



Miha Javornik

MOTIV ZDRAVNIKA V USTVARJANJU M. A. BULGAKOVA KOT SIMPTOM PRELOMA V KONTINUITETI KULTURE

Razmišljanje o motivu zdravnika v ustvarjalnosti Bulgakova ima tri dele: v prvem delu je pozornost namenjena pojmovanju kulture, kot jo odločilno – če ne celo usodno – v zgodovinski perspektivi opredeljujeta dve obliki človekovega razumevanja oz. obnašanja. Drugi del govori o *zdravniku* kot o enem osrednjih leitmotivov v ustvarjanju Bulgakova. Evolucija omenjenega motiva v ustvarjanju kaže na diskontinuiteto v razvoju kulture. Ugotovitve, da je med enim literarnim delom, vso njegovo ustvarjalnostjo in kulturo kot celoto najti povezave, v zadnjem razdelku vodijo razmišljanje v teoretsko razglabljanje: kakšna je zveza umetniško delo – tekst – kultura?

I.

Jurij Mihajlovič Lotman, nedavno umrli ruski kulturolog – semiotik je v letu 1970, navezujoč se na razmišljanja Sigmunda Freuda in antropologa Levi – Straussa,¹ opozoril na parametre, po katerih bi bilo mogoče izdelati tipologijo kultur in na ta način narediti korak naprej v razumevanju evolucije človekove misli. V svojem poskusu tipologije se je Lotman naslonil na izsledke etnografije in sociologije, predvsem na tista razmišljanja, kjer je kultura razumljena kot sistem dodatnih **omejitev**, ki zavirajo človekovo naravno obnašanje. Za razumevanje in v ilustracijo naj navedem v strokovni literaturi že izrabljen primer: če razumemo spolni nagon kot povsem naravno potrebo in potemtakem spada v območje narave (prirodnega), se v tistem trenutku, ko se podredi drugim – dodatnim prepovedim (ki se nanašajo npr. na sorodstvo, čas, na obstoj kakšne verske ali pravne kazni ipd.) njegova funkcija modificira. Prav zaradi vpliva nenaravnih (družbenih) zakonitosti je potrebno potemtakem spolni nagon obravnavati kot dejstvo, ki je sestavni del tistega področja, ki ga imenujemo kultura.

Videti je, da se Lotman pri oblikovanju tipologije kulture naslanja predvsem na tisto misel, ki obravnava **prepoved** kot razlikovalno obeležje, na osnovi katerega je mogoče (gledano s psihološkega vidika) oblikovati hipotezo o delitvi kulture na dve pojavi obliki – na t.i. *kulturo sramu* (posameznik se ukloni prepovedi zaradi pripadnosti kodeksu, ki uzakonja omejitve) in *kulturo strahu* (posameznik upošteva prepoved iz strahu pred represijo).

¹ Gl. zbornik Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1970.

Če razvijamo resda hevristično, a vseeno plodovito in zanimivo postavljeno Lotmanovo misel naprej, je mogoče kaj hitro povezati razumevanje dveh vrst kulture z vedno aktualnim vprašanjem o razmerju jaz (individuuum) : oni (družba). Posameznik, ki ne obstaja kot izolirano dejstvo, se vključuje v določeno (rodbinsko, stanovsko, poklicno) skupino. Povsem logično je, da skupina narekuje način obnašanja, ki se mu mora posameznik prilagoditi, če želi ostati njen član. Narava omejitev, ki jih skupina tako postavlja pred posameznika, pa je bistveno drugačna od tistega načina obnašanja, ki je značilen za odnos posameznika ali skupine (ki ji posameznik pripada) do drugih – torej do nečlanov skupine. Upošteva je Lotmanovo tezo o dveh vrstah kulture, lahko rečemo, da posameznikov odnos do skupine, ki ji pripada, opredeljuje t. i. norma sramu oz. časti → sramotno in nečastno bi bilo, da bi posameznik prelomil kodeks skupine. Ilustracij tega tipa kulture oz. obnašanja najdemo v najrazličnejših zgodovinskih obdobjih še in še: opozorim naj na kategorijo časti, ki je vladala v plemiških krogih, na zavezanost cehovskim pravilom, na strogost pravil, ki še danes vladajo v vojski ipd.

Prav nasprotno opredeljuje odnos posameznika do drugih – nepripadnikov iste skupine občutje strahu (strah pred drugim). V zgodovini je mogoče odkrivati sorodne pojave oblike v raznih obdobjih, in to v vseh družbenih plasteh oz. skupinah: npr. izolacija učenca, ki pride v razred iz drugega kraja, razne oblike dvobojev, sojenja sovražnim elementom družbe ipd.

V prerezu skozi zgodovino se izmenično prepletata obe obliki kulture. Če je bil in je za živalsko skupino značilen mehanizem strahu, je osnovo za regulacijo prvih človekovih prepovedi (seveda v zvezi s fiziološkimi potrebami) predstavljal sistem, temelječ na sramu, ugotavlja Ju. M. Lotman. Postopoma se oblikuje prvi sistem kulturnih prepovedi – transformaciji fiziologije v kulturo naj bi botrovalo občutje sramu. Z modifikacijo človeka v *homo politicus* postaja temeljno gibalno kulture občutje strahu. Strah bistveno opredeljuje odnos posameznika do države, torej do tistega, kar v danem trenutku prevladuje kot oblika kulture, pravi Lotman. V razvitejših družbah opazamo preplet t. i. sfere sramu in strahu: na osnovi skupne državne organizacije se pojavljajo nove po svojih načelih samoorganizirane skupine (bodisi sosedske, rodbinske bodisi profesionalne in politične). Vsaka od teh skupin pojmuje sama sebe kot enoto višje organizacije od tiste, ki upravlja z drugimi deli družbe – regulacija, ki torej temelji na občutju sramu, časti (t. j. pripadnosti svoji skupini) postaja simptom višje organizacije. Kot primer prežemanja sfere strahu in sramu Lotman navaja družbeno situacijo v ruskem plemstvu 18. stoletja. Plemič živi razpet med dvema kulturnima sistemoma. Po eni strani se podreja državi, v njegovem odnosu do *drugega* (carja) prevladuje strah, po drugi strani je član plemiške bratovščine, na ta način pripada skupnemu *mi* in priznava le t. i. zakone *sramu*.

V procesu demokratizacije življenja smo priča težnji, da postane kultura sramu edini regulator obnašanja, to stremljenje pa je najbolj očitno v navidez kontradiktornem občutju – sramotno je, če je človeka strah. Očitnih primerov tovrstne regulacije je najti tudi v ruski literaturi kar nekaj: npr. Nesmiselna smrt Andreja Bolkonskega v Tolstojevi Vojni in miru prav zaradi apriorističnega pogleda, ki pojmuje pogum kot absolutno vrednoto samo na sebi – Bolkonski tudi za ceno življenja ne more oz. ne sme podleči občutju strahu; drug očitni primer je iz Puškinovega romana v verzih Jevgenij Onjegin, ko pesnik Lenski pristane na dvoboj z Onjeginom prav iz strahu pred sramoto. Tudi v romanu M. A. Bulgakova Mojster in Margareta izreče Ješua Han-Nasri (Jezus Kristus) misel, da je strahopetnost ena najhujših človekovih slabosti...

II.

Zdi se, Lotmanovo hevristično razumljeno tezo o sferah sramu in strahu, ki naj bi odločujoče determinirala dve (dominantni) obliki kulture, vzpostavlja samo gradivo, ki ga ponuja literatura. Zanimivo je, da se v evoluciji literarne ustvarjalnosti M. A. Bulgakova kažejo razvojne stopnje, ki ustrezajo Lotmanovim opredelitvam t.i. *kulture sramu* oz. *kulture strahu*. Še več – pri natančnem pregledu del Bulgakova ugotovimo, da smo priča postopnemu prehodu, ki vodi iz *sфере sramu* v *sfero strahu*.

Pri argumentiranju gornje hipoteze se bom omejil le na en tematsko – problemski sklop – na položaj literarnega lika v različnih etapah pisateljevega ustvarjanja. Zanimivo je, da ima v različnih stopnjah ustvarjalnosti poseben (vrednostni) položaj zdravnik. To zagotovo ni naključje, če vemo, da je bil zdravnik tudi Bulgakov, ki je stopil v svet literature kot vesten opazovalec zdravniškega dogajanja – v svojih prvih literarnih zapisih je natančno spremljal potek bolezni, operacij oz. sam potek zdravljenja. Lahko rečemo, da se v najzgodnejšem novelističnem obdobju Bulgakova pojavlja avtobiografsko obarvani lik – **zdravnik**, ki zvesto sledi eni temeljnih stanovskih zavez, ki opredeljujejo vlogo in obnašanje zdravnika. V zbirki z naslovom *Zapiski mladega zdravnika* (zapiski mnogo vrča) Bulgakov skoraj manifestativno izreka misel, da se izobraženec-zdravnik v boju za človekovo življenje ne sme ustaviti pred nobeno oviro. Življenje je ena največjih vrednot.² Jasno je razvidno, da je Bulgakov v zgodnjih literarnih poskusih implicite izrazil tisto idejo, ki je po Lotmanovi opredelitvi značilna za t.i. *kulturo sramu* – če nekoliko parafraziram: človek ne sme za nobeno ceno izdati časti in onečastiti kodeksa, ki vlada določeni stanovski (zdravniški) skupini.

Simptomatično je, da se v času 1. svetovne vojne ta avtobiografski lik – zdravnik prične modificirati. Ta sprememba se najočitneje opazi v spremembi pripovedovalčevega položaja – avtobiografsko pripoved zdravnika zamenjuje pripoved o **zdravniku**. Prehod od prvoosebnega k drugo-in tretjoosebni pripovedovalcu govori o postopnem distanciranju do lika zdravnika. Ta *distanciranost* v literaturi je še očitnejša, če vemo, da hkrati Bulgakov prične omahovati nad službo zdravnika, dokler je povsem ne zapusti in se ne posveti izključno pisanju. Za razliko od zdravnika, ki, sledeč stanovskemu kodeksu, verjame v svoje poslanstvo za vsako ceno pomagati pomoči potrebnemu človeku, je tako pripovedovalec – zdravnik v naslednji zbirki novel z vojno tematiko *Nenavadne doktorjeve pustolovščine* (Необыкновенные приключения доктора) zdaj resigniran v brezupu nad usodo, nad lastnim življenjem, ki je ujeto v vojno viхро. Spremenjena naracija (številne elipse brez sosledja logično povezanih členov, drugačen položaj literarnega lika) nam govori, da smo priča rušenju ustaljenih predstav, ki (sicer še danes) prevladujejo v sodobni kulturi o položaju in vlogi zdravnika v družbi. Iz novel s pomenljivim naslovom *Nenavadne doktorjeve pustolovščine* lahko nedvoumno razberemo, da je vojna tista, ki postavlja dotedanja razmerja na glavo. V posledici je opaziti vseočitnejšo nemoč zdravnika, da bi sledil svojemu etičnemu imperativu – prav nasprotno – v boju z realnostjo omaga in ni čudno, da se lik zdravnika prične umikati drugemu liku – literatu.

Na osnovi gornjih opažanj lahko s precejšnjo mero gotovosti trdimo, da so omenjene spremembe v literaturi Bulgakova tudi že napoved velikih družbenih sprememb. Z uveljavljanjem novega družbenega reda v Rusiji po letu 1917 prihaja

² Povsem nedvoumno je izobražencu – zdravniku pripisana vloga varuha človekovega življenja, pripisana v noveli Egiptovska tema.

do menjave dominant v kulturi – nekdanj prevladujoče občutje sramu zamenjuje občutje strahu. Zdravnika, zavezanega svojemu kodeksu, preveva občutje izgubljenosti in nemoči, ki vodi k vsemočnejšemu občutju strahu. Strah, ki postaja eno osrednjih idejno-tematskih vozlišč v zreli ustvarjalnosti Bulgakova, je hkrati tudi osrednje gibalno družbenih odnosov v obdobju *kulture strahu*, ko je Bulgakov ustvaril svoja največja dela – torej v najbolj svinčenih časih stalinistične diktature.

Povedno je, da se vzporedno s spremembo tematike in ob transformaciji vloge literarnega lika – zdravnika pojavljata kot konstanta v ustvarjanju motiva **strahopetnosti** in **krivde**. Strahopetnost, tesno vezana z motivom časti in zaobljube (prim. novelo Rdeča krona, dramo Beg, romana Bela garda, Mojster in Margareta) je za Bulgakova (če parafraziram misel iz romana Mojster in Margareta) največja človekova slabost. Prav strahopetnost, zaradi katere literarni liki iz raznih del Bulgakova izdajo svoje prepričanje in (podobno kot zdravnik iz najzgodnejših novel Bulgakova) *prelomijo* svojo etično zaobljubo, vodi te like v občutje krivde, ki se pogosto konča z blaznostjo (primerjaj položaj likov: Hludov v drami Beg, Mojster in Poncij Pilat v romanu Mojster in Margareta, Nikolka Turbin v Beli gardi). Umetniško sporočilo Bulgakova je jasno: človek mora ostati v svoji veri (rečeno drugače – z neomajnim zaupanjem v **svoje prepričanje**, s pripadnostjo – etičnemu – kodeksu) neomajen, rušenje svojega prepričanja pomeni rušenje človekove individualnosti, od tu pa vodi pot le v brezumje in kaos. Ta misel je povsem očitna, če pozorno beremo roman Mojster in Margareta. Mojster, ki napiše roman o Ponciju Pilatu in v njem prikaže Ješuo (Jezusa Kristusa) kot realno zgodovinsko osebo, zažge svoj rokopis. Ideološko obarvane kritike, ki vse po vrsti razglashajo Jezusa Kristusa za neresnično osebo, raztrgajo roman in mojster v strahu pred napadi izda svoje prepričanje in uniči svoje delo. V posledici se mojster kot duševna razvalina znajde v psihiatrični kliniki.

Kako pomembna je etična kategorija v romanu, je vidno tudi iz vložene pripovedi – iz mojstrovega romana o Ponciju Pilatu: Pilat iz strahu pred višjo oblastjo obsodi nemočnega popotnega filozofa Ješuo Han-Nasrija, ki verjame, da so vsi ljudje na svetu dobri, a hkrati zagovarja za rimsko državo nesprejemljivo misel, da je vsaka oblast nasilje nad ljudmi in da bo prišel čas, ko bo človek prišel v kraljestvo resnice in pravice, kjer sploh ne bo potrebno nobenega cesarja in nobene oblasti. Tudi Pilat, ki obsodi utelešeno dobroto v podobi Ješue, mora za svojo krivdo opraviti tisočletno pokoro, dokler se ponovno s popotnim filozofom spet ne sreča in se z njim zaplete v nikoli dokončani pogovor.

Bulgakov je v svoji umetniški viziji odločen zagovornik (če uporabim Lotmanov termin) *kulture sramu*, če naj bo zanjo poleg ideje o pripadnosti določeni (stanovski) skupini značilna potemtakem tudi ideja o časti in dostojanstvu. Pojmovanje časti ali dostojanstva pa je pri Bulgakovu potrebno povezati z vero v lastno delo oz. prepričanje, kjer ima posebno vrednost etična komponenta – ideja o tem, da je potrebno vedno delati dobro. Iz zrele ustvarjalnosti Bulgakova je tako videti, da se – seveda transformirana – pojavlja v njej vseskozi misel o vrednosti tistega prizadevanja, ki ga v najzgodnejših novelah uteleša lik zdravnika s svojim poslanstvom pomagati človeku – torej delati dobro. Kako pomemben je lik zdravnika, ki nosi to idejo tudi v zrelem ustvarjanju, govori pomen, ki ga je pripisal Bulgakov dr. Stravinskemu v zagotovo najbolj kompleksnem romanu Mojster in Margareta. Dr. Stravinski – predstojnik psihiatrične klinike prinese olajšanje pesniku Brezdomnemu v njegovih *bolnih prividih* in tako ponudi bolnemu pesniku vsaj iluzijo razumevanja in zavetja. V kliniki Stravinskega, obdan z vsem udobjem in prepotrebim mirom, lahko pesnik mirne volje razpreda svoje misli, saj ni več nobenega strahu, da bi ga obsodili za sovražnika družbe bodisi ga razglasili za norega.

III.

V sklepu kratkega ekspezeja sicer širše zastavljene problematike je vredno izreči vprašanje: je evolucija v strukturiranosti tekstov enega ustvarjalca očiten znak/simptom odnosov, ki se dogajajo oz. se bodo zgodili na makro ravni – torej v družbeno- kulturološki sferi? Je potemtakem res, da so relacije na mikrotekstualni ravni očitna napoved makrotekstualnih odnosov, kjer je vsa kultura dejansko res en sam veliki tekst!?

Če na gornji vprašanji odgovorimo pritrdilno, se seveda v razumevanju odmi-kamo od tradicionalnih predstav, ki tekst razumejo in definirajo kot z začetkom in koncem zamejen niz izjav v **enem** jeziku. Pri opredeljevanju tako izhajamo iz predpostavke/ugotovitve, da je sporočilo, ki ga razumemo kot (umetniški) tekst, najmanj dvakrat zakodirano. Zgodovinsko gledano obstaja enojno (primarno) kodiranje, ki nastaja zgolj kot posledica stremjenja predati sporočilo, le v kulturno nerazviti družbeni skupini. V razvitih kulturah se sporočilo namreč hote ali nehoče vključuje v razmerja, ki nastajajo na sekundarni ravni – na osnovi primarnega jezika nastajajo drugotni jeziki, ki jih najpogosteje spoznamo kot kodeks, ki narekuje sporazumevanje v danih okoliščinah.³ V procesu, ko se sporočilo usklajuje z vzorci in postopki, ki veljajo kot določena norma v kulturi, prihaja potemtakem do sekundarnega kodiranja.⁴ Pri sestavljanju sporočila je intencija potemtakem najmanj dvojna: 1) sporočiti določeno vsebino; tu gre za primarno kodiranje, kjer je glavni namen oblikovati in prenesti naslovniku sporočilo v primarnem, obema razumljivem jeziku; 2) v razvitih oblikah komunikacije z močno razvejano funkcionalno zvrstnostjo prihaja že med nastajanjem sporočila do modifikacij, prekodiranja, ki poteka po pravilih sekundarnega jezika. Kateri elementi in postopki sekundarnih jezikov so vidni v sporočilu, ni odvisno le od intence pošiljatelja, temveč tudi od družbenega in kulturnega konteksta kakor od zmožnosti samega naslovnika, da sporočilo prekodira.⁵

Razumljivo je, da v visoko razvitih kulturah prihaja do večkratnega oz. večplastnega kodiranja, ta večplastnost pa je še posebej opazna v enem najbolj kompleksnih sistemov – v umetnosti.⁶ Mnogojezičje oz. polistrukturnost je zagotovo tudi značilnost literarnih žanrov, še posebej tistih, ki nosijo po strukturnih zakonitostih v sebi elemente večjezičja. To je izrazito vidno v žanrski specifikii proze oz. romana, kjer sporočilo v naravnem jeziku zakriva v ozadju zapleten in kontroverzen splet semiotskih sistemov. Večplastni tekst kot je roman, ki obstaja v očitni navezavi na kulturni (kon) tekst, tako preneha biti sporočilo v elementarnem smislu besede.

³ Primerjaj v razpravi že omenjeno plemičevo nagovarjanje carja z načinom, kakor poteka sporazumevanje med člani iste plemiške bratovščine. Očiten primer sekundarnega jezika, kakor ga določa kodeks obnašanja, najdemo v obdobju baroka. Nedvoumne primere kurtoaznega stila je najti v t.i. dvorski literaturi, minnesangerski oz. trubadurski liriki ipd.

⁴ Primere dvojnega ali večplastnega kodiranja najdemo na vsakem koraku: vsakdo ve, da bo sporočilo, ki rešuje pravno – normative zadeve, sestavljeno drugače od sporočila, ki naj zadosti publicističnim normativom. Jasno je, da bodo leksika in jezikovna sredstva drugače izbrana v komunikaciji z nadrejenimi kot s podrejenimi, komunikacija s starejšo osebo se bo uravnavala po drugačnih zakonitostih kot z vrstnikom...

⁵ Res pa je, da je možno navadno sekundarne znakovne (jezikovne) sisteme prepoznati že na osnovi poznavanja temeljnih sistemskih zakonitosti, ki veljajo za dani sistem. Tako npr. sporočilo razumemo in tudi postane ritual, ko ustreza normam in pravilom obredja, informacija bo razumljena kot znanstveni članek, če ustreza npr. kriterijem empirije in analitičnosti z zanemarljivim deležem metaforičnega izrazja v besedilu ipd.

⁶ Najbrž ni potrebno veliko prepričevanja, pa lahko npr. v baletu kaj hitro spoznamo elemente rituala, princip obredja pa se ponovno tesno veže z drugim znakovnim sistemom – jezikom plesa.

Tekst, ki je sposoben nositi v sebi zgoščeno informacijo, pridobiva lastnosti intelektualnega tkiva kot nosilca zgodovinskega spomina.⁷ Tekst ni samo posrednik hoteno zapisane informacije med pošiljateljem in naslovnikom, temveč je sposoben sporočila preoblikovati in tvoriti nova. Torej tudi velja, da s tekstom, ki postaja neke vrste *samozavedajoči se logos*, stopamo v interakcijo z njim. Če torej tekst želimo razumevati v njegovi celovitosti, ne more biti samo predmet objektivne znanstvene analize. Prav nenehna – sočasna in tedanja – vpetost teksta v kon (tekst) govori o tem, da gre za stalno se spreminjajoče intelektualno tkivo, ki je prav zaradi te vpetosti simptom okolja, ki je tekst porodilo bodisi tistega okolja, ki ga interpretira. In če pristajamo na tezo, da je literarni opus umetnika (M. A. Bulgakova) mogoče brati kot (en) tekst, je potemtakem prav tako razumljiva teza, da je tudi ta tekst simptom kompleksnejšega teksta, ki mu rečemo kultura.

⁷ Prim. tudi Ю. М. Лотман, Семиотика культуры и понятие текста, в: Труды по знаковым системам 12, Тарту 1981.