

Mojster in Margareta

(Majstor i Margarita)

scenarij: po motivih istoimenskega romana Mihaila Bulgakova: Aleksandar Petrović ob sodelovanju Sergio Amidea in Barbare Pagani
režija: Aleksandar Petrović
fotografija: Roberto Gerardi
glasba: arhivska
scenografija: Vlastimir Gavril
montaža: Mihailo Ilić
igrajo: Ugo Tognazzi, Mimsy Farmer, Alain Cuny, Velimir-Bata Živojinović, Pavle Vuisić, Ljubica Tadić, Eva Ras, Fabijan Šovagović, Taško Načić, Danilo Stojković
proizvodnja: Dunav film, Beograd in Euro International Film S. p. A. Rim, 1972

Lojzka, Lojzka, zakaj me nisi marala?

... film, ki ga je Cankarjev dom prestavil kot prvega iz serije »prezrtih«, *Mojster in Margareta* A. Petroviča. »Prezrti« film: to je pač status, ki odpira več polj pogovora. Kar mislim si, da je bil tebi film všeč, ampak jaz bom spet napravil staro netaktno potezo in se ne bom navduševal s teboj. V glavnem bom spet govoril »o nečem drugem«. To pomeni, da te bom (spet) na smrt dolgočasil. »Odpiranje polj pogovora« ti ni bilo nikdar v zadovoljstvo – prej njihovo zapiranje. Kadar si ti odprla usta, je bilo to zato, da bi kaj prišlo vanje. Besed že nisi valjala po njih.

Toda k stvari.

Začeli bi z analizo družbenih-institucionalnih razmerij, zaradi katerih je film moral biti »prezrt«. Polje sociologije pa je heterogeno, kakor dokazujejo npr. besedila, ki jih Ekran objavlja kot »sociologijo filma«. »Tradicionalni« sociološki pristop bi ugotavljal, kako gornja razmerja vplivajo na usodo filma (od nastanka do ponovnega rojstva v CD). V najboljšem primeru bi obravnaval »krizo ideologije«. Analiza vpisov označevalnih praks, ki (re)producirajo ta razmerja, v predmet analize, ki je tudi sam (kot diskurz) vzpostavljen v označevalcu, pa bi uresničila projekt, za katerega se – dovolj zgovorno – zavzema *sociologija kulture*. Tako se nam najprej razkrije ideologija pomena (pomen kot ideologija), potem pa seveda še medsebojna odvisnost lastnega diskurza in ideologije.

Nič manj heterogeno ni polje psihologije. Takoj si lahko zamislimo dva povsem neustrezna projekta: analizo v okviru psihologije percepcije, ki ne bi zadevala nobene pomembne točke, in redukcijo družbenih razmerij na psihološke konflikte (značilen projekt humanistične psihologije), ki bi jih lahko pokrila katera od aplikativnih psihologij. Ustrezno analizo »kulturnega prostora« (katerega subjekt ni individuum, temveč nasprotno, nastopa kot razdeljen v sebi) bi nam med vsemi mogočimi psihologijami lahko proizvedla le *psihologija nezavednega*: točke, v katerih se vzpostavlja pomen, so vozlišča nezavednega diskurza, ki ga izpisuje avtor v svojem nastopu, so »primarne reference« slednjega, njegove najbolj »avtentične« poteze. Toda naši predstavi ne ustreza »psihologija avtorja«, kajti izdelek govori precej več (in seveda precej manj) kot avtor, predvsem pa govori *nekomu*, dobremu poslušalcu, ki ga omenja Lacan v kritiki Piagetove teorije egocentričnega govora. (Zaradi tega je kritika vselej tudi »refleksivni« diskurz – to se pravi, vsaj histerični.) Prav v ta »avtonomni« govor filma bo morala biti usmerjena analiza. Avtorja bomo pozdravili v njegovem *drugem nastopu*, kot subjekt nezavednega diskurza želje, vpisanega v »izdelek«. Predmet take analize bo torej *latentni pomen*, razvit v dialektiki želje in znaka.

Film bi bilo mogoče obravnavati tudi v polju »medija«, če domnevamo obstoj diskurza, ki bi mu lahko rekli *cineloški*. A to bi bilo za predmet, ki ga bistveno določajo prav ne-filmski »mediji«, znova čisto nemogoča redukcija.

Mogoče pa je, četudi zveni paradokсно, cinelologijo osvoboditi »medija«, premakniti jo od opisov modelov k analizi modalnosti svojega predmeta. V tem smislu bo cinelologija križišče diskurzov, ki hočejo govoriti o filmu, in hkrati kritični diskurz, v katerem se bodo drugi diskurzi na novo preverjali.

Težava, zaradi katere je potreben tako dolg uvod, je kajpada v tem: dejstvo, da je bil film »prezrt« (ohranimo za zdaj to malce negotovo opredelitev), namešča ogledu filma posebno optiko. Zdi se, da film obnavlja usodo romana M. Bulgakova, ki je prvo integralno izdajo doživel kakih dvajset let po nastanku – pa še to ne doma.

Tvegano je soditi, kdaj je film »avtentična« dramatizacija literarnega dela. Zame je tak npr. Viscontijev film *Smrt v Benetkah* (po Mannu), na drugi strani pa poznam kup – zlasti ameriških – filmov »na podlagi zgodbe...«, ko je hudo težko najti sploh kakšno zvezo. Toda karkoli lahko o tem rečem, literarna predloga je lahko za film hvalna referenca, ne more pa biti nikak kriterij. »Avtentičnost« ne pomeni drugega kot homologijo označencev, pomenov, ne glede na označevalce, katerih učinek so, in je tako povsem ideološka kategorija.

Vendar prav učinka »avtentičnosti« ne morem reducirati, če naj kaj povem o filmu. To je tista homologija, ki utemeljuje mojo *gotovost* – da vem, za kaj pravzaprav gre. In če bom temelje temu najprej iskal v romanu, to ne bo zato, da bi reducirai film (kot »avtonomen« diskurz), marveč zato, da ne bi reducirai njegovih učinkov pomena, kolikor so povezani s pomeni romana.

Moja izhodiščna teza je namreč, da je to, kar je povzročilo »prezrtost« filma, veliko bolj radikalno navzoče pri Bulgakovu.

Pri njem je Woland zgolj »posredno« povezan z Mojstrom: prek romana, ki ga ta piše. »Neposredno« pa je povezan z Margareto: namreč prav s tem imenom. V Moskvo (tridesetih let) je prišel organizirat spomladanski ples, zanj pa je potreboval kraljico, ki se je morala (»uveljavila se je navada«) imenovati Margareta. Woland je ves čas podložen zakonu (pa četudi temu zakonu rečemo navada); k temu zakonu sodi, da (kot nagrado za opravljeno delo) izpolni Margaretino željo.

Ime ženske priključuje nemogoče, »neobstoječe« (Satana v obraz prepričujejo, da ne obstaja!), sam *užitek*. Že zgodbe o čarovnicah nas poučujejo, da je Satan užitek ženske.

Mojster, na drugi strani, nima lastnega imena. Pri njem ne gre za užitek (še »posredno«), marveč za resnico. Roman o Pilatu je resničen (»O, kako sem vse dobro pogodil!«), to potrdi sam Woland. Slišimo lahko nekaj takšnega: resnica je resnica želje, o kateri ugiba Mojster in zaradi katere se sam Pilat priključi gibanju tistega, ki ga je dal križati.

(Woland v zgodbi o Pilatu ne deluje. Stoji ob strani, »tako rekoč inkognito«. Nadvse dejaven pa je pri »drugem razpletu«, se pravi potem, ko – na skupnem prizorišču obeh zgodb – že izpolnjuje Margaretino željo.)

Mojster svojega imena ne izda, da bi na njegovo mesto stopila instanca resnice. Zanesljivo pa je – na neki drugi ravni – njegovo ime že davno podleglo zakonu, ki ga zastopa *podoba* – podoba brkatega in dobro retuširanega obraza – na svojem predpisanem mestu, vse se na steni vsakega javnega prostora. (Razen v javnih straniščih.)

Če se zakon kaže kot (zmeraj in povsod ista) podoba, pripada užitek imenu, ki je »giblivo« (Margareta je očitno vsako pomlad druga ženska) – seveda imenu disidenta. Ta edini v stalinskem režimu »uživa« (seveda perverzno): vsi ostali so kolesca sistema, celo Mojster, dokler ga ona ne reši.

Mojstra bi že še ugnali (resnica vsaj za stalinizem ni nič nepremagljivega), a bog nas varuj Margarete!

Kajti ko nastopi Satan, se izpostavi uživanje same stalinske birokracije. Nič kaj mistično uživanje: razvija se po logiki neizogibnih privilegijev, karizma, despotizma in drugih znanih reči. Za birokratski sistem je taka predstava užitka hud udarec, ker se ne utemeljuje v njenem redu, marveč v njenem neredu. Satan (užitek ženske) je zato resen ideološki nasprotnik.

Da je funkcija birokracije (tavtološko) krpanje lukenj, ki nastajajo v nji sami zaradi uživanja, pokaže epilog romana: naloga ustreznih



organov je »vse pojasniti«, postaviti nazaj v institucionalne okvire. Ne le na ravni subjektu »zunanje« institucije, marveč predvsem *pri samem subjektu*: Ivan Bezdomni, ena od žrtev Wolandovih šal, »spozna«, da je bilo vse skupaj »hipnoza« in »halucinacija«. To je bilo treba zato, da je prišel iz norišnice. Le še »nekaj ne razumljivega« ga žene, da ritualno ponavlja vsako pomlad isto dejanje, povezano s kratkim Wolandovim obiskom v Moskvi: hodi pod Margaretino okno. V tem ni težko razbrati ponavljanja kot simptoma potlačitve in »vračanja potlačenega«.

Toda le redkim se kakor Ivanu posreči izmazati se z navadno neverozo. (Tudi pri Ivanu je bila najprej »shizofrenija«.) Drugi (kakor Rimski in napovedovalec v gledališču in navsezadnje sam Mojster) se odzovejo s psihozo, in sicer *paranoidno*. Le kaj drugega bi tudi lahko pričakovali?

Paranoja je vpisana v sam sistem, ki ne dovoli objave romana ali ga tako zmaliči (kakor pravijo za prvo domačo objavo), da ga kratko malo ni mogoče brati. Sistem, za katerega vsaka tretja beseda reprezentira »sovražnika države« (ali družbe ali kakšne druge totalite), je razvidno paranoičen.

V romanu ima osrednje mesto predstava birokratskega uživanja. Na filmu je ta predstava zgoščena v Wolandovem nastopu v gledališču, najavljenem pred Mojstrov dramo (roman je spremenjen v dramo o Pilatu), v resnici pa namesto nje. Predstava, za katero v resnici gre: nekoliko debilni »idealist« Ješua se umakne pred manifestacijo zmeraj iste »realne« želje, ki jo določa objekt menjave, denar, merilo vrednosti. In denar pri Wolandu kar dežuje.

»Predstava črne magije z razkrinkanjem«; črna magija je prav lepa metafora za način, kako deluje sistem. Kateri osel bi mu padel na finto, če v to ne bi bil nekako – začaran? Temu bi lepo pristojala podoba voodoo birokrata, ki v svoji pisarni obredno polni glavo lutki, ki predstavlja njegovo ljudstvo. (Kakor je v romanu neverjento »avtentična« podoba birokrata Varenuhe kot vampirja.)

»Razkrinkanje« pa (skoraj dobesedno) pokaže, da gre v osnovi še zmeraj za dobro staro željo, ki se spreneveda pod strogim pogledom že omenjene podobe na steni. Razkrinkanje – ki gre do *golote* – naravnost pokaže, za katero željo gre.

Film je poenostavil razmerja med Margareto, Mojstrom in Wolandom. Njej je »vzel« ime (nič več ne gre za spomladanski ples) in ga pritaknil Mojstru (krstil ga je za Masudova); in vse kaže, da je Wolanda v Moskvo priklicala sama spotakljiva drama o Pilatu.

S tem pa sam Mojster postane disident in pripoved, kot rečemo, bolj »linearna«. Razen predstave »razkrinkanja« ostane nekako na ravni konflikta med birokracijo in ustvarjalno svobodo.

Redukcija je očitna: ustvarjalna svoboda je seveda *fikcija*. V nobenem sistemu ne nastopa (zares) problem svobode, marveč problem *racionalne nesvobode*. V paranoičnem režimu je pač ta problem »razrešen« v neki iracionalnosti – nič več ne veš, kdaj te lahko kaj doleti.

No, filma ni zadela prepoved, le nekakšno »prezrtje«, ki se je (vsaj za obiskovalce) končalo s projekcijo v CD. Dovolil si bom trditi, da naš užitek tam ni bil toliko v tem, da smo videli konkretni film, ampak v tem, da smo videli »prezrti« film. Že zaradi tega ni bilo zaman čakanje v vrsti. In tako se tudi to uživanje, če vrnemo Satana tja, kjer smo ga našli, ne utemljuje v nekem redu (recimo) kulturne politike, marveč v njenem neredu.

Povsem jasno je, seveda, da film ni bil »prezrt«, temveč da je bil umaknjen, zato da ne bi bil na ogled. Kdo je nekoč toliko videl v njem, je še mogoče ugotoviti (čeprav so te birokratske pristojnosti neverjetno spolzke), kaj natančno pa je videl – o tem nihče ne ve povedati ničesar. Domnevajmo, da je videl nekaj, kar bi ga lahko vznemirilo.

Prav okoli te neznane točke je vzpostavljena instanca cenzure. Ne cenzure uživanja-ob-filmu (to je, kakršno pač je), prej cenzure ne-uživanja: nekdo ni pustil motiti predpisanega nam uživanja v okviru svoje interpretacije kulture – tega, kar »ljudstvo potrebuje« zato nam je omogočil, da filma doslej nismo videli.

Prijetno racionalna je misel, da ljudstvo ne potrebuje prav ničesar poleg tistega, kar mu je dano.

Bogdan Lešnik

Opomba

* Ne pomen kot pomen znaka, marveč presežek pomena znaka, tisto kar v znaku zmeraj ostane iracionalno, nepojasnjeno – na prvem mestu seveda sam učinek pomenjenja.