Katalogizacija v knjigi — CIP
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

882-31
882.09 Bulgakov M. A.

BULGAKOV, Mihail Afanas'evič
Mojster in Margareta / Mihail A. Bulgakov ; [prevedel Janez Gradišnik ; uvodno študijo napisala Vera Brnčič]. — [2. natis]. — V Ljubljani : Cankarjeva založba, 1987. — (Zbirka »Sto romanov«)

Prevod dela: Master i Margarita

ISBN 86-361-0404-1

Posmrtno objavljeni roman sovjetskega pisatelja in dramatika M. A. Bulgakova je brž postal senzacija, tako kot pred njim *Doktor Živago* Borisa Pasternaka in prej in pozneje dela A. Solženicina. Kajpada so bili ob estetskih kriterijih, ki so zbudili zanimanje za dela teh treh znamenitih sovjetskih ustvarjalcev, prisotni tudi politični. Okoliščine, v katerih so se njihova dela pojavila bodisi v domovini ali v tujini, so nenavadno zanimanje zanje še povečale. Marsikateri avtorji, zlasti novinarji so se lotili »dešifriranja« »aluzij« v delu Bulgakova, kar je za dnevno publicistiko nedvomno zelo hvaležna naloga, ki pa vendarle v resnici nima kaj prida opraviti s pravo analizo literarne umetnine. Bulgakov je čisto gotovo odrazil v svojem delu tudi svoj čas in njegovo problematiko, a to je storil s svojega lastnega stališča, ki je bilo močno različno od običajnih, avtomatiziranih reakcij na pomembne in nepomembne pojave v življenju — tako, kot so to delali številni angažirani pisatelji že v preteklosti. To problematiko je izrazil in upodobil kot umetnik in mislec. In prav zato nas njegov roman zanima kot resnična, nadvse svojevrstna umetnina.

Roman *Mojster in Margareta* je najprej izšel v glasilu moskovske organizacije Zveze sovjetskih pisateljev »Moskva«, in sicer v 11. številki leta 1966 in v prvi številki naslednjega. Uvod je napisal znani sovjetski pesnik in pisatelj, avtor znamenitih vojnih romanov Konstantin Simonov. Roman je zbudil velikansko zanimanje in obe številki sta bili hitro razgrabljeni. K nam nista prišli. Kratka, a ugodna ocena je izšla v »Literaturni gazeti« in v nekaterih, nam nedostopnih provincialnih glasilih. Leta 1968 je v junijski številki revije »Novi mir,« ki jo je tedaj še urejal pesnik

A. Tvardovski, izšla obsežna razprava kritika V. Lakšina, ki je navedel, da je roman preveden v različne jezike in da je zbudil veliko zanimanje. Istega leta je bila v teoretičnem glasilu »Voprosy literatury« objavljena diskusija o romanu, kjer je že opaziti različne očitke ideološke narave.

Leta 1969 je zahodnonemška založba Possev v Frankfurtu izdala roman Bulgakova v ruščini. V kratkem uvodu, ki ga je podpisalo uredništvo založbe, je rečeno, da gre tokrat za integralni tekst, ki v Sovjetski zvezi ni mogel iziti. Uredništvo je opremilo cenzurirana mesta s posebnim (kurzivnim) tiskom. Ne da bi se spuščali v natančno analizo teh posegov, lahko rečemo, da razlog zanje ni vselej docela jasen, saj gre tudi za posamezne besede ali celo odstavke, ki nimajo kake posebne, ideološke vrednosti. Prav tako je trenutno težko reči, kateri prevod v tuje jezike se ravna po revialnem besedilu in kateri so se naslonili na publikacijo pri Possevu. Prevod v slovenščino je po frankfurtski izdaji.

Pisateljska usoda Bulgakova ni bila lahka. Zadnja leta pred smrtjo mu je bilo pisanje tako rekoč onemogočeno.

Mihail Bulgakov* se je rodil 1891 leta v Kijevu v izobraženi družini. Leta 1916 je z odliko končal medicinsko fakulteto kijevske univerze, vendar je delal kot zdravnik le štiri leta. Po naključju je namreč, kot je to sam povedal v svoji avtobiografiji (ponatisnjena je bila v uvodu k zbirki novel v New Yorku 1952), napisal kratko zgodbo ter jo objavil v nekem podeželskem časopisu. Nato je nekaj časa delal kot novinar v provinci, pozneje tudi v Berlinu in v Moskvi.

* M. M. Bahtin, Problemy poetiki Dostojevskogo, Moskva 1963. — B. A. Uspenski, Poetika kompozicije, Moskva 1970. — L. Skorino, Lica bez karnavalnyh masok, Voprosy literatury, 1968/6. — I. Vinogradov, Zaveščanie mastra, ibid. — L. Skorino, Otvet oponentu, ibid. — V. Lakšin, Roman Bulgakova »Master i Margarita«, Novyj mir, 1968/6. — Rene Micha, Mikhael Boulgakov ou la Russie eternelle, Critique, Paris 1969/I. — V. Nekrasov, Dom Turbinyh, Novyj mir 1967/8. — P. Markov, uvod v izbrane drame Bulgakova, Moskva 1962. — D. G. Piper, uvod v rusko izdajo romana »Bela garda«, Herfordshire 1969. — G. Struwe, Geschichte der Sowietliteratur, München 1958. — Gledališki list, Ljubljana, 1935/36, št. 10.

Leta 1924 je v reviji »Rossija« objavil roman *Bela garda*, ki mu je takoj prinesel priznanje. Od takrat je živel kot poklicni pisatelj, dokler mu to ni bilo onemogočeno.

Roman *Bela garda* je presenetil bolj s svojo tematiko kot pa z umetniškimi prijemi, kajti kot umetnik je Bulgakov tu v marsičem nadaljeval tradicijo ruskega družbeno psihološkega realističnega romana. Toda tematika dela je vzeta iz dni revolucije, in sicer iz časa in kraja, kjer se je pokazala najbolj dramatično in zmedeno. Dogaja se namreč v Kijevu, kjer so se z bliskovito naglico menjavale različne oblasti in vojske. V to zmedo je vržena izobražena družina Turbinyh. Potemtakem bi lahko rekli, da gre za eno prvih del na témo »inteligenca in revolucija«. Vendar so junaki romana sami nasprotniki revolucije. V času, ko so take osebe igrale v sodobni prozi večinoma le izrazito negativne vloge, se je Bulgakov poglobil v njihovo psiho, pokazal je njihovo zmedenost in tragičnost njihovega položaja ter naslikal marsikoga izmed njih z veliko simpatijo.

Táko obravnavanje problema je bilo seveda povsem nekonvencionalno — junaki so se morali odločati brez pomoči revoluciji naklonjenih prijateljev. In če najbolj pozitivni na koncu le priznajo novo oblast, storé to zgolj iz domoljubja.

Roman ima nemara nekaj avtobiografskega. O tem govori v svojem »liričnem potopisu« *Hiša Turbinnih* njihov rojak V. Nekrasov (Novi mir, 1967). O tragičnem in zmedenem stanju v Ukrajini pričajo tudi spomini nedavno umrlega K. Paustovskega, prav tako rojaka Bulgakova in pripadnika istega pisateljskega rodu.

Takrat ko je roman izšel, je sicer utegnil pomeniti nekaj nenavadnega, vendar posebnih težav avtor z njim ni imel, saj je bil v zavesti ljudi še močno živ spomin na tragično in pritislovij polno dobo državljanske vojne, katere podoba še ni bila kanonizirana. Pač pa so se težave kmalu začele, in sicer takrat, ko je Bulgakov na pobudo Mhata svoj roman dramatiziral.

Drama je bila uprizorjena leta 1925. Po besedah gledališkega kritika P. Markova (glej uvod v izbor dram Bulgakova, Moskva, 1962), je imela velikanski uspeh kot »problemsko izredno aktualno delo«. Markov celo navaja mnenja

nekaterih igralcev tega slavnega gledališča, češ da so bili *Dnevi Turbinnyh* eno svojih prvih srečanj z dramo s sodobno snovjo in da so pomenili za tedanjo mlajšo generacijo igralcev isto, kar je bila *Utva* Čehova za starejšo. O silovitem vtisu, ki ga je drama naredila na gledalce, priča tudi V. Nekrasov. A po drugi strani je bil prav ta uspeh za Bulgakova nevaren — na odru je namreč nenavadno obravnavanje tematike iz državljanske vojne postalo še bolj očitno in številni kritiki so ga začeli na vso moč napadati. Dramo so umaknili z repertoarja, nato pa so jo spet dovolili. Sodeč po navedbah tujih in ruskih avtorjev je z nezmanjšanim uspehom doživela prek devetsto predstav. Markov ne omenja začasne prepovedi, pač pa o tem navajajo različne, nasprotujoče si podatke zahodni avtorji (npr. Réne Micha v »Critique«, 1969, Struwe v »Geschichte der Sowietliteratur«, B. Piper v uvodu k ruski izdaji romana »Bela garda«, Hertfordshire, 1969). Prav tako ni jasno, s kakšnimi težavami se je pisatelj srečal ob uprizoritvi naslednjih dram iz sodobnega življenja, kot so *Beg, Škrlatni otok* in zlasti *Zojkino stanovanje*, mrke komedije iz dobe Nepa.

Tako ali drugače se je pisateljev spor s kritiko in cenzuro začel že dokaj zgodaj, nekako konec 20-ih let, ko se je v sovjetski literaturi marsikaj spremenilo. Za te nove razmere je bila namreč pisateljska podoba Bulgakova preveč nenavadna in samosvoja. Njegov izraziti nonkonformizem, nagnjenje k fantastiki, zlasti pa njegova bridka satira, vse to je bilo tedaj očitno nezaželeno.

Dramatika namreč zavzema le del njegovega ustvarjanja. V 20-ih letih je objavil tudi nekaj satirično grotesknih novel, na primer *Usodna jajca, Hudičeva zmeda* in še nekatere. V obeh, zlasti v prvi, je sodobna vsakdanjost prepletena s fantastiko. *Usodna jajca* lahko sploh imamo za groteskno travestijo priljubljene znanstvene fantastike. Učenjak odkrije skrivnosten žarek, ki pospešuje rast živih bitij. Ker prav tedaj v deželi divja kokošja kuga, sklenejo preprečiti s tem izumom škodo, vendar zaradi birokratske zmešnjave pride na vzorno posestvo namesto iz tujine naročenih kokošjih jajc zaboj z jajci nevarnih plazilcev, namenjenih neki znanstveni ustanovi. Nevarna golazen se razleze

po deželi, ogroža cele pokrajine, nista ji kos ne vojska ne tehnika, le zgodnji mraz reši obupane prebivalce.

Naslednja novela je pravi kalejdoskop le navidezno fantastičnih, v resnici pa zgolj groteskno zaostrenih in v realnem okolju opisanih dogodivščin, ki jih povzroči birokratska zmeda in omejenost, ko je dokument na papirju pomembnejši od človeka.

Še ostrejša je sestava prizorov in oseb iz Gogoljevih del (zlasti *Mrtvih duš), Dogodivščine Čičikova. Pesnitev v dveh točkah s prologom in epilogom.* Pisatelj sanja, da so Gogoljevi junaki oživeli ter se z neverjetno spretnostjo prilagodili novim razmeram. Ampak v resnici razmere le niso tako nove, kajti lopovščine Čičikova in njegovih »znancev« iz znamenitega Gogoljevega romana cvetejo tudi zdaj, le da so metode, predvsem pa terminologija nekoliko drugačne. In prav zmes citatov in zvesto opisanih nadrobnosti pisatelju sodobne stvarnosti ustvarjajo nenavadno groteskno, v bistvu zelo mračno podobo: nič se ni spremenilo, le »stare plotove so na novo prepleskali«, kakor je zapisal sodobnik Bulgakova B. Piljnjak.

Nič čudnega potemtakem, če je Bulgakov prihajal v čedalje ostrejše spopade s cenzuro. Kot Zoščenka so tudi njega obdolžili, da blati sovjetsko stvarnost, in ga razglasili za »notranjega emigranta«. Na prelomu 20-ih in 30-ih let mu je bilo onemogočeno, da bi objavljal izvirna dela. Zavetje je našel v gledališču, najprej kot literarni svetovalec v Mhatu, nato pa v Bolšoj teatru. Zanje je napisal nekaj inscenacij *(Mrtve duše)* in opernih libretov. V dobo njegovega delovanja v gledališču sodita tudi literarnozgodovinski drami: *Zarota svetohlincev* (Molièrova smrt) in *Zadnji dnevi* (smrt Puškina, a pesnik se na odru sploh ne pojavi). Motiv obeh je spopad umetnika s totalitarno oblastjo in tragični propad ustvarjalca. Zadnja drama na literarno zgodovinsko temo je *Don Kihot*. Vse te tri, skupaj z obema dramama iz državljanske vojne, so leta 1962 objavili v Moskvi.

Bulgakov je delal v gledališču do leta 1939, ko je hudo zbolel. Umrl je marca meseca 1940. Tedaj ga širše občinstvo tako rekoč ni poznalo. Okrog njegovega imena je dolgo

vladal molk, literarna zgodovina ga skorajda ni omenjala. To je trajalo dolgo, celih petindvajset let. Šele v šestdesetih letih so ga spet začeli objavljati; leta 1965 pa je v reviji »Novi mir« izšel njegov nedokončani *Gledališki roman*, potem ko so se književniki starejše generacije že na drugem kongresu Zveze sovjetskih pisateljev potegovali za njegovo vrnitev v literaturo.

Gledališki roman je očitno v marsičem avtobiografsko delo. Zrasel je iz avtorjevih izkušenj in opazovanj življenja in dela gledaliških ljudi, ti so pokazani kot svojevrsten svet, poln komičnih malenkosti, smešnega rituala in prestižnih zdrah, a tudi resnične vneme za umetnost, skratka, kot svet, v katerem je težko potegniti mejo med igro in resničnostjo. Pisateljev namen seveda ni bil dati žanrske slike iz življenja gledališčnikov, kajti tudi v tem delu gre za osrednjo temo poznejšega Bulgakova, namreč za problem umetniškega ustvarjanja in odnosa okolice do umetnika.

Roman je napisan v prvi osebi. V uvodu se avtor zateče k staremu literarnemu prijemu: trdi, da mu je neki njegov bežni znanec poslal rokopis, tik preden si je vzel življenje. V tem uvodu, ki je napisan v ironično arhaiziranem stilu, pisatelj zagotavlja, da je vsa zgodba izmišljena in da nesrečni samomorilec ni nikoli imel opravka z gledališčem... Toda kakor je v svoji spremni besedi k posmrtni publikaciji v reviji zapisal dramski igralec Toporkov, je v romanu nešteto potez in slikovitih nadrobnosti iz tedanjega gledališkega življenja. To je na prvi pogled parodizirana podoba, v kateri pa je kljub temu mnogo resničnega, le da je to zaostreno do komičnega absurda. Vendar v tem delu smeh Bulgakova ni tako bridek, saj gre večinoma za karikiranje napihnjenosti, pretiravanj in sploh »atmosfere genialnosti« gledališča kot »stvari na sebi«, ki ji je dramski tekst zgolj gradivo za lastno tvornost. Ampak roman ni končan in že v tistem, kar je napisano, tu in tam zazvenijo tragične note umetnikove nemoči pred zunanjim svetom in ogroženosti njegovega dela. Samo da so to za zdaj šele napovedi tistega, kar se lahko zgodi, in pisateljevi kolegi, ki mu očitajo »dostojevščino«, še ne uprizarjajo nanj gonje v tisku, kot se bo to zgodilo nesrečnemu Mojstru. V tem predsmrtnem delu

problem umetniškega ustvarjanja in odmeva v svetu, v katerem živi, stopi nekoliko v ospredje.

Bulgakov je pisal svoj zadnji roman dolga leta, tja do svoje smrti, v času, ko ni mogel objavljati svojih del in ko je najslavnejšim gledališkim hišam le tu in tam uspelo uprizoriti kako njegovo pretežno iz preteklosti zajeto dramo. V tistih časih je sodeloval pri gledališču — zaradi navdušenja za svet odrskih desk ali zaradi nujnosti, da se kljub vsemu ne odreče umetniškemu ustvarjanju — kdo bi to vedel? Vsekakor ni imel nobenega upanja, da bi lahko svoje delo kjerkoli objavil. Zato ga je pisal zase ter vložil vanj svoja spoznanja, svojo vednost o procesu umetniškega ustvarjanja in svojo vizijo sveta.

Kakor zatrjuje avtor najtemeljitejše študije o tem delu V. Lakšin (»Novi mir« 1968) je roman zbudil precejšnjo pozornost sovjetske literarne kritike prav zaradi svoje nenavadne zasnove. Opiraje se na te teze znamenitega raziskovalca del Dostojevskega M. Bahtina in na njegove teorije o zakonih v proznih zvrsteh, so razglasili to delo za menipejsko satiro (po opredelitvi ustrezne antične zvrsti). Sam Lakšin sicer ni zavzel določenega stališča, pač pa je poudaril nenavadnost v kompoziciji in umetniških zamislih Bulgakova.

Slednje je res, saj roman *Mojster in Margareta* učinkuje tako po umetniškem postopku kakor po splošnem pogledu na življenje in njegovo problematiko spričo večine del sodobne ruske literature zelo nenavadno, kajti doba njegovega nastanka je doba neštetih »proizvodnih« romanov, to je del, ki pripovedujejo o industrializaciji in kolektivizaciji dežele, zgodovinskih romanov, ki so včasih le znamenje umika ali prenosa aktualnih, filozofskih in družbenih vprašanj v starejše dobe (npr. J. Tinjanov), doba, ko je bila nenavadnost umetniških prijemov skoraj enaka krivoverstvu. Takrat so bili namreč nazori formalistov — znamenitih ruskih literarnih teoretikov in zgodovinarjev 20-ih let — razglašeni za »neustrezne generalni liniji ruske literature«, medtem ko sedaj že dokaj dazširjeni pogledi na umetniško ustvarjanje v rusko literarno vedo še niso prodrli. Iz

tega tudi izvira posebno zanimanje, ki ga je roman Bulgakova zbudil v 60-ih letih. Učinkoval je namreč kot neke vrste vez med pogosto novatorsko in eksperimentatorsko naravo literature 20-ih let in teoretičnimi nazori sodobnih znanstvenikov.

Če se opiramo na Bahtinove teoretične poglede, lahko uporabimo za to delo tudi izraz »polifonični roman«, ki ga znameniti ruski učenjak sicer rabi za romane Dostojevskega v smislu »množice samostojnih in nezlitih glasov in zavesti«. Še bolj upravičeno se lahko sklicujemo nanj pri primerjavi umetniških prijemov Bulgakova s postopkom avtorjev antičnih menipej, hkrati pa s pojmom »karnevalizirane literature«.

Po Bahtinu označuje menipejo »popolna svoboda filozofske inspiracije in fantastičnost snovi«, ki sta med seboj čvrsto povezani, obravnavanje eksistencialnih problemov kot soočenja različnih filozofskih pogledov, nato »organska spojitev svobodne fantastike z grobim naturalizmom vsakdanjega življenja«, večvrstno dogajanje. ki svobodno prehaja iz kraja v kraj in iz dobe v dobo, iz stvarnega sveta v nestvarni, nenavadne snovi in situacije, ki delujejo provokativno in rušijo običajne zakone in predpise, tako literarne kot družbene.

Sorodno — kot za literaturo, ki je docela svobodna pri povezovanju različnih plasti in aspektov pripovedovanja — lahko uporabimo za ta roman tudi Bahtinovo oznako »karnevalizirana literatura«. Bahtin izvaja izraz iz antičnih oziroma srednjeveških folklornih obredov — praznovanj, ki jih opisuje kot trenutke popolne svobode v sicer hierarhično strogo urejenem okolju, kot čas, ko so dovoljene največje ekscentričnosti, travestije, zamenjava mest in položajev v družbi, skratka, kot čas, ko so porušene vse pregrade med resničnostjo in fantazijo.

Vse te oznake bolj ali manj veljajo za roman Bulgakova, eno izmed najbolj nenavadnih del sovjetske literature.

Mojster in Margareta je neke vrste »roman v romanu«: v Moskvi 30-ih let živi Mojster, ki piše roman o Ponciju Pilatu in o popotnem modrijanu Ješui Han-Hasri — Jezusu,

in isto zgodbo pripoveduje sam avtor. Tako se roman odvija hkrati na dveh prostorskih in časovnih ravneh: v Moskvi 30-ih let in v Jeruzalemu ob začetku našega štetja.

Zgodba Ješue in Pilata zavzema po številu strani sorazmerno manjši prostor v obsežnem romanu. Vendar se motiv spopada dveh svetov — sveta absolutne oblasti in sveta uporništva v imenu ustvarjanja, dobrote in resnice — pojavlja tudi v drugih poglavjih, namreč v tistih, ki govorijo o nenavadnih dogodkih v navadni Moskvi.

Napoved te téme se pokaže že v prvem poglavju, ko se dva zelo priznana in zelo poprečna uradna književnika v nekem moskovskem parku srečata s skrivnostnim tujcem, ki se predstavi kot »profesor črne magije«. Čudni tujec posluša predsednika neke pisateljske organizacije Berlioza (dajanje imen znamenitih ljudi docela brezpomembnim je eden izmed prijemov satire Bulgakova), ki naroča svojemu spremljevalcu antireligiozno pesnitev. Ta naj dokaže, da je svetopisemska zgodba o Jezusu zgolj mit, zelo pogost v različnih verstvih. Tujec se vmeša v pogovor in začne pripovedovati zgodbo o Pilatu in Ješui. Pozneje se ta motiv ponavlja v razgovorih med Mojstrom in še nekaterimi osebami romana in v prizorih na obeh časovnih ravninah, dokler se tisti, ki so v dogajanju sodelovali, ne srečajo tako ali drugače v zadnjih, fantastičnih poglavjih. Slušno in optično posamezna poglavja obeh plasti vežeta zaključni stavek prejšnjega in prvi naslednjega poglavja.

Posebej je treba omeniti, da je Bulgakov postavil fantastične dogodivščine in pisano gnečo različnih realnih in fantastičnih oseb v moderno velemesto, medtem ko sta antični Jeršalaim in zgodba Pilata in Ješue podana s skoraj protokolarno točnostjo, preprosto in stvarno. V teh poglavjih je vse motivirano in — lahko bi rekli — verjetno in razumsko dojemljivo, medtem ko se v sodobnem življenju dogajajo najbolj nenavadne reči, ko so meje med resničnostjo in fantastiko, med sanjami in bedenjem docela zabrisane. V poglavjih o Pilatu je Bulgakov kronist, poročevalec in analitik, ne pa pripovedovalec domišljijskih in običajnim človeškim merilom nedojemljivih zgodb, zdaj komičnih, zdaj bridko posmehljivih, zdaj tragičnih. Vendar, tako kot

v noveli o Čičikovu, je tudi tu prisoten podtekst: v sami realnosti je dovolj fantastičnega in absurdnega. In prav ta absurdnost vsakdanjosti in pomanjkanje jasnih meril ustvarja ugodna tla za delovanje skrivnostnega »maga« in njegovega spremstva.

V. Lakšin in tudi nekateri zahodnoevropski kritiki povezujejo podobo Wolanda-Satana, ki s svojim spremstvom obišče Moskvo, s srednjeveškimi legendami o Duhu zla, hkrati pa z Goethejevim Faustom. Vendar je Bulgakovljev Woland nekam moderniziran in kultiviran Duh teme. Pisatelj je očitno vložil vanj nekaj svojega, malce utrujenega in resigniranega pojmovanja življenja in razumevanja ljudi, njihove bede, a tudi nemoči. O tem pričajo nekateri prizori, ko vsemogočni »knez teme« le pokaže razumevanje in sočutje. Tu ne gre le za prizor na Satanovem plesu, ko Woland na Margaretino prošnjo pomilosti detomorilko, ampak tudi za dogodke ob nastopu skupine v moskovskem varieteju.

Ti so opisani v dvanajstem poglavju »Črna magija in njeno razkrinkavanje«. Sam naslov je vključen v tipično bulgakovsko ironiziranje stvarnosti, to je, kaže njegov ironični odnos do sveta, odnos, ki je eden izmed odločilnih strukturnih elementov romana. Že prej namreč natančno citira besedilo lepakov, ki vabijo na predstavo, kjer bo »znameniti zamejski profesor priredil predstavo črne magije in jo popolnoma razkrinkal«. V istem jeziku, ki parodira govorico časopisnih vesti ,nastopi pred predstavo tudi napovedovalec ter s svojim bedastim čvekanjem tako razjari Wolanda, da mu le-ta ukaže odtrgati glavo. Občinstvo se zgrozi, usmiljene ženske prosijo, naj mag spet prilepi odtrgano glavo na vrat nesrečnega blebetača. Woland se zamisli in slednjič privoli, češ, ljudje so pač ljudje, imajo sicer napake, vendar so dostopni tudi za glas usmiljenja.

Na tem prizoru je sovjetski kritik V. Lakšin zgradil svojo razlago podobe Wolanda, ki ga ima za mešanico srednjeveškega hudobca in Fausta. Imenuje ga »razmišljajočega moralista«, ki predvsem kaznuje zlo. Ta koncepcija je sicer nekoliko enostranska, kajti Bulgakov ni le moralist, temveč umetnik, ki mu marsikdaj gre bolj za reševanje čisto umetniških nalog kot pa za preprosto podajanje že iz ljudskih legend znanih legend o peklenščkih, ki ugonabljajo hudobneže. Taka razlaga bi bila vse preveč enostavna. V romanu namreč ne gre toliko za konflikt med poštenostjo in nepoštenostjo, med dobroto in hudobijo, delom in zajedavstvom, kolikor za spopad med tistimi, ki jim je pri srcu svoboda, in tistimi, ki jo dušijo. Svoboda pa je za Bulgakova predvsem svoboda mišljenja in ustvarjanja, tudi umetniškega. To nasprotje, zaradi katerega je vse življenje trpel sam pisatelj, je tudi eden osrednjih motivov, ki veže med obe plati pripovedi: Ješua han-Nasri zagovarja svobodo vesti in odločanja, Mojster pa svobodo umetniškega ustvarjanja. In oba — v območju realnosti — tragično propadeta, saj se rešita le v svetu legende in fantazije.

Tako sovjetska kot tudi zahodna kritika sta preveč poudarjali etično plat romana in posvetila premalo pozornosti njegovi umetniški strukturi. Treba pa je priznati, da se podoba Wolanda razlikuje od tradicionalnega pojmovanja starih legend in da odnos med principom zla in principom dobrega le ni tako preprost. Woland in Ješua nista antagonista v običajnem pomenu besede, pač pa »upravljata različna resora«, kakor sam Woland pove Margareti. In njuni poti se včasih križata, v epilogu pa zvesti Ješuov učenec Levi Matej sporoči Wolandu želje svojega učitelja in »knez teme« te želje izpolni.

Tako se pisateljevo pojmovanje življenja in izročila, tudi biblijskega, močno odmika od običajnega, vse to pa daje romanu neko posebnost, nadvse samosvoje znamenje.

Francoski kritik R. Micha (»Critique«, 1969) pravi, da so trije glavni akterji romana Satan, Svet in Tiran. Morali bi dodati še: Umetnost, kajti prav z njo je povezana snovna linija anonimnega Mojstra, ki mu je njegov roman o Pilatu prinesel toliko gorja in ki je našel zaščitnika v Wolandu, vendar očitno le v svetu fantazije. In prav Mojstrovo ustvarjanje je tematska vez med poglavji o Moskvi tridesetih let in tistimi, ki pripovedujejo o antičnem Jeršalaimu. Je pa še neka vez, ki povezuje obe ravni. To je strah, ki ima zdaj realno, zdaj fantastično osnovo in ki mu zapadejo prav tako mogočni cesarski namestnik v Judeji kot običajni Moskov-

čani, pisateljevi sodobniki. Strah pa lahko rodi željo pobegniti iz realnega sveta v svet fantazije, v blaznost, ali pa strahopetnost. Docela proste takih travm in bega so le osebnosti iz legende, Ješua in Woland s svojim spremstvom, medtem ko Mojstra strah sicer ne požene v bojazljivost in izdajo svojega umetniškega poslanstva, pač pa v blaznost. Tudi žensko pogumna Margareta ni prosta strahu (prim. njena razmišljanja o Mojstrovi usodi po njegovi izginitvi ali prizor, ko se seznani z Azazellom). Ostane, kajpada, zvesta Mojstru, a varnost in pribežališče najde le v sanjskem svetu.

Motiv strahopetnosti, ki ima v romanu nedvomno velik pomen, imenuje V. Lakšin »osnovni strukturni motiv romana«. V tem z njim soglašajo tudi nekateri zahodni kritiki in tudi uredništvo »Posseva«. Ta ugotovitev je sicer točna, če obravnavamo zgolj idejno plat romana in njegovo etično problematiko, izkaže se pa kot nezadostna, če hočemo analizirati njegovo umetniško sestavo, ki je marsikje povezana z nazori formalistov in enega ideologov »sopotniške« (to je, nemarksistične) smeri v sovjetski književnosti, ki so se združili v neformalno skupino »Serapionovi bratje«, iz katere so izšli nekateri znameniti ruski književniki, npr. Fedin, Zoščenko, Kaverin, Tihonov. Vedeti namreč moramo, da je glasnik idej te skupine, mladi Lev Lunc, očital ruski književnosti premajhno zanimanje za fabulo in dogajanje ter jo pozival, naj se zgleduje po zahodni, zlasti pustolovsko fabulativni literaturi. Ne vemo sicer, koliko so ti nazori neposredno vplivali na Bulgakova, vidimo pa, da je zgodba njegovega romana nenavadno razgibana in da je v njej vse polno dogodkov in najrazličnejših oseb, tako tistih, o katerih govori zgodovina oziroma legenda, kot tudi običajnih pisateljevih sodobnikov.

V romanu Bulgakova nastopa torej množica oseb. Ob osrednjih likih Ješui in Pilatu, Mojstru in Margareti, Wolandu in njegovem spremstvu — imamo še mnogo bolj ali manj epizodnih in stranskih oseb. Tu je Levi Matej, Judež, rimski vojaki in dostojanstveniki, moskovski pisatelji in uslužbenci moskovskega gledališča Variete, upravnik moskovske stanovanjske hiše Bosoj, Margaretina sobarica Natalja, uslužbenci Doma pisateljev, in drugi prebivalci Moskve iz časov Bulgakova in antičnega Jeršalaima. In vsi ti ljudje, najsi nastopajo le bežno, imajo lastno usodo in karakter, živijo in delujejo. Pri tem pa pisatelj svobodno prehaja iz realnega v fantastično, obvladuje čas in prostor.

Ena največjih posebnosti v pisanju Bulgakova je hkratno bivanje realnega in irealnega sveta, hkrati pa mešanje najmodernejših prijemov s postopki, ki spominjajo na starinsko realistično prozo. Tako je, na primer, skrbno in stvarno opisal prizorišče in nastopajoče osebe. Ta natančnost učinkuje nalašč nekoliko staromodno, človek bi rekel, v gogoljevski maniri, s pogostimi nagovori na bralca. Pripoved poteka, če upoštevamo teze literarnega in umetnostnega teoretika Uspenskega, v različnih »stališčih«: zdaj pripoveduje sam avtor, zdaj je dogajanje pokazano tako, kot ga vidi in občuti kdo od nastopajočih, pa naj gre za glavne junake ali pa za manj pomembne stranske ali celo epizodne osebe. Ampak tu in tam se vmeša nekdo, ki ga Uspenski imenuje »nevidna priča«, torej neka neimenovana oseba, ki se dogajanja ne udeležuje in s katero se avtor ne istoveti (npr. prizor skrivnostnega prihoda Mojstra v bolniško sobo pesnika Ivana in njun pogovor). Pogosto se avtor sklicuje na »govorice«, ki se širijo po mestu: poglavje o nastopu Wolandove skupine v Varieteju in poglavje »Stanovanje na slabem glasu«. Ta postopek še povečuje učinek skrivnostnega in nerazumljivega, nečesa, kar se lahko dogaja v stvarnosti ali pa le v sanjah.

Tako mora bralec sam uganiti, kdaj imajo niti dogajanja v rokah nadnaravna bitja in kdaj čisto realne, po času in kraju določene sile, ki so pa prav tako skrivnostne in delujejo enako »nadnaravno« in pogosto absurdno. Prav na taka mesta se včasih opirajo nekateri zahodni pisci, ki radi »dešifrirajo tajnopis« sovjetske literature — tako se namreč imenuje članek L. Rževskega v newyorški reviji» Novyj žurnal«, (l. 1970), kar je nedvomno kaj tvegano početje.

Zgodba, tista, ki se tiče bulgakovske Moskve, se torej zaplete v nekem moskovskem parku, kjer se sprehajata dva literata. Prizorišče, kot je to že v navadi pri Bulgakovu, je popisano s skoraj topografsko natančnostjo. Vendar pisa-

telj takoj opozori, da je tistega *strašnega* majskega večera park bil nenavadno prazen. Pogosto se ponavljajoči izraz »prazen« — ulica, park, trg — je neke vrste signal, ki ustvarja posebno napetost, pričakovanje nečesa nenavadnega. Tak stilni postopek pisatelj uporablja na raznih mestih svoje pripovedi, igra pa ravno tako vlogo vodilnega motiva — simbola kot sončna svetloba ali mesečina. A ti dve nebesni telesi pri njem zamenjata vlogi, ki jima jo po navadi pripisuje tako literarna kot folklorna tradicija. Sonce je neusmiljeno žgoče, ima skoraj uničujočo moč, pa naj gre za počutje moskovskih literatov, ali pa za utrujenega in vsega naveličanega Pilata in križanih obsojencev. Narobe prinaša luna mir in v svitu njenih žarkov doživita Mojster in Margareta svoj triumf na Satanovem plesu. Mesečina spremlja tudi zadnje prizore v romanu, ko po dogovoru med Wolandom in Ješuo nemirni umetnik s svojo drago doseže tako težko pričakovani mir in ko je odpuščeno tudi Pilatu.

Vendar vsem ni odpuščeno. Bulgakov ni tako prizanesljiv ko naivni modrec Ješua han-Nasri. V romanu je precej žrtev čarovnij Wolandove skupine, a te žrtve večinoma niso nedolžne.

Med njimi je tudi urednik in predsednik pisateljskega društva Berlioz, ki je nemara še najmanj kriv. Je zgolj samozavesten in omejen — natanko toliko, da lahko naredi kariero med tistimi, ki ne marajo samostojno mislečih ljudi.

Njegova nenadna smrt je napovedana že v prvem poglavju. In prav to je tipično za večstransko pisanje Bulgakova, za njegov posebni umetniški postopek. V tem poglavju se namreč organsko stapljata trezno in detaljno opisovanje okoliščin in vedenje dveh poprečnih, a uspešnih Moskovčanov s fantastično prikaznijo nenavadnega tujca. Običajnost neopazno dobiva pridih grozljivosti, ironično slikanje teh dveh brezpomembnih, a vplivnih ljudi pa na koncu preide v klasično izklesano, svečano dikcijo biblijske zgodbe: »V bel togi s krvavo rdečo podlogo, s podrsujočo konjeniško hojo je zgodaj zjutraj štirinajstega dne pomladanskega meseca nisana...« (konec prvega in začetek drugega poglavja). Kajti motiv Ješue in Pilata se oglasi že na začetku in je povezan s skrivnostnim tujcem.

Ta je opisan zelo natančno, vendar pisatelj takoj opozori, da so pozneje »različne ustanove« skušale dognati, kakšen je pravzaprav bil, a se to nikomur ni posrečilo, poroča v suhem uradnem tonu Bulgakov. Bil je pač »z eno besedo: tujec«.

Ta čudni tujec se vtakne v pogovor, dokazujoč, da je zgodba o Ješui in Pilatu resnična, saj je bil ob dogodkih sam navzoč. Vrhu tega se pokaže, da je vseveden, da pozna ljudi, s katerimi se pogovarja, in celo napove Berliozu, da bo še nocoj mrtev. Kajti on je kljub samozavestnim ugovorom obeh literatov trdno prepričan, da človek nikoli ne ve, kaj ga čaka, in da torej njegov razum in volja nista vsemogočna.

Bulgakov posmehljivo kaže reakcijo obeh, ki nihata med pomilovanjem tujčevega čudaštva in nelagodnostjo ob misli, da imata opravka z norcem, med podzavestno zgroženostjo ob njegovih napovedih in sumom, da se nemara pogovarjata s tujim vohunom. Slednji se brž razprši, ko zagledata z vsemi potrebnimi žigi opremljen dokument, ki potrjuje, da je tujec »profesor črne magije«, povabljen v Moskvo kot »izvedenec«.

A nelagodnost ostane in se še stopnjuje, potem ko tujec konča »svojo« pripoved o Pilatu (začetek 3. pogl.). Oba literata skušata razrešiti uganko po zdravi pameti na kar se da ustrezen način: mož je blazen. Vendar se tujčeva prerokba izpolni: natanko tako kot je napovedal, odreže tramvaj Berliozu glavo.

Tako se začno »čudeži«. Ampak Bulgakov ne bi bil to, kar je, če ne bi poskrbel tudi za realno razlago dogodkov, ki se pokažejo kot splet nekih čudnih naključij. S tem, nedvomno ironičnim početjem hoče pisatelj navidezno ustreči »ljudem zdrave pameti«, ki bi radi sleherno stvar razložili primerno svojemu pojmovanju o mogočem in nemogočem. Hkrati pa, seveda, tako pojmovanje ironizira: pesnik Ivan po srečanju z Wolandom zblazni in šesto poglavje prvega dela, kjer ga vidimo na psihiatrični kliniki, ima naslov: »Shizofrenija, kot je bilo že rečeno«. A ljudje še vedno

vztrajno iščejo razlago dogodkov (poglavje o dogodivščinah ravnatelja Varieteja Stjope na Jalti), ko se jim pa to ne posreči, izjavijo preprosto in odločno: »To je nemogoče.«

Toda Bulgakov si je očitno mislil ko Hamlet »na svetu je marsikaj, prijatelj Horatio«. Zato je dal svoji fantaziji prosto pot, le da je marsikateri fantastičen prizor zgolj potenciran, do absura prignan nesmisel realnosti, skratka, »karnevalizacija« tistega, kar se dogaja in ljudi bega. Ta postopek je očiten na primer v poglavju »Stanovanje na slabem glasu«, — iz njega namreč brez sledu izginejo stanovalci. Kdo je temu vzrok — naravne ali nadnaravne sile? Pisatelj nam natančno pokaže le delovanje slednjih — ko se tam namreč naseli Woland s svojim spremstvom ter ukaže nagnati tiste, ki so mu odveč. Toda pisatelj ne pove, kaj se je tam dogajalo prej in se ironično skrije za avtorjevo ugotovitev, češ po mestu so krožile različne govorice »o zlodejih«, ki da so vsega krivi. Vendar prebrisani ravnatelj Varieteja v coprnije, vsaj spočetka, očitno ne verjame in strah, ki ga zgrabi, ko zagleda zapečatena vrata Berliozovih sob, je pokazan v njegovem notranjem monologu, v zelo realnem svetu. Podobno grotesknost je čutiti v prizoru s pojočimi uslužbenci nekega urada. Komičnost tega početja, ki je v zelo stvarnem epilogu označena kot »posledica množične hipnoze«, je še stopnjevana s parodijo pisarniške govorice nastopajočih oseb, ki je časovno in stilno zelo jasno določena. Tu imamo spet opraviti s stilom »karnevalskega« pretiravanja življenjske neumnosti: predstojnik ustanove namreč sili svoje podrejene, da sodelujejo v različnih »kulturno-prosvetnih aktivnostih«, kar izkoristi Wolandov spremljevalec Korovjev. V drugem primeru gre za satiro na birokracijo: strogega predstojnika urada za zabavne prireditve ugrabijo »čarovniki«, namesto njega pa ostane le njegova obleka, ki uraduje ko živ človek. In Bulgakov dodaja s svojim suhim humorjem: najbolj čudno je bilo, da je omenjeni predstojnik, brž ko je dobil spet človeško podobo, odobril vse sklepe in ukaze, ki jih je izdala njegova obleka.

Vendar je zadnji prizor le navidezno komičen: vprašanje birokratskega odnosa do človeka navdaja pisatelja z

ogorčenjem in z občutkom nemoči. Saj Korovjev ne reče zaman« »Če ni dokumenta, ni človeka.« Smešno je sicer brati, da Margaretin sosed in oboževalec njene sobarice, ki ga nadnaravna sila spremeni v prašiča in ga takega prižene na Satanov ples, zahteva, naj mu o tem izdajo potrdilo, vendar ta nadrobnost priča tudi o nečem, česar so ljudje vajeni.

Še bolj očitna je pisateljeva bridka satira v prizorih, ki se odvijajo v privilegirani restavraciji Doma privilegiranih pisateljev. Poglavje se imenuje »Pripetljaj v Gribojedovu«. Posmehljivo zveni že sam naslov: na začetku poglavja avtor skrbno opisuje razkošne prostore restavracije in neštete pisarne s komičnimi, a nemara le dokaj možnimi naslovi, na primer »Enodnevni ustvarjalni potni nalogi.« Razloži, da je bila hiša menda nekoč last tete slavnega avtorja komedije *Gorje pametnemu* ter da je bila tako po njem — satiriku in uporniku! — tudi poimenovana. Opisuje blagre, ki so jih deležni posvečeni na način, ki spominja na parodijsko vzneseni ton, v katerem Gogolj opisuje dva ugledna meščana v *Povesti o tem, kako sta se sprla Ivan Ivanovič in Ivan Nikiforovič*. In v ta raj nekega dne vdreta Korovjev in maček Behemot, tokrat v človeški podobi. Nato sledi komični dialog med vratarico, ki zahteva »dokument«, in obema navihancema, ki trdita, češ če se hočemo prepričati, da je Dostojevski zares pisatelj, ni treba od njega zahtevati dokumenta, ki ga gotovo ni imel, marveč je treba samo prebrati nekaj strani katerega njegovih romanov (str. II.). Lahko ponovimo: ni dokumenta, ni človeka, le da se temu paradoksu očitno nihče ne čudi.

Potemtakem lahko rečemo, da se Bulgakov pogosto zateka k tistemu, kar so ruski formalisti imenovali »prijem ostranenija« (po Brechtu — »odtujitve«), ko namreč pokaže neki pojav z nenavadne, s stališča običajnega izkustva »tuje«, »čudne« strani in se s tem bori zoper avtomatizirane poglede in reakcije. To jasno pove v prizoru z mačkom Behemotom, ki rine v tramvaj, pri tem pa hoče po vseh predpisih plačati vozovnico: »Tisto, kar je bilo bistveno, ni prizadelo ne sprevodnice ne potnikov: ne to, da maček leze

na tramvaj, to naj bi še bilo, temveč to, da je hotel plačati!«

Tak postopek uporablja Bulgakov dokaj pogosto in zdi se, ko da bi se s tem hotel rogati človeški poprečni samovšečnosti. Seveda, pravkar citirana ugotovitev je povedana čisto očitno s stališča avtorja, saj je njegova originalnost prav v tem, da se ne boji očitkov, da kot avtor posega v pripoved in v svojem imenu izreka razloge in sklepe. Še več: tudi očitkov staromodnosti mu ni mar, saj v romanu pogosto najdemo pogovore z bralci ali pripombe ko: »Česar ne vemo, tudi ne moremo povedati«. Skratka, z umetniškimi sredstvi ravna prav tako suvereno ko s časom in prostorom, s planom realnosti in irealnosti (beseda »pravljičnost« je zanj nekam neprimerna, lahko bi jo uporabili kvečjemu za nekatere strani, na primer za prizore, ki kažejo srečo obeh zaljubljencev, ko ju Woland reši vsega hudega).

Najbolj skrivnostna oseba v romanu je sam Mojster. Pojavi se šele konec enajstega poglavja, potem ko so se v Moskvi že zgodile nenavadne reči in ko se je pesnik Ivan po vsem hudem znašel v bolnišnici. A v pripoved vstopi šele v trinajstem poglavju, ko pripoveduje o sebi Ivanu.

Mojster nima imena, ne mara, da ga imenujejo pisatelja: »Jaz sem mojster!« Kaj misli s tem: član ceha, tisti, ki obvlada svojo »obrt«, tisti, ki lahko tudi uči? Tega nam Bulgakov ne pove, kot nam ne pove marsičesa iz njegovega življenja. Motivacije v realnem svetu so sicer jasne — oba sta na kliniki za živčne bolezni. Stvarno je motiviran tudi začetek Mojstrove zgodbe, naključje, zaradi katerega se lahko posveti samo umetniškemu ustvarjanju. A kaj kmalu se začno oglašati skrivnostne note: na Ivanove besede o čudnem tujcu, ki da je poznal Pilata, zakliče Mojster: »O, kako sem uganil!« Nato pripoveduje o sebi, o svojem skoraj čudežnem srečanju z Margareto v »čisto prazni uličici«, o njuni kratki idili v skriti sobici in o svojem romanu, ki mu je prinesel nesrečo.

Ton in ritem pripovedi se nenehno menjujeta. Od poetično umirjenega, dasi vznesenega postaja vedno bolj krčevit in, kakor pravi avtor, »vedno bolj zmeden in poln nečesa nedorečenega«. Govori, kako je uredništvo zavrnilo roman

in kako so se časopisni stolpci napolnili z najbolj grobimi napadi na neobjavljeno delo in avtorja s strah vzbujajočimi naslovi. Mojstra se poloti groza. Pripoved je čedalje bolj zmedena in slednjič: »... gost je začel govoriti Ivanu tako tiho na uho, da je tisto, kar je pripovedoval, postalo znano le samemu pesniku, razen prvega stavka: »Četrt ure potem, ko me je zapustila, so mi na okno potrkali ...«

Očitno se je Bulgakov v tem primeru odrekel vloge »vsevednega« avtorja ter postavil namesto sebe neko »nevidno pričo«, ki bralcu ne more pojasniti vsega dogajanja. V pripovedi nastane prazen prostor in avtor nam ne pove, kaj se je zgodilo z nesrečnim Mojstrom med tistim večerom, ko je zažgal svoj rokopis, in nočjo, ko se je po dobrih treh mesecih vrnil v svoj dom, kjer so tedaj že prebivali drugi, od tam pa odšel v bolnico. Tedaj se ton in ritem spet umirita — Mojster se je vdal v usodo.

To je tudi edino poglavje, v katerem se junak pojavi v realnem svetu. Sicer pa sama struktura tega lika kaže, da Bulgakovu ni šlo za upodabljanje »običajne glavne osebe«, »karakterja« v smislu tradicije realističnega romana. Mojster je hkrati nastopajoča oseba, ki ima večjo težo v snovnem kot v fabulativnem elementu romana, in simbol svobodne ustvarjalnosti in pesnikove usode v sovražnem svetu. Nemara, kakor trdijo nekateri avtorji o Bulgakovu, je v tem liku tudi nekaj avtobiografskega, češ da je sam pisatelj prestajal podobne težave.

Torej je Mojster prej vtelešenje ustvarjalca par excellence, kot običajna »glavna oseba«. Je precej dematerializiran in neaktiven, česar ne moremo reči o njegovi Margareti. Ta lik doživlja v toku romana različne metamorfoze: od zdolgočasene lepotice, ki varno in udobno živi ob neljubljenem uglednem možu, prek romantične zaljubljenke do strastne in celo nekam cinične »čarovnice« in spet romantične, a to pot umirjene in zveste umetnikove spremljevalke, ki doseže — v pravljičnem svetu — mir in varnost.

Glavni motiv Margaretinega vedenja je njena skoraj čudežna ljubezen do Mojstra, pripravljenost, da zanj vse stori in vse žrtvuje. Zato mu stoji ob strani, ko piše roman, in ga skuša ozdraviti groze. Ko pa pride prepozno (»Ko

nesrečni Levi Matej,« pravi), sprejme povabilo na Satanov ples ter prevzame vlogo gostiteljice — kraljice Margot, kajti Margareta nikakor ni Gretchen, ob vsej navzočnosti goethejevskih motivov in simbolov v romanu.

Margareta je ženska, ki je prevzeta od enega samega čustva, ljubezni — usmiljenja, ne pa »služabnica Zla«, kot jo imenuje v svoji zelo premočrtni razlagi romana sovjetska kritičarka L. Skorino (»Voprosy literatury« 1968). Je v brezupnem položaju, zato se spusti v pogovor z realno sumljivim tujcem, zato se da spremeniti v čarovnico, saj, kot pravi mojster, »ko so ljudje docela oropani, kakor sva midva, tedaj iščejo rešitve tudi pri silah iz onstranstva«, in doživi kopico nenavadnih stvari.

Ti doživljaji sodijo seveda v območje fantastike, ki pa je tako in tako eden izmed pomembnih strukturnih elementov romana. Ampak tudi na teh straneh se realnost prepleta z irealnostjo, saj Margareta leti na metli nad zelo natančno opisano nočno Moskvo, a tudi nekatere pripombe Wolandove druščine na plesu in pred njim je možno razlagati na temelju realnega človeškega početja. Tudi sama Margareta, čeprav čudežno spremnjena v kraljico Margot, ne zataji svoje človeške narave. Z veseljem naredi razdejanje v kritikovem stanovanju, prizadene torej škodo materialnim dokazom njegovega družbenega statusa, upre pa se, ko hoče Azazello njenega zoprnika umoriti. Sprejema na plesu zgodovinske in nezgodovinske prebivalce pekla in ponosno čaka, kdaj ji bo Woland ponudil nagrado — srečanje z izginulim Mojstrom. Torej je pisatelj v njenem liku vendarle zgradil karakter, sicer zelo romantiziran, ampak tak, da mu ne manjkajo psihološke motivacije v vedenju in odločanju. Kajti Margareta, tako kot njen ljubi, kot Ješua in Pilat in še mnoge druge osebe iz romana so pogosto postavljeni pred izbiro, v situacijo, ko se morajo odločiti. In prav to je dalo ruskemu literarnemu zgodovinarju V. Vinogradovu povod, da je v delu našel nekaj potez eksistencialistične filozofije (»Voprosy literatury«, 1968).

Tako se zdi upravičena trditev V. Lakšina, da se Bulgakov tudi takrat, ko pripoveduje o najbolj fantastičnih dogodkih, ni zatekel k alegorijam, marveč ustvaril žive podobe

— karakterje. In to velja ne samo za Moskovčane, marveč tudi za osebe, ki nastopajo v poglavjih o antičnem Jeršalaimu in celo za Wolandovo spremstvo. Ne samo Korovjev, v realnem okolju dokaj vulgarni in neizbirčni Wolandov služabnik, ampak celo maček je karakter, in sicer zelo kompleksen — zdaj navihan, zdaj spogledljiv, zdaj dostojanstven. V prizoru, ko policija vdre v zloglasno stanovanje, beremo: »...na kaminu, zraven kristalnega vrča, je sedel velikanski črn maček. V šapah je držal gorilnik...« »Ne zganjam burk, popravljam gorilnik, nikomur nič ne prizadenem,« je jezno namrščen dejal maček, »vrhu tega še imam za svojo dolžnost poudariti, da je maček starodavna in nedotakljiva žival.« Vsekakor prav tej druščini ne manjka, človek bi rekel, neke svojevrstne privlačnosti.

Slabše so se odrezali v romanu avtorjevi sodobniki, ki so pogosto predmet njegove satire. In ne bi mogli reči, da se nam večina Wolandovih žrtev kaj posebno smili. Kajti čeprav se nekateri sklicujejo na »hudičeve spletke«, so tudi pred prihodom skrivnostne družbe počenjali marsikaj obsojanja vrednega. Posebnost pisateljevega odnosa do takih oseb je prav v tem, da so kazni včasih sicer hude, včasih pa imajo naravnost brezoseben pridih. To se nanaša zlasti na prizore v Torgsinu, v Domu pisateljev, medtem ko dosežejo vrhunec pri predstavi, namenjeni »razkrinkavanju črne magije«. In če se spet naslonimo na Bahtinove teze o karnevalizirani literaturi, lahko rečemo, da gre v tem primeru za »škandal« (pohujšanje?), kar ima ruski znanstvenik za eno bistvenih sestavin že omenjene antične zvrsti.

V takih prizorih ljudje običajno pokažejo svoje slabe strani, tiste, ki jih sicer skrbno skrivajo. Pokažejo pa jih čisto prostovoljno, če le tako nanese priložnost. Ne, Woland ni zapeljivec iz starih legend. Prej spominja na Demona Lermontova, ki se je »naveličal zla«, ker ga je bilo dovolj tudi brez njegovega vmešavanja. Po Bulgakovu je človek sicer odvisen od okoliščin, vendar so primeri, ko se jim ne sme prepustiti, marveč mora sprejemati odločitve.

Motiv odločanja v zaostrenih situacijah je eden tistih, ki povezuje dva časovna in prostorska svetova: Moskvo 30-ih let in antični Jeršalaim.

Vendar, kakor je bilo že rečeno, sta oba dela napisana v precej različnem tonu in z drugačnimi sredstvi. Nenavadnost tega romana je namreč prav v tem, da je fantastičnost prenesena v sodobnost, medtem ko biblijsko legendo sicer modernizira, vendar jo pokaže v realnem svetu ter ohrani prijeme psihološke in situacijske motivacije dogajanja in ravnanja nastopajočih oseb. Tako imenovani prizori iz vsakdanjega življenja so redkejši, satira je izginila, osebe niso karnevalizirane. Napetost in dramatičnost sicer ne popuščata, vendar tudi v množičnih prizorih (razglasitev sodbe) ni tiste zmede in beganja, ki sta tako pogosta na straneh, posvečenih sodobnosti. V jeršalaimskem delu zgodbe ne gre za viharen splet najbolj neverjetnih dogodivščin, marveč za pripoved o dogodkih, za prikaz stališč, ravnanj in čustev ljudi. Tako je po načelu ruskega realističnega romana psihološko najbolj poglobljeno pokazan prav protagonist teh poglavij, Poncij Pilat.

Pilat, vsemogočni rimski prokurator Judeje, je v resnici hudo bolan, osamljen človek, ki ga je njegova neomejena oblast ločila od ljudi. Pozna samo podrejene in nekje daleč v Rimu cesarja. Mrk je, nezaupljiv, in vsega naveličan, vendar vajen igrati vlogo in taktizirati. In ta poklicni vojak in politik se mora srečati in konfrontirati s človekom čisto drugačnega, njemu nerazumljivega kova, s preprostim, a neustrašenim zagovornikom svoje vere v svobodo in dobroto. In ob tem srečanju se mora odločiti.

Osrednja tema tega srečanja je dvoboj med dvema stališčema — brezmejno vero in treznim gledanjem oblastnika. Prizor je pokazan s stališča Pilata, v katero se le tu in tam vmeša avtor. Protagonistovo duševno stanje in njegova pot do usodne odločitve sta pokazani v dialogu, v notranjih monologih, v bežnih pripombah avtorja, v nadrobnostih. Pilat je spočetka samo še vsega naveličan, rad bi brž opravil uradne zadeve in legel. Toda polagoma ga začenja zasliševani jetnik zanimati, saj se je prvič v življenju srečal z neomajno vero. Jetnik prizna, da je rekel, da se bo »tempelj stare vere podrl in da bo zrasel novi tempelj resnice«. Na to mu Pilat odgovori z biblijskim citatom: »Kaj je resnica?« ter z grozo izve, da sta popotnemu filozofu znani njegova bolezen in osamljenost »Resnica je predvsem to, da te boli glava in da malodušno misliš na smrt«. In dalje: »Saj vendar ne gre... da bi človek vso svojo naklonjenost dajal psu. Tvoje življenje je revno, hegemon.«

Pilat sodi med »zdravo misleče ljudi«, zato si skuša razložiti to vednost na dostopen način: »Priznaj, da si velik zdravnik«. Ko Ješua to zanika, začne z njim pogovor o dobroti in prav Ješuova vera vanjo ga pripelje do spoznanja, da ima opraviti z neškodljivim čudakom, ki ga nehote privlači. Zato ga skuša rešiti, dokler ne najde v ovadbah političnih obtožb. Tedaj se zgrozi — zdaj mora reševati sebe. Polasti se ga obup, ve, da mora nekoga žrtvovati, in žrtvuje jetnika. Podlegel je strahopetnosti in se tega zaveda: »Izgubljen je!« Nato »Izgubljeni smo!« In še neke čisto blazne misli, med njimi tista o nesmrtnosti, ki je kdove zakaj prinesla »neznosno otožnost«. Zaradi jetnikovega prostodušnega priznanja, da je sleherna oblast nasilje nad ljudmi in da bo prišel čas, ko oblasti sploh ne bo, ga mora obsoditi, če hoče rešiti sebe obtožbe, da je soudeležen pri uporu zoper oblast cesarja. Kajti ta nekoč neustrašeni vojščak se boji cesarjeve nemilosti, boji se je, ker se je je navajen bati, pa čeprav je tako naveličan življenja, da si želi smrt, vendar le prostovoljno.

Odslej se stopnjuje tesnobna napetost, ki se polašča Pilata, njegove slutnje, da se je zgodilo nekaj usodnega. V zelo dramatičnem dialogu s prvim judovskim svečenikom je pokazan njegov poskus, da jetnika reši. A pred fanatizmom domačina popusti in razglasiti mora obsodbo. Zdaj je neomejeni oblastnik popolnoma nemočen, kljub zunanjemu videzu, saj je proti njemu sfanatizirana množica, ki »požre trg«. Spet se oglasi motiv žarečega, vseuničujočega sonca v trenutku, ko razglasi obsodbo: »Kot da je sovražno mesto umrlo in da stoji on sam, obračajoč obraz proti nebu, da ga žgejo navpični žarki...« Nato napetost pade in zvrsti se običajni vojaški ceremonial, mimo utrujenega in obupanega prokuratorja pa veselo zdrvi oddelek konjenice.

V šestnajstem poglavju je opisano križanje. Okoliščine in prizori so podani tako točno in plastično, ko da jih opi-

suje nekdo, ki je bil navzoč. In ta »nekdo« poroča o prihodu Levija Mateja in njegovih poskusih, da Ješui skrajša smrtne muke. Naslednji potek dogodkov je gledan z njegovimi očmi, vse do trenutka, ko se pojavi neki skrivnosten človek s kapuco — vodja Pilatove tajne policije — in ukaže rablju usmrtiti obsojence. Levi Matej je spet prišel prepozno.

Sam Pilat se pojavi spet v petindvajsetem poglavju, ki ima zelo značilen naslov. Tesnobno ozračje med razdivjano nevihto spremlja nemir Pilata, ki skuša tako ali drugače popraviti storjeno. To opravi v razgovoru z načelnikom tajne policije — mojstrski prizor zelo realne in »modernizirane« diplomatske igre med dvema, drug drugemu nevarnima zaveznikoma. In tedaj izve, da se je sicer rešil kot politik, da je pa kot človek obsojen od lastne vesti: jetnik je namreč pred smrtjo rekel, da ima strahopetnost za eno izmed največjih človeških pregreh.

V naslednjih poglavjih se Bulgakov oddalji od biblijske zgodbe o samomorilcu Judežu. Pobudo prevzame Pilat in Judeža umorijo na njegov namig. A to ga ne reši, njegov obup se stopnjuje, dokler ga mesečina ne zaziblje v spanec. Sanja, da je bilo vse drugače, da ni poslal v smrt razglaševalca dobrote, da ni storil »najhujše pregrehe — strahopetnosti« da se zdaj lahko skupaj vzpenjata »po modri lestvi mesečine«. A prihod tajnega policista mu prinese grozno prebujenje in ga vrže v realnost. Judež je ubit, vendar se Pilatu ne posreči spraviti se z Levijem Matejem. Pilat ni mogel oprati svoje vesti, usojeno mu je večno trpljenje, ki ga bo rešen le v zadnjih, v fantazijskem duhu napisanih poglavjih.

Omenjene strani pričajo o psihološkem mojstrstvu Bulgakova, o njegovi sposobnosti podati človekova razpoloženja in ustvariti ozračje, polno tesnobe in neke grozljivosti ob zelo točnem, skoraj »letopisnem« poročanju o zunanjih okoliščinah dogajanja (na primer razporeditev čet in varnostni ukrepi v Jeršalaimu). Takemu prikazovanju sta podrejena tudi stil in jezik, ki sta zdaj svečana, zdaj skoraj uradno vsakdanja. Marsikatera teh strani sodi v najlepšo, klasično izklesano rusko prozo.

Zadnje poglavje se odvija v fantastičnem okolju. Levi Matej obišče Wolanda in mu sporoči Ješuovo prošnjo, naj nagradi Mojstra z mirom, kajti »zasluži si mir, ni si pa zaslužil svetlobe«. Woland, zdaj pravi »Knez teme«, mu ustreže, poglavje pa zaključi s citatom iz poglavja o križanju. Konec romana izzveni kot stara balada, romantično in privzdignjeno. Woland in njegovo spremstvo odvržejo maske in postanejo veličastni »temni vitezi«, ki skupaj z Mojstrom in Margareto divje drvijo na vrancih nad nočno Moskvo, kjer se svetlikajo zdaj tudi njima »tuje, nepotrebne luči«. Woland pomaga Mojstru končati njegov roman, Pilatu je odpuščeno, zdaj lahko odide po lestvi iz mesečine, umetnik in njegova draga pa gresta v »večno mirno zavetje«.

Roman je zaključen, junaki so rešeni. Vendar samo v romantični pravljici. Kajti vmes pove avtor, da sta zaljubljenca umrla v realni Moskvi. Realni in irealni svet se spet pomešata.

Toda v epilogu se Bulgakov vrne v Moskvo ter začne ironično delati obračun čudežnim dogodkom in opisovati preiskavo, ki sicer ničesar ne dožene, pač pa pomiri vznemirjeno prebivalstvo z izjavo, da je vsega kriva tolpa hipnotizerjev. Z izrazito satiričnim podtekstom pripoveduje o vnetih prebivalcih različnih krajev, ki pomagajo loviti zločince (zgodba o preganjanih črnih mačkih). Ko v dobrem starem romanu razplete usode stranskih oseb — Wolandovih žrtev. Te so si zelo različne in večinoma hudo prozaične: spremembe službenega položaja in selitve, sicer pa nič posebnega. V razdejanem zloglasnem stanovanju sicer najdejo ovaduhovo truplo, nekdanji pesnik Ivan, zdaj znanstveni sodelavec nekega inštituta, pa sleherno pomlad ob polni luni zapade v blodnje, a jih kmalu spet pozabi in življenje gre svojo pot. Skratka, nekaj se je zgodilo, vendar so ljudje zdrave pameti spet potolaženi in le malo kdo se je kaj prida spremenil. Marsikdo tega namreč sploh ni zmožen, saj izbirati in odločati se mora vsak sam. In tudi Woland pove, da je bil v trenutkih, ko je Pilat zasliševal Ješuo, navzoč »čisto inkognito«, in s tem odbije sleherno možnost vpliva na sprejete odločitve. Tako daleč namreč pisateljevo popuščanje

fantastiki in legendam le ne gre, njegovo etično stališče je jasno in trdno.

Torej lahko rečemo, da je Bulgakov napisal enega najbolj nenavadnih filozofskih romanov, kar jih poznamo v zadnjih časih. Njegov največji uspeh je v tem, da se je znal izogniti postopku prozornih izpeljav sodobne problematike na drugačno zgodovinsko okolje, aplikacij, ki pogosto učinkujejo prisiljeno. Kajti kljub določeni modernizaciji ohrani svetopisemska legenda le svoj zgodovinski kolorit: Pilat ni samo oblastnik nasploh, temveč človek svoje dobe, določenega prelomnega trenutka v zgodovini. Njegova ravnanja, misli in čustva so povezana z njegovim osebnim in družbenim položajem in izhajajo iz okoliščin in značaja. Potemtakem se Bulgakov zlasti v poglavjih o antičnem Jeršalaimu ni pregrešil zoper tolstojevsko načelo psihološke resničnosti. Pač pa očitno misli, da so isti problemi in situacije možni v različnih dobah.

Če je Bulgakov v nekaterih ozirih moralist — v starem pomenu besede — potem nikakor ni moralizator. Tega ga rešuje njegovo nagnjenje k ironiji in nedorečenosti — marsikaj mora namreč bralec sam uganiti. To velja zlasti za poglavja iz pisateljeve sodobnosti, kjer je meja med fantazijo in stvarnostjo hudo nedoločna. V tej njegovi sodobni moraliteti sta namreč dvom in ironija stalno prisotna.

In še nekaj odlikuje ustvarjanje Bulgakova. To je njegova neizčrpna fantazija in prav neverjetna zmožnost posredovati vtis viharne razgibanosti in naglice dogodkov. Taka fantastika je lahko zgolj komična (strani, ki se nanašajo na vragolije mačka Behemota), groteskna (prizori v Varieteju), grozljiva (poglavje »Slava petelinu«) ali pa privzdignjeno romantična, kar velja zlasti za zadnja poglavja.

Prav to nekoliko privzdignjeno romantično, človek bi rekel baladno pripovedovanje je spravilo v slabo voljo tiste njegove rojake, ki mu zdaj očitajo apologijo Zla. To je seveda huda preproščina, kajti Bulgakov pojmuje zlo in dobro docela po svoje. Kritike sta očitno zavedli pisateljeva bujna fantazija in neizčrpna domiselnost.

Vemo torej, da vsebuje roman *Mojster in Margareta* več plasti: filozofskih, časovnih, prostorskih, pripovednih in

stilnih. Prav tako je v romanu več različnih jezikovnih plasti: sodobnih, arhaičnih, vzvišenih in vulgarnih. Smotrno uporablja zdaj jezik biblije ali starinske balade, ljudsko izražanje, poulično govorico in jezik visoke ljubezenske lirike, rahlo abstraktno intelektualno govorico in številne parodije — posnemanja birokratskega jezika in sodobnega žargona. Vendar so vsi ti odtenki strogo smiselni in služijo bodisi oznaki dogajanja in nastopajočih oseb ali pa ustvarjajo odgovarjajoče ozračje. Zelo pogosto se tudi dogaja, da je raba takšnih jezikovnih sredstev namenjena prikazovanju avtorjevega stališča, njegovih pogledov na sodobna in splošno eksistencialna vprašanja. Pri tem pisatelj svobodno prehaja iz ene stilne plasti v drugo, kar daje vtis navidezne disonance, v resnici pa ima svojo opredeljeno funkcijo, na primer modernizacija v Pilatovem pogovoru s tajnim policistom ali pripoved Korovjeva o goljufijah nekega Moskovčana, pripoved, ki jo Margareta posluša sredi najbolj fantastičnega dogajanja na Satanovem plesu. Tu imamo spet opravka s tehniko karnevalizacije ali ironiziranja, le da slednje niso deležni protagonisti romana. Woland na primer ironizira, ni pa sam ironiziran, najbolj zemeljska izmed njih, Margareta, zna biti prav tako nežna kot vulgarna, in slednjič sta v posebnem tonu podana tudi Mojster in Ješua.

Ta dva idejna protagonista sta pokazana vselej z resnobo, pač pa sta najbolj dematerializirana in sodita bolj v legendo ko v vsakdanjost. Ampak legenda in pravljica ostaneta to, kar sta. Bulgakov noče zazibati bralca v prijetne sanje o srečnem koncu in nagradi, ki so je deležni pravičniki. V resnici je namreč vse čisto drugače. Vendar nas pisatelj pusti v dvomu, kje se neha resničnost in se začno sanje, in narobe.

Tako ta nenavadni roman naravnost vzpodbuja različne interpretacije. Teh je bilo že mnogo in jih bo očitno še več. Težko je seveda reči, katera je najbolj ustrezna. Kajti Bulgakov ni lahek pisatelj, dasi lahko njegov roman preberemo na dušek. Preveč je v njem misli in podob in preveč navidez jasnega, v resnici pa zamotanega. Vsekakor pa je to eno najzanimivejših in najbolj originalnih del porevolucijske ruske književnosti.

Pri nas je bil ta pomembni pisatelj skorajda neznan. V 20-ih letih je zlasti v srbskem tisku zaslediti nekaj poročil o romanu *Bela garda* in o dramah, vendar gre predvsem za kratke recenzije, večinoma povzete po tujem, zlasti češkem tisku. V Sloveniji je Ljubljanska drama v sezoni 1935/36 uprizorila dramo »Molière« v prevodu F. Vodnika. Dramo je režiral B. Kreft, ki je tudi napisal spremno besedo (Gled. list 1935/36, št. 10) Isto leto je izšel prispevek o komediji »*Zojkino stanovanje*« (Gled. list 1935/36). Sicer pa o njem niso mnogo vedeli, kar velja tudi za Zahodno Evropo. Pravo, a žal posmrtno slavo je doživel šele s pričujočim romanom.

Vera Brnčič
1971. leta

MOJSTER IN MARGARETA