

PROZA

DOI 10.14746/SO.2014.71.17

ISSN 0081-0002

ANNA CHUDZIŃSKA-PARKOSADZE
PoznańKONCEPCJA WCIELONEGO ZŁA W POWIEŚCIACH *MISTRZ I MAŁGORZATA*
M. BUŁHAKOWA I *PORTRET DORIANA GRAYA* O. WILDE' A
(PRÓBA ANALIZY PORÓWNAWCZEJ)

Wybierając do analizy porównawczej dwa arcydzieła literatury światowej – *Mistrza i Małgorzatę* Michaiła Bułhakowa i *Portret Dorianą Grayą* Oscara Wilde'a – już na początku naszych rozważań skazani jesteśmy na konieczność usytuowania tych tekstów w tradycji literackiej. W danym przypadku podejście komparatystyczne wydaje się nam najbardziej odpowiednie, ponieważ pozwoli ono w szerszej perspektywie kulturowej spojrzeć na interesujące nas utwory oraz włączyć do dyskursu literaturoznawczego wątki filozoficzne, ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji zła.

Uzasadniając nasz metodologiczny wybór, chcielibyśmy przypomnieć, że zarówno literatura światowa, jak i komparatystyka narodziły się w połowie XIX wieku (lata 30.–40.) i od razu ustanowiły między sobą stosunek symbiotyczny. Sam termin „literatura światowa” (*Weltliteratur*) został wprowadzony przez J.W. Goethego i stał się jedną z elementarnych kategorii komparatystycznego słownika, będąc też nieodzowną jego częścią¹. We współczesnym leksykonie komparatystycznym pojęcie literatury światowej wskazuje na teksty literackie różnojęzycznych literatur narodowych (René Wellek), kanon największych dzieł literackich, będących w obiegu poza ich macierzystą kulturą, zarówno w przekładach, jak i oryginałach (David Damrosch)².

Komparatystyka, traktowana jako metanauka czy metateoria, może być uprawiana na styku różnych paradygmatów i miejsc interferencji³. Jak podkreśla Bogusław Bakuła, komparatystyka musi odwoływać się do czynnika interkulturowego oraz do interdyscyplinarności, które „stanowią [...] skrzydła nowoczesnego literaturoznawstwa porównawczego” i są

¹ T. Biłczewski, *Komparatystyczny korpus: strategie lektury a historia badań porównawczych*, [w:] *Komparatystyka. Między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2010, s. 35. Goethe użył tego terminu w swoim artykule opublikowanym w 1828 roku w czasopiśmie „Über Kunst und Alterthum”; zauważył on proces coraz bardziej rozwijającej się komunikacji międzynarodowej, stwarzający nadzieję na pojawienie się tzw. literatury światowej (ibidem, s. 32).

² Ibidem, s. 36.

³ B. Bakuła, *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań 2000, s. 9.

podstawą rodzącej się komparatystyki integralnej⁴. Lidia Wiśniewska także konstatuje, iż zadaniem współczesnej komparatystyki jest ujawnienie zarówno różnic, jak i podobieństw analizowanych tekstów. Przy czym poprzez podobieństwa powinna być akcentowana jedność, poprzez różnice – odrębność, by w rezultacie wykazać osobliwości współlistnienia obu tekstów (równorzędność lub hierarchia)⁵.

Teresa Kostkiewiczowa, precyzując obszar i narzędzia badawcze komparatystyki, zwraca uwagę na konieczność uwzględniania w analizie porównawczej takich pojęciowych konstruktów, określających większe całości odnoszone do dużych, ponadnarodowych obszarów literackich, jak prąd czy formacja, czyli ponadindywidualne zjawiska, jak motywy literackie, tematy, topika literacka czy „miejsca wspólne”, a także gatunki czy typy postaci literackich⁶. W *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa i *Portrecie Doriana Graya* Oscara Wilde’a można zaobserwować podobieństwa we wszystkich wyżej wymienionych obszarach tekstu. Oba utwory są powieściami z gatunku realizmu fantastycznego, gdyż motywy fantastyczne występujące w tych powieściach powiązane są z rzeczywistością⁷. Przy czym fantastyka podporządkowana jest paradygmatowi realistycznemu, który nadaje obrazom fantastycznym maksymalne prawdopodobieństwo i uwzględnia prawa logiki oraz wynikające z nich prawo przyczynowo-skutkowe. Ponadto obie powieści są tak skonstruowane, że cała ich fabuła oraz kompozycja ideowa oscylują wokół tajemnicy, która powinna być rozszyfrowana przez czytelnika-interpretatora.

Zanim przejdziemy do rozważań dotyczących owej tajemnicy, powinniśmy w kilku słowach naświetlić realia historyczno-polityczne oraz atmosferę społeczno kulturalną epok, w których oba dzieła zaistniały. Powieść Wilde’a ukazała się po raz pierwszy w miesięczniku „Lippincott’s Monthly Magazine” 20 czerwca 1890 roku, a w formie książki, w pełnej wersji i z poprawkami autora, rok później. Powieść Bułhakowa po raz pierwszy ukazała się w fragmentach w czasopiśmie „Moskwa” na przełomie 1966 i 1967 roku („Москва” 1966, nr 11 i 1967, nr 1), a jako książka najpierw w Nowym Jorku i Londynie w roku 1967, a potem we Frankfurcie nad Menem w 1969 roku. W Związku Radzieckim powieść *Mistrz i Małgorzata* pojawiła się w wydaniu książkowym dopiero w 1973 roku. Należy przy tym zaznaczyć, że czekała na druk od śmierci autora, czyli od 1940 roku. Trudny los Bułhakowskiej powieści wynikał oczywiście z uwarunkowań politycznych tego czasu, kiedy to twórczość pisarzy przechodziła przez gęste sito cenzury. W tym miejscu trzeba dodać, że historia publikacji tego dzieła jest równie zajmująca i niezwykła jak i sama historia Wolanda i jego przyjaciół⁸.

Nie będzie przesadą, jeżeli powiemy, iż pojawienie się obu powieści wywołało w swoim czasie skandal. Społeczność i krytyka angielska były oburzone i jednogłośnie oskarżyły

⁴ Ibidem, s. 25.

⁵ L. Wiśniewska, *Mity i paradygmaty w komparatystyce (między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym)*, [w:] *Komparatystyka...*, op. cit., s. 95.

⁶ T. Kostkiewiczowa, *Komparatystyka literacka dzisiaj – preliminaria: co, jak i po co porównujemy*, [w:] *Komparatystyka...*, op. cit., s. 168.

⁷ Zob.: С. А. Микхайлов, *Фантастический реализм*, http://zhurnal.lib.ru/m/mikhajlow_s_a/fantrealism.shtml (9.09.2013).

⁸ Zob.: Л. Яновская, *Мастер и Маргарита*, <http://www.dombulgakova.ru/index.php?id=26> (9.09.2013), Я. Кумок, *Трудная судьба «Мастера и Маргариты»*. К 60-летию создания знаменитого романа, „Вестник” 2000, nr 25(258), <http://www.vestnik.com/issues/2000/1205/win/kumok.htm> (12.10.2013).

Wilde'a o niemoralność. Prasa była dla autora *Portretu Doriana Graya* bezlitosna – zwłaszcza „St. James' Gazette” i „Scots Observer”⁹. Cała historia odbioru i percepcji Wilde'owskiej powieści przez współczesnych kończy się tragicznie¹⁰, tj. procesem sądowym, wyrokiem i uwięzieniem Wilde'a w Reading pod Londynem (1895 rok)¹¹. Na początku pisarz próbował na łamach czasopism wyjaśnić sens i intencję swego dzieła, ale jak się okazało, na próżno. Jego powieść przez wiele lat była skazana na zapomnienie.

Co się zaś tyczy *Mistrza i Małgorzaty*, to pozwolę sobie przytoczyć opinię Jakowa Kumoka, który opisując sensację, jaką wzbudziła pierwsza część powieści zamieszczona w czasopiśmie „Moskwa”, podkreślił, iż za pierwszym numerem roku następnego, gdzie wydrukowano zakończenie powieści, „гонялась вся Москва” (uganiała się cała Moskwa)¹². Zespół redakcyjny „Moskwy” po opublikowaniu pierwszej części w numerze 11 (1966) czekał z zapartym tchem na reakcję cenzury i decyzję o kontynuowaniu druku. Powieść Bułhakowa była prawdziwym objawieniem dla społeczeństwa drugiej połowy XX wieku w ZSRR. Po pierwsze, w tym czasie w kulturze sowieckiej dominowały wzorce pozytywnego bohatera – proletariusza, negatywnego – „wroga ludu”, konfliktu osadzonego w walce klas itd. A powieść Bułhakowa, wlatując ponad te szablony, pokazywała żywych bohaterów, z ich prawdziwymi duchowymi przeżyciami, konfliktami i motywacjami, świat realny mieszała z fantastycznym i co było najbardziej szokujące, w satyrycznej formie poddawała ostrej krytyce ówczesny układ polityczno-społeczny. Po drugie, Bułhakow głównym bohaterem powieści uczynił diabła, a bohaterami drugoplanowymi Jezusa (Jeszczę) i Poncjusza Piłata. Ta nagła konfrontacja sowieckiego czytelnika z problemami chrześcijaństwa i moralności o charakterze uniwersalnym mogła skończyć się dla powieści *Mistrz i Małgorzata* równie szybko i fatalnie, jak się to stało w przypadku Oscara Wilde'a i jego powieści. Wspomniany już wyżej Jakow Kumok stawia nawet dosyć śmiałą hipotezę, że jeżeliby Bułhakowska powieść nie ukazała się w końcu lat sześćdziesiątych w ZSRR, to i samej pierestrojki w końcu lat osiemdziesiątych też by nie było¹³.

Wydaje się, że w obu dziełach główną tajemnicą, na którą powinna być skierowana interpretacja jest problem zła. Koncepcja zła w powieściach Wilde'a i Bułhakowa odzwierciedla archetypowe wyobrażenia zła w postaci diabła, jako zła wcielonego. Zarówno Woland, jak i lord Henry Wotton są głównymi postaciami w powieściach, mimo że tytuły zdają się nie tylko ich nie eksponować, ale wręcz jakby ich ukrywają. W jednym i w drugim przypadku pojawiają się oni już w pierwszym rozdziale, który jest ideową i fabularną wykładnią utworu, czyli wszystkie najważniejsze myśli i prawdy zostają w nim wypowiedziane, a dalej następuje sprawdzenie ich słuszności. Woland i lord Henry są dojrzałymi mężczyznami w wieku trzydziestu – czterdziestu lat (Woland ma czterdzieści parę, lord

⁹ T. Fisher, *Oscar Wilde i Bosie. Fatalna namiętność*, tłum. I. Stąpor, Warszawa 2004, s. 59.

¹⁰ Bezpośrednim powodem skazania Wilde'a na dwa lata więzienia i ciężkich robót był pozew markiza Queensberry (John Sholto Douglas) oskarżającego pisarza o obrazę moralności. Markiz Queensberry był ojcem lorda Alfreda Douglasa, z którym Wilde poznał się w 1891 roku, tuż po publikacji *Portretu Doriana Graya*.

¹¹ Wilde został uwięziony 25 maja 1895 roku. 27 maja przewieziono go do więzienia w Pentonville, następnie, 4 lipca, do Wandsworth, skąd 20 listopada trafił ostatecznie do Reading.

¹² Я. Кумок, op. cit.

¹³ Ibidem. Zob. też: P. Fast, *Polityka a metafizyka (Michail Bułhakow)*, [w:] idem, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003, s. 292–322; A. Drawicz, *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*, Warszawa 2002, s. 444–496.

Henry – trzydzieści), zawsze elegancko ubranymi, o nienaganych manierach. Obaj są erudydami podporządkowującymi sobie intelektualnie pozostałych bohaterów. Obaj wypowiadają najważniejsze sentencje w powieściach. Z tą różnicą, że wypowiedzi Wolanda mają charakter obiektywnej prawdy i informują o prawach rządzących światem („Wszystko będzie, jak być powinno, tak już jest urządzony świat”¹⁴, „fakty to najbardziej uparta rzecz pod słońcem” (MM, s. 371), „na co by się zdało twoje dobro, gdyby nie istniało zło, i jak by wyglądała ziemia, gdyby z niej zniknęły cienie?” (MM, s. 491), itd.), a wypowiedzi lorda Henry’ego są prawdą przedstawioną w krzywym zwierciadle paradoksu i cynizmu.

Aby móc przeanalizować postacie Wolanda i lorda Henry’ego w kontekście idei wcielonego zła, przyjrzyjmy się najpierw ewolucji tej koncepcji w nowożytnej i nowoczesnej filozofii zachodnioeuropejskiej. Już od siedemnastego wieku, dzięki Kartezjuszowi, diabeł zaczyna być traktowany jako wytwór ludzkiego umysłu. Następnie refleksje Locke’a, Hume’a oraz Kanta przyczyniły się do kojarzenia go z samą historią i przejawami ludzkiej inteligencji w ogóle. Po Darwinie do demona historii dołączył demon przyrody i języka. W ten sposób problem zła nabierał stopniowo wymiaru jednostkowego. Za to sam wizerunek diabła w kulturze wychodzi poza obszar praktyk społecznych i ogranicza się do świata mitów i symboli¹⁵.

Osiemnasty wiek przynosi radykalną zmianę związaną z początkami rozwoju społeczeństwa konsumpcyjnego. Ludzie zmieniają swój stosunek do ciała i do otoczenia. Zaczyna się kult luksusu, rozwój medycyny, świadomość higieny, spadek śmiertelności, poszukiwanie emocji, stosowanie używek, swobodniejsze zachowania seksualne. Wszystkie te zwyczaje i rewolucje naukowe sprzyjają rozwojowi i popularyzacji hedonizmu, który podkopuje fundamenty surowego chrześcijaństwa. W rezultacie tych przemian diabeł stracił swoją cielesność i materialność i nie wywoływał już grozy, ale wręcz przeciwnie – stał się bliższy i bezpośrednio związany z każdym śmiertelnikiem. Od tego momentu diabeł przeszedł do sfery onirycznej¹⁶.

Od połowy XIX wieku postać diabła zaczęła ustępować ciemnemu aspektowi osobowości człowieka. Właśnie w tym okresie żył i tworzył Oscar Wilde, ulubieniec intelektualistów, przedstawiciel „moralności dekadencej”, która wyrażała problemy współczesnych z tożsamością, niepokój związany z odkrywaniem ego i wyostrome poczucie tragiczności. Diabeł kojarzony był wtedy głównie z ludzkimi niskimi instynktami, z koncepcją władzy i represji¹⁷. Koniec XIX wieku przynosi wizerunek diabła z urodą Lucyfera romantyków i z ogromnym dodatkiem narcyzmu wynikającego z postępów kulturowych i z kultu indywidualizmu¹⁸.

¹⁴ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, Warszawa 2009, s. 520. Cytaty z powieści będą pochodziły z tego wydania (w nawiasach podajemy pierwsze litery tytułu i numery stron).

¹⁵ R. Muchembled, *Dzieje diabła od XII do XX wieku*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2009, s. 200–201, 203.

¹⁶ Ibidem, s. 202, 211, 213.

¹⁷ Ibidem, s. 268.

¹⁸ Ibidem, s. 264.

Wielkim reformatorem w ujęciu ludzkiej demoniczności był Sigmund Freud. Twierdził, iż źródłem mitycznego (archetypowego) obrazu diabła jest demonizacja popędów, które ze swej natury nie są ani złe, ani dobre, ale mimo to zostały zepchnięte w odmęty nieświadomości jako moralnie szkodliwe. Freud tłumaczył obraz diabła jako podświadomy protest syna odrzucającego nakaz tyrańskiego Boga-ojca, który go zmusza do stłumienia popędów poprzez ich demonizację¹⁹.

Uwzględniając historię ewolucji wyobrażeń diabła, można zauważyć, że jego tradycyjny, historyczny i mityczno-symboliczny wizerunek odpowiada postaci Wolanda, podczas gdy nowoczesny, dziewiętnastowieczny, odzwierciedla lorda Henry'ego. Tym, co niewątpliwie łączy oba obrazy, jest kojarzenie ich z ludzkim umysłem i inteligencją. Zarówno Woland, jak i lord Henry odznaczają się wysokim intelektem. To właśnie im przypisywana jest mądrość i wiedza, które są zresztą najważniejszymi rysami ich charakterów. Niemniej w tym podobieństwie tkwi pewna różnica. Woland rzeczywiście ma wiedzę niemalże absolutną, sięgającą zagadnień porządku wszechświata, a lord Henry jedynie wydaje się mieć wiedzę, która tak naprawdę jest ograniczona do norm postępowania kultywowanych przez angielską arystokrację drugiej połowy XIX wieku.

W postaci lorda Henry'ego wyrażony został dziewiętnastowieczny hedonizm ze swoim kultem indywidualizmu, narcyzmem²⁰, penetrowaniem najniższych ludzkich instynktów. Lord Henry jest stylizowany na kusiciela, który pragnie zdobyć duszę Doriana Graya i zapanować nad nią. Mimo że na początku powieści lord Henry deklaruje, iż nie zamierza na nikogo wywierać żadnego wpływu, gdyż: „Dobry wpływ wcale nie istnieje” oraz: „(z) naukowego punktu widzenia, każdy wpływ jest niemoralny”²¹, to fabuła powieści rozwija się odwrotnie do tego twierdzenia. Na szczególną uwagę zasługuje uzasadnienie lorda Henry'ego, ponieważ to, od czego bohater się odżegnuje w słowach, stanie się *de facto* jego programowym działaniem i celem: „[...] wywierać na kogoś wpływ znaczy to samo, co obdarzyć go swoją duszą. Człowiek taki nie posiada już wówczas własnych myśli. Nie pozerają go własne namiętności. Cnoty jego nie należą już do niego. Nawet grzechy, jeśli w ogóle grzechy istnieją, są zapożyczone od kogoś innego” (PDG, s. 26–27). Mówiąc o wywieraniu wpływu jak o nadawaniu drugiej osobie cech własnej duszy, paradoksalnie lord Henry przedstawia sytuację, gdy tej osobie dusza jest odbierana.

Potwierdzeniem niespójności wypowiedzi lorda Henry'ego z czynami jest jego monolog wewnętrzny, w którym napawa się wpływem, jaki wywiera na Doriana: „Mówić do niego to jakby grać na cudownych skrzypcach. Odpowiadał na każde dotknięcie, na każde pociągnięcie smyczka... było coś niezwykle fascynującego w wywieraniu takiego wpływu. Nic nie mogło się równać podobnej grze. Własną duszę przelewać do wdzięcznego naczynia i na chwilę ją tam pozostawić [...] słyszeć echo własnych poglądów, wzbogacone melodią namiętności i młodości” (PDG, s. 42). Przez te słowa-myśli przebija demoniczna

¹⁹ Ibidem, s. 263–264.

²⁰ Kategoria narcyzmu dotyczy, jak widać, nie tylko przypadku Dorian Graya, ale również lorda Henry'ego. Interesujące, że w tym kontekście Basil Hallward gra rolę lustra, w którym odbijają się te dwie narcystyczne natury.

²¹ O. Wilde, *Portret Dorian Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Wrocław 1996, s. 26. Wszystkie następane cytaty będą pochodziły z tego wydania. W nawiasach podajemy pierwsze litery tytułu powieści i numery stron.

wręcz pycha i chęć podporządkowania sobie pięknego, młodego życia. Lord Henry nie zastanawia się nad możliwymi konsekwencjami swojego działania, nad odpowiedzialnością za życie Doriana. W konsekwencji Dorian Gray staje się zwierciadlanym odbiciem lorda Henry'ego, wzbogaconym o piękno, które przynoszą młodość i niewinność.

W swym zapamiętaniu lord Henry zamienia Doriana w eksponat, w „doskonały materiał, z którego można stworzyć coś cudownego” (PDG, s. 42). W tym miejscu dotykamy ważnej dla Wilde'a kwestii dzieła sztuki i artysty – jego twórcy. Jak Dorian stał się natchnieniem dla obrazu Basila, tak lord Henry, podobnie jak Demiurg, chce z samego Doriana uczynić swoje dzieło: „Tak, spróbuje stać się dla chłopca tym, czym chłopiec nieświadomie był dla malarza, twórcy wspaniałego obrazu. Spróbuje go opanować – już mu się to niemal udało. Podbije ten cudowny umysł. Jest coś fascynującego w tym synu miłości i śmierci” (PDG, s. 42), „młodzieniec był w znacznej mierze jego dziełem. Uczynił go przedwcześnie dojrzałym” (PDG, s. 60). W powieści Wilde'a mamy jednak do czynienia jeszcze z trzecim dziełem, które przewyższa swoją doniosłością dwa poprzednie – jest to samo życie Doriana Graya²², będące jego własnym dziełem, a tytułowy portret stanowi tylko jego odbicie.

Odwołując się do przytoczonych wcześniej wywodów Freuda, można zauważyć niezwykley zabieg, jakiego dokonał Wilde. Autor powieści odwrócił sens Freudowskiego diabelskiego archetypu. Lord Henry, jako nauczyciel życia, jest dla Doriana niczym ojciec, którego ten nigdy nie poznał. Kuriozum postaci lorda Henry'ego polega na tym, że grając rolę ojca-nauczyciela wobec Doriana, pełni on jednocześnie funkcję demonicznego kusiciela. W rezultacie lord Henry nie demonizuje popędów, lecz wprost przeciwnie – koloryzuje je, sprawiając, iż wydają się nęcące i atrakcyjne. Przy czym podkreślić należy, że wpływ lorda Henry'ego na Doriana urasta do niemal absolutnej władzy, jaką ma on nad wiecznym młodzieńcem. W konsekwencji Dorian, jako archetypowy syn, nie musi odrzucać nakazów ojca, który nie zmusza go do tłumienia w sobie popędów, ale wręcz zachęca go, by ulegał namiętnościom i smakował życie. Pozornie ta sytuacja wydaje się odarta z konfliktu. W rzeczywistości jednak Wilde pogłębił tragizm współzależności ojciec – syn, wzbogacając go o tragizm związany z upadkiem syna (jego śmiercią) i sprzeniewierzeniem się ojca swojej roli.

Postać Wolanda w Bułhakowskiej powieści zbudowana jest również na hierarchicznej zależności od niego Mistrza i Małgorzaty. Ale w przeciwieństwie do lorda Henry'ego, Woland pozbawiony jest funkcji kusiciela, który doprowadza do zguby swoich podopiecznych. Jest to raczej niestandardowe potraktowanie koncepcji wcielonego zła, ponieważ czytelnik nie może mieć wątpliwości, kim jest Woland, gdyż w tekście nazywany jest on wprost Szatanem, Diabłem, czortem i Władcą Cieni. Co więcej, charakter związku Wolanda z Mistrzem i Małgorzatą nie jest tak jednoznaczny jak lorda Henry'ego z Dorianem Grayem.

²² Samo nazwisko Doriana wskazuje na to, że on sam jest osobowością „szarą”, tj. jeszcze nieukształtowaną indywidualnością, kimś osobowościowo nieciekawym, ale z kogo można uczynić arcydzieło, pod warunkiem, że piękno zewnętrzne (które w powieści traktowane jest jako dany potencjał) zostanie wypełnione pięknem duszy, jak naczynie nektarem. O takim rozumieniu nazwiska Doriana pisze Montgomery Hyde. Wilde chciał się dowiedzieć swego czasu, czy istnieje różnica pomiędzy słowem „grey” i „gray”. W tym kontekście o swoim bohaterze wyraził się w następujący sposób: „Is there any rule about it? I only know that *Dorian Gray* is a classic and deservedly”. M. Hyde, *Oscar Wilde: the aftermath*, New York 1963, s. 169.

Gdy na scenę powieści wkracza Mistrz, od razu pada odpowiedź na pytanie, kim jest Woland. To właśnie Mistrz wyjaśnia Iwanowi Bezdonnemu, kogo ten spotkał na Patriarszych Prudach, i co charakterystyczne, nie ma co do tego żadnych wątpliwości. Mistrza nie zdziwiło również to, że Woland słowo w słowo zacytował Bezdonnemu i Berliozowi jego własną powieść o Poncjuszu Piłacie jako dowód na istnienie Boga. Powstaje więc pytanie: skąd Mistrz wiedział, kim jest Woland, i jak to się stało, że Mistrz znał historię o Jezui i Poncjuszu Piłacie, która według słów Wolanda, zdarzyła się naprawdę dwa tysiące lat wcześniej? Wydaje się, że odpowiedzią na te pytania jest kulminacja powieści oraz charakter związku Wolanda z Małgorzatą.

Kulminację powieści *Mistrz i Małgorzata* stanowi scena balu u Szatana. Zagadkową sprawą jest nie tylko symbolika czasu, w którym odbywa się bal, ale również symbolika przestrzeni. Obie kategorie zresztą charakteryzuje rozciągłość i specyficzna ambiwalentność z punktu widzenia obserwatora zanurzonego w „zewnątrznym” świecie moskiewskim. Woland „rozciga” przestrzeń „wewnętrzna” (prywatną) pokoju w mieszkaniu nr 50, wprowadzając uwarunkowania „piątego wymiaru”; zatrzymuje północ, dopóki sam nie uzna, iż czas powinien kontynuować swój bieg. Interesujące, że w „piątym wymiarze” fatalnego mieszkania goście bawiący się na balu są niewidoczni dla obserwatora z zewnątrz, wpatrzonego w okna mieszkania. Niemniej chronotop sceny balu ma jeszcze jedną, o wiele ważniejszą warstwę: odniesienie do określonego momentu w kalendarzu sakralnym. Bal odbywa się trzy dni po przybyciu Wolanda do Moskwy, w noc z Wielkiego Piątku na Wielką Sobotę, czyli kontynuując odwoływanie się do symboliki świąt chrześcijańskich, należy zauważyć, że przypada na czas śmierci Jezusa i jego zstąpienie do piekieł. Przy czym trzeba pamiętać, że akcja *Mistrza i Małgorzaty* kończy się podróżą w zaświaty, natomiast w linii fabularnej, dotyczącej kaźni i śmierci Jezui, pominięty został wątek zmartwychwstania. Ponadto, uniwersalna symbolika zstąpienia do piekieł odpowiada mitycznemu modelowi inicjacji i jest wzorcową drogą do osiągnięcia świadomości kosmicznej przez adepta oraz celem i sensem zmartwychwstania duchowego. Rolę adepta na balu niewątpliwie odgrywa Małgorzata, która jako królowa i gospodyni balu (przyjmując tę funkcję, staje się partnerką Wolanda i pośredniczką pomiędzy światem żywych i światem zmarłych) przechodzi modelową inicjację. W nagrodę za przezwyciężenie strachu, niepewności, bólu, za to, że wykazała się pokorą, cierpliwością iście królewską i miłosierdziem, Woland zwraca jej ukochanego Mistrza, a następnie oboje odprowadza do ich wiecznego domu w zaświatach.

Podsumowując ten wątek, należy stwierdzić, że zagadkowy „piąty wymiar” ukazuje się w powieści jako sfera mistyki, królestwo duchowe niewidzialne dla profanów, które ze swej natury jest warstwą świata astralnego przenikającego niezauważalnie świat dialektyczny (materialny). To rozróżnienie pomiędzy warstwą świata astralnego i fizycznego widoczne jest bardzo wyraziście w finale powieści, gdy Azazello truje Mistrza i Małgorzatę. Wtedy właśnie ich ciała fizyczne pozostają w świecie dialektycznym (martwe ciało Małgorzaty odnalezione zostało w jej mieszkaniu, a ciało Mistrza w pokoju szpitalnym nr 118), a ciała astralne najpierw trafiają na życzenie Małgorzaty do sutereny Mistrza, a potem ulatują w zaświaty.

Jak już wspominaliśmy, najistotniejszą cechą postaci Wolanda jest jego niemal absolutna wiedza. Takie ujęcie koncepcji wiedzy zbliża nas do tematu gnozy (z greckiego *gnosis* ‘wiedza’) i do rozważań dotyczących natury Szatana, snuty chociażby przez H. Jonasa. Wiedza czy nawet wszechwiedza Wolanda przejawia się w tym, że zna on ludzkie myśli,

zna przeszłość, terażniejszość i przyszłość, zna prawa rządzące światem. Wiedza, w którą wyposażył Bułhakow swojego Diabła, pozwala mu z całą pewnością stwierdzić, że Jezus „istniał naprawdę”, ale z drugiej strony „nic z tego, co zostało opisane w Ewangelii, nie miało miejsca naprawdę” (MM, s. 53). Obraz Wolanda jako gnostycznego Szatana został dodatkowo wzbogacony przez Bułhakowa o symbolikę „Obcego Człowieka”, który jest również nazywany w gnozie Wysłannikiem lub Posłańcem. Jest on wcieleniem transcendentnego Życia. Jego funkcja polega na przekazaniu przesłania-wezwania „wybrany”, którzy sami czują się w tym świecie wyobcowani. Posłaniec przyjmuje na siebie los cudzoziemca i przebywa drogę z zewnątrz ku obwarowanemu terytorium świata. Zmienia on ludzkie wcielenia, ale stałą formą jego obecności jest pozaświatowe wezwanie obiegające świat. Jak podkreśla Jonas, w okresach pomiędzy kolejnymi manifestacjami wędruje on przez świat niewidzialny²³. Istotne przy tym, że Obcy Człowiek, wysłany przez Wielkie Życie z misją na ziemię, obdarzony jest władzą. Co więcej, pozostając w sferze gnozy, można stwierdzić, że wzorcem i prototypem ideowym Wolanda jest też archetyp Hermesa (jego odpowiednik to także alchemiczny Merkuriusz) i obraz Lucyfera²⁴. Wszystkie te gnostyczne praobrazy zostały skryształizowane przez Bułhakowa w postaci zagadkowego Wolanda. W konsekwencji można zaryzykować stwierdzenie, że tajemnica Wolanda związana jest z tajemnicą planu stworzenia wyreżyserowanego przez Boga²⁵.

W efekcie nakreślonej wyżej analizy porównawczej okazuje się, że mimo wielu podobieństw, jakie wykazują obrazy lorda Henry'ego i Wolanda (reprezentują koncepcję wcielonego zła, identyfikowani są z siłą demoniczną, są głównymi figurami, którym podporządkowana jest fabuła, konstrukcja bohaterów i ideowa wymowa, posiadają wiedzę, która daje im władzę nad innymi bohaterami, grają rolę nauczycieli-opiekunów w stosunku do tytułowych bohaterów), zauważalne są także znaczące różnice w konstrukcji tych postaci. Paradoksalnie, to lord Henry został wyposażony w typowo diaboliczne cechy – pełni funkcję kusiciela, jest pyszny i próżny, jego celem jest zawładnięcie duszą Doriana Graya, który mu bezgranicznie wierzy i ufa, i w istotny sposób przyczynia się do upadku i śmierci Doriana. A Bułhakowski Woland wprost przeciwnie – nie jest kusicielem, nie jest ani pyszny, ani próżny, nie stara się zawładnąć niczyją duszą i nie doprowadza nikogo do zguby. Jest raczej siłą porządkującą, której pojawienie się powoduje dochodzenie do stanów skrajnych, do panujących w danym miejscu tendencji i do ich finałowego wypełnienia się (Berlioz traci głowę w rezultacie skonfrontowania swojego ateizmu z wywrotowymi opowieściami Wolanda, łapówkarze wpadają w sidła własnych krętałów, Mistrz kończy swoją powieść, Małgorzata wypełnia swoją życiową misję itd.).

²³ H. J o n a s, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Liszki 1994, s. 93. H. Jonas rozpatruje zagadnienie „Obcego Człowieka” w osobnym podrozdziale swojej książki na stronach 89–94.

²⁴ Na nieścisłość w nazewnictwie odnoszącym się do Wolanda zwrócił uwagę Jerzy Prokopiuk, stwierdzając, że Bułhakow odnajduje, jako trzecią możliwość, postać pomiędzy tradycyjnie pojmowanym dobrem i złem, która, mimo iż jest nazywana Szatanem, to jest Lucyferem, czyli Diabłem (*Diabolos*, a nie *Satanas*). Obie te demoniczne postacie wstępują w Biblii, chociaż na ogół nie są rozróżniane. Zatem Woland jest Diabłem, Lucyferem, a nie Szatanem. J. P r o k o p i u k, *Po trzykroć romantyczny „Mistrz”*, [w:] idem, *Piękno jest tylko gnozy początkiem*, Katowice 2007, s. 248.

²⁵ A. C h u d z i ń s k a - P a r k o s a d z e, *Symbolika gnozy w powieści Michaila Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 188–197.

Wydaje się, że różnica w kreacji tych postaci tkwi przede wszystkim w genezie i poetyckim ujęciu archetypu diabła. Podczas gdy lord Henry jest człowiekiem, reprezentantem swojego środowiska, przypisanym do konkretnego czasu i przestrzeni w kontekście historyczno-kulturowym, i posiada typowo ludzkie ograniczenia i wady, to Woland przybiera postać ludzką tymczasowo, nie ogranicza go ani przestrzeń, ani czas, a o jego charakterze niewiele można powiedzieć. Ponadto, jak wspomnieliśmy wcześniej, obraz Wolanda odnosi się do sfery mistyki i gnozy, a obraz lorda Henry'ego – do obyczajowości epoki i psychologii. W konsekwencji obraz Wolanda odpowiada specyficznie symbolu, a lorda Henry'ego – metaforze.

W tym miejscu sięgniemy do wypowiedzi współczesnych komparatystów, którzy zwracają uwagę na rolę mitu i symbolu w dyskursie komparatystycznym oraz na różnicę pomiędzy symbolem a metaforą. Lidia Wiśniewska, odwołując się do definicji kultury Edwarda Burnetta Tylora i koncepcji komparatystyki Henry'ego Remaka²⁶, konstatuje, że dla współczesnej komparatystyki charakterystyczna jest wielość dziedzin, które obejmuje ona swymi badaniami. Ale mimo że Tylor i Remak wspomnieli o religii, to według Lidii Wiśniewskiej, pominęli oni pojęcie mitu jako praopowieści, praliteratury tworzącej prafilozofię, z których wyłania się zarówno nauka, jak i sztuka. Uczona wymienia dwa główne typy takich mitów, które są nośnikami dwu podstawowych figur kultury: Boga i Natury, stanowiących obrazy dwu zasadniczych aspektów rzeczywistości. Te mityczne kategorie pociągają za sobą ogromny ładunek filozoficznych problemów z refleksjami o charakterze podstawowym – ontologicznym, epistemologicznym, antropologicznym czy aksjologicznym²⁷.

Z drugiej strony, tego typu refleksje prowadzą do następnego problemu – rozróżnienia pomiędzy symbolem, który jest językiem mitu, a metaforą. Joanna Ślósarska zauważa, iż każdy przekaz może oscylować między metaforycznym rozszerzeniem znaczeń a ich symbolizacją²⁸. Badaczka, odwołując się do Paula Ricoeura, stwierdza, że metafora jest zakorzeniona w języku, natomiast symbol w egzystencji i w bycie²⁹. W przeciwieństwie do symbolu, który ukierunkowany jest na jednoznaczny przekaz, metafora stanowi wyobrażeniową i językową symulację, ukierunkowującą procesy rozumienia. Forma językowa metafor to efekt skutecznego działania w pewnym polu bezwładności języka. Słabością metafor jest bezwładność sądów wartościujących, które dyktują uprzywilejowane schematy

²⁶ Definicja kultury Edwarda B. Tylora: „Kultura, czyli cywilizacja w szerokim etnograficznym sensie, jest złożoną całością, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje oraz wszelkie inne zdolności i nawyki zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa”. Koncepcja komparatystyki Henry'ego Remaka: „Komparatystyka literacka to badanie literatury wykraczające poza granice jednego poszczególnego kraju i badanie związków między literaturą z jednej strony a innymi dziedzinami wiedzy i świadomości, takimi jak sztuka (na przykład malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka), filozofia, historia i nauki społeczne (na przykład polityka, ekonomia, socjologia), nauka, religia itp. z drugiej strony. Krótko mówiąc, jest to porównywanie jednej literatury z inną albo innymi i porównywanie literatury z innymi sferami ekspresji humanistycznej”. Zob.: H. R e m a k, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, tłum. W. Tuka, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkowa, Warszawa 1997.

²⁷ L. Wiśniewska, op. cit., s. 96–98.

²⁸ J. Ślósarska, *Pogranicze metodologiczne – koncepcja słów-reflektorów w naukach przyrodniczych i humanistycznych*, [w:] *Komparatystyka...*, op. cit., s. 149.

²⁹ Ibidem, s. 149. Zob.: P. R i c o e u r, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. K. Rosner, P. Graff, Warszawa 1989, s. 153–154.

myślenia i zachowania. Metafory pojawiają się zazwyczaj wtedy, gdy występuje potrzeba modelowania obrazu nowej, wyobrażonej rzeczywistości³⁰.

Konstatując, w obrazie Wolanda Bułhakow zaktywizował kilka mitów wiodących: mit faustyczny (Woland – Mefistofeles, Mistrz – Faust, Małgorzata – Małgorzata), mit ewangeliczny i mit lucyferyczny. Wykorzystując taką mityzację, autor wpisał swą powieść w konkretną tradycję literacko-filozoficzną i włączył się do dyskusji na temat koncepcji zła w świecie, problemu grzechu, zagadnień sacrum, wzbogacając ją o własne przemyślenia. Mityczne treści wyrażane są poprzez konkretną symbolikę, która w *Mistrzu i Małgorzacie* wykracza poza funkcję lejtmotywów, realizując się konsekwentnie na przestrzeni całej powieści. To właśnie rozszyfrowanie takich wiodących symboli, jak na przykład symbolika krwi, rytuałów masońskich, wina, róż, głowy, księżycy, burzy, ognia itd., prowadzi do pełnego zrozumienia najważniejszych treści ideowych tego dzieła.

Postać lorda Henry'ego z kolei ma charakter metaforyczny, ponieważ po pierwsze, trudno tu mówić o wykorzystaniu przez Wilde'a jakiegokolwiek symboliki, a po drugie, lord Henry przejmuje jedynie funkcję archetypowego diabła, w rzeczywistości nim nie będąc. Na uwagę zasługuje jednak fakt, iż Wilde w konstrukcji głównego motywu powieści, czyli tytułowego portretu Doriana Graya, wykorzystuje symbolikę zwierciadła, które oznacza samopoznanie, świadomość i prawdę³¹. W taki sposób ten jedyny i najdonioślejszy symbol Wilde'owskiej powieści prezentuje nie typowy archetyp diabła, ale zbiorową koncepcję wcielonego zła. Motyw portretu łączy wszystkie trzy wiodące postacie powieści – lorda Henry'ego, Basila Hallwarda i Doriana Graya. Wszyscy trzej są z jednej strony twórcami tytułowego portretu, a z drugiej, ofiarami swojej epoki, których szaleństwo piękna i przyjemności doprowadziło do zguby³².

Traktując koncepcję zła w powieści Wilde'a jako portret zbiorowy, należy dokładnie określić rolę każdego z „grzeszników”. Rola lorda Henry'ego została omówiona wyżej, więc dodamy jedynie, że w tej triadzie to on zajmuje naczelną pozycję, to jemu podporządkowane są postacie Basila Hallwarda i Doriana Graya. Stosunek Dorian do lorda Henry'ego opiera się na absolutnym podziwieniu, oddaniu i zależności. Dorian zdawał sobie sprawę z tego, że lord Henry ma nad nim „dziwną władzę”. W tej relacji znamienne są zwłaszcza trzy momenty. Pierwszy odnosi się do początku powieści, kiedy Dorian pod wpływem słów lorda Henry'ego wypowiada dwa fatalne w skutkach zaklęcia: „Niechże więc przyjaźń nasza będzie kaprysem” (PDG, s. 32) – zainspirowane wypowiedziami lorda Henry'ego, który twierdzi, że w życiu nic nie trwa wiecznie i „zawsze”, oraz: „Gdybym ja wiecznie pozostał młody, a obraz się starzał! Wszystko bym za to oddał, wszystko! Tak, nie ma nic na świecie, czego bym za to nie oddał. Poświęciłbym własną duszę!” (PDG, s. 33) – jako reakcja Dorian na wykład lorda Henry'ego o młodości: „Młodość! Młodość! Nie ma na świecie nic nad młodość” (PDG, s. 31). Znamienne, że oba zaklęcia miały moc magiczną

³⁰ Ibidem, s. 136.

³¹ M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli Herdera*, red. L. Robakiewicz, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2009, s. 351; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 237.

³² Norbert Kohl widzi w relacji lorda Henry'ego i Doriana Graya odzwierciedlenie zależności Mefisto – Faust (*Faust*, J. W. Goethe). Badacz twierdzi, że w powieści widoczne są elementy Goethe'owskiego dzieła. (Zob.: N. Kohl, *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel*, tłum. z niemieckiego D. H. Wilson, Cambridge 1989, s. 162).

i zrealizowały się, pochłaniając szczęście nie tylko Doriana, ale też obecnych przy tym Basila i lorda Henry'ego. Ten fatalizm jest charakterystyczną konwencją powieści Wilde'a.

Drugi kluczowy moment ich wzajemnej zależności to epizod samobójstwa Sybili Vane. Dorian się o tym dowiaduje z ust lorda Henry'ego i czując, że to doświadczenie go przeraża, od razu oddaje się w jego ręce. Wtedy lord Henry deklaruje: „To dopiero początek naszej przyjaźni” (PDG, s. 99). Reasumując, prawdziwy upadek Doriana staje się początkiem intymnych (tj. duchowych) relacji pomiędzy bohaterami. Co więcej, trzeci moment jest także rozmową pomiędzy zdeklarowanymi już „przyjaciółmi” i zapowiada finał powieści. Dorian, odczuwając potrzebę zwierzenia się ze wszystkiego lordowi Henry'emu, mówi: „Gdybym kiedyś popełnił zbrodnię, przyszedłbym do ciebie się wypowiedzieć. Ty byś mnie zrozumiał”. Na co lord Henry mu odpowiada: „Tacy ludzie jak ty – swawolne słoneczne promienie życia – nie popełniają zbrodni” i traktuje słowa Doriana jako komplement pod swoim adresem (PDG, s. 55). Znamienne wydaje się, że lord Henry w danym przypadku wykazuje się wyjątkową lekkomyślnością i naiwnością, która nie przystoi naturze demonicznej, ale jest raczej wyrazem intelektualnego ograniczenia.

Paradoks tych relacji oraz hedonistycznych haseł, według których rozwija się fabuła, ujawnia się, gdy Dorian, odczuwając „dzikie pragnienie poznania życia”, zaczyna „namiętnie poszukiwać wrażeń” nie w tym, co czyste i piękne, ale wśród „brudnych grzeszników i wspaniałych grzechów” (PDG, s. 52). Ponadto kiedy Dorian zostaje skonfrontowany ze śmiercią Sybili, wykazując swoją słabość i niedojrzałość, za radą lorda Henry'ego przenosi mentalnie swój czyn ze sfery etyki w sferę estetyki, co ostatecznie demaskuje niemoc i paradoksalność hedonistycznych i estetycznych maksym głoszonych w powieści. W rezultacie okazuje się, że nie można patrzeć na świat wyłącznie „z punktu widzenia estetycznego” (PDG, s. 103).

Sam portret pełni funkcję demaskującą. Jest on dla Doriana „magicznym zwierciadłem” (PDG, s. 101), pokazującym życie jego duszy oraz jego grzechy i namiętności. Wilde pogłębia symbolikę portretu nie tylko o obraz zwierciadła, ale także o ideę ludzkiego oblicza, na którym zawsze odciskają się ludzkie uczynki – te dobre i te złe. Dlatego w portrecie „był widoczny symbol poniżenia przez grzech” oraz „stałe obecny znak ruiny, do której ludzie doprowadzają swoje dusze” (PDG, s. 92). Co więcej, dla Doriana portret staje się „znakiem jego sumienia” (PDG, s. 89). W konsekwencji Wilde'owskie *credo* powieści ma charakter etyczno-estetyczny i mówi o tym, że twarz człowieka jest zwierciadłem jego duszy, a kara za grzechy nikogo nie ominie nawet za życia.

Zastanawiające, że Wilde obarczył winą za upadek Doriana także Basila Hallwarda. Pełni on w powieści nie tylko funkcję współtwórcy tytułowego portretu, ale też funkcję ofiary. Fatalny portret jest również portretem Basila Hallwarda, gdyż jak twierdzi on sam: „każdy portret malowany z przejęciem jest portretem artysty, nie zaś modela” (PDG, s. 16). Kategoria grzechu realizuje się ponownie poprzez tradycyjny akt zaprzędania duszy – w tym wypadku Basil oddał swą duszę Dorianowi: „Wiedziałem, że stoję naprzeciw człowiekowi, którego sama osobowość jest tak fascynująca, że jeśli się jej poddam, wchłonę całą moją istotę, całą moją duszę, całą moją sztukę. Nie chciałem, aby życie moje uległo wpływom zewnętrznym. Sam przecież wiesz, Harry, jak jestem niezależny. Byłem zawsze własnym swym panem, byłem nim, zanim spotkałem Doriana Graya” (PDG, s. 17). Znajdując się pod wpływem Doriana, sprzeniewierza się zarówno idei indywidualizmu, jak i sobie

samemu. Ponadto Basil tak bardzo uwielbiał Dorian, że nieświadomie stał się współtwórcą bestii, która opanowała niewinnego i czystego z początku chłopca. Niemniej mimo odpowiedzialności, jaką Wilde obarcza Basila Hallwarda, jest on jedyną (oprócz Sybili Vane) postacią pozytywną w powieści. Staje się co prawda moralizatorem, ale pozostaje jedyną osobą, która się niepokoi o Dorian i chce mu pomóc. Ta postawa czyni go odpowiednim wzorcem ofiary, która zostaje złożona na ołtarzu próżności i pychy.

Jeżeli bohaterów powieści Wilde'a do estetyczno-etycznego upadku doprowadziło szaleństwo piękna, to szaleństwo materialistycznego posiadania stało się przyczyną klęski bohaterów *Mistrza i Małgorzaty*. Podobnie jak w *Portrecie Dorian Graya*, koncepcja wcielonego zła odnosi się tu do kategorii bohatera zbiorowego, lecz w tym przypadku nie do głównych postaci powieści, ale do epizodycznych, stanowiących w zasadzie tło najważniejszych wydarzeń. To właśnie mieszkańcy Moskwy wplątali się w matnię materializmu. Dla pisarzy Massolitu ważniejsze są dacje i dywidendy, jakie płyną z zaszczytu członkostwa w tej organizacji, niż prawdziwa twórczość artystyczna. Zwykli mieszkańcy Moskwy tracą głowę dla zagranicznych fatalasek i jak zdiagnozował ich dolegliwość Woland podczas występu w Variétés, zepsuła ich sytuacja mieszkaniowa. Wszyscy znajdują się w stanie materialistycznego szału, tracąc rozsądek i resztki przyzwoitości. Przyznać należy, że Bułhakow przedstawia problem zła w dość nietypowy sposób – Wolanda-Szatana przedstawiając jako nieszkodliwego i zrównoważonego starszego pana, a mieszkańców Moskwy jako ofiary ich własnych grzechów (chciwości, pychy, łakomstwa, nieczystości itd.). Ujmując zło w taki sposób, Bułhakow czyni ludzi odpowiedzialnymi za jego istnienie w świecie. Podobnie jak w powieści Wilde'a, zło, przybierając ludzką twarz, paradoksalnie podnosi status ontyczny człowieka, który w tym kontekście staje się współtwórcą świata.

W obu powieściach wątek zbiorowej odpowiedzialności za zło sprowadza się do wspólnego mianownika, czyli do uwikłania bohaterów w świat ludzkich namiętności. Element materialny dominuje nad duchowym, a bezpośrednim źródłem zła jest ludzka nieświadomość i niewiedza. Poruszając zagadnienie nieświadomości, powracamy w naszych rozważaniach do psychoanalizy – odwołaniem do niej zakończymy naszą analizę porównawczą.

Krytycy badający tekst powieści Wilde'a zwrócili już uwagę na wątki Freudowskie, które ujawniają się w psychologii bohaterów opartej na nieświadomych motywacjach³³. Sigmund Freud umiejscawia człowieka pomiędzy Bogiem i diabłem, twierdząc, że Bóg jest substytutem ojca uwznioślonego, diabeł zaś jego antytezą. Jest to antonim odzwierciedlający wewnętrzny konflikt w człowieku, który poddany jest jednocześnie działaniu sił Erosa, co oznacza momenty upojenia istnieniem, i Tanatosa, co oznacza negację życiowej energii drzemającej w podświadomości³⁴. Ta egzystencjalna sytuacja nabiera tragicznego wymiaru w powieści Wilde'a, kiedy Dorian stwierdza z rezygnacją, że „każdy z nas nosi w sobie niebo i piekło!” (PDG, s. 141). Rozdarcie pomiędzy miłością i śmiercią stawia człowieka w sytuacji wyboru. Dorian, sprzeniewierzywszy się miłości, oddaje się śmierci. Niemniej jednak zbawcza koncepcja miłości nie musi wykluczać pozytywnego aspektu śmierci, co jest widoczne z kolei w *Mistrzu i Małgorzacie*. Śmierć kochanków okazuje się dla nich zbawieniem i przejściem w inny, szczęśliwszy wymiar. Takie ujęcie

³³ D. Pestka, *Oscar Wilde: Between aestheticism and anticipation of modernism*, Toruń 1999, s. 68.

³⁴ A. M. di Nola, *Diabeł*, tłum. I. Kania, Kraków 2004, s. 14.

problemu śmierci i miłości przypomina o pierwotnej tożsamości Boga i diabła, którzy stanowiąc jedną postać, rozszczepili się na dwie, wyposażone w przeciwstawne atrybuty³⁵.

Odwołując się do teorii archetypów sformułowanych przez Carla Gustava Junga, można zauważyć, że zarówno Dorian Gray, jak i lord Henry oraz Woland wpisują się w konkretne prawzorcy. Postać Doriana Graya wtapia się w koncepcję Jungowskiego cienia osobowego. Obraz ten ukazuje człowieka, którego negatywne cechy charakteru mają naturę emocjonalną, posiadają pewną autonomię i mogą wywoływać coś w rodzaju obsesji lub opętania. Afekty pojawiają się tam, gdzie człowiek jest najslabiej przystosowany, i wiąże się to zazwyczaj z pewnym niedowartościowaniem oraz obniżeniem poziomu osobowości. Wtedy człowiek staje się bezwolną ofiarą swoich afektów i traci zdolność do wydawania sądów moralnych³⁶. Jak już wspominaliśmy, Dorian koncentrował się w życiu wyłącznie na emocjach, kolekcjonując je niejako. Jego obsesją stają się najpierw mocne doznania, a następnie jego własny portret. Dorian jest nie tylko bezwolną ofiarą swoich afektów, ale także obniżonego poziomu osobowości. Za Doriana jego życiowe decyzje podejmuje pośrednio lord Henry, jednocześnie będący dla niego moralną wykładnią. Dorian, opanowany przez swój cień, nie jest w stanie widzieć świata takim, jaki on jest naprawdę, gdyż patrzy na niego przez pryzmat własnych marzeń. W rezultacie odczuwa wrogość czy też złośliwość społeczeństwa względem siebie, co prowadzi do wzrostu jego izolacji. Nie widząc przyczyny swoich problemów w sobie, Dorian popada w sytuację, z której jedynym wyjściem może być śmierć³⁷. Sam Wilde budował tę postać tak, aby zawrzeć w niej etyczną myśl o tym, że próbując zabić swoje wrażliwe sumienie, Dorian Gray zabił samego siebie. W tym kontekście portret jawi się jako substytut tego sumienia, jego odzwierciedlenie i pamięć o nim³⁸.

Kontynuując paralele Jungowskich archetypów w odniesieniu do konstrukcji bohaterów analizowanych powieści, należy zwrócić uwagę na te cechy, które ukazują lorda Henry'ego i Wolanda jako osobowości maniczne. Samo pojęcie many związane jest z siłą magiczną (zagadkowa „siła wyższa”). Może ją przyciągać do siebie archetypowy czarownik albo kapłan, będący głóscielem prawdy. Zasadniczo manę posiada ten, kto jest silniejszy i mądrzejszy (aspekt hierarchiczności), wykazuje się „niewzruszonością nadczołwieka” i „wyższością” oraz „spokojem doskonałego mędrca”. Osobowość maniczną charakteryzuje silna i niewzruszona wola³⁹. Uwzględniając powyższe wyróżniki, stwierdzić można, iż podczas gdy postać Wolanda w pełni im odpowiada, to postać lorda Henry'ego jest ich odbiciem w krzywym zwierciadle. Woland niewątpliwie posiada manę, pełni funkcję i kapłana, i czarownika, głósczącego prawdę, oraz wykazuje spokój mędrca i niewzruszoną wolę. Z kolei postać lorda Henry'ego może być potraktowana jako negatywny (odwrotny) obraz osobowości manicznej, ponieważ jego mądrość i siła są pozorne – ich owocem jest nie prawda, lecz fałsz. Tylko atrybuty zewnętrzne lorda Henry'ego, jego poza, wygląd i erudy-

³⁵ Ibidem, s. 15, 20.

³⁶ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 66.

³⁷ Zob.: Ibidem, s. 67.

³⁸ O. Wilde, *Do Redaktora „Daily Chronicle” (30 czerwca 1890)*, [w:] *Nic nie mogło być inaczej. Listy Oscara Wilde'a*, koncepcja, wybór, przekład i opracowanie D. Piestrzyńska, Warszawa 2005, s. 49–50.

³⁹ Ibidem, s. 86–96.

cja, stwarzają pozory osobowości manicznej. W rzeczywistości jego erudycja przesiąknięta jest cynizmem, co czyni z niego pseudomędrca.

Panorama Jungowskich archetypów jest na tyle bogata i wnikliwa, że postacie Wolanda i lorda Henry'ego można odnieść zarówno do wzorca osobowości manicznej, jak i do cienia zbiorowego. Woland i lord Henry jako figury demoniczne, odzwierciedlające archetyp diabła, są wyobrażeniem zła absolutnego, zakorzenionego w duchowej ewolucji całych narodów i cywilizacji. Diabeł, przybierając różną formę, skupia w sobie koncepcję zła o charakterze ponadindywidualnym. Jego obraz spotykany jest głównie w bajkach, mitach i legendach. Już Freud dostrzegł archaiczno-mitologiczny sposób myślenia nieświadomości, ale dopiero Jung określił te właściwości ludzkiej psychiki jako „zbiorową nieświadomość”⁴⁰.

Sam archetyp diabła, wyrażany poprzez obraz Lucyfera i Szatana, sprowadza się do ogólnego i uniwersalnego pojęcia złego ducha⁴¹. Jak podkreśla Jung, pojęcie to jest poznawczo bardzo problematyczne, gdyż przez wieki zostało obciążone licznymi przesądami. Natomiast duch jako taki jest ze swej natury obojętny i neutralny pod względem moralnym. Diabłu jako duchowi przypada w udziale identyczna charakterystyka jak Bogu, który także ma naturę duchową. Duch w takim ujęciu jest definicją substancji lub kwalifikacji. Pierwotna tożsamość substancji wyraża się chociażby w idei upadku aniołów i w starotestamentowym wyobrażeniu bliskiego pokrewieństwa Jahwe i Szatana. Ten pierwotny związek dobrego i złego ducha, jak zauważa Jung, widoczny jest w *Modlitwie Pańskiej*, w słowach: „I nie wódź nas na pokuszenie” – a przecież kuszenie człowieka to funkcja kusiciela, czyli diabła⁴².

Ponadto Lucyfer wyraża najstarszą formę myślenia i pokrewny jest symbolicznie obrazów Hermesa Trismegistosa, Thota literatury hermetycznej, Orfeusza, Poimandresa oraz pokrewnego mu Hermesa. Wszystkie te postacie są ilustracją formy wyobrażenia tego samego doświadczenia. Jung odnosi wyobrażenie Lucyfera do archetypu Starego Mędrca, który podobnie jak wszystkie archetypy, posiada zarówno aspekt pozytywny, jak i negatywny⁴³. Stary Mędrzec przyjmuje najczęściej postać nauczyciela, profesora czy maga, czyli figury kojarzonej z autorytetem i wiedzą. Magiczne zdolności Starego Mędrca, włącznie z jego przewagą duchową, wskazują na pierwiastek pozaludzki, nadludzki czy podludzki w tym, co dobre i złe. On wypełnia wolę, która w nim rządzi, w sposób prawie doskonały. Legenda o upadku w grzech stanowi formę wyrazu ciemnego przeczcucia, że wyemancypowanie się świadomości „ja” jest aktem lucyferycznym. W konsekwencji rodzi się niejasność moralna archetypu Starego Mędrca⁴⁴.

⁴⁰ C. G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 2011, s.11.

⁴¹ W antropozofii funkcjonuje rozróżnienie pomiędzy Lucyferem (*Diabolos*) a Arymanem (*Satanas*). Pierwszy inspiruje człowieka jednostronnie do świata duchowego, a celem drugiego jest uwięzienie człowieka w świecie materii. Przy czym obaj działają na wolę człowieka. Zob.: J. Prokopiuk, *Paradygmat wyobraźni. Steinerowska demonozofia*, http://www.gnosis.art.pl/numery/gn07_prokopiuk_steinrowska_dem.HTM (20.11.2013).

⁴² C. G. Jung, *Fenomenologia ducha w bajkach*, [w:] idem, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, op. cit., s. 225.

⁴³ C. G. Jung, *Archetypy nieświadomości zbiorowej*, [w:] idem, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, op. cit., s. 46.

⁴⁴ C. G. Jung, *Fenomenologia ducha w bajkach*, op. cit., s. 241.

W archetypie Starego Mędrca uwidacznia się dwuznaczność ludzkiego losu, w którym współgra dobro ze złem oraz uwidacznia się ich związek z winą, cierpieniem i zbawieniem. W tym kontekście pojawia się odwieczne pytanie o to, jakie zło jest niezbędne, by na zasadzie enancjodromii sprowadzić dobro, i jakie dobro skusi do zła. Według Junga odpowiedzią jest postawa ostrożnego wyczekiwania na to, co się w końcu wydarzy⁴⁵. Wydaje się, że Stary Mędrzec jako archetyp zbiorowej nieświadomości może mieć aspekt pozytywny – w sensie poznania i wiedzy, ale równie dobrze może oznaczać fałszywe wyobrażenie o wiedzy i poznaniu – wybór aspektu zależy od samego człowieka i jego świadomości. Ponadto Lucyfer to nie tylko archetypowe wyobrażenie nieświadomości zbiorowej, ale i wartość obiektywna, energia sprawcza w kosmosie.

Nie bez znaczenia dla naszej analizy jest tożsamość archetypu Lucyfera i Starego Mędrca z Merkuriuszem⁴⁶. Carl Gustav Jung podkreśla, że Merkuriusz nie jest chrześcijańskim diabłem, który stanowi „zdemonizowanie” Merkuriusza jako Lucyfera (Światłonoścy). Merkuriusz-Lucyfer to gwiazda wieczorna i poranna, nie jest sam światłem, lecz *fosforos, lumen naturae*, światłem Księżyca i gwiazd, które ginie w świetle poranka, gdyż ten proces należy do praw przemiany dnia i nocy⁴⁷. Dualizm Merkuriusza wynika stąd, że jest on zarazem istotą fizyczną i duchową, będącą zarazem formą przemiany tego, co niskie, fizyczne, w to, co wyższe, duchowe, i na odwrót⁴⁸. Przy czym należy tutaj także zaakcentować pewną różnicę pomiędzy Lucyferem a Merkuriuszem. Lucyfer bowiem wabi i kusi w stronę iluzji, ale człowiek, który wejdzie w tę sferę i nie da się skusić, a podąży ścieżką poznania prawdy, może dostąpić wtajemniczenia (inicjacja lucyferyczna). Lucyfer zatem jest niższą inanimacją Merkuriusza, sam Merkuriusz zaś bliższy jest światłu i niebu, którego jest wysłannikiem. Mimo że Merkuriusz jest fundamentalnie *duplex* (jak już wspomnieliśmy wyżej, jako jestestwo niższe to diabeł (Lucyfer)), to z drugiej strony jest też „synem filozofów” i symbolem transformacji⁴⁹. Lucyfer jako Merkuriusz ma dwa aspekty – buntownika, ciemnego brata Chrystusa i Świetlistego Archaniola (jeśli nawet upadłego, to w nim, jako Archaniele żyje tęsknota do złączenia się z Chrystusem, który w dalekiej przyszłości, według Orygenesusa, czy Steinera, umożliwi jego zbawienie⁵⁰).

Wspominamy tu o Merkuriuszu, gdyż zarówno imię Bułhakowskiego diabła – Woland, jak i Wilde’owskiego – lord Henry Wotton, wydaje nam się nieprzypadkowym odniesieniem do germańskiego odpowiednika Merkuriusza – Wotana. Ten germański bóg wojny, opiekun bohaterów i „ojciec umarłych”, przedstawiany jest często jako jednooki wojownik z dzidą bądź wędrowiec w niebieskim płaszczu. Według legendy Wotan złożył w ofierze własno oko po to, by zdobyć mądrość. Samo imię Wotan wywodzi się etymologicznie od słowa *Wut*, czyli „szał”, gdyż jest on uważany również za boga szaleństwa, ekstazy, czarów oraz poezji. Wotan ma także przydomek „zamaskowany”. Przewodzi on dziakiemu

⁴⁵ Ibidem, s. 226–228.

⁴⁶ Ibidem, s. 227.

⁴⁷ C. G. Jung, *Duch Merkuriusz*, [w:] idem, *Rebis, czyli kamień filozofów*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 333–334; cyt. za: J. Prokopiuk, *Hermes – wysłannik bogów*, Warszawa 2008, s. 29–30, 34.

⁴⁸ J. Prokopiuk, *Hermes – wysłannik bogów*, op. cit., s. 45.

⁴⁹ Zob.: J. E. Cirlot, op. cit., s. 251.

⁵⁰ C. G. Jung, *Duch Merkuriusz*, op. cit.

zastępowi odlatujących dusz ludzi zmarłych⁵¹. Szał identyfikowany z Wotanem realizuje się w analizowanych przez nas powieściach w szaleństwie piękna i żądzy materialnego posiadania, w namiętnościach pożądania i popędu. Zarówno Woland, jak i lord Wotton wywołują ten proces w innych, podczas gdy sami pozostają poza nim, choć nie na zewnątrz, lecz niejako w jego epicentrum, w oku cyklonu. Ich główne atrybuty – wiedza, mądrość i poznanie – przyodziane są w szatę tajemniczości, co czyni je „zamaskowanymi”. Znaczący jest także ich związek ze śmiercią. Wolandowi podporządkowane są dusze złoczyńców na balu, ale również to on przewodzi odlatującym w zaświaty bohaterom-duchom, łącząc w sobie złowieszczy i zbawienny aspekt symboliki złego ducha. Lord Henry, z kolei, nieświadomie doprowadza do śmierci Doriana i Basila Hallwarda, siejąc dookoła siebie śmierć i będąc jej przyczyną. I wreszcie Woland jawi nam się bezsprzecznie jako mag i bóg czarów, a lord Wotton jako „bóg” poezji życia i wielki esteta.

Niniejsza analiza byłaby niepełna, gdybyśmy nie wspomnieli o archetypie Trickstera dopełniającego portrety tak Wolanda, jak i lorda Henrego. Do głównych cech Trickstera należą: bystrość umysłu, inteligencja, przebiegłość, ale i skłonność do psot oraz łobuzerii. Celem działań Trickstera jest burzenie norm panujących w danym społeczeństwie. Szczególnie dotyczy to naruszenia sfery tabu. W przypadku lorda Henry’ego archetyp Trickstera wskazuje nie tylko na jego elokwencję i erudycję, ale także na jego skłonność do lekceważącego traktowania norm społecznych oraz prowokacji naruszającej moralne tabu. Jak już wspomnieliśmy, Dorian jest jedynie zabawką w jego rękach, za pomocą której on to tabu narusza. W odniesieniu do postaci Wolanda, sytuacja jest odmienna, gdyż sam Woland nie wypełnia funkcji Trickstera, jako że figle i psoty mu nie przystoją. W związku z tym, role Tricksterów w powieści Bułhakowa pełną członkowie światy Wolanda, tj. kot Behemot i Korowioł. To oni wędrując przez Moskwę spotykają się z jej mieszkańcami, doprowadzając ich do obłędu. W swoich błyskotliwych ripostach ironicznie komentują sowiecki porządek, a poprzez swoje figle rujnują absurdalną sowiecką rzeczywistość. Ponadto Behemot i Korowioł pośredniczą pomiędzy Wolandem a mieszkańcami Moskwy, tak aby messer nie musiał zawracać sobie głowy bytowymi sprawami⁵².

Konstatując, analiza porównawcza postaci Wolanda i lorda Henry’ego w kontekście problemu zła doprowadziła nas do zaskakujących wniosków. Woland, który jest w tekście nazwany Szatanem, w gruncie rzeczy nie ma cech diabelskich, natomiast lord Henry, który nie kojarzy się z Szatanem fizycznie, wypełnia jego funkcję w stosunku do Doriana, czyli został wyposażony przez Wilde’a w archetypowe cechy Szatana. Ten paradoks wyobrażeń zła wcielonego zostaje zneutralizowany, gdy odniesiemy go do psychoanalitycznej koncepcji zła w jego wymiarze indywidualnym i zbiorowym. Wtedy na poziomie indywidualnym, to jest cienia osobistego, ujawnia nam się osobowość Doriana Graya, a na poziomie wyższym mamy do czynienia z archetypem Starego Mędrca, odpowiadającego w sensie pozytywnym Wolandowi, a sensie negatywnym lordowi Henry’emu. Przy czym na poziomie najwyższym, gdy w odniesieniu do Wolanda możemy mówić o treściach mitycznych

⁵¹ Zob.: M. Lurker, *Leksykon bóstw i demonów*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1999, s. 195–196; (J.P. – 25–27) J. Prokopiuk, *Hermes - wysłannik bogów*, op. cit., s. 25–27.

⁵² Zob.: A. Chudzińska-Parkosadze, *Stylistyka powieści Michaila Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 4, s. 72–74; A. Chudzińska-Parkosadze, *Онирические мотивы в романе Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”*, „Przegląd Rusycystyczny” 2014, nr 3 (147), s. 84.

i symbolicznych, zło traci swoje demoniczne cechy, stając się duchowo tożsame z najwyższym Duchem-Rozumem. I mimo że Woland i lord Henry odzwierciedlają ambiwalentny charakter archetypu Starego Mędrca, to na uwagę zasługuje fakt ich wzajemnego uzupełniania się, przez co uzyskujemy pełny obraz koncepcji wcielonego zła. Ponadto ważne są także etapy demaskowania tych postaci w procesie czytania. Pisarze tak wyreżyserowali swoje powieści, że Woland wydaje się na początku postacią negatywną, a okazuje się neutralny czy wręcz pozytywny, natomiast lord Henry wydając się pozytywny na początku, w finale jawi się jako bohater negatywny, który stracił cały swój czar. Koncepcja zła, będąc kategorią filozoficzną, znajduje swe odzwierciedlenie w literaturze światowej i stanowi odwieczne pytanie ludzkości, na które można znaleźć odpowiedź, sięgając do jej arcydzieł, które pozostają w zagadkowej harmonii poznawczej.

Literatura

- Bakuła B., 2000, *Historia i komparatystryka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań.
- Bułhakow M., 2009, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa.
- Burker M., 1999, *Leksykon bóstw i demonów*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Chudzińska-Parkosadze A., 2012, *Symbolika gnozy w powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowskiej, A. Jocz, Kraków.
- Chudzińska-Parkosadze A., 2011, *Stylistyka powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 4.
- Chudzińska-Parkosadze A., 2014, *Онирические мотивы в романе Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 3 (147).
- Cirlot J. E., 2006, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków.
- Drawicz A., 2002, *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*, Warszawa.
- Fast P., 2003, *Polityka a metafizyka (Michaił Bułhakow)*, [w:] idem, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków.
- Fisher T., 2004, *Oscar Wilde i Bosie. Fatalna namiętność*, tłum. I. Stąpor, Warszawa.
- Hyde M., 1963, *Oscar Wilde: the aftermath*, New York.
- Janowska L., *Мастер у Маргарита*, <http://www.dombulgakova.ru/index.php?id=26> (9.09.2013).
- Jonas H., 1994, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Liszki.
- Jung C. G., 1976, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Jung C. G., 2011, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. Robert Reszke, Warszawa.
- Jung C. G., 1989, *Duch Merkuriusz*, [w:] idem, *Rebis, czyli kamień filozofów*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Kohl N., 1989, *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel*, tłum. z niemieckiego D. H. Wilson, Cambridge.
- Kostkiewiczowi T., 2010, *Komparatystryka literacka dzisiaj – preliminaria: co, jak i po co porównujemy*, [w:] *Komparatystryka. Między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz.
- Кумок Я., 2000, *Трудная судьба «Мастера и Маргариты». К 60-летию создания знаменитого романа*, „Вестник”, nr 25(258), <http://www.vestnik.com/issues/2000/1205/win/kumok.htm> (12.10.2013).
- Muchembled R., 2009, *Dzieje diabła od XII do XX wieku*, tłum. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa.

- Микхайлов С. А., *Фантастический реализм*, http://zhurnal.lib.ru/m/mikhajlow_s_a/fantrealism.shtml (9.09.2013).
- Nola A. M., 2004, *Diabeł*, tłum. I. Kania, Kraków.
- Oesterreicher-Mollwo M., 2009, *Leksykon symboli Herdera*, red. L. Robakiewicz, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Pestka D., 1999, *Oscar Wilde: Between aestheticism and anticipation of modernism*, Toruń.
- Prokopiuk J., 2007, *Po trzykroć romantyczny „Mistrz”*, [w:] idem, *Piękno jest tylko gnozy początkiem*, Katowice.
- Prokopiuk J., *Paradygmat wyobraźni. Steinerowska demonozofia*, http://www.gnosis.art.pl/numery/gn07_prokopiuk_steinrowska_dem.HTM (20.11.2013).
- Prokopiuk J., 2008, *Hermes – wysłannik bogów*, Warszawa.
- Remak H., 1997, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, tłum. W. Tuka, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkowa, Warszawa.
- Ricoeur P., 1989, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. K. Rosner, P. Graff, Warszawa.
- Ślósarska J., 2010, *Pogranicze metodologiczne – koncepcja słów-reflektorów w naukach przyrodniczych i humanistycznych*, [w:] *Komparatystyka. Między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz.
- Wilczewski T., 2010, *Komparatystyczny korpus: strategie lektury a historia badań porównawczych*, [w:] *Komparatystyka. Między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz.
- Wilde O., 2005, *Do Redaktora „Daily Chronicle” (30 czerwca 1890)*, [w:] *Nic nie mogło być inaczej. Listy Oscara Wilde’a*, koncepcja, wybór, przekład i opracowanie D. Piestrzyńska, Warszawa.
- Wilde O., 1996, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Wrocław.
- Wiśniewska L., 2010, *Mity i paradygmaty w komparatystyce (między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym)*, [w:] *Komparatystyka. Między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz.

ANNA CHUDZIŃSKA-PARKOSADZE

The concept of the embodiment of evil in the novels *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov and *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde (Comparison research)

Summary

The article deals with the problem of the embodiment of evil in the novels *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov and *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde. The concept is represented by the image of Lord Henry Wotton in Wilde's novel and of Woland in Bulgakov's novel. Both of the heroes reveal the characteristic features of the devil. However, as proves the research, the role of the devil plays Lord Henry, deluding his younger and naive friend Dorian by the luring paradoxes, and driving him to commit the murder. On the other hand, Woland turns out to be a real savior to Master, as he manages to rescue him and his beloved Margarita from the Moscow realm of hell. Moreover, Woland is a symbolic figure that stands for Lucifer, the patron of alchemic initiation.

Keywords: *The Master and Margarita*, *The Picture of Dorian Gray*, evil, Lord Henry, Woland, the devil