

Malamir Spasov

**»NIČ NI
RESNIČNO, VSE JE
DOVOLJENO.«**

**ROMAN VLADIMIRJA BARTOLA
ALAMUT – ZAPOZNELI VSTOP
V SODOBNI BALKANSKI
KONTEKST**

PREOBČUTLJIV IN MALCE ČUDAŠKI OTROK

V drugem delu *Milijona* ali *Knjige svetovnih čudes*, bolje poznane pod naslovom *Potovanje Marca Pola*, takoj po opisu strašne puščave Benečan Marco Polo (1254–1324) pripoveduje zgodbo o »Starcu z gore«, ki je ob koncu 11. stoletja v Perziji ustanovil »Sekto asasinov«. Usoda je hotela, da je bil Polov sojetnik v genovskem zaporu Rustichello da Pisa, avtor viteške literature, ki je to zgodbo zapisal leta 1298, v času njunega skupnega bivanja v zaporu. Prav zaradi

tega naključja je Benečanova zgodba živela dalje. Več kot šest stoletij pozneje, okrog leta 1927, je očarala Slovence Vladimirja Bartola (1903–1967), ki je takrat ravno zaključeval študij na pariški Sorboni. Njegova začetna očaranost je prerasla v obsedenost in desetletje pozneje je izšel njegov magnum opus, *Alamut* (1938). Prav gotovo je to eden bolj enigmatičnih romanov v knjižnici balkanskega modernizma iz obdobja med svetovnimajima vojnama. Nekateri ga označujejo kot predhodnika eksistencializma.⁶⁷⁹

Vladimir Bartol je bil enigmatična oseba. Rojen je bil v Trstu, v tedanji Avstro-Ogrski. Študiral je v svojem rojstnem kraju in pozneje v Ljubljani ter Parizu. Po koncu druge svetovne vojne se je vrnil v Trst, kjer je živel nadaljnjih deset let, in se potem dokončno ustalil v Ljubljani. Tam se je osredotočil na akademsko delo in pisateljsko kariero. V avtobiografskih zgodbah se je opisoval kot preobčutljiv in nekoliko čudaški otrok z zelo bujno domišljijo.⁶⁸⁰ Navduševala so ga številna področja, vključno z biologijo, zgodovino, filozofijo in seveda književnostjo in gledališčem. Tako kot še en izjemen pisatelj, s katerim si delita ime, je bil navdušen lepidopterolog. Bil je izkušen pilot, tako kot njegov ugledni sodobnik, francoski pisatelj, ki se je nekoč izgubil v puščavi.

Leta 1927 je bil Bartol v Parizu, mestu, ki je nudilo zatočišče skoraj celotni »izgubljeni generaciji« umetnikov. Vendar je šele leta 1928 delo Andréja Bretona (1896–1966) *Nadja* prvič spregovorilo o »objektivnih naključjih«, katerih čarobnost je začela privlačiti nadrealiste. Preteči je moralo še deset let, preden je vodilni predstavnik nadrealizma oblikoval teorijo »objektivnega naključja«, ko je koncept vpeljal v svoje delo *Nora ljubezen* (1937), in je eksistencializem prebudil nadrealizem iz »lažnega paradiza« sanj in nezavednega. Kopica nepovezanih dogodkov je leta 1927 vplivala na nastanek in privedla do izdaje Bartolove mojstrovine *Alamut*. Bartol je omenil, da je idejo za knjigo dobil od Josipa Vidmarja (1895–1992), sonarodnjaka in pozneje kritika, prevajalca in politika, ki je med srečanjem v Parizu začel pripovedovati o slavnih pričevanjih Marca Pola in zgodbah, ki izhajajo iz njih. Po tem pogovoru se je Bartol odločil, da bo zgodbo o »Starcu z gora« napisal v desetih letih.⁶⁸¹ Svoj načrt je tudi izpeljal. Celo desetletje je Bartol iskal, zbiral in raziskoval različne zgodovinske vire, filozofske in teozofske tekste, *Koran* in seveda *Vladarja* Niccola Machiavellija (1532). Raziskoval je širše zgodovinsko ozadje, medtem pa oblikoval svojo lastno zgodbo in strukturo. Na koncu se je umaknil v Kamnik, majhno in mirno baročno mesto ob vznožju slovenskih Alp. Tam se je osamil za devet mesecev in nepretrgano delal na vsaj štirih osnutkih zgodbe o »Starcu z gora« Hasanu Ibn Sabu. Vladimir Bartol je

679 Za to virtualno srečanje z Vladimirjem Bartolom, njegovo mojstrovino in vsem, kar je sledilo, je zaslužen prof. Peter Vodopivec, za kar sem mu zelo hvaležen.

680 <http://www.slovenia.si/culture/arts/books-and-literature/vladimir-bartol/>. Pristop: 26. 3. 2015.

681 Bartol, *Alamut*, str. 422.

zaključil svojo knjigo deset let po tistem pogovoru v Parizu. Tako se je po desetih letih priprav in odmaknjene ustvarjalnosti leta 1938 rodil roman *Alamut*.

Izdaja te literarne mojstrovine je sledila izidom zgodnejših del mladega pisatelja. Njegove prve krajše zgodbe so bile objavljene v letih 1927 in 1928 v literarnih revijah *Ljubljanski zvon* in *Modra ptica*. Nekaj let pozneje so bile zbrane v zbirki novel *Al Araf* (1935). Poznavalci njegovih del verjamejo, da obstaja tesna povezava med kratkimi zgodbami, objavljenimi v *Al Arafu*, in *Alamutom*.⁶⁸² Celosam Bartol v svojih zapiskih namigne, da so protagonisti v teh kratkih zgodbah konceptualni predhodniki glavnega lika v romanu – Hasana Ibn Saba. *Al Araf* lahko torej dojemamo kot skicirko za njegovo delo na večji freski, *Alamutu*. Naključje ali ne, natančno sto let, preden se je rodila ideja o *Alamutu* in preden so se Bartolove zgodbe pojavile v zbirki *Al Araf*, je Edgar Allan Poe (po mnenju strokovnjakov je Bartol posnemal njegovo pripovedno tehniko) med letoma 1827 in 1828 napisal eno svojih zgodnejših in mogoče celo najdaljših pesmi z naslovom *Al Aaraaf* (1829), ki pa je bila slabo sprejeta s strani kritikov.

Med Bartolova znana dela prištevamo še dramo *Lopez* (1932), tragikomedijo *Empedokles* (1945) ter zbirko kratkih zgodb *Tržaške humoreske* (1957). Veliko njegovih del je dolga leta ostalo razkropljenih po številnih časopisih in revijah, s katerimi je sodeloval. Šele leta po njegovi smrti so vse tekste objavili pod naslovi, ki so ustvarjali iluzijo abstraktnega ravnotežja, na primer zbirki kratkih zgodb in esejev *Demon in Eros* (1947) in *Med idilo in grozo* (1988). Roman *Čudež na vasi* (1985), novela *Don Lorenzo* (1986) in avtobiografija *Mladost pri Svetem Ivanu* (2001) so bili objavljeni po njegovi smrti. Podpisal se je še pod številne literarne in gledališke ter druge z umetnostjo povezane recenzije. Njegovo ime pa je pomembno še zaradi njegovih zgodnejših esejev iz tridesetih let 20. stoletja, s katerimi je postal prvi, ki je Slovence in Jugoslovane seznanil z idejami Sigmunda Freuda in Carla Gustava Junga.⁶⁸³

STRAŠEN MEHANIZEM, KI GA SAM USTVARI IN ZAŽENE

Alamut ostaja Bartolova mojstrovina, njen avtor pa posebnost tako v slovenskem kot tudi v balkanskem literarnem kontekstu. To je »najbolj neslovenski roman v slovenski književnosti«. ⁶⁸⁴ Ker sam roman ni vseboval ničesar, kar bi lahko identificirali kot slovensko, razen jezika, so Bartola v literarnih krogih označili kot »napako v slovenskem genetskem zapisu«. ⁶⁸⁵ Teme in stil *Alamuta*

682 Vodopivec, *About Slovene Problems*, str. 7.

683 <http://www.slovenia.si/culture/arts/books-and-literature/vladimir-bartol/> – 26. 3. 2015.

684 Vodopivec, *About Slovene Problems*, str. 11.

685 Biggins, *Against Ideologies*, str. 429.

niso imeli ničesar skupnega s prevladujočimi trendi v slovenski književnosti pred drugo svetovno vojno in po njej in nič skupnega s pripovedništvom o napetostih med kmeti, lastniki zemlje in meščani takratnega časa. Na površju roman združuje značilnosti zgodovinskih in pustolovskih romanov. Zgodba se odvija v severnem hribovitem delu Perzije (v sodobnem Iranu) ob koncu 11. stoletja. Roman govori o napetostih med domačimi perzijsko govorečimi šiitskimi muslimani in njihovimi seldžuškimi sunitskimi gospodarji. Pripoveduje o vplivnem domačem vojaškem poveljniku in heretiku Hasanu Ibn Sabu, ki ga Marco Polo imenuje »Starec z gore«. ⁶⁸⁶ V zadnjem desetletju 11. stoletja si je prizadeval združiti šiitske muslimanske sekte pod izmailsko doktrino in osvoboditi Iran seldžuške nadvlade. *Alamut* je tako berljiv, premišljen in kronološko strukturiran roman, ki z enostavnim slogom in tretjeosebni pripovedovalcem umesti napeto zgodbo v eksotičen čas in kraj. Vendar pa je *Alamut* več kot samo to.

V predgovoru k drugi izdaji romana leta 1958 je Vladimir Bartol zapisal: »Preučil sem vse dostopne zgodovinske vire (...), roman ima zgodovinski okvir.« ⁶⁸⁷ Hasan Ibn Saba je v njem opisan kot karizmatičen in demonski obenem. Sam sebe okliče za »mahdija« ali mesijo, naseli se v trdnjavi Alamut (v perzijsčini »orlovo gnezdo«) v pogorju Alborz, ki pokriva južno obalo Kaspijskega jezera, in od tam vlada Rudbarski dolini (sodobni Kazvin), kjer še vedno odmeva Zaratustrova dualistična pridiga. Na prvi pogled izgleda, da je Hasanov glavni cilj destabilizacija vladavine seldžuškega sultana. To namerava doseči s pomočjo mehanizma, ki ga sam ustvari in zažene in ki rojeva samomorilske bojevnike. Ti so mladi verniki, njegovi privrženci, ki so postali zelo disciplinirani možje in »fedaiji«, torej »mučeniki« ali »možje, ki sprejmejo smrt«, ki slepo sledijo ukazom preroka Seiduna (»Našega gospoda«), kot med seboj kličejo Ibn Saba. Mojstrsko jih spremeni v »žive meče« s tem, da jih prepriča, da poseduje ključ do raja in da ima dovolj moči, da jih pelje v ta raj in vrne na zemljo, kadar koli želi. In prav to tudi stori. S kombinacijo narkotikov iz hašiša in prepričljivo kuliso harema (Alamutovi sijajni vrtovi so polni osebno izbranih in izurjenih prostitutk) Ibn Saba svoje izbrance obda z iluzijo doseženega raja, ki naj bi ga izbranci dosegli, tako kot je njihov prerok obljubil tistim, ki si drznejo postati mučeniki. Iluzija »lažnega raja« pa se hitro spremeni v obsesijo. Ko sta zvestoba in verska blaznost »fedaijev« doseženi, lahko Hasan Ibn Saba katerega koli od njih pošlje na kakršno koli samomorilsko misijo, ki se bo zaključila s poskusom umora političnega nasprotnika in s tem povečala njegovo moč in vpliv. Prav to tudi stori. Moč »Starca z gore« je tako odvisna od teh asasinov ali »hašašinov« (izraz iz arabščine za travo ali »hašiš«), kot srednjeveški učenjaki imenujejo fedaije. Vendar pa na vprašanje, zakaj Seiduna počne vse to, ni moč jasno odgovoriti.

686 Najverjetneje napačen prevod besede »šejk« kot »stari mož« namesto »gospodar, vladar«.

687 Bartol, *Alamut*, str. 423. Glej tudi: Vodopivec, *About Slovene Problems*, str. 5.

Neusmiljeni mehanizem Hasana Ibn Sabe očitno deluje, saj z visokega stolpa na vrhu »Orlovega gnezda« (sam trdnjavo zapusti le dvakrat) »gospodar nad življenjem in smrtjo«⁶⁸⁸ uniči večino svojih sovražnikov, medtem pa uniči ali se usodno oddalji od nekaterih najpomembnejših oseb v svojem življenju, svojega alter ega, svoje »boljše polovice« Mirjam – in na ta način do določene mere uniči samega sebe. Na tej točki Bartolov pustolovski roman postane nekaj drugega.

Zgodovinski viri dokazujejo, da je bila v zadnjem desetletju 11. stoletja vladavina seldžukov oslABLJENA tudi zaradi aktivnega vmešavanja izmailcev, ki jih je vodil Hasan Ibn Saba.⁶⁸⁹ Več kot stoletje in pol pozneje, sredi 13. stoletja, pa so na območje z vzhoda vdrli Mongoli in uničili izmailsko utrdbo – trdnjavo Alamut. Od dediščine »Starca z gore« je ostala samo legenda. A zanimanje Slovenca Vladimirja Bartola toliko let pozneje razkriva, da to ne drži povsem.

OSTAL JE NAPAČNO RAZUMLJEN IN NEPOJASNJEN

V komentarju k prvi ameriški izdaji romana leta 2004 je prevajalec *Alamuta* v angleški jezik Michael Biggins zapisal (prav gotovo ne brez razloga): »Pisatelji, ki prihajajo iz majhnih, jezikovno izoliranih narodov, imajo pogosto gorečo željo o pisanju o življenju svojega majhnega naroda, morda celo zato, da bi pomagali potrditi in okrepiti sam narodov obstoj.«⁶⁹⁰ *Alamut* je prvič izšel leta 1938, toda Bartolova mojstrovina, »najbolj neslovenski roman slovenske književnosti«, že desetletja ostaja »krik vpijočega v puščavi«.

V nasprotju s prevladujočim socialnim realizmom v takratni slovenski književnosti Bartolov roman izstopa s svojimi psihološkimi in filozofskimi elementi. Z opisovanjem daljnih zgodovinskih dogodkov in osebnosti, z oblikovanjem usod različnih ekscentričnih osebnosti in eksotičnih pokrajin je na moderen način razvil večne teme, kot so na primer življenje in smrt, znanje in ljubezen, hotenje in vpliv, samospoznavanje in absurdnost, s čimer sodi med predhodnike eksistencialne literature. Kot izpostavljajo Bartolovi poznavalci, so imele na njegovo delo vpliv najvidnejše literarne osebnosti takratnega časa: Freud, Jung, Nietzsche kot tudi Goethe, Dostojevski, Stendhal in Anatole France. Biggins pa še posebej izpostavlja vpliv francoskih personalistov skupaj z zgodnjimi eksistencialisti, s katerimi je Bartol prišel v stik v času študija v Parizu.

Na žalost pa sta tako Vladimir Bartol kot tudi *Alamut* popolnoma nepoznana bralcem v Bolgariji (prav tako tudi v ostalih državah jugovzhodne Evrope, npr. v Romuniji). Čeprav zaradi pretežno zgodovinskih okoliščin bolgarska in slovenska

688 Bartol, *Alamut*, str. 64.

689 Boyle, *The Cambridge History of Iran, Volume 5*, str. 422–488.

690 Biggins, *Against Ideologies*, str. 429.

literatura gradita mostove že od sredine 19. stoletja, primanjkuje prevajalcev slovenskega leposlovja kot tudi dobrih poznavalcev slovenske književnosti, ki bi lahko slednjo popularizirali v Bolgariji. To je tudi razlog, zakaj je slovenska književnost ostala izven naših okvirov vse do konca osemdesetih let 20. stoletja.⁶⁹¹ Zdi se, da se morata naša pogleda še srečati.

Kljub temu da so bralci pozdravili objavo *Alamuta*, so literarni kritiki tudi v Sloveniji ostali bolj zadržani in razdeljeni. Čeprav so ga nekateri označili kot »eksotični zgodovinski roman«, ki »se tudi pomembno dotika sodobnega časa«, je bil za druge »obrobna literatura«, ki »ostaja brez posluha za najbolj bistvene, čeprav osnovne teme človeka in njegove duše«. Za tretje pa je bil »eno najbolj originalnih del v slovenski književnosti«, čeprav so ga označili za »umeten« roman »ideje« brez umetniškega vpliva in globine.⁶⁹² Negativne kritike so tako prevladale in v času Titove Jugoslavije so *Alamut* obravnavali kot »nevarno knjigo«. Za skoraj štirideset let je padel v pozabo, v tem času pa so se ga Slovenci naučili brati, slovenski literarni zgodovinarji in kritiki pa so ga enostavno ignorirali. Do svoje smrti leta 1967 je Vladimir Bartol zato živel v žalostnem prepričanju, da je njegov roman in magnum opus »ostal nerazumljen in nepojasnen«.⁶⁹³

Kot po naključju so se po avtorjevi smrti slovenski kritiki v sedemdesetih letih vrnili k Vladimirju Bartolu in ga označili kot »znanilca sodobne slovenske književnosti«. Vendar je »izobčenec slovenske književnosti«⁶⁹⁴ šele v poznih osemdesetih postal polnopravni član občestva slovenskih pisateljev. Leta 1988 je bil Bartolov roman preveden v francoščino in takoj postal uspešnica. Odtlej je bil v kratkem obdobju štirih ali petih let, v letih 1988–1992, preveden v več svetovnih jezikov in je postal najuspešnejši in najbolje prodajan slovenski roman v tujini. Iz številnih razlogov je zanimanje za knjigo naraslo po terorističnih napadih v ZDA 11. septembra 2001; leta 2004 je bil *Alamut* preveden tudi v angleščino. Zapoznel mednarodni uspeh je posledica politične aktualnosti, ki je nastala kot posledica dogodkov v svetovni politični areni zadnjih treh desetletij, in večplastne vsebine romana, ki omogoča različne interpretacije, dojemanja in branja.⁶⁹⁵

Glede na vse to je *Alamut* enigmatičen roman, ki ga je napisal eden najbolj enigmatičnih avtorjev v slovenski književnosti. Zato zaseda posebno mesto v modernistični balkanski knjižnici iz časa med svetovnjima vojnoma. Navsezadnje je »Alamut« moderen in modernističen balkanski roman – resnična zgodba o modernem posamezniku.

691 Савов, Словенската литература в българската периодика, str. 215–219.

692 Vodopivec, About Slovene Problems, str. 3.

693 Bartol, *Alamut*, 2010, str. 421. Glej tudi: Vodopivec, About Slovene Problems, str. 3.

694 Vodopivec, About Slovene Problems, str. 4.

695 Prav tam, str. 5.

IN NENADOMA SEM BIL PLESALEC NA VRVI

Vladimir Bartol označi okvir svojega romana kot zgodovinski in izpostavi njegovo povezanost s svojim časom. Vedno znova ponavlja, da *Alamut* ni samo poskus natančnega zgodovinskega prikaza dogodkov, ki so se zgodili ob koncu 11. stoletja v Perziji in so se vrteli okrog izmailske doktrine in »mahdija« Hasana Ibn Saba, ki je prekrizal načrte seldžuških gospodarjev s tem, da je pošiljal samomorilske napadalce. Po Bartolovem mnenju je knjiga tudi jasen prikaz dobe strašnih diktatur in njihovih glavnih protagonistov med svetovnjima vojnama. Avtor si je zgodbo o Alamutu in njegovem gospodarju, ki oblastno in brezobzirno zgradi svojo nadvlado, temelječo na slepi veri svojih fanatičnih privrženecv, zamislil kot zgodovinski roman, vendar pa sam prizna, da je besedilo v času nastajanja romana ubralo svojo pot in se razvilo v nekaj drugega. Bartol se spominja, da so liki v postopku razvoja v nekem trenutku začeli govoriti s svojimi glasovi; takrat je tudi »fluid« aktualnih dogodkov v svetu prodril v roman.⁶⁹⁶

»Ukradel sem ‚fluid‘ diktatorjem in naenkrat postal kot plesalec na vrvi, ki se sprehaja iz preteklosti v sedanost, iz sedanosti v bodočnost in nazaj. In niti opazil nisem, da je pojem časa v smislu sedanosti, preteklosti in bodočnosti izginil in da sem doživljal z isto intenzivnostjo tisto, kar šele bo, kakor tisto, kar je ta trenutek, ali kar je v bližnji ali daljni preteklosti že bilo.«⁶⁹⁷

Ravno ko se je Bartol umikal v mir in osamo pod vznožje slovenskih Alp, da bi napisal svojo knjigo, so se »temne sile dobe«⁶⁹⁸ zgostile nad Evropo, človeško zgodovino in tudi nad avtorjem *Alamuta*. Manj kot petdeset kilometrov severneje si je nacistična Nemčija priključila Avstrijo in Hitlerjeve fanatične sile SS so pritiskale na meje Slovenije. Približno osemdeset kilometrov zahodneje, takoj za italijansko mejo, so Mussolinijevi fašisti izgnali etnične Slovence iz Trsta in so že razmišljali o širitvi na slovensko in hrvaško ozemlje v okviru Kraljevine Jugoslavije. Nekaj sto kilometrov severovzhodno, razmeroma, a kot se je izkazalo kasneje, ne dovolj daleč, v Sovjetski zvezi, so velike čistke Stalina, ki je podedoval revolucijo po Leninu, doživele vrhunec in vodi NKVD so za seboj pustili sledi stotisočih žrtev. Tudi relativni mir, ki je takrat vladal Jugoslaviji in Balkanu, se je izkazal za zavajajočega.

Knjiga, ki jo je Bartol napisal v teh okoliščinah, je bila njegov »slonokoščeni stolp«, njegov pobeg od množičnih političnih gibanj, karizmatičnih voditeljev in manipulatorskih ideologij, ki so v tistem zgodovinskem trenutku prevzele oblast v Evropi, obenem pa tudi njegovo »orlovo gnezdo«, njegova misel, »tudi

696 Bartol, *Alamut*, str. 422.

697 Vodopivec, *About Slovene Problems*, str. 8.

698 Prav tam.

globoka meditacija o njih [gibanjih, voditeljih, ideologijah]«. ⁶⁹⁹ Tukaj sta se tudi resničnost in fikcija, »osamljen kraj« in »orlovo gnezdo« plesalca na vrvi, ki je hodil med Demonom in Erosom, idilo in terorjem, med vzhodom in zahodom, med preteklostjo in prihodnostjo, tradicijo in modernostjo, združili v eno.

Kot tržaški Slovenec, zelo občutljiv na dogajanje v Italiji, je Bartol v trenutku ironije nameraval roman posvetiti Mussoliniju ali preprosto »diktatorju«, vendar mu je njegov založnik to odsvetoval. Kljub temu so bili slovenski intelektualci in komunisti, s katerimi se je Bartol v tridesetih letih do neke mere zblížal, zelo negativni in kritični do romana in so Bartola označili kot »privrženca Nietzscheja«. Trdili so, da je bil simpatizer fašizma. Nenehno je zanikal paralele med svojim in Nietzschejevim delom in dejal, da njegov roman nima nič skupnega z Nietzschejem razen glavnega mota izmailske sekte »Nič ni resnično, vse je dovoljeno«, ki si ga je sposodil od avtorja dela *Tako je govoril Zaratuštra*. Peter Vodopivec ima verjetno prav, ko trdi, da so bralci po eni strani spoznali, da je roman metafora, ki meri na diktatorje 20. stoletja, bodisi leve ali desne, po drugi strani pa jim *Alamut* morda ostaja skrivnost, ki jo razrešijo s tem, da jo preprosto ignorirajo. ⁷⁰⁰ In to je »človeško, prečloveško«.

CELO PRINCI NA DRUGI STRANI SVETA BODO ŽIVELI V STRAHU PRED NAŠO MOČJO

Poznavalci Bartolovih del izpostavljajo nekaj možnih interpretacij *Alamuta*. Michael Biggins poglobljuje omeni v svojem komentarju. ⁷⁰¹ Najbolj verjeten od vseh se zdi prav njegov pogled na roman kot na obsežen zgodovinski, čeprav zelo fiktiven opis dogodkov, ki so se zgodili v Iranu 11. stoletja, ki delno po pisateljevi krivdi zbujajo zanimanje tudi v sedanjem času. Drugi pogled na *Alamut*, ki ga izpostavi sam avtor, se osredotoča na avtorjev čas med svetovnima vojnama in na globoko premišljeno aluzijo totalitarne kampanje, ki je zajela Evropo v prvi polovici 20. stoletja. Tretja interpretacija obravnava Bartolov roman kot *roman-à-clef*, torej kot »roman s ključem«, ki poskuša teoretizirati najboljši slovenski odgovor na nemški in italijanski totalitarizem, ki je v tistem zgodovinskem trenutku grozil tako balkanski državi kot vsej Evropi. V tem smislu je Hasan Ibn Saba ogledalo diktatorja – vsakega diktatorja. Biggins ima verjetno prav, ko označi tak vidik, filtriran skozi nacionalizem, za »površnega in medlega«. ⁷⁰² Ne glede na anahronistični problem nacionalizma v zgodbi o Alamutu ali

⁶⁹⁹ Biggins, *Against Ideologies*, str. 428.

⁷⁰⁰ Vodopivec, *About Slovene Problems*, str. 9.

⁷⁰¹ Biggins, *Against Ideologies*, str. 430–433.

⁷⁰² Prav tam, str. 432.

lik hiperrealista Ibn Saba, ki bolj spominja na nihilista kot na namišljenega nacionalista, pa označevanje romana kot prikrito razpravo o nacionalni osvoboditvi trči ob politično indiferentnost, kakor koli paradoksalno se to sliši, ki jo je večkrat izpovedal sam Bartol. Zadnja, skoraj metafizična interpretacija romana, predstavlja, če že ne preroške vizije, pa vsaj čudno napoved bistvenih konfliktov med Orientom in zahodnimi državami ob koncu 20. stoletja in začetku 21. stoletja, ki jih v nejeveri opazujemo.

Vse zgoraj omenjene interpretacije so možne, tako vsaka posebej kot v medsebojni povezavi. Načinov obdelave romana je vsaj toliko, kolikor je njegovih bralcev. Vendar pa ima Michael Biggins prav še pri nečem: ko izpostavi, da je *Alamut* predvsem kompleksno in dvomljivo književno delo, tako kot samo življenje, ki išče resnico.⁷⁰³ Književnost iz svojega »orlovega gnezda« v svetu idej ponuja tistemu, ki ji zna prisluhniti, metode, s katerimi lahko odkrije bolj poglobljene in univerzalne resnice o življenju, samem sebi in veselju, v korist človekovih svetovnih nazorov, ki izvirajo iz tega sveta in ga obenem krojijo, metode, s katerimi lahko spoznamo sami sebe.

Mogoče vse to tako zelo pritegne bralce k *Alamutu*, ki je postal tudi del sodobne globalne popularne kulture. Brez dvoma sta med razlogi za to priljubljenost tudi 11. september in vse, kar je odtlej povezano z njim. Za večino zahodnih bralcev je *Alamut* metafora islamistične teroristične grožnje. Metafora, ki po Mussoliniju, Hitlerju in Stalinu, po vseh zahodnoevropskih režimih in njihovih protagonistih, ki so spektakularno propadli v devetdesetih letih 20. stoletja, na novo odmeva v Osami bin Ladnu in Al Kaidi in verjetno tudi v novo razglašenem kalifu Abu Bakru al-Baghdadiju, voditelju tako imenovane Islamske države (Islamska država Iraka in Levanta, ISIL). Na neki točki v romanu Ibn Saba izreče prerokbo, zloveščo v svoji časovni oddaljenosti: »Toda prišel bo čas, ko bo tudi knez, ki prebiva na oni strani sveta, trepetal pred našo močjo. Tedaj bomo prejeli davek tudi od vseh cesarjev, kraljev in mogotcev od onstran morij.«⁷⁰⁴ Premišljevanja o tem in možni zaključki, ki se dotikajo našega časa, so resničen izziv, ampak to bo že druga zgodba.

Alamutov uspeh je posledica tega, da gre za berljiv roman z dramatično zgodbo, ki obravnava večne teme, medtem ko njegov polisemantičen jezik lahko beremo na različne načine: kot pustolovski roman, zgodovinsko poročilo, ljubezensko zgodbo, kot filozofsko tolmačenje nihilizma, psihološki portret moža na oblasti, ilustracijo odnosa med človekom in oblastjo, zgodbo o sodobnem človeku in njegovi osebnosti ali celo kot antično tragedijo itd.

703 Prav tam.

704 Bartol, *Alamut*, str. 419.

STRAŠNI SANJAČ IZ PEKLA DVIGNE ROKO NAD VSE

Zgodba o časovno in prostorsko oddaljenem »strašnem sanjaču iz pekla« (s temi besedami Mirjam, njegova »najpomembnejša oseba«, ena glavnih junakinj in priča, v zgodbi opisuje »Starca z gore«) se navezuje na dejanja sodobnih diktatorjev – Ibn Sabovo ime na Mussolinijevo, Hitlerjevo in Stalinovo. Ni važno, ali se Vladimir Bartol sklicuje samo na enega od njih, oziroma meri na posplošeno prisposodbo ali pa celo na izčrpno dekonstrukcijo ideologije; roman je od določene točke dalje začel živeti svoje življenje. Resničnost je prekoračila meje literarne fikcije in prepojila besedilo. Evropska zgodovina obdobja med vojnami se je vpletla v teksturo modernistične fikcije. Vseprisotna podoba resničnega diktatorja v medvojni Evropi je zaživela v romanu in postala njegov osrednji lik, celo njegov prvoosebni ali vsevedni pripovedovalec.

V letih po koncu prve svetovne vojne so naraščajoče socialne napetosti in ekstremna politična (in nepolitična) gibanja – bodisi leva ali desna (tako osvobodilna gibanja kot nadrealisti), toda vedno zasnovana in dojeta kot radikalna – preplavila Evropo in svet. Skrajno desna prepričanja, gibanja, organizacije, stranke in režimi, ki so se razširili v tridesetih letih, so svoje delovanje utemeljili na populizmu, ki je močno učinkoval na množice.⁷⁰⁵ Gre za na primer Italijansko zvezo borcev (italijansko *Fasci Italiani di Combattimento*), ki so jo ustanovili nezadovoljni borci na fronti leta 1919, ki jih je vodil bivši osnovnošolski učitelj Benito Mussolini,⁷⁰⁶ ali Nationalsocialistično nemško delavsko stranko, prav tako ustanovljeno leta 1919, ki jo je vodil Adolf Hitler,⁷⁰⁷ rezervist, ali tako imenovani Ognjeni križ in Francosko akcijo v Franciji, tako imenovana Legijo Nadangela Mihaela in njeno militarizirano Železno gardo v Romuniji, Zvezo bolgarskih nacionalnih legij itd.

Po prevzemu oblasti v svojih državah so fašisti in nationalsocialisti odprto napadli mir, demokracijo in liberalizem. Oblast je vstopila v domove in glave in si vsiljivo prilastila pravico do reševanja posameznikovih težav.⁷⁰⁸ Kot domnevna protiutež skrajno desnim težnjam se je v vzhodnih delih starega kontinenta razvil drug ekstrem – »diktatura proletariata«, kot je sovjetska ustava od leta 1918 definirala vlado. Vzpon boljševiške stranke leta 1917 je dosegel svetovne dimenzije. Novoustanovljena Sovjetska zveza je prav tako začela ukazovati vsemu in vsakomur. Demokracija je bila v krizi. Mussolini je leta 1925 skoval besedo »totalitarizem«, da je razložil pojem »totalna država«. Podobno kot totalitarni

⁷⁰⁵ Glej Марков, *Светът през XX век*, str. 105.

⁷⁰⁶ Glej Дамянов, *Нова и най-нова обща история*, str. 130–147. Glej tudi: Марков, *Светът през XX век*, str. 140–144.

⁷⁰⁷ Glej Дамянов, *Нова и най-нова обща история*, str. 73–91 in 145–152.

⁷⁰⁸ Prav tam, str. 130–147.

režimi so se kot pandemija po Evropi razširile tudi avtoritativne diktature in druge nedemokracije.

Medvojna Evropa je postala prizorišče skoraj dvajsetih diktatur. Balkan ni bil nobena izjema v tej strašni statistiki. V medvojnem obdobju sta bila nasilje in teror konstantni v življenju balkanskih ljudstev.⁷⁰⁹ Ko je Mustafa Kemal Atatürk leta 1923 Turčijo razglasil za republiko, sebe pa za predsednika, je dovolil obstoj samo ene stranke, Republikanske ljudske stranke, ki ji je tudi predsedoval. V letih 1924 in 1925 je bila Grčija, zibelka demokracije, polna prevratov, ko so najvišji vojaški častniki odstavili kralja in razglasili republiko ali pa se obrnili eden proti drugemu. Vojaški diktator general Ioannis Metaxas je zato ukinil stranke in uvedel neke vrste kolektivizacijo. V Albaniji se je leta 1928 predsednik Ahmed Zogu razglasil za kralja in vsilil absolutno oblast, pri čemer je sebe razglasil kot »imunega«. V novoustanovljeni večnacionalni Jugoslaviji je kralj Aleksander iz dinastije Karađorđević vso državno in lokalno oblast prenesel na Srbe. Leta 1929 je po atentatu na hrvaške poslance kralj razveljavil ustavo, razpusil parlament in prepovedal politične stranke, oblikoval vlado, ki je odgovarjala le njemu, in se razglasil za »nosilca vse oblasti«.⁷¹⁰ Leta 1934 je v Bolgariji Skrivno vojaško zavezništvo uprizorilo državni udar, ki je kasneje koristil carju Borisu III., saj je vojaška oblast prispevala k okrepitvi njegove lastne diktature. V Romuniji je leta 1937 kralj Karel II. izvedel državni udar in prepovedal politične stranke, prevzel pravosodno in izvršno oblast in odstranil, tudi dobesedno, svoje nasprotnike.

Dne 1. septembra 1939 so nemške sile napadle Poljsko. Arijski gospodar Adlerhorsta (bunker Adlerhorst – nemško »orlovo gnezdo« – eden od Führerjevih štabov v bavarskih Alpah), »strašni sanjač iz pekla«, je dvignil roko nad vse, na koncu pa so vsi dvignili roko od njega. Začela se je druga svetovna vojna, v kateri je več kot 60 milijonov ljudi izgubilo življenje. V 21. stoletju ta skrajna nagnjenja, gibanja, organizacije, stranke in režimi, tako desni kot levi, niso izginili, le imenujejo se drugače. Posameznik pa se v tem svetu še naprej počuti nezaželenega.

ČAS, V KATEREM SE RODI »VELIKI BRAT«

Ne glede na dejstvo, da so »odprto neustavne vlade«, ki »najbolje uspevajo v ozračju enostrankarske države«, ⁷¹¹ so diktature naravnane proti posamezniku. S popolnim terorjem in popolno lažjo ustvarijo psevdoeksistenco. Zato gre za čas, ko se rodita »Veliki brat« in izmišljeni svet, ki ga prvi ustvari in nadzoruje s svojega »orlovega gnezda«. Obsežnim literarnim in neliterarnim virom, ki se

709 Glej Манчев, Буржоазната демокрация на Балканите, str. 87–107.

710 Prav tam.

711 Prav tam.

rodijo iz raznolike slike izmišljenega sveta in njenih naslednikov na svetu, lahko sledimo daleč nazaj v zgodovino.

V podobnem kontekstu med zgodbe, ki s svojim ozadjem vsaka na svoj način naznanjajo določen čas, lahko štejemo pošast doktorja Frankenstein (Frankenstein ali sodobni Prometej, 1818), relativno zgodnjo zgodbo Mary Shelley o kvazičloveku, ali zombija Golema iz pripovedi Gustava Meyrinka (Golem, 1915), vse dokler ne prispemo do distopije lažnega sveta resničnega »Velikega brata« v romanu Georgea Orwella 1984 (1948). Poleg tega gre za obdobje razprav o dehumanizaciji umetnosti v teoriji umetnosti in humanističnih vedah.

V veliko pogledih je Bartolov roman o karizmatičnem in strašnem »sanjaču iz pekla«, gospodarju lažnega raja, poleg napovedi (za nekatere celo prerokbe) tega, kar se bo zgodilo, ustreznica evropskemu dogajanju v času med svetovnima vojnama. To je zgodba o srednjeveškem Ibn Sabu, ki se je polastil svetovnih religij in filozofij, nadomestil ideje in vtisnil v svoje zveste sledilce podobo lažnega raja duhovnega in telesnega poželenja in iluzij ter jih zmanipuliral in s tem zagnal svoj mehanizem uničevanja. Pod to zgodbo je vidna še druga – tista o modernem Ibn Sabu, Bartolovem sodobniku in njegovem alter egu, ki, kot vsaka moderna oseba in samokritičen umetnik, stoji sam, nag, nebogljen in prestrašen pred eksistenčno praznino nič, ki se je odprla po koncu *Belle époque*, in preizkuša literarni svet v brezupnem poskusu, da ga zapolni. V bistvu ne gre za dve zgodbi, ampak zgolj za eno.

Fikcija je prekoračila meje resničnosti in prodrla v zgodovinsko dogajanje. Modernistična literarna proza se je stopila z evropsko zgodovino medvojnega obdobja. Osrednji lik romana, njegov prvoosebni ali vsevedni pripovedovalec, je zaživel v vseprisotni podobi resničnega diktatorja v medvojni Evropi. Napoved »Velikega brata« je prestopila nejasno in še bolj metafizično označitev literature in se uresničila v svetu, četudi lažnem, ter si pokorila in redefinirala celotne skupnosti in narode. Sklici na manipulativne ideologije, izmišljene ali resnične, sežejo celo do današnjega časa.

Istočasno pa avtor, izgubljen v množicah, skriva svojo individualnost v modernističnem literarnem delu. Tam postane to, kar je doživel, oziroma svoja lastna samopodoba. Tam, kjer ni nič resnično in je vse dovoljeno, se odkrije in postane on sam. V subjektivnem svetu fikcije, raztegnjenem do solipsizma, je lahko več kot le pripovedovalec ali diktator, več kot »Veliki brat«, lahko je stvaritelj in uničevalec, lahko je Bog. Vendar pa Boga ne straši praznina nič. On sam je ta praznina.

ČLOVEŠKA INDIVIDUALNOST JE ZNOTRAJ SAME SEBE, TODA SEDAJ LE PREKO SAME SEBE

Sporočilo dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja sedanjosti in prihodnosti je bilo jasno: ne le, da svet ni več tisto, kar je bil, prav tako tudi ni več tisto, kar se je zdelo, da je. Socialni, ekonomski in drugi tektonski premiki, ki so dosegli svoj vrhunec v prvi svetovni vojni (in v letih tik pred njo in po njej), so vodili v zavrnitev veliko ustaljenih realnosti. Razredni sistem je bil omajan, temelji patriarhata so postali vprašljivi in zdelo se je, da so bile vrednote pozabljene. Zaupanje v empirično dožemanje je bilo omajano, s tem pa tudi osnovni temelji časa in prostora, narava vesolja, družbe in človeka ter ravnovesje med subjektivnim in objektivnim. Pojmi so se prelili čez svoje okvire. Relativnost je preplavila vrednostne kriterije, kar je vodilo v moralni anarhizem, v nihilizem – moralne kategorije, ki vključujejo dobro in zlo, mir in red, celostni moralni kodeks, dojemljiv kot uveljavljen in nepristransko resničen, so se zdele brez pomena. Z drugimi besedami, »nič ni resnično, vse je dovoljeno«.⁷¹²

Zdi se, da Einsteinova in Freudova teorija delujeta kot katalizator ena druge, če ju gledamo z vidika družbenega učinkovanja na intelektualno elito. Človeštvo, ki se začinja otresati dejstev vojne, spozna, da gre za obdobje bistvenih sprememb, pri čemer ideje in »vidne resničnosti«,⁷¹³ tj. umetnost in še posebno književnost, niso nobena izjema. Pogledi na relativizem in freudizem, ki se izkažejo za »tako napovedi kot odmeve«,⁷¹⁴ se pričnejo združevati s svetom, ki se hitro industrializira in konkretizira, v katerem zadnjih nekaj stoletij človek razumsko in sistematično zavrača zaupanje v vero in potem zabriše, zahvaljujoč relativizmu, lasten sistem moralnih vrednot, kar pa v tem primeru paradoksalno vodi v izgubo političnih in drugih svoboščin. Subjekt, ki postane objekt samega sebe, se sooči z razpršitvijo zavesti, ki pa je izgubila pomen zase in o sebi. Zmedenost o prostor-času, ki sta jo pred natančno sto leti sprostila relativnost in Freudov spolni gnosticizem, je v gibanje pognala nove mentalne vzorce. Z drugimi besedami, celo v teh duhovnih domenah skupaj s svetom, kjer, po Marxovih besedah (Marx je bil popularen v času krize), vse, kar je zanesljivega, izgine, je posameznik nekako pogrešan.

712 Po besedah poznavalcev Nietzscheja naj bi ta prišel do svojega čudnega slogana pod vplivom Dostojevskega, ki ga mnogi štejejo za utemeljitelja ali neposrednega predhodnika evropskega eksistencializma, vendar pa tudi glasnega kritika nihilizma. Od te točke so te besede zaživele po svoje in se pojavile v medvojnem Bartolovem romanu, ki pripoveduje zgodbo o nihilističnem gospodarju »lažnega raja«. Zanimivo je slediti usodi takšnih izjav, ki postanejo značilne. V petdesetih letih so te besede na primer pogosto zapisane v knjigah čezoceanskega avtorja, ki je postal legenda, ameriškega pisatelja in beatnika Williama Burroughsa. Njegovi romani vsebujejo natančne opise njegovih številnih pobegov v »lažni raj«.

713 Борхес, *Избрано*, str. 15.

714 Джонсън, *Съвременността*, str. 16.

Ali pa je morda prisoten, toda le v smislu odsotnosti samega sebe (zdi se, da sta tako paradoks kot absurdnost postali bistveni načeli sodobnosti in zato tudi sodobnega časa). Kot da bi individualnost, ki je kakor energija, vstopila v dobo »novega duha«, ki ga omenja Guillaume Apollinaire, v spremenjeno »fizično stanje«. Nekako sta človek ali njegova človeška individualnost znotraj, toda sedaj samo zunaj sebe. Posameznik se počuti vedno bolj neudobno v tem streznjenem svetu, o katerem govori Max Weber, in nadaljuje z iskanjem »lažnega raja«.

BALKANSKI UMETNIKI, TAKO ALI DRUGAČE VSI IZGUBLJENI

Poznavalci Vladimirja Bartola so prepričani o literarnih vplivih nanj, toda vzporednice med njegovimi deli in deli njegovih sodobnikov iz drugih delov jugovzhodne Evrope so presenetljivo redke.⁷¹⁵ Vzemimo na primer pisatelje, kot so Bolgar Boris Šivačev (1902–1932), Romuni Camil Petrescu (1894–1957), Anton Holban, (1902–1937), Mircea Eliade (1907–1986) in vojvodinski Srb Miloš Crnjanski (1892–1977) z romani *Izumitelj* (1931), *Zadnja noč ljubezni, prva noč vojne* (1930), *Ioana* (1934), *Maitreyi* (1933) in *Dnevnik o Čarnojeviću* (1921). Vsi izidejo v jugovzhodni Evropi v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja in do določene mere predstavljajo tako svoje avtorje in nacionalno literaturo takratnega časa kot tudi modernistično prozo na splošno.

Razlogov za vrzeli v primerjalnih analizah je verjetno veliko, toda eden glavnih je gotovo čudna usoda *Alamuta*, ki je bil priznan za mojstrovino skoraj štirideset let (preživetih v pozabi) po svoji objavi – kar je bližje sodobnosti kot pa času izida romana. Del krivde za to nosi nenavaden način komunikacije med južnoevropskimi književnostmi, kjer se sosed le redko dojema kot vzornik, medtem pa »se informacije izmenjujejo v ozračju, ki meji na indiferenco«.⁷¹⁶ Delni vzrok temu je običajna »trikotniška pot«, po kateri jugovzhodna literatura doseže svoje sosede – pot, katere tretji vogal kaže proti zahodnoevropski prestolnici, skozi katero potuje besedilo in ki jo ceni intelektualna (in politična) elita določene balkanske države.⁷¹⁷ Metaforično, pot do »orlovega gnezda« vodi skozi »slonokoščeni stolp«, pot do centra Balkana pa prek »modernega Parnasa«. Zaradi tega balkanski modernizem oziroma vsi njegovi izotopi, ki iz svojih »orlovih gnezd« strmijo v »slonokoščeni stolp«, pogosto zgrešijo svoje najbližje sorodnike in do določene mere tudi sami sebe.

Hiter pregled znanih dejstev komaj približa Bartola in njegov *Alamut* drugim reprezentativnim pisateljem z različnih koncev jugovzhodne Evrope – vsem

⁷¹⁵ Vodopivec, *About Slovene Problems*, str. 7.

⁷¹⁶ Станчева, *Среца в прочита*, str. 79.

⁷¹⁷ Prav tam.

tako ali drugače »izgubljenim« balkanskim pisateljem – in njihovim delom. Z nekaterimi mu je skupno to, da so francoski diplomiranci (na primer Holban, ki je doktoriral v Franciji), z drugimi mu je skupna eksotična tema romana (tudi Eliade je avtor v več pogledih zanimivega »orientalskega« literarnega opusa, omenimo njegov »indijski« roman *Maitreyi*; Šivačev je znan po svojem »južnoameriškem« romanu *Izumitelj*), s tretjimi pa resničen ali namišljen izgon (Šivačev in Eliade sta znana emigranta, pa tudi Crnjanski – resnični izgnanec, ki se venomer vrača skozi svoja dela). Vendar pa na prvi pogled Bartol in *Alamut* nimata veliko skupnega s pisatelji jugovzhodne Evrope in njihovimi zgoraj omenjenimi deli.

Izumitelj Borisa Šivačeva govori o »najdenem dnevniku« bolgarskega emigranta, izgubljenega v Argentini – mladega inženirja Ivana Bistrova, Juana, ki se počuti vse preveč osamljenega v megapolisu, kakršen je bil Buenos Aires v dvajsetih letih 20. stoletja. Razcepljen je zaradi svoje prekipevajoče seksualnosti, katere objekt je doña Pepa, izumiteljeva žena – žena njegovega skrbnika, zmeden pa je zaradi homoseksualnih nagnjenj do izumitelja samega. Dnevnik se zaključi tik pred razpletom, usodo avtorja, izgubljenega v Patagoniji, pa predstavi zunanji opazovalec, ki je našel in objavil te zapiske, seveda s svojim komentarjem.

Zadnja noč ljubezni, prva noč vojne Camila Petrescuja je boleča introspekcija romunskega intelektualca, z dejstvi hipertrofirana analiza razpada njegovega zakona in retrospektiva ljubosumja, ki je sabotiralo njegov odnos z Ello. Štefan Gheorghidiu, prvoosebni pripovedovalec, v svojem dnevniku, ki ga piše na bojišču sredi besnenja vojnih operacij med prvo svetovno vojno, opiše ta mučni izhod.

Anton Holban je povzel roman *Ioana* kot zgodbo o »dveh ljudeh, ki ne moreta živeti skupaj, a tudi ne narazen«. ⁷¹⁸ Zgodba sledi mlademu romunskemu paru na poletnih počitnicah na »koncu sveta«, ⁷¹⁹ ki je v bistvu bolgarsko obmorsko mesto Kavarna v takratni Kraljevini Romuniji v tridesetih letih 20. stoletja. V dnevniški obliki prvoosebni pripovedovalec Sandu pripoveduje izredno introspektivno zgodbo, sestavljeno iz neenakih in samostojnih elementov, v kateri analizira svoj težaven odnos z Ioano in napačne pristope h krpanju tega odnosa.

Roman Mircea Eliadeja *Maitreyi* (v angleščini je izšel pod naslovom *Bengal Nights*), ki ga je navdihnila avtorjeva indijska izkušnja, predstavi tragično ljubezensko zgodbo mladega angleškega inženirja Allana, ki se naseli v Kalkuti, in Maitreyi, indijskega dekleta iz visoke kaste brahmanov, hčerke njegovega varuha. Prvoosebni pripovedovalec lista po svojem dnevniku iz preteklosti, ki ga ponese v eksotično kolonialno Indijo s konca dvajsetih let 20. stoletja. Analizira,

⁷¹⁸ Holban, A Literary Will. Citirano po: *The Golden Bough. The Romanian Novel. Supplement of the ARC-Magazine of Arts and Letters*. Nr. 1(5), str. 67. Glej tudi: Holban, Testament literar, V: Manolescu. *Arca lui Noe*, str. 433.

⁷¹⁹ Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, str. 145.

ureja in dopolnjuje besedilo in ga tako s stališča dvojnega jaza spremeni v roman.⁷²⁰ Obstaja pa še nekaj izven literarnega besedila, kar zgodbo naredi še bolj čarobno. Čeprav je *Maitreyi* Romunom dobro znana, je Eliadejeva domovina šele v sedemdesetih letih 20. stoletja izvedela za drugi roman *Ne umre*, najprej izdan v bengalščini in leta 1976 v angleščini pod naslovom *It Does Not Die*. Ta roman je ljubezenska zgodba o zvezi med tujcem in indijskim dekletom iz kaste brahmanov, med Mirceom Euclidom in Amrito. Avtorica te zgodbe je ženska, Maitreyi Devi, toda to je že druga zgodba.

Dnevnik o Čarnojeviću je roman še enega balkanskega izgnanca Miloša Crnjanskega in ni ljubezenska zgodba. To je prvoosebna pripoved vojnega veterana Petarja Rajića, ki ima tuberkulozo in se z bojišča vrne domov. To zgodbo je zelo težko povzeti in je izjemno sinestetična, kar namiguje na osebno travmo, ki izkrivi poznano resničnost domačega mesta v tuj in nepravi svet, kjer celo njegova žena, njegova najbližja, »živi čez cesto«,⁷²¹ travma, ki nadomesti do takrat izoblikovani Jaz z drugimi namišljenimi identitetami – z resnično zgodovinsko osebnostjo Čarnojevića (patriarha, ki je vodil Srbe v migracijo za odrešitev) ali morda z drugim Čarnojevićem, namišljenim prijateljem iz preteklosti, ki se razglasi za »državljana sveta« in »sumatraista«. Roman je v bistvu kronika osebne travme, ki onemogoča vračanje domov (to je k samemu sebi).

RESNIČNA ZGODBA MODERNEGA POSAMEZNIKA

Modernizem in modernistična literatura nista reakciji na globoko krizo, ki je zajela Evropo v prvi polovici 20. stoletja, ampak bolj njena protiutež. Ko je svet vstopil v dobo modernosti, spremenjen in individualno interpretiran, je bilo sporočilo književnosti dvajsetih in tridesetih let sedanjosti in prihodnosti jasno: poleg tega, da svet »vidnih realnosti« ni več to, kar je bil, tudi ni več to, kar se zdi. Balkanska književnost ni nobena posebnost.

Procesi, ki se odvijajo v zavesti človeka, vrženega v modernistično odčaran svet, nadomestijo moralni imperativ z idejo avtentičnosti, originalnosti posameznika. Povezava z nekim višjim bitjem, kot je Bog, ki je bila pred tem obvezna za polnopomensko življenje, je omajana in izkaže se, da moralnost izvira iz človeka

720 Meja med fikcijo in resničnostjo seveda ni namišljena, ampak se v dobi »novega duha« pogosto razblini in jo je težko določiti. Kot za osrednji lik v *Alamutu*, edinega orientalskega vladarja v romanu in dobrega prijatelja znanega arabskega pesnika Omarja Hajama, Ibn Saba, ki se je po lastnih besedah srečal z opiaty v času bivanja v Indiji, je bila izkušnja bivanja v Indiji tudi izkušnja Bartolovega sodobnika Mirceaja Eliadeja (na žalost je poznan tudi kot privrženec totalitarnih režimov, saj je podpiral »Železno gardo«). Poleg njegove navdušenosti nad perzijsko poezijo je izkušnja vključevala tudi nekaj »pobegov« v opijsko omamo.

721 Църнянски, *Преселения*, str. 299.

samega.⁷²² To je del vseobsegajočega subjektivnega obrata v moderni kulturi – svet modernega človeka, raztegnjen do solipsizma. Zato so resnične zgodbe sodobnega posameznika o subjektu, ki se je spremenil v objekt, tudi zgodbe o obleganju – o zavesti, ki je uperjena proti vsemu in vsakomur in včasih celo proti sami sebi. Zavest se zruši sama vase v poskusu samouničenja za nek višji pomen, saj človek mora verovati v nekaj izven sebe. Še vedno pa je to zgodba o največji oviri, s katero se zavest sooči v tem prizadevanju – s samo seboj. To je zgodba o modernem človeku, ki potrebuje svojo avtentično individualnost, identiteto, zato da je potem ne potrebuje več.

V kulturi pristnosti človek čuti potrebo po ustvarjalnosti, kar pomeni tudi ustvarjanje samega sebe. Tukaj pride do izraza vez med umetnostjo in pristnostjo. Moderni ustvarjalec se spremeni v paradigmo človeškega obstoja, če je le zmožen opredeliti samega sebe in se realizirati ne glede na pritisk od zunaj. Tak intelektualec in umetnik je osrednji lik teh jugovzhodnoevropskih modernih in modernističnih romanov. Ena pot do samega sebe vodi skozi ustvarjalnost, ki vključuje ustvarjanje samega sebe. Ustvarjalnost pa potrebuje jezik, do katerega nihče ne more dostopati sam. Rodi se v dialogizmu.⁷²³ Človek je popolnoma sam. Oblikuje svoj pogled v samem sebi in o samem sebi, vendar pa je istočasno mogoče do najvišjih vrednot, najpomembnejših vprašanj o pomenu obstoja – tako kot do jezika – dostopati samo v sodelovanju in delovanju z drugimi, skozi dialogizem. Dialogizem je izraz potrebe po priznanju individualnosti, obenem pa tudi mehanizem priznavanja, ko so najpomembnejše priče individualnosti »pomembni drugi«. Človek potrebuje priče, saj se drugače ne more opredeliti. Takšna korelacija, na primer, povezuje dialogizem in ljubezen, če drugi zaljubljenec postane »pomemben drugi« in če je ljubezen najvišji izraz dialogizma. Nihče se ne more najti sam. Odkrivanje samega sebe je nemogoče brez drugih, še zlasti brez »pomembnega drugega«. Izvirnost običajno zahteva dialogizem in dialogizem gradi zahtevano izvirnost. Zato je tudi življenje v bistvu dialogizem. Zato so tudi vse resnične zgodbe o moderni individualnosti, o njenem rojstvu iz dialogizma zgodbe o iskanju, polnem ovir – iskanju drugih in njenega ali njegovega priznanja, iskanju priče, na kateri temelji pristna individualnost in posledično tudi identiteta. Gre skozi iskanje drugih v sebi in obratno; kot Eliade ali Bartol, ki na videz iščeta neznanca v ogledalu, kot vsi liki v teh romanih, katerih nestabilna psiha na videz išče izgubljeno celovito individualnost. To je zgodba o iskanju samega sebe – zgodba, polna absurdnih neuspehov.

Kljub poglobljanju individualizma ljudje ne morejo obstajati brez verovanja v nekaj izven sebe. Brez temelja resnično pomembnih vprašanj o pomenu obsto-

⁷²² Тейлър, *Безпокойството на модерността*, str. 32.

⁷²³ Glej Taylor, *Sources of the Self*.

ja – »moralnih obzorij« ali »obzorij pomena«,⁷²⁴ dosegljivih skozi dialog – je avtentični moralni posameznik le stežka opredeljiva identiteta. Moderni človek, vržen v modernistično odčaran svet, res doseže novo svobodo, toda na račun veliko bolj izmikajočega se smisla življenja. Sodobno razočaranje in izguba smisla in pomena sta v bistvu sopomenki. Ko se človek osredotoči na lastno individualnost in obstoj, je to na račun moralnih obzorij ter »izgube smisla in pomena«. Obzorja se krčijo na dosegljivi vidik. Vedno izmikajoča se identiteta postane problematična kot vrednota, ki se pojavi na račun osnovne moralne baze, ki počasi izgublja vrednost. Izgubi se ravnotežje, z njim pa tudi smisel in pomen. Zato so resnične zgodbe o modernem posamezniku, o dialektiki med posameznikom in res pomembnimi eksistenčnimi vprašanji, o pogrezanju v človeško zavest, ki se zgodi v osrčju izbruha modernosti, ki odmakne človeka od teh vprašanj, integracija katerih je predpogoj za izpopolnjen obstoj, venomer zgodbe o vrnitvi k bistvu. To je zgodba o posamezniku, ki se še vedno poskuša vrniti k resnično pomembnim vprašanjem obstoja, da bi jih integriral in tako izpopolnil samega sebe. Zgodba o vrnitvi k samemu sebi ni nič drugačna, saj v moderniziranem odčaranem svetu ti horizonti živijo znotraj posameznika. Znova gre za zgodbo o nekom, ki išče pot nazaj domov in je istočasno sam svoj dom. Glede na vse je to zgodba o nemogočem seganju po obzorju.

Polemična vrnitev modernega posameznika k samemu sebi, ki jo razkrijejo osrednji liki v romanih teh pisateljev, predstavnikov različnih delov jugovzhodne Evrope – »izgubljeni« v enem ali drugem balkanskem umetniku – se iz simptomatičnih vprašanj svoje modernosti postopoma pretvori v problematično prakso naše sedanosti. Pot do samega sebe, ki jo prehodijo, je najpomembnejša in najdaljša pot, kar jih poznata sodobna mentalnost in modernistična duhovnost. Osebna individualnost, iskana in uhajajoča obenem, je postavljena v središče neke vrste nejasne dialektike, kjer je iskalec resnični plesalec na vrvi, ki poskuša najti ravnovesje med dvema ekstremoma – med pogrezanjem svojega sebstva vase in eksplozijo sebstva navzven, onkraj sebe; kar je najverjetneje poskus iskanja izgubljenega ravnotežja in skupaj z njim – smisla in pomena.

»NIČ NI RESNIČNO, VSE JE DOVOLJENO«

Na svoj način so ti redki medvojni jugovhodnoevropski romani resnični opisi pomembnih vprašanj, ki zadevajo sodobnega človeka in sodobnost kot celoto – o obstoju, bistvu, trpljenju, smrti in absurdnosti. Istočasno pa te zgodbe govorijo o preoblikovanju sebe in sveta. Ne glede na teme imajo do določene mere še vedno veliko lastnosti modernističnih romanov, kot so jasna subjektivnost, odmik od

⁷²⁴ Prav tam.

vsevedne pripovedovalčeve objektivnosti, zabris meje med žanri, fragmentarnost, refleksija itd. Gre za različne zgodbe z določenimi medsebojnimi podobnostmi, ki jih ne gre iskati v zgodbi, ampak v elementih semantike. Težišče zgodbe je seveda na osebi, pogosto gre za prvoosebna pripovedovalca, ki se je postavil v središče veselja. Zato se njihove zgodbe nemudoma osredotočijo na eno človeško bitje – na sodobnega človeka s celotnim spektrom osebnih in individualnih problemov: izmikanje pomena (izmikanje individualnosti), razpokan dialogizem (na primer v uničeni ljubezni), brez katerega je sestvo nepopolno in zato nemogoče, strah pred ničnostjo (pred smrtjo kot pogojem *sine qua non*) itd. Zgodbe sodijo med vzhodnoevropske romane, ki, tako kot večina modernističnih besedil iz zahodne Evrope, postavljajo veliko vprašanj, vendar pa ne nudijo skoraj nikakršnih odgovorov. A tudi odgovori, ki jih ponuja resničnost, se zdijo nezadostni.

Na prvi pogled Bartol in *Alamut* nimata veliko skupnega s temi pisatelji in njihovimi romani. Na ravni besedila *Alamut* ne preseneča. Na prvi pogled gre za zgodovinski, kronološko strukturiran roman s klasično, enostavno in berljivo tretjeosebno pripovedjo. Na videz neselektivno nanizani kompozicijski okviri in semantični poudarki, ki so razkropljeni tu in tam, pa včasih ustvarijo občutek legendarne ali pravljичne pripovedi, kar je v nasprotju z globino pa tudi neznačilno za tako pripoved in refleksijo besedila ter kaže na brisanje meja med žanri. Gre za bolj ali manj modernističen pristop k besedilu.

Izkaže se, da tretjeosebni pripovedovalec, ki ni lik v zgodbi, ni tradicionalni vseprisotni – vseveden in vsenavzoč – opazovalec. Glas *Alamuta* se osredotoči na nekaj specifičnih likov. Ne more in ne bo bral misli vseh likov. Na nekaterih točkah pripovedovalec skoraj izgine, kot da bi se raztopil v besedilu in prepustil določenim likom dokončanje zgodbe, da jo lahko opazujemo skozi njihove oči; prepusti likom samim, da si med seboj nasprotujejo. To zmede bralca, ker klasični pripovedovalec, uveljavljen na začetku, ne narekuje svojega romana, ne sodi, usmerja ali manipulira z bralčevo izbiro. *Alamutovi* glasovi postavljajo vprašanja, vendar pa ne nudijo odgovorov. Tak odmik od jasne objektivnosti vsevednega tretjeosebna pripovedovalca, zavrnitev enotnega stališča in jasne nepopustljive moralne drže že predstavljajo modernističen odnos do besedila.

Poleg tega je *Alamutov* osrednji lik Hasan Ibn Saba izjemno kontroverzen; njegovo duhovno obzorje presega orise iranske zgodovinske osebnosti 11. stoletja in njegova podoba počasi priključ v spomin miselnost Evropejca, vrženega v vrtinec 20. stoletja. Za svoje privrženice je Seiduna »mahdi«, toda glas tega mesije ne skriva njegovih skritih dvomov v boga in svetovne religije: »Prešla je vera v Alaha in Preroka, prešel je omamni čar prve ljubezni. Nič več ne diše tako lepo cvet jasmina v poletni noči niti ne cvetijo tulipani več v tako živih barvah. Samo strmenje nad neizmernostjo vsemirja in strah pred neznanimi nebesnimi pojavi

sta ostala ista. 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 zmerom navdaja z obupom.«⁷²⁵ Seiduna ne skriva niti morbidnega zaupanja v resnico o smrti kot strašnem koncu in v njeno absolutno neizogibnost za človeka: »Neznanska groza ga je obšla ob misli, da bo nekoč izginil v nič. Nič trdnega ne vemo, je pomislil. Zvezde nad nami so neme. Prepuščeni smo slutnjam in se vdajamo prevaram.«⁷²⁶ Kljub temu da hiperrealist v njem nadaljuje z iskanjem odgovorov na vse, je »sanjač iz pekla« sprejel relativnost znanja o svetu in življenju. Ta relativnost je namreč prerasla koncept resnice in sistem človekovih vrednot in v njegove roke položila ključ do nebes, kjer nebesa pomenijo večno poglobljanje v samega sebe. Ibn Sabov nihilizem je ključ do njegovega »lažnega raja« in pekla večine drugih. Tako kot pridiga Seiduna: »[N]ič ni resnično, vse je dovoljeno.«⁷²⁷ Potem tudi nič ne stoji med njim in neskončnim poskusom, ki obsega vednost, življenje in smrt. In če ga kdo povpraša o smislu vsega tega, ne bo zmožen odgovoriti: »Toda če bi me vprašala, kakšen smisel ima vse to početje in čemu je potrebno, bi vama ne vedel odgovoriti. (...) Rastemo pač, ker so za to sile v nas. Kakor seme, ki vzklije v zemlji in požene iz tal, ki vzcveti in obrodi sad. Nenadoma smo se znašli tukaj in nenadoma nas spet ne bo več.«⁷²⁸ Tu naletimo na njegovo precenjevanje obstoječe realnosti.

Bartolov junak je na robu tega, da artikulira manro sodobnega človeka, življenjsko pravilo junaka nihilizma, eksistencializma, absurdnosti: »Bog ne obstaja. Smrt je. Vse je dovoljeno. Jaz sem nedolžen.« Zgodnji Nietzsche je izjavil: »Bog je mrtev.«⁷²⁹ Kasneje v svoji spremni besedi k *Tujcu* Alberta Camusa Jean-Paul Sartre doda: »Človek absurda se uveljavlja skozi svoje uporništvo. V smrt strmi s strastno požrešnostjo in ta očaranost ga osvobodi: čuti božansko neodgovornost obsojenega na smrt. Vse je dovoljeno, ker ni Boga, je pa smrt. Vse izkušnje so veljavne; ostane le še vprašanje količine nabranih izkušenj. Sedanji trenutek, izmenjevanje sedanjih trenutkov pred nenehno zavedno dušo – to je ideja človeka absurda. (,Mit o Sizifu‘) Vse vrednote izginejo v luči te ,kvantitativne etike‘; človek absurda, vržen v svet, uporniški in neodgovoren, nima česa zagovarjati. Je nedolžen. (...) Njemu je vse dovoljeno. Nedolžen je v vseh pomenih besede – kot nekakšen idiot, bi lahko rekli.«⁷³⁰ Na tej točki tudi Bartolov pustolovski roman postane nekaj drugega – resnična zgodba o modernem posamezniku, moderen in modernističen balkanski roman.

725 Bartol, *Alamut*, str. 246.

726 Prav tam, str. 366.

727 Glej: Bartol, *Alamut*.

728 Prav tam, str. 425.

729 Glej: Ницше, *Веселата наука*.

730 Glej: Сартр, *Обяснение на Чужденецът*, str. 105.

LABORATORIJ JAZA

V vsakem od teh jugovzhodnoevropskih besedil, vključno z Bartolovim romanom, se subjekt nenehno spreminja v samo-objekt, preden stopi na pot, ki vodi od subjektivnosti do avtentičnosti, torej tistega, kar ga naredi resničnega. Prepuščen samemu sebi se poglobi vase, preučuje svojo subjektivnost in raziskuje lastno izkušnjo, ki pa je edina stvar, ki ostane resnična ob vse večji relativnosti. Eksperimentira s poskusi realizacije lastne avtentičnosti, doseganja individualnosti in originalnosti, na kratko, poskuša se realizirati ali preprosto biti. Nobeno od možnih prizadevanj ne vodi do zelenega rezultata. V bistvu so edini rezultat prizadevanja sama. To je razlog, zakaj se na koncu znajde na začetku – iz oči v oči z največjo grozo obstoja – praznino, kjer se to, kar je, odraža v »tem, kar ni«.

Osrednji lik mora najprej najti samega sebe, da se lahko dohiti in preseže in se ne potrebuje več. Prekinjeno bitje bo vedno stremelo k celovitosti.⁷³¹ Posameznikova pot k takemu cilju neizogibno vodi skozi samo individualnost, skozi postopek določitve individualnosti in potopitve vanjo. Zato lik potrebuje »nepopisan list«, »puščavo«, kot tisto v *Knjigi vseh knjig* – tako dobesedno kot metaforično. Če gre verjeti psihologom, je zelo zgodaj kot otrok, ki se ne zaveda samega sebe, izgubil to mentalno *tabulo raso*. Rečeno z drugimi besedami: zapolnil jo je s celim svetom dejstev, da se v njej ne bi izgubil – pod vplivom prirojenega eksistenčnega strahu pred praznim prostorom (ki ima veliko skupnega z eksistenčnim strahom pred ničem). Potrebuje platno te namišljene »puščave«, da bi lahko obrisal – v kontekstu le najpomembnejših vprašanj o pomenu obstoja – parametre lastne individualnosti, »črna točka«, ki bi jo lahko dosegel prek svojih »pomembnih drugih«. V bistvu pa prispe do ugotovitve, da so »puščava«, ki je pot do res pomembnih vprašanj o pomenu obstoja, prav ta ista vprašanja. Hasan Ibn Saba, edini vladar svojega sveta, hiperrealist in kandidat za stvaritelja, kot vsak sodobni človek potrebuje »puščavo«, da se ji lahko odpove: »Vrgel sem se z vsemi silami na urejanje v sebi in okrog sebe. Vesoljni svet mi je bil kakor ogromen nepopisan zemljevid. Sredi njega siva pegica, naš planet. V tej pegici neskončno majhna črna točka, jaz, moja zavest. Edino, kar zagotovo poznam. Belemu sem se odrekel. Prodreti je bilo treba v tisto sivo pegico, izmeriti jo v obsegu in številu in potem ..., potem zadobiti oblast nad njo, začeti upravljati jo po svojem razumu, po svoji volji. Zakaj strašno je biti spodaj tistemu, ki se je skušal pomeriti z Alahom.«⁷³²

Bolj ko se bližamo koncu knjige, bolj osamljen postaja lik, iluzija praznine v besedilu pa paradoksalno postaja vse pogostejša. Ne glede na vse, ko se znajde

⁷³¹ Glej: Батай, *Еротизмът*.

⁷³² Bartol, *Alamut*, str. 247.

v takem prostoru – tako fizično kot psihično –, osrednji lik s sabo neizbežno pripelje nekoga ali nekaj, kar lahko žrtvuje, in mentalni mehanizem, dnevnik ali roman, ki lahko ubije. To, kar lahko žrtvuje, dobesedno ali v smislu abstraktnega besedila, najverjetneje nosi več imen: alter ego, drugi, ljubljena oseba, do smrti vdan privrženec ali celo največji sovražnik – vedno pa gre za manifestacijo dialogizma in zatorej avtentičnosti in celo identitete ali neposredno Jaza. Čeprav je bil sam povod zanj, je Hasan Ibn Saba »Mirjamin samomor čutil kot odpad poslednjega človeka, kateremu se je mogel dajati tak, kakršen je bil.«⁷³³ Nenehno izmikajoči se dialogizem med Ibn Sabom in najverjetneje najpomembnejšo osebo zanj – Mirjam; ali med njim in sprva žrtvovanim in pozneje izgnanim mladim fedaijem Ibn Tahirjem, v nekem smislu njegovim alter egom; ali celo med gospodarjem »Orlovega gnezda« in njegovim največjim sovražnikom Nizamom al Mulkom, ki je istočasno njegov najboljši prijatelj in dvojnik iz preteklosti: te pomembne zgodbe v *Alamutu* na videz niso v središču dogajanja, toda ne smemo jih prezreti. Prav odnosi med temi liki kažejo na tistega, ki išče svojo identiteto, ki jo bo žrtvoval, preden jo bo obvladal, in to v imenu taiste lastne individualnosti.

Za osrednje like v teh romanih biti okrog drugih ljudi pomeni zameglitev samopercepcije in oviro pri samorazumevanju. Vendar ravno drugi pogosto predstavlja nujno jasnost, transparentnost razumevanja sebe in sveta. Vseeno pa njegov alter ego nima mesta v zelo intimnem prostoru, kjer je dobesedno in metaforično »puščava«, na primer puščavska strmina v Bartolovem romanu, ki seže proti kozmični praznini s samotne skale, na kateri stoji utrdba Alamut, vse do najvišjega stolpa, na katerem se kot v pravljicah nahaja vrh, neosvojljiva opazovalnica Ibn Saba. Niti Mirjam niti Ibn Tahir nimata mesta v Seidunovem stolpu na vrhu »Orlovega gnezda«, v opazovalnici »sanjača iz pekla«, v laboratoriju Jaza, ki se je na koncu »zaprl v svoje sobe in odmrl za svet.«⁷³⁴

Vse množstvo v teh besedilih se počasi razprši, »décor« in »drugi« so skrčeni do minimuma in oropani teže, kot da vse čvrsto izgine, dokler na koncu na zapuščenem platnu ni nikogar razen osrednjega lika. Celo ko je le-ta v vrtincu dogodkov, tako kot Hasan Ibn Saba, ko ga oblegata tisoč zunanjih sovražnikov in njegova lastna, notranja fanatična garnizija evnuhov in fedaijev; ko se kot Juan, torej Ivan Bistrov, utaplja v nepomembnem obstoju med množicami Buenos Airesa in nadomestno komunikacijo z izumiteljem in njegovimi najbližjimi; ali kot Štefan Gheorghidiu, izbran in poslan na fronto, izgubljen v množici in kaosu, ubija druge, da sam ne umre; ali kot Sandu, ki ga obkroža mala, dolgačasna skupnost domačinov, ki mu vzbujajo gnus, in »praznih« turistov v pristanišču Kavarna; ali kot Allan, ki se utaplja v uganki »odvratnih« Indoevropejcev in

733 Prav tam, str. 371.

734 Prav tam, str. 426.

vseh drugih razen Maitreyi – in celo Maitreyi; ali kot Petar Rajić, ki benti o svojem dvojniku Čarnojeviću, bebasto se smehljajoč razburjenim sorodnikom in sodržavljanom na njemu nerazumljivih porokah in pogrebih – celo takrat čuti, ali bolje, iz vsega tega oblikuje osebno »puščavo«. Za Ibn Saba je »ogromen, prazen zemljevid« z »neskončno majhno črno točko« v sredini njegova utrdba v puščavni, njegova oblegana samota – njegov laboratorij Jaza.

Med drugim se osrednji lik potuji (kot bi rekel Šklovski), se osami in se odmakne od vsega in vseh. Obda se z znanjem in obsesijami – ogradi se pred obleganjem vsega zunanega in celo pred svojo osebnostjo, ki oblega samo sebe. Zdi se, da bolj kot je bister njegov intelekt, večja je njegova groza in strašnejši so njegovi namišljeni konstrukti. Preden se dokončno umakne, preden »ga [...] bajka [sprejme] v svoje okrilje,«⁷³⁵ se Ibn Saba metodično oddalji, se izžene iz okolja, okolice in ljudi, celo iz preteklosti, ali bolje: zavrže vsak preostali delček na odru sveta, ki ga je naseljeval, da ga lahko pozneje na novo preoblikuje. Redefinirati želi ta zunanji svet glede na svoje notranje zahteve, ne da bi izgubil kaj sebe – v mitu in legendi, dnevniku ali romanu, v utopiji in distopiji. Zato potrebuje »nepopisan list« res pomembnih vprašanj o pomenu obstoja, na katerem se lahko do neke mere samoopredeli, tako da v sredini nariše »neskončno majhno črno točko«, tako »da [konča] do zadnje potankosti bajke za naše verne otroke. Starcu, ki pozna svet, se spodobi, da ga razkriva ljudem v pravljicah in prisposodobah. Koliko dela je še pred menoj!...«⁷³⁶ In ker »nič ni resnično, vse je dovoljeno«, ima Ibn Saba svobodo pri eksperimentiranju s temi vprašanji in zapolnjevanju nepopisanih listov, kot se zdi njemu primerno: s samim seboj. Poskus doseči »puščavo« pa se zdi enosmeren korak, interval nihaja namišljenega nihala, tresenje v korist notranjega poglobljanja vase – enkratni plesalčev korak k samemu sebi. To pa ni vse in Seiduna to ve: »Toda mi, ki držimo v rokah vse niti tega kolesja, si bomo prihranili naše poslednje misli zase.«⁷³⁷

KOT PLESALEC NA VRVI POD OPUŠČENIM BALDAHINOM

Za osrednje junake teh romanov samorealizacija pomeni samoopredelitev. »Puščava« je nujen zastor za resnično pomembna vprašanja o pomenu obstoja, ki vzniknejo v dialogizmu z drugimi – zastor, na katerem morajo orisati svojo individualnost, katere parametre zopet dosežejo skozi »pomembne druge«. Kar sledi, je, da junak preprosto seže po svoji identiteti prek avtentičnosti, ki se ponovno razkrije v dialogizmu. Samoopredelitev pa pomeni transcendenco

735 Prav tam.

736 Prav tam, str. 424.

737 Prav tam, str. 425.

samega sebe, ker reči bobu bob avtomatsko pomeni preseči le-tega. To pa pomeni korak nazaj, drugi interval nihaja namišljenega nihala, tresljaj v korist eksplozije zunaj sebe in naslednji korak proti samemu sebi. Zdi se, da sta zrušitev vase in izbruh izven sebe dva ekstrema, znotraj katerih niha psiha sodobnega posameznika. Kot ekstrema nosita sporočilo končnosti, končnost pa je povezana s prekinitvijo – s strahom pred občutkom praznine. Prekinjeno bitje bo vedno iskalo nadaljevanje. Zato tudi osrednji lik v vseh teh romanih neizbežno spominja na plesalca na vrvi, ki poskuša doseči ravnovesje med tema ekstremoma, ne da bi ga kdaj dosegel.

V bistvu pa sta zrušitev samega vase in izbruh izven sebe eno in isto – enaka procesa, enaka celovitost. Razlog za to je po besedah Terryja Eagletona, da »nič ne more biti bolj podobno univerzumu kot pa nekaj, kar je po naravi čisto in brez zunanjih nagnjenj. Univerzalno ni samo nasprotje individualnega, ampak prav njegova paradigma (...). V sami naravi nečesa, v specifičnem bistvu in okusu nečesa lahko najdemo tisto, kar presega in kar prečka njegove običajne značilnosti.«⁷³⁸

Osrednje like teh romanov nenehno meče v vrtinec vedno bolj zapletenih odnosov; nenehno se nad njimi plastijo številne težave in dileme, ki jih lahko človek najde na »trgu« moderne duše. Pogosto je lik sam tako povzročitelj kot katalizator teh številnih, resničnih ali namišljenih zapletov in težav, med katerimi bi bralec s časom lahko našel lastne okamnele ostanke. Hasan Ibn Saba, osrednji lik Bartolovega romana *Alamut*, ni izjema. Ne glede na vse, ne glede na to, da svoje imaginarne konstrukte pretvori v realni eksces, še vedno trmasto poskuša postaviti Mirjam izven sebe – v Alamutove vrtove, paradoksalno skrite med steklenimi paviljoni harema. Brez popuščanja zavrne vsako možnost za odnos, ki si ga v resnici želi. Čeprav temelji na obsežnem zgodovinskem okviru, zgodba v osnovi sledi le načinu, na katerega lik potlači svoje iracionalne impulze, ki ogrožajo njegovo razumsko ideologijo; s svojim izjemnim intelektom mora doumeti, da tako uničuje vidik svoje individualnosti – individualnosti, ki jo je sam postavil v središče veselja. Prav tako z rastočim gnusom, ki ga čuti do izumitelja, se mu Juan vse bolj trudi približati, čeprav si ga v mislih predstavlja kot demonsko in zlobno bitje; sočasno rastejo Juanove želje po izumiteljevi ženi – objektu poželenja mladega in nekoliko nezrelega junaka. Štefan in Sandu dobesedno sama oblikujeta lasten skrivnosten in minljiv tretji vogal svojih ljubezenskih trikotnikov, ki kot da vznika iz nič. Ne gre za duh, temveč za nekaj, kar je namerno slabo prilagojeno situaciji. Allan se pogumno loti dejanj, ki ga usodno oddaljijo od Maitreyi in na koncu povzročijo, da jo izgubi. Odločitve, ki jih sprejema, ga neprestano postavljajo »na drugi konec«. Travmatizirani

⁷³⁸ Игълтън, *Идеята за култура*, str. 78.

sinestetik Petar Rajić natančno vtisne svoj »jesenski občutek« v celoten notranji svet, ki ga naseljuje, s čimer samega sebe mojstrsko spremeni iz »sumatraista« v »jesenoholika«. Vztraja pri uničevanju vseh in uživa v apatiji, ki jo najverjetneje razume kot pot do zelenega duševnega miru.

V luči povedanega lahko sklenemo, da osrednji lik v vsakem od teh romanov istočasno čuti silno potrebo po odkrivanju samega sebe in obupan odpor pred samoodkritjem. Odločno omahuje in samozavestno niha kot plesalec na vrvi, ki poskuša najti ravnovesje med tema dvema, ne da bi ju kdaj dosegel. Če lahko kruta vprašanja, ki jih predenj postavlja življenje, povzamemo kot »krizo identitete« v besedi »identiteta«, potem lik v teh zgodbah nujno potrebuje to identiteto, in išče načine, da pride do samospoznanja, da se določi. Išče in opazuje vidike svoje identitete, išče njeno pomenljivo celovitost in se ji nenehno izmika, se zavestno napotuje v nasprotno smer, povečuje življenjska dejstva, da bi prispeval h komaj dojemljivi in navidezno pospešeni entropiji. Sega po svoji samoopredelitvi, medtem ko se od nje v istem trenutku odvrta, ostaja v ravnotežju nad breznom »tistega, kar je«, postopa pred vrati pričakovanja, dokler ga ne požre neizogibno brezno »tistega, kar ni«.

Resnične zgodbe o modernih posameznikih, o človeku in o njegovem namišljenem mehanizmu ravnovesja, mehanizmu »naše tragedije«,⁷³⁹ ki bi sabotiral lastno zaključenost ali popolnost – mehanizmu, ki ga je človek projektiral, aktiviral in ki je v njem skrit – so vse zgodbe o potiskanju meja identitete do roba, do večno propadlih prizadevanj, da bi jih preseгли. Prekinjeno bitje bo vedno iskalo celovitost.

Modernistični roman, ne glede na vse, resnično predstavlja odgovore, ki jih ponujata modernost in modernizem na nekatera najbolj kruta vprašanja, ki jih svet in življenje postavljata sodobnemu človeku, kot na primer vprašanje mučne interakcije med posamičnim in univerzalnim. Vendar to še ni vse. Na tej točki artefakt prične spominjati na dvojnika te interakcije.

Dvojnost in ravnovesje predstavljata sam začetek *Alamuta*. Pod Nietzschejevo maksimo »nič ni resnično, vse je dovoljeno« je tudi drugi slogan – odlomek iz »Salomonove modrosti«, knjige iz Stare zaveze, ki zveni enigmatično in obtiči v senci prvega slogana. Glasi se »*Omnia in numero et mensura*«, kar pomeni »vse si uredil po meri, številu in teži«. ⁷⁴⁰ Poleg tega, da uvede dvojnost, ki zmede bralca še pred začetkom romana, po maksimi ekstremov ta slogan zveni kot pravi recept za ravnovesje. Sam Bartol se, kot v tem primeru njegov alter ego Ibn Saba, zdi obseden z idejo ravnotežja, kodirano v simbolu, ki ju preganja – Al Araf. Al Araf,

⁷³⁹ Bartol, *Alamut*, str. 424.

⁷⁴⁰ »Pa tudi brez teh zveri bi popadali ob enem dahu, ko bi jih bila zasledovala tvoja pravičnost, pometal dah tvoje moči. Toda ti vse urejaš po meri, po številu in po teži.« (Stara zaveza, Knjiga modrosti 11:21).

kot ga opisuje sedma sura Korana, je visok utrdbeni zid, ki ločuje raj od pekla. Tam ostanejo tisti, ki imajo enako število dobrih del in grehov, dokler se Alah ne odloči o njihovi usodi. Ko Ibn Saba govori o Al Arafu, ta simbol ravnovesja zveni kot sinonim za znanje in prične dobivati pomen ali vsaj smisel: »Rečeno je bilo, da pridejo na ta zid oni, ki so se borili za visoki smoter proti volji svojih roditeljev ter padli z mečem v roki. V raj ne smejo, pekla pa si niso zaslužili. Njihov delež je, da gledajo i k enim i k drugim. Da spoznavajo! Da, Al Araf je prisposoba za stališče vseh onih, ki so se jim odprle oči in ki imajo pogum, da po svojem spoznanju tudi ravnajo. Poglej! Ko si varoval, si bil v nebesih. Zdaj, ko gledaš in zanikuješ, si stopil v pekel. Na Arafu pa ni mesta niti za radost niti za razočaranje. Al Araf je tehtnica dobrega in zlega. Dolga in strma je pot, ki vodi nanj. Redki so, ki jim je dano, da opazijo. Še redkejši, da si upajo iti po njej. Zakaj na Arafu se boš znašel sam. Ločnica je med teboj in tvojimi soljudmi. Da se tu gori vzdržiš, ti mora ojekleniti srce. Ali zdaj razumeš?«⁷⁴¹ In »nič ni resnično« in »vse je dovoljeno«, saj, če parafraziramo Prousta, raja, razen napačnega, ni.⁷⁴²

Takšno je oddaljeno notranje potovanje sodobnega človeka izven sebe v času, ko razdalja, ki nas loči od obzorja, začenja spominjati na identiteto. Brez izjeme se ti jugovzhodnoevropski romani podajo na to potovanje. Človek je bitje, ki oblikuje simbole in mu je v naravi, da presega samega sebe. Ali v besedah Terryja Eagletona: »V človekovi naravi je, da ustvarja presežke. Bilo bi nenavadno, če se človeška bitja ne bi presegala. Človeška narava je po naravi nenaravna, preprosto prekorači normo že s tem, kar je. Narejeni smo tako, da naša prizadevanja poteptajo naše potrebe; kultura je v naši naravi. Prirojen nam je določen potencial za razkošje, tako da vsaka situacija ponuja skrite, potencialne možnosti.«⁷⁴³

Zaradi tega je Hasan Ibn Saba, osrednji lik v romanu *Alamut* Vladimirja Bartola, skrajno kontroverzen lik, karizmatičen in demoničen obenem, resnično sodoben človek. Glavni liki v ostalih balkanskih romanih, ki smo jih predstavili v tem sestavku, so podlaga istega sodobnega človeka. Glede na vse to je slednji, tako kot njegov avtor in do določene mere njegov alter ego, plesalec, ki išče ravnovesje sedeč v svojem »orlovem gnezdu« na robu sveta, na robu samega sebe. Naključje ali ne, dva od glavnih Bartolovih navdihov za njegov *Alamut*, slavni Benečan Marco Polo in njegova slavna knjiga *Milijon*, ostajata nekje na meji med dejstvom in domišljijo, resnico in skrivnostjo, torej med tem, kar je, in tem, česar ni, kot plesalec na vrvi pod opuščenim baldahinom.

741 Bartol, *Alamut*, str. 381.

742 Glej M. Пруст, *Възврънатото време*. ИК „Панорама“, София, 2012.

743 Игълтън, *Идеята за култура*, str. 129–134.

