

Aleksander Skaza

Filozofska fakulteta v Ljubljani

### FRAGMENT O DRAMATIKI MIHAILA BULGAKOVA\*

Akademiku dr. Bratku Kreftu  
za petinsedemdesetletnico.

1. Ena od temeljnih značilnosti umetnosti Mihaila Bulgakova je sožitje pripovedništva in dramatike. To sožitje je tako živo, mnogovrstno in v nekaterih primerih celo neposredno, da tvorijo posamezna dramska in pripovedna dela celovite tematske cikle. Po svoji idejni zasnovi izhajajo ti cikli iz »prve knjige življenja«, iz romana *Bela garda* (1923–1924), vendar so do te zasnove kritični in jo, vsaj kar se njene utopične komponente tiče (na primer idealizacije in precenjevanja »večnega doma«), polagoma razkrojijo, na njenih razvalinah potem s prenovljenim in obogatenim pogledom na svet nastaja »druga knjiga življenja«, roman *Mojster in Margareta* (1928–1940).

Iz prvega cikla, ki ga družijo tematika revolucije oziroma državljanske vojne, omenimo samo dramtizacijo romana *Bela garda Dnevi Turbinovih* (1926) in dramo *Beg* (1926–1928).

Porevolucijsko nepovsko obdobje ubesedujejo grotesknosatiirična dela iz dvajsetih let, ki jih predstavljajo po eni strani »čiste upodobitve nepovstva«, kot sta na primer povest *Diaboliada* (1925) in groteskna igra *Zojkino stanovanje* (1926, 1935), po drugi strani groteskni povesti *Usodna jajca* (1925) in *Pasje srce* (1925) ter groteskne igre *Adam in Eva* (1931), *Blaženost* (1930, 1934) in *Ivan Vasiljevič* (1935) – s soočanjem porevolucijsko-nepovske vsakdanjosti in ustvarjalne osebnosti.

Tretji cikel sestavljajo dela, ki obravnavajo usodo izredne osebnosti, umetnika oziroma filozofa, v pogojih despotske vladavine. Cikel uvaja novela *Poncij Pilat* (1928), na področju pripovedništva se ji pridružuje roman *Življenje gospoda Molièra* (1933), v okviru dramatike ga zapolnjujejo drame *Kabala svetohlincev, Molière* (1930–1936), *Poslednji dnevi, Puškin* (1934–1935) in *Don Kihot* (1938).

Posebno mesto zavzemata nedokončani *Gledališki roman* (1936–1937) in groteskna igra *Škrlatni otok* (1927), ki se sicer oba neposredno navezujeta na usodo dramtizacije *Dnevi Turbinovih*, vendar s svojo grotesknosatiirično ubeseditvijo za umetnost pogubnega kompromisa med ustvarjalcem in agresivno vsakdanjostjo oblikujeta svojevrstno kontrastno dopolnitev k delom, ki smo jih uvrstili v tretji cikel.

(Ustreznega dramskega dopolnila nimajo pripovedni cikel *Zapiski na manšetah*, 1923, zbirka novel *Zapiski mladega zdravnika*, 1925–1927, in še nekatera druga manj pomembna prozna dela. Izjemo predstavlja tudi junaška drama *Batum* (1936–1939), ki je nastala

\* Sestavek je nekoliko spremenjen odlomek iz študije *Pripovedništvo in dramatika Mihaila Bulgakova* k izboru iger tega ruskega dramatika, ki ga je pripravila »Knjižnica Kondor« pri Mladinski knjigi v Ljubljani.

po »političnem naročilu« (MHAT naj bi z njo proslavil Stalinovo šestdesetletnico) in je tujek v opusu Bulgakova.)

2. Poetološka klasifikacija dramatik Mihaila Bulgakova, ki naj bi preseгла tematiko, zastopala soočenje s pripovedništvom in upoštevala predvsem celovitost specifične strukture dramskih del, je nekoliko težja. V dosedanjih raziskavah je povzročala mnogo težav, pojavili so se precej različni, da ne rečemo kar protislovni in celo izključujoči se rezultati. A ker je bil Mihail Bulgakov kot dramatik predvsem gledališki človek, ki je dobro poznal značaj in umetniško prakso sodobnega sovjetskega gledališča, bo morda koristno, če si pri vrstni označitvi njegovih dramskih del pomagamo tudi s posebnostmi gledaliških hiš, ki so uprizarjale ali poskušale uprizoriti njegove igre. – Tri gledališke hiše so bile to: MHAT, Gledališče Vahtangova in Moskovsko komorno gledališče Tairova.<sup>1</sup>

Delovanje Bulgakova dramatika je bilo najtesneje in v nekem smislu tudi usodno povezano z MHAT. V tem gledališču so izvajali njegova dela (*Dnevi Turbinovih*, *Kabala svetohlincev – Molière*), tu so poskušali kljub nasprotovanju političnih forumov spraviti na oder vrsto njegovih del (*Beg*, *Poslednji dnevi – Puškin*, *Batum*), uprizorili so njegovo dramtizacijo Gogoljevih *Mrtvih duš*, v tem gledališču je dramatik nekaj let deloval kot asistent režije in celo kot igralec. Toda odnos Mihaila Bulgakova do MHAT je bil ambivalenten. Gledališče K. S. Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka ga je utesnjevalo, ni mu dovolilo, da bi se v njegovi dramatikosti s polno mero izrazil novatorstvo, ki je tudi tu bilo posebno živo v fantastiki oziroma v prepletanju, soočanju in medsebojnem odsevanju fantastičnih in realističnih elementov. Gledališče, ki je v pooktobrskih letih svojega delovanja ostajalo in obstajalo na »sistemu Stanislavskega« z njegovimi temelji, kot so psihološki realizem, reprodukcija življenjskih situacij na odru, oblikovanje igralskega lika s podoživljanjem preko »realnega prototipa«, »iskrenost strasti«, zahteva, da mora igralec pozabiti na publiko v dvorani (»četrti stena«) »literarnost« idr., so osiromašili dramtizacijo *Dnevi Turbinovih*. Gradivo kompleksnega romana *Bela garda*, ki zahteva razpon od psihološko-realistične mimezis do groteskne fantastičnosti, so stisnili v kalup realistične psihološke drame. Pod pritiskom Osrednjega repertoarnega komiteja, ki se mu je MHAT vdal, so jo osiromašili tudi v idejnem pogledu in jo spremenili v nekakšnega »novega Galeba«,<sup>2</sup> ki dovoljuje svojim junakom predvsem slovo od preteklosti in poraz neglede na njihove človeške kvalitete. Zdravnik Aleksej Turbin se je tako moral preoblikovati v odločnega polkovnika, ki doživi ideološko razsvetljenje (razglasi propad belogardizma v vsej Rusiji in vero, da bo »Rusija večno živeła«), vendar mora s smrtjo poravnati »svoje grehe iz preteklosti«. Prvo srečanje z MHAT je bilo za Bulgakova kljub uspehu pri publiku tudi njegov prvi večji umetniški in človeški poraz. Maščeval se je na svojski način: napisal je dramo *Beg*, farso *Škrlatni otok* in nastavil je *Gledališki roman*.

Drama *Beg* obravnava tematiko »belogardizma« s prenovljenega etičnega gledališča, ki diferencira brezdomni »belogardizem« glede na različne človeške kvalitete in ki obnavlja pisateljev ideal čiste človečnosti. Diferenciacija se izrazi predvsem v soočanju med nekdanjima belogardističnima oficirjema Hludovom in Čarnoto, ki v tujini na različne načine skušata razrešiti svojo etično stisko. Epikurejec Čarnota se odloči, da bo sprejel brezdomno životarjenje, saj je to edino, kar mu je ostalo, nekdanji ironični rabelj Hludov pa pod vplivom čiste človečnosti – nedolžne žrtve Krapilina, ki kot senca bega njegovo prebujeno vest, sklene, da se bo vrnil v domovino in sprejel pravično kazen. Tako Čarnota kot

<sup>1</sup> Poleg knjige dr. Bratka Krefta *Gledališče in revolucija* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 21, Ljubljana 1963) bi v tej zvezi omenil še naslednji slovenski izdaji: K. S. Stanislavski, *Igralec in njegovo delo*. 1. in 2. knjiga (Sistem I. in II.), KMGL 72 in 73, Ljubljana 1977 in V. E. Mejerhold, A. I. Tairov, E. B. Vahtangov, *Gledališki oktober. Zapiski o razvoju sovjetskega gledališča*, KMGL 74, Ljubljana 1977.

<sup>2</sup> Režiser MHAT V. Sahnovski je v pismu M. Bulgakovu (20. januarja 1934) zapisal, da ima drama *Dnevi Turbinovih* za MHAT v sovjetskem obdobju enak pomen, kot ga je imela igra *Galeb* A. P. Čehova za to gledališče pred oktobrsko revolucijo.

Hludov pomagata mlademu paru Serafimi Korzuhini in Sergeju Golubkovu, prijaznima naslednikoma predstavnikov »doma« iz romana *Bela garda*, da bi se vrnila v domovino. Drama je napisana v obliki »osmih sanj«, ki ne pomenijo samo realizacije svojevrstnega dramatikovega pojmovanja načela »kaj je bolj fantastično kot realnost«, namreč tudi težnjo razkriti za videzom resnico: absolutne etične kvalitete, ki jih preteklost kot del večnega prerajajočega se življenja skriva v sebi in ki se z njimi navezuje na sedanjost in odpira v prihodnost.

Drama *Beg* rehabilitira, prenavlja in dopolnjuje idejno kompleksnost, umetniško koherentnost in odprtost romana *Bela garda*, vendar kot ta ohranja pri oblikovanju dramskega dogajanja toliko elementov psihološkega realizma, da zavzema vmesni položaj med igrami, ki sledijo tradiciji realistične psihološke drame, in igrami, ki se v njih uveljavi tisto, kar je Jevgenij Vahtangov imenoval »fantastični realizem«,<sup>3</sup> ko je označeval svoj gledališki način.

3. »Fantastični realizem« se je v dramatiki Mihaila Bulgakova uveljavil v groteski, vendar ta groteska ni niti izraz »neznosne teže individualnih in družbenih problemov, ki se nam v nekem trenutku zdijo nerešljivi« (W. Kayser) niti »konec igre« ali »razkroj in propad sveta«, ki v njem živimo (J. Kott). Groteska je pri Bulgakovu izraz zavesti, ki priznava stalno krizo vsega zgodovinskega in vsakdanjega, kronično nestabilnost, neustaljenost in amorfnost vsega tega, in absolutnost neminljivih etičnih vrednot, ki naj bi jih v nezgodovinski utopiji Bulgakova nosila v sebi in ohranjevala čista človečnost. To je »realistična groteska« (M. Bahtin), ki načelo »kaj je bolj fantastično kot resničnost« realizira pri Bulgakovu na način karnevalizacije, izražene v mnogoliki igrivosti in s karnevalskim smehom, ki je sicer satirično zaostren, vendar zaostren tako, da je izraz celovitega stališča do stvarnosti kot nenehno spreminjajoče se enotnosti ambivalentnih nasprotij, katerih sestavni del je tudi smejoči se človek. – Taka vrsta dramatike seveda ni mogla zaživeti v MHAT, psihologizirajoče konvencije in »četrti stena« K. Stanislavskega so bile zanjo naravnost odbijajoče. Bulgakov, ki je v *Gledališkem romanu* izrazil dvom v gledališke teorije, ki prehajajo v dogmo, zahteval svobodo ustvarjanja, ki naj ga poživlja mladostni polet in iskanju novih možnosti in upoštevanje posebnosti ustvarjalca in vsake vrste umetnosti posebej, se je s temi svojimi deli srečal s tistimi gledališči, ki so iz Stanislavskega in proti Stanislavskemu hotela ustvariti »gledališče, ki naj bo gledališče in ne posnetek življenja in literature«.

Geslo »gledališče ni življenje, gledališče je gledališče« je Bulgakova zblížalo z gledališčem Vahtangova, z njegovim novatorstvom, ki je znalo odkrivati posebnosti gledališkega igralca in dela, imelo smisel za odrsko učinkovitost (tudi improvizacijo) in posluš za sodobnega gledalca. Pojmovanje teatraličnosti pri Vahtangovu z nekaterimi postavkami kakor da je mutatis mutandis ukrojeno po meri dramatike Mihaila Bulgakova; to velja predvsem za naslednja izhodišča Vahtangova: z gledališko predstavo je treba pritegniti gledalca v igralčevo okolje, teatraličnost je v gledališkem podajanju literarnega dela, v mojstrstvu igralca, ki svoje doživljanje posreduje občinstvu z gledališkimi sredstvi, gledališče ne zanikuje življenja, samo preoblikuje ga na gledališki način, gledališče mora občutiti »danes« v jutrišnjem dnevu in »jutri« v današnjem dnevu.

Vse to je najbrž tudi vplivalo na igrivost, domiselnost in presenetljivost vseh iger Bulgakova, ki v njih dominira groteskni »fantastični realizem« – od igre *Zojkino stanovanje*, ki je edina za kratek čas zablestela v gledališču Vahtangova, in igre *Ivan Vasiljevič*, ki jo je poskušal postaviti na sceno Teatra satire učenec Vahtangova Nikolaj Gorčakov, do iger *Adam in Eva* ter *Blaženost*, ki sta ostali v predalu, in groteskne farse *Škrlatni otok*, ki se je kot komet utrnila v gledališču Tairova.

<sup>3</sup> Prim. E. Kekelidze, *Teatral'naja koncepcija E. B. Vahtangova*, »Tartuskij gosudarstvennyj universitet. Materialy XII Naučnoj studenteskoj konferencii«. Tartu 1967, str. 92.

V igri *Zojkino stanovanje* je profaniran bulgakovski »dom«. Njegovi atributi kot so ljubezen, zvestoba, kultura in drugi so spremenjeni v groteskni »narobe svet« javne hiše, ki v njem vlada Joza Denisovna Pelc, »veliki kombinator« Ametistov in »rdeči direktor« Gus. Delo, ki v njem nastopajo poleg drugih tudi dva Kitajca in Mrtvo telo, zahteva od gledališkega ansambla z vrsto bleščečih gagov in satirično zaostrenih detajlov, ki je med njimi eden najbolj učinkovitih tisti na koncu o rumenih čevljih in smokingu nepovskega parvenija, nezadržno igrivnost in smisel za improvizacijo.

Poetika grotesknega »fantastičnega realizma« iger *Blaženost* in *Ivan Vasiljevič* temelji na časovnem prenosu in soočenju različnih dob med seboj. – Igra *Ivan Vasiljevič* ubeseduje v groteskni obliki občinsko hišo iz tridesetih let, ki v njej prebiva tudi iznajditelj Timofejev. Timofejev sestavi časovni stroj. Ta prenaša ljudi, ki so se slučajno znašli v njegovem stanovanju v 16. stoletje in nazaj, pri tem upravitelj hiše Ivan Vasiljevič in Ivan Grozni zamenjata mesti. Zamenjava oblastnikov in projekcija dob druge na drugo sta za vsakdanjost in oblast obeh dob kljub razlikam med njima precej klavrni, obe sta podvrženi konvencijam in inertiji, ki ju lahko premaga samo ustvarjalnost. V podobno misel izzvani tudi projiciranje sovjetske vsakdanjosti iz dvajsetih let na »svetlo bodočnost« triindvajsetega stoletja v igri *Blaženost*. Vsakdanjost vedno razjeda samo sebe s težnjo po absolutizaciji resnice svojega časa, po kanonizaciji svojih izročil in s strahom pred spremembami, pred »neverjetnimi« novotarijami prihodnosti.

Groteskosatirično igro *Škrlatni otok*, ki nosi podnaslov »Generalka igre državljana Julesa Verna v gledališču Genadija Panfiloviča, z muziko, izbruhom vulkana in angleškimi mornarji« in ki v njej poleg osrednjih dramskih oseb in v podnaslovu omenjenih mornarjev nastopa še arabska garda, harem Sizi-Buzi, muzikanti, gledališki učenci, frizerji in krojači, je lahko zaigralo samo gledališče, ki svoje gledališkosti še ni obremenilo s pred sodki. Moskovsko komorno gledališče Tairova je leta 1928 še vedno poskušalo biti in ostati takšno. Uradnemu pritisku, ki je zahteval rehabilitacijo realističnega družbenopsihološkega gledališča in propagiral geslo »Nazaj k Ostrovskemu!«, se je Tairov še vedno upiral s prizadevanjem, da bi gledališče ostalo gledališče z vedno živo in neokrnjeno teatraličnostjo, ki naj se izrazi v dobri volji, živahni fantaziji, barvitosti, zmožnosti ujeti in upodobiti bežen hip življenja. Tairov je še vedno poskušal izoblikovati igrive predstave, ki so v njih sodelovali vsestranski igralci, sposobni za sproščeno improvizacijo, za izvajanje glasbenih, koreografskih in mimičnih vložkov, za dognano ansambelsko igro in hkrati za natančno oblikovanje detajlov. Če je Bulgakov ob pisanju svoje igre pomislil na gledališče Tairova, je najbrž ob vsem tem »pomislil« tudi na »dražljivi mik eksotike«, ki ga je Tairov upošteval tako pri izbiri gledaliških del kot pri njihovi uprizoritvi. – Igra *Škrlatni otok* naj bi tako postala eksplozivni protest proti vsem pritiskom na umetnost tistim, ki jih izvajajo v imenu tradicije, in tistim, ki se jih poslužujejo v imenu bodočnosti. Povod za nastanek igre *Škrlatni otok* je bila usoda dramatisacije *Dnevi Turbinovih* v MHAT, nje no širše ozadje je bil upor proti nasilju tistih sil, ki so skušale spremeniti (gledališko) umetnost v propagando, in bridka kritika tistih, ki so izdali kodeks nepodkupljivega (umetniškega) ustvarjanja.

»Generalka« *Škrlatni otok* je zasnovana kot »igra v igri«, ki se v njej prepletajo in projicirajo druga na drugo različne ravni »realnih življenjskih situacij« z gledališkimi scenami, da bi vse skupaj prikazale podobo gledališča kot »najbolj zapletenega mehanizma na svetu« (M. Bulgakov) v trenutku, ko se ta odpove svojemu poslanstvu, ker se je vanj vpletel tujek – birokratski nadzorstveni mehanizem. – Vsemogočni cenzor Sava Lukič se je odločil, da bo prepovedal igro, ki naj bi zabavala gledalce, zaradi dozdevne »ideološke napake«. O njej cenzor sprva molči. Udeleženci predstave sami skušajo poiskati »ideološko napako«. Toda cenzor se kljub temu ne ukloni. V trenutku, ko naj bi bila cenzorjeva odločitev dokončna, nastopi sam avtor Dimogacki, ki se ukloni samoohranitvenemu nago-

nu, razkrije svoj psevdonim, zavrže idejo, da ima vsak umetnik pravico do »napake« in se iz »globine duše« pritožuje nad usodo človeka iz mansarde. Njegov nastop skuša direktor gledališča prikazati kot sceno iz četrtega dejanja, da cenzor ne bi odkril prevare s psevdonimom. Dimogacki se odpove boju za dramo. Pobudo prevzame zviti in pridobitniški direktor, s frazami o »gledališču – svetišču« (aluzija na Stanislavskega) in o tem, da se na svetu lahko vse popravi, doseže, da se boj, ki je že na začetku zapustil področje umetnosti, »uspešno« zaključi. Gledališče sprejme napotilo Save Lukiča, vključi v igro temo »mednarodne revolucije in solidarnosti proletariata« in cenzor dovoli predstavo, ker meni, da je tako iz igre izginil »trockistično-liberalistični duh«. Vsi so zadovoljni, čeprav so z zaključnim »Amen!« Save Lukiča pokopali umetnost.

4. Sodobna sovjetska literarna zgodovina iz časa »odjuge« in po njej odkriva v igri *Škrlatni otok* še eno kvaliteto: namerna primitivna delitev dramskih oseb v »igri v igri« na »rdeče« in »bele« in smešenje oportunitizma gledališčnikov naj bi bili izpeljani kot parodija sočasnih sovjetskih »naivnih« agitk, ki jih je obsojal tudi antipod Bulgakova V. V. Majakovski. Po mnenju nekaterih naj bi se tu ujela pogleda obeh avtorjev »na naivno estetiko (sovjetskega) agitacijskega gledališča«. Ob tem bi lahko zapisali, da so se pogledi poznega Majakovskega še marsikje zbližali z nazori Bulgakovega, v oceni umetnosti A. S. Puškina na primer, toda poziciji obeh avtorjev sta si kljub temu bili in ostali tuji. Bulgakov ni bil pristaš umetniške avantgarde. Na gledališkem področju je pripadal tisti struji, ki jo je predstavljal Vahtangov v svojem iskanju nove poti med »gledališčem podoživljanja« Stanislavskega in »gledališčem konvencij« Mejerholda. Kot Vahtangov je tudi Bulgakov odklanjal Mejerholdovo nagnjenje do mehanično konstruktivističnih postopkov. Od Mejerholda sta ga podobno kot Vahtangova ločila tudi bolj prefinjena individualizacija dramskih oseb in zanemarjanje socioloških poenostavitev – tu je do neke mere Bulgakov ostal zvest prihološemu realizmu MHAT. Vendar bi bilo grobo poenostavljanje, če bi trdili, da je svoje realistično psihološke drame o konfliktu velikih umetnikov/duhov z despotizmom snoval z mislijo na MHAT, čeprav je res, da je prvo med njimi dramo *Kabala svetohlinev*, *Molière* postavilo na oder prav to gledališče. Da so igre *Kabala svetohlinev* – *Molière*, *Poslednji dnevi* – *Puškin* in *Don Kihot* dobile obliko realistične psihološke drame, je obstajalo več vzrokov: pietetni odnos do prototipov in njihovih usod (Puškin, Molière), spoštovanje njihove umetnosti/misli (*Don Kihot*), posebno pojmovanje zla, ki je bilo za Bulgakova prej nepopolnost oziroma pomanjkanje popolnosti kot pa avtonomna sila, ki se bojuje proti dobremu; s tega zadnjega vidika je hotel Bulgakov na primer misel svojega *Don Kihota*: »Moj cilj je svetel – vsem hočem samo dobro, nikomur nočem prizadejati nič žalega,« vključiti v umetniški sistem, ki naj bi najbolj ustrezal naravnemu toku stvari in ki naj bi se v njem v najmanjši meri uveljavila »estetika nasilja«.

5. V dramski umetnosti Mihaila Bulgakova kot posebni celoti se tako uveljavljata kompleksnost in koherentnost, ki sta presenetila in navdušila sodobnega bralca romana *Mojster in Margareta*. In če za kompleksnost romana *Mojster in Margareta* lahko trdimo, da izvira iz pisateljeve absolutizacije estesko-etične komponente v odnosu do stvarnosti, ki v njej Bulgakova zanima predvsem konflikt med osebnostjo in vsakdanjostjo, njegova koherentnost pa sloni na ustrezni umetniški materializaciji pomena v mnogovrstni izraz, ki mu niso tuji, če omenimo samo skrajnosti, niti stilni elementi psihološko-realistične mizmezis niti slog groteskne fantastičnosti, potem lahko to sprejmemo tudi za dramatiko Mihaila Bulgakova. Ob tem velja pripomniti, da dramska dela Bulgakova ne premorejo tiste sintetičnosti, ki jo v »drugi knjigi življenja« doseže pisatelj s paralelno montažo »Mojstrovega« in »svojega« »romana«. Sintezo, ki v njej »roman o Ješui in Ponciju Pilatu«, oblikovan kot »čisti« sistem z uveljavitvijo realistično-psihološke motivacije, nastopa kot kontrast »romanu o sodobnosti«, oblikovanem kot groteskno fantastični »mešani« sistem – dramatika šele pripravljala.