

ALAMUT:
ROMAN — METAFORA

PROLOG

Simbol nehanja in literarnega ustvarjanja tržaškega pisatelja Vladimira Bartola je s svojo življenjsko alegoričnostjo in sintetičnostjo geometričnega, s svojo dialektično triadnostjo temeljni lik grške tragedije: trikotnik. Trikotnik kot rojstvo, življenje in smrt, teza, antiteza in sinteza, dramatski trikotnik kot konstanta notranje zgradbe, sižaja in deloma celo idejnega ogroda domala celotnega literarnega opusa svetovanskega pisca.

Ekspozicija, kolizija, kulminacija, peripetija in katastrofa so s presemetljivo natančnostjo ponovljiv zunanjji okvir, v katerega vklepa Vladimir Bartol literarno dogajanje v svojih najpomembnejših stravirtvah: tako na začetku svoje pisateljske poti ob študiju biologije, geografije in filozofije na ljubljanski univerzi (1921–1925) v prvih neobjavljenih romaneskih (*Tretji cesar*) in dramskih poskusih (Dr. Mesmer, Cortez in Montesuma, Grof Cagliostro, Cesare Borgia); tako ob svojem ognjenem odrskem krstu v neuspeli uprizoritvi in knjižnem izidu drame Lopez (1932); tako v zbirki »literarnih sestavkov« Al Araf (1935), kjer se dramatski trikotnik kot temeljni princip Bartolove literarne dramaturgije pojavlja bodisi v posameznih novelah, bodisi v sami strukturi zbirke; tako navsezadnje tudi v Alamutu (1938), o katerem je sam avtor dejal, da je »antična tragedija«, »nova literarna zvrst«, »na prvi pogled roman, toda zgrajen... po dramatskih principih«.

In še več: dramatsko trikotna zasnova prerašča zgolj

kompozicijske meje Bartolovih tekstov in se ob pozornjem pretresu funkcionalno vključuje v obravnavano literarno »snov«, v njeni idejno jedro kot konflikt, kot sinteza različnih, nasprotjujočih si zornih kotov, ki – Uspenski iuvetl – gradijo strukturo umetniškega dela. Drugače bi tudi ne moglo biti, saj se je tržaški pisatelj v predvojnem času, pa tudi potem, z dramatiko intenzivno ukvarjal: poleg omenjenih dramskih poskusov in Lopeza je zastavil pero še za tragikomedijo v treh dejanjih Empedokles (zasnovana l. 1940, objava odlomkov l. 1956 v tržaških Razgledinih), načrtovane drame iz alamutske snovi o Hakimu I., Al Mahdiju in Mazzaku ter za vrsto recenzij, zapisov, kritik in poročil (nad 280) o Talijini zwisti.

Toda dramatski trikotnik je obenem tudi simbol celotnega Bartolovega opusa: ali se ni namreč aristotelevska »desis« (zavozjava dramatskega vozla), započeta ob prvih literarnih poskusih in novelah (Don Lorenzo) stopnjevala z Lopezom, Al Arafom, Čudežem na vasi (1939) in prešla ob nezadržnem dramskem crescendu v sam vrh, v veliki tekst Vladimira Bartola, v roman Alamut! In ali ni bila to usodna peripetija, ki je sprožila nezadržno in stromo »lysis« (razvozljavo) z Mladostjo pri Sv. Ivanu (1955–1956). Tržaški humoreskami (1957) in Obiskih pri slovenskih znanstvenikih (1961) – pisanjem, »ki sili na listkarsko raven« (1) oz. »v banalnost«, kot je v svojih Literarnih zapiskih izjavil Bartol sam? Ali ni bila to katastrofa Bartolove literarne drame, ko da bi bil zapel z omenjenimi deli v tridesetih letih svoj labodji spev literaturii?

Tako, razgibano in trikotno, je drama posegla tudi v njegovo življenje: od rojstva 24. februarja 1903 pri Sv. Ivanu v Trstu materi pisateljici Mariici Nadlhšek – Bartol in očetu Gregorju Bartolu, preko osnovne šole in nemške realke, do mature na poljanski gimnaziji

(1921), diplome na ljubljanski univerzi (1925) z disertacijo »O faktorjih, ki omogočajo živim organizmom smotorno reakcijo na zunanje vtise (in s tem ohranitev individuma in vrste)«, do študija biologije, psihologije in psihiatrije na pariški Sorboni (1926–1927), do vojaškega roka v Petrovaradinu (1928), do korigiranja pri Jurru in sodelovanja z Modro ptico (od 1929 dalje), beograjskega obdobja (1933–1934), vključitve v Osvobodilno fronto (1941), tajništva ljubljanske Drame in urejanja Gledališkega lista (1945–1946), tržaškega obdobia (1946–1956), upravljanja znaništvenega oddelka SAZU (1960) in v strmi dramatski vertikalni do tragične smrti najstarejšega sina (1964), rakastega obolenja ter nazadnje še lastne smrti 12. septembra 1967 v Ljubljani.

Da ta zavezanzost dramatski tekoniki ni bila zgolj književno-struktturna, ampak tudi idejna in bržkone intumno ustvarjalna, je Bartol zaslutil že l. 1931, ko je v svojih Literarnih zapiskih priznal: »Moja stvar je dialog, samoizpoved in morda – drama. Sploh direktni, neposredni govor.« Iz te zaznamovanosti se je v obzorje slovenskega romanopisa usločil tudi Alamut, ki predstavlja nesporni vrh literarne parabolne tržaškega pisca. V njem je – kot v vseh Bartolovih pomembnejših delih – ob sicer globljih filozofskih, psiholoških, moralnih, zgodovinskih in sozialnih resnicah razpoznaven tudi ta struktturni princip. Če ga po eni strani ne gre absolutizirati, mu je treba po drugi vendarle priznati skorajda prafaktorsko repeticivnost, zaradi katere prerašča zgolj kompozicijske okvire in postaja simbol, globalna metafora nehanja ter literarnega ustvarjanja Vladimira Bartola. Dramatski trikotnik lahko prav zato upravičuje ter sugerira »in alamutiana« tudi skelet in posodo pričajoče spremene besede.

PRVO DEJANJE

Per aspera ad astra. Na pot do Venere Bartolovega literarnega ozvezdia, romana Alamut, kaže stopiti v duhu latinske modrosti: po raskovo, deduktivno in preko čri kritike. Le tako bo z distanco zgodovinskega mogoče najti objektivnejša merila, ločiti v romanu zrno od pleve, bistveno od nebistvenega, obravnavano od spregledanega in odkriti naposled njegovo literarno jedro.

Alamut izide l. 1938 kot redna izdaja založbe Modra ptica v Ljubljani. L. 1946 izide v Pragi njegov češki prevod (avtor Jaroslav Závada). L. 1954 v Novem Sadu pa srbohrvaška verzija (prevajalca Josip Zidar in Marijana Zandor). L. 1958 je roman natisnjen kot podlistek v Primorskem dnevniku, istega leta ga v Trstu ponatisne še tiskarna Graphis. Umberto Urbani ga je v celoti prevedel v italijansčino, zanj pa ni našel založnika. Uresničen a neobjavljen je ostal poleg tega še prevod v nemščino (inž. Svetina). Avtor je l. 1938 ponudil Alamut za morebitni filmski scenarij ameriški družbi Metro Goldwyn Mayer, vendar je bilo delo zavrnjeno. Romanu je v treti knjigi Mladosti pri Sv. Ivanu posvetil kar celo četrto poglavje z naslovom Alamut: privid, spocetje, rojstvo in usoda Zmaja.

Po vsem tem je tržaški pisec »prezel popkovino med seboj in delom« (2). Od tu dalje je bil roman duhovna last bralcev, kritikov, literarnih zgodovinarjev in raziskovalcev. Toda Vladimir Bartol tega odreda učenih, a nič kaj obzirnih policajev – tako jih v Baladi o trebentih in oblaku ironično portretira Ciril Kosmač –, ki bi mu znanstveno pretipali jetra, obisti in mehur, stehitali možgane, prešteli rebra in dlake na prsnem košu, ob Alamutu ni doživel. Zgodilo se je celo obratno. Kosmačeva satirična karikatura literarnih zgodovinar-

jev je ob Bartolu doživela svoj paradoks: ker drugih ni bilo, je postal avtor sam »svoj literarni historik« (3). Po izidu Alamuta je namreč vestno beležil odmeve zunanjega sveta, kritike, vtise in lastna opažanja o romanu ter jih zbiral v mapah z naslovi Alamutiana in Avtobiografisko. Slutije, da so pritožnostne ocene in odmevi ob izidu knjige sicer nakazali v grobih obrnisih alamutsko problematiko, niso pa segli v njeno jedro. Drugače in z njegovimi besedami: »Le to sem čutil, da me ocenjevalci niso vedeli pravzaprav kam dejati in da je šlo tisto, kar je pisalo o mojem delu, zvečine mimo tega, kar sem bil napisal.« (4) Še dvajset let kasneje je bil Vladimir Bartol v Opombah k drugi izdaji Alamuta prisiljen zapisati, da »je ostal roman, vsaj po tem, kar je bilo o njem doslej napisanega, do danes nerazumljen, neraztolmačen in nerazumljiv«. Zakaj? Katere bistvene sestavine romana je takratna kritika spregledala? Kaj je poudarjala in kaj zanemarjala?

Na superlativ in psovko, pozitivno in negativno, so cankarjansko metaforo na zvezde in prah se je ob Alamutu razvilo kritika. Pozitivne ocene (npr. I. Grahov, B. Borko, S. Mikuž, U. Urbani, J. Rastuški, O. Berkopeč, T. Potokar, M. Rakovec) in literarnozgodovinske sodbe (npr. M. Boršnik, A. Slodnjak, J. Kos) so poleg priložnostnih panegirikov avtorju in delu opozorile na nekaj njegovih lastnosti. Opazile so: a) fantastičnost, vzhodnjaškost, avanturističnost romana; b) zgodovinsko snovi in hkrati njen aktualnost; c) razumskost, filozofskost, teznost, psihološkost in eruditivnost Alamuta; d) njegovo samoizpovednost.

Deloma podobne značilnosti je izrisala tudi Alamutu nenaklonjena kritika (npr. F. Kalan – Kumbarovič, L. Legiša, F. Kožak), le da je tu vrlina postala slabost, odlika pomanjkljivost in so tako pravkar naštete

kategorije estetsko relevantnih momentov – da povem z Ingardhom – zadobile negativen predznak.

Plejada pozitivnih in negativnih vrednotenj romana je s tem nakazala le nekaj problemov, ni pa segla v samo jedro Alamuta, zaradi česar je avtor tožil o njegovi nerazumljenosti in neraztolmačenosti. Kajti fantastičnost, vzhodnjaškost, avanturističnost in eksotičnost (a) so oznake, ki zadavajo romanesko snov; enako velja tudi za pojma zgodovinski in aktualnosti (b), ki sta omejena na področji motivnega in časovno analognega; samo jedro romana je bržkone zapopadeno v njegovi filozofske, psihološke, tezne (c) in samoizpostavni (d). Toda prav slednjim estetsko relevantnim momentom je omenjena kritika posvetila obrubo pozornost, zaradi česar je jedro romana spregledala. Zaustavljala se je raje ob alamutskem freudizmu in ničejanstvu ter očitala Bartolu, v skrajno odklonilnih primerih, celo pornografijo in fašistoidnost. S tem je pripomogla k uveljavitvi kliščja Bartol: tržaški pesc je postal s psihologizmom Al Arafa in orientalskostjo Alamuta »eksotični razkrojevalec« slovenske literature tridesetih let, nenavadna prikazan v trdno zakoličenih snovnih in dogajalnih okvirih socialnega realizma alla Ingolič, Pregelj, Kranjec, Prežih, J. Kozak idr.

Da je Alamut v panorami takratnega slovenskega romanopisja neobičajno pisane, ne gre zanikati. Toda prav tako je običajen, suveren in popolnoma skladen v Bartolovem literarnem svetu. Še več: Alamut zori in raste skozi vsa prejšnja pisateljeva dela. Tudi naivni bralec bo ob površnem primerjanju romana s prvimi literarnimi poskusi tistaškega pisca, z Don Lorenzom, Lopezom, Al Arafom in Čudežem na vasi kaj kmalu ugotovil, da je problematika teh del sorodna, da je to »tipična bratovščina«: povsod sami izjemneži, pustolovci, osvajalci, hipnotizerji, despoti. Skratka, povsod

samo osebe, ki obvladujejo svet, usodo in življenje, izjemni liki, ki jim volja do moči ni tuja. Posvojitev takšne snovij je nedvomno imela svoje biografske korenine, očitno pa je bila tudi stvar intime izbire, ki jo je pisatelju narekoval občutek notranje afinitete. Spoznati kaj giblje svet in ga obvladati – to snovno problem-skost je skušal avtor na poseben način in postopoma realizirati v posameznih stvaritvah. Od diaške neposrednosti drame je prešel k problemski fragmentarnosti novel in pristal naposled na organskih, zaključenih obalah romaneske epkosti. Zato lahko imamo Alamut za veliko sintezo Bartolovega ustvarjanja, za delo, kjer se avtorjeva snovna, idejna in strukturna rdeča nit zgostijo v gordijski vozel literarnega, v višjo resnico Umetnosti.

Kakšna pa je ta resnica? Katero je nerazumljeno bistvo tega »zmaja«?

Kaj je pravzaprav Alamut? Na osrednje vprašanje vaseke monografske literarne raziskave, na evokacijo bistva analiziranega umetniškega objekta, bom tokrat odgovoril s hipotezo: Alamut je roman – metafora. A ker je znanstvenost analize podvržena verifikaciji empirije, bo treba v naslednjih dejanjih pričiščoče spremne besede ta odgovor utemeljiti z literarnimi dejstvi. Zdaj naj za zaključek prvega od načrtovanih petih analitičnih zamahov hipotezo še dodatno osvetlim.

Da je sporocilna srž Alamuta zapopadena v njegovem filozofiskem, psihološkem in samoizpovednem jedru, sem pri obravnavanju recepcije romana že razkril. Zaradi takšnih lastnosti je alamutsko jedro nujno abstraktno. Če torej Alamut interpretiramo kot roman – metaforo, bo njegovo abstraktno jedro odgovarjalo v znani shemi tropov tretjemu pri primeri, saj je le-to prav tako abstrakcija, duhovna sinteza skupnih konkretnih lastnosti obeh ostalih členov. Jedro romana je

torej tertium comparationis alamutske metafore. Katera pa sta oba primerjana člena?

Prvi je bržkone razviden iz teksta samega: to je zgodovinska danost ločne izmailcev leta 1092, ko ji poveljuje strašni despot Hasan Ibn Saba. Drugi člen, s katerim je Bartol to zgodovinsko snov nezavedno primerjal, pa predstavlja takratna življenjska danost, avtorjeva sedanjost, nemirna doba tridesetih let s svojimi evropskimi despoti, tista aktualnost, ki so jo ob Alamutu ugotovili in potrdili številni kritiki in ki smo jo ob analizi recepcije navedli kot eno pomembnih lastnosti romana. Da je to res drugi člen primere, nam v Opombah k drugi izdaji Alamuta I. 1958 zatrjuje tudi Bartol sam, ko pravi: »Alamut je torej po možnosti veren prikaz početka zgodovine izmailcev v letu 1092 z ustavniteljem sekte ašašinov Hasantom Ibn Sabo na čelu, obenem pa živa prispodoba dobe strašnih diktatorjev med obema vojnama.« Ta prispodoba, ta drugi člen primerjave se je Bartolu prikral v alamutsko pisanje mimogrede in nezavedno. Tako rekoč: »Avtor ni mogel preprečiti, da se ne bi bili brez njegove vednosti... pritihotapili (v Alamut, op. M. K.) živi tokovi in žive izkušnje takratnega zgodovinskega dogajanja.« (5) Ali še izrecneje: »Ves čas pisanja romana se nisem niti za trenutek zavedal, da se mi je začel vanj vlivati živi tok, živi 'fluid' takratnega zgodovinskega dogajanja v svetu... S severa je pritskal na naše meje nacistični diktator Hitler s svojimi fanatičnimi esesovci. Z Zapada je grozil Sloveniji in vsem Jugoslovandom fašistični vodja Mussolini, pod čigar jarmom je ječala tretnina Slovencev in velik del Hrvatov. Na Vzhodu je prevzel nasledstvo odrešijoče Leninove revolucije zagonetni Stalin...« (6)

Hitler, Mussolini in Stalin – vsi trije so se na poseben način utelesili v Hasanu Ibn Sabi. Toda

sorodnosti med dobo orientalskega despota in časom evropskih diktatorjev, med prvim in drugim, nezavedno členom romaneske metafore, so še globlje: oba krat je šlo za prelomni zgodovinski trenutek, za dobo kolektivne iracionalnosti, v kateri so totalitarne, absolutistične ideologije osvajale množice, obakrat je šlo – z Lukácsovo sintagmo – za čas »razkroja uma«, ki je zahteval idola, malika, boga. In Bartol je zgodovinsko esenco obeh dob v Alamutu metaforiziral s tretjim členom primere, v jedru romana, kjer se je spraševal, od koder »fluid« boga, kaj premore vera, kaj giblje svet, kako si ga bogovi podrejajo, kaje je resnica in kaj videz, kaj zlo in kaj ljubezen. Ta velika Vprašanja o življenju in smrti, o človeku in času so pravzaprav vznem Bartolove literarne ustvarjalnosti, bistvoromana samega, ki mu sicer dosleđen zgodovinski okvir služi le za dogajalni, snovni izgovor. Zato avtor ni poimenoval Alamuta zgodovinski roman. Zato ga ob očini razvidnosti trikotne sheme troja lahko označimo kot roman – metaforo. Globalno metaforo sveta, vesolja in človeka.

Sele v nekaterih novejših in natančnejših pretrsah romana si tako pojmovanje Alamuta utira svojo zakonito pot (T. Kernauner, D. Bajt npr.). Domnevra o Alamutu kot o veliki romaneski metafori pa je bila najbrž še najprej zasidrana v Bartolu samem. Kot »lastni literarni histornik« je takšno razlagajo Alamuta ponudil časnu in književni zgodovini v Mladosti pri Sv. Ivanu z besedami: »Po sami konceptciji je Alamut neka nova literarna zvrst... Po nastanku je nekaj podobnega, kakor so 'miti'...« (3. knjiga, 4. poglavje, fejtton št. 107, Primorski dnevnik 1955–56). In ali niso miti prav take globalne metafore sveta, vesolja in človeka? Mar niso to pripovedni, literarni simboli, s katerimi »si je skušal prvinski človek odgovarjati na vprašanja o

stvarjenju in delovanju sveta, smiselnosti življenja, o silah, ki vladajo človekovim usodi» (7)?

O mitičnih, metaforičnih, simbolnih koreninah Alamuta je bil avtor vseskozi prepričan. V avtobiografiskem zapisu z dne 19. VIII. 1961 je zabeležil: »V Alamutu ni nobenih aluzij na sodobna dogajanja. Je zgodovinska pesnitve, napolnjena z živimi sokovi takrat sodobnega življenja in zgodovinskega dogajanja. Več še: Alamut je mit.« In še: »Alamut je v sebi zaokrožen svet s svojimi specifičnimi zakonitostmi, produkt najvišjega kreativnega napora. Alamut sodi v vrsto mitov in je v svetovni literaturi unikat. Je zmaj, ki živi svoje avtohtono življenje vsem nesrečnim kritikom, pismoukom, recenzentom, literarnim historikom e tutti quanti navkljub.« (Alamutiana, 10. III. 1960)

To mitičnost, metaforično dimenzijo Alamuta je kritika povsem spregledala, zato bom skušal v nadaljevanju nadoknadi ti zamujeno. Ker sem tej dimenziji namenil v pričujoči spremni besedi osrednje mesto in vlogo ključa v alamutski romaneskni raj, jo bo treba v genetični, idejno-filozofski in strukturni analizi romana, ki bo sledila, podrobnejše utemeljiti. Hipoteza bo s tem postala stvarnost, avtorjeva beseda resnica, Alamut metafora.

DRUGO DEJANJE

BIOGRAFSKI VIRI

Kronologijo nastanka Alamuta je Vladimir Bartol strnjeno navedel v Opambah k njegovemu drugi izdaji. Zapisal je: »Na alamutsko snov me je leta 1927 'spomnil' v Parizu vodilni slovenski kritik in slovstveni

teoretik Josip Vidmar, medtem ko se mi je bilo njenojedro ... prikazalo v davnji mladosti, sredi prve svetovne vojne, ko sva se z bratrancem Borisom vračala nekoč čez Razklani hrib in se je v daljavi poblibskavalno s soške fronte, a sem na ta privid kasneje pozabil. Snov sem v drobnu sekunde sprejel kot svojo in si postavril rok desetih let, da jo predelam v roman. Točno čez deset let, se pravi leta 1937, je bil roman napisan in sem ga predložil uredniku založbe Modre ptice, Janezu Žagarju, ki ga je sprejel med njene redne izdaje. Roman sem nato še enkrat predelal ter je izšel ... naslednje leto (1938).«

Alamut je torej lebdel Bartolu v snu podzavesti vse od konca maja ali začetka junija 1. 1915, ko si je v pogovoru z bratrancem preroško omisil podobno utrdbo z rajske vrtovi, deklicami, fedajini in despoti, do maja 1. 1927, ko se je ob pogovoru z Vidmarijem spet prebudiš v tržaškem piscu zasanjam dvanaestletnemu metuljcu z Razklanega hriba in v hipu prepoznal svojo snov.«

»V maju leta 1927 sem čital v improviziranem literarnem krožku v Parizu«, poroča o dogodku Bartol, »črtico 'ljubezen velikega kana'... Josip Vidmar, okrog katerega smo se takrat zbirali, se je izrazil o njej povoljno in pripomnil: 'Bartol, vem za snov, ki bi utegnila biti kakor nalač za vas. Marco Polo pripoveduje v svojem popotnem opisu o nekem orientalskem mogotcu, ki si je izmisli strahovit sistem, kako narediti iz svojih vernikov slepo orodje za svoje načrte. Na nekem gradu si je ustvaril nekakšne rajske vrtove. Svojim pristašem je dal napoj, da so zaspali, in potem jih je velel prenesti v te vrtove, kjer jim je nudil vsa razkošja tega sveta. Preprical jih je, da so bili v raju in da se bodo tja povrnili, kakor hitro bodo izvršili... njegov ukaz. Tako jih je potem uporabljal, da so morili

kneze in kralje, ne da bi se bali smrti.' Z vedenj večim trepetom sem ga poslušal. Ali ni bilo to tista dolgo iskana 'snov', za katero sem stikal po knjižnicah in arhivih in za katere uresničenje bi bilo vredno živeti in tvegati veliko in pogumno življenje? Dosej sem bil že trčil na nekaj zgodovinskih osebnosti, v katere bi se bil mogel zagristi in ob katerih sem čutil neki čuden drget radostnega sozvočja. Mesmer, Cagliostro in še neki drugi so bili, o katerih sem imel že lepe kupe izpisov in zapiskov; že začetih zasnutkov, dà, celo drama. Toda ob snovi, ki mi jo je pripovedoval Vidmar, sem začutil, kako se me je bila dotaknila usoda.« (8)

Odslej je Bartol napel vse svoje sile, da bi »usodno« snov literariziral. Kopičili so se mu zapiski, kuverte o Hasanu ben Sabi alias šejku Al Džebalu, izpiski iz zgodovinskih del, korana, grških filozofov, dà, celo skice in tlonsi gradu, kakor si gaje Bartol predstavljal v domisljiji.

V začetku leta 1933 ga je pekoči neuspeh Lopeza dokončno približal alamutski snovi. Bartol se je zatekel v očetovo rojstno hišo v Sodražico na Dolenjskem in Alamut naskočil v dramatski obliki, ki pa se je kaj kmalu izkazala za neustrezeno. Leto zatem ga je približala Alamutu še druga biografska spodbuda, atentat na kralja Aleksandra v Marseilju. Bartola je vrest pretresla: dilema žrtve in atentatorja je bila v samem jedru romaneske snovi. Zgodovina se je že spet križala s sodobnostjo; ali ni bil namreč Benito Mussolini hipotizirani mandatar marseillskega umora na las podoben Hasanu Ibn Sabi? Kako je Bartola ta analogija pretersla, lahko ocenimo po tem, da je prva močno okrnjena verzija romana z naslovom *Poizkus na gradu Alamutu* (26. IX. 1936) nosila posvetilo Benitu Mussoliniju z nedvoumnim pripisom: »kot zločinskemu mandantu 'fedaia', da umori kralja Aleksandra.« Ob takšni intenci

odpadajo seveda vsakršni namigi na fašistoidnost romana, kji jih je Bartolu podtkikala nenaklonjena kritika. Pozneje, v naslednjem prepisu (8.II. — 16.II. 1937), bo avtor pod morečim vtipom ostalih avtoritarnih osebstnosti, ki so krojile takratno evropsko zgodovino, omenjeno posvetilo pospološil in namenil Alamut »Nekemu diktatorju«. Zaradi pomenske dvoumnosti pa bo urednik založbe Modra ptica Janez Žagar to posvetilo na Bartolovo privoljenje odstranil.

Toda v tem času — leta 1936 — je Alamut še v povojnih Bartolu nameni založba Modra ptica skromen mesecni predvujem za delo. Z zapiski in zalogo knjig se avtor preseli istega leta v Kamnik, da bi v miru spočel svoj veliki tekst. »Po kakem mesecu neizprosne borbe« črta »samozpovedno obliko protagonistov« (9). 10. februarja 1937 praznuje njegova mama, pisateljica Marica Nadlišek — Bartol, svojo 70-letnico. Sin Vladi ji splete literarni dar: sonetni venec, ki naj ji v trimajstih sonetih izpove njegova čustva in odnos do nje. Duhovno popotovanje v preteklost mu izsili spomine, iz otroštva ga preblisne dogodek na Razklanem hribu z bračncem Borisom, kar mu znova približa alamutsko snov in ga v njej opogumi. Drugi sonet, ki je ostal takrat neobjavljen, je pesniška inkarnacija alamutske reminiscence. Pisatelj je vedel, da mora ta spomin materializirati v »zaokrožen svet«, v »trdno zvarjeno cehoto«, v »mit«. Od tu — komaj teden po praznovanju materine obletnice — odločitev, da bo treba Alamut znova predelati. V tretje 18. II. 1937 zapisa Bartol: »Danes začenjam 'Poizkus na gradu Alamutu' znova... Borba je trda, toda cilj je zmerom bližji. Nobeno delo ni zastonj.« (10)

Toda pregovor je zatajil. Tudi v tretje ni šlo rado. Pisatelj, ki je doslej podnaslavljajal Alamut »zgodovinski roman«, zacenja čutiti v tekstu še nekakšen podton...

še neki drug nemameravani smisel. (11). Ob križanju zgodovine in sodobnosti, prvega in drugega člena naše hipotizirane romaneske metafore, občuti torej Bartol tertium comparationis, metaforično, simbolično, mitično razsežnost Alamuta. Zato črta podnaslov *zgodovinski roman*. Alamut je treba prepisati še četrtoč.

In četrtoč končno piše mimo, »na povsem analogen način kot 'Mladost', kot« – to je bilo eno njegovih »najbolj senzacionalnih opažanj« – »da moram zbrati nekaj, kar imam, kar sem živel in izkusil. Nekaj, kar je bilo v meni od pradavnine, s čimer sem zrastel in kar sem v najgloblje tančne doživel...« (*Mladost pri Sv. Ivanu*, 3. knjiga, 4. poglavje, fejtton št. 83, Primorski dnevnik 1955–1956) Soobstajanje preteklosti in sodelnosti hkrati, biografsko pozabljjenega in odkritega ga je torej vedno znova priklepalo na Alamut in mu pozneje navdihnilo daljšo študijo o zgodovinskem čutu. Razlike med tretjim in četrtnim prepisom so minimalne, večinoma stilistične, dodana sta samo dva nova odstavka. Bartol konča četrti prepis v Ljubljani in samovšečno, zanosno zapiše: »V nedeljo 24. VII. 1938. Ob 3/4 6h dovršil 'Alamut'. Zadnjedneve neprestano trepetal, da bi mi ga kdo ne ukradel, da ne bi nastal požar ali prišlo kaj drugega vmes. Proti koncu mislil, da me že lahko kdo ubije, ali da se ponesrečim. Alamut jele v glavnem dovršen. Toda čisto oddahnil sem si šele, ko sem napisal zadnjo črko. Naj me le kdo ubije... V Alamutu bom nesmrten.« (12)

ZGODOVINSKI VIRI

Ob kopici verodostojnih zgodovinskih podatkov, opisov, letnic in izjav nagnetenih v Alamutu bi naivni bralec bržkone osupnil: kaj namreč počenjajo skrupulo-

zni traktati o zgodovini izmailcev v literarni fikciji? Čemu toliko pedantne orientalske preteklosti v sicer dražljivi in mikavni knjigi?

Ce Alamut presojamo z izkušnjo raznovrstnosti sodelne literarne produkcije, ga menda lahko povsem upravičeno uvrstimo v zvrst dokumentarne književnosti, toliko je v njem zgodovinsko točnega, zanesljivega, verodostojnega. Zato ni čudno, da je za njegovo oblikovanje avtor porabil dobrih deset let (1927–1938).

V tem obdobju je Bartol vestno proučil vse njemu dostopne zgodovinske vire. Preprisan kot je bil, da bo Alamut zgodovinski in samo zgodovinski roman, mu je Bartol postavil zanesljivo in preverljivo empirično ogrodje: »Avtor se ni skušal v ničemer oddaljiti od že utrjenih podatkov. Hasan Ibn Saba se je polastil trdnjavel 1090., in sicer po orientalskih virih z vzvijačo, ki jo je bila že uporabila kraljica Didona pri osvojitvi Kartagine. L. 1092 je oblegal njegov grad emir Arslan Tas in tedaj si je bil Hasan že vzgojil v fedajinjih preko hašira ter rajskeh vtov svoja živa bodala... Datum umora velikega vezirja Nizama al Multa ter sultana Melik Šaha je vzet točno po zgodovinarjih. Smrt dveh fedajev, ki sta se spričo sultanovih odposlancev nazabodel z nožem, drugi vrgej s stolpa, opisujejo skoraj kaz virovnega poglavarja ubila tako, da se je prvi zgodovinski virov. Tolmačenje je kajpada avtorjevo. Koliko je v starih zapiskih legende in mita, je zgodovinsko težko presoditi. Avtor se je prepustil svojemu instinktu in logiki stvari.« (13)

Sodeč po takšnih in podobnih izjavah, bi lahko upravičeno domnevati, da je avtorjeva literarna in domisilijska nadgradnja alamutski snovi minimalna.

Toda prav posebna organizacija te snovi z jedrom velikih vprašanj, ki jih tako motivika zastavlja, je povzročila, da je Bartol med poustvarjanjem prerasel njeni zgodovinske, faktografske okope. Kakšni pa so bili ti okopi? Iz katerih zgodovinskih virov je Bartol pravzaprav črpal?

Prvi in nedvomno najpomembnejši snovni vir, ki je bil ob biografskih fundamentalnih alamutskih geneze že omenjen, je delo Il milione beneškega trgovca in popotnika Marca Pola. Njegova privlačna feljtonska memoaristica razgrne bralcu minogrede kup zgodovinskih podatkov. Mednje sodi nedvomno tudi zgodba starca Aloadina z gore, ki jo navajajo in potrijejo številni orientalski zgodovinarji in ki je nudila Bartolu »in alamutiana« osnovno fabulativno oporo.

Poleg Potovanj Marca Pola pa je Bartol upošteval še druge zgodovinske vire. Med najvhaležnejše sodijo: Friedrich von Spiegel — Die Eranische Altertumskunde, Gustav Weil — Geschichte der Chaliften, Joseph Francois Michaud — L' Histoire des Croisades, John Malcom — A History of Persia (delo je Bartol poznal v nemškem prevodu Geschichte Persiens), Gustav Tebrecht Flügel — Geschichte der Araber, Henry Thode — Fraz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Rene Fülop-Miller — Macht und Geheimnis der Jesuiten.

Ob vestnem študiju vseh teh in številnih drugih del si je pisatelj Alamuta ustvaril karseda jasno, izčrpno zgodovinsko sliko o preteklosti izmailcev, o alamutskem dogajaju, o orientalskem verstvu, filozofiji in kulturi nasloha. Iz te vednosti sta kot stranska produkta Alamuta vzklijili noveli Mahdijev prestol in Al Araf, načrtovane drame Hakim I., Al Mahdi in Mazzak ter pozneje dober del 4. poglavja 3. knjige Mladosti pri Sv. Ivanu.

Vladimir Bartol je torej primum comparationis romaneske metafore z desetletnim študijem ob upoštevanju vseh teh virov karseda podrobno utemeljil in zasidal v zgodovinsko izpricenem, faktografsko realnem.

Toda Alamut ni le sin zgodovine. V enaki meri je tudi otrok sodobnosti. Bartolove sodobnosti. Sin evropske zgodovine tridesetih let. In kako se je Bartol prikradla pod pero ta sodobnost? Kje je v Alamutu upodobljena zgodovina tistih dni? Kako je v romanu nezavedno realiziran drugi člen romaneske metafore?

Vladimir Bartol je tisto usodno zgodovinsko obdobje, čas iracionalizma, ki je bil preljudij izbruhi drugo svetovne vojne, vseskozi zavzetno spremnjal. Svetovianski pisatelj je ta čas in njegove protagonisti takole označil: »Tri žive osebnosti so takrat med leti 1936 in 1938, ko sem pisal Alamut, obvladovale evropsko in celo svetovno zgodovinsko dogajanje, ki so utegnile biti življenjskem in političnem konceptu taktega formata, ki bi bil odgovarjal alamutskemu junaku Hasanu Mussolini... Hitler... Stalin.« (14) In v resnici nosijo vsi trije vrsto Hasanovih značajskih in biografskih potez (nasilni prihod na oblast, zavestno zavajanje množič, kult osebnosti, neposredno obračunavanje s političnimi nasprotinci itd.). Toda bolj kot kseroks takratnega je ta podobnost v logiki in iz nujnosti totalitarizma, eksplizionizma, militarizma, imperializma. Je pač praksa absurdistične, režimske ideologije, ki ima pod takšno ali drugačno barvo nekaj univerzalnih arhetipov. Da Hasan ni mehanična preslikava teh diktatorjev, nam potrijeva tudi Bartol sam: »Ko sem pisal četrti prepis Alamuta, sem se že jasno zavedal, da moram, če hočem ustvariti Hasana, spraviti karakterje... vseh treh takratnih diktatorjev na skupni imenovalec in potegniti iz

vreče – četrtega.« (15) Prav to pa je Bartol, književnik – alkimist, tudi stornil, saj je bilo treba Hasanu viti – vejetno ob upoštevanju Boulangerjevega dela *Recherches sur l'origine du despotisme oriental* (1761) – še evropskim trinogom tujo dimenzijo orientalskega despotizma. Iz vsega tega in iz svoje umetniške varnice je Vladimir Bartol potegnil osrednji alamutski lik ter mu obenem izklesal zgodovinsko in idejno ozadje. Zato je Alamut prispodoba dobe strašnih diktatorjev, »zdržitev preteklosti... in sedanjosti... v eno« (16).

Most med to preteklostjo in sedanjostjo, lepilo alamutske realnosti in evropske sodobnosti tridesetih let je bil v Bartolu zgodovinski čut. Nekakšna zmožnost izločiti iz posameznih zgodovinskih trenutkov problemske univerzalije, tipično, skupno in bistveno tistega časa, genius loci zgodovine. Tržaški pisatelj ga v 75. februarju 4. poglavja 3. knjige Mladosti pri Sv. Ivanu takole definira: »Zgodovinski čut ali smisel za zgodovino je nekakšno gledanje, torej nekaj pasinega, nekакšno intuitivno pravilno tolmačenje zgodovine in zgodovinskih faktov.«

Pasivni zgodovinski čut je v Bartolu rodil aktivno »funkcijo«, ki je pravilno tolmačenje zgodovine reališirala v posameznih literarnih delih, še najprej v Alamtutu. In prav s pomočjo zgodovinskega čuta ter njegove funkcije je Vladimir Bartol ob zanesljivem, verodostojnem historičnem ogrodju tako uredil problemsko jedra romana, da je v njem izrisal ideološke, verske, politične, etične, socialne, človeške univerzalne alamutske dobe in konstituiral s tem romaneskno metaforičnost.

IDEJNI VIRI

Med približno osemdesetimi ali sto knjigami iz Licejke in iz filozofskega seminarja, s katerimi je Bartol

odpotoval leta 1936 v Kamnik, da bi dokončno obdelal dozorelo alamutsko snov, je bilo tudi nekaj takih, ki pisatelju niso nudile zgodovinskih podatkov, temveč predvsem miselne, filozofske in literarne spodbude. To so bili njegovi neposredni idejni viri. Bartol jih navaja v 77. februarju 4. poglavja 3. knjige Mladosti pri Sv. Ivanu: »... cel kup raznih prevodov iz arabske in perzijske poezije, francoski, nemški in pozneje še hrvatski prevod Korana. Grški predsokratiki (filozofi). Platon; Diogenes Laertius (življenjepisi, anekdote, nauki grških filozofov). Itd. itd.

Za svojo intimno tolažbo pa: ves Spinoza z »Etiko« in zlasti z nadvse globoko in zanimivo korespondenco Temeljna Descartesova dela. Kant: Kritika čistega razuma. La Mettrie: Človek-stroj, Biblij. Od evropskih pisateljev in pesnikov nobenega, celo »Fausta« ne. Nič Freuda ali Nietzscheja. Sploh ničesar sodobnega ali z bližnje preteklosti.«

Ni dvoma, da so bili Bartolu med idejnimi viri pri pisanku romana še najbolj v oporo filozofski teksti. Tako so npr. predsokratiki v najtesnejši zvezi s Hansovo ideologijo, zaradi česar jih »strašni sanjač iz peripetijam: Anaksimandros s trditvijo, da vladava veselju zakon pravičnosti, ki ureja in določa mero, po kateri se giblje vse konkretno: Heraklit z »slogosom« kot višo duhovno silo, redom, mero, svetovno daho; Anakagoras z »mousom«, svetovnim umom, ki urejuje kaos; Pitagoras s številom in »harmonijo sfer«; Kleobulos s povelečevanjem mere; Tales z njenim normiranjem; Demokrit s svojim absolutnim determinizmom atomov – vsi so na poseben način potrdili Bartolu moto romana *Omnia in numero et mensura* (Vse v številu in meri), s tem pa posredno tudi Hasanov načrt, sistem, ki je bil prav v številu in meri premišljen ter izračunan. Pa

tudi drugi moto Alamuta, vrhovni izrek izmailcev in življenjski kredo Hasana Nič ni resnično – vse je dovoljeno, ki ima sicer drugo izvorno obeležje, so filozofi grške antike Bartolu še dodatno orisali in utemeljili. Tako denimo Parmenides ob nauku, da je materialna resničnost, ki jo zaznavamo s čuti, samo videz, da je varljiva in nezanesljiva; tako Epikur, ki je razglasał ugodje za življenjski cilj; tako Empedokles svojo dñitomnijo ljubezen – sovraščvo, pozitivno – negativno; tako nenazadnje še Platon, ki je trdil, da je svet le navidezna resničnost, medli odsev realnosti idej. In prav Platon je bil Bartolu med vsemi mogoče najpomembnejši idejni vir. Iz njegove Gostije je tržaški pisec asimiliral »ljubezensko lestvico«, pot od Erosa do spoznania, ki jo je nezavedno, ampak povsem dosledno ubesedił v Alamutu.

Med vsekozi žive filozofske reminiscence, ki so avtorja pri pisanku romana nezavedno pogojevale, pa gre pristečati še Bauchha Spinozo in njegovo Etiko, Descartesa z absolutiziranjem dvoma, Kanta z neobjektivnostjo materialne resničnosti, Einsteina z relativnostno teorijo, Machiavellija in njegovega Vladaraja ter Nietzscheja, ki ga je Bartol asimiliral ob končnem volontarizmu svojega univerzitetnega mentorja Klementa Juga, globlje spoznal ob prevajanju Zarautstre za Modro ptico (1. 1929–30) in, kljub zatrijevanju nasprotnega, literarno preoblikoval v nekatere značajske poteze alamutskega Hasana.

Poleg filozofskih sodijo k idejnim virom Bartolovega Alamuta prav gotovo tudi verski teksti. Med njimi je brez dvoma najpomembnejši koran. Z njegovimi nauki je roman, zaradi svoje problemske specifikе, prežet od prve do zadnje strani. Bartol je iz korana zajemal versko, svetovnonazorsko tkivo romana oziroma njegovih likov, pa tudi konkretejše motivne spodbude

(npr. opis džennetskih vrtov, večne hiše »štih, ki verujejo in delajo dobra dela« v IV. suri). Podoben idejni in motivni vir (Eden) je bila po vsej priliki tudi krščanska biblija.

Idejno obeležje imajo tudi številni literarni viri, ki se prav kot ostale miselne spodbude vpletajo zavestno in podzavestno v alamutsko fabulo. Med prve – Bartol je skušal z njimi vsestransko orisati Hasanovo dobo – gre pristečati delo Makamat učenjaka in pesnika Abuja Muhamada al Kasim-al-Harija (1054–1122), pri-

povedke iz Tisoč in ene noči ter zbirko Rubaijat pesnika Omarja Hajama, ki je v Alamutu tudi nekakšna tehoskopska literarna oseba. Bartol je njegove pesmi poznal v nemškem prevodu Josepha von Hammer-Purgstalla. Med druge, podzavestne literarne spodbude, sodijo številni Bartolovi vzorniki: Charles Baudelaire s svojimi Umetnimi paradiži, Goethe s svojimi najpomembnejšimi deli (Faust, Dichtung und Wahrheit, West-östlicher Divan), Dostoevski, Shakespeare, Stendhal, France, Mencinger s svojim Abadonom in še kdo.

Med predoskratiki in vzhodno filozofijo, evropskimi mislecji in perzijskimi modreci, med koranom in biblijo, orientalsko in evropsko knjizevnostjo je torej v idejnih virih Alamuta Vladimir Bartol skušal zgraditi most med Vzhodom in Zahodom. Pa ne samo v idejnih, tudi ob zgodovinskih predlogah je skušal po lastnih izjavah zavestno spojiti izmaiško preteklost z evropsko sedanostjo. Zato se Alamut kaže ob pozornejšem pretresu grandiozno zastavljena sinteza človeškega duha in zgodovine te in one nebesne strani. Alamutska »poroka med Vzhodom in Zapadom« (Alamutiana 6. X 1958) poklanja obenem romanu nadih Pollioške prozne metafore.

TRETJE DEJANJE

VIDEZ – RESNICA

Med dihitomijami, ki uravnavajo svet in izrisujejo filozofske jedro Alamuta, je bila Vladimira Bartolu v smislu Empedoklovin antitez najpomembnejša opozicija videza in resnice. Temeljna dilema ontologije, razlika med bitjo in bivajočim, esenco in substanco, je v Alamutu prvo Bartolovo veliko vprašanje, ki sproža povzročni reakciji celo vrsto drugih idejnih tem v samem snovnem osišču romana.

Tržaški pisec je o tem v Alamutiani z dne 29. III. 1958 nedvoumen: »Centralni problem Alamuta je problem laži in resnice, problem zavestne prevare tistih, ki prevarantu verujejo. In strahotno razočaranje, ki iz tega sledi.« Kako pa je Bartol ta centralni problem ubesedil v Alamutu? Kako se kažeta videz in resnica njegovim literarnim osebam?

Svojo domišljeno in konsekventno izpeljano filozofsko peripetijo začenja Bartol pri preprosti, iz grške predsokratske misli izvirajoči ugotovitvi: čuti varajo. Zanjo imamo v Alamutu nič koliko primerov. Tako pravi, denimo, Hasan Buzruku Umidiu in Abu Aliju v svoji duhovni oporoki, »da smo mi sleherni dan žrtve prevar naših čutil«. In še: »Da smo bili... obdarjeni z varljivimi čutili, je spoznal že Demokrit. Zanj ni ne barv, ne glasov, ne sladkobe in ne grenkobe, niti mraza, niti topote, marvec same atomi in prostor. Empedokles pa je pogodil, da nam vse naše znanje posredujejo samo naša čutila. Česar ni v njih, tega tudi ni v naših mislih. Če torej naši čuti lažejo, kako bi mogla biti potem pravilna naša spoznanja, ki imajo v njih svoj izvor!«

Ta prvi miselniki aksiom Hasanove filozofije vodi do

nekaterih samoumevnih zaključkov: če nas čuti varajo, potem je vse, kar vidimo, sišimo, okusimo, otipamo, laž, slepijo, prevara. Videz torej laže, videz ni resnica. Materialna pojavnost, bivajoče kot manifestacija biti, je prevara. Kdor ta aksiom sprejme, je storil prvi korak na poti spoznanja. Zato stojijo s Hasanom na bregu antinomije videza in resnice, »tisti, ki vedo, kaj je na stvari«, tisti, »ki so poklicani, da vodijo«, z biblijsko prispevko tisti, ki so spregledali. Taka sta poleg Hasana Ibn Sabe oba velika daja Buzruk Umid in Abu Ali, ki sprejmeta nase duhovno oporoko Seidune. Na nasprotnem bregu – tistem, ki veruje v skladnost videza in resnice, ki se zanasa le na empirijo čutil – na tej strani stoji Ibn Tahir, plemeniti prototip mase, z ostalimi fedaji: racionalnim in skeptičnim Obeido, Jusufom, Sulejmanom, Džafarjem, Ibn Vakasom, Halfo, Naimom itd. Toda ko Ibn Tahir spozna Hasanovo prevaro z rajem, ki mu potrdi varljivost lastnih čutov, se temu bregu in skladnosti videza z resnico odpove. Tako spregleda in postane Hasanov duhovni sin, filozof Avani. Tudi on sprejme prevaro kot neizogibno nujnost življenja, »kot element« – tako uči Hasan – ki nam ni neprijazen, kot eno izmed številnih sredstev, da sploh še delujemo in da riitemo naprej...« Ampak če je svet, materialna stvarnost, ki nas obdaja, prevara, če je vse laž, slepijo, kaj je potem resnica?

Bartolov Hasan Ibn Saba je še naprej pokoren svoji logiki: v svetu laži in prevare, v svetu relativnosti torej bi bila resnica edini absolutum, zato je preprosto nemogoča. Svetu človekovih varljivih čutil je resnica odstranjena. V obzorju človeškega resnica ni. Z besedami orientalskega despota: »Resnica nam je nedostopna, resnica za nas ni.«

Dejstvo, da je Hasan agnosticiziral resnico, mu daje pred množico, ki se vedno hrepeni po njej in vanjo

veruje, ogromno prednost. Hasan Ibn Saba se zaradi tega spoznanja dvigne nad množico in postane njen voditelj. Ker resnice ni, velja v svetu relativnost. V njem niabsolutuma, boga. Zato lahko postane človek s takim spoznanjem bog, vladar množice in namestnik absolutuma. Hasan postane tako posrednik med absolutnostjo in relativnostjo, med resnico in množicami, bogom in človekom. Hasan postane prerok. Ob koncu romana se okliče za Al Mahdija, Alahovega namestnika na zemlji. Kot takemu — preroku, božjemu glasniku, vladaru — je Hasanu vse dovoljeno: ali z njegovimi besedami: »če si doumel, da ne moreš ničesar spoznati, če ne veruješ v nič, tedaj ti je vse dovoljeno.« Nikjer ni zakona, višje sile, ki bi človeku-bogu krojila usodo, kbi mu kakorkoli zapovedovala in ga kakorkoli uravnava. Sam je s svojim spoznanjem.

Gnoseološka logika je torej iz Hasanovega osnovnega aksiona (čuti varajo) povsem linearno potrdila vrhovni reik izmailcev in moto Alamuta: Nič ni resnično, vse je dovoljeno. Maksimo pripisujejo zgodovinski dokumenti blaznemu kalifu Hakimu I., ki se je bil v življenju proglašil za boga-človeka. Njegovo načelo »V nič verovati vse smeti storiti« so nato prevzeli izmailski veliki mojstri in z njimi Hasan Ibn Saba, kise je po njem tako poročajo zgodovinarji — strogo ravnal, bržko ne zaradi neke notranje afinitete z idejnim zaledjem izreka.

Toda pot od videza do resnice, pot spoznanja, ki loči človeka-boga, vladara in preroka od slepe množice, je dolga, stopnicasta, polna vmesnih postaj. Bartol razgrinje v Alamutu celoskalno različnih stopenj spoznanja. Na najnižji stopnji je množica, preprosto ljudstvo, ki verjame v resnico, boga, zato zahteva bajke in izmišljotine; više so tisti, ki ločijo videz od resnice, še više redki izbranci, ki pravijo, da če ni nič resnično, je potem vse

dovoljeno; čisto na vrhu pajetisti, ki ta rekuteleša, kisi dovoljuje vse, ki je osvojil zadnje spoznanje in se proglašil za učlovečenega boga. Ta skala spoznanja odgovarja v Alamutu tako izmailski verski hierarhiji kot realizaciji »Platonove lestvice« ob ljubezenski temi. Velika prispodoba tega spoznanja je v islamski mitologiji in posredno tudi v Alamutu al araf, zid, ki loči raj od pekla. Kdor je stopil na pot spoznanja, kdor je osvojil dihotomijo videza in resnice, kdor je spredelal, je splezal na al araf. Znašel se je sam s svojim spoznanjem: človek-bog. Toda za realizacijo lastne božnosti potrebuje tak človek množice, ljudi, častilcev. Ker je posrednik med absolutnim in relativnim, ker je prerok, mora svoje spoznanje oznamenati, — sporocati. Zamolčano spoznanje je smrt preroskosti. Kdor je na al arafu zazri dihotomijo videza in resnice, mora o njej posebnost svojega statusa, upravičil vlogo izbranca, voditelja, šele tako bo konstituiral v svetu svojo prerost in božnost. Toda kako prepričati množice o lastni božnosti in prerostosti? S katerimi bajkami in izmisljotinami? Kako prisiliti ljudi, da bi mu verjeli?

Množice potrebujejo otipljivega dokaza, da bi verjale Hasanovi božnosti in prerostosti. Seiduna mora zanje storiti nemogoče. Prepričati jih mora s čudežem. Samo čudež bo v ljudeh vzbudil vero v preroka. In samo z vero bodo ljudje sledili Hasanovemu spoznanju, njegovi besedi. Zato mora Hasan utelesiti bajko, »pretvoriti« mora »pravljico v resničnost, da bo o nej govorila še pozna zgodovina.«

Seiduna skuje blažen načrt ter ga izračuna »in numero et mensura« — v številu in meri: domisli se Alahovih rajskih vrtov, ki jih je Mohamed v koranu objubljal vernikom v posmrtnem življenju. Poslati izbrane predstavnike množice, fedaije, v te vrtove, bi

Pomenilo utelesiti bajko, prestaviti nebesa na zemljo, storiti čudež, ki bi v mladeničih in po njihovem pricevanju posredno tudi v množici vzbudil neomajno vero vanj, vero, ki bi ne samo kljubovala smrti, temveč jo celo prezirala in iskala. S čudežem bi Seiduna postal Kristus, fedajji pa njegovi apostoli. Zato preuredi Hasan za grajskim obzidjem Alamuta vrtove deimenskih kraljev stočno po Mohamedovem opisu v koranu. V njih se vzgaja cela vrsta lepih deklic, ki imajo nalogo, da prepricajo fedajje, izbrano Hasanovo četo, da so prisli 'po milosti Našega Gospoda' v resnični raj. Preden jih Hasan da prenesti tja, jum da zaužeti hašš...» (17) Kroglice hašša so Hasanov rajski kljuc. Z njimi omami vrhovni izmailiški poglavjar izbrane fedajje, ki jih nato veli prenesti v vrtove, da bi tam doživel nemogoče.

Postrežej ojim temnooke hurije s plesom, pesmijo, jedili, ljubezijo. Prepricajo jih in mladeniče spet uspavajo s haššem, da jih skopljenici odnesajo iz raja. Zdaj bodo po njem do smrti le še blazno hrepeli. Čudež je tako storjen. Fedajji in z njimi množica veruje v preroka Al Mahdija, v Seiduno. Njegov veliki eksperiment je uspel. Z njim je idejno razvozano in motivno ubesedenje samo jedro romana, kar nam v tipkopisu datiranem aprila 1961 potrjuje tudi Bartol sam, ko pravi: »Jedro romana: velik eksperiment s človeško psiko: kako vzgojiti vernike, ki bi ne bili samo neomejeno vdani svojemu poglavjarju, temveč, ki bi, izpolnjujoč povelje, naravnost hrepenele po smrti.« Ker je Hasanova prevara, dihotomična videza in resnice, sprožila v fedajjin prav takšno neomajno vero in zaljubljenost v smrt, bo zdaj čas za analizo tega novega antitetičnega para.

Ob dokazani antinomiji vere in smrti, lahko oba pojma podrobneje razčlenim. Najprej vero.
»Vera gore prestavlja. Vera omogoča vojne, revolucijske, religiozne zname. Vera omogoča, da sploh živimo, da v tem življenju, v katerem smo v glavnem prikrajšani, sploh vztrajamo«, ugotavlja Taras Kermauner v Eseju o Alamutu, o dobrem, o Bartolu in oslovenski literaturi (Most 1. 1977, št. 49–50). In res: blazna, fanatična vera, ki jo Hasan s prevaro raja vzbudi v fedajjin, zruši v Alamutu celo seldžuško cesarstvo. Smrti velikega vezirja Nizama al Mulka in sultana Melik šaha pod zastrupljenima bodalomafedai-

VERA – SMRT

Vera in smrt. Kaj naj bi bilo antitetičnega, izključuječega se, protivnega v teh dveh pojmih? Ali nista resnični dihotomiji šele vera – nevera in smrt – življenje? Da, tako bi najbrž zahitevala teorija, toda v alamutski praksi imajo stvari svojo posebno logiko: »Izvirni greh« videza in resnice, prva antiteza Alamuta, pogojuje v romanu vsa ostala problemska vozlišča in ustvarja nove, neobičajne antinomije. Med njimi je opozicija vere in smrti mogoče najznačilnejša, njena formula pa je približno takšnale: kdor ima vero, nima smrt; kdor nima vero, ima smrt. Vera in smrt sta si torej v Alamutu v šolsko preprostem nasprotju. Fedajjem in množici, ki verujejo v Alaha, Mohameda, koran in rajске vrtove, je smrt začetek novega, posmrtnega življenja. Konec je v resniči rojstvo. Hasanu Ibn Saljipa, ki je spoznal, »da je koran prizvod zmešanih možganov«, da so rajski vrtovi bajke in izmisljotine za množico in jum zato ne veruje. Hasanu je smrt konec, edini absolutum v relativnosti sveta, velika in zadnja človeška meja. Paradoks: dvomečemu Seiduni, ki pravi, da resnice ni, je smrt edina resница.

jev Ibn Tahirja in Džafarja, povzročita razkol seldžuške vojske pred Alamutom, nato pa še, ob spletkan za nasledstvo, razpad celotne države. Hasan je tako spreizkušl, kaj premore vera. Ta vera je zaradi zaljubljenosti fedajev v smrt blažna in fanatična. Z njim je Hasan vgojil svoja živa bodalja, zaslepjene pristaše, Bartol pa je v samem jedru alamutskega literarnega eksperimenta proučil njegovo psihologijo. Če je bila dihotomija videza in resnice filozofsko jedro romana, potem je antiteza vere in smrti, pojav verskega fanatizma, ki pelje v smrt, njegovo psihološko torišče. Drugače in z Bartolovimi besedami: »Psihološko jedro romana je analiza postanka in razvoja fanatizma.« (Alamutiana, 3. 3. 1955) Zato je Alamut tudi psihološki roman. Vladimir Bartol se je tega v Opombah k drugi izdaji prav dobro zavedal, saj je zapisal: »... Alamut ni samo zgodovinski, marveč je tudi psihološki, idejni in v nekem smislu celo filozofski roman.« Dimenzija vere in verskega fanatizma zapolnjuje njegovo psihološko jedro, kot je dihotomija videza in resnice uteljesila njegov filozofsko srž. Obe razsežnosti – psihološka in filozofska – pa se v samem osljiču romana tesno prepleta. Tako je npr. verska hierarhija v Alamutu odvisna – kot nakazano – od stopnje spoznanja vernikov. Kakšna pa je ta verska hierarhija? Kako se vera uresničuje v praksi, v Hasanovem načrtu in sistemu, v njegovi ustanovi?

»Ljudje so gledle svojih spoznavnih možnosti različnih stopenj,« pravi Hasan. »Kdor jih hoče voditi, mora upoštevati njihove raznolike sposobnosti.« Tako zgradi Seiduna na temeljih izmailske religiozne doktrine strogo versko hierarhijo, ki upošteva različne spoznavne stopnje ljudi. Na najnižji stopnji so lasiki, preprosti verniki, ki verjamejo bajkam in izmišljotinam, vidzu, bogu. Na najvišji je Seiduna, ki je prišel do zadnjega

jev Ibn Tahirja in Džafarja, povzročita razkol seldžuške vojske pred Alamutom, nato pa še, ob spletkan za nasledstvo, razpad celotne države. Hasan je tako spreizkušl, kaj premore vera. Ta vera je zaradi zaljubljenosti fedajev v smrt blažna in fanatična. Z njim je Hasan vgojil svoja živa bodalja, zaslepjene pristaše, Bartol pa je v samem jedru alamutskega literarnega eksperimenta proučil njegovo psihologijo. Če je bila dihotomija videza in resnice filozofsko jedro romana, potem je antiteza vere in smrti, pojav verskega fanatizma, ki pelje v smrt, njegovo psihološko torišče. Drugače in z Bartolovimi besedami: »Psihološko jedro romana je analiza postanka in razvoja fanatizma.« (Alamutiana, 3. 3. 1955) Zato je Alamut tudi psihološki roman. Vladimir Bartol se je tega v Opombah k drugi izdaji prav dobro zavedal, saj je zapisal: »... Alamut ni samo zgodovinski, marveč je tudi psihološki, idejni in v nekem smislu celo filozofski roman.« Dimenzija vere in verskega fanatizma zapolnjuje njegovo psihološko jedro, kot je dihotomija videza in resnice uteljesila njegov filozofsko srž. Obe razsežnosti – psihološka in filozofska – pa se v samem osljiču romana tesno prepleta. Tako je npr. verska hierarhija v Alamutu odvisna – kot nakazano – od stopnje spoznanja vernikov. Kakšna pa je ta verska hierarhija? Kako se vera uresničuje v praksi, v Hasanovem načrtu in sistemu, v njegovi ustanovi?

»Ljudje so gledle svojih spoznavnih možnosti različnih stopenj,« pravi Hasan. »Kdor jih hoče voditi, mora upoštevati njihove raznolike sposobnosti.« Tako zgradi Seiduna na temeljih izmailske religiozne doktrine strogo versko hierarhijo, ki upošteva različne spoznavne stopnje ljudi. Na najnižji stopnji so lasiki, preprosti verniki, ki verjamejo bajkam in izmišljotinam, vidzu, bogu. Na najvišji je Seiduna, ki je prišel do zadnjega

spoznanja, ki ve, da resnice ni, da ni boga in da je edini absolutum človeka na tej zemlji smrt. Vmesne stopnje (refiki, fedaji, daji, pokrajinski daji in veliki daji) slutijo resnico in se približujejo temu končnemu spoznanju, ki pa je namenjeno le izbrancu, preroku, tistemu, ki drži »v rokah vse niti tega kolesja.«

Opisani strukturi ustreza v romanu živi liki, imena, obrazi: od lasikov in refikov, Ibn Tahirja in ostalih fedajev, do dajev Ibrahima, Abu Sorake, Ibn Izmaila in drugih, do velikih dajev Huseina Alkeninja, Buzruka Umida in Abu Alija ter nazadnje do Seidune. V rajskeh vrtovih je slika na moč podobna: tu so skopljeni, ki so po svoji vlogi enakovredni lasikom, tu so dekklice Halima, Zajnab, Fatima, Sulejka, Sara, Džada itd., ki so nekak ženski pendant fedajjem, tu je Mirjam, ki je zaradi svojega posebnega položaja – razmerja s Seidu Hasanova družica, ki ve toliko kot Seiduna in je zato gospodarica edena, veliki dai je, ki je pokoren samo Hasanu. Vsi pa so figure na šahovnici Hasanovega spoznanja, vsi so predmet njegovega igranja, eksperimentiranja, njegovega izrabljanja intimnega religioznega preprčanja, njegovega manipuliranja s svetim, z vero. Dá! Vera je Hasanu konec koncov predmet manipulacije. Vero, ki ga je posvetila v preroka, uporablja Hasan, da bi njim, izbrancem, in posredno mnogimi sporocil svoje spoznanje: resnice ni, boga ni, edini absolutum tega sveta je smrt. To je prvi Hasanov paradosk: z vero posredovati nevero, z zaupanjem dvom, z bajkami resnico. Drugega sem razkril na začetku pričajočega razmišljanja. Drugi Hasanov paradosk je smrt.

Vrhovnemu poglavaru izmailcev, ki pravi, da resnice ni, je namreč smrt edina resnica, edini absolutum, edini bog tega sveta. Zato mora Hasan Ibn Saba postati

njegov prerok, postati mora prerok smrti. In to se v Alamutu tudi dejansko zgodi. V 16. poglavju pravi Hasan svojima velikima dajema: »... smrt. Vidita! Tega boga sem jaz prerok!« Ta brezkončnoki bog je torej edina Hasanova resnica, njegova edina vera. In ker je smrt nič, odsočnost zavesti, ne biti, nas je vrhovni poglavar izmaičev s svojo miselno peripetijo pripeljal do skrajnih meja nihilizma. Toda kakšen je ta Hasanov črni nihilizem, ta njegov brezkončnoki bog, kako se mu kaže smrt?

Tu odpove pri Seiduni strogia logika. Kdo smrti ni spoznal, je ne more opisati, zato se Hasan zatteče v metaforo: »Strašen je bog, ki nas vodi. /.../ To božanstvo... je kakor svet sam, gibajoče se v tisočero nasprotijih, in vendar strogo vkljenjeno v mero in število. V mejah brezmejno. Velikanski kaos v stekleni posodi. Strašen, režeč se zmaj...« Vera v takega boga, vera v smrt navdaja Hasana z obupom. Zavest, da je nekdo višji od njega, od njegovega spoznania in oblasti, zavest, da je nekdo, ki obvlada svet in mu kroji usodo, je za vladarja, despota in preroka neznaša. Tudi tu je Hasan v 11. poglavju Alamuta nedvoumen: »Sutinja, da utegne biti nad nami nekdo, ki z jasnim duhom pregleda vesoljstvo in naš položaj v njem, ki utegne vedeti o nas marsikaj, nemara celo uro naše smrti... zavest, da je naša zemlja samo zrnce prahu v vesoljstvu, da smo mi na njej samo nekakšne garje, nekakšne neskončno majhne uši, ta zavest me še vedno navdaja z obupom.«

Ob svojem bogu, ob smrti se torej Hasan streča z neskončnim, z vesoljstvom. Smrt je kot edini absolutum tega sveta, kot njegova zadnja resnica, posrednica med zemljo in nebom, smrt je most v vesolje, v neznano. Toda ali veljajo v neskončnem, nedojemljivem ista, zemeljska merila? Ali je tudi tam smrt edini bog?

Hasan zasluti – s človeškim razumom namreč ne more dojeti nedojemljivega – zasluti torej, da vladva v vesolju neko drugo božanstvo, nekaj, kar gre preko smrti. Ta bog je čas – Einsteinova četrtta dimenzija. Čas je gospodar vesoljstva, tako kot je smrt boginja sveta. Kar je na zemlji absolutno (smrt), je v vesolju relativno. Hasan je prerok smrti, a zato obenem tudi posrednik med vesoljstvom in ljudmi – garjami, mavrica med nebom in zemljijo.

Vladimir Bartol je posredništvo alamutskega gospodanja med zvezdami in prahom, med vesoljskim in zemeljskim načrtoval že l. 1930, če verjamemo tipkopsu z dne 6. 10. 1959, ohranjenem v njegovi zapuščini. Toda ubesediti takrat konkretnieje Hasanovo zvezo z vesoljstvom bi bilo pomemilo zastranitev alamutske problematiki. Zato je Bartol to snov raje literariziral l. 1931 v noveli Pismo o človeku iz nove dežele, kasnejše pa jo je nakazal v romanu. Nekako takole: Hasan, ki bi bil najraje osvojil vesolje, komuniciral z njegovim bogom, s časom in presegel zemeljski absolutum – smrt, se je v Alamutu moral omejiti. Spoznal je, da je prezgodaj rojen in da za tako osvajanje nima primernih sredstev. Zato je moral zamejiti svoje hrepeneњe, vnovič je moral priznati boginjo smrti in si namesto zvezd podrediti prah in garje, zemljo, vladarje, množice. Hasanu, ki se je skušal pomeriti z Alahom, s časom, ki je skušal postati bog Ikaru, ki je skušal poleteti do sonca, so se razvezale peruti. Ostal je le prerok, posrednik božanstva, angel smrti. V imenu te smrti in ob kultu prevare je zgradil ustanovo, uresničil načrt, izračunal sistem negativitet, nihilizma. Kodificiral je to, čemur običajno pravimo zlo. In ker se v romanu kolesje te ustanove, kolesje zla, zatakne edinole ob plementem čustvu ljubezni (Halima et Mirjam docent!), se nam iz obravnavanega para vera – smrt samoumevno ponuja nova

dihotomija: zlo in ljubezen. Zlo kot razum, oblast, sistem, despotstvo. Ljubezen kot čustvo, svoboda, plemenitost, dobro.

Po analizi filozofskega jedra Alamuta z videzom in resnico, po razkritju njegove psihološke srži ob antinomiji vere in smrti bo za zaključek idejno-filozofske obravnavne romana na vrsti z dihotomijo zla in ljubezni še njegova etična razsežnost. Zato onkraj ... k dobremu in zlemu!

ZLO – LJUBEZEN

Nobenega dvoma nini. Z nekega splošnega, humanitar-nega vidika, s stalnšča notranje človeške etike, ki je pokorna imperativu vesti, je Hasanovo početje zlo. Umori Nizama al Mulka, Melika šaha, Obeide, povzročeni samomori Jusufa, Suleimana, Halime in Mirjam so temu živ dokaz. To so umori in samomori v imenu ideje, Hasanovega načrta, ki je – deus ex machina – vsiljen množici. Omejiti svobodo bližnjega, pa čeprav, da bi mu uporabljati ga v lastne namene, pomeni izvajati nad njim nasilje, zlo. Hasan privilegira lastno idejo tuji, preprtičan je, da je množica čreda žeja bajk in iznišljötin, čreda, ki ne misli, zato potrebuje nekoga, da bi misil namesto nje, da bi jo vodil. Predpostavljeni ekskluzivnost spoznanja in mišljenja pa pomeni ego-zem in torej zopet zlo. Izničenje te etične kategorije je možno le v Hasanovi logiki, samo v njegovem svetu ni zla in je vse dovoljeno. Zlo je torej v Alamutu ideja, razum, oblast, sistem, despotstvo. Ko se Ibn Tahir izneveri Hasanovi logiki, ko spregleda, ko zazna njego-vo prevaro in jo ocepi kot zlo, zabrusi Seiduni v образ: »Zločinec! Rabelj nedolžnih! Ali ti še ni dovolj krvi?« In

Kermaunerjev namisleni disputant pravi v že omenjenem eseju, da je stavek Nič ni resnično, vse je dovoljeno, čisto zlo. Tudi avtorju eseja se zdi osrednja nit Alamuta »vprašanje o zlu«. Kje in kako pa se kaže to zlo v romanu? Kako se »in terram« realizira ob Hasanovem posredništvu boginja smrti?

Sinonim zla je v Alamutu oblast. Oblast manipulira z ljudmi, oblast jim zapoveduje, oblast jih pošilja v smrt. Zlo oziroma oblast je v romanu eno od velikih Bartolovih vprašanj. On sam je v pismu Christi Schaar iz Trsta 12. 12. 1955 izjavil: »Takrat, ko sem ga pisal (Alamut, op. M. K.), sem imel... občutek, da sporočam... nekakšno poslanico... iz takratne dobe o velikih vprašanjih življenja in smrti, o oblasti in njenih slepih izvajalcih in žrtvah.« Kakšna pa je ta Bartolova poslancev, posredovati bralcu prek alamutskega dogajanja?

Teza, ki jo ob tem tvegamo, je naslednja: Vladimir Bartol je skušal v moralnem jedru Alamuta ob dihotomiji zla in ljubezni demantirati klasični romaneski imperativ etične izravnave. Krščansko načelo, da se dobro plačuje in hudo kaznuje, je tu utopija. Zlo, oblast, ki jo Hasan izvaja prek svoje ustanove, se ob koncu romana utrdi in z razpadom sedžuškega imperija celo zmaga. Zaradi tega je kritika ugotovljala, da »je pusti roman nekoliko nezadovoljnega, ker ne vidis pravega naravnega ravnovesja.« (18) To preprečuje obenem tudi skladnejšo identifikacijo bralca z glavnim likom romana in ovira s tem samo eidetično doživetje. Tudi ko bi namreč bralec sprejel Hasanov začetni aksiom, njegovo logiko in stremel z njim po unresničitvi njegovega načrta, tudi ko bi v imenu njegove realizacije upravičil Hasanovo morijo, bi protislovij njegove logike in njegovega načrta ne mogel zamolčati. Denimo npr. zadavajenja

Obeide: čeprav je skeptični in prekaljeni fedai kot Ibn Tahir spoznal Hasanovo prevaro z rajske vrtovi, čeprav je torej zaznal dihotomijo videza in resnice, se Seiduna nikakor ne razgovori z njim, temveč ga v imenu načrta in sistema hladnokrvno umori. Tudi zaradi tega je poistovetenje bralca z glavnima osebama romana (Hasanom in Ibn Tahirjem, ki njegovo filozofijo ob koncu sprejme) že ne nemogoče, pa vsaj močno otežkočeno. Toda prav s tem, da je zrušil identifikacijo v estetskem doživljaju, je pisatelj uveljavil v literarni fikciji življenje namesto papirnatih etičnih formul. Kje je namreč zapisano, da je v življenju vse belo in črno, da se dobro placi in hudo kaznuje? Ali se v življenju vedno uresniči zakon etične izravnave? Ali se zlo na svetu vedno umakne »happy endu«?

Tudi naivnež bo najbrž priznal, da je to gola utopija, da življenje pritruje Bartolu. Toda zla, ki ga Hasan v Alamutu ustoliči, tržaki pisec vendarle ni mogel priznati. Zato se je moral od romana, od njegovih likov, oseb oddaljiti. Moralo je moral zanikati lastno kreacijo. In Vladimir Bartol je to storil kar dvakrat: v avtobiografskih zapiskih in izjavah ter v romanu samem. Če bi prve še lahko imele prizrok a posteriori domišljene literarno-zgodovinske apologije, je vendar v romanu Bartolovo zamikanje, njegova obsodba zla nedvoumna. O tem nas nesporno prepriča zapis Alamatina z dne 3. 3. 1955: »Avtor je skušal Hasanov postopek psihološko in predvsem tudi filozofska... utemeljiti. Edino tako je bila mogoča končna obsodba izreka 'nič ni resnično, vse je dovoljeno', ki se izraža v tragedijah Mirjam, Halime, Jusufa, Sulejmana in v končnem tragičnem notrajiem boju v Ibn Tahirju in v Hasanu samem. Hasan sicer uresniči, kar je zgodovinsko dokazano, svoj mračni načrt, toda spričo tragedij lepih, vedrih mladih ljudi izgubi vsa gran-

dioznot tega načrta... svoj smisel. (Po ironičnem vzgledu: operacija je uspela, pacient je – mrtev.)«

Bartol – človek je torej v imenu nekega notranjega moralnega imperativa obojsjal Hasanovo zlo, obenem pa ga je moral kot pisatelj opisati, secirati. Pokazati je moral bralcem resnico, prerokovati jmu je moral zlo totalitarnih režimov, sistemov in ideologij, zaklicati jum je moral: Discite moniti! – Učite se, ko ste posvajeni! To zlo, ki je prihajalo človeku od zgoraj, je v romanu obojsdal z ljubezenjo, ki izvira iz človeka samega. In kako se v romanu uresničita ljubezen, kakšna je, kateri so njeni glasniki?

Nakazal sem že, da je tudi ob ljubezni uresničena v Alamutu spoznavna lestvica, ki je generirala še versko hierarhijo izmailske ustanove. Kako? Če nakazano razvijemo, bomo ugotovili, da so tudi v ljubezni možna – tako razberemo iz romana – različna spoznanja. Ljubezen je lahko telesna, materialna, lahko pa tudi duhovna, platonska. Pot od prve do druge je podobna poti od videza do resnice, poti spoznanja. Ta pot spoznanja je v Alamutu ob temi ljubezni nezavedno realizirana prek »Platonske lestvice«. V Platonovi Gosti pravi Diotima Sokratu: »Zakaj prava pot do erotičnih reči... je ta, da začnes pri lepih stvareh, od teh pa da zavoljo večne lepote stopaš više in više, kot da se vzpenjaš po stopničkah, od enega lepega lika do dveh, od dveh do vseh, dalje od lepih likov do lepih dejavnosti in od dejavnosti do lepih spoznav, dokler se ne vstaviš ob spoznaju absolutne lepote ter pogledaš v jedro njene mu bistvu.« (18) Ta Platonova ljubezenska lestvica je do potankosti uresničena tudi v Alamutu. Symbolizirajo jo ljubezenske izkušnje prvih treh fedajev, ki jih Hasan pošlje v rajske vrtove. Jusut, Sulejman in Ibn Tahir doživljajo vsak v skladu s svojo naravo in značajem

različne stopnje te lestvice. Bartol prehodi z njimi pot E-Rosa, obenem pa še enkrat tudi pot spoznanja.

Zdaj, ko smo ugotovili, kako je erotik v Alametu predstavljena in kateri so njeni glasniki, moramo še priblje spoznati, kaj predstavlja. Da je ljubezen opozicija zлу, sem že povedal. Toda kazalo bi se vprašati zakaj in pojasniti tako ozadje ljubezevinskih tragedij Halime, Mirjam, Jusufa in Sulejmana.

Ljubezen je koncentrat iracionalnega. Kot tako je Hasanovemu skrajno logičnemu, hladno razumskemu, izračunanemu sistemu diametralno nasprotna. Dokler ne pride v stik s Hasanovo institucionalizacijo racionalnosti se kolesje alamutske ustavnove premnika kot po olju, nezadržno in precizno. Dokler so deklice v raju in fedajih na gradu, teče Hasanov načrt točno po predvidenih vznikne v rajskih vrtovih ljubezen, ko

zagori iskrica iracionalnega, se kolesje zatakne. V svetu razuma požene tuiek in načrt odpove: Halima noče ljubiti nikogar drugega razen Sulejmana, zato se ob prihodu novega fedajih v raj požene v Šah rud: Mirjam si zaradi Ibn Tahirjeve usode prereže žile. Hasanu, ki je zgradil svojo ustanovo na razumu in ki ni predvidel vnej človekovega čustva, se sistem nenadoma kruši. V Bartolovem opisu: »Čutil je, da ga nima več popolnoma v oblasti (sistema, op. M. K.), da sega že preko in mimo njega in da ugonablja tudi tiste, ki so mu bili dragi in ki jih je potreboval.«

Gonilna sila zla, ki obrača kolesje ustavnove, pa je neustavljiva: Hasan uresniči svoj veliki načrt, toda ljubezen – tuiek v škripčevju zla – je temu načrtu moralna obsodba. Krog zadnje dihotomije je s tem sklenjen: zlo je rodilo ljubezen, ljubezen je obsodila zlo. V etičnem jedru Alamuta je med obema zmagal... -življenje.

Namisljeni trikotnik idejno-filozofske analize Ala-

muta je z dihotomijo zla in ljubezni izrisan. Vladimir Bartol je zgodovinski snovi vli in samem jedru romana z antinomijo videza in resnice filozofsko, z opozicijo vere in smrti psihološko, z dihotomijo zla in ljubezni pa etično razsežnost. Ta in mogoče še številna druga neodkrita vprašanja, ki so očitno resnična vsebina romana, podlejujojo Alamutu status »perfektnega Genieakkorda« in dokazujojo obenem hipotizirano romanestvo metaforičnost.

In če sem s trejim dejanjem, z vrhom tega dramatisko strukturiranega pisania premeril alamutsko jedro, bo treba pretehtati zdaj še lupino, zgradbo in jo izmeriti v duhu Bartolovega mota: »... in numero et mensura!«

ČETRTO DEJANJE

V zgradbi Alamuta je do potankosti uresničen – tako ugotavlja prolog te spremne besede – dramatiski trikotnik, osnovna kompozicijska struktura tragedije in simbol celotnega literarnega opusa tržaškega pisca.

Dokazi, da je Alamut v resnici romaneskna petdejanka, so na debelo razsežani tako po pisateljevih avtobiografskih zapisih kot po romanu samem. Začnimo prvi!

V pismu Christi Schaar iz Ljubljane jedne 12. 9. 1938 Bartol kmalu po izidu Alamuta priznal: »Tvoja pripomba o dramatičnih elementih v Alamutu se mi zdi zelo točna. Sam sem se zavedal, ko sem ga pisal, da ga gradim dramatično. Tudi je drama do neke mere zares moj element.« Zato ni naključje, da je skušal Vladimir Bartol »maskočiti« alamutsko snov l. 1933 najprej v dramatski obliki. Kljub temu, da jo je po nekaj

neuspelih poskusih črpal, je v roman vendarle vili in presadil nekaj njenega: petdelno, trikotniško zasnovo strukture grške tragedije, ki je bila takrat in do kakgega Ionesca še vedno temeljni, živ in rabljen dramatski obrazec. Tržaški pisec je uporab te strukture izrecno priznal v Alamutiani z dne 3. 3. 1955, ko je pod točko štiri poudaril: »'Roman' je avtor komponiral po vugledu 'antične tragedije', kar je v njem, v kolikor bi kdo tega ne opazil, tudi naznačeno.« Bartol je torej s strukturo Alamuta (hote? nekote?) rušil klasično triado literarnih zvrst in jim dodal – kot kakšen Dnjevor ante litteram – še četrto, sintetično, hibridno zvrst: roman. V 107. felitonu 4. poglavja 3. knjige Mladosti pri Sv. Ivanu je npr. zapisal: »Po same konceptiji je Alamut neka nova literarna zvrist. Ko sem pripravljal to poglavje, sem veliko ugibal, kaj bi pravzaprav bil. Na prvi pogled je roman, toda zgrajen je po dramatskih principijih.« Zlitje epskega in dramatskega, ki ga je, denimo, Lukács ugotovil za Ibsenov Rosmersholm, je Bartol poudaril tudi v pismu Christi Schaar iz Trsta 23. XI. 1955: »Alamut nosi podnaslov 'roman', čeprav ni to v tradicionalnem smislu. Je nekakšna dramatska pesnitev v epski obliki.« Tudi zato je imel tržaški pisec Alamut za nekakšen »novum«, ki bi si moral šele priboriti mesto pod soncem slovenske literature.

Zvest osnovnemu motu romana je Vladimir Bartol izračunal kompozicijo Alamuta, ki jo je po lastnih izjavah asimiliral ob studiju Shakespeareovih dram, v številu in merti. Roman šteje namreč 21 poglavij, od katerih je zadnje nekakšen epilog in preludij morebitne nadaljevanju. Zato lahko ostalih 20 poglavij simetrično razdelimo na pet delov, ki popolnoma ustrezajo opisani dramatski strukturi. Namišljeni zastor romanekse petdeljanke se torej zgrne vsaka štiri poglavja, kar natančno ustreza tudi preobratom v samem doga-

janju. To strukturo je avtor zgradil najbrž nezavedno, saj je za dejanja označil v samem tekstu druge dogajalne in pripovedne enote, ki se z opisano simetrično razdelitvijo le delno ujemajo. Tako se Bartolu prvo dejanje zaključi npr. šele ob koncu 10. poglavja z besedami: »Vse to je kakor v kakšni grški tragediji. Alahu hvala, prvo dejanje je zdaj končano.« Drugo dejanje skandira konec 12. poglavja, tretje začetek 13., četrto začetek 17. in peto konec 21. poglavja. Ta zgradba je izrazito asimetrična in upošteva oziroma podprtje le dogajalne zarez: v prvem dejaniu fabulo do uspavanja fedajev s haššem; v drugem poskus s fedajiv v raju; v tretem – odigralo naj bi se na borih par straneh! – Povratek fedajev iz raja in razgovor s Hasanom; v četrtem fabulo do samomora Jusufa in Sulejmana ter v petem dogajanje do uresničitve Hasanovega načrta, ozirona do konca romana. Bartol je torej Alamut podzavestno »gradil dramatično« simetrijno, zavestno pa je za dejanja označil njegove dogajalne prelomnice, ki so večkrat tej simetričnosti in skladnosti popolnoma neustrezne.

Pisatelj nas v romanu prek Hasana vseskozi opozarja, da je v zgradbi Alamuta uresničena dramatska struktura tragedije. Snovne cezure in razloke v ključnih trenutkih dogajanja podčrtujejo Bartolovo namero razmejiti snov na ekspozicijo, zaplet, vrh, razplet in katastrofo. Toda: ali je ta katastrofa res katastrofa? Pri analizi etičnega jedra romana sem sicer ugotovil, da obsodi Bartol z motivom ljubezni Hasanov načrt, vendar sem obenem poudaril, da se ta načrt izteče, da uspe Seiduni kodificirati zlo in da se mu ob koncu nasmehitne »happy end«. Zato njegova usoda ni tragična, zato raste katastrofa v romanu proti novemu vrhu. Skratka: formalna ureditve alamutske strukture ustrezajo ogrodju tragedije, če pa zasledujemo v njej idejo nit

romana, je slika povsem nasprotna. Ključni trenutek, ki prepreči, da bi se katastrofa tragično uresničila, je Ibn Tahirjeva spreobrnitev. Ko bi namreč fedaj izpolnil svoje maščevanje in umoril vrhovnega poglavarja izmaičev, bi Hasanov načrt ne le fizično, temveč tudi moralno propadel. Ker pa se Ibn Tahir spreobrnne, stopi na duhovni breg oblasti, prevare ter s tem potrdi Hasanovemu sistemu in njegovim napakam, pritrdi kolese zla, ki je v romanu stilo ljubezen. Tudi Mirjamino. Ibn Tahir ravna zato nekoherentno, saj odkloni njeni žrtve in zanika njeno ljubezen. Ko sprejme Hasanovo, zataji Mirjam. Bartol se je tu očitno odpovedal svoji opazovalski nevtralnosti, svojemu eksperimentiranju, saj je notranjo logiko alamutskih oseb podredil izpričani zgodovinskih nujnosti. Resnični Hasan je namreč živel do svojega devetdesetege leta in umrl naravne smrti. Ibn Tahirjeva spreobrnitev – anomalija v grafikonu katastrofe – je torej Potrdila zgodovino, obenem pa omogočila tržaškemu piscu morebitno nadaljevanje alamutske tematike. V strukturi alamutiske »tragedije« uresničen dramatski trikotnik je misli namreč Vladimir Bartol celo potencirati, potrojiti in ga še enkrat globalno zarisati v načrtovano alamutsko trilogijo.

Utelesiti bajko Dionizovega praznika, oživiti z novima romanoma »agon« Sofokla in Evripida, izpolniti antični imperativ grške tragedije: trilogijo – to je bil skriti sen Vladimira Bartola po izidu Alamuta. Atipična zgradba romana – kot sem jo pravkar razkril – je kljub organski zaključenosti Alamuta hlepela po nadaljevanju, klicala je drugi in tretji roman, ki ju je pisatelj dejansko skiciral že l. 1939. Misel o njiju pa se mu je de facto utrnila že veliko prej, saj je 30.IX.38 v beležki z naslovom H. b. S. (Hasan ben Saba, op. M. K.) zapisal med drugim: »Zdaj bo treba misliti na 'Ibn Tahirjeva

potovanja'. Potem na 'Hasanova smrt'. – Spet bo zaplalo življenje, spet se bo začelo delo. Spet se bo, upam, oglasil demon...«

Drugi roman trilogije naj bi – kot rečeno – nosil naslov Ibn Tahirjeva potovanja. V njem bi lahko sledili dogodovščinam spreobrnjenega fedaja, filozofa Avanija, kakor jih je Bartol načrtoval v osnutku drame o Alamutu (8.8.1945) in številnih zapiskih zlasti med leti 1957 in 1959. Takole približno: Ibn Tahir odpotuje z Alamuto in spoznava domala ves Vzhod. Na poti doživlja najpestrejše ljubezni, v Bagdadu si celo uredi po zgledu alamutskih vrtov svoj umetni raj, vendar v njem kmalu spozna grenkovo prevare. Zato se odloči, da si bo poiskal resnično ljubezen: v Kairu steča lepo dekle, jo poroči in ima z njo otroke. Z novo zavestjo sklene, da se bo vrnil na Alamut. Na poti do utrdbe obišče mimogrede pesnika, matematika in zvezdoslovnca Omerja Hajama, ki mu priopoveduje o svojem življenju, o Hasanu Ibn Sabi ter Nizamu al Mulku. Ibn Tahirjevo pot do Alamuta neprestano spremljajo Hasanove oči, njegovi ogledniki, ki neopazno pomagajo nekdanjemu fedaju, ko je v stiski. Tako ga na primer rešijo iz ječe. Vendar filozof Avani slutti, da stoji za njim Seiduna in si vse to vestno zapisuje. Ko se Ibn Tahir vrne na Alamut, se dejansko prične zadnji roman trilogije z naslovom Hasanova smrt.

V tretjem romanu se Hasan najprej razveseli svojega duhovnega sina in mu hoče zaupati nasledstvo. Ibn Tahir pa, ki je spoznal, da so Hasanova prepričanja zmotna, zavrne starčevo ponudbo. Tu je alamutske fabule, kakor nam jo je v beležkah posredoval Bartol, dejansko konec, čeprav lahko hipotiziramo vsaj še Hasanovo smrt in boj za nasledstvo, ki spravi Ibn Tahirja – tako je nakazano v dramskem osnutku – v smrtno nevarnost. Toda teh zapiskov, teh motivnih skic

Vladimir Bartol ni prebil v literaturo. Zaradi druge svetovne vojne, pa tudi zaradi pojemanja umetniškega navdihha, zaradi »katastrofe« v dramatskem trikotniku njegovega povojnega literarnega opusa, ki so jo simbolizirala dela kot Tržaške humoreske (1957) in Obiski pri slovenskih znanstvenikih (1961) – zaradi vsega tega torej tržaški pisatelj načrtovane romaneske trilogije ni uresničil. Ostal mu je Alamut in z njim Hasan. O njem je moral Vladimir Bartol v 86. fejtonu 4. poglavja 3. knjige Mladosti pri Sv. Ivanu iz omenjenih razlogov nostalgično zapisati: »Hasan Ibn Saba je živel čez devetdeset let in žal mi ni bilo dano, da bi bil v drugem romanu iz trilogije prikazal odmev njegovega delovanja po vesoljnem islamskem svetu ('Ibn Tahrijeva potovanja') in v tretjem ('Hasanova smrt') notranjo borbo za oblast na Alamutu po diktatorjevi smrti.«

Kljub temu pa iz navedenega lahko sklenemo, da je Alamut samostojen in organsko zaključen člen romaniske triologije tako vsebinsko, po svoji filozofski, psihološki in etični naravnosti, kot strukturno z idejno varirano realizacijo dramatskega trikotnika klasične, antične tragedije. Razpletu 4. dejanja naše spremne besede lahko za sklep in uvod v zadnjo simbolično dramatsko etapo postavimo lapidarno in sintetično avtorjevo sodbo o romanu: »Tak, kot je Alamut, je v sebi trdno zgrajena celota.«

PETO DEJANJE

Ker ustreza v strukturni shemi tragedije, ki je vpta v pricujočo spremno besedo, petemu dejanju katastrofa, bo najbrž to pravo mesto, da razkrijem padec dramatske parbole Alamuta in podčrtam njegovo najšibkejšo točko: jezik. Grandiozna miselna

zasnova romana – tako se je o metaforičnem jedru Alamuta izrazil Taras Kernauner – se lomi na čereh praktične uresničitve, na valobranih jezikovnega. Vladimir Bartol je v literaturi zasledoval namreč predvsem svoje književnosti prečistil in prerezeta, je idejo večkrat ubesedil neustrezno, slogovno okorno, jezikovno frazeološko in konvencionalno. V Alamutu mogoče še najmanj, toda kljub temu...«

Prvi, ki se je teh jezikovnih nedostatkov zavedel, je bil prav avtor sam. O svojih literarnih začetkih je namreč v 73. fejtonu 4. poglavja 3. knjige Mladosti pri Sv. Ivanu zapisal: »Največje težave mine spočetka delal jezik, toda bil sem pošten delavec in sem vsaj spocetka kako novelo tudi po šest in celo osemkrat na novo napisal. Brez koncepta in prve in druge obdelave nisem objavil nikoli...«

Kljub temu so nekateri kritiki opazili in podčrtali Bartolov jezikovni primanjkljaj. Med prvimi velja omeniti Lina Legišo. Suhro, stvarno, logično, pusto etimologijo, skladno in metaforiko Alamuta pripisuje Legiša – in ne povsem neupravičeno – Bartolovi časnikarski praksi, ki je pisatelju odjedala nemalo umetniških moči ter je obenem vplivala s svojo vsakodnevnostjo in obsežnostjo tudi na njegov literarni opus. Nemogoče je namreč, da bi približno 61/15 časnikarsko nastojenih bibliografskih enot ne vtisnilo svojega slogovnega pečata tudi literarnemu oblikovanju. Legišovo oceno jezika v Alamutu je na svoj način povzel in dopolnil v že omenjenem eseju tudi Taras Kernauner, ki je ugotovil, da je bil »Bartol... preveč razum in premalo občutek. Svojo svetovno konцепциjo, filozofska ogrodje, sijajo analizo današnje človeške narave izvaja z brillantno strastjo, hudo pa mu zmanjka domiselnosti, ko skuša dati svoji viziji čutno nazornost.«

Gornjim ugotovitvam res ne gre oporekati. Čeprav dokumentira Bartolova alamutska zapuščina pisatev

ljovo izjemno stilistično prizadevanje in jezikovno plijenje zlasti v četrtem prepisu, ostaja jezik še vedno

Ahilova peta romana. Denimo na primer v besedilu z neustreznim izrazjem (posel, grudi, činitelj itd.), okornimi skovankami (protipostavno, visokonoga), s staroveško patino deležnikov (čakajoč, domisijujoč si, misleč, hropec itd.). Potem v obrabljeni, ustaljeni in predvidljivi frazeologiji: lepa kot kraljica, lepša kakor vila, velik ko gora, močan ko bik,kovati v zvezde, kakor od strele zadet itd. Dalje še s siromašnostjo metonomij, tropov, metafor v napisu, ko da bi pisatelj podredil tudi besedje idejni simboličnosti in metaforičnosti romana, ko da bi šredil zato, da bi bila mitična razsežnost Alamuta obenem tudi njegova edina velika metafora. In končno je Ahilova peta jezika razvidna tudi iz Bartolove enostavne, premočrtne sintakse s kratkimi, neeliptičnimi frazami, kalkti ipd.

Polilogije govorov s kakimi stilizacijami, variacijami in parodijami, kot jo za dober evropski roman predpišuje Mihail Bahtin, v Alamutu ni, pa čeprav ga je Bartol samovšečno uvrščal v umetniško najkvalitetnejšo stilistično crto evropskega romana. Če bi tako uvrstitev upravičila svetovnjanskost Alamuta, s katero je avtor presegel tesne ovire literarno ustaljene nacionalne problematike, bi ga njegovo jezikovno obeležje spet zasidralo v pristanu domačega. Vladimir Bartol je namreč z njo takole parafrrazil znano Poundovo definicijo književnosti: Literatura je pomen, nabit z jezikom.

EPILOG

Jezikovna »katastrofa« v Bartolovi romanесki tragediji pa ne more bistveno omajati umetniške vrednosti romana: Alamut je namreč po svoji zamislji, po dosledni idejni, snovni in struktturni uresničitvi organsko ubeseden tekst, zaključen literarni univerzum. Ali, da prepustim sklepno besedo avtorju: »Alamut... je v sebi zaključen kozmos, ki obsega vse stopnje, socialne in umeške, neke človeške družbe. Povsem nova se mi zdijo kategorizacija človeških stopnij po višini njihovega spoznanja...; nova je tudi filozofija in psihologija nekega diktatorja, kakršnega sem prikazal v Ibn Sabi. In končno, ali se ti ne zdijo, da je to vse nekakšna velika prispodoba velikih burnih in strahovitih časov, ki smo jih mi živelji?« (19)

Zadnji citat je še enkrat namenoma poudaril bistveno, zaradi česar bo slovenska slovstvena zgodovina svojo sodbo o romanu in avtorju ob upoštevanju novejših izsledkov morebiti dopolnila in prevrednotila: da je Alamut velika prispodoba, veliki eksperiment in po svoje veliki tekstu tržaškega pisca. Da je Alamut mit, simbol in metafora. Globalna metafora v nenavadnem vesolju Bartolove literature.

Miran Košuta

Opombe

- Opomba št. 1 — Lino Legiša: Zlodej, ki ni bud in rad modruje, Most 1. 1977, št. 49—50, str. 124.
Opomba št. 2 — Vladimir Bartol: Mladost pri Sv.