

M. A. BULGAKOV — UMETNOST IN ZGODOVINA, FIKTIVNO ALI REALNO

V razpravi odkrivamo bistvene poetološke in estetske kategorije ter svetovnonazorske opredelitive, ki zaznamujejo ustvarjalnost M. A. Bulgakova. Za izhodišče monografski obravnavi smo izbrali tematološki vidik, ki omogoči vpogled v evolucijo umetniške misli Bulgakova.

The paper deals with the essential poetic and aesthetic categories as well as with the world view that inform M. A. Bulgakov's work. As a point of departure on the monograph treatment, the thematic approach was chosen, as it gives us an insight into the evolution of Bulgakov's artistic thought.

Razpravljajnu o Bulgakovu botrujeta dve dejstvi: 15. maja je minilo 100 let, kar se je v Kijevu rodil Mihail Afanasjevič Bulgakov. Njegova ustvarjalnost je dala pomemben pečat ruski literaturi in kulturi, posamezna dela pa brez oklevanja lahko uvrstimo med umetnine, ki pomenijo najvidnejše dosežke literarne umetnosti v 20. stoletju. To je literatura, ki še danes predstavlja izziv tako ustvarjalcem kot razlagalcem literature. Na Slovenskem so dela Bulgakova vzbudila zanimanje že v tridesetih letih, interes zanje pa ne jenja niti v današnjih dneh. Slovenec se je z Bulgakovom seznanil najprej in predvsem v gledališču,¹ ki je (največ po zaslugi režiserja Šedlbauerja) postavilo na oder nekaj najpomembnejših dramskih besedil Bulgakova.² Če upoštevamo, da imamo v slovenskem prevodu tudi dva najpomembnejša romana, nekaj povesti in novel, dve dramski besedili v knjižni izdaji, je opus Bulgakova dostojno predstavljen. Če sopostavimo prevode v slovenščino s prevodi v druge jezike³ oz. smo pozorni na zanimanje, ki ga Bulgakov vzbuja med literarnimi zgodovinarji in kulturologi,⁴ ugotovimo, da v Sloveniji Bulgakov ni vzbudil kakšne večje pozornosti, razpravljanja in polemiziranja (izjema je najbrž le Bojan Štih, ki mu je roman Mojster in Margareta večkrat predstavljal izhodišče za razmišljanje o sodobnih kulturoloških vprašanjih). Tudi predstavitev Bulgakova je v slovenskem kritičnem spisju skromna,⁵

¹Že leta 1935 je Bratko K r e f t na odru Narodnega gledališča v Ljubljani uprizoril dramo Molière.

²Tako je Zvone Š e d l b a u e r režiral 1979 v SSG Trst dramo Ivan Vasiljevič, leta 1983 v SNG Ljubljana Zaroto svetohlincev (Molière), leto dni kasneje v PDG Nova Gorica Don Kihota. V 70. letih so na slovenskih odrih uprizorili še Beg (v SNG Ljubljana, rež. G o n č a r o v), Pasje srce (v MGL, rež. Ž. P e t a n), Zojkino stanovanje (v SLG Celje, rež. F. K r i ž a j).

³Že leta 1930 izide Bela garda v italijanščini, samo leto dni kasneje povest Usodna jajca, tri leta kasneje dramo Dni Turbinyh uprizorijo v Angliji in Ameriki, 1948 je prevedena drama Puškin v nemščino, 1960 drama Beg v poljščino itd. Leta 1967 je roman Mojster in Margareta preveden v srbohrvaščino, 1971 v slovenščino (z izjemnim posluhom za Bulgakovovo stilno raznolikost ga je prevedel Janez G r a d i š n i k).

⁴V tujini so izšle in izhajajo monografije o življenju in delu M. A. Bulgakova. Leta 1981 izide knjiga, ki se ukvarja z deli Bulgakova s poetološkega vidika, J. K a r a š, *Proza Michała Budhakowa: z zagadnień poetyki* (Wrocław, 1981), Ellendea P r o f f e r, *Bulgakov: life and work* (Ann Arbor, 1984). 1988 izide knjiga o ustvarjalnosti Bulgakova z vidika biografskega razvoja izpod peresa ene najboljših (ruskih) poznavalk Bulgakovovega opusa M. Č u d a k o v e, *Żizneopisanie Mihaila Bulgakova* (Moskva, 1988).

⁵Denis P o n i ž, *Pesniki in hudiči, Prostor in čas* 1972, Vera B r n č i č; *Spremna beseda k*

strokovno bolj poglobljeno študijo sta napisala le Aleksander Skaza in Miha Javornik.⁶

Nepopolna predstavitev Bulgakova v slovenskem prostoru je drugo dejstvo, ki daje smernice razpravi. Naše razpravljanje naj bi utrdilo in poglobilo vedenje o literaturi Bulgakova, predvsem v smeri polemičnega razmišljanja o danes prav tako aktualnih, dejansko univerzalnih vprašanjih, ki jih vsaka velika literatura na svoj način zastavlja in nanje skuša odgovoriti. Da bi bilo mogoče zadovoljivo odgovoriti na zastavljeno nalogo, se nam zdi potrebno postaviti izhodišče, ki bo vodilni motiv našega razpravljanja. Izhajamo iz hipoteze, da je bistvena stalnica v ustvarjalnosti Bulgakova tema, ki se kaže kot konflikt individuuma v odnosu do »zunanjega sveta«.⁷

Tako kot se človek razvija v življenju, tudi tema stalnica pri Bulgakovu doživlja spremembe. Govorimo o evoluciji teme, ki se kaže v izboru in organizaciji jezikovnega gradiva. Evolucijski prerez podrazumeva upoštevanje kronološkega vidika, kar vzpostavlja kontinuiteto v razumevanju ustvarjalnosti Bulgakova. Z evolucijskega vidika bomo pozorni na to, kako se okrog teme stalnice kopičijo stalni, ponovljivi motivi.

Neizpodbitno dejstvo je, da so na Bulgakova odločilno vplivali položaj in okoliščine, v katerih je pisatelj živel, pa najsi bo to družbena situacija na mikro ravni (družina, poklic — Bulgakov je doštudiral za zdravnika) ali na makro nivoju (zaostalost carske Rusije, oktobrska revolucija). Ta vpliv se kaže v tesnem prepletu literature in realnega življenja. Številne realije in elementi (avto)biografičnosti so konstanta Bulgakovovega ustvarjanja od prvih literarnih poskusov do zadnjega (nedokončanega) dela *Gledališki roman*. Že naslov njegovih prvih novel *Zapiski mladega zdravnika* (*Zapiski junogo vrača*, zasnovanih 1916–19) govori o zvezi z realnim, avtobiografskim dejstvom — Bulgakov je kot zdravnik služboval v Smolenski guberniji.⁸

Že v literarnoavtobiografskih *Zapiskih mladega zdravnika* se oblikuje tema človek — »zunani svet«. V retrospektivni pripovedi o doživljajih pisatelja zdravnika nadaljuje tradicijo (tako po formi pripovedovanja kot s tematiko) A. P. Čehova.⁹ Gre za motiv izobraženca, zdravnika, ki se znajde v zakotni provinci in skuša po svojih močeh izobraževati in prosvetljevati ljudstvo. Ideja, skupna vsem novelam (eksplicitno pa izražena v noveli *Egiptovska tema* (*T'ma egipetskaja*)¹⁰ je jasna: izobraženec (zdravnik) se ne sme v boju za človekovo življenje ustaviti pred nobeno oviro. Življenje je ena največjih vrednot.

romanu *Mojster in Margareta* (Ljubljana, 1977); Bojan Š t i h, *Spremna beseda k romanu Mojster in Margareta* (Ljubljana, 1984); Severin Š a l i, *Spremna beseda v knjigi M. A. Bulgakov, Pasje srce* (Ljubljana, 1976).

⁶Aleksander S k a z a, *Fragment o dramatiki Mihaila Bulgakova, Jezik in slovstvo (JiS) 1980*; Aleksander S k a z a, *Pripovedništvo in dramatika Mihaila Bulgakova*, v M. Bulgakov, *Škratni otok, Molière* (Ljubljana, 1981); Miha J a v o r n i k, *Problemi časa in prostora v romanu M. A. Bulgakova Mojster in Margareta, JiS 1986/87, 2–3, 4.*

⁷S sintagmo »zunani svet« želimo zajeti vse tisto, kar človeka v življenju obkroža in nanj vpliva. Lahko je to drugi človek, mesto, oblast, družba, sistem. Načeloma ima pojem »zunani svet« negativen predznak, je »nekaj«, kar človeka ogroža in ga sili v konflikt.

⁸Zveza z realnimi osebami je vidna tudi v poimenovanju posameznih literarnih likov — ljudi, ki so delali skupaj z Bulgakovom (gl. *Sobranie Sočinienij (SS)*, 1 553).

⁹Prim. novele Č e h o v a *Kirurgija* (*Hirurgija*), *Izgubljeno oko* (*Propavšij glaz*), *Ubežnik* (*Beglec*) itd.

¹⁰Bulgakov z naslovom aludira na *Gospodove besede iz Druge Mojzesove knjige*: »Stegni roko proti nebu in naj pride nad egiptovsko deželo taka tema, da bi jo lahko tipali!« Mojzes je stegnil roko

V zgodnjih (psihološko motiviranih) novelah Bulgakova je posameznik, ki prevzema vlogo razsvetljevalca neukih množic, potemtaka v odnosu do »zunanjega sveta« aktivnen, ko skuša ta svet spremeniti. Obstoječe razmerje se prične (vzporedno z življenjsko potjo samega Bulgakova) radikalno spreminjati že v drugem ciklusu novel, za katere se je porodila ideja okrog leta 1921. Sprememba je nazorno vidna že v uvodu k prvi noveli *Ne-navadne doktorjeve pustolovščine* (*Neobyknovennye priključenja doktora*). Ne glede na dejstvo, da je v uvodu govora o zdravniku (zdaj neimenovanem doktorju N!) v drugi osebi, je ozadje avtobiografsko (gre za analogijo z realnimi dogodki, ki jih je doživel Bulgakov 1918–19 — prim. *SS*, 1: 593). Novela se začne s stavkom »doktor N je propadel«, v nadaljevanju njegova (zdravnikova) sestra opozarja in naproša pripovedovalca (ki je literat), naj zdravnikove (literarne) zapiske zaradi njihove zanimivosti tudi natisne. Ne bi se niti ustavljali pri tej noveli, če ne bi bila simptomatičen znak omahovanja samega Bulgakova nad poklicem zdravnika in znak prvih korakov k spreminjanju »zapisovalca« v pisatelja.

Transformacija (tako na ravni literature kot življenja!) datira v zgodnja dvajseta leta. Bulgakov zapušča delo zdravnika in se vse bolj posveča pisanju. Sprememba v življenju motivira novo, izrazno in tematsko drugačno novelo (oz. ciklus novel) z naslovom *Zapiski na manšetah* (*Zapiski na manžetah*, nastali naj bi v letih 1920–21), ki predstavlja pomemben mejnik v ustvarjalnosti. Če je za *Zapiske mladega zdravnika* značilen junak z biografijo, z nazorno »predzgodovino« (končal je fakulteto in postal zdravnik), z jasno začrtano prihodnostjo in z začrtanim življenjskim smotrom (pomagati sočloveku), je junak *Zapiskov na manšetah* brez biografije, literarni začetnik, ki si mora ob soočanju z »zunanjim svetom« — »množico« šele utrditi svoj položaj. Letopisno — dnevniški značaj novele, ki je sicer zaznaven že v *Zapiskih mladega zdravnika* (najbolj izrazit v noveli *Zvezdni prah — Zvezdnaja syp'*), ustvarja iluzijo avtobiografskega. Realije, detajli (gl. *SS*, 1: 603–604), ki jim pripovedovalec v zapisih posveča posebno pozornost, pa še dodatno opozarjajo, da gre v noveli za poskus spojiti avtorja in junaka — pripovedovalca v eno osebo.

Letopisno — dnevniška organizacija besedila, prvoosebna pripoved (*Ich-Erzählung*), enačenje (ali ustvarjanje iluzije o enačenju) pripovedovalčevih svetovnonazorskih gledišč z avtorjevimi postanejo pomembni oblikovalni postopki v prozi Bulgakova.

V *Zapiskih na manšetah* se ne porajajo samo temeljne poetološke, temveč tudi bistvene literarno nazorske opredelitve Bulgakova. Da bi bilo mogoče odkriti podtekst in aluzije, ki so v noveli, se moramo ponovno ustaviti pri razmerju individuum — »zunanji svet«, ki se tokrat kaže kot odnos pisatelj (umetnost) — zunajliterarna stvarnost.

Ko primerjamo *Zapiske mladega zdravnika* z *Zapiski na manšetah*, moramo upoštevati, da je med nastankom enega in drugega dela prišlo do pomembnih sprememb. Zgodila se je oktobrska revolucija. Če smo pozorni na pripovedne postopke v prvih novelah, ki vzpostavljajo vzporednice med življenjem in literaturo ob poudarjenih (avto)biografskih prvinah, lahko predpostavljamo, da bodo tudi *Zapiski na manšetah* svojevrsten (literarno avtobiografski) odziv Bulgakova na nastale spremembe. Izkaže se, da so zapiski reakcija na (po Bulgakovu) usodne in tragične momente ob spreminjanju družbenega reda oz. ob dokončnem zlomu prejšnjega sistema. Rušenje sveta, v katerem je zrasel Bulgakov, in nastajanje

proti nebu in po vsej egiptovski deželi je bila tri dni gosta tema. Drug ni videl drugega in tri dni se nihče ni ganil s svojega mesta; vsi Izraelovi sinovi pa so imeli v svojih bivaliških svetlo (*Ex* 10, 21–23).

novega sistema, sta v noveli tesno vezani z Bulgakovovimi koraki v svet literature. Ni naključje, da je ena osrednjih tem v noveli prav literatura. Pojem literature Bulgakov veže na socialne, estetske, etične kategorije »starega« sistema in se odločno postavi na stran klasikov (omenja Puškina, Gogolja, Čehova . . .), medtem ko t. i. kvazi literatura (Bulgakov jo imenuje Lito), ki se podreja normativni estetiki nove ideologije, postaja predmet jedkega posmeha.¹¹ Tako se je Bulgakov, ki je vse od svojega začetka zagovarjal individualnost, ustvarjalno svobodo, neodvisnost od družbenih ideologij in se v novi stvarnosti ni prepoznal oz. se je v njej počutil izgubljen,¹² postavil v bran tradiciji, medtem ko je dosežke revolucije izpostavil posmehu in satiri.¹³

Če je v Zapiskih mladega zdravnika posameznik — individuum aktiven v težnji »prosvetljevati« »zunani svet«, pa je v Zapiskih na manšetah brezdomec, izgubljen v novem svetu, kjer mu jemljejo tudi pravico, da piše »svojo« literaturo. Posledica izgubljenosti je jasno vidna v oblikovanosti jezikovnega gradiva. Pojavljajo se kratki, odsekani, eliptični stavki, ki med seboj pogosto nimajo neposredne logične povezave. Metonimično izražanje, spreminjanje literarnih likov — individuumov (iz Zapiskov mladega zdravnika) v »brezimenske« človeške pojave, raztrgana sintaktična struktura ustvarjajo občutje grotesknega. Zapiski na manšetah po tematiki (iskanje lastne identitete v brezimenskem birokratiziranem svetu) spominjajo na Kafkova dela,¹⁴ po organiziranosti jezikovnega gradiva, kakor tudi po posameznih motivih pa na Gogoljevo novelistiko. Med motivi posebej izstopata dva: sanje in bolezen (blodnje), slednji pa je npr. osrednji motiv v Gogoljevi noveli Zapiski blazneža (Zapiski sumašedšego).

Odnos posameznik — »zunani svet« (dejanskost) se približno leto dni po nastanku Zapiskov na manšetah radikalizira v fantastično grotesko v povesti Djabolijada (D'javolijada). Če je bil junak Zapiskov na manšetah na robu blaznosti, vendar je pri njem prevladoval strah pred izgubo zdravega presojanja (torej gre za racionalizacijo), pa junak Djabolijade ne zmore več ločiti med fantastičnostjo in realnostjo. Za razliko od Zapiskov, kjer motivacija za junakovo blaznost ni jasno diferencirana, je v Djabolijadi nedvoumno, da je dejanskost tista, ki blodi, človek — junak pa se v njej laže znajde, če prizna deformacijo svoje lastne osebnosti. Fantazmagorična dejanskost, s pogostimi aluzijami na hudiča v njej,¹⁵ ustvarja

¹¹Tako postane razumljivo priznanje literarnega lika iz novele Bohemi (Bogema), kar sovпада z odklonilnim odnosom do literature, ki ga izrazi junak Zapiskov na manšetah: »Ja tože nenavižu literaturo . . .« (Tudi jaz sovražim literaturo . . .)

¹²V poglavju Bežati, bežati! iz Zapiskov na manšetah pripovedovalec pravi: »Nič ne morem napisati iz tukajšnjega življenja, niti revolucionarnega niti kontrarevolucionarnega. Jaz ne poznam njihovega načina življenja.« — prev. M. J. (*Sobranie sočinienij* (SS) (Moskva, 1989–1990), 1: 487).

¹³Tako se je npr. o Mejerholdovem »biomehaničnem« teatru kot o delih Majakovskega večkrat ironično izrazil in jih parodiral (npr. v drami Škratni otok). Ne smemo pa prezreti ambivalentnosti, ki jo je Bulgakov čutil do Majakovskega, vsaj če sklepamo na osnovi sorodnosti, ki povezujejo Bulgakovovo dramatik (Adam in Eva, Blaženost, Zojkino stanovanje) in pozno ustvarjalnost Majakovskega (Stenica, Misterij–buffo, Velika žehta).

¹⁴Pri Bulgakovu vprašanje o odtujenosti človeka od sveta ni tako skrajno zaostreno kot pri Kafki. Odtujenost, ki se pri Kafki kaže v popolni topološki nediferenciranosti, je pri Bulgakovu organsko vezana na pojave v novi ruski stvarnosti.

¹⁵Poleg naslova Djabolijada tudi poglavje, podnaslovljeno Hudičjevo rokohitstvo (D'javolskij fokus) aludira na prisotnost satana, »hudičevstvo« pa je najpogosteje motivirano z dejanskimi okoliščinami.

(podobno kot pri Gogolju) v zavesti junaka fantazmo, ki privede do blaznosti. Vzrok za fantazmo je motiviran v dejanskosti. To je obstoj vsemogočega dokumenta (kot manifestacija inštitucije), ki šele konstituira individualnost človeka, brezuspešno pehanje za njim pa vodi v občutje razosebljenosti, razblinjenosti, do deformacije nekoč obstoječih vzročno — posledičnih zvez. V strukturiranosti novele se »nemožnost dobiti ustrezní dokument« kaže z razvojem dogajanja v vse bolj eliptičnih stavkih, nepredvidljivih jezikovnih obratih, v sunkovitosti dialogov, kar ponovno opozarja na zvezo z Gogoljevimi junaki v Peterburških povestih.¹⁶

Kljub elementom groteske v več delih Bulgakova (*Pasje srce*, *Mojster in Margareta* itd.) je Djabolijada najbolj neposreden in umetniško izrazen prikaz o destrukciji individuuma v času, ki je postavljaval v ospredje idejo kolektivismá in pri tem degradiral človeka v sredstvo za doseganje tega cilja.

V primerjavi s prvimi novelami je v Djabolijadi viden očiten preobrat. Nekoč je bil človek tisti, ki ga je bilo treba zdraviti, zdaj je dejanskost tista, ki je bolna. Poskusi za njeno »ozdravljenje« so pri Bulgakovu povezani s temo, ki se že v Zapiskih mladega zdravnika kaže kot težnja posameznika — zdravnika, da bi »izboljšal« svet. V letih 1924–25 sta nastali povesti *Usodna jajca* (*Rokovye jajca*) in *Pasje srce* (*Sobač'e serdce*),¹⁷ ki vsaka na svoj način razvijata temo iz zgodnjih novel. V njih se različne teme med seboj že povezujejo v celoto, kar kasneje prerašča v svojevrstni »bulgakovski« sintezem.

Navidezna možnost, kako obvladovati dejanskost in prinesiti človeštvu napredek, se kaže kot eksperiment. Znanstvenik Persikov odkrije »žarek življenja«, s katerim je mogoče umetno pospeševati razmnoževanje in rast.¹⁸ Za odkritje, ki naj bi prineslo revolucijo v življenju in znanosti, se prične zanimati oblast, ki želi na vse mogoče načine priti do »čarobne formule«. To slednjíc uspe upravniku kolhoza Rdeči žarek, ki slučajno pride do prof. Persikova.¹⁹ Na osnovi dokumenta (sic!), ki ga prinese Rokk, mu Peršikov razloži skrivnost. Pošiljko kurjih jajc, iz katerih naj bi Rokk valil že odrasle in velike kure, pomotoma zamenjajo s pošiljko kačjih jajc, ki bi jih moral dobiti Persikov. Kače, ki se v kolhozu množično izlegajo, pričnejo na svoji poti uničevati vse živo, nekaj pred Moskvo jih dokončno ugonobi strupeni mraz. Panični in razjarjeni Moskovčani vdrejo v laboratorij Persikova, ga uničijo in čudaškega znanstvenika ubijejo.

Bulgakov je v *Usodnih jajc*ih nedvoumno opozoril, da je fantastičnost dejanskosti plod človekove dejavnosti in njegovega nerazumevanja naravnega reda, ki vlada v svetu. Kratkovidnost človekovega dejanja, ko osebni koristoljubni interesi prevladujejo nad argumenti, pripelje v katastrofo. V povesti sta sopostavljena dva svetova. Prvega — pogojno

¹⁶Tako je kritik Ju. S o b o l j e v leta 1925 opozarjal na zvezo Bulgakova z E. T. A. Hofmannom in govoril o njem kot o sodobnem Gogolju (*SS*, 2: 668).

¹⁷Vse tri povesti so skupaj s še nekaterimi novelami prevedene v slovenščino v knjigi M. A. B u l g a k o v, *Pasje srce*.

¹⁸Fabula povesti je (ponovno) povezana z dejanskostjo. Strokovne revije iz 20. let so prinašale sporočila o dosežkih pri presaditvah spolnih žlez z namenom, da bi dosegli pomlajevalni učinek, veliko je bilo govora tudi o operacijah ljudi ipd. V družbi je (po mnenju M. Čudakove) prevladovalo občutje, da se približuje čas, ko bo mogoča zmaga ne samo nad starostjo, temveč tudi nad smrtjo.

¹⁹Gre za besedno igro. Ime Rokk, kakor se upravnik sovhoza piše, v ruščini pomeni tudi 'usodo'. Besede Pankrata, da je prišel Rokk z uradnim papirjem iz Kremlja, Persikov razume, kot da je prišla na obisk usoda z dokumentom, kar prebudi v njem zanimanje, da »usodo« — Rokka tudi sprejme.

rečeno tradicionalnega — uteleša profesor Persikov, ki z nezaupanjem gleda novi, porajajoči svet, pa vendar v njem navkljub zunanjim spremembam nadaljuje s svojim delom. Predstavnik tega »novega« sveta je Rokk, ki se kot nekdanji flavtist v salonu kinematografa zaradi revolucije povzpne na odgovorno mesto, za katerega pa ni usposobljen. S tem je naravni tok evolucije pretrgan, posledica tega je katastrofa.

Za ostro socialno oostjo na novi sistem, ki brezglavo, brezvestno in neodgovorno spreminja pota naravnega razvoja, za izrazito posmehljivim tonom,²⁰ za fantastično grotesko se kaže za Bulgakova značilna skepsa nad razumom, s katerim naj bi bilo mogoče razložiti oz. si podrediti svet. Povedne so besede, ki jih na koncu povesti izreče pripovedovalec: "Očitno je bilo za to (da bi še enkrat ustvarili žarek — op. p.) potrebno še kaj drugega kot le znanje, nekaj, kar je imel en sam človek na svetu — pokojni profesor Vladimir Ipatjevič Persikov." (*Pasje srce*, 209).

V kontekstu sočasne literarne produkcije v Sovjetski zvezi je povest *Usodna jajca* mogoče in potrebno razumeti tudi kot polemiko na reševanje (takratne) literarno — umetniške krize. Če poenostavimo, sta bila vzroka za krizo dva: na eni strani so kulturo še vedno odločilno zaznamovale poetološko — nazorske koncepcije avantgardistov, prevladovala je t. i. brezsižejskost (bezsjužetnost') literature, ki je bila značilna za večji del ruske avantgarde (futuristi, Oberiuti ipd.), na drugi strani se je stopnjevalo vmešavanje ideologije v literaturo. Vse bolj vidno je postajalo, da avantgarda izgublja svojo funkcijo, tržišče je narekovalo dela »lahkotnejših« žanrov — vračanje k fabulativnosti, oblast je zahtevala od piscev, da idealizirajo življenje v novem sistemu. Pisatelj se je znašel v precepu: se prilagoditi tržišču, se podrediti dirigirani normi in idealizirati dosežke revolucije ali ostati zvest svoji resnici. V 20. letih je videti poskuse, kako doseči kompromis. Pisatelji se zgledujejo po popularnih zahodnih, predvsem francoskih »pustolovskih« piscih (npr. Jules Verne), in postopke pustolovskega (dejansko lahkotnega in zabavnega) žanra prilagajajo ideološkim potrebam in zahtevam.

Kot odgovor na svojevrstno kompromisnost, v bistvu na vulgarizacijo literature, pa so nastajala dela, ki so to literaturo stilizirala in parodirala, pri tem pa ohranjala postopke pustolovskega žanra.²¹

Za razliko od tedanje »pustolovsko-parodične« literature, Bulgakov dogajanja ni postavil v eksotično-pravljične kraje, temveč je opozarjal na fantastičnost ruske stvarnosti kot take, elementi pustolovskega žanra pa so postali sredstvo ostre socialne kritike.²² Spet ni naključje, da je pri strukturiranju novele pomembna časovna — prostorska zamejenost. Gre za analogijo med Rokkovim eksperimentom in zgodovinskimi dogodki — z vojno med Rusi in Francozi leta 1812 (gl. *SS*, 2: 679).

Tako v *Djabolijadi* kot v *Usodnih jajcih* je posameznik kljub poskusom, da bi ohranil svojo individualnost, obsojen na poraz. V obeh primerih je dejanskost (stvarnost) tista,

²⁰Prim.: »sodelavec moskovskih časopisov 'Rdeči plamen', 'Rdeča paprika', 'Rdeči dnevnik', 'Rdeči žaromet' in revije 'Rdeča večerna Moskva'. / . . . /sem tudi sodelavec satiričnega časopisa 'Rdeča kavka', ki ga izdaja GPU.« (*Pasje srce*, 136).

²¹Taka sta npr. romana V. Katajeva *Otok Erendorf* ali *Dogodivščine Hulija Hurenita I. Erenburga*.

²²O pomenu pustolovskega žanra se je Bulgakov jasno izrazil, zapisal ga je njegov prijatelj P. S. Popov: »Bral je najrazličnejše avtorje, zanimanje za Saltikova-Ščedrina se je prepletalo z zanimanjem za Cooperja.« Po mnenju V. Gudkove (*SS*, 2) so *Usodna jajca* povest, v kateri se v organsko celoto prepletata ostrá socialnost in grotesknost Ščedrina s privlačno fabulo »pustolovske povesti«.

ki pogubi »individuom«. Korotkov zaradi neobvladljive fanatistične realnosti zblazni, Persikova ta »stvarnost« ubije, ker mu naprti krivdo za neuspehi Rokkov eksperiment.

V povesti Pasje srce, ki je nastala v začetku leta 1925, je razmerje individuom — »zunanji svet« pomembno preoblikovano, saj osrednji junak — prof. Preobraženski — uspe zaustaviti družbene mehanizme in svoje odkritje pred nezrelo in zbirokratizirano družbo »zakrije«, se zapre nazaj v svoj (intimni) svet. Osnova povesti Pasje srce je faustovska tema homunkulusa. Profesorju Preobraženskemu se posreči spremeniti psa (Šarika) v človeka (Šarkova). S presaditvijo možganov človeka, ki je bil pijanec in delomrznež, pa se izkaže, da je ustvaril (le) tip novega povzpetneža — proletarca, ki v svojem parvenijstvu doseže pomembno delovno mesto²³ in kot državljan s službo prične groziti tudi svojemu stvarniku — doktorju Preobraženskemu. Na nepojasnen način se Poligraf Poligrafovič Šarkov ponovno spremeni v psa (samo domnevamo lahko, da je razlog spremembe ponovna operacija) in kriminalisti, ki prof. Preobraženskega obsodijo za uboj Šarkova, v laboratoriju najdejo govorečo žival.

Ideja za temo o novem homunkulusu ima svoje korenine ponovno v ruski dejanskosti 20. let. Bulgakov je posredno pokazal na nevarnost, kako nepredvidljive posledice ima lahko za družbo nepremišljeno eksperimentiranje s človekom, umetni poseg v naravni red stvari, ki mu družba ni dorasla.²⁴

Ustvarjalnost Bulgakova je med leti 1921–25 vezana na sočasno nastajajočo novo stvarnost, ki se sprva kaže kot fantastična in groteskna v zavesti (prvoosebne) pripovedovalca, sčasoma pa se sama spreminja v fantastično realnost, ki ogroža posameznika (Usodna jajca), dokler se ta do realnosti ne distancira (Pasje srce).²⁵

Bulgakovova ustvarjalnost tega časa pa ni vezana le na novo stvarnost. Že v Zapiskih na manšetah se napoveduje drugi tematski sklop, ki bistveno zaznamuje ustvarjalnost Bulgakova. Primerjanje klasične literature (Čehov, Puškin, Gogolj ipd.) in nove literature (Lito), kjer se pripovedovalec (Bulgakov) odkrito postavlja na stran tradicije, je razumeti kot težnjo ustvariti ponovno tisto kulturno sredino, ki je izgubila svojo socialno avtoriteto. Problematika literarne tradicije pa je le manifestacija obširne teme, ki se v delih Bulgakova kaže kot tragedija neponovljivega človekovega življenja, človeka — predrevolucijskega inteligenta, ki nesmiselno izgori v socialni kataklizmi. Leta 1922 sta bili natisnjeni dve noveli (Rdeča krona, V noč, tretjega dne), v katerih se (podobno, vendar različno kot v Zapiskih na manšetah) kažejo temeljne poetološke in tematske prvine, ki se kot konstanta pojavljajo v kasnejši ustvarjalnosti Bulgakova.

Snov za noveli je Bulgakov črpal iz državljanske vojne. Resda v noveli Rdeča krona

²³Gre za parodijo, saj Šarkov (nekdaj pes) postane načelnik oddelka za čiščenje Moskve. Skrbi za to, da v njej ne bo klateških živali (mačk in podobnih brezdomcev).

²⁴Pomembna v povesti je organizacija časovno-prostorskih odnosov. Šarik se je srečal s profesorjem Preobraženskim 16. decembra, preživel pri njem teden dni, proti večeru 23. decembra je profesor Šarika operiral, v času do 6. januarja je Šarik izgubil znake psa in postal človek. Čas počlovečenja sovпада s pomembnimi dnevi krščanskega koledarja — z dnevom, ko se je rodil Kristus. Svojevrsna apokrifčnost napoveduje nekanonizirano videnje in razlago evangelijskih virov o Kristusovem trpljenju in vstajenju v romanu Mojster in Margareta.

²⁵Dogodi se sprememba v pripovednem postopku — prvoosebna pripoved se spreminja v pripoved o tretji osebi, vendar še vedno z očitnimi avtobiografskimi prvini in zgodovinskimi reminiscenci.

(Krasnaja korona) o državljanski vojni neposredno ni govora, predstavlja pa ozadje (fon), ki je v Bulgakovu vzbudilo idejo za literarno obdelavo. Čeprav je že v prvih novelah opaziti Bulgakovovo občutljivost za etično problematiko, pa je v Rdeči kroni vprašanje etičnih vrednot prvič postavljeno eksplicitno in skrajno zaostreno.²⁶ V noveli je prvič obdelana tema krivde. Občutje se pojavi v času, ko si je človek s poboji sonarodnjakov in sodržavljanov (v državljanski vojni) naložil na svoja pleča večno breme, ki si ga z nobeno pokoro ne more nikoli več izbrisati.²⁷ Način, s katerim avtor uvaja temo, so sanje oz. natančneje vračanje preteklih dogodkov v sanjah, kar osrednjega junaka zaradi občutja krivde vodi v bolezen — blaznost.

Sanje so v delih Bulgakova ponovljivi in značilni motiv, najpogosteje kot sredstvo, s katerim vpeljuje dogajanje.²⁸ Sanje vzbudijo občutje krivde, privedejo junaka v bolezensko psihično stanje, ki se lahko konča tudi s smrtjo (Hludov v drami *Beg*, Korotkov v *Djaboli-jadi*), ob pokori, ki jo mora junak opraviti, pa v odrešitev (Pilat v *Mojstru in Margareti*) ali v preobrazbo (pesnik *Bezdomni v Mojstru in Margareti*).²⁹

Druga novela, ki za razliko od Rdeče krone govori neposredno o državljanski vojni, je *V noč, tretjega dne* (*V Noč' na 3-e čislo*). V bistvu gre za poglavje iz romana *Živordeči korak* (*Alyj mah*), kot je mogoče razbrati že iz podnaslova. Poglavje (novela), ki se ni nikoli razraslo v roman s tem naslovom, pa predstavlja osnovo za roman *Bela garda* — oz. sodeč po dokumentih — za prvi del (nikoli napisane) trilogije o državljanski vojni (gl. *SS*, 1: 619).

Novela *V noč, tretjega dne* je pomembna zaradi dvojega: napoveduje eno osrednjih tem v ustvarjalnosti Bulgakova. Če sklepamo po črtici z naslovom *Kijev-mesto* (*Kiev-gorod*), da je v Bulgakovu tlela ideja za roman o državljanski vojni, ki bi nadaljeval tradicijo L. N. Tolstoja,³⁰ smo lahko še toliko bolj prepričani, da se v noveli *V noč, tretjega dne* (morda pod vplivom Tolstoja) napoveduje vprašanje, ki ga je Bulgakov reševal vseskozi v svojih delih. Gre za razmerje človek — zgodovina. Tema človek (individuum): zunanji svet (v vseh svojih pojavnih oblikah), ki smo jo v uvodu izpostavili kot temo — stalnico v ustvarjalnosti Bulgakova, dobi pomensko dopolnilo in se kaže kot vprašanje o človekovi (individualni) možnosti vplivati na oblikovanje in spreminjanje zgodovine. Razmerje človek — zgodovina se kaže v romanu *Bela garda*, v drami *Beg*, na poseben način v futurološki drami *Adam in Eva*, razumljiva je ideja o primerjanju sedanosti in preteklosti (zgodovine)

²⁶Sovpadanje imen junakovega mlajšega brata v noveli z imenom mlajšega Bulgakovovega brata ponovno opozarja, kako pomembno vlogo v delu imajo avtobiografski elementi. Tudi dogajanju v noveli je mogoče iskati paralele v realnosti. Bulgakov vse do leta 1922 ni vedel, kaj je z mlajšima bratoma, ki sta se borila na fronti.

²⁷Tema krivde se pojavlja tudi v kasnejših delih — v drami *Beg*, v romanih *Bela garda* in *Mojster in Margareta*, v noveli *Ubil sem ipd*.

²⁸Naj še enkrat opozorimo, da z razvojem ustvarjalnosti lahko funkcijo sanj (kot motivacije bolezenskega stanja) zaznamuje stvarnost kot taka.

²⁹Na tem mestu opozarjamo samo na ponovljivost motivnega niza, kar omogoči posploševanje, namensko pa ne opozarjamo na specifičnosti, ki jih najdemo v vsakem od naštetih del, ki shemo modificirajo (v svojem bistvu pa je ne rušijo).

³⁰Prim. novelo *Kijev-mesto*: »Ko bo strela z nebes pobila sodobne pisatelje vse do zadnjega, se bo pojavil čez kakšnih 50 let novi Lev Tolstoj, nastala bo presenetljiva knjiga o velikih bojih v Kijevu.« (*SS*, 2: 307 — prev. M. J.)

v dramskih besedilih Blaženost in Ivan Vasiljevič, najsi je soočanje doseženo s pomočjo časovnih premikov (časovni stroj), ali pa se kaže kot sopostavitev dveh pripovedi in dveh stilov v romanu Mojster in Margareta.

Pomembnost novele V noč, tretjega dne ni samo v tematiki, v njej je (prvič) zavestno obdelan motiv (tema) svetlobe. Svetloba je v delih Bulgakova vedno nosilec oz. izraz junakovega ali pripovedovalčevega (in s tem tudi avtorjevega) notranjega občutja, pogosto pa ima samostojen, navadno etični predznak. Z negativnim predznakom (pogosto kot simbol za žrtve nasilja) se pojavlja ulična svetilka (fonař), pogosto pa negativno simbolno vlogo igra tudi luna, navadno v zvezi s sintagmo »ulična svetilka« (npr. v drami Beg, v Beli gardi, v Mojstru in Margareti ipd.). Za razliko od hladnega vira svetlobe imata »živi ogenj« (Bulgakov pogosto uporablja ustaljeno besedno zvezo »ogenj je plapolal v peči«) in namizna svetilka s senčnikom, ki je navadno simbol miru, doma in harmonije pozitiven pomen.

Roman o velikih bojih v Kijevu z naslovom Bela garda (Belaja gvardija) je Bulgakov napisal le 5 let po državljanski vojni, luč sveta pa je ugledal prvič leta 1925 v okrnjeni redakciji. Majhna časovna distanca med revolucijo in romanom, v katerem je govora z neprikrito (človeško) naklonjenostjo do ljudi, ki so se v viharju zgodovine znašli na »nepravi« — »beli« strani, je vzbudila številne polemike. Rezultat tega je bilo etiketiranje Bulgakova za protirevolucionarnega pisatelja.³¹

Državljska vojna je v romanu Bela garda le okvir in osnova za iskanje človekovega smisla v stihiji zgodovine. 'Smisel' je — kot se kaže v Beli gardi — zakoreninjen v družini, ki je zavestno razvijala vrednote tradicionalne kulture. Potemtakem je razumljivo, kako pomembno vlogo ima v ustvarjalnosti Bulgakova kategorija »doma« kot »nosilca« ideje individualnega in temeljnih človekovih vrednot. Ni naključje, da »dom« (manifestacija tega sta namizna svetilka in ogenj v peči) v kasnejših delih izgublja svoj pomen, ko vanj vdira »zunanji svet«, se spreminja v javno hišo (npr. v tragični farsii Zojkino stanovanje) ali postaja predmet špekulacij v Mojstru in Margareti.

Jedro problematike v Beli gardi je mogoče predstaviti kot razmerje kulture (svet doma, harmonije, etičnih vrednot) in stihije (zunanji svet, zgodovinsko dogajanje — vojna, mesto). Pred tem razmerjem se znajdejo literarni liki z nalogo, da ga razrešijo (belogardistični častnik Talberg zbeži in pusti konflikt nerazrešen, pesnik Špoljanski išče kompromise v prilaganju trenutnim zahtevam, v svoji vulgarizaciji vrednot le simbolizira stihijo, dokler ga ta ne izniči). Kot predstavnik doma, nosilec tradicionalnih vrednot se stihiji zoperstavi Aleksej Turbin, ko se odloči, da stopi v zunanji svet — na ulico. Svojo odločitev, ki pomeni v svojem bistvu le simbolni korak proti stihiji v imenu etike in človečnosti, bi Turbin plačal z življenjem, če ga ne bi »iz boja z mlino na veter« rešila lepotica Julija Rejs in mu v svojem domu ponudila zavetje. Prav ima A. Skaza, ko pravi, da Julija Rejs simbolizira kontinuiteto in vztrajnost tiste človečnosti, ki jo nosi v sebi Turbin, da ona — kot utelešenje lepote — predstavlja za Turbina rešitev.³²

³¹Že 1926 je kritik L. Averbah Bulgakova imenoval »buržoazni pisatelj«. (Mimogrede naj opozorimo, da je Bulgakov s kritiki posredno obračunal v romanu Mojster in Margareta. Med imeni kritikov se pojavlja tudi ime Averbah.) Ta ideološka oznaka je vse življenje Bulgakovu onemogočala, da bi s svojimi deli prodril v javnost, če pa so njegova dela že tiskali, potem je v besedilo pogosto posegala cenzura.

³²Gl. A. S k a z a, 137–38, v M. Bulgakov, *Škrlati otok, Molière* (Ljubljana, 1981). Tako dejanje

Razmerje kultura — stihija poudari pripovedni postopek. O zgodovinskem dogajanju pripoveduje vsevedni pripovedovalec (kar še dodatno opozarja na zvezo s Tolstojevim romanopisjem), prvi vtis je, da gre za t. i. avktorialno pripoved. Vendar je pripoved stilno različno zaznamovana, s čimer avtor izrazi različno oceno o literarnih likih oz. o upovedovanem gradivu. Mogoče je govoriti o stilizaciji, ki v pripoved vnaša elemente »tujega govora«, kar je razumeti kot pripovedovalčevo (avtorjevo) oceno o pripovedovanih svetovih. Ko je govora o svetu kulture, je pripoved (načelno) realistično — psihološko motivirana (s pogostimi lirskimi digresijami). V svetu stihije prevladuje karikatura z elementi tipizacije (npr. inženir Vasilisa — buržuj in strahopetec, Lariosik kot tip nepraktičnega človeka, Špoljanski kot tip puhlega pesnika — futurista ipd.), kar vodi ob postopnem ukinjanju motivacije in vzročno posledičnih odnosov v grotesko.

V Beli gardi je prvič jasno vidna t. i. dvosvetnost, ki nastaja kot izraz avtorjeve ocene sveta, hkrati pa se ta dvosvetnost kaže kot preplet dveh faz Bulgakovovega ustvarjanja.

Na eni strani gre za navezavo na tradicijo (kot vrednoto v etičnem in literarnem smislu), za realistično pripoved s klasičnimi prvinami literarnega ustvarjanja (ki jo v Bulgakovovem opusu predstavljajo Zapiski mladega zdravnika). Potemtakem ni naključje, da so v romanu večkrat omenjena imena Lomonosova, Puškina, Tolstoja, Dostojevskega, da posamezni postopki in teme neposredno aludirajo na dela imenovanih avtorjev.³³

Stavki, ki predstavljajo svet stihije pogosto niso vzročno-posledično motivirani, izražanje je sunkovito, v pripovedi se pojavljajo miselni preskoki ipd. To pa so značilnosti druge faze v ustvarjalnosti Bulgakova, delno že Zapiskov na manšetah, predvsem pa povesti Diabolijada, za katero so značilni anekdotičnost, grotesknost in tipizacija literarnih likov.

Bela garda je nekakšna sinteza ustvarjanja do leta 1924, v romanu se pojavljajo tudi vse bistvene (ponovljive) teme in motivi Bulgakovovih del (bolezen, občutje krivde, sanje, tema zdravnika ipd.).

Bulgakov je po letu 1924 nadalje razvijal temo individuum — zunanji svet. Še vedno se

Turbina kot njegovo 'čudežno rešitev' je treba vpeti v širši kontekst in ju povezati (za zdaj zgolj na površinski ravni) z romanom Mojster in Margareta. Prav zaradi avtobiografskih prvin v romanu je Turbinovo ravnanje mogoče razumeti kot svetovnonazorsko opredelitev Bulgakova. Genealoške raziskave kažejo, da so posamezni dogodki iz življenja Bulgakova predstavljeni v romanu brez večjih sprememb, da je Aleksej Turbin dejansko avtobiografski lik. Turbin je bil tudi dekliski priimek Bulgakovove babice po mamini strani (prim. M. Č u d a k o v a, *Žizneopisanie Mihaila Bulgakova* (Moskva, 1988); M. Č o l i ć, Predgovor h knjigi *Četiri drame* (Beograd, 1983). — Eno izmed sporočil romana Bela garda je, da je človek v boju proti (naraščajoči) stihiji vse bolj osamljen, njegovo aktivno dejanje — individualni poseg vanjo — prinaša v zunanjem svetu poraz, bolezen, blaznost in smrt. Če Turbina rešita pred smrtjo (ki grozi Turbinu kot odgovor na njegov individualni protest proti stihiji) lepota in človečnost, kar naj bi bilo plod naključja (oz. čudeža), pa je v osnovi enaka shema v romanu Mojster in Margareta drugače motivirana. Mojster kot svobodomiseln ustvarjalec (individuum) ne zmore z dejanjem (ponovno) poseči v sočasnost — stihijo. Margareta, sicer simbol človečnosti (ljubezni), sploh ne bi zmogla odrešiti mojstra, če ne bi njenega dejanja motivirala »višja sila« (satan in njegova svita). Človek v zunanjem svetu vse bolj izgublja iniciativo, postaja vse bolj pasiven in izgubljen.

³³Po mnenju V. Čebotareve imajo poseben pomen romani F. M. Dostojevskega, tako se npr. v sanjah Vasilise revolucionarji kažejo kot »besi« (aluzija na istoimenski roman Dostojevskega) — prim. V. Č e b o t a r e v a, *Proza M. A. Bulgakova* (Baku, 1972).

navezuje na državljansko vojno (v noveli *Ubil sem — Ja ubil*, v dramah *Dnevi Turbinih — Dni Turbinyh in Beg — Beg*), tema pa se vse bolj razrašča in zaostrojuje — ob obilici gradiva, ki ga je ponujala nova doba — v vprašanje o vlogi ustvarjalca — individuuma v stihiji zgodovine. Če razmerje določneje opredelimo, ugotovimo, da posebna pozornost velja dvema temama (ki tvorita in nadaljujeta dve smeri razvoja v ustvarjanju Bulgakova).

V delih, ki se navezujejo na sodobnost, Bulgakov nadaljuje tradicijo *Zapiskov* na maščetah oz. *Djabolijade*. Proti pojavom v sodobnosti (birokraciji, skorumpiranosti, licemerstvu ipd.) so naperjane ostre satirične osti, prevladuje groteska (prim. novele (*Prigode Čičikova — Pohoždenija Čičikova*, Moskva 20-ih let — Moskva 20-h godov, *Bil je maj — Byl maj* ipd.)).

Omenili smo že, da je ena osrednjih tem, ki so povezane s sodobnostjo, problematika doma, ki jo je razvil do tragičnih razsežnosti v drami *Zojkino stanovanje* (*Zojkina kvartira*).³⁴ Tragifarsa ni pomembna le zaradi omenjene teme, v njej Bulgakov povsem zavestno svoj literarni izraz povezuje z glasbo. Drama je morda najbolj izrazit primer, kako in koliko je Bulgakov posvečal pozornosti odnosom med literarnim in glasbenim izrazom.

Na zadnjo redakcijo drame je Bulgakov pripisal oznako »Hudičev koncert« (Adskij koncert — gl. *SS*, 3: 586). Dogajanje uvajajo, napovedujejo ali spremljajo glas Šaljalpina, romance Rahmaninova, fokstrot, valčki, ulične popevke (častuške), kitajska pesem, rapso-dija Lizsta, nokturno Chopina . . . Glasbena kakofonija (dodatno) opredeljuje dogajanje v prostoru (ki zamenjuje svoje forme — od doma, šiviljske delavnice, javne hiše pa do sajaste izbe postajanačelnika) za fantazmagorijo — za »hudičev koncert«.

Nepoznavalcu lahko deluje zveza glasbe in literarnega ustvarjanja pri Bulgakovu kot slučaj, dejstvo pa je, da je njegovo mladostno navdušenje za opero oz. za glasbeno klasiko pustilo pomembne posledice pri oblikovanju lastne poetike. Princip glasbene partiture z močno izraženo leitmotivnostjo je bistveno zaznamoval ustvarjalnost Bulgakova in postal izraz pisateljevega svetovnega nazora, oz. odnosa do teme individuum — zunanji svet. Glasba je v delih Bulgakova nosilec informacije in hkrati motivacija dogajanja, principi glasbene konstrukcije so konstitutivni elementi poetike M. A. Bulgakova (gl. še str. 19).

Očitno je, da je Bulgakova (najbrž pod vplivom lastne usode) po letu 1924 (2. smer razvoja) najbolj pritegovalo vprašanje o odnosu umetnik (pisatelj) — oblast (represivna inštitucija kot manifestacija zunanjega sveta). Ne glede na zgodovinska obdobja odkriva v njih ponovljivo shemo z enakim izidom. Umetnik s svojo naravo (v svoji svobodomiselnosti in nekompromisnosti) obsodi samega sebe na križev pot. Njegova zavezanost in predanost ideji, njegovo iskanje resnice vodi umetnika v propad, razumevanje oblasti za resnico in umetnikovo vizijo se izkaže za licemersko.

Bulgakov, ki v svojih delih — kot sta drami *Zarota svetohlinec* (*Kabala svjatoš — Življenje gospoda Molièra*) in *Aleksander Puškin* (*Aleksander Puškin*) — sledi (ponovno!) zgodovinskim, biografskim realijam. Vendar, kot je zapisal tudi sam avtor, ko je govoril o drami *Zarota svetohlinec* (gl. *SS*, 3: 592), ne gre za zgodovinsko kroniko, temveč za romantično dramo. Bulgakov aktualizira romantično idejo o umetniku — preroku in

³⁴Zanimivo je, da se predstava o »novem domu« porodi že leta 1922 v noveli *Hiša št. 13* (No. 13. — *Dom El'pit-Rabkommuna*), ko nastaja tudi roman *Bela garda*, kjer je domu pripisano eno najvišjih mest med vrednotami. V noveli dom izgublja vsakršno vrednost, ki jo je imel kot vrednota. Kategorija doma tako najjasneje manifestira odnos Bulgakova do nove in tradicionalne kulture.

žrtvi.³⁵ Zavest o ponovljivosti umetnikove vloge v zgodovini, kar je blizu predstavam o umetniku kot o mistično realizirani usodi, pa še dodatno veže Bulgakova s tradicijo (nemških) romantikov oz. s t. i. »dramo usode«.³⁶

Tako v zvezi z dramo Zarota svetohlincev kot z dramo Aleksander Puškin je potrebno opozoriti na posebnosti, ki bistveno osvetljujejo razumevanje Bulgakovovega ustvarjanja.

V Zaroti svetohlincev se ob že obravnavanem (temeljnem) razmerju razkriva tema teatra. Tema v drami ni izpostavljena po naključju, če vemo, da je bil Bulgakov tako rekoč vse življenje povezan z gledališčem kot režiser, igralec in nenazadnje kot dramatik, čigar dela so uprizarjali v tako pomembnih gledališčih kot sta MHAT ali Komorni teater Tairova. Problematika gledališča oz. gledališkosti je v ustvarjalnosti Bulgakova kompleksna, saj ni povezana le z vprašanjem o vlogi avtobiografskih prvin v literaturi ali s številnimi dramtizacijami lastnih ali tujih del, ki se jih je Bulgakov lotil po naročilu ali iz lastnih nagibov (npr. Dni Turbinyh, Don Kihot).³⁷ Elementi gledališča in dramska perspektiva so konstitutivne prvine pripovednih del, predvsem tistih, ki se neposredno navezujejo na dogajanje iz Bulgakovove sodobnosti. Da je raziskovanje odnosov med gledališčem in pripovedništvom zavestno avtorjevo hotenje, priča že naslov nedokončanega dela Gledališki roman.³⁸

Bolj kot kompozicijski princip nas vprašanje o gledališču in gledališkosti zanima kot svetovnonazorski izraz, ki razkriva evolucijo Bulgakovove umetniške misli. Na zastavljeno vprašanje je mogoče odgovoriti že, če dovolj natančno beremo dramo Zarota svetohlincev. V drami je jasno vidna paralela med igro (gledališčem) in življenjem.³⁹ Podobno usodo kot literarni liki v Molièrovih dramah (Sganarel ali namišljeni rogonosec, Tartuffe, Mizantrop, Namišljeni bolnik ipd.) doživlja Molière — literarni lik v drami Bulgakova.⁴⁰ Ponovljivost sheme je vidna na tudi na drugi ravni, o čemer nas prepričuje biografija Bulgakova. Nekaj podobnega, kar se je dogajalo Molièru v odnosu s francoskim kraljem, se je zgodilo tudi Bulgakovu v odnosih s Stalinom.⁴¹

³⁵O ustvarjalcu — žrtvi se je Bulgakov jasno izrazil v črtici Muza maščevanja (Muza mesti), ko govori o N. Nekrasovu: »ko se je v ustvarjalni muki približeval svojemu križu (saj tisti, ki ustvarja, ne živi brez križa)« (cit. po SS, 3: 593).

³⁶Vredno se nam zdi primerjati Bulgakova ne samo z dramatikom Grilparzerja, Kleista, z deli E. T. A. Hoffmanna, zanimivo bi bilo (s primerjalnega vidika) iskati zveze z gotskim romanom (filozofija vesoljnega zla).

³⁷Več o tem glej v knjigi M. A. B u l g a k o v, *P'esy 20-h godov* (Iskusstvo, 1989).

³⁸V razpravi ne nameravamo podrobneje raziskovati prepleta med 'gledališkostjo' in pripovedništvom, zadošča naj načelna ugotovitev, da je eden temeljnih postopkov pri strukturiranju »grotesknih« del nizanje dogajanja po prizorih oz. dialog, ki ga uvaja in komentira pripovedovalec (s sorodno funkcijo, kot jo ima npr. v antični tragediji (Evipid) zbor), kar je jasno vidno v romanu Mojster in Margareta.

³⁹V vsej svoji kompleksnosti se razmerje kaže v romanu Mojster in Margareta.

⁴⁰Molière, ki ostaja zvest svojemu delu (drami Tartuffe) kljub nevarnostim, ki prežijo nanj zaradi brezkompromisne kritike cerkvenih oblasti, pade v nemilost kralju. Kralj se odreče pokroviteljstvu nad Molièrom, ga »izda« iz strahu pred cerkveno gospodo. V pogovoru z Boutonom Molière pravi: »Sem se morebiti premalo plazil /.../ In zaradi česa, Bouton? Zaradi Tartuffa. Zaradi njega sem se poniževal. Mislim sem najti zaveznika. /.../ Ne ponižuj se, Bouton! Sovražim kraljevsko tiranijo!« (*Škratni otok, Molière*, 121).

⁴¹Stalin je imel do Bulgakova ambivalenten odnos. Kljub ostrim kritikam ruskega sistema, Bul-

V drami Zarota svetohlincev je izpostavljena ideja o dialektični povezanosti umetnosti (teatra) in življenja. Dejanskost postaja predmet umetnosti (gledališča) in gledališče postaja druga realnost. Konec drame Zarota svetohlincev povsem jasno govori o prepletu igre in življenja. Molière, ki na odru igra bolnika (Argan) iz lastne drame Namišljeni bolnik, je tudi dejansko bolan in na odru umre.⁴²

Na tem mestu je pomembno opozoriti še na dve podrobnosti, ki predstavljata ključ za razumevanje Bulgakovovega odnosa do vloge umetnika, ki naj bi jo ta imel v svetu.

Molièrovo življenje ima smisel v zvezi z dramo Tartuffe ali kakor pravi Molière v pogovoru z Butonom: vse ponižanje pred kraljem (oblastjo) je trpel le zaradi Tartuffa — Molière je za uprizoritev svoje drame Tartuffe pripravljen »žrtvovati« življenje (SS, 3: 318). Iz povedanega lahko splošimo, da (z vidika Bulgakova) ni cene, ki je umetnik ne bi plačal, da napisano ne bi bilo uničeno. Zavezanost ideji in (lastni) resnici je po Bulgakovu ena osrednjih vrednostnih kategorij, nedvoumno ji je pripisana posebna vrednost, kar je vidno povsem jasno v romanu Mojster in Margareta. Mojster, umetnik, si v času, ko se »poravnava računi«, ni zaslužil »svetlobe«, temveč le mir, saj je »izdal« svojo resnico, ko je zažgal (svoj) roman.

Druga pomembna nadrobnost iz Zarote svetohlincev se kaže v navezavi na biblijsko izročilo. V drami je Bulgakov aktualiziral temo Judeževega izdajstva (in Kristusovega trpljenja), ki ju je kasneje neposredno vključil v roman Mojster in Margareta. Moirron, Molièrov učenec ovadi pred cerkvenimi dostojanstveniki svojega učitelja, podobno kot Juda ovadi Jezusa pred Kajfo.⁴³ Molière se — tako kot Kristus — ne odreče svojemu poslanstvu in ohrani vero v umetnost, v svoje »carstvo resnice in pravice«.⁴⁴ S svojevr-

gakovovi obsodbi tiranije in totalitarizma Stalin ni posegel po metodah represije, kot so jih občutili drugi pomembni sodobniki Bulgakova (npr. O. Mandelštam). Hkrati pa je represivni aparat budno opazoval in spremljal delovanje Bulgakova in večkrat preprečil, da bi kakšno literarno delo ugledalo luč sveta — bodisi kot knjiga bodisi kot uprizoritev na odru. V skrajno zaostreni eksistenčni in duhovni situaciji, ko se je Bulgakov obrnil na vlado in Stalina (leta 1930), da mu dodelijo delo ali mu omogočijo emigrirati, se je Stalin osebno zavzel zanj, Bulgakov je dobil mesto pomočnika režiserja v MHAT-u. Dejstvo pa je, da se z izjemo kratkotrajne spremembe, ki je Bulgakovu vlila nekaj upanja v življenje, položaj v bistvu ni spremenil — del Bulgakova razen redkih izjem niso smeli niti tiskati niti uprizarjati.

⁴²Zanimivo je, da La Grange (igralec v Molièrovi igralski družini) v svoj dnevnik kot vzrok za smrt Molièra navede »usodo« (sic!). Dejstvo je, da je na zahtevo Glavne repertoarne komisije (Glavrepertkoma) Bulgakov v dramo vnesel niz sprememb. Šele po predelavi sta kot vzroka za smrt omenjena kraljeva nemilost in Črna bratovščina (kar so tudi besede, s katerimi se sklene drama v slovenskem prevodu).

Smiselno bi bilo iskati filozofsko — idejno izhodišče ideje o spreminjanju realnosti v gledališče in obratno, vendar pa bi se z iskanjem odgovora nanj preveč odmaknili od našega osnovnega namena. Vprašanje naj ostane kot vzpodbuda k razmišljanju. Opozorimo naj, da je ideja sopostaviti »realno« življenje in življenje v gledališču blizu motiva gledališča v gledališču, ki ga je razvijal italijanski pisatelj in dramatik Luigi Pirandello. Najbolj izrazit primer teatra v teatru v opusu Bulgakova je dramsko delo Škrlatni otok (Bagrovjy ostrov), kjer je omenjeni postopek sredstvo, s katerim avtor izrazi idejo o kameleonstvu sodobnih literarnih ustvarjalcev — Bulgakovovih sopotnikov.

⁴³Moirrona proglasi za Judeža v drami tudi igralec La Grange (SS, 3: 315).

⁴⁴Gre za sintagmo, ki smo si jo izposodili iz romana Mojster in Margareta, ko te besede izreče Ješua v pogovoru s Pilatom.

stnim sopostavljanjem Jezusa in umetnika (Molièra) Bulgakov išče vzroke za ponovljivost sheme individuuum — ustvarjalec (umetnik — prerok) v odnosu do oblasti pri koreninah krščanske civilizacije, hkrati pa v preseku skozi zgodovino pripisuje vlogo Kristusa (do določene mere) individuuumu (umetniku), ne kot odrešeniku, temveč kot borcu za resnico in pravico v boju proti oblasti oz. tiraniji.

Pomembno metamorfozo doživi tema umetnika v drami Aleksander Puškin. Drama je nastala v času, ko se je približevala stoletnica Puškinove smrti (1939). Bulgakov se na jubilej ni odzval z apologijo v čast velikanu ruske kulture, temveč je ponovno aktualiziral vprašanje o razmerju umetnik — oblast, vendar tokrat nekoliko drugače kot v drami o Molièru. Navidez presenetljivo je, da se v drami, ki govori o Puškinu, Puškin kot literarni lik sploh ne pojavi. Ta »nenavadnost« je po mnenju ruskega literarnega zgodovinarja M. Petrovskega⁴⁵ nastala pod možnim vplivom drame K. Romanova *Car Judejski* (*Car' Judejskij*), ki so jo igrali leta 1918 v Kijevu in ki bi jo Bulgakov lahko videl. Drama namreč govori o »poslednjih dnevih« Kristusa brez Kristusa. Tako kot odigrati vlogo Kristusa na odru, naj bi bilo odigrati vlogo Puškina svojevrstni posmeh velikim imenom kulture in civilizacije.

Če pustimo domneve ob strani, pa je dejstvo, da se tudi v drami Aleksander Puškin pojavljajo vzporednice z evangeliji, na kar Bulgakov v tekstu neposredno opozarja.⁴⁶ Ovadah prejme za nagrado 30 (judeževih) srebrnikov, življenje in delo Puškina budno spremlja tajna služba, pokroviteljstvo oblasti (imperatorja Nikolaja I.) se — tako kot v drami Zarota svetohlinec — izkaže za umetnika pogubno, svojega učitelja izdajo učenci in prijatelji . . .

Ponovno Bulgakovovo navezovanje na evangelijske vire oz. na krščansko izročilo opozarja, da Bulgakov zgodovino vidi predvsem kot splet ponovljivih situacij in shem, ko je individuuumu (umetniku) — ne glede na zgodovinske okoliščine — odmerjena vedno vloga »žrtve«. V knjigi *Poetika mita* ruski literarni zgodovinar in kulturolog E. M. Meletinski⁴⁷ meni, da je univerzalna ponovljivost vlog in situacij (leitmotivnost) znak mitičnega oz. mitične koncepcije sveta. V. N. Toporov⁴⁸ nadalje ugotavlja, da se mitološko — poetološke sheme realizirajo predvsem v tistih (arhaičnih) tekstih, ki rešujejo za človeka bistvena, ontološka vprašanja. V Bulgakovovi ustvarjalnosti se vprašanje postavlja na etični ravni: naj človek (umetnik) v svojem prepričanju popusti pred oblastjo, se umakne, ali ostane pokončen v svoji veri v resnico in dobroto za ceno lastnega življenja. Ni naključje, da je Bulgakov povezoval vprašanje etike s krščansko civilizacijo, saj naj bi bila prav etika izhodišče in jedro krščanstva in krščanske mitologije.⁴⁹ Tako ne čudi, da je v svojem obravnavanju segel k izvoru krščanstva in predstavil svoje videnje konflikta med Jezusom Kristusom (individuuumom — prerokom) in Poncijem Pilatom (individuuumom in predstavnikom oblasti) v

⁴⁵Russkaja literatura 1989, št. 1.

⁴⁶Najbolj nedvoumne so besede agentu tajne policije — ovaduhu: »Dubelt: Juda Iškarjotski je šel k velikim duhovnikom in oni so mu obljubili srebrnike dati . . . (gre za parafrazo iz Matejevega evangelija — Mat. 26, 14 — op. p.) In teh srebrnikov je bilo, dragi prijatelj, trideset. V njegov spomin vsem tako tudi plačam.« (prev. M. J.)

⁴⁷E. M. Meletinski, *Poetika mifa* (Moskva, 1976).

⁴⁸V. N. Toporov, O strukture romana Dostoevskogo v svazi s arhaičnimi shemami mifološkiškega mišljenja, v: Van der Eng/M. Grygar, *Structure of Texts and Semiotics of Culture* (The Hague-Paris, 1973).

⁴⁹Prim. S. S. Averincev, Mify, *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (Moskva, 1967).

romanu — mitu Mojster in Margareta.

Roman Mojster in Margareta je zadnje,⁵⁰ najbolj znano in popularno delo Bulgakova, vendar pa tudi najbolj kompleksno in sintetično. Dejstvo je, da po pričevanjih bralcev, roman »očara z nenavadnostjo«, z »mističnimi odtenki«, s humorjem in satiro. Resda je Bulgakov sam sebe imenoval »mistični pisatelj«,⁵¹ vendar pa se »mistika« pojavlja predvsem kot izraz avtorjeve svetovnonazorske opredelitve. Tako je »mistično« nedvoumno v romanu motivirano in v prepletu z drugimi elementi in postopki tvori »trdno« strukturo. Odnosi med elementi (četudi navidez fantastičnimi, nelogičnimi oz. naključnimi) so stvar zavestne, natančno motivirane selekcije in so nastali kot plod avtorjeve erudicije ter pretanjenega razumevanja sveta in odnosov, ki vladajo v njem. Roman moramo brati na več ravlinah in jih medsebojno povezati, da odkrijemo umetniško, filozofsko, kulturološko in antropološko vrednost.

Če smo v uvodu kot nekakšno hipotezo postavili misel, da se vseskozi v ustvarjalnosti Bulgakova pojavlja in ponavlja stalna tema individuum — zunanji svet, in obravnavali, kako se tema modificira v razvoju, lahko ob obravnavi Mojstra in Margarete hipotezo potrdimo. V romanu ne samo, da se tema ponavlja, v njem so zajeti tudi vsi bistveni premiki v razumevanju in obravnavanju omenjene teme pri Bulgakovu. Roman Mojster in Margareta je sinteza ustvarjalno umetniškega razvoja M. A. Bulgakova.

Osnovna tema romana se kaže kot razmerje oz. opozicija individuum — oblast. V to razmerje pa so vključene (mikro)teme, ki v medsebojni zvezi sugerirajo razlago osnovnega vprašanja — konflikta.

Dogajanje je omejeno na mesto Jeršalaim (Jeruzalem) v času križanja Jezusa Kristusa (t. i. jeršalajska pripoved) in na mesto Moskva v 30. letih tega stoletja (t. i. moskovska pripoved). Natančnejša analiza pokaže, da je časovno-prostorski organizaciji posvečena izjemna pozornost, saj dogajanje v obeh pripovedih poteka ob istem času — meseca aprila, prostor je v obeh primerih mesto, predstavljena toponimika pa priča o izjemno dobrem poznavanju zgodovinskih realij.⁵² Časovno-prostorske vzporednice, ki obstajajo med pripovedjo o dogajanju v Jeršalaimu in dogajanjem v Moskvi, opozarjajo na sopostavitev dveh razmerij. V jeršalajski pripovedi gre za konflikt med Ješuo — Jezusom (individuumom, svobodomiselnim filozofom z vero v človekovo dobroto, v resnico in pravico) in Pilatom (predstavnikom oblasti in hkrati individuumom, ki svoje prepričanje izda iz strahu pred še močnejšo rimsko oblastjo). V moskovski pripovedi obstaja podobno razmerje: mojstra (individuum — umetnika) uniči oblast. Na prvi pogled se zdi, da je Bulgakov le eksplicitno ponovil v romanu idejo o sorodnosti usode Ješue han Nasrija in umetnika (mojstra)⁵³ oz. utrdil mnenje o ponovljivosti razmerja individuum — oblast, kjer je individuum vedno obsojen na tragični konec. Dejansko je problematiko razširil in razvil. Zavedati se moramo, da je jeršalajsko pripoved napisal mojster, torej literarni lik, ki je vključen v moskovsko pripoved. Jeršalajska pripoved ima zaradi upoštevanja številnih zgodovinskih realij, za-

⁵⁰Vedeti moramo, da je Bulgakov pisal roman 10 let — od 1930 do svoje smrti leta 1940. V teh desetih letih so nastajala tudi druga dela — npr. drama Aleksander Puškin ali Gledališki roman.

⁵¹V pismu sovjetski vladi leta 1930. Gl. M. B u l g a k o v, *Pis'ma* (Moskva, 1989), str. 175.

⁵²Več o tem gl. v navedeni razpravi M. J a v o r n i k a, Problemi časa in prostora v romanu M. A. Bulgakova Mojster in Margareta.

⁵³Obče ime (mojster) nas prepričuje, da gre za zavestno tipizacijo, za posploševanje individualne (umetniškove) usode v razmerju do oblasti.

radi naslonitve na evangelije (predvsem na Janezov evangelij) in na zgodovinske zapise kronistov Tacita, Flavija in Filona⁵⁴ značaj zgodovinskega dokumenta, hkrati pa je literarno, torej fiktivno delo mojstrov roman o Ponciju Pilatu. Ta paradoksalnost odpira novo temo — o odnosu zgodovine in umetnosti oz. — rečeno drugače — zastavlja vprašanje, kje so meje med t. i. zgodovinsko in umetniško resnico.

Že ko smo opozarjali na zančilnosti drame Aleksander Puškin, smo zapisali, da se v njej Puškin sploh ne pojavi. Bliže kot mnenje, da bi bilo upodobiti na odru Puškina prav tako nepredstavljivo dejanje kot igrati Kristusa, se nam zdi misel, da je Bulgakov s tem postopkom opozoril na dejstvo, da umetnik (Puškin oz. mojster) v družbi, ki ga ne more zaščititi, tudi ne more obstajati. Dejstvo je, da je mojster duševno zlomljena oseba, ki lahko najde zatočišče le v psihiatrični kliniki, iz družbenega življenja pa je izobčen. Tako ne čudi, da se mojster kot osrednji literarni lik pojavi šele v 13. poglavju.

Konflikt umetnik — oblast je stvar preteklosti (mojster o svojih peripetijah pripoveduje pesniku Bezdornemu kot o nečem, kar se je že zgodilo), v ospredje je postavljeno literarno delo kot tako (mojstrov roman o Ponciju Pilatu). Vendar tega, da je jeršalajska pripoved mojstrov roman, bralec ne izve takoj. O dogajanju v Jeršalaimu pripoveduje (šele kasneje se izkaže, da je to prvo poglavje romana) profesor črne magije, drugo poglavje se sanja pesniku I. Bezdornemu.

Jeršalajska pripoved je literarno delo (mojstrov roman), je manifestacija »nezavednega« (psihična realnost I. Bezdornega) in je — po besedah profesorja črne magije — zgodovinski dokument. Posledica te trojnosti je dvom v verodostojnost kanoniziranih evangelijskih pričevanj in zgodovinskih zapisov, jasno izražen v besedah profesorja Wolanda: »kdo drug kakor vi pa mora najbolje vedeti, da se od tistega, kar je zapisano v evangelijih, v resnici ni zgodilo prav nič« (*Mojster in Margareta*, Ljubljana, 1984, 47).

Wolandove misli kot da aktualizirajo Bulgakovovo idejo (iz drame Zarota svetohlincev) o tesnem prepletu življenja in umetnosti (gledališča), a jo hkrati tudi radikalizirajo. Če umetnost gradivo jemlje iz dejanskosti in se sama nato spreminja v realnost, se tako v bistvu ukinja meja med zgodovinsko in umetniško resnico. Umetniška resnica naj bi bila hkrati tudi zgodovinska. Rečeno drugače: kakor se zgodovinska resnica izraža na umetniški način, je ta umetnost spet znak zgodovinske resnice. Dejansko gre za ponavljanje določenih shem in vlog v različnih zgodovinskih obdobjih (leitmotivnost). V romanu je ta ciklični krog jasno začrtan. Mojster, ki doživlja podobno usodo, kot jo je pred 2000 leti doživljal Kristus, je umetnik in hkrati profesor zgodovine. V trenutku, ko zapušča moskovsko stvarnost (in naj bi potemtakem obstajal le še kot literarni lik Bulgakovovega romana),⁵⁵ njegovo mesto prevzema učenec I. Bezdorni,⁵⁶ pesnik, ki postane po mojstrovei »smrti« profesor zgodovine. Te analogije se nadaljujejo v biografiji in z biografijo Bulgakova, ki je bil umetnik in hkrati zavzeto študiral zgodovino. Da je vzpostavljane omenjene korelacije popolnoma upravičeno, pričajo številne avtobiografske podrobnosti v romanu.⁵⁷

⁵⁴Več o tem gl. mag. delo M. J a v o r n i k, 'Dva svetova' v romanu *Mojster in Margareta* M. A. Bulgakova (Ljubljana, 1988).

⁵⁵O tem več v navedenem magistrskem delu.

⁵⁶Gre za očitno vzporednico z Ješuinim učencem Levim Matejem v jeršalajski pripovedi, vendar z drugačnim vrednostnim predznakom.

⁵⁷Bulgakov je živel na Vrtni ulici 302b, v stanovanju št. 50, kamor se vseli profesor črne magije, Bulgakova družni z mojstrom sorodna usoda.

Kljub temu, da je Bulgakov v romanu *Mojster in Margareta* preoblikoval konflikt umetnik — oblast v razmerje zgodovina — umetnost, pa je ob tem predstavil svojo vizijo razrešitve osnovnega konflikta individuum — 'zunanji svet'. Rešitev je po Bulgakovu možna samo v transcendenci, v času in prostoru mitičnih rasežnosti, ki ga obvladujejo univerzalne nadhistorične sile oz. kategorije.

Možnost za realno rešitev je človek izgubil v tistem trenutku, ko je obsodil Ješuo — ki je simbol čiste človečnosti⁵⁸ in nima s podobo evangelijskega Kristusa veliko skupnega⁵⁹ — na smrt. Pilat, ki se v sanjah zave svoje »nesmrtnosti« (ki nastopi kot posledica občutja krivde za svoj greh), s svojim dejanjem obsodi sebe in človeštvo na večno pokoro. Razumljivo je, da lahko le umetnik zaradi bližine z Ješuo (ta bližina izhaja iz sorodnosti vlog, ki jih igrata), odreši Pilata⁶⁰ in tako »preobrne zgodovino«. Pri tem poskusu je tragično to, da se sprememba lahko zgodi le v zunajzgodovinskem času in prostoru, da besede, ki jih izreče prof. Woland (»Vse bo pravilno, na tem je zgrajen svet«), izzvenijo kot utopija, vendar istočasno tudi kot spoznanje, do katerega pridejo le izbranci (pesnik Bezdomni oz. prof. zgodovine Ponirev), množica pa si v hotenju, da razumsko pojasni svet, izmišlja najbolj nemogoče razlage (gl. Epilog).

Mitopoetično mišljenje Bulgakova, ki nastaja zaradi skepse nad sodobnostjo (ni nključje, da so za moskovsko pripoved značilne groteska, alogičnosti, fantastičnost ipd.),⁶¹ se naslanja na praizvore krščanske civilizacije predvsem iz enega razloga. Menimo, da se je A. Skaza v govoru o Mojstru in Margareti dotaknil bistvenega vozlišča, ko je razlagal soočenje Ješue in Pilata kot konflikt avguštinzima in manihejstva (Skaza, n. d., 152). Bulgakov se pridružuje avguštinski koncepciji, po kateri naj bi bilo zlo v svetu rezultat naših (človeških) slabosti za razliko od manihejstva (Pilat), kjer je zlo samostojna sila. Na to nas opozarja že motto k romanu, vzet iz Goethejevega Fausta — zlo je vedno le del tistega, ki »dobro vekomaj iz zla rodi«. Ne da bi podrobneje obravnavali pomen te misli, naj le opozorimo, da prihod profesorja Wolanda (za katerega se kasneje izkaže, da je sam satan) izzovejo reakcije samih Moskovčanov.⁶² Satan pa je tista sila, ki razkrinka moralo sodobnega sveta oz ljudi, on je tisti, ki »odreši« mojstra in Margareto. Zlo je v človeku samem. Sodobna civilizacija (ki je nastajala in se razvijala po Kristusu) v bistvu to zlo producira, ne more pa ga obvladati. Tako tudi ne more obvarovati umetnika pred tragično usodo. Človek — individuum najde zavetje (dom) pred drugim človekom (družbo) samo v transcendenci oz. v utopiji.

Pojem utopije, ki je pri Bulgakovu vezan na (krščansko) mitologijo, je treba sprejemati tudi kot protest proti družbenim težnjam v Sovjetski zvezi v 20–30. letih, da bi ustvarili

⁵⁸Skaza, n. d., 153.

⁵⁹V romanu ni najti nobenih dokazov, da bi Ješua delal »čudeže«, ni avtoritativen, niti se ne proglašala za kralja ipd.

⁶⁰»Ni vam treba prositi zanj, Margareta, zakaj zanj je poprosil že tisti, s katerim bi bil ta tako rad govoril.« Obrnil se je (Woland — op. p.) spet k mojstru in rekel: »No, kaj pravite, zdaj lahko svoj roman končate z enim samim stavkom!« Mojster kakor da bi bil tega že čakal, ko je nepremično stal in gledal sedečega prokuratorja. Zložil je dlani v trebilo in zavpil /.../: »Prost si! Prost! On te pričakuje!« (*Mojster in Margareta*, 416).

⁶¹Gre za nadaljevanje tiste faze v Bulgakovovem ustvarjanju, ki jo prvič zasledimo v Zapiskih na manšetah.

⁶²O tem več v *Dva svetova*.

raj na zemlji — »komunistično utopijo«. Uradna sovjetska ideologija si je za cilj postavila oblikovanje »novega človeka«. Šlo je za povsem zavestni, racionalni eksperiment, ki bi pripeljal do tega, da bi se človek odrekel svojih starih življenjskih navad, pozabil na zgodovino in se ločil od tradicionalnih vrednot oz. kulture v celoti. Ta prenova človeka je suponirala spreminjanje naravnih zakonov in nastajanje umetno ustvarjenega stabilnega (dejansko pa brezosebnega) elementa nove države. Bulgakov se je že v zgodnjih 30-ih letih kritično — satirično odzval na eksperiment, kjer je na račun kolektivne, umetno vzpostavljene harmonije propadala vsakršna individualnost. Leta 1934 je napisal antiutopijo Blaženost (Blaženstvo) in svojo vizijo prihodnosti (kjer ne manjka aluzij na realni družbeni eksperiment) povezal z mitom o pravljicnih rajskih otokih, kjer vlada resnica in harmonija. Hitro se izkaže, da je umetno izgrajeni raj v bistvu totalitarno zgrajena država.

Mitološke prvine in asociacije imajo v antiutopiji (Blaženost) kot v utopiji (v romanu Mojster in Margareta) sorodno funkcijo. Človekov nasilni poseg v naravni red stvari, v svetovno evolucijo (ki ji vladajo univerzalne sile) vodi v katastrofo. Zanimivo je, da je za Bulgakova v drami Blaženost, podobno kot za Jevgenija Zamjatina v antiutopičnem romanu Mi,⁶³ glavni simbol naravnega reda (evolucije) ljubezen, čustvo, ki izvira iz človekove narave.⁶⁴ Ljubezen je tista, ki podre ravnovesje v umetno zgrajenem sistemu.

Tako ne preseneča, da je osnovno motivacijsko gibalno, od katerega je neposredno odvisno delovanje univerzalnih sil, tudi v Mojstru in Margareti čista, brezkompromisna ljubezen. Margareta je tista, ki mojstra s svojo požrtvovalnostjo tudi reši.⁶⁵ Ljubezen je v romanu ena osrednjih mikrotēm, ki so v povezavi z drugimi temami vpete v temo umetnik — oblast oz. individuum — zunanji svet.

Če smo govorili o leitmotivnosti v zvezi z mitologizacijo, potem se ta leitmotivnost kaže tudi na tematski ravni in v ubeseditvenih postopkih. V romanu Mojster in Margareta so teme iz različnih del Bulgakova povezane med seboj in tvorijo nerazdružljivo umetniško celoto. Bolj ali manj po kronološkem redu, kakor so se pojavljale in razvijale v ustvarjalnosti Bulgakova, naj jih omenimo. Tema najzgodnejših novel — bolezen je vezana na vse osrednje osebe romana: mojster in pesnik Bezdomni sta duševno nestabilni osebi, oba se znajdetā v psihiatrični kliniki, Pilat boluje za hemikranijo. Motiv boleznī je pri vseh brezdomnost. Mojster ostane brez svojega doma, ko se vanj nasilno vseli ovaduh Alojzij Mogarič. Ta brezdomnost ima paralelo v družbeni izolaciji, ki jo doživi mojster kot pisec ideološko nesprejemljivega romana o Ponciju Pilatu. Pandan družbeni brezdomnosti je individualna (idejna) brezdomnost, ki jo (že s svojim priimkom) simbolizira pesnik Bezdomni. Človek, ki se je podrejal vsiljenim ideološkim sodbam, dobi priimek, ko se zave (svoje) resnice in postane subjekt, ki naj bi suvereno razpolagal s svojim vedenjem v službi dobrega oz. resnice (nekdanj pesnik Bezdomni postane na poti razvoja profesor zgodovine Ponirev.⁶⁶ Svojevrstno tragedijo doživlja Pilat, ki je kot oblastnik (ki naj bi odredjal, kaj

⁶³Dramo Blaženost in roman Mi povezuje ta tudi enaka tema in sorodna filozofska koncepcija.

⁶⁴Podobno funkcijo ima ljubezen tudi v drami Bulgakova Adam in Eva (Adam i Eva), kjer se osrednja tema prav tako razvija ob konfliktu individuum (svoboda) : »totalitarni raj«.

⁶⁵Natančnejša analiza kaže, da gre za navezavo na Goethejevega Fausta oz. na temo o Faustu in Marjetki, kar še dodatno oteži obravnavo in v besedilo vnaša nove dimenzije. O tem več v navedenem članku M. J a v o r n i k a.

⁶⁶Tudi priimek Ponirev ima simbolni pomen. Glagol ponirjat' pomeni v slovenščini 'potopiti se v nekaj', kar je na metaforični ravni mogoče razumeti tudi kot 'poglobiti se v nekaj' — npr. v delo.

je dobro in pravično), dejansko brez doma. Pilat, ki izda svoje prepričanje iz strahu za svoj položaj, ostane brezdomen, tudi sobane Herodove palače mu ne nudijo občutja zave-tja in doma, družbo v njegovi osamljenosti mu predstavlja le njegov zvesti pes Banga.⁶⁷ Pilat mora za svojo krivdo (sic!) delati pokoro »dvanajsttisoč lun«, dokler ga ne odreši mojster — umetnik. Margaretino vprašanje Wolandu — v času, ko se polagajo računi — »dvanajsttisoč lun za eno samo nekdanjo luno, ali ni to preveč« (*Mojster in Margareta*, 416) ponovno opozarja na simbolno vlogo, ki jo ima svetloba v ustvarjalnosti Bulgakova. Luna (oz. ulična svetilka) je simbol človeških žrtev, pomeni čas, ko se v človeku vzbudi občutje krivde za svoja dejanja.⁶⁸

Več pozornosti bi morali nameniti vlogi glasbe v delih Bulgakova. Samo ugibamo lahko, koliko so na strukturiranje romana *Mojster in Margareta* (če ostanemo samo pri njem) vplivala dela skladateljev, ki se glede na Bulgakovove umetniške postopke zagotovo v romanu ne pojavljajo slučajno (prim. naše ugotovitve v zvezi z dramskim besedilom Zojkino stanovanje). Berlioz (gre za aluzijo na Hectorja Berliozja in za morebitno naslo-nitev na njegovo delo *Fantastična simfonija*), v romanu šef pisateljskega društva Massolit, simbolizira idejno determiniranega predstavnika oblasti, ateista, ki navkljub veri v svoje prepričanje, doživi tragično usodo.⁶⁹ Rimski (aluzija na Rimskega-Korsakova), finančni direktor gledališča Variete je primer marljivega uresničevalca ukazov, ki je — podobno kot Berlioz — zaradi nerazumevanja sveta, idejne omejenosti kaznovan (mora na zdravljenje na kliniko). Posebna vloga je namenjena dr. Stravinskemu (aluzija na ruskega skladatelja Igorja Stravinskega), ki tako mojstru kot pesniku Bezdomnemu nudi v psihiatrični kliniki zavetje in tako ustvari iluzijo doma. V romanu se posredno pojavi še en skladatelj. V pogovoru na kliniki mojster vpraša pesnika Bezdomnega, če je kdaj slišal opero Faust.⁷⁰ Gre seveda za aluzijo na opero francoskega skladatelja Charlesa Gounoda.

Roman *Mojster in Margareta* ni sinteza vsega Bulgakovovega ustvarjanja samo zaradi navzkrižnih prepletov tem, ki jih je Bulgakov obravnaval v posameznih delih, mnenje o sintetičnosti podkrepita dva pripovedna postopka, ki sta prevladujoča načina upovedovanja sveta in nosilca vrednostnih stališč. Jeršalajska pripoved je psihološko motivirana (pogojno rečeno) realistična pripoved o Ponciju Pilatu in Ješui Han-Nasriju, kar nas spominja po pripovednem postopku na najzgodnejše Bulgakovove novele. Moskovska pripoved je groteska in kot taka znak kaotičnega, razrušenega sveta, fantastične realnosti moskovskega vsakdana v 30 letih, za razliko od zgodovinske (jeršalajske) pripovedi, kjer vzročno — posledične zveze oz. vrednostna razmerja (še) obstajajo.

Priimek Ponirev razumemo kot oznako za človeka, ki se je poglobil v študij in vase ter dosegel življenjsko zrelost.

⁶⁷»Nesreča je v tem,« je nadaljeval zvezani (Ješua — op. p.), ki ga ni nihče oviral, »da si preveč zaprt vase in si povsem izgubil vero v ljudi. Saj vendar ne gre, v tem mi boš dal prav, da bi človek vso svojo naklonjenost dajal psu.« (*Mojster in Margareta*, 29).

⁶⁸Prim. dramo *Beg*. V njej Hludov v svojih blodnjah nagovarja Krapilina (moralno čistega vojaka) z besedami: »Kako si se ti sam odtrgal od dolge verige lun in uličnih svetilk?« (*SS*, 3: 273 — prev. M. J.).

⁶⁹Dejansko se Berliozu uresniči tisto, v kar veruje. Woland pravi: »Sicer pa so vse teorije vrede ena druge. Med njimi je tudi taka, po kateri bo vsakomur dano tisto, kar veruje.« (*Mojster in Margareta*, 299).

⁷⁰Ta opera ima pomembno vlogo tudi v Gledališkem romanu, odločilno namreč motivira dejanje glavnega junaka Maksudova.

Ko smo govorili o ustvarjalnosti Bulgakova oz. o razvoju teme individuum — zunanji svet, smo pogosto opozorjali na pomembnost etične komponente v njegovih delih. Če skušamo zgolj površno odgovoriti na vprašanje, zakaj je etična funkcija v delih Bulgakova tako izrazita, da se zdi, kot da se estetska funkcija umika v ozadje, ne moremo mimo dejstva, da je literatura v Rusiji — v različnih zgodovinskih obdobjih — nadomeščala vlogo drugih, v bistvu samo (pol)razvitih oblik zavesti — politike, sociologije, filozofije ipd.

Razumljivo je, da se pisatelj v časih enoumja in naraščajočega totalitarizma — kot so bila 20., še posebej pa 30. leta v Sovjetski zvezi — čuti poklican, da se ukvarja kot zagovornik svobodomiselnosti, individualnosti in humanizma z ontološkimi vprašanji, med katera zagotovo sodi problematika etosa. Ker je umetnik že po nekem splošnem prepričanju viziionar prihodnosti in kot tak pred družbenim razvojem, ne preseneča, da so dela Zamjatina, Platonova, Erdmanna, Bulgakova, ki obravnavajo vprašanja etične narave dobro — zlo oz. resnica — laž, doživela izjemno pozornost v Sovjetski zvezi (še)le v šestdesetih letih. Značilni za »odjugo« (otepel'), ki jo je prinesel 22. kongres KPSS, so bili poskusi kritično prevrednotiti čas, v katerem je Sovjetska zveza živela več kot trideset let, in dobiti nov zagon (ob vse očitnejši krizi stalinizma) za uresničenje komunistične utopije. Kultura 60-ih let, ki je reševala čisto določene socialne probleme, je na pragu med časom, ki ga zaznamujejo slabosti (zlo) in prihodnostjo (dobro), razumela prehod med socialno — zgodovinskimi dogodki kot antagonizem dobrega in zla. Ob tem se je zaostri (kakor se vedno zaostri v prehodni fazi) vprašanje o resnici.⁷¹

S temi vprašanji se je od začetka 20. pa do konca 30. let ukvarjal tudi M. A. Bulgakov in v romanu *Mojster in Margareta* izoblikoval vizijo, ki jo je mogoče razumeti kot odgovor na omenjena vprašanja. Ni naključje, da (še)le v 60-ih letih izide roman *Mojster in Margareta*.

Da bi mogli celovito predstaviti Bulgakovovo vizijo, se moramo vrniti k razpravljanju o romanu *Mojster in Margareta*, predvsem k tistemu delu, ko govorimo o mitopoetskem mišljenju oz. o mitopoetski shemi sveta. Posebej smo se ustavili pri vprašanju zla in ugotovili, da zlo ni samostojna sila, temveč je posledica človeških lastnosti oz. človekovih dejanj. Ugotavljali smo, da je (sodeč po mottu k romanu) zlo le del tistega, kar vedno pripelje do udejanjanja principa dobrega. Površna izpeljava te misli nas vodi v prepričanje, da je dobrota (Ješua) obvladujoča sila, ki uravnava svet. Podrobnejša analiza nas vodi k drugim sklepom. Presenetljivo dejstvo je, da Ješua, ki sicer odreši mojstra in Margareto, na moskovsko stvarnost nima pretiranega ali celo usodnega vpliva. Razen redkih izjem v dejanskosti življenje teče po ustaljenih tirnicah, dogodke v času satanovega prihoda proglasijo za delo izvrstnih hipnotizerjev (gl. epilog). *Mojster in Margareta* sta odrešena še le v svetu utopije, v transcendenci, ne pa v realnosti. Ješuoovo prepričanje o dobroti vsakega človeka prelomi že Pilat (ki se sicer v svojem intimnem prepričanju strinja z Ješuo), ko ubije (naredi zlo) Judo iz Kerijota. Tudi Levi Matej (aluzija na evangelista Mateja), ki skuša zapisati Ješuoov nauk, Ješue ne razume in napačno zapisuje njegove besede.⁷²

⁷¹Več o socio-kulturološki situaciji v Sovjetski zvezi v 60-ih letih gl. v razpravi P. V a j l', A. G e n i s, Bulgakovskij prevorot, *Kontinent* 47 (1986).

⁷²»Ti dobri ljudje,« je začel jetnik (Ješua — op. p.) »niso ničesar razumeli in so pomešali vse, kar sem govoril. Vsega je krivo to, da napačno zapisuje moje besede. /.../ in kdo je to?« je stidljivo vprašal Pilat in se z roko dotaknil svojega senca. »Levi Matej,« je ustrezljivo pojasnil jetnik (*Mojster in Margareta*, 27).

Dejanski, čisti humanizem Ješue v stvarnosti ni uresničljiv, je abstraktum. Ješuina ideja dobrega je le utopija, saj v dejanskosti obstaja zlo, ki vseskozi spremlja človeka, saj ga on sam dejansko motivira oz. povzroča. Niti ideja dobrega, ki se v stvarnosti ne more utelesiti, niti zlo kot izraz človekovih dejanj in slabosti nimata neomajne moči v realnem svetu. Zdi se, da Ješua na Pilatovo vprašanje »kaj je resnica« (Mojster in Margareta, 28) ne more odgovoriti, saj razpolaga le z enim delom resnice o obstoječem svetu, njegova ideja o kraljestvu resnice in pravice pa je le vizija.⁷³

Na vprašanje, kaj je resnica, pa sugerira odgovor Woland v pogovoru z Levim Matejem: »kaj bi počenjala tvoje dobro, če ne bi bilo zla, in kakšna bi bila videti zemlja, če bi z nje izginile sence? Saj sence prihajajo od predmetov in ljudi.« (Mojster in Margareta, 392).

Resnica se kaže kot ravnovesje dobrega in zla. Svetovni red temelji na celovitosti, v kateri sta dobro in zlo nerazdružno povezana. Da človek razume (svojo) realnost, jo mora sprejemati kot enotnost nasprotij. Pilatovo dejanje iz strahopetnosti simbolizira tisti korak v razvoju, ko je človek sam sebe obsodil na večno iskanje izgubljene možnosti, da bi na zemlji »zrasel novi tempelj resnice«, v katerega je verjel Ješua Han-Nasri. Ne preseneča, da je Ješua pred smrtjo izrekel besede, da ima strahopetnost za eno najhujših človeških slabosti (Mojster in Margareta, 334).

Bulgakovova vizija s tem še ni izčrpana. O vprašanju o resnici moramo razpravljati v zvezi s temo zgodovina — umetnost (literatura). Opozorili smo že, da je jeršalaimska pripoved hkrati mojstrov roman o Ponciju Pilatu, pripoved o realnih zgodovinskih dogodkih pred 2000 leti in sanje, ki jih sanja pesnik Bezdumni v bolnici dr. Stravinskega. Da bi še dodatno osvetlili funkcijo omenjene trojnosti, moramo biti pozorni na pogovor med mojstrom in I. Bezdumnim v psihiatrični kliniki. Mojster se odzove na pripoved o zgodbi (jeršalaimski pripovedi), ki jo je Bezdumni slišal od profesorja črne magije (Wolanda), z besedami »O, kako sem vse uganil!« (Mojster in Margareta, 147). Woland je pesniku Bezdumnemu — kot o resničnih dogodkih — pripovedoval isto in na enak način o Ješui Han-Nasriju in Ponciju Pilatu, kot je v svojem romanu o tem pisal mojster. Razlike med umetniškim delom in dejanskostjo ni, mojster je umetnik — prerok, ko se z njegovimi besedami izraža resnica. Ta proces pa je nezaveden, saj se svojega dejanja ni zavedal, kar je mogoče sklepati po njegovih besedah, da je resnico uganil. Potemtakem je razumljivo, da so se resnični dogodki lahko sanjali tudi pesniku (sic!) Bezdumnemu, saj so sanje izraz nezavednega.

Na tem mestu lahko ponovno aktualiziramo našo misel, da osrednji lik Bulgakovovega romana niso niti Ješua, Pilat, mojster, Woland ali Margareta, temveč je to roman — umetniško delo kot tako. V Mojstru in Margareti je Bulgakov opozoril na funkcijo, ki jo ima literatura — umetnost oz. ustvarjalno dejanje. Umetnikovo delo je po Bulgakovu vedno v idealnem razmerju, skladno z resnico. Beseda pisati za Bulgakova pomeni vedno graditi oz. ustvarjati večno prisotno resnico. Tako tudi »rokopisi ne morejo goreti«, saj so del večne resnice in s tem univerzuma.⁷⁴

⁷³ Ješua izreče v pogovoru s Pilatom besede: »Jaz, hegemon, sem govoril o tem, da se bo tempelj stare vere podrl in da bo zrastel novi tempelj resnice.« (Mojster in Margareta, 28).

⁷⁴ V razpravo niso zajeta tista dela, ki po našem mnenju za razumevanje evolucije v poetiki, estetiki in svetovnem nazoru M. A. Bulgakova nimajo posebnega pomena. Tako ne govorimo posebej o njegovih feljtonih, drami Batum (posvečeni J. V. Stalinu — drama bi zaradi specifične zahtevala

РЕЗЮМЕ

Монографическое исследование творчества М.А.Булгакова раскрывает с хронологически-эволюционной точки зрения константы поэтики и эстетики художника и его мировоззренческие позиции. Изучение произведений Булгакова показывает, что их общим знаменателем является тема «индивидуум : внешний мир», которая развивается на основе многих (авто)биографических и исторических реалий. В новеллах раннего периода рассказчик (центральный литературный персонаж) = индивидуум (врач), просвещая неграмотный народ («Записки юного врача»), активно относится ко внешнему миру — полуфеодальной царской России. С октябрьской революцией начинается радикальная перемена положения индивидуума. Новый мир, разрушающий установившуюся систему ценностей, вызывает чувство потерянности и бездомства, результатом чего является пассивность литературного героя.

Следствие непонимания нового мира — болезнь, сумасшествие, приводящее героя к саморазрушению («Записки на манжетах», «Дьяволиада») или к уничтожению — убийству, совершенному внешним миром («Роковые яйца»). Герой-индивидуум, поняв, что реальность шодит с ума, постепенно дистанцируется от нее и уходит в свой внутренний мир («Собачье сердце»). Перемена во внешнем мире — октябрьская революция — косвенно определяет и повествовательный метод. В самых ранних новеллах повествование психологически мотивировано, для тем, связанных с современностью (время после октябрьской революции), характерен гротеск («Зойкина квартира»). Психологически мотивированное повествование доминирует в романе о гражданской войне «Белая гвардия», одновременно в романе появляются и элементы гротеска, когда речь идет о т.н. внешнем мире. Гражданская война — это только рамки романа «Белая гвардия», основа для поисков смысла бытия человека в стихии истории. В романе отношение «индивидуум : внешний мир» приобретает новые измерения, становясь частью более комплексного отношения «человек : история».

После 1924 г. большое внимание уделяется теме «художник и его отношение к власти». Булгаков в разных периодах истории раскрывает повторяющуюся схему ролей и ситуаций: художник, посвятив себя Правде, отправляется на хождение по мукам. В отношении к (лицемерной) власти ему всегда приходится исполнять роль жертвы («Мольер» (Кабала святош)). Тема «индивидуум (художник) : внешний мир (власть)» получает в пьесе «Пушкин» надстройку: центральное действующее лицо (Пушкин) в пьесе вообще не появляется, так как в обществе, которое не в состоянии его защитить, художник не может существовать. На передний план выдвигается тема «литературного произведения», как такового.

В синтетическом и самом комплексном произведении Булгакова, в романе «Мастер и Маргарита», центральным персонажем является само произведение искусства, роман о Понтии Пилате. В «Мастере и Маргарите» темы, постоянно повторяющиеся в творчестве Булгакова, связываются в художественное целое, и, взаимно переплетаясь, составляют мозаику, которая дает ответ на один из основных вопросов романа: что такое правда.

Оказывается, что нет никакого различия между художественной и исторической

posebno obravnavo), dramatizacijah (npr. Don Kihota ali Gogoljevih Mrtvih duš), o libretih (npr. Minin in Požarski, za opero Črno morje ipd.), o scenskih delih po motivih Shakespearovih dram (po motivih Henrika IV., Veselih žen Vindsorskih) itd.

pravdami, художник лишь воплощает в художественных образах извечные истины. Посвященный Правде, художник поставлен рядом с Иешуей (Иисусом Христом), верящим в то, что наступит время, когда будет построен храм истины и справедливости. Христ, символ чистого человеколюбия, — новая тема, до »Мастера и Маргариты« Булгаковым подробно не разработанная ни в одном из произведений. Речь идет об отношении между принципами добра и зла. На вопрос, что такое »добро« и что такое »зло«, Булгаков однозначного ответа не дает, но несомненно близка ему августиновская концепция, согласно которой »зло« не является самостоятельной силой, а происходит от людей, ибо оно порождается их слабостями. Зло нельзя отрицать (да это и невозможно сделать), так как оно является составной частью мирового порядка и вместе с принципом добра восстанавливает Равновесие.

Pravda je večna, umetnik samo izvede večne resnice in jih vliče v umetnost. On, ki je posvečen Pravi, stoji poleg Iesuša (Isusa Kristusa), ki verja, da bo prišel čas, ko bo zgrajen hram resnice in pravde. Kristus, simbol čiste ljubezni, je nova tema, do »Mastera in Margarite« Bulgakovom podrobno ne razvita v nobenem iz njegovih del. Govorimo o odnosu med principoma dobrega in zla. Na vprašanje, kaj je »dobro« in kaj je »zlo«, Bulgakov ne daje enoznačnega odgovora, a gotovo je blizu avguštinskemu konceptu, po katerem »zlo« ni neodvisna sila, ampak nastane zaradi ljudi, ker je posledica njihove šibkosti. Zlo ni mogoče zanikati (in tega ni mogoče tudi), saj je sestavni del svetovnega reda in skupaj s principom dobrega vzpostavlja ravnovesje.

Важная базисная вещь художника (художник лишь воплощает вечные истины) — посвященный Правде, художник поставлен рядом с Иешуей (Иисусом Христом), верящим в то, что наступит время, когда будет построен храм истины и справедливости. Христ, символ чистого человеколюбия, — новая тема, до »Мастера и Маргариты« Булгаковым подробно не разработанная ни в одном из произведений. Речь идет об отношении между принципами добра и зла. На вопрос, что такое »добро« и что такое »зло«, Булгаков однозначного ответа не дает, но несомненно близка ему августиновская концепция, согласно которой »зло« не является самостоятельной силой, а происходит от людей, ибо оно порождается их слабостями. Зло нельзя отрицать (да это и невозможно сделать), так как оно является составной частью мирового порядка и вместе с принципом добра восстанавливает Равновесие.

Za umetnika je večna resnica, umetnik samo izvede večne resnice in jih vliče v umetnost. On, ki je posvečen Pravi, stoji poleg Iesuša (Isusa Kristusa), ki verja, da bo prišel čas, ko bo zgrajen hram resnice in pravde. Kristus, simbol čiste ljubezni, je nova tema, do »Mastera in Margarite« Bulgakovom podrobno ne razvita v nobenem iz njegovih del. Govorimo o odnosu med principoma dobrega in zla. Na vprašanje, kaj je »dobro« in kaj je »zlo«, Bulgakov ne daje enoznačnega odgovora, a gotovo je blizu avguštinskemu konceptu, po katerem »zlo« ni neodvisna sila, ampak nastane zaradi ljudi, ker je posledica njihove šibkosti. Zlo ni mogoče zanikati (in tega ni mogoče tudi), saj je sestavni del svetovnega reda in skupaj s principom dobrega vzpostavlja ravnovesje.

Pravda je večna, umetnik samo izvede večne resnice in jih vliče v umetnost. On, ki je posvečen Pravi, stoji poleg Iesuša (Isusa Kristusa), ki verja, da bo prišel čas, ko bo zgrajen hram resnice in pravde. Kristus, simbol čiste ljubezni, je nova tema, do »Mastera in Margarite« Bulgakovom podrobno ne razvita v nobenem iz njegovih del. Govorimo o odnosu med principoma dobrega in zla. Na vprašanje, kaj je »dobro« in kaj je »zlo«, Bulgakov ne daje enoznačnega odgovora, a gotovo je blizu avguštinskemu konceptu, po katerem »zlo« ni neodvisna sila, ampak nastane zaradi ljudi, ker je posledica njihove šibkosti. Zlo ni mogoče zanikati (in tega ni mogoče tudi), saj je sestavni del svetovnega reda in skupaj s principom dobrega vzpostavlja ravnovesje.

Pravda je večna, umetnik samo izvede večne resnice in jih vliče v umetnost. On, ki je posvečen Pravi, stoji poleg Iesuša (Isusa Kristusa), ki verja, da bo prišel čas, ko bo zgrajen hram resnice in pravde. Kristus, simbol čiste ljubezni, je nova tema, do »Mastera in Margarite« Bulgakovom podrobno ne razvita v nobenem iz njegovih del. Govorimo o odnosu med principoma dobrega in zla. Na vprašanje, kaj je »dobro« in kaj je »zlo«, Bulgakov ne daje enoznačnega odgovora, a gotovo je blizu avguštinskemu konceptu, po katerem »zlo« ni neodvisna sila, ampak nastane zaradi ljudi, ker je posledica njihove šibkosti. Zlo ni mogoče zanikati (in tega ni mogoče tudi), saj je sestavni del svetovnega reda in skupaj s principom dobrega vzpostavlja ravnovesje.