury światowej nie zdołało chyba wpłynąć w porównywalny sposób na system kultury polskiej, zajmując w nim tak trwałe i istotne miejsce.

1.1. *Mistrz i Małgorzata* w teatrze krajowym

Dziedziną, w której zamysł Bułhakowa mógł zostać zrealizowany najpełniej, przy jednoczesnych możliwościach wprowadzania ujęć oryginalnych, był teatr. Sceniczne realizacje *Mistrza i Małgorzaty* stały się stymulatorem życia umysłowego i kulturalnego, sprzyjając docieraniu tego wybitnego utworu do coraz szerszych kręgów odbiorców, co również nie umknęło uwadze części krytyki. Adaptowanie tekstów dla potrzeb publiczności masowej było w omawianym okresie zabiegiem dość częstym. Jednakże szczególne zainteresowanie reżyserów *Mistrzem i Małgorzatą* wynikać musiało, po pierwsze, z wartości utworu Bułhakowa jako dzieła wielowymiarowego i podlegającego uporządkowaniom

⁴ R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *Teoria literatury i metodologia badań literackich*. Wyb. dokonała i wstępem poprzedziła D. Ulicka. Warszawa 1999, s. 306.

⁵ Ibidem, s. 33.

wyższego rzędu, po drugie zaś z jego podatności na procesy adaptacyjne. W książce tej „cała szalona teatralizacja wprowadzanych zdarzeń należy do formy powieściowego przekazu, niemniej sceniczne dzianie się ma tu swój odrębny plan.”⁶ Jak zauważył Bogusław Bakula, sama książka również jest bardzo „teatralna”. Z łatwością daje się dzielić na epizody, akcja rozgrywa się z reguły pomiędzy dwoma, trzema lub czterema postaciami, mało jest tutaj scen zbiorowych. Ponadto warstwa dialogowa dominuje nad warstwą opisową.⁷ Stąd też dla twórców teatralnych dzieło to było – i jest – bardzo atrakcyjne.

Przenoszeniu powieści na scenę sprzyjała również legenda pisarza, co także bywało podkreślane przez media. Wartość, jaką stanowiła książka Bułhakowa dla polskiego życia kulturalnego zauważali sami krytycy:

„Bułhakow jest dziś bardzo popularnym pisarzem. A dla teatrów prawdziwym odkryciem. Sceniczne realizacje arcydzieła prozy, jakim jest »Mistrz i Małgorzata« odkryły nowe możliwości i pokłady dramaturgii. Zaczęto również przypominać nieznane teksty pisarza.”⁸

– pisała na przykład „Gazeta Olsztyńska”. Wystawianiem *Mistrza i Małgorzaty* zainteresowane były zarówno duże ośrodki, jak i sceny prowincjonalne. Spektakle oparte na powieści prezentowano podczas ogólnopolskich i regionalnych imprez teatralnych, takich jak: Lubelska Wiosna Teatralna, Przemyska Wiosna Teatralna, Krośnieńskie Spotkania Teatralne, Łódzkie Spotkania Teatralne, Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, Warszawskie Spotkania Teatralne, Zamojskie Lato Teatralne, Słupski Tydzień Teatralny, Szczeciński Tydzień Teatralny czy odbywające się na zmianę Festiwal Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej oraz Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych (w niektórych źródłach określany jako Festiwal Sztuk Krajów Socjalistycznych) w Katowicach. „Jest sprawą oczywistą, że wspomniane spotkania ułatwiały ogólnopolską wymianę kulturalną, umożliwiały prezentację szerszemu audytorium dorobku zespołów pracujących w miastach różnej wielkości.”⁹ To miało niemałe znaczenie zarówno dla upowszechniania *Mistrza i Małgorzaty*, jak i kształtowania procesów zakorzeniania się powieści w kulturze polskiej. Festiwale teatralne, zarówno krajowe, jak i międzynarodowe – pomimo zróżnicowanej rangi artystycznej – cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem publiczności, a *Mistrz i Małgorzata* niezmiennie gromadził komplety widzów. Imprezy tego rodzaju stwarzały możliwość wymiany

⁶ J. Jakubowska, *Racje Bułhakowa*. „Żołnierz Wolności” 1987, nr 131, s. 5.

⁷ Opinia wyrażona podczas jednego ze spotkań w ramach konsultacji naukowych.

⁸ J. Segiet, *Śmiech i kpina w świątyni*. „Gazeta Olsztyńska” 1984, nr 54, s. 5.

⁹ O. S. Czarnik, *Miedzy dwoma sierpniami*. Polska kultura literacka w latach 1944-1980. Warszawa 1993, s. 55.

doświadczeń, a dla części mniejszych ośrodków uczestnictwo w przeglądach było swoistą nobilitacją.

Istotną rolę w życiu kulturalnym omawianego okresu pełniły też przyznawane przez rozmaite instytucje (w tym redakcje czasopism) nagrody i wyróżnienia. Pozostawały one w dużej mierze domeną podmiotów państwowych¹⁰, będąc istotnym elementem prowadzonej przez państwo polityki kulturalnej. „Rozdzielanie nagród państwowych, zwłaszcza I stopnia, było próbą tworzenia narodowego panteonu literackiego, ustalenia pewnej hierarchii w ocenie przeszłych i teraźniejszych dokonań. Widoczne są względy polityczne, wywierające wpływ na przyznawanie najwyższych nawet wyróżnień.”¹¹ Uderzał tu w szczególnie sposób fakt instrumentalnego traktowania kulturowego dorobku współczesności. Istotne znaczenie miały bowiem także cele pozaartystyczne, co w dużym stopniu wpływało na mechanizmy selekcji. Kwestii tej nie należy jednak rozpatrywać wyłącznie w aspekcie negatywnym. Nagrody stanowiły ważny składnik życia kulturalnego i stawały się źródłem informacji na temat społeczno-politycznych oczekiwań wobec sztuki, służyły też często propagowaniu klasyki polskiej i obcej. Przykładem może tutaj być nagroda teatralna tygodnika „Przyjaźń”, przyznawana co roku (notabene w przeddzień Rewolucji Październikowej) „za najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne w prezentacji dramaturgii narodów Związku Radzieckiego na scenach polskich i w teatrze telewizji.”¹² „Kraj Rad” tak przedstawiał rolę, jaką pełnić miała ta nagroda w polskim życiu kulturalnym:

„Ideę ustanowienia takich nagród dla aktorów, reżyserów, scenografów, a z czasem i tłumaczy podpowiedziało samo życie. Każdy sezon teatralny przynosi sporo premier utworów klasyki rosyjskiej, jak też współczesnych autorów radzieckich. Niejedno z tych przedstawień staje się wydarzeniem w życiu kulturalnym Polski i długo utrzymuje się w repertuarach teatrów.

Nagrody »Przyjaźni« [...] są wysoko cenione w środowisku twórczym. Teatry z reguły piszą o nich w programach przedstawień. Laureaci, wymieniając swoje role i spektakle, zawsze podkreślają te, za które otrzymali nagrody tygodnika Zarządu Głównego Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.”¹³

Opinia ta ma oczywiście wyraźny wydźwięk propagandowy, niemniej jednak nagroda „Przyjaźni” w wielu przypadkach rzeczywiście honorowała twórców spektakli, które stawały się wydarzeniami artystycznymi dużej rangi, zdobywając też ogromne uznanie publiczności. Nie jest chyba dziełem przypadku, że byli to reżyserzy najgłośniejszych adaptacji *Mistrza*

¹⁰ Nie należy jednak zapominać, że nagrody przyznawane były także przez organizacje niezależne, by wymienić chociażby nagrody kulturalne „Solidarności”.

¹¹ O. S. Czarnik, op. cit., s. 162.

¹² *Zanim przyznamy nagrodę teatralną*. „Przyjaźń” 1980, nr 38, s. 7.

¹³ T. Stroganowa, *Klasyka i współczesność*. „Kraj Rad” 1980, nr 46, s. 5.

i *Małgorzaty* – Andrzej Maria Marczewski (zdobywca wyróżnienia w dziedzinie reżyserii) i Maciej Englert (uhonorowany nagrodą za sezon teatralny 1986/1987). Adaptacje powieści wyróżniane były również przez „Gazetę Robotniczą” (Piotr Paradowski) oraz „Trybunę Ludu” (Maciej Englert).

Liczba przedstawień teatralnych, ich zasięg i społeczny odbiór dowodzą, że teatr najszybciej dostrzegł i chyba najlepiej wykorzystał kulturotwórczy potencjał *Mistrza i Małgorzaty*. Dzięki adaptacjom scenicznym, dzieło Bułhakowa obecne było w prasie na wielu rozmaitych poziomach. Zwiększało to z pewnością zakres jego oddziaływania, choć jest oczywiste, że przetworzenie materiału literackiego na scenie stanowiło już zupełnie nową jakość, czasem znacznie odbiegającą od Bułhakowskiego przesłania.

1.1.1. (Czarna) magia Danuty Michałowskiej

Inspiracje lekturą *Mistrza i Małgorzaty* znalazły swój sceniczny wyraz już dwa lata po ukazaniu się powieści w obiegu czytelnicznym naszego kraju. Kilka jej wątków zaprezentowała wówczas w ramach swego Teatru Jednego Aktora, przy współpracy Zbigniewa Poprawskiego, artystka Danuta Michałowska. Premiera spektaklu *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano* odbyła się w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki „Ruch” w Krakowie pod koniec czerwca 1971 roku.¹⁴ Pod gotyckim sklepieniem, na ruchomej estradzie oświetlonej jedynie kilkoma niewielkimi reflektorami, artystka przedstawiła „niektóre sztuczki diabelskiego »gangu profesora Wolanda«, losy mistrza oraz fragmenty wielkiej metafory o Piłacie i jego Więźniu [...]”¹⁵, chcąc tym samym – jak sama podkreślała w skromnym objętościowo programie teatralnym – „wyjść naprzeciw żywiołowemu zainteresowaniu »tą jakże prawdziwą opowieścią« o sprawach tylko pozornie odległych w czasie i przestrzeni.”¹⁶ Już ta krótka deklaracja Michałowskiej pokazuje, że teatr od samego początku szukał w książce Bułhakowa odniesień do współczesności, a pytania stawiane przez

¹⁴ W programie teatralnym znajduje się informacja o 26 czerwca, natomiast „Echo Krakowa” podaje datę 25 czerwca. Por. *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano*. Wg powieści M. Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. Teatr Jednego Aktora, Estrada Krakowska, czerwiec 1971, <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/35309,szczegoly.html>, dostęp 15 lutego 2011, (elg), *Czarna magia Danuty Michałowskiej*. „Echo Krakowa” 1971, nr 151, s. 3. „Teatr” informuje, że *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano* prezentowana była, w ramach jubileuszowego programu Danuty Michałowskiej, związanego z dziesięcioleciem Teatru Jednego Aktora, między 6 a 25 czerwca 1971 r. Tę samą informację można odnaleźć również w *Almanachu sceny polskiej*. Por. *Kronika krajowa: 10-lecie Teatru Danuty Michałowskiej*. „Teatr” 1971, nr 14, s. 25, *Almanach sceny polskiej 1970/71*, t. XII. Pod red. K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1972, s. 199. 22 października 1971 aktorka wystąpiła z *Czarną magią*... także w Klubie Stowarzyszeń Twórczych w Katowicach. Por. *Z teatru*. „Poglądy” 1971, nr 23, s. 9.

¹⁵ *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano*. Wg powieści M. Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. Teatr Jednego Aktora, Estrada Krakowska, czerwiec 1971, <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/35309,szczegoly.html>, op. cit.

¹⁶ Ibidem.

powieść były wciąż aktualne. Nie wydaje się dziełem przypadku, że w krakowskim przedstawieniu aktorka skupiła uwagę na wątku Poncjusza Piłata i części wątku moskiewskiego, obejmującej kwestie związane z funkcjonowaniem środowiska literackiego. Oba rozpatrywane były na tle moralnego problemu, jakim jest tchórzostwo. Jak pisał „Dziennik Polski”, aktualizacja owego problemu była „jak najbardziej słuszną i prawidłową w teatrze małych form, wypełniającym dziś z powodzeniem lukę w naszym pozbawionym współczesności na scenie życiu teatralnym [...]”.¹⁷ Choć spektaklowi nie można narzucać odniesień wyłącznie politycznych, nie należy zapominać, że zarówno monodram Michałowskiej, jak i pozostałe sceniczne realizacje powieści były efektem procesów związanych ze społecznym wymiarem lektury dzieła Bułhakowa, określanym w dużej mierze przez czas, miejsce i funkcje, jakie miało spełniać. Owa „współczesność”, o którą tak bardzo dopominała się recenzentka „Dziennika Polskiego”, była też zapewne źródłem różnorodnych odczytań i książki i jej artystycznej interpretacji.

Monodram Michałowskiej, choć nie odbił się w prasie tak szerokim echem jak późniejsze adaptacje *Mistrza i Małgorzaty*, zyskał uznanie recenzentów i publiczności. Miał przecież swoją specyfikę i pozostawał – co podkreślała krytyka – zjawiskiem zupełnie osobnym i niepowtarzalnym. Jak zauważała „Gazeta Krakowska”, aktorka zawsze wybierała teksty „o ustalonej renomie literackiej”.¹⁸ Recenzenci, choć nie wszyscy, nawiązywali zarówno do wymowy ideowej powieści, jak również kolei życia jej autora. Nie umknął ich uwadze także fakt ogromnej popularności dzieła Bułhakowa. Na zainteresowanie widzów tą nie najłatwiejszą i niezbyt widowiskową odmianą dramatu z pewnością miała wpływ także i sama książka.¹⁹ Już z lektury programu teatralnego można wywnioskować, że w momencie

¹⁷ K. Zbijewska, *Jeden aktor bez domu*. „Dziennik Polski” 1972, nr 24, s. 4. Duża część artykułu poświęcona jest aktualnym problemom lokalowym Teatru Jednego Aktora. Widać tu także pewne zabiegi propagandowe, związane na przykład z powoływaniem się w kwestiach trudnych na opinie czytelników (tutaj „mgra W.M.”), o czym szerzej pisze w swojej książce Mariusz Mazur. Por. *Propagandowy obraz świata. Polityczne kampanie prasowe w PRL 1956–1980. Model analityczno-koncepcyjny*. Warszawa 2003, s. 231.

¹⁸ (Jędrz.) [O. Jędrzejczyk], *Czarna magia*. „Gazeta Krakowska” 1971, nr 156, s. 5.

¹⁹ Monodram Michałowskiej był jedyny w omawianym dwudziestoleciu. Już po przełomie, pomiędzy 12 a 14 maja 1990 roku, podczas XXIV Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Toruniu, Bronisław Wrocławski zaprezentował monodram zatytułowany *Moje listy do władz*. Spektakl w reżyserii Łukasza Korwina zarejestrowano w Łódzkim Ośrodku Telewizyjnym pod tytułem *Proszę mnie wypuścić*. Wyemitowano go w II programie Telewizji Polskiej 9 maja 1991 roku. Monodram oparty na listach Michaiła Bułhakowa do władz został nagrodzony na festiwalu toruńskim, a podczas XIV Wrocławskich Spotkań Teatrów Jednego Aktora i Małych Form Teatralnych (17-19 listopada 1990) otrzymał nagrodę jury oraz Wojewódzkiego Porozumienia Związków Zawodowych, dwa razy z rzędu zdobył też nagrodę prezesa Radiokomitetu. Por. M. Koprowski, *Król*. „Odgłosy” 1991, nr 1, s. 9; D. Buchwald, *Proszę mnie wypuścić...* „Antena” 1991, nr 19, s. 3; A. Wołodźko, *Bułhakow w Polsce*, [w:] B. Sokołow, *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*. Tł. A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skrunda. Warszawa 2003, s. 391; *Almanach sceny polskiej 1989/90*, t. XXXI. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1995, s. 196, *Almanach sceny polskiej 1990/91*, t. XXXII. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1996, s. 191; <http://www.e-teatr.pl/en/osoby/764,nagrody.html>, dostęp 31 stycznia 2014 r. Kolejny monodram, w reżyserii Romana Załuskiego (w którym pisarza zagrał Krzysztof Majchrzak) zatytułowany *Listy do władz*, wyemitowano w 1997 r. w TVP 2. (Por. G. Pawlak, *Literatura rosyjska w Teatrze*

pierwszej polskiej prezentacji scenicznej fragmentów dzieła musiało być ono nieobce sporej części publiczności. O problematyce *Mistrza i Małgorzaty* się tu nie pisze, tak jakby powieść była powszechnie znana, natomiast znaleźć można zwroty do „wielbicieli Pisarza [...]”.²⁰ W istocie, coś musiało być na rzeczy, z doniesień prasowych wynika bowiem, że zainteresowanie publiczności występem Michałowskiej było na tyle duże, że niemal sto osób nie zdołało dostać się do klubu MPiK.

Jeśli chodzi o sam monodram, skupiano uwagę na aktorskim warsztacie Michałowskiej, jej artystycznych możliwościach, o których wyrażano się z uznaniem, lecz dość powściągliwie. Podziw budziła udana próba „odtworzenia” powieści w spektaklu trwającym dwie godziny, jednakże opinie dotyczące kwestii artystycznych były dość ogólnikowe:

„[...] Danuta Michałowska nie po raz pierwszy zaprezentowała ogromną maestrię nie tylko jako interpretatorka, ale i jako wyśmienity adaptator literackiego tekstu.

»Mistrz i Małgorzata« w jej wykonaniu nie stracił nic ze swej filozoficznej i satyrycznej wymowy. Problem moralny – tchórzostwa i pokuty za winę – nabral tu innego wymiaru. O ile w czytaniu potraktować go można dość chłodno, w interpretacji Michałowskiej przejmuje i wzrusza.

Warstwę satyryczną zaprezentowała aktorka z ujmującym humorem i lekkością, nie pozbawiając jej przy tym pewnej ostrości, charakterystycznej dla tekstu Bułhakowa. W efekcie w tych partiach spektaklu śmiech nie należy do rzadkości.”²¹

– odnotowywało „Echo Krakowa”. Bardziej entuzjastycznie wyrażała się „Gazeta Krakowska” pisząc, że spektakl ukazał „nową Michałowską [...]”²², aktorkę dowcipną i tragiczną zarazem, potrafiącą przekonywająco przechodzić od jednej sceny do drugiej. Analizując przyczyny sukcesu artystki, autor, Olgierd Jędrzejczyk, zdecydowanie odrzucał

Telewizji w latach 1953-2003. Dokumentacja. Warszawa 2014, ss. 47 i 70). 12 listopada 2000 r. na Scenie Inicjatyw Aktorskich Teatru Lubuskiego Beata Rynkiewicz zaprezentowała w *Wiedźmie* historię Małgorzaty oraz jerozolimski wątek powieści mistrza. Por. D. Piekarska, *Wiedźma Beaty Rynkiewicz*. „Gazeta Lubuska” 2000, nr 269, s. 14. 11 marca 2011 r. w warszawskim Teatrze Muzycznym „Roma” Anna Czartoryska pokazała monodram w reżyserii Waldemara Raźniaka – opowieść o Helenie Sergiejewnie Bułhakowej, zatytułowany nieco myląc jak jeden z utworów pisarza: *Morfina*. Rok po premierze spektakl został nagrany jako słuchowisko i płyta. Por. J. Wakar, *Pora na muzodram*. „Twój Styl” 2011, nr 5, s. 134; J. Wakar, *Czarne perfumy, czarny głos*. „Przekrój” 2011, nr 14, s. 50; K. Czarnecka, *O miłości słowami Małgorzaty*. „Życie Warszawy” 2011, nr 58, dod. „Po Godzinach” nr 391 s. 10; J. Marczyński, *Za mało Bułhakowej, za dużo Osieckiej*. „Życie Warszawy” 2011, nr 60, s. 7; B. Nowicka, *Miłości każdy dotknął*. „Gala. Bliżej gwiazd” 2011, nr 13, ss. 32-35, J. Gajda-Zadworna, *Miłość jak morfina*. „Życie Warszawy” 2011, nr 55, s. 7; D. Wyżyńska, *Sny Jeleny Bułhakowej*. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2011, nr 55, s. 7, „Naręczona Adamczyka” gra żonę Bułhakowa. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2011, nr 55, s. 1; M. Zaradniak, *Nie czuję się gwiazdą*. „Głos Wielkopolski” 2012, nr 298, s. 11.

²⁰ *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano*. Wg powieści..., op. cit., s. nlb

²¹ (elg), op. cit., s. 3.

²² (Jędrz.), op. cit., s. 5.

potencjał, jaki tkwił w samej powieści na rzecz „siły wyrazu aktorskiego [...]”²³ Wydaje się zresztą, że w recenzjach *Czarnej magii...* odniesienia do książki ograniczone zostały do niezbędnego minimum. W przypadku tekstów poświęconych adaptacji Danuty Michałowskiej najbardziej widoczna jest tendencja do autonomizacji sztuki teatralnej. Zwraca się tutaj przede wszystkim uwagę na artyzm słowa czy gestu, mniej się mówi natomiast o ogólnej wymowie przedstawienia.

Zarówno konieczność zaprezentowania na scenie wybranych wątków Bułhakowskiego *opus magnum*, jak również wybór określonego sposobu prezentacji scenicznej, uwalniały w pewien sposób spektakl od pytań o wierność wobec literackiego pierwowzoru, stwarzając tym samym szersze możliwości kreacyjne. Monodram przynosił jednak także pewne niebezpieczeństwa, na które zwracała uwagę recenzentka „Teatru”, omawiając występ Michałowskiej w warszawskiej Starej Prochowni w roku 1973. Jej zdaniem istotę powieści stanowiły „nie poszczególne, odrębne jej wątki, lecz właśnie ich splot nierozzerwalny; nieoczekiwane powiązania odległych, nie stykających się z sobą, płaszczyzn rzeczywistości, surrealistyczne zestawy elementów i nieustanne przenikanie się planów.”²⁴ Zaprezentowanie *Czarnej magii...* było więc dla krakowskiej aktorki ogromnym wyzwaniem – artystycznym i warsztatowym. W opinii krytyki doskonale sprostала swemu aktorskiemu zadaniu: jej spektakl zyskał oryginalny kształt artystyczny, w którym wyraźnie doszła do głosu osobowość twórcza aktorki. Dodatkowo Michałowska potrafiła narzucić publiczności własny sposób interpretacji dzieła, przede wszystkim w partiach odnoszących się do postaci Piłata i Jezui; monodram wymierzony był bowiem przede wszystkim „przeciw tchórzliwości intelektualnej i jeśli tak można powiedzieć: osobistej [...]; przeciw oportunistom wszelakiej maści.”²⁵

W kolejnych latach *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano* prezentowana była jeszcze kilkakrotnie: w 1975 roku w Małej Sali Teatru Nowego w Łodzi, a w drugiej połowie stycznia 1980 na scenie kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu.

1.1.2. Czarna magia i Poncjusz Piłat. Mistrz i Małgorzata w interpretacji Piotra Paradowskiego

Własną *Czarną magię* wystawił 12 stycznia 1973 roku w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach Piotr Paradowski. Także on ograniczył się do

²³ Ibidem.

²⁴ I.j. [L. Jabłonkówna], *Czarna czy biała magia?* „Teatr” 1973, nr 10, s. 25.

²⁵ E. Żmudzka [J. Lilejko], *Teatr: Danuta Michałowska. „Zwierciadło”* 1973, nr 21, s. 14.

wybrania z dzieła tego nurtu, „w którym Bułhakow w sposób naprawdę przejmujący i dramatyczny zderza rację dwóch ludzi o odmiennych poglądach.”²⁶ Przedstawienie to, według części krytyki, nawiązywało do powieści dość swobodnie. Reżyser skupił się na zbudowaniu mrocznej, „satanistycznej” atmosfery oraz ukazaniu postaci Piłata jako osoby uwikłanej w mechanizmy historii, historii sterowanej zresztą przez Wolanda, chcącego zniszczyć swego przeciwnika – Jezusę. Jakkolwiek przedstawienie Paradowskiego było dynamiczne, miało swoją filozoficzną głębię oraz było doskonale dopracowane pod względem sprawności gry aktorskiej,²⁷ w prasie akcentowano również jego słabości. Przede wszystkim brak wyraźnych granic pomiędzy konceptami reżysera a rozwiązaniami przyjętymi przez Bułhakowa, co mogło dezorientować tę część widzów, która nie zetknęła się z powieścią. Można też się niekiedy spotkać z dość kuriozalnymi opiniami, że *Czarna magia* należy do sztuk, które z zasady nie sprzyjają aktorstwu, uniemożliwiają stworzenie wybitnej kreacji.²⁸ Z drugiej strony część recenzentów wyrażała uznanie dla umiejętności przekazania w spektaklu Bułhakowskiej ironii i poczucia absurdu, zderzających się jednocześnie z ważną, uniwersalną problematyką moralną.²⁹

Nieco światła na kontekst przedstawienia Paradowskiego mogą rzucić informacje zawarte w programie teatralnym. Zamieszczone zaraz na początku niezbyt wnikliwe fakty biograficzne opatrzone zostały komentarzem o trosce pisarza „o rozwój wartości, które przyniosła rewolucja.”³⁰ Przytoczono również cytowane w poprzednich rozdziałach słowa Wiktora Pietelina³¹, Konstantina Rudnickiego czy radzieckiego krytyka, Walerija Szorochowa, a także wybrane kwestie powieściowych postaci, odnoszące się przede wszystkim do szeroko pojmowanego problemu sprawowania władzy. O ile przywoływane opinie czy kalendarium, pozwalające prześledzić daty pojawiania się w naszym kraju („W Polsce już dawno zwrócono uwagę na twórczość Bułhakowa.”³²) poszczególnych

²⁶ M. Sienkiewicz, *Piłat i Jezua*. „Poglądy” 1973, nr 6, s. 10.

²⁷ W poszczególnych rolach wystąpili: Janusz Ostrowski (Poncjusz Piłat), Piotr Różański (Jezua Ha-Nocri), Emir Buczacki (Michał A. Berlioz), Maciej Szary (Iwan Bezdomny), Bogumiła Murzyńska (Strawiński), Elżbieta Gorzycka (Asystent), Marek Kondrat (Afraniusz), Krzysztof Kolberger (Mateusz Lewita), Jan Bógdoł (Woland), Ewa Dałkowska (Behemot), Tomasz Marzecki (Asasello), Henryk Tarczykowski (Juda z Kiriatu), Elżbieta Bajon (Nisa). Por. aneks nr 1.

²⁸ T. Dyniewski, *Słowo o czarnej magii i tragedii Piłata*. „Wieczór” 1973, nr 21, s. 5.

²⁹ B. Surówka, *Na Małej Scenie Teatru im. St. Wyspiańskiego »Czarna magia« według powieści M. Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Dziennik Zachodni” 1973, nr 61, s. 4.

³⁰ *Czarna magia*. Wg powieści M. Bułhakowa p.t. *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Śląskiego w Katowicach, sez. 1972/1973. Kier. literacki W. Szewczyk, s. nlb.
http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18263/czarna_magia__teatr_slaski_katowice_1973.pdf, dostęp 15 lutego 2011.

³¹ Jak podaje program, jest to przedruk z gazety „Ogoniok” z 15 marca 1969 roku. Przypomnijmy, że w Polsce ukazał się on po raz pierwszy w „Dialogu”. Por. kb [K. Białek], *Przyczynki do poznania Bułgakowa*. „Dialog” 1969, nr 6, ss. 154-158.

³² *Czarna magia*. Wg powieści M. Bułhakowa... op. cit., s. nlb.

utworów pisarza, mają w dużej mierze charakter popularyzatorsko-dydaktyczny, o tyle w zamieszczonych tam dialogach postaci można upatrywać częściowej charakterystyki ideowej wymowy spektaklu Piotra Paradowskiego:

„WOLAND (scena I):

»Po to, żeby czymś kierować, trzeba... mieć dokładny plan, obejmujący jakiś, możliwie przyzwoity okres czasu... powiedzmy, tysiąc lat. A jak tu planować, skoro jutro może się ujawnić u szanownego pana na przykład sarkoma płuc?«

HA-NOCRI (scena II):

»Wszelka władza jest gwałtem, zadawanym ludziom. Nadejdzie czas, kiedy nie będzie władzy cesarskiej ani żadnej innej. Człowiek wejdzie do królestwa prawdy i sprawiedliwości, w którym niepotrzebna już będzie żadna władza«.

PILAT DO KAIFASZA (scena II):

»Nasz czas ograniczony jest narzuconymi nam działaniami, odpowiedzialnością za państwo, prawo, religię. Uwikłano nas. I sami uwikłaliśmy się w mechanizm, który nas pożera i który rodzi pośpiech, głupotę i bezmyślność. Obaj nie mamy już czasu, żeby być ludźmi dobrymi«.

PILAT DO HA-NOCRI (scena II):

»Nie mogę wyciszyć zgiełku dnia, który atakuje nasze uszy, nie pozwala nam na ciszę skupienia. Nie umiem wyskoczyć z rwącego potoku spraw, aby dozwolić umysłowi oszaleć, a więc – według twojego równania – stać się człowiekiem dobrym. I może dlatego zatwierdzam wyrok«...»

Widać tutaj, że dla Paradowskiego problem władzy jest niejednoznaczny. Kwestie dodane przez reżysera wywołują wrażenie obcości w stosunku do materiału powieściowego, rażą też zbyt dużym dydaktyzmem. W zamieszczonych w programie cytatach podkreślono jednak problematykę moralną oraz fakt, że władza jest sprawowana przez człowieka, nie jest zatem pojęciem abstrakcyjnym, wiąże się z jednostkową odpowiedzialnością za decyzje dotyczące zbiorowości, wymagając nieraz sprzeciwu wobec automatyzmu systemu.³³ Paradowski akcentował w *Czarnej magii* (oraz w pozostałych przedstawieniach opartych o *Mistrza i Małgorzatę*) psychologiczny i społeczny wymiar ludzkich wyborów. Jeśli chodzi o strukturę i funkcje postaci, koncept reżyserski opierał się na połączeniu Jezui i Iwana Bezdomnego w jedną osobę. Dodatkowo – jak zauważała Irena Sławińska – funkcja Mistrza została

³³ Na marginesie zauważyć można, że w programie teatralnym zamieszczone zostały również fotografie i krótkie informacje na temat „ekranizacji w NRF” powieści Bułhakowa oraz realizowanej właśnie w Jugosławii filmowej wersji *Mistrza i Małgorzaty* (chodzi tutaj o obraz w reżyserii Aleksandra Petrovicia, którego premiera odbyła się w 1972 roku). Pomimo odrębności artystycznego tworzywa, zabieg ten wpisywał spektakl Paradowskiego w ciąg adaptacji powieści.

przerzucona na Poetę, co wzbogaciło rolę i rozszerzyło znaczenie bohatera.³⁴ Iwan stawał się tym samym swego rodzaju łącznikiem między przeszłością a współczesnością.

Główną postacią spektaklu był Poncjusz Piłat, który w niezwykle sugestywny sposób łączył w sobie człowieczeństwo z tymi cechami, które narzucała na tę postać konieczność sprawowania władzy. Równie istotną rolę pełnił Jezua, na którym procurator wywierał presję intelektualną i fizyczną, brutalnie okazując siłę i przewagę wynikającą ze swej dominującej pozycji. Fundamentem relacji pomiędzy nimi był – jak to ujmował Marian Sienkiewicz – „dramat dwóch racji [...]”³⁵ oraz „dramat odpowiedzialności [...]”³⁶, które nabierają cech uniwersalnych. Spór obu postaci ukazany zostaje jako problem moralny:

„Zawieszone, obnażone ciała Chrystusa i dwóch łotrów, przywiązany za ręce Bezdomny, biczowanie, brutalny gest i akt przemocy, naturalistycznie pokazane zabójstwo Judasza, to nie tylko efektowna stylistyka.”³⁷

– stwierdzał na łamach „Poglądów” wspomniany recenzent. Można się w tym doszukiwać odniesień do współczesności, nie ulegając jednak zbytnim uproszczeniom. Niemniej jednak koncepcja czasu i przestrzeni, tak w powieści, jak w przedstawieniu, wywierała przemożny wpływ na koncepcję postaci oraz na szeroko pojmowane problemy filozoficzne. Paradowski, skupiając uwagę na wątku Piłata i Jezui oraz „dalszym jego ciągu w czasach współczesnych – dziejach poety Iwana Bezdomnego [...]”³⁸, odnosił się do czasów Bułhakowa, ale i do polskiej rzeczywistości początków lat siedemdziesiątych. Tak więc w swym kształcie teatralnym przedstawienie okazało się dość przekonujące. Krytyka podkreślała, że niektóre sceny „irytowałyby niepotrzebnym ekshibicjonizmem działań aktorskich, gdyby nie były podporządkowane artystycznej wizji świata, która przeraża i wstrząsa [...]”³⁹, jak również, że Paradowski dokonał trafnego wyboru, który okazał się niezwykle efektowny teatralnie. Zabiegi adaptacyjne przeprowadzone zostały dyskretnie, a ograniczenie dzieła do wybranego wątku sprawiło, że spektakl zyskał „dużą przejrzystość myślową.”⁴⁰ Na całokształt przedstawienia nie pozostawała bez wpływu jego warstwa słowna. Zdaniem Mariana Sienkiewicza, Paradowski doskonale wykorzystał okazję, aby „uruchomić bogaty zestaw

³⁴ I. T. Sławińska, *Bułhakow na Małej Scenie*. „Trybuna Robotnicza” 1973, nr 57, s. 3. Określenia i imiona postaci w materiałach źródłowych nie zawsze zapisywane są w takiej formie, w jakiej występują w powieści. W odniesieniu do spektakli stosowana więc będzie taka sama pisownia jak w programach teatralnych i recenzjach poszczególnych przedstawień.

³⁵ M. Sienkiewicz, op. cit., s. 10.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ A. Riedel, *Nowa inscenizacja „Mistrza i Małgorzaty”*. „Teatr” 1980, nr 16, s. 12.

³⁹ Amabilis [M. Sienkiewicz], *Dwie racje*. „Przekrój” 1973, nr 1461, s. 8.

⁴⁰ M. Sienkiewicz, op. cit., s. 10.

środków współczesnego teatru, chętnie sięgającego do ostrej, drastycznej i brutalnej ekspresji wyrazowej.”⁴¹

Przedstawienie Paradowskiego – pod bardziej adekwatnym tytułem *Czy pan widział Poncjusza Piłata?* – pokazano również na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu. Spektakl premierowy odbył się 30 listopada 1974 roku. W rolach głównych wystąpili: Igor Przegrodzki (Poncjusz Piłat), Janusz Peszek (Jezua Ha-Nocri), Andrzej Polkowski (Woland, Kaifasz), Andrzej Mrozek (Iwan Bezdomny).⁴²

Wydaje się, że tym razem Paradowski bardziej bezpośrednio zwracał się do odbiorcy. Program teatralny przynosił szkicową, lecz dowcipną charakterystykę postaci. Zamieszczono w nim również sporo cytatów z *Mistrza i Małgorzaty*, artykuł autorstwa René Śliwowskiego o życiu i twórczości Michaiła Bułhakowa⁴³, wspomnienie Siergieja Jermolińskiego o pisarzu⁴⁴, a także wiersze Zbigniewa Herberta *Na marginesie procesu* oraz *Ścieżka*, czy esej Mieczysława Jastruna zatytułowany *Cóż jest prawda?*⁴⁵ Jeśli chodzi o kwestie wizualne, program zaopatrzony został w zdjęcia ze spektaklu i fotografie szkiców Leonarda da Vinci, co było formą swoistego dialogu kulturowego. W warstwie tekstowej natomiast humor łączył się z powagą, anegdoty z życia Bułhakowa sąsiadowały z analizą poważnych problemów etycznych, których żywotność została dość mocno zaakcentowana. Mniej tutaj dydaktyzmu, widać raczej nastawienie na kwestie artystyczne.

Jak zauważał Marek Jodłowski, nawiązanie do wiersza *Na marginesie procesu* to zabieg, który miał podkreślić, że sprawa Jezui rozegrała się między urzędnikami. Niemniej jednak „Paradowski chciał, aby spektakl »Czy pan widział Poncjusza Piłata?« był nie tylko jeszcze jedną wersją toposu Golgoty, tak owocnie funkcjonującego w naszym kręgu kulturowym, ale by kierował do Każdego to, irytujące swoją naiwnością, odezwanie-zobowiązanie: »człowieku dobry...«”⁴⁶

Podobnie jak w *Czarnej magii*, ciężar spektaklu spoczywał przede wszystkim na postaci Piłata. Zdaniem krytyki, Igor Przegrodzki łączył w tej roli dostojeństwo urzędnika państwowego, postępującego zgodnie z zasadami protokołu przesłuchania, z człowieczeństwem zagubionego intelektualisty, który boi się sprzeciwić obowiązującym

⁴¹ Ibidem.

⁴² Dalsze informacje dotyczące obsady oraz ilości przedstawień zawiera aneks nr 1.

⁴³ R. Śliwowski, *Nie łatwo być mistrzem...*, [w:] M. Bułhakow, *Czy pan widział Poncjusza Piłata*. Wg powieści „Mistrz i Małgorzata” (Mastier i Margarita). Program Teatru Polskiego we Wrocławiu. Red. H. Sarnecka-Partyka, listopad 1974, ZGK 2 12/73, ss. 14-18.

⁴⁴ S. A. Jermoliński, *Wspomnienie o Michale Bułhakowie*. Przeł. A. Dworski. Ibidem, ss. 20-23, [za:] „Tieatr” nr 9/1966.

⁴⁵ M. Jastrun, *Cóż jest prawda?* Ibidem, ss. 25-28, [za:] M. Jastrun, *Czemu się tak trudzisz, Leonardo?*, [w:] *Eseje. Mit śródziemnomorski. Wolność wyboru. Historia Fausta*. Warszawa 1973, ss. 38-47.

⁴⁶ M. Jodłowski, *Pod górą imieniem Czaszka*. „Odra” 1975, nr 3, ss. 109.

regułom gry. Taka perspektywa umniejszała w pewien sposób winę Piłata, choć z drugiej strony prowokowała pytania o granice karierowiczostwa, oportunistu i zwykłego ludzkiego sprytu.

W postaci Judy, tak jak wcześniej w osobie Iwana Bezdonnego, Paradowski połączył dwa plany czasowe: starożytność i współczesność. Część aktorów odgrywała kilka ról jednocześnie: Wolanda i Kaifasza, Behemota i sekretarza Piłata, Asasella, Marka Szczurzej Śmierci oraz pielęgniarza... „Ta podwójność ról ma w inscenizacji Piotra Paradowskiego istotne znaczenie, dzięki niej wydarzenia móc się mogą w dwu planach, nazwijmy je: realistycznym i fantastyczno-wizyjnym. [...] Przez to sceniczna opowieść na motywach z Bułhakowa odwołuje się zarówno do historii, jak i do współczesności, jest mieszaniną tragedii i groteski, liryzmu i satyry.”⁴⁷

Postacie fantastyczne – Woland, Behemot, Asasello – okazały się zresztą najmniej przekonywające. Według krytyki były swego rodzaju dodatkiem, koniecznym jednak, by sens przedstawienia nie był jednoznaczny. Podstawową kwestię stanowił tutaj problem uwikłania człowieka władzy w bieg dziejów. Paradowski stawiał pytanie „o granice ludzkiej wolności człowieka wpłatanego w tryby historii [...]”⁴⁸, daremność śmierci anonimowego człowieka, tragedię „władzy, zmuszonej okolicznościami do lawirowania wśród sprzeczności życia.”⁴⁹ Temu właśnie podporządkowana została sceniczna rzeczywistość, co znalazło swoje odzwierciedlenie również w scenografii Mariusza Chwedczuka. Utrzymana w tonie szarości, surowa, ascetyczna wręcz, uwypuklała rolę dialogu, eksponując ciężar słów wypowiedzianych ze sceny.

Opinie na temat kształtu teatralnego spektaklu *Czy pan widział Poncjusza Piłata* były jednak dość zróżnicowane. Z jednej strony podkreślano autonomię przedstawienia, z drugiej – za najbardziej udane uznawano te jego partie, w których reżyser „ufa tekstowi, kiedy pamięta przede wszystkim o czystej i precyzyjnej jego interpretacji.”⁵⁰ Rodziło to pytania o zależności pomiędzy adaptacją a literackim pierwowzorem i prowadziło do konkluzji, że przekład dzieła Bułhakowa na język sceny jest niemożliwy, stąd też ograniczenie się reżysera do wątku Piłata okazało się trafne i korzystne.⁵¹

Pomimo niejednoznacznych opinii krytyki, adaptacja Piotra Paradowskiego zdobyła wyróżnienie równorzędne w plebiscycie o nagrodę „Złotej statuetki Fredry” na najlepszy dolnośląski spektakl sezonu 1974/1975, ogłoszony przez Wrocławskie Towarzystwo

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ T. Buski, „...czternastego dnia wiosennego miesiąca nisan...”. „Gazeta Robotnicza” 1974, nr 296, s. 5.

⁴⁹ *Bułhakow we Wrocławiu*. „Kurier Polski” 1975, nr 26, s. 4.

⁵⁰ J. Bajdor, *Na scenach Wrocławia*. „Trybuna Ludu” 1975, nr 7, s. 6.

⁵¹ M. Jodłowski, op. cit., ss. 109.

Przyjaciół Teatru i „Gazetę Robotniczą”. Pokazywano ją również między 1 a 3 czerwca 1975 roku w Warszawie w ramach Panoramy XXX-lecia, gdzie wrocławski zespół zaprezentował *Piłata...* na deskach Teatru Żydowskiego.⁵² W stolicy inscenizacja nie cieszyła się jednak szczególnym uznaniem. Próba powiązania w przedstawieniu elementów baśniowych, poetyckich i realnych niosła ze sobą istotną trudność, toteż reżyser zrezygnował ze środków literackich na rzecz środków teatralnych: postacie są tutaj tylko naszkicowane, nieco umowne i symboliczne („Kot, poeta, czarno ubrany pan, »który być może ma coś wspólnego z szatanem« [...]»⁵³). Przedstawienie potraktowane zostało jako „opowieść o bezradności.”⁵⁴ W recenzjach pojawiał się między innymi zarzut, że zamysł Paradowskiego jako adaptatora „nie znalazł jednak jak się wydaje ani przylegającego do tekstu kształtu inscenizacyjnego ani dość sugestywnego aktorstwa, które by udźwignęło ciężar i ogrom przekazywanych treści.”⁵⁵ Uwagę zwracał natomiast sam fakt przeniesienia na scenę obszernego wątku jednego z ważniejszych dzieł literackich XX wieku.

Następna inscenizacja powieści Bułhakowa w reżyserii Piotra Paradowskiego przypadła na rok 1981. Nosiła ona tym razem tytuł *Poncjusz Płat piąty procurator Judei* i została wystawiona 14 listopada tegoż roku w Teatrze Bagatela w Krakowie. Grano ją przez jakiś czas, choć nie była uważana za udaną. Nie cieszyła się też specjalnym zainteresowaniem krytyki, idea przedstawienia była bowiem niejasna i nie znajdowała uzasadnień w powieści. Odstępstwa od pierwowzoru literackiego nie zaowocowały żadną nową jakością artystyczną, prowadziły natomiast do zatarcia przesłania Bułhakowa oraz zdeorientowania publiczności. Nieumiejętne wykorzystanie możliwości, jakie niosła ze sobą materia literacka, budziło szczególną irytację recenzentów.

Postacie powiązane były ze swoimi powieściowymi odpowiednikami tylko na zasadzie wykorzystania imion. Stąd też, być może nieco ironicznie zauważano, że rolę Wolanda na Patriarszych Prudach przejmuje Kaifasz (w obu rolach wystąpił Julian Jabczyński), a reżyser „nie waha się powiedzieć nam, iż Płat nie jest winny, iż Jezuc Ha-Nocriego ukrzyżowały diabły. Uniewinniony zostaje Juda z Kiriatu: Jezuc denuncjuje po prostu Behemot –

⁵² W niektórych źródłach – m.in. w artykule Bożeny Ciecierskiej (BC., *To warto znać*. „Wiedza i Życie” 1975, nr 10, s. 81 czy *Leksykonie życia i twórczości* Michaiła Bułhakowa autorstwa Borysa Sokołowa, op. cit., s. 390) – podawana jest informacja o wystawieniu przedstawienia z roku 1975 na scenie Teatru Współczesnego. Jak zaznaczył Jarosław Minałto, sekretarz literacki Teatru Polskiego we Wrocławiu, jest to jednak informacja błędna. Jedyne wyjazdowy spektakl *Piłata* miał miejsce właśnie w Teatrze Żydowskim. J. Minałto, informacje dotyczące obsady spektaklu P. Paradowskiego *Czy pan wdział Poncjusza Płata?* w Teatrze Polskim we Wrocławiu [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 11:53.

⁵³ BC., ibidem, s. 83.

⁵⁴ Ibidem, s. 81.

⁵⁵ S. Polanica [S. E. Bury], *Bułhakow, Ionesco, Gajcy i Schiller*. „Słowo Powszechne” 1975, nr 134, s. 4.

sektetarka-dziwka; list donoszący o poglądach sądnego przez Piłata na kwestie państwa Cezara Tyberiusza – wyciąga z meandrów czarnego biustonosza.”⁵⁶

Wiele do życzenia pozostawiała także organizacja czasu i przestrzeni. Mieszając płaszczyzny, Paradowski zacierał odrębność przestrzeni Moskwy i Jerozolimy, pozbawiając tym samym autonomii wyodrębniony przez Bułhakowa wątek opowiadania o Piłacie. Zatarła się również autorska intencja. Przedstawienie zostało określone jako „komedia kryminalna bogato inkrustowana scenami sądu Piłata i Męki Pańskiej.”⁵⁷ Ogólnie odczytywano je jako próbę uwolnienia się adaptacji od literackiego pierwowzoru. Rodziła ona jednak spory opór. Poprzez opuszczanie dużych partii powieści, a także fragmentów krótszych, lecz istotnych, Paradowski unicestwia „słowo Bułhakowa [...]”⁵⁸ oraz „zadaje kłam prawdzie powieści [...]”.⁵⁹ Biorąc pod uwagę fakt, że warstwa słowna książki nie służy jedynie komunikacji werbalnej, ale jest znacząca jeśli chodzi o płaszczyznę sensów dzieła, można przypuszczać, że był to jeden z poważniejszych mankamentów scenicznej realizacji apokryficznego wątku *Mistrza i Małgorzaty*.

Kolejną, czwartą już, inscenizację części powieści w adaptacji i reżyserii Piotra Paradowskiego widzowie mogli obejrzeć w 28 października 1982 roku. *Poncjusz Piłat piąty procurator Judei* został tym razem wystawiony w Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie.⁶⁰ Przedstawienie przyjęto nieco cieplej niż poprzednie. Zauważono, że „Paradowski nie przespał krakowskiej wpadki. Czwarte wydanie »Piłata« jest utrzymane w dobrym tempie, zgrabnie zmontowane, zwarte. Nudy ani śladu. Widać natomiast efekty solidnej pracy z zespołem.”⁶¹ Dobrze oceniano formalną stronę przedstawienia, jednocześnie czyniąc zarzuty wobec scenariusza oraz tzw. „intrygi scenicznej [...]”.⁶² Postacie główne – Piłata i Jezui – określone zostały jako nieprzekonywające, całokształt przedstawienia zaś – choć spektakl został zrealizowany poprawnie – nie oddawał głębi problematyki moralno-filozoficznej literackiego pierwowzoru. Nie wszyscy recenzenci byli równie wyrozumiali. Szczególnie dosadnie wyraził się Marek Stremiecki z „Tarnowskiego Magazynu Informacyjnego Temi”, nazywając przedstawienie „okropnym”, a swojej recenzji nadając wiele znaczący tytuł *Ukrzyżowanie Bułhakowa*. Zarzucał inscenizacji wątku *Mistrza i Małgorzaty* skrótowość, schematyzm, a także narzucanie widzowi pewnej tezy, co

⁵⁶ W. Szturc, *Poncjusz Piłat...* „Echo Krakowa” 1981, nr 228, s. 2.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Informacje dotyczące obsady zawiera aneks nr 1. Poza teatrem macierzystym, zespół z Tarnowa pokazywał swego *Poncjusza Piłata...* między 15 a 20 marca 1983 podczas VI Krośnieńskich Spotkań Teatralnych. Por. *Almanach sceny polskiej 1982/83*, t. XXIV. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1987, s. 212.

⁶¹ K. Nowak, *Czwarty Piłat Paradowskiego*. „Dziennik Polski” 1982, nr 197, s. 6.

⁶² Ibidem.

prowadziło do braku refleksji z jego strony. Krytyce poddany został też sposób gry aktorskiej, wynikający w dużej mierze z nieudanej koncepcji reżysera. Ostatecznie autor recenzji konkludował:

„Być może moje uwagi o spektaklu niewolniczo podporządkowane są pierwowzorowi literackiemu. Może należałoby o książce na ten moment zapomnieć. Są jednak książki, których zapomnieć się nie da, a o których adaptatorowi i reżyserowi zapominać nie wolno.”⁶³

Rozczarowania nie krył także Krzysztof Głomb:

„Zdawać się mogło, że w oparciu o wątek z »Mistrza i Małgorzaty« powstanie wreszcie w tarnowskim teatrze interesujący spektakl. Materia literacka to naprawdę niezwykła. Niestety tak się nie stało. Miast znaleźć dla »Piłata...« reżysera o świeżym spojrzeniu posłużono się bowiem weteranem tematu – Piotrem Paradowskim, który do Tarnowa przeflancował swą »nieśmiertelną« produkcję. Produkcję, która tym razem okazała się zwyczajną tandetą.”⁶⁴

– pisał w „Gazecie Krakowskiej”. Krytyka w szczególny sposób raził reżyserski koncept łączący wątek Piłata z wątkiem moskiewskim. Wprowadzając postacie Wolanda i jego świty oraz Berlioza i Iwana Bezdonnego w tok autonomicznej u Bułhakowa opowieści o procutatorze Judei, zaciera podstawowe ich funkcje, pozbawia autentyzmu i głębi. W tarnowskim przedstawieniu dylematy moralne ulegają więc spłaszczeniu, a tak istotna w adaptacjach z lat siedemdziesiątych warstwa słowna spektaklu „ustępuje miejsca przegadany scenkom [...]”⁶⁵ Z drugiej strony „Paradowski »upraszcza« Bułhakowa tnąc bez litości powieściowe dialogi.”⁶⁶ Skrytykowana została również dokonana przez reżysera próba „upolitycznienia” przedstawienia poprzez wprowadzenie w ostatniej scenie „trzech zamaskowanych tajniaków!”⁶⁷ Bezstronność oceny tego aspektu sztuki (wystawianej przecież w okresie stanu wojennego) może być kwestią dyskusyjną. Niemniej jednak pozostaje faktem, że rezygnacja z aluzyjnego tylko odwołania się reżysera do pozateatralnych doświadczeń widzów na rzecz ostentacyjnej próby uwspółcześnienia niektórych motywów, wśród części publiczności musiała budzić sprzeciw.

Choć reżyser wybrał z książki Bułhakowa wątek Piłata, jedną z centralnych postaci tarnowskiego przedstawienia był także Iwan Bezdenny, którego w świat apokryfu

⁶³ M. Stremecki, *Ukrzyżowanie Bułhakowa*. „Temi. Tarnowski Magazyn Informacyjny” 1982, nr 29, s. 6.

⁶⁴ K. Głomb, *Syndrom Piłata*. „Gazeta Krakowska” 1983, nr 66, s. 5.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

wprowadzał Woland. Księżę ciemności pełnił tu jednak podrzędną w gruncie rzeczy funkcję narratora. W interpretacji Mirosława Gawlickiego był nie tyle wyrafinowanym filozofem-erudyta, co postacią przechylającą się mocno w stronę sataniczności. Toteż rola Wolanda określana bywała jako „Absolutna tragedia [...]”⁶⁸ Najbardziej udaną postać tworzył natomiast Grzegorz Pawłowski (Bezdomny). Pawłowi Korombelowi jako Piłatowi zarzucano brak zdecydowanej interpretacji. Nie wiadomo jednak, czy słabość tkwiła w niedostatkach warsztatu aktorskiego, czy też nie do końca przemyślanej koncepcji reżysera. Ogólnie, zdaniem krytyków, aktorstwo było schematyczne, powierzchowne, miejscami trywialne. Zarzucano mu brak głębi, co jednak wynikać miało w dużej mierze z całokształtu scenicznej wizji Piotra Paradowskiego. Jej konsekwencją było sprowadzenie postaci „do zwykłych funkcji: ilustracyjnych, prezentacyjnych i nie wiadomo jeszcze jakich.”⁶⁹ Nieudany okazał się także autorski pomysł Paradowskiego, który pod postacią Chaosu (podobnie jak we wcześniejszej wersji przedstawienia) wprowadził na scenę „grupę szatanków”⁷⁰, mających wskazywać kontekst wydarzeń. Pomysł ten wzbudził gwałtowny sprzeciw, a przez recenzenta „Temi” określony został nawet jako całkowite nieporozumienie. Rozminięcie się adaptatora i reżysera z intencją dzieła Bułhakowa oddaje fragment recenzji Krzysztofa Nowaka:

„Odwieczny jak Bóg Szatan nie zjawia się przecież w postaci Wolanda po to, by podyskutować o Jezusie z redaktorem miesięcznika literackiego i miernym poetą, nie ucina głowy Berliozowi dla głupiego a makabrycznego kawału. Jest wielowiekowym mędrce i najwyższym magiem wyobraźni, jego pojawienie się w metropolii naszego stulecia i zawierucha, jaką sprawia, mają ścisły związek z załamaniem twórczym mistrza, są formą odsieczy idącej w sukurs zdławionej sztuce przeciwko koteriom literackiego światka, sprzedajności pseudosztuki, cwaniactwu i kołtunerii. Ale widz teatralny nie ma o tym najmniejszego pojęcia, raczony zdarzeniowymi dziwadłami i gładką retoryką.”⁷¹

Autor słusznie konstatował, że skoro przyczyny działań bohaterów są dla widza niejasne, niejasne są także pełnione przez nich funkcje. Najwierniejszy Bułhakowowi pozostawał Paradowski w scenach z Piłatem. Jednak także i tutaj reżyser spotykał się z zarzutami. Wspomniany wyżej Marek Stremecki stwierdzał, że próba zilustrowania myśli, że tchórzostwo jest jedną z najgorszych ludzkich ułomności zakończyła się stworzeniem spektaklu z tezą (nic więc dziwnego, że za „kolosalną zaletę” inscenizacji recenzent „Temi” ironicznie uznał czas jego trwania – 1,5 godziny). Autor upatrywał słabości między innymi

⁶⁸ M. Stremecki, op. cit., s. 6.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ K. Nowak, op. cit., s. 6.

w samym fakcie, że język teatru z natury dysponuje odmiennymi środkami wyrazu niż literatura. Patrząc z tej perspektywy, nie można jednak przyznać recenzentowi racji. Tego rodzaju argument nie miał bowiem podstaw merytorycznych, niemniej celem jego wykorzystania było może złagodzenie krytyki.

Mimo że spektakl niewątpliwie stanowił wyraz autorskiej interpretacji *Mistrza i Małgorzaty*, czwartej adaptacji Paradowskiego nie można uznać za udaną. Choć była zwarta, dynamiczna i od strony formalnej zrealizowana dość pomysłowo, raziła zbytnią przejrzystością, stąd też opiniom, zwłaszcza Marka Stremeckiego, towarzyszyło sporo negatywnych emocji. O spektaklu pisał, że „Przypomina swym charakterem bryk lekturowy – niezawodną pomoc dla uczniów w okresie Polski przedwrześniowej [...]”⁷² oraz że jest „pokracznym cieniem [...]”⁷³ literackiego pierwowzoru. Niepowodzenie scenicznego przedsięwzięcia prowokowało pytania o zasadność scenicznych adaptacji dzieł literackich:

„Piotr Paradowski skoncentrował się głównie na wątku »historycznym«. Zgrabnie wypreparowany z powieści motyw miał być kanwą dla opowieści mrocznej i surowej o mechanizmach władzy, o odpowiedzialności jednostki uwikłanej w jej tryby, opowieści przesłaniem sięgającej ponad czas, którego dotyczy.

Reżyser musiał więc, chcąc nie chcąc, zachować wątek współczesny, choć ograniczony tylko do postaci Berlioza i Bezdomnego (któremu przydano cech nieobecnego w adaptacji Mistrza). Tu, jak się okazało, tkwiło źródło słabości pomysłu Paradowskiego. Nie ujawniła się ona w prapremierze katowickiej (1973), tym bardziej we wrocławskiej (1974, Teatr Kameralny), gdzie koncepcję inscenizatora wsparli świetni wykonawcy ról pierwszoplanowych: Igor Przegrodzki (Piłat) i Janusz Peszek (Jezua). Gdy takich zabrakło, jak chociażby w krakowskiej Bagateli (1981) czy w teatrze tarnowskim (1982), wyraźnie dały znać o sobie wszystkie słabości wiązania wątku Piłata ze współczesnością. [...] Reżyser uciekał się więc do »inscenizowania«, mnożył rozwiązania, które dawno przekroczyły pojemne granice wyznaczone przez literacki pierwowzór.”⁷⁴

– podsumowywał adaptacyjne sukcesy i porażki Piotra Paradowskiego Andrzej Multanowski. Na uwagę zasługuje konsekwencja, z jaką reżyser podchodził do realizacji swojego *Piłata*...na scenie, niemniej jednak liczba przedstawień nie zdołała się przełożyć na ich poziom.

⁷² M. Stremecki, op. cit., s. 6.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ A. Multanowski, *Miedzy fascynacją a nieporozumieniem. Twórczość Michaiła Bulhakowa na scenach polskich*. „Teatr” 1983, nr 6, ss. 29-30.

1.1.3. Cyrk z Bułhakowem: *Pacjenci* Krzysztofa Jasińskiego i Krystyny Gonet

Autorską interpretacją, która również znacznie odbiegała od Bułhakowa, byli wystawieni przez Teatr STU *Pacjenci*. Pierwsza wersja⁷⁵ spektaklu Krzysztofa Jasińskiego i Krystyny Gonet zaprezentowana została publiczności 18 listopada 1976 roku.⁷⁶ Dość luźno oparta na motywach *Mistrza i Małgorzaty*, odwoływała się także do dorobku innych uznanych twórców: Dostojewskiego, Szekspira, Goethego, Jesienina, Sartre’a, Rilkego, Grotowskiego, Lowry’ego, Szukszyna, Marlowe’a, Milтона czy Plath⁷⁷, co było oryginalnym akcentem, a jednocześnie posunięciem, które wzbogaciło treściową warstwę inscenizacji. Nie tylko więc miejsce – cyrkowy namiot przy ulicy Rydla w Krakowie, o którym wspominały niemal wszystkie źródła prasowe, lecz także szerokie związki z kulturowym dziedzictwem współczesności, pozwalały reżyserowi stworzyć przedstawienie oryginalne i efektowne, a jednocześnie niosące ze sobą głębokie przesłanie moralno-filozoficzne. Spektakl ten odbił się szerokim echem na łamach bardzo zróżnicowanej prasy: począwszy od gazet codziennych, periodyków branżowych, po prasę studencką i katolicką. Tygodnik „Przyjaźń” uznał widowisko za wybitne, a jego recenzent stwierdzał, że gdyby *Mistrz i Małgorzata* nie został napisany wcześniej, to musiałby powstać właśnie z myślą o teatrze Krzysztofa Jasińskiego.⁷⁸ Jest w tym oczywiście sporo przekory, niemniej jednak świadczy o uznaniu, jakie musiało budzić nowatorstwo *Pacjentów*.

Nie wszystkie opinie były równie entuzjastyczne. Rozbudowana warstwa widowiskowa bywała traktowana jako substytut, ucieczka od aktualnych problemów współczesności. Efektem artystycznego kolażu Krzysztofa Jasińskiego, przede wszystkim jeśli chodzi

⁷⁵ Drugą wersję *Pacjentów* wystawiono w lipcu 1979 r. w Krakowie. Por. *Dokumentacja*, [w:] *Teatr Stu. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*. Pod red. E. Chudzińskiego i T. Nyczka. Warszawa 1982, ss. 170-171. Jak zaznaczył (w rozmowie telefonicznej z 15 listopada 2012) Franciszek Muła, odtwórca roli Iwana Bezdomnego i Mateusza Lewity, różnice dotyczyły wyłącznie obsady spektaklu. W dwóch programach teatralnych (*The Patients. A buffo show. Themes from „The Master and Margarita” by Mikhail Bulgakov. Teatr STU, season XI, 1976/77, item 1/41* [program teatralny, wersja 3] oraz *Pacjenci*. Widowisko buffo Krystyny Gonet i Krzysztofa Jasińskiego na motywach powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata” w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego. Program Teatru STU w Krakowie, sezon XI, 1976/77, poz. 1/41 [wersja 4] podano, że w roli Małgorzaty występowała również Nina Repetowska. F. Muła w liście z 11 grudnia 2012 zementował tę informację.

⁷⁶ Trzy dni wcześniej, 15 listopada, odbył się pokaz dla cenzury, w następnych dniach – dwa pokazy przedpremierowe (16 i 17 listopada 1976). Te i kolejne daty dzieńne podaję na podstawie listu Franciszka Muły z 11 grudnia 2012.

⁷⁷ K. Gonet, K. Jasiński, *Pacjenci. Widowisko buffo na motywach powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata” w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego*. Sierpień 1976, s. 65 [maszynopis scenariusza]. Jak zauważył Bronisław Mamoń, przytoczeniem jest także muzyka autorstwa Janusza Stokłosa, skomponowana „metodą collage’u, cytatu. Wchłaniania w siebie różne struktury. Melodie i słowa znanych przebojów estradowych wiąże czy raczej kontrastuje fragmentami muzyki klasycznej. Wprowadza także kawałki muzyki konkretnej i elektronicznej.” – B. Mamoń, *Jedenasty sezon „Teatru Stu”*. „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 49, s. 6.

⁷⁸ C. Prasek, *Bułhakow pod namiotem*. „Przyjaźń” 1978, nr 27, s. 17.

o synkretyczną formę⁷⁹, ale także warstwę tekstową, było wrażenie braku spójności i niejasności. Jednak większość recenzentów pisała o *Pacjentach* z uznaniem. Wybory autorów nieco przesadnie określał Bronisław Mamon jako „coś na kształt obrachunku z całym dziedzictwem myślowym współczesności [...]”⁸⁰ oraz „ujawnienie rozmiaru świadomości intelektualnej i konsekwencji moralnych tej świadomości.”⁸¹

W zakresie struktury i funkcji postaci, Jasiński i Gonet wykorzystali podobny koncept, co Piotr Paradowski. Postać centralna, Woland, to jednocześnie profesor Strawiński i Piłat; Iwan Bezdomny – Mateusz Lewita, Mistrz – Jezua. Tytułowi bohaterowie książki to postacie nawet nie drugoplanowe, lecz swoiste „tło”. Tymczasem marginalnej w powieści Praskowii Fiodorownie powierzono funkcję strażniczki pacjentów szpitala psychiatrycznego. Jak podkreślała Małgorzata Dzieduszycka, w spektaklu diabły, inaczej niż u Bułhakowa, stoją po stronie silniejszych, co wzmacnia efekt osaczenia ze strony rzeczywistości, a także tego, co irracjonalne.⁸²

Ogólnej idei przedstawienia sprzyjała również organizacja przestrzeni. Scenografia była oszczędna, lecz funkcjonalna. Zabudowa sceniczna obejmowała wiele poziomów. Cyrkowa arena, zdaniem komentatorów, symbolizować miała krąg ziemi, ale też wyrażać absurd świata. Zawieszone pod sufitem klatki, w których uwięzieni zostali pacjenci szpitala (w jednej z nich zamknął się również Woland wraz ze swą świtą, a także Mistrz), były z jednej strony narzędziem izolacji, z drugiej stwarzały Mistrzowi i pocie Bezdomnemu szeroką perspektywę obserwacji zdarzeń.

Spore znaczenie dla czasoprzestrzennego aspektu przedstawienia miało umiejętne wykorzystanie środków technicznych, w tym światła i syntezatora. Służyły one między innymi przenoszeniu bohaterów w czasie, przeplataniu się przeszłości i teraźniejszości, zawężaniu przestrzeni. Poszczególne sceny wzajemnie z siebie wynikały, a ruch, światło, muzyka i słowo tworzyły odrębny świat sceny. Jak zauważał Jan Poprawa, w teatrze Jasińskiego muzyka odgrywała rolę szczególną. „Spektakle Teatru STU wzbudziły zainteresowanie nie tylko ze względu na swe znaczenie teatralne. Ich muzyczne elementy i fragmenty służyły wielokrotnie jako kondensacja idei niesionych przez przedstawienia.”⁸³

⁷⁹ Spektakl nosił podtytuł „widowisko buffo”, oczywiste są też skojarzenia z cyrkiem, jednakże materiały źródłowe wskazują, że doszukiwano się tu także elementów komedii dell’arte, kabaretu, show czy musicalu.

⁸⁰ B. Mamon, op. cit., s. 6.

⁸¹ Ibidem.

⁸² M. Dzieduszycka, *Bułhakow w Teatrze STU*. „Polityka” 1977, nr 7, s. 10.

⁸³ J. Poprawa, *Od songu do opery*, [w:] *Teatr Stu. Analizy...*, op. cit., s. 142. Utwory muzyczne m.in. z *Pacjentów* zostały wydane za płycie *Songi Teatru STU* w roku 1977, najpierw jako II część albumu *Nieobojętność*, potem już jako samodzielne wydanie II części. Ibidem, ss. 195-196. Jednak, jak pisze Potrawa: „W przypadku płytowego nagrania fragmentów »Pacjentów« efekt był mniejszy [niż w przypadku śpiewanych fragmentów *Exodusu* – przyp. mój – K. K.]. Zrozumiałe: muzyka z tego przedstawienia płynie w sposób ciągły i wyrwanie z niej poszczególnych elementów z pewnością nie wpłynęło korzystnie na ich percepcję. I choć pieśń

Umieszczenie akcji w namiocie cyrkowym pozwoliło twórcom *Pacjentów* zderzyć dwie odmienne konwencje, zestawień rozrywkę z wielkimi problemami moralnymi, połączyć patos i ironię. Klinika psychiatryczna w ich ujęciu stanowić mała symboliczne odbicie ludzkiej egzystencji. Niektórzy recenzenci upatrywali inspiracji Jasińskiego filozofią nie Kanta, a Hegla.⁸⁴ Wizja świata zawarta w spektaklu była jednak niejednoznaczna. Z jednej strony Jasiński i Gonet zdawali się wątpić w sens ludzkich działań w rzeczywistości zdominowanej przez przemoc, która „ma w sobie diabelską siłę i jest zarazem dziełem nierozumnych opętańców.”⁸⁵ Z drugiej pokazywali, że w człowieku tli się potrzeba wielkiej idei, że istnieje możliwość ocalenia przez Prawdę i Miłość. Wskazywali na rangę spraw fundamentalnych i uniwersalnych: Dobra, Zła, potrzeby wolności, co w oczywisty sposób znajdowało potwierdzenie w świecie pozaartystycznym. Intencję przedstawienia odczytywano więc w rozmaity sposób: między innymi jako wyraz niepokoju młodego pokolenia („Tygodnik Powszechny”), jako odzwierciedlenie powszechnego kryzysu światopoglądowego („Student”), projekcja ludzkiej psychiki („Dziennik Polski”), czy refleksja nad determinantami losu człowieka („Życie Literackie”).⁸⁶ Atutami inscenizacji były precyzja, z jaką przedstawione zostały poszczególne sceny oraz jasność i przejrzystość konstrukcji scenicznej, dzięki której możliwe było zbudowanie sugestywnej wizji świata postrzeganego przez pryzmat przebywania w zamkniętej przestrzeni szpitala psychiatrycznego.

Twórcy *Pacjentów* położyli nacisk na wizualny aspekt przedstawienia. Cechowała je duża efektowność, aktorzy wykazywali się niezwykłą sprawnością fizyczną. Przewaga ciała nad słowem nie przyniosła całosci uszczerbku. Przeciwnie, z uznaniem pisano, że:

»Do swidania«, śpiewana przez zespół w języku rosyjskim, rozległa się dzięki płycie sporym echem, to jednak szkoda, iż nie udało się doprowadzić do odrębnej rejestracji muzycznej ścieżki tego przedstawienia...» – ibidem, s. 142. Spektakl lub jego fragmenty rejestrowano natomiast kilkakrotnie na taśmie filmowej. W całości zarejestrowano *Pacjentów* w roku 1976 (98 min.) i 1977 (107min.). W 1978 spektakl został nagrany również przez telewizję austriacką. Fragmenty wykorzystano między innymi w filmie *Próba wspólnoty* (scenariusz i realizacja A. Titkow. Prod. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, 1976, 25 min.) oraz *Teatr STU* (scenariusz i realizacja U. Lityńska. Prod. Telewizja Polska, Warszawa 1980, 30 min.). – Por. ibidem, ss. 194-195, 191-192. Materiały filmowe emitowane na antenie Telewizji Polskiej dotyczyły także występów zespołu podczas przeglądów i festiwali teatralnych (o czym będzie jeszcze mowa). Por. *Pacjenci* (Jeleniogórskie Spotkania Teatralne 1977), Realizacja J. Szymkiewicz, prod. OTV Wrocław 1977, *Pacjenci w Gdańsku*, felieton filmowy – Pegaz, realizacja U. Lityńska. Prod. TP Warszawa 1980. Fragmenty przedstawienia pokazywała też telewizja francuska, włoska i meksykańska, w związku z odbywającymi się w wymienionych krajach festiwalami teatralnymi. Por. ibidem, s. 194.

⁸⁴ Por. E. Morawiec, *Bulhakow i inni*, „Życie Literackie” 1977, nr 20, s. 5.

⁸⁵ M. Dzieduszycka, op. cit., s. 10.

⁸⁶ Por. B. Mamoń, op. cit., s. 6; A. Komorowski, *Woland i inni „Pacjenci” w STU*, „Student” 1976, nr 26, s. 21; J. Kuna, *Metafizyka i cyrk*, „Dziennik Polski” 1976, nr 287, s. 3; E. Morawiec, op. cit., s. 5.

„Krzysztof Jasiński proponuje nową jakość teatralną (czy może: widowiskową), odwołującą się do wyobraźni, działającą na emocje. I będzie to kontynuacja przyjętej przez Teatr STU formuły teatru, który nie jest opowiadaczem, lecz nazywa nastroje, by przez emocje dochodzić poznania prawdy.”⁸⁷

„Widowisko buffo” wywołało na łamach prasy szereg dyskusji i polemik, spotykając się z różnymi reakcjami krytyki i publiczności. Należy zauważyć, że były one z reguły pozytywne, choć ze względu na pesymistyczną (w odczuciu większej części recenzentów) wymowę spektaklu, nie wszyscy uznawali go za inscenizację *Mistrza i Małgorzaty*. Inni z kolei widzieli w przedstawieniu Teatru STU pierwszą pełną realizację sceniczną dzieła Bułhakowa w Polsce. Z materiałów źródłowych wynika, że kwestia ta nie była jednoznaczna. Krystyna Gonet i Krzysztof Jasiński przenieśli na scenę wszystkie główne wątki powieści Bułhakowa, co dawało podstawy do uznania faktu, że krakowski teatr zdołał przedstawić widzowi całość *Mistrza i Małgorzaty*. Jednakże tylko część krytyki wyrażała taką opinię. Palma pierwszeństwa jest w tej kwestii najczęściej przyznawana wałbrzyskiemu spektaklowi w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego (1980). W prasie omawianego okresu, co nie bez znaczenia, często przy tej okazji podkreślano, że światowa premiera pełnej realizacji teatralnej dzieła Bułhakowa odbyła się w Teatrze na Tagance w Moskwie, w roku 1977. Stąd być może niechęć części krytyki do uznawania za taką *Pacjentów* Teatru STU.⁸⁸

Inscenizacja cieszyła się w kraju ogromnym zainteresowaniem. Wydaje się, że miały na to wpływ nie tylko względy artystyczne. Jak zauważał Maciej Szybist, było „to na pewno przedstawienie »po przełomie«. Zarazem przedstawienie wiernie oddające stan ducha jego widzów w czasie, gdy powstawało. Jak każde przedstawienie STU pograża ono odbiorcę w zbiorowej podświadomości, w mitach ukrytych przed nim, a jednak w nim obecnych.”⁸⁹ W marcu 1977 roku spektakl wystawiono podczas Łódzkich Spotkań Teatralnych⁹⁰, w kolejnym półroczu, pomiędzy 16 a 18 września, prezentowano go w sali kinowej w Jeleniej

⁸⁷ R. Gołębiowska, *Szalona lokomotywa przyjechała*. „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 23, s. 16.

⁸⁸ Między innymi Roman Szydłowski pisał o powieści Bułhakowa: „Urzekającą jej wersję sceniczną opracował w moskiewskim Teatrze na Tagance Jurij Lubimow. W Polsce porwał się na to dzieło przed kilku laty Krzysztof Jasiński w krakowskim teatrze STU, wystawiając swoją jego wersję pt. »Pacjenci«. Obecnie opracował pełniejszą [podkr. moje – K. K.] wersję tego dzieła Andrzej Maria Marczewski w Teatrze im. Szaniawskiego w Wałbrzychu.” – R. Szydłowski, *Teatr niepokoju moralnego*. „Przyjaźń” 1980, nr 49, s. 6.

⁸⁹ M. Szybist, *W cyrku świata*, [w:] *Teatr Stu. Analizy...*, op. cit., s. 63.

⁹⁰ Jak podaje „Rocznik Literacki” za rok 1977, chodziło o XII Łódzkie Spotkania Teatralne (Por. W. Roszkowska-Sykałowa, *Diariusz życia literackiego*. „Rocznik Literacki 1977”. Kom. Red. P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1980, ss. 641-642), niemniej jednak w innym miejscu znajduje się informacja, że była to XIII edycja imprezy, która miała miejsce pomiędzy 21 a 25 marca 1977 r. Por. J. Bąbol, *Teatr jako sposób życia...* „Dziennik Popularny” 1977, nr 52, s. 6. Program teatralny z roku 1977 (gdzie zamieszczono krótki spis ważniejszych prezentacji spektaklu) podaje natomiast datę 25-27 marca 1977 roku. Por. *Pacjenci*. Widowisko buffo..., op. cit., [wersja 4], s. nlb.

Górze-Cieplicach, w ramach VIII Jeleniogórskich Spotkań Teatralnych⁹¹, a dwa lata po premierze pierwszej wersji, 13, 14 i 15 maja 1978 Teatr Stu wystąpił z *Pacjentami* w Warszawie, gdzie zaprezentował trzy przedstawienia. Tutaj jednak nie zyskały one uznania. Zdaniem recenzenta studenckiego „Politechnika” przedsięwzięcie było nieudane przede wszystkim ze względu na ograniczone możliwości przeniesienia na scenę Bułhakowskiego humoru, a także brak indywidualności aktorskich (doceniona została jedynie rola Włodzimierza Jasińskiego jako Wolanda).⁹² Spektaklowi zarzucono efekciarstwo, które nie znajdowało uzasadnienia w rzeczywistości scenicznej. Przemieszczenie wszystkich trzech wątków doprowadziło do braku spójności i sprawiło, że zamysł teatralny Jasińskiego stał się nieczytelny. Uznanie wzbudził natomiast pomysł umieszczenia akcji w szpitalu psychiatrycznym, co pozwalało na ukazanie wciąż aktualnych znaczeń. Podwójna rola Jeszui i Mistra wynikała z tekstu, ale Woland-Piłat, budził sprzeciw.

Dwudziestego szóstego października 1979 roku *Pacjentów* pokazano w ramach II Gdańskich Prezentacji Teatralnych, w obleganym przez publiczność Wielkim Młynie.⁹³ W recenzjach podkreślano przede wszystkim, że Jasińskiemu udało się doskonale oddać klimat powieści, co uzyskał dzięki ruchowi, który wypełnia scenę⁹⁴, prostym rekwizytom, jak liny, trapezy czy siatki. Uznanie zyskał również pomysł wplecenia w tkanę spektaklu cytatów i zapożyczeń literackich i szerzej – kulturowych. Główną myśl widowiska tworzyło przekonanie, że „to, co obłąkane – staje się normalne, ludzkie, a co normalne – osiąga wymiar groteski.”⁹⁵ Jak podkreślał Arkadiusz Kajzer, przyczyną szaleństwa pacjentów jest naiwna wiara w to, że Zło przestało istnieć. Pesymistyczną wymowę przedstawienia podkreślał wprowadzony symboliczny podział na Niebo, Piekło i Ziemię, gdzie ta ostatnia okazuje się być piekłem rzeczywistym.⁹⁶ Spektakl budził więc głębokie refleksje. Zdaniem Ewy Moskałówny z „Głosu Wybrzeża”, Woland jako naukowiec uosabiał zło systemowe, a Mistrz nie był autorem powieści o Jeszui, ale samym Jeszua. Cyrkowe akcesoria, tak istotne dla całości spektaklu, przywoływały recenzentce na myśl narzędzia tortur. Stąd też konkluzja jej recenzji brzmiała:

„My, widzowie cyrku czujemy się współwinni. A w każdym razie tak się może poczuć ta część świadomej widowni, która nie ma się, że przyszła się rozerwać do cyrkowej budy (piastując

⁹¹ Datę tę odnaleźć można w programie teatralnym. Natomiast „Rocznik Literacki” notuje datę 17-25 września. Por. *Diariusz życia ...*, op. cit., s. 661, podobnie jak *Almanach sceny polskiej 1977/78*, t. XIX. Pod red. K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1979, s. 198.

⁹² P. Ziółkowski, *Bułhakow w domu wariatów*. „Politechnik” 1978, nr 27/28, s. 8.

⁹³ Spektakl pokazywano również w kolejnych dniach, do 30 października 1979.

⁹⁴ Por. T. Zwierchowska, *Teatr „Stu”*. „Wieczór Wybrzeża” 1979, nr 244, s. 3.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ A. Kajzer, *Wokół jednego spektaklu*. „Integracje” 1980, nr 10, s. 99.

spłoszone dzieci na kolanach). A jest to przedstawienie, przepraszam za szczerość, dla widowni myślącej.”⁹⁷

W kolejnym roku Teatr Krzysztofa Jasińskiego gościł z *Pacjentami* w Sopocie, gdzie pomiędzy 7 a 17 sierpnia dał 10 przedstawień, natomiast w 11 i 12 lipca roku 1981 spektakl został wystawiony w amfiteatrze podczas Zamojskiego Lata Teatralnego. Jak zauważał „Tygodnik Zamojski”, pomimo głębokiej metaforyczności spektaklu, doskonałej reżyserii, scenografii „bez jednego zbędnego rekwizytu [...]”⁹⁸ oraz dobrego aktorstwa (ze szczególnym uwzględnieniem kreacji Franciszka Muły w roli Iwana Bezdomnego), zainteresowaniem publiczności cieszyła się przede wszystkim zewnętrzna, widowiskowa warstwa przedstawienia.

W latach 1977-1981 w prasie relacjonowano zagraniczne występy krakowskiego teatru. Między 28 kwietnia a 8 maja 1977 roku STU uczestniczył w międzynarodowym festiwalu teatralnym w Nancy we Francji, gdzie dał od sześciu do ośmiu przedstawień⁹⁹, przyjętych entuzjastycznie zarówno przez licznie zgromadzoną publiczność, jak i krytykę. W tym samym roku prezentował swych *Pacjentów* również podczas międzynarodowego przeglądu teatru ludowego w Rzymie. Przedstawienia wystawiane pomiędzy 22 a 26 czerwca obejrzało około półtora tysiąca osób. Także i tutaj spektakl spotkał się z „gorącym przyjęciem publiczności [...]”¹⁰⁰, a włoska prasa podkreślała „walory Teatru, sprawność aktorów, żywość spektaklu i interesującą reżyserię.”¹⁰¹ Według „Gazety Południowej” i „Życia Warszawy” inscenizacja została nawet uznana za najlepszy spektakl przeglądu, a „kilku recenzentów” włoskich uważało, „iż »Pacjenci« są najlepszym z dotychczasowych przeniesień na scenę utworu Bułhakowa.”¹⁰² W tym samym roku teatr występował również w Belgii w ramach uroczystości związanych ze stuleciem Królewskiego Teatru Flamandzkiego w Brukseli (5-7 września 1977 roku). W czerwcu 1978 roku, w związku z obchodami przez Deutsches Schauspielhaus 75-lecia działalności – STU zaproszony został do Hamburga, gdzie od 10 do

⁹⁷ E. Moskalówna, „Pacjenci” *Teatru Stu.* „Głos Wybrzeża” 1980, nr 174, s. 4.

⁹⁸ Florian, [A. Kędziora], *Lato teatralne po nowemu.* „Tygodnik Zamojski” 1981, nr 29, s. 11.

⁹⁹ Franciszek Muła pisał w liście z 11 grudnia 2012, że było to „prawdopodobnie 6 przedstawień [...]”, natomiast „Gazeta Południowa” wspominała o ośmiu. Por. *Międzynarodowy sukces krakowskich teatrów.* „Gazeta Południowa” 1977, nr 105, s. 2.

¹⁰⁰ *Stu podoba się w Rzymie.* „Gazeta Południowa” 1977, nr 144, s. 1. Ten sam tekst ukazał się także pod tytułem *Sukces Teatru STU w Rzymie.* „Echo Krakowa” 1977, nr 144, s. 2.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² *Zagraniczne występy krakowskich zespołów.* „Życie Warszawy” nr 1977, nr 166, s. 7. „Życie Warszawy” podało również informację, że krakowską grupę odwiedził w garderobie sam Federico Fellini, który nieobecnemu wówczas w Rzymie Jasińskiemu przekazał swoją książkę oraz „list zaczynający się od »Drogi Krzysztofie...« a kończący się na »...Twój Federico Fellini.«” Informacja, którą dziś skłonni byśmy byli traktować jako ciekawostkę, tutaj zapewne służyć miała nobilitacji polskiego teatru.

12 czerwca trzykrotnie zaprezentował swą adaptację *Mistrza i Małgorzaty*. Spektakl obejrzały dwa tysiące widzów.

Na podstawie *Pacjentów* Krzysztofa Jasińskiego i Krystyny Gonet w 1980 roku wystawiono też w Austrii adaptację w języku niemieckim. Przedstawienie zostało wyreżyserowane przez Romanę Próchnicką z Teatru Starego w Krakowie, która później zaadaptowała tekst dla potrzeb sceny w Grazu. Próchnicka dokonała niewielkiej korekty scenariusza w stronę zwiększenia jego wierności wobec literackiego pierwowzoru, przystosowując adaptację do potrzeb sceny tradycyjnej. Pod względem inscenizacyjnym całość wierna była zamysłowi Krzysztofa Jasińskiego, niemniej jednak samo przedstawienie było bardziej surrealistyczne i „diaboliczne” niż krakowscy *Pacjenci*. Prapremiera miała miejsce 31 maja 1980 roku w Schauspielhaus w Grazu.¹⁰³ Także i w tym przypadku w prasie pojawiały się informacje o entuzjastycznym przyjęciu przedstawienia zarówno przez austriacką publiczność, jak i media. Zostało ono uznane za ważne wydarzenie teatralne, zwrócono także uwagę na wysoki poziom sztuki oraz gry aktorskiej. Na łamach „Sceny” i „Echa Krakowa”, podobnie jak w przypadku teatru Krzysztofa Jasińskiego, opublikowano opinie zagranicznych recenzentów od dość oficjalnego w tonie zdania, że spektakl Próchnickiej „» [...] jest najbardziej umiejętną i najrozwważniejszą pracą całego sezonu«...”¹⁰⁴ do niezwykle emocjonalnego i osobistego wyznania Petera Vujanica z „Kleine Zeitung”, który z dziecięcą radością chłonił spektakl od początku do końca.¹⁰⁵

Między 24 kwietnia a 16 maja 1981 roku STU zaprezentował się na Międzynarodowym Festiwalu Cervantesa w Guanajuato ze swoją *Donkichotérią*. Obok tego przedstawienia w El Teatro de la Ciudad w Mexico City wystawiono też dwukrotnie

¹⁰³ „Publiczność została wprowadzona na salę przez orkiestrę-kapelę więzienną, w foyer witały gości dwu-i pół metrowej wysokości kukły-postacie Mistrza, Małgorzaty i Wolanda.” – B. Natkaniec, *Mistrz i Małgorzata w Grazu*. „Scena” 1980, nr 12, s. 30. B. Natkaniec pisała o spektaklu również w „Echu Krakowa” wspominając, że przed premierą austriackiego *Mistrza*...w teatrze otwarta została wystawa rysunków Hansa Froniusa, dla której inspirację stanowiła lektura powieści Bułhakowa („*Mistrz i Małgorzata*” czyli *duży sukces małej Pani*... „Echo Krakowa” 1980, nr 153, s. 3). W 2000 r., w monodramie *Wiedźma* maskami, kukłami i lalkami wspierała się również Beata Rynkiewicz. Por. D. Piekarska, op. cit. s. 14. W 2008 r. podobny koncept wykorzystał Teatr Lalki, Maski i Aktora „Groteska” z Krakowa, który wystawił własną wersję *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Waldemara Wolańskiego oraz w 2014 r. Teatr Lalek Arlekin z Łodzi, gdzie spektakl reżyserował również Wolański. Por. m. in. <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/jubileusz-gala-i-premiera.html>, dostęp 24 lipca 2014 r., Ł. Drewniak, *Teatrzyk diabła*. „Dziennik” 2008, nr 149, dod. „Nowa Kultura”, s. 28; M. Huzarska, *W Teatrze Groteska nie czuć siarki*. „Polska. Gazeta Krakowska” 2008, nr 122, s. 22; (RFK), *Diabelska premiera*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2008, nr 118, s. 7; J. Targoń, *Zdemaskowanie magii*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2008, nr 119, s. 7; J. Ciosek, *Straceńcza miłość*. „Dziennik Polski” 2008, nr 113, dod. „Magnes”, s. 5; P. Głowacki, *Widownia do napisania*. „Dziennik Polski” 2008, nr 158, s. 8; P. Głowacki, *Wieczorna ziemia*. „Dziennik Polski” 2008, nr 121, s. 11. Papierowe lalki – portrety zostały też użyte w *Mistrzu i Małgorzacie* Teatru Malabar Hotel (spektakl w koprodukcji z Teatrem Dramatycznym m. st. Warszawy). Por. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/176014.html>, dostęp 22 stycznia 2014.

¹⁰⁴ B. Natkaniec, *Mistrz i Małgorzata w...*, op. cit., s. 30.

¹⁰⁵ B. Natkaniec, „*Mistrz i Małgorzata*” czyli..., op. cit., s. 3.

Pacjentów: 6 i 7 maja.¹⁰⁶ Jak podkreślała „Kultura”, *Mistrz i Małgorzata* był tam prawie powieścią nieznaną. Tym też autorka, Ewa Kielak, tłumaczyła dość powściągliwą reakcję licznie zebranej publiczności, która jednak śledziła przedstawienie „z wielką uwagą, w skupieniu przez dwie godziny, bez przerwy.”¹⁰⁷ Inne jednak źródła pisały o spektakularnym sukcesie, jaki odniósł spektakl Jasińskiego, przytaczając entuzjastyczne wyimki z meksykańskich gazet.¹⁰⁸ Zespół Krzysztofa Jasińskiego był jedynym, którego zagraniczne wyjazdy ze spektaklem opartym na motywach *Mistrza i Małgorzaty* prasa relacjonowała tak obszernie. Inne, także znaczące, adaptacje powieści miały przede wszystkim wymiar krajowy.

1.1.4. Śladami mistrza. Adaptacje Andrzeja Marii Marczewskiego

Jedną z najgłośniejszych inscenizacji dzieła Michaiła Bułhakowa w omawianym dwudziestoleciu był wałbrzyski spektakl Andrzeja Marii Marczewskiego, oparty na pełnym wydaniu *Mistrza i Małgorzaty*. Marczewski przeczytał powieść w miesięczniku „Moskwa”. Pracę nad adaptacją rozpoczął jeszcze jako student, ale nie miał możliwości jej realizacji. Do premiery w Wałbrzychu przygotowywał się od roku 1977. Poprzedzała ją wizyta w Moskwie w 1980 roku, gdzie wnikliwie wertował archiwalia, a także spotkał się z drugą żoną pisarza – Lubow Biełozierską-Bułhakową.

Spektakl zaprezentowany został po raz pierwszy w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego 27 kwietnia 1980 roku. Podzielona na dwie części (z których pierwsza nosiła tytuł *Mistrz*, druga zaś – *Małgorzata*¹⁰⁹) realizacja była ogromnym przedsięwzięciem

¹⁰⁶ W rolach głównych wystąpili: Franciszek Muła (Iwan Bezdomny), Aleksander Krupa (Mistrz), Jolanta Gadaczek (Małgorzata), Włodzimierz Jasiński (Woland), Irena Szymkiewicz i Nina Repetowska (Praskowia Fiodorowna), Wiesław Smelka (Michaił A. Berlioz), Krzysztof Stachowski (Nikanor I. Bosy), Adolf Weltschek (Asasello), Józef Małocha (Korowiow), Wojciech Graniczewski (Abaddonna), Bogdan Rudnicki (Behemot), Biruta Szarejko-Graniczewska (Hella), Aleksandra Kisielewska (Pacjentka). Por. Festival Internacional Cervantino. Teatro STU de Polonia. Mayo 6 y 7. Teatro de la Ciudad [program teatralny], s. 3.

¹⁰⁷ E. Kielak, Z „*Donkichoterią*” na Cervantino. „Kultura” 1981, nr 28, s. 14.

¹⁰⁸ Por. (ms) [M. Szulc], *Ogromny sukces polskiego teatru*. „Gazeta Krakowska” 1981, nr 103, s. 4. *Pacjenci* zostali zauważeni przez zagraniczną prasę nie tylko przy okazji wizyty w Meksyku. Szczegółowy wykaz publikacji przynosi dokumentacja zawarta w *Teatr Stu. Analizy...*, op. cit., ss. 207-209.

¹⁰⁹ Taka data widnieje w programie teatralnym (por. M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Część I *Mistrz*, cz. II *Małgorzata*. sez. 1979/80. Red. W. Stasicki, kwiecień 1980, DZG 1506-4-01108 1000 9 80). Jak donosiła „Trybuna Wałbrzyska” spektakl odbył się 26 kwietnia, w kolejnych dniach również prezentowano całość przedstawienia, natomiast 29 kwietnia wystawiona została część I, a 30 kwietnia część II. Por. W. Stasicki, „*Mistrz i Małgorzata*” w Wałbrzychu. „Trybuna Wałbrzyska” 1980, nr 18, s. 6. W rolach głównych wystąpili między innymi: Jerzy Borek (Mistrz), Mirosława Krajewska (Małgorzata), Jerzy Bielecki (Piłat), Andrzej Berner (Jezua Ha-Nocri), Jan Kluska (Mateusz Lewita), Jerzy Mazur (Woland), Tadeusz Sokołowski (Iwan Bezdomny), Ryszard Michalak (Berlioz), Kazimierz Tałaj (Asasello), Iwona Żelaźnicka (Behemot), Wojciech Kalwat (Korowiow), Krystyna Wójcik (Hella). Szczegółowe informacje na temat obsady spektaklu zawiera aneks nr 1. Nie zostało tam uwzględnione nazwisko Zbigniewa Gocmana, który według *Almanachu sceny polskiej 1980/81*, (t. XXII. Pod red.

artystycznym i organizacyjnym, wymagającym sporego wysiłku zarówno ze strony adaptatora i inscenizatora, jak i całego zespołu aktorskiego. Przedstawienie budziło zainteresowanie mediów tak ze względu na dokonanie przez Marczewskiego „niemożliwego”, czyli przeniesienie na scenę całości *Mistrza i Małgorzaty*, jak i dlatego, że wałbrzyski teatr był sceną prowincjonalną, o czym często przypomniano w prasie, wykorzystując ten fakt również do celów propagandowych.¹¹⁰ Spektakl został uznany za wydarzenie sezonu (choć zdarzały się także opinie, że było to przedstawienie nieudane, pomimo wierności wobec swego pierwowzoru). Również i w tym wypadku podkreślano aktualność przesłania i pisarza, i adaptatora. Wspomniany już Andrzej Multanowski pisał z uznaniem:

„Marczewski nie próbował zmieniać czy poprawiać logiki utworu Bułhakowa; starał się ją zrozumieć [...]”¹¹¹

Uwagę zwracała precyzja, z jaką reżyser opracował scenariusz przedstawienia. Dzięki temu możliwe było stworzenie spójnej i przejrzystej struktury spektaklu, struktury, która odpowiadała poszczególnym warstwom powieści. W recenzjach podkreślano niezwykle pietyzm Marczewskiego w tym zakresie. Pisano wręcz o swoistym kulcie, jakim otaczał on zarówno autora *Mistrza i Małgorzaty*, jak i samą książkę. Nic więc dziwnego, że w adaptacji scenicznej udało mu się wydobyć cały potencjał fabularny i intelektualny tego dzieła, co doskonale uchwycił między innymi Wacław Sadkowski. Dwanaście miesięcy po premierze, wciąż nie kryjąc swego entuzjazmu, pisał na łamach „Literatury na Świecie”, że:

„Marczewski dokonał swej adaptacji w sposób pod pewnym względem wzorowy: jest to mianowicie najbardziej chyba pełna i staranna z możliwych rekonstrukcja dramatyczna powieści, nie pomijająca nie tylko żadnego wątku ani żadnej sytuacji, ale właściwie żadnego epizodu dającego się zainscenizować, ani żadnego dialogu (ba! nawet żadnej kwestii wtrąconej w opis ani też żadnego dającego się wygłosić ze sceny monologu, łącznie z monologiem wewnętrznym bohaterów), niczego właściwie, co da się przetworzyć w rzeczywistość sceniczną. Nawet zresztą opisowe partie powieści zsyntetyzowano w obrazach scenicznych, scenografię potraktowano jak ilustracje do powieściowych

K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1984, s. 90) w spektaklach dogrywanych wcielił się w rolę Afraniusza. Nie był w stanie tego potwierdzić ani reżyser przedstawienia (A. M. Marczewski, weryfikacja informacji zawartych *Almanachu sceny polskiej*, dotyczących spektakli *Mistrz i Małgorzata* wystawianych w Wałbrzychu i Płocku [online]. Do Korcz K., 16 sierpnia 2013, 8:59), ani kierownik literacki Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu – Dorota Kowalkowska (D. Kowalkowska, dane kontaktowe dotyczące aktora Adama Wolańczyka [online]. Do Korcz K., 25 lutego 2014, 15:08), ani też emerytowany aktor Teatru – Adam Wolańczyk (rozmowa telefoniczna z 26 lutego 2014). Kwestia ta nie została ostatecznie wyjaśniona.

¹¹⁰ Pod tym względem w wyróżnia się artykuł Jana Kwasowskiego *Zmierzyć się z niemożliwym*. „Kontrasty” 1980, nr 8, ss. 10-14.

¹¹¹ A. Multanowski, *Między fascynacją a...*, op. cit., s. 30.

opisów, a sytuacje sceniczne podporządkowane są rytmowi narracyjnemu powieści tak ściśle, jakby jej tekst przyjął inscenizator za odautorskie didaskalia.”¹¹²

Wierność wobec litery tekstu, ale i wobec samego autora *Mistrza i Małgorzaty*, oceniana była nie tylko w kategoriach artystycznych, lecz niekiedy dotykała sfery kultury osobistej reżysera, a nawet jego postawy etycznej. Dotyczyło to warstwy fabularnej, ale także strukturalnego kształtu widowiska czy kategorii estetycznych (jak dość niezgrabnie ujmował to Jarosław Haak: „Tragizm, liryzm, groteska, żart czy gruba satyra zawsze i w każdym momencie są na swoim miejscu.”¹¹³).

Cała sceniczna rzeczywistość podporządkowana została konstrukcji powieści. Przedstawienie Marczewskiego „świadomie i całkowicie rezygnowało z poszukiwania własnej logiki dramaturgicznej [...]”¹¹⁴, umiejętnie łącząc w spójnym kształcie teatralnym wszystkie wątki powieściowe, a swoiste „inscenizacyjne »rozbuchanie« [...]”¹¹⁵ – jak określił to recenzent „Słowa Polskiego” – nie stanowiło prostego zabiegu mającego podnieść atrakcyjność spektaklu, lecz służyło oddaniu atmosfery powieści i było bezpośrednim wynikiem dogłębnego zawierzenia przez reżysera tkance tekstu.

Sceną otwierającą przedstawienie było jednak nie spotkanie Berlioza i Iwana z Wolandem na Patriarszych Prudach, lecz sąd Piłata nad Jezusą. Temat procuratora Judei i jego podsądnego został w spektaklu wyeksponowany, podobnie jak temat bohaterów tytułowych, w dziejach których wątek apokryficzny znajdował kontynuację. Funkcję łącznika pomiędzy światem antycznym a współczesnym pełnił Woland. Pierwsza część spektaklu przedstawiała Mistrza jako autora powieści o Piłacie. Dzięki *Małgorzacie* natomiast publiczność miała zrozumieć „działalność Wolanda i jego diabelskiej grupy.”¹¹⁶ Jarosław Haak określił przedstawienie jako „polifoniczną kompozycję, w której każdy motyw znajduje sugestywne spełnienie zarówno w grze zespołu, jak i w interpretacji solistów.”¹¹⁷ Uznanie zyskała wyrazista i konsekwentna kreacja Piłata, rola Jezui, a także Małgorzaty. Mistrz był w przedstawieniu postacią raczej nieudaną. Poziom gry aktorskiej oceniano zresztą rozmaicie. Rozpiętość opinii na ten temat była dość rozległa. Jedni wyrażali się z entuzjazmem o rolach, których nie powstydzilyby się renomowane sceny stolicy, inni zaś wypowiadali się powściągliwie, wiążąc ten aspekt spektaklu z ograniczonymi możliwościami wałbrzyskiego teatru i niełatwymi warunkami pracy.¹¹⁸

¹¹² W. Sadkowski, „*Mistrz i Małgorzata*” na scenie. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, s. 159.

¹¹³ J. Haak, „*Mistrz i Małgorzata*” czyli żart, ironia i dramat. „Trybuna Wałbrzyska” 1980, nr 19, s. 6.

¹¹⁴ W. Sadkowski, „*Mistrz i Małgorzata*” na scenie. „Literatura ...”, op. cit., s. 161.

¹¹⁵ B. Bąk, *5 godzin z Bułhakowem*. „Słowo Polskie” 1980, nr 126, s. 5.

¹¹⁶ A. Riedel, op. cit., s. 12.

¹¹⁷ J. Haak, *Co to znaczy dobra literatura*. „Wiadomości” 1980, nr 23, s. 10.

¹¹⁸ Należy wspomnieć, że w adaptacji Marczewskiego grali aktorzy i z Wałbrzyska, i z Warszawy.

Reżyser doskonale wykorzystał natomiast możliwości, jakie niesie ze sobą przestrzeń sceniczna. Uporządkowania czasowo-przestrzenne wpłynęły zarówno na sposób prezentowania postaci, jak i całą wymowę filozoficzno-moralną spektaklu:

„Marczewski nie tylko czytelnie wydobył te wątki – filozoficzne i fabularne – ale nadał im kształt sugestywnej wizji teatralnej. Przedstawienie wychodzi poza pudło sceny, wdziera się na pomost w głębi widowni, dzieje się na galerii wokół balkonu, toczy się wreszcie – jak w cyrku – nad głowami widzów. I nie jest to przejaw pustej retoryki inscenizacyjnej, lecz raczej funkcja warunków topograficznych sceny.”¹¹⁹

– pisały wrocławskie „Wiadomości”. Koncept polegający na poszerzeniu przestrzeni poprzez dwa pomosty – jeden wyprowadzony w kierunku publiczności, drugi – okrążający salę, pogłębiał wymowę przedstawienia, przenosząc wszystko, co dzieje się na scenie we współczesność. Scenografia miała wymowę symboliczną. Dość oszczędna w wątku biblijno-apokryficznym, „szkicowa” w wątku moskiewskim, rozbudowana była w scenach balu u szatana. Jej twórca, Józef Napiórkowski, podkreślał, że miał na celu wykreowanie rzeczywistości teatralnej, stąd też zrezygnował z konwencji literackiej, starając się jednocześnie „zawrzeć w scenografii uniwersalne prawdy czasu – w którym żyjemy [...]”.¹²⁰ Mogła ona więc stanowić płaszczyznę porozumienia ze współczesnym widzem.

Ze względu na wierność fabularną i ideową wobec pierwowzoru, spektakl cechowała moralna jednoznaczność. Marczewski przyglądał się naturze ludzkiej, psychicznej i etycznej kondycji człowieka. Silnie zaakcentował kwestię odpowiedzialności jednostkowej. W jego ujęciu Jezua stawał się symbolem cierpień innych bohaterów, także odrzuconych przez społeczeństwo. Część krytyki sukcesu przedstawienia upatrywała we wciąż żywej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tradycji romantycznej. W tym okresie sformułowany został program Teatru Romantycznego¹²¹, którego sygnatariuszem był również Andrzej Maria Marczewski. Podstawowym problemem stał się szeroko rozumiany kryzys

¹¹⁹ J. Haak, *Co to znaczy...*, op. cit., s. 10.

¹²⁰ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Dramatycznego..., cz. I, op. cit., s. 13.

¹²¹ Manifest Teatru Romantycznego sformułowany został na przełomie roku 1979 i 1980. Poza Andrzejem Marią Marczewskim, sygnowali go: Mirosława Banaszyńska, Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz, Jerzy Stępnia, Jerzy Tomaszewicz i Bohdan Urbankowski. Wiązali oni swój program nie tyle z konkretnym miejscem, w którym miał być realizowany, lecz odnosili go do całokształtu polskiej kultury, będącej – ich zdaniem – w głębokim kryzysie. Stąd też najwyższą wartość zyskały tutaj idee, wzorce i wartości narodowe, w tym odpowiedzialność, godność i patriotyzm, a autorzy chcieli łączyć w swych spektaklach „walory estetyczne z etycznymi”, które kształtowałyby „moralną i polityczną wrażliwość narodu.” Adresatem Teatru Romantycznego miało być przede wszystkim pokolenie ludzi młodych. By zwiększyć zaangażowanie odbiorcy, istotnym aspektem działalności Teatrów Romantycznych miały być dyskusje, wystawy, spotkania autorskie oraz sesje naukowe. Por. *Teatr Romantyczny (fragmenty manifestu)*, [w:] *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku 1975-1985*. Oprac. E. Ciółkowska-Ćwik. Płock, ss. nlb.

w kulturze, przyczyn którego upatrywano w desakralizacji kultury zachodniej oraz kryzysie ideowo-socjalnym w Polsce. Celem twórców stała się więc sztuka wprowadzająca w krwioobiegi kultury narodowej wysokie wartości moralne, religijne i polityczne. Traktowano ją przy tym całościowo, nie rozbijając mapy teatralnej na poszczególne jednostki. Właśnie teatrowi przypisywano specjalne zdolności do przekazywania wartości, także dlatego, że sztuka – o wiele mniej niż religia – ograniczana była przez czynniki światopoglądowe.

Jak zauważał w „Przyjaźni” Mariusz Zinowiec, spektakl wałbrzyskiego teatru cieszył się ogromnym powodzeniem ze względu na kontekst pozaliteracki i pozateatralny.¹²² Dynamiczne przedstawienie Marczewskiego doskonale współgrało z nastrojami społecznymi. Prowokując pytania o uczciwość i odpowiedzialność jednostkową, piętnując konformizm, asekurantstwo i oportunizm – reżyser poruszał kwestie, na które widz polski był w tamtym okresie szczególnie wrażliwy. Rezonans, jakim cieszyła się wałbrzyska inscenizacja *Mistrza i Małgorzaty*, znalazł odzwierciedlenie w licznych artykułach prasowych. Nie były to wyłącznie recenzje teatralne. „Przyjaźń” na przykład opublikowała na swoich łamach cykl zdjęć z podróży Marczewskiego śladami ulubionego pisarza.¹²³ Reżyser otrzymał zresztą wyróżnienie tego tygodnika właśnie za realizację sceniczną ostatniego dzieła Michaiła Bułhakowa. Wspominano także o reakcjach licznie zgromadzonej w teatrze publiczności, przytaczano wypowiedzi autorów, podawano informacje, że reżyser bardzo długo przygotowywał się do przeniesienia powieści na scenę (tylko w nielicznych źródłach pisano, że znaczenie miały tu również względy cenzuralne). Wszystko to wskazuje na fakt, że adaptacja Marczewskiego cieszyła się rzeczywistym uznaniem. W 1983 roku „Teatr” pisał:

„Jej sukces, ożywiający legendę życia i twórczości Bułhakowa, był znamienity pod jeszcze jednym względem: spowodował istotne przewartościowanie w ocenie miejsca i roli tego pisarza w teatrze. [...] Bułhakow, taki jaki przez lata gościł na naszych scenach – jakby nie był sobą. Dopiero w *Mistrzu i Małgorzacie* przemówił wprost, gwałtownie, z pasją. Takiego ładunku emocji nie można już było wystudzić. Ta znana, a teraz na nowo odkryta twarz Bułhakowa musiała zafascynować, tym bardziej że z emocjami pisarza współgrały rozbudzone nastroje społeczne. Ożywienie zainteresowania sprzyjało poszukiwaniom repertuarowym.”¹²⁴

Widać tutaj wyraźnie jak ogromną rolę odegrało włączenie *Mistrza i Małgorzaty* do systemu kultury polskiej, a także jego funkcjonowanie w obiegu społecznym, w takim, a nie innym przedziale czasowym. Widać także nieskrywaną fascynację Marczewskiego osobą

¹²² M. Zinowiec, *Rzecz o uczciwości*. „Przyjaźń” 1980, nr 47, s. 6.

¹²³ *Śladami mistrza*. „Przyjaźń” 1980, nr 42, s. 6.

¹²⁴ A. Multanowski, *Między fascynacją a...* op. cit., ss. 30-31.

Bułhakowa. Fascynacja ta znajduje swoje odzwierciedlenie również w informacjach, jakie znalazły się w programie teatralnym. Dotyczyły one nie tyle przedstawienia, co raczej biografii autora *Mistrza i Małgorzaty*. Część pierwsza programu zawierała między innymi wspomnienie Siergieja Jermolinskiego *O Michale Bułhakowie*¹²⁵ oraz tekst Konstantina Paustowskiego *Bułhakow nieznany*.¹²⁶ Ukazywały one mniej oficjalne oblicze pisarza, zderzając ze sobą komizm i groteskę jego sytuacji jako człowieka i jako twórcy. W części drugiej zamieszczono też omówienie Jana Kurowickiego *Świadectwo degradacji cudów*¹²⁷ i (ze skrótami) artykuł Krzysztofa Wolickiego *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*.¹²⁸ Tutaj nacisk położony został na zależności formalno-treściowe oraz kwestie artystyczne, moralne i filozoficzne, ze szczególnym uwzględnieniem konfliktu wynikającego ze spotkania dwóch porządków – „porządku władzy i »prawa człowieka« [...]»¹²⁹ Dla widza stanowiło to ważną wskazówkę, co do kierunku, w którym powinien interpretować spektakl.

Sukces *Mistrza i Małgorzaty* zaowocował udziałem teatru w wielu wydarzeniach o charakterze kulturalnym. Od 1 do 8 czerwca 1980 trwała VIII Przemyska Wiosna Teatralna. Wałbrzyski zespół, prezentując *Mistrza i Małgorzatę*, budził wśród publiczności spore emocje, przede wszystkim ze względu na rangę powieści oraz osobę autora. Niemniej jednak samo przedstawienie zyskało także uznanie z uwagi na umiejętne połączenie przez Marczewskiego wszystkich wątków dzieła, jak również dzięki niezłemu aktorstwu, funkcjonalnej i poruszającej scenografii oraz – w dużej mierze – widowiskowości adaptacji. Uznaniem budziła fizyczna sprawność aktorów, którzy dali niezwykle pokaz ekwilibrystyki, całość natomiast okazała się wydarzeniem artystycznym najwyższej próby.

Trzynastego sierpnia 1980 roku w salach wystawowych KMPiK „Przyjaźń” w Warszawie odbyła się wystawa zatytułowana *Marat, Mistrz i inne »Przechadzki«*. Poświęcona była

¹²⁵ Tytuł nadany przez redaktora brzmiał *O „Mistrzu i Małgorzacie” ani słowa* (ss. 6-11). Krótki fragment wspomnień Jermolińskiego Marczewski zamieścił także w programie kolejnej adaptacji powieści. Por. M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku. Red. M. Nagórko, listopad 1981, ZGT – z. 1503/81, s. 21. Jak wspominałam, do tekstu *O Michale Bułhakowie* (w przekładzie Andrzeja Dworskiego) w programie teatralnym odwoływał się również P. Paradowski. Por. M. Bułhakow, *Czy pan widział Poncjusza...*, op. cit., ss. 20-23. Materiał opublikowany w „Polityce” (S. Jermoliński, *O Michale Bułhakowie*. Przeł. I. Lewandowska. „Polityka” 1966, nr 46, s. 16) zamieszczony został z kolei w programie Teatru Nowego w związku ze sztuką Pawła Danga *Uśmiech wilka* (ss. 1-7). Por. *Uśmiech wilka*. Program Teatru Nowego. Piwnica Wandy Warszawskiej, Red. A. Schiller, listopad 1982, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18239/usmiech_wilka__teatr_nowy_warszawa_1982.pdf, dostęp 15 lutego 2011.

¹²⁶ Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku, op. cit., ss. 12-13.

¹²⁷ Ibidem, ss. 6-11. Tekst ten w skróconej wersji opublikowano również pod tytułem *Diabeł, który nie kusi* w książce J. Kurowickiego *Idealna biblioteka. Poradnik konesera*. Zielona Góra 1996, ss. 119-120.

¹²⁸ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku..., op. cit., ss. 12-16. Por. K. Wolicki, *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*. „Twórczość” 1969, nr 9, ss. 103-108.

¹²⁹ J. Kurowicki, *Świadectwo degradacji cudów*. Program Teatru Dramatycznego..., cz. II, op. cit., s. 11.

dramaturgii radzieckiej w realizacji Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Organizatorami wystawy byli Zarząd Główny Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w Warszawie (wydawca periodyku „Przyjaźń”), Zarząd Wojewódzki Towarzystwa Przyjaciół Teatru w Wałbrzychu oraz Klub Międzynarodowej Prasy i Książki Domu Przyjaźni w Warszawie. Natomiast między 19 a 28 września 1980 r. trwały Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, podczas których Teatr im. Jerzego Szaniawskiego również wystawił swoją słynną inscenizację. Tutaj jednak pojawiły się opinie, że zespół aktorski, nawet jeśli chodzi o role pierwszoplanowe, nie zdołał udźwignąć ciężaru spektaklu. Krytykowano Mirosławę Krajewską w roli Małgorzaty-wiedźmy, Jerzego Szlachcica jako Mistrza i Jerzego Bieleckiego jako Piłata, którzy stworzyli postacie mało wyraziste i mdłe.¹³⁰

W pierwszym kwartale 1981 roku Marczewski zaprezentował *Mistrza i Małgorzatę* w Pile. Tamtejsza krytyka doceniła zwłaszcza umiejętność przetransponowania powieści na scenę oraz fakt, że reżyser wyeksponował związek swojej adaptacji z postacią Bułhakowa poprzez prosty zabieg zawieszenia ponad sceną portretu pisarza.¹³¹ Spektakl wałbrzyski zakwalifikowano także do udziału w Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, które zaplanowano na styczeń 1982 roku. Jednakże ze względu na wprowadzenie w Polsce stanu wojennego festiwal się nie odbył.

W tym samym, 1981, roku reżyser zrealizował *Mistrza i Małgorzatę* po raz drugi.¹³² Premiera miała miejsce 6 listopada, tym razem w Płocku, gdzie Marczewski został dyrektorem Teatru im. Jerzego Szaniawskiego. Także i ta inscenizacja rozpatrywana była głównie z punktu widzenia wierności wobec swego pierwowzoru, choć adaptator nie zawsze zachowywał chronologię powieści. Spektakl znowu rozpoczynała scena sądu nad

¹³⁰ K. Kucharski, *Bez Mistrza i bez Małgorzaty*. „Gazeta Robotnicza” 1980, nr 207, s. 5.

¹³¹ M. T. Grudniewska, *Z suterenu w nieskończoność*. „Tygodnik Pilecki” 1981, nr 9, ss. 6 i 10.

¹³² W roli Piłata wystąpił Jerzy Bielecki, Wolanda – Jerzy Mazur (w programie teatralnym – op. cit. s. 5 – oraz *Almanachu sceny polskiej 1981/82* t. XXIII. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1985, s. 67 widnieje również nazwisko Zygmunta Wiadernego, jednakże, według informacji podanej przez Andrzeja Marię Marczewskiego – A. M. Marczewski, informacje na temat obsady przedstawienia *Mistrz i Małgorzata* w Teatrze Dramatycznym w Płocku [online]. Do Korcz K., 24 października 2012, 16:30 – aktor ostatecznie nie zagrał postaci „księcia ciemności”), Jeszui – Sławomir Zemło, Mistrza – Zdzisław Derebecki, Małgorzaty – Jadwiga Andrzejewska, Iwana Bezdornego – Andrzej Błaszczuk, Mateusza Lewity – Jerzy Piórkowski, Behemota – Iwona Żelaźnicka-Błaszczuk, Asasella – Kazimierz Tałaj, Korowiowa – Wojciech Kalwat, Helli – Anna Jaros, Berlioz – Kazimierz Sułkowski. Szczegółowe dane obsadowe zawiera aneks nr 1. W materiałach źródłowych dotyczących spektakli płockiego i bydgoskiego pojawia się zbiorcza kategoria postaci określanych jako Dom Grijedowa. W aneksie role niekiedy zostały uściślone, zgodnie ze wskazówkami reżysera. Por. A. M. Marczewski, weryfikacja informacji zawartych *Almanachu sceny polskiej*, dotyczących spektakli *Mistrz i Małgorzata* wystawianych w Wałbrzychu i Płocku [online], op. cit. Zarówno w programie, jak i w *Almanachu*... pojawia się informacja, że w grupie Domu Grijedowa wystąpiła Barbara Martynowicz, nie wspomina jednak o tym E. Ciółkowska-Ćwik w wydanym przez płocki teatr opracowaniu *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku 1975-1985*, op. cit., nlb. W źródle tym, jak również w *Almanachu sceny polskiej* oraz programie teatralnym nie ma też wzmianki o tym, by Andrzej Stendel w spektaklu premierowym odgrywał rolę Sekretarza, Literata, Fokicza, Chłopca i Mogarycza, a Andrzej Berner Centuriona Szczurzej Śmierci i Parczewskiego, o czym można przeczytać w wortalu e-teatr.

Por. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/15707,szczegoly.html>, dostęp 31 marca 2014.

wędrownym filozofem Ha-Nocri, kolejne dotyczyły kwestii odrzucenia przez redaktora powieści Mistrza, nagonki prasowej na autora i spalenia rękopisu. Już ten prosty zabieg wskazywał na wartość moralnego przesłania scenicznej realizacji dzieła Bułhakowa. Idea spektaklu, podobnie jak w realizacji wcześniejszej, opierała się przede wszystkim na wątku Piłata i Jezui. Jerzemu Bieleckiemu udało się oddać dramat Piłata – człowieka stwarzającego pozory siły, lecz w gruncie rzeczy słabego. Woland z kolei nie krył swego ludzkiego oblicza, Jezua zaś – odwrotnie niż u Bułhakowa – na powrót stał się Bogiem. Wyrównane były role drugoplanowe, najmniej udani zaś – bohaterowie tytułowi. Ogólnej wymowie przedstawienia sprzyjała też scenografia. Na scenie znajdowało się tylko kilka rekwizytów. Marczewski nie powielał wcześniejszych rozwiązań, lecz rozbudował swoją wizję, tworząc nową jakość. To musiało budzić uznanie dla jego artystycznego kunsztu, chociażby ze względu na fakt niezwykle bliskiego odstepu czasowego pomiędzy obiema adaptacjami. Podobnie jak spektakl wałbrzyski, realizacja plocka cieszyła się ogromnym zainteresowaniem publiczności. „Każda gra słów, każda aluzja wywoływała rezonans.”¹³³ Pomimo faktu, że przedstawienie w dużej mierze było teatralną rekonstrukcją *Mistrza i Małgorzaty*, wymagało jednak od widza nie tylko znajomości powieści, ale i sporej erudycji, przede wszystkim jeśli chodzi o mocno rozbudowaną warstwę symboliczną, zwłaszcza w scenach apokryficznych.

Także i ten spektakl wystawiany był poza swoim macierzystym ośrodkiem. *Mistrz i Małgorzatę* Andrzeja Marii Marczewskiego pokazano w połowie listopada 1981 roku podczas IX edycji, odbywającego się naprzemiennie z Festiwalem Dramaturgii Krajów Socjalistycznych, Festiwalu Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej, w katowickim Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego. Był jednym ze spektakli wybranych przez Radę Artystyczną pod przewodnictwem Jerzego Koeniga, zgodnie z nową formułą imprezy. *Mistrz i Małgorzata* Marczewskiego okrzyknięty został „największym zaskoczeniem wyzwalającym swoiste podniecenie u teatromanów [...]”.¹³⁴ Obecność sztuk rosyjskich i radzieckich na scenach polskich tłumaczono ich zastępczą rolą w związku z faktem niepodejmowania aktualnych problemów przez literaturę rodzimą. Nie chodziło jednak o aktualizowanie sztuki na siłę, ale ukazanie szerszych kwestii, spraw fundamentalnych. Tej potrzebie adaptacja sceniczna Marczewskiego wychodziła naprzeciw w sposób szczególny. Nic dziwnego, że przedstawienie zostało przyjęte przez widzów entuzjastycznie. Jak donosiła „Trybuna Robotnicza”:

¹³³ (kp) [K. Pytlakowska], *Z podniesionym czołem*. „Tygodnik Płocki” 1981, nr 50, s. 5.

¹³⁴ K. Prynda, *Przegląd możliwości*. „Wieczór” 1981, nr 229, s. 5.

„Na tymże spektaklu można się było także przekonać i stosownie zdumieć, że dzisiejsze pokolenie pięknych dwudziestoletnich zna Bułhakowa tak samo dobrze, jak starzy dwudziestoletni znali swego czasu Sienkiewicza i na nim się wychowali.”¹³⁵

„Tygodnik Płocki” skupiał się na trudnościach związanych z występami przed publicznością festiwalową i warunkach techniczno-organizacyjnych. Przytaczał też wypowiedzi widzów. Co znamienne – żadna z nich nie była opinią negatywną.¹³⁶ „Dziennik Zachodni” z nieukrywaną satysfakcją donosił, że wśród widowni przeważali ludzie młodzi. Jeśli chodzi o kwestie artystyczne zauważono, że adaptacja Marczewskiego była „zróżnicowana stylistycznie i inscenizacyjnie w każdym z trzech głównych wątków [...]”¹³⁷ co powodowało, że stała się „przeglądem tego wszystkiego, co może się w teatrze zdarzyć.”¹³⁸

Pozytywnemu odbiorowi przedstawienia sprzyjała z pewnością spójna koncepcja całości, pomimo faktu, że każdy z wątków zrealizowany został w określonej konwencji: realistycznej, fantastycznej, groteskowej, a nawet cyrkowej. Także Gogolowski realizm fantastyczny, tak widoczny u Bułhakowa, doskonale współistniał w spektaklu z tradycjami polskiego romantyzmu. Aplauz wzbudziły zmagania Marczewskiego z materiałem powieściowym w warstwie myślowej, narracyjnej, stylistycznej, wobec których reżyser zachował szczególną wierność. Wierność ta prowokowała do zadawania pytań dotyczących prawa twórcy scenicznego do ingerowania w tekst i granic zabiegów adaptacyjnych. Te zostały ocenione bardzo pozytywnie. Punkt wyjścia stanowiły głównie względy estetyczne i etyczne:

„Marczewski wystawił sztukę Bułhakowa dlatego, że idee, atmosfera, styl tego właśnie pisarza były mu bliskie i drogie. I właśnie w samym Bułhakowie, a nie poza nim znalazł tak wiele rzeczy współbrzmiących z dzisiejszymi poszukiwaniami duchowymi ludzi, wyraził to z taką swobodą artystyczną i swadą, że widzowie po przedstawieniu jak jeden mąż powstałi z miejsc i zgotowali owację artystom teatru płockiego.”¹³⁹

Pod względem aktorskim spektakl okazał się też znacznie lepszy od realizacji wałbrzyskiej. Rola Piłata określano jako sugestywną, Jeszui – wstrząsającą, świty Wolanda – brawurową, Małgorzaty natomiast – wyrazistą. Jadwiga Andrzejewska budziła uznanie również dlatego,

¹³⁵ I. T. Sławińska, *Bułhakow znany jak Sienkiewicz*. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 228, s. 3.

¹³⁶ (kp), op. cit., s. 5.

¹³⁷ H. Wach-Malicka, „*Mistrz i Małgorzata*” czyli *płocka niespodzianka*. „Dziennik Zachodni” 1981, nr 229, s. 3.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ K. Szczerbakow, *Festiwalowe dni*. „Kraj Rad” 1982, nr 2, s. 22.

że pomimo młodego wieku i braku doświadczenia, stworzyła postać żywą, autentyczną, z temperamentem. „Dziennik Polski” akcentował też fakt, że bohaterem inscenizacji Marczewskiego stał się sam autor *Mistrza i Małgorzaty*.¹⁴⁰ Kapituła Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Teatru nagrodziła twórców przedstawienia Srebrnymi Maskami: Andrzeja Marię Marczewskiego za reżyserię, Jerzego Stępniaaka za ruch sceniczny, Tadeusza Woźniaka za muzykę, a Jerzego Bieleckiego i Jerzego Mazura – za role Piłata i Wolanda.¹⁴¹

Ostatnią sceniczną realizacją powieści w interpretacji Andrzeja Marii Marczewskiego, a także ostatnią w tym dwudziestolecu w ogóle, był spektakl zaprezentowany przez zespół bydgoski. Próby inscenizacji rozpoczęto na początku września 1988, niedługo po objęciu przez reżysera stanowiska dyrektora Teatru Polskiego. Biorąc pod uwagę fakt, że bydgoska scena pod koniec lat osiemdziesiątych znajdowała się w zapaści, w decyzjach repertuarowych Marczewskiego trudno nie dopatrywać się próby wykorzystania popularności powieści dla pozyskania masowego widza. Sam reżyser podkreślał jednak, że przedstawienie to nie będzie kopią spektaklu wałbrzyskiego. Zdawał sobie również sprawę, że nie uniknie porównań z głośną w tamtym okresie adaptacją Macieja Englerta, a także z powstającym w tym samym czasie miniserialem Macieja Wojtyszki. W wywiadzie dla „Faktów” zaznaczał więc, że jego adaptacja od Englertowej „bardzo się różni [...]”¹⁴², nie precyzując jednak w jakim zakresie. Odwołując się do opinii krytyki, widział też dla siebie szansę w umiejętnym obsadzeniu roli Mistrza i Małgorzaty. Natomiast jeśli chodzi o film, słusznie akcentował odmiennność artystycznego tworzywa.¹⁴³

Premiera bydgoskiego *Mistrza i Małgorzaty* miała miejsce na Dużej Scenie 22 października 1988 roku. Reżyser dokonał paru skrótów – przedstawienie trwało nie pięć, lecz cztery i pół godziny. W rolach głównych wystąpili: Krzysztof Kiersznowski (Mistrz), Jadwiga Andrzejewska (Małgorzata), Józef Fryźlewicz (Piłat), Arnold Pujsza (Jezua) oraz Roman Gramziński (Woland).¹⁴⁴

¹⁴⁰ Pleśniarowicz K. *Utopia i udręka*. „Dziennik Polski” 1981, nr 231, s. 6.

¹⁴¹ E. Ciółkowska-Ćwik, *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku*. Część III (1984-1996). Płock 1996, ss. 2-3.

¹⁴² J. Niesiobędzki, *Pierwszy sezon będzie decydujący – rozmowa z dyrektorem Teatru Polskiego w Bydgoszczy Andrzejem Marią Marczewskim*. „Fakty” 1988, nr 36, s. 9.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Dalsze informacje dotyczące obsady przedstawienia zawiera aneks nr 1. Wortal e-teatr podaje, że w spektaklu premierowym w roli Portierki, Żony Sempiejarowa oraz Moskiewskiej krawcowej wystąpiła Teresa Wądzińska. Nie potwierdzają tego inne źródła (M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Polskiego w Bydgoszczy, sez. 1988/1989. Red. J. Szymczak, październik 1988, Zakłady Graficzne im. KEN – zam. 172/89, *Almanach sceny polskiej 1988/89*, t. XXX. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1995, s. 30, *Almanach sceny bydgoskiej 1920-1990*. Oprac. E. Czerska. Teatr Polski w Bydgoszczy 1990, ss. 252-253, E. Adamus-Szymborska, Z. Pietrzak, Z. Pruss, *Bydgoski leksykon teatralny*. Praca zbiorowa pod red. Z. Prussa. Bydgoszcz 2000, ss. 477-478) ani sama aktorka (rozmowa telefoniczna z 4 lutego 2014 roku). Źródła te nie zawierają także podanej przez wortal informacji, że w roli Nisy wystąpiła Roma Warmus, w roli Kaliguli – Hieronim Konieczka, a w roli Autorki książek dla dzieci – Magdalena Kusińska. Zaprzeczyła temu także

Niestety, tym razem fabuła dominowała nad warstwą filozoficzną, co sprawiło, że Marczewskiemu nie do końca udało się oddać Bułhakowskiego ducha. Nie powiodło się także wyeksponowanie wątku bohaterów tytułowych. Według jednych został on ukazany wyraziście i dobitnie, inni uważali, że powierzchownie i jednostronnie.¹⁴⁵ Nie do końca było też wiadomo, kto tak naprawdę jest główną postacią spektaklu – dla wielu krytyków nie był to wcale ani Mistrz, ani Małgorzata, ale Woland. Właśnie warstwa aktorska budziła najczęściej sprzeczności. Rolę Jadwigi Andrzejewskiej z jednej strony określano jako doskonałą, przekonującą i wiarygodną psychologicznie, a w dodatku potrafiącą oddać poezję powieści. Z drugiej – oceniano ją jako jedynie poprawną. Wyrazisty był też Mistrz, w postaci którego widać było samego Bułhakowa, choć – zdaniem niektórych – okazał się... błędy i monotony. Krytyka była bardziej zgodna w ocenie Wolanda. Postać została zarysowana wyraźnie, stąd też wrażenie, że był postacią centralną. W interpretacji Romana Gramzińskiego¹⁴⁶ był to nieco zdystansowany, zbyt dostoyny artysta, wyraźnie dominujący nad Jezusą, który nie był dla niego partnerem. Źle obsadzona postać wędrownego filozofa zaważyła na wątku apokryficznym. Dynamiki spektaklowi nadała za to świta Wolanda, w tym zwłaszcza Wojciech Kalwat jako Korowiow. Niejednoznaczny natomiast okazał się występujący gościnnie w roli Piłata Józef Fryźlewicz, zbyt ekspresyjny, patetyczny, sztuczny i teatralny, miejscami jednak znakomity.

„Aktor zagrał Piłata w manierze romantycznej, stosując wyrazisty gest, wykorzystując (czy nie zanadto?) swoje możliwości głosowe. Tak czy owak, jest to interpretacja konsekwentna od początku do końca, a Piłat Fryźlewicz jest w spektaklu Marczewskiego swoistym kreatorem mitu Judasza.”¹⁴⁷

– pisał o tej interpretacji Wiesław Nowicki podkreślając, że jest ona zgodna z intencją Bułhakowa. Różnie oceniano też role epizodyczne: dobrze Berlioza i Archibalda Archibaldowicza, źle – Mateusza Lewity i służącej Nataszy. Nie wpłynęły one jednak na całokształt spektaklu.

R. Warmus w rozmowie telefonicznej z 18 lutego 2014. Zmiany zostały odnotowane w: M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Polskiego w Bydgoszczy, sez. 1988/1989. Red. J. Szymczak, październik 1988, Zakłady Graficzne im. KEN – zam. 1017/88. Wg *Almanachu sceny polskiej 1993/94* (t. XXXV. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1999, s. 26) postacie Nisy oraz Autorki książek dla dzieci pojawiają się dopiero w drugiej wersji spektaklu z 1993 roku. Pierwszą z ról odegrała wówczas Sabina Studzińska, drugą – Alefityna Gościmska.

¹⁴⁵ Por. m.in. I. Kaczmarek, *Diaboliczny Bułhakow*. „Rzeczywistość” 1988, nr 50, s. 10; R. Romanowski, *Bal u szatana*. „Trybuna Ludu” 1988, nr 291, s. 7; A. Nowak, *Diabeł zwyciężył mistrza*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1988, nr 253, s. 4; J. Oleradzka, *Szatan w Bydgoszczy*. „Gazeta Pomorska” 1988, nr 259, s. 4.

¹⁴⁶ Za rolę Wolanda aktorowi przyznano nagrodę „Bydgoskiego Informatora Kulturalnego” za rok 1988 (13 lutego 1989) oraz Złotą Maskę (27 marca 1989). Por. *Almanach sceny polskiej 1988/89*, op. cit., s. 198.

¹⁴⁷ W. Nowicki, *Rola dla aktora*. „Kujawy” 1988, nr 50, s. 11.

Integralną część scenicznej rzeczywistości stanowiły oświetlenie, muzyka i scenografia. Surowość tej ostatniej wpływała na odczuwanie przez widza „metafizycznej głębi.”¹⁴⁸ Muzyka tymczasem doskonale oddawała wewnętrzne przeżycia postaci, ich walkę o godność, zmagania ze światem, w którym istnieje jednocześnie i Dobro, i Zło. Marczewskiemu udało się przekazać przesłanie powieści przy użyciu relatywnie prostych środków technicznych.

Trzecia adaptacja Bułhakowskiego *opus magnum*, podobnie jak poprzednie, cieszyła się dużym zainteresowaniem publiczności, spotkała się jednak z różnymi opiniami krytyki. Ogólnie została uznana za spektakl wartościowy, aczkolwiek niewolny od pewnych dłużyzn. Ceniono efekty specjalne oraz zastosowaną przez Marczewskiego konwencję filmową. Wielość planów, w połączeniu z rozwiązaniami stosowanymi w teatrze tradycyjnym, dawała nie tylko efekt niezwykłego widowiska, lecz także umożliwiała zmianę stylistyki i nastroju. Fabularna wierność wobec powieści oceniana była raz jako atut, innym razem jako mankament. Wierność tę podkreślał sam reżyser, odwołując się w programie teatralnym do swej pierwszej, wałbrzyskiej, adaptacji powieści poprzez wypowiedzi krytyków, m.in. przywoływanego wyżej Wacława Sadkowskiego z „Literatury na Świecie”.¹⁴⁹ Dla entuzjastów spektaklu wierność Bułhakowowi była niezmiernie istotna, podobnie jak techniczna strona przedstawienia. Pojawiły się też opinie, że realizacja bydgoska została zrealizowana z większą sprawnością niż dwie poprzednie adaptacje Marczewskiego, a skróty sprawiły, że jej główna myśl stała się bardziej czytelna.

Jednakże w zestawieniu z kontynuacją spektaklu Jurija Lubimowa,¹⁵⁰ wystawiającego w tym samym czasie *Mistrza...* w moskiewskim Teatrze na Tagance, przede wszystkim zaś wobec przedstawienia Macieja Englerta w Teatrze Współczesnym w Warszawie, zachowawczość Marczewskiego stanowiła pewien mankament. Reżyser pokazał bowiem „wersję sceniczną powieści, nie zaś swoje spojrzenie na »Mistrza i Małgorzatę«.”¹⁵¹ Tymczasem twórca przedstawienia na Tagance, zachowując polifoniczną strukturę powieści, zachował jednocześnie charakterystyczny styl swojego teatru (Englert natomiast, zakłócając tok powieści i odmiennie rozkładając akcenty zdołał stworzyć nową artystyczną jakość, o czym będzie jeszcze mowa). Różnice między bydgoskim i moskiewskim przedstawieniem wynikały jednak również z odmiennych tradycji kulturowych. Podkreślał to Jerzy Niesiołowski, pisząc:

¹⁴⁸ J. Oleradzka, op. cit. s. 4.

¹⁴⁹ Por. W. Sadkowski, *Mistrz i Małgorzata na scenie*, [w:] M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Teatru Polskiego w Bydgoszczy, zam. 72/89, op. cit., ss. nlb.

¹⁵⁰ Bardziej szczegółowo kwestia ta zostanie omówiona w dalszej części rozdziału.

¹⁵¹ I. Kaczmarek, op. cit., s. 10.

„Lubimow i Marczewski – powtórzmy to raz jeszcze – obydwaj są Bułhakowowi wierni. Z przeprowadzonej powyżej konfrontacji jasno chyba jednak wynika, że o ile pierwszy z nich, eksponując polifoniczność »Mistrza i Małgorzaty«, przedstawiony w powieści świat jakby obiektywizuje to – z kolei – Marczewski, ukazując tenże świat mniej kontrastowo, raczej na zasadzie stapiania się planu groteskowej teraźniejszości z sekwencjami obrazów podmiotowo wizyjnych, uwypukla związanie Bułhakowa z romantycznym kreacjonizmem. Polifoniczność – to oczywiście tradycja wielkiej rosyjskiej epiki. Romantyczny kreacjonizm – to ciągle żywa tradycja kultury polskiej. I w tym kontekście, odpowiedź na pytanie: jakie jeszcze – prócz polityczno-społecznych – przyczyny decydują o popularności Bułhakowa w Polsce? – staje się oczywista.”¹⁵²

Zwracano również uwagę na zmianę społecznych warunków odbioru ostatniej realizacji powieści w porównaniu z dwiema poprzednimi adaptacjami tego samego reżysera. Wyraźnie widoczne były tutaj związki i zależności pomiędzy poszczególnymi przedstawieniami a sytuacją komunikacyjną, w jakiej funkcjonowały. Jak zauważał Jacek Sieradzki, po pierwsze – pod koniec lat osiemdziesiątych „rozwiąła się aura nieoficjalności wokół *Mistrza i Małgorzaty* [...]”¹⁵³, po drugie zaś – spektakl tracił artystyczną rangę związaną z samym faktem przeniesienia powieści na deski sceniczne, po trzecie wreszcie – naturalną kolejną rzeczą – zestawiany był z inscenizacją wspomnianego już Macieja Englerta. Opinia Sieradzkiego wskazuje na istotny aspekt funkcjonowania powieści Bułhakowa w kulturze polskiej tamtego czasu. *Mistrz i Małgorzata* miał już wówczas ugruntowaną pozycję, stąd też nie wystarczało odtworzenie Bułhakowskiego dzieła na scenie. Englertowi powieść posłużyła dodatkowo jako narzędzie interpretacji współczesnej rzeczywistości, dlatego to jego adaptacja odniosła wielki artystyczny sukces, podczas gdy spektakl Marczewskiego okazał się jedynie doskonałym teatrem. Zdarzały się jednak opinie, według których adaptacja bydgoska mogłaby bez obaw konkurować z interpretacją warszawską.¹⁵⁴ Zauważyć jednak trzeba, że spory wywołane propozycją Andrzeja Marii Marczewskiego dla polskiego życia kulturalnego były same w sobie bardzo wartościowe. Porównania i polemiki prowokowały ożywione dyskusje nie tylko na temat rozwiązań przyjętych przez poszczególnych reżyserów. Dotykały między innymi kwestii zależności pomiędzy działalnością artystyczną i literacką, stając się także przyczynkiem do analizy roli i kondycji tak sceny bydgoskiej

¹⁵² J. Niesiobędzki, *Z ducha romantyzmu*. „Fakty” 1989, nr 3, s. 9. Podobne refleksje towarzyszyły również wcześniejszym scenicznym realizacjom powieści tego reżysera. Mariusz Zinowicz pisał na przykład, że jedną z przyczyn sukcesu przedstawienia wałbrzyskiego było „wpisanie go w tę tradycję polskiego teatru, która swój rodowód wywodzi z romantyzmu, w tradycję wyznaczoną przez Wyspiańskiego, Schillera, Swinarskiego, by ograniczyć się do nazwisk najwybitniejszych.” – M. Zinowicz, *Rzecz o...*, op. cit., s. 6.

¹⁵³ J. Sieradzki, *Po prostu opowiedzieć Bułhakowa*. „Teatr” 1989, nr 1, s. 5.

¹⁵⁴ Por. K. Karwat, *Bydgoskie „siły nieczyste”*. „Tak i Nie” 1989, nr 13, s. 13.

(tu z przedstawieniem Marczewskiego wiązano spore nadzieje), jak i polskich teatrów profesjonalnych w ogóle.

W 1989 roku w ramach inicjatyw Teatru Rzeczypospolitej, instytucji prowadzącej działalność impresaryjno-popularyzatorską, mającą ambicję „ożywienia obiegu teatralnego w kraju [...]”¹⁵⁵, Marczewski odwiedził z *Mistrzem i Małgorzatą* kilka polskich miast. Dwudziestego piątego i dwudziestego szóstego stycznia 1989 bydgoski zespół wystąpił na deskach Teatru Dramatycznego w Warszawie, podczas XIX Warszawskich Spotkań Teatralnych, uznawanych za przegląd najważniejszych inscenizacji teatralnych roku. Poza Teatrem Rzeczypospolitej, organizatorami imprezy byli Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Wydział Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy. Pomimo dość krytycznych opinii na temat poziomu XIX edycji Spotkań, fakt, że bydgoski zespół po raz pierwszy w nich uczestniczył uznany został przez regionalne gazety za dowód sukcesu artystycznego i nobilitację teatru. Zgodnie z tendencją ogólną, *Mistrz i Małgorzata* wpisywał się w nurt rozrachunków ze stalinizmem:

„Tegoroczne WST ujawniają taki wiodący wątek związany zresztą z zainteresowaniami społeczeństwa. Jest to pogłębiony nurt moralny, który określiłbym jako szukanie dróg do potwierdzenia i odzyskiwania swojego człowieczeństwa przez jednostki w sytuacjach wymagających samookreślenia się przez pojedynczego człowieka i zbiorowość [w zapisie brak kropki na końcu zdania – przyp. mój – K. K.]”¹⁵⁶

W ujęciu Marczewskiego, a także kilku innych twórców biorących udział w imprezie, stalinizm jawił się nie jako zamknięta epoka, ale system, którego oddziaływanie przynosi długotrwałe następstwa. Tym razem spektakl nie wywołał jednak tak wielkiego rezonansu, jak dziewięć lat wcześniej, choć – jak na ośrodek prowincjonalny – prezentował dobry poziom i, zdaniem krytyki, warto było pokazać go w Warszawie. W opinii części recenzentów przedstawienie było bardzo silnie związane z rzeczywistością początku dekady, zarówno pod względem artystycznym, jak i myślowym. Niewiele się też zmieniła sama koncepcja inscenizacyjna.

W pierwszej części postacią dominującą był Woland. Podobnie jak wcześniej, spektakl rozpoczynała scena z opowieści Mistrza, jednak całość została zrealizowana z niezwykłym pietyzmem. W prasie akcentowano więc po raz kolejny fakt wierności i artystycznej lojalności wobec Bułhakowa, zarówno w warstwie treściowej, jak

¹⁵⁵ (lut.) [J. Lutomski], „*Mistrz i Małgorzata*” w *Chełmie*. „Rzeczpospolita” 1989, nr 114, s. 1.

¹⁵⁶ J. Szczawiński, *Po XIX Warszawskich Spotkaniach Teatralnych*. „Słowo Powszechne” 1989, nr 29, s. 4.

i kompozycyjnej dzieła. „Życie Warszawy” pisało wręcz, że „autor adaptacji stworzył konstrukcję dramaturgiczną niemal kalkową w stosunku do konstrukcji utworu powieściowego.”¹⁵⁷ To pozbawiało adaptację istoty i metafizycznej głębi. Mimo że była ona bardzo przemyślana, brak syntezy wszystkich wątków sprawił, że główna myśl przedstawienia ulegała rozmyciu, stąd też całość pozostawiała pewien niedosyt. Małgorzata Huniewicz ze „Sztandaru Młodych” krytykowała wprost brak zdecydowania w zakresie selekcji określonych wątków, której w swoich adaptacjach dokonali Andrzej Wajda, Krzysztof Jasiński i Krystyna Gonet, Rainer Kunad czy Jurij Lubimow.¹⁵⁸

Ilustracyjność wobec literackiego pierwowzoru nie zawsze jednak była zarzutem. Krystyna Gucewicz określała na przykład Marczewskiego jako tłumacza moralnego i filozoficznego przesłania powieści.¹⁵⁹ Inni recenzenci również zauważali, że intencją reżysera było zaakcentowanie moralnej wartości dzieła, stąd też w warstwie ideowej spektakl wyrażał prawdy uniwersalne, ukazując „człowieczeństwo w perspektywie nieskończoności.”¹⁶⁰ Temu właśnie podporządkowywał wymowę przedstawienia. „Spektakl ma zdecydowanie dwóch autorów. Wątki akcji są z Bułhakowa, reszta jest z Marczewskiego. Przy czym tej reszty jest więcej.”¹⁶¹ – donosiła więc z uznaniem „Trybuna Ludu”.

Jeśli chodzi o kwestie warsztatowe, reżyser okazał się niezwykle pomysłowy, a w scenicznej realizacji znalazło wyraz całe bogactwo jego wyobraźni. Efektowne sceny (z kulminacyjnym momentem balu u szatana, określonego jako „wielka parada siedmiu ludzkich grzechów głównych [...]”¹⁶² na czele), realizowane były z rozmachem. Podobnie jak w powieści, sąsiadowały z tymi, które budziły refleksje – na przykład z bardzo poruszającą sceną zdjęcia Jezui z krzyża. Ogólną koncepcję przedstawienia wspierała minimalistyczna scenografia Napiórkowskiego, która w połączeniu z wyeksponowaniem roli światła, dawała dobre efekty w postaci podziału sceny na różnorakie przestrzenie. Refleksjom nad ludzką egzystencją sprzyjało również wykorzystanie dwóch kolorów: czerni i bieli. „Monumentalizacji” niektórych scen służyła też w dużej mierze muzyka.

Ze scenografią oraz warstwą muzyczną doskonale współgrało słowo, choć zdaniem niektórych krytyków wizja sceniczna dominowała nad interpretacją aktorską. Najwięcej sporów wśród recenzentów bydgoskiego *Mistrza i Małgorzaty*, prezentowanego podczas XIX Warszawskich Spotkań Teatralnych budziło właśnie aktorstwo. Według entuzjastów

¹⁵⁷ T. Stankiewicz-Podhorecka, *Szatański spektakl*. „Życie Warszawy” 1989, nr 23, s. 6.

¹⁵⁸ M. Huniewicz, *Mierz siły na zamiary...* „Sztandar Młodych” 1989, nr 19, s. 5. O większości tych adaptacji będzie mowa w dalszej części rozdziału.

¹⁵⁹ Por. K. Gucewicz, *Sen o Bułhakowie*. „Express Wieczorny” 1989, nr 21, s. 5.

¹⁶⁰ J. Szczawiński, „*Mistrz i Małgorzata*” A. M. Marczewskiego. „Słowo Powszechne” 1989, nr 22, s. 7.

¹⁶¹ A. Lis, *Niecodzienni goście*. „Trybuna Ludu” 1989, nr 23, s. 3.

¹⁶² K. Gucewicz, *Sen o...*, op. cit., s. 5.

każda z ról współgrała z ogólną ideą przedstawienia, a „Marczewski połączył wizję zaczerpniętą z teatru monumentalnego ze zbliżeniami sytuacyjnymi, podkreślając wyrazistość sylwetek bohaterów, zaznaczając treściowe walory dziejących się wydarzeń. Uwydatnił przez to istotny sens szybko przesuwających się zdarzeń, nie pozwolił na rozsypanie się zróżnicowanych scen i epizodów, wykorzystał uplasowanie nastrojów.”¹⁶³ Zauważono rolę Fryźlewicza, Gramzińskiego i Pujszy. Monumentalne, widowiskowe i aktorsko poprawne przedstawienie oddawało nastrój powieści. Większość bohaterów wypadła naturalnie, choć nie wszystkie role były wyrównane. Piłatowi zarzucano niekiedy zbytnią nerwowość¹⁶⁴, dostojnemu, powściągliwemu Wolandowi brakowało natomiast diaboliczności.¹⁶⁵ Najwięcej kontrowersji budziła para bohaterów tytułowych, która wśród jednych zyskała uznanie, w innych budziła sprzeciw. Niektórzy stwierdzali, że zespół bydgoski w ogóle nie sprostał ambitnemu zadaniu, jakie postawił sobie reżyser. „Kto wie, czy nie warto byłoby dać Marczewskiemu większego kredytu zaufania i pozwolić mu wreszcie zrealizować ulubione dzieło w stolicy?”¹⁶⁶ – pytała na łamach „Sztandaru Młodych” Małgorzata Huniewicz.

Sceptycy oceniali spektakl jako sentymentalny i zupełnie pozbawiony gorzkiego smaku powieści, a stylistyczne związki z operą, ich zdaniem, potęgowały odczucie kiczu. Za mankament adaptacji uznano też zbyt małą dawkę humoru, dłużyzny oraz rozwiązania, których efektem była spora ilość scen „nie przynoszących rezultatów artystycznych.”¹⁶⁷

Naturalną kolejną rzeczą, podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych sceniczną wizję Marczewskiego porównywano do artystycznej propozycji Macieja Englerta. Również tutaj opinie były podzielone. Z jednej strony tak ważne w owym czasie odniesienia do współczesności zostały – według recenzentów – w spektaklu zespołu bydgoskiego jedynie zarysowane, co sprawiało, że przedstawienie Englerta pod tym względem zyskiwało większą głębię. Z drugiej – Marczewski pokazał problemy ogólnoludzkie, a bunt Mistrza w jego ujęciu nabierał wymiaru metafizycznego.¹⁶⁸ Jednak pojawiały się też głosy akcentujące fakt, że propozycja Marczewskiego była „nie tylko bliższa oryginałowi, ale i bogatsza intelektualnie od warszawskiej propozycji Macieja Englerta.”¹⁶⁹ Metafizyka i realizm służyć miały pokazaniu atmosfery stalinizmu, tymczasem w przedstawieniu Teatru Współczesnego sceny realistyczne miały charakter zdecydowanie komediowy. Różne zdawały się bowiem być cele obu twórców: Marczewski ukazywał sytuację ludzkości przez pryzmat problemów

¹⁶³ J. Szczawiński, „Mistrz i Małgorzata”..., op. cit., s. 7.

¹⁶⁴ E. Zielińska, *Wierność nagrodzona*. „Kurier Polski” 1989, nr 21, s. 6.

¹⁶⁵ T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 6.

¹⁶⁶ M. Huniewicz, op. cit., s. 5.

¹⁶⁷ T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 6.

¹⁶⁸ Por. K. Głogowski, *Szanse i zagrożenia*. „Kierunki” 1989, nr 7, s. 13.

¹⁶⁹ M. Pieczara, *Czy stalinizm jest zabawny*. „Przegląd Katolicki” 1989, nr 10, s. 6.

światopoglądowych. Choć przecież udało mu się pokazać dramat twórcy i człowieka pod naciskiem swoich czasów, w ujęciu bydgoskiego reżysera zniewolenie wynikało z ateizmu jako doktryny i postawy życiowej. Englert natomiast akcentował rolę czynników zewnętrznych w procesie niszczenia jednostki. Odmienne były również warunki realizacji poszczególnych adaptacji. Reżyser bydgoski mógł sobie pozwolić na budzący uznanie inscenizacyjny rozmach, podczas gdy teatr warszawski dysponował jedynie małą, kameralną sceną, która znacznie ograniczała możliwości w tym zakresie.

Między 5 a 7 marca 1989 r. spektakl pokazano w Teatrze im. Stefana Jaracza Olsztynie. Jak podkreślała krytyka, łączył on w sobie subtelność i kicz, efektowność z efekciarstwem.¹⁷⁰ Odczytywany był jednak jako przedstawienie o bezradności człowieka wobec tajemnic egzystencji, a nie w kategoriach polityczno-ideologicznych.

W kwietniu Teatr Polski wystąpił na Pomorzu. Najpierw na deskach Teatru Muzycznego w Gdyni, gdzie od 4 do 9 kwietnia dał sześć gościnnych występów przy komplecie publiczności. „Głos Wybrzeża” okrzyknął nawet przedstawienie najważniejszym wydarzeniem artystycznym ostatnich miesięcy, choć niektórzy krytycy zainteresowanie to wiązali w dużej mierze z popularnością Bułhakowa i jego dzieła. Sam spektakl jednak również nie rozczarowywał. Został oceniony jako logiczny, precyzyjny i klarowny, doceniono jego plastyczność, a także... grę aktorów. 11 i 12 kwietnia *Mistrza i Małgorzatę* wystawiano również w ramach IX Słupskiego Tygodnia Teatralnego.

Dziewiętnastego i dwudziestego maja Teatr Polski występował z *Mistrzem i Małgorzatą* w sali widowiskowej Wojewódzkiego Domu Kultury w Chełmie. Krytykę urzekł przede wszystkim rozmach spektaklu, jego aspekt wizualny. Podkreślano walory scenografii, gry świateł, gry aktorskiej. Przedstawieniu towarzyszyło ogromne zainteresowanie publiczności. W drugiej połowie miesiąca odbywał się także XXXI Festiwal Teatrów Polski Północnej w Toruniu, jednak zespół bydgoski wycofał się z udziału w imprezie na rzecz występów na południu Polski.

Pomiędzy 22 a 24 maja, podczas IV Lubelskiej Wiosny Teatralnej, Teatr Polski pokazał *Mistrza...* na scenie Teatru im. Juliusza Osterwy. Po raz kolejny podkreślano wierność adaptacji w stosunku do literackiego pierwowzoru. Marczewskiemu udało się oddać klimat powieści, a przedstawienie było udaną próbą przełożenia dzieła Bułhakowa na język teatru. Propozycje festiwalowe jako całość rodziły pytania o treści obecne we współczesnej dramaturgii. Akcent padał tutaj przede wszystkim na szeroko rozumiany los jednostki:

¹⁷⁰ Por. J. Segiet, *Woland naprawia świat?* „Gazeta Olsztyńska” 1989, nr 60, s. 1.

„Zawsze jest to człowiek osaczony przez rzeczywistość, historię bądź społeczeństwo, próbujący ocalić swe prawo do indywidualnego wyboru, wiary, sposobu postępowania.”¹⁷¹

– zauważała Małgorzata Gnot. Większość przedstawień „była wpasowana w bieżące emocjonalne i intelektualne potrzeby widzów.”¹⁷² To sprawiało, że mniej zwracano uwagę na walory artystyczne prezentowanych spektakli, bardziej zaś na fakt „nadrabiania” przez teatry repertuaru, w którym poruszane były kwestie dotychczas objęte cenzurą.

Jeśli chodzi o samego *Mistrza i Małgorzatę*, uznanie budził przede wszystkim impet, z jakim spektakl został zrealizowany, nosząc jednocześnie znamiona dramatu filozoficznego. „Jak się okazuje, aura niesamowitości, cudowności, rozmach scen, malowanych przez wyobraźnię pisarza, zarówno jak głęboko humanistyczny wymiar tego utworu może być oddany środkami teatralnymi.”¹⁷³ Rytm przedstawienia wyznaczała postać Wolanda. Sam spektakl był poważny w swojej wymowie i pobudzał do refleksji. Pochwałę zyskała też doskonała scenografia Napiórkowskiego, stwarzająca duże możliwości, zwłaszcza jeśli chodzi o bardzo istotą dla konstrukcji powieściowej kwestię przenikania się przestrzeni. Podczas festiwalowych prezentacji trzecia adaptacja Andrzeja Marii Marczewskiego cieszyła się ogromnym zainteresowaniem widzów, a zespół artystyczny nagrodzony został owacjami na stojąco.

Teatr Polski uczestniczył również w XVII Przemyskiej Wiosnie Teatralnej. *Mistrza i Małgorzatę* pokazywano tutaj 26 i 27 maja 1989. Zainteresowanie najnowszą propozycją Marczewskiego wzmagał fakt, że w pamięci publiczności wciąż pozostawała inscenizacja, z którą na tę samą imprezę w 1980 roku przyjechał teatr wałbrzyski.

Także w maju 1989 zespół Teatru Polskiego odwiedził Kraków, gdzie wystąpił na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego. Natomiast już po przełomie zespół z Bydgoszczy gościł w Poznaniu. *Mistrza i Małgorzatę* wystawiono 13 stycznia 1992 w Teatrze Wielkim. Tutaj chwalono umiejętność przetransponowania na scenę powieściowych zdarzeń i sytuacji, co było zasługą Marczewskiego, którego adaptacja była spójna i konsekwentna. Realistyczne szczegóły z życia Bułhakowskiej Moskwy, przeplatane na zmianę ze scenami apokryficznymi tworzyły nową artystyczną wartość. Zabieg ten sprawiał, że wzrastała waga przesłania filozoficznego. Uwagę zwracała efektowna muzyka i scenografia. Natomiast aktorstwo, z nielicznymi wyjątkami, oceniano słabo. Jednak jako całość adaptacja Marczewskiego nie rozczarowywała. Jak podkreślała Ola Małek z „Poznańskiego Przeglądu Teatralnego” – nawet kilkukrotne obejrzenie spektaklu nie dawało „możliwości dokładnego

¹⁷¹ M. Gnot, *Gorzki smak Wiosny*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 107, s. 5.

¹⁷² A. Bocian, *Wesołe ryzyko, czyli Wiosna Teatralna*. „Sztandar Ludu” 1989, nr 127, s. 6.

¹⁷³ (fi) [M. Gnot], *Doborowe duety i nie tylko*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 68, s. 4.

zinterpretowania wszystkich jego warstw znaczeniowych, pomimo znajomości pierwowzoru literackiego.”¹⁷⁴

Wszystkie trzy adaptacje *Mistrza i Małgorzaty* realizowane przez Andrzeja Marię Marczewskiego w latach osiemdziesiątych¹⁷⁵ pokazywały, że reżyser, jak sam zaznaczał – poprzez sztukę chciał stawiać pytania, które zadawał sobie współczesny człowiek i na które musiał odpowiedzieć. Chciał mówić „o problemach odpowiedzialności moralnej i o pryncypiach, na których winna opierać się ludzka egzystencja.”¹⁷⁶ Temu też podporządkował koncepcję teatru jako centrum życia kulturalnego. Koncepcji tej służyć miały między innymi wysoka ranga literacka tekstów, które składały się na teatralny repertuar, czy też powołanie Dyskusyjnego Klubu Teatralnego. Prezentowanie „pozycji mocno tkwiących we współczesności, politycznych, dyskursywnych a często nawet polemicznych [...]”¹⁷⁷ w zamierzeniu miało umocnić nie tylko kulturalny, ale i społeczny autorytet teatru.

1.1.5. Trafić „na swój czas”. *Mistrz i Małgorzata* Macieja Englerta

Najgłośniejszą teatralną adaptacją słynnej powieści Bułhakowa w omawianym dwudziestoleciu okrzyknięta została realizacja Macieja Englerta. Premiera spektaklu odbyła się 12 marca 1987 roku. Teatr przy Mokotowskiej 13 miał możliwości artystyczne, lecz warunki lokalowo-techniczne nie sprzyjały realizacji takiego przedsięwzięcia. Stawiając jednak przede wszystkim na aktorstwo, nie zaś na inscenizacyjne rozbuchanie, adaptator i reżyser w jednej osobie zdołał stworzyć spektakl, który okazał się sensacją sezonu teatralnego.

Przedstawienie otwierała scena odrzucenia powieści *Mistrza* i spalenie rękopisu w piecu, kończył zaś nie epilog, ale scena uwolnienia Piłata. To nadawało spektaklowi określony kierunek, rodziło też pytania, które „zaczynają wykraczać poza fikcję literacką

¹⁷⁴ O. Małek, *Halucynacja znaleziona w rękopisie Iwana Bezdomnego*. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992, nr 9/10/11, s. 79.

¹⁷⁵ Reżyser podjął starania o wystawienie *Mistrza i Małgorzaty* także po objęciu stanowiska dyrektora Teatru Rozmaitości w Warszawie (1983-1985). Otrzymał nawet od władz stosowną obietnicę, ale z przyczyn ogólnych nie została ona zrealizowana. Również po przełomie Marczewski podejmował się kolejnych realizacji scenicznych powieści: w 1998 roku w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, w 2003 i 2010 roku w Teatrze Nowym w Łodzi, w 2006 roku w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Podczas Festiwalu Bułhakowa w Kijowie w roku 2004 reżyser zaprezentował, oparty częściowo na przedstawieniu łódzkim, spektakl zatytułowany *Sceny z Mistrza i Małgorzaty*, a w 2008 gościł z adaptacją swej ulubionej powieści na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym *Złoty lew* we Lwowie. Por. <http://www.marczewski.pl/17,Teatr-Teatr-Michala-Bulhakowa.html>, dostęp 29 września 2012. W 2015 roku wystawił spektakl *Bulhakow/Mistrz/Małgorzata* na deskach Nowego Teatru w Słupsku.

¹⁷⁶ [E. Sadowska], *Pochwycić czas, w którym żyjemy*. „Kierunki” 1982, nr 26, s. 12.

¹⁷⁷ *Uniknąć strat nie do odrobienia...*, [w:] *Almanach sceny bydgoskiej...* op. cit., ss. 241-242.

i teatralną [...].”¹⁷⁸ Englert zachował wszystkie wątki powieści, nadając jednak pierwszeństwo wątkowi diabelskiemu, z rewelacyjną, spajającą całość spektaklu, rolą Krzysztofa Wakulińskiego jako Wolanda.¹⁷⁹ Oceniana przez krytykę jako wybitna, kreacja okazała się bardzo sugestywna. Wakulińskiemu udało się bowiem szczególnie mocno zaakcentować problem zawarty w motcie *Fausta*. W jego ujęciu był więc Woland mądrym, wrażliwym, a zarazem niezwykle ludzkim kreatorem rzeczywistości. Jak zauważała Alwida Rolska, z informacji zawartych w programie teatralnym, obejmujących między innymi kalendarium życia i twórczości Bułhakowa, wysnuć można wniosek o szczególnym statusie, jaki nadał Englert postaci szatana.¹⁸⁰ To samo kalendarium wskazuje także na znaczenie kwestii biograficznych.¹⁸¹ Wątek diabelski cechowała dynamika, ekspresja, błazenada. Najbardziej wyrazista okazała się postać Korowiowa. Diabelskie wybryki zostały jednak w spektaklu ograniczone, a świta Wolanda pełniła funkcję rzeczywistych przybocznych księcia ciemności. Najważniejsi pozostawali Woland i Mistrz, jako postacie-symbole, które „niosą ze sobą głęboką prawdę o ludzkim losie.”¹⁸² Marek Bargiełowski w roli twórcy osamotnionego wobec wszechmocy systemu totalitarnego zdołał przekazać na scenie dramatyzm biografii Bułhakowa. Prowadził rolę czytelnie i konsekwentnie, stwarzając jednocześnie postać człowieka ciepłego i autentycznego, choć zdaniem niektórych – był w tej roli mdły i mało przekonujący. Sam Bargiełowski wyznawał, że rolę Mistrza starał się odgrywać tak, by stworzyć „pewien kontrast w stosunku do rozbuchanego świata fantastyczno-obyczajowego Moskwy, który wymyślił Bułhakow, jak również do pewnej

¹⁷⁸ K. Karwat, *Warszawski Bułhakow*. „Tak i Nie” 1987, nr 32, s.13.

¹⁷⁹ Wolanda pierwotnie zagrać miał Czesław Wołłejko, jednak plany te pokrzyżowało nagle pogorszenie stanu zdrowia aktora. Jak opowiadał Maciej Englert, po przeżytym ataku serca Wołłejko zadzwonił do niego ze szpitala z propozycją obsadzenia w roli księcia ciemności Krzysztofa Wakulińskiego. Następnego dnia Wołłejko zmarł. „To był dobry pomysł – z Wakulińskim – więc natychmiast został on zrealizowany, natomiast nad tą całą realizacją unosił się duch Wołłejki, który był tu przecież bardzo lubiany, nie tylko szanowany i lubiany. No sztuka powstawała w atmosferze, no, metafizycznej z założenia. Że ten Wołłejko się unosił nad sceną cały czas, Krzysio Wakuliński właściwie w niezwykle skromny sposób tego Wolanda próbował z racji takiego pomazania. To mu świetnie zrobiło zresztą w kreowaniu tej roli, ponieważ się skupił wyłącznie na tym, co jest sensem Wolanda.” – wyznawał reżyser w 2006 roku w audycji radiowej. M. Małaszko, *Maciej Englert. Zapiski ze współczesności*, odc.2 [gawęda]. Polskie Radio SA, Program 2, Redakcja Kultury, Warszawa 2006, czas: 10:04-10:43, nośnik DVD. Englert dał wyraz podobnym uczuciom także w wywiadzie prasowym z roku 1987. Por. Z. Jastrzębska, *Wielkie przebaczenie*. „Filipinka” 1987, nr 12, s. 6.

W pozostałych rolach wystąpili: Mariusz Dmochowski jako Poncjusz Piłat, Wojciech Wysocki – Jezua Ha-Nocri, Cezary Morawski – Mateusz Lewita, Marek Bargiełowski – Mistrz, Jolanta Piętek – Małgorzata, Józef Konieczny – Berlioz, Krzysztof Stelmaszyk – Iwan Bezdomny, Adam Ferency – Asasello, Katarzyna Figura – Hella, Grzegorz Wons – Behemot, Wiesław Michnikowski – Korowiow. Dalsze informacje obsadowe zawiera aneks nr 1.

¹⁸⁰ A. Rolska, *Dzisiaj na Tagance – „Mistrz i Małgorzata”*. „Czerwony Sztandar” 1987, nr 210, s. 2.

¹⁸¹ K. Głogowski, *Tyrania czasu*. „Kierunki” 1987, nr 27, s. 14.

¹⁸² H. Wach-Malicka, *Woland, Mistrz i Piłat*. „Dziennik Zachodni” 1987, nr 272, s. 5.

filozoficznej, koturnowej postawy Piłata, Jezuycy i tego świata apokryficznego.”¹⁸³ Chciał to osiągnąć nie tyle środkami aktorskimi, co za pomocą słowa i myśli.

Rolę Małgorzaty (a także Iwana Bezdonnego) oceniono jako epizodyczne. Postacie reprezentujące literacko-teatralny świat Moskwy lat trzydziestych zostały natomiast przez Englerta z rozmysłem przedstawione w sposób karykaturalny. Przerysowanie to wynikało przede wszystkim z faktu, że w jego spektaklu figury „scenicznie żywej nie rozpoznaje się [...] poprzez to, że uczestniczy ona w pozornie realistycznych sytuacjach, lecz dzięki temu, że wierzy w Prawdę.”¹⁸⁴

Zupełnie odmienną stylistyką i sposobem gry aktorskiej charakteryzowały się ściszone, poważne, refleksyjne sceny biblijne. Piłat Mariusza Dmochowskiego był przede wszystkim człowiekiem zmęczonym, głęboko odczuwającym swą moralną klęskę, toczącym wewnętrzną walkę, a jednak niezwykle opanowanym. Procurator Judei z kamienną twarzą zmagął się z rozterkami, jego tragedię zdradzały jedynie oszczędne gesty. Dmochowski zdołał oddać skomplikowaną sytuację postaci uwikłanej w mechanizmy władzy. O jego aktorskim kunszcie świadczyło to, że w statycznej w gruncie rzeczy roli Piłata potrafił oddać dramat wewnętrzny intelektualisty rozdartego i uwikłanego w podobny sposób, co człowiek współczesny. Oceniana jako słaba rola Wojciecha Wysockiego tworzyła z kreacją Dmochowskiego mocny kontrast. Niemniej jednak sytuacja ta nie zaważyła na ogólnych ocenach adaptacji powieści. Działo się tak dlatego, że – jak zauważał Krzysztof Głogowski:

„Reżyser potrafił wprzęgnąć bujne indywidualności aktorskie w tworzenie całościowego wyrazu przedstawienia, bez rozbijania na tzw. solówki aktorskie, do czego »Mistrz i Małgorzata« stanowi nadzwyczaj kuszącą okazję.”¹⁸⁵

Spójności spektaklu służyła też jego struktura słowna. Słowo stało się tutaj głównym źródłem komunikacji pomiędzy postaciami, było też podstawowym środkiem porozumienia z publicznością. Połączone z oszczędnym gestem, stanowiło podstawę gry Wakulińskiego. Bargiełowski oddawał ból zaszczutego człowieka poprzez ruchy ciała czy wyraz oczu, natomiast Dmochowski niemal całą postać oparł właśnie na słowie. Nie chodziło tu jedynie o filozoficzny ton dialogów Piłata i Jezuycy. Procurator Judei przechodził od szeptu do krzyku, od ciepła głosu do ostrych rozkazów. Po mistrzowsku stopniował też napięcie za pomocą pauz i zawieszania głosu. Ogólnie oceniano, że spektakl Englerta współgrał z nastrojami

¹⁸³ A. Retmianiak, W. Billip, *Wieczór muzyki i myśli. Michał Bulhakow w teatrze: jego życie i twórczość* [wywiad radiowy]. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, Program IV, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa 1988, nośnik DVD, czas: 28:55-29:38.

¹⁸⁴ J. Godlewska, *Teatr dla dorosłych*. „Teatr” 1987, nr 6, s. 3.

¹⁸⁵ K. Głogowski, *Tyrania...*, op. cit. s. 14.

społecznymi, między innymi dzięki dobrze rozłożonym proporcjom: kwestie obyczajowe stanowiły doskonale tło dla dyskusji pomiędzy namiestnikiem Judei a podsądnym.

Budowaniu atmosfery poszczególnych scen pomagała też muzyka Zygmunta Koniecznego. Niejednokrotnie dramatyczna w tonie, zdaniem niektórych stanowiła swego rodzaju dopełnienie wydarzeń. Wśród krytyków pojawiały się jednak też głosy, że była to najmniej udana warstwa spektaklu.

Powszechne uznanie zyskała natomiast scenografia Ewy Starowieyskiej, łącząca wszystkie wątki powieściowe i pozwalająca na pokazanie akcji w kilku miejscach jednocześnie, umożliwiając przenikanie się rzeczywistości i rozmaitych planów czy poziomów, co znacząco wpłynęło na kształt świata scenicznego. Obszary te, nakładając się na siebie, były jednocześnie odrębne w stylistyce. Towarzyszyła im też inna atmosfera. Starowieyskiej udało się skompresować niezwykle bogaty świat Bułhakowskiej powieści, a dzięki precyzyjnemu wykorzystaniu efektów świetlnych, służących wyeksponowaniu wybranych w danej sytuacji fragmentów sceny, zdołała oddać skomplikowaną strukturę dzieła. Sprzyjał temu także system niewielkich kurtyn. Jak zauważała Joanna Godlewska, zasłony te potęgowały wrażenie nierealności dnia codziennego.¹⁸⁶ Starowieyska podzieliła scenę na trzy części, wykorzystując przejrzysty ekran. Z lewej strony znajdowało się mieszkanie Mistrza i apartament Berlioza, z prawej – pomieszczenia teatru Variétés, zamiennie z siedzibą Massolitu, kliniką psychiatryczną i pokojem śledczych. Przestrzeń pośrodku zmieniała się: tu rozgrywały się sceny w na Patriarszych Prudach, na ulicy czy scena balu. W głębi, za przezroczystą czarną kotarą – prezentowano wydarzenia w Gribojedowie. Na to nałożony został wątek apokryficzny. W spektaklu rozgrywano równolegle dwie sceny lub nakładano na siebie obrazy, co wpływało na ramy kompozycyjne przedstawienia.

Według krytyki Englert zdołał połączyć ze sobą dwie, wydawać by się mogło, sprzeczne kwestie: zachował klimat dzieła Bułhakowa, jego sens ideowy, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii etyczno-filozoficznych, a jednocześnie stworzył przedstawienie oryginalne i nowatorskie na tyle, że zdarzały się nawet głosy stawiające tę adaptację wyżej od jej literackiego pierwowzoru.¹⁸⁷

Rzeczywistość sceniczna łączyła tragizm i liryzm, racjonalizm i metafizykę, okraszona też była sporą dawką humoru. Wszystko to służyło ogólnej wymowie przedstawienia, w którym każdy z wątków odzwierciedlał ważny problem etyczny. Podobnie jak Bułhakow, Englert zdołał przy tym uniknąć zbędnego moralizatorstwa. Aktorskie kreacje pozbawione więc były niepotrzebnej ornamentyki, a spektakl przynosił widzowi pocieszenie, demaskując

¹⁸⁶ J. Godlewska, op. cit., s. 3.

¹⁸⁷ Por. R. Burzyński, *Dwa przedstawienia – olbrzymy*. „Życie Przemyskie” 1987, nr 19, s. 9.

mechanizmy codzienności i ukazując jednocześnie harmonię i ład świata. Reżyser mocno zaakcentował przesłanie powieści, że wszystko dzieje się zgodnie z ustalonym z góry porządkiem.

Adaptację cechowała nie tylko przejrzystość myślowa, ale i konstrukcyjna. Reżyserowi udało się połączyć poszczególne plany powieści w taki sposób, że prowadzenie akcji odzwierciedlało zamysł konstrukcyjny dzieła Bułhakowa. W przenoszeniu poszczególnych scen na deski teatru, adaptator pozostał wierny pierwowzorowi literackiemu, choć krytyka nie akcentowała tego faktu aż tak mocno, jak miało to miejsce w przypadku interpretacji Andrzeja Marii Marczewskiego. Przedstawienie było „autonomiczną, zborną i efektowną wizją teatralną.”¹⁸⁸ Widać wyraźnie, że zabiegi inscenizacyjne służyły Englertowi nie tylko do przetransponowania powieści na scenę, ale ukazaniu niezmienności uniwersalnych prawd, tego, że „hierarchii, porządkującej stulecia, nie uda się wykreślić, wymazać, zakłamać.”¹⁸⁹ Jak zauważała Teresa Krzemień, koncepcja myślowa przedstawienia była tak wyrazista, że paradoksalnie w dyskusjach warstwa artystyczna stawiała się mniej istotna niż jego przesłanie.¹⁹⁰ Spektakl prowokował do refleksji i stawiania pytań o prawdę, wolność, sens życia i człowieczeństwa, polityki, wiary, a więc kwestie właściwie nieobecne w dyskursie oficjalnym.

„Imponująca jest [...] idea tego przedstawienia, jego współbrzmienie z oczekiwaniami i potrzebami widzów, zaświadczone przepelnioną salą na wszystkich spektaklach. Imponujące jest podjęcie problemów niezwykle ważnych w sytuacji społecznej, w jakiej spektakl istnieje i oddziałuje. Wszystko to skłania do stwierdzenia, że mamy do czynienia z jednym z najważniejszych wydarzeń teatralnych lat osiemdziesiątych.

Sceniczna aktualizacja »Mistrza i Małgorzaty« trafiła na swój czas. [...] Chodzi o coś więcej, o społeczne poczucie wartości, które uległo, wyraźnemu zachwianiu. Kryzysowa sytuacja ujawniła je z całą ostrością. A teraz Englert przy pomocy Bułhakowa próbuje nałożyć na rzeczywistość aksjologiczną siatkę, powiedzieć, że dobre może być tylko to, co jest dobre naprawdę, w swej istocie, uporządkować to, co wydaje się do uporządkowania niemożliwe. Jest to próba, której od lat nie podjął nikt.”¹⁹¹

¹⁸⁸ K. Gucewicz, *Świat według Wolanda*. „Express Wieczorny” 1987, nr 69, s. 4.

¹⁸⁹ J. Godlewska., op. cit. s. 5.

¹⁹⁰ Por. T. Krzemień, *Pod kontrolą Wolanda*. „Odrodzenie” 1987, nr 20, s. 16.

¹⁹¹ A. Dziurdzikowski, *A my, jacy jesteśmy?* „Przegląd Powszechny” 1987, nr 11, s. 311.

– pisał z uznaniem Andrzej Dziurdzikowski. Choć przedstawienie krytykowano za: brak „linii dramatycznej [...]”¹⁹², zbyt dużą dominację postaci Wolanda (co ograniczało pozostałe role, choć najmniej Piłata), smutek i brak Bułhakowskiego żartu, humoru, lekkości, a także wtórność scenicznego działania się wobec słowa, brak głębi i fabularną ilustracyjność – adaptacja odniosła spektakularny sukces artystyczny, frekwencyjny i kasowy. W 1987 roku w telewizji wyemitowano nawet krótki, trwający 19 minut, film dokumentalny zatytułowany *Wydarzenie: Mistrz, Małgorzata i inni...* Program został przygotowany przez Annę Wójcik, Macieja Bielana, Krzysztofa Bożyma, Andrzeja Kowala i Jana Adamczyka. Reportaż rozpoczynał fragment listu Bułhakowa z roku 1938 do żony, dotyczący końcowego etapu pracy nad powieścią. Dopiero później, dając swego rodzaju komentarz do refleksji pisarza na temat przyszłych losów dzieła, narrator przenosił widza do Teatru Współczesnego w Warszawie. 1 kwietnia 1987 roku, dwa tygodnie od premiery, kamera zarejestrowała ogromną kolejkę osób starających się o bilet na przedstawienie. Była to doskonała okazja, by na gorąco uchwycić reakcje zainteresowanych:

Reportarka: -Dlaczego tak się dzieje, że właśnie na ten spektakl taka kolejka?

Młoda kobieta: -Wspaniale jest! My już byliśmy raz na tym, no i jest wspaniale!

Reportarka: -Ale czy to jest kwestia teatru, nazwiska autora, problemu?

Młoda kobieta: -To jest kwestia problemu tej... tej... tej sztuki, tej książki. Po prostu jest tak popularna szczególnie, nie wiem, wśród młodzieży, że każdy chciałby to zobaczyć.

Reportarka: -Czego pan się spodziewa po tym przedstawieniu?

Młody mężczyzna: -No trudno mi powiedzieć, czego się spodziewam. Po prostu recenzje czytałem, że są bardzo dobre, książkę też czytałem, nawet dwukrotnie, a... no interesuje mnie, no po prostu.

Mężczyzna w średnim wieku: -Myślę, że każdy oczekuje czego innego. Myślę, że treści w pierwszym rzędzie.

Reportarka: -Czyli przede wszystkim przyciąga sława książki.

Mężczyzna w średnim wieku: -Treści, które książka z sobą niesie.¹⁹³

W reportażu pokrótce przedstawiono poszczególnych wykonawców, zarysowując także odgrywane przez nich postacie. Zaprezentowano też fragmenty przedstawienia, które „stało

¹⁹² K. Karwat, *Warszawski...* op. cit., s. 13. Zdaniem autora: „To tylko solidnie poukładane obrazy sceniczne »ekwiwalenty« rozpasanej fantazji Bułhakowa, która o ileż silniej działa na wyobraźnię czytelnika niż widza teatralnego.” – Ibidem.

¹⁹³ *Wydarzenie: Mistrz, Małgorzata i inni...* [reportaż]. Przyg. A. Wójcik, M. Bielan, K. Bożym, A. Kowal, J. Adamczyk. Prod. Telewizja Polska, program II, Warszawa 1987, czas: 1:45-2:35, nośnik DVD. Próbę wyjaśnienia przyczyn sukcesu spektaklu Macieja Englerta, siły jego artystycznego przekazu, podjęła się również Elżbieta Marcinkowska, w 30-minutowej audycji radiowej, zatytułowanej *Małgorzata i jej Mistrz na scenie*, wyemitowanej w programie IV 17 stycznia 1990 roku. Por. (dor), *Kontynuacje i nawiązania*. „Antena” 1990, nr 3, s. 4 oraz http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy_szczeg&p_zapis=86501, dostęp 24 września 2012.

się wydarzeniem przede wszystkim z wyboru publiczności, wypełniającej każdorazowo widownię do ostatniego miejsca [...].”¹⁹⁴ Zapis spektaklu z 15 kwietnia 1987 roku obejmował kilka scen, które poruszały istotne kwestie filozoficzne, egzystencjalne, eschatologiczne, światopoglądowe czy obyczajowe.¹⁹⁵ Sporo informacji na temat fenomenu przedstawienia przynosił wywiad z jego reżyserem. Rozmowa o *Mistrzu i Małgorzacie* stała się okazją do refleksji o sztuce w ogóle: kryteriach jej oceniania, możliwościach komunikacyjnych, konieczności szukania z widzem wspólnego języka. Jednakże wystawienie spektaklu opartego na książce cieszącej się w Polsce tak ogromną popularnością wynikało nie tyle ze szczególnego rozeznania przez Englerta potrzeb widowni, lecz przede wszystkim z faktu głębokiego zanurzenia reżysera w ówczesnej rzeczywistości. Rezultatem owego zanurzenia było szukanie tematów istotnych, zarówno dla samego twórcy przedstawienia, jak i publiczności. *Mistrz i Małgorzata* był dla Englerta swoistą „prowokacją intelektualną”¹⁹⁶, a wybór właśnie tej powieści jako materiału na realizację sceniczną, oparty był w dużej mierze na jej wartościach komunikacyjnych. Zdaniem reżysera, zasięg oddziaływania i rezonans, jaki spowodowała w naszym kraju książka Bułhakowa, wynikał przede wszystkim z faktu, że dotyczyła ona bezpośrednio polskiej świadomości społecznej, ówczesnych problemów, w tym „problemu prawdy, może nie tylko dobra i zła, ale problemu prawdy i uczciwości twórcy i relacji pomiędzy tymi, którzy zdecydowali się na tworzenie sztuki, i tymi, którzy tą sztuką zawiadują, i też skutkach, jakie z tego wynikają dla obu stron.”¹⁹⁷ Podobne zdanie miała na ten temat prasa. Spektakl Englerta postrzegany był bowiem nie tylko jako wydarzenie kulturalne, ale i niezwykle fakt społeczny.¹⁹⁸

„Wyjątkowa fama otaczająca to przedstawienie «Mistrza i Małgorzaty» ma swoje źródła – jak się zdaje – w aluzyjnych odniesieniach oraz umiejętnym wyzwalaniu w publiczności doznań i uczuć związanych nie tyle z samym utworem, co konkretnymi realiami polskimi.”¹⁹⁹

¹⁹⁴ *Wydarzenie...*, op. cit. czas: 2:57-3:03.

¹⁹⁵ Były to: scena w restauracji Gribojedowa, scena rozmowy Berlioza i Wolanda o tym, że człowiek jest śmiertelny, fragment przedstawiający wręczenie łapówki Nikanorowi Bosemu, rozmowa mistrza z Iwanem Bezdolnym o Wolandzie, scena rozważań Piłata i Jezui na temat tchórzostwa, fragment, w którym Afraniusz informuje swojego zwierzchnika o śmierci Judy, a także opowieść Korowiowa o chusteczce Friedy i scena z żywą głową Berlioza podczas wielkiego balu u szatana.

¹⁹⁶ *Wydarzenie...*, op. cit., czas: 6:51-6:53.

¹⁹⁷ *Ibidem*, czas: 8:03-8:29.

¹⁹⁸ Dowodem jest między innymi fotorelacja Cezarego Praska zatytułowana *Kochać Bułhakowa*. „Przyjaźń” 1988, nr 5, ss. 6-7. Tutaj również można znaleźć informacje o gigantycznych kolejkach przed kasą, zapoznać się z opiniami publiczności oraz zdaniem odtwórcy roli Mistrza, Marka Bargielowskiego na temat spektaklu i fenomenu autora *Mistrza i Małgorzaty*.

¹⁹⁹ J. Śliszowa, *Polska karta Michaiła Bułhakowa*. „Literatura Radziecka” 1988, nr 7, s. 162.

– stwierdzała Jadwiga Śliszowa. Podobny społeczny wydzźwięk mogły mieć i inne sceniczne realizacje sceniczne książki Bułhakowa, niemniej jednak specyficzna atmosfera końca lat osiemdziesiątych oraz szersze niż wcześniej możliwości w zakresie wyrażania opinii, z pewnością przyczyniły się do wzrostu informacji na temat warunków odbioru spektaklu wśród masowej publiczności. Podobnie jak w przypadku wrocławskiej premiery *Mistrza i Małgorzaty*, adaptacja warszawska spowodowała wzrost zainteresowania Bułhakowem i jego najważniejszą książką. W prasie zaczęły ukazywać się artykuły, w których przedstawienie Teatru Współczesnego było jedynie wzmiankowane, natomiast cała uwaga autorów przenosiła się na biografię pisarza i tekst jego najwybitniejszego dzieła.

Spektakl Englerta zyskał rozgłos i w Polsce, i za granicą. Reprezentował nasz kraj podczas międzynarodowych imprez kulturalnych, mówiło się o nim w środowiskach polonijnych.²⁰⁰

Właśnie to przedstawienie pokazywane było podczas odbywających się między 7 a 12 września 1987 roku Dni Warszawy w Moskwie.²⁰¹ Z oczywistych względów prasa polska rozpisywała się o imprezie szeroko, jeszcze przed jej rozpoczęciem. Duży wpływ na przebieg wydarzeń miały przemiany polityczno-społeczne, jakie zachodziły w obu krajach pod koniec dekady. Stąd też o Dniach Warszawy mówiono bardzo entuzjastycznie, a z treści i tonu wypowiedzi wynikało, że mieszkańcy Moskwy przyjmowali polską ofertę z autentycznym zainteresowaniem i z mniejszą dozą oficjalności. Nie ukrywano jednak, że wydarzenie to miało charakter polityczny, było bowiem rezultatem podpisanej 21 kwietnia 1987 („w czterdziestą drugą rocznicę zawarcia pierwszego układu o przyjaźni i współpracy między Polską i ZSRR [...]”²⁰²) deklaracji o współpracy ideologicznej, naukowej i kulturalnej. Imprezy towarzyszące obchodom Dni Warszawy relacjonowano więc w polskiej

²⁰⁰ W 1987 roku Lucjan Kydryński podczas wizyty w Szwajcarii polecał to przedstawienie jako jedno z ważniejszych wydarzeń kulturalnych w Polsce. Por. E. Binswanger, *Lucjan Kydryński – Kurier z Warszawy*. „Nasza Gazetka” 1987, nr 6, ss. 20-22. Już po przełomie politycznym, w 1991 roku M. Englert przyjechał z wizytą do Stanów Zjednoczonych, by poprowadzić warsztaty teatralne. Wyjazd został zainicjowany przez Zygmunta Bajaka, admirała w stanie spoczynku i miłośnika teatru, który oglądał *Mistrza i Małgorzatę* Englerta 30 razy i dokonał przekładu scenicznej wersji powieści na język angielski. Premiera spektaklu w formie inscenizowanego czytania odbyła się 28 kwietnia 1991 r. w Scarsdale. W przedstawieniu uczestniczyli słuchacze warsztatów. Jak podkreślał reżyser, przenosząc *Mistrza i Małgorzatę* w realia amerykańskie, chciał się przekonać, jakie możliwości przekazu ma teatr, uchwycić kulturowe różnice. „Amerykanie mają mniej więcej takie wyobrażenie o życiu w porewolucyjnej Rosji jak my o krajach islamu. Ciężko dyskutować o znaczeniach, kiedy znaki, do których się odwołujemy, są niezrozumiałe. [...] Tradycja europejska wypracowała systemy podwójnych znaczeń. Przywykliśmy do myślenia metaforycznego, do kojarzenia pozornie odległych znaczeń. Sztuka jest dla nas kwestią konwencji. [...] wskutek nienormalności naszej sytuacji historycznej, w porównaniu z rozwojem innych krajów, wytworzyliśmy przez stulecia specyficzne i odrębne kody kulturowe.” – komentował M. Englert. Por. M. Kornatowska, *W poszukiwaniu przygody intelektualnej*. „Nowy Dziennik – Przegląd Polski” 16 V 1991, s. 5.

²⁰¹ Po raz drugi Teatr Współczesny gościł z *Mistrzem i Małgorzatą* w Moskwie między 15 a 21 września 1988 roku. Przyjechał na zaproszenie Teatru Dramatycznego im. Stanisławskiego. Por. *Драматический Театр „Вспулчесны”*. „Театрально-Концертная Москва” 1988, nr 26, s. 4 oraz „Театральная Москва” 1988, nr 26, s. 4.

²⁰² A. Wasilewski, *Dzieło milionów ludzi*. „Nowe Drogi” 1988, nr 4, s. 4.

prasie obszernie, a inscenizacja Englerta zajmowała w tych relacjach poczesne miejsce, stając się przy okazji pretekstem do mówienia o pozostałych rodzimych adaptacjach powieści Michaiła Bułhakowa.

Mistrza i Małgorzatę warszawskiego Teatru Współczesnego zaprezentowano w Teatrze na Tagance 10 i 11 września. Przedstawieniu towarzyszyło ogromne zainteresowanie publiczności (a dzięki przekazowi telewizyjnemu dotarło ono do wielomilionowej widowni). Fakt ten był chętnie podkreślany przez sprawozdawców i komentatorów prasowych. W relacjach z imprezy sporadycznie pisano o walorach artystycznych spektaklu i sposobach jego odczytywania przez krytykę radziecką, skupiając się na skali zainteresowania widzów, wykupywaniu biletów ze znacznym wyprzedzeniem etc. Spektakl zresztą rzeczywiście okazał się największym sukcesem artystycznym Dni Warszawy. Teatr na Tagance nie zdołał pomieścić wszystkich chętnych, a na drugim z występów obecny był minister kultury Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Jak podkreślał sam Englert, występy w teatrze, w którym niedawno wznowiono *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Jurija Lubimowa, były dla aktorów sporym wyzwaniem.²⁰³ Na szczęście obawy okazały się przedwczesne, a propozycja Teatru Współczesnego została przyjęta entuzjastycznie. Spektakl nie tylko odpowiadał na istotne pytania współczesności, ale dzięki precyzyjnie napisanemu scenariuszowi i konsekwentnie realizowanej reżyserskiej wizji, wszystkie jego warstwy współgrały ze sobą, tworząc czysty i klarowny przekaz. Również aktorów, którym udało się stworzyć bardzo sugestywne role, oceniano jako doskonałych. Wśród publiczności uznanie budziła także scenografia. Nic więc dziwnego, że propozycja Teatru Współczesnego nagrodzona została długimi owacjami na stojąco.

W drugim dniu występów, 11 września, w siedzibie Związku Działaczy Teatralnych²⁰⁴ odbyło się spotkanie Macieja Englerta i zespołu aktorskiego Teatru Współczesnego z aktorami i krytykami moskiewskimi. Zdaniem artystów grających główne role w moskiewskim *Mistrzu i Małgorzacie*, zespół z Warszawy prezentował bardzo wyrównany pułap; profesjonalizm cechował nawet role drugoplanowe, a spektakl jako całość zrealizowany został na wysokim poziomie. Podczas spotkania podkreślano też, że w realizacji Englerta wyraźnie dochodziła do głosu polska perspektywa. Niemniej jednak sam „Bułhakow był autorem urastającym do symbolu łączącego poszukiwania twórcze Teatru Współczesnego ze środowiskami Moskwy.”²⁰⁵

²⁰³ Por. (aka) [A. Kobylińska], *Polska Małgorzata na Tagance*. „Kurier Polski” 1987, nr 180, s. 4.

²⁰⁴ W źródłach prasowych pojawia się także nazwa Związek Artystów Teatru.

²⁰⁵ W. Serwatowski, „Z samowarem do Tuły”. „Rzeczpospolita” 1987, nr 214, s. 1.

Dwa miesiące po powrocie z ZSRR, 18 i 19 listopada 1987 roku, Teatr Współczesny pokazał *Mistrza i Małgorzatę* w ramach V Festiwalu Dramaturgii Krajów Socjalistycznych w Katowicach. Impreza zbiegała się z siedemdziesiątą rocznicą wybuchu Rewolucji Październikowej. „Stąd też i oczekiwanie, aby repertuar festiwalu miał stempel najwyższej jakości artystycznej, sztuki zaś oddawały w jakiejś mierze charakter przemian zachodzących obecnie w krajach socjalistycznych.”²⁰⁶ *Mistrz i Małgorzata* był najbardziej oczekiwanym przedstawieniem przeglądu, wywołał jednak spory, a opinie były diametralnie różne. Ze względów techniczno-organizacyjnych spektakl wystawiono na deskach Teatru Rozrywki w Chorzowie. Adaptacja odniosła sukces dzięki „umiejętnemu wydobywaniu z Bułhakowskiej prozy tych obrazów, które mają nośność sceniczną, a które to przełożone na język teatru jednocześnie nie zatracają metaforycznego znaczenia.”²⁰⁷ Spektakl był nastrojowy i dość wieloznaczny. Reżyser nadał sztuce i filozofii miano wartości uniwersalnych, pokazując przy tym, że jest artystą myślącym. W jego ujęciu, pomimo wierności powieści, adaptacja była „samoistną wartością sceniczną [...]”²⁰⁸, nowym tworem artystycznym, wykorzystującym sobie tylko właściwe sposoby wyrażania. Urzekło bogactwo artystyczne i stylistyczne. Uznaniem cieszyło się też aktorstwo. Wszystkie role zostały ocenione dobrze, z wyróżnieniem kreacji Wakulińskiego, Dmochowskiego i Michnikowskiego. Podkreślano też walory scenografii: prostej, lecz w połączeniu ze światłem, potrafiącej wydobywać różnorakie sensy powieści. Bardziej krytycznie oceniana była druga część spektaklu, której zarzucano ilustracyjność i rodzajowość. Zbyt duża ilość wątków sprawiała, że główna myśl traciła tutaj przejrzystość. Całość oceniano też niekiedy jako zbyt mało efektowną.

W ramach wspomnianej imprezy, 19 listopada 1987 w katowickim MPiK-u, odbyło się – prowadzone przez Jerzego Koeniga – seminarium teatrologiczne zatytułowane *Bułhakow w teatrach polskich*, w którym poza Englertem uczestniczyli Andrzej Maria Marczewski i Maciej Wojtyszko. Przybrało ono formułę rozmowy, mając tym samym bardziej nieformalny charakter. Spotkanie cieszyło się sporym zainteresowaniem, na co także – jak można przypuszczać – niemały wpływ miało zaprezentowane przedstawienie.

W grudniu tego samego roku *Mistrz i Małgorzata* pokazywany był w Krakowie w ramach Teatru Rzeczypospolitej.²⁰⁹ Tu także zgromadził tłumy publiczności. Ze względu

²⁰⁶ B. Nowicka, *W rytmie życia*. „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 244, s. 1.

²⁰⁷ K. Prynda, „*Mistrz i Małgorzata*” *przedsięwzięcie z rozmachem*. „Wieczór” 1987, nr 227, s. 2.

²⁰⁸ H. Wach-Malicka, *Zaproszenie do dyskusji*. „Dziennik Zachodni” 1987, nr 277, dod. „Zbliżenia” nr 246, s. 5.

²⁰⁹ Jak podała J. Adamowicz z Teatru Współczesnego w Warszawie, *Mistrz i Małgorzata* prezentowany był w Krakowie od 18 do 21 grudnia 1987 r. J. Adamowicz, informacja dotycząca terminów występów Teatru Współczesnego z Warszawy w Chorzowie i Krakowie [online]. Do Korcz K., 5 października 2011, 14:31.

na ogromne zainteresowanie widzów, w Teatrze Starym wystawiono dodatkowy spektakl. Aluzje były szczególnie czytelne w części pierwszej, tu też zespół zaprezentował doskonałe aktorstwo i potrafił przyciągnąć widza dynamiczną akcją. Jeśli chodzi o część drugą, zarzuty były właściwie takie same, jak podczas wcześniejszych prezentacji przedstawienia: rozpadało się ono na szereg scenek, raziły dłużyzny. Po raz kolejny entuzjastycznie oceniano rolę zdystansowanych w swych kreacjach Mariusza Dmochowskiego i Krzysztofa Wakulińskiego, a także Wiesława Michnikowskiego. Zauważono również dramatyzm Wojciecha Wysockiego, który w interpretacji postaci Jeszui odszedł od wizji Bułhakowa. Uznanie zyskało kilka ról drugoplanowych. Chwalono scenografię Ewy Starowieyskiej, która uwypukliła aktorstwo i funkcje sceny. Krytyka zarzucała jednak Englertowi kokietowanie widza przede wszystkim w wątku realistycznym. Sprzeciw budził też zbytni sentymentalizm w relacji łączącej tytułowych bohaterów.²¹⁰ Spektakl grał na emocjach, nie pobudzał do refleksji, a efekciarstwo przyćmiewało powieściową metafizykę.

Mistrz i Małgorzata Macieja Englerta był jedynym spektaklem, któremu uwagę poświęciła prasa niezależna. Recenzji, pod pseudonimem Joanna Lerska, podjęła się Marta Fik. Jej opinia była jednak dość powściągliwa. Autorka poruszała się w kręgu problemów wynikających z relacji pomiędzy literackim pierwowzorem a teatralną adaptacją. Jej zdaniem wierność Englerta wobec Bułhakowa miała charakter wyłącznie zewnętrzny. Na plan pierwszy wysunął się wątek biblijny z sugestywną rolą Mariusza Dmochowskiego i słabą jego partnera, odgrywającego postać Jeszui. Słaby okazał się również wątek Mistrza oraz Małgorzaty. Szkieletowość tej roli to, zdaniem recenzentki, poważny błąd adaptatora. Zarzucała ona Englertowi nie tylko zbytnią idealizację postaci, ale wręcz sentymentalizm. Krytyka objęła też wątek szatański. Za dominującą uznana została rola Korowiowa, co stanowiło znaczące odejście od literackiego pierwowzoru, a ograniczenia w warstwie satyrycznej potraktowane zostały jako uchybienie:

„W sumie spektakl »Mistrza i Małgorzaty« uznać można za dość rzetelny »przekład« powieści na inny język, przekład dbały o przekazanie fabuły w jej rozlicznych komplikacjach i wątkach, z prezentacją /trywializującą/ wszystkich niemal bohaterów. Przekład dokonywany właśnie z zaufaniem do pisarza, pełen dobrej woli, lecz gubiący gdzieś wszystko, co trudno wprost powiedzieć. Pozbawiony fantazji, ironii, dwuznaczności, owego – jak to nazwał Andrzej Drawicz - »lekkiego oddechu«.

W 1989 roku w ramach Teatru Rzeczypospolitej spektakl Englerta miał dotrzeć również do Wrocławia, jednak występ w tym mieście nie doszedł do skutku. W planach była także rejestracja adaptacji w cyklu Wideoteki Teatru Rzeczypospolitej. Por. *W teatrze i wokół teatru*. Oprac. A. Multanowski. „Teatr” 1989, nr 4, s. 32.

²¹⁰ Por. D. Krzywicka, *Mistrz i Małgorzata*. „Echo Krakowa” 1987, nr 248, s. 2.

– pytała na łamach „Kultury Niezależnej”. Zdaniem Fik przedstawienie było wierne przesłaniu powieści, ale nie oddawało Bułhakowskiej myśli, że „Wszystko będzie, jak być powinno.”²¹² Englertowi nie udało się również stworzyć nowej jakości. Nie zdołał bowiem przetworzyć książki „na miarę środków właściwych innej sztuce.”²¹³ Fik postulowała zachowanie w spektaklu powieściowych wątków, niekoniecznie jednak w takiej kolejności, jak miało to miejsce u Bułhakowa. Pisała wprost, że książka powinna być dla reżysera źródłem inspiracji, nie zaś „świętym przewodnikiem [...]”.²¹⁴

Na odmienną artystycznego tworzywa zwracali uwagę i inni autorzy. Krystyna Gucewicz zauważała na przykład:

„Nie pisana jest teatrowi brawura felietonowa komentarzy powieściowego narratora, nie pojawia się ten czwarty, fotograficzny nurt: portret Moskwy, opisywany metr po metr. Ale – na litość Boską – tym, którzy powieść znają, wszystko to dźwięczy w uchu, tych, którzy z dziełem Bułhakowa zetkną się (o, wstydzie!) poprzez teatr dopiero, popchnie do lektury [...]”.²¹⁵

Spektakl prowokował też niekiedy do refleksji na temat kondycji teatru i relacji z publicznością:

„Mówi o rzeczach, o których teatry rzadko rozmawiają z publicznością, i to w sposób, w jaki twórcy teatralni zwracają się do widowni sporadycznie. Spektakl opowiada bowiem nie o »odgórnych«, więc niejako rozgrzeszających przyczynach zła, ale o tym, jak zło funkcjonuje na poziomie parteru. [...]”

Mistrz i Małgorzata Macieja Englerta jest samoistnym dziełem reżysera-adaptatora, choć zarazem dziełem Bułhakowskim z ducha.²¹⁶

Wystawienie *Mistrza i Małgorzaty* w Teatrze Współczesnym zaowocowało wieloma nagrodami i wyróżnieniami. W 1987 roku Maciej Englert otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za wybitne osiągnięcia artystyczne, w szczególności zaś za adaptację i reżyserię dzieła Bułhakowa, rok później – nagrodę indywidualną I stopnia "Trybuny Ludu" za osiągnięcia w dziedzinie reżyserii, w tym właśnie *Mistrza i Małgorzaty* oraz nagrodę teatralną magazynu „Przyjaźń” za sezon teatralny 1986/1987. W podsumowaniach i sondach na temat

²¹¹ J. Lerska, *Sukces czy klęska?* „Kultura Niezależna” 1987, nr 36, ss. 91-92.

²¹² Ibidem, s. 92.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ K. Gucewicz, *Świat według...*, op. cit., s. 4.

²¹⁶ J. Godlewska, op. cit., s. 3.

wydarzeń teatralnych roku 1987 publikowanych na łamach prasy, spektakl Englerta utrzymywał się w ścisłej czołówce.

„Warto się wybrać do Współczesnego. I dla samego Bułhakowa, i po to, by zobaczyć, jak mierzą się z nim nasi artyści.”²¹⁷

– pisała z entuzjazmem Zofia Sieradzka. „Stolica” zamieściła nawet ilustracje do przedstawienia, których autorem był Waldemar Kielczewski.²¹⁸ Inscenizacja należała też do jednych z najdłużej utrzymujących się sztuk w repertuarze Teatru Współczesnego. Cieszyła się niesłabnącą popularnością także po przełomie. Pod koniec 1991 roku obejrzało ją już ponad sto tysięcy widzów. Sceniczną prezentację *Mistrza i Małgorzaty* zakończono po pięciu sezonach, około roku 1992.²¹⁹

1.1.6. Istny kabaret! Bułhakow Pawła Dangla

Poza teatralnymi adaptacjami wybranych wątków *Mistrza i Małgorzaty* i scenicznymi realizacjami całości Bułhakowskiego głównego dzieła, na deskach teatralnych w Polsce zaprezentowano również spektakl oparty na kilku utworach pisarza. 5 listopada 1982 roku, w Teatrze Nowym w Warszawie, w Piwnicy Wandy Warskiej, wystawiono *Uśmiech wilka*²²⁰ Pawła Dangla. Autorski pomysł scenarzysty i reżysera w jednej osobie polegał na wykorzystaniu fragmentów, motywów i sytuacji znanych z *Powieści teatralnej*, *Ostatnich dni*, *Zmowy świętoszków*, *Szkarłatnej wyspy*, *Mieszkanka Zojki* oraz właśnie *Mistrza i Małgorzaty*.²²¹ Widowisko, zrealizowane w konwencji kabaretowej, wyrastało z „globalnego

²¹⁷ Z. Sieradzka, *Mistrz i Małgorzata*. „Perspektywy” 1987, nr 22, s. 24.

²¹⁸ B. Borch-Wiśniewski, *Coś w tym jest*. „Stolica” 1987, nr 24, s. 9.

²¹⁹ Jak informuje na swojej stronie internetowej Teatr Współczesny, łącznie odbyło się 339 przedstawień *Mistrza i Małgorzaty*. Por. <http://www.wspolczesny.pl/teatr/arch/frame95.html>, dostęp 29 września 2011.

²²⁰ Nieoczywisty tytuł wyjaśniać miał zamieszczony w programie teatralnym cytat z *Życia pana Moliera*: „Ale nasz bohater najwyraźniej doznał uczuć, jakich doznaje samotny wilk, który czuje na karku oddech ścigającej go sfory – chartów.” *Uśmiech wilka*. Teatr Nowy..., op. cit., okł. Por. M. Bułhakow, *Życie pana Moliera*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1968, s. 158. Co ciekawe, poza Teresą Krzemień (*Teatr Nowy po nowemu?* „Tu i Teraz” 1982, nr 29, s. 12) i „Życiem Literackim” (*Teatr*. „Życie Literackie” 1984 nr 2, s. 14) w źródłach prasowych prawie w ogóle nie próbowano interpretować tytułu. Niektórzy recenzenci uznawali go za tytuł sztuki M. Bułhakowa (por. m.in. M. Krom, *Uśmiech wilka*. „Pobrzeże” 1983, nr 16, s. 6), traktując zapewne zbyt dosłownie informacje zamieszczone na teatralnym afiszu. Wyjaśniono go natomiast w audycji radiowej autorstwa Anny Retmianiak, wyemitowanej 2 grudnia 1982 r. Por. A. Retmianiak, *Uśmiech wilka*. *Z teatralnego afisza* [audycja radiowa]. Prod. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Warszawa 1982, czas trwania: 20:15, nośnik DVD, emisja 2 grudnia 1982. Do tytułu tego przedstawienia nawiązywał również Andrzej Drawicz w tekście zamieszczonym w zbiorze *Spór o Rosję*. Warszawa 1987, [tu:] *Uśmiech wilka* /o „Szkarłatnej Wyspie” Michała Bułhakowa/, ss. 110-119.

²²¹ Na podobnym koncepcie i zbliżonej problematyce opierało się także zrealizowane w tym samym roku przez Krystynę Meissner w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu przedstawienie zatytułowane *Teatr to świątynia*. W sztuce wykorzystano jednak tylko dwa utwory Bułhakowa – *Szkarłatną wyspę* i *Powieść teatralną*.

spojrzenia na pisarza, czy też z globalnego zainteresowania się nim jako zjawiskiem kulturalnym, bo już nie tylko literackim czy teatralnym [...].”²²² W większości wypadków krytycy zareagowali na sztukę z zaciekawieniem. Pomysł Danglera został uznany za wartościowy artystycznie, a sam spektakl za ważny. Także i w tym wypadku pisano o wierności Bułhakowowi, jednakże nie z powodów, o jakich była mowa w odniesieniu do przedstawień Andrzeja Marii Marczewskiego. Krystyna Gucewicz pisała:

„Dangel nie sprzeniewierzył się Bułhakowowi, układając swoją wycinankę z jego tekstów. Nie dlatego, żeby nie uronił słowa tu czy tam, nie skreślił, nie retuszował. Ale dlatego, że z nieprawdopodobnym znawstwem, intuicją (a może z obu tych powodów) przywołał sens i klimaty zapisane w bułhakowskim dziele. Jakie? Wesołość i śmiech rodem z tragikomedii, dramatyczne żarty, żartobliwe dramaty, pełne radości mistyfikacje i pełne wiary przekonanie o względności wszystkiego i o potrzebie zdrowego rozsądku.”²²³

W niedługim, trwającym nieco ponad godzinę, przedstawieniu reżyser zdołał pokazać spójny, a jednocześnie niezwykle dynamiczny mikroświat teatrzyku „Variete”. Biograficzna proweniencja pozwalała krytyce dostrzegać w przedstawieniu Danglera przede wszystkim portret moskiewskiego środowiska teatralnego. Tutaj też upatrywano zbieżności pomiędzy formalną i ideową wymową kabaretu a satyryczno-parodystycznym spojrzeniem Bułhakowa na współczesną mu rzeczywistość. Główną postacią oraz łącznikiem pomiędzy poszczególnymi utworami był „niejaki autor” w roli którego wystąpił Paweł Łęski. Jego losy odzwierciedlały nie tylko batalię Bułhakowa o obecność na scenie sztuk swojego autorstwa, lecz także o ocalenie godności i zasad moralnych. „Niejaki autor” nie zgodził się na zmiany w sztuce, ani te narzucane przez cenzorkę, Sawwę Łukicz (graną przez Teresę Lipowską), ani też dyrektora teatrzyku (Józef Onyszkiewicz), który żądał dopisania roli dla swej żony (Anna Ciepielewska). Dodatkowo bohatera odwiedzały postacie z utworów Bułhakowa (w tym Mistrz, odgrywany przez Ryszarda Bacciarelliego), „by go umocnić w poczuciu godności i człowieczeństwa.”²²⁴ Pod płaszczykiem zabawy Dangel poruszał istotne problemy moralne, co również dostrzegała większość krytyki. *Uśmiech wilka* jako spektakl lżejszego gatunku nie rościł sobie jednak praw do głębokiej refleksji filozoficznej, która, jak zauważał Mariusz

Sam Dangel również reżyserował *Szkarłatną wyspę* (1981), a także spektakl *Mieszkanko Zojki czyli czarną magię oraz jak ją zdemaskowano* (1984). Por. <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/23012,karierateatr.html#start>, dostęp 27 lipca 2013.

²²² M. Zinowicz, *Co tam panie...* op. cit., s. 17.

²²³ K. Gucewicz, *Uśmiech Bułhakowa*. „Express Wieczorny” 1982, nr 214, s. 4.

²²⁴ T. Krzemień, *Teatr Nowy...*, op. cit., s. 12.

Zinowiec, potraktowana została przez reżysera jedynie aluzyjnie.²²⁵ Niemniej jednak zarówno ten fakt, jak również ogólny artystyczny koncept, budziły niekiedy poważne zastrzeżenia, przede wszystkim na łamach takich periodyków jak „Teatr”. Jacek Sieradzki w tekście pod wymownym tytułem *Granda, oddać pieniądze!*²²⁶ dał się wyraźnie ponieść emocjom, natomiast Andrzej Multanowski podkreślał, że:

„Pomysł, który miał być zacznem sukcesu – stał się źródłem porażki. Postaci wyrwane ze swego literackiego podłoża [...] były w materii spektaklu ciałem obcym. Niejaki Autor było prostu nijaki, stereotypowy i banalny. Pomysł ze scenicznym upostaciowaniem Bułhakowa okazał się chybiony, i to niezależnie od możliwości aktora występującego w tej roli.”²²⁷

Spektakl był także omawiany na antenie Polskiego Radia, o czym po części była już mowa w poprzednim rozdziale. Autorka audycji zatytułowanej *Z teatralnego afisza*, Anna Retmianiak, określała przedstawienie jako świetne, a jej rozmówczyni, Teresa Krzemień, jako wspaniałe i znakomite. Opinie te poprzedzały materiały stanowiące swoiste wprowadzenie w kontekst, w jakim przyszło pisarzowi podejmować działania twórcze. Retmianiak i Krzemień oceniały kolaż Dangla jako „spektakl na wskroś Bułhakowski”²²⁸, łączący humor z gorzką ironią. Poza aspektem biograficznym wyeksponowana została funkcja jednej z podstawowych kategorii estetycznych. Dangel zdołał pokazać, że Bułhakow, mimo problemów osobistych i zdrowotnych, potrafił cieszyć się życiem. Stąd, zdaniem Retmianiak i Krzemień, refleksje towarzyszące spektaklowi napawały w gruncie rzeczy optymizmem. Oryginalny koncept Dangla stanowił też doskonałą okazję, by mówić o wcześniejszych inscenizacjach powieści.

Poza ideową wymową przedstawienia, w audycji omówione zostały role aktorskie: zabawnego Józefa Onyszkiewicza, bardzo dobrej Anny Ciepielewskiej, ciekawego Pawła Łęskiego i znakomitej Teresy Lipowskiej. Pomimo braku wybitnych ról, według Retmianiak i Krzemień, pod względem aktorskim zespół również wypadł bardzo dobrze.

Pomiędzy 26 a 30 marca 1983 zespół Teatru Nowego pokazał swoją sztukę podczas XVIII Szczecińskiego Tygodnia Teatralnego.²²⁹ Przeszło pół roku później *Uśmiech wilka* zaprezentowano na deskach Słupskiego Teatru Dramatycznego. Premiera miała miejsce 15 października, a w rolach głównych wystąpili Jarosław Dunaj jako niejaki autor, Wojciech Królikiewicz jako dyrektor teatru „Variete”, Anna Janiszewska jako dyrektorowa i Magda

²²⁵ Por. M. Zinowiec, *Co tam panie...*, op. cit., s. 17.

²²⁶ Por. J. Sieradzki, *Granda, oddać pieniądze!*, „Teatr” 1983, nr 3, s. 24.

²²⁷ A. Multanowski, *Między fascynacją a...* op. cit., s. 31.

²²⁸ A. Retmianiak, *Uśmiech wilka...*, op. cit., czas: 04:20-04:22.

²²⁹ Por. *Almanach sceny polskiej 1982/83*, op. cit., s. 213.

Szkopówna-Bartoszek w roli Sawwy Łukicz.²³⁰ Skromny program teatralny zawierał nieco hagiograficzny w tonie tekst autorstwa Andrzeja Drawicza *Bułhakow, czyli szansa wolności* (nawiązujący w tytule i w formie do przywoływanego w poprzednich rozdziałach szkicu *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*) oraz wyimki z recenzji warszawskiego przedstawienia Dangla, publikowanych w „Expressie Wieczornym”, „Tu i Teraz” oraz „Życiu Warszawy”, w których podkreślano przede wszystkim fakt, że scenarzysta i reżyser zdołał oddać atmosferę utworów Bułhakowa, umiejętnie łącząc żywioł zabawy z głębią pisarskiego przesłania.

Jakkolwiek także i ten spektakl Dangla doczekał się kilku recenzji, nie wzbudził szczególnego entuzjazmu. Ton wypowiedzi krytyków był z reguły neutralny, żeby nie powiedzieć – powściągliwy. Na taką sytuację pozostawała nie bez wpływu ogólna kondycja słupskiego teatru, borykającego się z ciągłymi zmianami kierownictwa artystycznego oraz odpływem aktorów do innych ośrodków. Jeśli chodzi o sam *Uśmiech wilka*, za atuty uznano przede wszystkim zamierzenia reżysera w zakresie kompozycji, wyrazistości postaci i przesłania, co stwarzało spore możliwości artystyczne. Niestety, niezbyt udane aktorstwo

„[...] bez jakiegokolwiek próby kreacji, podążanie w stronę jakiejś – niby – kabaretowej satyryczności – powoduje notoryczne rozmijsanie się z faktyczną zawartością tekstu Bułhakowa.”²³¹

– pisał w „Zbliżeniach” Stanisław Miedziewski. Zauważono rolę Magdy Szkopówny-Bartoszek oraz Jarosława Dunaja, a także kilka postaci drugoplanowych. Natomiast bohater Królikiewicza został określony przez recenzenta „Zbliżeń” jako „ewidentna pomyłka obsadowa.”²³² Krytykowano zresztą nie tylko braki warsztatowe zespołu aktorskiego, lecz również zbyt rozbudowaną, niefunkcjonalną scenografię, a także brak konsekwencji w realizacji myśli przewodniej widowiska. Jeśli chodzi o całościową wymowę spektaklu, akcent padał na kwestie dotyczące ogólnego stanu teatru, powiązane w dużym stopniu z wątkiem biograficznym. Szukano także satyrycznych odniesień do spraw i problemów współczesności. Pisano wprawdzie, że reżyser zdołał zachować w swej inscenizacji myśl Bułhakowa, jednak część krytyki uznała pomysł zaczerpnięcia wątków, postaci, sytuacji i dialogów z kilku różnych utworów pisarza za chybiony.

Uśmiech wilka nie był więc spektaklem wybitnym, ale generalnie oceniano go dobrze. Dangel udowodnił, że z lektury Bułhakowa może powstać samoistny i oryginalny twór kulturowy, co przydawało jego realizacji szczególnej wartości. Reżyser nie traktował przy tym owej

²³⁰ Pełną obsadę spektaklu zawiera aneks nr 1.

²³¹ S. Miedziewski, *Inauguracja sezonu teatralnego – czyli: „Uśmiech wilka”*. „Zbliżenia” 1983, nr 43, s. 7.

²³² Ibidem.

twórczości z namaszczeniem, ale się nią w pewnym sensie także bawił. Mimo że przedstawienie nie wywołało szerszych reperkusji (i można by je traktować jako ciekawostkę artystyczną i repertuarową), chociażby ze względu na oryginalne ujęcie zasługiwało na uwagę.

1.2. Adaptacje zagraniczne

Jakkolwiek *Mistrz i Małgorzata* cieszył się wśród polskich reżyserów teatralnych wyjątkową popularnością, widz krajowy miał także sposobność zetknięcia się ze scenicznymi adaptacjami powieści dzięki (bezpośrednim lub pośrednim) kontaktom teatralnym z zespołami z zagranicy. Tego rodzaju wymiana kulturalna dawała szerokie możliwości konfrontacji artystycznej. Ugruntowana pozycja powieści na scenach polskich oraz powszechna niemalże znajomość jej problematyki sprzyjały porównaniom, poszerzając przy tym perspektywę odbioru wśród polskiej publiczności. Że były to kwestie istotne pokazywała zarówno skala zainteresowania kolejnymi realizacjami *Mistrza i Małgorzaty*, prezentowanymi zwykle podczas międzynarodowych festiwali i przeglądów, jak i oddźwięk, jaki znajdowały one na prasowych łamach.

1.2.1. *Mistrz i Małgorzata* prezentowany w Polsce przez teatry obce

Pierwszą inscenizację powieści Bułhakowa zrealizowaną przez teatr obcy można było obejrzeć w 1986 roku w Warszawie, podczas odbywających się tam IV Międzynarodowych Spotkań Teatralnych. Z *Mistrzem i Małgorzatą* wystąpił wówczas Teatr im. Gergelya Csiky z Kaposvár. Przedstawienie wystawiono 19 listopada w stołecznym Teatrze Dramatycznym. Adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* dokonał László Babarczy, reżyserem zaś był Tamás Ascher. W roli Mistrza i Jeszui wystąpił Tamás Jordan, Małgorzaty – Eva Igó, Wolanda – Dezso Garas. Do jego świty należeli między innymi Zoltan Bezereidy jako Behemot i Andor Luka jako Korowiow. Piłata zagrał Robert Koltai.

Ze względu na pozycję tej sceny oraz literacką rangę powieści Bułhakowa, spektakl cieszył się dużym zainteresowaniem publiczności. Został też dostrzeżony przez polską krytykę, która z reguły pisała o nim z sympatią, choć budził też kontrowersje. Doceniano widowiskowość teatralnej propozycji węgierskiego zespołu, zwłaszcza wątku diabelskiego, ze szczególnym uwzględnieniem sceny balu u szatana, barwność i klimat Bułhakowskiej prozy, którą udało się twórcom przekazać. Uznanie budziła adaptacja tekstu. Jej autor zdołał bowiem przede wszystkim oddać wielopłaszczyznowość dzieła i jego sens. Żadnego z wątków nie

wyeksponowano w sposób szczególny, nadając im równorzędny status. Reżyser dodał nawet jedną scenę, w której Piłat udzielał komunii Mateuszowi Lewicie. Poszczególne wątki, zrealizowane z dużą precyzją, stanowiły swoje uzupełnienie, służąc wydobyciu nadrzędnej idei spektaklu, to znaczy „ukazaniu różnorodności tego samego świata ludzi, ich uczuć i motywów postępowania.”²³³ Doceniono, że aspiracje Aschera sięgały poza proste odwzorowanie powieści, że jego inscenizacja „twórczo służyła interpretacji pierwowzoru [...]”²³⁴, chwalono grę zespołową oraz fakt, że spektakl „nie narzuca zbyt gwałtownie określonej interpretacji, a jedynie próbuje przedstawić i rozszyfrować to wielkie i zagadkowe dzieło Bułhakowa, czerpiąc klimat i fantazję, pasję i ostrość spojrzenia na rzeczywistość wprost z kart powieści wielkiego radzieckiego pisarza.”²³⁵

Postacie były wyraziste i ekspresyjne zarówno pod względem psychologicznym jak i fizycznym. W przedstawieniu połączono elementy teatru realistycznego, wizyjnego oraz kabaretu, z czego właśnie sceny groteskowo-kabaretowe okazały się dominujące.

W części recenzentów interpretacja Aschera wzbudziła jednak rozczarowanie. Otwierająca ją scena przesłuchania Jeszui, wymowna i przekonywająca, sugerowała ambitny teatr. Ostatecznie jednak kwestia sprowadziła się do szczegółowego przenoszenia na scenę kolejnych scen powieści. Ze względu na nierówne tempo poszczególnych wątków, negowano też kwestię ich proporcji. Za najbardziej udany uznawano więc wątek szatański. Wątek apokryficzny pojawiał się w tle. Dzieje tytułowej pary zostały tymczasem zupełnie zmarginalizowane. Nie satysfakcjonowało także aktorstwo. Tamás Jordan w obu rolach był bezbarwny, Robert Koltai – zupełnie pozbawiony głębi. Zdaniem niektórych, niedociągnięcia starano się ukryć pod przykrywką głośniejszej muzyki, epatowano widza seksem. Dynamika zmian kolejnych scen powodowała, że spektakl wydawał się chaotyczny i niejednorodny pod względem wymowy ideowej. Pojawiły się więc głosy, że spłaszczając Bułhakowa, węgierski teatr poniósł całkowitą klęskę. W większości przypadków inscenizacja została jednak uznana za ciekawą, ale nie wybitną. Pomimo braków warsztatowych, zauważono pasję zespołu aktorskiego. Choć spektakl nie był omawiany szeroko, polska prasa wzmiankowała o nim przy okazji omówień spektaklu Macieja Englerta, który na deskach Teatru Współczesnego został wystawiony niedługo potem.

W czerwcu 1989 roku, w ramach wymiany kulturalnej między teatrami z Polski i Związku Radzieckiego, Teatr Młodego Widza z Jarosławla zaprezentował w Radomiu 29 z 32 epizodów *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Stanisława Tajuszewa.

²³³ E. Kielak, *Siły nieczyste i miłość*. „Trybuna Ludu” 1986, nr 272, s. 8.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ P. Chynowski, *Węgrzy*. „Życie Warszawy” 1986, nr 275, s. 5.

Tajuszew przedstawiał swą inscenizację podczas dwóch wieczorów. W poszczególnych rolach wystąpili m.in.: Władysław Metelica jako Woland, obsadzony początkowo w roli szatana Jurij Klipp jako Mistrz, Natalia Metelica – Małgorzata, Igor Popenko – Iwan Bezdomny, Siergiej Artemjew – Lichodiejew, Ałła Zimina jako Behemot oraz Wiktor Grigoriuk jako Korowiow.

Spektakl cechowała przejrzystość, widowiskowość i efektowność, zachwyty budziła sprawność fizyczna i warsztatowa aktorów (pod tym względem na aplauz widzów zasłużyli zwłaszcza wykonawcy ról drugoplanowych). Funkcjonalna scenografia, gra światła i muzyka pozwalały z łatwością zmieniać czas i miejsce akcji.

Przedstawienie Tajuszewa wzbudziło uznanie w radomskim środowisku aktorskim. Doceniono autentyczność i profesjonalizm oraz ogromny nakład pracy, jaki radziecki zespół włożył w to, by nawiązać rzeczywisty kontakt z obcojęzyczną publicznością. Krytykowano natomiast nierównomierny styl gry, choć zauważano, że dwa odmienne sposoby kreacji odpowiadały dwóm światom powieściowym – metafizycznemu i realnemu. Zastrzeżenia budziła też zbyt duża ilustracyjność muzycznej warstwy spektaklu. Zarzuty nie były jednak poważne, a jarosławski *Mistrz i Małgorzata* uznany został za wydarzenie artystyczne.²³⁶

Pod koniec roku 1989 specjalizujący się w „upowszechnianiu wartościowych dzieł literatury rosyjskiej [...]”²³⁷ Rosyjski Teatr Dramatyczny Litwy z Wilna, przywiózł do Polski *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Romana Wiktiuka. Choć w przedstawieniu uwzględniono wszystkie wątki powieści, wydarzenia moskiewskie okrojone zostały tutaj do minimum. Wyeksponowano natomiast warstwę filozoficzno-moralną, ze szczególnym uwzględnieniem konfliktu między Dobrem a Złem. Przewodnikiem i spoiwem kilku warstw czasowych był demoniczny i tajemniczy Woland (w tej roli wystąpił Michaił Jewdokimow). Nacisk położono przede wszystkim na rolę pierwszoplanową²³⁸, w znaczący sposób ograniczając plan drugi, co ostatecznie okazało się dla spektaklu korzystne. Przedstawienie utrzymane w tonacji serio ukazywało konflikt pomiędzy ludzkimi uczuciami a wydającą nakazy i zakazy władzą. W celu maksymalnego skupienia widza zawężeniu uległy zarówno dialogi, jak i rekwizyty, dzięki czemu wileński *Mistrz i Małgorzata* okazał się „spektaklem imponująco czystym w doborze i równowadze wątków oraz linii myślenia.”²³⁹

Spektakl wileński wystawiany był w Katowicach, naturalną kolejną rzeczą więc porównywano go do prezentowanych wcześniej na Śląsku *Czarnej magii* Piotra Paradowskiego, plockiego

²³⁶ K. Kasińska, *Profesjoniści*. „Kontakt. Wojewódzki Informator Kulturalny” 1989, nr 7, ss. 41-42.

²³⁷ I. T. Sławińska, *Iwona ustąpiła Małgorzacie*. „Trybuna Robotnicza” 1989, nr 293, s. 3.

²³⁸ Poza M. Jewdokimowem, w rolach głównych wystąpili między innymi K. Untiłow jako Małgorzata oraz E. Mikulski jako Jezua. Por. ibidem.

²³⁹ H. Wach-Malicka, *Bulhakow – czyli Dobro i Zło*. „Dziennik Zachodni” 1989, nr 291, s. 4.

spektaklu Andrzeja Marii Marczewskiego, pokazywanego podczas Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich oraz chorzowskiej adaptacji Bułhakowa w reżyserii Macieja Englerta. Jak podkreślała Irena Sławińska, nacisk na aspekty filozoficzne oraz rozbudowany wątek Piłata sprawiały, że adaptacja Wiktiuka była najbardziej zbliżona do propozycji Piotra Paradowskiego. Podobnie jak w przypadku inscenizacji polskich, także i ta realizacja cieszyła się ogromnym zainteresowaniem publiczności. Co dla recepcji powieści w naszym kraju szczególnie istotne, zainteresowanie to było autentyczne i powszechne, zwłaszcza wśród młodzieży, co także ma swoją wymowę.²⁴⁰ Przedstawienie jednak krytykowano za ograniczenia materii teatralnej i uprzywilejowanie słowa, a także zbytnie nagromadzenie znaczeń filozoficznych, wymagających od widza szczegółowej znajomości utworu nie tylko Bułhakowa, ale także Goethego czy Manna. Spektakl uznano za przegadany, co dla obcojęzycznego widza stanowiło dodatkowe obciążenie. Mankamentem był też z pewnością brak dynamiki poszczególnych scen, co mogło wynikać z troski o sens i znaczenie tekstu literackiego.²⁴¹ Ostatecznie jednak inscenizację oceniono jako wartościową, choćby ze względu na fakt, iż pokazywała ona *Mistrza i Małgorzatę* w ujęciu radzieckim, co dla publiczności przyzwyczajonej do inscenizacji polskich miało pewne znaczenie.

1.2.2. *Mistrz i Małgorzata* w Teatrze na Tagance

Jeśli chodzi o zagraniczne adaptacje powieści, z odmiennej perspektywy należy rozpatrywać propozycję Teatru Komedii i Dramatu na moskiewskiej Tagance, który pierwszy raz przedstawił *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Jurijsa Lubimowa 6 kwietnia 1977 roku.²⁴² Spektaklu nie wystawiano bowiem w Polsce, miłośnicy Bułhakowa mogli się zetknąć z lakonicznymi informacjami na jego temat jedynie za pośrednictwem prasy. W roli Mistrza wystąpił Dalwin Szczerbakow, Małgorzaty – Nina Szacka (Szackaja), Jeszui – Aleksandr Trofimow, Piłata – Witalij Szapowałow, Wolanda – Wieniamin Smiechow, Fagota – Iwan Dychowiczny, Azazella – Zinaida Sławina, Behemota – Jurij Smirnow, Helli – Tatiana Sidorienko. Autora zagrał Wiktor Siemionow. W przedstawieniu wystąpili ponadto

²⁴⁰ Irena Sławińska pisała: „Nie były to przedstawienia narzucone, szkoły po prostu zorientowały się, że autor jest »młodzieżowy«, że młodzież się nim interesuje (niezależnie od tego, czy rozumie go czy nie) i zorganizowały dlatego wspólne przyjazdy.” – I. T. Sławińska, *Iwona...*, op. cit., s. 3.

²⁴¹ Por. Ibidem.

²⁴² Nie wszystkie źródła prasowe są zgodne co do daty premiery: w jednym z nich pojawia się nawet data 1970 r. Por. J. Niesiołędzki, *Z ducha...*, op. cit., s. 9.

m.in. Konstantin Żeldin jako Mateusz Lewita, Aleksander Sabinin jako Berlioz, Michaił Lebiediew jako Iwan Bezdornyj oraz Lew Szejnrajch w roli Kaifasza.²⁴³

Ze względu na to, że adaptację zrealizował teatr radziecki, i to teatr cieszący się szczególną renomą, fakt ten nie mógł zostać pominięty przez środki masowego przekazu. Niemniej jednak, z przyczyn politycznych, w źródłach prasowych o spektaklu jedynie wzmiankowano, nie pojawiały się natomiast recenzje czy omówienia. Po latach Jerzy Niesiobędzki tak komentował ówczesną sytuację teatru:

„Działalność Teatru na Tagance zaczęła podlegać reglamentacji. Kontakt z przedstawieniami, do których należały »Mistrz i Małgorzata« Bułhakowa, »Borys Godunow« Puszkina, »Władimir Wysocki«, »Dom nad rzeką Moskwą« Trifonowa, nawet dla rdzennych moskwian stawał się nieosiągalny.”²⁴⁴

Nic dziwnego, że i w Polsce spektakl Lubimowa otaczał mur milczenia. Jedynie „Dialog” opublikował na swych łamach przedruk recenzji Nikołaja Potapowa, która ukazała się w maju 1977 roku w „Prawdzie”. Przedstawienie już na wstępie zostało określone jako „kontrowersyjne”. Zdaniem Potapowa realizacja *Mistrza i Małgorzaty* pozwoliła wydobyć wszystkie ważniejsze i charakterystyczne elementy twórczości Lubimowa, który nie wykazując się tym razem tak charakterystyczną dla siebie pomysłowością, uciekał się do autocytatów. Zamierzone przez reżysera nałożenie na siebie wątku Jezui i Mistrza (których sytuacja właściwie się pokrywała, różniły ją tylko szczegóły wynikające z ich egzystowania w odmiennym czasie historycznym), miało wyeksponować problem bezkompromisowości oraz wierności sobie i służyć ukazaniu kondycji współczesności. To wzbudziło szczególną irytację recenzenta „Prawdy”:

„Zauważmy mimochodem [...] – że samowolna projekcja atmosfery i konfliktów minionych lat na współczesność nie jest przypadkiem odosobnionym w radzieckiej praktyce teatralnej. Wszelakiego rodzaju nieuzasadnione, subiektywne »analogie« w sposób nieunikniony prowadzą do wypaczenia perspektyw historycznych, co musi wywoływać zdecydowane zastrzeżenia.”²⁴⁵

²⁴³ W materiałach prasowych stanowiących podstawę rozprawy imiona aktorów radzieckich w większości występowały w formie inicjału. Stąd też istniała konieczność odwołania się do źródeł internetowych. Por. <http://taganka.theatre.ru/actors/sherbakov/>, <http://taganka.theatre.ru/actors/trofimov/>, http://www.taganka-sat.ru/?ITEM_ID=3039 dostęp 3 października 2011; <http://www.teatral-online.ru/news/485/>, dostęp 5 czerwca 2013.

²⁴⁴ J. Niesiobędzki, *Długi cień Poncjusza Pilata*. „Kultura” 1989, nr 15, s. 13.

²⁴⁵ kb, „Seans czarnej magii” na Tagance. „Dialog” 1977, nr 9, s. 161. Aktorzy Teatru na Tagance podkreślali po latach, że nie były to jednak osobiste sądy Potapowa. Zaznaczali, że recenzja „napisana była językiem ezopowym. Czuliśmy, że recenzentowi zarówno utwór, jak i jego inscenizacja bardzo się podoba. Ale zamówienie na tekst z Biura Politycznego, którego organem była »Prawda«, było bardzo konkretne. Autor

– pisał Potapow. Za wulgarność i brak smaku krytykował epizod demaskowania czarnej magii w teatrze Variétés, reżysera zaś za brak „ducha konkretnego historyzmu [...]”²⁴⁶ Przedstawienie określone zostało jako „zabawa w dowcipy i aluzje.”²⁴⁷ Z nieco innych powodów na naganę zasługiwał i sam Bułhakow, którego gniew i rzekoma „Zawziętość w tropieniu zła [...]”²⁴⁸ ograniczały jego ocenę nie tylko rzeczywistości, ale i ocenę mieszkańców Moskwy w ich „realnym zróżnicowaniu.”²⁴⁹ Opinia Potapowa doskonale pokazuje, że teatrowi wyznaczona została służebna rola względem czynników ideologicznych, a w działaniach artystycznych nie było miejsca na jakąkolwiek „samowolną projekcję”, tj. twórczą interpretację zjawisk zachodzących w sferze polityczno-społecznej, nie tylko zresztą współczesnych, ale też widzianych z perspektywy historycznej.

Lubimow ukazał zło systemu w postaci – jak pisał recenzent „Prawdy” – anonimowej, bezosobowej i wielopostaciowej siły, „co wyrażone zostało lapidarną metaforą teatralną.”²⁵⁰ Zdaniem Potapowa reżyserowi chodziło nie tyle o „filozofię twórczości [...]”²⁵¹, co raczej o wyeksponowanie roli samego rękopisu, który uwalnia się i od czasów swego powstania, i „od spraw nurtujących społeczeństwo [...]”²⁵² Stąd też Mistrz mianował swoim następcą Iwana Bezdomnego.

Spektakl Lubimowa zniknął z repertuaru Teatru na Tagance na kilka lat, przywrócono go dopiero w roku 1986. Kontynuatorem przedstawienia był Aleksander Wilkin. W roli Mistrza wystąpił tym razem Leonid Filatow, postać Małgorzaty, tak jak poprzednio, odgrywała Nina Szacka. Prasa polska zaczęła pisać o tej adaptacji dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych, po wznowieniu jej przez moskiewską scenę.²⁵³ Podkreślano związki zarówno powieści, jak i stylistyki Teatru na Tagance z tradycją meyerholdowską, co przekładało się na kwestię wierności przedstawienia wobec literackiego pierwowzoru. Zdaniem wspomnianego wyżej Jerzego Niesiobędzkiego, który obejrzał kontynuację w 1988 roku, podstawowym atutem

musiał tak napisać recenzję, by wyglądała na bardzo krytyczną.[...] A najlepsze było to, że członek Biura Politycznego, który czytał tekst o »Mistrzu i Małgorzacie«, wiedział, że jako czytelnik jest okłamywany.” – J. Bończa-Szabłowski, *Wolność pod specjalnym nadzorem*. „Rzeczpospolita” 2006, nr 281, dod. „Plus Minus” nr 48, s. A14.

²⁴⁶ kb, op. cit., 162.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ibidem, ss. 160-161.

²⁵¹ Por. Ibidem s. 161.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Wcześniej, w 1980 roku, w kilku zaledwie zdaniach o przedstawieniu na Tagance wspominał w relacji ze swej podróży po Moskwie Andrzej Maria Marczewski. Na premierę *Mistrza i Małgorzaty* zaproszono drugą żonę pisarza, Lubow Jewgieniewnę Biełozierską. „Mówiła mi, że wyobrażała sobie, iż obok niej siedzi Bułhakow, ale nie była pewna, czy on by ten spektakl zaakceptował, nie znosił bowiem hałaśliwości w teatrze, atakowania widza ostrymi środkami wyrazowymi, wręcz poszturchiwania go. Oczywiście oglądałem to przedstawienie, co wieczór przez cały tydzień pobytu w Moskwie chodziłem do teatru, od świtu biegałem po mieście.” – wyznawał reżyser. Por. H. Cenglowa, *Śladami mistrza*. „Przyjaźń” 1980, nr 39, s. 7.

inscenizacji była przede wszystkim strukturalna odpowiedniość adaptacji względem dzieła Bułhakowa, chociaż nie zawsze respektowano kolejność zdarzeń. Konstrukcyjna zasada spektaklu opierała się na polifoniczności. Podobnie jak wcześniej Potapow, Niesiobędzki zauważał jednak w realizacji zbieżność chwytów, rozwiązań technicznych, plastycznych, artystycznych, ale nie czynił z tego zarzutu, lecz podkreślał ich funkcje. Głównie to, że reżyser:

„Wyostrzył paralelność powieściowych wątków, podkreślił zmienność perspektyw w jakich Bułhakow ukazuje te same zdarzenia, wyakcentował symbolikę sytuacji.”²⁵⁴

Pokazaniu równoległości wątków, ukazaniu przebiegu zdarzeń służyły funkcjonalne rozwiązania inscenizacyjne, takie jak ruchoma kurtyna wewnętrzna. Wypadki związane z losem Mistrza, w tym klinikę profesora Strawińskiego, umiejscowiono po lewej stronie sceny. Wątek apokryficzny – wszystko, co dotyczyło Jezui i opowieści Mistrza – rozgrywało się po stronie prawej. W części środkowej miały miejsce wydarzenia moskiewskie. Nie był to jednak obszar autonomiczny, lecz miejsce, „w którym dwa narracyjne bieguny utworu Bułhakowa, zbiegają się z sobą, przenikają i okazują się jakby wymiennymi, w którym teraźniejszość przestaje istnieć sama dla siebie, a staje się częścią, odmierzonego ruchem zawieszonego nad sceną wielkiego wahadła – sięgającego w przeszłość, obejmującego dzień bieżący i wybiegającego w przyszłość – czasu wieczności.”²⁵⁵

W aspekcie filozoficznym przedstawienie ukazywało starcie Dobra ze Złem, a konkretnie zmagania jednostki i władzy. Nie chodziło tu wyłącznie o relacje pomiędzy prokuratorem Judei a Jezua Ha-Nocri, lecz także o dominację nad Piłatem jeszcze potężniejszego cezara Tyberiusza. Aktorskim mistrzostwem wykazał się Szapowałow, nadający Piłatowi rys godny, a jednocześnie tragiczny. W jego ujęciu był to potężny hegemon, ale także cierpiący człowiek. Natomiast Woland w interpretacji Smiechowa okazał się zdystansowanym, tajemniczym demaskatorem prawdziwego zła, przejawiającego się w postaci tyranii, konformizmu, zachłanności. Stąd też najbardziej groteskowo w spektaklu zostało przedstawione środowisko literacko-teatralne, a akcent padał na postać Mistrza-Bułhakowa i jego powieść. Ma scenie płonął znicz z portretami pisarza (od czasów młodości aż do dni choroby), wokół którego zebrali się uczestnicy spektaklu.

²⁵⁴ J. Niesiobędzki, *Długi cień...*, op. cit., s. 13.

²⁵⁵ Ibidem.

Pomimo intencji wznowienia przedstawienia sprzed lat, Aleksander Wilkin stworzył właściwie nowe widowisko. Sztuka wyraźnie dojrzała, wzbogaciła się o nowe znaczenia. Jak zauważał recenzent „Kultury”, pod koniec lat osiemdziesiątych spektakl pobudzał

„do zastanowienia nad logiką społeczno-historycznego procesu [...]”.

A jaki był ponad dziesięć lat temu? Domyślam się, że był jednak nieco inny: że inaczej współbrzmiał z rzeczywistością, że odbierano go głównie jako protest przeciwko sytuacji zastoju, korupcji i społecznego marazmu, że ostrzej, jaskrawiej rysowała się w nim problematyka etyczno-moralna.²⁵⁶

Podobnie było także w Polsce. Odkrywanie Bułhakowa pod koniec lat osiemdziesiątych, nie tylko zresztą w teatrze, miało głęboki związek z głoszonymi w ZSRR hasłami głośności oraz przemianami zachodzącymi na gruncie krajowym. To sprawiało, że nowe perspektywy otwierały się także w sferze kultury.

„Przy wszystkich niekorzystnych uwarunkowaniach teatr zaczyna mieć nową szansę. Możliwość rozmowy z widzami na ważne, nurtujące i scenę, i widowięc tematy.”²⁵⁷

– pisał u schyłku dekad Krzysztof Głogowski. Nie było więc chyba dziełem przypadku, że niemalże w tym samym momencie w naszym kraju oglądać można było kilka głośnych teatralnych adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, operową wersję powieści oraz balet.²⁵⁸

1.3. Bal (u szatana) w operze

Bogactwo treściowe i formalne *Mistrza i Małgorzaty* przyciągało uwagę nie tylko reżyserów teatralnych, lecz także twórców dzieł sceniczno-muzycznych. Na zamówienie

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ K. Głogowski, *Szansa i...*, op. cit., s. 13.

²⁵⁸ Jak podaje kilka źródeł prasowych (por. m.in. J. Kydryński, *Bułhakow w Warszawie*. „Dziennik Polski” 1987, nr 129, s. 4; *Tydzień w stolicy*. „Stolica” 1987, nr 24, s. 18; A. Szarłat, *W kręgu mistrza*. „Za i Przeciw” 1987, nr 27, s. 18) przedstawienie baletowe prezentowane było na deskach Teatru Wielkiego w Łodzi w 1987 roku. Niestety, brakuje dalszych informacji na temat tej realizacji, a sam Teatr Wielki zaprzecza, żeby ją kiedykolwiek wystawiał. Por. K. Dąbrowska, odpowiedź dotycząca prawdopodobieństwa realizacji przez Teatr Wielki w Łodzi baletu *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 13:48 i K. Jasińska, odpowiedź na pytania związane z doniesieniami prasowymi na temat baletu zrealizowanego na podstawie powieści Michaiła Bułhakowa i rzekomo wystawianego przez Teatr Wielki w Łodzi [online]. Do Korcz K., 21 października 2011, 15:32. Być może chodzi tutaj o powstały w 1987 r. jednoaktowy balet Borisa Ejfmana, który w ciągu swojej wieloletniej działalności artystycznej regularnie odwiedzał Polskę, w tym Łódź. Por. <http://www.teatrwielfki.pl/?id=1426>, dostęp 7 października 2011; http://www.nytimes.com/2007/04/15/arts/dance/15good.html?_r=1&pagewanted=all, dostęp 7 października 2011 oraz <http://www.masterandmargarita.eu/en/05media/theaterballet.html>, dostęp 23 września 2012.

teatru w Weimarze, w reżyserii przebywającego wówczas na emigracji Jurija Lubimowa, powstał *Mistrz i Małgorzata* w wersji operowej. Prapremiera odbyła się w 1986 roku w Karlsruhe. Muzykę skomponował Rainer Kunad, libretto (w polskim przekładzie Jacka Stanisława Burasa) Heinz Czechowski. Wersję warszawską reżyserował, uhonorowany za nią chwilę później nagrodą kulturalną „Solidarności”, Marek Grzesiński, który był jednocześnie inscenizatorem widowiska. Premiera miała miejsce 30 maja 1987 roku na Dużej Scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Twórcy opery pokazali dziesięć obrazów oraz epilog.²⁵⁹ W rolach głównych wystąpili: Krzysztof Szmyt jako Mistrz, Jadwiga Teresa Stępień jako Małgorzata, Jerzy Ostapiuk jako Woland. Jerzy Artysz odgrywający postać Piłata oraz Iwana Groźnego, Ryszard Cieśla – Jezusa z Nazaretu i Gogola.²⁶⁰

Już sam fakt przeniesienia *Mistrza i Małgorzaty* na scenę operową wzbudzał spore emocje:

„NARESZNIE! Nareszcie coś z samego założenia kontrowersyjnego [...]”²⁶¹

– zachwycił się Henryk Swolkień z „Kuriera Polskiego”. Istotnie, nie wszystkie rozwiązania przyjęte przez twórców oceniane były jednoznacznie, zwłaszcza jeśli chodzi o libretto. Zdaniem entuzjastów było ono udane i dodawało powieści niewypowiedzianych sensów. Dzięki spójnej wizji i jednorodnej stylistyce stworzono sugestywny operowy świat, a spektakl niósł wyraźne przesłanie. Tymczasem przeciwnicy twierdzili, że pomimo zakłócenia

²⁵⁹ Obraz pierwszy obejmował wydarzenia, w których Mistrz kończy pisanie powieści o Poncjuszu Piłacie. W suterenie odwiedza go prezes związku literatów – M. Berlioz, by poinformować go, że z przyczyn pozaliterackich dzieło nie zostanie wydrukowane. Mistrz w desperacji pali rękopis, którego fragment zostaje ocalony przez Małgorzatę. Następnie bohater w niejasnych okolicznościach trafia do kliniki Strawińskiego. Obraz drugi przedstawia historię spotkania Wolanda i literatów na Patriarszych Prudach. Berlioz rozpoznaje w opowieści szatana historię napisaną przez Mistrza. Obraz kończy scena śmierci prezesa związku literatów. Kolejny to poszukiwanie Mistrza przez Małgorzatę i jej spotkanie – inaczej niż w powieści – z Fagotem, który zaprasza ją na doroczny bal u szatana. Obraz czwarty to seans czarnej magii w teatrze Variétés oraz pojawienie się Bezdomnego. W scenie piątej uczestnicy seansu oraz poeta trafiają do kliniki profesora Strawińskiego. Bezdomnego w celi odwiedza Mistrz, we śnie natomiast Iwan staje się świadkiem prób przedarcia się Mateusza Lewity na Golgotę. W kolejnym obrazie Małgorzata wyznaje mężowi, że go opuszcza, następnie udaje się na szatański bal. W scenie siódmej Woland czyta moskiewskie gazety, Małgorzata wita gości, okazuje miłosierdzie Friedzie i odzyskuje ukochanego Mistrza. Obraz ósmy i dziewiąty to scena zatrucia tytułowej pary winem przyniesionym przez Fagota. Po śmierci są oni świadkami pojednania Piłata z Mateuszem Lewitą. Tuż przed podróżą do miejsca spoczynku, które wskazał Jezua, Mistrz przekazuje Bezdomnemu misję kontynuowania jego dzieła. W epilogu „Bezdomny obserwując »nowy dom« Mistrza wygłasza swoją definicję prawdy, do której doprowadziły go te wszystkie wydarzenia i własne cierpienie.” – por. M. Grzesiński, *Mistrz i Małgorzata, scenopis opery*, [w:] R. Kunad, *Mistrz i Małgorzata. Opera romantyczna w 10 obrazach z epilogiem według powieści Michała Bułhakowa*. Program Teatru Wielkiego w Warszawie. Red. W. A. Brégy, E. Obniska, maj 1987, ZPR zam.252/88, s. nlb.

²⁶⁰ Nazwiska osób z drugiej obsady oraz wykaz kolejnych przedstawień zostały zamieszczone w aneksie nr 2 opracowanym na podstawie materiałów przesłanych przez Beatę Kilianek z Sekcji Archiwum Zakładowego TW-ON (Archiwum Dokumentacji Działalności Artystycznej), Teatr Wielki w Warszawie. Por. B. Kilianek, wyciąg z bazy spektakli operowych Teatru Wielkiego w Warszawie dotyczący przedstawienia *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 24 kwietnia 2013, 11:21.

²⁶¹ H. Swolkień, *Mistrzowska premiera*. „Kurier Polski” 1987, nr 111, s. 5.

chronologii powieści, łączenia ze sobą rozmaitych scen, wprowadzania dodatkowych bohaterów, dzieło to nie przyniosło nowej jakości artystycznej, nie zdołało też oddać ani klimatu Bułhakowskiego opus, ani jego filozoficznej głębi. Nie tworzyło też wcale spójnej całości. Na plan pierwszy wysunął się wątek bohaterów tytułowych, natomiast wątek biblijny został całkowicie zmarginalizowany. Nadano mu bowiem funkcję ilustracji powieści Mistrza, choć pod względem strukturalnym funkcjonował jako „opera w operze [...]”.²⁶² Jednakże „z punktu widzenia struktury całości [...]”²⁶³ nie mógł być traktowany równorzędnie.

Muzycznie oceniana jako znacząca, pod względem tekstowym opera wypadała dość słabo. Niektórzy określali ją wręcz jako banalną. Do libretta niepotrzebnie wprowadzone zastały postacie Gogola, Cziczikowa czy Iwana Groźnego. Brakowało Bułhakowskiego humoru oraz tak istotnej w *Mistrzu i Małgorzacie* wielopoziomowej gry znaczeniami. Nie zdołano również oddać realiów z moskiewskich czasów pisarza (rezygnując nawet ze słynnego mieszkania numer pięćdziesiąt). Libretto Czechowskiego „okaleczyło nie tylko materię powieści, co przy operowej adaptacji stanowi niemalże regułę, ale naruszyło także podstawowe proporcje strukturalne i ideowe tekstu.”²⁶⁴ Niezbyt głęboka atmosfera, zwłaszcza w wątku biblijnym oraz brak warstwy obyczajowej stwarzały próżnię. W librecie konflikty zostały uproszczone, a motywacja działań bohaterów nie była do końca jasna.

Za nową jakość uznana została natomiast sama muzyka, będąca efektem „żarliwego i szczerego przeżycia powieści Bułhakowa.”²⁶⁵ Rainer Kunad odnalazł tutaj bowiem wiele zbieżności pomiędzy czasami Bułhakowa a własną współczesnością.²⁶⁶ Twórcy opery kładli szczególny nacisk właśnie na fakt, że *Mistrz i Małgorzata* to powieść o problemach wciąż aktualnych i żywych. Muzyka była niezwykle efektowna. Stwarzała atmosferę fantastyki, oddawała powieściową satyrę, w partiach z Małgorzatą była bardzo liryczna. Nie dominowała nad sceną, ale z nią współgrała, pełniąc zarówno funkcje ilustracyjne, jak i będąc samodzielnym wyrazicielem emocji. Jednocześnie odtwarzała także wielowątkowość Bułhakowskiego dzieła, przemienność płaszczyzn i planów, przy wykorzystaniu muzycznych tawestacji i cytatów. „Wszystko albo brało sens z powieści albo narzucało swój własny, przekonujący.”²⁶⁷ Zdaniem znawców ów muzyczny spektakl oparty na:

²⁶² O. Pisarenko, *Solidarność ze słuchaczami*, [w]: R. Kunad, *Mistrz...op. cit.*, s. nlb.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ M. M. Bujko, *Mistrzowie i Małgorzata w Teatrze Wielkim*. „Odrodzenie” 1987, nr 25, s. 11.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Jak sam wyznawał: „Podstawowymi impulsami, które skłoniły mnie do napisania tej opery, był gniew i smutek: gniew wywołany istnieniem wielu paraleli między czasami Bułhakowa a naszymi, smutek zaś wynikający z poczucia całkowitej bezsilności w obliczu tego stanu rzeczy.” Por. R. Kunad, *Jak powstała moja opera „Mistrz i Małgorzata”*, [w:] R. Kunad, *Mistrz...*, op. cit., s. nlb. Zależności te były widoczne również w prapremierze Lubimowa. Jako element scenografii wykorzystano tam na przykład graffiti z muru berlińskiego. Por. O. Pisarenko, „*Mistrz i Małgorzata*” w operze. „Ruch Muzyczny” 1987, nr 17, s. 10.

²⁶⁷ H. Swolkień, op. cit., s. 5.

„tradycyjnych dźwiękach w dur i moll, nie stroni od prostych melodii, które przeplata śpiewnymi recytatywami, a nastrojowość miesza z pastiszem muzycznym [...]”²⁶⁸

A także że:

„Nie ma tu atonalności, rysunek linii melodycznej jest oszczędny, faktura przejrzysta, wsparta harmoniką prawie tradycyjną – a jednak jest to język nowoczesny [...]”²⁶⁹

Z jeszcze większym uznaniem pisał o *Mistrzu i Małgorzacie* recenzent „Ruchu Muzycznego” i autor fragmentu programu operowego:

„*Mistrz i Małgorzata*, ósme z kolei operowe dzieło Rainera Kunada, jest świadectwem ważnego przełomu w jego twórczości. [...] Muzyka, jak postuluje Kunad, powinna przerzucać most do słuchacza. I jego nowy styl objawia się w wielkiej prostocie języka dźwiękowego: trójdźwięk durowy, trójdźwięk mollowy, trójdźwięk z dodaną sekstą, akord septymowy – oto i cała lista głównych zjawisk harmonicznnych w *Mistrzu i Małgorzacie*; występują one w funkcji centrów tonalnych, na których budowane są dłuższe przebiegi muzyczne złożone z licznych powtórzeń, ostinata, motoryczne rytmy. [...] Wszystko to, choć przecież w jakiejś mierze znane, ma swój indywidualny, świeży smak, bawi, wzrusza i wywołuje odpowiednie napięcie dramatyczne.

Przy zachowaniu jednolitości stylu udało się kompozytorowi przedstawić wielką różnorodność zdarzeń i imponującą galerię postaci. Inna zdecydowanie muzyka pojawia się w scenach wątku biblijnego – jest to swego rodzaju »monodia akompaniowana«: recytatywnemu śpiewowi o swobodnej metryce towarzyszą akordy (elektrycznego) fortepianu, przez samą odmienność opracowania muzycznego sceny te wywierają głębokie wrażenie.”²⁷⁰

Realizacja sceniczna i muzyczna tworzyły koherentną całość. Opera muzycznie wysmakowana, napisana została więc z „wielkim instynktem teatralnym [...]”²⁷¹ Cechowała ją atrakcyjność wizualna, połączona z konsekwentnym prowadzeniem spektaklu.

Doskonała okazała się przede wszystkim warstwa instrumentalna, słabiej wypadły partie wokalne, niemniej jednak uznanie zyskała interpretacja, precyzja wykonania, warsztat i wyczucie przede wszystkim odtwórców ról tytułowych i kilku drugoplanowych. Szczególne brawa zdobyli młodzi soliści, którzy zdołali połączyć umiejętności wokalne z aktorskimi.

²⁶⁸ J. Marczyński, *Ludzie z miasta*. „Rzeczpospolita” 1987, nr 131, s. 6.

²⁶⁹ IBIS, „*Mistrz i Małgorzata*” z *chrypką*. „Życie Warszawy” 1987, nr 135, s. 7.

²⁷⁰ O. Pisarenko, *Solidarność ze...*, op. cit., s. nlb.

²⁷¹ O. Pisarenko, „*Mistrz i Małgorzata*” w..., op. cit., s. 8.

Wanda Bargiełowska i Kazimierz Pustelak imponowali przede wszystkim jeśli chodzi o warstwę dźwiękową, natomiast Jadwiga Teresa Stępień i Krzysztof Szmyt wykazali troskę „o staranne podanie słowa.”²⁷² Stępień określano jako zdecydowaną, demoniczną i ekspresyjną, podkreślając bogactwo barwy jej głosu, Bargiełowską zaś jako wzruszającą. Szmyt z kolei wykazał się kunsztem, pomimo faktu, że rola Mistrza nie stwarzała zbyt wielu możliwości artystycznych. Zdaniem niektórych, postacie symboliczne, a więc statyczne, nie miały szans ekspresji wokalne, poza Ryszardem Morką (jako Bezdomnym), który mógł budować swą postać zarówno środkami aktorskimi, jak i brzemieniem głosu. Mimo ograniczeń wynikających z ogólnej koncepcji postaci, pojawiały się też opinie odmienne, akcentujące fakt, że wokalistyka dorównywała niemalże rozmachowi inscenizacyjnemu.

Właśnie warstwa inscenizacyjna miała w sobie największy potencjał, co zostało przez twórców w pełni wykorzystane. Inszenizacja Marka Grzesińskiego i scenografa Andrzeja Majewskiego zostały uznane za wyśmienite. Jak zaznaczał Mirosław Bujko, by stworzyć teatr tak piękny i niezwykle sugestywny, twórcy musieli czerpać bezpośrednio z dzieła Bułhakowa, nie zaś z nieudolnego – zdaniem krytyka – libretta.²⁷³ Chwalono pomysł, technikę, nowatorstwo oraz zdolność do oddania w scenografii symbolicznej głębi. Podstawową dekoracją była ponura kamienica z pustymi oknami, potem pojawiały się kolejne elementy. Na tym tle rozgrywała się większość wypadków. Przestrzeń sceniczna została dość mocno rozbudowana. Majewski umieścił „przegnębiające, spiętrzone klatki dla ludzi na Patriarszych Prudach, zmieniające się w błyskotliwe »variété«, kamienną wrogość jerozolimskiej Ściany Płaczu, stalowe labirynty kliniki psychiatrycznej, ponurą oprawę wolandowej »Nocy Walpurgii« i wreszcie pustynną melancholię »nowego domu«, w którym Mistrz i Małgorzata znajdują pozaziemski spokój.”²⁷⁴ Chociaż spora ilość szczegółów nie zawsze była przez widza możliwa do uchwycenia, doskonale zastosowane środki techniczne uatrakcyjniły widowisko i dodały mu dynamiki. Funkcjonalność scenografii dawała się coraz bardziej odkrywać w każdej kolejnej scenie, a następujące po sobie wydarzenia były bardzo czytelne. Pomimo kilku technicznych niedoróbek, specyfika operowej rzeczywistości, przede wszystkim jej umowność, w szczególny sposób sprzyjały fantastyce. Grzesiński i Majewski zadbali o poziom i efektowność spektaklu, umiejętnie grając światłem, kolorem czy mgłą. Zachwyty budziły zwłaszcza zrealizowane z rozmachem sceny szatańskiego balu, który odbywał się na cmentarzu. Niestety, w warstwie inscenizacyjnej również nie wykorzystano tak ważnego w *Mistrzu i Małgorzacie* tła obyczajowego (teatr Variétés pokazano na przykład

²⁷² J. Marczyński, *Ludzie z ...*, op. cit., s. 6.

²⁷³ M. M. Bujko, op. cit., s. 11.

²⁷⁴ W. Dzieduszycki, *Fantastyka i liryka*. „Perspektywy” 1987, nr 30, s. 23.

jako „podwórkową trupę komedianów [...]”²⁷⁵, co zostało uznane za dość niefortunne). Czas i miejsce miały u Kunada raczej anonimowy charakter, pomimo faktu, że sceny apokryficzne były bardzo realistyczne. Ponadczasowej perspektywie służyła także surrealistyczna poetyka, dzięki której twórcy zdołali też oddać klimat *Mistrza i Małgorzaty*.

Jak zauważył Tadeusz Kijonka, impulsem do powstania dzieła niemieckiego kompozytora stała się nie tyle warstwa fabularna książki Bułhakowa, co jej zawartość myślowa. „Opera oparta na tej powieści musi mieć ambicje stania się moralitetem [...]”²⁷⁶ – podkreślał recenzent „Tak i Nie”. Jako całość wymykała się ona jednak jednoznacznym klasyfikacjom: nie sposób było oderwać jej od literackiego pierwowzoru i oceniać jako samoistnego dzieła. Nie chodziło tutaj wcale o porównanie opery do powieści Bułhakowa, co prowadziłoby do rozdzielenia tekstu i muzyki, „podczas gdy estetycznie istotna jest tylko wytworzona z nich wspólna jakość.”²⁷⁷ Olgierd Pisarenko doskonale ujmował ten problem w „Ruchu Muzycznym”:

„Oczywiście dzieło Kunada i jego librecisty, Heinza Czechowskiego jest samo w sobie pewną nową, samodzielną, konsekwentnie zbudowaną jakością artystyczną. Mimo to (czy może »właśnie dlatego«?) ktoś, kto kocha powieść Bułhakowa tak, jak się kocha najważniejsze lektury swego życia, ktoś, kto stale do niej powraca (a ręczę, że jest takich wielu: polska publiczność literacka przeżywała i przeżywa *Mistrza i Małgorzatę* wyjątkowo głęboko, jako coś bliskiego, a nie jako genialne *curiosum* z obcej, niezbyt zrozumiałej rzeczywistości), ktoś taki zatem śledzić musi operę Kunada z uczuciem bolesnego rozdarcia. Nie dosyć, że muzyka wyda mu się zbyt mała, to jeszcze i libretto – cóż, że zbudowane zręcznie, z wyczuciem potrzeb i możliwości teatru operowego – postrzegać on będzie głównie jako wynik rozlicznych redukcji i uproszczeń. To jasne, że wielkiej, wielowątkowej powieści, z jej mnogością epizodów i postaci, nie można wtłoczyć w operowe libretto. A jednak żal...”²⁷⁸

Opera Kunada określana więc bywała jako jedynie poprawna, czasem pisano wprost, że tym, co ratowało całość była wizja plastyczna Majewskiego.²⁷⁹ Nic więc dziwnego, że mimo iż widowisko zgromadziło liczną publiczność²⁸⁰ (czemu z pewnością sprzyjał również fakt, że opera była pod względem muzycznym bardzo przystępna), budziło też kontrowersje i wywoływało różne, nieraz sprzeczne opinie.

²⁷⁵ O. Pisarenko, „*Mistrz i Małgorzata*” w..., op. cit., s. 9.

²⁷⁶ T. Kijonka, *Groteska i groza*. „Tak i Nie” 1987, nr 46, s. 13.

²⁷⁷ O. Pisarenko, *Solidarność ze ...*, op. cit., s. nlb.

²⁷⁸ O. Pisarenko, „*Mistrz i Małgorzata*” w..., op. cit., ss. 8-9.

²⁷⁹ T. Raczek, *Teatr moralitetu*. „Przegląd Tygodniowy” 1987, nr 25, s. 12.

²⁸⁰ Dodatkowo zostało upowszechnione 6 lutego 1988 roku dzięki transmisjom telewizyjnym nadanym przez niemiecką telewizję 3 Sat oraz drugi program Telewizji Polskiej.

Mistrz i Małgorzata Rainera Kunada stał się „NAJBARDZIEJ osobliwym epizodem »Warszawskiej Jesieni« [...]»²⁸¹ Spektakl prezentowano 19 września 1987 roku, podczas XXX edycji imprezy. Na festiwalu po raz kolejny doceniono dokonania Grzesińskiego i Majewskiego. Natomiast uproszczenie muzyki prowadzić miało do granic „trywialności i kiczu. A jednak dawno już nikt nie napisał tak sugestywnej i funkcjonalnej muzyki teatralnej i rzadko zdarza się taki sukces w tej dziedzinie. Ta muzyka wyjątkowo przylega do obrazów wykrojonych ze słynnej powieści Bułhakowa. Więcej nawet. Ona ciekawie zastępuje, uzupełnia i rekompensuje satyryczną i groteskową warstwę, której nie dało się przenieść z powieści na scenę, czy która po prostu nie zmieściła się w konstrukcji utworu scenicznego.»²⁸² – podsumowywał na przykład recenzent „Expressu Wieczornego”.

Ze względu na fakt, że opera Kunada w Polsce miała premierę w Warszawie niemal w tym samym czasie, co słynne przedstawienie Macieja Englerta, pomimo odmienności artystycznego tworzywa obie adaptacje bywały ze sobą porównywane. Najczęściej jednak na zasadzie informowania czytelnika co do estetycznych odczuć recenzenta, czy też osoby, której opinię uwzględniono w prasowych sondach podsumowujących życie kulturalne w roku 1987.

Na marginesie rozważań o operze wspomnieć należy, że w nielicznych polskich źródłach pojawiła się również informacja o operze przygotowywanej przez twórców radzieckich. Jak donosiła „Scena” w 1989 roku, do realizacji opartej na motywach *Mistrza i Małgorzaty* przystąpił Konstantin Rajkin. Sztukę zatytułowaną *Było czy nie było* wystawiać miał moskiewski „Satirikon”. Sam Rajkin uważał, że powieści nie da się przenieść na scenę bez zubożenia literackiego pierwowzoru. Stąd też jego adaptacja miała być ilustracją głównego dzieła Bułhakowa przy pomocy języka teatru, będącego syntezą plastyki, muzyki oraz słowa.

„Dlaczego sięgnęliśmy właśnie po tę powieść? Dlatego, że autor zawarł w niej wszystko – nasz niepokój o losy ojczyzny, nasz ból, naszą gotowość do walki z udrękami, ze złem, nasze pragnienie sprawiedliwości... Powieść Bułhakowa stała się Biblią naszego życia, przyciąga jak magnes, chcemy o niej dyskutować. Cokolwiek wydarzyłoby się w życiu, moje myśli wracają do »Mistrza i Małgorzaty« i chcę się podzielić tymi myślami z innymi – z naszymi widzami...”²⁸³

Librecista Paweł Gruszko (jak sam podkreślał w wywiadzie) przystąpił do pracy jeszcze zanim *Mistrza i Małgorzatę* wystawił na swoich deskach Teatr na Tagance. Współautorem

²⁸¹ J. Ekiert, *Zanik terroru mody*. „Express Wieczorny” 1987, nr 190, s. 4.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ O. Garibowa, *Bułhakow w „Satirikonie”*. „Scena” 1989, nr 7/8, s. 29.

libretta był Aleksander Gradskij. Muzykę miał napisać Eduard Artiemiew, choreografię Georgij Meschiszwili. Ostatecznie jednak opera nie została przez „Satirikon” zrealizowana.²⁸⁴ Należy jednak zauważyć, że pierwszą rosyjską operową wersją *Mistrza i Małgorzaty* było dzieło Sergiusza Słonimskiego, skomponowane w latach 1970-1972. Koncertowe wykonanie pierwszego aktu nastąpiło w kwietniu roku następnego w Leningradzie, po czym wszelkie dalsze próby wstrzymano aż do roku 1989. Dzięki moskiewskiemu teatrowi operowemu Forum, w 1991 roku w budynku Teatru im. Mossowietu miała miejsce prapremiera sceniczna w reżyserii Borysa Milgrama.²⁸⁵

2. *Mistrz i Małgorzata* w filmie

Choć powieść Bułhakowa w szczególny sposób upodobały sobie w Polsce sztuki sceniczne, stała się ona źródłem inspiracji również dla filmu. Zmieniało to zasadniczo uwarunkowania komunikacyjne *Mistrza i Małgorzaty*. Nie chodziło tutaj wyłącznie o fakt, że idee zawarte w powieści za pośrednictwem filmu mogły docierać do szerszych niż dotychczas kręgów publiczności, lecz także o to, że zawartość myślowa książki ulegała przez to znaczącym modyfikacjom. Oczywiście jest, że „sprawa funkcji i charakteru nowych wcieleń idei czy postaci wziętych z kart powieści wiąże się z ich recepcją w najszerszych kręgach widowni.”²⁸⁶ Natomiast rezultaty połączenia kultury słowa i obrazu „odczuwalne są przede wszystkim na poziomie odbioru przeciętnego konsumenta kultury masowej.”²⁸⁷ Niemniej jednak adaptację filmową trzeba traktować jako dzieło powiązane z pierwowzorem literackim, lecz przecież jednocześnie twór w pełni autonomiczny, komunikujący własne sensory i znaczenia w ramach konkretnej rzeczywistości kulturowej. Stąd też nawiązania do literatury w sztuce filmowej muszą sytuować się „wśród zjawisk pułapu ponadliterackiego, szukając rezonansu w szerszym planie kulturowym danego miejsca i czasu. Właśnie ów plan tworzy dla nich rzeczywisty i ostateczny układ odniesienia.”²⁸⁸

²⁸⁴ *Było czy nie było* zostało wystawione przez Romana Windermana w Teatrze Lalki i Aktora w Tomsku w roku 1987. Natomiast Gruszko przyczyn zarzucenia pomysłu stworzenia opery upatrywał w zmianach wywołanych przez pierestrojkę, nie podając jednak bliższych informacji.

Por. <http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/contemporary/grushko/interview.html>, http://www.vinderman.com/theater/product_info.php?products_id=52, <http://www.bookfb2.ru/?p=14336>, http://www.gradsky.com/publication/s05_03.shtml, dostęp 3 października 2011.

²⁸⁵ G. Wiśniewski, *Achmatowa, Pasternak, Bułhakow*. „Ruch Muzyczny” 1991, nr 22, s. 6.

²⁸⁶ W. Wierzewski, *Ekranizacje rodzimej klasyki literackiej w powojennej twórczości filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*. Pod red. A. Helman i A. Madej. Katowice 1979, s. 37.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ M. Hendrykowski, *Zagadnienia kontekstu literackiego filmu (na przykładzie polskiej szkoły filmowej)*, [w:] Ibidem, s. 50.

W polskich realizacjach powieści również można było szukać tego typu związków, choć każdy z filmów odwoływał się do sfery pozaliterackiej w odmienny sposób.

2.1. Co Andrzej Wajda robi z literaturą?

Jednym z pierwszych na świecie reżyserów, którzy odkryli wartość *Mistrza i Małgorzaty* dla filmu był Andrzej Wajda. Podjął się ekranizacji biblijnego wątku powieści już w 1971 roku. Adaptacja objęła cztery rozdziały: *Poncjusz Piłat*, *Każń*, *Jak procurator usiłował ocalić Judę z Kiriatu* oraz *Złożenie do grobu*. Pełnometrażowy film nakręcony dla II programu telewizji zachodnioniemieckiej realizowany był w polskiej wersji językowej, potem dopiero otrzymać miał wersję niemiecką. Zdjęcia odbywały w sierpniu i we wrześniu 1971 roku. Pierwotne tytuły brzmiały *Jesus komm* (tłumaczone w polskiej prasie jako *Chryste, przybywaj*) oraz *Piłat*. Tuż przed emisją zapowiadany był jako *Film na Wielki Piątek*, ponieważ jednak miał zostać wyświetlony dwa dni przed Wielkim Piątkiem, tytułem, jaki ostatecznie mu nadano był *Piłat i inni* – z podtytułem *Film na Wielki Piątek (Pilatus und andere – ein Film für Karfreitag)*.

Film dzielił się na trzy części: *Piłat*, *Mateusz* i *Judasz*. Część pierwsza była filozoficzną dysputą Piłata i Jezui, druga obejmowała zmagania Mateusza z Bogiem podczas kaźni Jezusa. W scenie oskarżenia Boga monolog Daniela Olbrychskiego był tak przejmujący, że zrezygnowano z dubbingu i niemieccy widzowie usłyszeli z ekranu język oryginalny (tłumaczony przez lektora).²⁸⁹

Realizacja filmu od samego początku przyciągała uwagę polskiej prasy. Już w roku 1971 „Życie Literackie” przeprowadziło wywiad, w którym reżyser przedstawił swój artystyczny zamysł. Publikowano wypowiedzi aktorów, reportaże z planu filmowego. Do filmu nawiązywano w kolejnych latach głównie w kontekście spektakli prezentowanych przez Danutę Michałowską.

Premiera *Piłata*...w Polsce miała miejsce dopiero w styczniu 1975 roku i pomimo wprowadzonego w lutym tego samego roku zakazu szerokiego omawiania obrazu na łamach innych źródeł niż specjalistyczne pisma filmowe, ostatecznie zyskał on spory rezonans. Poza „Ekranem” i „Filmem” o ekranizacji Wajdy pisały między innymi „Kultura”, „Więź”, „Przekrój” czy „Szpilki”.

W filmie udział wzięli znani polscy aktorzy. Jan Kreczmar wystąpił w swojej ostatniej roli, po szekspirowsku odgrywając Poncjusza Piłata. W jego ujęciu był to człowiek z gruntu

²⁸⁹ Por. M. Hanisch, *Wajda Bulhakow i inni*. „Film” 1972, nr 18, ss. 12-13.

współczesny, spragniony ideału, a jednocześnie sprawny przedstawiciel władzy. Przebiła przez niego głęboka mądrość, ale nie była to postać jednoznaczna. Jeszue zagrał Wojciech Pszoniak, który – zdaniem krytyki – z racji koncepcji roli zawartej w scenariuszu miał do przekazania bardzo niewiele, choć jednocześnie był autentycznie ludzki, nieco naiwny, przestraszony sytuacją, w jakiej się znalazł. Niepochlebnie oceniano tymczasem Daniela Olbrychskiego jako Mateusza Lewitę. Zauważono natomiast Andrzeja Łapickiego w roli Afraniusza.²⁹⁰ Jakkolwiek poszczególne kreacje były rozmaicie komentowane, wyrażano na ogół opinie, że zespół aktorski stanowił mocną stronę *Pilata i innych*.

Wajda był nie tylko reżyserem, ale też zaprojektował kostiumy i scenografię swego filmu. Aktorzy grali częściowo w strojach z epoki, częściowo ich ubiór był całkiem współczesny. Jezua wisiał na krzyżu odziany w dżinsy, Lewita w dżinsach i białej koszulce, obserwował wydarzenia na Golgocie z wraku samochodu. Juda, stylizowany na playboya, Afraniusz w płaszczu tajniaka, żołnierze rzymscy we współczesnych policyjnych hełmach – wszystko to podporządkowane było nie tylko artystycznej wizji reżysera.

„Wydaje mi się, że z tego zestawienia akcji i współczesnego tła, przebiegu dramatu i reakcji ludzi na to, co robimy, powstaje nowa wartość, tłumacząca się w obrazie, dodatkowy wymiar, ponad treści zawarte w tekście Bułhakowa i w scenariuszu.”²⁹¹

– mówił w wywiadzie Olbrychski. Nowatorstwo Wajdy polegało na ścisłym połączeniu za pomocą środków filmowych dwóch epok: starożytnej Jerozolimy i współczesnych Niemiec. Stąd też pomysł umieszczenia poszczególnych scen w hitlerowskiej Kongresshalle w Norymberdze, czy na wysypisku śmieci pod Wiesbaden. Dla reżysera ukazanie wydarzeń sprzed dwóch tysięcy lat na tle współczesnym miało wymiar aksjologiczny, zaznaczał, że chciał przekazać „jakąś prawdę.”²⁹² Pragnął też zmusić ludzi do reakcji. Reakcje te zostały uchwycone w filmie. Ciężarówka konwojowana przez centurionów i funkcjonariuszy zachodnioniemieckiej policji budziła autentyczne zainteresowanie. Ludzie fotografowali całe wydarzenie, krzyczeli do Jezui. Jednak, jak wielokrotnie wspominał Wajda w wywiadach, podczas kręcenia scen na Golgocie, żaden z samochodów się nie zatrzymał. Twórca *Pilata i innych* twierdził, że z odpowiedzialności za kwestie etyczne zwalniały ludzi znaki drogowe! Ta swoista obojętność nasuwała oczywiste skojarzenia z Ewangelią. Fakt, że reżyser odwoływał się w dużej mierze do współczesnej kultury zachodniej, sprzyjał jednostronnym głosom na temat konsumpcjonizmu i braku wrażliwości społeczeństwa niemieckiego na

²⁹⁰ Dalsze informacje na temat obsady *Pilata i innych* zamieszczone zostały w aneksie nr 3.

²⁹¹ W. Wertenstein, *Pod prąd na autostradzie*. „Magazyn Filmowy” 1971, nr 39, s. 14.

²⁹² W. Wertenstein, *Wariacje na znany temat*. „Kino” 1975, nr 3, s. 9.

wyższe wartości. Ani prasa, ani sam Wajda, nie poruszali kwestii różnorodności tej kultury, nie rozpatrywali reakcji na ów szczególny happening w kategoriach otwartości nie tylko na sztukę, lecz także na względy wolności osobistej, gdzie odmienność nie tylko nikogo nie dziwiła, lecz była wartością sama dla siebie.

Odniesienia do współczesności jeszcze wyraźniej niż u Bułhakowa spajały dwie rzeczywistości. W powieści stanowiły wątki nakładające się na siebie, w filmie praktycznie się ze sobą zlewały.

„Wajda jest interpretatorem idącym daleko poza tekst Bułhakowa, ale w zgodzie z duchem tekstu.”²⁹³

– pisał Andrzej Drawicz. Pomysł uwspółcześnienia wątku biblijnego, na którym opierał się film, pozwalał nie tylko na oddanie klimatu *Mistrza i Małgorzaty*. Opowieść Wajdy stała się swego rodzaju komentarzem do spraw i problemów współczesnego świata, analizą kondycji moralnej człowieka dzisiejszego. Nie wszystkie rozwiązania przypadły jednak krytyce do gustu. Szczególny opór budziła początkowa scena filmu, w której grany przez reżysera reporter przeprowadzał wywiad z baranem (mówiącym głosem Franciszka Pieczki). Zadaniem zwierzęcia było wyprowadzanie innych baranów na śmierć. Zabieg ten był niezrozumiały i wydawał się obcy tkance filmu, choć sam Wajda utrzymywał, że scena jest nierozzerwalnie z nią związana. Recenzentom nasuwały się rozmaite skojarzenia: z filmami Chaplina, gdzie społeczeństwo ukazywane było jako stado owiec, z chrześcijańskim Barankiem, a nawet z... Hitlerem. Gra skojarzeniami, symbolami, rozległym dorobkiem kulturowym była zresztą dla *Piłata i innych* charakterystyczna. Pojawiały się motywy muzyczne, malarskie, literackie, filmowe, a także autocytyaty. W filmie wykorzystano między innymi fragmenty z *Pasji św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha²⁹⁴, pojawiali się w nim ślepcy z obrazu Bruegla, błazen znany z twórczości Felliniego, para w łożu, jak z filmu Cocteau. Kadr ukazujący Jezusę na pokładzie samolotu stanowił nawiązanie do dorobku Luisa Buñuela. Czytelne były też odniesienia do *Mechanicznej pomarańczy* Kubricka. Na koszuli Lewity odcisnięta została twarz jak na chuście św. Weroniki, a baran wypowiadał Leibnitzowe zdanie o sprawie tak wielkiej, że nie może być niemoralna. Piłat urzędujący na śmietniku współczesnego miasta nasuwał recenzentom skojarzenia z sądem na strychu z *Procesu* Kafki.

²⁹³ A. Drawicz, *Afraniusz, Mateusz i inni*. „Film” 1975, nr 5, s. 7.

²⁹⁴ Jak wykazywał Józef Smosarski, chorał jako symbol religijny sakralizował treści zawarte w filmie (Por. J. Smosarski, *Piłat i inni*. „Więź” 1975, nr 3, s. 140). Można więc mniemać, że – według recenzenta – to, co u Bułhakowa uległo zeświecczeniu, Wajda na powrót podnosi do rangi świętości. Zdaniem innych jednak reżyser odziera Chrystusa z boskości, co budzi sprzeciw. Por. J. Zatorski, *Karnawał na Golgocie*. „Kierunki” 1975, nr 7, s. 10.

Podobnie jak w przypadku scenicznych adaptacji powieści, również w odniesieniu do filmu w prasie pojawiały się informacje o olbrzymim zainteresowaniu publiczności oraz o trudnościach związanych z kupnem biletów, co pośrednio wskazywało na popularność samego *Mistrza i Małgorzaty*. Recenzenci odwoływali się zresztą znowu i do Bułhakowa, i do jego dzieła, budując swoje wypowiedzi według utrwalonego już schematu. Niemniej jednak obraz Wajdy stanowił twór oryginalny i w pełni autonomiczny, a utwór Bułhakowa mógł zostać potraktowany jako podstawowe, lecz niejedyne źródło twórczej inspiracji.

Na popularność filmu z pewnością wpływała także osoba reżysera. Jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej szkoły filmowej, umiejętnie łączący w swojej twórczości problematykę narodową i uniwersalną, osoba silnie zaznaczająca swą obecność w krajowym życiu kulturalnym – Wajda cieszył się szczególnym zainteresowaniem prasy. Bogata zawartość myślowa *Piłata i innych*, niejednoznaczność i artystyczne wyrafinowanie pomimo prostej formy, sprawiały, że film nie tylko prowokował do refleksji, ale też budził kontrowersje. Z jednej strony obraz traktowany był jako wizja artysty dotycząca współczesności i własnej pracy, z drugiej jako swego rodzaju eksperyment twórczy. Wajdzie zarzucano ekstrawagancję w żonglowaniu elementami kultury, puste gesty. *Piłat i inni* – przy całej oszczędności środków wyrazu – przeładowany był zbędną symboliką, aluzjami i cytatami, które sprawiały, że koncepcja reżysera stawała się dla widza nieczytelna. Zdarzały się też opinie sugerujące, że *Piłat i inni* wiązał się z panującą na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych modą na Chrystusa, a także ujęcia rozpatrujące film w kontekście rozliczeń z hitleryzmem (sam Wajda we wspomnianym wcześniej wywiadzie z roku 1971 tłumaczył, że nie jest to film o faszyzmie, a sceny kręcone w Norymberdze, poprzez budownictwo Imperium Wielkiej Rzeszy, oddać miały atmosferę Imperium Rzymskiego).²⁹⁵ Tadeusz Sobolewski słabości filmu upatrywał w tym, że „w plenerach Norymbergii Pasja zostaje zdegradowana.”²⁹⁶ Jak widać, opinie te nie tylko dotyczyły artystycznej warstwy filmu, lecz wpisywały się także w ważny kontekst kulturowy i społeczny. Również w opinii reżysera właśnie kontekst w dużej mierze tłumaczył niezwykle żywe reakcje odbiorców na *Piłata i innych*. Chodziło tu przede wszystkim o sposób przedstawienia w filmie postaci Jezui:

„Jest pewne wyobrażenie, ikonografia. Ona słusznie traktowana jest z wielkim poszanowaniem. Każde naruszenie jej będzie budziło sprzeciw. W końcu to, że film przestał być pokazywany w Polsce, nastąpiło w wyniku anonimu, podobno jakiejś kobiety. Anonim przysłał mi ówczesny premier Piotr

²⁹⁵ Por. (mm) [M. Małatyńska], *Wajda i Bułhakow*. „Życie Literackie” 1971, nr 44, s. 12.

²⁹⁶ T. Sobolewski, *Wajda wśród dzieci Chrystusa*. „Film na Świecie” 1975, nr 5, s. 73.

Jaroszewicz, który podobno na jego podstawie zdyktował film. Kobieta jest oburzona, w związku z tym film musi zejść z ekranu.”²⁹⁷

– wyznawał po latach między innymi na łamach „Gazety Wyborczej”. Nie negując tej wypowiedzi, należy jednak zadać pytanie, dlaczego podobnego sprzeciwu nie wywołał sam *Mistrz i Malgorzata*? I czy to prawdopodobne, by na podstawie pojedynczej opinii zakazano wyświetlania *Pilata i innych*? Ani książka, ani film nie wywołały protestów, wręcz przeciwnie. Zdaniem Piotra Krywaka było to spowodowane tym, że Bułhakow, pozbawił mit o Chrystusie „aury świętości, ale stawał w obronie prawdy historycznej.”²⁹⁸ Z tym stanowiskiem można się zgodzić tylko częściowo, biorąc przede wszystkim pod uwagę ówczesne uwarunkowania polityczne. Z jednej strony wolno więc interpretować film Wajdy tak, jak chciałby tego Krywak. Z drugiej – sytuacja mogła się rysować w odmienny sposób: opowiedzenie fikcyjnej historii Jezui stawiać mogło pod znakiem zapytania historyczność Jezusa Chrystusa, co z punktu widzenia ideologii było sytuacją pożądaną.

Wśród krytyków bardziej niż kwestia niezgodności z kulturowym wizerunkiem Chrystusa, opór budził sposób realizacji obrazu. Podkreślano, że film zbliżał się w pewien sposób do teatru, niemniej jednak sprowadzony został wyłącznie do rekwizytów, pozbawiony tajemnicy. Opiniom takim sprzyjała przede wszystkim umowność miejsc i przedmiotów, niezbyt rozbudowana perspektywa, a także realizacja scen przy udziale dwóch, trzech aktorów. Stąd też film sprawiał niekiedy wrażenie reportażu. Stanowił jednak niezaprzeczalnie wyraz autorskiego spojrzenia na sztukę filmową.

„Działalność Wajdy nie sprowadza się do produkowania gorszych czy lepszych ruchomych obrazów, kamera w jego filmach nie służy do transmitowania otaczającej nas rzeczywistości. Ona ją kształtuje. Wajda bowiem, jak każdy wielki artysta, kreuje swój suwerenny świat, tworzy własną poetykę, narzuca wizję kształtu, gestu, zachowań [...]”²⁹⁹

– z uznaniem zauważał na łamach „Panoramy Polskiej” Andrzej Markowski. Do podobnych celów służył reżyserowi nie tylko otaczający świat, ale także materia literacka. Wajda w adaptacjach literatury widział bogate źródło inspiracji. Książki, będące „rezultatem przemyśleń twórcy [...]”³⁰⁰ były dlań jak gdyby gotowym scenariuszem, chodziło jednak o wydobywanie z nich problemów aktualnych i istotnych dla współczesnego widza. Dotyczyło to

²⁹⁷ M. Mikos, *Powieść jak zbawienie* „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 144, s. 15. Wcześniej w podobnym tonie reżyser wypowiadał się też w książce *Wajda – filmy*. Red. J. Słodowska. Warszawa 2000, s. 96.

²⁹⁸ P. Krywak, *Kod Leonarda... albo o pożytkach z hałasu*. „Konspekt” 2006, nr 4, s. 133.

²⁹⁹ A. Markowski, *Kariery XXX-lecia: Wajda*. „Panorama Polska” 1975, nr 12, s. 25.

³⁰⁰ T. Sojkowa, „...Moja egzystencja zależy od literatury...”. „Dziennik Zachodni” 1975, nr 62, s. 4.

wyłącznie książek, do których reżyser miał osobisty stosunek, miał „o nich coś od siebie do powiedzenia [...]”³⁰¹ i z których autorami miał, jak to określał, „osobiste porachunki.”³⁰² W swych adaptacjach chciał być wierny przede wszystkim myśli przewodniej dzieła, warstwa fabularna i detale miały dla niego mniejsze znaczenie. Widać to także w *Piłacie i innych*. Wybór wątku apokryficznego niekoniecznie trzeba więc tłumaczyć wyłącznie kwestiami technicznymi. W 1974 roku Wajda wyznawał:

„»Bliskie są mi te powieści i scenariusze, które zawierają próbę pokazania życia przez jakąś koncepcję, w której główna idea i postać bohatera wyrażone są przez sytuacje dramatyczne, a nie przez szczegółową obserwację drobnych realiów. Moim zdaniem trzeba film konstruować tak, aby sytuację doprowadzić do swoistego paradoksu. Wydaje mi się, że to właśnie pozwala łatwiej zrozumieć filmy szerokiej widowni«.”³⁰³

I dalej:

„[...] wydaje mi się, że sztuki nie można tłumaczyć tylko poprzez jej kontekst historyczny, społeczny, obyczajowy, splot okoliczności politycznych. Co pewien czas pojawiają się utwory »z tajemnicą«, czujemy w nich jakąś niezwykłą prawdę, ona nas pociąga, zachęca. Mobilizuje nas więc przeczuwana obecność prawdy – a nie sama niejasność, mgła, zasłona niezrozumienia.”³⁰⁴

Choć opinia ta dotyczyła *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, wydaje się być równie trafna w odniesieniu do *Mistrza i Małgorzaty*. W twórczości Wajdy mniej istotna jest narracja, bardziej – realizacja osobistej wizji, własna interpretacja. Szukając inspiracji w dorobku autorów rodzimych, takich jak Wyspiański, Conrad, Reymont, Żeromski, Skolimowski, Andrzejewski, Brandys, Iwaszkiewicz, czy Borowski, Wajda odciskał w nim swój ślad, sposób postrzegania rzeczywistości. Wzbogacając symbolikę, rozbudowywał jednocześnie sensy naddane dzieł literackich. Sam zaznaczał:

„Zawsze staram się wybierać z literatury poważne i ważne teksty. Realizacja może pewne rzeczy dodać lub powiększyć, ale nigdy nie może zejść poniżej tego, co już i tak dociera do widza z pierwotnego tekstu.”³⁰⁵

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ H. Szypulska, *Po prostu reżyser...* „Gromada Rolnik Polski” 1974, nr 87-88, s. 11.

³⁰⁴ M. Oleksiewicz, *Stawiam pytania sobie i innym*. „Kultura” 1974, nr 29, s. 14.

³⁰⁵ W. Wertenstein, *Wariacje...*, op. cit., s. 6

Wartość, jaką mają dla kultury literackiej inspiracje Andrzeja Wajdy zauważała również krytyka:

„Wajda nie traktuje materiału pisarskiego jako scenariusza, który jest dlań obowiązujący. Realizuje on myśl zdawać by się mogło oczywistą, że przełożenie tekstu literackiego na ciąg obrazów nie polega na zilustrowaniu tekstu, na uczynieniu zeń ruchomego komiksu, lecz na tym, by posłużyć się nim dla stworzenia dzieła własnego. [...] Mówienie o tym na przykład, że Wajda sprzeniewierzył się Żeromskiemu, Reymontowi czy Bułhakowowi jest grubym nieporozumieniem. Nie idzie się do kina po to, by oglądać dzieła literackie, dzieła literackie czyta się w samotności. Nie idę na »Pilata« po to, by wiedzieć, jak Bułhakow napisał apokryf, lecz idę obejrzeć film Wajdy, który jest widowiskiem pasyjnym wywodzącym się z tekstu Bułhakowa. A jeszcze jedno powiem. Nieprawdą jest to, co mówi sam Wajda w komentarzu do tego filmu, że z »Mistrza i Małgorzaty« wybrał fragment pasyjny jako część samoistną. Zrobił oczywiście więcej: przetłumaczył na film całe dzieło Bułhakowa, a przynajmniej jego najistotniejszą treść. Piszę o tym przykładzie by samemu sobie i cierpliwym czytelnikom wyjaśnić, co mianowicie Wajda robi z literaturą, jak pojmuje jej inspiracyjną siłę, jak obraca zawarty w niej kamień filozofii.»³⁰⁶

Z tego właśnie wynikała istotna wartość twórczości Wajdy dla kina, ale także dla literatury, której znaczenia – poprzez istnienie adaptacji – także się poszerzały. „Odwołanie do sztuki literackiej, muzycznej, plastycznej etc. rozszerza w tym modelu kina tradycyjne typy relacji filmu z innymi sztukami. Jest, powtórzmy raz jeszcze, przede wszystkim sposobem kontaktu z rzeczywistością kulturową. Daje tu o sobie znać najbardziej istotny impuls rozwojowy ówczesnego filmu polskiego: jego generalne nastawienie na funkcję kulturotwórczą.»³⁰⁷

³⁰⁶ B. Czeszko, *Firma Andrzej Wajda – Spółka z Całkowitą Odpowiedzialnością*. „Kultura” 1975, nr 11, s. 14. Istniały jednak obawy, że rezultaty praktyki artystycznej tego rodzaju nie zostaną przyjęte przez publiczność (nie tylko polską), czemu w swoich wspomnieniach dawał wyraz na przykład Mieczysław Wojtczak: „Wówczas, a więc dokładnie przed 20 laty, [w 1988 r. przyp. mój – K. K.] projekcje filmów i spotkania Wajdy wywoływały żywe dyskusje i zainteresowanie, które powodowały wprowadzanie zakazanych utworów naszego Mistrza na radzieckie ekrany. Tamto spotkanie Wajdy z radzieckimi literatami odnotowałem wówczas następująco: sala z pięciuset miejscami była wypełniona. [...] Jak pamiętam, wyboru filmu *Piłat i inni* dokonali moskiewscy pisarze. Wajda zaś pragnął poznać ocenę tego środowiska. Przyznaję, że kiedy przed projekcją przedstawił swoje poglądy dotyczące realizacji filmów na podstawie klasyków literatury, zacząłem się denerwować, jak ten obraz zostanie przyjęty. Wiedziałem przecież, że część obecnych nie była skłonna patrzeć życzliwie na takie eksperymenty... Przeważała jednak opinia, że *Piłat i inni* został zrobiony po mistrzowsku. Nie ukrywano też zaskoczenia, że Wajda, przenosząc *Mistrza i Małgorzatę* we współczesność, potrafił zachować wierność duchowi prozy Bułhakowa... Podobnie przebiegały spotkania w kinie »Warszawa« oraz w Domu Filmowców.” – pisał w książce *O kinie moralnego niepokoju...i nie tylko*. Warszawa 2009, ss. 395-396.

³⁰⁷ M. Hendrykowski, op. cit., s. 51.

2.2. „Wszystko w tej książce jest dla mnie ważne.” Powieść Michaila Bułhakowa w ujęciu Macieja Wojtyszki

Pełnej ekranizacji dzieła Bułhakowa dokonał w 1988 roku Maciej Wojtyszko.³⁰⁸ Jej realizację poprzedzała wizyta reżysera w moskiewskim domu pisarza. Zdjęcia trwały dwa miesiące. *Mistrz i Małgorzata* początkowo rozpowszechniany był na kasetach wideo, na szklanym ekranie pojawił się nieco później. Pierwszą część, zatytułowaną *Seans czarnej magii*, wyemitowano w II programie telewizji 20 marca 1990 roku.³⁰⁹

W czteroodcinkowym filmie zagrał kwiat polskiego aktorstwa: Gustaw Holoubek jako Woland, Anna Dymna w roli Małgorzaty, Władysław Kowalski – Mistrza, Zbigniew Zapasiewicz – Piłata, Tadeusz Bradecki – Jeszui, Janusz Michałowski – Korowiowa, Mariusz Benoit – Assasella, Maria Probosz – Helli, Marek Pyś, Marek Gołębiowski i Zbigniew Zamachowski – Behemota.³¹⁰ Plejada gwiazd oraz pozycja, jaką zyskała wśród czytelników powieść Bułhakowa, gwarantowały komercyjny sukces. Jednakże i pod względem artystycznym adaptacja nie wypadła najgorzej. Przyczyna powodzenia tkwiła z pewnością „w zamierzonej przez twórców wierności ekranizacji wobec oryginału, rezygnacji z ambicji eksperymentatorskich, w dążności by idei tej wierności podporządkować bogaty arsenał filmowych środków technicznych.”³¹¹ Wojtyszko w swoim obrazie podążał za Bułhakowem, a głównym przesłaniem jego adaptacji miało być przekonanie, że wartościom łatwo odebrać sens. Z drugiej strony – że można je uratować nawet w obliczu niesprzyjających okoliczności zewnętrznych. Wojtyszko upatrywał wyjątkowej wagi książki właśnie w tym, że mówiła ona o wartościach istotnych dla szeroko pojmowanej kultury. Odstępstwa od literackiego pierwowzoru spowodowane były wyłącznie względami produkcyjnymi i finansowymi, co reżyser niejednokrotnie podkreślał w wywiadach. Głównie z tych właśnie powodów niemożliwa stała się realizacja plenerów w Moskwie i Jerozolimie. Rzecz działa się przede wszystkim w Domu Gribojedowa, klinice Strawińskiego i mieszkaniu numer pięćdziesiąt. Mimo tego realizacja adaptacji okazała się przedsięwzięciem olbrzymim. Zagrało w niej

³⁰⁸ Wspomnieć należy, że dla Wojtyszki inspirująca okazała się nie tylko powieść, ale i biografia jej autora. W 2002 roku w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego reżyser wystawił przedstawienie zatytułowane *Bułhakow* (oparte w dużej mierze na książce Witalija Szentalińskiego *Tajemnice Łubianki*. Z „archiwów literackich” KGB. Cz. II. Przeł. H. Chłystowski, M. Kotowska, J. Waczków. Warszawa 1997. W roku 2006 Bułhakowa Wojtyszki wyreżyserował Krzysztof Rościszewski. Premiera spektaklu odbyła się w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie). Tekst sztuki został opublikowany w „Dialogu” 2001, nr 12, ss. 31-69. W roku 2009 miała ona premierę w Teatrze Telewizji. Sam Wojtyszko wyreżyserował *Morfine*, był również adaptatorem i reżyserem *Ostatnich dni*, *Moliera, czyli zmowy świętoszków*, *Powieści teatralnej*.

³⁰⁹ Przeznaczony do rozpowszechniania również poza krajem, promowany był także podczas targów w Cannes.

³¹⁰ W pozostałych rolach wystąpili i inni znani aktorzy. Por. aneks nr 3. Wielu z nich brało także udział w realizacjach teatralnych i radiowych *Mistrza i Małgorzaty*. Por. aneks nr 1 i nr 4.

³¹¹ A. Semczuk, *Michail Bułhakow w Polsce (1970-1995)*. „Studia Rossica III” 1996, s. 205.

łącznie około dwustu aktorów i sześciu tysięcy statystów. Ponieważ film został nakręcony techniką wideo³¹², stanowił, jak zaznaczał Wojtyśko – twór pośredni między przedstawieniem w teatrze telewizji a filmem kinowym.³¹³ Wykorzystano tutaj między innymi takie zabiegi jak tricki elektroniczne, narrację spoza kadru, czy różnicowanie planów.

„W pierwszych dwóch częściach dominuje wątek rodzajowo-współczesny, który wydaje się mniej »filmowy«, bardziej natomiast literacki i teatralny. W trzeciej i czwartej części mamy popis autentycznego kina. Szaleństwo Małgorzaty, późniejszy »Wielki bal u szatana« i efektowne zakończenie zostało skomponowane płynnie i z wyczuciem charakteru dramaturgii powieści. Można dyskutować, czy wierna ekranizacja dzieła Bułhakowa nie okazała się w niektórych partiach zbyt nużąca. Z pewnością jednak serial Macieja Wojtyśki ma olbrzymie wartości dydaktyczne, propaguje bowiem jedną z najwybitniejszych powieści XX wieku w wersji integralnej.”³¹⁴

– donosił w 1989 roku „Ekran”. Podobnie jak u Wajdy, bohaterem każdej części był inna postać z powieści. Pierwszej – Iwan Bezdomny, drugiej Mistrz, trzeciej Małgorzata, czwartej – Poncjusz Piłat. Na tym jednak podobieństwa się kończyły. Niemniej obie adaptacje porównywano ze sobą, robił to także sam Wojtyśko. Ekranizację swą reżyser odnosił zresztą nie tylko do *Pilata i innych*, lecz także – choć sporadycznie i na zasadzie krótkiej wzmianki – do, wspomnianej już, filmowej wersji powieści w reżyserii Aleksandra Petrovicia, który w 1972 roku nakręcił film produkcji jugosłowiańsko-włoskiej pod tytułem *Majstor i Margarita* (*Il Maestro e Margherita*), pomijając zresztą wątek biblijny.

Realizacja telewizyjna, jako szczególny rodzaj przekazu wizualnego, zachęcała do rozważań na temat masowości odbioru. Wojtyśko, podobnie jak Englert, podkreślał, że zrobił film, który sam by chętnie obejrzał. „Nie wierzę w jednego statystycznego widza.”³¹⁵ – mówił – wskazując jednocześnie na istnienie wspólnych zasad percepcji. Wynika stąd, że jego adaptacja miała nawiązywać kontakt z odbiorcą nie tylko poprzez pryzmat dzieła literackiego, ale przede wszystkim dzięki wspólnemu doświadczeniu kulturowemu i społecznemu twórcy filmowego oraz widowni. Ekranizacja *Mistrza i Małgorzaty* prowokowała do zadawania pytań związanych z odmiennością filmowego tworzywa, zasadnością przekładu dzieła tej rangi na znaki wizualne, wiernością wobec pierwowzoru, a także reakcjami odbiorców na taką, a nie inną interpretację powieści. Sam Wojtyśko stwierdzał, że próba adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* jest z jego strony pewnego rodzaju „pychą”, niemniej jednak zauważał ogromną

³¹² Serial zarejestrowany został na dwóch trzygodzinnych kasetach VHS (195 i 180 minut). Składał się z czterech odcinków zatytułowanych *Seans czarnej magii*, *Mistrz*, *Małgorzata* i *Pożegnanie*.

³¹³ Z. Otałęga, *Woland! Przyjeżdżaj! Rozplenilo się mnóstwo drani*. „Gazeta Krakowska” 1988, nr 265, s. 3.

³¹⁴ M. Winiarczyk, *Miedzy Bogiem a szatanem*. „Ekran” 1989, nr 47, s. 31.

³¹⁵ G. Korzeniowska, *Zgoda na świat*. „Dziennik Polski” 1988, nr 190, s. 3.

wartość dzieła dla kultury, nie tylko polskiej. Zestawiał książkę na przykład „z »Hamletem« Szekspira: istnieje sto sposobów jej odczytania i interpretacji.”³¹⁶ – stwierdzał w rozmowie z „Dziennikiem Polskim”. Opinia ta dowodzi słuszności tezy, że tekst filmowy jest „zakodowany wielokrotnie – w zasadniczo odmiennych kodach, z których każdy wprowadza inne odczytanie, a subtelna relacja między powstającymi sensami daje różnorodność odcieni semantycznych.”³¹⁷

Oczywiste jest, że – utartym zwyczajem – w tekstach poświęconych filmowej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* często poruszano sprawy związane z dziejami powieści, mitem jej twórcy, a także kwestie ogromnej popularności książki wśród polskiej publiczności, szczególnie, że reżyser starał się jak najdokładniej przekazać ducha Bułhakowskiego *opus vitae*. Miniserial Wojtyszki zestawiano także ze scenicznymi wizjami dzieła Bułhakowa. Ze względu na fakt, że były realizowane w niemal tym samym czasie – przede wszystkim ze spektaklem Andrzeja Marii Marczewskiego oraz przedstawieniem Macieja Englerta. W porównaniach tych reżyser widział istotną wartość. Przez pryzmat cudzych dokonań artystycznych można było – po pierwsze – spoglądać na powieść, odkrywając nowe sensy powieści. Po drugie zaś skrystalizować własną wizję *Mistrza i Małgorzaty*.

Pomimo pewnych niedostatków technicznych, *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Wojtyszki cieszył się uznaniem, także po roku 1989.

„Przed pięciu laty było to najambitniejsze przedsięwzięcie polskiej telewizji i takim zapewne długo jeszcze pozostanie.”³¹⁸

– pisało w 1993 roku „Kino”, traktując adaptację jako „zapis o wartości historycznej, choć interpretacja Bułhakowa dokonana przez Wojtyszkę jest na tyle żywa i prowokująca, że filmowi daleko jeszcze do odstawienia na muzealną półkę.”³¹⁹

Po przełomie bardziej słyszalny był głos krytyki, wcześniej informacje o filmie docierały do widza przede wszystkim w formie wywiadów z jego twórcą. Chwalono wysokiej próby aktorstwo, w tym rolę Zapasiewicza, a przede wszystkim Holoubka. Jego Woland to mędrzec, a jednocześnie prześmiewca i ironista. Uznanie zyskała również scenografia; szczególny zachwyt budziły sceny balu u szatana. Wojtyszkę postrzegano jako scenarzystę inteligentnego, artystę o swoistej wrażliwości, dzięki której jego *Mistrz i Małgorzata* uwypuklał przede wszystkim moralny aspekt powieści. Prasa pisała, że film

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ J. Łotman, op. cit., s. 7.

³¹⁸ (AK) *Mistrz i Małgorzata*. „Kino” 1993, nr 4, s. 47.

³¹⁹ Ibidem.

stanowił wynik uważnej, dogłębnej i – jak to określał to Andrzej Drawicz – rozumiejącej lektury.³²⁰

Choć nieliczne – pojawiały się też opinie, że obraz okazał się porażką. Wierność nie pozwoliła bowiem na zachowanie rytmu powieści, oddanie jej dramatyzmu i nastroju, a środki techniczne, jakimi dysponował reżyser były przestarzałe.³²¹ Całość materiału cechowała swoista nierównowaga. Udane były wyłącznie dwie pierwsze części, zwłaszcza w warstwie realistyczno-groteskowej. W krótkich, anegdotycznych scenkach „urzędowych” Wojtyzsko zdołał oddać specyficzny klimat dzieła Bułhakowa, jednak bał u szatana to raczej wizja reżysera, a nie pisarza.

Jak widać, oba filmy, dla których inspiracją była powieść Bułhakowa, znacznie się od siebie różniły. Nie chodziło przy tym wyłącznie o dzielący je czas powstania czy też fakt, że Wajda wypreparował z *Mistrza i Małgorzaty* tylko jeden z wątków. Wydaje się, że różnice wynikały z odmiennego definiowania adaptacji jako procesu twórczego. „»Adaptować« znaczy w kategoriach pojęciowych tradycyjnego modelu kina przede wszystkim: uzgadniać, konfrontować kształt filmu z pierwowzorem literackim. Punktem odniesienia jest w pierwszym rzędzie adaptowany tekst, a dopiero w dalszej kolejności system kultury literackiej, przywoływany bardziej generalnie.»³²² Miniserial Wojtyzki, choć w warstwie fabularnej bardziej wierny Bułhakowowi, w porównaniu z *Pilatelem...* okazał się bardziej tradycyjny. Wierność bowiem przejawiała się tutaj przede wszystkim w postaci zachowania zgodności „zewnątrznych realiów świata ekranowego z pierwowzorem literackim [...]”³²³, u Wajdy natomiast głównie w ekwiwalencji ideowej i kompozycyjnej. Reżyser nie tylko nie bał się zachować „szerszej perspektywy kulturowej [...]”³²⁴ jaką zawierała powieść, lecz sam tę perspektywę stwarzał.³²⁵

Pod koniec lat osiemdziesiątych za pośrednictwem prasy do polskiego odbiorcy docierały również informacje o telewizyjnych dokumentach poświęconych nie tyle powieści, co jej autorowi. W 1988 „Literatura Radziecka” pisała, że „w niedzielę po południu, kiedy

³²⁰ Por. A. Drawicz, *Podziękowanie Maciejowi Wojtyzce*. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 19, s. 10.

³²¹ M. Ratajczak, *Wierność nie płaci*. „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 86, s. 8.

³²² M. Hendrykowski, op. cit., s. 57.

³²³ Ibidem, s. 45.

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Na marginesie rozważań o filmie można dodać, że na początku lat osiemdziesiątych być może planowano jeszcze jedną realizację powieści. W 1981 roku na łamach „Radar” Andrzej Drawicz pisał: „Miejmy nadzieję, że doczeka się wreszcie realizacji – podobno bardzo ciekawa – adaptacja telewizyjna W. Dąbrowskiego i I. Lewandowskiej.” (A. Drawicz, *Michał Bułhakow szuka literatury*. „Radar” 1981, nr 4, s. 14). W innych źródłach informacja ta jednak się nie pojawia. Nie potwierdziły jej również Wiera Drawicz (rozmowa telefoniczna z połowy kwietnia 2013 roku) oraz Irena Lewandowska (rozmowa telefoniczna z 15 maja 2013 roku). Natomiast Andrzej Maria Marczewski wspominał, że czytał teatralną adaptację powieści, którą otrzymał od Witolda Dąbrowskiego i która ostatecznie nie została zrealizowana. A. M. Marczewski, informacje w sprawie adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* autorstwa Witolda Dąbrowskiego [online]. Do Korcz K., 26 lutego 2013, 11:15.

przed szklanym ekranem gromadzi się najwięcej odbiorców [...]”³²⁶, pierwszy program telewizji radzieckiej wyemitował dwugodzinną audycję dotyczącą pisarza, której autorem i prezydentem był literaturoznawca Władimir Łakszyn.³²⁷ Fragment dotyczący *Mistrza i Małgorzaty* dotyczył Moskwy oglądanej z perspektywy Bułhakowa i bohaterów jego powieści oraz odniesień do biografii pisarza obecnych na kartach jego głównego dzieła, a także rangi, jaką to dzieło dla niego miało.³²⁸

3. *Mistrz i Małgorzata* w sztukach plastycznych

Mistrz i Małgorzata pobudzał do twórczego działania nie tylko ludzi sceny czy ekranu. Stanowił natchnienie dla innych artystów, również w takich dziedzinach jak sztuki plastyczne, zwłaszcza malarstwo i rysunek. W porównaniu z dziedzinami omawianymi wcześniej, wpływ na procesy recepcyjne powieści był tutaj stosunkowo niewielki, zarówno ze względu na swoistą hermetyczność dziedziny, jak przede wszystkim dlatego, że artystów plastyków dających wyraz swej fascynacji dziełem Bułhakowa było zaledwie kilku. Niemniej jednak twórczość ta jest odbiciem niezwykle intymnego kontaktu wybitnych indywidualności artystycznych z jedną z najbardziej niezwykłych książek XX wieku.

³²⁶ H. Koczetowa, *Jak opowiedzieć o mistrzu?* „Literatura Radziecka” 1988, op. cit., ss. 155-156.

³²⁷ Niestety, dokładna data oraz nazwa programu w tekście Koczetowej nie pada. Być może chodzi tutaj o dwuczęściowy program *Mistrz* z 1987 roku, według scenariusza Łakszyna, w reżyserii Olgi Koznowej. Por. http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=7251 oraz <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/ros/47443/works/>, dostęp 8 października 2011.

³²⁸ W Polsce reportaże poświęcone Bułhakowowi pojawiły się już po przełomie. W 1995 w naszym kraju wyświetlone zostały dwa filmy dokumentalne. Jeden, autorstwa Dariusza Pawelca i Aleksandry Czerneckiej nosił tytuł *Pejzaż wewnętrzny. Michał Bułhakow* Trwającą blisko godzinę audycję zrealizowano dla II programu Telewizji Polskiej. Drugi to trzydziestosiedmiominutowy dokument *Moskwa jak las* Andrzeja Drawicza i Wiesława Romanowskiego, również nakręcony dla II programu TVP. Poza pisarską biografią (co znalazło swój wyraz we wspomnianych wcześniej monodramach *Proszę mnie wypuścić* oraz *Listy do władz*), twórców telewizyjnych i filmowców interesowała też sama powieść. W „Kwartalniku Filmowym” opublikowana została część scenariusza filmu opartego o *Mistrza i Małgorzatę*. Por. Z. Rybczyński, *Fragment scenariusza filmu na podstawie powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Kwartalnik Filmowy” 1997–1998, nr 19-20, ss. 279-288. W 1992 roku, w cyklu *Najważniejsze dialogi świata* TVP 2 pokazała *Poncjusza Pilata* w reżyserii Jerzego Markuszewskiego (pełen tytuł programu to *Michał Bułhakow. Poncjusz Pilat według Mistrza i Małgorzaty*.) Por. *Poncjusz Pilat*. „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 298, dod. „Gazeta Telewizyjna”, s. 4, G. Pawlak, op. cit., s. 71. Wg Grażyny Pawlak *Poncjusza Pilata* wyemitowano jako spektakl Teatru Telewizji, zaprzeczył temu jednak Krzysztof Domagalik z Redakcji Teatru Telewizji. Por. K. Domagalik, *Poncjusz Pilat wg Mistrza i Małgorzaty (karta programu)* [online]. Do Korcz K., 5 listopada 2014, 13:41, K. Domagalik, informacje dotyczące spektaklu *Poncjusz Pilat wg Mistrza i Małgorzaty* [online]. DoKorcz K., 5 listopada 2014, 15:46.

Powieść Bułhakowa bywała też inspiracją dla etiid szkolnych. W latach 2002-2003 nakręcone zostały: *Niewiara* Michała Jaskulskiego, *Guanipa* Agnieszki Smoczyńskiej, *Cienie* Dominiki Montean oraz *Mistrz i Małgorzata: Prezent* Bartosza Dombrowskiego.

Por. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/327014>; <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/62786>; <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/621140>; <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/62867>, dostęp 13 kwietnia 2013. W niedalekiej przyszłości planowana jest też premiera 40-minutowej animacji Mariusza Wilczyńskiego. Por. M. Małkowska, *Bułhakow zobrażowany*. „Rzeczpospolita” 2008, nr 119, s. A20 oraz <http://www.wilkwilk.pl>, dostęp 21 września 2012.

3.1. *Dama z Behemotem*. Maria Żaboklicka-Budzichowa

Najwcześniej cykl obrazów, dla których źródłem inspiracji był *Mistrz i Małgorzata* zaczęła tworzyć Maria Żaboklicka-Budzichowa, „która przy pomocy farb i pędzla przekazała niezwykle sugestywnie impresje wyniesione z lektury Bułhakowa.”³²⁹ Chodzi tutaj o cykl *Notatki z lektur III*, a przede wszystkim o 183 obrazy pod zbiorczym tytułem *Behemot i Małgorzata*. Córka artystki, Maria Szreder, wspominała, że w roku 1971 Żaboklicka-Budzichowa rozpoczęła ambitny projekt, który nazywała „rozmowami międzyśrodkowymi”. W jej mieszkaniu spotykali się przedstawiciele różnorodnych zawodów artystycznych:

„O ile pamiętam muzyków reprezentował Tadeusz Baird, ludzi teatru – Jan Świdorski i Aleksander Bardini, malarzy – oprócz Mamy – również pp. Jacek Sienicki, Jacek Sempoliński i Stanisław Rodziński, bywał u nas również Stefan Kisielewski, filozof Janusz (?) [Stanisław – przyp. mój – K. K.] Cichowicz oraz Andrzej Drawicz. I to właśnie Drawicz kiedyś (jak sądzę, był to rok 1971) podarował Mamie książkę, którą uważał za bardzo ważną dla siebie – »Mistrza i Małgorzatę« Bułhakowa. Po jej przeczytaniu Mama zgodnie ze swoim zwyczajem zaczęła malować na jej kanwie obrazy – od samego początku były to postacie Małgorzaty i Behemota połączone pewną narracją – czasem była to gra (karty, kości, szachy), czasem podróż (Ostenda), czasem sytuacje emocjonalne (smutek, radość, zdrada, rozstanie), czasem nawiązanie do stylów lub postaci historycznych (Małgorzata jako Vigée le Brun, Maria Baszkircew).”³³⁰

Literatura zajmowała w twórczości Żaboklickiej-Budzichowej miejsce szczególne. Jej obrazy stanowiły interpretację dzieł Conrada, Kochanowskiego, Gałczyńskiego, Hugo czy Galsworthy’ego. Stworzony przez nią cykl *Notatki z lektur* był „swoistym tłumaczeniem literatury na malarstwo.”³³¹ Zarówno *Notatki...*, jak również późniejszy *Behemot...* wymagały od malarki uważnej i wnikliwej lektury, ale przede wszystkim szczególnej artystycznej wrażliwości i niezwykle osobistego podejścia do dzieł, z którymi twórczo obcowwała. Starła się oddać nie tylko klimat i treść powieści ale próbowała dotrzeć „do tajemnicy literackiego

³²⁹ J. Śliszowa, op. cit., s. 162.

³³⁰ Wspomnienie córki artystki, Marii Szreder przytaczam na podstawie korespondencji drogą elektroniczną. M. Szreder, wspomnienie dotyczące projektu Marii Żaboklickiej-Budzichowej nazywanego „rozmowami międzyśrodkowymi” [online]. Do Korcz K., 13 października 2011, 23:55.

³³¹ S. Rodziński, M. Szreder, *Maria Żaboklicka-Budzichowa. Dama z Behemotem. Wystawa malarstwa Marii Żaboklickiej-Budzichowej w trzydzieści lat po śmierci Artystki*. Tł. U. Budzich-Szukała, K. Ptasinski. Galeria ZPAP Lufcik. Warszawa, 2-20 kwietnia 2008, s. 22, dokument PDF, nadesłany drogą elektroniczną. M. Szreder, katalog wydany na okoliczność wystawy zorganizowanej w trzydziestolecie śmierci Marii Żaboklickiej-Budzichowej [online]. Do Korcz K., 11 października 2011, 18:42.

dzieła, które stało się [...] pasją ostatnich lat życia.”³³² Fascynacja artystki Bułhakowem wynikała w dużej mierze z tego że w literaturze rosyjskiej widziała szczególną wartość. Literatura ta była wyjątkowo wrażliwa na prawdę i kwestię oporu wobec niesprzyjającej rzeczywistości. Ważnym czynnikiem był też sprzeciw Żaboklickiej-Budzichowej wobec miernej literatury radzieckiej oraz zainteresowanie biografiami takich twórców jak Achmatowa, Mandelsztam czy Pasternak. Jednak fascynacja ta sięgała znacznie głębiej:

„Maria odkrywa dla siebie Bułhakowa, ale przecież nie po to, by ilustrować »Mistrza i Małgorzatę«. Zapytana przez dziennikarkę, czy postaci, jakie maluje, »to są postaci z Bułhakowa czy Pani własne?« – Artystka odpowiada: »To są stale moje postaci, to znaczy: ja nie maluję nigdy postaci z Bułhakowa«. Ta odpowiedź to nie paradoks. Maria Żaboklicka nie maluje postaci z Bułhakowa, bo nie robi ilustracji do jego książki. Niezwykłą [pis. oryg. – K. K.] powieść Bułhakowa, cała ta wielka metafizyka, która odbywa się na moskiewskich ulicach, jest próbą ukazania świata, w którym przyszło żyć pisarzowi. Cykl Marii Żaboklickiej jest więc duchową korespondencją z Bułhakowem, jest malarskim światem inspirowanym tajemnicą tej powieści.

Jeżeli powstają kolejne płótna przedstawiające Behemota i Małgorzatę, to przecież nie dlatego, że malarka próbuje stworzyć przypuszczalny portret kobiety i wizerunek kota. Jeżeli powstają kolejne płótna na ten właśnie temat, to dlatego, że jest to szereg kolejnych listów do Bułhakowa, szereg niebezpiecznych prób opowiedzenia o własnej Małgorzacie i własnym Behemocie, jest to duchowe oczekiwanie na odpowiedź pisarza. Ryzyko polega tu nie tylko na szukaniu twarzy i swoistych portretów kota. Tutaj malarka świadoma jest, że bywa nieraz o krok od melodramatycznych czy sentymentalnych nastrojów. Ale też odnajdujemy w tym cyklu, w raz mrocznej, raz oświetlonej twarzy Małgorzaty czy w rozwartych oczach Behemota – nie tylko poetycki czar, ale zapowiedź tragedii. Malarska korespondencja z Bułhakowem to równocześnie oznaka niezależności Artystki, która – co raz jeszcze powtórzę – wielokrotnie ryzykuje, by robić swoje, by w tym, co robi doszukać się prawdy, by to, co duchowe – było znakiem rozpoznawczym Jej malarskiego trudu.”³³³

– stwierdzał z nieukrywaną pasją Stanisław Rodziński, malarz i przyjaciel Żaboklickiej-Budzichowej ze Związku Polskich Artystów Plastyków. Halina Grubert z kolei oceniała jej

³³² Ibidem, s. 24.

³³³ Ibidem, ss. 26, 28. Sama Żaboklicka-Budzichowa pisała w swoim dzienniku: „Jak mam malować, jak mam przedstawić swoją Małgorzatę i Behemota aby być wierna temu pisarzowi? Jakie tu znaleźć równoważniki malarskie aby zbliżyć się do tego, co u niego wynika jakby samo z siebie. Wielość znaczeń i nastroju budowana jest bez najmniejszej sztuczności, jakby wynika sama z siebie, a nie tylko jej nie przeszkadzają lecz jakby ją wzbogacają, czynią przejmująco wiarygodną te realia jak: udko kurczęcia (doskonale udokumentowane w poprzedzającej akcji) wystające z kieszonki Assasella gdy cytuje przerażonej Małgorzacie fragment książki Mistrza, albo to, że równocześnie plecami zasłania wyskrobane na oparciu ławki słowo »Niura«. Gdzie to jest rozstrzygnięte, że dobre dzieło sztuki musi być wyprane z niezwiązanych z jego sednem detali?” Por. M. Żaboklicka-Budzichowa, *Z Dziennika*, [w:] *Maria Żaboklicka-Budzichowa 1924-1977*. Wstęp S. Rodziński. Związek Polskich Artystów Plastyków. Warszawa 1979, nlb., zapis z 10 lutego 1973.

malarstwo jako „bardzo kobiece [...]”³³⁴, podkreślając jak istotne było dla artystki oddanie nie tylko fizycznego wyglądu malowanych postaci, lecz przede wszystkim ich stanu duchowego, psychicznego.

Biorąc pod uwagę zdanie samej Żaboklickiej, widzącej w malarstwie możliwość „opowiedzenia się za czymś [...]”³³⁵ można przypuszczać, że w prozie Bułhakowa zafascynował ją aspekt aksjologiczny, trwałość pewnych prawd i zasad rządzących ludzkim losem. Prawda, Dobro, Piękno, niezmiennosc wartości w sztuce i życiu były dla niej szczególnie istotne. Zdaniem Rodzińskiego warsztat realistyczny mówił o światopoglądzie twórczym Żaboklickiej-Budzichowej.³³⁶ Widać tutaj związki z romantyzmem, rzuca się też w oczy „intelektualna refleksja [...]”³³⁷, a także moralny aspekt sztuki. Jednakże, jak zauważał Rodziński na łamach „Tygodnika Powszechnego”, lekturowe inspiracje w twórczości artystki pozwalały też zrewidować poglądy na temat związków literatury i plastyki:

„W plastyce zabrnęliśmy w sytuację, w której często nie zwraca się uwagi na jakość, wystarczy natomiast zarzut »literatury w obrazie«, by beztrząsco pomniejszyć jego artystyczną wartość w ogóle.”³³⁸

– podkreślał. Tymczasem artystka, dając pierwszeństwo językowi i środkom malarskim, tworzyła własną wizję Bułhakowskiego świata, oddając klimat powieści poprzez aluzyjne nawiązania, oszczędne wykorzystywanie rekwizytów, wyraźną, czytelną kompozycję i głębię koloru.

„W cyklu dwuosobowych portretów bohaterów »Mistrza i Małgorzaty« Bułhakowa starałam się nawiązać do czarodziejskiej atmosfery książki. Skontrastowanie uogólnionego piękna z realistycznie pokazanym detalem, tajemnicy ludzkiego losu z drapieżnym poczuciem humoru – te cechy arcydzieła Bułhakowa dają malarzowi pasjonujący asumpt do podjęcia próby zestawienia czy raczej przeciwstawienia ich sobie na płótnie za pomocą ekwiwalentów formy i koloru. Ustalona stopniowo w czasie dalszej pracy nad tą serią forma wypowiedzi plastycznej okazała się szczególnie przydatna do wyrażania ważnych dla mnie treści. Chodzi mi właśnie o przeciwstawienie się pewnym mitom kreującym sztukę współczesną na arbitralny pręgierz epoki.”³³⁹

³³⁴ H. Grubert, *W pracowni malarek Haliny Walickiej i Marii Żaboklickiej*. „Express Wieczorny” 1977, nr 52, s. 4

³³⁵ S. Rodziński, M. Szreder, op. cit., s. 6.

³³⁶ Ibidem, s. 16.

³³⁷ Ibidem, s. 20.

³³⁸ S. Rodziński, *Literackie inspiracje malarza*. „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 38, s. 6.

³³⁹ Maria Żaboklicka-Budzichowa, *Z Dziennika*, op. cit., nlb., zapis z 29 listopada 1976.

– pisała na kartach dziennika.

Wystawa *Notatki z lektur III*, w całości poświęcona *Mistrzowi i Małgorzacie*, zaprezentowana została w roku 1973 w Galerii ZPAP Dom Plastyka w Warszawie. Cykl *Behemot i Małgorzata* z kolei pokazywany był w latach siedemdziesiątych podczas kilku zagranicznych wystaw indywidualnych: w Belgii (w 1974 roku w Ostendzie, rok później w Namurze, w tym samym, 1975 roku – w Brukseli) i Grecji (w 1976 roku w Atenach). Żaboklicka-Budzichowa uczestniczyła również w wielu wystawach zbiorowych:

„[...] od roku 1974 Mama dawała na nie najczęściej Behemoty. Najbardziej spektakularna była wystawa »Mage – image – imaginaire« w Sint-Martens-Latem w Belgii (maj 1974), na której wśród dwudziestu współczesnych artystów europejskich kurator Jo Verbrugghen zaprezentował kilka obrazów z serii »Behemot i Małgorzata« i poświęcił sylwetce Mamy 6 stron w pięknym, wydanym w formie książkowej katalogu. Zamieścił w nim nawet plakat z filmu Aleksandry Petrović [Aleksandra Petrovicia – przyp. mój – K. K.] »Le Maitre et Marguerite«, który zapewne wtedy był wyświetlany, dla przybliżenia oglądającym »backgroundu«.”³⁴⁰

– wspominała Maria Szreder.

W 1977 roku w galerii Okręgu Warszawskiego ZPAP przy ul. Mazowieckiej odbyła się pierwsza wystawa pośmiertna Marii Żaboklickiej-Budzichowej.³⁴¹ Druga miała miejsce dziesięć lat później, w 1987 roku, w Małej Galerii Klubu »Tytus« w Warszawie (w tym samym roku w warszawskiej Galerii Teatru Wielkiego oglądać było można także cykl *Behemot i Małgorzata*). Na wszystkich wystawach pośmiertnych prezentowano głównie obrazy związane z powieścią Bułhakowa, gdyż – jak podkreślała córka artystki – mniej więcej od roku 1974 temat ten zdominował malarstwo Żaboklickiej-Budzichowej.³⁴²

3.2. „W końcu to tylko literatura...” Rysunki Karola Wieczorka

W *Mistrzu i Małgorzacie* inspiracji szukał również Karol Wieczorek, wybitny katowicki malarz, rzeźbiarz i grafik, choć bezpośrednim impulsem do wykonania cyklu

³⁴⁰ M. Szreder, informacje na temat wystaw, na których prezentowane były prace Marii Żaboklickiej-Budzichowej inspirowane *Mistrzem i Małgorzatą* [online]. Do Korcz K., 15 października 2011, 20:11.

³⁴¹ W listopadzie 1979 roku wystawa pośmiertna artystki odbyła się także w Szwecji. Zorganizował ją w mieście Sali Edward Budzich, we współpracy z Weimarem Josefssonem. Por. ibidem.

³⁴² W tej samej relacji Maria Szreder pisała, że jeden z obrazów z cyklu *Behemot i Małgorzata*, prawdopodobnie właśnie z roku 1974, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

rysunków nie była sama powieść, lecz oparty na niej spektakl krakowskiego Teatru Stu.³⁴³ Przedstawienie, które – jak tłumaczył artysta – poza cytataми i imionami bohaterów miało z książką niewiele wspólnego, stało się jednak impulsem do jej przeczytania, podobnie jak towarzysząca *Mistrzowi*...ogromna popularność. Bogactwo wyobraźni, szybkość obrazów przesuwających się przed oczami czytelnika, przy jednoczesnej prostocie języka, potrafiącego oddać dźwięki, kolory i zapachy, a także fabularna warstwa każdego z wątków powieści urzekły artystę. Sceny z powieści zaczął rysować około połowy lat siedemdziesiątych. Wychodził od ogólnych scen, twarzy czy sytuacji. Nie wybrał żadnej z koncepcji ilustracji, wszystkie jednak cechowała niezwykła obfitość detali. Szczególnych warsztatowych trudności twórca upatrywał w sposobie przedstawienia metafizycznej warstwy *Mistrza i Małgorzaty*, co wynikało ze specyfiki sztuk plastycznych. Chodziło o bezpośredni, dosłowny sposób odczytywania obrazu bez możliwości przedstawienia (a więc i odkrycia przez odbiorcę) podwójnego aspektu Bułhakowskiej prozy. Pierwsza część namalowana została techniką atramentową. Obejmowała wątek moskiewski oraz wątek tytułowy. Wieczorek natomiast – jak sam wyznawał na łamach czasopisma „Poland” – nie miał odwagi, aby przestawić wątek ewangeliczny. Ostatecznie pomysł został przez artystę zarzucony.³⁴⁴

Dwudziestego ósmego marca 1977 roku, w katowickiej Desie, odbyła się wystawa indywidualna jego rysunków. Istnieje prawdopodobieństwo, że pokazano tam również prace związane z *Mistrzem i Małgorzatą*.³⁴⁵ Po wystawie w Katowicach kilka ilustracji do książki Bułhakowa zostało zaprezentowanych na wystawie zbiorowej w Moskwie. Prace były także pokazywane na kilku innych wystawach, między innymi wystawie zbiorowej artystów polskich organizowanej w Warszawie. Komplet rysunków inspirowanych *Mistrzem i Małgorzatą* został też zaprezentowany pod koniec lat osiemdziesiątych na wystawie indywidualnej zorganizowanej w krakowskiej galerii Tadeusza Nyczka „Inny Świat”.³⁴⁶

³⁴³ K. Wieczorek, informacje dotyczące rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 25 listopada 2011, 18:30.

³⁴⁴ Por. K. Wieczorek, *The years I devoted to Bulhakov (After reading "The Master and Margarita")*. „Poland”/„Polen” 1982, nr 1-4, s. 76.

³⁴⁵ Niestety, dokonania twórcze artysty związane z tym tematem zostały bardzo słabo udokumentowane, stąd też niektóre informacje mają charakter przybliżony. Dane na temat wernisażu w Desie przekazywał z pamięci sam rysownik (K. Wieczorek, informacje dotyczące rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 17 listopada 2011, 19:35), a broszura dotycząca tej wystawy zawiera jedynie podstawowe wiadomości na temat prezentacji indywidualnych, okręgowych, ogólnopolskich czy międzynarodowych, bez odnoszenia się do tematyki prac. Por. K. Wieczorek, *Malarstwo i rysunek*. Galeria Desa, Kraków, 28 marzec 1977. Oficyna Wydawnicza PP „Desa” w Jędrzejowie, C-33/635 [broszura]

³⁴⁶ Jak podaje artysta, ilustracje pokazywane były także podczas wystaw organizowanych już po przełomie, m.in. około roku 2000/2001 w Muzeum Śląskim (jako jeden z nurtów ekspozycji). Publikowano je też w periodykach „NaGłos” oraz „Nowe Książki”. K. Wieczorek, informacje dotyczące rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 25 listopada 2011, 19:12. Patrz również Z. Florczak, *Książka o Bułhakowie*. „Nowe Książki” 1991, nr 1, s. 8.

Fakt, że Karol Wieczorek, zgodnie ze swym zwyczajem, na wystawach pokazywał przede wszystkim dzieła, nad którymi pracował w ostatnim czasie, w środowisku rodził niekiedy niezrozumienie:

„Opinie kolegów i krytyków (prywatne) trochę wynikały z nieporozumienia które sam powodowałem: jak na wystawę, pokoleniową malarstwa, wbrew konwencji daje się ilustracje powieści to budzi to zdziwienie: czemu to właśnie tu? [...]”³⁴⁷

– wspominał artysta. Sytuacja taka niekorzystnie odbiła się na jego artystycznym wizerunku twórcy „współczesnego... nowoczesnego... idącego w szeregu – przodem do przodu [...]”³⁴⁸ Brak informacji, że są to ilustracje tekstu literackiego powodował zarzuty ze strony innych artystów (jak również „krytyków trzymających linię [...]”³⁴⁹), o... ilustracyjność, zbytnią fabularyzację, „przegadanie”, dygresyjność i wielowątkowość. Nie zawsze jednak był to chyba mankament tej twórczości. W 1981 „Trybuna Robotnicza” pisała:

„Na rysunkach Karola Wieczorka jawią się naszym oczom bohaterowie »Mistrza i Małgorzaty«. Metafizyczna nastrojowość kompozycji: zdeformowane postacie, zdeformowane przedmioty – kompozycyjny chaos odtwarzający psychiczne i sytuacyjne inferno w jakie popadają ci wszyscy, których doświadczają nagle owe »ciemne moce« powołane przez pisarza do życia.”³⁵⁰

Kilkanaście lat później podobnym odczuciom dawał wyraz malarz Roman Maciuszkiewicz, który na łamach „Śląska” tak opisywał rysunki artysty:

„Była w nich ta sama, jeśli nie większa, siła wizji, a zmienne tempo książki, bogactwo jej nastrojów i oczywistą diaboliczność rysunki Wieczorka przekładały na deformację i rodzaj neurotyczności, którymi się wówczas odznaczały. Bowiem zarówno w rysunkach, tworzonych na bazie solidnego warsztatu, jak i w malarstwie Wieczorka uderzała swoista psychodeliczność. Świat jawił się w nich jako niespokojny, fantasmagoryczny wytwór, jego obraz kształtowała wyobraźnia, a poetyka, która próbowała go opisać, pochodziła z rejonów zarezerwowanych dla poszukiwaczy sensualnego wymiaru rzeczy i zjawisk. W obrazach fascynował mnie kolor – mocny, rozświetlający płótno jakby od wewnątrz; a postaciom i przedmiotom przydający nierzeczywistej fluorescencji. Rysunki natomiast – zazwyczaj mocne, gęste, czasami celowo niedokończone w pewnych partiach, czasami lekko podkolorowane – stanowiły suplement do świata zmysłowego koloru. A może przeciwnie? [...]

³⁴⁷ K. Wieczorek, informacje dotyczące rysunków..., op. cit., 25 listopada 2011, 18:30.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Por. E. Zaczyk, *Odczytanie Bułhakowa*. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 43, s. 7.

Prace Karola Wieczorka pochodziły z tego obszaru – pełnego fantastyki i wyobraźni, enigmatycznych znaczeń i onirycznych spotkań.”³⁵¹

Wrażenie, jakie zrobiły na Maciuszkiewiczze prace Wieczorka potęgował fakt, że kiedy zetknął się z nimi w połowie lat siedemdziesiątych, prawdopodobnie na jednej z okręgowych wystaw Związku Polskich Artystów Plastyków, był świeżo po lekturze *Mistrza i Małgorzaty*:

„[...] pamiętam stan pewnego poruszenia umysłu i ducha [...] i ilustracje Karola ów stan poruszenia przedłużyły.”³⁵²

– wyznawał artysta. Powieść, rzecz jasna, wywarła ogromne wrażenie także na samym Wieczorku, choć po latach pisał o tym z lekkim zażenowaniem:

„Co do fascynacji to tak ta książka mnie poruszyła, że aż wstyd i trochę śmieszno mi o tym mówić. W końcu to tylko literatura, która całą swoją wagę czerpie z wszechogarniającego ciężaru obezwładniających i kaleczących struktur komunistycznej opryczniny. Świadczy o niezależności i sprężystości ducha ludzkiego, wolności człowieka mimo wszystko, tak samo ważnym poczuciu humoru – zawsze, w każdych okolicznościach możliwym... Przy całym uznaniu dla talentów narracyjnych autora, dowcipie, wspaniałym zmyśle sytuacyjno stylistycznym, to jednak jest 19-wieczny wielki klasyk rosyjski rzucony przez siły zła w 20 wieczną przyszłość, której się boi, której nie rozumie, a wyjście widzi w (???) cerkwi (???) czytaniu Turgieniewa (???) To zresztą mu gwarantuje przeuroczy kot... Ale czy to dla nas jakaś pociecha....???”³⁵³

Karol Wieczorek miał także w planach wydanie swoich rysunków w formie książkowej, co pozwalałoby ujmować je nie tylko jako pojedynczą, samodzielną ekspresję, ale cały cykl. Niestety, z przyczyn niezależnych projekt ten nie został, jak na razie, zrealizowany.³⁵⁴

³⁵¹ R. Maciuszkiewicz, *Mistrzowie i Małgorzata*. „Śląsk” 1999, nr 10, s. 80.

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Jak wspominał artysta, pomysł wydania książkowego zrodził się na początku lat osiemdziesiątych. W okresie stanu wojennego Wieczorek zdobył nawet telefon do Andrzeja Drawicza, lecz wzięty za prowokatora SB, przestał szukać kontaktu. W korespondencji elektronicznej wspominał, że kilkanaście lat później samego Drawicza posądzano o współpracę z bezpieką (K. Wieczorek, informacje dotyczące rysunków..., op. cit., 25 listopada 2011, 19:12). Ponieważ kwestia ta nie została ostatecznie wyjaśniona i do dzisiaj budzi spory, nie będzie w pracy w ogóle podejmowana. Choć próby zainteresowania projektem albumu kilku wydawców zdawały się pomysłne, żadna z nich nie została ostatecznie sfinalizowana.

3.3. Macieja Bieniasza trzydzieści lat z Bułhakowem

Mistrz i Małgorzata stał się poważnym źródłem inspiracji także dla Macieja Bieniasza, krakowsko-katowickiego artysty plastyka, który sceny z powieści zaczął rysować również mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych.³⁵⁵ Początkowo wyłącznie dla siebie, „bez szczegółowego poznawania historii powstawania powieści [...]”³⁵⁶, nie mając zamiaru publikowania prac.³⁵⁷ Nie były to jednak ilustracje do książki Bułhakowa, lecz cykl obrazów „towarzyszących wątkom tekstu [...]”³⁵⁸, wyraz literackiej fascynacji czytelnika o szczególnym typie wrażliwości. Była to też po trosze zabawa. Ze względu na inicjały oraz kilka zbieżności natury biograficznej, Bieniasz poczuł się zaproszony do symbolicznego klubu M.B. Rysował więc sceny, które mogłyby wydarzyć się w powieści, lecz się nie zdarzyły, umieszczał na rysunkach własną osobę i nie tylko:

„Liczne postacie przesłuchiwanym »waluciarzom« otrzymywały fizjonomie znajomych osób; na szatański bal również zapraszałem naszych współczesnych [...]. Przyniosło mi to zresztą przelotny towarzyski awans; w roku 1976 duża wystawa rysunków w warszawskiej Kordegardzie już po tygodniu została zamknięta i pomimo wysłuchania stosownych pouczeń w Ministerstwie (Kultury i Sztuki) przez pół roku nie mogłem odzyskać przyaresztowanych prac.”³⁵⁹

– nie bez humoru wyznawał po latach. Jednocześnie w szczegółach pozostawał niezwykle wierny realiom z czasów pisarza. Stąd też większa część prac poświęcona została moskiewskiemu wątkowi powieści, wątek apokryficzny stwarzał bowiem o wiele mniejsze możliwości. W rysowaniu Bułhakowa pomogła artyście erudycja: dogłębna znajomość tradycji nie tylko literackiej, odwołania do teologii, liturgii, apokryfów, sztuk plastycznych oraz oczywiście samej powieści, przede wszystkim w jej warstwie symbolicznej. Symboliczne postacie diabła i anioła to – zdaniem Bieniasza – wyraz niezgody na siebie, społeczeństwo, zastany świat. „Jeśli więc stanowić mają sprawne odpowiedniki zjawisk i cech portretowanego świata należy ukształtować je tak, by zdolne były zawrzeć w sobie wszystkie

³⁵⁵ Informację tę podaję na podstawie rozmowy telefonicznej z M. Bieniaszem 12 października 2011.

³⁵⁶ M. Bieniasz, list dotyczący wieloletniej pracy nad cyklem rysunków inspirowanych *Mistrzem i Małgorzatą* Michaiła Bułhakowa, dokumentacja, rysunki [korespondencja tradycyjna], 14 października 2011.

³⁵⁷ Część z nich jednak została później zakupiona przez muzea, więc artysta, by uzupełnić posiadaną przez siebie kolekcję tworzył – „bez większych różnic [...]” – kolejne warianty rysunków, opatrując je późniejszą datą. Stąd też, jak zaznaczał w liście, przyjęta w niniejszej rozprawie cezura końcowa roku 1989 „dla samej idei [...] cyklu [...] nie ma jednoznacznego charakteru.” – Ibidem.

³⁵⁸ M. Bieniasz, *Rysunki/Michaił Bułhakow – Mistrz i Małgorzata*. Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach 2008, nr 1, s. 6 [katalog].

³⁵⁹ M., Bieniasz, *Rysunek*. Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Katowicki. Katowice, marzec 2011 [katalog], s. nlb.

istotne dla swych twórców wartości.”³⁶⁰ Zawierały też wartości ważne dla samego artysty. Nic więc dziwnego, że z jednej strony nadał on rysunkom niezwykle osobisty ton, z drugiej – można było w nich znaleźć odniesienia do ówczesnych problemów natury społeczno-politycznej, co doskonale korespondowało z kierunkiem jego twórczości:

„[...] czy wizja pięknego, szczęśliwego świata, jaką każdy z nas – świadomie czy nieświadomie – nosi w sobie pokrywa się z rzeczywistością? Czy mit cudownego XX-go wieku mimo upływu lat nie jest nadal tylko mitem? Wielkiemu rozwojowi cywilizacji technicznej towarzyszy niepokojący regres duchowy. [...]

Obraz jest zawsze w pewnym sensie syntetyczną relacją o współczesnym świecie; relacją bezpośrednią lub ukrytą za pozorami wyimaginowanych symboli. Nawet uciekając od zewnętrznego świata artysta mimowolnie wskazuje na to, czego stara się uniknąć.”³⁶¹

– stwierdzał Bieniasz w tekście zamieszczonym w jednym z katalogów. W tym również upatrywał różnic pomiędzy pracami obu katowickich malarzy Roman Maciuszkiewicz:

„Rysunki Macieja Bieniasza, tak różne od propozycji Karola Wiczorka, wyrastają z nieco innego pnia artystycznych doświadczeń i zainteresowań. Nie bez znaczenia jest z pewnością twórcza przygoda artysty z grupą »Wprost«, której intensywność krytycznej obserwacji rzeczywistości lat 70. wymagała zdecydowanej artykulacji. Bieniasz, a także Grzywacz, Sobocki i Waltoś poszukiwali malarskich rozwiązań w ekspresyjnej formie opartej jednak na realizmie. Mówili o człowieku uwikłanym w rzeczywistość, o człowieku zniewolonym, poddanym presji rzeczywistości, na którą nie miał wpływu. Człowiek postawiony w obliczu otaczającej go rzeczywistości stawał się także pretekstem, nośnikiem uniwersalnych treści [...]. Maciej Bieniasz pozostał wierny pewnemu sposobowi obrazowania – wyrastającego z rzetelnej obserwacji świata i nie mniej rzetelnego sposobu jego prezentacji.”³⁶²

Jak podkreślał Mieczysław Szewczuk, „sztuka Wprost to nie tylko indywidualne wypowiedzi artystów o rzeczywistości społecznej, politycznej, sytuacji egzystencjalnej jednostki, ale także – a może przede wszystkim – przywołania różnych obszarów tradycji artystycznej, intelektualnej, sztuki i myśli; komentując aktualną rzeczywistość, wskazywali wartości

³⁶⁰ M. Bieniasz, *Anioły białe i czarne*. „Zeszyty Naukowo-Artystyczne. Wydział Malarstwa ASP w Krakowie” 1999, nr 2, s. 33. Choć tekst ten ukazał się dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych, artysta napisał go blisko dwie dekady wcześniej, co dla ram czasowych pracy ma niemałe znaczenie. Por. adnotacja: „przewód II stopnia 1981 r.” – ibidem.

³⁶¹ M. Bieniasz, *Malarstwo. Rysunek*. Galeria Katowice PSP-ZPAP, Katowice, Warszawska 37, 16 X – 6 XI 1974, 43 ekspozycja [katalog], s. nlb.

³⁶² R. Maciuszkiewicz, op. cit., s. 80.

uniwersalne.”³⁶³ Podobne związki można było odnaleźć w *Mistrzu i Małgorzacie*, co z pewnością czyniło powieść niezwykle atrakcyjną i inspirującą. Bieniasza w szczególności sposób interesował również związek pomiędzy językiem literatury a sztukami plastycznymi. We wspomnianym już szkicu *Anioły białe i czarne* porównywał twórczość Michaiła Bułhakowa i Jacka Malczewskiego. Zdaniem artysty, obaj doskonale odpowiadali na pytania stawiane przez współczesną sztukę.

Spora ilość prac powstała podczas przygotowywania przez Bieniasza rozprawy habilitacyjnej. Praca naukowa umożliwiła mu nie tylko dostęp do pełnych (obcojęzycznych) wydań powieści Bułhakowa, lecz także zapoznanie się z demonologią semicką, angelologicznymi rozważaniami kabalistów, historią i rytuałami masonerii rosyjskiej. „Stąd pojawiły się kolejne warianty rysunków »drzew sefirotów« wrośniętych korzeniami w niebo, czy sygnałne [...] własne »zmartwychwstania« w scenerii śmietników miejskiej infrastruktury [w czym widać być może odniesienia do *Piłata i innych* Andrzeja Wajdy – przyp. mój – K. K.], także Golgoty – Wzgórza Czaszki, wykraczające swą symboliką poza ramy powieści.”³⁶⁴

Niewielkie, czarno-białe obrazki rysowane na brystolu techniką wymywanej temperry, w warstwie stylistycznej nawiązywały „do tradycji rosyjskiego akademizmu, NEPowskich plakatów, karykatury i estetyki obrazów socrealistycznych.”³⁶⁵ Powstawały na raty, w kolejnych wariantach, warsztat nie pozwalał bowiem na dokonywanie zbyt wielu korekt. Największa wystawa rysunków inspirowanych *Mistrzem i Małgorzatą* zorganizowana została w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu w 1985 roku. Był to jednak, jak podkreślał sam Bieniasz – wyjątek.³⁶⁶ Prace prezentowano podczas mniejszych ekspozycji, raczej o charakterze półprywatnym. Pokazywane są do chwili obecnej, Bułhakow towarzyszy bowiem Maciejowi Bieniaszowi w twórczej drodze od przeszło trzydziestu lat.³⁶⁷

³⁶³ M. Szewczuk, *O Macieju Bieniaszu*, [w:] M. Bieniasz, *Tu byłem*. ASP Katowice 2010, s. 9 [katalog].

³⁶⁴ M. Bieniasz, *Rysunek*. Związek..., op. cit., s. nlb.

³⁶⁵ Por. E. Gorzadek, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski w Warszawie, listopad 2006, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/maciej-bieniasz, dostęp 21 października 2011.

³⁶⁶ M. Bieniasz, list..., op. cit.

³⁶⁷ Krótco po przełomie, w 1990 r., część prac została zamieszczona w czasopiśmie „NaGłos” Por. S. Balbus, *Mistrz i jego świadek*. „NaGłos” 1990, nr 1, s. 117, „NaGłos” 1990, nr 2, ss. 143, 159, 165, 178, 190, 195. Rysunki Bieniasza, dla których inspiracją była literatura rosyjska prezentowano też między innymi pod koniec września 1994 roku na wystawie zatytułowanej *Bułhakow i inni*, której organizatorem był Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Por. *Aktualności kulturalne*: „Wiśniowy Sad” w Teatrze Śląskim. Na podst. PAP J.G. „Rzeczpospolita” 1994, nr 216, s. 25. 13 maja 1999 roku w Galerii ASP GCK w Katowicach odbyła się ekspozycja zatytułowana *Mistrz i Małgorzata* 25. W 2000 r. w Centrum Kultury „Dwór Artusa” w Toruniu można było również obejrzeć wystawę *Mistrz i Małgorzata. Rysunki*. (inf. na podstawie materiałów nadesłanych przez M. Bieniasza – patrz zestawienie bibliograficzne). W tym samym roku rysunki inspirowane powieścią Bułhakowa pokazano w galerii Krypta u Pijarów w Krakowie, a w 2008 wystawa „inaugurowała program pracowni dyplomującej w zakresie grafiki związanej z dziełem literackim [...]” – M. Szewczuk, op. cit., s. 11. Maciej Bieniasz wykonał także ilustracje do tomu wierszy Renaty Putzlacher, *Małgorzata poszukuje mistrza/ Markéta hledá mistra*. Przekł. V. Dvořáková, E. Sojka. Czeski Cieszyn 1996.

4. *Mistrz i Małgorzata* w twórczości literackiej

Naturalną kolejną rzeczą *Mistrz i Małgorzata* inspirował także ludzi pióra. Paradoksalnie jednak, fascynacje te nie zostały ujawnione w polskiej prozie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.³⁶⁸ Wpływów Bułhakowa doszukiwano się między innymi w *Obłędzie* Jerzego Krzysztonia³⁶⁹, podobne motywy pojawiały się też między innymi w takich utworach jak *Paradis* Janusza Głowackiego i tegoż *Raport Pilata* (1973), *Według Judasza* (1973) i *Judasza dziennik intymny* (1985) Henryka Panasa, *Według łotra* Adama Winiewskiego-Snerga (1978), czy *Według Filipa* Zygmunta Trziszki (1985).³⁷⁰ Niekoniecznie był to jednak wynik fascynacji samą powieścią, ale być może – jak zauważał Piotr Krywak – efekt nastrojów społecznych: „prozaicy odkryli, że ewangeliczny mit – niby to skostniały i (jako temat) z pozoru jałowy – wciąż żyje i zawiera wątki, które w oryginalny i nowatorski sposób można przetworzyć.”³⁷¹ Wpływ powieści na indywidualną twórczość literacką był o wiele bardziej wyraźny na gruncie poetyckim, choć wierszy poświęconych i książce, i jej autorowi w omawianym okresie również było bardzo niewiele.³⁷²

Na marginesie można dodać, że za pośrednictwem prasy polski odbiorca mógł się także zetknąć z plastycznym dorobkiem twórców radzieckich, między innymi z reprodukcjami ilustracji do *Mistrza i Małgorzaty* autorstwa zmarłej w wieku siedemnastu lat artystki, Nadii Ruszewej. Powstały w roku 1968, tuż przed śmiercią autorki, która pod koniec życia wielokrotnie rysowała *Mistrza i Małgorzatę*. „Dziecinne zabawy, nie tracąc naiwności, okazywały się od razu sztuką, dowodem fenomenalnej intuicji, wrażliwości, poczucia stylu i klimatu epok, chwytania kompozycji, operowania kreską.” – pisał o niej z uznaniem Andrzej Drawicz (Por. A.D., *O Nadii Ruszewej*. „Literatura Radziecka” 1974, nr 11, s. 252. Rysunki Ruszewej zdobiły też karty *Mistrza i Małgorzaty* wydanego przez Ossolineum w roku 1990). Bez komentarza pozostawiono natomiast ilustracje grafików radzieckich do utworów pisarza, będące swego rodzaju dodatkiem do zamieszczonego w monograficznym numerze „Literatury Radzieckiej” tekstu *Psiego serca* („Literatura Radziecka” 1988, nr 7, ss. 7-74). Autorami rysunków do *Mistrza i Małgorzaty* byli Walentyna Wizina (1974-1976), Sergiusz Alimow (1975), Georgij Judin (1981) i Tatiana Buczaczenko (1987). Cykl rysunków Aleksandra Kudrawujewa opublikowała też „Literatura na Świecie” – por. Кудрявцев А., *Z ballady o Mistrzu i Małgorzacie*. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, ss. 164-175.

³⁶⁸ Także po roku 1989 proza polska rzadko bezpośrednio nawiązywała do najważniejszego dzieła Bułhakowa. Odniesienia takie można znaleźć na przykład w krótkim tekście Waldemara Ślefarskiego *Bułhakow 500* (prowokacja) („Portret” 1997, nr 5, s. 14), w dramacie Janusza Głowackiego *Czwarta siostra* (Warszawa 1999) czy *Księga uczynków czyli Małgorzata i Mistrz* Mirosława Bujki (Warszawa 2003). Niedawno ukazała się też powieść Konrada T. Lewandowskiego *Anioły muszą odejść* (Warszawa 2011), reklamowana jako „Warszawska odpowiedź na »Mistrza i Małgorzatę«” (z okładki). Jednym z ciekawszych ujęć jest krótki tekst *Nieprosta, bo kobieca historia o poszukiwaniu wiedzy o kobiecie (ciąg dalszy »Mistrza i Małgorzaty«)* Małgorzaty Rećko, pokazywana w perspektywie genderowej („Colloquia Communia” 2008, nr 1-2, ss. 257-273).

³⁶⁹ Jak podawała Jadwiga Śliszowa, w archiwum Krzysztonia „znaleziono oryginalne przekłady fragmentów »Mistrza i Małgorzaty« oraz nie opublikowane studium o Bułhakowie.” Por. J. Śliszowa, op. cit., s. 162.

³⁷⁰ Por. P. Krywak, op. cit., s. 133.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Utwory poetyckie poświęcone tej tematyce ukazywały się też później – por. T. Sekuła, *List do Bułhakowa*. „Słowo” (Berlin) 1991, nr 13, s. 12; S. Mucha, *Opowieść Mistrza (M. Bułhakow)*. „Kultura” (Paryż) 1996 nr 7/8, ss. 49-51, R. Putzlacher, *Ostatni list Michała Bułhakowa do Heleny Siergiejewny spalony po napisaniu*. „Szafa” 1997 nr 1, s. 24. Ten i pozostałe wiersze inspirowane powieścią zamieszczone w numerze pochodzą ze wspomnianego już tomu *Małgorzata poszukuje Mistrza*. Por. <http://www.putzlacher.net/wiersze/malgorzata.htm>, dostęp 8 grudnia 2011. Wiersze, w których można odnaleźć ślady lektury *Mistrza i Małgorzaty* napisali również dwaj wielkopolscy poeci, J. Sajkowski, (*You will never walk alone, Jalta*, [w:] *Ślizgawki*. Gniezno 2010, ss. 16, 22, 39) i R. Kobierski (*[Facet prowadzi swoją małą wojnę]*, [w:] *Drugie ja*. Poznań 2011, s. 26). Wiersze te

4.1. Wspólnota losu. *Michał Bułhakow* Piotra Bednarskiego

Jednym z twórców odwołujących się do dorobku radzieckiego pisarza był Piotr Bednarski, kołobrzeski poeta i prozaik, który w 1978 roku napisał wiersz zatytułowany *Michał Bułhakow*:

„...niebo śpiewało pożogę
Wielka gwiazda spadła na próg twego domu
Chichoczący Molier powieką okrywał Puszkina
A ty wiodłeś siebie na szczyt góry Moria

A ziemia zimne miała ręce

...i wstąpiłeś w milczenie
Mistrz po kopułach cerkiewnych tłukł łapą kościeja
I te dale między nami te jesienie
Zapisałeś śmiercią naszym drogom³⁷³

W wierszu obecne były wątki odnoszące się do drogi życiowej Bułhakowa, co w dużej mierze wiązało się z doświadczeniami egzystencjalnymi samego Bednarskiego, który dzieciństwo spędził na zesłaniu w ZSRR. Do Polski wrócił w 1956 roku, krótko po śmierci Stalina. W szkole sowieckiej uczęszczał na zajęcia pozalekcyjnego kółka literackiego, prowadzonego przez nauczycielkę Tatianę Sergiejewną Galinę. Poeta tak ją wspominał:

„Tam dowiedziałem się dużo, ale najwięcej, kiedy zapraszała mnie do siebie na herbatę. Opowiadała mi o czystkach i o niszczeniu inteligencji rosyjskiej. Od niej dowiedziałem się również o Bułhakowie, o jego życiu i o tym, że napisał on Wielką książkę. Książkę »Mistrz i Małgorzata« przeczytałem już w języku polskim. Byłem pod wrażeniem. Wpłynęła ona na rewizję mojego światopoglądu. Zaczęłem też już innymi oczyma patrzeć na literaturę. Co zostawił mi w spadku? Przyjąłem od niego personifikację zła i umiejętność łączenia zamierzchłych czasów z życiem codziennym.»³⁷⁴

w znacznym stopniu odbiegają od wcześniejszej twórczości inspirowanej powieścią Bułhakowa. Perspektywa społeczno-polityczna ustępuje miejsca indywidualnemu punktowi widzenia, a emocje jednostki, niegdyś zbieżne z odczuciami zbiorowymi, dotyczą prywatnego i niezwykle intymnego świata podmiotu lirycznego. Częstsze wykorzystywanie motywu mistrza i Małgorzaty nie prowadzi jednak do trywializacji tego świata, jest raczej swego rodzaju narzędziem, pretekstem do wyrażenia opinii na tematy nierzadko odległe od problematyki powieści.

³⁷³ P. Bednarski, *Michał Bułhakow*. „Głos Pomorza” 1978, nr 154, s. 9. Wiersz został później zamieszczony w tomie *Spojrzenie przez ramię (wybór wierszy)*. Z posłowiem S. Melkowskiego. Toruń 2004, s. 73.

³⁷⁴ Ta i pozostałe informacje dotyczące okoliczności powstania wiersza *Michał Bułhakow* oparte są na relacji Piotra Bednarskiego uzyskanej drogą elektroniczną (P. Bednarski, informacje na temat inspiracji twórczością

Jednak bezpośrednią inspiracją do napisania wiersza o Bułhakowie było dla Bednarskiego spotkanie z należącym do tego samego pokolenia, co autor *Mistrza i Małgorzaty* Konstantym Paustowskim. To także dowodzi, że poetę interesowała przede wszystkim osoba pisarza i głębszy wymiar jego doświadczenia życiowego. Wskazywać na to może także fakt, że główna powieść nie zajmowała w wierszu centralnego miejsca, a mistrz był wymieniany wśród innych Bułhakowskich bohaterów, z którymi twórca się w mniejszym bądź większym stopniu identyfikował.

4.2. Wojciech Kawiński stawia *Warunki*

Więcej utworów poetyckich powiązanych z powieścią i jej autorem ukazało się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Krakowski poeta, który związany był pokoleniowo z Orientacją Poetycką „Hybrydy”, Wojciech Kawiński, napisał w 1984 roku poświęcone pamięci pisarza *Warunki*. Wiersz zamieszczony został w 1985 roku w książce poetyckiej *Miłość nienawistna*. Zarówno twórczość, jak przede wszystkim biografia autora *Mistrza i Małgorzaty* kazały poecie szukać doświadczenia i mądrości w trudnych warunkach życia oraz w tym, co człowiekowi gotuje drugi człowiek:

„1.

Szary mróz teraźniejszości

i my

wystawieni na jego ciosy:

to wystarczy

aby wiele pojąć

Uniwersytetem

jest natura i warunki

stwarzane przez bliźnich

o każdej porze

dnia i nocy”³⁷⁵

i osobą Michaiła Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 8 października 2011, 18:27) oraz rozmowie telefonicznej z poetą, która miała miejsce 6 października 2011 roku. Jak podkreślał autor, inspiracje życiem i twórczością Bułhakowa odnaleźć można również w opowiadaniach pisanych wcześniej, lecz wydanych dopiero niedawno: *Marny czas*. Gdańsk 2002 oraz *Złoty list*. Wydawnictwo Internetowe Goneta.net 2009.

³⁷⁵ W. Kawiński, *Warunki. Pamięci Michała Bułhakowa*, [w:] *Miłość nienawistna*. Kraków – Wrocław 1985, s. 63

– pisał Kawiński w pierwszej części wiersza. Operując jednostajną kolorystyką oraz obrazem zimna nadawał swojemu utworowi nie tylko odpowiednią atmosferę, ale zawierał też ocenę ówczesnej polskiej rzeczywistości. Odniesienia te były jeszcze bardziej czytelne w części drugiej, w której poeta wskazywał na kondycję współczesnego człowieka-konformisty, a jednocześnie poruszał kwestię znaczenia, jakie miał dla społeczeństwa przede wszystkim system ponadczasowych wartości, do którego odwoływał się autor *Mistrza i Małgorzaty*:

„2.

Nasze psie serca
milczą
pod nieuchronnymi
ciosami lekkiego powiewu

Będziesz pamiętany
Będziesz przypominany
Michale B.

obcojęzyczny
bliskoczuły
twórco wiecznotrwałych formuł³⁷⁶

Widać tutaj wyraźnie jak ważna okazała się dla Kawińskiego biografia autora *Mistrza i Małgorzaty*. Jak sam podkreślał w rozmowie, Bułhakow był dla niego wielkim pisarzem, niemniej jednak stanowił tylko jeden z przystanków w poetyckiej drodze.³⁷⁷ Fascynacja jego osobą wynikała z wrażliwości i podatności młodego poety na sztukę oraz pewną artystyczną przewrotność. Podziw budziła również odwaga Bułhakowa, któremu przyszło żyć w niełatwych czasach, choć Kawińskiego w jednakowy sposób fascynowały też koleje losu Majakowskiego, Cwietajewej czy Pasternaka. W podobny sposób zbiorek *Miłość nienawistna* odczytywała ówczesna krytyka:

„Znajdziemy tu wiersze, w których pojawiają się konkretne, znane postaci – m.in. Bułhakow [...] – i właśnie uogólnianie ich losu staje się wymowne dopiero poprzez rozpoznawalność niepowtarzalności.”³⁷⁸

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ Rozmowa telefoniczna miała miejsce 6 października 2011 roku.

³⁷⁸ L. Żuliński, *Pomiędzy dziś a zawsze*. „Kultura” 1985, nr 19, s. 9.

– pisał Leszek Żuliński. Dorobek Kawińskiego, jako twórcy uznanego i obecnego w życiu literackim omawianego dwudziestolecia, była komentowana w prasie. Podejmował bowiem w swoich utworach problematykę aksjologiczną i filozoficzno-egzystencjalną, jego utwory stanowiły też w dużej mierze diagnozę współczesności. Stawiał istotne pytania, również o rolę historii w życiu człowieka i człowieka w historii. Wiersz poświęcony Bułhakowowi wpisywał się więc w ogólną koncepcję twórczości, stąd też omawiany był jako składnik pewnej całości. Jak zauważał Jan Tulik (który notabene sam także napisał wiersz poświęcony Bułhakowowi, o czym będzie jeszcze mowa), Kawiński w tomie *Miłość nienawistna* chciał odtworzyć pewien stan ducha – swojego, a także polskiego społeczeństwa.³⁷⁹

4.3. Andrzej Cezary Sawczenko pisze *List otwarty*...

W połowie lat osiemdziesiątych powstał również *List otwarty do Michała Bułhakowa z czterdziestotrzyletnim opóźnieniem* spisany autorstwa Andrzeja Cezarego Sawczenki. Utwór ten ukazał się zarówno na łamach prasy, jak również w zbiorach poezji zatytułowanych *A mnie tango* (1984) i *Landszaft z panną* (1986).

„Wiersze te są zapisami literackich i życiowych wędrówek poety. Utrzymane częstokroć w turpistycznej tonacji, operujące kontrastem i ironiczną, przewrotną zmianą znaczeń, zdają relację z poszukiwania azylu w świecie nieprzyjaznym, nieoswojonym, nierozpoznanym. Jedynym przewodnikiem w owym labiryncie może być słowo, ale i ono raz bywa ostre i nośne, innym razem pozostając kruche i zdradliwe. Natura słowa pozostaje bowiem w ścisłej zależności z przeciwieństwami i sprzecznościami świata. Dlatego też poeta – rozdając ukłony współczesnym kaskaderom literatury – w poszukiwaniu tradycji zwraca się w stronę Hieronima Boscha, w którego ekspresyjnych obrazach ostre widzenie świata posiada dwa aspekty – satyryczny i moralizatorski. Podobnie odbieramy wiersze Andrzeja Cezarego Sawczenki: kpią one z rzeczywistości, lecz przestrzegają przed jej lekceważeniem.”³⁸⁰

– pisał o twórczości autora *Landszaftu z panną* Tadeusz Błazejewski. Wszystko to odnaleźć było można także w utworze inspirowanym powieścią Bułhakowa:

„Mistrzu – tej upalnej nocy ja małgorzata
przez bliskich z przewrotności lub dewiacji zapewne zwana
cezare

³⁷⁹ J. Tulik, *Znak czasu*. „Życie Literackie” 1985, nr 42, s. 10.

³⁸⁰ T. Błazejewski, *Współczesna Łódź literacka. Słownik autorów*. Łódź 1989, s. 104.

syta jadła i wody jeno snu zlakniona
niepewna dnia ani godziny list ten spisuję
z potrzeby serca i dla potomności
poncjusza piłata obecnie prokuratora rejonowego w miejscowości

s.

spotkałem z powodu podejrzeń o przestępstwo łotrstwa
tj. o czyn z artykułu jakiegoś tam i paragrafu
ów że prokurator srodze przez los dotknięty kalectwem
o którym niewieście mówić nie uchodzi
ze szczerym uśmiechem i ujmującą rubasnością kastrata
ukrzyżować mnie żądał z powodu płci oraz przekonań
(zresztą w moim imieniu i dla mego dobra)
u czubków gdzie znalazłem się z racji ubezpieczenia społecznego
oraz zmiany nielegalnej osobowości ja cesar małgorzata
pijąc jodynę z erichem frommem podczas ciszy nocnej
z niepokojem stwierdziłem, że ów poncjusz piłat
opuścił mnie pozostawiając na pastwę psychiatrii oraz wyrzutów

sumienia

wyrok się uprawomocnił erich fromm okazał się być chrystusem
dlatego też przy pełni księżyca po sznurowej drabinie wiersza
uciekłem z obszarów chronionych do świata za murem
gdzie prokurator rejonowy ów poncjusz piłat czuwa
nad moim bezpieczeństwem i szansą zbawienia
z tego też powodu pojęłam go za męża oraz poślubiłam
złożywszy na czole czuły pocałunek

vale procurator

Mistrzu – tej upojnej nocy po raz czterdziesty trzeci
straciłam dziewictwo ja małgorzata erich fromm cesar chrystus
łotr okrutny piąty prokurator Judei eques romanus poncjusz

piłat³⁸¹

Sawczenko, grając treścią, formą, językiem tworzył ekspresyjne, abstrakcyjne obrazy, mające swe źródło nie tylko w *Mistrzu i Małgorzacie*, lecz także w kulturze, filozofii, naukach

³⁸¹ A. C. Sawczenko *List otwarty do michała bulhakowa z czterdziestotrzytyletnim opóźnieniem spisany*. „Odgłosy” 1984, nr 26 s. 8. W materiale źródłowym tytuł wiersza pojawia się w kilku wariantach. Poszczególne wersje nieznacznie się od siebie różnią Por. *list otwarty do michała bulhakowa z czterdziestoczworoletnim opóźnieniem spisany*. „Poezja” 1985, nr 4, s. 84, *List otwarty do Michała Bulhakowa z czterdziestoczworoletnim opóźnieniem spisany* A.D. 1984, [w:] *A mnie tango*. Oprac. K. Arendt. Łódź 1984, s. 12; *List otwarty do Michała Bulhakowa*, [w:] *Landszaft z panną*. Łódź 1986, ss. 40-41. Por. aneks nr 5.

społecznych oraz doświadczeniu współczesności. Odwrotnie niż u Bednarskiego czy Kawińskiego, nie widać tutaj odniesień do biografii pisarza.

4.4. Szaleństwo Piłata według Jana Tulika

Podobnie rzecz się ma z *Epitafium Mistrza Bulhakowa* Jana Tulika (1985). Bezpośrednim impulsem do napisania tego utworu stał się zrealizowany w Tarnowie spektakl Piotra Paradowskiego.³⁸²

„Miał przestrelone dłonie i stopy –
powiedział cudzoziemiec przechodząc
Małą Bronną
Zrobił to Piłat przed burzą
która miała obmyć krwawe ślady
z jego prawicy podanej na zgodę
przy pożegnaniu

Potem wszedł księżyc i Piłat
wraz ze swym wiernym psem
badali kratery martwe morza
by móc w nie uwierzyć

I stało się:
Piłat i pies
woleli oszaleć
jak nakazano

Wszystko przez ten
martwy księżyc”³⁸³

Choć tytuł wiersza, podobnie jak w przypadku Piotra Bednarskiego, mógłby wskazywać na kierunek interpretacji związany z biografią twórcy *Mistrza i Małgorzaty*, odniesienia te wydają się być bardzo subtelne. Jan Tulik, skupiając uwagę na treściach zawartych w książce, a zwłaszcza w historii Jeszui i Piłata, wydaje się podkreślać szczególną rolę powieści

³⁸² Informacja przekazana przez poetę podczas rozmowy telefonicznej 10 listopada 2011.

³⁸³ J. Tulik, *Epitafium Mistrza Bulhakowa*. „Profile” 1985, nr 9, s. 24.

4.5. Eschatologia Wojciecha Gawłowskiego

„Bułhakow był dla mnie, poety, lirycznym heretykiem. A heretycy bywają wyjątkowo twórczy i inspirujący. Ich dzieła i myśli stają się aktualne dla następnych pokoleń. Lata osiemdziesiąte, po krótkiej euforii na początku, były ponure i siermiężne. Do pewnego stopnia mogłem się w tym czasie czuć jak Iwan Bezdolny choć nie traktujemy tego dosłownie. Jak wielu podzielałem poczucie absurdałności tych czasów. Nadzieja miała charakter eschatologiczny bądź liryczny (również emocjonalny w wymiarze osobistym).”³⁸⁵

„I

³⁸⁵ Por. W. Gawłowski, informacje na temat inspiracji twórczością i osobą Michaiła Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 5 listopada 2011, 18:04.

szczęścia!

Tkliwe szaleństwo

strzeże dostępu do świata

Czas się wypełnia

serce we krwi dzwonach

kometą ciała w oknie

błyśnie Małgorzata

i jednej chwili wystarczy

by skonać.”³⁸⁶

Wybór wątku miłosnego poeta uzasadniał niezgodą na rzeczywistość, jakiej wówczas doświadczał. Temat ten urzekł jednak autora nie tyle ze względu na swą warstwę sentymentalną, co na wymiar eschatologiczny („Historia miłości głównych bohaterów dlatego jest tak fascynująca, że jej zwieńczenie musi nastąpić w zaświatach.”³⁸⁷). Stąd też drugim tematem wiersza stał się dialog Jezui i Piłata:

„II

Zatrzepotała książka

i księżycy promień

muskając kartki

pojaśniał na stronie

gdzie Jeshua roztacza przed Procuratorem

Odwieczny Plan Zbawienia.

Piłat nie wie co począć

z rękami.

Uspokaja się dopiero

przy historii Judasza.

Rozterkom władzy nie równać się

z rozpaczą zdrajcy

Otchłanie swe

oddal od nas

SUMIENIE.”³⁸⁸

³⁸⁶ W. Gawłowski, *In memoriam...*, op. cit., s. 9

³⁸⁷ W. Gawłowski, *informacje...*, op. cit.

³⁸⁸ W. Gawłowski, *In memoriam...*, op. cit., s. 9

„Wątek apokryficzny, choć osobny, otwiera w szczególny sposób perspektywę dla wszelkich wykluczonych i tych, którzy mogliby symbolizować Zło.”³⁸⁹ Gawłowski poruszał się więc w kręgu spraw i problemów, na które w odniesieniu do *Mistrza i Małgorzaty* reagowało wielu ludzi kultury. Tymczasem ostatnia część stała się osobistym hołdem poety dla autora powieści. Prywatny, intymny kontakt został tutaj nawiązany nie tylko poprzez poetycką wizję złożenia bukietu na grobie Bułhakowa, lecz także przez wybór rośliny, z której ów bukiet został zrobiony³⁹⁰:

„III

Lunario – miesięcznico i ty łożo Judaszowa
gdy wiatr płatki ci łuska czemu szlochasz?

Lunario – miesięcznico i ty srebrniku rozpaczy
płatki w słońcu jaśniejają i bezgłośnie płaczą

Lunario – miesięcznico i ty kwiecie pola krwi
rozpacz srebrniki przetopila w łzy

Lunario – miesięcznico i ty łożo Judaszowa
w strzelisty suchy bukiet smutek cały przelać

Strumieniem pełni niech szemrze i szlocha
nad ostatnią kwaterą Mistrza Bułhakowa.”³⁹¹

Choć podział wiersza na trzy części pozwala do pewnego stopnia szukać analogii w strukturze powieści, sam Gawłowski podkreślał raczej fakt, że był tutaj „bliżej chrześcijańskiej ortodoksji niż Bułhakow [...]”³⁹², ceniąc jednocześnie „jego wymiar tęsknoty eschatologicznej, która jest [...] fundamentem każdej twórczości.”³⁹³

Wszystkie cytowane wiersze były publikowane bez komentarzy i omówień, co pozostawiało czytelnikowi swobodę interpretacji. Odbiór jednak pozostawał w dużej mierze sprawą prywatną, nie znajdującą wyrazu na łamach prasowych. Można jednak przypuszczać, że utwory te nie miały bez echa:

³⁸⁹ W. Gawłowski, informacje, op. cit.

³⁹⁰ Roślina ozdobna o specyficznych srebrzystych liściach, nazywana lunarią, miesięcznicą lub łożem Judasza, rosła w ogrodzie matki Wojciecha Gawłowskiego. Na podst. informacji poety, ibidem.

³⁹¹ W. Gawłowski, *In memoriam...*, op. cit., s. 9

³⁹² W. Gawłowski, informacje, op. cit.

³⁹³ Ibidem.

„Pamiętam tyle, że komu nie była obojętna ta powieść zwracał uwagę na wiersz czytając tomik.”³⁹⁴

– wyznawał Wojciech Gawłowski. W większości wymienionych utworów znaleźć można bezpośrednie odwołania do *Mistrza i Małgorzaty*. Wiersze te stanowią zresztą nie tylko świadectwo lektury wybitnego dwudziestowiecznego dzieła, lecz są dowodem jego wielowymiarowego wpływu na poetycką wyobraźnię autorów.

5. Podsumowanie

Rezonans, jaki wywołała najważniejsza powieść Michaiła Bułhakowa w polskim życiu kulturalnym pozwala mniemać, że siła jej oddziaływania w dużej mierze wynikała z faktu przyjmowania jej przez konkretnego odbiorcę, odbiorcę, którego recepcja kształtowana była w określonych warunkach kulturowych.

„Z semiotycznego punktu widzenia kultura jawi się jako urządzenie znakowe o skomplikowanej organizacji, które zapewnia istnienie jakiejś grupy ludzi jako osobowości zbiorowej charakteryzującej się pewnym ogólnym, ponadjednostkowym intelektem, wspólną pamięcią, jednością zachowań, jednością modelowania otaczającego świata oraz jednością stosunku do tego świata. Ze względu na powyższe cechy kultura jest izomorficzna do intelektualnego świata pojedynczej osobowości i jak gdyby powtarza ją na innym poziomie organizacji strukturalnej.”³⁹⁵

– zauważał Jurij Łotman. Stąd też lektura, której owocem było powstanie adaptacji scenicznej czy filmowej, obrazu albo wiersza, z założenia miała charakter ponadjednostkowy nie tylko w sensie socjologicznym, ale i semiotycznym. „Jedną z podstawowych swoistości istnienia kultury stanowi to, że związki wewnętrzne, gwarantujące jej jedność są realizowane za pomocą semiotycznych systemów komunikowania. W tym sensie kultura jest mechanizmem poliglotycznym. [...] Komunikacja semiotyczna (znakowa) jest jednakże związkiem między dwiema (lub kilkoma) jednostkami autonomicznymi. Jeżeli komunikacje przedsemiotyczne wiążą w jedną całość części, z których żadna nie jest zdolna do egzystencji całkowicie autonomicznej, to systemy znaków zespalają w jedność twory w pełni samodzielne, strukturalnie autonomiczne, które mogą istnieć z osobna i dopiero po wejściu do bardziej złożonej całości uzyskują wtórne właściwości części, nie tracąc swej autonomii na niższym poziomie.”³⁹⁶ Konstatacja, że powieść Michaiła Bułhakowa, stając się źródłem

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ J. Łotman, op. cit., s. 27.

³⁹⁶ Ibidem, s. 28.

inspiracji dla ludzi kultury, wzbogacała tę kulturę na wielu poziomach wydaje się więc zasadna. Z drugiej strony rezultaty pracy twórczej, owe „twory dodane”, wchodząc w interakcję z tekstem literackim, także znacząco wpływały na sposoby recypowania dzieła literackiego. Można więc tutaj mówić o dwustronnym, czy nawet wielostronnym oddziaływaniu poszczególnych wytworów kulturowych i na siebie, i na całokształt życia kulturalnego tamtego czasu.

Zjawiskiem bez precedensu okazała się obecność *Mistrza i Małgorzaty* na deskach scenicznych.

„Chyba żadna inna powieść nie wzbudziła tylu emocji i nie doczekała się tylu – tak różnych adaptacji. Wielowątkowość, a zwłaszcza wielowarstwowość *Mistrza i Małgorzaty* powodują, że wydaje się ona niemożliwa do realizacji artystycznych. Sprawia wrażenie absolutnie samowystarczalnej. Tymczasem okazuje się, iż adaptacje sceniczne i filmowe były i są w większości udane, a na pewno potrzebne. Czy więc one zyskały popularność dzięki popularności powieści czy odwrotnie? Wszystkie polskie wydania powieści (siedem, w tym trzy niepełne) szybko zniknęły z księgarń. Stałoby się tak bez inscenizacji scenicznych, jednak rozgłos, jaki nadawano kolejnym adaptacjom na pewno przyczynił się do większego zainteresowania powieścią.”³⁹⁷

– pisała krótko po przełomie Alexandra Boćkowska. Opinia ta nie powinna dziwić chociażby ze względu na fakt, że w ciągu dwudziestu lat od ukazania się książki na rynku wydawniczym, na kanwie powieści zrealizowano w Polsce kilkanaście przedstawień teatralnych. Sześć z nich opierało się na wypreparowanych z całości pojedynczych wątkach, jedno miało z książką dość luźny związek, natomiast cztery były pełnymi adaptacjami *Mistrza i Małgorzaty*. Jednak prób wystawienia powieści na deskach scenicznych było więcej. Jak wspomniałam, w 1971 roku miała zostać zrealizowana adaptacja *Mistrza* w Teatrze Starym w Krakowie w reżyserii Bogdana Hussakowskiego.³⁹⁸ Na początku lat osiemdziesiątych *Mistrza i Małgorzatę* przygotowywał w Łodzi Maciej Wojtyszko, jednak próby zostały przerwane przez stan wojenny.³⁹⁹ Kolejnej adaptacji powieści, o czym również była już mowa, nie pozwolono wystawić w Warszawie Andrzejowi Marii Marczewskiemu. *Mistrz i Małgorzata* jako dzieło wielowątkowe i wielowymiarowe stwarzało szerokie pole dla działań zmierzających do nadania jego realizacjom scenicznym odpowiedniego, jak określała to Irena Sławińska – „kształtu teatralnego”.⁴⁰⁰ Wybory dokonywane przez poszczególnych

³⁹⁷ A. Boćkowska, *Szatańskie powodzenie powieści o szatanie*. „Enigma” 1991/1992, nr 16/17, s. 20.

³⁹⁸ Por. K. Zbijewska, op. cit., s. 4.

³⁹⁹ A. Kołodziejcki, *Ostatnia przygoda Korowiowa i Behemota*. „Antena” 1988, nr 32, s. 15.

⁴⁰⁰ I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego (propozycje badawcze)*, [w:] *Problemy teorii literatury, seria 1. Prace z lat 1947-1964*. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 254.

adaptatorów i reżyserów książki Bułhakowa nadawały konkretnym wątkom odpowiednią rangę i wymowę. Najczęściej skupiano więc uwagę na postaci Piłata, jego osobowości, uwikłaniach, jakim podlega, decyzjach, które podejmuje. Najmniej istotny wydawał się wątek bohaterów tytułowych, prezentowany często dość skrótowo, a w niektórych adaptacjach wręcz pomijany. Zarówno tak żywa reakcja sceny polskiej na powieść Bułhakowa, jak i nacisk, jaki poszczególni realizatorzy kładli na wyeksponowanie wątku apokryficznego, każe szukać przyczyn tego stanu rzeczy w uwarunkowaniach pozaartystycznych. Teatr, niejako z samej swej specyfiki, mógł bardzo szybko reagować na zjawiska zachodzące w ówczesnej rzeczywistości, choć zasięg jego oddziaływania był oczywiście mniejszy niż filmu, o wiele jednak szerszy niż miało to miejsce na przykład w przypadku elitarnych w gruncie rzeczy sztuk plastycznych czy poezji. Także ranga, jaką nadawano na scenie postaciom Piłata i jego podsądnego stwarzała szerokie możliwości w zakresie mówienia o moralnym wymiarze otaczającego świata. Po części zjawisko to próbowała wyjaśniać tuż po przełomie Krystyna Świerczewska, pisząc, że moda na Bułhakowa to swoiste zadośćuczynienie, w którym jednak „jest, obok świadectwa jego [pisarza – przyp. mój – K. K.] wielkości, potężna potrzeba rehabilitacji wartości nadrzędnych [...]”.⁴⁰¹ Jej zdaniem teatry w sposób świadomy dopisywały do wystawianych przez siebie utworów Bułhakowa własną publicystykę. Znamienne jest, że wątek bohaterów tytułowych oraz obyczajowa warstwa powieści zostały silniej zaakcentowane dopiero w dwóch ostatnich przedstawieniach omawianego dwudziestolecia, na co wpływ częściowo zapewne miały także zmiany związane ze schyłkową fazą istnienia PRL. Niemniej jednak, jak podkreślał w telewizyjnym reportażu Maciej Englert, pamiętać należy, że ostatnia książka radzieckiego pisarza była dla czytelnika niezwykle komunikatywna. Sukces frekwencyjny spektaklu zrealizowanego przez Teatr Współczesny wynikał zatem ze zmieniających się warunków odbioru oraz z faktu, że został on skierowany właśnie do publiczności konkretnego miejsca i czasu.⁴⁰²

Powieść tej miary co *Mistrz i Małgorzata* była dla reżyserów niemałym wyzwaniem, nie tylko jeśli chodzi o koncepcję poszczególnych adaptacji, ale również ich strukturę i wewnętrzną spójność, a także – rozwiązania techniczne. Między innymi te elementy podlegały ocenie krytyki, stanowiąc doskonałą okazję do rozważań na temat wzajemnych relacji pomiędzy dwoma zbliżonymi, a zarazem tak odmiennymi rodzajami wypowiedzi artystycznej oraz roli, jaką odgrywały sceniczne realizacje dzieła Bułhakowa w systemie kultury polskiej. W 1987 roku „Życie Warszawy” pisało:

⁴⁰¹ K. Świerczewska, *Jeszcze jeden Bułhakow*. „Nowiny” 1990, nr 41, s. 5.

⁴⁰² Por. A. Wójcik, M. Bielan, K. Bożym, A. Kowal, J. Adamczyk, *Wydarzenie...*, op. cit., czas: 7:34-8:28.

„»**Mistrz i Malgorzata**« zalicza się dzisiaj do arcydzieł literatury światowej. Pełny tekst powieści opublikowany został w Moskwie dopiero w 1973 r., w Polsce – siedem lat później. I tam, i tu, i wszędzie gdzie się ukazał, stawał się bestsellerem i błyskawicznie znikał z półek. Tym głębszy jest sens przenoszenia go na deski sceniczne, gdzie byłby dostępny bez ograniczeń. Tym większa też ciężka na transpozycji takiej odpowiedzialność.»⁴⁰³

Pojawiały się też opinie całkowicie negujące sens scenicznych adaptacji utworów literackich. Wrocławskie „Wiadomości” stwierdzały na przykład, że pomimo oczywistych korzyści związanych z udostępnianiem wielkiej literatury szerokiej publiczności, jest to zawsze swego rodzaju gwałt „na przyrodzonej naturze utworu [...]”⁴⁰⁴, niemniej jednak zdarza się, iż „proceder ten bywa artystycznie płodny [...]»⁴⁰⁵ Tak właśnie było w przypadku *Mistrza i Malgorzaty* w interpretacji Andrzeja Marii Marczewskiego. Nic więc dziwnego, że autor artykułu położył nacisk na kwestię wierności przedstawienia wobec dzieła literackiego, podkreślając również, że Marczewski podjął próbę pokazania na scenie wszystkich wątków scenicznych.

Z tym problemem wiązał się kolejny aspekt działalności reżysersko-adaptacyjnej, a mianowicie kwestia zachowania szeroko rozumianej wierności tak uporządkowaniom fabularnym, konstrukcji powieści, jak i ogólnemu przesłaniu dzieła Bułhakowa. Zagadnienia te związane były z traktowaniem realizacji scenicznych jako pośredniej formy kontaktu odbiorcy z *Mistrzem i Malgorzatą*. Z tym w dużej mierze łączył się też fakt ogromnego medialnego oddźwięku, jaki niosła ze sobą każda kolejna adaptacja książki w naszym kraju. Był to z pewnością wynik szczególnych zainteresowań odbiorców, ale też częściowo rezultat celowych zabiegów ze strony państwa. Nie oznacza to wszakże, że *Mistrz i Malgorzata* nie cieszył się autentyczną popularnością wśród czytelników i widzów. Kwestia wzajemnych zależności pomiędzy powieścią i jej adaptacjami scenicznymi właśnie w tym aspekcie bywała również w prasie przedmiotem refleksji: „kto książkę tę choć raz miał w ręku, nie zapomni jej nigdy i każdą nową próbę inscenizacyjną przywita z ciekawością [...]»⁴⁰⁶ – pisało na przykład „Za i Przeciw”. Znajdowało to potwierdzenie w coraz liczniejszych artykułach prasowych.

Kolejne przedstawienia oparte na słynnej powieści Bułhakowa realizowane były w Polsce w niewielkich odstępach czasowych. Nie oznaczało to jednak, że każda nowa inscenizacja detronizowała poprzednią. One współistniały w ramach jednej kultury, prezentowane były bowiem przez kilka lat i niejednokrotnie nakładały się na siebie. Ciągłość

⁴⁰³ P. Chynowski, *Oczami Bułhakowa*. „Życie Warszawy” 1987, nr 73, s. 7.

⁴⁰⁴ J. Haak, *Co to znaczy...*, op. cit., s. 10.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ A. Szarłat, op. cit., s. 18.

w realizacjach teatralnych *Mistrza i Małgorzaty* dawała polskiemu widzowi możliwość permanentnego kontaktu z treściami zawartymi w pierwowzorze literackim. Kontakt ten wzmacniały także próby podejmowane przez zespoły obce. Co znamienne, także i one wzbudzały ogromne zainteresowanie publiczności. Doskonale oddaje to na przykład opinia na temat występu zespołu węgierskiego:

„Czy to był najlepszy spektakl? Czy ów teatr cieszył się największą sławą? Skądże znowu. Chodziło o to, co pokazywano, a nie kto i jak. Ten sam zespół przywiózł przecież także inne, dużo lepsze i głośnie w świecie przedstawienie sztuki Petera Weissa »Marat/Sade«, a jednak rozgorączkowana publiczność oblegała teatr tylko wówczas, gdy grano »Mistrza i Małgorzatę«, adaptację powieści Michała Bułhakowa.”⁴⁰⁷

Widać tutaj wyraźnie, że książka musiała być nośnikiem nie tylko wartości artystycznych, lecz także głębokich sensów społecznych, na które zwracano uwagę niemal przy każdej głośniejszej realizacji scenicznej. Pozostawało to zresztą nie bez związku z ważnymi wydarzeniami o charakterze politycznym, jakie zachodziły najpierw na początku, potem zaś u schyłku ósmej dekady XX wieku. Jak pisał Juliusz Kiedrzyński, za sprawą Bułhakowa pod koniec lat osiemdziesiątych Warszawa przeżywała swego rodzaju festiwal, co stanowiło zjawisko nie tyle wymiarze kulturalnym, co raczej psychospołecznym. Podkreślał, że dzieło Bułhakowa nie było przecież książką łatwą w odbiorze, wymagało sporego intelektualnego wysiłku.⁴⁰⁸

Wpływ *Mistrza i Małgorzaty* zarówno na kulturę, jak i odbiorcę wzmocniły też dwie ekranizacje – najpierw jednego z wątków powieści, potem zaś – całości. „Zasięg wpływów tradycji literackiej był zawsze w naszych filmach bardzo poważny i jej stały napór stanowi niewątpliwie swoisty rys rodzimej kultury filmowej. Jest również – o czym nigdy nie zapomniano – wykładnią wyjątkowej roli, jaką przez kilka ubiegłych stuleci odgrywały zjawiska literackie w kształtowaniu polskiej kultury i świadomości narodowej.”⁴⁰⁹ Nie tylko sensy i treści zawarte w powieści Bułhakowa, lecz przede wszystkim cały szereg związków z szeroko pojmowaną sferą kultury stwarzały wypowiedzi filmowej rozległe możliwości artystycznego wyrazu. Z szansy tej skorzystał przede wszystkim Andrzej Wajda. Jego *Piłat i inni*, „traktując dość swobodnie tekst swego pierwowzoru, proponuje inny typ związków z tradycją literacką i dąży do intensywnej konfrontacji z tą sferą. Wersja filmowa nie pozbawia zatem adaptowanego utworu właściwego mu kontekstu literackiego, lecz odwrotnie

⁴⁰⁷ B. Belusiak, *Teatr*. „Razem” 1987, nr 21, s. 24.

⁴⁰⁸ J. Kiedrzyński, op. cit., s. 4.

⁴⁰⁹ M. Hendrykowski, op. cit., s. 46.

– różnymi sposobami sygnalizuje istnienie rozległej płaszczyzny integracyjnej, która umożliwia reżyserowi znacznie pełniejsze porozumienie z odbiorcą.”⁴¹⁰ Dla Wajdy, zgodnie ze specyfiką polskiej szkoły filmowej, dzieło Bułhakowa było podstawowym, lecz niejedynym źródłem inspiracji, a reżyserowi chodziło przede wszystkim o „transmisję wartości kulturowych.”⁴¹¹

W porównaniu z autonomicznym i nowatorskim dziełem Wajdy, pełna ekranizacja powieści w reżyserii Macieja Wojtyszki wydaje się odnosić do innych aspektów doświadczenia kulturowego. O ile w *Piłacie i innych* na plan pierwszy wybijały się względy artystyczne i estetyczne oraz uniwersalizm przesłania, o tyle druga z adaptacji dotyczyła w dużej mierze sfery powszechnych doświadczeń społecznych konkretnego miejsca i czasu. Rezonans, jaki wywołała każe postrzegać komercyjny aspekt sztuki filmowej jako istotny „wyznacznik żywotności dzieł kultury w odbiorze społecznym.”⁴¹² Był to także ważny sygnał stopniowego przechodzenia powieści funkcjonującej dotychczas w obiegu wysokoartystycznym w kierunku szeroko pojmowanej kultury masowej, co pozostawało w ścisłym związku ze zmianami natury społeczno-politycznej, a także tymi, które zachodziły w sferze komunikacyjnej.

Zjawiskiem osobnym była egzystencja *Mistrza i Małgorzaty* w sztukach plastycznych. Tutaj w wyjątkowy sposób przejawiał się wpływ wybitnego dzieła literackiego na artystyczne wybory poszczególnych twórców. Nie chodziło zresztą wyłącznie o przełożenie na język sztuki emocji i obrazów związanych z lekturą, lecz wiązało się to w dużej mierze z poszukiwaniem sposobów artystycznego wyrazu. Zdaniem Macieja Bieniasza, zjawisko formowania się nowego języka sztuki ujawniało się:

„w okresie formowania indywidualnej drogi twórczej każdego z nas, określania własnej wewnętrznej postawy. Badamy wówczas przejmowany bagaż kulturowy, określamy jego przydatność dla swych potrzeb i celów, porównujemy stojące za nim wartości z własnymi. [...]”

Wartości leżące u podstaw – choć za bezpośrednim terenem sztuki – domagają się uzewnętrznienia; to co określamy mianem dzieła sztuki nader często usiłuje zawrzeć w sobie możliwie pełną manifestację tych pozaartystycznych wartości. [...] Dzieło sztuki jest więc tyleż samo ukazaniem tych wartości, co zmaterializowanym dowodem walki o nie.”⁴¹³

⁴¹⁰ Ibidem, s. 47.

⁴¹¹ Ibidem, s. 49.

⁴¹² A. Semczuk, op. cit., s. 205.

⁴¹³ M. Bieniasz, *Anioły...*, op. cit., s. 11.

Wydaje się więc, że sam wybór źródła inspiracji był swego rodzaju deklaracją artystyczną i światopoglądową, deklaracją, która znajdowała swój szczególny wyraz właśnie w obrazie. Wymagało to jednak nie tylko wnikliwej lektury powieści Bułhakowa, ale także znajomości rozległego zaplecza kulturowego, które otwierał *Mistrz i Małgorzata*. Bogactwo detali, odniesień, nawiązań dowodzi głębokiej erudycji Żaboklickiej-Budzichowej, Bieniasza i Wieczorka, a ich dorobek twórczy, inspirowany wybitnym dziełem literackim, to forma dialogu nie tylko z przeszłością, ale i ze współczesnością.

Podobnie rzecz się miała w przypadku twórczości poetyckiej. Stąd też wiersze poświęcone Bułhakowowi i jego książce nie były prostym przetworzeniem motywów zaczerpniętych z *Mistrza i Małgorzaty*, ale zapisem pewnego indywidualnego, lecz jednocześnie i wspólnego doświadczenia bycia w kulturze i społeczeństwie.

Jak widać oddziaływanie powieści Bułhakowa na kulturę polską przejawiało się w rozmaitych aspektach. Cechą najbardziej charakterystyczną jest jej wpływ na tak odmienne dziedziny jak teatr, film, opera, sztuki plastyczne czy literatura. „Związany z samą istotą mechanizmu kultury wzrost liczby wielorakich zamkniętych tworów semiotycznych sprzyja pomnożeniu informacji cyrkulującej wewnątrz danej kultury, a zatem – zwiększa efektywność jej orientacji w świecie.”⁴¹⁴ – zauważał Łotman. Stąd też zarówno sam *Mistrz i Małgorzata*, jak i zróżnicowane pod względem i formy, i artystycznego tworzywa „twory dodane” z każdym kolejnym rokiem stawały się coraz bardziej istotnymi elementami polskiego życia kulturalnego i społecznego.

⁴¹⁴ J. Łotman, op. cit., s. 33.

Zakończenie

Podjęta w rozprawie próba określenia przyczyn i skutków rezonansu, jaki wywołał w naszym kraju *Mistrz i Małgorzata* oraz wartości utworu Bułhakowa dla kultury artystycznej wymagała udowodnienia związku między zaistnieniem konkretnego faktu literackiego, a specyfiką okresu, w jakim przebiegał jego odbiór. Stąd też jednym z podstawowych zadań było nakreślenie kontekstu, w którym funkcjonował nie tylko przekład powieści, ale także cała ówczesna literatura i kultura. Pozwoliło to ustalić, że największy wpływ na przebieg procesów recepcyjnych miały uwarunkowania polityczne i społeczne lat 1969-1989. Wchodząc w obieg czytelniczy, powieść stała się jednym z elementów systemu komunikacyjnego, w którym funkcjonował jej odbiorca. Fakt ten pozwolił wykazać strukturalne zależności pomiędzy kształtem odbioru a konkretną sytuacją dziejową.

Zarysowana w rozdziale pierwszym perspektywa historyczna pokazała, że jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla sposobów odbioru powieści i jej znaczenia w sferze publicznej były aktualne wydarzenia i tendencje w polityce tak krajowej, jak i zagranicznej. To, że dyskurs publiczny w PRL w całości podporządkowany został oficjalnej ideologii sprawiało, że kształtowanie procesów recepcyjnych powieści miało, w pierwszym rzędzie, na celu propagowanie wiedzy i opinii o autorze, i jego dziele, według z góry ustalonego schematu. Nadawało to szerokiemu odbiorowi przewidywalny bieg. Kontakt masowego czytelnika z książką Bułhakowa, zapośredniczony poprzez warstwę znawców, powodował, że procesy te miały w dużej mierze kierunek zgodny z wytycznymi obowiązującej doktryny politycznej oraz powiązanymi z nią aktualnymi nurtami w polityce kulturalnej państwa. Powieść funkcjonowała więc w skomplikowanym układzie komunikacyjnym, a poza samą książką nośnikami funkcji społecznych stawały się także związane z nią materiały prasowe, radiowe czy telewizyjne, poświęcone i książce, i innym tworum kulturowym inspirowanym *Mistrzem i Małgorzatą*. Teksty, istniejąc w określonych warunkach, były wobec tego nakierowane zarówno na historycznie określonego odbiorcę, jak i na konkretne rezultaty, które miały wynikać z kontaktu czytelnika z dziełem Bułhakowa. Książka wpisana została w rozległy kontekst historycznie określonych zadań i celów, służąc budowaniu koherentnego obrazu świata i utrwalaniu obowiązującego systemu postaw i poglądów. Analiza historyczna pokazała zatem, że *Mistrz i Małgorzata* funkcjonował w ramach wyraźnie zdefiniowanego modelu literatury i kultury, co znajdowało wyraz

w kształcie publicznego dyskursu na temat powieści i jej autora. Mowa tutaj o modelu literatury zaangażowanej, którego kształt określały realizowane w jego obrębie modele nadawcy i odbiorcy. To sprawiało, że sposób przyjmowania książki Bułhakowa przez czytelnika „wpisany został w określone kryteria recepcji. Dodana jej została miara pojęć i teoretycznych sądów przynależnych polskiej kulturze literackiej. Podobne przekodowywanie jest zjawiskiem samym w sobie intrygującym, a przepuszczanie obcej literatury przez sito rodzimej tradycji i obowiązującego kanonu wskazuje na potrzebę zaczerpnięcia z innego kręgu kulturowego, na poszukiwanie nowych środków wyrazu.”¹

Przeanalizowany w rozdziale trzecim wpływ instytucji kontroli i upowszechniania na realizację modelu literatury zaangażowanej pozwolił udowodnić, że zbiorowy odbiorca miał nie tylko w ściśle określony sposób interpretować twórczość Bułhakowa, lecz także utrwalić w świadomości propagandowy obraz pisarza, stworzony na użytek władzy. Kwestię zasadniczą stanowił tutaj fakt, że był to przede wszystkim spójny i konsekwentnie kształtowany odbiór zinstytucjonalizowany, czemu sprzyjało istnienie państwowego systemu medialnego, w tym zwłaszcza wysokonakładowej prasy oraz – w mniejszym stopniu – radia. To z kolei znacząco wpływało na komunikacyjne uwarunkowania dzieła Bułhakowa. Mimo że przekaz medialny z założenia kierowano do jednolitej grupy odbiorców – obywateli socjalistycznego państwa, a powieść interpretowana była według podobnych kryteriów i wytycznych, warunki, w jakich przebiegała jej recepcja stwarzały rozległe możliwości oddziaływania *Mistrza i Małgorzaty* w sferze społecznej. Związek pomiędzy aktem odbiorczym i całokształtem rzeczywistości społeczno-kulturowej pozwalał – jak mówił Stefan Żółkiewski – na szukanie w społecznej sytuacji komunikacyjnej wyznaczników zróżnicowanych funkcji książki Bułhakowa.²

Uchwycone w pracy zależności pomiędzy systemem polityczno-ideologicznym a społeczno-kulturowym doświadczeniem okresu PRL umożliwiły realizację drugiego zasadniczego celu rozprawy. Silnie obecny w tej rzeczywistości czynnik polityczny przejawiał się bowiem na wielu płaszczyznach funkcjonowania powieści w naszym kraju, determinując w dużym stopniu specyfikę odbioru *Mistrza i Małgorzaty*. Po pierwsze więc, treści dotyczące zarówno dzieła, jak i jego licznych adaptacji, głównie teatralnych, podporządkowane były w mniejszym stopniu funkcji informacyjnej i rozrywkowej,

¹ M. Wójciak, *Przestrzeń wolności. Literatura rosyjska w Polsce po 1956 roku*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Legeżyńskiej. Poznań 2006, s. 312.

² Por. S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 421.

w większym natomiast propagandowo-edukacyjnej. Pozostawało to w ścisłym związku z gatunkową formą materiałów źródłowych.

Jak wykazała analiza przeprowadzona w rozdziale czwartym, w odniesieniu do najważniejszej książki Bułhakowa prymat nadano przede wszystkim gatunkom publicystycznym, które stwarzały nie tylko możliwość kontroli treści pojawiających się w dyskursie publicznym, lecz cechowały się również silniejszą perswazyjnością. To, że informacje dotyczące *Mistrza i Małgorzaty* docierały do czytelnika głównie za pośrednictwem źródeł prasowych, ułatwiało modelowanie przekazu według kryteriów pozwalających budować konkretną wizję rzeczywistości i pomagało systematyzować przekonania, wpływać na opinie dotyczące kwestii pozaliterackich czy formować szeroko pojętą zbiorową świadomość. Środki masowego przekazu odegrały więc istotną rolę w kształtowaniu procesu recepcyjnego powieści. Określały go w dużej mierze takie czynniki jak z góry ustalony sposób interpretacji *Mistrza i Małgorzaty*, przedstawiania zdarzeń, wyjaśniania pisarskich motywacji. W licznych i dość zróżnicowanych pod względem rodzajów i gatunków dziennikarskich materiałach wykorzystywano te same fakty i argumenty, wzmacniając siłę propagandowego przekazu. *Mistrz i Małgorzata* stwarzał szerokie możliwości w zakresie naświetlania bieżących wydarzeń z określonej perspektywy, formułowania opinii i ocen na temat zjawisk zachodzących w polityce i życiu społecznym, kształtowania potrzeb kulturalnych odbiorcy. Treść materiałów była więc silnie powiązana z konkretnymi oczekiwaniami zarówno wobec nadawców, jak i odbiorców przekazu medialnego oraz koniecznością prezentowania za jego pomocą określonej wizji rzeczywistości. Zależności pomiędzy systemem medialnym w okresie PRL a strefą społeczną, pomimo jednostronności takiego układu, czyniły media masowe jednym z bardziej istotnych narzędzi zakorzeniania się *Mistrza i Małgorzaty* w czytelniczej świadomości. Wiązało się to jednak z uczynieniem z powieści jednego z instrumentów wspierania lansowanego modelu świata i reguł w nim obowiązujących.

Szczególną rangę nadano integracyjnym funkcjom książki Bułhakowa, co przejawiało się tak w niezliczonej ilości materiałów (zwłaszcza prasowych), jak w homogeniczności oficjalnego dyskursu na temat powieści. Sprzyjało to tworzeniu jednolitej, spójnej społecznej konkretyzacji dzieła oraz obrazu samego pisarza. Koncentrowanie się odbiorców profesjonalnych na wybranych wątkach, tematach, zagadnieniach, związane było także z koniecznością modelowania rzeczywistości za pomocą środków przekazu masowego. Stąd też o wiele mniej uwagi poświęcano ogólnej wymowie ideowej *Mistrza i Małgorzaty*, skupiając się często na życiorysie autora, który miał istotny wpływ na procesy odbiorcze

powieści. To również stanowiło bezpośredni rezultat zinstytucjonalizowania przekazu literackiego. Jak pokazały materiały źródłowe, to, że całokształt twórczego dorobku – w szczególności zaś dzieło główne – nierozzerwalnie wiązał się z się z kolejami życia Bułhakowa, zwiększało perswazyjną skuteczność przekazu. Choć fakty biograficzne były w prasie szeroko omawiane i komentowane, obejmowały tylko wydarzenia dokładnie wyselekcjonowane i poddane ideologicznej obróbce. Taka perspektywa uzasadniała nadanie prymatu moskiewskiemu okresowi życia pisarza. Według wizerunku Bułhakowa, ukształtowanego przez media oficjalne, był on przede wszystkim twórcą radzieckim, twórcą, którego biografia była nośnikiem postaw pożądaných przez władze. Choć w źródłach prasowych wielokrotnie podkreślano artystyczną i światopoglądową odrębność Bułhakowa wobec zjawisk zachodzących w życiu społeczno-kulturalnym ZSRR w latach trzydziestych XX w., w odniesieniu do rzeczywistości, w której przebiegał proces recepcji jego najważniejszej powieści, autora *Mistrza i Małgorzaty* pozbawiano podmiotowości i indywidualizmu, nakładając na niego powinności wynikające ze szczególnych funkcji, jakie pełnić miał jako pisarz obiegu oficjalnego. Efektem tych działań było stworzenie szablونowego obrazu Bułhakowa, jaki funkcjonował w prasie przez całe dwudziestolecie. Z odpowiednio wyselekcjonowanych elementów życiorysu wykreowano wzorzec osobowy, który był jednocześnie i czytelny, i wiarygodny. To w dużej mierze wyjaśnia, dlaczego w sądach o pisarzu brakowało opinii negatywnych. Z jednej strony był więc przedstawiany jako człowiek bezkompromisowy wobec patologii okresu stalinowskiego, z drugiej wykazywał się przymiotami pożądanymi przez państwo socjalistyczne. Skromny, niewymagający wygód materialnych, całkowicie pochłonięty przez literaturę, zatroskany o losy państwa, lecz niezaangażowany politycznie tradycjonalista stał się doskonałym narzędziem propagandowym.

Cele praktyczne i dydaktyczne realizowały także teksty dotyczące głównego dzieła Bułhakowa, któremu – tak, jak samemu autorowi – odebrano autonomię. Podobne zależności można zaobserwować również w odniesieniu do scenicznych realizacji wybranych wątków *Mistrza i Małgorzaty*, bądź adaptacji całości. Wzorce postaw, których nośnikami byli bohaterowie powieści, a także jej warstwa aksjologiczna, podlegały różnym modyfikacjom i przekształceniom. Pod koniec lat osiemdziesiątych, a na szerszą skalę już w okresie transformacji ustrojowej roku 1989, zaczęły się pojawiać opinie mające na celu „odbrązowienie” postaci pisarza, nie miały one jednak, jak się zdaje, większego wpływu na kształt mocno zakorzenionego w czytelniczej świadomości obrazu twórcy.

Dla recepcji książki w latach 1969-1989 charakterystyczna była dwutorowość, wynikająca z doświadczenia życia w państwie niedemokratycznym. Rozbieżności między oficjalną wizją rzeczywistości a szeroko rozumianą praktyką codzienną mogły być – i były (czego dowodzi rosnące zainteresowanie *Mistrzem i Małgorzatą* – tak książką, jak i jej realizacjami scenicznymi) – źródłem odczytań odwrotnych niż te, które lansowała władza. Wynikało to z faktu, że w konkretnej sytuacji historycznej i społecznej powieść stała się dla odbiorcy polskiego komunikatem, który wchodził w związki z całokształtem kultury i szerzej – realiami ówczesnego świata. Funkcjonowanie dzieła w określonej sytuacji dziejowej nie tylko prowadziło do narzucenia sposobu odczytywania jego sensów, lecz pozwalało na odnajdywanie w tym samym kontekście odmiennych znaczeń. Uwarunkowania historyczne oraz społeczne i polityczne, połączone z potencjałem komunikacyjnym książki, w znaczący sposób poszerzały perspektywę jej odbioru. Stąd też czytelnik czy słuchacz nie był jedynie biernym odbiorcą treści dostarczanych przez prasę i radio, lecz nadawał powieści sensy własne. Społeczny wymiar lektury był w tym wypadku niezwykle istotny. Rozbieżności dotyczyły przede wszystkim szeroko rozumianej sfery wartości, a także niezwykle ważnych z punktu widzenia dysponentów słowa modeli postępowania. O ile w ujęciu oficjalnym były one ściśle powiązane z konkretnym momentem dziejowym i labilną sytuacją polityczną, o tyle przesłanie powieści pozwalało widzieć w duchowym świecie człowieka azyl dla tego, co ponadczasowe i uniwersalne. Wskazywało też na potrzebę dyskusji nad zagadnieniami pomijanymi w życiu publicznym, w tym moralnymi problemami władzy i społeczeństwa, jednostek i zbiorowości oraz przewartościowaniem zasad rządzących życiem politycznym i społecznym. Funkcjonalizm owych wątków przejawiał się więc nie tylko w propagowaniu postaw użytecznych dla władzy. Kwestia ta dotyczyła bowiem szerokiej warstwy problemowej, w tym całokształtu stosunków międzyludzkich oraz związanych z nimi postaw światopoglądowych, etycznych czy myślowych. Ponieważ aksjologiczne podstawy państwa socjalistycznego nie zaspokajały duchowych potrzeb ówczesnego człowieka, odbiorca mógł poszukiwać głębszych znaczeń i uporządkowań w literaturze, między innymi właśnie w *Mistrzu i Małgorzacie*. Fakt, że Bułhakow poruszał w swoim głównym dziele problemy filozoficzno-etyczne, a nie *stricte* religijne, nie ograniczał problematyki powieści do ram wyznaczanych przez teologię. Kwestie religijne nie odnosiły się więc do problemów doktrynalnych, lecz do sfery szeroko rozumianej kultury, umożliwiając refleksję nad znaczeniem sacrum dla życia społecznego. Będący przedmiotem szczególnego zainteresowania wątek procuratora Judei i jego podsądnego powiązany był także z głęboko zakorzenioną w Polsce tradycją chrześcijańską, a siłę jego oddziaływania wzmacniał sposób

przedstawienia w powieści postaci Jezui, który dzięki pozbawieniu go atrybutów boskości stawał się o wiele bliższy zwyczajnemu człowiekowi. Bohaterowie *Mistrza i Małgorzaty* byli więc nośnikami idei ważnych z punktu widzenia jednostki i wspólnoty, lecz zupełnie rozbieżnych z kategoriami obowiązującymi w życiu publicznym. Choć więc *Mistrz i Małgorzata* był książką funkcjonującą przede wszystkim w głównym obiegu, treści, w jakie został wyposażony oraz kontekst, w którym przebiegał odbiór pozwalały traktować dzieło Bułhakowa w opozycji do tego, co oficjalne i sformalizowane. Sytuacja ta dotyczyła zresztą nie tylko interpretacji książki, lecz stwarzała perspektywę szerszą. Po pierwsze powieść sytuowała się w określony sposób wobec literatury radzieckiej, a także wobec całokształtu dorobku kultury rosyjskiej. Po drugie – miała wpływ na kształtowanie się więzi społecznych. Dwoistość recepcji *Mistrza i Małgorzaty* polegała zatem na tym, że z jednej strony przebiegała zgodnie z kształtem nadawanym przez model dyskursu publicznego, z drugiej – kierunki jej rozwoju nie we wszystkich aspektach mogły być narzucane. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku wyraźnie widać, że charakter procesów odbiorczych określony został przez funkcjonowanie powieści w tej samej rzeczywistości społeczno-politycznej.

W zjawiskach zachodzących właśnie w sferze społeczno-politycznej należało szukać odpowiedzi nie tylko na pytanie o przyczyny ogromnej popularności powieści w latach 1969–1989, lecz także o wartość *Mistrza i Małgorzaty* dla kultury polskiej. Zbadanie, w jaki sposób przesłanie dzieła materializowało się w kulturze naszego kraju stanowiło trzeci zasadniczy cel rozprawy. Namacalnym rezultatem owego wpływu są przede wszystkim zróżnicowane materiały źródłowe, które doskonale odzwierciedlają tendencję do przenoszenia zainteresowania odbiorcy z samej powieści na warunki jej funkcjonowania w obiegu czytelnicznym oraz sposoby istnienia w polskiej świadomości artystycznej jako samodzielnych tekstów kultury. Wpływ książki na życie umysłowe i artystyczne manifestował się głównie poprzez intensyfikację działalności publicystycznej i artystycznej, w mniejszym zaś stopniu – literackiej i naukowej. Szerokie zainteresowanie *Mistrzem i Małgorzatą* wśród warstwy znawców było tylko częściowo spowodowane faktem funkcjonowania powieści w obiegu oficjalnym. Pomimo oczywistych ograniczeń wynikających z tej sytuacji, rozgłos, jaki zyskała książka dobitnie wskazywał na ogromne zapotrzebowanie czytelników na wybitną literaturę światową. Okazję do dyskusji nad problemami światopoglądowymi, jaką stwarzało to dzieło wykorzystywano zwłaszcza w teatrze. Ekspozowanie na scenie konkretnych powieściowych wątków, z historią Piłata i Jezui na czele, dowodziło konieczności poruszania problemów etycznych. To, że *Mistrz i Małgorzata* znalazł szczególny wyraz właśnie na scenie, nie było dziełem przypadku. Tutaj bowiem najsilniejsza wydawała się

interakcja między sztuką a odbiorcą, najbardziej były też widoczne zależności pomiędzy sferą kultury a życiem społecznym. Oddziaływania te wykraczały daleko poza obszary tradycyjnie związane ze sztuką. Nie bez znaczenia była również kwestia zbiorowego charakteru odbioru realizacji scenicznych. Także i w tym wypadku widać, że Bułhakowowskie *opus* funkcjonowało w tamtym okresie przede wszystkim w ramach modelu kultury upolitycznionej. Nie chodziło przy tym o to, że ilość adaptacji oraz ich popularność stwarzały doskonałą okazję do formułowania ocen i interpretacji zgodnych z kursem oficjalnym, lecz także o to, że samodzielne znaczenia wytwarzane przez konkretne przedstawienia również były głęboko osadzone w bieżącej rzeczywistości. Miejsce, jakie zajmował *Mistrz i Małgorzata* w strukturze kultury polskiej stanowiło więc znowu rezultat takich, a nie innych warunków jego odbioru. Warunki te wzmacniały niektóre sensy powieści, co znajdowało potwierdzenie głównie na deskach teatralnych. Oddziaływanie pomiędzy dziełem literackim, światem wykreowanym przez scenę (w mniejszym stopniu przez ekran) a szeroko rozumianym doświadczeniem społecznym było bardzo silne. Indywidualny kontakt z powieścią, znajdujący wyraz w nowym, autonomicznym tworze kulturowym, przeradzał się w doświadczenie zbiorowe, pozwalające na wzbogacenie procesu recepcyjnego *Mistrza i Małgorzaty*. Wzajemne wpływy można obserwować zresztą nie tylko na styku powieści i inspirowane nią adaptacje, lecz również w obrębie innych „tworów dodanych” z tej samej (spektakl – spektakl), bądź odmiennej (spektakl – rysunek, spektakl – wiersz) dziedziny.

Pod koniec lat osiemdziesiątych daje się zaobserwować zjawisko powolnego wnikania *Mistrza i Małgorzaty* w obręb kultury masowej w jej wariacie komercyjnym. Był to w dużej mierze wynik zmian w sferze społeczno-politycznej, a co za tym idzie – także w warstwie komunikacyjnej. Jak istotne były to kwestie ilustruje opinia Jacka Sieradzkiego, który dwa lata po zmianie systemu politycznego w Polsce pisał w artykule pod wymownym tytułem *Pożegnanie z Bułhakowem*:

„No i ciężkie czasy idą także dla Bułhakowowskiego arcydzieła, świętej księgi paru pokoleń młodych czytelników naszej części globu – dla *Mistrza i Małgorzaty*.

Miłośnicy tej wielkiej powieści rozkochani w diabelskich harcach, w płynnej frazie apokryfu, nie zdawali sobie chyba dotąd zbyt wyraźnie sprawy, że punkt ciężkości utworu w gruncie rzeczy leży poza jego akcją, a w samej powieści jest tylko relacjonowany, i to w znacznej mierze niedomówieniami. [...]

Otóż wypada zauważyć, że i w tym punkcie zmienił się dziś kontekst czytelniczy, zmieniła się świadomość odbiorców. Diabolus maior utracił swą omnipotencję.”³

Choć przewidywania Sieradzkiego odnośnie spadku popularności *Mistrza i Małgorzaty* w naszym kraju okazały się przedwczesne, nie ulega wątpliwości, że zarówno polityczne sensy powieści oraz niektóre elementy pisarskiej biografii w istocie były dla odbiorcy coraz mniej ważne. Już pod koniec ósmej dekady XX wieku stało się jasne, że z biegiem lat osłabieniu uległa terapeutyczna funkcja *Mistrza i Małgorzaty*, pozwalająca szukać w lekturze ujęcia dla zbiorowych emocji, mniejszą rolę odgrywała moralna wymowa powieści, stopniowo też zacierały się różnice pomiędzy dwoma odmiennymi sposobami recepcji książki. Powoli na znaczeniu traciły także zależności pomiędzy powieścią a kolejami życia jej autora, a także realistyczno-obyczajowe wątki dzieła. Wydaje się, że na zmianę kontekstu i sytuacji komunikacyjnej *Mistrza i Małgorzaty* znowu najszybciej zareagował teatr. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że między ostatnią adaptacją sceniczną *Mistrza i Małgorzaty* (nie licząc wspomnianego wcześniej *Poncjusza Pilata*, którego w 1992 roku pokazała telewizja) w okresie PRL, a kolejną już w zmienionych warunkach polityczno-społecznych minęło dokładnie dziesięć lat.⁴

³ J. Sieradzki, *Pożegnanie z Bułhakowem*. „Dialog” 1991, nr 4, s. 126. Zupełnie odmiennie postrzega tę sprawę Piotr Gruszczyński, który w odrzuceniu kontekstu politycznego dopatruje się raczej przyczyny „zmartwychwstania powieści Bułhakowa, która nieubłagany torem przeszła na półkę z arcydziełami [...]” – por. *Rozmowa Mistrza i Małgorzaty ze śmiercią*. „Dialog” 2002, nr 12, s. 108.

⁴ Od tego momentu do roku 2015 w teatrach polskich pojawiło się o wiele więcej niż w dekadach wcześniejszych nowych adaptacji powieści, które wystawiano na scenach profesjonalnych i amatorskich (o niektórych była już mowa, lecz dla porządku zostaną przywołane jeszcze raz). Były to między innymi: *Mistrz i Małgorzata* Andrzeja Marii Marczewskiego zrealizowany w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (1998), Teatrze Nowym w Łodzi (2003, 2010), Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (2006) i Nowym Teatrze w Słupsku (2015); realizacje Siergieja Fiedotowa w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (1998) oraz w Teatrze Jeleniogórskim im. Cypriana Kamila Norwida (2002), Piotra Dąbrowskiego w Teatrze im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem (1999) i Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (2004), Tomasza Służewskiego w warszawskim Teatrze 13 (2005 i 2009) oraz Grigorija Lifanowa w Teatrze Polskim w Poznaniu (2009) i Teatrze im. Aleksandra Sewruka w Elblągu (2013). Oprócz tego wystawione zostały *Mistrz i Małgorzata* Adama Opatowicza w Teatrze Polskim w Szczecinie (2000), *Opowieść o Mistrzu i Małgorzacie* Grupy Teatralnej „Dziewięciś” z Łodzi w reżyserii Andrzeja Czernego (2002), a także spektakl w reżyserii Krystiana Lupy zrealizowany przez Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (2002). Teatr Rozrywki w Chorzowie zaprezentował *Bal u Wolanda* Łukasza Czuja (2004), a Scena Polska z Czeskiego Cieszyna *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Bogdana Kokotka (2007). W kolejnym roku scenicznego realizację powieści Bułhakowa podjęli się Janusz Kijowski w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (adaptatorem tekstu był Maciej Englert) i Waldemar Wolański w Teatrze Lalki, Maski i Aktora „Grotoska” w Krakowie. Swoją wersję powieści w reżyserii Karola Dettlaffa pokazał także Teatr Młodzieżowy Gminy Kosakowo (2010). W roku 2011 w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej wystawiono spektakl Roberta Talarczyka zatytułowany *Mistrz & Małgorzata Story*. W tym samym roku *Mistrza...* zrealizował Jan Polak – przedstawienie w wykonaniu Teatru Ludzi Upartych pokazano w Teatrze Impresaryjnym im. Włodzimierza Gniazdowskiego we Włocławku. W roku 2014 *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Magdaleny Miklasz pokazał Teatr Malabar Hotel w koprodukcji z Teatrem Dramatycznym m. st. Warszawy oraz Teatr Lalek Arlekin z Łodzi (reż. W. Wolański). Musicalową wersję dzieła Bułhakowa zrealizowali w roku 2011 Marta Malinowska w Teatrze V6 (gdzie swe

„Dziś odbiór sztuk, zwłaszcza dotyczących sfery polityki, jest emocjonalny i aprioryczny; widz wie z góry, po czyjej jest stronie, i nie zamierza bawić się w rozstrzyganie niuansów. Co, rzecz jasna, dodatkowo pomniejsza szanse Michaiła Bułhakowa na dzisiejszych scenach.”⁵

– konkludował w 1991 roku wspomniany wyżej Jacek Sieradzki. Widać tutaj wyraźnie, że w sposobie odbierania *Mistrza i Małgorzaty* czynnik polityczny miał znaczenie dominujące. Z upływem lat jego oddziaływanie zaczynało stopniowo maleć. Jak wynika z materiału źródłowego, część reżyserów (jak na przykład Andrzej Maria Marczewski, Krystian Lupa, Łukasz Czuć) pokazywała *Mistrza i Małgorzatę* z perspektywy upadku systemu politycznego, ograniczając moskiewskie realia. Nowe możliwości niosła ze sobą także demokratyzacja w sferze kultury. Jednak wykorzystywanie w adaptacjach powieści elementów popkulturowych stwarzało szanse, ale i zagrożenia (Marczewski, Czuć, Piotr Dąbrowski). Również stosunek poszczególnych adaptatorów do litery dzieła był mniej restrykcyjny niż w okresie wcześniejszym, czego skrajnym przykładem był kontrowersyjny, budzący wiele emocji – od entuzjazmu po całkowity sprzeciw – spektakl Lupy, ale także przedstawienie Janusza Kijowskiego, propozycja Roberta Talarczyka, musical Michała Konarskiego czy spektakl Magdaleny Miklasz. Widać też większą swobodę w zakresie wyboru wątków. Pomijane lub marginalizowane dotychczas losy bohaterów tytułowych bywają silniej eksponowane (Beata Rynkiewicz, Andrzej Czerny, Waldemar Wolański, Wojciech Kościelniak, Andrzej Maria Marczewski), niekiedy ogranicza się (Konarski) bądź rezygnuje nawet z prezentowania na scenie apokryficznej historii Jezui i Piłata (Grigorij Lifanow).

Spektakle różnią się też bardziej formą, poziomem, oraz funkcją. Część z nich, mając charakter komercyjny, służy w dużej mierze rozrywce. Rozpiętość opinii na temat poszczególnych przedstawień jest o wiele szersza niż w przypadku adaptacji sprzed roku 1989, zmienił się też język przekazu. Nie jest to już język rytuałów, a nadawca nie stara się przyjmować na siebie roli eksperta. Do głosu dochodzą indywidualne upodobania piszącego,

umiejętności artystyczne zaprezentowała łódzka Grupa Teatralna Verde), rok później Michał Konarski w warszawskim Teatrze „Rampa”, zaś w roku 2013 Wojciech Kościelniak we wrocławskim Capitolu.

Natomiast w roku 1992 w II programie Telewizji Polskiej można było obejrzeć *Poncjusza Piłata* według *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Jerzego Markuszewskiego. W ciągu ostatnich dwóch dekad na scenach polskich (także telewizyjnych) pokazano również kilka propozycji związanych z życiem i twórczością Michaiła Bułhakowa. Były to monodramy: *Moje listy do władz* w reżyserii Łukasza Korwina i wykonaniu Bronisława Wrocławskiego (1990), *Listy do władz* w reżyserii Romana Załuskiego i wykonaniu Krzysztofa Majchrzaka (1997), *Wiedźma* Beaty Rynkiewicz w Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze (2000) i *Morfina* w reżyserii Waldemara Raźniaka (który w roku 2015 w teatrze Collegium Nobilium w Warszawie również pokazał *Mistrza i Małgorzatę*) i wykonaniu Anny Czartoryskiej w warszawskim Teatrze Muzycznym „Roma” (2011) oraz spektakl *Bułhakow* w reżyserii Macieja Wojtyłki w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (2002) i Krzysztofa Rościszewskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (2006).

⁵Sieradzki, op. cit., s. 126.

który wydaje się być bardziej widzem, mniej zaś – krytykiem, zapis jest więc bardziej emocjonalny.

Jeśli chodzi o biografię Bułhakowa, równolegle z materiałami mającymi poważne ambicje analityczno-dokumentacyjne, w kolejnych dekadach funkcjonują teksty popularnonaukowe, rozrywkowe i takie, których zadaniem jest wzbudzenie sensacji. Widać w nich tendencję do ukazywania prywatnego obrazu pisarza, odejście od jednostronnych ocen, niemniej jednak czasami trudno w nich odróżnić fakty od domysłów i hipotez. Różnorako komentuje się więc stosunek Bułhakowa do Stalina i napisanie przez niego sztuki *Batum*, częściej zadawane są też pytania o to, czy rzeczywiście był przeciwnikiem systemu. Pojawiają się informacje o antysemityzmie pisarza, analizowane są jego relacje z kobietami, a w prasie można się zapoznać z kontrowersyjnymi opiniami na temat życia osobistego dwóch ostatnich żon Bułhakowa...

Sama powieść, przez jednych uważana za arcydzieło, przez innych za książkę bluźnierczą i niemoralną, dla jeszcze innych będąca źródłem inspiracji, cieszy się niesłabnącą popularnością. Wydawana w postaci albumów, komiksów, audiobooków, żyje swoim drugim życiem (także w Internecie), podlegając rozmaitym komentarzom, przeróbkom i kontynuacjom. Nieprzerwanie króluje też w teatrze, niemalże co rok pojawiają się coraz to nowsze jej adaptacje. Widać wyraźnie, że *Mistrz i Małgorzata*, wychodząc poza tak istotne w poprzednim okresie bieguny wyznaczone przez opozycje binarne, nadal doskonale koresponduje ze zróżnicowanymi oczekiwaniami dzisiejszego odbiorcy. To jednak wymaga postawienia bardziej szczegółowych pytań i otwiera nową perspektywę badawczą.

Bibliografia

Źródła bibliograficzne

- „Poradnik bibliograficzno-metodyczny”. Red. I. Smarsz, A. Szczepaniak-Głębocka, A. Dudziak. Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. Poznań 2015, nr 1/188
- „Rocznik Literacki” za lata 1969-1972. Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam, K. Wyka. Warszawa 1971-1974
- „Rocznik Literacki” za lata 1973-1975. Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1975-1978
- „Rocznik Literacki” za lata 1976-1978. Kom. Red. P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1979-1982
- „Rocznik Literacki” za lata 1979-1984. Kom. Red. A. Lam, J. Z. Brudnicki, Z. Libera, J. Ślaski. Warszawa 1983-1991
- Bez cenzury 1976-1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr.* J. Kandziora, Z. Szymańska, przy współpracy K. Tokarzówny. Warszawa 1999
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Lata 20-22. Red. S. Skwirowska, M. Bieńkowska, T. Laskowska-Pawlikowa. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1966-1968
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Rok 23. Red. A. Giedroyć, T. Pawlikowa, S. Skwirowska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1969
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Lata 24-25. Red. A. Giedroyć-Kwiatkowska, T. Pawlikowa, S. Skwirowska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1970-1971
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Rok 26. Red. A. Giedroyć-Kwiatkowska, K. Olesiak, T. Pawlikowa, S. Skwirowska, J. Zaradkiewicz. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1972
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Rok 27. Red. K. Olesiak, T. Pawlikowa, S. Skwirowska, J. Zaradkiewicz. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1973
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Roczniki 28-29. Red. J. Bartos, A. Giedroyć-Kwiatkowska, K. Olesiak, T. Pawlikowa, S. Skwirowska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1974-1975
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Roczniki 30-31. Red. A. Giedroyć-Kwiatkowska, U. Masłowska, K. Olesiak, T. Pawlikowa, S. Skwirowska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1976-1977
- Bibliografia Zawartości Czasopism.* Roczniki 32-33. Red. Giedroyć-Kwiatkowska, U. Masłowska, K. Olesiak, S. Skwirowska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1978-1979

Bibliografia Zawartości Czasopism. Roczniki 34-35. Red. J. Bartos, A. Giedroyć-Kwiatkowska, U. Masłowska, K. Olesiak, T. Pawlikowa, S. Skwirowska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1980-1981

Bibliografia Zawartości Czasopism. Rocznik 36. Red. J. Bartos, A. Giedroyć-Kwiatkowska, U. Masłowska, T. Pawlikowa, S. Skwirowska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1982

Bibliografia Zawartości Czasopism. Roczniki 37-44. Red. J. Bartos, A. Giedroyć-Kwiatkowska, U. Masłowska, K. Olesiak, T. Pawlikowa. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1983-1990

Bibliografia Zawartości Czasopism. Roczniki 45-46. Red. J. Bartos, A. Giedroyć-Kwiatkowska, K. Olesiak, E. Zalewska. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1991-1992

Bibliografia Zawartości Czasopism. Roczniki 47-49. Red. J. Bartos, A. Giedroyć-Kwiatkowska, K. Olesiak, E. Zalewska-Mańk. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Warszawa 1993-1995

Bibliografia Zawartości Czasopism. Roczniki 50-58. Red. Instytut Bibliograficzny Biblioteki Narodowej. Warszawa 1996-2004

Czachowska J., Dorosz B., *Literatura i krytyka poza cenzurą 1977–1989 (Bibliografia druków zwartych)*. Wrocław 1991

Polska Bibliografia Literacka za rok 1966. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: T. Tyszkiewicz. Warszawa 1969

Polska Bibliografia Literacka za rok 1967. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: T. Kwiekova. Warszawa 1970

Polska Bibliografia Literacka za rok 1968. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: K. Tokarżówna. Warszawa 1971

Polska Bibliografia Literacka za rok 1969. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: B. Karelusówna. Warszawa 1972

Polska Bibliografia Literacka za rok 1970. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: K. Szymanowski. Warszawa 1973

Polska Bibliografia Literacka za rok 1971. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: K. Marek-Schöneichowa. Warszawa 1974

Polska Bibliografia Literacka za rok 1972. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: K. Witkowska. Warszawa 1975

Polska Bibliografia Literacka za rok 1973. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: E. Mendelska. Warszawa 1976

Polska Bibliografia Literacka za lata 1974–1975, cz I i II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: J. Formanowicz i T. Tyszkiewicz. Warszawa – Łódź 1979

Polska Bibliografia Literacka za rok 1976. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: K. Tokarzówna. Warszawa – Łódź 1981

Polska Bibliografia Literacka za rok 1977, cz. I i II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: S. Wróbel. Warszawa – Łódź 1983

Polska Bibliografia Literacka za rok 1978, cz. I i II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: K. Szymanowski. Warszawa – Łódź 1984

Polska Bibliografia Literacka za rok 1979, cz. I. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: J. Biesiada. Warszawa – Łódź 1986

Polska Bibliografia Literacka za rok 1979, cz. II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: J. Biesiada. Warszawa – Łódź 1987

Polska Bibliografia Literacka za rok 1980, cz. I i II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: K. Marek-Schöneichowa. Warszawa – Łódź 1988

Polska Bibliografia Literacka za rok 1981, cz. I. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: E. Mendelska. Warszawa – Łódź 1989

Polska Bibliografia Literacka za rok 1981, cz. II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: E. Mendelska. Warszawa – Łódź 1990

Polska Bibliografia Literacka za rok 1982, cz. I i II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: E. Ziomkova, współpr. J. Biesiada. Warszawa – Łódź 1989

Polska Bibliografia Literacka za rok 1983, cz. I. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: E. Ziomkova, współpr. J. Biesiada. Warszawa – Łódź 1990

Polska Bibliografia Literacka za rok 1983, cz. II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: E. Ziomkova, współpr. J. Biesiada. Warszawa – Łódź 1991

Polska Bibliografia Literacka za rok 1984, cz. I i II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: T. Tyszkiewiczówna. Warszawa – Poznań 1993

Polska Bibliografia Literacka za rok 1985, cz. I i II. Oprac. Zespół Poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Red. tomu: J. Kandziora. Warszawa – Poznań 1993

Polska Bibliografia Literacka za rok 1986, cz. I i II. Oprac. Zespół Pracowni Bibliografii Bieżącej Instytutu Badań Literackich PAN w Poznaniu. Red. tomu: A. Ziomek-Miarkowska, współpr. M. Szkudlarska, L. Bronowicka-Trybuś. Warszawa – Poznań 1995

Polska Bibliografia Literacka za rok 1987, cz. I i II. Oprac. Zespół Pracowni Bibliografii Bieżącej Instytutu Badań Literackich PAN w Poznaniu. Red. tomu: Z. Szymańska. Warszawa – Poznań 1995

Polska Bibliografia Literacka za rok 1988, cz. I i II. Oprac. Zespół Pracowni Bibliografii Bieżącej Instytutu Badań Literackich PAN w Poznaniu. Red. tomu: A. Żurawska-Włoszczyńska. Warszawa – Poznań 2000

Przewodnik Bibliograficzny. Urzędowy wykaz druków wydanych w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Roczniki 25-45. Warszawa 1969-1989

Przewodnik Bibliograficzny. Urzędowy wykaz druków wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej. Biblioteka Narodowa – Instytut Bibliograficzny. Roczniki 46-65. Warszawa 1990-2009

Religia a literatura w publikacjach KUL 1918-1993. Oprac. J. Gotfryd, E. Kołtunowska, M. Kunowska-Porębna, P. Nowaczyński. Lublin 1996

Bibliografia przedmiotu

Abramow-Newerly J., *Lwy STS-u*. Warszawa 2005

„*ANDRZEJ WAJDA naczelnym u nas jest artystą*”. Red. i oprac. progr. R. Gutek. Warszawa XI-XII 1981

Angutek D., *Epistemologiczne problemy badań interdyscyplinarnych*. „*Studia Europaea Gnesnensia*” 2013, nr 8, ss. 131-158

Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. Pod red. H. Janaszek-Ivanićkovej. Warszawa 2007

Apanowicz J., *Metodologiczne uwarunkowania pracy naukowej. Prace doktorskie. Prace habilitacyjne*. Warszawa 2005

Autor, tekst, cenzura. Prace na Kongres Slawistów w Krakowie w roku 1998. Pod red. nauk. J. Pelca i M. Prejsa. Warszawa 1998

Autor – Film – Odbiorca. Pod red. A. Helman. Wrocław 1991

Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982

Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970

Badania nad krytyką literacką. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1974

Badania nad krytyką literacką. Seria druga. Studia pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka. Wrocław 1984

Bakula B., Dabert D., *Stan badań nad kulturą i literaturą w polskim drugim obiegu wydawnictw w latach 1976-2006*. „*Slavia Occidentalis*” 2007, t. 64, ss. 169-180

Balcerzan E., *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*. Kraków 1982

Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998

Balcerzan E., *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997

Banaszak G., Kmita J., *Společno-regulacyjna koncepcja kultury*. Warszawa 1991

- Barańczak S., *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983
- Bartelski L. M., *Polscy pisarze współcześni 1939-1991. Leksykon*. Warszawa 1995
- Bartelski L.M., *Polscy pisarze współcześni. Informator 1944-1970*. Warszawa 1972
- Barthes R., *Mit i znak. Eseje*. Wybór i sł. wstępne J. Błońskiego. Przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970
- Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków 2004
- Bednarczyk A., *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002
- Bednarczyk A., *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łask 2005
- Bereza A., *Problemy analizy zawartości prasy*. „Wrocławski Rocznik Prasoznawczy” 1975/1976, ss. 21-46
- Bereza A., *Uwagi na temat „kierunków badań prasoznawczych”*. „Wrocławski Rocznik Prasoznawczy” 1975/1976, ss.17-20
- Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich*. Red. R. Łużny i D. Piwowarska. Kraków 1998
- Biografia – geografia – kultura literacka*. Pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław 1975
- Błajejewski T., *Współczesna Łódź literacka. Słownik autorów*. Łódź 1989
- Błoński J., *Cenzor jako czytelnik*. „NaGłos” 1991, nr 3, ss. 199-208
- Bogolebska B., *Między literaturą i publicystyką*. Łódź 2006
- Boksański Z., *Recepcja kultury symbolicznej a praktyka interakcyjna odbiorcy*. „Przegląd Socjologiczny” 1981, t. XXXIII, ss. 7-25
- Boniecka B., Panasiuk J., *O języku audycji radiowych*. Lublin 2001
- Bronk A., *Kłopoty z porządkowaniem nauk: perspektywa naukoznawcza*. „Nauka” 2009, nr 1, ss. 47-66
- Bronk A., *Metoda naukowa*. „Nauka” 2006, nr 1, ss. 47-64
- Burdowicz-Nowicka M., *Rozprawy z socjologii teatru*. Wrocław 1971
- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2007
- Cenzura w PRL. Relacje historyków*. Oprac. Z. Romek. Warszawa 2000
- Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Pod red. K. Krasuskiego. Katowice 1994
- Chojcka E., Gorzelik J., Kozina I., Szczypka-Gwiazda B., *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*. Red. nauk. E. Chojcka. Katowice 2009
- Chyła W., *Kultura audiowizualna (W stulecie ekranu w kulturze)*. Poznań 1999
- Culler J., *Teoria literatury*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 1998
- Cysewski K., *Bariera kulturowa i dzieło literackie*. „Ruch Literacki” 1984, z. 1-2, ss. 47-58
- Cysewski K., *Między historią badań literackich a teorią literatury*. Olsztyn 2002
- Czajka S. A., *Z problemów teorii i metodologii uczestnictwa w kulturze*. Warszawa 1985

- Czapliński P., Leciński M., Szybowicz E., Warkocki B., *Kalendarium życia literackiego 1976-2000. Wydarzenia. Dyskusje. Bilanse*. Kraków 2003
- Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999
- Czarnik O. S., *Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944-1980*. Warszawa 1993
- Czerwiński M., *Kryzys poznawczy socjologii kultury*. „Kultura i Społeczeństwo” 1984, rok XXVIII, nr 3, ss. 61-71
- Czerwiński M., *Kultura i jej badanie*. Wrocław 1985
- Czerwiński M., *Telewizja, radio, ludzie*. Warszawa 1979
- Czerwiński M., *Z problematyki rozwoju socjologii kultury*. „Nowe Drogi” 1975, nr 12, ss. 139-146
- Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*. Pod red. L. Suchanka. Kraków 1996
- Dawydow J., *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*. Przeł. K. Pomian. Warszawa 1971
- Dąbrowski M., *Literatura polska 1945-1995. Główne zjawiska*. Warszawa 1997
- Dmitruk K., *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław 1980
- Dobrzyński K., *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*. Warszawa 1973
- Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*. Książka zbiorowa pod red. J. Czachowskiej. Wrocław 1970
- Dramat i teatr po roku 1945*. Red. nauk. J. Popiel. Wrocław 1994
- Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek. Lublin 1991
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Kraków 2004
- Dubisz S., *Uwarunkowania i wyznaczniki stylu tekstów propagandowych*. „Poradnik Językowy” 1983, z. 3, ss. 150-158
- Duda K., *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*. Kraków 1995
- Duszek A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa 1998
- Dutka C. P., *Literatura – badacz i krytyk. Wybrane role partnerów interakcji poznawczej*. Zielona Góra 2000
- Dybalska R., Kępa-Figura D., Nowak P., *Przemoc w języku mediów? Analiza semantyczna i pragmatyczna audycji radiowych*. Lublin 2004
- Dynak W., *O pojęciu lektury*, „Teksty” 1974 nr 5, ss. 113-116
- Dziennikarstwo i świat mediów*. Pod red. Z. Bauera, E. Chudzińskiego. Kraków 2004
- Dziki S., *Warsztat dokumentacyjny prasoznawcy. Problemy teoretyczno-metodologiczne, tradycje, stan, postulaty*. Wrocław 1992
- Dzikowska E., *Problemy perswazyjności wiadomości prasowej*. „Wrocławski Rocznik Prasoznawczy” 1975/1976, ss. 279-295

Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki. Warszawa 2008

Encyklopedia wiedzy o prasie. Pod red. J. Maślanki. Wrocław 1976

Epistemologiczne podstawy badań nad kulturą. Praca zbiorowa pod red. K. Zamiary. Warszawa – Poznań 1992

Eustachiewicz L., *Dramaturgia współczesna 1945-1980*. Warszawa 1985

Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*. Warszawa 1991

Fik M., *Zamiast teatru*. Warszawa 1993

Filipiak M., *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 2000

Film polski wobec innych sztuk. Pod red. A. Helman, A. Madej. Katowice 1979

Film: tekst i kontekst. Pod red. A. Helman i W. Godzica. Katowice 1982

Filmowy świat Andrzeja Wajdy. Red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski. Kraków 2003

Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka*. Eseje wybrane pod red. A. Szahaja, wstęp do polskiego wyd. esejów R. Rorty, przedm. A. Szahaj, przekł. K. Abriszewski, A. Derra-Włochowicz, M. Glasenapp-Konkol, A. Grzebiński, M. Kilanowski, A. Lenartowicz, M. Smoczyński, A. Szahaj. Kraków 2008

Franaszek A., *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999*. Warszawa 2006

Frydryczak B., *Estetyki oporu*. Zielona Góra 1995

Garlicki B., *Metodyka redagowania gazety*. Kraków 1978

Gawłowski W., *Prowincja zimowego zmięzchu*. Ostrów Wielkopolski 1993

Gębala S., *Groteska a realizm*. „Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka” 1969, ss. 89-109

Gębala S., *Kilka uwag o grotesce literackiej*. „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1, ss. 36-49

Głowala W., *Ze „Słownika współczesnych komunalów krytycznoliterackich”*. „Teksty” 1972, nr 2, ss. 132-143

Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998

Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988

Głowiński M., *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1990

Głowiński M., *Peereliada. Komentarze do słów 1976-1981*. Warszawa 1993

Głowiński M., *Pismak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*. Warszawa 1995

Głowiński M., *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992

Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977

Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*. „Teksty” 1975, nr 3, ss. 9-28

Goban-Klas T., *Komunikowanie masowe. Zarys problematyki socjologicznej*. Kraków 1978

- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa-Kraków 1999
- Goćkowski J., *Moralne i instrumentalne problemy władzy w dziełach literackich*. „Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka” 1969, ss. 153-238
- Godlewski J. F., *Obywatel a religia*. Warszawa 1977
- Golka M., *Cywilizacja. Europa. Globalizacja*. Poznań 1999
- Golka M., *Socjologia kultury*. Warszawa 2008
- Golka M., *Socjologia sztuki*. Warszawa 2008
- Gołaszewska M., *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*. Warszawa 1963
- Gołaszewska M., *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków 1967
- Gonet-Jasińska K., *Udział studentów w odbiorze kultury*. „Studia Socjologiczne” 1971, nr 4, ss. 95-122
- Górski K., *Literatura i katolicyzm*. Wyb., wstęp i koment. A. Bielak. Lublin 2004
- Grad J., *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury. Analiza metodologiczno-socjologiczna*. Poznań 1997
- Gramlewicz B., Gramlewicz M., *Socjologia w zarysie*. Katowice 2008
- Granice dyscyplin-arne w humanistyce*. R. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa. Olsztyn 2006
- Grzelewska D., Habielski R., Kozieł A., Osica J., Piwońska-Pykało L., Skwierawski F., *Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów*. Warszawa 1999
- Habielski R., *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*. Warszawa 2009
- Handke R., *Oddziaływanie literatury w perspektywie odbiorcy*. „Teksty” 1974, z. 6, ss. 90-106
- Handke R., *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*. Wrocław 1982
- Hauser A., *Spoleczna historia sztuki i literatury*. T. 1 i 2. Przekł. J. Ruszczykowski, posł. J. Starzyńskiego. Warszawa 1974
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008
- Helman A., *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*. „Kino” 1985, nr 4, ss. 17-21
- Helman A., *Przedmiot i metody filmoznawstwa*. Łódź 1985
- Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach. Tom X: Literatura współczesna (1956-2005)*. Red. A. Skoczek. Bochnia – Kraków – Warszawa.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Praca zbiorowa pod red. A. Drawicza. Warszawa 1997
- Hobot J., *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968-1976)*. Kraków 2000
- Humanistyka jako autorefleksja kultury*. Praca zbiorowa pod red. K. Zamiary. Poznań 1993/95
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przekł. dokonała M. Turowicz. Warszawa 1960
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*. Z j. niem. przeł. D. Gierulanka. Warszawa 1976
- Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966

- Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką.* Red. nauk. A. Chmielewski, M. Dudzikowa, A. Grobler. Kraków 2012
- Interdyscyplinarność: podróż szlakiem kultur/Interdisciplinarity: A Ravel through Cultures.* Red. nauk. A. Gotchold. Warszawa 2013
- Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Film w kulturze.* Warszawa 1989
- Jak badać teatr? Materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym* Kraków, 28 września 2002. Pod red. M. Dębowskiego. Kraków 2003
- Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka.* Kraków 1997
- Jarosiński Z., *Literatura lat 1945-1975.* Warszawa 1996
- Jarzębski J., *Słowo władzy – władza słowa.* „Teksty Drugie” 1995, nr 1, ss. 1-4
- Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej.* Warszawa 1970
- Jauss H. R., *Historia literatury jako prowokacja.* Przeł. M. Łukasiewicz. Pośl. K. Bartoszyński. Warszawa 1999
- Jauss H. R., *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty).* Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, ss. 271-307
- Jazownik L., *Wyzwolić moc lektury. Aksjologiczno-dydaktyczny sens dzieła literackiego.* Zielona Góra 2004
- Jedenaście arcydzieł literatury w filmach Andrzeja Wajdy. Wystawa Biblioteki narodowej 7 września – 30 grudnia 2004.* Opieka red. J. Gregorczyk. Warszawa 2004
- Język w komunikacji.* T. 2. Pod red. G. Habrajskiej. Łódź 2001
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja.* Kraków 2001
- Kalemba-Kasprzak E., *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955-1957.* Wrocław 1991
- Kałkowska A., *Problemy językowe tekstu scenicznego (na przykładzie Emigrantów Mrożka).* „Polonica” 1984, t. 10, ss. 159-172
- Kamiński S., *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk.* Lublin 1992
- Kaniewska B., Legeżyńska A., *Teoria literatury. Skrypt dla studentów filologii polskiej.* Poznań 2005
- Kanon i obrzeża.* Red. I. Iwasiów, T. Czerska. Kraków 2005
- Kargul J., *Upowszechnianie, animacja, komercjalizacja kultury. Podręcznik akademicki.* Warszawa 2012
- Karolak C., *Problemy odbioru tekstu literackiego w warunkach obcokulturowych.* „Lingua ac Communitas” 1999, nr 9, ss. 139-151
- Karpiński R., *Prasa w systemie kultury.* Warszawa 1979
- Kategorie pragmatyczne w tekście literackim. Wstęp do stylistyki pragmatycznej.* Pod red. E. Sławkowej. Goleszów 2000
- Kaziów M., *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska.* Wrocław 1973

- Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*. Warszawa 1981
- Kijowski A. T., *Teoria teatru. Rekonesans*. Wrocław 1985
- Kisielewski S., *Wołanie na puszczy*. Warszawa 1997
- Kita M., *Wywiad prasowy. Język – gatunek – interakcja*. Katowice 1998
- Kitrasiewicz P., Gołębiowski Ł., *Rynek książki w Polsce 1944-1989*. Warszawa 2005
- Kleiner J., *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1980
- Kłoskowska A., *Modele społeczne i kultura masowa*. „Przegląd Socjologiczny” 1959, t. XIII/2, ss. 46-71
- Kłoskowska A., Rokuszewska-Pawełek A., *Mity literackie w świadomości potocznej (Przykład potocznego odbioru „Wesela”)*. „Kultura i Społeczeństwo” 1977, nr 1, ss. 35-62
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*. Warszawa 1981
- Kłoskowska A., *Společne ramy kultury. Monografia socjologiczna*. Warszawa 1972
- Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*. Red. H. Kubicka, O. Taranek. Wrocław 2009
- Kolasa A., *Socjologia historyczna – problemy przedsięwzięcia interdyscyplinarnego*. „Historyka” 1996, t. XXVI, ss. 3-20
- Komunikacja - rozumienie - dialog*. Praca zbiorowa pod red. B. Andrzejewskiego. Poznań 1990
- Komunikowanie masowe w Polsce. Próba bilansu lat siedemdziesiątych*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1981, r. XXII, nr 1, ss. 5-96
- Konecki K., *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa 2000
- Konteksty nauki o literaturze*. Pod red. M. Czermińskiej. Wrocław 1973
- Koprowska T., *Recepcja przekazu literackiego i jego adaptacji telewizyjnej. Różnice interpretacji oraz zapamiętywania treści*. Warszawa 1986
- Kowalczyk R., *Prasa lokalna w systemie komunikowania społecznego*. Poznań 2003
- Kowalewicz K., *Dzieło sztuki wobec odbiorcy (na przykładzie teatru)*. „Przegląd Socjologiczny” 1979, t. XXXI/1, ss. 97-113
- Kowalewicz K., *Interakcja w teatrze*. „Dialog” 1977, nr 6, ss. 130-134
- Kowalewicz K., *O odbiorze widowiska teatralnego*. „Przegląd Socjologiczny” 1981, t. XXXIII, ss. 89-102
- Kowalewicz K., *Pomysły do badań odbioru*. „Przekazy i Opinie” 1979, nr 4, ss. 113-124
- Kowalewicz K., *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*. Łódź 1993
- Koźniewski K., *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*. Warszawa 1976
- Koźniewski K., *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych 1950-1990*. Warszawa 1999
- Koźniewski K., *Po prostu „Polityka” 1957-1994*. Kraków 2005

- Krajewski A., *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975 – 1980)*. Warszawa 2004
- Krajewski A., *O stanie badań nad opozycją demokratyczną w PRL w latach 1968-1989*. „Slavia Occidentalis” 2007, t. 64, ss. 181-191
- Krawczak E., *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio I, 2001, vol. XXVI, z. 4, ss. 47-56
- Kroeber A. L., *Istota kultury*. Przeł. P. Sztompka. Warszawa 2002
- Kronika XX wieku*. Oprac. zespół pod kier. M. B. Michalika. Warszawa 1991
- Krysztofiak M., *Przekład literacki a translatologia*. Poznań 1999
- Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Studia o przekładzie pod red. P. Fasta. Katowice 1999
- Kryzys czy przełom?* Studia z teorii i historii literatury pod red. M. Lubeskiej i A. Łebkowskiej. Kraków 1994
- Książka i prasa w systemie komunikacji społecznej. Przeszłość, dzień dzisiejszy, perspektywy*. Pod red. M. Judy. Lublin 2002
- Kto był kim w drugim obiegu? Słownik pseudonimów pisarzy i dziennikarzy 1976-1989*. Pod red. D. Świerczyńskiej. Przedm. poprz. A. Friszke. Warszawa 1995
- Kto jest kim w Polsce. Informator biograficzny*. Red. zesp. L. Becela, M. Borejsza, L. Mackiewicz, B. Małysz, M. Oleszkiewicz, A. Tomaszewicz, A. Tysza, A. Żoła. Warszawa 1989
- Kubaczewska W., Hermanowski, M., *Radio. Historia i współczesność*. Poznań 2008
- Kudliński T., *Vademecum teatromana*. Warszawa 1976
- Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*. Pod red S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1976
- Kultura jako nośnik treści ideologicznych w stosunkach międzynarodowych*. Pod red J. Liszki i J. Przewłockiego. Katowice 1983
- Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*. Red. nauk. W. Chyła, M. Kamińska, P. Kędziora, M. Kosińska. Poznań 2010
- Kultura polska. Tradycja jako uniwersum kodów aksjologicznych*. Pod red. E. Kosowskiej. Katowice 1992
- Kupis T., *Dzienniki i czasopisma na polskim rynku prasowym*. Kraków 1975
- Kuroń, J., Żakowski J., *PRL dla początkujących*. Wrocław 1995
- Kurowicki J., *Literatura w społeczeństwie*. Warszawa 1987
- Kuśmierski S., *Świadomość społeczna, opinia publiczna, propaganda*. Warszawa 1987
- Kwiatkowski M. J., *To już historia. Felietony o dziejach Polskiego Radia*. Warszawa 1975
- Lalewicz J., *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*. Wrocław 1985
- Lalewicz J., *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975

- Lalewicz J., *Mechanizmy komunikacyjne „twórczej zdrady”*. „Teksty” 1974, nr 6, ss. 70-89
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*. Warszawa 1986
- Lem S., *Filozofia przypadku. Literatura świetle empirii*. Pośl. J. Jarzębski. Kraków 2002
- Lewicki R., *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin 1993
- Lewicki R., *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000
- Limon J., *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*. Gdańsk 2003
- Lisiecka Z., Okuniewski A., *Leksykon humanisty*. Białystok [2002]
- Lisowska-Magdziarz M., *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*. Kraków 2008
- Lisowska-Magdziarz M., *Analiza tekstu w dyskursie medialnym. Przewodnik dla studentów*. Kraków 2006
- Literatura a współczesne przemiany społeczne. Sondaże*. Praca zbiorowa pod red. A. Brodzkiej i M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1972
- Literatura i demokracja. Bezpieczne i niebezpieczne związki*. Oprac. red. M. Gumkowski. Warszawa 1995
- Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*. Red. nauk. A. Blaim, Z. Maciejewski. Lublin 1998
- Literatura i wiedza*. Pod red. W. Boleckiego i E. Dąbrowskiej. Warszawa 2006
- Literatura polska i rosyjska przełomu XIX/XX wieku*. Red. zesp. H. Filipkowska, R. Górski, W. Kiełdysz, W. Witt. Teksty ros. tł. W. Krzemień. Warszawa 1978
- Literatura, prasa, biblioteka. Studia i szkice ofiarowane profesorowi Jerzemu Jarowieckiemu w 65-lecie urodzin i 40-lecie pracy naukowej*. Pod red. J. Szockiego i K. Woźniakowskiego. Kraków 1997
- Literatura. Teoria. Metodologia*. Pod red. nauk. D. Ulickiej. Warszawa 2001
- Łazarz J., *Prasa a kształtowanie społecznie pożądanych wzorów osobowych*. „Wrocławski Rocznik Prasoznawczy” 1975/1976, ss. 155-172
- Łojek J., Myśliński J., Władyka W., *Dzieje prasy polskiej*. Warszawa 1988
- Łotman J., *Semiotyka filmu*. Z j. ros. tł. J. Faryno, T. Miczka. Warszawa 1983
- Maciąg W., *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*. Wrocław 1992
- Maciejewski J., *Obszary i konteksty literatury*. Warszawa 1998
- Madajczyk C., *Klerk czy intelektualista zaangażowany? Świat polityki wobec twórców kultury i naukowców europejskich w pierwszej połowie XX wieku. Panorama*. Poznań 1999
- Majchrowski Z., *Świadectwo widza jako wyzwanie rzucone nauce o teatrze*. „Dialog” 1977, nr 6, ss. 135-138
- Małek E., Wawrzyńczyk J., *Kultura rosyjska. Postacie, wydarzenia, symbole, daty*. Warszawa 2001
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980

- Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989
- Markiewicz H., *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1974
- Markiewicz H., *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*. Warszawa 1985
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków – Wrocław 1984
- Marody M., *Język propagandy i typy jego odbioru*. Warszawa 1984
- Marx J., *Gry krytyczne*. Warszawa 1985
- Maryl M., *Antropologia odbioru literatury – zagadnienia metodologiczne*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1-2, ss. 228-251
- Matuchniak-Krasuska A., *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*. „Przegląd Socjologiczny” 1981, t. XXXIII, ss. 217-236
- Matuszczyk B., Smoleń-Wawrzusiszyn M., *Synkretyzm a eklektyzm metodologiczny w najnowszych badaniach historycznojęzykowych*. „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 2007, t. LII, ss. 135-142
- Matuszewski R., *Literatura polska 1939-1991*. Warszawa 1992
- Mayen J., *Radio a literatura*. Warszawa 1965
- Mazur M., *Propagandowy obraz świata. Polityczne kampanie prasowe w PRL 1956–1980. Model analityczno-koncepcyjny*. Warszawa 2003
- Mazurek J., *Ideowe i teoretyczne podstawy socjalistycznej propagandy*. Warszawa 1977
- Media w Polsce w XX wieku. Prasa, radio, telewizja, reklama, public relations, badania rynku*. Red. R. Gluza. Poznań 1999
- Melkowski S., *Między uwielbieniem a odrzuceniem. Problematyka profesjonalnego odbioru dzieł literackich na przykładzie głosów krytyki z lat 1945-1995 o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Toruń 2004
- Melkowski S., *Świadectwo obecności*. Warszawa 1978
- Metody i techniki badawcze w prasoznawstwie*. Przew. Kom. Red. M. Kafel, t. I. Warszawa 1969
- Metody i techniki badawcze w prasoznawstwie*. Przew. Kom. Red. M. Kafel, t. II. Warszawa 1970
- Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch. Warszawa 1985
- Mielczarek T., *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”. Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*. Kielce 2003
- Między odrzuceniem a fascynacją. Polska – Rosja: z dziejów kontaktów kulturalnych*. Wystawa pod honorowym patronatem Włodzimierza Cimoszewicza – Ministra Spraw Zagranicznych, wrzesień – grudzień 2003. Warszawa 2003
- Mikułowski Pomorski J., Nęcki Z., *Komunikowanie skuteczne?* Kraków 1983
- Misiak A., *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*. Kraków 2006
- Misiewicz J., *Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich*. Lublin 1983

- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997
- Mitosek Z., *Teorie badań literackich*. Warszawa 1998
- Morawski S., Wierzewski W., *Kultura filmowa. Problemy upowszechniania. Metodyka pracy w społecznym ruchu filmowym*. Warszawa 1973
- Mrówczyńska J., *Przemiany w życiu kulturalnym Poznania w latach 1945-1985*. Poznań 1991
- Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*. Wrocław 2002
- Myśliński J., *Kalendarium polskiej prasy, radia i telewizji*. Kielce 2001
- Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy pod red. M. Cieśli-Korytowskiej*. Kraków 1996
- Narojek W., *Perspektywy pluralizmu w upaństwowionym społeczeństwie. Ocena sytuacji na podstawie polskich kryzysów*. Warszawa 1994
- Nęcki Z., *Komunikacja międzyludzka*. Kraków 1996
- Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*. Pod red. S. Bednarka. Wrocław 1997
- Nowa krytyka. Antologia*. Wyb. H. Krzeczowski. Wstęp i oprac. Z. Łapiński. Warszawa 1983
- Nowak S., *Metodologia badań społecznych*. Warszawa 1985
- Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego. Kraków 1992
- Nowe słownictwo polskie. Materiały z prasy lat 1972–1981, cz. II*. Pod red D. Tekiel. Wrocław 1989
- O wartościowaniu w badaniach literackich*. Studia pod red. S. Sawickiego i W. Panasa. Lublin 1986
- O współczesnej kulturze literackiej*. Pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. I i II. Wrocław 1973
- Obyczajowość a przekład*. Pod red. P. Fasta. Katowice 1996
- Ogólnopolska konferencja „Literatura drugiego obiegu w Polsce w latach 1976–1989”*. Materiały konferencyjne pod red. L. Laskowskiego. Koszalin 2006
- Olschowsky H., *Ideologiczne wzorce odbioru. Polska literatura a krytyka literacka NRD*. „Teksty Drugie” 1995, nr 1, ss. 49-61
- Orientacje teoretyczne we współczesnej socjologii*. Praca zbiorowa pod red. W. Kwaśniewicza. Kraków 1990
- Oskiera A., *Strategie konwersacyjne w dialogu radiowym*. Łask 2006
- Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Praca zbiorowa pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego. Warszawa 2000
- Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady oraz inne rady)*. Praca zbiorowa pod red. S. Balbusa i W. Boleckiego. Warszawa 2000
- Owczarek B., *Twórczość i komunikacja literacka. Spór o podstawy literaturoznawstwa marksistowskiego*. Warszawa 1986
- Paluch M., *Literatura piękna w masowych magazynach - tematyka, wartości*. „Wrocławski Rocznik Prasoznawczy” 1975/1976, ss. 117-125
- Pasterniak W., *Przygotowanie do odbioru dzieła literackiego*. Wrocław 1977

- Patrzalek T., *Metodyka testu polonistycznego*. Warszawa 1977
- Pawlak G., *Literatura rosyjska w Teatrze Telewizji w latach 1953-2003. Dokumentacja*. Warszawa 2014
- Pawlicki A., *Cenzura w Polsce Ludowej od lat 60. do upadku komunizmu w dotychczasowych badaniach*. „Slavia Occidentalis” 2007, t. 64, ss. 193-203
- Pawlicki A., *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie*. Warszawa 2001
- Pawłowski T., *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*. Wrocław 1977
- Pieter J., *Ogólna metodologia pracy naukowej*. Wrocław 1967
- Piotrowski A., *Koncepcje procesu komunikowania w socjologii*. „Przegląd Socjologiczny” 1979, t. XXXI/1, ss. 137-156
- Pisarek W., *Język służy propagandzie*. Kraków 1976
- Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*. Pod red. J. Kosteckiego i A. Brodzkiej, t. 1 i 2. Warszawa 1992
- Płaszczewska O., *O interdyscyplinarności komparatystyki*. „Studia Europaea Gnesnensia” 2013, nr 8, ss. 97-112
- Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1980
- Pokorna-Ignatowicz K., *Kościół w świecie mediów. Historia- dokumenty-dylematy*. Kraków 2002
- Polacy wobec PRL. Strategie przystosowawcze*. Pod red. G. Miernika. Kielce 2003
- Polityka a przekład*. Pod red. P. Fasta. Katowice 1996
- Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1986
- Poręba G., Poręba S., *Historia literatury rosyjskiej 1917-1991*. Katowice 1994
- Prasek C., *Czym mogłaby być socjologia filmu?* „Kino” 1970, nr 8, ss. 30-33
- PRL – świat (nie)przedstawiony*. Pod red. A. Czyżak, J. Galanta, M. Jaworskiego. Poznań 2010
- Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego. Kraków 1976
- Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1977
- Problemy socjologii literatury*. Pod red J. Sławińskiego. Wrocław 1971
- Problemy teorii literatury. Seria 2. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz*. Wrocław 1976
- Problemy teorii literatury. Seria 1. Prace z lat 1947-1964. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz*. Wrocław 1987
- Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965-1974. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz*. Wrocław 1987
- Problemy teorii literatury. Seria 3. Prace z lat 1975-1984. Wyb. prac dokonał H. Markiewicz*. Wrocław 1988
- Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger i J. Lalewicz. Wrocław 1986

- Prokop J., *Krytyka jako niezrozumienie dzieła*. „Teksty” 1972, nr 2, ss. 19-26
- Prokop J., *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*. Kraków 1994
- Propaganda PRL. Wybrane problemy*. Pod red. P. Semkowa. Gdańsk 2004
- Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*. Pod red. A. Helman i W. Godzica. Katowice 1978
- Przedmiot i funkcje teorii kultury. Materiały konferencji naukowej pod red. S. Pietraszki*. „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 350, Wrocław 1982
- Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne. Studia o przekładzie pod red. P. Fasta*. Katowice 1998
- Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*. Pod red. A. Nowickiej-Jeżowej i D. Knysz-Tomaszewskiej. Warszawa 1997
- Przybylak F., *W stronę poetyki umykających pojęć. Wstępne stadia i fazy*. Wrocław 1996
- Publiczność literacka*. Pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1982
- Pyszny J., „Czytać albo nie czytać...” *Informacje o literaturze i życiu literackim w popularnych magazynach ilustrowanych w latach 1967-1971*. Wrocław 1991
- Radio i gazety. Transformacja polskich mediów regionalnych po 1989 roku*. Red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, B. Nierenberg, J. Marszałek-Kawa. Toruń 2010
- Radio i społeczeństwo*. Red. nauk. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno. Lublin 2011
- Radio. Szanse i wyzwania. Materiały konferencji Kulturotwórcza rola radia Kraków 14 – 15 lutego 1997*. Kraków 1997
- Raina P., *Kościół w PRL. Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów 1945-1989*, t. 2, lata 1960–74. Poznań 1995
- Raina P., *Kościół w PRL. Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów 1945-1989*, t. 3, lata 1975–89. Poznań /Pelplin 1996
- Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*. Red. G. Ritz, G. Matuszek. Kraków 1999
- (Red.), *Sprawa interakcji*. „Dialog” 1977, nr 6, ss. 129-130
- Rewers E., *Spoleczna świadomość językowo-artystyczna*. Poznań 1991
- Rodzina STU. Pokrewieństwa z wyboru 1966-2006*. Kom. Red. E. Chudziński, K. Jasiński, F. Muła, A. Stafiej. Współpr. A. Bogunia-Paczyński, I. N. Czapska, P. Szot. Kraków 2006
- Rojek P., *Semiotyka Solidarności. Analiza dyskursów PZPR i NSZZ Solidarność w 1981 roku*. Kraków 2009
- Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją*. Pod red. L. Suchanka. Kraków 2004
- Rosner K., *Semiotyka a kultura literacka*. „Teksty” 1974, nr 6, ss. 111-115
- Roszak P., Sánchez-Cañizares J., *Od redakcji*. „Scientia et Fides” 2013, nr 1, ss. 7-8
- Sadkowski W., *Od Conrada do Becketta*. Warszawa 1989
- Sadowy W., *Teatr: plotki, aktorzy, wspomnienia zza kulis*. Warszawa 1994

- Schmidt S., *Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny*, [w:] „Teksty Drugie” 2010, nr 4, ss. 151-167
- Semiotyka kultury*. Wyb. i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa. Przedm. S. Żółkiewski. Warszawa 1977
- Siekierski S., *Książka literacka. Potrzeby społeczne i ich realizacja w latach 1944-1986*. Warszawa 1992
- Skotnicka A., *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*. „Slavica Wratislaviensia” 2001, t. CXIV
- Skrendo A., *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, ss. 87-93
- Skwarczyńska S., *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.* Warszawa 1984
- Skwarczyńska S., *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*. „Dialog” 1973, nr 7, ss. 129-133
- Skwarczyńska S., *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*. Warszawa 1985
- Słabek H., *Intelektualistów obraz własny 1944-1989. W świetle dokumentów autobiograficznych*. Warszawa 1997
- Sławińska I., *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*. Kraków 1979
- Sławiński J., *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1974, z. 3, ss. 9-32
- Sławiński J., *Dzieło – język – tradycja*. Warszawa 1974
- Sławiński J., *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992
- Sławiński J., *Teksty i teksty*. Warszawa 1990
- Słomkowska A., *Prasa w PRL. Szkice historyczne*. Warszawa 1980
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zesp. red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992
- Słownik wiedzy o literaturze*. Konsult. nauk. I. Opacki. Katowice 2005
- Smół J., *Czas i przestrzeń w reportażu prasowym*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 2883. „Język a Kultura” 2006, t. 19, ss. 151-157
- Sokołowski M., *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*. Olsztyn 2002
- Sokół Z., *Prasa kobieca w Polsce w latach 1945-1995*. Rzeszów 1998
- Soliński W., *Kształty obecności. Recepcja pisarstwa Umberto Eco w polskiej kulturze literackiej*. Wrocław 2001
- Speina J., *Literatura w perspektywie psychologii. Studia i szkice o polskiej prozie narracyjnej Dwudziestolecia i jej recepcji krytycznoliterackiej*. Toruń 1998
- Spółeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger i K. Rudzińskiej. Wrocław 1974
- Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i R. Nycza. Warszawa 2002

- Spór o metodę. Humanistyka w dialogu z naukami przyrodniczymi.* Red. nauk. A. Janczyk, K. Łaszczyca. Sosnowiec
- Spór o PRL.* Wstęp P. S. Wandycz. Kraków 1996
- Steciąg M., *Informacja, wywiad, felieton. Sposób istnienia tradycyjnych gatunków w radiu komercyjnym.* Zielona Góra 2006
- Steinhagen D., *Dlaczego Pan Jezus nie jadł kolacji. Rozmowa z prof. Jerzym Bralczykiem.* „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 214, s. 10
- Stępień M., *Książka wśród czytelników.* „Teksty” 1974, nr 6, ss. 107-111
- Stoff A., *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej.* Lublin 1997
- Strzyżewski T., *Czarna księga cenzury PRL 1.* Londyn 1977
- Strzyżewski T., *Czarna księga cenzury PRL 2.* Londyn 1978
- Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”.* Pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, t. I. Wrocław 1977
- Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”.* Pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego i H. Markiewicza, t. II. Wrocław 1988
- Sulima R., *Dokument i literatura.* Warszawa 1980
- Sułkowski B., *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru.* Przedm. poprz. A. Kłosowska. Warszawa 1972
- Szacki J., *Historia myśli socjologicznej.* Warszawa 2007
- Szaruga L., *Co czytamy? Prasa kulturalna 1945-1995.* Lublin 1999
- Szaruga L., *Literatura i życie. Ważniejsze wątki dyskusji literackich 1939-1989.* Lublin 2001
- Szaruga L., *Powinności literatury i inne szkice krytyczne.* Kraków 2008
- Szczepański J., *Elementarne pojęcia socjologii.* Warszawa 1970
- Szkice z teorii filmu.* Pod red. A. Helman i T. Miczki. Katowice 1978
- Szocki J., *Społeczne funkcje literatury z semiotycznego punktu widzenia.* „Ruch Literacki” 1984, z. 1-2, ss. 35-46
- Szopski M., *Komunikowanie międzykulturowe.* Warszawa 2005
- Szulczewski M., *Publicystyka i współczesność. Szkice teoretyczne.* Warszawa 1969
- Tekst (czytelnik) margines.* Pod red. W. Kalagi i T. Sławka. Katowice 1988
- Teoria literatury i metodologia badań literackich.* Wyb. dokonała i wstępem poprzedziła D. Ulicka. Warszawa 1999
- Teorie literatury XX wieku. Antologia.* Pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego. Kraków 2007
- Teorie w studiach europejskich. W kierunku nowej agendy badawczej.* Red. J. Ruszkowski, L. Wojnicz. Szczecin-Warszawa 2013
- Tradycja i współczesność. Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie.* Pod red. B. Galstera, J. Kamionki-Straszakowej, K. Sierockiej i B. Stachiejewa. Wrocław 1978

- Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989-2004*. Praca zbiorowa pod red. nauk. B. Bakuły. Poznań 2007
- Troczyński K., *Studia i szkice z nauki o literaturze*. Oprac. S. Dąbrowski. Kraków 1997
- Trzynadlowski J., *Autor, dzieło, wydawca*. Wrocław 1988
- Trzynadlowski J., *Literatura i kultura masowa a problematyka schematu aktywnego i pasywnego*. „Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka” 1969, ss. 239-247
- Tuszeński J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*. Toruń 2002
- Udalska E., *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*. Katowice 2000
- W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych. t. I Stanowiska*. Wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel. Warszawa 1977
- Wajda – filmy*. Red. J. Słodowska. Warszawa 2000
- Weimann R., *Literatura: produkcja i recepcja. Studia z metodologii historii literatury*. Wyb. i wstępem opatrzył H. Orłowski. Przeł. W. Bialik i H. Orłowski. Warszawa 1978
- Weinrich H., *O historię literatury z perspektywy czytelnika*. Przeł. R. Handke. „Teksty” 1972, nr 4, ss. 157-168
- Wellek R., *Pojęcia i Problemy nauki o literaturze*. Wyb. i przedm. popr. H. Markiewicz, przeł. A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki. Warszawa 1979
- Westerman F., *Inżynierowie dusz*. Tł. S. Paszkiet. Warszawa 2007
- Wiczowski Z., *Legalna i podziemna prasa stanu wojennego*. Gorzów Wielkopolski 2003
- Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Pod red. E. Balcerzana. Wrocław 1984
- Wierzeński W., *Modele kultury filmowej. W kręgu tradycji i współczesnych doświadczeń*. Warszawa 1979
- Witosz B., Wojtak M., Sławkowa E., Skudrzykowska A., *Style literatury (po roku 1956)*. Red. nauk. B. Witosz. Katowice 2003
- Wojtczak M., *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*. Warszawa 2009
- Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1979
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*. Warszawa 2006
- Wójciak M., *Przestrzenie wolności. Literatura rosyjska w Polsce po 1956 roku*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Legeżyńskiej. Poznań 2006
- Wprowadzenie do nauki o teatrze. Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*. Wybór i oprac. J. Degler, t. III. Wrocław 1978
- Wspólnota akademicka na pograniczach nauk humanistycznych*. Red. nauk. A. Kobylanek. Toruń 2008
- Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Wyb., oprac. i wstępem opatrzył H. Orłowski, przeł. M. Łukasiewicz, W. Bialik, M. Przybecki. Warszawa, 1986

- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. I, *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. III, *Perspektywy socjologiczne. Marksizm w badaniach literackich i jego promieniowanie*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1. *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992
- Wstęp do badania dzieła filmowego*. Red. nauk. A. Jackiewicz. Warszawa 1966
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001
- Wysłouch S., *Wyprzedaż semiotyki*. Red. M. Brzostowicz-Klajn, B. Kaniewska. Współpr. D. Dabert, K. Gajda, M. Januszkiewicz, J. Nowakowski, B. Przymuszała, M. Rychlewski. Poznań 2011
- Z problemów teorii literatury. Kierunki w badaniach literackich*. Wyb. dok. S. Tomala. Warszawa 1997
- Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Studia pod red. J. Sławińskiego i J. Święcha. Wrocław 1979
- Ze studiów nad literaturą rosyjską XIX i XX wieku*, t. II: *Poetyka i konteksty kulturowe*. Red. M. Cymborska-Leboda, Z. Maciejewski. Lublin 1997
- Zieliński Z., *Kościół w Polsce 1944-2002*. Radom 2003
- „Zwroty” badawcze w humanistyce. *Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*. Red. J. Kowalewski, W. Piasek. Olsztyn 2010
- Żółkiewski S., *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*. Warszawa 1980
- Żółkiewski S., *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979
- Żółkiewski S., *Pomysły do teorii odbioru dzieł literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, ss. 3-41
- Żółkiewski S., *Pomysły do teorii produkcji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, ss. 3-34
- Żygulski K., *Socjologia filmu. Elementy socjologii kultury i socjologii filmu*. Warszawa 1966
- 50 lat polskiej rusycystyki literaturoznawczej*. Pod red. B. Stempczyńskiej i P. Fasta. Katowice 2000

Materialy źródłowe

Periodyki i druki zwarte do roku 1989

1966

Fastyn J., „*Mistrz i Małgorzata*” M. Bułhakowa na łamach miesięcznika „Moskwa”. „Trybuna Ludu” 1966, nr 331, s. 6

Jermoliński S., *O Michale Bułhakowie*. Przeł. I. Lewandowska. „Polityka” 1966, nr 46, s. 16

Preobrażeński S., *Z listów Aleksandra Fadiejewa (W związku z dziesiątą rocznicą śmierci pisarza)*. „Literatura Radziecka” 1966, nr 10, ss. 152-157

Urbańska J., *Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1918–1932*. Wrocław 1966

1967

Bułgakow M., *W „Gribojedowie”*. Przeł. G. Karski. „Kultura” 1967, nr 20, s. 4

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Przekł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Kom. K. Simonow. „Ty i Ja” 1967, nr 3, ss. 16-20, 50-54

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Ty i Ja” 1967, nr 4, ss. 14-18, 53

Dąbrowski J. P., *Mistrz i Małgorzata*. „Wiadomości” 1967, nr 44, s. 3

[Fedeciński Z.] z f., *Związek Radziecki*. „Twórczość” 1967, nr 2, ss. 158-160

Herling-Grudziński G., *Mistrz i Małgorzata*. „Na Antenie” 1967, nr 53/54, s. V

Tutkowska (Hamilton) M., *Diabeł w Moskwie*. „Kronika. Pismo dla wszystkich” 1967, nr 46, ss. 10 i 12

1968

Bugrow B., *Bułgakow, Platonow i młodzi (nowe w prozie radzieckiej)*. Tł. Z. Żakiewicz. „Litera” 1968, nr 4, ss. 16-17

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata. Jak procurator usiłował ocalić Jude z Kiriatu*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. „Ty i Ja” 1968, nr 12, ss. 10-12, 48-51

Bułhakow M., *Życie pana Moliera*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1968

Drawicz A., *Kronika miesiąca: Związek Radziecki*. „Poezja” 1968, nr 3, ss. 100-102

Drawicz A., *Literatura radziecka 1917-1967*. Warszawa 1968

Komisja Słowianoznawstwa. „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych”, styczeń-czerwiec 1967, t. XI/1. Kraków 1968, ss. 153-156

Paustowski K., *Księga wędrówek*. Tł. O. Terlecki. Warszawa 1968

Segał D., *Korespondencje. List z Moskwy*. Tłum. E. Balcerzan. „Nurt” 1968, nr 11, ss. 58-60

Urbańska J., *Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1933-1939*. Wrocław 1968

1969

Barańczak S., *Odbudowa przez destrukcję*. „Nurt” 1969, nr 11, ss. 55-56

[Białek K.] kb, *Kronika. Przyczynki do poznania Bułgakowa*. „Dialog” 1969, nr 6, ss. 154-158

Bułhakow M., *Egzekucja*. Przeł. S. Barańczak. „Odra” 1969, nr 3, ss. 52-60

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1969

Czeszko B., *Jak szatan wydał bal*. „Nowe Książki” 1969, nr 16, ss. 1104-1106

Drawicz A., *...Diabli wezmą?* „Sztandar Młodych” 1969, nr 264, s. 3

Dyczek E., *Lektury nieobowiązkowe: „Wielki bal u szatana”*. „Sigma” 1969/1970, nr 2, s. 20

Giełda książek. Mistrz i Małgorzata. Oprac. B. Czeszko. „Kultura” 1969, nr 42, s. 3

Herling-Grudziński G., *Człokopieś czyli sukinsynologia*, [w:] *Upiory rewolucji*. Paryż 1969, ss. 105-110

Huszczka J., *Ludzie wydarzenia, sztuka*. „Osnowa” 1969, jesień, ss. 134-137

[Iwanicki E.] E.I., *Półka z książkami: „Witaj bracie! Pisać bardzo trudno”*. „Odgłosy” 1969, nr 47, s. 10

Kawierin W., *Bułgakow*, [w:] *Witaj bracie! Pisać bardzo trudno...* Tł. E. Bojanowski. Warszawa 1969, ss. 82-92

Maciąg W., *Europa, lata trzydzieste*. „Życie Literackie” 1969, nr 31, s. 11

Matuszewski R., *Dwa bestsellery*. „Kobieta i Życie” 1969, nr 51/52, s. 5

O. J., *Mistrz i Małgorzata*. „Gazeta Krakowska” 1969, nr 254, s. 5

Sierocka K., *Jeden z dwunastu*. „Nowe Książki” 1969, nr 21, ss. 1443-1445

Stomma L., *Płatonow, Tynianow, Bułhakow*. „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 47, s. 3

Szymoniuk M., *O перебоде романа Булгакова „Мастер и Маргарита” на польский язык*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”. Sectio F 1968/1969, vol. XXIII/XXIV, 10, ss. 257-277

[Ślipińska J.] JOT, *„Mistrz i Małgorzata”*. „Głos Koszaliński” 1969, nr 179, s. 7

Śliwowski R., *Zwycięski dekadent*. „Polityka” 1969, nr 34, s. 6

Tarska A., *Szatan wedle potrzeb*. „Echo Krakowa” 1969, nr 179, s. 4

Wolicki K., *Wycieńczony Faust i krwista rzeczywistość*. „Twórczość” 1969, nr 9, ss. 103-109

1970

- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1970
- Drawicz A., *Rewanż*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 11, ss. 29-33
- Kuncewicz P., *Kroki Komandora*. „Współczesność” 1970, nr 6, s. 5
- Makowiecki A. Z., *Przed telewizyjną premierą Bułhakowa*. „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 7, s. 8
- Pastuszewski K., *Bestseller Bułhakowa*. „Kierunki” 1970, nr 11, s. 9
- Porębina G., *Rosyjska powieść radziecka lat 1932-1941*, cz II. Kraków 1970
- Puchański J., *Michał Bułhakow*. „Myśl Społeczna” 1970, nr 11, ss. 12-13
- Sadkowski W., *Księgi, książki, książeczki*. „Nowa Szkoła” 1970, nr 3, ss. 53 -55

1971

- Bartelski L. M., *Wióry*. „Widnokreśli” 1971, nr 10, ss. 110-112
- Bereza H., *Tragizm i satyra*. „Książki dla Ciebie” 1971, nr 1, ss. 11-12
- Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano*. „Gazeta Krakowska” 1971, nr 240, s. 7
- Czeszko B., *Jak szatan wydał bal*, [w:] *Marginalki. Felietony o książkach*. Warszawa 1971, ss. 250-255
- (elg), *Czarna magia Danuty Michałowskiej*. „Echo Krakowa” 1971, nr 151, s. 3
- Jackiewicz A., *Bułhakow – kamerą Wajdy*. „Film” 1971, nr 35, ss. 10-11
- Jastrzębska Z., *O pracy w teatrze mówi Andrzej Wajda*. „Filipinka” 1971, nr 18, ss. 4 i 9
- [Jędrzejczyk O.] (Olg. Jędrz.), *10 lat Teatru Danuty Michałowskiej*. „Gazeta Krakowska” 1971, nr 148, s. 4
- [Jędrzejczyk O.] (Jędrz.), *Czarna magia*. „Gazeta Krakowska” 1971, nr 156, s. 5
- Kronika krajowa*. „Teatr” 1971, nr 14, s. 25
- Kudliński T., *Jubileusz teatru bez sceny*. „Życie Literackie” 1971, nr 29, s. 7
- Kudliński T., *Teatr niekonwencjonalny*. „Scena” 1971, nr 12, s. 24-26
- Maciąg W., *Z wyobraźni i z natury: Smaki współczesnej prawdy*. „Życie Literackie” 1971, nr 34, s. 10
- [Malatyńska M.] (mm), *Wajda i Bułhakow*. „Życie Literackie” 1971, nr 44, s. 12
- Markow P., *Michał Bułhakow*. „Literatura Radziecka” 1971, nr 6, ss. 155-158
- Melkowski S., *Mieszanka powodująca oczyszczenie*. „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 11, ss. 133-134
- Nawrocka B., *Recenzje o recenzjach*. „Trybuna Ludu” 1971, nr 321, s. 6
- Nieuważny F., *Mistrz słowa pisanego i mówionego*. „Przyjaźń” 1971, nr 25, s. 11
- Nieuważny F., *Przekłady: Literatura ZSRR*. „Rocznik Literacki 1969” Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam, K. Wyka. Warszawa 1971, ss. 546-568
- [Rybczyńska I.] ir, *Madrygałki*. „Gromada Rolnik Polski” 1971, nr 114, s. 8

Wertenstein W., *Pod prąd na autostradzie*. „Magazyn Filmowy” 1971, nr 39, ss. 13-14
 Woroszyński W., *Rękopisy nie splonę! – obiecał diabeł*. „Więź” 1971, nr 7/8, ss. 43-59
 Wróblewski A., *Mała encyklopedia wielkiego dramatu*. „Scena” 1971, nr 7, ss. 29-30
 Z teatru. „Poglądy” 1971, nr 23, s. 9
 [Zbijewska K.] (zb), *Jubileusz Danuty Michałowskiej*. „Dziennik Polski” 1971, nr 148, s. 6
 Zechenter W., *W służbie słowa*. „Słowo Powszechne” 1971, nr 168, s. 4

1972

Almanach sceny polskiej 1970/71, t. XII. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1972
 Hanisch M., *Wajda Bułhakow i inni*. „Film” 1972, nr 18, ss. 12-13
 Nieuważny F., *Przekłady: Literatura ZSRR*. „Rocznik Literacki 1970”. Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam, K. Wyka. Warszawa 1972, ss. 522-543
 Notes. „Le Théâtre en Pologne” 1972, nr 1, ss. 39-40
 Rodziński S., *Literackie inspiracje malarza*. „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 38, s. 6
Wiersze Anny Achmatowej w przekładach Witolda Dąbrowskiego. „Spojrzenia” 1972, nr 9, s. 7
 Zbijewska K., *Jeden aktor bez domu*. „Dziennik Polski” 1972, nr 24, ss. 3-4
 Żukrowski W., *Wianek z nieśmiertelników*. „Nowe Książki” 1972, nr 21, ss. 12-14

1973

Almanach sceny polskiej 1971/72. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1973
Bezdomny teatr. „WTK. Tygodnik Katolików” 1973, nr 24, s. 4
 Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1973
 Drawicz A., *Bułhakowskiego szlaku ciąg dalszy*. „Literatura” 1973, nr 20, s. 14
 Drawicz A., *O człowieku, który nie był diabłem*. „Ty i Ja” 1973, nr 10, ss. 6-9, 49-50, 52-53
 Drawicz A., *Po Moskwie za Bułhakowem*. „Literatura” 1973, nr 18, s. 7
 Dyniewski T., *Słowo o czarnej magii i tragedii Pilata*. „Wieczór” 1973, nr 21, s. 5
 Iwaszkiewicz J., *O pocieszeniu w literaturze*. „Życie Warszawy” 1973, nr 252, s. 7
 [Jabłonkówna L.] l.j., *Czarna czy biała magia?* „Teatr” 1973, nr 10, ss. 24-25
 Jastrun M., *Eseje. Mit śródziemnomorski. Wolność wyboru. Historia Fausta*. Warszawa 1973
 Karaś J., *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1973, z. 4, ss. 79-91
 [Lilejko J.] Żmudzka E., *Teatr: Danuta Michałowska*. „Zwierciadło” 1973, nr 21, s. 14
 Moszczyński P., Henzel J., *Problemy deontologiczne prozy Michała Bułhakowa*. „Przegląd Lekarski” 1973, nr 7, ss. 624-626
 Rodziński S., *Czy dzisiaj jeszcze można malować koty?* „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 33, s. 6

Sienkiewicz M., *Piłat i Jezua*. „Poglądy” 1973, nr 6, s. 10
[Sienkiewicz M.] Amabilis, *Dwie racje*. „Przekrój” 1973, nr 1461, s. 8
Sławińska I. T., *Bułhakow na Małej Scenie*. „Trybuna Robotnicza” 1973, nr 57, s. 3
Surówka B., *Na Małej Scenie Teatru im. St. Wyspiańskiego »Czarna magia« według powieści M. Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Dziennik Zachodni” 1973, nr 61, s. 4
„Teatr” 1973, nr 5, s. 27

1974

Bąk B., *Widziałem Poncjusza P.* „Słowo Polskie” 1974, nr 287, s. 4
Bułhakow M., *Dom nr 13. Elpit-Rabkomuna*. Przeł. A. Drawicz. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 176-189
Bułhakow M., *Biała Gwardia*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 1974
Bułhakow M., *Czerwona korona*. Przeł. A. Drawicz. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 154-163
Bułhakow M., *Ostatnie przygody Korowiowa i Behemota*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 210-219
Bułhakow M., *Sen Nikanora Iwanowicza. Nie tłumaczony rozdział „Mistrza i Małgorzaty”*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Polityka” 1974, nr 15, ss. 8-9
Bułhakow M., *Traktat o dachu nad głową*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 164-175
Bułhakow M., *W nocy z drugiego na trzeci*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 190-209
Bułhakow M., *Zapiski na mankietach*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 130-153
Bułhakow M., *Ze szkicu „Czterdziestokroć czterdzieści”*. Przeł. A. Drawicz. „Dialog” 1974, nr 11, ss. 132-133
Buski T., „...czternastego dnia wiosennego miesiąca nisan...”. „Gazeta Robotnicza” 1974, nr 296, s. 5
Drawicz A., *Droga do Moskwy. Michał Bułhakow w latach 1919–1921*. „Życie Literackie” 1974, nr 48, ss. 10-11
Drawicz A., *Kijów miasto Bułhakowa*. „Literatura” 1974, nr 14, s. 7
[Drawicz A.] A.D., *O Nadii Ruszewej*. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 252-255
Drawicz A., *Perypetie „Dni Turbinów”*. „Dialog” 1974, nr 11, ss. 116-125
Drawicz A., *Wszystko będzie jak należy... O „Mistrzu i Małgorzacie”*. „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 220 -251
Drawicz A., *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*. Kraków 1974, [tu:] *Rewanż („Mistrz i Małgorzata” Michała Bułhakowa)*, ss. 193-208

Ex Libris Odgłosów: Podróże na wschód. „Odgłosy” 1974, nr 15, s. 15

Galster B., *Podróż literacka Andrzeja Drawicza.* „Nowe Książki” 1974, nr 22, ss. 33-34

Heller M., *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka.* Z ros. tł. M. Kaniowski [J. Pomianowski]. Paryż 1974

Iwan Wasiljewicz zmienia zawód. Oprac. B.D i H.T. „Filmowy Serwis Prasowy” 1974, nr 5, ss. 5-7

Karaś J., *Bulhakow a literatura klasyczna.* „Nurt” 1974, nr 11, ss. 26-28

Minkowski A., *Podróż w głąb siebie.* „Trybuna Ludu” 1974, nr 222, s. 7

Niekrasow W., *Podróże w czasie i przestrzeni.* Tł. I. Bajkowska, R. Śliwowski. Wstępem opatrzył R. Śliwowski. Warszawa 1974, [tu:] *Dom Turbinów*, ss. 216-238

Oleksiewicz M., *Stawiam pytania sobie i innym.* „Kultura” 1974, nr 29, s. 14

Paustowski K., *Bulhakow i teatr.* Przeł. A. Drawicz. „Dialog” 1974, nr 11, ss. 126-131

Pollak S., *Przekłady: Literatury ZSRR.* „Rocznik Literacki 1972”. Kom Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. K. Wyka. Warszawa 1974, ss. 569-589

Porajska M., *Podróż z ciekawości.* „Przyjaźń” 1974, nr 19, s. 16

[Sojkowa T.] TERESA, *Humor Bulhakowa i protest-song.* „Dziennik Zachodni” 1974, nr 87, s. 4

Sprusiński M., *Literatura polska: powieść, opowiadanie.* „Rocznik Literacki 1972”. Kom Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. K. Wyka. Warszawa 1974, ss. 70-92

[Srokowski S.] Sufler, *Ironia i powaga.* „Wiadomości” 1974, nr 50, s. 15

Szymańska J., *„Ziemia obiecana” – nowy film Wajdy.* „Przekrój” 1974, nr 1549, s. 8

Szypulska H., *„Umacniać wiarę we własne możliwości”.* „Głos Szczeciński” 1974, nr 165, s. 6

Szypulska H., *Po prostu reżyser...* „Gromada Rolnik Polski” 1974, nr 87-88, s. 11

Śliwowski R., *Podróż z Andrzejem Drawiczem.* „Nurt” 1974, nr 11, s. 36

(Wł), *Autentyki. Mówi szatan.* „Wiadomości” 1974, nr 10, s. 16

Wołodźko A., *Co najmniej trzy powieści...* „Nasz Klub” 1974, nr 3, ss. 23-24

Żółciński T. J., *Zaproszenie do podróży.* „Literatura na Świecie” 1974, nr 11, ss. 338-339

1975

Achmatowa A., *Pamięci M(ichała)B(ulhako)wa.* Przeł. W. Dąbrowski. „Życie Literackie” 1975, nr 16, s. 3

Almanach sceny polskiej 1973/74. Pod red. K. A. Wysińskiego. Warszawa 1975

Bajdor J., *Na scenach Wrocławia.* „Trybuna Ludu” 1975, nr 7, s. 6

Bielous U., *Cierpienie w asfalcie.* „Nowy Wyraz” 1975, nr 5, ss. 108-109

Bukowiecki L., *Wajdy zaduma nad Pilatem.* „Słowo Powszechne” 1975, nr 18, s. 6

Bulhakow we Wrocławiu. „Kurier Polski” 1975, nr 26, s. 4

[Bury S. E.] Polanica S., *Bulhakow, Ionesco, Gajcy i Schiller.* „Słowo Powszechne” 1975, nr 134, s. 4

Ciecierska B., *Mistrz i inni wielcy.* „Tygodnik Demokratyczny” 1975, nr 6, s. 17

[Ciecierska B.] BC., *To warto znać*. „Wiedza i Życie” 1975, nr 10, ss. 80-83

Chronique Reports. „Le Théâtre en Pologne” 1975, nr 6, ss. 40-43

Czeszko B., *Firma Andrzej Wajda – Spółka z Całkowitą Odpowiedzialnością*. „Kultura” 1975, nr 11, ss. 1 i 14

Danuta Michałowska w Łodzi. „Głos Robotniczy” 1975, nr 83, s. 2

Drawicz A., *Afraniusz, Mateusz i inni*. „Film” 1975, nr 5, ss. 6-7

Fuksiewicz J., *Według Pilata*. „Kultura” 1975, nr 6, s. 14

Grodzicki A., *Bulhakow i Ionesco*. „Życie Warszawy” 1975, nr 129, s. 7

Jackiewicz A., *Wajda*. „Życie Warszawy” 1975, nr 166, s. 7

Jodłowski M., *Pod górą imieniem Czaszka*. „Odra” 1975, nr 3, ss. 108-110

Kałużyński Z., *Wajda o Jezusie*. „Polityka” 1975, nr 6, s. 11

Karpiński M., *Wszechwładna pantomima*. „Sztandar Młodych” 1975, nr 140-141, s. 8

Kino. „Sztandar Młodych” 1975, nr 37, s. 8

[Kydryński L.] Aleksandra, *„Pilat i inni”*. *Bulhakow – Wajda – Jan Kreczmar*. „Przekrój” 1975, nr 1555, s. 20

Lechicka A., *Dla „Szpilek”: Anna Lechicka obejrzała Pilata i innych*. „Szpilki” 1975, nr 4, s. 18

Leczycka M., *U Majakowskiego, Chlebnikowa i innych*. „Poezja” 1975, nr 5, ss. 137-139

Lichniak Z., *Pilat i my*. „Słowo Powszechne” 1975, nr 37, s. 4

Łubieński T., *Patrzeć oczami widza*. „Polska” 1975, nr 7, ss. 10-13

Malatyńska M., *Pilat i chłopak w dżinsach*. „Życie Literackie” 1975, nr 5, ss. 12-13

Markowski A., *Kariery XXX-lecia: Wajda*. „Panorama Polska” 1975, nr 12, ss. 24-26

Marszałek M., *Rozmowa z Andrzejem Wajdą*. „Literatura” 1975, nr 40, ss. 1 i 5

Marszałek R., *Reportaż z ukrzyżowania*. „Literatura” 1975, nr 6, s. 12

Niecikowski J., *Pilat i inni*. „Film” 1975, nr 8, s. 5

Pawlak E., *Podróże literackie Andrzeja Drawicza*. „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 1, ss. 138-140

Pilat i inni. Oprac. O. Sobański. „Filmowy Serwis Prasowy” 1975, nr 1, ss. 15-17

Radomińska J., *Robię filmy które sam chciałbym zobaczyć*. „Kulisy. Express Wieczorny” 1975, nr 13, ss. 1 i 3

Skwara J., *Diabeł i inni*. „Ekran” 1975, nr 5, s. 21

Smosarski J., *Pilat i inni*. „Więź” 1975, nr 3, ss. 139-141

Sobolewski T., *Wajda wśród dzieci Chrystusa*. „Film na Świecie” 1975, nr 5, ss. 73-76

Sojkowa T., „...Moja egzystencja zależy od literatury...” „Dziennik Zachodni” 1975, nr 62, s. 4

Sprusiński M., *Literatura polska: powieść, opowiadanie*. „Rocznik Literacki 1973”

Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1975, ss. 54-68

Śrutkowski T., *Według Wajdy...* „Gazeta Olsztyńska” 1975, nr 62, s. 6

„Teatr” 1975, nr 3, s. 28

[Toeplitz K.T.], KTT, *Poparcie dla Hugo Kollątaja*. „Kultura” 1975, nr 6, s. 16

Toeplitz K.T., *Zachwyty i obawy*. „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, ss. 90-92
W kilku zdaniach. „Dziennik Łódzki” 1975, nr 86, s. 3
Wertenstein W., *Wariacje na znany temat*. „Kino” 1975, nr 3, ss. 2-11
Zatorski J., *Karnawał na Golgocie*. „Kierunki” 1975, nr 7, s. 10

1976

Almanach sceny polskiej 1974/75, t. XVI. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1976
[Bielecka D.] (bd.), *Widowisko w namiocie*. „Dziennik Polski” 1976, nr 273, s. 6
Buski T., *Teatr zbliża ludzi i narody*. „Gazeta Robotnicza” 1976, nr 71, dod. „Magazyn Tygodniowy” nr 13, ss. 8-9
Komorowski A., *Woland i inni „Pacjenci” w STU*. „Student” 1976, nr 26, s. 21
Komu statuetki Fredry? „Gazeta Robotnicza” 1976, nr 53, dod. „Magazyn Tygodniowy” nr 10, s. 16
Komu statuetki Fredry? „Gazeta Robotnicza” 1976, nr 46, s. 5
Kuna J., *Metafizyka i cyrk*. „Dziennik Polski” 1976, nr 287, s. 3
Mamoń B., *Jedenasty sezon „Teatru Stu”*. „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 49, s. 6
[Natkaniec B.], (bn), *Dzisiaj wieczorem premiera Teatru STU w namiocie przy ul. Rydla*. „Echo Krakowa” 1976, nr 260, s. 1
Szybist M., *Pacjenci*. „Echo Krakowa” 1976, nr 265, s. 2

1977

Bąbol J., *Teatr jako sposób życia...* „Dziennik Popularny” 1977, nr 52, s. 6
Bułhakow M., *Krem Asasella*. Tł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Przyjaciółka” 1977, nr 10, ss. 6-7
Celiński W., Łoś K., Puciłowski J., Stadnicki J., Wóycicka I., *Przegląd zagraniczny*. „Więź” 1977, nr 3, ss. 86-91
Czudakowa M., *Warunek istnienia (O bibliotece Michała Bułhakowa)*. „Literatura Radziecka” 1977, nr 2, ss. 138-143
Dzieduszycka M., *„Les Patients”, spectacle bouffe sur les motifs du Roman de Mihhaïl Boulgakov «le Maître et Marguerite» mise en scène de Krzysztof Jasiński, au Teatr STU de Cracovie*. „Le Théâtre en Pologne” 1977, nr 8, ss. 22-29
Dzieduszycka M., *Bułhakow w Teatrze Stu*. „Polityka” 1977, nr 7, s. 10
„Dziennik Akademicki. Jednodniówka SZSP Łódź”. Wydanie specjalne 25-27III 1977
Grubert H., *W pracowni malarek Haliny Walickiej i Marii Żaboklickiej*. „Express Wieczorny” 1977, nr 52, s. 4
Historia rosyjskiej literatury radzieckiej. Pod red. P. Wychodcewa. Warszawa 1977

Jaki J., *Songi Teatru STU* „Echo Krakowa” 1977, nr 104, s. 2

Янковска Л., *Интеллигенция и революция в творчестве М. А. Булгакова двадцатых годов*, [w:] *60 rocznica Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego”. Gdańsk 1977, ss. 131-143

kb, „*Seans czarnej magii*” na *Tagance*. „Dialog” 1977, nr 9, ss. 160-162

Kucharski K., „Pacjenci” w cyrku. „Gazeta Robotnicza” 1977, nr 212, s. 3

Actualités polonaises dans le monde. „Le Théâtre en Pologne” 1977, nr 12, ss. 42-44, [tu:] *Teatr STU au festival de Rome*, s. 43

Międzynarodowy sukces krakowskich teatrów. „Gazeta Południowa” 1977, nr 105, s. 2

[Kwiatkowska M.] (mk), *Teatr STU za granicą i w kraju*. „Echo Krakowa” 1977, nr 215, s. 1

Morawiec E., *Bułhakow i inni*. „Życie Literackie” 1977, nr 20, s. 5

Nastulanka K., *Cały czas gramy jedno życie*. „Polityka” 1977, nr 33, s. 6

Nieuważny F., *Z nauki o literaturach ZSRR*. „Rocznik Literacki 1974”. Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1977, ss. 317-328

Pollak S., *Przekłady. Literatury ZSRR*. „Rocznik Literacki 1974”, Kom. Red. Z. Szmydtowa, P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1977, ss. 550-571

Rakowski P.T., „*Pacjenci*” szpitala psychiatrycznego. „Magazyn Studencki”, październik 1977, s. 4

STU podoba się w Rzymie. „Gazeta Południowa” 1977, nr 144, s. 1

Sukces Teatru STU w Rzymie. „Echo Krakowa” 1977, nr 144, s. 2

Teatr „STU” wyjechał do Belgii. „Gazeta Południowa” 1977, nr 199, s. 2

W teatrach. Oprac. I. Kellner. „Teatr” 1977, nr 13, s. 24

Zagraniczne występy krakowskich zespołów. „Życie Warszawy” 1977, nr 166, s. 7

1978

Actualités polonaises dans le monde. „Le Théâtre en Pologne” 1978, nr 2, s. 45

Almanach sceny polskiej 1975/76, t. XVII. Pod red. K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1978

Almanach sceny polskiej 1976/77, t. XVIII. Pod red. K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1978

Bednarski P., *Michał Bułhakow*. „Głos Pomorza” 1978, nr 154, s. 9

[Bętkowska T.] (tb), *Teatr STU powrócił z Hamburga*. „Gazeta Południowa” 1978, nr 136, s. 1

Gołębiowska R., *Szalona lokomotywa przyjechała*. „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 23, s. 16

Kronika. „Puls” 1978, nr 3, ss. 118-125

Kronika. Oprac. I. Kellner. „Teatr” 1978, nr 20, s. 25

Magala S., *Od mitu do rzeczywistości*. „Scena” 1978, nr 10, ss. 17-19

Prasek C., *Bułhakow pod namiotem*. „Przyjaźń” 1978, nr 27, ss. 16-17

Rodziński S., *Maria Żaboklicka-Budzichowa*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 7, s. 6

Siwek M., *Cyrk dell'arte*. „Słowo Powszechne” 1978, nr 203, s. 4

Tarnawski W., *Michał Bułhakow Mistrz i Małgorzata*. „Oficyna Poetów” 1978, nr 2, ss. 29-30
Teatr STU we Francji. „Echo Krakowa” 1978, nr 252, s. 3
Ziółkowski P., *Bułhakow w domu wariatów*. „Politechnik” 1978, nr 27/28, ss. 8-9

1979

Almanach sceny polskiej 1977/78, t. XIX. Pod red. K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1979
Bąk B., *15 lat Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu 1964-1979*. Oprac. wyd. I. Częstkiewicz. Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu 1979
Bułhakow M., Cyganeria. Przeł. A. Sarachanowa. „Przekrój” 1979, nr 1785, ss. 8-9
Bereza H., *Proza z importu. Szkice literackie*. Warszawa 1979, [tu:] *Tragizm i satyra*, ss. 468-472
Budrecki L., *Kilkadziesiąt interpretacji*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 38, s. 3
Bugajski L., *Potrzeba obcowania z prawdą*. „Kultura” 1979, nr 36, s. 4
Janowska L., „Słowo wstępne wygłosi pisarz tow. Bułhakow”. „Literatura Radziecka” 1979, nr 4, ss. 182-183
Karaś J., *Parodyjność w twórczości Michała Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, z. 9, ss. 69-78
Karaś J., *Perspektywa narracyjna w powieściach Michała Bułhakowa*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, z. 13, ss. 165-181
Komorowski A., Bereza i „Proza z importu”. „Życie Literackie” 1979, nr 33, s. 15
Konkowski A., *Nic, co z importu, nie jest mi obce*. „Nowe Książki” 1979, nr 20, ss. 61-63
Nyczek T., *Stu: rewolta, sen, pożegnanie młodości*. „Dialog” 1979, nr 9, ss. 108-120
Sochacka D., *Teatr Stu*. „Kobieta i Życie” 1979, nr 33, ss. 8-9
Szybist M., *Stu: w cyrku świata*. „Dialog” 1979, nr 9, ss. 121-133
Tomala S., *Krytyka jako „projekt lektury”*. „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 12, ss. 132-134
Wilenkin W., *Ostatnie spotkanie z Bułhakowem*. Tłum. as [A. Sarachanowa]. „Przekrój” 1979, nr 1785, ss. 8-9
Zwierzchowska T., *Teatr „Stu”*. „Wieczór Wybrzeża” 1979, nr 244, s. 3

1980

Bąk B. *5 godzin z Bułhakowem*. „Słowo Polskie” 1980, nr 126, s. 5
Bąk B., „*Mistrz i Małgorzata*” w Wałbrzychu. „Kontrasty” 1980, nr 8, ss. 14-15
Błońska C., *VIII przemyska wiosna teatralna*. „Profile” 1980, nr 8, s. 22
Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1980
Bułhakow M., *Powieść teatralna*. Tł. Z. Fedeki. Warszawa 1980
Buski T., *Czarna magia Michałowskiej*. „Gazeta Robotnicza” 1980, nr 15, s. 5

Cenglowa H., *Śladami mistrza*. „Przyjaźń” 1980, nr 39, ss. 6-7

Drawicz A., *Bulhakow, czyli szkoła odmowy*. „Zapis” 1980, nr 16, ss. 75-84

E. W., *Au fil de la presse*. „Le Théâtre en Pologne” 1980, nr 12, s. 30-33

Gonet K., *Czynności magiczne Macieja Szybista*. „Dialog” 1980, nr 3, ss. 149-155

Haak J., „*Mistrz i Małgorzata*” czyli żart, ironia i dramat. „Trybuna Wałbrzyska” 1980, nr 19, s. 6

Haak J., *Co to znaczy dobra literatura*. „Wiadomości” 1980, nr 23, s. 10

Kajzer A., *Wokół jednego spektaklu*. „Integracje” 1980, nr 10, s. 99

Karaś J., *Parodia w twórczości Michała Bulhakowa*, [w:] *Rusycystyczne studia literaturoznawcze* 1980, t. 4 *Organizacja świata przedstawionego w dziele literackim*. Praca zbiorowa pod red. G. Porębiny. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1980, nr 349, ss. 64 -86

Kronika. Oprac. I. Kellner. „Teatr” 1980, nr 26, s. 25

Kronika. Oprac. I. Kellner. „Teatr” 1980, nr 23, s. 25

Kucharski K., *Bez Mistrza i bez Małgorzaty*. „Gazeta Robotnicza” 1980, nr 207, s. 5

Kwasowski J., *Zmierzyć się z niemożliwym*. „Kontrasty” 1980, nr 8, ss. 10-14

[Lasotowa R.] LAS, *Z różnych rubryk*. „Życie Literackie” 1980, nr 45, s. 17

Łukaszewicz M., *Behemot contra Massolit*. „Nowe Książki” 1980, nr 15, ss. 46-47

„*Mistrz i Małgorzata*” w Wałbrzychu. „Express Wieczorny” 1980, nr 108, s. 4

Moskalówna E., „*Pacjenci*” Teatru Stu. „Głos Wybrzeża” 1980, nr 174, s. 4

Nagroda Teatralna „Przyjaźni”. Tegoroczni laureaci. „Przyjaźń” 1980, nr 45, s. 5

Natkaniec B., „*Mistrz i Małgorzata*” czyli duży sukces małej Pani... „Echo Krakowa” 1980, nr 153, s. 3

Natkaniec B., *Mistrz i Małgorzata w Grazu*. „Scena” 1980, nr 12, s. 30

Pilch J., „*Mistrz i Małgorzata*” w całości. „Echo Krakowa” 1980, nr 125, s. 3

Riedel A., *Nowa inscenizacja „Mistrza i Małgorzaty”*. „Teatr” 1980, nr 16, ss. 12-13

Roszkowska-Sykałowa W., *Diariusz życia literackiego*. „Rocznik Literacki 1977”. Kom. Red. P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1980, ss. 631-670

Sokołowski J., *Bulhakow w Wałbrzychu*. „Trybuna Ludu” 1980, nr 160, s. 5

Spotkanie z Bulhakowem. „Trybuna Ludu” 1980, nr 253, s. 6

Srokowski S., *Telewizja, teatry i trochę szaro*. „Opole” 1980, nr 8, ss. 24-25

Stasicki W., „*Mistrz i Małgorzata*” w Wałbrzychu. „Trybuna Wałbrzyska” 1980, nr 18, s. 6

Stroganowa T., *Klasyka i współczesność*. „Kraj Rad” 1980, nr 46, s. 5

Szydłowski R., *Teatr niepokoju moralnego*. „Przyjaźń” 1980, nr 49, s. 6

Śladami mistrza. „Przyjaźń” 1980, nr 42, s. 6

„Teatr” 1980, nr 12, s. 27

Tomaszkiewicz J., *Mistrz i Małgorzata w Wałbrzychu*. „Sztandar Młodych” 1980, nr 114, s. 2

Vogt A., *Mistrz i Małgorzata na scenie teatru w Wałbrzychu*. „Słowo Powszechne” 1980, nr 157, s. 4

(W), „*Mistrz i Małgorzata*” w Wałbrzychu. „Gazeta Robotnicza” 1980, nr 108, s. 3

W kręgu społecznych wątpliwości. Oprac. M.Z. „Przyjaźń” 1980, nr 44, s. 7

Woś J., *Nie ma prawdy bez komizmu.* „Nowiny” 1980, nr 133, s. 4

Z.G., *Bal u szatana.* „Trybuna Wałbrzyska” 1980, nr 16, s. 6

Zanim przyznamy nagrodę teatralną. „Przyjaźń” 1980, nr 38, s. 7

[Zinowiec M.] MZ, *Nagroda „Przyjaźni”.* „Przyjaźń” 1980, nr 46, ss. 4-5

Zinowiec M., *Rzecz o uczciwości.* „Przyjaźń” 1980, nr 47, s. 6

1981

Actualités polonaises dans le monde. „Le Théâtre en Pologne” 1981, nr 1, ss. 41-44, [tu:] *Une réalisatrice polonaise à Graz*, ss. 42-43

Almanach sceny polskiej 1978/79, t. XX. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1981

(an), *Teatr STU – na festiwalu w Awinionie.* „Dziennik Polski” 1981, nr 138, s. 2

Bełza I., *Genealogia „Mistrza i Małgorzaty”.* Przeł. A. Szymański. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, ss. 196-255

Błok A., *Poezje.* Wyb. i posł. S. Pollak. Kraków 1981

Bułhakow M., *Fatalne jaja.* Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, ss. 4-107

Bułhakow M., *Szkarłatna wyspa.* Przeł. J. Pomianowski. Warszawa 1981

Burmistrz A., *Przyczynek do życiorysu Michała Bułhakowa (1891–1916).* Przeł. M. Dolińska. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, ss. 176-195

Chudziński E., *Cervantino.* „Przekrój” 1981, nr 1889, ss. 6-7

Czudakowa M., *„Mistrz i Małgorzata” Michała Bułhakowa. Dzieje tworzenia.* Przeł. A. Pomorski. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, ss. 108-157

Drawicz A., *Bułhakow 1929–30. Załamania i próby.* „Literatura” 1981, nr 15, s. 7

Drawicz A., *Michał Bułhakow szuka literatury.* „Radar” 1981, nr 4, ss. 14-15 i 18

Drawicz A., *Mistrz i diabły.* „Więź” 1981, nr 7-8, ss. 58-74

Drawicz A., *Pytania o Rosję.* Warszawa 1981, [tu:] *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*, ss. 54-66

Grudniewska M. T., *Z sutereny w nieskończoność.* „Tygodnik Pilecki” 1981, nr 9, ss. 6 i 10

Grycz M., *Ważny głos teatru.* „Panorama” 1981, nr 48, s. 23

(is), *W piątek: „Mistrz i Małgorzata” Bułhakowa. W sobotę i niedzielę „Smok” Szwarca.* „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 227, s. 1

Jackiewicz M., *Pisarz trudnego losu.* „Gazeta Olsztyńska” 1981, nr 97, s. 5

Kalita W., *Rękopisy nie spłonęły.* „Kultura” 1981, nr 32, s. 5

Karaś J., *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki.* Wrocław 1981

[Kędziora A.] Florian, *Lato teatralne po nowemu.* „Tygodnik Zamojski” 1981, nr 29, s. 11

Kielak E., *Z „Donkichoterią” na Cervantino.* „Kultura” 1981, nr 28, ss. 13-14

Kiselgof T. N., *Lata młodości*. Tł. M. Putrament. „Przyjaźń” 1981, nr 38, s. 15

Klaczynski A., *Uwaga! Teatr STU*. „Tygodnik Zamojski” 1981, nr 28, s. 10

Konic P., *Don Kichot, Kandyd, Judasz*. „Teatr” 1981, nr 7, ss. 19-21

Kosiński R., *Teatr żywy*. „Trybuna Ludu” 1981, nr 272, s. 4

(Kp), *Na inaugurację „Rewizor”*. „Wieczór” 1981, nr 219, ss. 1 i 3

Kronika. Oprac. I. Kellner. „Teatr” 1981, nr 13, s. 25

Kronika: „Mistrz i Małgorzata” pojedzie na festiwal. „Tygodnik Płocki” 1981, nr 43, s. 2

Кудрявцев А., *Z ballady o Mistrzu i Małgorzacie*. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, ss. 164-175

Le Teatr Stu au Mexique. „Le Théâtre en Pologne” 1981, nr 10-11, s. 52

Majcherek J., „*Off*” na Miodowej. „Teatr” 1981, nr 16, ss. 20-21

Mizińska J., *Tchórzostwo i odwaga*. „Zdanie” 1981, nr 2, ss. 60-72

(pa), „*Mistrz i Małgorzata*” Michała Bułhakowa w teatrze płockim. „Życie Warszawy” 1981 nr 271, s. 7

Pleśniarowicz K. *Utopia i udręka*. „Dziennik Polski” 1981, nr 231, ss. 6 i 11

Porajska M., *Mistrz i Małgorzata. Powieść teatralna*. „Przyjaźń” 1981, nr 14, s. 16

Premiera w „Bagateli”. „Dziennik Polski” 1981, nr 226, s. 9

Premiera w „Bagateli”. „Echo Krakowa” 1981, nr 219, s. 3

Prynda K., „*Mieszczanie*” M. Gogola na Scenie Kameralnej. „Wieczór” 1981, nr 224, s. 3

Prynda K., „*Mistrz i Małgorzata*” oraz „*Smok*” zakończyły festiwal. „Wieczór” 1981, nr 225, ss. 1 i 2

Prynda K., *Przegląd możliwości*. „Wieczór” 1981, nr 229, s. 5

Pytlakowska K., „*Wszystko będzie jak być powinno*”. „Tygodnik Płocki” 1981, nr 47, s. 5

[Pytlakowska K.] (kp), *Z podniesionym czołem*. „Tygodnik Płocki” 1981, nr 50, s. 5

Sadkowski W., „*Mistrz i Małgorzata*” na scenie. „Literatura na Świecie” 1981, nr 9, ss. 158-163

Sławińska I. T., *Bułhakow znany jak Sienkiewicz*. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 228, s. 3

Sławińska I. T., *Trzy bardzo dobre – jedno wybitne*. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 232, s. 5

Szturc W., *Poncjusz Piłat...* „Echo Krakowa” 1981, nr 228, s. 2

[Szulc M.] (ms), *Ogromny sukces polskiego teatru*. „Gazeta Krakowska” 1981, nr 103, s. 4

Szybist M., *Teatr „Stu” – znak czasu pokolenia*. „Gazeta Krakowska” 1981, nr 38, s. 5

Teatr. „Życie Literackie” 1981, nr 46, s. 18

Tuszyńska A., *15 lat „Stu”*. „Literatura” 1981, nr 19, s. 13

Urbański A., *Michał Bułhakow – portret artysty*. „Nasz Klub” 1981, nr 2, ss. 18-19

Wach-Malicka H., „*Mistrz i Małgorzata*” czyli płocka niespodzianka. „Dziennik Zachodni” 1981, nr 229, s. 3

Zaczyk E., *Odczytanie Bułhakowa*. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 43, s. 7

10 spektakli – wysoki poziom artystyczny. „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 228, s. 1

- Almanach sceny polskiej 1979/80*, t. XXI. Pod red. K. A. Wyśińskiego. Warszawa 1982
- Chynowski P., *Kabaret stolicy*. „Życie Warszawy” 1982, nr 272, s. 7
- Dohnalik B., *Idiotyczna choroba ten syfiliś...* „Tu i Teraz” 1982, nr 1, s. 16 i 9
- Dohnalik B., „Sprawa” Bułhakowa – była czy nie była? „Tu i Teraz” 1982, nr 26, s. 8
- Drawicz A. *Listy do redakcji: W kwestii Bułhakowa*. „Tygodnik Powszechny” 1982, nr 32, s. 5
- Gucewicz K., *Człowiek człowiekowi*. „Express Wieczorny” 1982, nr 176, s. 4
- Gucewicz K., *Uśmiech Bułhakowa*. „Express Wieczorny” 1982, nr 214, s. 4
- Heller M., *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*. Tł. M. Kaniowski [J. Pomianowski]. Warszawa 1982
- Henkel B., *...a w środku takie odchylenie...* „Radar” 1982, nr 34, s. 23
- [Iwanicki E.] EUG. IW., *Ostatnie dni Michała Bułhakowa*. „Odgłosy” 1982, nr 19, s. 8
- J.K., *Chronique Reports*. „Le Théâtre en Pologne” 1982, nr 6-7, ss. 38-42
- Jermoliński S., *Bułhakow i Lena*. Oprac. as [A. Sarachanowa]. „Przekrój” 1982, nr 1952, ss. 8-9 i 14
- Karaś J., *O zapożyczeniach filmowych w prozie Michaiła Bułhakowa*, [w:] *Literatura rosyjska wobec tradycji kulturowych*. Pod red. S. Poręby. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” Katowice 1982, nr 483, ss. 9-19
- Katajew W., *Spotkania z Bułhakowem*. Oprac. J. Micel. „Przyjaźń” 1982, nr 22, s. 14
- Kielak E., *Oczami wilka*. „Trybuna Ludu” 1982, nr 287, s. 5
- Krzemień T., *Teatr Nowy po nowemu?* „Tu i Teraz” 1982, nr 29, s. 12
- (MAW), *Bułhakow w Piwnicy Wandy Warskiej*. „Sztandar Młodych” 1982, nr 196, s. 4
- Morawiec E., *Mitologie i przeceny*. Warszawa 1982, [tu:] *Bułhakow i inni*, ss. 70-73
- Na scenie „Bagateli” „Poncjusz Piłat”*. „Echo Krakowa” 1982, nr 17, s. 5
- Natanson W., *Artystyczne wydarzenie w Płocku*. „Życie Warszawy” 1982, nr 214, s. 7
- Nowak K., *Czwarty Piłat Paradowskiego*. „Dziennik Polski” 1982, nr 197, s. 6
- (pa), *Spektakl o Bułhakowie*. „Życie Warszawy” 1982, nr 248, s. 7
- (pg), *Bułhakow w Piwnicy Wandy Warskiej*. „Express Wieczorny” 1982, nr 199, s. 1
- „Poncjusz Piłat” na rozpoczęcie sezonu*. „Dziennik Polski” 1982, nr 141, s. 6
- Przedborska H., *U Warskiej*. „Dziennik Ludowy” 1982, nr 279, s. 5
- (r), *Tak i nie. No i na zdrowie*. „Tu i Teraz” 1982, nr 13, s. 2
- [Sadowska E.], *Pochwycić czas, w którym żyjemy*. „Kierunki” 1982, nr 26, s. 12
- Stremecki M., *Ukrzyżowanie Bułhakowa*. „Temi. Tarnowski Magazyn Informacyjny” 1982, nr 29, s. 6
- Szczerbakow K., *Festiwalowe dni*. „Kraj Rad” 1982, nr 2, ss. 22-23
- Szymak-Reiferowa J., *Przekłady: Literatury ZSRR*. „Rocznik Literacki 1978” Kom. Red., P. Hertz, A. Lam. Warszawa 1982, ss. 577-591

Teatr Stu. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia. Pod red. E. Chudzińskiego i T. Nyczka. Warszawa 1982

Wieczorek K., *The years I devoted to Bulhakov.* „Poland”/„Polen” 1982, nr 1-4, ss. 12-13 i 76

(ż), „*Poncjusz Pilat*” w teatrze „*Bagatela*”. „Gazeta Krakowska” 1982, nr 28, s. 6

1983

Бадиков В., *Justyna Karaś, „Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki”.* Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981, 101 ss. „Przegląd Rusycystyczny” 1983, z. 2, ss. 111-114

Bitner D., *Cóż więc jest prawdą.* „Radar” 1983, nr 13, ss. 14-16

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata.* Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1983

Drawicz A., *Bułhakow, czyli szkoła odmowy.* „Kurs” 1983, nr 2, ss. 1-12

Drawicz A., *Bułhakowski wstęp do twórczości.* „Odra” 1983, nr 3, ss. 56-57

Drawicz A., *Michał Bułhakow: lata nauki i wędrówek.* „Pismo” 1983, nr 3, ss. 25-42

Głomb K., *Syndrom Pilata.* „Gazeta Krakowska” 1983, nr 66, s. 5

Kopij B., *Spotkanie z mistrzem Bułhakowem.* „Merkuriusz” 1983, nr 2, s. 15

Krom M., *Uśmiech wilka.* „Pobrzeże” 1983, nr 16, s. 6

Kubacka J., *Uśmiech wilka.* „Głos Pomorza” 1983, nr 244, s. 11

Mirecka M., *Zmiana zespołu artystycznego.* „Głos Pomorza” 1983, nr 243, s. 4

Miedziewski S., *Inauguracja sezonu teatralnego – czyli: „Uśmiech wilka”.* „Zbliżenia” 1983, nr 43, s. 7

Multanowski A., *Między fascynacją a nieporozumieniem. Twórczość Michaiła Bułhakowa na scenach polskich.* „Teatr” 1983, nr 6, ss. 26-31

[Podgórzec Z.] *zp, Bułhakow i MChAT.* „Dialog” 1983, nr 12, ss. 159-162

Sieradzki J., *Granda, oddać pieniądze!* „Teatr” 1983, nr 3, s. 24

Słupecka A., *Jeszcze o podtekstach filozoficznych „Mistrza i Małgorzaty” Michała Bułhakowa.* „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy” Studia Filologiczne. Filologia Rosyjska pod red. J. Wawrzyńczyka. Bydgoszcz 1985, z. 18, ss. 65-72

„Teatr” 1983, nr 1, s. 27

Wilienkin W., *O Michale Bułhakowie.* Przeł. Z. Podgórzec. „Zorza” 1983, nr 45, ss. 14-15

Wiśniewska M., *Oswajanie wilka.* „Sztandar Młodych” 1983, nr 134, s. 9

Zinowiec M., *Co tam panie w kabarecie?* „Przyjaźń” 1983, nr 1, s. 17

- Almanach sceny polskiej 1980/81*, t. XXII. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1984
- Bułhakow M., *Notatki na mankietach. Wczesna proza*. Przeł. z jęz. ros. W. Dąbrowski, A. Drawicz, I. Lewandowska, A. Sarachanowa. Wyb. A. Drawicz i A. Sarachanowa. Kraków – Wrocław 1984
- Czudakowa M., *Gogol w życiu i twórczości Michała Bułhakowa*. „Literatura Radziecka” 1984, nr 4, ss. 165-173
- Faryno J., *Язык в языке. (Несколько наблюдений над полиглотизмом в Мастере и Маргарите)*. „Wiener Slawistischer Almanach” 1984, nr 14, ss. 139-151
- [Heller M.] M.H., *Clown i komisarz*. „Arka” 1984, nr 7, ss. 31-36
- Jastrzębska Z., *Michał Bułhakow*. „Filipinka” 1984, nr 8, s. 10
- Knapik K., *** „Szpilki” 1984, nr 47, s. 13
- Korekta autorska. „Kultura Niezależna” 1984, nr 1, s. 85
- [Lasotowa R.] LAS, *Pierwsza książka o Bułhakowie*. „Życie Literackie” 1984, nr 51, s. 2
- Łużny R., *Włodzimierz Maksimow i inni. Nurt religijny we współczesnej literaturze rosyjskiej*. „Spotkania” 1984, nr 21/22, ss. 51-62
- Not., Korekta autorska. „KOS” 1984, nr 54, s. 6
- Nowa polityka wydawnicza. „Promieniści” 1984, nr 38, s. 3
- Nowa polityka wydawnicza. „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 85, s. 3
- Pawlak H., *Teatr Nowy: „Mieszkanko Zojki”*. „Głos Robotniczy” 1984, nr 41, s. 4
- Poręba M., *Historiozoficzne horyzonty „Mistrza i Małgorzaty” Michała Bułhakowa*. „Język Rosyjski” 1984, nr 1, ss. 3-8
- Roszkowska-Sykałowa W., *Diariusz życia literackiego*. „Rocznik Literacki 1980” Kom Red. A. Lam, J. Z. Brudnicki, Z. Libera, J. Ślaski. Warszawa 1984, ss. 687-731
- Sawczenko A.C., *List otwarty do Michała Bułhakowa z czterdziestoczteroletnim opóźnieniem spisany A.D. 1984*, [w:] *A mnie tango*. Oprac. K. Arendt. Łódź 1984, s. 12
- Sawczenko A. C., *List otwarty do Michała Bułhakowa z czterdziestotrzyletnim opóźnieniem spisany*. „Odgłosy” 1984, nr 26, s. 8
- Segiet J., *Śmiech i kpina w świątyni*. „Gazeta Olsztyńska” 1984, nr 54, s. 5
- Teatr*. „Życie Literackie” 1984, nr 2, s. 14
- W skrócie*. „Dialog” 1984, nr 4, ss. 174-175
- W skrócie*. „Dialog” 1984, nr 7, ss. 174-175
- „Z tobą jedną chcę rozmawiać...” Nieznane listy Michała Bułhakowa do żony*. Oprac. [A. Sarachanowa] AS – wg miesięcznika „Oktabr”. „Przekrój” 1984, nr 2022, ss. 8-9
- 20 lat Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu 1964-1984*. Oprac. red. O. Haak. Wałbrzych

1985

- Almanach sceny polskiej 1981/82*, t. XXIII. Pod red. K.A. Wyśniewskiego. Warszawa 1985
- Cyryl, *Rozmowy z pisarzami*. „Tu i Teraz” 1985, nr 14, s. 15
- Jackiewicz M., Kalita W., *Uwagi o strukturze narracji w powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Przegląd Rusycystyczny” 1985, nr 4, ss. 85-98
- Jurkowski S., *Spustoszenia*. „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 47, s. 12
- Kania K., *Ocalić okruchy sensu*. „Słowo Powszechne” 1985, nr 229, s. 4
- Kania K., *Ocalić swoją prawdę*. „Kierunki” 1985, nr 12, s. 11
- Kawiński W., *Warunki. Pamięci Michała Bułhakowa*, [w:] *Miłość nienawistna*. Kraków – Wrocław 1985, s. 63
- Lebioda D.T., *Ostrość widzenia*. „Fakty” 1985, nr 42, s. 10
- Lewszyn W., *Sadowa 302 – bis*. Przeł. R. Woźniak. „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, ss. 275-297
- [Obarski M.] M.Ob., *Na półce „Nurtu”*. „Nurt” 1985, nr 11, s. 37
- Pańta A., *Uchylony rąbek drzwi*. „Tak i Nie” 1985, nr 49, s. 13
- [Pilawski K.] Pil., *De te fabula narrator*. „Polityka” 1985, nr 1, s. 15
- Rudnik-Karwatowa Z., *Status formacji iteratywnych we współczesnym języku polskim i rosyjskim*. [w:] „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 1985, nr 23, ss. 255-267
- Sawczenko A.C., *list otwarty do michała bułhakowa z czterdziestoczteroletnim opóźnieniem spisany*. „Poezja” 1985, nr 4, s. 84
- Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku 1975-1985*. Oprac. E. Ciółkowska-Ćwik. Płock
- Tulik J., *Epitańium mistrza Bułhakowa*. „Profile” 1985, nr 9, s. 24
- Tulik J., *Znak czasu*. „Życie Literackie” 1985, nr 42, s. 10
- Wystawy. „Wybór” 1985, nr 8, s. 4
- Żuliński L., *Pomiędzy dziś a zawsze*. „Kultura” 1985, nr 19, s. 9

1986

- Бабичева Ю., *Театр Михаила Булгакова*. Статья 1 „Studia Rossica Posnaniensia” 1986, vol. XVIII, ss. 121-152
- Chynowski P., *Węgrzy*. „Życie Warszawy”, 1986, nr 275, s. 5
- Świadectwa. Etos artysty*. „Kultura Niezależna” 1986, nr 22-23, ss. 6-20
- Fornalczyk F., *Literatura polska: powieść, opowiadanie*. „Rocznik Literacki 1981”.
- Kom. Red. A. Lam, J. Z. Brudnicki, Z. Libera, J. Ślaski. Warszawa 1986, ss. 43-74
- Kielak E., *Siły nieczyste i miłość*. „Trybuna Ludu” 1986, nr 272, s. 8
- maga, *Zabawa i refleksja*. „Rzeczpospolita” 1986, nr 274, ss. 1 i 5

Roszkowska-Sykałowa W., *Diariusz życia literackiego*. „Rocznik Literacki 1981”. Kom. Red. A. Lam, J. Z. Brudnicki, Z. Libera, J. Ślaski. Warszawa 1986, ss. 649-686

Sawczenko A.C., *List otwarty do Michała Bułhakowa*, [w:] *Landszaft z panną*. Łódź 1986, ss. 40-41

Szczawińska H., „*Mistrz i Małgorzata*” po węgiersku. „Słowo Powszechne” 1986, nr 232, s. 14

Z życia mistrza. Oprac. A. Baczevska. „Razem” 1986, nr 51, s. 24

1987

(ab), *Małgorzata i medycyna*. „Kurier Polski” 1987, nr 101, s. 4

(ab), *Polskie teatry radzieckiej widowni*. „Życie Warszawy” 1987, nr 198, ss. 1 i 4

Almanach sceny polskiej 1982/83, t. XXIV Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1987

Almanach sceny polskiej 1983/84, t. XXV. Pod red. K. A. Wyśniewskiego. Warszawa 1987

Antoniusz, *De gustibus...MCMLXXXVIII: bomba!*. „Gazeta Młodych” 1987, nr 25, s. 10

Baczevska A., *Prorocze słowa Wolanda: Powrót Mistrza*. „Życie Warszawy” 1987, nr 305, s. 6

Bajorek A., *Ciekawie, sympatycznie, serdecznie*. „Życie Warszawy” 1987, nr 213, ss. 1 i 6

Bajorek A., *Wszystkie imprezy przy pełnych widowniach*. „Życie Warszawy” 1987, nr 209, s. 4

Baniewicz E., *Nouveaux spectacles*. „Le Théâtre en Pologne” 1987, nr 9-10, ss. 3-9

Bańkowicz R., *Tyle Warszawy w Moskwie...* „Życie Warszawy” 1987, nr 205, ss. 1 i 2

(bar), *Takiej imprezy jeszcze nie było*. „Życie Warszawy” 1987, nr 207, s. 1

Baranowska A., *Woland i codzienność*. „Kultura” 1987, nr 26, s. 13

(beka), *Co w kulturze piszczy?* „Gazeta Poznańska” 1987, nr 136, s. 10

Belusiak B., *Teatr*. „Razem” 1987, nr 21, ss. 24-25

B.H., *Mistrz i Małgorzata podbili serca publiczności*. „Goniec Górnoląski” 1987, nr 47, s. 4

Binswanger E., *Lucjan Kydryński – Kurier z Warszawy*. „Nasza Gazetka” 1987, nr 6, ss. 20-22

Błazewicz O., *Ciekawość „pierestrojki”*. „Głos Wielkopolski” 1987, nr 206, s. 5

(bol), *Listopadowe atrakcje Teatru Rozrywki*. „Wieczór” 1987, nr 215, s. 7

Borch-Wisniewski B., *Coś w tym jest*. „Stolica” 1987, nr 24, s. 9

Brzeźniak M., *Wydarzeniem – operowa wersja „Mistrza i Małgorzaty”*. „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 220, ss. 1 i 4

Bujko M. M., *Mistrzowie i Małgorzata w Teatrze Wielkim*. „Odrodzenie” 1987, nr 25, s. 11

Bułhakow M., *Biała gwardia. Rozdział 19*. Przeł. J. Muszyński. „Zdanie” 1987, nr 5, ss. 19-26

Bułhakow M., *Listy do władz*. Przeł. I. Lewandowska. „Dialog” 1987, nr 10, ss. 98-108

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa, 1987

Burzyński R., *Dwa przedstawienia – olbrzymy*. „Życie Przemyskie” 1987, nr 19, s. 9

Burzyński R., *Kordian, Mistrz i Małgorzata*. „Zbliżenia” 1987, nr 20, s. 7

(ch), *Pięte spotkanie z dramaturgią krajów socjalistycznych*. „Dziennik Zachodni” 1987, nr 266, ss. 1 i 2

(ch), (łw), *Stary Mistrz*. „Dziennik Zachodni” 1987, nr 269, ss. 1 i 2

Chynowski P., *Oczami Bułhakowa*. „Życie Warszawy” 1987, nr 73, s. 7

Chynowski P., *Balet i jazz*. „Życie Warszawy” 1987, nr 211, ss. 1 i 4

Czejarek K., *Warszawa w Moskwie*. „Życie Literackie” 1987, nr 37, s. 2

Czejarek K., *Wkrótce do Moskwy*. „Express Wieczorny” 1987, nr 85, s. 7

Drawicz A. *Spór o Rosję*. Warszawa 1987, [tu:] *Uśmiech wilka /o „Szkarłatnej Wyspie” Michała Bułhakowa/*, ss. 110-119

Drawicz A., *Mistrz i diabeł (Michał Bułhakow)*. (Na prawach rękopisu). Kraków 1987

Dzieduszycki W., *Fantastyka i liryka*. „Perspektywy”, 1987, nr 30, s. 23

Dziurdzikowski A., *A my, jacy jesteśmy?* „Przegląd Powszechny” 1987, nr 11, ss. 308-312

Ekiert J., *Zanik terroru mody*. „Express Wieczorny” 1987, nr 190, s. 4

(g), *Kronika kulturalna*. „Odrodzenie” 1987, nr 39, s. 10

Galińska I., *Faustowskie zło*. „Wiara i Odpowiedzialność” 1987, nr 11, ss. 129-132

Gałązka E., *Zagraniczne teatry*. „Tak i Nie” 1987, nr 1, s. 8

Gawerska T., *Stare i nowe przyjaźnie*. „Życie Warszawy” 1987, nr 213, s. 6

Gawerska T., *Sukces Teatru Współczesnego. Wielki festyn na zakończenie. Kiermasz handlowy, pokazy mody*. „Życie Warszawy” 1987, nr 212, s. 1

Gawerska T., *Takie spotkania są niezbędne*. „Życie Warszawy” 1987, nr 209, ss. 1 i 4

Gawłowski W., *In memoriam Michaił Bułhakow*. „Radar” 1987, nr 11, s. 9

Głogowski K., *Idzie nowe, ale stare ciąży*. „Kierunki” 1987, nr 35, s. 14

Głogowski K., *Tyrania czasu*. „Kierunki” 1987, nr 27, s. 14

Godlewska J., *Teatr dla dorosłych*. „Teatr” 1987, nr 6, ss. 3-5

Gucewicz K., *Chodząc po Moskwie*. „Kulisy Express Wieczorny” 1987, nr 182, s. 7

Gucewicz K., *Do zobaczenia*. „Express Wieczorny” 1987, nr 178, ss. 1 i 4

Gucewicz K., *Festiwal w sercu Moskwy*. „Express Wieczorny” 1987, nr 175 ss. 1 i 4

Gucewicz K., *Świat według Wolanda*. „Express Wieczorny” 1987, nr 69, s. 4

Henkel B., *Ziemia z cieniami*. „Radar” 1987, nr 17, s. 9

IBIS, *„Mistrz i Małgorzata” z chrypką*. „Życie Warszawy” 1987, nr 135, s. 7

(is), *Teatr moskiewski w finale Festiwalu*. „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 273, ss. 1 i 5

(ja), *Pod znakiem muz.* „Związkowiec” 1987, nr 38, s. 22

Jakubowska J., *Racje Bułhakowa*. „Żołnierz Wolności” 1987, nr 131, s. 5

Jastrzębska Z., *Wielkie przebaczenie*. „Filipinka” 1987, nr 12, s. 6

Jaszczyk, *Pożegnanie IV Spotkań*. „Perspektywy” 1987, nr 1, s. 23

Jędrzejczyk O., *„Przypowieść o Janosiku” w wykonaniu Sceny Polskiej, dyskusja o Bułhakowie*. „Gazeta Krakowska” 1987, nr 278, s. 6

Jędrzejczyk O., *Ciekawy Bułhakow – świetni aktorzy*. „Gazeta Krakowska” 1987, nr 298, s. 2

Jędrzejczyk O., *O Festiwalu Dramaturgii Krajów Socjalistycznych*. „Gazeta Krakowska” 1987, nr 283, s. 4

(JL), *Dramaturgia krajów socjalistycznych na festiwalu w Katowicach*. „Dziennik Ludowy” 1987, nr 266, s. 2

(jm), *Bułhakow nieznany*. „Zdanie” 1987, nr 5, s. 18

(jmar), *Muzyczna XXX Jesień*. „Rzeczpospolita” 1987, nr 201, ss. 1 i 9

Kalejdoskop kulturalny. „Rzeczywistość” 1987, nr 49, s. 10

Kanownik K., *Nie nasz człowiek*. „Zarzewie” 1987, nr 28, s. 12

Karnicka A., Łętowski J., *Operowe przyjemności*. „Kultura” 1987, nr 27, s. 13

Karwat K., *Od Spiró do Radzińskiego*. „Tak i Nie” 1987, nr 50, ss. 1 i 14

Karwat K., *Warszawski Bułhakow*. „Tak i Nie” 1987, nr 32, s. 13

Kiciński W., *Dni Warszawy w Moskwie*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 166, ss. 1 i 2

Kijonka T., *Groteska i groza*. „Tak i Nie” 1987, nr 46, s. 13

(KK), *Notatnik kulturalny. Sprzedaż biletów na V Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych*. „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 259, s. 5

Kłossowicz J., *Człowieczek*. „Literatura” 1987, nr 10, s. 68

[Kobylińska A.] (aka), *Polska Małgorzata na Tagance*. „Kurier Polski” 1987, nr 180, s. 4

Kosiński R., *Opisanie festiwalu teatru*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 285, s. 5

Kosiński R., *Święto teatralne w Katowicach*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 267, s. 4

Kowalski S., *Lakier nie w modzie*. „Stolica” 1987, nr 39, s. 15

(KP), *V Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych*. „Wieczór” 1987, nr 209, ss. 1 i 7

Kraszewski J., *Spotkanie obu stolic*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 202, ss. 1 i 6

Kraszewski J., *W nowym wymiarze*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 248, s. 5

Kronika. „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 39, s. 8

Kronika. „Życie Literackie” 1987, nr 36, s. 15

Kronika. Oprac E.B. „Teatr” 1987, nr 12, s. 31

Krzemień T., *Pod kontrolą Wolanda*. „Odrodzenie” 1987, nr 20, s. 16

Krzemiński A., *Faust, Woland i nasze Variétés*. „Dialog” 1987, nr 10, ss. 109-114

Krzywicka D., *Mistrz i Małgorzata*. „Echo Krakowa” 1987, nr 248, s. 2

Kuc M., *Mistrz i Małgorzata*. „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 43, s. 12

Kuźniewski K., *Tchórzostwo z wyrachowania*. „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 275, s. 5

Kydryński J., *Bułhakow w Warszawie*. „Dziennik Polski” 1987, nr 129, s. 4

Kydryński L., *Kurier Warszawski nr 3*. „Przekrój” 1987, nr 2181, s. 9

Lerska J. [Fik M.], *Sukces czy klęska?* „Kultura Niezależna” 1987, nr 36, ss. 86-93

Listy M. A. *Bułhakowa do P. S. Popowa*. Przeł. J. Muszyński, Publ. i koment. W. W. Gudkowa. „Zdanie” 1987, nr 6, ss. 41-47

(Lut.), *Ponad 5 mld zł na stołeczną kulturę*. „Rzeczpospolita” 1987, nr 205, s. 5

Ławniczak A., *Prawdziwiej i realniej*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 214, ss. 1 i 6

Ławniczak A., *Spotkania szczerze i pożyteczne*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 212, ss. 1 i 6

Łojewski P., *Rendez-vous na telemoście*. „Sztandar Młodych” 1987, nr 173, ss. 1 i 4

Łosiew W., *Posłowie*. Przeł. J. Abkowicz. „Kultura” 1987, nr 30, s. 11

Łotman J. M., *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*. Przeł. R. Mazurkiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, ss. 311-319

(łuw), *Najlepsze przedstawienia wybitni aktorzy i reżyserzy*. „Dziennik Zachodni” 1987, nr 253, ss. 1 i 2

Marczyński J., *Ludzie z miasta*. „Rzeczpospolita” 1987, nr 131, s. 6

Marczyński J., *Teatr*. „Razem” 1987, nr 28, s. 24

Marynowska E., *Żółty znak losu*. „Na przełaj” 1987, nr 32, s. 8

Maślińska I., *Rękopisy nie płoną*. „Kontrasty” 1987, nr 8, s. 46

Michał Bułhakow do Józefa Stalina. Oprac. i przekł. A. Sarachanowa. „Przekrój” 1987, nr 2198, ss. 9 i 23

Miłkowski T., *Bułhakow na Mokotowskiej*. „Trybuna Ludu” 1987, nr 121, s. 7

„*Mistrz i Małgorzata*”. „Trybuna Ludu” 1987, nr 189, s. 6

MK, „*Współczesny*” zaprasza. „Express Wieczorny” 1987, nr 153, s. 5

(mn), Regazzoni E., Smielanski A., „*Psie serce*” czyli *recepta Bułhakowa*. „Forum” 1987, nr 47, ss. 18-19

Morawiec E., *Referat z Bułhakowa*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 42, s. 6

Mruczek E., *Erenburg i Bułhakow*. „Kierunki” 1987, nr 27, s. 13

Mruczek E., *Jeszcze o Bułhakowie*. „Kierunki” 1987, nr 29, s. 13

Mruczek E., *Wciąż o Michale Bułhakowie*. „Kierunki” 1987, nr 35, s. 14

(ms), *Tydzień w kulturze*. „Przekrój” 1987, nr 2205, s. 9

Multanowski A., *Seks i hydroterapia*. „Teatr” 1987, nr 2, ss. 5-6

Notes kulturalny. „Tak i Nie” 1987, nr 48, s. 14

Nowicka B., *W rytmie życia*. „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 244, ss. 1 i 2

Nowicka B., *Wybitne teatry wielcy artyści na śląskich scenach*. „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 267, ss. 1 i 4

Olszewska D., *Bułhakow w Teatrze Wielkim*. „Kultura” 1987, nr 23, s. 15

Parojatnikowa N., *Osiem lat z życia Mistrza*. Tłum. E. Paszyc. „Kraj Rad” 1987, nr 4, ss. 3 i 26-27

Passent D., *Życie duchowe redaktorów*. „Polityka” 1987, nr 14, s. 16

Pasternak A., Sobiecki W., *Coraz tłumniej*. „Sztandar Młodych” 1987, nr 178, ss. 1 i 5

Pasternak A., Sobiecki W., *Uśmiech na początek*. „Sztandar Młodych” 1987, nr 176, ss. 1 i 5

Pieczara M., *Bułhakow*. „Radar” 1987, nr 17, ss. 8 -9

Pieczara M., *Lekkość i ciężar prawdy*. „Przegląd Powszechny” 1987, nr 11, ss. 312-315

Pisarenko O., „*Mistrz i Małgorzata*” w operze. „Ruch Muzyczny” 1987, nr 17, ss. 8-10

Porajska M., *Gra warta świeczki!* „Przyjaźń” 1987, nr 35, ss. 4-5

Prynda K., *Brechtowski „Baal” wywarł wrażenie.* „Wieczór” 1987, nr 226, ss. 1 i 2

Prynda K., *Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych.* „Życie Warszawy” 1987, nr 265, s. 7

Prynda K., *Mistrz i Małgorzata przedsięwzięcie z rozmachem.* „Wieczór” 1987, nr 227, ss. 1 i 2

Przegląd kulturalny. „Przegląd Tygodniowy” 1987, nr 38, s. 12

Raczek T., *Teatr moralitetu.* „Przegląd Tygodniowy” 1987, nr 25, s. 12

Radgowski M., *Rękopisy nie płoną.* „Kobieta i Życie” 1987, nr 43, ss. 14-15

Radziszewski P., *Szatan z ludzką twarzą.* „Sztandar Młodych” 1987, nr 67, s. 3

Rolska A., *Dzisiaj na Tagance – „Mistrz i Małgorzata”.* „Czerwony Sztandar” 1987, nr 210, s. 2

Różdżyński J., *Umowa o współpracy obu stolic do 1990 r. Wiec przyjaźni. Koncert w hotelu „Rossija”.* „Życie Warszawy” 1987, nr 209, ss. 1 i 4

Różdżyński J., *Udane prezentacje.* „Rzeczpospolita” 1987, nr 213, ss. 1 i 9

Samotność i nerwica. „Kultura” 1987, nr 30, ss. 1 i 10-11

Serwatowski W., *„Z samowarem do Tuły”.* „Rzeczpospolita” 1987, nr 214, ss. 1 i 7

Serwatowski W., *Awangarda miasta dobrej nadziei.* „Rzeczpospolita” 1987, nr 221, s. 3

Serwatowski W., *Nowe oblicze współpracy stolic.* „Rzeczpospolita” 1987, nr 212, ss. 1 i 7

Sieradzka Z., *„Ludzkość nie jest chórem aniołów”.* „Argumenty” 1987, nr 18, s. 9

Sieradzka Z., *Mistrz i Małgorzata.* „Perspektywy” 1987, nr 22, s. 24

Sieradzka Z., *Nie tylko szarość.* „Perspektywy” 1987, nr 36, s. 23

Sieradzki J., *Kronika. ZSRR: Granice nowego myślenia.* „Dialog” 1987, nr 10, ss. 155-160

Sieradzki J., *Woland i inni.* „Polityka” 1987, nr 16, s. 9

Sierszuła B., *Benefis Mistrza.* „Tygodnik Demokratyczny” 1987, nr 47, s. 15

[Sławińska I. T.] (now, is), *Refleksje o twórczości Bułhakowa.* „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 272, s. 1

Smielanski A., *„Powieść teatralna”: Bułhakow i MChAT.* Przeł. A. Arciuch. „Dialog” 1987, nr 10, ss. 86-97

Sobiecki W., *No to dlaczego pakujecie walizki?* „Sztandar Młodych” 1987, nr 180, ss. 1 i 5

Sobiecki W., Pasternak A., *Na Tagance i gdzie indziej.* „Sztandar Młodych” 1987, nr 179, ss. 1 i 2

Sośnierz B., *Katowice w festiwalowym kręgu.* „Wieczór” 1987, nr 227, s. 4

Stankiewicz-Podhorecka T., *Co najlepsze, co najgorsze?* „Życie Warszawy” 1987, nr 303, s. 3

Stankiewicz-Podhorecka T., *Julia pachnąca czosnkiem.* „Życie Warszawy” 1987, nr 249, s. 5

Starczak-Kozłowska K., *Piłat i inni.* „Fakty” 1987, nr 25, s. 11

Swolkień H., *Mistrzowska premiera.* „Kurier Polski” 1987, nr 111, s. 5

Szałecki M., *„Mistrz i Małgorzata” oraz Pan Fasola.* „Karkonosze” 1987, nr 10, ss. 10-11

Szarłat A., *W kręgu mistrza.* „Za i Przeciw” 1987, nr 27, s. 18

Szczawińska H., *Mistrz i Małgorzata we „Współczesnym”.* „Słowo Powszechne” 1987, nr 142, s. 4

Szniak M., Dołęgowski W., Pasternak A., Kutiać M., Kantor-Jankowska D., Nowakowski A., *Bestsellery i buble*. „Sztandar Młodych” 1987, nr 256- 257, s. 9

Szyłłejko T., *Mistrz i Małgorzata w objęciach wielbicieli*. „Dziennik Pojezierza” 1987, nr 101, s. 5

Śmiałowski W., *Warszawa – Moskwa*. „Stolica” 1987, nr 36, s. 21

Teatr. „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 19, s. 13

(tk), *Kronika kulturalna*. „Odrodzenie” 1987, nr 36, s. 10

Tydzień w stolicy. „Stolica” 1987, nr 24, s. 18

U.B., *Wielki biedny Bułhakow*. „Kultura” 1987, nr 48, s. 13

W kraju. „Kultura” 1987, nr 48, s. 2

W teatrze i wokół teatru. Oprac. A. Multanowski. „Teatr” 1987, nr 1, ss. 32-33

W teatrze i wokół teatru. Oprac. A. Multanowski. „Teatr” 1987, nr 6, ss. 32-33

Wach-Malicka H., *Woland, Mistrz i Piłat*. „Dziennik Zachodni” 1987, nr 272, ss. 1 i 5

Wach-Malicka, H., *Zaproszenie do dyskusji*. „Dziennik Zachodni” 1987, nr 277, dod. „Zbliżenia” nr 246, s. 5

Winnicka B., *Festiwal dla publiczności*. „Życie Literackie” 1987, nr 50, ss. 1 i 13

Winnicka B., *Na zakurczonym bulwarze*. „Życie Literackie” 1987, nr 21, ss. 5 i 13

Wiśniewska M., *Pożegnanie z Warszawą*. „Kurier Polski” 1987, nr 177, s. 1

Wojcieszak W., *To będą piękne dni*. „Express Wieczorny” 1987, nr 155, ss. 1 i 4

(ww), *„Mistrz i Małgorzata” w Teatrze Współczesnym*. „Express Wieczorny” 1987, nr 50, s. 1

Wyrwicz L., *Warszawskie prezentacje w Moskwie*. „Nowiny” 1987, nr 206, s. 4

Z perspektywy tygodnia. „Perspektywy” 1987, nr 38, s. 2

Zdrojowska Z., *Odkrywanie siebie*. „Słowo Powszechne” 1987, nr 235, s. 3

(zew), *3,5 godziny z... Mistrzem i Małgorzatą*. „Kurier Polski” 1987, nr 49, s. 1

Zinowiec M., *Sezon teatralny – jaki był?* „Przyjaźń” 1987, nr 22, ss. 16-17

Zinowiec M., *Święto widzów Śląska*. „Perspektywy” 1987, nr 51, s. 23

Zinowiec M., *Świątokradztwo błogosławione*. „Przyjaźń” 1987, nr 21, s. 7

1988

(aka), *Nagrody „Przyjaźni”*. „Kurier Polski” 1988, nr 204, s. 4

(aka), *„Psie serce” w Powszechnym*. „Kurier Polski” 1988, nr 82, s. 1

Бабицева Ю., *Театр Михаила Булгакова (часть 2)*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1988, vol. XIX, ss. 107-142

Bojarska A., *Bułhakow*. „Przegląd Katolicki” 1988, nr 7, ss. 4-5

Bojarska A., *Od Autorki*. „Przegląd Katolicki” 1988, nr 20, s. 7

Bułhak E., *Konsultant z kopytem*. „Twórczość” 1988, nr 1, ss. 121-123

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1988

- Bułhakow M., *Purpurowa wyspa*. Przeł. W. Krzysztoporski. Warszawa 1988
- Bułhakow w Moskwie*. „Kraj Rad” 1988, nr 2, s. 9
- „Bydgoski Informator Kulturalny” 1988, nr 12
- Chrzanowski M., *Los Bułhakowa*. „Literatura” 1988, nr 6, ss. 72-73
- Chrzanowski M., *Prawda i legenda Michała Bułhakowa*. „Literatura” 1988, nr 6, ss. 49-51
- Chrzanowski M., *Sadowa 302A*. „Argumenty” 1988, nr 23, s. 4
- Czudakowa M., *Bułhakow nieznany*. Tł. i oprac. L. Kiszkiel. „Akcent” 1988, nr 1, ss. 55-68
- [Derenda J.] (rd), *Czy w bydgoskim teatrze obejrzymy „Alfę” Mrożka?* „Dziennik Wieczorny” 1988, nr 204, s. 4
- Derenda J., *Mistrz i Małgorzata*. „Dziennik Wieczorny” 1988, nr 208, s. 3
- [Derenda J.] (rd), *Szara Bydgoszcz oniemiała: „Żuki” pospołu ze „Snem nocy letniej”*. „Dziennik Wieczorny” 1988, nr 180, ss. 4-5
- Драматический Театр „Вспулчесны”*. „Театральная Москва” 1988, № 26, c. 4
- Драматический Театр „Вспулчесны”*. „Театрально-Концертная Москва” 1988, № 26, c. 4
- Drawicz A., *Bułhakowowski „Bieg” i jego następstwa*. „Teatr” 1988, nr 1, ss. 8-11
- Drawicz A., *Mistrz i diabeł*. „Kurs” 1988, nr 34, ss. 36-37
- Drawicz A., *Spór o Rosję i inne szkice z lat 1976 – 1986*. Londyn 1988, [tu:] *Bułhakow, czyli szkoła odmowy*, ss. 137-149
- Dziennikarze „TL” i PAP zanotowali: Z dnia... Nagrody teatralne magazynu „Przyjaźń”*. „Trybuna Ludu” 1988, nr 75, s. 2
- Fast P., *„Mistrz i Małgorzata” Michaila Bułhakowa. Pisarz, epoka, powieść*. „Polonistyka” 1988, nr 7, ss. 507-518
- Фирсова Т., *Московское „Танго” Мачея Энглерта*. „Новое Время” 1988, № 37, c. 48
- Galińska I., *Zło cieniem blasku*. „Drogowskazy” 1988, nr 6, s. 37
- [Groński R. M.] (X), *Co słyszeć*. „Szpilki” 1988, nr 34, s. 5
- [Grygiel J.] J.G., *Renesans twórczości Bułhakowa*. „Nowiny” 1988, nr 11, s. 4
- Grzebiński M., *Szatan walczy z ateizmem*. „W drodze” 1988, nr 8, ss. 95-98
- Gudkowa W., *Festiwal Bułhakowa*. „Kamena” 1988, nr 23, s. 9
- [Ignasiak M.] (mig), *„Mistrz i Małgorzata” na bydgoskiej scenie*. „Gazeta Pomorska” 1988, nr 247, s. 1
- Ignasiak M., *Protokół z zebrania*. „Gazeta Pomorska” 1988, nr 216, ss. 5-6
- Ignasiak M., *Uważam za haniebne granie do pustych krzesel*. „Gazeta Pomorska” 1988, nr 157, s. 4
- Ingielewicz A., *Bułhakow z piątego piętra*. „Pobrzeże” 1988, nr 7, ss. 15-16
- Ingielewicz A., *Wszystko w tej książce jest dla mnie ważne*. „Film” 1988, nr 31, ss. 6-7
- Kaczmarek I., *Diaboliczny Bułhakow*. „Rzeczywistość” 1988, nr 50, s. 10
- Karnowski A., *Teatr przy otwartej kurtynie*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1988, nr 159, s. 4
- Karnowski A., *Twarzą w twarz*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1988, nr 215, s. 3

Kłossowicz J., *Plamy*. „Literatura” 1988, nr 6, s. 62

Kobylarz T., *Rzecz o scenie bydgoskiej*. „Rzeczywistość” 1988, nr 51, s. 10

Kołodziejski A., *Ostatnia przygoda Korowiowa i Behemota*. „Antena” 1988, nr 32, ss. 1 i 15

Konic P., *5e Festival du théâtre des pays socialistes à Katowice*. „Le Théâtre en Pologne” 1988, nr 6-7, ss. 17-24

Kopka K., *Życie musi być snem*. „Teatr” 1988, nr 1, ss. 10-12

Korzeniowska G., *Zgoda na świat*. „Dziennik Polski” 1988, nr 190, s. 3

Kronika kulturalna. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 41, s. 13

Kronika. „Scena” 1988, nr 5, s. 33

Kuc M., *Rękopisy nie płoną*. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 31, s. 7

Laureaci „Przyjaźni”. „Kraj Rad” 1988, nr 16, s. 9

Laureaci nagrody teatralnej „Przyjaźni”. „Argumenty” 1988, nr 15, s. 12

Lutogniewski L., *Nocna scena rusza w Bydgoszcz*. „Kurier Polski” 1988, nr 156, s. 4

Łakszin W., *Opowieści żony Michaila Bułhakowa*. Przeł. EU. IWA. [E. Iwanicki]. „Odgłosy” 1988, nr 45, s. 6

(mak), *Toruński spektakl nagrodzony za reżyserię*. „Nowości” 1988, nr 205, ss. 1 i 2

Marzec A., *Wśród czasopism*. „Polonistyka” 1988, nr 5, ss. 408-410

Matiuszkin M., *Jelena Siergiejewna Bułhakowowa o „Ucieczce” i jej autorze*. Przeł. P. Halbersztat. „Teatr” 1988, nr 1, ss. 12-14

Michał Bułhakow. „Literatura Radziecka” 1988, nr 7

Michnik A., *Spór o Rosję*. „Zeszyty Literackie” (Paryż) 1988, nr 22, ss. 112-116

(ms), *Woland w Warszawie!*. „Sztandar Młodych” 1988, nr 88, ss. 1 i 5

Nagroda „Przyjaźni”. „Przyjaźń” 1988, nr 44, s. 5

Nagroda teatralna „Przyjaźni”. „Przyjaźń” 1988, nr 11, s. 5

Nagrody kulturalne „S”. „Informator” 1988, nr 154, s. 1

Nagrody Kulturalne „Solidarności” za rok 1987. „Kultura Niezależna” 1988, nr 38, s. 3

Nagrody kulturalne „Solidarności” za rok 1987. „Metrum” 1988, nr 5, ss. 79-80

Nagrody kulturalne „Solidarności” za rok 1987. „Tygodnik Mazowsze” 1988, nr 241, s. 4

Niesiobędzki J., *Pierwszy sezon będzie decydujący – rozmowa z dyrektorem Teatru Polskiego w Bydgoszczy – Andrzejem Marią Marczewskim*. „Fakty” 1988, nr 36, ss. 8-9

Notes kulturalny. „Tak i Nie” 1988, nr 38, s. 14

Nowak A., *Diabeł zwyciężył mistrza*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1988, nr 253, s. 4

Nowicki W., *Maski Bułhakowa*. „Kujawy” 1988, nr 51, s. 11

Nowicki W., *Rola dla aktora*. „Kujawy” 1988, nr 50, s. 11

O gospodarce białych plamach i propagandzie. Opr. P. Deresz, A. Gestern. „Kurier Polski” 1988, nr 79, s. 4

Oleradzka J., *Geniusz z wypisów szkolnych*. „Gazeta Pomorska” 1988, nr 14, s. 4

Oleradzka J., *Szatan w Bydgoszczy*. „Gazeta Pomorska” 1988, nr 259, s. 4

Osterloff B., *Bulhakowowski „Romans życia”*. „Teatr” 1988, nr 1, s. 22

Otałęga Z., *Woland! Przyjeżdżaj! Rozpleniło się mnóstwo drani!* „Gazeta Krakowska” 1988, nr 265, ss. 3 i 5

(PAP), *Kalejdoskop dnia. Nagrody teatralne Magazynu „Przyjaźń”*. „Sztandar Młodych” 1988, nr 63, s. 2

Pawlicki M., *Wkrótce nadciągnie burza*. „Film” 1988, nr 36, ss. 6-8

Пирогова И. *Увидеть себя в истинном свете*. „Советская Культура” 29 марта 1988, с. 5

Płatek J., *Mistrz i muzyka, czyli Bulhakow powtórnie czytany*. „Gazeta Krakowska” 1988, nr 200, s. 3

Płatek J., *Mistrz i muzyka, czyli Bulhakow powtórnie czytany*. „Gazeta Krakowska” 1988, nr 206, s. 3

Podgórzec Z., *Niemodne słowo „miłosierdzie”*. „Wiara i Odpowiedzialność” 1988, nr 3, ss. 128-136

Popowski S., *Więcej niż hasła*. „Polityka” 1988, nr 18, s. 11

Prasek C., *Kochać Bulhakowa*. „Przyjaźń” 1988, nr 5, ss. 6-7

Rok 1987 w kulturze. „Odrodzenie” 1988, nr 4, s. 11

Romanowski R., *Bal u szatana*. „Trybuna Ludu” 1988, nr 291, s. 7

Rychlewski C., *Na warszawskim bruku: Powrót Mistrza*. „Tygodnik Zamojski” 1988, nr 48, s. 11

Sieradzki J., *Na rozdrożu*. „Polityka” 1988, nr 53, s. 8

Siniawski A., *Stalin – bohater i artysta epoki stalinowskiej*. Tłum. I. L. [Irena Lewandowska] „Kultura Niezależna” 1988, nr 43, ss. 3-25

Старосельская Н., *Жизнь беспокойной книги*. „Советская Культура” 1988, № 114, с. 5

Teatr. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 15, s. 13

Teatr. „Życie Literackie” 1988, nr 13, s. 14

(tk), *Kronika kulturalna*. „Odrodzenie” 1988, nr 15, s. 10

(tk), *Kronika kulturalna*. „Odrodzenie” 1988, nr 21, s. 10

Troch J. M., *Polemiki: „Bulhakow”*. „Przegląd Katolicki” 1988, nr 20, s. 7

Tuszyńska A., *Rozbrajanie Bulhakowa*. „Więź” 1988, nr 5, ss. 144-146

W teatrze i wokół teatru. Oprac. A. Multanowski. „Teatr” 1988, nr 5, ss. 32-33

W tym tygodniu. „Kultura” 1988, nr 14, s. 2

Wasilewski A., *Dzieło milionów ludzi*. „Nowe Drogi” 1988, nr 4, ss. 4-10

Wczoraj w kraju. Na podst. PAP – opr. zg. „Życie Warszawy” 1988, nr 243, s. 6

Wielński J., *Teatr nocą*. „Razem” 1988, nr 37, s. 5

(wk), *Nowe twarze*. „Życie Warszawy” 1988, nr 301, s. 7

Współpraca nie tylko od święta. „Życie Warszawy” 1988, nr 157, s. 5

(x), *Kronika*. „Ekran” 1988, nr 43, s. 28

Zawiśliński S., *Nie zidentyfikowany zapach Moskwy*. „Trybuna Ludu” 1988, nr 124, s. 6

Zinowiec M., *Twórczość Bulhakowa*. „Przyjaźń” 1988, nr 38, s. 16

- (aba), *Dni „Rzeczypospolitej” dobiegły końca*. „Sztandar Ludu” 1989, nr 120, s. 1
- (b), *Notanda*. „Literatura” 1989, nr 3, ss. 75-76
- (ba), *Idziemy na Bułhakowa*. „Sztandar Ludu” 1989, nr 119, s. 4
- (ba), *IV Lubelska Wiosna Teatralna. Wieczory z „Mistrzem i Małgorzatą”*. „Sztandar Ludu” 1989, nr 120, s. 8
- (ba), *Przed Lubelską Wiosną Teatralną*. „Sztandar Ludu” 1989, nr 86, ss. 1 i 2
- Baranowska A., Miłkowski T., *Osiem lekcji teatru*. „Kultura” 1989, nr 6, ss. 1 i 13
- Bocian A., *Wesołe ryzyko, czyli wiosna teatralna*. „Sztandar Ludu” 1989, nr 127, s. 6
- Bułhakow M., *Biała gwardia*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Posł. opatrzyła J. Śliszowa. Warszawa 1989
- Bułhakow M., *Opowiadania*. Przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1989
- Bułhakow M., *Pan Piłsudski i inne opowiadania*. Tł i oprac. B. Dohnalik. Warszawa 1989
- Bułhakow M., *Psie serce*. Przeł. I. Lewandowska. Warszawa 1989
- (bz), *XIX Warszawskie Spotkania Teatralne*. „Trybuna Ludu” 1989, nr 8, ss. 1-2
- Csató J., *O strachu, kompromisie i operetce*. „Scena” 1989, nr 3, ss. 4-7
- Cybulska M. E., *W moich oczach*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” dod. „Tydzień” 1989, nr 23, s. 10
- Czechowicz K., *Bułhakow i jego czasy*. „Głos Pomorza” 1989, nr 246, s. 8
- (d), *„Mistrz i Małgorzata” w Warszawie*. „Dziennik Wieczorny” 1989, nr 1, s. 9
- Dobra tradycja*. „Rzeczpospolita” 1989, nr 119, ss. 1 i 5
- Drawicz A., *Bulgakov or the school of nonconsent*. „The Warsaw Voice” 1989, nr 39, ss. 8-9
- Drawicz A., *Pocałunek na mrozie*. Londyn 1989
- Gałązka E., *Czy w ślepym zaułku?* „Tak i Nie” 1989, nr 10, s. 8
- Garibowa O., *Bułhakow w „Satyrikonie”*. „Scena” 1989, nr 7/8, ss. 28-29
- Gawin D., *Most łańcuchowy czyli o Bułhakowie, o Kijowie i o czymś jeszcze*. „Twórczość” 1989, nr 9, ss. 95-109
- Głogowski K., *Szanse i zagrożenia*. „Kierunki” 1989, nr 7, s. 13
- [Gnot M.] (fi), *Dobrowe duety i nie tylko*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 68, s. 4
- [Gnot M.] (fi), *Wielkie chwile Lubelskiej Wiosny Teatralnej*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 99, s. 4
- Gnot M., *Gorzki smak Wiosny*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 107, s. 5
- Gołębiowski W., *Wyobrażenia i dialektyka (o filozofii kultury i mitu Jakowa Gołosowkera)*. „Slavia Orientalis” 1989, nr 1-2, ss. 187-205
- Gucewicz K., *Sen o Bułhakowie*. „Express Wieczorny” 1989, nr 21, s. 5
- Haak J., *Teatr możliwy – teatr pożądany. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 1964-1989*

(haes), *XIX Warszawskie Spotkania Teatralne*. „Słowo Powszechne” 1989, nr 7, s. 6

Henkel B. *Człowiek się szarpie...* „Kobieta i Życie” 1989, nr 7, ss. 14-15

Huniewicz M., *Mierz siły na zamiary...* „Sztandar Młodych” 1989, nr 19, s. 5

Huniewicz M., *Repliki i repetycje*. „Sztandar Młodych” 1989, nr 7, ss. 1-2

Huniewicz M., *Wszystkiemu winna geografia*. „Sztandar Młodych” 1989, nr 25, s. 9

Ingielewicz A., *„Wyrafinowanie bierze się z porównań”*. „Pobrzeże” 1989, nr 11, s. 25

ja, *Polski teatr oczami Chińczyka*. „Dialog” 1989, nr 4, ss. 173-174

(JL), *Święto Melpomeny w grodzie nad Sanem*. „Dziennik Ludowy” 1989, nr 117, s. 5

J. T., *Dni „Rzeczypospolitej” w mieście Manifestu Lipcowego*. „Rzeczpospolita” 1989, nr 116, ss. 1 i 6

J.T., *Pod znakiem kultury i sportu*. „Rzeczpospolita” 1989, nr 118, ss. 1 i 2

(just), *Przemyska Wiosna Teatralna*. „Profile” 1989, nr 5, s. 24

(just), *XVII Przemyska Wiosna Teatralna*. „Nowiny” 1989, nr 114, s. 5

J. W., *XXXI FTTP w Toruniu...rozpoczął się w Gdańsku*. „Mistrz i Małgorzata” zarabiają pieniądze. „Gazeta Pomorska” 1989, nr 119, ss. 1 i 5

Jakubowska J., *Warszawskie Spotkania*. „Żołnierz Wolności” 1989, nr 43, s. 4

Jakubowska J., *Po Spotkaniach...* „Perspektywy” 1989, nr 9, s. 23

Janisławska-Mazurkiewicz E., *Ślad po portrecie*. „Rzeczywistość” 1989, nr 7, s. 15

Jankowska M., *Nadzieje, spełnienia, zawody*. „Relacje” 1989, nr 23, s. 10

Jęsiak A., *Bal u szatana*. „Dziennik Bałtycki” 1989, nr 80, s. 3

Kalita W., Jackiewicz M., *O koncepcji ideowej powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Język Rosyjski” 1989, nr 2, ss. 67-74

Karaś J., *O „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa*. „Nurt” 1989, nr 11, ss. 22-23

Karpiński M., *Pocałunek miłości*. „Kultura Niezależna” 1989, nr 55, ss. 64-66

Karwat K., *Bydgoskie „siły nieczyste”*. „Tak i Nie” 1989, nr 13, s. 13

Kasińska K., *Profesjonałści*. „Kontakt. Wojewódzki Informator Kulturalny” 1989, nr 7, ss. 41-42

Kasińska K., *I Mistrz, i Małgorzata*. „Tygodnik Radomski” 1989, nr 24, s. 10

(K-i), *Bydgoski „Mistrz i Małgorzata” w Teatrze Rzeczypospolitej*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1989, nr 45, s. 12

(K-i), *Bydgoski „Mistrz i Małgorzata”*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1989, nr 7, ss. 1-2

Kietrys A., *Wolne dzieło*. „Głos Wybrzeża” 1989, nr 80, s. 2

Kijowska R., *Słodkie usta, „itd”* 1989, nr 13, s. 16

Kossowska S., *„Pocałunek na mrozie”*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1989, dod. „Tydzień”, nr 19, s. 9

Krzemień T., *Batiuszka Stalin był obecny*. „Odrodzenie” 1989, nr 5, ss. 1 i 8

Kydryński L., *Kurier Warszawski nr 2*. „Przekrój” 1989, nr 2281, s. 20

Клементьев С. В., *Проза М. Булгакова в оценке польской критики* „Вестник Московского Университета. Филология” 1989, № 6, ss. 48-57

Культурный калейдоскоп. „Польша” 1989, № 4, ss. 32-33

Lis A., *Coś się kończy, coś się zaczyna...* „Trybuna Ludu” 1989, nr 36, s. 6

Lis A., *Niecodzienni goście*. „Trybuna Ludu” 1989, nr 23, s. 3

Literatura w opalach... Tł. i oprac. C. Kuśmierek. „Przekrój” 1989, nr 2313, ss. 8-9

[Lutowski J.] (lut.), „*Mistrz i Małgorzata*” w *Chelmie*. „Rzeczpospolita” 1989, nr 114, ss. 1 i 8

[Lutowski J.] (lut.), *Nie tylko Warszawskie Spotkania Teatralne*. „Rzeczpospolita” 1989, nr 8, ss. 1-2

Lutowski J., *Czekając na „Wiosnę...”* „Rzeczpospolita” 1989, nr 29, s. 5

Łosiew W., *Z dzienników Heleny Bulhakowej. Rok 1935*. Tł. E. Bartosz „Kraj Rad” 1989, nr 23, ss. 32-33

Majewska B., *Na balu u szatana*. „Magazyn Razem” 1989, nr 8/9, ss. 20-21

Mistrzowi... – czyli Bulhakow dziś i jutro. Tł. Z. Roessler. „Kraj Rad” 1989, nr 24, ss. 32-33

(mig), „*Mistrz i Małgorzata*” w *Teatrze Rzeczypospolitej*. „Gazeta Pomorska” 1989, nr 45, s. 1

(mig), *Kronika dnia. Bydgoski teatr w Warszawie*. „Gazeta Pomorska” 1989, nr 2, s. 1

„*Mistrz i Małgorzata*” w *Gdyni*. „Wieczór Wybrzeża” 1989, nr 67, s. 4

„*Mistrz i Małgorzata*” w *Moskwie. Dyskusja po występach Teatru Współczesnego z Warszawy*. Przeł. P.H. „Teatr” 1989, nr 7, ss. 21-24

M.P., *Przeczytajcie...* „Przyjaźń” 1989, nr 25, s. 17

[Molik A.] (tam), *Flirt Lorda Paradoksa z obywatelką Melpomeną*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 76, s. 4

[Molik A.] (tam), *Wiosenne oblężenie teatru*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 72, s. 4

Multanowski A., *Stary Teatr kontra Reszta Świata*. „Tygodnik Kulturalny” 1989, nr 8, s. 12

Niesiobędzki J., *Długi cień Poncjusza Piłata*. „Kultura” 1989, nr 15, s. 13

Niesiobędzki J., *Festiwal utraconej szansy*. „Fakty” 1989, nr 23, s. 10

Niesiobędzki J., *W aurze aktualności*. „Fakty” 1989, nr 31, s. 10

Niesiobędzki J., *W kręgu kontrowersji*. „Fakty” 1989, nr 6, ss. 8-9 i 11

Niesiobędzki J., *Z ducha romantyzmu*. „Fakty” 1989, nr 3, ss. 8-9

Nowicki W., *Sekrety Bulhakowa*. „Wieczór Wybrzeża” 1989, nr 69, ss. 1-2

(PAP), *Zakończyły się Warszawskie Spotkania Teatralne*. „Rzeczpospolita” 1989, nr 28, s. 2

[Pawełek K.] (kp), „*Mistrz i Małgorzata*” w *Chelmie*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 91, s. 2

(peg), *Szaleństwa Melpomeny*. „Express Wieczorny” 1989, nr 7, ss. 1 i 2

(peg), „*Mistrz i Małgorzata*”. „Express Wieczorny” 1989, nr 18, ss. 1 i 2

Pieczara M., *Czy stalinizm jest zabawny*. „Przegląd Katolicki” 1989, nr 10, s. 6

Piotrowska E., *Jak było na XIX Warszawskich Spotkaniach Teatralnych?* „Nurt” 1989, nr 4, ss. 33-34

Pożegnanie z „Mistrzem i Małgorzatą”. „Ilustrowany Kurier Polski” 1989, nr 107, s. 4

Rutkowska M., „*Mistrz*” – *Marek Bargiełowski*. „Argumenty” 1989, nr 9, s. 9

Sanetra K., A.M. Marczewski: *Przyzwoity teatr można robić wszędzie*. „Kultura w Kraju i na Świecie” 1989, nr 1337, ss. 3-4

Sarnecki M., *Ambicje i niepowodzenia*. „Kultura” 1989, nr 5, s. 13

Sarnecki M., *Diabeł pana Bułhakowa*. „Odgłosy” 1989, nr 7, s. 9

(sc), „*Mistrz i Małgorzata*” w Gdyni. „Dziennik Bałtycki” 1989, nr 79, s. 8

Segiet J., *Woland naprawia świat?* „Gazeta Olsztyńska” 1989, nr 60, ss. 1 i 5

Sharratt B., *The Plot Structure of Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita*. „Slavia Orientalis” 1989, nr 1-2, ss. 177-186

Sieradzka Z., *Lekcja teatru*. „Argumenty” 1989, nr 10, ss. 6-7

Sieradzki J., *Po prostu opowiedzieć Bułhakowa*. „Teatr” 1989, nr 1, ss. 5-6

Skoczek T., *Spór o Rosję*. „Student” 1989, nr 17, ss. 3 i 11

Слиш Я., *Творчество Михаила Булгакова в Польше*. „Поиньша” 1989, № 4, ss. 16, 25, 31

Sławińska I. T., *Iwona ustąpiła Małgorzacie*. „Trybuna Robotnicza” 1989, nr 293, s. 3

Sokołowski J., *Uważam, że...* „Teatr” 1989, nr 4, s. 11

[Sośnierz B.] (BS), *Występy teatru z Wilna*. „Wieczór” 1989, nr 245, s. 2

Stankiewicz-Podhorecka T., *Mroźek, Bułhakow, Hłasko...* „Życie Warszawy” 1989, nr 8, ss. 1 i 6

Stankiewicz-Podhorecka T., *Sztański spektakl*. „Życie Warszawy” 1989, nr 23, s. 6

Szczawiński J., „*Mistrz i Małgorzata*” A. M. Marczewskiego. „Słowo Powszechne” 1989, nr 22, s. 7

Szczawiński J., *Po XIX Warszawskich Spotkaniach Teatralnych*. „Słowo Powszechne” 1989, nr 29, s. 4

W repertuarze. „Teatr” 1989, nr 1, s. 34

W teatrze i wokół teatru. Oprac. A. Multanowski. „Teatr” 1989, nr 4, ss. 32-33

W teatrze i wokół teatru. Oprac. A. Multanowski. „Teatr” 1989, nr 5, ss. 32-33

W teatrze i wokół teatru. Oprac. A. Multanowski „Teatr” 1989, nr 8, ss. 32-33

W teatrze i wokół teatru. „Teatr” 1989, nr 7, ss. 32-33

Wach-Malicka H., *Bułhakow – czyli Dobro i Zło*. „Dziennik Zachodni” 1989, nr 291, ss. 3-4

Wężyk E., *...i wtedy warto żyć*. „Scena” 1989, nr 1, ss. 4-7

Widzowie o XIX Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. „Teatr” 1989, nr 4, ss. 7-11

Wiktorowska B., *Stypa w teatrze*. „Razem” 1989, nr 7, s. 18

Winiarczyk M., *Między Bogiem a szatanem*. „Ekran” 1989, nr 47, ss. 30-31

Winnicka B., *Nie grzebać festiwalu*. „Życie Literackie” 1989, nr 23, ss. 1 i 7

Winnicka B., *Warszawskie zajęczki*. „Życie Literackie” 1989, nr 7, s. 7

Wytrykus A., *Granice fantazji*. „Scena” 1989, nr 4/5, ss. 4-6

Zboralska K., *Wiktor Sadowski*. „Razem” 1989, nr 24, ss. 16-17

Zdunkiewicz D., *Recenzja spektaklu „Mistrz i Małgorzata” w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego* Teatr Polski w Bydgoszczy 25. 01. 1989 r., g. 18, XIX Warszawskie Spotkania Teatralne. „Zeszyt” 1989, nr 3, ss. 1-3

(zew), *Po raz dziewiętnasty z najlepszymi*. „Kurier Polski” 1989, nr 7, s. 4

Zielińska E., *Wierność nagrodzona*. „Kurier Polski” 1989, nr 21, s. 6

Zieliński J., *W Rosji trzeba żyć długo*. „Nowy Dziennik – Przegląd Polski” 28 września 1989, ss. 5 i 15

Żórawski K., *Trudna Rosja Andrzeja Drawicza*. „Gazeta Wyborcza” 1989, nr 140, s. 8

Żygulski W., *No Need For Transcoding*. „The Warsaw Voice” 1989, nr 39, s. 8

Periodyki i druki zwarte po roku 1989

1990

Almanach sceny bydgoskiej 1920-1990. Oprac. E. Czerska. Teatr Polski w Bydgoszczy 1990

Aplauz i gwizdy. „Trybuna” 1990, nr 58, s. 5

Balbus S., *Mistrz i jego świadek*. „NaGłos” 1990, nr 1, ss. 107-118

Bojarska A., *Ten potwór Bułhakow*. „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 14, s. 8

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Przekł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Wstęp A. Drawicz, oprac. tekstu i przyp. G. Przebinda. Wrocław 1990

Bułhakow M., *Mój dziennik*. Oprac. as. „Przekrój” 1990, nr 2326, s. 8-9

Bułhakow M., *Pod butem*. Przeł. I. Lewandowska. „Dialog” 1990, nr 7, ss. 90-111

(dor), *Kontynuacje i nawiązania*. „Antena” 1990, nr 3, s. 4

Drawicz A., *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*. Kraków 1990

Drawicz A., *Pocałunek na mrozie*. Łódź 1990

Drawicz A., *Podziękowanie Maciejowi Wojtyłszce*. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 19, s. 10

Fast P., *Więcej niż satyra*. „Odra” 1990, nr 6, ss. 103-104

Gondowicz J., *Ta powieść o diable...* „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 87-88, ss. 10-11

Korespondencja. „Nowe Książki” 1990, nr 10, ss. 68-69

Kowska H., *Satyryk czy filozof?* „Słowo Powszechne” 1990, nr 51, s. 4

Kunicyn W., *Światłość i spokój mistrza Michała Bułhakowa*. „Literatura Radziecka” 1990, nr 10, ss. 146-156

M. M.-B., *Mistrz i Małgorzata*. „Perspektywy” 1990, nr 10, s. 6

„Na Głos” 1990, nr 2

O.K., „*Mistrz i Małgorzata*”. „Przegląd Katolicki” 1990, nr 14, s. 7

[Pawlak E.] (Paw), *Rękopisy nie płoną*. „Wprost” 1990, nr 12, s. 26

Ratajczak M., *Wierność nie popłaca*. „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 86, s. 8

Sobański O., *Chwała Wojtyłszce*. „Film” 1990, nr 17, s. 5

Staniewicz K., *Listy*. „*Mistrz i Małgorzata*” w TVP. „Antena” 1990, nr 18, s. 15

Struczyński M., *Warionucha dostał wreszcie w pysk...* „Trybuna” 1990, nr 52, s. 5

Świerczewska K., *Jeszcze jeden Bułhakow*. „Nowiny” 1990, nr 41, s. 5
Wojciechowski J., *Niepoprawny żartowniś*. „Nowe Książki” 1990, nr 5, ss. 45-46
Woroszyński W., *Tandeta wydawnicza i nie tylko*. „Więź” 1990, nr 4, ss. 159-163

1991

(asz), *Mistrz i Małgorzata*. „Glob 24” 1991, nr 95, s. 10
Baczewska A., *Drawicz na tropie Mistrza*. „Życie Warszawy” 1991, nr 73, s. 7
Baczewska A., *Potyczki z diablem*. „Życie Warszawy” 1991, nr 116, dod. „Kultura i Życie”, nr 10, s. 3
Boćkowska A., *Szatańskie powodzenie powieści o szatanie*. „Enigma” 1991/1992, nr 16/17, s. 20
Buchwald D., *Proszę mnie wypuścić...* „Antena” 1991, nr 19, s. 3
Bułhakow M., *Pod jarzmem. Mój dziennik z 1923 r.* „Świat Literacki” 1991, nr 3-4, ss. 4-14
Butejkis J., *Dziennik Heleny*. „Rzeczpospolita” 1991, nr 46, s. 6
Fast P., *„Mistrz i Małgorzata” Bułhakowa. Pisarz – epoka – powieść*. Katowice 1991
Fast P., *Studium czy powieść*. „Twórczość” 1991, nr 5, ss. 111-114
Florczak Z., *Książka o Bułhakowie*. „Nowe Książki” 1991, nr 1, ss. 5-8
Gondowicz J., *List do redakcji*. „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 34, s. 9
(js), *Spotkajmy się na balu u szatana*. „Gazeta Poznańska” 1991, nr 297, s. 3
Karpiński M., *Diabeł tkwi w szczegółach*. „Puls” 1991, nr 2, ss. 130-132
Koprowski M., *Król*. „Odgłosy” 1991, nr 1, s. 9
Korab-Kowalski B., *Ewangelisty Michaiła historia Pilata. Rzecz o twórczości, władzy, wolności, sumieniu i prawdzie*. „Literatura na Świecie” 1991, nr 7, ss. 223-261
Kornatowska M., *W poszukiwaniu przygody intelektualnej*. „Nowy Dziennik – Przegląd Polski” 16 V 1991, ss. 5 i 15
Лотман Ю. М., *Заметки о художественном пространстве. Дом в „Мастере и Маргарите”* [we:] *Współczesna rosyjska teoria literatury i metodologia badań literackich, cz. II Tartusko-moskiewska szkoła semiotyki*. Wyb. i oprac. L. Suchanek i K. Eimermacher. Kraków 1991, ss. 119-126
Michał Bułhakow. „Życie Warszawy” 1991, nr 116, dod. „Kultura i Życie”, nr 10, s. 1
(mn), Trombetta S., *Czy mistrz był antysemitą?* „Forum” 1991, nr 21, ss. 22-23
(pb), *100-lecie urodzin Bułhakowa*. „Życie Warszawy” 1991, nr 91, s. 5
Parszyn L., *Wielki bal u szatana*. Oprac. as. „Przekrój” 1991, nr 2386, s. 8-9
Paźniewski W., *Maszyna samobójców*. Tygodnik Literacki” 1991, nr 1-2, s. 20
Przegląd. „Credo” 1991, nr 5, ss. 30-39, [tu:] *Monografia. Andrzej Drawicz „MISTRZ i DIABEŁ. O Michale Bułhakowie”*. Znak, Kraków, 1990, s. 376, ss. 36-37
Redakcja, *Erraty, erraty...* „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 14, s. 4
Sekuła T., *List do Bułhakowa*. „Słowo” (Berlin) 1991, nr 13, s. 12
Sieradzki J., *Pożegnanie z Bułhakowem*. „Dialog” 1991, nr 4, ss. 122-127

Tyczyński T., *Diabeł, mistrz i uczeń*. „Potop” 1991, nr 14, s. 11
Wiadomości o książkach. „Ruch Literacki” 1991, z. 3, ss. 251-276, [tu:] K. Duda, Andrzej Drawicz, *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*. Wydawnictwo „Znak” Kraków 1990, s. 377. ss. 271-272
 Wiśniewski G., *Achmatowa, Pasternak, Bułhakow*. „Ruch Muzyczny” 1991, nr 22, s. 6
 Woroszyński W., *Śmiech diabła i pogarda mistrza*. „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 8, s. 7
Zagraniczne rozmaitości. Przywrócony ojczyźnie. Oprac. (sow). „Życie Warszawy” 1991, nr 190, s. 7
 ZEW, *Mistrz i Małgorzata*. „Kurier Polski” 1991, nr 239, s. 7

1992

Bułhakow M., *Czarny mag (rozdziały z powieści). Opowiadania*. Przeł. K. Tur. Białystok 1992
 Danecki R., *Nasz recenzent zanotował*. „Express Poznański” 1992, nr 9, s. 2
 Gołębiowski Ł., *Rosja Bułhakowa*. „Rzeczpospolita” 1992, nr 219, s. 4
 Gorczyca W., *O czasoprzestrzennym centrum w twórczości Michała Bułhakowa*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis” 1992, t. LXXIV, ss. 51-64
 Gorczyca W., *O jednej z możliwości szkolnego odczytania „Mistrza i Małgorzaty” Michała Bułhakowa. (Problemy przestrzeni i symboliki przestrzennej)*. „Warsztaty Polonistyczne” 1992, nr 3, ss. 25-35
 Kanclerz A., *Videoteka polska: „Mistrz i Małgorzata”*. „Związkowiec” 1992, nr 36, s. 7
 Katafiasz O., *Nie wszystko było tak, jak być powinno*. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992, nr 9/10/11, ss. 80-81
 Kiec I., *O detektywach i badaczach literatury*. „Czas Kultury” 1992, nr 41, ss. 78-85
 Klimow E., Klimow H., *Fenomen Bułhakowa*. „Scena” 1992, nr 1/2, ss. 6-7
 Łopata A., *Mistrz i Małgorzata Michaiła Bułhakowa baśniowo-groteskową przypowieścią o szatanie i dobru, twórcy i jego dziele, Poncjuszu Pilacie i rzeczywistości państwa totalitarnego*. „Język Polski w Szkole Średniej” 1992/1993, z. 2, ss. 18-29
 Madyda A., *Bułhakow wciąż oceniany?* „Twórczość” 1992, nr 3, ss. 135-136
 Małek O., *Halucynacja znaleziona w rękopisie Iwana Bezdomego*. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992, nr 9/10/11, ss. 77-79
 (O.B.), *Sukces Bułhakowa z Bydgoszczy*. „Głos Wielkopolski” 1992, nr 11, s. 2
Poncjusz Pilat. „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 298, dod. „Gazeta Telewizyjna”, s. 4
 Stankiewicz-Podhorecka T., *Warto, nie warto. W teatrach*. „Życie Warszawy” 1992, nr 126, s. 7
 Stavrides Y., *Śladami Wolanda*. Tł. A.A. „Spotkania” 1992, nr 3, ss. 34-35
 Ulicka D., *Nie najlepiej obecny*. „Nowe Książki” 1992, nr 10, ss. 36-37
 ZEW, *Polecamy: Mistrz i Małgorzata*. „Kurier Polski” 1992, nr 112, s. 10

1993

(AK), *Mistrz i Małgorzata*. „Kino” 1993, nr 4, s. 47

Almanach sceny polskiej 1985/1986, t. XXVII. Pod red. K. A. Wysińskiego. Warszawa 1993

Almanach sceny polskiej 1986/87, t. XXVIII. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1993

Bakalarczyk D., *Bliżej świata*. „Nowe Książki” 1993, nr 10, s. 52

(BK), *Kaseta konesera: Mistrz i Małgorzata*. „Video Club” 1993, nr 2, s. 66

Dworak T. Z., *Bułhakow w skafandrze próżniowym*. „Nowa Fantastyka” 1993, nr 11, ss. 66-68

Gorczyca W., *Michał Bułhakow – Mistrz i Małgorzata*, [w:] *Zadania do lektury dla klasy III szkoły średniej*. Praca zbiorowa pod red. T. Patrzalka i G. Wichary. Warszawa 1993, ss. 33-44

Grabowska E., *Almanach Teatralny na sezon 1993/1994. Teatr Polski w Bydgoszczy*. Bydgoszcz 1993

Karaś J., *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя (Петербургские повести – Дьяволиада – Мастер и Маргарита)*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, vol. XXIII, ss. 53-60

Klimowicz T., *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*. Wrocław 1993

Marczewski A. M., *Wolny jest ten, kto czyni dobro. Śladami Bułhakowa, Mistrza i Małgorzaty*. „Kwartalnik Artystyczny” 1993, nr 0, ss. 84-89

Mikhail Bulgakov classique et novateur. „Revue des Études Slaves” 1993, t. 65, z. 2

Obłąkowska-Galanciak I., *Piotr Fast, „Mistrz i Małgorzata” Bułhakowa. Pisarz – Epoka – Powieść*, Polska Akademia Nauk, Oddział w Katowicach, 1991, ss. 35. „Przegląd Rusycystyczny” 1993, z. 1-2, ss. 133-134

Owczarski W., *Mann i Dostojewski diabłem podszyci czyli o paradoksalności diabła i diaboliczności paradoksu*. „Tytuł” 1993, nr 1, ss. 59-71

Przebinda G., *Kto zgubił z cztery zdania z „Mistrza i Małgorzaty”?* „Twórczość” 1993, nr 3, s. 154
Śluchowiska. Ewangelia według Wolanda. „Antena” 1993, nr 15, s. 35

Szczublewski J., *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*. Współpr. dokumentacyjna T. Kilian. Warszawa 1993

1994

Aktualności kulturalne: „Wiśniowy Sad” w Teatrze Śląskim. Na podst. PAP J.G. „Rzeczpospolita” 1994, nr 216, s. 25

Almanach sceny polskiej 1987/88, t. XXIX. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1994

(AS), *Zaklinacz ognia*. „Przekrój” 1994, nr 48, s. 32

Bułhakow M., *Bieg. Utwory sceniczne*. Przeł. K. Tur, J. Karczarewicz-Fedorowska, H. Zakrzewska. Białystok 1994

Bułhakow M., *Dzieła wybrane*, t. I-IV. Wyb. tekstów A. Wołodźko. Warszawa 1994

Domańska A., *Wie tylko Woland*. „Rzeczpospolita” 1994, nr 3, s. 4

Drawicz A., „Jesteś wolny!” *Kategoria wolności w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa*, [w:] *Kategoria wolności w kulturach słowiańskich*. Red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki. Warszawa 1994, ss. 153-157

Drawicz A., *Jaki diabeł? Dobro i zło w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa*, [w:] *Kategoria dobra i zła w kulturach słowiańskich*. Red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki. Warszawa 1994, ss. 149-154

Ичин К., *Булгаков и Эрдман (предварительные заметки)*. „Slavia Orientalis” 1994, nr 2, ss. 227-238

Łęcicki G., *Czarny teolog*. „Inspiracje” 1994, nr 24/25/26, ss. 20-21

Masłoń K., *Godność Michała Bułhakowa*. „Rzeczpospolita” 1994, nr 299, dod. „Plus Minus” nr 51, s. XVII

Mistrz i Małgorzata Michaila Bułhakowa. Oprac. J. Osmoła. Lublin 1994

Mistrz i Małgorzata. „Antena” 1994, nr 12, s. 35

Mizińska J., *Tchórzostwo i odwaga*, [w:] *Świadomość czasu zwichniętego. Filozoficzne troski współczesności*. Lublin 1994, ss. 43-58

Sandurski K., *Szatan i tragedia przebudzonego sumienia*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1994, nr 6, ss. 21-22

1995

Almanach sceny polskiej 1988/89, t. XXX. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1995

Almanach sceny polskiej 1989/90, t. XXXI. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1995

Behemot, wróć! Oprac. LAI. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 196, s. 9

Bułhakow M., *Trzy życia. Opowiadania, urywki, felietony*. Przeł. K. Tur. Białystok 1995

Bylińska H., *Bóg, szatan i człowiek*. „Zeszyty Karmelińskie” 1995, nr 3, ss. 145-149

Gołosowker J., *Spalona powieść*. Przeł. i komentarzem opatrzył H. Paprocki. Białystok 1995

Gondowicz J., *Diabeł średni*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 33, dod. „Gazeta o Książkach”, nr 2, s. 3

Gondowicz J., *Pasje dr. Bułhakowa*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 215, s. 12

Gumkowski M., *Niepoprawni*. „Notes Wydawniczy” 1995, nr 10, ss. 50-51

Kowalczyk J. R., *Kontra: Manowce beznamiętnego puryzmu*. „Rzeczpospolita” 1995, nr 288, s. 27

Masłoń K., *Pro: Więcej niż literatura*. „Rzeczpospolita” 1995, nr 288, s. 27

Muylaert M., *Von Bulgakow bis Loest: im Osten nichts Neues*. „Studia Germanica Posnaniensia” 1995, t. XXII, ss. 179-189

Podgórzec Z., *Bułhakow po polsku w całość złożony*. „Nowe Książki” 1995, nr 2, s. 47

Stepnowska T., *Totalitarne satanalia w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa (uwagi wstępne)*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria” 1995, z. 37, ss. 121-133

Suchanek L., *Recenzje i informacje o książkach: Опальные пьесы. Antologia dramatu rosyjskiego „źle widzianego” w ZSRR w latach 1917-1985. Wybór i opracowanie Bronisław Kodzis i Wolfgang Kasack, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1992, ss. 691. „Slavia Orientalis” 1995, nr 2, s. 304*

Zaucha A. M., *Pocztówka z Kijowa. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 215, dod. „Gazeta Magazyn”, nr 37, ss. 4-5*

Zniewolona myśl. Totalitaryzm a jednostka. Wypisy, streszczenia. analizy i interpretacje literackie klasy 3.-4. liceum. Teksty E. Jakubowska, Z. Lewandowska. Oprac. Z. Lewandowska. Warszawa 1995, ss. 9-36

Żebrowska A., *Inferno na Patriarszych Prudach. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 130, s. 13*

1996

Almanach sceny polskiej 1990/91, t. XXXII. Pod red. A. Chojnickiej. Warszawa 1996

Barański Z., *Postać Pilata w literaturze rosyjskiej. „Studia Rossica Posnaniensia” 1996, vol. XXVII ss. 9-21*

Bitner D., *Powinno się. „Fa-Art” 1996, nr 2, ss. 46-52*

Bułhakow M., *Don Kichot. Sztuka według Cervantesa w czterech aktach (dziewięciu odsłonach). Przeł. J. Pomianowski, Kraków 1996*

Chołojczyk E., *Misterium Bułhakowa: „Mistrz i Małgorzata”. „Polonistyka” 1996, nr 7, ss. 451-456*

Ciółkowska-Ćwik E., *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku. Część III (1984-1996). Płock 1996*

Gondowicz J., *Czekając na Wolanda. „Ex Libris”, dod. „Życia Warszawy” 1996, nr 94, ss. 16-17*

Хорчак Д., *Пасхальная мистерия света в Мастерке и Маргарите Михаила А. Булгакова. „Studia Rossica Posnaniensia” 1996, vol. XXVII, ss. 115-121*

Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach. Wrocław 1996*

Kurowicki J., *Diabeł, który nie kusi, [w:] Idealna biblioteka. Poradnik konesera. Zielona Góra 1996, ss. 119-120*

Mucha S., *Opowieść Mistrza (M. Bułhakow). „Kultura” (Paryż) 1996, nr 7/8, ss. 49-51*

Przebinda G., *Zaułki Mistrza Wolanda. Moskwa, jaką widziałem w grudniu. „Rzeczpospolita”, 1996, nr 5, dod. „Plus Minus” nr 53, ss. 16-17*

Przyrowski Z., *Kto to był? Popularny słownik biograficzny. Warszawa 1996*

Putzlacher R., *Małgorzata poszukuje mistrza/Markétka hledá mistra. Przekł. V. Dvořáčková, E. Sojka. Czeski Cieszyn 1996*

Салайчик Я., *Библейские мотивы в русской литературе 1920-х годов: Страшный суд, всемирный потоп, обетованная земля. „Studia Rossica Posnaniensia” 1996, vol. XXVII, ss. 53-60*

Semczuk A., *Michał Bułhakow w Polsce (1970-1995). „Studia Rossica III” 1996, ss. 197-205*

Szentalski W., *Sprawa o podwójnym dnie*. „Literatura na Świecie” 1996, nr 11/12, ss. 302-325 i 413
 Szentalski W., *Wskreszone słowo. Z „archiwów literackich” KGB*. Przeł. H. Chłystowski, M. Kotowska, R. Niedzielko, E. Niepokólczycka, J. Waczków. Warszawa 1996
Ze świata kultury. Na podstawie PAP i innych źródeł oprac. M.K. „Nowy Dziennik – Przegląd Polski” 30 V 1996, s. 16

1997

Achmatowa A., *Pamięci M. Bułhakowa*. „Literatura” 1997 nr 10, wewn. strona okł., nlb.
Almanach sceny polskiej 1991/92, t. XXXIII. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1997
 Drawicz A., *Michała Bułhakowa dom utracony – dom odzyskany*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*. Pod red. T. Dąbek-Wirgowej i A. Z. Makowieckiego. Warszawa 1997, ss. 55-59
 [Fiałkowski T.] Lektor, *Biblioteka „Czytelnika”*. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 51/52, s. 19
 [Fiałkowski T.] Lektor, *Portret pisarza*. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 29, s. 13
 Fiedosiuk M., *O пушкинских традициях в прозе М. Булгакова*, [w:] E. Fryska, J. Mędelska, *Kilka rozpraw filologicznych*. Bydgoszcz 1997, ss. 135-145
 Gourg M., *Michał Bułhakow 1891-1940. Mistrz i jego los*. Przeł. J. Waczków. Warszawa 1997
 Jermolinski S., *Zapiski z różnych lat*. Tł. M. Bartosik. „Literatura” 1997, nr 11, ss. 15-16
 Kiselhof T. N., *Lata młodości*. Tł. M. Bartosik. „Literatura” 1997, nr 11, ss. 14-15
 Kowalczyk J. R., *Mistrz i jego los*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 176, dod. „Rzeczpospolita i Książki”, nr 9, s. III
 (mer), *Mistrz i autokrata*. „Forum Akademickie” 1997, nr 10, s. 39
 Ostowicz A., *Ewangelie w Mistrzu i Małgorzacie Michaila Bułhakowa*. „Warsztaty Polonistyczne” 1997, z. 2, ss. 75-79
 Putzlacher R., *Ostatni list Michała Bułhakowa do Heleny Siergiejewny spalony po napisaniu*. „Szafa” 1997, nr 1, s. 24
 Putzlacher R., *Przed lustrem*. „Szafa” 1997, nr 1, s. 25
 Putzlacher R., *Żony mistrzów*. „Szafa” 1997, nr 1, s. 26
 Radgowski M., *Jak zaszczute zwierzę*. „Nowe Książki” 1997, nr 9, s. 44
 Rogozowska T., *Polskie abecadło Michała Bułhakowa*. Tł. W. Lazarowicz. „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 25, dod. „Wiadomości rosyjskie i inne”, nr 3, s. III
 Rybczyński Z., *Fragment scenariusza filmu na podstawie powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Kwartalnik Filmowy” 1997–1998, nr 19-20, ss. 279-288
 Szentalski W., *Tajemnice Łubianki*. Cz. II Z „archiwów literackich” KGB. Cz. II. Przeł. H. Chłystowski, M. Kotowska, J. Waczków. Warszawa 1997
 Ślefarski W., *Bułhakow 500 (prowokacja)*. „Portret” 1997, nr 5, s. 14

Urbanek D., *Еще раз Мастер и Маргарита. Переводчик или соавтор. Проблемы стила*. „Studia Rossica V” 1997, ss. 225-234

Wołodźko A., *Rusycystyczna spuścizna Andrzeja Drawicza*. „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 25, s. 11

Zaworska H., *Ironia losu Mistrza*. „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 127, dod. „Książki. Gazeta” nr 6, s. 2

Żemła K., *O dwóch przekładach Mistrza i Małgorzaty Michajła Bułhakowa*. „Opcje” 1997, nr 1, ss. 22-25

1998

Achmatowa A., *Poemat bez bohatera. Tryptyk 1940-1962*. Przekł. G. Gieysztor. Warszawa 1998

Bończa-Szałbowski J., *Kontra: Pilat i inni*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 35, s. 23

Bończa-Szałbowski J., *Spektakl w rękach związkowców*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 133, s. 23

Bronowicka A., *Chrystus i Szatan według Bułhakowa*. „Arytmia” 1998, nr 3-4, ss. 13, 18, 20

Bubin S., *Pilat, Moskwa i my*. „Dziennik Zachodni” 1998, nr 35, s. 14

Bubin S., *Talar oczarował Wiedeń*. „Dziennik Zachodni” 1998, nr 137, s. 6

Bułhakow M., *Diaboliada*. Przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1998

Dipont M., *Przyśnił mu się Bułhakow*. „Przegląd Tygodniowy” 1998, nr 19, s. 9

Gołębiewski Ł., *Sienkiewiczowskie wątki u Bułhakowa*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 173, s. 28

Horczak D., *В. И. Немцев, Михаил Булгаков: становление романиста. Изд. Саратовского университета, Самарский филиал а 1991 гг. 164*. „Neofilolog” 1998, nr 16, ss. 85-87

Janikowski G., *Pośmiertne dzieje Bułhakowa*. „Sycyna” 1998, nr 18, s. 2

Jermoliński S., *Zapiski z różnych lat*. Fragmenty. Tł. M. Bartosik. „Odra” 1998, nr 9, ss. 65-68

Kiselhof T.N., *Lata młodości Bułhakowa. Fragmenty* (zapisła. M.O. Czudakowa). Tł. M. Bartosik. „Odra” 1998, nr 9, s. 63-65

Klimowicz T., *Od anonimowości do ekshibicjonizmu czyli o prywatności pisarza w Rosji*. „Odra” 1998, nr 9, ss. 53-62

Kowalczyk J. R., *Powrót z odmiennych stanów świadomości*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 212, s. 25

Kowalczyk J. R., *Woland, wróć!* „Rzeczpospolita” 1998, nr 29, s. 29

Kowalczyk J. R., *Pro: Kunszt prostoty*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 35, s. 23

Lada T., *Nie interesuje mnie teatr przy pustej widowni*. „Życie Warszawy” 1998, nr 270, s. 8

Legendź M., *Noty*. „Teatr” 1998, nr 6, s. 28

Linert A., *Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego 1949-1992*. Katowice 1998

Ł.G., *Encyklopedia Bułhakowa*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 171, s. 19

Miłkowski T., *Cień Wolanda w muzeum*. „Trybuna” 1998, nr 231, s. 17

Miłkowski T., *Rękopisy nie płoną*. „Trybuna” 1998, nr 276, s. 8

- Niemiec Z., *Teatr Polski w Bielsku-Białej. Mistrz i Małgorzata Michajła Bułhakowa*. „Przegląd Powszechny” 1998, nr 5, ss. 232-234
- Nycz M., *Mistrz na ołtarzu*. „Gazeta Wyborcza” („Gazeta w Katowicach”) 1998, nr 255, dod. „Co Jest Grane” nr 43, s. X
- Oramus M., *Grasuje siła nieczysta*. „Fenix” 1998, nr 10, ss. 186-190
- Paustowski K., *Bułhakow. Fragment*. Tł. M. Bartosik. „Odra” 1998, nr 9, ss. 68-69
- Raźny A., „*Mistrz i Małgorzata*” Michajła Bułhakowa – chrześcijaństwo bez Chrystusa, [w:] *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich*. Red. R. Łużny. Kraków 1998, ss. 359-365
- Rymuszko M., *Po drugiej stronie lustra*. „Nieznany Świat” 1998, nr 12, s. 53
- Сазонова Л. И., Робинсон М. А., *Литургия и современная мистерия у М. Булгакова (к анализу романа „Мастер и Маргарита”)*, [w:] *Literatura a liturgia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej Łódź, 14-17 maja 1996*. Pod red. J. Okonia, przy współpr. M. Kwiek i M. Wichowej. Łódź 1998, ss. 172-183
- Semczuk M., *Śmierć Puszkina w oczach klasyków (Achmatowa, Bułhakow, Iwaszkiewicz)*. „Przegląd Humunistyczny” 1998, nr 1, ss. 51-67
- Sławińska I.T., *W szatanie cała nadzieja*. „Trybuna Śląska” 1998, nr 36, s. 11
- Smaga J., *Michał Bułhakow – bohater własnego dramatu*. „Znak” 1998, nr 7, ss. 138-142
- Teatr. Maj- Czerwiec '98*. Oprac. E.W. „Teatr” 1998, nr 7/8, ss. 92-93
- Trzeciak M., Wolna A., *Szatan i spółka w kościele*. „Trybuna Śląska” 1998, nr 248, s. 13
- Wakar J., *Niech płoną arcydzieła*. „Życie” 1998, nr 281, s. 10
- Wereszczyńska K., *Moralitet na koniec wieku*. „Życie Warszawy” 1998, nr 269, s. 8
- Wróbel P., *Szatan i wiedźma w katedrze*. „Super Express” 1998, nr 246, s. 2
- Ziemianin M., *Mistrz i Małgorzata*. „Gazeta Krakowska” 1998, nr 83, s. 8

1999

- Almanach sceny polskiej 1993/94*, t. XXXV. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 1999
- Belka A., *Zwiększony popyt na „Mistrza i Małgorzatę”*. *Rzeczpospolita* 1999, nr 177, dod. „Książki” nr 62, s. DII
- Bieniasz M. *Anioły białe i czarne*. „Zeszyty Naukowo.-Artystyczne. Wydział Malarstwa ASP w Krakowie” 1999, z. 2, ss. 9-50
- Bończa-Szałbowski J., *Kontra: Podręczna obyczajówka*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 34, s. 24
- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Przeł. A. Drawicz. Wrocław 1999
- Cieślik M., współpr. Żebrowska A., *Na koniec wieku*. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 285, s. 12
- Dla Gazety Andrzej Wajda*. Not. MM. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 285, s. 12
- Eberhardt G., *Czy rękopisy płoną?* „Rzeczpospolita” 1999, nr 103, dod. „Rzeczpospolita i Książki”, nr 56, s. 2

Głosy oddane na książki poszczególnych autorów. Tab. 1-3. „Rzeczpospolita” 1999, nr 177, dod. „Książki” nr 62, ss. DIV-DVI

Głowacki J., *Czwarta siostra*. Warszawa 1999

Kanon na koniec wieku. „Rzeczpospolita” 1999, nr 103, dod. „Rzeczpospolita i Książki”, nr 56, s. 3

Klimowicz T., *Bulhakow wiecznie żywy*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 3, ss. 174-176

K.M., „*Mistrz i Małgorzata*” wyprzedza konkurencję. „Rzeczpospolita” 1999, nr 141, s. A8

Kowalczyk J. R., *Pro: Seans magii*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 34, s. 24

Ł.G., K.M., *Przywrócić modę na książkę*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 65, s. 25

Maciuszkiewicz R., *Mistrzowie i Małgorzata*. „Śląsk” 1999, nr 10, ss. 80 i nlb.

Masłoń K., *Bulhakow poza konkurencją*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 172, s. 1

Masłoń K., *Joyce, Kafka, Proust na czele*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 112, s. 1

Masłoń K., *Kubuś Puchatek i siedmiu noblistów*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 172, s. A9

Masłoń K., *Kwintesencja literatury*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 172, s. A8

Masłoń K., *Prezent na 2000 rok*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 177, dod. „Książki” nr 62, s. DI

Masłoń K., *Rozpoczynamy plebiscyt*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 112, s. 25

Skubaczewska A., *Bachtin zweryfikowany. Karnawałowo-menippejska interpretacja Mistrza i Małgorzaty Michała Bulhakowa*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici” Filologia Polska LIII. Literatura. Nauki Humanistyczno-Społeczne 1999, z. 335, ss. 149-169

Sordyl A., *O czarcim widowisku*. „Opcje” 1999, nr 4, ss. 85-86

Stepnowska T., *Образ сада в стихотворении „Сад” Марины Цветаевой и в романе „Мастер и Маргарита” Михаила Булгакова*. „Studia Rossica VII” 1999, ss. 123-132

Uglik J., *Krótki wywód na marginesie Bulhakowa (O próbie ratowania dobrego Boga)*. „Akant” 1999, nr 9, s. 13

W poszukiwaniu kanonu. „Rzeczpospolita” 1999, nr 177, dod. „Książki” nr 62, s. D II

2000

Adamus-Szymborska E., Pietrzak Z., Pruss Z., *Bydgoski leksykon teatralny*. Praca zbiorowa pod red. Z. Prussa. Bydgoszcz 2000

Chuligan. „Przekrój” 2000, nr 13, s. 29

Drewniak Ł., *Annuska i kot*. „Didaskalia” 2000, nr 39, ss. 97-101

Drewniak Ł., *Miłość, czyli oszustwo*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 50, s. 12

Giej M., *Бродячий философ. Образ Христа в романе М. Булгакова „Мастер и Маргарита”*, [w:] *Studia i szkice slawistyczne. Literatura – Kultura – Język*. Pod red. B. Kodzisa. Opole 2000, ss. 85-103

Korpała-Kirszak E., Г. А. Лесский, Тринтих М. Булгакова о русской революции: Белая гвардия, Записки покойника, Мастер и Маргарита. Комментарии, Москва: ОГИ, 1999, ss. 432. „Slavia Orientalis” 2000, nr 4, ss. 612-614

Kronika. „Trybuna” 2000, nr 65, dod. „Aneks Trybuny” nr 90, s. 2

(kz), Bułhakow. „Antena” 2000, nr 2, s. 29

(kz), Bułhakow. „Antena” 2000, nr 27, s. 16

Lektor, *Wśród książek. Jeszcze raz o Bułhakowie*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 30, s. 13

Лисюк Н.А., *Сатира и мистика в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*. „Studia Litteraria Polono-Slavica” 2000, nr 5, ss. 359-372

ŁUK, *Wiedźma i (Nie)Bajki*. „Gazeta Wyborcza – Gorzów” 2000, nr 255, dod. „Gazeta Zachodnia”, s. 4

MAC, *Michail Bułhakow*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 59, s. 12

(mn), *W kręgu Wolanda*. „Forum” 2000, nr 26, ss. 16-17

Piekarska D., *Wiedźma Beaty Rynkiewicz*. „Gazeta Lubuska” 2000, nr 269, s. 14

Przebinda G., *Zaułki Mistrza Wolanda*. Kraków 2000

Rolke T., *Z Piłatem na planie*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 70, dod. „Magazyn Gazety”, nr 12, ss. 4-5

Schoeller W. F., *Michail Bułhakow*. Przeł. B. Kocowska. Wrocław 2000

Schoeller W. F., *Nowa farba*. „Przekrój” 2000, nr 18, ss. 30-31

Skubaczewska-Pniewska A., *Karnawałowy obraz rzeczywistości sowieckiej lat trzydziestych w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa*. [w:] *Edukacja polonistyczna i literatura*. Praca zbiorowa pod red. W. Sawryckiego i M. Wróblewskiego. Toruń 2000, ss. 71-86

Szymańska A., *Teatr St. I. Witkiewicza w Zakopanem: Mistrz i Małgorzata Michała Bułhakowa*. „Przegląd Powszechny” 2000, nr 7/8, ss. 149-152

Wojciechowski J., *Mistrz*. „Nowe Książki” 2000, nr 10, ss. 54-55

Żebrowska A., *Mistrz i miłość*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 267, dod. „Magazyn Gazety”, nr 46, ss. 6-12

2001

Brzezińska R., *Śladami Mistrza i Małgorzaty*. „Gazeta Poznańska” 2001, nr 227, s. 18

Bułhakow M., *Oczy towarzysza Raskolnikowa*. Przeł. I. Lewandowska, „Dialog” 2001, nr 12, ss. 152-154

Bułhakow J., *Do Josifa Wissarionowicza Stalina*. Przeł. I. Lewandowska. „Dialog” 2001, nr 12, ss. 155-156

Cielesz P., *List do Stalina*. „Akant” 2001, nr 7, s. 6

- Drikker A., *Rosyjskie serce*, przeł. B. Żyłko, [w:] *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu w kształtowaniu tożsamości narodowej i jednoczeniu Europy*. Pod red. B. Dziemidoka. Gdańsk 2001, ss. 196-210
- Korpała-Kirszak E., *Виктор Петелин, Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть*, Москва: „Центрполиграф”, 2000, ss. 665, Seria: „Бессмертные имена”. „Slavia Orientalis” 2001, nr 1, ss. 135-137
- Korta K. A., *Diabły i wiedźmy w „Mistrzu i Małgorzacie” M. A. Bułhakowa – ich źródła i portrety*. „Przegląd Humunistyczny” 2001, nr 2, ss. 37-52
- Ковалев Г. Ф., *Автобиографизм ономастики М. А. Булгакова*. „Przegląd Rusycystyczny” 2001, z. 3, ss. 46-64
- Миронюк Л., *Языковые демонологизмы в Дьяволиаде Михаила Булгакова*. „Studia Rossica Posnaniensia” 2001, vol. XXIX, ss. 161-167
- Mossór M., *Czy Rosjanin może „pisać na Berdyczów”?* Transponowanie stałych związków frazeologicznych w polskich przekładach „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa. „Slavia Orientalis” 2001, t. L, nr 2, ss. 249-265
- Stepnowska T., *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „nowego człowieka”*. Łódź 2001
- Stiller R., *Pokaż język! czyli rozróbki i opowieści o polszczyźnie oraz 111 innych językach*. Kraków 2001
- Studzizba-Komisaruk E., *Recenzje, noty i sprawozdania. Wilfried F. Schhoeller, Michaił Bułhakow*, przeł. B. Kocowska, Wrocław 2000, ss. 220. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia” 2001, nr 112, ss. 141-143
- Węgrzyniak R., *Zstąpienie do otchłani*. „Didaskalia” 2001, nr 46, ss. 7-8
- Wojtyszko M., *Bułhakow*. „Dialog” 2001, nr 12, ss. 31-69

2002

- (BABA), *Problem jest z krytykiem*. „TEMI – Galicyjski Tygodnik Informacyjny” 2002, nr 23, s. 19
- Bednarski P., *Marny czas*. Gdańsk 2002
- Bułhakow Lupy*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 1
- Cieślak J., *Woland, czyli szukanie zbawienia po drugiej stronie*. „Rzeczpospolita” 2002, nr 93, dod. „Plus Minus” nr 16, s. A12
- Ciosek J., *Pojedynek polityki z teatrem*. „Dziennik Polski” 2002, nr 243, dod. „Twój Sufler” Informator Kulturalny „Dziennika Polskiego”, nr 80, s. 21
- Czapińska W., *Moskwa – Bułhakow. Miłość i diabeł*, [w:] *Magiczne miejsca literackiej Europy*. Wrocław 2002, ss. 11-27

Dla Gazety Andrzej Hudziak (Jeszua), Sandra Korzeniak (Małgorzata). Not. MM. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 15

Drawicz A., *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*. Warszawa 2002

Drewniak Ł., „*Mistrz i Małgorzata*” w *bufecie*. „Przekrój” 2002, nr 47, s. 65

Drewniak Ł., *Big Brother Bułhakow, czyli „Mistrz i Małgorzata” w kontenerze*. „Przekrój” 2002, nr 31, ss. 54-56

Drewniak Ł., *Powoli, ale ku lepszemu*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 50, s. 20

Drewniak, Ł., *Siadaj i patrz*. „Przekrój” 2002, nr 20, ss. 8-9

E, *Karnet kulturalny. Premiera „Mistrza i Małgorzaty” Kraków 9, 11 V*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 106, s. 15

Fryz-Więcek A., *Okazja czyni diabła*. Współp. J. Targoń. „Didaskalia” 2002, nr 49/50, ss. 15-19

Głowacka M., *Teodycea według Lupy*. „Teatr” 2002, nr 12, ss. 37-41

Głowacki P., *Bzyk martwej muchy*. „Dziennik Polski” 2002, nr 111, s. 11

Gruszczyński P., *W barze „Uwierzyć”*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 37, s. 22

Gruszczyński P., „*Mistrz i Małgorzata*”: *całkowite zdemaskowanie*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 20, ss. 1 i 12

Gruszczyński P., *Rozmowa Mistrza i Małgorzaty ze śmiercią*. „Dialog” 2002, nr 12, ss. 108-113

Guczalska B., *Po premierze*. „Didaskalia” 2002, nr 49/50, ss. 13-14

Horczał D., *Treści religijno-filozoficzne w powieści Mistrz i Małgorzata Michaila Bułhakowa*. Poznań 2002

Huzarska M., *Rozlany olej Krystiana Lupy*. „Gazeta Krakowska” 2002, nr 113, s. 9

J.C., *Krystian Lupa z kolegami*. „Rzeczpospolita” 2002, nr 118, s. A11

Jedlińska A., *Opowieść na pograniczu*. „Express Ilustrowany” 2002, nr 32, s. 10

(JOC), *Trudna i piękna podróż*. „Dziennik Polski” 2002, nr 107, dod. „Twój Sufler”. Informator Kulturalny „Dziennika Polskiego”, nr 58, ss. 21-22

Korpała-Kirszał E., *Всеволод Сахаров, Михаил Булгаков: писатель и власть, Москва: Олма-пресс, 2000, сс. 446. Серия: „Досье”*. „Slavia Orientalis” 2002, nr 2, ss. 307-309

Korzyniewska A., *W orszaku Szatana*. „Newsweek” 2002, nr 22, s. 111

Kowalczyk J. R., *Bułhakow drugiej świeżości*. „Rzeczpospolita” 2002, nr 111, s. A11

Krajski S., „*Mistrz i Małgorzata*” i... SLD. „Nasz Dziennik” 2002, nr 44, s. 8

Krawczyk U., *Chrystus i Pilat. Semantyka wątku w powieściach „Mistrz i Małgorzata” Michaila Bułhakowa oraz „Golgota” Czingiza Ajtmatowa*. „Slavia Orientalis” 2002, nr 3, ss. 385-402

LK, *Dziewięcił na lato*. „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2002, nr 175, s. 5

Mikos M., *Bułhakow z wytrychem*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 246, s. 20

Mikos M., *Byłem na próbie*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 14

Mikos M., *Pochwała absurdu*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 110, s. 16

MM, *Krystian Lupa*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 14

- MM, *Michail Bulhakow*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 15
- MM., *Granie pod dyktando*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 14
- MM., *Trans-teatr*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 14
- (MSZ), *Bulhakow Lupy*. „Gazeta Krakowska” 2002, nr 109, dod. „Echo Krakowa”, s. IX
- Nowicka J., *Bohaterem jest proces*. „Rzeczpospolita” 2002, nr 106, s. A10
- Pawłowski R., *Powrót Wolanda*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 277, s. 12
- (PEES, PAP), *Chłód nad Lupą. Co na to Berlin?* „Trybuna” 2002, nr 187, s. 13
- Pietras M., *Wszystko zostało napisane*. „Dziennik Łódzki” 2002, nr 52, s. 19
- Połabińska I., *Notatki z prób*. „Didaskalia” 2002, nr 49/50, ss. 19-25
- Potoczak-Pelczyńska M., *Mistyka i prostota*. „Nowiny Jeleniogórskie” 2002, nr 13, s. 23
- Pytanie o Behemota*. Not. MM. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107, s. 2
- Rayss H., *Illud tempus w powieści Michała Bulhakowa Mistrz i Małgorzata*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Sectio FF 2002/2003, Vol. 20/21, ss. 485-504
- Ruda M., *Dom udręki*. „Dekada Literacka” 2002, nr 5/6, ss. 114-117
- Sieradzki J., *Mistrz bez Małgorzaty*. „Polityka” 2002, nr 21, s. 60
- Sztuka bez sztuczek*. „Newsweek” 2002, nr 19, s. 108
- Targoń J., *Wybrani*. „Didaskalia” 2002, nr 49/50, ss. 10-12
- Targoń J., *Wykrecony świat*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2002, nr 111, s. 14
- TEAT, *„Mistrz i Małgorzata” w Starym*. „Puls Biznesu” 2002, nr 182, s. 18
- W skrócie: Lupa na Berliner Festwochen*. „Życie” 2002, nr 185, s. 13
- Wakar J., *Spalone dzieło*. „Życie” 2002, nr 274, s. 7
- Węgrzyniak R., *Heretycki apokryf*. „Odra” 2002, nr 11, ss. 98-99
- Виноградова Е. М., «Если вы приблизите глаза, вы увидите и детали» (глаз в портрете и пейзаже романа Булгакова «Мастер и Маргарита»). „Studia Litteraria Polono-Slavica” 2002, t. 7, ss. 219-234
- Wypych T., *Zasiali aktorzy...chipsy*. „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2002, nr 48, s. 7
- Zielińska M., *Mistrz, Lupa, guru*. „Przekrój” 2002, nr 20, ss. 40-44
- 190 lat Teatru Płockiego, część IV (1996-2002)*. Praca zbiorowa pod red. M. Mokrowieckiego, L. Skierskiego, B. Urbankowskiego. Płock 2002

2003

- Adamiecka-Sitek A., *Dogadzanie publiczności*. „Didaskalia” 2003, nr 53, ss. 102-105
- Almanach sceny polskiej 1997/98*, t. XXXIX. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2003
- Baniewicz E., *Mistrz i Małgorzata – duchowe przygody człowieka*. „Twórczość” 2003, nr 4, ss. 119-123

- Barański Z., *Polskie ślady w twórczości Michaila Bułhakowa*. „Przegląd Rusycystyczny” 2003, z. 4, ss. 33-39
- Bujko M., *Księga uczynków czyli Małgorzata i Mistrz*. Warszawa 2003
- Bułhakow M., *Czarny mag. Wielki kanclerz. Księżę ciemności*. Przeł. K. Tur. Białystok 2003
- Chwatow S., *Bez odrzucenia i z fascynacją*. „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2003, nr 3, ss. 3-6
- Dominiak Ł., *Diabeł na Solówkach, czyli śmierć wrogom ludu*. „Dialogi Polityczne. Polityka – Filozofia – Społeczeństwo – Prawo.” 2003, nr 1, ss. 41-52
- Dvořák M., *Woland gościł nad Sekwaną*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2003, nr 235, ss. 1 i 6
- Fast P., *Od Abbadony do Żorża Bengalskiego*. „Opcje” 2003, nr 6, ss. 78-79
- G.D., *Między Faustem a kobietami*. „Rzeczpospolita” 2003, nr 231, s. A12
- Gruszczyński P., *Reality*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 11, s. 21
- Jastrząb D., *Diabeł według Bułhakowa*. „Pastores” 2003, nr 2, ss. 58-68
- Karczewski L., *Piekielny świat z jarmarku*. „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2003, nr 268, ss. 1 i 6
- Kowalczyk J. R., *Do pięciu razy sztuka*. „Rzeczpospolita” 2003, nr 267, s. A12
- Kowalczyk J. R., *Lodowate tchnienie strachu*. „Rzeczpospolita” 2003, nr 268, s. A10
- Krawiecka E., *Moskwa kota Behemota*. „Kuchnia” 2003, nr 3, ss. 64-68
- Kruszelnicki M., *Mistrz w księżycowym stroju. Tradycja kulturowo-literacka i symbolika w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaila Bułhakowa*. Toruń 2004
- LK, *„Mistrz i Małgorzata” w Teatrze Nowym*. „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2003, nr 265, ss. 1 i 6
- LK, *Mistrz, Małgorzata i teatr*. „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2003, nr 264, ss. 1 i 7
- Lupa K., *Moskwa, Petersburg, [w:] Podglądania*. Warszawa 2003, ss. 256-275
- Lupa K., *Utopia 2. Penetracje*. Kraków 2003
- Madejski J., *Leśmiana spotkanie z Bułhakowem*. „Poezja Dzisiaj” 2003, nr 31/32, ss. 138-143
- Masłoń K., *Bilard z wrogiem klasowym*. „Rzeczpospolita” 2003, nr 255, dod. „Rzecz o Książkach”, nr 11, ss. E1 i E4
- Masłoń K., *Trzy poziomy w czasoprzestrzeni*. „Rzeczpospolita” 2003, nr 261, s. A12
- Matkowska-Święs B., *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*. Kraków 2003
- MB, *Co się wydaje*. „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2003, nr 268, s. 6
- Paźniewski W., *Woland*. „Twórczość” 2003, nr 1, ss. 146-147
- Przebinda G., *Drugie życie Michaila Bułhakowa*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 46, dod. „Książki w Tygodniku”, s. 13
- Савельева О., *Русский апокрифический Христос (К постановке проблемы)*. „Slavia Orientalis” 2003, nr 2, ss. 159-178
- Sokołow B., *Michail Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*. Tł. A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skrunda. Warszawa 2003

Sugiera M., *Oko w uniformie: Świat /nie/ przedstawiony* w „Mistrzu i Małgorzacie” Franka Castorfa. „Didaskalia” 2003, nr 54/55/56, ss. 162-167

Terlecka-Reksnis M., *Małgorzata to ja. „Pani”* 2003, nr 2, s. 65

Wiśniewski G., *Od Puszkina do Michaiłowa. Muzy stolic Rosji*. Warszawa 2003

2004

Almanach sceny polskiej 1998/99, t. XL. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2004

Bednarski P., *Spojrzenie przez ramię (wybór wierszy)*. Z posłowiem S. Melkowskiego. Toruń 2004

Głowacki J., *Rosja i pies łańcuchowy*, [w:] *Z głowy*. Warszawa 2004, ss. 203-209

Gondowicz J., Woland & Sp. „Nowe Książki” 2004, nr 3, ss. 41-42

Kijonka T., *Diaboliada według Bułhakowa*. „Śląsk” 2004, nr 5, s. 68

Kowalczyk D., *Szatan na Patriarszych Prudach. Na marginesie „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa*. „Życie Duchowe” 2004, nr 40, ss. 81-89

Krajski S., *Kanon wybiórczy*. „Nasz Dziennik” 2004, nr 130, s. 11

Mandalian A., *Zaświaty Sowietów*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 226, ss. 25-26

Mikos M., *Powieść jak zbawienie*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 144, s. 15

MM, *Michaił Bułhakow*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 144, s. 15

Obębowska-Piasecka E., *Do Wolanda w piżamie*. „Gazeta Wyborcza-Poznań” 2004, nr 62, s. 2

Ochniak M., *Tłumaczenie leksyki bezekwiwalentnej w polskich przekładach „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa*. „Przegląd Rusycystyczny” 2004, z. 2, ss. 107-117

Pawłowski R., *Szatan z gitarą*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 62, s. 10

Pietrowski M., *Mistrz i Miasto. Kijowskie konteksty Michaiła Bułhakowa*. Przekł. z jęz. rosyjskiego I. Kuźmina, A. Jezierska. Oprac. red., wstęp B. Bakula. Poznań 2004

Pisarek L., *Заметки о языковом портрете Михаила Булгакова*. „Acta Polono-Ruthenica” 2004, t. IX, ss. 219-228

Prokopiuk J., *Jestem heretykiem. Ogdoada gnostycka*. Białystok 2004, [tu:] *Po trzykroć romantyczny „Mistrz”*. Z Jerzym Prokopiukiem rozmawia Krzysztof Sierżęga, ss. 213-217

ROM, *„Mistrz i Małgorzata” w polskim teatrze*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 62, s. 10

Skubaczewska-Pniewska A., *Kompozycja świata przedstawionego czy kompozycja dzieła literackiego, czyli kto jest podmiotem czynności kompozycyjnych?* [w:] *Kompozycja dzieła literackiego*. Pod red. A. Stoffa. Toruń 2004, ss. 105-117

Szczerba J., *Cztery wcielenia Wolanda*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 144, s. 15

Teat, *„Mistrz i Małgorzata”*. „Puls Biznesu” 2004, nr 255, s. 24

2005

- Almanach sceny polskiej 1999/2000*, t. XLI. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2005
- Bończa-Szabłowski J., *Michaił Bułhakow Witkacym podszyty*. „Rzeczpospolita” 2005, nr 6, s. A15
- Klimowicz T., *Żenada*. „Odra” 2005, nr 7/8, ss. 59-62
- Masłoń K., *Recenzje*. „Rzeczpospolita” 2005, nr 293, s. 11
- Masłoń K., *Żydzi, sowieci i my*. Warszawa 2005
- Nocuń M., *Mikrokosmos*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 10, s. 6
- Nowicka J., *Z pielgrzymką do miasta Bułhakowa*. „Rzeczpospolita” 2005, nr 156, s. 11
- Reszka P., *Małgorzata, Mistrz i diabeł*. „Rzeczpospolita” 2005, nr 305, s. 15
- Ruczinski W., *Powrót Wolanda albo nowa diaboliada*. Przeł. z rosyjskiego H. Chłystowski. Katowice 2005
- Semczuk A., *Boris Sokołow. Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003, 419 s., [w:] „Recepcja, Transfer, Przekład”. *Oblicza recepcji*. Pod red J. Koźbiała. Warszawa 2005, t. 3, ss. 133-135
- Szerszunowicz J., *Bułhakow drugiej świeżości*. „Kurier Poranny” 2005, nr 1, s. 9

2006

- Almanach sceny polskiej 2000/01*, t. XLII. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2006
- Arcydzieła na bieżąco*. „Polityka” 2006, nr 8, s. 56
- Bielecki T., *Dziesięć wieczorów z Bułhakowem*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 11, s. 16
- Bończa-Szabłowski J., *Bułhakow na dziesięć wieczorów*. „Rzeczpospolita” 2006, nr 297, s. A10
- Bończa-Szabłowski J., *Wolność pod specjalnym nadzorem*. „Rzeczpospolita” 2006, nr 281, dod. „Plus Minus” nr 48, s. A14
- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 2006
- Czapla-Oslisło A., *Marczewski znów zmierzył się z Bułhakowem*. „Gazeta Wyborcza – Katowice” 2006, nr 233, s. 6
- Fast P., „*Przed jego pamięcią chylę niepokorną głowę...*” „Opcje” 2006, nr 2, ss. 89-90
- Hołownia S., *Poncjusz Piłat Superstar*. „Rzeczpospolita” 2006, nr 90, s. 1 i dod. „Plus Minus” nr 15, ss. A5-A7
- Kadżaja W., *Judasze, Piłaci i inni*. „Forum” 2006, nr 25, ss. 42-44
- Krawiecka E., *Posłany mocą ducha – Michaił Bułhakow*. „Biblia i Ekumenizm” 2006, t. 3, ss. 89-109
- Krywak P., *Kod Leonarda... albo o pożytkach z hałasu*. „Konspekt” 2006, nr 4, ss. 131-134
- Lenarciński M., *Kolejka do teatru*. „Dziennik Łódzki” 2006, nr 275, s. 19
- Nakoneczny T., *Kto rządzi Historią? Między „Mistrzem i Małgorzatą” M. Bułhakowa a „Kuszeniem” V. Havla*. „Slavia Occidentalis” 2006, t. 63, ss. 171-180

Nowicka J., *Bunt zamieniony na wolność*. „Rzeczpospolita” 2006, nr 44, s. 10
 Sawin I., *Rękopisy nie płoną*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 72, ss. 25-26
 Sieradzki J., *Oblęd imienia Stalina*. „Przekrój” 2006, nr 25 s. 73
 Sobolewski T., *Kto się bał Andrzeja Wajdy*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 62, s. 16
 Wojciechowski J., *Powtórnik*. „Nowe Książki” 2006, nr 3, ss. 66-67
 Wojciechowski M., *Sołżenicyn mówi prawdę o Stalinie*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 87, s. 16
 Żebrowska A., *Bulhakow wygrał w telewizji z Putinem*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 196, s. 12

2007

Almanach sceny polskiej 2001/02, t. XLIII. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2007
 Flankowska J., *Sadowa 10*. „Polityka” 2007, nr 8, ss. 83-85
 Gryguc E., *Z Bulhakowem w Kijowie (1)*. „Akant” 2007, nr 12, s. 38
 Gryguc E., *Z Bulhakowem w Kijowie (2)*. „Akant” 2007, nr 13, ss. 26-27
 Hałas M., *Piłat w Sosnowcu*. „Śląsk” 2007, nr 1, s. 68
 Poliszczuk J., *Опыт имагологии Кюева (Михаил Булгаков и Илья Эренбург)*. „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2007, t. 2, ss. 157-166
 Rokotow W., *Trzy muzy Bulhakowa*. „Forum” 2007, nr 11, ss. 54-57
 Rutkiewicz K., *Dwa bale z przesłaniem moralnym (Bulhakow i Goethe)*. „Przegląd Rusycystyczny” 2007, z. 2, ss. 51-65
 Soska M., *Mistrz i Diabeł – czy Michaił Bulhakow był nadwornym pisarzem Stalina?* „Myśl Polska” 2007, nr 51/52, ss. 14-15

2008

Almanach sceny polskiej 2002/03, t. XLIV. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2008
 Armata J., Niemczyńska M., *Pszoniak: Jezusa już bym nie zagrał*. „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 79, s. 17
 Bończa-Szabłowski J., *Mistrz magii z czeskim akcentem*. „Rzeczpospolita” 2008, nr 139, s. A26
 Brzezińska M., *Kijowski czekał na ten dzień latami*. „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 2008, nr 79, s. 4
 Brzezińska M., *Superprodukcja*. „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 2008, nr 80, dod. „Co Jest Grane”, s. 5
 Brzezińska M., *Szatan w Olsztynie*. „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 2008, nr 82, s. 1
 Brzezińska M., *Teatralne hity 2008 roku*. „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 2008, nr 304, s. 2
 Chmielarz W., *Reżyser biznesu*. „Puls Biznesu” 2008, nr 66, s. 14
 Ciosek J., *Straceńcza miłość*. „Dziennik Polski” 2008, nr 113, dod. „Magnes”, s. 5
 Дментьев В., *Мастер, профессионал, специалист в прозе Михаила Булгакова*. „Stylistyka” 2008, nr 17, ss. 131-146

- Drewniak Ł., *Teatrzyk diabła*. „Dziennik” 2008, nr 149, dod. „Nowa Kultura”, s. 28
- Głowacki P., *Widownia do napisania*. „Dziennik Polski” 2008, nr 158, s. 8
- Głowacki P., *Wieczorna ziemia*. „Dziennik Polski” 2008, nr 121, s. 11
- Huzarska M., *W Teatrze Groteska nie czuć siarki*. „Polska Gazeta Krakowska” 2008, nr 122, s. 22
- Jastrząb D., *Wątek infernalny w „Mistrzu i Małgorzacie” M. Bułhakowa*. „Zeszyty Naukowe 2”. Nauki Humanistyczne. Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej. Gorzów Wielkopolski 2008, nr 1, ss. 113-121
- Karusiel W., *Mistrz i Małgorzaty*. „Forum” 2008, nr 22, ss. 48-51
- Krawiecka E., *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty”*. Poznań 2008
- Ładosz K., *Super „Mistrz i Małgorzata”*. „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 2008, nr 152, s. 4
- Małkowska M., *Bułhakow zobrażowany*. „Rzeczpospolita” 2008, nr 119, s. A20
- Mazgal E., *Mistrz i Małgorzata – to nie będzie bryk dla leniwych uczniów*. „Gazeta Olsztyńska” 2008, nr 80, ss. 10-11
- Mazgal E., *Premiera „Mistrza i Małgorzaty” w Teatrze im. Stefana Jaracza*. „Gazeta Olsztyńska” 2008, nr 81, s. 3
- Mazgal E., *Premiera „Mistrza i Małgorzaty”*. „Gazeta Olsztyńska” 2008, nr 82, s. 3
- MO, *Bułhakow przyjeżdża prosto z Cieszyna*. „Gazeta Wyborcza – Płock” 2008, nr 129, s. 4
- MSB, *„Mistrz i Małgorzata” z rozmachem*. „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 2008, nr 69, s. 5
- Rećko M., *Nieprosta, bo kobieca historia o poszukiwaniu wiedzy o kobiecie (ciąg dalszy „Mistrza i Małgorzaty”)*. „Colloquia Communia” 2008, nr 1-2, ss. 257-273
- RFK, *Diabelska premiera*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2008, nr 118, s. 7
- (RS), *Ostatni „Mistrz i Małgorzata”*. „Express Ilustrowany” 2008, nr 136, s. 16
- Skolimowski J., *Gitarowy pop dla fanów Bułhakowa*. „Dziennik” 2008, nr 269, s. 21
- Targoń J., *Zdemaskowanie magii*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2008, nr 119, s. 7
- Tarkowska N., *Weekend magii i wróżb*. „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 2008, nr 278, dod. „Co Jest Grane”, s. 6
- Вавжинюк А., *Способы перевода на польский язык фразеологизмов, выступающих в романе Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”*, [w:] *Русский язык в польской аудитории*. Под ред. А. Зых, т. 2. Katowice 2008, ss. 73-83
- Wolski M., *Przewodnik po Mistrzu*. „Gazeta Polska” 2008, nr 35, s. 25

2009

- Almanach sceny polskiej 2003/04*, t. XLV. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2009
- Bończa-Szabłowski J., *Biblia bez Jezusa i Poncjusza Piłata*. „Rzeczpospolita” 2009, nr 248, s. A19
- Delega K., *Bronię Małgorzaty...* „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2009, nr 247, s. 6

- Diomin A., *Czy „Mistrz i Małgorzata” to powieść satanistyczna?* Tł. M. Mściślawski. „Frona” 2009, nr 50, ss. 124-137
- Drajewski S., *Rosyjska szkoła reżyserii*. „Polska Głos Wielkopolski” 2009, nr 241, s. 15
- Drajewski S., *Sprawdzona Mistrz bez Małgorzaty*. „Polska Głos Wielkopolski” 2009, nr 244, s. 27
- Drajewski S., *recepta*. „Polska Głos Wielkopolski” 2009, nr 208, s. 27
- Flankowska J., *Szatańska Moskwa Bułhakowa*. „Wprost” 2009, nr 45, ss. 92-94
- Górny A., *Nieosiągalne życie*. „Czas Kultury” 2009, nr 6, ss. 127-131
- GRAD, *Bajkowy dramat osobowości*. „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2009, nr 242, s. 7
- Gradowski M., *Mistrz i Kapitan Planeta*. „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2009, nr 244, s. 6
- Łupina T., *Awatary pana Inkognito*. „Czas Fantastyki” 2009, nr 1, ss. 12-16
- MIN, *Czarny kot do „Bułhakowa” pilnie poszukiwany*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2009, nr 43, s. 2
- MIN, *Kariera kota Kotleta*. „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2009, nr 59, s. 3
- Mistrz i Małgorzata*, [w:] H. Lange, *90 najważniejszych książek dla ludzi, którzy nie mają czasu czytać*. Przeł. B. Maliborski. Warszawa 2009, ss. 142-143
- Оляндер Л., *Образ бала в структуре поэмы Ю. Тувима Bal w operze i романа М. Булгакова Мастер и Маргарита*. „Roczniki Humanistyczne” 2009, t. LVII, z. 7, ss. 157-166
- Olszański T. A., *Diabeł na moskiewskich wywczasach*. „Czas Fantastyki” 2009, nr 3, ss. 23-26
- Rzemek J., *Liczy się nos dyrektora*. „Rzeczpospolita” 2009, nr 258, s. A18
- SDR, *„Mistrz i Małgorzata” – hit przed premierą*. „Polska Głos Wielkopolski” 2009, nr 237, dod. „Pasaż Kultury”, s. 8
- Skubaczewska-Pniewska A., *Pieniądze i diabeł. „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa i „Powrót Wolanda albo nowa diaboliada” Witalija Ruczinskiego*. „Slavica Wratislaviensia” 2009, nr CXLIX, ss. 191-200
- Sobczyński J., *Czatując na „Mistrza”*. „Polska Głos Wielkopolski” 2009, nr 273, s. 23
- Stepnowska T., *Bezdroża miłości, czyli słów kilka o życiu i twórczości Michaiła Bułhakowa*. „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia” 2009, t. 15, ss. 49-58
- Wakar J., *Magia dla niewtajemniczonych*. „Dziennik Gazeta Prawna” 2009, nr 208, dod. „Kultura”, s. 11
- Wójtowicz-Stefańska A., *Sześć sposobów na „Mistrza i Małgorzatę”*. „Polonistyka” 2009, nr 3, ss. 35-39
- Wstęp do legendy*. „Twój Styl” 2009, nr 12, s. 163

2010

- Almanach sceny polskiej 2004/05*, t. XLVI. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2010
- Barełkowska A., *Grzmoty i błyski*. „Teatr” 2010, nr 3, ss. 18-19

Dabert D., *Kijowskie Muzeum Wspomnień Michaiła Bułhakowa*. „Polonistyka” 2010, nr 6, ss. 11-16

Łęcicki G., „*Mistrz i Małgorzata*” Michaiła Bułhakowa – profanacja czy apologia chrystianizmu? „Warszawskie Studia Teologiczne” 2010, t. 23, cz. 2, ss. 59-70

M. P., *Szlakiem „Mistrza i Małgorzaty”*. „Gwiazdy mówią” 2010, nr 7, s. 11

Mazgal E., *To rola, na którą każda aktorka po prostu czeka*. „Gazeta Olsztyńska” 2010, nr 111, dod. „Olsztyn dzień po dniu”, nr 1113, s. 4

Miernik B., *Stwarzanie gorzkich opowieści*. „Teatr” 2010, nr 3, ss. 22-27

Orska A., *Rosja przez pryzmat literatury pięknej. Analiza na podstawie „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa*. „Pisma Humanistyczne” 2010, z. VII, ss. 217-227

Pasek M., *Moskwa nie wierzy łzom, tylko magii*. „Gwiazdy mówią” 2010, nr 7, ss. 10-11

Sajkowski J., *Ślizgawki*. Gniezno 2010

Self W., *Telefon od Stalina*. „Forum” 2010, nr 19, ss. 48-51

Semczuk A., *O powieści Mistrz i Małgorzata Bułhakowa (poetyka wątku ewangelicznego)*. „Acta Albaruthenica” 2010, nr 10, ss. 196-201

Szramek A., *Dramma per musica początku XX wieku – muzyczność powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa w nawiązaniu do filozofii nowej muzyki Theodora Adorno*. „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5, ss. 133-151

2011

Almanach sceny polskiej 2005/06, t. XLVII. Pod red. A. Chojnickiej. Warszawa 2011

„*Narieczona Adamczyka*” gra żonę Bułhakowa. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2011, nr 55, s. 1

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Z ilustracjami I. Kulika. Przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski. Warszawa 2011

Chudzińska-Parkosadze A., *Stylistyka powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 4, ss. 57-76

Czapla-Oslislo A., *Bułhakow to za mało*. „Gazeta Wyborcza – Katowice” 2011, nr 20, s. 5

Czapla-Oslislo A., *Świat po Bułhakowie*. „Gazeta Wyborcza – Katowice” 2011, nr 10, dod. „Co Jest Grane”, s. 10

Czarnecka K., *O miłości słowami Małgorzaty*. „Życie Warszawy” 2011, nr 58, dod. „Po Godzinach” nr 391, s. 10

Derkaczew J., *Ocalić Bułhakowa*. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 16, dod. „Gazeta Telewizyjna”, s. 7

Drewniak Ł., *Czeczeński Bułhakow*. „Przekrój” 2011, nr 6, s. 59

Fast P., *Dokument, fikcja, mit? O kontekstach dramatu „Batumi” Michaiła Bułhakowa*. „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 4, ss. 77-84

Gajda-Zadworna J., *Miłość jak morfina*. „Życie Warszawy” 2011, nr 55, s. 7

Głowacka, A., *Więcej odwagi*. „Śląsk” 2011, nr 4, s. 69

- Grzesiczak Ł., *Bulhakow is dead*. „Przegląd” 2011, nr 4, s. 40
- HW-M, *Bulhakow czytany na nowo*. „Polska Dziennik Zachodni” 2011, nr 10, dod. „Będzie się Działo”, s. 2
- Kobierski R., *Drugie ja*. Poznań 2011
- Kulturalny koszyk Zofii Czerwińskiej*. Oprac. I. Szymańska. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 197, dod. „Duży Format” nr 32, s. 14
- Legoń J., *Woland wśród nas. Kolejna premiera w teatrze*. „Gazeta Wyborcza – Bielsko-Biała” 2011, nr 16, dod. „Nasze Beskidy”, s. 2
- Lewandowski K.T., *Anioły muszq odejść*. Warszawa 2011
- Mandalian A., *Bulhakow. W płaszczu Pilata – w świecie Orwella*. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 71, ss. 26-27
- Mandalian A., *Krótki kurs miażdżenia kręgów, łamania kości*. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 59, ss. 24-25
- Marczyński J., *Za mało Bulhakowej, za dużo Osieckiej*. „Życie Warszawy” 2011, nr 60, s. 7
- Nowicka B., *Miłości każdy dotknął*. „Gala. Bliżej gwiazd” 2011, nr 13, ss. 32-35
- Wach-Malicka H., *Kurtyna nam się nie zacina!* „Polska Dziennik Zachodni” 2011, nr 303, s. 31
- Wach-Malicka H., *Teatr z Bielska-Białej namieszał w Moskwie. I wrócił z tarczą!* „Polska Dziennik Zachodni” 2011, nr 205, s. 2
- Wakar J., *Czarne perfumy, czarny głos*. „Przekrój” 2011, nr 14, s. 50
- Wakar J., *Pora na muzodram*. „Twój Styl” 2011, nr 5, s. 134
- Wyżyńska D., *Sny Jeleny Bulhakowej*. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2011, nr 55, s. 7
- Zaremba P., *Bulhakow i diabeł*. „Rzeczpospolita” 2011, nr 23, dod. „Plus Minus” nr 4, s. P3
- Zasławski M., Akiszyn A., *Mistrz i Małgorzata na motywach powieści Michaiła Bułhakowa*. Tłum. P. Timofiejuk i R. Sienicki. Warszawa 2011
- (zn), *Szatański świat*. „Kronika Beskidzka” 2011, nr 4, s. 32

2012

- Almanach sceny polskiej 2006/07*, t. XLVIII. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2012
- Bulhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 2012
- Bulhakow M., *Nigdy nie rozmawiaj z nieznajomymi. Mistrz i Małgorzata w odcinkach. Pierwszy rozdział wielkiej powieści XX wieku*. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 240, ss. 20-21
- Chudzińska-Parkosadze A., *Михаил Булгаков как мистический писатель*, [w:] *Światło i ciemność. Ezoteryzm w kulturze XX i XXI wieku*, t. 4. Pod red. M. Rzeczyckiej i K. Ruteckiej, Gdańsk 2012, ss. 68-90

Chudzińska-Parkosadze A., *Мистический аспект крови в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*, [w:] *Krew – substancja, symbole, mitologia*. Pod red. D. Oboleńskiej i K. Arciszewskiej, Gdańsk 2012, ss. 50-64

Chudzińska-Parkosadze A., *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, nr 55/109, z. 1, ss. 81-95

Chudzińska-Parkosadze A., *Symbolika gnozy w powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*. Pod red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowskiego, A. Jocz. Kraków 2012, ss. 188-197

Engelgard, J., *Powrót Bułhakowa*. „Myśl Polska” 2012, nr 13-14, s. 18

Gębalska A., *Zrozumieć zło w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*. Opole 2012

Kublik A., *Diabli wiedzą, skąd to aktorstwo pochodzi*. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 163, ss. 20-21

Michaił Bułhakow, jego czasy i my. Praca zbiorowa pod red. G. Przebindy i J. Świeżego, przy współpracy D. Kliabanaua. Kraków 2012

MIN, *Mistrz słowa (i Małgorzata)*. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 233, s. 19

NDiaye I. A., *Przekład związków frazeologicznych z nominacjami diabła w polskich tłumaczeniach powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Acta Neophilologica” 2012, nr 2, ss. 159-176

Obrazy Moskwy. „Zeszyty Literackie” 2012, nr. 1 (117), ss. 39-98

Papla E., „...z apokalipsą na czele” albo koszmar z ulicy Sadowej. „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 3, ss. 139-142

Romanowska M., *Евангелие от Иоанна Бездомного*. „Slavia Orientalis” 2012, nr 4, ss. 419-428

Sieradzki J., *Świętych wyszarpywanie*. „Odra” 2012, nr 7-8, ss. 122-124

Stec W., *Nazwy roślin w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła A. Bułhakowa: uwagi terminologiczno-przekładowe*, [w:] *Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza*. Red. nauk. A. Pstyga, t. IV. Gdańsk 2012, ss. 219-224

Świerżewska I., *Bułhakow w Rampie*. „Idziemy” 2012, nr 15, s. 33

Zaradniak M., *Nie czuję się gwiazdą*. „Głos Wielkopolski” 2012, nr 298, s. 11

Żebrowska A., *Diabeł dzwoni tylko raz*. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 240, s. 19

2013

Almanach sceny polskiej 2007/08, t. XLIX. Pod red. A. Chojnackiej. Warszawa 2013

Bułhakowowie M. i J., *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*. Zebrał, wstępem i komentarzami opatrzył W. Łosiew. Przeł. M. Bartosik. Warszawa 2013

Chudzińska-Parkosadze A., *Реминисценции романтизма в прозе XX века (на примере романа Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”)*. „Вестник Волгоградского Государственного Университета” 2013, вып. 12, серия 8, ss. 140-146

Chudzińska Parkosadze A., *Z rozważań nad zagadnieniami czasoprzestrzeni w powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. „Acta Neophilologica” 2013, XV (1), ss. 239-251

[Cieślak J.] j.c., *Wrocław z dobrą muzyką*. „Rzeczpospolita” 2013, nr 226, s. 1

Cieślak J., *Rośnie muzyczny Wrocław*. „Rzeczpospolita” 2013, nr 226, s. A14

Cieślak K., *Mistrz, czyli więzień*. „Polityka” 2013, nr 5, s. 70

Cieślak M., *Diabeł, mistrz i Małgorzata*. „Rzeczpospolita” 2013, nr 28, dod. „Plus Minus” nr 5, „Rzecz o Książkach”, s. P17

Drewniak Ł., *Mus*. „Teatr” 2013, nr 10, ss. 31-38

Gneciak M., *Piekło mieszkaniowe czyli socjolog mieszkania czyta „Mistrza i Małgorzatę”*. „Opcje” 2013, nr 3, ss. 74-79

Grabarczyk J., *Kiedy szatan spełnia nasze życzenia*. „Dziennik Elbląski” 2013, nr 75, ss. 1 i 16-17

Kluch W. M., Leszczyńska K., *Kicz w wybranych adaptacjach powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2013, nr 2-3, ss. 49-68

Kruglow A. N., *Bułhakow i Kant*. „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 4, ss. 81-101

Maciejewska B., docz., *Kapitałny Capitol*. „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2013, nr 228, s. 1

Małecki J., *Rękopisy nie płoną*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 2, s. 35

Mistrz i Małgorzata. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 220, dod. *Mistrz i Małgorzata. Otwarcie Teatru Muzycznego Capitol po przebudowie*, s. 4

Mrozek W., *Śpiewające diabły*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 237, s. 19

Oczak D., *Spór o porządek świata, o rolę dobra i zła*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 220, dod. *Mistrz i Małgorzata. Otwarcie Teatru Muzycznego Capitol po przebudowie*, s. 3

Piekarska M., *Mistrz i dwie Małgorzaty*. „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2013, nr 228, s. 8

Polak C., *Bułhakow na torturach*. „Przekrój” 2013, nr 5, s. 67

Polak C., *Notatki z agonii*. „Dziennik Gazeta Prawna” 2013, nr 13, dod. „Kultura i Program TV”, s. k27

RAF, AS, *Drużyna Mistrza i Małgorzaty*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 220, dod. *Mistrz i Małgorzata. Otwarcie Teatru Muzycznego Capitol po przebudowie*, s. 3

Sieradzki J., *Musicalowy dubelt. „Chłopi” w Gdyni oraz „Mistrz i Małgorzata” we Wrocławiu*. „Zwierciadło” 2013, nr 9, s. 139

Sieradzki J., *Przekłady nie płoną*. „Odra” 2013, nr 11, ss. 104-105

Sobierski P., *Nadworny kompozytor Kościelniaka*. „Bliza. Kwartalnik Artystyczny” 2013, nr 3, ss. 180-186

Sobierski P., *Szatański plan Kościelniaka*. „Teatr” 2013, nr 11, ss. 8-9

Sobierski P., *Więcej niż musical*. „Teatr” 2013, nr 10, ss. 27-30

Starosta I., *„Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa*. „Gazeta Sucholeśka” 2013, nr 11, s. 19

Trzy światy, dwie Małgorzaty, rozdwojony dyrektor, diabli i ktoś jeszcze. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 220, dod. *Mistrz i Małgorzata. Otwarcie Teatru Muzycznego Capitol po przebudowie*, s. 2

(uk), *Mistrz i Małgorzata*. „Gazeta Współczesna” 2013, nr 249, s. 5
 Wolski M., *Zwycięstwo nad Wolandem*. „Gazeta Polska” 2013, nr 38, s. 25
 Zieliński R., *Klasyka w nowym miejscu*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 220, dod. *Mistrz i Małgorzata*.
Otwarcie Teatru Muzycznego Capitol po przebudowie, s. 1
 Zieliński R., *Konrad Imiela: Zapraszamy!* „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 220, dod. *Mistrz i Małgorzata*.
Otwarcie Teatru Muzycznego Capitol po przebudowie, s. 2
 Zieliński R., *Musical „Mistrz i Małgorzata”*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 220, dod. „Co Jest Grane”,
 s. 2

2014

Fikus M., *Bulhakow mojego życia*. „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 107, s. 31
 Jankowska A., *Юмор Воланда в польских и чешских переводах Матера и Маргариты*. „Przegląd
 Rusycystyczny” 2014, nr 1, ss. 74-91
 Jankowska M., *Światłocień Boga*. „Akcent” 2014, nr 3, ss. 161-166
 Kąkiel M., *Następcy Bulhakowa i Puszkina*. „Przegląd” 2014, nr 16, ss. 32-36
 Kopeć A., *Spektakl, który można czytać jak książkę*. „Kurier Poranny” 2014, nr 15, s. 6
 Krutul U., *Nieco inni Mistrz i Małgorzata*. „Gazeta Współczesna” 2014, nr 12, s. 4
 MOŻ, *Woland, Behemot, Małgorzata... Bulhakow Teatru Malabar Hotel*. „Gazeta Wyborcza –
 Białystok” 2014, nr 13, dod. „Co Jest Grane”, s. 9
Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2013/2014. „Teatr” 2014, nr 9, ss. 6-19
 Piotrowska A., *Bulhakow w Teheranie*. „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 26, s. 69
 Sawic J., „*Sing Hallelujah*” – jazz w *Mistrzu i Małgorzacie na tle epoki*. „Akcent” 2014, nr 1, ss. 159-
 164
 Tylkowska K., *Sila (o)powieści*. „Teatr” 2014, nr 3, ss. 74-75
 Wachniewski W., *Moje lektury*. „Moje Miasto. Bezplatny Słupski Dwutygodnik” 2014, nr 10, s. 14
 Żmijewska M., *Co w teatrach* „Gazeta Wyborcza – Białystok” 2014, nr 18, s. 21

2015

Bończa-Szabłowski J., *Jak prowokować inteligentnie*. „Rzeczpospolita” 2015, nr 116, s. A13
 (dmk), *Premiera w Nowym Teatrze*. „Głos Pomorza” 2015, nr 73, s. 1
 Klusek D., *Autorski Bulhakow*. „Głos Pomorza” 2015, nr 35, s. 22
 Klusek D., *Bulhakow odczytany współcześnie. Najnowsza premiera Nowego Teatru*. „Głos Pomorza”
 2015, nr 72, dod. „Głos Słupska”, s. 9
 Klusek D., *Bulhakow odczytany współcześnie. To próba odnalezienia prawdy*. „Głos Pomorza” 2015,
 nr 106, dod. „Głos Słupska”, s. 9
 Klusek D., *Dzisiejszy Bulhakow*. „Głos Pomorza” 2015, nr 68, s. 20

Klusek D., *Jest gdzie się bawić*. „Głos Pomorza” 2015, nr 73, s. 12

Magdziarz A., *Koty wysłannicy piekieł*. „Fakt” 2015, nr 79, dod. „Fakt Historia” 015, nr 14, s. IV

Olechnowicz M., *Mistrzem rządzi Małgorzata*. „Głos Pomorza” 2015, nr 74, s. 20

Popoff A., *Żony w cieniu mistrzów literatury rosyjskiej*. Z ang. Przeł. A. Siewior-Kuś. Warszawa 2015

Serafinska J. B., *Mistrz i Małgorzata. Przestrzeń i czas w powieści Michaiła Bułhakowa*. „Hybryda” 2015, nr 25, ss. 15-17

Sowińska K., *Spotkanie na scenie w świecie według Bułhakowa. Doktor Faustus i Bortkiewicz na deser*. „Nasze Miasto” (Słupsk) 2015, nr 23, s. 7

Zacharzewska M., *Chrystus i futeł skradzione teatrowi*. „Głos Pomorza” 2015, nr 58, s. 3

Programy teatralne, katalogi, broszury, afisze, rysunki, dokumentacja teatralna

Bieniasz M., *Asasello (III)* 1986, rysunek: tempera/karton 35x50 cm

Bieniasz M., *Czerwońce* 1976, rysunek: tempera/karton, 35x50 cm

Bieniasz M., *Głowa MB (II)*, 1985, rysunek

Bieniasz M., *Hella i Behemot* 1996, rysunek: tempera/karton 25x35 cm

Bieniasz M., *Malarstwo. Rysunek*. Galeria Katowice PSP-ZPAP, Katowice, Warszawska 37, 16 X – 6 XI 1974, 43 ekspozycja [katalog]

Bieniasz M., *Mistrz i Małgorzata* 25. GCK – Galeria ASP, czwartek 13 maja 1999, godz. 17.00 [zaproszenie]

Bieniasz M., *Mistrz i Małgorzata. Rysunki*. Centrum Kultury „Dwór Artusa” Toruń, 8 marca – 7 kwietnia 2000 [katalog]

Bieniasz M., *Rysunek*. Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Katowicki. Katowice, marzec 2011 [katalog]

Bieniasz M., *Rysunki/Michaił Bułhakow – Mistrz i Małgorzata*. Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach 2008, nr 1 [katalog]

Bieniasz M., *Tu byłem*. ASP Katowice 2010 [katalog]

Bieniasz M., *Wystawa malarstwa i rysunku*. Klub Politechniki Krakowskiej, lipiec 1976 [katalog]

Bułhakow M., *Czy pan widział Poncjusza Pilata*. Wg powieści „Mistrz i Małgorzata” (Master i Margarita). Program Teatru Polskiego we Wrocławiu. Red. H. Sarnecka-Partyka, listopad 1974, ZGK 2 12/73

Bułhakow M., *Dni Turbinów*. Program Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. Red. K. Tejwan, listopad 1987, PZG Kraków 2733/87

Bułhakow M., *Mieszkanie Zojki*. Program Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Red. J. Jarzębski, październik 1987, Bielskie Zakłady Graficzne zam. 807/87

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku. Red. M. Nagórko, listopad 1981, ZGT – z. 1503/81

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Część I „Mistrz”, cz. II „Małgorzata”. sez. 1979/80. Red. W. Stasicki, kwiecień 1980, DZG 1506-4-01108 1000 9 80

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Prezentacja na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Złoty Lew” we Lwowie. 11-19 października 2008

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Polskiego w Bydgoszczy, sez. 1988/1989. Red. J. Szymczak, październik 1988, Zakłady Graficzne im. KEN – zam. 1017/88

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Polskiego w Bydgoszczy, sez. 1988/1989. Red. J. Szymczak, październik 1988, Zakłady Graficzne im. KEN – zam. 172/89

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Program Teatru Współczesnego w Warszawie. Red. J. Adamowicz, marzec 1987, ZPW „Epoka” z. 235/98

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*. Teatr Współczesny w Warszawie 1987, Z.S.P. Warszawa, zam. 13/87, WDA-offset [afisz]

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata* (układ scen, obsada), Teatr Polski w Bydgoszczy [dokument]

Bułhakow M., *Molière*. Program Teatru im. J. Osterwy w Lublinie. Red. G. Narodowicz, J. Jasiński, czerwiec 1986, LZGraf. zam. 106 86

Bułhakow M., *Ucieczka*. Program Państwowego Teatru Ludowego w Krakowie. Red. J. Woźniak, październik 1985

Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano. Wg powieści Michała Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. Teatr Jednego Aktora, Estrada Krakowska, czerwiec 1971, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18247/mistrz_i_malgorzata__estrada_krakow_1971.pdf

Czarna magia. Wg powieści M. Bułhakowa p.t. „Mistrz i Małgorzata”. Program Teatru Śląskiego w Katowicach, sez. 1972/1973. Kier. literacki W. Szewczyk, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18263/czarna_magia__teatr_slaski_katowice_1973.pdf

Dangel P., *Michał Bułhakow „Uśmiech wilka”*. Scenariusz według tekstów M. Bułhakowa [maszynopis]

Дни Варшавы в Москве 7–12 сентября 1987. Druk Wydawnictwa Geologiczne. Zlec 1101/87 [afisz]

Festival Internacional Cervantino. Teatro STU de Polonia. Mayo 6 y 7. Teatro de la Ciudad [program teatralny]

Festival Mondial du Théâtre. Nancy 28 avril – 8 mai 1977 [program teatralny]

Gonet K., Jasiński K., *Pacjenci*. Widowisko buffo na motywach powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata” w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego. Sierpień 1976 [maszynopis scenariusza]

Kaaithheater Ardunkaai/Brussel van maandag 5 september tot en met donderdag 15 september 1977 [program teatralny]

Kunad R., *Mistrz i Małgorzata* [zdjęcia ze spektaklu]. Teatr Wielki w Warszawie, 30 maja 1987, pliki JPG, nośnik DVD

Kunad R., *Mistrz i Małgorzata. Opera romantyczna w 10 obrazach z epilogiem według powieści Michała Bułhakowa*. Program Teatru Wielkiego w Warszawie. Red. W. A. Brégy, E. Obniska. maj 1987, ZPR zam. 252/88

MARAT, *MISTRZ i inne „PRZECHADZKI”* – wystawa poświęcona dramaturgii radzieckiej w realizacji Teatru im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, 1980 [zaproszenie]

Maria Żaboklicka-Budzichowa 1924-1977. Wstęp S. Rodziński. Związek Polskich Artystów Plastyków. Warszawa 1979 [broşura]

Michał Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Teatr Polski w Bydgoszczy [plakat]

Michał Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* przedstawienie Teatru Polskiego z Bydgoszczy grane w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy (PKiN), 1989 [zaproszenie]

Michał Bułhakow, *Uśmiech wilka*. Scenariusz według tekstów Michała Bułhakowa – Paweł Dangel. Słupski Teatr Dramatyczny. Sezon 1983/84, Słupsk 2748 300 D-8 83 [plakat]

Pacjenci. Widowisko buffo na motywach powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”, w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego. Program Teatru STU w Krakowie, sezon XI, 1976/77, poz 1/41 [program teatralny, wersja 1]

Pacjenci. Widowisko buffo Krystyny Gonet i Krzysztofa Jasińskiego na motywach powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata” w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego. Program Teatru STU w Krakowie, sezon XI, 1976/77, poz 1/41 [program teatralny, wersja 4]

Pacjenci. Widowisko buffo Krystyny Gonet i Krzysztofa Jasińskiego na motywach powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”, w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego. Program Teatru STU w Krakowie, sezon XV 1980/1981, poz. 4/57 [program teatralny]

Poncjusz Piłat piąty procurator Judei. Program Teatru Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie. Red. J. Olczak-Ronikier, listopad 1981, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18273/mistrz_i_malgorzata__teatr_bagatela_krakow_1981.pdf

Poncjusz Piłat piąty procurator Judei według powieści Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”. Program Teatru im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, październik 1982, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18274/mistrz_i_malgorzata__teatr_im_solskiego_tarnow_1982.pdf

Rodziński S., Szreder M., Maria Żaboklicka-Budzichowa. *Dama z Behemotem*. Wystawa malarstwa Marii Żaboklickiej-Budzichowej w trzydzieści lat po śmierci Artystki. Tł. U. Budzich-Szukała, K. Ptasinski. Galeria ZPAP Lufcik. Warszawa, 2-20 kwietnia 2008 [katalog, dok. pdf]

Szczurowska M., *Zapis sytuacji i dokumentacja inscenizacji sztuki Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku [maszynopis]

Teatro Tenda, 1^a Piazza Mancini, Rassegna internazionale di teatro popolare in collaborazione con il festival di Nancy Romaestate 1977, Maggio – Giugno – Luglio [program teatralny]

The Patients. A buffo show. Scenarij Krystyna Gonet and Krzysztof Jasiński. Themes from „Margaret and the Master” by Mikhail Bulgakov. Teatr STU, season XI, 1976/77, item 1/41, PZG Kraków 83/77 [program teatralny, wersja 2]

The Patients. A buffo show. Scenarij Krystyna Gonet and Krzysztof Jasiński. Themes from „The Master and Margarita” by Mikhail Bulgakov. Teatr STU, season XI, 1976/77, item 1/41 [program teatralny, wersja 3]

Uśmiech wilka. Program Słupskiego Teatru Dramatycznego., sezon 1983/1984. Red. J. Kubacka, październik 1983, Słupsk, 2703 [program teatralny]

Uśmiech wilka. Program Teatru Nowego, Piwnica Wandy Warszawskiej. Red. A. Schiller, listopad 1982, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2009_10/18239/usmiech_wilka__teatr_nowy_warszawa_1982.pdf
Wieczorek K. *Malarstwo i rysunek.* Galeria Desa, Kraków, 28 marzec 1977. Oficyna Wydawnicza PP „Desa” w Jędrzejowie, C-33/635 [brozura]

Wystawa prac Macieja Bieniasza. Galeria Kordegarda, Warszawa 10-31 III 1976 [brozura]

XIX Warszawskie Spotkania Teatralne. Red. A. Rudnicka. Wyd. Teatr Rzeczypospolitej. Warszawa PKiN 1989 [brozura]

60 lat Teatru Śląskiego imienia St. Wyspiańskiego w Katowicach. Repertuar teatru 1945-1982”. Red. E. Moroń. Wyd. Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego i Muzeum Śląskie w Katowicach [brozura]

5 Ogólnopolski Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych. Katowice, 14–22 listopada 1987. Repertuar [afisz]

Fonogramy i płyty CD

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata* [fragment powieści]. Realizacja J. Ciborska. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program II, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa 1980, nośnik DVD

Gronczewska G., *Bohaterowie naszych lektur: Woland* [wywiad radiowy]. Polskie Radio SA, PR Bis, Redakcja Popularyzacji Kultury, Warszawa 2002, nośnik DVD

Gronczewska G., *Czarny mag* [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO Polskie Radio, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa 1993, nośnik DVD

Helbrecht B., *I wszyscy milczą wokół* cz. 1 i 2 [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, program III, Redakcja Literacka, Warszawa 1988, nośnik DVD

Jęczynek M., *Mistrz i Małgorzata. Moje fascynacje literackie* [wywiad radiowy]. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program II, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa 1976, nośnik DVD

Kamińska A., *Portret pisarza Michała Bułhakowa* [audycja radiowa]. Polskie Radio, Komitet ds. Radia i Telewizji, Program I, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa 1982, nośnik DVD

Kanownik K., *Diabli porządek rzeczy* [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO, Polskie Radio i Telewizja, program II, Redakcja Literacka, Warszawa 1987, nośnik DVD

Kanownik K., *Nie nasz człowiek* [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, Teatr PR, Warszawa 1987, nośnik DVD

Małaszko M., *Maciej Englert. Zapiski ze współczesności* [gawęda]. Polskie Radio SA, Program II, Redakcja Kultury, Warszawa 2006, nośnik DVD

Pytlakowski J., *Lektury, lektury. Mistrz i Małgorzata* [audycja radiowa]. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Warszawa 1973, nośnik DVD

Retmianiak A., Billip W., *Wieczór muzyki i myśli. Michał Bułhakow w teatrze: jego życie i twórczość* [wywiad radiowy]. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, Program IV, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa 1988, nośnik DVD

Retmianiak A., *Uśmiech wilka. Z teatralnego afisza* [audycja radiowa]. Polskie Radio, Komitet ds. Radia i Telewizji, Warszawa 1982, nośnik DVD

Titkow J., *Żywot Mistrza czyli rzecz o Bułhakowie* [audycja radiowa]. Polskie Radio PJO Polskie Radio, Program II, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa 1993, nośnik DVD

Mistrz i Małgorzata. muz. P. Welcel, sł. R. Szymański [utwór muzyczny]. Nagrano w Studiu Winicjusza Chrósta w Sulejówku. Realizacja W. Kowalczyk. Luty 1999, nośnik CD

Filmy, reportaże, zapisy spektakli

Bułhakow [zapis spektaklu]. Reż. M. Wojtyśzko. Teatr im. Juliusza Słowackiego i TVP SA 2009, TVP Kultura, emisja 19 maja 2009, 20:15

Majstor i Margarita [film fabularny]. Reż. A. Petrović. Prod. Dunav-Film Belgrad, Euro International Films, Rzym 1972, nośnik VHS

Mistrz i Małgorzata [serial]. Reż. M. Wojtyśzko. Film zrealizowany w Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „POLTEL” w koprodukcji z Zespołami Polskich Producentów Filmowych wg powieści Michała Bułhakowa. Warszawa 1988, nośnik HVS

Mistrz i Małgorzata [zapis spektaklu]. Reż. A. M. Marczewski. Teatr Polski w Bydgoszczy, 18 października 1990, nośnik DVD

Moskwa jak las [film dokumentalny]. Scenariusz W. Romanowski, A. Drawicz. Realizacja W. Romanowski. Prod. „Reporter” Studio Reportażu i Form Dokumentalnych dla II Programu TVP SA, 1995, nośnik DVD

Pejzaż wewnętrzny. Michał Bułhakow [film dokumentalny]. Reż. D. Pawelec i A. Czernecka. Prod. Telewizja Polska SA, dla programu II. Kraków 1995, nośnik DVD

Pilatus und andere nach motiven aus dem Roman „der Meister und Margarita“ von Michail Bulgakow [film fabularny]. Reż. A. Wajda. Prod. Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Republika Federalna Niemiec, 1971, oprac. Telewizja Polska, nośnik DVD

Wydarzenie: Mistrz, Małgorzata i inni... [reportaż]. Przyg. A. Wójcik, M. Bielan, K. Bożym, A. Kowal, J. Adamczyk. Prod. Telewizja Polska, program II, Warszawa 1987, nośnik DVD

Macmep u Mapzapuma [film fabularny]. Reż. V. Bortko. Prod. Telekanał „Rossija” przy współpracy Federalnej Agencji Kultury i Kinematografii. Moskwa 2005, nośnik DVD

Korespondencja osobista

Adamowicz J., informacje na temat terminów, w których spektakl Macieja Englerta pokazywany był w Moskwie [online]. Do Korcz K., 5 października 2011, 13:21

Adamowicz J., informacja dotycząca terminów występów Teatru Współczesnego z Warszawy w Chorzowie i Krakowie [online]. Do Korcz K., 5 października 2011, 14:31

Adamowicz J., odpowiedź na pytania dotyczące nieścisłości w materiale źródłowym dotyczącym wizyty Teatru Współczesnego w Moskwie w 1988 roku [online]. Do Korcz K., 8 grudnia 2011, 11:39

Adamowicz J., informacje na temat wyjazdowych spektakli *Mistrza i Małgorzaty* [online]. Do Korcz K., 8 grudnia 2011, 12:54

Adamowicz J., odpowiedź na pytanie dotyczące spektaklu Macieja Englerta *Mistrz i Małgorzata* w kontekście inicjatywy wideoteka Teatru Rzeczypospolitej [online]. Do Korcz K., 8 grudnia 2011, 13:48

Adamowicz J., informacje dotyczące obsady *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Macieja Englerta [online]. Do Korcz K., 24 października 2012, 13:46

Adamowicz J., odpowiedź w sprawie przekazania pytań dotyczących obsady filmu *Mistrz i Małgorzata* Macieja Wojtyszki aktorowi Teatru Współczesnego w Warszawie, Dariuszowi Dobkowskiemu [online]. Do Korcz K., 18 lutego 2013, 11:42

Adamowicz J., informacje dotyczące obsady filmu *Mistrz i Małgorzata* Macieja Wojtyszki podane przez aktora Teatru Współczesnego, Dariusza Dobkowskiego [online]. Do Korcz K., 19 lutego 2013, 12:38

Adamowicz J., odpowiedź w sprawie nieścisłości dotyczących roli Dariusza Dobkowskiego w filmie Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 22 lutego 2013, 11:16

Adamowicz J., odpowiedź na pytania dotyczące prawdopodobieństwa realizacji telewizyjnej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, wspomnianej przez Andrzeja Drawicza w periodyku „Radar” [online]. Do Korcz K., 26 lutego 2013, 14:36

Adamowicz J., weryfikacja danych obsadowych spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Macieja Englerta, zawartych w *Almanachu sceny polskiej* [online]. Do Korcz K., 25 września 2013, 13:04

Adamowicz J., weryfikacja danych obsadowych spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Macieja Englerta, zawartych w *Almanachu sceny polskiej* [online]. Do Korcz K., 5 lutego 2014, 11:54

Antoniak J., skany artykułu M.Tutkowskiej (Hamilton) *Diabeł w Moskwie* z czasopisma „Kronika. Pismo dla wszystkich” 1967 [online]. Do Korcz K., 22 stycznia 2013, 10:29

Bednarski P., informacje na temat inspiracji twórczością i osobą Michaiła Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 8 października 2011, 18:27

Bieniasz M., list dotyczący wieloletniej pracy nad cyklem rysunków inspirowanych *Mistrzem i Małgorzatą* Michaiła Bułhakowa, dokumentacja, rysunki [korespondencja tradycyjna], 14 października 2011

Bierczyński P., informacje na temat dostępu do artykułu z internetowego archiwum „Gazety Wyborczej” [online]. Do Korcz K., 17 lipca 2013, 8:10

Chudzińska-Parkosadze A., skany artykułów dotyczących *Mistrza i Małgorzaty* [online]. Do Korcz K., 4 marca 2014, 14:05

Ciborowska M., informacje kontaktowe w sprawie obsady filmu Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 13 marca 2013, 12:56

Ciborowska M., informacje kontaktowe w sprawie obsady filmu Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 13 marca 2013, 17:44

Dąbrowska K., odpowiedź dotycząca prawdopodobieństwa realizacji przez Teatr Wielki w Łodzi baletu *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 13:48

Domagalik K., *Poncjusz Piłat wg Mistrza i Małgorzaty (karta programu)* [online]. Do Korcz K., 5 listopada 2014, 13:41

Domagalik K., informacje dotyczące spektaklu *Poncjusz Piłat wg Mistrza i Małgorzaty* [online]. Do Korcz K., 5 listopada 2014, 15:46

Downarowicz E., kontakt z Piotrem Bednarskim [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 10:04

Dutkiewicz T., informacje dotyczące ról Tomasza Dutkiewicza i Dariusza Dobkowskiego w filmie Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 20 lutego 2013, 7:41

Dziemińska T., materiały prasowe dotyczące spektaklu *Mistrz & Małgorzata Story* [online]. Do Korcz K., 7 lutego 2014, 12:36

Frąckowiak W., weryfikacja danych bibliograficznych dotyczących artykułu na temat spektaklu Grupy Teatralnej Dziewięciśł *Opowieść o Mistrzu i Małgorzacie* [online]. 18 lipca 2013, 12:32

Gawłowski W., odpowiedź na pytania dotyczące wiersza *In memoriam Michail Bulhakow* [online]. Do Korcz K., 30 października 2011, 16:41

Gawłowski W., informacje na temat inspiracji twórczością i osobą Michaiła Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 5 listopada 2011, 18:04

Gdaniec A., skan artykułu dotyczącego spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Grigorija Lifanowa w Teatrze im. Aleksandra Sewruka w Elblągu [online]. Do Korcz K., 28 stycznia 2014, 13:47

Greszta E., weryfikacja informacji dotyczących obsady radiowych adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, zawartych na stronie internetowej www.sluchowiska.ugu.pl [online]. Do Korcz K., 29 lipca 2015, 15:59

Greszta E., weryfikacja informacji dotyczących obsady radiowych adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*, zawartych na stronie internetowej www.sluchowiska.ugu.pl [online]. Do Korcz K., 30 lipca 2015, 14:12

Iwańska M., odpowiedź na pytanie dotyczące obsady wystawianego w Słupsku spektaklu Pawła Dągla *Uśmiech wilka* [online]. Do Korcz K., 22 sierpnia 2013, 16:14

Iwańska M., informacja w sprawie ewentualnych zmian w obsadzie słupskiej wersji spektaklu Pawła Dągla *Uśmiech wilka* [online]. Do Korcz K., 23 sierpnia 2013, 20:18

Jasińska K., odpowiedź na pytania związane z doniesieniami prasowymi na temat baletu zrealizowanego na podstawie powieści Michaiła Bułhakowa i rzekomo wystawianego przez Teatr Wielki w Łodzi [online]. Do Korcz K., 21 października 2011, 15:32

Kantyka J., wskazówki bibliograficzne dotyczące Andrzeja Cezarego Sawczenki [online]. Do Korcz K., 10 października 2011, 13:38

Kantyka J., odpowiedź na pytanie dotyczące genezy wiersza Andrzeja Cezarego Sawczenki, inspirowanego biografią i powieścią Michaiła Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 10 października 2011, 19:24

Katus M., Kaczmarska M., odpowiedź w sprawie dostępności zasobów czytelnicy Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu [online]. Do Korcz K., 4 czerwca 2013, 12:43

Katus M., Kaczmarska M., „Kontakt. Wojewódzki Informator Kulturalny” 1989, nr 7 – plik pdf [online]. Do Korcz K., 5 czerwca 2013, 9:46

Kilianek B., informacje na temat zasobów archiwalnych Teatru Wielkiego w Warszawie, dotyczących opery *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 13 października 2011, 17:05

Kilianek B., program premierowy opery *Mistrz i Małgorzata*, materiały prasowe i zdjęcia, zestawienie obsad od dnia premiery do ostatniego przedstawienia [korespondencja tradycyjna], 14 października 2011

Kilianek B., informacje dotyczące obsady opery *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 25 października 2011, 17:44

Kilianek B., skan wkładki obsadowej do spektaklu *Mistrz i Małgorzata* wystawianego w ramach festiwalu „Warszawska Jesień” [online]. Do Korcz K., 25 października 2011, 17:58

Kilianek B., informacje na temat zasobów archiwalnych Teatru Wielkiego w Warszawie, dotyczących opery *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 27 października 2011, 11:56

Kilianek B., weryfikacja rozbieżności dotyczących obsady opery *Mistrz i Małgorzata* Rainera Kunada [online]. Do Korcz K., 19 kwietnia 2013, 18:42

Kilianek B., wyciąg z bazy spektakli operowych Teatru Wielkiego w Warszawie dotyczący obsady opery *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 24 kwietnia 2013, 11:21

Kilianek B., weryfikacja informacji zawartych w wyciągu z bazy spektakli operowych Teatru Wielkiego w Warszawie dotyczących obsady spektaklu *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 25 czerwca 2013, 12:51

Kochan Z., informacje kontaktowe dotyczące obsady *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Macieja Wojtyszki [online]. Do Korcz K., 10 grudnia 2012, 15:31

Kochanowska I., odpowiedź na pytanie dotyczące plebiscytu „Polityki” na najpopularniejszą książkę zagraniczną w przedziale czasowym 1970-1990 [online]. Do Korcz K., 7 lutego 2011, 15:45

Konecki J., kwerenda nagrań dotyczących *Mistrza i Małgorzaty* oraz M. Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 15 lutego 2011, 12:25

Konecki J., uzupełnienie kwerendy dotyczącej audycji poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* oraz M. Bułhakowowi [online]. Do Korcz K., 18 marca 2011, 11:35

Kowalkowska D., informacje dotyczące obsady spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu [online]. Do Korcz K., 23 października 2013, 13:44

Kowalkowska D., dane kontaktowe dotyczące aktora Adama Wolańczyka [online]. Do Korcz K., 25 lutego 2014, 15:08

Kowalkowska D., informacje dotyczące publikacji książkowych, którymi dysponuje Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu [online]. Do Korcz K., 26 lutego 2014, 13:57

Kravchenko I., odpowiedź na pytania w sprawie kwerendy radiowej dotyczącej Michaiła Bułhakowa [online]. Do Korcz K., 13 marca 2012, 15:16

Kravchenko I., informacje na temat prawdopodobieństwa wydania w Polsce książki *Opisane życie M. Bułhakowa* [online]. Do Korcz K., 16 marca 2012, 11:48

Kravchenko-Surman I., informacje dotyczące obsady audycji poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* oraz M. Bułhakowowi [online]. Do Korcz K., 23 października 2012, 12:44

Krawul M., informacje dotyczące kontaktu z aktorem Zbigniewem Gocmanem [online]. Do Korcz K., 4 marca 2014, 8:24

Krysztoforska M., informacje dotyczące przekazania pytań w sprawie obsady filmu *Mistrz i Małgorzata* Macieja Wojtyszki aktorkom Mirosławie Krajewskiej i Ninie Czerkies [online]. Do Korcz K., 18 lutego 2013, 16:15

Krysztoforska M., informacje kontaktowe dotyczące aktora Marka Bocianiaka [online]. Do Korcz K., 17 kwietnia, 11:36

Latos P., informacje na temat pierwszego wydania przez wydawnictwo Muza *Mistrza i Małgorzaty* z zaznaczeniami cenzury sowieckiej [online]. Do Korcz K. 16 lipca 2013, 7:25

Łach J., adres mailowy Jana Tulika [online]. Do Korcz K., 27 października 2011, 15:41

Łastik W., odpowiedź na pytanie dotyczące emisji przez TVP Kultura reportażu *Mistrz, Małgorzata i inni* oraz filmu *Moskwa jak las* [online]. Do Korcz K., 6 lipca 2011, 17:04

Ławniuk W., informacje dotyczące obsady spektaklu *Poncjusz Pilat piąty procurator Judei* wystawionego w Teatrze im. L. Solskiego w Tarnowie [online]. Do Korcz K., 16 października 2012, 16:30

Marczewski A. M., informacje na temat własnych realizacji *Mistrza i Małgorzaty* [online]. Do Korcz K., 5 października 2011, 15:46

Marczewski A. M., informacje na temat artystycznych związków z Bułhakowem [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 13:24

Marczewski A. M., informacje dotyczące obsady *Mistrza i Małgorzaty* w przedstawieniach wałbrzyskim, plockim i bydgoskim [online]. Do Korcz K., 23 października 2012, 16:58

Marczewski A. M., informacje na temat obsady przedstawienia *Mistrz i Małgorzata* w Teatrze Dramatycznym w Płocku [online]. Do Korcz K., 24 października 2012, 16:30

Marczewski A. M., informacje w sprawie adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* autorstwa Witolda Dąbrowskiego [online]. Do Korcz K., 26 lutego 2013, 11:15

Marczewski A. M., korespondencja w sprawie informacji Andrzeja Drawicza na temat telewizyjnej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* autorstwa Witolda Dąbrowskiego i Ireny Lewandowskiej [online]. Do Korcz K., 26 lutego 2013, 14:10

Marczewski A. M., informacje dotyczące ról Mirosławy Krajewskiej, Józefa Fryźlewicza i Barbary Zgorzalewicz-Fryźlewicz w serialu Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 22 marca 2013, 19:53

Marczewski A. M., weryfikacja informacji zawartych *Almanachu sceny polskiej*, dotyczących spektakli *Mistrz i Małgorzata* wystawianych w Wałbrzychu i Płocku [online]. Do Korcz K., 16 sierpnia 2013, 8:59

Marosz D., informacja dotycząca konsultacji w sprawie spektaklu *Mistrz i Małgorzata* wystawianego w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu [online]. Do Korcz K., 24 lutego 2014, 14:01

Minałto J., informacje dotyczące obsady spektaklu P. Paradowskiego *Czy pan wdział Poncjusza Pilata?* w Teatrze Polskim we Wrocławiu [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 11:53

Mioduszevska-Olszewska M., informacje dotyczące obsady spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku [online]. Do Korcz K., 18 października 2013, 12:55

Mioduszevska-Olszewska M., skany stron programu i późniejsze wkładki obsadowe spektaklu *Mistrz i Małgorzata* wystawianego przez Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku [online]. Do Korcz K., 27 lutego 2014, 8:47

Mucha W., weryfikacja listy obsadowej spektaklu *Poncjusz Pilat piąty procurator Judei* Piotra Paradowskiego w krakowskim Teatrze Bagatela [online]. Do Korcz K., 27 czerwca 2013, 10:47

Mucha W., informacja na temat materiałów archiwalnych dotyczących spektaklu Piotra Paradowskiego *Poncjusz Pilat piąty procurator Judei* [online]. Do Korcz K., 27 czerwca 2013, 11:34

Mucha W., skany materiałów archiwalnych dotyczących spektaklu *Poncjusz Pilat piąty procurator Judei* w Teatrze Bagatela w Krakowie [online]. Do Korcz K., 8 lipca 2013, 11:12

Muła F., Teatr STU „Pacjenci” 1976-1981 – fotografie z przedstawienia [online]. Do Korcz K., 15 listopada 2012, 21:50; 21:54; 22:00; 22:03; 22:06; 22:08; 22:15; 22:20

Muła F., Teatr STU „Pacjenci” 1976-1981 opis fotografii [online]. Do Korcz K., 15 listopada 2012, 23:32

Muła F., programy teatralne oraz informacje prasowe dotyczące spektaklu *Pacjenci* (1976-1981) [korespondencja tradycyjna], 16 listopada 2012

Muła F., scenariusz spektaklu *Pacjenci* [korespondencja tradycyjna], 28 listopada 2012

Muła F., informacje w sprawie obsady oraz czasu, miejsca oraz liczby spektakli *Pacjenci* [korespondencja tradycyjna], 11 grudnia 2012

Muła F., informacje na temat spektaklu *Pacjenci*, dane kontaktowe, fotografie [online]. Do Korcz K., 12 grudnia 2012, 23:48; 23:56; 23:57; 23:58; 23:59

Muła F., weryfikacja informacji zawartych w *Almanachu sceny polskiej*, dotyczących spektaklu *Pacjenci* [online]. Do Korcz K., 1 września 2013, 21:25

Niewińska W., skany artykułów dotyczących spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Magdaleny Miklasz [online]. Do Korcz K., 28 stycznia 2014, 11:48

Niewińska W., opis skanów artykułów dotyczących spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Magdaleny Miklasz [online]. Do Korcz K., 28 stycznia 2014, 13:49

Niewińska W., uzupełnienie opisów skanów artykułów dotyczących spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Magdaleny Miklasz [online]. Do Korcz K., 3 lutego 2014, 10:30

Niewińska W., uzupełnienie opisów skanów artykułów dotyczących spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Magdaleny Miklasz [online]. Do Korcz K., 4 lutego 2014, 18:53

Paluch J., kontakt z Wojciechem Kawińskim [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 11:23

Paluch J., Piotr Bednarski – informacje biograficzne [online]. Do Korcz K., 6 października 2011, 11:50

Podsiadło A., informacje dotyczące obsady spektaklu *Czarna magia* wystawionego w Teatrze Śląskim w Katowicach [online]. Do Korcz K., 18 października 2012, 13:57

Podsiadło A., weryfikacja nieścisłości dotyczących daty premiery spektaklu *Czarna magia* Piotra Paradowskiego [online]. Do Korcz K., 26 czerwca 2013, 16:43

Podsiadło A., skany materiałów archiwalnych dotyczących spektaklu *Czarna magia* Piotra Paradowskiego [online]. Do Korcz K., 28 czerwca 2013, 14:20

Podsiadło A., weryfikacja zapisów bibliograficznych dotyczących repertuaru Teatru Śląskiego w Katowicach w latach 1945-1982 [online]. Do Korcz K., 5 lipca 2013, 16:03

Pomorski A., informacja w sprawie tłumaczenia artykułu Marietty Czudakowej „*Mistrz i Małgorzata*” *Michała Bulhakowa. Dzieje tworzenia dla „Literatury na Świecie”* [online]. Do Korcz K., 10 kwietnia 2012, 19:36

Pomorski A., odpowiedź na pytnie dotyczące drugiej części audycji Bożeny Helbrecht *I wszyscy milczą wokół* [online]. Do Korcz K., 11 kwietnia 2012, 21:39

Prus B., informacje kontaktowe dotyczące aktorki Teresy Wądzińskiej [online]. Do Korcz K., 4 lutego 2014, 9:33

Prus B., informacje kontaktowe dotyczące aktorki Romy Warmus [online]. Do Korcz K., 18 lutego 2014, 9:00

Przybylska A., skan artykułu dotyczącego spektaklu Grupy Teatralnej Dziewięścił *Opowieść o Mistrzu i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 17 lipca 2013, 14:14

Pusek D., skan pisma w sprawie zapisu dotyczącego *Mistrza i Małgorzaty* w podstawie programowej języka polskiego [online]. Do Korcz K., 4 kwietnia 2013, 9:16

Skorupska M., informacja Roberta Płuszki dotycząca roli Nerona w serialu Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 8 kwietnia 2013, 15:21

Skorupska M., informacje w sprawie ról Józefa Fryźlewicza, Niny Czerkies, Katarzyny Tatarak, Marka Bocianiaka, Rafała Walentowicza i Lidii Niewęglowskiej w serialu Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* [online]. Do Korcz K., 16 kwietnia 2013, 13:01

Skuta K., informacje dotyczące kontaktu z prof. Maciejem Bieniaszem [online]. Do Korcz K., 11 października 2011, 08:29

Stańczuk I., obsada filmu Macieja Wojtyszki *Mistrz i Małgorzata* – wykaz Związku Artystów Scen Polskich [korespondencja tradycyjna], 28 lutego 2013

Starosta I., wyjaśnienie w sprawie pojawiającej się w tekście „*Mistrz i Małgorzata*” Michaila Buhakowa informacji na temat rankingu miesięcznika „Polityka” na najważniejszą książkę XX wieku [online]. Do Korcz K., 30 grudnia 2013, 17:52

Stefan W., informacje dotyczące archiwaliów Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku, odnoszących się do spektaklu *Uśmiech wilka* [online]. Do Korcz K., 29 listopada 2011, 10:08

Stępień D., informacje na temat dokumentacji archiwalnej Teatru Nowego w Warszawie [online]. Do Korcz K., 14 grudnia 2012, 12:16

Szreder M., plik pdf zawierający katalog wydany na okoliczność wystawy zorganizowanej w trzydziestolecie śmierci Marii Żaboklickiej-Budzichowej [online]. Do Korcz K., 11 października 2011, 18:42

Szreder M., wspomnienie dotyczące projektu Marii Żaboklickiej-Budzichowej nazywanego „rozmowami międzyśrodowiskowymi” [online]. Do Korcz K., 13 października 2011, 23:55

Szreder M., informacje na temat materiałów poświęconych twórczości Marii Żaboklickiej-Budzichowej [online]. Do Korcz K., 14 października 2011, 23:42

Szreder M., informacje na temat wystaw, na których prezentowane były prace Marii Żaboklickiej-Budzichowej inspirowane *Mistrzem i Małgorzatą* [online]. Do Korcz K., 15 października 2011, 20:11

Szreder M., informacje na temat materiałów poświęconych twórczości Marii Żaboklickiej-Budzichowej [online]. Do Korcz K., 15 grudnia 2011, 14:32

Szreder M., materiały prasowe i fragmenty dziennika Marii Żaboklickiej-Budzichowej [korespondencja tradycyjna], 17 grudnia 2011

Tomecka M., informacje dotyczące artykułów poświęconych spektaklowi *Mistrz&Małgorzata Story* w reżyserii Roberta Talarczyka [online]. Do Korcz K., 29 stycznia 2014, 15:02

Tulik J., wstępne informacje na temat wiersza poświęconego Michaiłowi Bułhakowowi [online]. Do Korcz K., 7 listopada 2011, 12:38

Wajda A., list dotyczący obsady filmu *Pilat i inni* oraz kserokopia fragmentu publikacji *Wajda – filmy* [korespondencja tradycyjna], 17 października 2012

Warmus R., materiały dotyczące obsady spektaklu *Mistrz i Małgorzata* wystawianego przez Teatr Polski w Bydgoszczy [korespondencja tradycyjna], 19 lutego 2014

Wieczorek K., informacje wstępne dotyczące rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. 7 października 2011, 11:17

Wieczorek K., informacje dotyczące rysunków autorstwa Macieja Bieniasza inspirowanych *Mistrzem i Małgorzatą* [online]. 10 października 2011, 13:57

Wieczorek K., *Woland na Sadowej* – rysunek długopisem 70x100, plik tif [online]. Do Korcz K., 28 października 2011, 22:08

Wieczorek K., *Pilat* – rysunek długopisem 70x100, *Wariete*, plik tif [online]. Do Korcz K., 28 października 2011, 21:58

Wieczorek K., *Jeźdźcy* – rysunek 70x50, piórko, *Małgorzata przed balem* – rysunek 50x70, plik tif [online]. Do Korcz K., 28 października 2011, 19:18

Wieczorek K., *Mistrz i Małgorzata, Patriarsze Prudy* – rysunki długopisem 70x100, plik tif [online]. Do Korcz K., 28 października 19:25

Wieczorek K., informacje dotyczące rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 17 listopada 2011, 19:35

Wieczorek K., informacje dotyczące rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 25 listopada 2011, 18:30

Wieczorek K., informacje dotyczące rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 25 listopada 2011, 19:12

Wieczorek K., informacje dotyczące reprodukcji rysunków poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* [online]. Do Korcz K., 2 grudnia 2011, 16:24

Wojtyszko M., *Bułhakow* – wersja sceniczna [online]. Do Korcz K., 22 stycznia 2013, 00:57

Wojtyszko M., weryfikacja informacji w sprawie części obsady filmu *Mistrz i Małgorzata* [online]. 22 lutego 2013, 01:18

Wołodźko-Butkiewicz A., odpowiedź na pytanie dotyczące prawdopodobieństwa przekładu przez Michała Wołodźkę fragmentów książki Marietty Czudakowej *Opisane życie Michaiła Bułhakowa* na potrzeby audycji radiowej *I wszyscy milczą wokół* [online]. Do Korcz K., 13 kwietnia 2012, 22:41

Wołodźko-Butkiewicz A., tom *Михаил Булгков, его время и мы/Michail Bulhakow, jego czasy i my*. plik pdf [online]. Do Korcz K., 24 stycznia 2013, 17:10

Zajk-Tworkowska A., informacje dotyczące kontaktu z prof. Maciejem Wojtyszką [online]. Do Korcz K., 21 stycznia 2013, 12:45

Zborowska K., skan artykułu K. Kucharskiego „*Pacjenci*” w cyrku z „Gazety Robotniczej” 1977 [online]. Do Korcz K., 3 stycznia 2013, 08:23

Strony internetowe

<http://bagatela.pl>

<http://bc.mbpradom.pl>

<http://bg.uwb.edu.pl>

<http://bn.org.pl>

<http://www.dziennikteatralny.pl>

<http://kbn.icm.edu.pl>

<http://mak.bn.org.pl>

<http://pbl.ibl.poznan.pl>

<http://taganka.theatre.ru>

<http://teatr.lublin.pl>

<http://teatr-rzeszow.pl>

<http://teatr.walbrzych.pl>

<http://www.allianz.pl>

<http://www.archiwum.wyborcza.pl>

<http://www.atb.edu.pl>

<http://www.bibliotekaelblaska.pl>

<http://www.bik.bydgoszcz.pl>

<http://www.bookfb2.ru>

<http://www.bs.katowice.pl>

<http://www.culture.pl>

<http://www.eifmanballet.ru>

<http://www.encyklopedia-solidarnosci.pl>

<http://www.e-teatr.pl>

<http://www.filmpolski.pl>

<http://www.filmschool.lodz.pl>

<http://www.filmweb.pl>

<http://www.goneta.net>

<http://www.gradsky.com>

<http://www.gudejko.pl>
<http://www.kino-teatr.ru>
<http://www.ksiaznica.bielsko.pl>
<http://www.ksiaznicapodlaska.pl>
<http://www.literaci.eu>
<http://www.marczewski.pl>
<http://www.masterandmargarita.eu>
<http://www.mbp.olsztyn.pl>
<http://www.nowyteatr.pl>
<http://www.nytimes.com>
<http://www.obta.uw.edu.pl>
<http://www.operalodz.com>
<http://www.orchestra-agency.com.pl>
<http://www.peoples.ru>
<http://www.polart.org.pl>
<http://polona.pl>
<http://www.polskieradio.pl>
<http://www.putzlacher.net>
<http://www.scenastu.com.pl>
<http://www.skene.pl>
<http://www.slowacki.krakow.pl>
<http://www.sluchowiska.ugu.pl>
<http://www.taganka-sat.ru>
<http://www.teatr.tarnow.pl>
<http://www.teatral-online.ru>
<http://www.teatrkomedia.pl>
<http://www.teatrplock.pl>
<http://www.teatr-polski.art.pl>
<http://www.teatrpolski.pl>
<http://www.teatr-polski.pl>
<http://www.teatrpolski.szczecin.pl>
<http://www.teatrpolski.wroc.pl>
<http://www.teatrlaski.art.pl>
<http://www.teatr Wielki.pl>
<http://www.teatrwloclawek.pl>
<http://www.teatry.art.pl>
<http://www.tvmuseum.ru>

<http://www.tvp.pl>
<http://www.vinderman.com>
<http://www.wajda.pl>
<http://www.wilkwilk.pl>
<http://www.wimbp.lodz.pl>
<http://www.wspolczesny.pl>
<http://www.yatuz.ru>
<http://www.zaiks.org.pl>
<http://www.zasp.pl>
<http://www.zgspp.pl>

Aneksy

Aneks nr 1

Obsady poszczególnych adaptacji wybranych wątków *Mistrza i Małgorzaty* bądź całości powieści w latach 1971-1988. W nawiasach podano nazwiska osób, które pojawiają się w materiałach źródłowych w związku ze zmianami w obsadzie.

Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano

Adaptacja i realizacja sceniczna: Michałowska Danuta, współpraca: Poprawski Zbigniew.
Premiera: Klub MPiK w Krakowie 26 czerwca 1971

Czarna magia

Adaptacja i reżyseria: Paradowski Piotr, scenografia: Stopka Barbara. Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Premiera: 12 stycznia 1973

Obsada:

Bajon Elżbieta – Nisa
Bógdoł Jan – Woland
Buczacki Emir – Michał A. Berlioz
Dałkowska Ewa – Behemot
Gorzycka Elżbieta – Asystent
Kolberger Krzysztof – Mateusz Lewita
Kondrat Marek – Afraniusz
Marzecki Tomasz – Asasello
Murzyńska Bogumiła – Strawiński
Ostrowski Janusz – Poncjusz Piłat
Różański Piotr – Jeshua Ha-Nocri
Szary Maciej – Iwan Bezdorny
Tarczykowski Henryk – Juda z Kiriatu
Zabójcy (brak nazwisk)

24 przedstawienia, 1 637 widzów

Czy pan widział Poncjusza Piłata?

Adaptacja i reżyseria: Paradowski Piotr, scenografia: Chwedczuk Mariusz, muzyka: Augustyn Rafał, ruch sceniczny: Pieczuro Janusz. Teatr Polski we Wrocławiu. Premiera: 30 listopada 1974

Obsada:

Bielawski Zygmunt – Chaos

Dzieszyński Adam – Asasello, Marek Szczurza Śmierć, Pielęgniarz

Kussyk Cezary – Chaos

Kuziemski Elias – Michał A. Berlioz

Lejczak Ewa – Behemot

Malec Wojciech – Juda z Kiriatu

Mrozek Andrzej – Iwan Bezdomny

Nowak Jerzy Zygmunt – Mateusz Lewita

Peszek Janusz – Jezua Ha-Nocri

Piechowska Halina – Asystent

Polkowski Andrzej – Woland, Kaifasz

Przegrodzki Igor – Poncjusz Piłat

Racina Jerzy – Chaos

Sołubianka Nika (Monika) – Noc-Nisa

Wilk Andrzej – Afraniusz

oraz studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu:

Mikołajewicz Maria – Chaos

Milun Mieczysław – Chaos

Tuliskiewicz Andrzej – Chaos

Woroniecki Robert – Chaos

78 przedstawień, 19 803 widzów

Pacjenci

Reżyseria i inscenizacja: Jasiński Krzysztof, scenariusz i scenografia: Jasiński Krzysztof i Gonet Krystyna, muzyka: Stokłosa Janusz, choreografia: Kocyłowski Anatol, układ ewolucji: Lech Marek. Namiot cyrkowy przy ul. Rydla w Krakowie. Premiera: 18 listopada 1976

Obsada:

Greczyński Bolesław (Krupa Aleksander) – Mistrz alias Jeshua Ha-Nocri

Jasiński Włodzimierz – Woland alias Piłat, alias profesor Strawiński

Lesage Dominique (Stalony-Dobrzański Andrzej, Graniczewski Wojciech) – Abaddon

Małocha Józef – Korowioł

Muła Franciszek – Iwan Bezdomy alias Mateusz Lewita

Radwański Ryszard (Kruk-Solecka Barbara, Rudnicki Bogdan) – Behemot

Smełka Wiesław – Michał A. Berlioz

Szymczykiwicz Irena (Szarejko-Graniczewska Biruta) – Hella

Titkow-Stokłosa Olga (Adamek Bożena, Gadaczek Jolanta) – Małgorzata

Warmus Roma (Szymczykiwicz-Tyl Irena, Repetowska Nina, Kruk-Solecka Barbara) – Praskowia Fiodorowna

Weltschek Adolf – Asasello

Zoń Jerzy (Stachowski Krzysztof) – Nikanor I. Bosy

oraz Centralna Orkiestra Szpitali Psychiatrycznych pod dyr. Janusza Stokłosa (Haliny Jarczyk) w składzie: Dubiel Roman, (Grodecki Teodor), Jarczyk Halina, (Kaczmarek Zygmunt, Kopytko Janusz), Ostrowski Grzegorz, (Paleta Zbigniew), Pawlikiewicz Marek, Pawluśkiewicz Anna, Pisarkówna Dorota, Podkanowicz Marek, (Techmański Piotr, Wać Jacek, Zwierzyński Bronisław)

Łącznie wystawiono ok.108 przedstawień

Mistrz i Małgorzata

Adaptacja i reżyseria: Marczewski Andrzej Maria, scenografia: Napiórkowski Józef, muzyka: Woźniak Tadeusz, ruch sceniczny: Stępnia Jerzy. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Premiera: 27 kwietnia 1980

Obsada:

Berner Andrzej – Jeshua Ha-Nocri

Bielecki Jerzy – Piłat

Borek Jerzy (Szlachcic Jerzy) – Mistrz

Borkowa Bożena (Wilk Jadwiga) – Asystentka, Minkina

Boryń Stanisław – Riuchin, Chłopiec, Morderca 2

Dąbrowski Piotr (Szulc Bernard) – Centurion Szczurza Śmierć, Kat, Wampir

Dembińska Jolanta – Cywilka, Aktorka, Frieda

Domaszewicz Sławomir – Redaktor, Wampir, Juda
Gondek Robert – Sekretarz, Człowiek z Jałty, Kanawkin, Hrabia Robert, Morderca 1
Gronowski Jerzy – Fokicz, Mr Jacques, Mogarycz
Grys Danuta – Sprzedawczyni (Dumowa Danuta, Dembińska Jolanta), Mme Jacques (Dumowa Danuta), Nisa (Dumowa Danuta, Sozańska Nella)
Kaczyński Józef – Popławski, Abadonna
Kalwat Wojciech – Korowiow
Kluska Jan – Mateusz Lewita
Krajewska Mirosława (gościnnie) – Małgorzata
Mazur Jerzy – Woland
Michalak Ryszard – Berlioz, Baron Meigel
Migdar Kazimierz – Stiopa Lichodiejew, Alchemik
Myczkowski Klemens – Afraniusz
Olczyk Stanisław – Nikanor Iwanowicz Bosy, Cesarz Rudolf, Archibald Archibaldowicz
Sokołowski Tadeusz – Iwan Bezdomny
Szumowicz Danuta – Doktor Strawińska, Żona Bosego, Signora Tofana, Obywatelka
Tałaj Kazimierz – Asasello
Tubis Maria – Ida Herkulesowna, Natasza
Wolańczyk Adam – Kaifasz, Dunhill, Mikołaj Iwanowicz, Markiza
Wójcik Krystyna – Hella
Żelaźnicka Iwona – Behemot

74 przedstawienia, 18 671 widzów

Mistrz i Małgorzata

Adaptacja, inscenizacja i reżyseria: Marczewski Andrzej Maria, scenografia: Napiórkowski Józef, muzyka: Woźniak Tadeusz, choreografia: Stępiak Jerzy, praca nad słowem: Matyszkiewicz Grażyna. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku. Premiera: 6 listopada 1981

Obsada:

Andrzejewska Jadwiga – Małgorzata
Berner Andrzej – Riuchin, Dyrygent
Bielecka-Piórkowska Zdzisława – Dom Gribojedowa, Minkina
Bielecki Jerzy – Piłat
Błaszczyk Andrzej (Jurewicz Jan – gościnnie) – Iwan Bezdomny
Bryniarska Jadwiga (Andrzej Kruk) – Prozaiczka, Markiza

Chilmon Magdalena (Kwiatkowska Teresa) – Frieda
Derebecki Zdzisław (Witt Włodzimierz – gościnnie) – Mistrz
Jaros Anna (Kołakowska Joanna) – Hella
Kalwat Wojciech – Korowiow
Kapuściński Janusz – Redaktor, Popławski, Juda, Wampir (Łochowski Leon – gościnnie)
Lipnicka Anna – Żona Bosego (Rydz Bogumiła), Dom Gribojedowa (Rydz Bogumiła oraz Kapuściński Janusz, Kwiatkowska Teresa, Wiaderny Zygmunt), Moskiewska krawcowa (Tubis Maria)
Lipnicki Jerzy – Afraniusz (Łochowski Leon – gościnnie), Nikanor Iwanowicz Bosy (Łochowski Leon – gościnnie), Mr Jacques (Wiaderny Zygmunt)
Madej Władysław – Kaifasz, Siemplejarow, Hrabia Robert
Martynowicz Barbara – Żona Siemplejarowa (Bielecka-Piórkowska Zdzisława), Mme Jacques (Bogumiła Rydz)
Mazur Jerzy – Woland
Mierzyński Witold – Żorż Bengalski, Nikołaj Iwanowicz, Kat
Mrowińska Bożena – Natasza, Literatka
Olesiewicz Krystyna – Pisarka (Tubis Maria), Borgia, Dozorczyń
Pachońska Ewa – Sprzedawczyni, Kierowniczka, Właścicielka pensjonatu
Piórkowski Jerzy – Mateusz Lewita, Stiopa Lichodiejew, Cesarz Rudolf
Stendel Andrzej – Student
Sułkowski Kazimierz – Berlioz, Baron Meigel
Szumowicz Danuta – Doktor Strawińska, Portierka, Signora Tofana
Tałaj Kazimierz – Asasello
Wallner Eleonora – Dom Gribojedowa, Kuzynka, Abbadona, Nisa
Zemło Sławomir – Jeszua Ha-Nocri
Żelaźnicka-Błaszczyk Iwona (Chilmon Magdalena) – Behemot

68 przedstawień, 27 400 widzów

Poncjusz Pilat piąty procurator Judei

Adaptacja i reżyseria: Paradowski Piotr, scenografia: Wiśniak Kazimierz, muzyka: Pawluśkiewicz Jan Kanty. Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie. Premiera: 14 listopada 1981

Obsada:

Bijałd Lech – Chaos
Brich Tadeusz – Łotr Dismos
Chrenkoff Włodzimierz – Juda z Kiriatu

Czech Marian – Mateusz Lewita
Grzybowicz Bohdan – Jezua Ha-Nocri
Jabczyński Julian – Woland, Kaifasz
Januszówna Jolanta – Noc-Nisa
Józefczak Zygmunt – Poncjusz Piłat
Kilar Julian – Łotr Gestas
Łozińska Barbara – Maria Salome, matka synów Zebedeusza
Mieczysławski Zbigniew – Iwan Bezdomny
Pawłowicz-Stokowska Teresa – Behemot, Sekretarz Piłata
Rabczyńska Maria – Maria, poślubiona Józefowi, matka Jezui
Raczkowski Adam – Asasello, Marek Szczurza Śmierć, Pielęgniars
Różański Piotr – Afraniusz
Sadowski Józef – Chaos
Solowski Ferdynand – Chaos
Śluzar Zbigniew – Profesor Strawiński
Wieczorek Tadeusz – Michał A. Berlioz

35 przedstawień, 7 890 widzów

Poncjusz Piłat piąty procurator Judei

Adaptacja i reżyseria: Paradowski Piotr, scenografia: Wiśniak Kazimierz, muzyka: Pawluśkiewicz Jan
Kanty. Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie. Premiera: 28 października 1982

Obsada:

Gałka Janusz – Juda z Kiriatu
Gawlicki Mirosław – Woland, Kaifasz
Graczyk Bohdan – Afraniusz
Hydzik Andrzej – Łotr Dismos
Kłopotcki Zbigniew – Michał A. Berlioz
Korombel Paweł – Poncjusz Piłat
Mączka Jan – Łotr Gestas
Miedziński Jerzy – Chaos
Ogrodnicki Jerzy – Chaos
Ostroróg Mieczysław – Mateusz Lewita
Pawłowski Grzegorz – Iwan Bezdomny
Pestyk Aleksander – Chaos

Rausz Andrzej – Profesor Strawiński
Sokołowski Wiesław – Jeshua Ha-Nocri
Surma Teresa – Behemot, Sekretarz Piłata
Warmus Roma – Noc-Nisa
Wójcikowski Henryk – Asasello, Marek Szczurza Śmierć, Pielęgniars

31 przedstawień, 7 738 widzów

Uśmiech wilka

Scenariusz i reżyseria: Dangel Paweł, dekoracje: Dębosz Sławomir, kostiumy: Chrul Irena, muzyka: Satanowski Jerzy, ruch sceniczny: Papis Zbigniew. Teatr Nowy w Warszawie. Premiera: 5 listopada 1982

Obsada:

Bacciarelli Ryszard – Mistrz
Ciepielewska Anna – Lidia Iwanna, żona dyrektora
Domagała Renata – Bufetowa
Dzisiejcz Jacek – Wołodźka
Gierak Grzegorz – Dubelt
Grusznic Jolanta – Tancerka
Kalczyński Krzysztof – Gawriła Stiepanowicz, dyrektor finansowy
Lipowska Teresa – Sawwa Łukicz
Luft Krzysztof – Prestidigitator
Łęski Paweł – Niejaki autor
Nehrebecki Gabriel – Gaudeamus, dyrygent
Nyckowska Mirosława – Tancerka
Onyszkiewicz Józef – Dyrektor teatru „Variate”
Zieliński Ryszard – Moliere
Zykun Jolanta i Dukay Jerzy – Duet (wokalny)

55 przedstawień, 2 554 widzów

Uśmiech wilka

Scenariusz, reżyseria, scenografia: Dangel Paweł, muzyka: Satanowski Jerzy, ruch sceniczny: Papis Zbigniew. Słupski Teatr Dramatyczny. Premiera: 15 października 1983

Obsada:

Banak Jolanta i Kajak Bogdan – Duet
Bartoszek Zbigniew – Gawriła Stiepanowicz, dyrektor finansowy
Biała Ewa – Tancerki
Dunaj Jarosław – Niejaki autor
Dzieciniak Adam – Gaudeamus, dyrygent
Ilczyna Cezary – Animator lalek
Janiak Anna – Chinka
Janiszewska Anna – Lidia Iwanna, żona dyrektora
Kijowska Kaja – Bufetowa
Kraus Piotr Emanuel – Wołodźka, inspicjent
Królikiewicz Wojciech – Dyrektor teatru „Variate”
Kwapisz (z d. Iwańska) Małgorzata – Tancerka
Nowak Cezary – Prestidigitator
Szkopówna-Bartoszek Magda – Sawwa Łukicz
Wójcik Irena – Tancerka

Partie instrumentalne w wykonaniu muzyków Słupskiej Orkiestry Kameralnej

32 przedstawienia, 5 579 widzów

Mistrz i Małgorzata

Adaptacja i reżyseria: Englert Maciej, scenografia: Starowieyska Ewa, muzyka: Konieczny Zygmunt, ruch sceniczny: Pęczek Jan. Teatr Współczesny w Warszawie. Premiera: 12 marca 1987

Obsada:

Bargiełowski Marek (gościnnie) – Mistrz
Barycz Ryszard – Kaifasz
Bieliński Stanisław – Mścisław Laurowicz
Borowski Henryk (Cywiński Janusz, Englert Maciej, Pawlik Bronisław) – Profesor Strawiński
Bursztynowicz Jacek – Śledczy
Dewejko-Majewicz Małgorzata (Jeżewska Joanna) – „Bosman Żorż”
Dmochowski Mariusz (gościnnie) – Poncjusz Piłat
Ferency Adam – Asasello
Figura Katarzyna (Majcher Anna) – Hella

Girycz Antonina – Adelfina Buzdiak, Signora Tofana
Górka Stanisław (Machnicki Wojciech) – Saszka Riuchin
Grzybowski Andrzej – Baron Meigiel
Klesyk Jerzy (Szczesny Paweł) – Mogarycz
Kocyłak Ireneusz – Sekretarz
Konieczny Józef (Englert Maciej) – Berlioz
Kotulanka Agnieszka (Saretok Zofia, Rudzka Małgorzata, Suchora Agnieszka) – Natasza
Kowalewski Krzysztof (Troński Marcin) – Nikanor Bosy
Lipińska Marta (Jeżewska Joanna) – Annuska
Majcher Anna (Tkacz Krystyna, Konieczna Aleksandra, Jeżewska Joanna, Kobus Ewa) – Pracownica
Mamona Maria – Pelagia, Frieda
Michnikowski Wiesław – Korowiow
Morawski Cezary (Dutkiewicz Tomasz) – Mateusz Lewita
Nowicki Janusz R. – Afraniusz
Pęczek Jan – Warionucha
Piątek Jolanta – Małgorzata
Sas-Uhrynowski Jacek – Kelner, Funkcjonariusz, Juda (Giziński Michał, Bawolec Paweł –
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Wituch Janusz – Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Ćwik
Maciej, Żmijewski Artur)
Stawińska Ilona (Lipińska Marta) – Praskowia
Stelmaszyk Krzysztof (Tyniec Krzysztof, Dobkowski Dariusz, Górka Stanisław) – Iwan Bezdomny
Stockinger Andrzej (Nowakowski Włodzimierz) – Zagriwow
Szczesny Paweł (Kocyłak Ireneusz) – Sokow
Szejnach Andrzej – Legat legionu
Troński Marcin (Stockinger Andrzej) – Stopa Lichodiejew, Abbadona (Englert Maciej)
Tyniec Krzysztof (Stockinger Andrzej, Kocyłak Ireneusz) – Rimski
Wakuliński Krzysztof – Woland
Wons Grzegorz – Behemot
Wysocki Wojciech (Łukaszewicz Olgierd gościnnie) – Jeszua Ha-Nocri
Wyszomirski Piotr – Portier

339 przedstawień, 118 611 widzów

Mistrz i Małgorzata

Adaptacja i reżyseria: Marczewski Andrzej Maria, scenografia: Napiórkowski Józef,
muzyka: Woźniak Tadeusz, choreografia: Stępiak Jerzy, praca nad słowem: Fryźlewicz Józef. Teatr
Polski w Bydgoszczy. Premiera: 22 października 1988, premiera II wersji: 4 listopada 1993

Obsada:

Andrzejewska Jadwiga (Krawczak Anna, prem. II wersji) – Małgorzata
Czechak Bohdan – Pisarz, Mikołaj Iwanowicz (Kosiedowski Andrzej, prem. II wersji)
Czyszak Waldemar – Iwan Bezdomny
Fryźlewicz Józef (gościnnie) – Piłat
Gramziński Roman (Warunek Juliusz Krzysztof, prem II wersji) – Woland
Juszczak Andrzej – Berlioz, Cesarz Rudolf
Kalwat Wojciech – Korowiow
Kiersznowski Krzysztof (Czerski Marian) – Mistrz
Konieczka Hieronim – Popławski (Polessa Leszek, prem. II wersji), Moskiewska krawcowa (Walden Maria, prem. II wersji)
Kowalski Wiesław – Literat, Parczewski, Mr Jacques
Kurek Kazimierz – Kajfasz (Milnerowicz Piotr, prem. II wersji), Siemplejarow (Kosiedowski Andrzej, prem. II wersji), Markiza (Juszczak Andrzej, prem. II wersji)
Kusińska Magdalena – Portierka, Żona Siemplejarowa, Wampir
Kwiatkowska Teresa – Literatka, Asystentka, Frieda
Metzler Roman – Doktor Strawiński (Lasota Czesław, prem. II wersji), Mogarycz (Juszczak Andrzej, prem. II wersji)
Milnerowicz Piotr – Nikanor Iwanowicz Bosy, Mme Jacques
Miranowicz Kazimierz – Pisarz (Studzińska Sabina, prem. II wersji; tutaj także jako Nisa), Żorż Bengalski (Kowalski Wiesław, prem. II wersji), Wampir (Lasota Czesław, prem. II wersji)
Ostrowska Wanda – Poetka, Praskowia Fiodorowna, Minkina
Piasecka Dorota (Andrzejewska Jadwiga, prem. II wersji) – Behemot
Pujsha Arnold (Krystian Nehrebecki, prem. II wersji) – Jeszua Ha-Nocri
Rucińska Wanda – Sprzedawczyni (Żelaźnicka Iwona, prem. II wersji), Signora Tofana (Gościmska Alefina, prem. II wersji; tutaj także jako Autorka książek dla dzieci)
Rzyski Eugeniusz – Afraniusz (Leszek Polessa, prem. II wersji), Pisarz (Zemło Inocenta)
Sadzikowski Leszek (Zemło Sławomir, prem. II wersji) – Stiopa Lichodiejew, Właścicielka pensjonatu
Siciński Piotr – Riuchin, Hrabia Robert
Stawujak Wojciech (Kosiedowski Andrzej, prem. II wersji) – Mateusz Lewita
Stendel Andrzej – Sekretarz, Literat, Fokicz, Chłopiec (Studzińska Sabina, prem. II wersji)
Szpecht Zbigniew (Czerski Marian, Błaszczak Andrzej, prem. II wersji) – Asasello
Tadla Jolanta (Witkowska Małgorzata, prem. II wersji) – Hella
Tarnawski Mieczysław – Redaktor (Kowalski Wiesław, prem. II wersji), Baron Meigel (Polessa Leszek, prem. II wersji)

Walden Andrzej – Archibald Archibaldowicz (Polessa Leszek, prem. II wersji), Dyrygent (Waldemar Czystzak, prem. II wersji), Juda (Kowalski Wiesław, prem. II wersji)

Warmus Roma – Redaktorka, Kuzynka, Abbadona

Wójcik Krystyna – Żona Bosego (Gościmska Alefityna, prem. II wersji), Twórczyni (Gościmska Alefityna, prem. II wersji), Natasza (Zemło Innocenta, prem. II wersji)

Wersja I: 131 przedstawień, ponad 60 178 widzów [brak danych dotyczących liczby widzów spektakli dogrywanych]

Wersja II: 26 przedstawień, 11 750 widzów

Aneks nr 2

Zestawienie obsad *Mistrza i Małgorzaty* od dnia premiery do ostatniego przedstawienia na podstawie materiałów Sekcji Archiwum Zakładowego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie (Archiwum Dokumentacji Działalności Artystycznej).

Mistrz i Małgorzata Opera romantyczna w dziesięciu obrazach z epilogiem wg powieści Michała Bułhakowa

Muzyka: Kunad Rainer, inscenizacja i reżyseria: Grzesiński Marek, libretto: Czechowski Heinz, kierownictwo muzyczne: Satanowski Robert, scenografia: Majewski Andrzej. Teatr Wielki w Warszawie. Premiera: 30 maja 1987

30 maja 1987

Artysz Jerzy – Pilat, Iwan Groźny
Bednarek Wiesław – Behemot
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Fiertek Marek – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Huk Danuta – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Morka Ryszard – Bezdomny
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Nowicki Zbigniew – Bengalski
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru

Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Skiepkowski Michał – Doktor Strawiński
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Świdorska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Wolański Jan – Berlioz
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda

31 maja 1987

Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Fiertek Marek – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gawrońska Ewa – Frieda
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Jezierska Irena – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Markiewicz Tomasz – Wisielec, partie solowe chóru
Morka Bogusław – Fagot
Morka Ryszard – Bezdomy
Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny

Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Pustelak Kazimierz – Mistrz
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Suski Przemysław – Berlioz
Szmidt Małgorzata – Hella
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Wojciechowski Marek – Woland
Wróblewski Ryszard – Milicjant I, Wampir I
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Zagdański Andrzej – Behemot

30 czerwca 1987

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Bednarek Wiesław – Behemot
Ciopińska Grażyna – Hella
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Fiertek Marek – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Huk Danuta – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Morka Ryszard – Bezdomy
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru

Nowicki Zbigniew – Bengalski
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Pustelak Kazimierz – Mistrz
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Skiepmo Michał – Doktor Strawiński
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Wolański Jan – Berlioz
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda

12 września 1987

Bednarek Wiesław – Behemot
Czajkowski Piotr – Mateusz, Cziczikow
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Fiertek Marek – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Jezierska Irena – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Markiewicz Tomasz – Wisielec, partie solowe chóru

Morka Ryszard – Bezdomny
Nowicki Zbigniew – Bengalski
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Satanowski Robert – dyrygent
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szmidt Małgorzata – Hella
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda

19 września 1987

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Fiertek Marek – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gawrońska Ewa – Frieda
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady

Huk Danuta – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Morka Bogusław – Fagot
Morka Ryszard – Bezdomny
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Ostapiuk Jerzy – Woland
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Pustelak Kazimierz – Mistrz
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Wolański Jan – Berlioz
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Zagdański Andrzej – Behemot

16 października 1987

Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Czapski-Kłoda Zbigniew – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałka Czesław – Bezdomny
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Jezińska Irena – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru

Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Nerkowski Tomasz – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Nowicki Zbigniew – Bengalski
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda
Zagdański Andrzej – Behemot

10 stycznia 1988

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Bednarek Wiesław – Behemot
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski Piotr – Mateusz, Cziczikow
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru

Czapski-Kłoda Zbigniew – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gawrońska Ewa – Frieda
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hoffmann Bogdan – dyrygent
Jezierska Irena – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Milun Mieczysław – Woland
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Morka Ryszard – Bezdomy
Parol Jacek - Fagot
Piekarska Emilia – Baba z wiadrzem, partie solowe chóru
Pustelak Kazimierz – Mistrz
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrzem, partie solowe chóru
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrzem, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru

4 lutego 1988

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru

Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gawrońska Ewa – Frieda
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrzem, partie solowe chóru
Milun Mieczysław – Woland
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Morka Ryszard – Bezdolny
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Parol Jacek – Fagot
Piekarska Emilia – Baba z wiadrzem, partie solowe chóru
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Świdorska Maria – Baba z wiadrzem, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Zagdański Andrzej – Behemot

6 lutego 1988

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Czapski-Kłoda Zbigniew – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gawrońska Ewa – Frieda
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Huk Danuta – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Markiewicz Tomasz – Wisielec, partie solowe chóru
Milun Mieczysław – Woland
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Morka Ryszard – Bezdomy
Nerkowski Tomasz – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Parol Jacek – Fagot
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stangret Teresa – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru

Tułowicka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Zagdański Andrzej – Behemot

13 marca 1988

Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Bednarek Wiesław – Behemot
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Czapski-Kłoda Zbigniew – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Jezierska Irena – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarszy, partie solowe chóru
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Morka Ryszard – Bezdomy
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Suski Przemysław – Berlioz
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru

Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Wróblewski Ryszard – Milicjant I, Wampir I
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda

10 kwietnia 1988

Artysz Jerzy – Pilat, Iwan Groźny
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Czapski-Kłoda Zbigniew – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gawrońska Ewa – Frieda
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Markiewicz Tomasz – Wisielec, partie solowe chóru
Milun Mieczysław – Woland
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Morka Ryszard – Bezdomny
Nerkowski Tomasz – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Parol Jacek – Fagot
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Pustelak Kazimierz – Mistrz
Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent

Stangret Teresa – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szubert Ryszard – fortepian
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Wąsowicz Anna – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Zagdański Andrzej – Behemot

2 maja 1988

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski-Ladysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Czapski-Kłoda Zbigniew – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gawrońska Ewa – Frieda
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Markiewicz Tomasz – Wisielec, partie solowe chóru
Milun Mieczysław – Woland
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Morka Ryszard – Bezdomny
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Parol Jacek – Fagot
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru

Rucińska Sylwia – uczennica Państwowej Szkoły Baletowej, taniec podwórkowy w I akcie
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Satanowski Robert – dyrygent
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Zagdański Andrzej – Behemot

20 listopada 1988

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Bednarek Wiesław – Behemot
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski Piotr – Mateusz, Cziczikow
Czajkowski-Ladysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gawrońska Ewa – Frieda
Goc Ewa – fortepian
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hoffmann Bogdan – dyrygent
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Klimczewska Violetta – artystka baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru

Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Kucharczyk Roman – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Milun Mieczysław – Woland
Morka Ryszard – Bezdomny
Parol Jacek – Fagot
Pustelak Kazimierz – Mistrz
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stangret Teresa – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru

4 grudnia 1988

Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Bednarek Wiesław – Behemot
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski Piotr – Mateusz, Cziczikow
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Milicjant II, Wampir II
Gawrońska Ewa – Frieda
Goc Ewa – fortepian
Gogół Radziwił – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hoffmann Bogdan – dyrygent
Huk Danuta – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Jezierska Irena – Sprzedawczyni lemoniady

Klimczewska Violetta – artystka baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Kucharczyk Roman – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Milun Mieczysław – Woland
Morka Bogusław – Fagot
Morka Ryszard – Bezdomny
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Pustelak Kazimierz – Mistrz
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Wolański Jan – Berlioz
Wróblewski Ryszard – Milicjant I, Wampir I
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru

11 grudnia 1988

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Ciopińska Grażyna – Hella
Czajkowski-Ładysz Aleksander – Tajniak, partie solowe chóru
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Bezdomny
Goc Ewa – fortepian
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hoffmann Bogdan – dyrygent
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru

Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarski, partie solowe chóru
Kucharczyk Roman – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Morka Bogusław – Fagot
Nerkowski Tomasz – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Ostapiuk Jerzy – Woland
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Rudziński Marcin – Mateusz, Cziczikow
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Suski Przemysław – Berlioz
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarski, partie solowe chóru
Wasilewska Edyta – artystka baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda
Zagdański Andrzej – Behemot

19 listopada 1989

Bednarek Wiesław – Behemot
Ciopińska Grażyna – Hella
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Bezdomny
Goc Ewa – fortepian
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Huk Danuta – Pielęgniarski, partie solowe chóru
Jezińska Irena – Sprzedawczyni lemoniady

Klimczewska Violetta – artystka baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Mizielski Marcin – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Nerkowski Tomasz – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Satanowski Robert – dyrygent
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Węgrzyn Roman – Mateusz, Cziczikow
Wolański Jan – Berlioz
Wróblewski Ryszard – Milicjant I, Wampir I
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda

21 listopada 1989

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Ciopińska Grażyna – Hella
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Bezdomny
Goc Ewa – fortepian
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru

Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Huk Danuta – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Klimczewska Violetta – artystka baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Kucharczyk Roman – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Lewicka Krystyna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Nerkowski Tomasz – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Satanowski Robert – dyrygent
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stangret Nadzieja [inf. z wkładki obsadowej z 21 listopada 1989, prawdopodobnie: Teresa; błąd redakcyjny] – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Stępień Jadwiga Teresa – Małgorzata
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Węgrzyn Roman – Mateusz, Cziczikow
Wolański Jan – Berlioz
Wróblewski Ryszard – Milicjant I, Wampir I
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda
Zagdański Andrzej – Behemot

23 listopada 1989

Artysz Jerzy – Piłat, Iwan Groźny
Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Ciopińska Grażyna – Hella
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dobosz Jan – Jezus z Nazaretu, Gogol
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru
Gałęcki Feliks – Bengalski

Gałka Czesław – Bezdomy
Goc Ewa – fortepian
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Guzek Arkadiusz – Wisielec, partie solowe chóru
Hoffmann Bogdan – dyrygent
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Klimczewska Violetta – artystka baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kruk Wiesław – Tajniak, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Kucharczyk Roman – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Morka Bogusław – Fagot
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Nerkowski Tomasz – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Ostapiuk Jerzy – Woland
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Słoń Krzysztof – artysta baletu, taniec podwórkowy w I akcie
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarka, partie solowe chóru
Węgrzyn Roman – Mateusz, Cziczikow
Wolański Jan – Berlioz
Wróblewski Ryszard – Milicjant I, Wampir I
Wysocka Małgorzata – Wisielec, partie solowe chóru
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda
Zagdański Andrzej – Behemot

14 września 1990

Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata
Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol
Ciopińska Grażyna – Hella
Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II
Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru

Gałęcki Feliks – Bengalski
Gałka Czesław – Bezdomny
Góralski Jan – Doktor Strawiński
Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady
Kalinowski Waldemar – Tajniak, partie solowe chóru
Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru
Kowalska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru
Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Kucharczyk Roman – artysta baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]
Makowiecki Marek – artysta baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]
Markiewicz Tomasz – Wisielec, partie solowe chóru
Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru
Ostapiuk Jerzy – Woland
Parol Jacek – Fagot
Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny
Piekarska Emilia – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Satanowski Robert – dyrygent
Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru
Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I
Szmyt Krzysztof – Mistrz
Szubert Ryszard – fortepian
Szychranow Oleg – artysta baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]
Świdarska Maria – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru
Tułowiecka Marianna – Baba z wiadrem, partie solowe chóru
Walczak Alina – Pielęgniarz, partie solowe chóru
Wasilewska Edyta – artystka baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]
Węgrzyn Roman – Mateusz, Cziczikow
Wolański Jan – Berlioz
Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda
Zagdański Andrzej – Behemot

16 września 1990

Bargielowska-Bargeyllo Wanda – Małgorzata

Cieśla Ryszard – Jezus z Nazaretu, Gogol

Ciopińska Grażyna – Hella

Dąbrowski Marek – Milicjant II, Wampir II

Dymowski Robert – Tajniak, partie solowe chóru

Gałka Czesław – Bezdomny

Góralski Jan – Doktor Strawiński

Hristova-Kania Marina – Sprzedawczyni lemoniady

Kalinowski Waldemar – Bengalski

Kowalczyk Julian – Wisielec, partie solowe chóru

Kowska Stefania – Wisielec, partie solowe chóru

Książek-Rozenau Zdzisław – Pielęgniarka, partie solowe chóru

Kucharczyk Roman – artysta baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]

Makowiecki Marek – artysta baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]

Mańka Krystyna – Baba z wiadrą, partie solowe chóru

Markiewicz Tomasz – Wisielec, partie solowe chóru

Murawska Iwona – Wisielec, partie solowe chóru

Ostapiuk Jerzy – Woland

Parol Jacek – Fagot

Pekowski Bronisław – Piłat, Iwan Groźny

Piekarska Emilia – Baba z wiadrą, partie solowe chóru

Satanowski Robert – dyrygent

Soćko Kazimierz – Wisielec, partie solowe chóru

Stępień Józef – Milicjant I, Wampir I

Szmyt Krzysztof – Mistrz

Szubert Ryszard – fortepian

Szychranow Oleg – artysta baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]

Świdorska Maria – Baba z wiadrą, partie solowe chóru

Tobera Barbara – Wisielec, partie solowe chóru

Walczak Alina – Pielęgniarka, partie solowe chóru

Wasilewska Edyta – artystka baletu, taniec podwórkowy w II akcie [prawdopodobnie w I akcie, błąd redakcyjny]

Węgrzyn Roman – Mateusz, Cziczikow

Wolański Jan – Berlioz

Wołosiewicz Zbigniew – Tajniak, partie solowe chóru

Wysocka-Kochan Krystyna – Frieda

Zagdański Andrzej – Behemot

Aneks nr 3

Adaptacje filmowe wybranego wątku *Mistrza i Małgorzaty* oraz całości powieści opracowane na podstawie napisów końcowych, danych Związku Artystów Scen Polskich, internetowej bazy filmu polskiego filmpolski.pl, serwisu filmweb.pl oraz informacji przekazanych przez reżyserów i aktorów.

Piłat i inni

Pilatus und andere nach motiven aus dem Roman „der Meister und Margarita” von Michail Bulgakow. Scenariusz, reżyseria, scenografia: Wajda Andrzej, zdjęcia: Luther Igor, montaż: Rojewska Joanna, kostiumy: Wajda Andrzej, Lüdecke Günther. Prod. Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Republika Federalna Niemiec, 1971, oprac. Telewizja Polska

Obsada:

Kreczmar Jan – Piłat

Łapicki Andrzej – Afraniusz

Olbrychski Daniel – Mateusz

Perepeczko Marek – Marek

Pieczka Franciszek – Głos barana

Pszoniak Wojciech – Jeshua

Sheybal Władysław – Kajfasz

Wajda Andrzej – Reporter

Zelnik Jerzy – Judasz

Hollmann Peter M. – Łotr 1

Schulze Hans – Łotr 2

Meissner Günter (brak informacji o roli)

Landengast Walter (brak informacji o roli)

Leitner Erwin Adolf (brak informacji o roli)

Głosy niemieckie:

Hasse O. E. – Piłat

Bahr Rüdiger (brak dalszych informacji)

Claussen Jürgen (brak dalszych informacji)

Ebert Erich (brak dalszych informacji)

Rehberg Hans Michael (brak dalszych informacji)

Weickert Herbert (brak dalszych informacji)

Mistrz i Małgorzata

Scenariusz i reżyseria: Wojtyś Maciej, II reżyser: Kuzemko Maria, muzyka: Karnecki Zbigniew, scenografia: Spychalska Małgorzata, zdjęcia: Kuc Dariusz. Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych „POLTEL” w koprodukcji z Zespołami Polskich Producentów Filmowych wg powieści Michała Bułhakowa. Warszawa 1988

Obsada:

Seans czarnej magii

Barciś Artur – Pracownik teatru „Variétés”

Barszczak Piotr – Tajniak

Bednarski Włodzimierz – Szef Domu Gribojedowa

Benoit Mariusz – Asasello

Blumenfeld Andrzej – Lekarz

Bończak Jerzy – Stiopa

Bradecki Tadeusz – Jezua

Brudny Stanisław – Krytyk Łatuński

Cyrwus Piotr – Parczewski

Czerkies Nina – Aktorka

Dąbajewski Zenon (brak informacji o roli)

Decówna Ewa – Bosman Żorż

Dietl Józef (brak informacji o roli)

Dobkowski Dariusz – Literat

Drzewicz Wiesław – Fokicz

Duryasz Wojciech – Żełdybin

Dutkiewicz Tomasz – Tajniak (żołnierz NKWD)

Englert Jan – Kaifasz

Feldman Krystyna – Annuszka

Fryźlewicz Józef – Arkadiusz Semplejarow

Gańcza Marian (brak informacji o roli)

Gawlik Stanisław – Głuchariow

Gierak Grzegorz – Członek „Massolitu”

Gołębiowski Marek, Pyś Marek, Zamachowski Zbigniew – Behemot
Guryn Ewa – Tramwajarka
Holoubek Gustaw – Woland
Jankowski Jan – Bezdomny
Kierklo Danuta – Sprzedawczyni z budki z napojami
Kociniak Jan – Bengalski
Korwin Maciej – Gość w Domu Gribojedowa
Korzeniowska Maria (brak informacji o roli)
Kowalski Władysław – Mistrz
Krajewska Mirosława – Listonoszka przynosząca telegramy z Jałty
Kumor Agnieszka – Literat
Lenarczyk Lidia (brak informacji o roli)
Leszczyński Mariusz – Sekretarz Piłata
Łapiński Henryk – Członek „Massolitu”
Łopatowska Anna – Łapszenikowa
Michałowski Janusz – Korowiow
Niewęgłowska Lidia – Żona Stiopy Lichodiejewa
Pabisz-Korzeniowska Maria – Żona Bosego
Pawłowski Grzegorz (brak informacji o roli)
Pieta Marta (brak informacji o roli)
Piskorowski Leszek (brak informacji o roli)
Probosz Maria – Hella
Przegrodzki Igor – Berlioz
Pyjor Jan (brak informacji o roli)
Rożniatowska Małgorzata – Konduktorka w tramwaju, Widz w teatrze "Variétés"
Rządca-Wykrętowicz Andrzej (brak informacji o roli)
Sienkiewicz Krystyna – Karaulina
Skaruch Witold – Rimski
Skibiński Wojciech – Portier w Domu Gribojedowa
Stroiński Krzysztof – Śledczy
Tatarak-Walentowicz Katarzyna – Dama w Variétés
Tesarz Jan – Bosy
Wardejn Zdzisław – Warionucha
Wieczorek Krzysztof – Bieskudników
Winnicki Jerzy (brak informacji o roli)
Wiszniewski Włodzimierz (brak informacji o roli)
Woncisz W. (brak informacji o roli)

Zajączkowska (Stein) Małgorzata – Kobieta w teatrze „Variétés”
Zaklukiewicz Kazimierz – Człowiek plujący na moło w Jalcie
Zamachowski Zbigniew – Riuchin
Zapasiewicz Zbigniew – Piłat
Zgorzalewicz-Fryźlewicz Barbara – Żona Semplejarowa

Mistrz

Barciś Artur – pracownik teatru "Variétés"
Barszczak Piotr – Tajniak
Benoit Mariusz – Asasello
Bigelmajer Krystyna – Kasjerka w teatrze "Variétés"
Blumenfeld Andrzej – Lekarz
Bradecki Tadeusz – Jezua
Buczkowski Zbigniew – Śledczy II
Dobkowski Dariusz – Literat
Dracz Krzysztof – Piatnażko
Drzewicz Wiesław – Fokicz
Dymna Anna – Małgorzata
Feldman Krystyna – Annuszka
Fetting Edmund – Strawiński
Gołębiowski Marek, Pyś Marek, Zamachowski Zbigniew – Behemot
Gudejko Jerzy – Mateusz
Holoubek Gustaw – Woland
Jankowski Jan – Bezdomny
Kisielewska Aleksandra – Śpiewająca urzędniczka
Kordek Dariusz – Tajniak
Korzeniowska Maria (brak informacji o roli)
Kowalski Władysław – Mistrz
Kownas Irena – Praskowia
Łopatowska Anna – Łapszenikowa
Machalica Henryk – Kuźmin
Matyjaszkiewicz Jan – Popławski
Michałowski Janusz – Korowiow
Nowicka Janina (brak informacji o roli)
Nowisz Paweł – Księgowy
Obertyn Marek – Afraniusz

Orzechowski Krzysztof - Buchalter w wydziale finansowo-widowiskowym
Pabisz-Korzeniowska Maria – Żona Bosego
Probosz Maria – Hella
Przegrodzki Igor – Berlioz
Siudym Marek – Taksówkarz
Skaruch Witold – Rimski
Stelmaszyk Krzysztof – Baron Meigel
Stroiński Krzysztof – Śledczy
Tesarz Jan – Bosy
Tomaszewski Jan – Oprawca Jeszui
Walentowicz Rafał – Kozacki Czekista
Wardejn Zdzisław – Warionucha
Woncisz W. (brak informacji o roli)
Wysota Kazimierz – Śpiewający urzędnik
Zawadzka Magdalena – Sekretarka Prochora Piotrowicza
Zespół Muzyki Cerkiewnej Warszawskiej Opery Kameralnej pod dyrekcją Stanisława Głowackiego w rolach śpiewających urzędników

Małgorzata

Benoit Mariusz – Asasello
Bocianiak Marek – Funkcjonariusz NKWD
Brudny Stanisław – Krytyk Łatuński
Ciemniowska Joanna (brak informacji o roli)
Ciunelis Maria – Frieda
Decówna Ewa – Bosman Żorż
Dębowski Włodzimierz (brak informacji o roli)
Dobkowski Dariusz – Literat
Duryasz Wojciech – Żelidybin
Dymna Anna – Małgorzata
Gajos Janusz – Nieznajomy
Gawlik Stanisław – Głuchariow
Gierak Grzegorz – członek „Massolitu”
Gołębiowski Marek, Pyś Marek, Zamachowski Zbigniew – Behemot
Grzywacz Grzegorz – uczestnik balu u Wolanda
Holoubek Gustaw – Woland
Kowalczykowska Helena (brak informacji o roli)

Kowalski Władysław – Mistrz
Kujawski Igor – Abbadona
Kulikowski Grzegorz – uczestnik balu u Wolanda
Kumor Agnieszka – Literat
Leszczyńska Anna (brak informacji o roli)
Leszczyński Mariusz (brak informacji o roli)
Łapiński Henryk – członek „Massolitu”
Łopatowska Anna – Łapszenikowa
Michałowski Janusz – Korowiow
Nowak Jerzy Zygmunt – Iwanowicz
Pankowska Jolanta – Messalina
Pankowski Andrzej – Markiz De Sade
Pawłowski Grzegorz (brak informacji o roli)
Piskorowski Leszek (brak informacji o roli)
Płuszka Robert – Neron
Probosz Maria – Hella
Sienkiewicz Krystyna – Karaulina
Stelmaszyk Krzysztof – Baron Meigel
Tomaszewski Jan – Oprawca Jezu
Tworkowski Tomasz – Klaudiusz
Walentowicz Rafał – Kozacki Czeka
Wieczorek Krzysztof – Bieskudnikow
Winnicki Jerzy – Dyrygent
Wróblewska Wanda – Natasza
Zespół mimów

Pożegnanie

Bednarski Włodzimierz – Szef Domu Gribojedowa
Benoit Mariusz – Asasello
Biedrzyńska Adrianna – Nisa
Bocianiak Marek – Funkcjonariusz NKWD, biorący udział w strzelaninie w domu Gribojedowa
Bradecki Tadeusz – Jezu
Buczowski Zbigniew – Śledczy II
Decówna Ewa – Bosman Żorż
Dobkowski Dariusz – Literat
Duryasz Wojciech – Żelidybin

Dutkiewicz Tomasz – Tajniak (żołnierz NKWD)
Dymna Anna – Małgorzata
Feldman Krystyna – Annuszka
Fryźlewicz Józef – Arkadiusz Semplejarow
Gawlik Stanisław – Głuchariow
Gołębiowski Marek, Pyś Marek, Zamachowski Zbigniew – Behemot
Gudejko Jerzy – Mateusz
Holoubek Gustaw – Woland
Jankowski Jan – Bezdomny
Karaszkievicz Jerzy – Alojzy Mogarycz
Kordek Dariusz – Tajniak
Kowalski Władysław – Mistrz
Kownas Irena – Praskowia
Kumor Agnieszka – Literat
Łopatowska Anna – Łapszenikowa
Michałowski Janusz – Korowiow
Nowak Jerzy Zygmunt – Iwanowicz
Obertyn Marek – Afraniusz, generał NKWD
Probosz Maria – Hella
Sienkiewicz Krystyna – Karaulina
Stelmaszyk Krzysztof – Juda
Stroiński Krzysztof – Śledczy
Walentowicz Rafał – Kozacki Czekaista
Wardejn Zdzisław – Warionucha
Woncisz W. (brak informacji o roli)
Wróblewska Wanda – Natasza
Zapasiewicz Zbigniew – Piłat
Zamachowski Zbigniew – Pisarz z Domu Gribojedowa
Żółkowska Joanna – Pawłowna

Aneks nr 4

Spis audycji radiowych poświęconych *Mistrzowi i Małgorzacie* oraz Michailowi Bułhakowowi w latach 1969-1989 opracowany na podstawie kwerendy przygotowanej przez Archiwum Polskiego Radia w Warszawie oraz udostępnionych fonogramów.

Lektury, lektury. Mistrz i Małgorzata

Autor audycji: Pytlakowski Jerzy, realizator: Religioni Olgierd. Rozm. Pytlakowski Jerzy, Adamski Jerzy. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Warszawa, emisja 21 stycznia 1973

Mistrz i Małgorzata. Moje fascynacje literackie

Opracowanie: Jęczmyk Maria, realizator: Dalba Marek. Rozm. Biernacki Jerzy, Czerwiński Marcin – antropolog, socjolog kultury, publicysta. Wyk. Holoubek Gustaw. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program II, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 29 marca 1976

Portret pisarza Michała Bułhakowa

Autor audycji: Kamińska Anna, reżyseria: Dąbrowski Zdzisław, realizator: Jeżewski Jerzy, wyk.: Fetting Edmund. Polskie Radio, Komitet ds. Radia i Telewizji, Program I, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa, emisja 30 sierpnia 1982

Zagadka literacka. Czy znasz tę książkę? Mistrz i Małgorzata

Realizacja: Szałkowska Ewa, wyk.: Mikulski Stanisław. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program IV, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa, emisja 12 listopada 1982

Uśmiech wilka. Z teatralnego afisza

Autor audycji i prowadzenie: Retmianiak Anna. Rozm.: Krzemień Teresa – krytyk teatralny. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Warszawa, emisja 2 grudnia 1982

Nie nasz człowiek

Autor tekstu: Kanownik Krystyna, reżyser: Kukuła Janusz, realizator: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szałkowski Marian, opracowanie: Kraśniewska Krystyna. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, Teatr PR, Warszawa, emisja 4 listopada 1987

Wykonawcy (role przypisane przez dokumentalistę ze słuchu):

Boukołowski Henryk (epizod, brak informacji o roli)
Ciunelis Maria (epizod, brak informacji o roli)
Duryasz Wojciech – Mężczyzna 2
Gawlik Stanisław (epizod, brak informacji o roli)
Jarosz Jacek – Nikołka, brat Bułhakowa
Kamas Jerzy – Bułhakow, Siergiej Leontiewicz Maksudow
Orzeszkowska Joanna – Helena, siostra Bułhakowa
Robaczewski Marek (epizod, brak informacji o roli)
Rostkowska Alina – Starsza Kobieta
Skaruch Witold – Bombardow
Sołuba Lech (brak informacji o roli)
Tesarz Jan – Mężczyzna 1
Wawrzecki Paweł (epizod, brak informacji o roli)
Włodarski Tadeusz (epizod, brak informacji o roli)

Diabli porządek rzeczy

Reżyseria: Kukula Janusz, adaptacja: Kanownik Krystyna, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szałkowski Marian. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, program II, Redakcja Literacka Warszawa, emisja 5 listopada 1987 (role przypisane przez dokumentalistę ze słuchu):

Celówna Magdalena – Sprzedawczyni
Ciunelis Maria – Helena, żona Bułhakowa
Drzewicz Wiesław – Korowiow, Diabeł
Kamas Jerzy – Siergiej Leontjewicz Maksudow, Bułhakow
Kłosiński Janusz - Foka
Nowakowski Włodzimierz – Pan 1
Ordon Lech – Ambrosij
Siedlecki Andrzej – Pan 2, Obywatel 1
Skaruch Witold – Bombardow, obywatel 2
Tkaczyk Jerzy – Obcokrajowiec
Tobiasz Zdzisław – Paweł Sergiejewicz
Traczykówna Janina – Zofia Pawłowna, Karaulina
Wons Grzegorz – Behemot

I wszyscy milczą wokół cz. 1 i 2

Autor audycji: Helbrecht Bożena, realizator: Tomzik Marian. Prowadzenie: Stachyra Danuta, lektorzy: Jasieński Ksawery, Niewiadomska Jolanta, Nowakowski Włodzimierz, Świętochowski Krzysztof.

Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, program III, Redakcja Literacka Warszawa, emisja 10 lipca 1988 i 17 lipca 1988

Materiały wykorzystane w audycji:

Część I:

1. fragment wiersza Anny Achmatowej *Pamięci Bułhakowa* z roku 1940, rec. Niewiadomska Jolanta;
2. archiwalne nagranie fragmentu słuchowiska *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Henryka Rozena z roku 1980, odc. 2, obejmujący scenę sądu Poncjusza Piłata nad Jezua Ha-Nocri, wyk. Zapasiewicz Zbigniew, Talar Henryk, Machalica Henryk;
3. fragment listu Maksymiliana Aleksandrowicza Wołoszyna do Nikołaja Siemionowicza Angarskiego, redaktora almanachu *Głębin* z marca 1925 na temat powieści Michaiła Bułhakowa *Biała Gwardia*, czyt. Jasieński Ksawery;
4. fragment listu Angarskiego do Wołoszyna z 20 kwietnia 1925, dotyczący próby druku utworów Bułhakowa, czyt. Świętochowski Krzysztof;
5. fragment listu Borisa Leontjewa, redaktora almanachu *Głębin*, do Bułhakowa (z 21 maja 1925 r.) dotyczący rezygnacji z druku opowiadania *Psie serce*, czyt. Jasieński Ksawery;
6. dedykacja Walentyna Katajewa dla Bułhakowa zamieszczona w zbiorze opowiadań ofiarowanym pisarzowi;
7. fragment listu Leontjewa do Bułhakowa z 11 września 1925 dotyczący opowiadania *Psie serce*, czyt. Jasieński Ksawery;
8. fragment listu Bułhakowa do Komisji Rozjemczej Wszechrosyjskiego Związku Pisarzy z 26 października 1925 w sprawie bezprawnego przetrzymywania przez redaktora naczelnego pisma „Rossija”, Isaja Grigorjewicza Leźniewa, zakończenia *Białej Gwardii* oraz ewentualnej próby nielegalnego druku, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
9. fragment listu D. Umańskiego do Bułhakowa z 1925 roku na temat rezygnacji z wydania za granicą utworu *Fatalne jaja*, czyt. Jasieński Ksawery;
10. fragment listu Wikientija Wieresajewa do Bułhakowa z 28 września 1925, dotyczący stosunku Gorkiego do jego twórczości, czyt. Świętochowski Krzysztof;
11. fragment listu Bułhakowa z 24 czerwca 1926 do przewodniczącego Rady Komisarzy Ludowych na temat rewizji w domu pisarza, podczas której skonfiskowano dwa egzemplarze *Psiego serca* oraz trzy zeszyty dziennika, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
12. fragment listu Bułhakowa z grudnia 1927 do W. Binstocka, przedstawiciela Urzędu Ochrony Praw Autorskich w Paryżu, w sprawie zamiaru opublikowania powieści *Biała Gwardia* przez byłego wydawcę czasopisma „Rossija”, Zachara Kaganskiego, czyt. Nowakowski Włodzimierz;

13. uzupełnienie do podania Bułhakowa z prośbą o zezwolenie na wyjazd za granicę z 21 lutego 1928 oraz odmowna odpowiedź Wydziału Administracyjnego Moskiewskiej Rady Miejskiej, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
14. fragment listu pisarza do rządu z marca 1930 zawierający informację o spaleniu brulionu „powieści o diable”, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
15. archiwalne nagranie fragmentu powieści *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Henryka Rozena z 1980 roku, obejmujące odc. 7 – scenę spalenia rękopisu przez mistrza, wyk. Zawadzka Magdalena, Gogolewski Ignacy;
16. fragment listu Bułhakowa do Wikientija Wieresajewa z 2 sierpnia 1933, zaczynający się od słów: „Wstąpił we mnie diabeł...”, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
17. krótki fragment słuchowiska w reżyserii H. Rozena, obejmujący charakterystykę ukochanej mistrza, zawartą w rozdziale zatytułowanym *Małgorzata*: „A wiedziała o tej powieści jedynie pewna kobieta. Imienia jej gość nie wymienił, ale powiedział, że kobieta jest mądra, piękna...”¹. Wyk. Marzecki Tomasz.
18. Fragmenty listów Bułhakowa do żony Heleny dotyczące przepisywania *Mistrza i Małgorzaty*, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
19. fragment listu Heleny Bułhakowej do matki z 20 lipca 1939, czyt. Niewiadomska Jolanta;
20. fragment listu do przyjaciela z Kijowa, Aleksandra Gdieszyńskiego, z 28 grudnia 1939, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
21. Zapiski Heleny Bułhakowej ze stycznia-lutego 1940 r. dotyczące wprowadzania poprawek do powieści, czyt. Niewiadomska Jolanta;
22. archiwalne nagranie fragmentu słuchowiska *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Henryka Rozena z 1980 roku, odc.13, obejmujący moment, w którym Małgorzata, po powrocie z balu u szatana czyta w suterenie manuskrypt mistrza. Wyk. Zawadzka Magdalena, Gogolewski Ignacy, Zapasiewicz Zbigniew, Talar Henryk.
Całość ilustrowana muzyką z filmu *Rydwany ognia* (Vangelis) oraz ze sztuki *Wojna i pokój* (Krajewski Seweryn).

Część II:

1. fragment wiersza *Pamięci Bułhakowa* Anny Achmatowej, rec. Niewiadomska Jolanta;
2. fragment listu Zacharowa do wdowy Heleny Bułhakowej z 12 marca 1940, czyt. Jasieński Ksawery;

¹ W rozdziale 19 fragment ten brzmi nieco inaczej: „Zdradźmy przede wszystkim tajemnicę, której mistrz nie zechciał zdradzić Iwanowi. Ukochana mistrza miała na imię Małgorzata. Wszystko, co opowiadał o niej nieszczęsnemu poecie, było zresztą prawdą. Opisał swą ukochaną wiernie, Małgorzata była piękna i mądra.” – M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*. Warszawa 1988, s. 277.

3. informacje periodyku „Wieczorna Moskwa” z 13 marca 1940 r. dotyczące przewiezienia trumny z ciałem Bułhakowa do budynku Związku Pisarzy Radzieckich;
4. informacja „Wieczornej Moskwy” z 22 marca 1940 roku na temat powołania stałej komisji do spraw opracowania dorobku Bułhakowa;
5. fragment listu Pawła Popowa do Heleny Bułhakowej z 4 kwietnia 1940, dotyczący pierwszej próby napisania biografii pisarza, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
6. z listu siostry pisarza, Heleny Swietłajewy, do Pawła Popowa z 10 kwietnia 1940 na temat poczynionych przez nią poprawek w egzemplarzu biografii Bułhakowa, czyt. Niewiadomska Jolanta;
7. fragment listu Pawła Popowa do Heleny Bułhakowej z 21 kwietnia 1940, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
8. fragment listu Samuiła Marszaka do Heleny Bułhakowej z 29 kwietnia 1940 na temat sztuk Bułhakowa, czyt. Świętochowski Krzysztof;
9. fragment listu Pawła Popowa do Heleny Bułhakowej z 4 i 5 maja 1940, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
10. notatka z periodyku „Wieczorna Moskwa” z 11 czerwca 1940 dotycząca wydania spuścizny literackiej Bułhakowa;
11. fragment pierwszego szkicu biografii Bułhakowa autorstwa Pawła Popowa, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
12. fragment listu Pawła Popowa do Heleny Bułhakowej z 27 grudnia 1940, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
13. archiwalne nagranie fragmentu słuchowiska *Mistrz i Małgorzata* w reż. Henryka Rozena z 1980 r., odc. 5, obejmujący pierwsze spotkanie mistrza i Małgorzaty. Wyk. Zawadzka Magdalena, Gogolewski Ignacy;
14. fragment listu Pawła Popowa do Heleny Bułhakowej, zawierający informację o braku możliwości druku *Mistrza i Małgorzaty*, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
15. fragment listu Heleny Bułhakowej do Stalina z lipca 1946 r., czyt. Niewiadomska Jolanta;
16. fragment listu Heleny Bułhakowej do sekretariatu Związku Pisarzy Radzieckich z 14 stycznia 1950, Odpowiedź udzielona wdowie po pisarzu przez Fiedina z 19 stycznia 1950, czyt. Niewiadomska Jolanta;
17. Fragment listu Heleny Bułhakowej do Pantelejmona Ponomarienki, Ministra Kultury ZSRR z 29 maja 1953, czyt. Niewiadomska Jolanta;
18. fragment ostatniego listu Pawła Popowa do Heleny Bułhakowej z 21 grudnia 1955, czyt. Nowakowski Włodzimierz;
19. fragment listu Heleny Bułhakowej do Komitetu Centralnego KPZR z 31 marca 1959 r. Odpowiedź Sobolewa, przewodniczącego Związku Pisarzy Rosyjskiej Federacyjnej Republiki Radzieckiej do Heleny Bułhakowej z 28 maja 1959, czyt. Niewiadomska Jolanta;

20. fragment listu Heleny Bułhakowej do sekretariatu Związku Pisarzy Radzieckich z 16 marca 1959 z prośbą o wydanie utworów Bułhakowa, czyt. Niewiadomska Jolanta;
21. fragment listu Komisji do spraw spuścizny literackiej po Michaiłe Bułhakowie do sekretariatu Związku Pisarzy Radzieckich z 24 marca 1961, czyt. Świętochowski Krzysztof;
22. fragment książki Abrama Wulisa zatytułowanej *Powaga niepoważnych sytuacji* wydanej w 1984 roku w Taszkencie.

Wieczór muzyki i myśli. Michał Bułhakow w teatrze: jego życie i twórczość

Autorzy audycji: Retmianiak Anna, Billip Witold, realizator: Kamińska Łucja, ilustracja muzyczna: Dziegielewska Barbara, prowadzenie: Retmianiak Anna. Rozm.: Bargiełowski Marek – aktor, Bieniewski Henryk – dziennikarz, krytyk teatralny, Englert Maciej – aktor i reżyser teatralny, Koenig Jerzy – krytyk teatralny, Wojtyśzko Maciej – reżyser teatralny i filmowy. Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, program IV, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 23 listopada 1988

Mistrz i Małgorzata

Proza czytana (nagranie pojedyncze, fragment rozdziału *Lot*). Opracowanie: Wilczkova Helena, realizator: Langman Alina, wyk.: Wasowski Jerzy. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Teatr PR Warszawa, nagranie 15 września 1969 (brak informacji na temat pierwszej emisji)

Mistrz i Małgorzata

Proza czytana (nagranie pojedyncze, rozdział *Pojawia się bohater*). Realizator: Ciborska Joanna, wyk.: Zapasiewicz Zbigniew. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, program II, Redakcja Prozy i Poezji, Teatr PR, Warszawa, emisja 10 marca 1980

Mistrz i Małgorzata, cz. 1

Adaptacja: Mandalian Andrzej, reżyseria: Kulesza Marek, realizator: Langiewicz Alina. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, program IV, Redakcja Audycji dla Szkół i Przedszkoli, Teatr PR, Warszawa, emisja 30 grudnia 1979, wyk.:

Borowski Tadeusz – Śledczy

Dałkowska Ewa – Małgorzata

Kolberger Krzysztof – Iwan Bezdomny

Lipowska Teresa – Natasza

Listkiewicz Zygmunt – Berlioz

Majchrzak Krzysztof – Asasello

Matyjaszkiewicz Jan – Korowioł

Ordon Lech – Nikanor Bosy
Robaczewski Eugeniusz – Bufetowy
Seweryn Andrzej – Mistrz
Talar Henryk – Behemot
Wiśniewska Ewa – Hella
Wołójko Czesław – Woland

Mistrz i Małgorzata, cz. 2

Adaptacja: Mandalian Andrzej, reżyseria: Kulesza Marek, realizator: Langiewicz Alina. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, program IV, Redakcja Audycji dla Szkół i Przedszkoli, Teatr PR, Warszawa, emisja 1 stycznia 1980, wyk.:

Berger Juliusz (brak informacji o roli)
Borowicz Krystyna – Sekretarka
Borowski Tadeusz – Śledczy
Bursztynowicz Barbara – Frieda
Dałkowska Ewa – Małgorzata
Grabowska Maria (brak informacji o roli)
Grabowski Piotr (brak informacji o roli)
Grabowski Tadeusz – Kierowca
Kolberger Krzysztof – Iwan Bezdomy
Lipowska Teresa – Natasza
Majchrzak Krzysztof – Asasello
Matyjaszkiewicz Jan – Korowiow
Meres Kazimierz – Baron Meigel
Seweryn Andrzej – Mistrz
Staniek Stanisław – Nikołaj Iwanowicz
Talar Henryk – Behemot
Wiśniewska Ewa – Hella
Wołójko Czesław – Woland

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 1

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szałkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja: 6 czerwca 1980, wyk.:

Hobot Zygmunt – Berlioz
Jamry Zofia – Ekspedientka
Machalica Henryk – Sekretarz Piłata
Marzecki Tomasz – Iwan Bezdomny
Talar Henryk – Jezua
Voit Mieczysław – Szatan
Zakrzeński Janusz – Marek Szczurza Śmierć
Zapasiewicz Zbigniew – Piłat

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 2

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 9 czerwca 1980, wyk.:

Drzewicz Wiesław – Kaifasz
Friedmann Marian (brak informacji o roli)
Gliński Wieńczysław – Fagot
Grabowski Tadeusz (brak informacji o roli)
Hobot Zygmunt – Berlioz
Machalica Henryk – Sekretarz Piłata
Marzecki Tomasz – Iwan Bezdomny
Talar Henryk – Jezua
Voit Mieczysław – Szatan
Zakrzeński Janusz – Marek Szczurza Śmierć
Zapasiewicz Zbigniew – Piłat

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 3

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 11 czerwca 1980, wyk.:

Baranowski Andrzej – Kelner
Bazak Arkadiusz – Riuchin
Gogolewski Ignacy – Mistrz
Kałuski Witold – Archibald Archibaldowicz
Korepta Zbigniew – Foko
Marzecki Tomasz – Iwan Bezdomny

Mazurkiewicz Wiesława – Anastazja Łukaniszyna

Ordon Lech – Ambrosij

Pawlik Bronisław – Doktor

Szymański Zdzisław – Portier

Walisiak Waldemar – Głos „Z”

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 4

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 13 czerwca 1980, wyk.:

Baranowski Andrzej – Głos

Bilewski Bogusz – Stiopa Lichodziejew

Bończak Jerzy – Behemot

Gliński Wieńczysław – Fagot

Gogolewski Ignacy – Mistrz

Kołodziejczyk Krystyna – Głos

Kowalewski Krzysztof – Rimski

Lutkiewicz Gustaw – Nikanor Bosy

Marzecki Tomasz – Iwan Bezdomy

Rostkowska Alina – Głos

Voit Mieczysław – Szatan

Walisiak Waldemar – Głos „Z”

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 5

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 16 czerwca 1980, wyk.:

Bończak Jerzy – Behemot

Gliński Wieńczysław – Fagot

Gogolewski Ignacy – Mistrz

Kowalewski Krzysztof – Rimski

Lutkiewicz Gustaw – Nikanor Bosy

Marzecki Tomasz – Iwan Bezdomy

Morawski Konrad – Woźny

Siedlecki Andrzej – Warionucha

Strzałkowska Irena – Kasjerka
Tesarz Jan – Asasello
Walisiak Waldemar – Głos „Z”
Zawadzka Magdalena – Małgorzata
Żywczak Jadwiga – Listonoszka

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 6

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 18 czerwca 1980, wyk.:

Bończak Jerzy – Behemot
Borniński Maciej – Głos 1
Celówna Magdalena – Kuzynka
Gliński Wieńczysław – Fagot
Kowalewski Krzysztof – Rymski
Łapiński Henryk – Głos 2
Morawski Konrad – Woźny
Mrożewski Zdzisław – Siempiarow
Nowicka Janina – Żona
Siedlecki Andrzej – Warionucha
Strzałkowska Irena – Kasjerka
Voit Mieczysław – Szatan
Walisiak Waldemar – Głos „Z”
Witas Stefan – Bengalski

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 7

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 20 czerwca 1980, wyk.:

Gogolewski Ignacy – Mistrz
Grązewicz Andrzej – Dismos
Lasota Czesław – Kat
Łapiński Jacek – Gestas
Marzecki Tomasz – Iwan Bezdomy
Obertyn Marek – Dowódca kohorty

Pieczka Franciszek – Mateusz Lewita
Talar Henryk – Jezua
Troński Marcin – Głos żołnierza
Witas Stefan – Bengalski
Zakrzeński Janusz – Marek Szczurza Śmierć
Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 8

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szałkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 23 czerwca 1980, wyk.:

Bończak Jerzy – Behemot
Domański Jacek – Kasjer
Girycz Antonina – Anna Ryszardowna
Gliński Wieńczysław – Fagot
Kosiński Wojciech – Taksówkarz
Miller Ewa – Zofia Iwanowna
Morawski Konrad – Woźny
Para Józef – Głos
Pawlik Bronisław – Lekarz
Pracz Ryszard – Prochor Piotrowicz
Prochyra Jan – Łastoczkin
Sławiński Marcin – Mężczyzna
Tesarz Jan – Asasello
Tkaczyk Jerzy – Piatnażko
Walisiak Waldemar – Głos „Z”
Wichniarz Kazimierz – Popławski

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 9

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szałkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 25 czerwca 1980, wyk.:

Dykiel Bożena – Natasza
Gliński Wieńczysław – Fagot
Kowalski Wacław – Sokow

Milde-Prus Ewa – Hella
Milecki Mieczysław – Profesor
Tesarz Jan – Asasello
Voit Mieczysław – Szatan
Walisiak Waldemar – Głos „Z”
Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 10

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szałkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 27 czerwca 1980, wyk.:

Bończak Jerzy – Behemot
Dykiel Bożena – Natasza
Gawlik Stanisław – Dozorca
Gliński Wieńczysław – Fagot
Milde-Prus Ewa – Hella
Rauch Edward – Mikołaj Iwanowicz
Stępniońska Stanisława – Gospośia
Tesarz Jan – Asasello
Voit Mieczysław – Szatan
Walisiak Waldemar – Głos „Z”
Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 11

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szałkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 30 czerwca 1980, wyk.:

Bończak Jerzy – Behemot
Chrobak Halina – Frieda
Dykiel Bożena – Natasza
Gliński Wieńczysław – Fagot
Gogolewski Ignacy – Mistrz
Jezierska Halina – Głos na balu
Kłodkowski Bogumił – Alojzy Mogarycz

Lewicki Stefan – Głos na balu
Rauch Edward – Mikołaj Iwanowicz
Siedlecki Andrzej – Warionucha
Tesarz Jan – Asasello
Voit Mieczysław – Szatan
Wolf Maciej – Głos na balu
Wosińska Eryka – Głos na balu
Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym, Mistrz i Małgorzata, cz. 12

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 2 lipca 1980, wyk.:

Bargiełowski Marek – Afraniusz
Gogolewski Ignacy – Mistrz
Herz Lechosław – Milicjant 2
Kłodkowski Bogumił – Alojzy Mogarycz
Mrożewski Zdzisław – Arkadiusz Siemplejarow
Para Józef – Milicjant 1
Rauch Edward – Mikołaj Iwanowicz
Siedlecki Andrzej – Warionucha
Skarżanka Hanna – Annuszka Gangrena
Tesarz Jan – Asasello
Walisiak Waldemar – Głos „Z”/Szef milicji
Zapasiewicz Zbigniew – Piłat
Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 13

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 4 lipca 1980, wyk.:

Bargiełowski Marek – Afraniusz
Gogolewski Ignacy – Mistrz
Marzecki Tomasz – Iwan Bezdorny
Para Józef – Milicjant

Pieczka Franciszek – Mateusz Lewita
Skarżanka Hanna – Annuszka
Talar Henryk – Jeszua
Tkacz Krystyna – Praskowia Fiodorowna
Walisiak Waldemar – Głos „Z”/Szef milicji
Zakrzeński Janusz – Marek Szczurza Śmierć
Zapasiewicz Zbigniew – Piłat
Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 14

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 7 lipca 1980, wyk.:

Bończak Jerzy – Behemot
Gliński Wieńczysław – Fagot
Gogolewski Ignacy – Mistrz
Herz Lechosław – Głos „Y” /Milicjant
Jaglarzowa Irena – Zofia Pawłowna
Kałuski Witold – Archibald Archibaldowicz
Lewicki Stefan (brak informacji o roli)
Para Józef – Głos „X”/Milicjant
Pieczka Franciszek – Mateusz Lewita
Tesarz Jan – Asasello
Voit Mieczysław – Szatan
Walisiak Waldemar – Głos „Z”/Szef milicji
Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym. Mistrz i Małgorzata, cz. 15

Adaptacja: Sudlitz Anna, reżyseria: Rozen Henryk, realizacja: Brzoska Andrzej, ilustracja muzyczna: Szalkowski Marian, opracowanie: Prządka Bogumiła. Polskie Radio Komitet ds. Radia i Telewizji, Program III, Redakcja Literacka, Teatr PR, Warszawa, emisja 9 lipca 1980, wyk.:

Gogolewski Ignacy – Mistrz
Lutkiewicz Gustaw – Głos Nikanora
Marzecki Tomasz – Iwan Bezdorny
Sołubianka Monika – Żona Iwana

Talar Henryk – Jeshua

Tesarz Jan – Asasello

Tkacz Krystyna – Praskowia Fiodorowna

Voit Mieczysław – Szatan

Walisiak Waldemar – Głos „Z”/Szef milicji

Zapasiewicz Zbigniew – Piłat

Zawadzka Magdalena – Małgorzata

Aneks nr 5

Warianty wiersza Andrzeja Cezarego Sawczenki, poświęconego Michaiłowi Bułhakowowi

LIST OTWARTY DO MICHAŁA BUŁHAKOWA Z CZTERDZIESTOCZTEROLETNIM
OPÓŹNIENIEM SPISANY A.D 1984

dr Jackowi Stachowiakowi

Mistrzu – tej upalnej nocy ja małgorzata
przez bliskich z przewrotności lub dewiacji zapewne zwana
[cezarem

syta jadła i wody jeno snu złąkniona
niepewna dnia ani godziny list ten spisuję
z potrzeby serca i dla potomności

podejrzany o przestępstwo łotrowstwa [pis. oryg. – K.K.]
tj. o czyn z artykułu i paragrafu
poncjusza piłata obecnie prokuratora rejonowego
[w miejscowości s.
poznałem przy tej sposobności przywiedziony przed jego
[oblicze

ów że prokurator srodze przez los dotknięty kalectwem
o którym niewieście mówić nie uchodzi
ze szczerym uśmiechem i ujmującą rubasnością kastrata
wniósł o me ukrzyżowanie z powodu płci oraz przekonań

u czubków gdzie znalazłem się z racji nielegalnej zmiany
[osobowości
ja cesar małgorzata pijąc jodynę z erichem frommem podczas
[ciszy nocnej

z niepokojem stwierdziłem, że ów poncjusz piłat opuścił mnie
pozostawiając na pastwę psychiatrii i wyrzutów sumienia
wyrok się uprawomocnił erich fromm okazał się być
[chrystusem

dlatego też przy pełni księżyca po sznurowej drabinie wiersza
uciekłem z obszarów chronionych do świata za murem
gdzie prokurator rejonowy ów poncjusz piłat czuwa
nad moim bezpieczeństwem i szansą zbawienia
z tego też powodu pojąłem go za męża oraz poślubiłem
złożywszy na czole czuły pocałunek

vale procurator

Mistrzu – tej upojnej nocy po raz czterdziesty czwarty

[straciłem dziewictwo

ja małgorzata erich fromm cesar chrystus łotr okrutny piąty
prokurator judei
eques romanus poncjusz piłat

A mnie tango. Łódź 1984, s. 12

list otwarty
do Michała Bułhakowa
z czterdziestoczteroletnim
opóźnieniem spisany

drowi Jackowi Stachowiakowi

Mistrzu – tej upalnej nocy ja małgorzata
przez bliskich z przewrotności lub dewiacji zapewne zwana cezarem
syta jadła i wody jeno snu złaźniona
niepewna dnia ani godziny list ten spisuję z potrzeby serca
i dla potomności

podejrzany o przestępstwo łotrostwa
tj. o czyn z artykułu i paragrafu
poncjusza piłata obecnie prokuratora rejonowego w miejscowości s.
poznałem przy tej właśnie sposobności przywiedziony przed jego
oblicze

ówże prokurator srodze przez los dotknięty kalectwem
o którym niewieście mówić nie uchodzi
ze szczerem uśmiechem i ujmującą rubasnością kastrata

wniósł o me ukrzyżowanie z powodu płci i przekonań

u czubków gdzie znalazłem się z racji nielegalnej zmiany osobowości
ja cesar małgorzata pijąc jodynę z erichem frommem
podczas ciszy nocnej z niepokojem stwierdziłem, że ów poncjusz piłat
opuścił mnie pozostawiając na pastwę psychiatrii i wyrzutów
sumienia

wyrok się uprawomocnił erich fromm okazał się chrystusem

dlatego też przy pełni księżyca po sznurowej drabinie wiersza
uciekłem z obszarów chronionych do świata za murem gdzie
prokurator rejonowy ów poncjusz piłat czuwa nad moim bezpie-
czeństwem

i szansą zbawienia z tego też powodu pojęłam go za męża
oraz poślubiłem złożywszy na czole czuły pocałunek
vale procurator

Mistrzu – tej upojnej nocy po raz czterdziesty czwarty
straciłam dziewictwo ja małgorzata erich fromm cesar chrystus łotr
okrutny piąty prokurator judei eques romanus poncjusz piłat

1984

„Poezja” 1985, nr 4, s. 84

LIST OTWARTY DO MICHAŁA BUŁHAKOWA

drowi Jackowi Stachowiakowi

Mistrzu – tej upalnej nocy ja małgorzata
przez bliskich z przewrotności lub dewiacji
[zapewne zwana cezarem
syta jadła i wody jeno snu złąkniona
niepewna dnia ani godziny list ten spisuję
z potrzeby serca i dla potomności

podejrzany o przestępstwo łotrostwa
tj. o czyn z artykułu i paragrafu
poncjusza piłata obecnie prokuratora rejonowego
[w miejscowości s.
poznałem przy tej właśnie sposobności
[przywiedziony przed jego oblicze
ówże prokurator srodze przez los dotknięty
[kalectwem
o którym niewieście mówić nie uchodzi
ze szczerym uśmiechem i ujmującą rubasnością
[kastrata
wniósł o me ukrzyżowanie z powodu płci
[i przekonań

u czubków gdzie znalazłem się z racji nielegalnej
zmiany osobowości ja cesar małgorzata
pijąc jodynę z erichem frommem podczas ciszy
[nocnej
z niepokojem stwierdziłem że ów poncjusz piłat
opuścił mnie pozostawiając na pastwę psychiatrii
i wyrzutów sumienia
wyrok się uprawomocnił erich fromm okazał się
[być chrystusem
dlatego też przy pełni księżyca po sznurowej
[drabinie wiersza
uciekłem z obszarów chronionych do świata za
[murem
gdzie prokurator rejonowy poncjusz piłat czuwa
nad moim bezpieczeństwem i szansą zbawienia
z tego też powodu pojęłam go za męża oraz
[poślubiłem
złożywszy na czole czuły pocałunek
vale procurator
Mistrzu – tej upojnej nocy po raz czterdziesty
[czwarty
straciłam dziewictwo ja małgorzata erich fromm

[cezar chrystus

łotr okrutny piąty procurator judei eques romanus

[poncjusz Piłat

1984

Landszaft z panną. Łódź 1986, ss. 40-41