

UDK 821.161.1.09-32Bulgakov M. A.:791

Ivana Peruško

Filozofska fakulteta Univerze v Zagrebu

iperusko@ffzg.hr

FILMSKA INTERPRETACIJA IN »FILOLOŠKA MONTAŽA« ZDRAVNIŠKEGA CIKLA MIHAILA BULGAKOVA: DR. POLJAKOV VS DR. BULGAKOV

Ruski formalisti (Ejhenbaum, Tinjanov, Šklovski) so v teoretskih spisih s področja filmske teorije v 20. letih prejšnjega stoletja posebno pozornost namenili odnosu med literarnim tekstom in filmom. Šklovski je kritiziral ekranizacije literarnega teksta in jih je poimenoval inscenacije. Namen razprave je pokazati, da je za ekranizacijo teksta potrebna interpretacija, brez katere tekst na ekranu ostaja zgolj kot »mrtva tradicija« (Ricoeuru) oz. *transpozicija* (Wagner). Zato bo v središču analiza ekranizacij ruskega filma *Morfij* A. Balabanova in britanske serije *A Young Doctor's Notebook*, ki pripadata kategorijam *komentarja* in *analogije* (Wagner) oz. *novega branja* in *transmutacije* (Nehorošev). Zahvaljujoč »filološki montaži« in novi interpretaciji glavnega junaka, sta deli oživila tradicijo zdravniškega cikla Mihaila Bulgakova.

Ključne besede: ekranizacija, interpretacija, Mihail Bulgakov, *Morfij*, A. Balabanov, *A Young Doctor's Notebook*

The Russian Formalists (Eichenbaum, Tynianov, Shklovsky) wrote about the relationship between literature and cinema in their film theory of the 1920s. Shklovsky criticised cinema for its inadequacy as a medium for literary adaptations, which he referred to as pageants. This paper will emphasise the necessity of interpretation in cinematic adaptation. Adaptation without interpretation is merely a *transposition* (Wagner) of literary material, which can be defined as a “dead tradition” (P. Ricoeur). Taking this into account, this article will analyse the Russian film *Morphine* by A. Balabanov and the British TV programme *A Young Doctor's Notebook* as *commentary* and *analogy* (Wagner)—i.e., *new reading* and *transmutation* (Nehoroshev). The “philological montage” and new interpretation of the main character in these adaptations will revitalise the tradition of Mikhail Bulgakov’s doctor’s cycle.

Keywords: adaptation, interpretation, Mikhail Bulgakov, *Morphine* by A. Balabanov, TV programme *A Young Doctor's Notebook*

1 Filmska interpretacija ruskih klasikov

»Obstaja neka skrivnost umetnosti, po kateri epska forma nikoli ne najde svoje ustreznice v dramski« – je napisal Fjodor Dostojevski kneginji V. Obolenski, ki ga je prosila, naj ji dovoli, da predela roman *Zločin in kazen* v dramo (Dostojevski 1983: 225). Ruski formalist Viktor Šklovski je v zgodnjih teoretskih spisih zanikal možnost sožitja literature in filma. Skeptičen do filma – to potrjuje Rad Borislavov v predgovoru O zakonah kino V. Šklovskogo iz l. 2014 –, je že v razpravi *Literatura i kinematograf* (1923) pokazal na ničnost prizadevanj, da se literatura izkoristi za film – ali še huje – inscenacijo (Šklovski 2016: 218). Na ekranizacijo je gledal kot na nemogoč prevod,

saj se pri prevajanju iz enega v drug medij pojavijo skorajda nepremostljive težave (prav tam). Ruski formalisti (Ejhenbaum, Tinjanov, Šklovski) so avtorji prvih ruskih teoretskih premislekov o filmski umetnosti in so posebno pozornost posvetili prav odnosu med literaturo in filmom. Vseeno pa sta bila Tinjanov in Ejhenbaum v nasprotju s Šklovskim nekoliko bolj optimistična glede razvoja filma. Prvi je menil, da sta si poezija in film zelo blizu (*Problemy stihotvornogo jazyka*, 1924), Ejhenbaum pa je v članku *Literatura i kino* (1926)¹ dopuščal možnost uspešnega prevoda oz. ekranizacije. Pri prevodu literarnega dela v filmski jezik je treba najti analogije z njegovimi stilnimi principi (v Nehorošev 2009: 376).

Tudi danes so teoretske razprave o (ne)mogočem odnosu med literaturo in filmom enako aktualne kot v 20. stoletju, čeprav dokončnega odgovora na vprašanje, *kaj je ekranizacija*,² še vedno nimamo. To priznava tudi Valerij Mildon v knjigi *Drugoj Laokoon, ili O granicah kino i literatury* (2007). V 20. stoletju so se filmski teoretiki glede tega vprašanja razdelili v dva tabora. Poleg Šklovskega je bil eden izmed najglasnejših nasprotnikov ekranizacije Madžar Béla Balázs, ki je celo uspešne primere predelave romana v dramo ali film označil za bedne. Mladi sovjetski kritik Sv. Kotenko pa je v članku *Proščaj, literatura* (1965) povzel bistvo argumentov nasprotnikov, ki je v tem, da ekranizacija ni več film (v Baskakov, splet). Najbolj poznan zagovornik ekranizacije je bil francoski filmski teoretik André Bazin, ki se je v knjigi *Qué es el cine?* (*Kaj je film?*, 1958–1963) boril za t. i. nečisti film oz. adaptacijo. Ko se je spraševal, ali je res treba obsoditi ekranizacijo zaradi profanacije in degradacije literarnega teksta, se je navezal na ekranizacijo Stendhala in odgovoril na dva načina. Z da, če mislimo, da je ta uničila bistvo romana, in smo hkrati prepričani, kako bi se temu lahko izognili, ter z ne, če upoštevamo, da je ta scenarij boljši od povprečja, ki ga ponuja velika večina filmov, kar pomeni, da ponuja dober uvod v Stendhalovo delo (1972: 134).

V razpravi želimo pokazati načine sožitja literarne in filmske pripovedi, upoštevajoč dejstvo, da »prevod« (Šklovski, Ejhenbaum) umetniškega teksta v popolnoma nov jezik drugega sistema predpostavlja interpretacijo. To odvzame veljavo transpoziciji (G. Wagner tako imenuje prvi tip ekranizacije³) oz. dobesednemu prenosu literarnega teksta v film. Ruska filmska teoretika Neja Zorkaja (*Kino, teatr, literatura*, 2010) in Leonid Nehorošev (*Dramaturgija fil'ma*, 2009) tak tip ekranizacije imenujeta ilustracija.⁴ Gre za dobesedni prenos literarnega teksta na ekran (vizualizacija teksta), ki od scenarista in režiserja zahteva popolno pokorščino tekstu, kar preklicuje ustvarjalno svobodo, s tem pa možnost nove interpretacije. Zato je naša razprava namenjena problematiki (Wagnerjevih) filmskih *komentarjev* (kadar se literarni tekst prikazuje na ekranu v nekoliko spremenjeni obliki) in *analogij* (kadar se literarni tekst prikazuje na ekranu v bistveno spremenjeni obliki) oz. tistim vrstam ekranizacij, za katere je značilna interpretacija teksta. Namesto *komentarja* in *analogije* v sodobni ruski teoriji

¹ Naslov članka v reviji *Sovetskij ekran*, št. 42 (1926).

² Ruska filmska teorija praviloma uporablja pojem ekranizacija, ne pa adaptacija. Zato se bo tudi v tem članku uporabljal omenjeni pojem.

³ G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford: Fairleigh Dickson University Press, 1975.

⁴ Nehorošev uporablja pojem *pereskaz-illjustracija* (obnova-ilustracija).

Nehorošev predlaga tridelno shemo *ilustracija – novo branje – transmutacija*, medtem ko Zorkaja vztraja pri štiridelni shemi: *ekranizacija-lubok – ekranizacija-ilustracija – ekranizacija-interpretacija – ekranizacija-fantazija*.

Zadnji dve vrsti ekranizacije predpostavljata določeno interpretacijo. Bolj kot je ta svobodna, manj je filmska pripoved odvisna od teksta; takšen film je potemtakem novo delo. George Bluestone (1957) meni, da je rezultat ekranizacije nova umetniška stvaritev, ki se nujno razlikuje od originala. Mi ob tem želimo opozoriti še na nekaj drugega: interpretacija, ki je imanentna *novemu branju* in *transmutaciji*,⁵ ne odpravi nujno literarnega izvornika. Paul Ricoeur (1969) poudarja, da je interpretacija odvisna od tradicije; ima svojo zgodovino, ki je nepogrešljivi del tradicije; interpretiramo zato, da osvetljujemo, podaljšujemo in s tem podpiramo življenje tradicije (Ricoeur 2002: 58). Če upoštevamo, da tradicija živi, zahvaljujoč interpretaciji, potem literarni tekst enako živi naprej skozi *ново branje* in *transmutacijo*. Nasprotno velja za *transpozicijo* oz. dobesedni prenos literarnega teksta na ekran, saj je izvornik tu samo depozit, čigar prenos je prikrajšan za interpretacijo in zaradi česar »ostaja mrtva tradicija« (prav tam). To ilustrirajo številne ekranizacije Bulgakovovih del.

2 Bulgakov na ekranu

Mihail Bulgakov – žrtev socialistične kritike⁶ in eden izmed najbolj prepovedovanih in »sovjetskih« avtorjev – ni niti sanjal, da bo njegov »tajni« roman o Mojstru in Margareti⁷ postal eno izmed najbolj branih in prevajanih ruskih del vseh časov. Tekst in avtor sta postala tudi del sodobne pop-kulture.⁸ O mitskem statusu romana in avtorja piše Irina Kaspè (2006), ki pokaže na težave pri ekranizaciji. Bulgakov je v 21. stoletju morda prav zaradi sovjetske neprimernosti prešel s periferije v center, iz prepovedanega v množično. Avtor in njegovi liki se pojavljajo v stripih, na uličnih grafitih in družbenih omrežjih. Roman je bil podlaga za gledališke predstave, simfonijo, balet, opero, muzikal, računalniško igrico.

Poudariti je treba, da so bile prve Bulgakovove ekranizacije narejene v Jugoslaviji, kjer so skoraj takoj po objavi okrnjene različice romana v reviji *Moskva* 1966/67 nastali prvi prevodi v Srbiji (prev. M. Čolić, 1968) in na Hrvaškem (prev. V. Flaker, 1969). Kronološko prednost ima televizijska drama iz l. 1968 *Bekstvo* v režiji Zdravka Šotra (na podlagi drame *Beg*), čeprav je veliko bolj pomembna druga filmska realizacija iz

⁵ Nova interpretacija, s tem pa tudi določene modifikacije literarnega originala so značilne za eno in drugo vrst ekranizacije. Vendar *ново branje* pomeni radikalnejše spremembe in intervencije v tekst, saj mu je končni cilj *avtorski film* (ki se lahko bistveno razlikuje od literarnega teksta). *Transmutacija* tudi pomeni novo branje teksta oz. interpretacijo in modernizacijo dela, v središče pa vseeno postavlja tekst. Zato ji je cilj poskus iskanja analogij v filmskem jeziku, ne pa nujno ustvarjanje avtorskega filma.

⁶ Mariëta Čudakova v knjigi *Žizneopisanie Mihaila Bulgakova* (1988) čas od 1929 do 1931 definira kot obdobje krize. Cenzura mu skozi 30. leta onemogoča izvajanje dramskih del in objavljanje proze, tako da sovjetski vladi pošlje pismo in prosi, da mu dovoli zapustiti državo, v kateri ne more biti priznan kot pisatelj.

⁷ V cenzurirani različici je bil objavljen 1966, zahvaljujoč naporom soproge Elene.

⁸ Navdihnila sta pesem *Sympathy for the Devil* skupine *The Rolling Stones*.

leta 1972. Gre za prvo celovito ekranizacijo⁹ romana *Mojster in Margareta* v režiji zvezde črnega vala Aleksandra Petroviča. Jugoslovansko-italijanska koprodukcija z zvezdniško igralsko zasedbo (U. Tognazzi, M. Farmer, A. Cuny, V. Živojinović, F. Šovagović, P. Vuisić) in z E. Morriconejem kot skladateljem je osvojila vrsto nagrad in postala ljubljenska zahodnoevropske filmske kritike. A ruska publika je filmu zamerila tisto, kar praviloma zameri vsem ekranizacijam *Mojstra in Margarete*, in sicer pomanjkanje Bulgakova.¹⁰ Kot piše Kaspè, je ena od posledic takega načina sprejemanja prevlada osebne bralne izkušnje, nekakšna privatizacija, a hkrati posploševanje podob iz romana, katerih značilnosti je skoraj nemogoče verbalizirati. Gledališke postavitve z dobro preišljenim režijskim konceptom se zato zdijo neprepričljive, lažne, brez povezave z romanom (na spletu).

Enako velja za filmske interpretacije. Številni ruski režiserji (R. Bikov, I. Talankin, G. Poloka, E. Rjazanov, E. Klimov) so se »spotaknili« prav ob tem romanu, saj jim bodisi ni uspelo izpolniti načrtov bodisi začetni ali dokončati snemanja. Prva ruska ekranizacija romana pod režisersko taktirko Jurija Kara je morala zagledati luč sveta 1993, ko je bilo končano snemanje filma. Film je izšel šele 2011. Filmske interpretacije klasičnih del ruske literature so sicer sestavni del sodobne ruske kinematografije, Kaspè pa opaza, da je ok. leta 2000 prišlo do prevlade televizijskih serij, ki v estetskem smislu rehabilitirajo stalinistični *Veliki stil* (rus. *Bolšoj stil'*) oz. obdobje od 1920 do 1950. Ne preseneča, da je bila najpomembnejša ruska ekranizacija Bulgakovovega romana podlaga televizijski seriji *Mojster in Margareta* (2005) režiserja Vladimira Bortka. Čeprav je Bortko upravičil zaupanje kritike in publike z nagrajeno serijo *Idiot* (2003) in z ekranizacijo-transpozicijo Bulgakovove pripovedi *Pasje srce* (1988), je ekranizacija *Mojstra in Margarete* spodbudila nasprotujoče si odmeve v medijih. Bortkov projekt je bil razglašen za neuspešnega, saj mu ni uspelo »doseči« pričakovane norme, ki jo diktirajo gledalci in je neusmiljena (Kaspè, splet). Bortko ne pripada ne filmskim eksperimentatorjem-postmodernistom ne naraščaju »novih ruskih režiserjev«, temveč tradicionalnemu sovjetskemu toku klasičnih ekranizatorjev, ki ne ponuja ne avtorskega filma (kot je to naredil A. Tarkovski v *Ivanovem otroštvu*, nastalem na podlagi Bogomolove pripovedi *Ivan*) ne novega branja literarnega originala (kot je to naredil A. Kurosawa z *Idiotom*). K izvirniku je pristopil kot bralec, eden izmed tistih, ki tako s tekstom kot z njegovim avtorjem ravna s strahospoštovanjem, da bi delo »prenesel« na platno takšno, kakršno je.

Ekranizacija Bulgakovovega romana, ki že desetletja intrigira ruske režiserje, je ostala le slaba kopija izvirnika, oživiljena ilustracija – tako Kaspè, ki režiserju očita zavrnitev najbolj tipične črte Bulgakovove poetike, in sicer humorja. Zdi se, da je kljub dramskim elementom, s katerimi je bogata Bulgakovova proza, skorajda nemogoče uspešno ekranizirati *Mojstra in Margareto*. Zavirajoče deluje tudi veliko spoštovanje s strani bralcev in režiserjev. Vendar so dela Bulgakova že v 20. stoletju preseгла ruske meje in bila podlaga svetovnim ekranizacijam. Dober primer sta poljska serija *Mojster*

⁹ Kronološko gledano, prva ekranizacija pripada poljskemu režiserju Andrzejju Wajdi, ki je nekoliko pred Petrovičem posnel film *Pilatus und Andere* (1971), vendar je ekraniziral samo biblijski del romana.

¹⁰ Več o recepciji filma in ekranizaciji gl. Peruško, 2017.

in *Margareta* (1988) režiserja Macieja Wojtyszka in italijansko-nemška koprodukcija *Pasje srce* iz leta 1976 režiserja Alberta Lattuada. V sodobni ruski kinematografiji Bulgakov ostaja aktualen. 21. stoletje je populariziralo nekoč prepovedanega avtorja, potem ko je že zdavnaj prešel v popularno kulturo, saj je po seriji *Mojster in Margareta* na velike ekrane leta 2008 prišel film *Morfij* v režiji Alekseja Balabanova. Nekaj let po Balabanovovi interpretaciji zdravniškega cikla Bulgakova zapustita Rusijo in postaneta črnohumorna britanska serija *A Young Doctor's Notebook* (2012) režiserjev A. Hardcastla in R. McKillopa, v katerem igrata hollywoodski zvezdi Jon Hamm in Daniel Radcliffe. Čeprav je bila prva ekranizacija Bulgakovovega zdravniškega cikla posneta v Sovjetski zvezi leta 1991, ne bo predmet analize.

3 Zdravniški primer

Cikel *Zapiski mladega zdravnika* je bil kot celota objavljen šele 1963, vendar v krajši različici, kot jo poznamo danes.¹¹ Ne samo, da knjiga *Zapiski mladega zdravnika* ni bila objavljena v času Bulgakovovega življenja, temveč so njeno objavljane spremljale številne neznanke (*Zapiskov* kot zaokrožene celote ni v Bulgakovovi zapuščini).¹² Čeprav je bila večina zgodb, ki danes sestavljajo zdravniški cikel, objavljena 1925 in 1926, bulgakologi in tekstologi niso bili povsem prepričani, katere zgodbe gredo v cikel in s katero zgodbo se ta odpira,¹³ zaradi česar danes obstajajo različne izdaje knjige z različnimi razporeditvami zgodb. *Zapiski* so v Bulgakovovem ustvarjanju edinstveni, saj odstopajo tako od njegove zgodnjemoskovske satirične proze (feljtonov, kratkih zgodb in pripovedi) kot tudi od t. i. kijevske proze, posvečene Državljanski vojni v Kijevu. V nasprotju z večino proze, napisane v 1. pol. 20. let, so vse zdravniške pripovedi spisane v klasični realistični maniri. Vsaka zgodba je strukturirana okoli enega dogodka oz. medicinskega primera in je povedana avtodiegetično – skozi zapiske glavnega junaka (to je bil pogost postopek v zgodnji Bulgakovovi prozi).

Glavni junak *Zapiskov* je mladi zdravnik, ki se po končani medicinski fakulteti zaposli v odročni ruski vasi. Cikel ima elemente *Bildungsroman*, govori o zorenju/odraščanju mladega in neizkušenega zdravnika. Kljub surovim delovnim razmeram, geografski oddaljenosti in nevednosti ljudstva (ali prav zahvaljujoč tem!) mladi zdravnik uresničuje svoj profesionalni in psihološki potencial. Da je delo na podeželju imelo formativni pomen za glavnega junaka, potrjuje tudi pripovedovalec, ki priznava, da človek v tem okolju lahko pridobi veliko izkušenj. Zdravniška profesija določa ne le tematski, temveč tudi filozofski votek *Zapiskov*, ki ga Marina Štejman (2014) imenuje preiskovanje zdravniške dolžnosti. To mdr. dokazuje zdravnikova brezimmnost; njegova osnovna značilnost je profesija. Nemogoče je spregledati avtobiografske elemente (M.

¹¹ Brez pripovedi *Zvezdasti izpuščaj* (*Zvězdnaja syp'*), ki jo je našla bulgakologinja Lidija Janovskaja v 80. letih. Zanimivo je, da jo N. Homuk v knjigi *Ranjaja proza M. A. Bulgakova: Poëtika telesnosti* (2015) ne vključuje v zdravniški cikel, čeprav opozori na tematsko sorodnost.

¹² Gl. Lidija Janovskaja, *Tvorčeskij put' Mihaila Bulgakova*, Moskva: Sovetskij pisatel', 1983, in *Zapiski o Mihaile Bulgakove*, Moskva: Tekst, 2007

¹³ Janovskaja trdi, da uredniki nikoli ne bodo izvedeli, katera zgodba odpira *Zapiske – Brisača s petelinom* (*Polotence s petuhom*) ali *Jekleno grlo* (*Staŋnoe gorlo*) (1983: 38).

Čudakova, L. Janovska, V. Petelin, Ju. Vilenski in dr.).¹⁴ Menim, da bi bilo bolj kot na avtobiografskost treba pokazati na vlogo zdravnika, in sicer tako v pripovedni strukturi *Zapiskov* kot v Bulgakovovem celotnem ustvarjanju. Medtem ko je Jurij Vilenski v monografiji *Doktor Bulgakov* (1991) poskušal raziskati medicinsko preteklost pisatelja in njeno vlogo pri literarnem ustvarjanju, pa je največja živeča bulgakologija Marietta Čudakova (2003–2006, 2007) v ospredje postavila tekst in njegovo strukturo. Poudarja, da sta zdravnik in bolnik pisateljeva priljubljena lika, bolnišnica pogost kraj dogajanja, bolezen pa eden glavnih sižejno-fabulativnih postopkov (2007: 397).

Junak *Zapiskov* z voljo premaguje negotovost, s predanostjo pa pridobiva zaupanje nezaupljivih vaških pacientov. Ne glede na mladost (ima 24 let) z lahkoto postavlja diagnoze; je tisti, ki premaguje smrt, zaradi česar se po Čudakovi v posameznih situacijah zdi vsemogočen. Njegovi notranji boji (strah, negotovost) so sestavni deli »inicijacij«, ognjeni krst, ki mu omogoča zorenje v profesionalnem in psihološkem smislu (novinec postaja strokovnjak). To pa ne pomeni, da je neodvisen od (ožje in širše) okolice, v kateri deluje. Nikolaj Homuk piše, da je vedenje junaka-pripovedovalca v odvisnosti od reakcij pomočnikov, ki imajo vlogo statistov, in gledalcev, ki ocenjujejo, ali ima prav ali se moti (2015: 33). To, da je glavni junak zdravnik, ni naključje. Pozornost je treba ravno tako usmeriti na družbeno zaznamovanost poklica: Igor Urjupin v njem prepoznava nadaljevanje intelektualne linije, tipične za glavne junake Bulgakovove zgodnje proze, Čudakova pa izpostavlja, da je lik zdravnika v Bulgakovovem ustvarjanju nosilec določenih vrednot. Dodati moramo, da gre za vrednote, imanentne staroruski inteligenci, ki jo je sovjetizacija hotela izkoreniniti in so pogosto nasprotovale profanemu in populističnemu »novemu človeku« (t. i. *homo sovieticus*). Tej pripada tudi avtor, ki v zgodnji prozi portretira rusko inteligenco.

Avtodiegetska naracija je pomembna značilnost Bulgakovove kratke proze 20. let (podobno Čudakova in V. Gudkova), ki se praviloma opira na pripovedovalca, ki je svetovnonazorsko blizu avtorju in, kot opazuje Čudakova, išče oporišče v avtobiografskem materialu (imanentno mu je poigravanje s formama *dnevnika* in *zapiskov*), ne pa v fikciji. *Zapiski mladega zdravnika*, v katerih je glavni junak hkrati pripovedovalec, so najboljši primer tega opažanja. Štejman navaja, da je Bulgakovu uspelo spojiti različne narativne stile: epsko naracijo (za portret ruske vasi), dramatičnost (za medicinske primere, zlasti operacije) in ironijo (za nevednost ruskega kmeta). *Zapiski mladega zdravnika* so hkrati eno izmed avtorjevih najbolj harmoničnih in zaokroženih proznih del, ki se z linearnim pripovedovanjem razlikujejo od večine njegove proze iz 20. let. V pripovednem in strukturnem smislu gre za tradicionalno delo, v katerem Bulgakov nadaljuje z rusko realistično linijo (pogosto so jih primerjali z *Zapiski zdravnika* Vikentija Veresajeva, pa tudi z nekaterimi pripovedmi A. P. Čehova). Bulgakov se je v njih odrekel svoji inherentni večplastnosti (Jablokov 2001), zaradi katere je bilo v njegovi prozi več pripovednih linij, ki so sestavljale celoto. S tem je podal psihološko zaokroženega junaka in prepričljivo podobo ruske province, kar implicira problem zaostalosti (ta je v *Zapiskih* podana metaforično, s pomočjo besed *mrak* in *tema*). Ne

¹⁴ Bulgakov je bil po končani medicinski fakulteti mobiliziran in poslan v vas Nikol'skoe, kjer je od leta 1916 do 1917 delal kot zdravnik.

glede na prevladujočo dramatičnost in neizogibno tragičnost posameznih pripovedi pa Bulgakovovi *Zapiski* niso prikrajšani ne za lirično ne za komično. Povrh tega so dramatične medicinske situacije (ki jih pogosto spremljajo naravne nesreče, kot sta snežna nevihta ali vihar) prepredene s pripovedovalčevimi ironičnimi komentarji. Po drugi plati je ironija v *Zapiskih* brez zlobe, ki je značilna za moskovske feljtone in podobna satirična dela (*Usodna jajca, Pasje srce, Mojster in Margareta*).

Topos je največja sprememba, ki jo prinašajo *Zapiski*. Evgenij Jablov (2001) pravilno opaza, da je Bulgakov predvsem meščanski pisatelj (na katerega se tradicionalno navezuje sintagma *moskovsko besedilo*), toda v *Zapiskih* se njegov (urbani) pripovedovalec seli v »zakotje« (rus. *gluš*), v katerem skozi vrsto medicinskih primerov opisuje provincialni svet in mentaliteto: »Če se človek nikoli ni vozil s konji po odročnih kolovozih, nima smisla, da mu o tem pripovedujem, saj tako ali tako ne bi razumel« (Bulgakov 2016: 7). Bulgakovov junak kot predstavnik (staro)ruske inteligence in kulture ruralnemu prebivalstvu predstavlja protiutež. Čeprav se mladi zdravnik pri prikazovanju podeželske nevednosti ne izogne ironičnim opazkam, položaj pripovedovalca ni presenetljiv. Enakopravno sodeluje v življenju province in torej ne nje ne sebe prikrajšuje za ironijo:

Ko sem se odpravil v murjovsko zakotje, sem si, kot se spomnim, dal besedo, da se bom držal solidno. Moj mladostni videz mi je spočetka zastrupljal življenje. Vsakomur sem se moral predstaviti: - Doktor ta in ta. [...] - Jaz sem pa misli, da ste še študent. - Ne, diplomiral sem – sem mrko odgovoril in si misli: Očala si bom moral omisliti, to bo (Bulgakov 2016: 10).

Pomembna pripovedna strategija protagonista je ranljivost oz. negotovost, ki jo skriva pred okolico, vendar jo razkriva bralcem. Homuk ugotavlja, da junaku uspe doseči intimnost z bralci, ker v sebi združuje profesionalno stališče in stališče običajnega človeka (2015: 35). Tretja novost, ki jo prinaša zdravniški cikel, zadeva politično. Medtem ko je večina moskovske in predvsem kijevske proze strukturirana okoli Državlanske vojne, posledic Oktobrske revolucije na rusko družbo (ena izmed njih je propad starega *modus vivendi* in stare ruske inteligence), sta v zdravniškem ciklu zgodovinski in politični kontekst zmanjšana na minimum; pojavita se zgolj v ozadju nekaterih pripovedi. Pomenljivo je, da je mladi zdravnik prišel v provinco revolucionarnega leta 1917, Bulgakov pa je revolucijo zapustil nekje v ozadju akcije, kar je dovolj daleč, da nanjo ni vplival, in dovolj blizu, da jo je na simbolični ravni mogoče začutiti skozi uničevalne sile narave (metež, vihar ipd.) ali navidezno nepomembne podrobnosti (vaščani kličejo zdravnika tako »gospod doktor« kot tudi »tovariš doktor«). Zato je Jablov to dejanje prikrivanja zgodovinskega in političnega konteksta označil za nenaključno. Celó kot demonstrativno. Politični kontekst je nekoliko bolj prisoten v zgodbi *Morfij*, ki je pogosto dodana *Zapiskom* in je bulgakologom povzročala največ težav. Glavni junak v svoj dnevnik napiše: »10. marec: Tam se dogaja revolucija« (Bulgakov 2016: 149).

Zapiski mladega zdravnika so danes sestavljeni iz sedem kratkih zgodb (zadnja je bila najdena 1981 in je bila tedaj tudi objavljena). Bulgakovov zdravniški cikel v sodobnih izdajah pogosto spremlja kratka zgodba *Morfij*, ki je izšla kmalu za drugimi

zgodbami (1927) in v kateri ni nobenega sklica na *Zapiske mladega zdravnika*. Ker jih kot celote ni mogoče najti v zapuščini Bulgakova, nikoli ne bo gotovo, katere pripovedi vstopajo v cikel, po kakšni ureditvi, torej kakšna je prvotna sestava cikla. Kljub temu strokovnjaki prepričljivo zavračajo možnost, da bi *Morfij* sodil v cikel, čeprav mu je tematsko blizu. Gre za varljivo bližino, ki je v tem, da je glavni junak zdravnik. V *Zapiskih* je brezimen, medtem ko gre v *Morfiju* za doktorja Poljakova, čigar zdravniške zabeležke najde drugi zdravnik (Bomgard). Povrhu tega so *Zapiski* napisani v tradiciji ruskega realizma, *Morfij* pa je nekoliko bližje Bulgakovovemu proznemu izrazu 20. let z njemu značilno narativno razdrobljenostjo, kompozicijsko plastovitostjo ipd. *Morfij* je prekinjeni tok zavesti zdravnika-zasvojenca v formi dnevniških zapiskov, *Zapiski* pa zaokrožena in harmonična realistična celota. V njih se izmenjujeta dva pripovedovalca – zdravi doktor Bomgard in bolni doktor Poljakov, ki pošlje Bomgardu svoj dnevnik, ki je osrednji del pripovedi. Iz nejasnih, nepopolnih in deliričnih dnevniških zapiskov izvemo za propad zdravnika-zasvojenca, ki ga bo pripeljal do smrti. Iz tega izhaja, da sta deli *Zapiski* in *Morfij* konceptualno različni. Medtem ko je v središču prvega boj za življenje in zmaga življenja, gre v drugem primeru za kapitulacijo, smrt. To se kaže v razvojni poti protagonistov – neimenovani zdravnik iz *Zapiskov* premaga lastno negotovost in okolico, ki mu sodi, njegova pot gre navzgor. Poljakovova pa gre navzdol. V *Morfiju* dejansko prevladuje tragično vzdušje moralnega, fizičnega in psihološkega propada junaka, ki ga skorajda ne določa medicinska stroka (kot je to v *Zapiskih*), temveč lastna zasvojenost z morfijem.

4 Doktor Poljakov vs Doktor Bulgakov

Linearno pripovedovanje, psihološka zaokroženost glavnega lika in dramatičnost medicinskih primerov, okoli katerih je strukturirana zgodba *Zapiskov mladega zdravnika*, so idealna predloga za ekran. Če je največje Bulgakovovo delo *Mojster in Margareta* doživelo vrsto filmskih *transpozicij* v rodni Rusiji, to ne drži za *Zapiske mladega zdravnika* in zgodbo *Morfij*. Čeprav je Alekseju Balabanovu prvo slavo prinesel prvi ruski post-sovjetski hit *Brat* (1997) o mladem morilcu Danilu Bagrovu, ki bo pridobil kulturni status v sodobni ruski kulturi, je slavni ruski režiser kariero začel z ekranizacijami S. Becketta in F. Kafke – *Srečni dnevi* (*Sčastlivye dni*, 1991) in *Grad* (*Zamok*, 1994). Leta 2008 je na vrsto prišel Bulgakov oz. film *Morfij*, ko je Balabanov že imel ugled velikega, čeprav škandaloznega režiserja. *Morfij* se je pojavil samo leto po »filmskem škandalu leta« (Sirivlja, splet), filmu *Tovor 200* (*Gruz-200*, 2007), v katerem sta zaradi nasilja dva igralca zavrnila sodelovanje. Balabanovov film o surovosti in moralni degradiranosti sovjetske družbe 80. let je polariziral kritiko in publiko, katerih reakcije lahko povzamemo kot: »Ogabno!!! – Genialno!!!, z veliko klicajev« (Sirivlja, splet). Film je takoj dobil žanrsko določitev *črnuha* (rus. črnuha), tipično za ruski film in rusko literaturo 80. in 90. let. Strinjam se o uvrstitvi v to žanrsko kategorijo, nikakor pa ne v kategorijo *retro* filma, kamor ga uvrščata Daniil Dondurej in Stas Tyrkin (2009). Dondurej priznava, da *Morfij* nadaljuje linijo *Tovora 200*, neusmiljeno družbeno kritiko (sovjetske) družbe. Literarni kritik Dmitrij Bikov pa opozarja na Balabanovovo težnjo po interpretaciji literarnega teksta in meni, da gre za izvrstno ekranizacijo Kafkovega *Podeželskega zdravnika* pod krinko ene izmed različic Bulgakovovih zgodnjih pripovedi.

Medtem ko so Bikov in filmski kritiki osredotočeni na socialno dimenzijo Balabanovove ekranizacije (revolucija = narkotik), nas tu zanima nekaj drugega: kako je literarni tekst »izkoriščen« v filmu. Kaj se je zgodilo z glavnim likom in tudi z avtorjem, ali je Bulgakov prisoten v *Morfiju* A. Balabanova in v nekaterih drugih interpretacijah zdravniškega cikla? Če sodimo po naslovu, *Morfij* sugerira, da gre za filmsko ekranizacijo pripovedi, ki je po tematiki sorodna ciklu, ampak ne sodi v *Zapiske mladega zdravnika*. Scenarist filma Sergej Bodrov ml. povezuje *Morfij* z zgodbami iz *Zapiskov mladega zdravnika*, kar v njegovi scenaristični zamisli oblikuje edinstveno kompozicijsko celoto. Čeprav so mu *Zapiski* služili, da je v film vnesel dinamičnost in dramatičnost, je osrednja tema Balabanovega filma prevzeta iz Bulgakovovega *Morfija*, in sicer gre za propad osebnosti, kar je ravno nasprotno idejni konceptiji *Zapiskov mladega zdravnika*. To neskladje je opazila tudi zgodovinarica Violetta Gudkova, ki trdi, da je Balabanovov film lažna ekranizacija (kar ne zmanjša vrednosti filma!), in sicer zaradi radikalno drugačne koncepcije glavnega junaka. Čeprav so Bulgakovovi bralci praviloma kritični, kadar filmske različice ne sledijo slepo »navodilom« teksta, si prizadevam pokazati na drugo vrsto vprašanja. Gudkova (2009, splet) je analizirala razlike na ravni mikrosižerja med tekstom in filmom, za nas pa je zanimivo njeno opažanje, ki je konceptualne narave; pravi, da je junak v filmu Balabanova opazovalec trpljenja in muk drugih in da ima pri Bulgakovu vsak junak svojo zgodovino, osebnost, značaj.

Bulgakovovega brezimenega zdravnika iz *Zapiskov* je Balabanov spremenil v zasvojenca Poljakova, ki je sicer junak *Morfija*. Glede na to, da v zapuščini Bulgakova *Zapiski* niso bili najdeni kot celota (objavljeni so bili na podlagi samostojno objavljenih pripovedi), Balabanovova združitve obeh del v eno celoto ni dejanje kršitve umetniške strukture teksta, ampak legitimna pripovedna interpretacija. To je moral storiti, saj sta njegov pozitivni izid in junak, čigar poklicno zorenje spremljamo v *Zapiskih*, spodjedala koncept črnuha. Zato se poudarek prenese na zdravnika Poljakova iz *Morfija* oz. na njegovo zasvojenost. S tem sta se spremenila tudi perspektiva pripovedovanja in smisel dela. To je razvidno že od samega začetka, prvega medicinskega primera, ki se v Balabanovovi interpretaciji konča s porazom.¹⁵ *Morfij* Balabanova se začne s smrtjo, z izgubo pacienta. Ta drobna sprememba sižerja je dala celotni zgodbi povsem nov smisel – pacientova smrt postane razlog za Poljakovo prvo vbrizganje morfija, kar spremeni gledalčevo in bralčevo percepcijo. Poleg tega pa vpliva na konec. Balabanovova interpretacija v ospredje postavlja Poljakovov boj z zasvojenostjo, medtem ko je pri Bulgakovu pozornost torej usmerjena na profesionalno in psihološko zorenje brezimenega zdravnika. Balabanov predlaga krožno kompozicijo, ki ima na začetku in koncu smrt – pacientova smrt, po kateri Poljakov poseže po morfiju, vodi do zdravnikove smrti (propadli Poljakov naredi samomor v polprazni kinodvorani, v revoluciji uničeni Moskvi).

Če je bilo humanistično načelo glavno gonilo Bulgakovovih *Zapiskov*, potem Balabanovov *Morfij* vodi ideja amorfnosti posameznika in družbe, zaradi česar se zgodba na koncu preseli v revolucionarno Moskvo. Neskladje med svetovnim nazorom zdravnika-intelektualca in »temo« ruske province je za Bulgakova pomembna tema,

¹⁵ Na to je med prvimi pokazala Gudkova.

vendar Balabanov omenjeno temo ne samo razvije, temveč zdravnika popolnoma odtuji okolici in sebi. Ta težnja je obstajala tudi pri Bulgakovu, vendar jo je Balabanov torej radikaliziral in prenesel na zdravnika iz *Zapiskov*. V njegovi interpretaciji je zdravnik zasvojenec in zguba, ki ne opravlja zdravniških dolžnosti in ne more biti zdravnik v pravem pomenu besede. To je verjetno največja sprememba, saj gre za popolno izgubo humanizma. Ker je »tema« ruskega zakotja vseprisotna nepremagljiva sila, so mnogi kritiki filmu pripisali družbeno angažiranost, kritiko preteklosti pa tudi sedanjosti. Gudkova še dodaja, da Poljakov svoje dnevniške zapiske o razpadu svoje osebnosti preda drugemu zdravniku (Bomgard), z namenom, da bi nekomu pomagali. Balabanov Poljakov pa je prikrajsan za takšne vrline. Bulgakovovi poetiki je imanentna satiričnost, ne pa tudi konceptu *črnuha*, kar je po drugi strani tipična balabanovska značilnost. Povrh vsega je Balabanov zelo avtentično reproduciral skoraj vse dogodke iz *Zapiskov* in *Morfija*, si jih brez zadržkov prisvojil, kakor je naredil tudi z glavnim junakom. Balabanov *Morfij* literarne predloge ni obravnaval kot nedotakljive, temveč ji je vdahnil novo življenje, zaradi česar nimamo opraviti z dobesednim prenosom, temveč z Bodrovovo in Balabanovovo interpretacijo Bulgakova.

Scenaristi britanske televizijske serije *A Young Doctor's Notebook* (2012) so ravnali enako kot scenarist Bodrov ml. pri *Morfiju*: združili so dejanja vseh pripovedi iz zdravniškega cikla s pripovedjo *Morfij*. Britanci so šli še korak dlje: serijo, ki so jo razdelili v 8 dvajsetminutnih epizod (razdrobljenih v dve sezoni¹⁶), so obogatili z novimi dogodki in aluzijami na potencialnega »doktorja« Bulgakova oz. avtorja problematičnih *Zapiskov*, ki se bori proti sovjetskemu represivnemu sistemu 30. let. S tem so razširili kronotop zdravniškega cikla, ki je sicer zasidran v Murjevski bolnišnici leta 1917, v katero se zgodba serije retrospektivno vrača iz leta 1934, in sicer iz Moskve. V nasprotju z Balabanovovim filmom, v katerem Poljakov takoj postane odvisen od morfija, kar je osrednja preokupacija dela, britanska serija odloži odvisnost¹⁷ ter dovoli gledalcem, da najprej spoznajo zdravniške spretnosti novega člana bolnišnice in njegovo osvajanje okolice. Medtem ko je Balabanov Poljakov že na začetku filma utrpel poraz (izgubil je pacienta), to ne drži za britansko serijo. Britanski junak je v prvi epizodi doživel poklicno zmago, saj je pomagal k rojstvu otroku, obrnjenemu na hrbet.

Naslednji trije elementi ključno razlikujejo Balabanovovo interpretacijo od britanske različice, ki je tudi kronološko obširnejša, saj sta v njej dva pripovedna časa – leti 1934 in 1917. V širšem smislu se prva razlika nanaša na okolje. V ožjem smislu ima to okolje ime: Leopold Leopoldovič, »mitski zdravnik« (termin Gudkove). Spopad dveh svetov, izobraženega in nevednega, meščanskega in kmečkega, je do neke mere ohranjen tudi v britanski seriji, veliko več pozornosti pa je namenjene problematiki asimilacije mladega zdravnika v delovno okolje ter skepticizmu njegovih najbližjih sodelavcev, zdravilca in babice. Bulgakovov zdravnik je zaznamovan z mladostjo in neizkušenostjo. Pri tem vztraja tudi britanska serija, v kateri je njegova negotovost razvita do karikaturnih razsežnosti. Postaja neroden (kar se realizira z različnimi gegi), njegovo

¹⁶ Prva sezona je bila prikazana 2012, druga 2013.

¹⁷ Prvo vbriganje se zgodi tik pred koncem 1. sezone, v 3. od skupno štirih epizod.

samozavest pa moti tudi spomin na delovno okolje mitskega Leopolda Leopoldoviča, po zaslugi katerega je bolnišnica sijajno opremljena in čigar portreti krasijo stene. V Balabanovovem filmu ta figura ne igra pomembne vloge, britanska serija pa vztraja pri njegovi prisotnosti, da bi otežila pot svojemu junaku in mu ustvarila dodaten pritisk.¹⁸

Že v tem razmerju med golobradim novincem in mitičnim bradatim velikanom je prišla do izraza razlika med britansko serijo in Balabanovovim filmom. Britanska interpretacija ne samo da goji humor, ki je ena najpomembnejših determinant Bulgakovove poetike, temveč ga tudi nadgrajuje s karikaturjo. To je najbolj vidno v portretu protagonista. Bulgakovov negotovi in zaskrbljeni zdravnik v britanski seriji postane raztreseni infantilni blebetač, ki ga sijajno upodablja britanski igralec Daniel Radcliffe. Njegova teatralna karikaturnost je dosežena z gegi, nerodnostjo in s pretirano verbalizacijo, s čimer se ne le oddaljuje od Bulgakovovega junaka, temveč tudi pridobiva obrise tipično britanskih črnohumornih likov. Britanska serija in Balabanovov film sta pravzaprav radikalizirala dve različni težnji, ki ju ponujajo Bulgakovovi *Zapiski* in *Morfij* – amorfnost in humor. Serija se je odločila za drugo težnjo, ki jo je »nacionalizirala« in Bulgakovov cikel spremenila v ostro britansko črno komedijo. To je najbolj prišlo do izraza v tretjem elementu serije, na katerega želim opozoriti in ki je hkrati največji odklik od izvirmika. Bulgakovov mladi zdravnik, ki Moskvo zamenja z odročno provinco, se bojuje s »temo« okolice oz. nevednostjo pacientov, pa tudi samim seboj. Dramatičnost cikla in notranja drama glavnega junaka izhajata iz teh dveh konfliktov.

Linearno pripovedovanje glavnega junaka prekinjajo pogosti notranji monologi, toda v trenutkih največje negotovosti in ekstremnih situacijah v operacijski dvorani se pojavi »tuj glas«:¹⁹ »Prav zdaj ti bodo pripeljali kilo – je zagrmel surovi glas v možganih, – ter se človek z nahodom [...] ne bo podal po brezpotju [...]. – Tiho bodi – sem rekel glasu [...] Če si nekaj zastavil, boš to tudi opravil. Obljuba dela dolg, – se je zlobno oglasil glas« (Bulgakov 2016: 13–14); »Takole torej ugaša raztrgan človek, – sem pomislil. – Tu se ne da nič storiti ... – Naenkrat sem z glasom, ki ga sam nisem prepoznal, surovo zahteval: – Kafro« (2016: 18). Ker je bil Balabanov osredotočen na propad osebnosti glavnega junaka in ne na pripovedne nianse, ni veliko pozornosti posvetil menjavanju glasov. So se pa s tem ukvarjali pri britanski seriji, kjer so prišli na idejo, da bi glavnega junaka podvojili. Zdravnikov tuj glas je bil posebljen v njegovem alter egu, ki ga je utelesil igralec Jon Hamm. Interakcija med mladim zdravnikom (D. Radcliffe) in njegovim starejšim »jazom« (J. Hamm), torej avtorjem dnevnika (J. Hamm), ki se spominja lastnega junaka (D. Radcliffe) iz Stalinove Moskve leta 1934, je prispevala k pripovedni dinamiki serije, pa tudi h komičnosti. Mladi in starejši zdravnik spretno izmenjujeta vlogi Dr. Jekylla in Mr. Hyda – na začetku serije protiutež nedolžni nepodkupljivosti glavnega junaka predstavlja njegov ostareli alter ego, ki poskuša priti do morfija, da bi po 3. epizodi mladi zdravnik postal Mr. Hyde – morfinist. Ironični

¹⁸ Neizkušeni zdravnik niti po svoji zunanosti ni enak svojemu predhodniku. Brada Leopolda Leopoldoviča je simbol muževnosti in zrelosti, medtem ko gladek obraz novega zdravnika poraja nezaupanje okolice.

¹⁹ Homuk ga poimenuje »zunanji glas«: »v kritičnih situacijah neposredne nevarnosti, nenavadnega stanja *bolnega telesa* drugega človeka, te forme zavesti so za junaka personificirane v zunanje glasove« (Homuk 2015: 34).

dialogi, črnohumorna podpihovanja in fizični obračuni med mladim zdravnikom in njegovo ostarelo različico postajanejo osrednji del serije ter ena izmed bolj uspešnih nadgradenj Bulgakovovega teksta in njegovega *tujega glasu*.

Dvajseta leta 20. stoletja so bila v ruski kinematografiji znana kot obdobje filmske avantgarde, ki se je dotlej v glavnem omejevala na *transpozicije* ruskih klasikov (zaradi česar Zorkaja meni, da je bil na Zahodu ruski film sprejet predvsem kot »ekranizator«). Filmska avantgarda se klasiki ni odrekla, ampak ji je pristopala drugače – hotela jo je interpretirati na nov način, jo posodobiti. Avantgardisti so se odrekli zvestobi literarnemu izvorniku oz. dobesednemu prenosu literarnega teksta na ekran; eden izmed najboljših primerov *novega branja* ali *transmutacije* predstavlja *Plašč* (Ščinel') režiserjev G. Kozinceva in L. Trauberga (scenarist je bil Tinjanov). Leta 1926 je avantgardni umetniški skupini FEKS²⁰ predlagal, da se Gogoljev *Plašč* ekranizira na povsem nov način. Zdi se, da Tinjanovov scenarij vodi Ejhenbaumov postulat iz članka Literatura i kino iz istega leta, kjer piše o iskanju stilnih analogij v filmskem izrazu, s čimer bi se lahko uspešno prenesel jezik literarnega dela. To je pomenilo samo eno: izvornik je bilo treba oživiti z novo interpretacijo. Zato je ključna novost v Tinjanovovem scenariju montaža sžejev – Gogoljevemu *Plašču* je dodal *Nevskij prospekt* (*Nevskij prospekt*) in *Povest o tem, kako sta se sprla Ivan Ivanovič in Ivan Nikiforovič* (*Povest o tom, kak possorilis' Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*) ter vrsto aluzij na dela Dostojevskega, Tolstoja, Puškina. Medtem ko je prvi del filma o mladem Bašmačkinu spominjal na *Nevskij prospekt*, v drugem delu filma (o starem Bašmačkinu) dominira Gogoljev *Plašč*. Takšno »filološko montažo«²¹ oz. spajanje več del v eno celoto so uporabili tudi Sergej Bodrov ml. za Balabanov *Morfij* in britanska scenaristična ekipa za serijo *A Young Doctor's Notebook*, ki so – enako kot avantgardisti v svojih časih – ponudili posodobljeno »branje« Bulgakova, tako da so se osredotočili na eno značilnost Bulgakovove poetike in ji poiskali analogni filmski izraz.

Ugotovimo, da ne glede na različne scenaristične pristope, priredbe ohranijo en ali drugi vidik Bulgakovove poetike. Čeprav obe priredbi vsebujeta elemente *novega branja* in *transmutacije*, *komentarja* in *analogije*, se zdi, da je šlo za poskusa *transmutacije* zdravniškega cikla. Scenarij Balabanova lahko označimo tudi kot hibrid, saj *transmutacija* meji na avtorski film in novo branje. *Zapiske* Bulgakova pa je treba razumeti predvsem kot zmago razuma nad zaostalostjo, življenja nad smrtjo. V interpretaciji Balabanova je »tema« osnovni ton dela, medtem ko britanska serija postavi v ospredje Bulgakovov humor, in sicer tisti, ki izhaja iz tragičnega, da bi se vanj vrnil. Tudi ko se v tem humorju začne izgubljati povezava z avtorjem in on postane Britanec, Bulgakovovi *Zapiski* in *Morfij* že naprej živita v novi interpretaciji. Še več, Bulgakov je v njih veliko bolj prisoten kot v *transpozicijah*, v katerih je literarni tekst ilustracija, nič drugega kot mrtvi kapital.

Iz hrvaščine prevedla Mirta Jurilj.

²⁰ Akronim za *Fabrika ekscentričskega aktëra* (1921–1926).

²¹ Gl. Civ'jan, Ju. 2010. *Na podstupah k karpalistike: dviženie i žest v literature, iskusstve i kino*.



Slika 1: Prizor iz filma Morfij (2008).



Slika 2: Prizor iz filma Morfij (2008).



Slika 3: Prizor iz serije A Young Doctor's Notebook (2012).



Slika 4: Prizor iz serije A Young Doctor's Notebook (2012).

VIRI IN LITERATURA

- Алексей БАЛАБАНОВ, 2008: *Морфий*. Россия.
[Aleksej BALABANOV, 2008: *Morfij*. Rossija.]
- Михаил БУЛГАКОВ, 1980: *Избранное. Роман Мастер и Маргарита. Рассказы*. Москва: Художественная литература.
[Mihail BULGAKOV, 1980. *Izbrannoe. Roman Master i Margarita. Rasskazy*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.]
- Mihail BULGAKOV, 2013. *Kako se kalio Majstor. Rana proza Mihaila Bulgakova*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Mihail BULGAKOV, 2016. *Morfij in druge zgodbe*, Novo mesto: Založba Goga. *Zapisi mladog liječnika*. Zagreb: Alfa.
- Alex HARDCASTLE, Robert MCKILLOP, 2012: *A Young Doctor's Notebook*, United Kingdom.
- ***
- Андре БАЗЕН, 1972: *Что такое кино?* Москва: Искусство.
[Andre BAZEN, 1972: *Čto takoe kino?* Moskva: Iskusstvo.]
- Владимир БАСКАКОВ, 1974: *Экран и время*. Москва: Искусство. В сети.
[Vladimir BASKAKOV, 1974: *Èkran i vremena*. Moskva: Iskusstvo. V seti.]
- George BLUESTONE, 1957: *Novels into Films*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Рад БОРИСЛАВОВ, 2014: О законах кино В. Шкловского. В сети.
[Rad BORISLAVOV, 2014: "O zakonah kino" V. Šklovskogo. V seti.]
- Виолетта ГУДКОВА, 2009: Булгаков и Балабанов: два взгляда на российскую действительность. *Искусство кино* 4. В сети.
[Violetta GUDKOVA, 2009: Bulgakov i Balabanov: dva vzgljada na rossijskuju dejstvitel'nost'. *Iskusstvo kino* 4. V seti.]
- Даниил ДОНДУРЕЙ, Стас ТЫРКИН, 2009: Контрольный выстрел. Морфий в контексте творчества А. Балабанова. *Искусство кино* 4. В сети.
[Daniil DONDUREJ, Stas Tyrkin, 2009: Kontrol'nyj vystrel. "Morfij" v kontekste tvorčstva A. Balabanova. *Iskusstvo kino* 4. V seti.]
- Фёдор ДОСТОЕВСКИЙ, 1983: *Полное собрание сочинений*. Ленинград: Наука.
[Fëdor DOSTOEVSKIJ, 1983: *Polnoe sobranie sočinenij*. Leningrad: Nauka.]
- Ирина КАСПЭ, 2006: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *Новое литературное обозрение* 1. В сети.
[Irina KASPÈ, 2006: Rukopisi hranjat'sja večno: teleserialy i literatura. *Novoe literaturnoe obozrenie* 1. V seti.]
- Валерий МИЛЬДОН, 2007: *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: Эстетика экранизации*. Москва: РОССПЕН.
[Valerij MIL'DON. 2007: *Drugoj Laokoön, ili O granicah kino i literatury*. Moskva: ROSSPEN.]
- Леонид НЕХОРОШЕВ, 2009: *Драматургия фильма*. Москва: ВГИК.
[Leonid NENOROŠEV, 2009: *Dramaturgija fil'ma*. Moskva: VGİK.]
- Ивана ПЕРУШКО, 2017: Как закалялся югославский Мастер. *Михаил Булгаков и славянская культура*. Ред. Евгений Яблоков. Москва: Совпадение. 255–66.

- [Ivana PERUŠKO, 2017: Kak zakaljšalsja jugoslavskij Master. *Mihail Bulgakov i slavjanska kul'tura*. Ur. Evgenij Jablokov. Moskva: Sovpadenie. 255–66.]
- Поль РИКЕР, 2002: *Конфликт интерпретаций*. Москва: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле.
- [Pol' RIKER, 2002: *Konflikt interpretacij*. Moskva: Kanon-Press-C, Kučkovno pole.]
- Наталья СИРИВЛЯ, 2007: Без бога в душе, без царя в голове. *Новый мир* 9. В сети.
- [Natal'ja SIRIVLJA, 2007. Bez boga v duše, bez carja v golove. *Novyj mir*. Новый мир 9. V seti.]
- Николай ХОМУК, 2015: *Ранняя проза М. А. Булгакова: Поэтика телесности*. Томск: Изд-во Том. ун-та.
- [Nikolaj HOMUK, 2015: *Ranjaja proza M. A. Bulgakova. Poëtika telesnosti*, Tomsk: Izd. Tomskogo universiteta.]
- Юрий ЦИВЬЯН, 2010: *На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
- [Jurij CIV'JAN, 2010. *Na podstupah k karpalistiche: dviženie i žest v literature, iskusstve i kino*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.]
- Мариэтта ЧУДАКОВА, 1988: *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книга.
- [Mariëtta Čudakova, 1988: *Žizneopisanie Mihaila Bulgakova*. Moskva: Kniga.]
- Мариэтта ЧУДАКОВА, 2007: *Новые работы. 2003 – 2006*. Москва: Время.
- [Mariëtta Čudakova, 2007: *Novye raboty. 2003 – 2006*. Moskva: Vremja.]
- Виктор ШКЛОВСКИЙ, 2016. Литература и кинематограф. *Поэтика кино. Теоретические работы*. Ред. Борис Эйхенбаум. Москва: Альма Матер, Академический проект.
- [Viktor ŠKLOVSKI, 2016: *Literatura i kinematograf. Poëtika kino. Teoretičeskie raboty 1920-h gg*. Ur. Boris Eĭhenbaum. Moskva: Al'ma Mater, Akademičeskij proekt.]
- Марина ШТЕЙМАН, 2014: Своеобразие проблематики и поэтики цикла "Записки юного врача" М. Булгакова. *Вестник ВГУ* 1. 115–17. В сети.
- [Marina ŠTEJMAN, 2014: Svoeobrazie problematiki i poëtiki cikla "Zapiski junogo vrača" M. Bulgakova. *Vestnik VGU* 1. 115–17. V seti.]
- Евгений ЯБЛОКОВ, 2001: *Художественный мир Михаила Булгакова*. Москва: Языки славянской культуры.
- [Evgenij JABLOKOV, 2001: *Hudožestvennyj mir Mihaila Bulgakova*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.]
- Лидия ЯНОВСКАЯ, 1983: *Творческий путь Михаила Булгакова*. Москва: Советский писатель.
- [Lidija JANOVSKAJA, 1983: *Tvorčeskij put' Mihaila Bulgakova*. Moskva: Sovetskij pisatel'.]
- Лидия ЯНОВСКАЯ, 1987: Публикуется Михаил Булгаков. *Вопросы литературы* 1. 205–12. В сети.
- [Lidija JANOVSKAJA, 1987: Publikuetsja Mihail Bulgakov. *Voprosy literatury* 1. 205–12. V seti.]
- Лидия ЯНОВСКАЯ, 2007: *Записки о Михаиле Булгакове*. Москва: Текст.
- [Lidija JANOVSKAJA, 2007: *Zapiski o Mihaile Bulgakove*, Moskva: Tekst.]
- Geoffrey WAGNER, 1975: *The Novel and the Cinema*, Rutherford: Fairleigh Dickson University Press.

РЕЗЮМЕ

В основу предлагаемой статьи положена концепция о интерпретации, которая берет свое начало в рассуждениях П. Рикера (*Конфликт интерпретаций*). Рикер утверждает, что интерпретация включает в себя традицию, т.е. прояснение традиции. Таким образом, интерпретация – это способ продления и утверждения традиции. Именно это осуществляется в некоторых видах экранизации. Пока Джеффри Вагнер различает три типа ”адаптации” (рус. экранизации) – *перенос*, (transposition), *комментарий* (commentary), *аналогия* (analogy), – российские киноведы Нея Зоркая и Леонид Нехорошев предлагают свои классификации видов экранизации. Особенно полезной является классификация Нехорошева (*пересказ-иллюстрация, новое прочтение, переложение*). Главная цель научной статьи – указать на необходимость интерпретации, а также на ее отсутствие в категории переноса (Г. Вагнер), т.е. *пересказа-иллюстрации* (Л. Нехорошев). Поэтому, в центре внимания данного исследования находится сопоставительный анализ двух экранизаций цикла рассказов Михаила Булгакова *Записки юного врача* и рассказа *Морфий* – фильм *Морфий* А. Балабанова (2008) и британский телесериал *Записки юного врача* (2012). Ссылаясь на статьи выдающихся булгаковедов, литературоведов и других исследователей (М. Чудакова, Е. Яблоков, В. Гудкова, И. Каспэ и пр.), в статье исследуется взаимосвязь между литературным текстом и фильмом. Одна из особенностей данных экранизаций состоит в монтаже сюжетов Булгакова, т.е. в отсылке к нескольким рассказам Булгакова (”филологический монтаж”). Поэтому они рассматриваются в статье как попытки переложения булгаковского текста с элементами *нового прочтения*, т.е. авторской интерпретации.