

Vladimir Bartol in film

TOMO VIRK

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI 1000 Ljubljana;
Slovenska akademija znanosti in umetnosti, II. razred za filološke
in literarne vede, Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana, Tomo.Virk@ff.uni-lj.si

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.18.1.1-18.2025>

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Članek obravnava odnos Vladimirja Bartola do filma. Film je v Bartolovi umetniški prozi navzoč predvsem kot sredstvo stereotipne karakterizacije ženskih likov. Drugače je v njegovih neobjavljenih dnevniških zapiskih – v njih svoja leposlovna dela primerja z različnimi filmskimi stvaritvami, omenja načrte za ekranizacijo svojih del in razkriva svoj pogled na vprašanje, zakaj roman *Alamut* ni doživel načrtovane celovečerne filmske uprizoritve.

The article deals with Vladimir Bartol's attitude towards film. Film is present in Bartol's artistic prose primarily as a means of stereotypically characterising female figures. His unpublished diary entries, however, show a different picture. Here, he compares his works of fiction with various movies, mentioning plans for the filming of his works and revealing his view on the question of why his novel *Alamut* did not see the planned feature-length film adaptation.

Ključne besede: Vladimir Bartol, *Alamut*, film, dnevniški zapiski, Josip Vidmar

Key words: Vladimir Bartol, *Alamut*, film, diary entries, Josip Vidmar

Roman *Alamut* Vladimirja Bartola je s posrečeno kombinacijo popularne žanrske strukture, globlje idejno-filozofske podlage in politične aktualizacije vsekakor primeren za pretvorbo v druge izrazne medije.¹ Leta 2005 je bila na primer po njem uprizorjena gledališka predstava v priredbi Dušana Jovanovića in režiji Sebastijana Horvata, leta 2022 pa simfonični multimedijski spektakel v izvedbi skupine Laibach. Obe adaptaciji sta bili uspešni in odmevni, a ne tako kot računalniška igrlica (prva različica iz leta 2007) *Assasin's Creed*, ki jo je navdihnil prav Bartolov roman (gl. Komel 2014; Kocijančič 2021: 265

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

isl.; *Britannica*).² Toliko bolj zanimivo in presenetljivo je, da roman ni doživel celovečerne filmske adaptacije, čeprav se zdi zgodba (ob še vedno aktualni temi) za to več kot primerna in čeprav je Bartol »l. 1938 ponudil Alamut za morebitni filmski scenarij ameriški družbi Metro Goldwyn Mayer« (Košuta 1988: 554), francoski režiser in scenarist Guillaume Martinez pa naj bi, kot je leta 2013 poročala Založba Sanje, nosilka avtorskih pravic za Bartolova dela, že pisal scenarij za film. Edina ekranizacija *Alamuta* je, kot kaže, dvanajstminutni kratki igrani film iz leta 2022, nastal kot študijski projekt po scenariju in v režiji Margarete Grm.

Tudi glede ekranizacije drugih Bartolovih del ni dosti bolje. Čeprav se zdijo primerna za filmsko adaptacijo, za slovensko filmsko produkcijo očitno niso preveč zanimiva. Kot je ob recenziji Bartolove zbirke *Med idilo in grozo* duhovito ugotavljal Franček Rudolf:

Bartolov način oblikovanja junakov je za ameriški filme nekaj dokaj običajnega, čeprav junaki navadno niso zarisani v tako čisti obliki. Ta način oblikovanja junakov ni našel domovinske pravice ne v slovenskem gledališču ne v slovenskem filmu. Slovenska publika ga ceni, če se pojavlja v tujih filmih, za domače proizvode pa veljajo drugi standardi, ker tako daleč pa le še nismo, da bi si kdo lahko Slovence predstavljal kot narod bogatih in razvajenih pokvarjencev, ki jim je samo do lastnih užitkov.

Vitomil Zupan je večkrat poskusil uveljaviti junake Bartolovega tipa: uspelo mu je samo, če jih je opremil še z raznimi modnimi dodatki (Spomnimo se filma »Maškarada«). (Bartol 2016: 394)

Da Slovenci z ekranizacijo Bartola nimamo najsrečnejše roke, po svoje dokazuje edini tak resnejši primer, televizijska uprizoritev novele *Poletna idila* v režiji Tuga Štiglica iz leta 1995, ki ji, kot v svoji kritiki razgalja Ženja Leiler, ne le ni uspelo ostati v okvirih literarne predloge, ampak tudi kot filmski izdelek ni ustvarila presežka (Leiler 1996: 7).

Takšna usoda Bartolovih del kot potencialnih filmskih predlog sproža vprašanja o razlogih za tako stanje. Teh v obdobju Bartolove nesporne uveljavljenosti seveda ne moremo več iskati v avtorjevi prezrtosti, neaktualnosti in politični neprimernosti, temveč je treba najti drugačne, morda bolj vsebinske – ali pa, kot nakazuje Rudolf, nacionalno-značajske. Vendar se v tem članku ne bom posvečal temu zanimivemu in pomembnemu vprašanju. Moj namen je precej skromnejši: predvsem na podlagi Bartolovih (za zdaj zgolj v rokopisih ohranjenih) dnevniških zapiskov, a tudi drugih dokumentov in avtorjevih leposlovnih ter esejističnih del, bom poskusil zarisati Bartolov odnos do filmske umetnosti, tudi njegove lastne želje oziroma načrte glede filmske upodobitve njegovih zgodb in romana.

² Igra se je razvila v franšizo in po njej je bil leta 2016 posnet tudi istoimenski film, ki pa nima veliko skupnega z Bartolovim *Alamutom*. Tudi za film *Matrica*, ki se večkrat omenja v tej zvezi, je vprašljivo, ali ga je res lahko navdihnil Bartolov roman.

V Bartolovem leposlovnem opusu film vsaj navzven ne igra prevelike vloge. V delih, nastalih med obema vojnama, se namigi na film pojavljajo le redko, v naj-zgodnejših sploh ne,³ in v nekoliko poznejših, nastalih po »beograjski izkušnji«, zvečine v rahlo podcenjevalnem kontekstu ljubezenskega snubljenja, predvsem pa stereotipne karakterizacije (v prvi vrsti ženskih likov) v duhu plehkosti ali cenene sentimentalnosti. V noveli »Zadnje gibalno« na primer pripovedovalec o tajnici, ki gre na prvi ljubezenski zmenek s poročenim šefom, takole pravi: »Kakor bi jo bilo sicer sram sami sebi priznati, se je vendarle čutila kot kakšna filmska ali teaterska zvezda, ki je prišla večerjat s svojim oboževalcem« (Bartol 2012: 382). V *Koncu pustolovstva* se Breščak in gospa Josipina, ko se vpeljujeta v svoje prešuštniško razmerje, pri obisku kina odločata med pustolovskimi (Breščakova izbira) ali ljubezenskimi (Josipinina izbira) filmi. Ko gre na Breščaka ljubosumna Josipina v kino z Brašno – ta je nesrečno zaljubljen vanjo –, po njeni izbiri gledata »sentimentalen film« in ob njem oba jokata. V noveli *Na oddihu* srečamo Glorijo Komelovo, ki »se je vsa predajala velikim upom za bodočnost, sanjara o igravski in celo filmski slavi«, čeprav je bolj ali manj jasno, »kako utegnejo vse te svetle sanje splavati po vodi« (Bartol 2016: 276).⁴

V povojnih *Tržaških humoreskah* se taka drža in karakterizacija še okrepi. V *Zgodbi o gentlemanu, ki je iskal začudenje* tako izvemo: »To bi ne bilo nič čudnega, če upoštevamo, da manjka sodobnim ženskam, ki črpajo svojo modrost iz slabih filmov in modnih magacinov, sleherna fantazija« (Bartol 2020: 59). Največ negativne stereotipizacije (predvsem žensk)⁵ ob pomoči navezav na film oziroma kinematografijo je v noveli *Mangialupi in ženske*. Sanjarjenje o Hollywoodu je značilno za mlade naivnice, tudi za Amoretto na primer (ki »je skoraj spominjala na filmsko zvezdo Crawfordovo« Bartol 2020: 139) in je bila »njena pričeška [...] zdaj à la bubi, zdaj à la Greta Garbo« [Bartol 2020: 156]:

Bila je hčerka majhnega tržaškega uradnika in je kot vse njene vrstnice pri petnajstih ali šestnajstih letih sanjara o hollywoodski slavi ter je ostala tem svojim sanjam zvesta vse do danes [...] Neki petičnik jo je sicer utegnil še zriniti k italijanskemu filmu, kjer se je poizkusila v tretjevrstnih vlogah. Toda ali ni bil njen talent dovolj močan ali pa jo je bila sreča popolnoma zapustila, pri filmu se ni uveljavila, čeprav svojih upov na

³ Po vsej verjetnosti Bartol takrat (še) ni bil filmofil, tako kot pozneje, po drugi svetovni vojni. Ko pojasnjuje nastanek svoje kratke pripovedi *Smrt Ivana Groznega*, omenja, da je za ime razvpitega ruskega carja vedel po zaslugi naslova nekega filma, »v katerem je igral Konrad Veit: 'Trije največji krvoloki'«, ki pa ga sam ni gledal (Bartol 1982: 373). (Očitno je šlo za film Paula Lenija iz leta 1924 *Das Wachsfigurenkabinett*, ki portretira tri »krvoloke«: Haruna al Rašida, Jacka Razparača in Ivana Groznega – tega je igral Conrad Veidt.)

⁴ Zanimivo je, da je Glorija glede tega vendarle tudi nekoliko samoreflektirana. Takole pravi nekje: »Treba se mi je samo spomniti na mojo prvo vlogo. Nekdo, ki mi je dvoril, mi je natvezel, da sem podobna znani filmski divi« (Bartol 2016: 332).

⁵ O Bartolovi ginofobiji in obenem kompleksnejšem odnosu do žensk v njegovem leposlovnem delu gl. Virk 2015.

hollywoodsko slavo s tem še ni opustila. Ob prvih uspehih je bila potegnila očeta, ki se je bil dal medtem upokojiti, mater in brate za seboj v Rim. Ko je bilo njene kariere konec, so ostali tam, sama pa je sprejela vabilo velike firme v Milanu, kjer je postala maneken. Kljub temu krepkemu padcu je ostala zvesta svojim prismodarijam in je bila še vedno pripravljena zastaviti vse svoje sile in tudi nemajhne čare za uresničenje teh namišljenih in prismuknjenih sanjarij. (Bartol 2020: 132)

Plehkost in naivnost Amorette je tudi v nadaljevanju označena v navezavi na filmsko kulturo. Takole Bartol opiše njeno stanovanje:

Pred očmi se mu je kar bliskalo od samih naslovnih strani s filmskimi divami, na pol golimi krasoticami, s slikami umorov, velikih nesreč in razbojnikov.

Stene so bile kakor plakativne z najraznovrstnejšimi kiči, reprodukcijami raznih golot, z izrezanimi platnicami modnih magazinov in filmskih tednikov. Vse so pa nadkriljevale cele zbirke slik raznih filmskih zvezdnikov in zvezd. Kotiček nad nočno omarico je bil posvečen Joan Crawfordovi. [...] Sredi sobe je bil poseben kot posvečen Greti Garbo, ki je bila očitno starejša in danes že opuščena Amorettina ljubezen. Na sredi je bila velika, kičasto izdelana slika, okrog nje pa fotografije na razglednicah in izrezki iz magazinov, ki so vsi predstavljali bivšo filmsko junakinjo. [...] Med slikami si videl kajpada še druge znane obraze iz filma. Bili so tu Clark Gable, Tyrone Power, Robert Taylor, Charles Boyer, Rita Hayworth, Alida Valli in še mnogo drugih. (Bartol 2020: 141)

Paradigma filma se od tovrstne negativne karakterizacije samo enkrat dvigne na raven slogovnega sredstva, in sicer v pripovedi *Petnajst števil*. Tam naletimo na tole komparacijo: »Pred očmi so mu blisnili kakor na brzem filmskem traku obrazi glasovalcev« (Bartol 2020: 189). Na filmsko tehniko utegne sicer spominjati tudi struktura nekaterih krajših pripovedi (na primer *Kantate o zagonetnem vozu*),⁶ vendar skoraj zanesljivo ne gre za načrtno zgledovanje pri filmu.

Svet filma se torej v Bartolovem leposlovnem opusu pojavlja razmeroma sporadično, priložnostno in skoraj brez izjeme kot sredstvo ne ravno pozitivne karakterizacije ženskih likov. To je tudi popolnoma v skladu s splošno podobo ženskih likov v njegovi prozi. Pri Bartolu, ki je tudi v zasebnem življenju ženske razumel kot intelektualno manj razvite od moških,⁷ so v »nasprotju z moškim, ki je zvečine prikazan kot zanimiv individuum (na primer pustolovec) in osebnost, [...] ženske vselej stereotipizirane« (Virk 2015: 3), in njihova negativna podoba je »največkrat prikazana prek karakterizacije likov ali prek samega poteka dogajanja« (Virk 2015: 3).

* * *

Glede na navezave na film v Bartolovem literarnem delu bi bilo mogoče sklepati, da ima tržaški pisatelj do sedme umetnosti podcenjevalen odnos, da ga

⁶ Tu se Bartol približa principu filmske montaže, če razumemo montažo v skladu z Eisensteinom kot »ustvarjanje pomena, ki [...] izhaja izključno iz razmerja sopostavitve posameznih kadrov« (Fabčič 2022: 83).

⁷ Sodil je, na primer, da ženske ne znajo logično razmišljati in da so moški »v duhovnem oziru veliko popolnejši« kot ženske (Bartol 1982: 518–519).

postavlja v območje popularne kulture, tuje njegovim visokim literarno umetniškim ambicijam, in ga razume predvsem kot sredstvo za zbujanje iluzij po njegovem preprostim (ženskim) dušam. Tak vtis bi lahko potrjeval tudi uvodni odlomek iz pisateljevega nemara najambicioznejšega objavljenega eseja *Nekaj opazanj o zgodovinskem čutu in tipologiji dobe* (iz let 1952 in 1955), v katerem govori o člankih, ki poročajo o »brezbrižni zabaveželjnosti širokih plasti italijanskega ljudstva« (Bartol 1993: 293), in povzame takole:

Časopisje od skrajne levice do skrajne desnice je tekmovalo med seboj, kdo bo objavil najnovejšo sliko te ali one filmske zvezde, tega ali onega športnega junaka [...] Ta skoraj lahkomiselna radoživost [...] je našla v statistiki tudi svoj objektivni izraz. Med drugim smo prav te dni brali v italijanskih časopisih o stalnem, leto za leto naraščajočem konzumu tobaka in alkoholnih pijač, o zmerom večjem obisku kina in zabavišč in podobnem. (Bartol 1993: 293)

Vendar pogled v Bartolovo zasebno življenje, pa tudi v njegova prizadevanja za uveljavljanje lastnega literarnega dela, kažejo nekoliko drugačno podobo.

Zanimivo in skoraj nekoliko presenetljivo je, da Bartol, avtor nekaj sto feljtonov, knjižnih in gledaliških recenzij in kritik, ocen opernih, baletnih in plesnih predstav, radijskih iger ter razstav iz likovne umetnosti, samostojnih člankov o filmu ni objavljajal. Podatek v bibliografiji Bartolovih del, objavljeni leta 1974 v *Jadranskem koledarju*, da je 12. 7. 1957 v *Primorskem dnevniku* napisal poročilo *Ljubljanski filmski dnevi*, je po vsem sodeč napačen; pravi naslov članka v tej številki časopisa je *Ljubljanski festivalski dnevi* in v njem ni govor o filmih. Zdi se, da je edini ohranjeni samostojni zapis o filmu, namenjen za objavo, ostal neobjavljen. Nedatiran je v rokopisni obliki shranjen v rokopisni zbirki NUK. Naslov – očitno recenzije ali nemara napovednika – je *Sovjetski film: Pomlad. Kino ob morju*. Kratki zapis, ki zanesljivo ni nastal pred letom 1947,⁸ podaja oceno filma *Pomlad* (1947) sovjetskega režiserja (predvsem se je uveljavil z muzikali) Grigorija Vasiljeviča Aleksandrova. Besedilce se začenja z besedami: »Glasbena filmska komedija 'Pomlad' potrjuje tako po izvedbi kakor po duhu razveseljivo umetniško stopnjo in mnogovrstnost sovjetskega filma« (MS 2005; II. 7. 6. Mapa 53) in se nadaljuje s kratkim povzetkom vsebine ter precejšnjo hvalo glavne igralka in glavnega igralca. Konča se takole: »Film je bil nagrajen na filmskem festivalu v Benetkah.⁹ Našemu občinstvu bo nudil razvedrilo in umetniški užitek« (MS 2005; II. 7. 6. Mapa 53).

Da se je Bartol za film sicer zanimal, a da ni o njem ničesar samostojnega ali tehtnega objavil, potrjujejo še drugi zanimivi dokumenti. Leta 1957 je za Viba film napisal scenarija za kratkometražna filma o akademikih Maksu Samcu in

⁸ Bartol ga je po vsej verjetnosti napisal v obdobju, ko je služboval v Trstu in je, kot kaže, začel pogosteje obiskovati filmske predstave.

⁹ Ljubov Orlova si je z Ingrid Bergman razdelila posebno nagrado za najboljšo žensko vlogo.

Milanu Vidmarju,¹⁰ 11. 11. 1960 pa se je prijavil na razpis za direktorja Viba filma. Zgovorno je, kako je v prijavi utemeljeval svojo vlogo. Najprej se je skliceval na avtorstvo omenjenih scenarijev, nadaljeval pa je takole:

Imam precejšnjo zbirko metuljev, ki jih s sinom Borutom vzreja tudi iz nižjih štadijev, in sem v stalnih stikih z biološkim inštitutom pri SAZU. To omenjam, ker bi se tu našlo gradivo za lepe kratkometražne kulturne filme. [...] Za razvoj jugoslovanskega, zlasti slovenskega filma sem se, kolikor se mogel od nekdaj zanimal, kot tudi za celotno filmsko problematiko. (MS 2005 I. 4)

Že iz »referenc«, ki jih navaja Bartol, je seveda jasno, zakaj na razpisu ni mogel zares uspeti. Celotno takrat, ko je bilo to najbolj potrebno, svojega morebitnega profesionalnega odnosa do filma ni mogel izkazati.

Vendar pa navedba iz prijave, da se je »od nekdaj zanimal [...] za [...] celotno filmsko problematiko«, vseeno drži. Čeprav o filmu kot recenzent ali feljtonist ni pisal in čeprav ga je v svojih leposlovnih delih uporabljal za namene stereotipne karakterizacije, filmske umetnosti po vsem sodeč le ni kar v celoti podcenjeval kot manjvredne kulturne prakse, temveč je očitno razločeval med filmom kot, adorno vsko rečeno, *kulturno industrijo* in kot filmsko *umetnostjo*. To razločevanje se dobro kaže v že omenjenem članku *Nekaj opažanj o zgodovinskem čutu in tipologiji dobe*, v katerem se Bartol na več mestih mimogrede dotakne tudi filma. V uvodnih odlomkih ga, kot sem pokazal, prikaže kot *kulturno industrijo*,¹¹ a pozneje nameni nekaj pozitivnih vrstic tudi filmu kot umetnosti, ko namreč na kratko razpravlja o povojnem italijanskem filmskem neorealizmu (med drugim omenja De Sico in Rossellinija) in ugotavlja, da imajo »ti filmi obenem nedvomno umetniško kvaliteto« (Bartol 1993: 296).

Še posebej dobro pa dokumentirajo Bartolovo zanimanje za film njegova pisma in dnevniški zapiski, ki predvsem kažejo, da je v filmski umetnosti videl tudi priložnost za uveljavljanje in razširjanje svojega lastnega pisateljskega dela.

* * *

Bartol je že kmalu po izidu *Alamuta* – o katerem je bil vse do smrti trdno prepričan, da je vrhunsko delo svetovne književnosti, primerljivo s Shakespearjevimi ali Goethejevimi deli – začel razmišljati o tem, da bi svoj roman ponudil kot predlogo za film in tako z njim (vsaj posredno) v najkrajšem času požel svetovno slavo. Poslal ga je Janku Lavrinu, ki je takrat deloval na univerzi v

¹⁰ V NUK-u je ohranjen rokopis scenarija za film o M. Vidmarju, priložen je dopis Vibi z dne 9. oktobra 1957 (MS 2005 II. 2. 3. 14). – Velik razmah dokumentarnega filma takoj po drugi svetovni vojni je zbudil Bartolovo pozornost; iz odlomka njegovega esejja o zgodovinskem čutu in tipologiji dobe je mogoče sklepati, da si je precej teh filmov tudi ogledal (gl. Bartol 1993: 302–303).

¹¹ Kljub distanciranju navzven, kakršno se za kulturnika njegovega kova in časa spodobi, je Bartol – podobno kot recimo Dušan Pirjevec in Primož Kozak – v kinu rad gledal »indijarice« (gl. Bartol 1983: 56).

Nottinghamu, in mu namignil na možnost, da bi po njem posneli film. Lavrin je v pismu z dne 16. 10. 1938 Bartolu takole odgovoril:

Ravnokar ga [Alamut; op. T. V.] čitam s prav velikim užitkom ter se popolnoma strinjam z Vami, da bi se dal uporabiti za imeniten film. Ker sem deloma v zvezi s firmo Metro-Goldwin-Mayer, bom jim poslal »synopsis« romana v par tednih ter ga bom prav toplo priporočil! (MS 2005 IV. Korespondenca)

Svetoval mu je tudi, naj da roman prevesti Fanny Copeland.¹² Bartol je slovito jezikoslovko in alpinistko, lektorico za angleški jezik na ljubljanski Filozofski fakulteti, dobro poznal, saj je bil leta 1926 s skupino študentov z njo v Londonu. Z njo si je tudi dopisoval, in to kar v štirih jezikih: slovenščini, angleščini, francoščini in italijanščini. Kako natanko je bilo z morebitnim prevodom F. Copeland, ni znano. Nekaj podatkov je le o tem, kako se je (oziroma se ni) odvijal celoten projekt. Iz Bartolovega pisma Lavrinu z dne 25. 4. 1939 je razvidno, da mu (na predlog Lavrina) pošilja tri poglavja *Alamuta* v nemščini, da bi Lavrin našel angleškega založnika. Na priporočilo Lavrina je Bartol tudi poslal en izvod romana Edwardu J. O'Brienu v MGM. O'Brienu je Lavrin Bartolov roman močno priporočil in O'Brien se mu je za to zahvalil (Lavrin je Bartolu celo preposlal ta del O'Brienovega pisma). Vendar se je nazadnje izkazalo, da se načrt ne bo udejanjil. O'Briena je sicer, piše Lavrin, roman zanimal, vendar o vsem nazadnje odločajo v Hollywoodu, tam pa niso prižgali zelene luči. Lavrin v pismu Bartolu z dne 6. 3. 1939 obenem še izrazi pomisel, ki je pomembno vplivala na poznejšo Bartolovo razlago dogajanja. »Ne vem, kakšen je bil referat o romanu iz Jugoslavije« (MS 2005 IV. Korespondenca), piše in namigne, da v Bartolovi domovini romana niso zares učinkovito priporočili.

Bartol torej s svojim predlogom ni uspel,¹³ si je pa o vsem dogajanju ustvaril svojo sodbo 7. 4. 1954 je prevajalcu *Alamuta* v srbsčino Josipu Zidarju zadevo pojasnjeval takole:

Dragi tovariš Zidar!

[...]

»Alamut« doživlja zelo svojevrstno usodo in prav te dni sem zbral kup materiala, ki se je nabral okrog njega, pa tudi po svojih zapiskih sem listal. Ko je 1. 1938. izšel, je naletel pri enem delu slovenskih literatov takoj na velik afront. Prof. Janko Lavrin, profesor na Nottinghamski univerzi, ga je zelo pozitivno ocenil, napravil iz njega ekscerpt in ga predložil Metro – Goldwin – Mayerju za event. filmanje. Stvar se je pri nas razvedela in nastal je huronski krik. Kolikor sem mogel izvedeti, so bili storjeni koraki, ki so preprečili nadaljnja pogajanja, a so meni tudi vzeli veselje, da bi se naprej pogajal. Pustil sem pasti stvar v vodo. (RB8)

¹² V pismu z dne 28. 11. 1938 mu je še sporočal, da po njegovem ne bo težko najti angleškega založnika in spet priporočil, naj prevede F. Copeland odlomek za Slavonic Review, češ da je že vse dogovorjeno. Priporočilo je ponovil še v pismu 13. 1. 1939.

¹³ Lavrin je sicer obljubljal, da bo poskušal še naprej, tokrat prek neke londonske agencije (MS 2005 IV. Korespondenca; pismo Lavrina Bartolu z dne 22. 7. 1939), a tudi ta prizadevanja niso obrodila sadu.

Iz tega (v dnevniku ohranjenega prepisa) pisma je najprej razvidno, da je Bartol vsaj leta 1954 Lavrinu še pripisoval pozitivno vlogo pri posredovanju. Manj je jasno, kdo in kakšne »korake« je storil za preprečitev izida v angleščini in »filmanje«. Bartol o tem javno ni pisal. Tudi govoril ne, kot je razvidno iz tega dnevniškega zapiska (datiran je s 23. 11. 1956), v katerem povzema svoj pogovor z Marjo Boršnik: »'Kajne, da je bil Vid. [Josip Vidmar; op. avt.] tisti, ki je preprečil, da bi izšel roman na Angleškem in da bi bil filman?' Jaz: 'Gospa, tega jaz ne vem in tudi nisem hotel nikoli vedeti'« (RB13). Bartol je tu pri svojem odgovoru previden ne le zato, ker mu je Vidmar pravkar uredil službo na SAZU, temveč tudi sicer ni nikoli javno udrihal čezenj. Toda zares je bilo vprašanje M. Boršnik pravzaprav retorično, Bartolov odgovor pa (sicer docela razumljivo) izmikanje oziroma sprenevedanje. A o tem nekoliko pozneje.

* * *

Čeprav Bartol pred drugo svetovno vojno z *Alamutom* pri filmski industriji ni uspel, ga to od tega vse bolj vzpenjajočega se medija ni odvrnilo. Po vojni je poskušal ob pomoči prijatelja Stanislava Renka *Alamut* ponuditi italijanskim filmarjem. Obenem se začne v svojih dnevnikih vse pogosteje tako ali drugače navezovati na filmsko kulturo. 12. 10. 1952 na primer zapiše, da je film *Kubanski kozaki*¹⁴ »totalna dekadenca sovjetskega filma, sovjetske umetnosti sploh« (RB3), in film ostro kritizira. 3. 2. 1955 razmišlja, da bi napisal nov esej o Poeju.¹⁵ Na to ga »je navedlo blasfemično nerazumevanje, ki je izraženo v filmu: Pošast iz rue Morgue«¹⁶ (RB9). O (verjetno Kurosawovem) *Rašomonu* piše spomladi 1953 pozitivno; dober se mu zdi tudi film *Heroji so utrujeni* (po vsem sodeč film Yvesa Ciampija iz leta 1955; zapisek 9. 5. 1957; RB14). Med drugim se razpiše še o *Sinjem angelu*, posnetem po romanu Heinricha Manna *Profesor Unrath* – očitno gre za film *Der blaue Engel* Josefa von Sternberga iz leta 1930 (RB11).

Vendar pri Bartolu ne ostane zgolj pri ljubiteljskem zanimanju za film. Tako kot skoraj pri vsem ga tudi tu zanima predvsem takšna ali drugačna povezava z njegovim lastnim pisateljskim delom. To je morda tudi delna posledica tega, da se v petdesetih letih večkrat sreča s predlogi ali celo ponudbami, da bi po njegovih besedilih posneli filme. V zapiskih z dne 23. 11. 1956 na primer poroča o srečanju z Djurdjo Flere, ki je ravno postala dramaturginja pri Viba filmu in mu ponudila, da bi po kateri od njegovih novel posneli film. Bartol ji predlaga *Zadnji večer*, *Ljubezen*, *službo in TBC*, *Zadnji poizkus* in *Zadnje gibalo* (gl. RB 34; zapisek 23. XI. 56), vendar zamisel očitno ni bila udejanjena.¹⁷ A podobne zamisli so se začele pojavljati že prej. Gregor (Griša) Koritnik mu tako na primer

¹⁴ Delo sovjetskega stalinističnega režiserja Ivana Pirjeva iz leta 1949.

¹⁵ Prejšnjega je objavil leta 1933 v *Modri ptici*.

¹⁶ Gre za film *Phantom of the Rue Morgue* iz leta 1954, ki ga je režiral Roy Del Ruth.

¹⁷ Prav tako ne napoved, po kateri naj bi Bartol napisal scenarij za film o Klementu Jugu (gl. zapisek 16. 9. 1957; RB15).

svetuje, naj znova poskusi spraviti *Alamut* na filmsko platno (zapisek 25. 1. 1953; RB2). Le malo pozneje ga France Kosmač najprej nagovarja k snemanju *Alamuta* v Sloveniji, nato pa ga spodbuja, naj ga (spet) ponudi Američanom (zapisek 13. 3. 1953; RB4). Samo dva meseca za tem mu Beno Zupančič, Matej Bor in Filip Kumbatovič Kalan predlagajo, naj napiše scenarij po *Alamutu* (zapisek 12. 5. 1953; RB5). Iz že omenjenega prepisa pisma Josipu Zidarju z dne 7. 4. 1954 med drugim izvemo tudi tole:

V marcu sem prebil nekaj dni z ženo na Bledu. Obiskala sva Mateja Bora v njegovi hiši (vili). Pri njem je bil mladi in uspešni pisatelj Ivan Ribič [...] in mladi pesnik Janez Menart [...] Oba hočeta napisati iz *Alamuta* scenarij z Matejem Borom. Z Matejem Borom, Ribičem in maked. pisateljem Slavkom Janevskim nameravamo tudi jeseni napraviti turnejo s kako ladjo po Sredozemlju. Pri tem naj bi midva z Ribičem izdelala scenarij. Toda tudi Menart vztraja pri scenariju, za katerega ga, kot mi je rekel, navdušuje dr. Bogomir Magajna. (RB8)

Navedbe v pismu se očitno nanašajo na to, o čemer Bartol piše na Bledu v temle dnevniškem zapisu z dne 17. 3. 1954:

Mislim, da še nisem popisal, kako me je bil Ribič takrat, ko smo govorili o potovanju po Sredozemlju, navduševal, da bi on priredil scenarij za *Alamut*. Lotil da bi se ga z veseljem, če bi mu jaz dal dovoljenje, da bi ga hotel delati z mano, se z mano posvetoval itd. Jaz, da ne bi imel nič proti temu, a da zaenkrat vidim le eno možnost, da bi se film uresničil: ameriška barvna produkcija. (Ribič je namreč omenil koprodukcijo s Francozi.) On se s tem strinja in pravi, ker je bil Guček od Triglav filma navzoč, da bi naš film poskrbel tudi za prevod romana na angleško. Nisem se ravno preveč navduševal, a sem v načelu pristal. Ribič je omenil, da bi na potovanju lahko skupno delala scenarij.

O vsem tem tu na Bledu še nismo govorili, ko se Menart oglasi, da bi on rad delal scenarij za *Alamut*, k čemur mu posebno Magajna prigovarja. Dragica se spominja, da je najprej Ribič omenil, da bi on delal scenarij in da sem jaz šele nato rekel, da sva se že nekaj z Ribičem menila. (Jaz imam v spominu, da sem jaz prvi omenil, lahko sem pa tudi Ribiča preslišal.) Bor, ki se že dolgo navdušuje za filmski scenarij, ni še nič vedel, da se roman prevaja v srbsčino. (RB7)

Tu pa tam se pojavi še kak podoben predlog; Filip Kumbatovič na primer leta 1955 omeni, da bi bilo treba posneti film po tržaški noveli *Mangialupi in ženske*¹⁸ (zapisek 5. 5. 1955; RB10). A tudi ta predlog ni realiziran. Ob splošnem nelagodju, ki ga občuti Bartol glede svoje (ne)priznanosti in vloge v slovenski literarni kulturi in povojni družbi nasploh, vse bolj pa tudi ob novih razočaranjih, ki jih doživlja glede projektov ekranizacije svojih del, se v njegovih dnevniških zapiskih začne v povezavi s filmom pojavljati še en tip diskurza. V pisatelju se prebudijo predvojne ambicije in načrti, pa tudi stare zamere. Razmišljanja o filmu se vse večkrat sprevržejo v za dnevniške zapiske značilna povečevanja lastnega literarnega opusa in pritoževanja glede njegove spregledanosti in za-

¹⁸ »Pa pravi Kumba: 'Bartolovega Mangialupija in ženske' bi morali snimati. Mangialupija naj bi igral ... komik iz 'Vesna' [filma] (na mojo pripombo, da je premlad) ali Souček, Pertota pa Bartol sam.«

postavljenosti. 10. januarja 1953 v enem od tržaških kinematografov gleda še svež film *Canzoni di mezzo secolo* Domenica Paolelle in ga naslednji dan v dnevniškem zapisku pospremi s tem komentarjem: »Vsa tipika dobe med obema vojnama, ki se odraža v erotičnih habitudah, v modi, v spleenu, cinizmu itd. – vse to se mi je zdelo kakor spremljava k mojim novelam iz *Al Arafu*« (RB3).

A v nadaljevanju zapiska ne ostane pri *Al Arafu*. Spiše kar nekakšen kratek esej o filmografiji Charlieja Chaplina – ki kaže Bartolovo odlično poznavanje Chaplinovih filmov –, to pa mu je spet povod za navezavo na lastna dela, predvsem na dramo *Empedokles* in na roman *Alamut*. Takole razmišlja:

Zakaj je Chaplin tako velik umetnik in tudi duh? On je filmska inkarnacija tipike svoje dobe. Od »Lova za zlatom« naprej je vsak film inkarnacija ene izmed tipičnosti tedanjih časov: »Luči velemesta« – izgubljenost malega človeka v velemestnem kaosu. »Moderni časi« – doba tehnike. »Diktator« – bolj kot karikatura in satira hitlerizma – ironični pogled z viška dobe na blaznost in nečimrnost sodobnih diktatorjev. »Monsieur Verdoux« – zlom in relativizacija etičnih vrednot, in zdaj »Odrske luči«, kot sem že pribeležil.

Chaplina so v Ameriki močno kritizirali – že preje in zdaj ponovno. Toda on je imel to srečo, da je imel možnost, sredstva in veliko nacijo za sabo, da si je osvojil svet.

Morda bi si ga bil tudi jaz. Toda ena izmed najhujših borb mojih sodobnikov proti moji umetnosti je bila, da bi ne prodrl v svet, da bi jim kako ne »ušel« izpod kontrole, da so oni tisti, ki mi zdaj višje potegnejo, zdaj nižje spustijo krušno košaro. Nekoč sem slepo verjel, da bom še sam doživel svojo popolno rehabilitacijo. Zdaj v to ne verjamem več, vsaj ne tako [...]

Moj »Empedokles« je nekakšen oddaljenejši in zato bolj človeški pendant k Chaplinovemu »Diktatorju«. V Empedoklu je ostala samo še nečimrnost in zaljubljenost v lastno, sicer resnično veličino, medtem ko je pri Chaplinovem »Diktatorju« poleg tega še absolutna sla po izživljanju oblasti z vsemi sredstvi. Hasan, to je daljna prispodoba, pozitivnejši pol te želje po oblasti. (RB3)

18. 2. 1953 piše o čisto svežem filmu Bojana Stupice *Jara gospoda*; omenja, da ga skoraj vsi kritizirajo, in to je zanj povod, da se spominja svojega (dramskega in nasploh knjižnega) prvenca:

Film je izrazito »slovenski«, odraža Slovence, kakršni so bili in tudi, kakršni so danes. Ne dvomim, da je to mnogo doprineslo k temu, da se tako besno zaganjajo vanj. Nekaj podobnega je s tem filmom, kot je bilo z mojim Lopezom. Samo da z mojim Lopezom niso imeli niti dinarja izgube, vso izgubo, moralno in materialno, sem nosil sam. (RB4)

17. 3. 1953 se navdušuje nad filipinskim filmom o Džingiskanu (očitno gre za film *Ang Buhay ni Genghis Khan*, ki ga je režiral Manuel Conde), to pa v njem sproži frustracijo. Spomni se, kako je pred tremi desetletji zbiral gradivo o Džingiskanu, Casanovi, Cagliostro, Mesmerju, a ni imel na voljo sredstev, da bi jih upodobil literarno ali filmsko, in so ga prehiteli drugi. Takole izrazi svoje obžalovanje: »Ko bi ne bil jaz sin tako bednega, neumnega naroda, bi bil zdavnaj zasedel eno izmed prvih mest v svetovni literaturi našega stoletja.« (RB6)

29. 4. 1953 spet razmišlja o Chaplinu in še odločneje zagrenjeno naveže na svoj *Alamut*:

Ko sem pred nekaj dnevi govoril z Renkom [...] o Alamutu, sem dejal, da je v tisti dobi samo še eno delo zgrabilo osrednji problem diktature kot svoje jedro, namreč Chaplinov »Diktator«, ki smo ga pa mi v Evropi (vsaj tu) videli šele po vojni. Rekel sem, da če bi bil jaz takrat za 10 let starejši, bi bil morda tudi humoristično gledal na ta problem.

A mislim, da to ni točno. Chaplinu je bilo lahko, tam iz daljne, varne Amerike posmeh-niti se Hitlerju in Mussoliniju. Toda mi smo jih tu imeli na vratu. Alamut predstavlja v sebi zaključen svet, ki bi morda v nobeni drugi dobi ne bil mogel nastati. Ta svet je nezaslišano nov, pisan, urejen in lep. Fantastičen in vendarle nezaslišano resničen. Delo, ki se samo enkrat porodi v stoletjih. (RB5)

Alamut nasploh vse bolj postaja osrednja Bartolova bolečina v navezavi na film. O njem glede tega najintenzivneje razmišlja leta 1957, in sicer na podlagi dveh sprožilcev. Prvi – z začetka leta – je vnovični predlog Ivana Ribiča, naj Bartol poskrbi za snemanje *Alamuta* (zapisek 10. 2. 1957; RB12). Drugi, zanimivejši, je s konca tega leta. Pozno jeseni leta 1957 in tik po novem letu 1958 so v tržaških kinematografih predvajali film z italijanskim naslovom *Le avventure e gli amori di Omar Khayyam*. Film so napovedovali tudi časopisi, na primer *Il Piccolo* in *Corriere di Trieste*. To je bil ameriški film *The Life, Loves and Adventures of Omar Khayyam* iz leta 1957, ki ga je režiral William Dieterle, distribuiral pa Paramount Pictures. Dogajanje je postavljeno v Perzijo v enajstem stoletju, ko šahovo družino ogrožajo asasini. Osrednjo vlogo ima v filmski zgodbi Omar Hajam, pomembno pa še Hasan ibn Saba (omenjen je tudi njun skupni mladostni prijatelj Nizam). Omar postane šahov svetovalec, Hasan varuh njegovega pečata. Šah za svojo četrto ženo vzame Šarin, v katero je zaljubljen Omar. Omar je potr. Od asasina Jusufa izve za Alamut, skrivališče asasinov, in se odpravi tja. Prijazno ga sprejmejo. Tam izve, da je Hasan njihov poglavar. Hasan želi Omarja za svojega svetovalca, a Omar ga zavrne, vrne se k šahu, ki je bil smrtno ranjen v spopadu z Bizantinci. Šah umre, med njegovima sinovoma se vname boj za nasledstvo. Omar pomaga zakonitemu nasledniku Maliku; ta premaga bratovo vojsko, Omar pa zažge Alamut in tako uniči zavetišče asasinov. Malik odpusti Šarin s svojega dvora, da se lahko vrne k Omarju.

Za film, katerega snov ima nekaj drobnih podobnosti z *Alamutom*, je kmalu izvedel tudi Bartol in v njem takoj prepoznal plagiat oziroma krajo svoje lastne ideje. V zapisku z dne 6. 11. 1957 to takole popisuje:

V soboto smo potovali v Kamnik (na grobove in pojedino) in se v nedeljo zvečer vrnili. Doživel sem hudo razburjenje, ne brez tragičnih komičnosti. Poldica je namreč povedala, da ji je Nička pripovedovala, da je gledala v (stari) Gorici film, čigar vsebina je bila Alamut. Nička je Alamut trikrat prebrala in ga torej dobro pozna. Osebe da so iste, le imena da so izpremenjena. Več pa se ni spominjala, niti kdo je film delal (Italijani ali Američani), niti ni vedela naslova, niti imen igralcev.

»Za vse so me okradli. Vedel sem to!« sem kričal in se opijal. Renko je poslal ital. prevod Barbieriju, ki se je sprva navduševal, potem pa roman vrnil brez pripombe. Hotel da

ga je ponuditi Touti – De Laurentis. A tudi Lavrin je po romanu napisal že pred vojno scenarij¹⁹ in ga poslal MGM.

Naslednji dan sva šla z Dragico k Nički na Vrhpolje [...] Nička je povedala naslednje: Naslov filma je »Pustolovščine in ljubezni Omarja Hajama«. Omar Hajam pride na Alamut (kakor Ibn Tahir) in tam vidi trdo vzgojo ašašinov – to ime je Ničko takoj spomnilo na Alamut. – Obiskat je prišel svojega sošolca Hasana Ibn Sabo. Oba imata vsak svojo ljubico. Oba astronom, Omar Hajam tudi tehnik. Ko izve, da je dal Hasan umoriti tretjega od sošolcev, Nizama al Mulka, zapusti Alamut, a se skrivaj vrne in poruši, tehnik, grad Alamut z vsem, kar je bilo na njem, tako, da zažge nafto ali kaj, kar je bilo pod njim. Igrali so: Omarja Hajama C. Wilde, njegovo ljubico Debra Paget. Za ostale ne ve. Pela je tudi Yma Sumac. Življenje na gradu Alamutu, vzgoja fedajjev, glavne osebe – vse to da je vzeto po romanu. Vrtov ni, oz. da so vrtovi z lepimi haremškimi damami pri sultanu v Bagdadu.

Bil sem sicer rahlo potolažen, a zelo sumim, da je film povzet po scenariju, ki ga je poslal Lavrin MGM. (Verjetno je prejel zanj tudi honorar, jaz nič, ubogi neznani avtor.)

Konec je zgodovinski falsifikat, a utegne biti tisto, kar mi je hotel Lavrin nasvetovati. Dobro bi bilo, ko bi pisal i Renku i Lavrinu. Če je film MGM, ne vem, a Nička misli, da je videla levjo glavo. Film je gledala 8. okt. Dajali so ga tudi v Trstu. Dragica je našla reklamo v P. d. Nička ni vedela, kdo je bila igralka Hasanove ljubice. Dodatek: Poldica: to moraš biti ponosen, da se igra film po tvojem romanu. – V resnici: jaz bi bil tulil od brezmočne bolečine. »Osleparili so me za vse!« (RB15)

Bartol, ki je neomajno verjel v epohalnost svojega dela in je bil zato občutljiv na vsako še tako majhno in naključno podobnost z njim, je bil – kljub rahlo nakazani distanci – trdno prepričan, da je bila zamisel za film vzeta iz njegovega *Alamuta*. Za to, kako je roman zašel v filmske kroge, je videl dve možnosti: po posredovanju italijanskega prevoda ali prek Janka Lavrina.

Naključje je hotelo, da je dober teden pozneje na poti v službo na Akademiji srečal prav Lavrina. Takoj mu je omenil film in med njima se je razpletel tale pogovor (Bartol ga povzema v dnevniškem zapisu z dne 20. 11. 1957, štiri dni po srečanju):

Končno se mi le posreči, da spravim iz sebe, kar sem izvedel o filmu »Pustolovščine in ljubezni Omarja Hajama«. Čutil sem, da je bil v močni zadregi (mogoče prav zato, ker se je bal, da bi ga jaz česa ne sumničil – kakor gost, ki je bil v sobi in ga gospodar, ko se vrne, vpraša, če ni opazil morda na mizi denarnice. Gost seveda ni kriv, toda le zardi). Hitel me je nagovarjati, naj najamem advokata, da moram film vsaj dvakrat videti in ko mu omenim, da nameravam pisati v Trst Renku za Prim. dnevnik, pravi, da bi bilo to še najbolj učinkovito, če bi prišlo najprej v javnost preko časopisa. Tudi advokat naj bi bil iz Trsta, morda celo Italijan, da bi bila stvar učinkovitejša. – Po kateri poti naj bi bilo prišlo do »kraje«? Lavrin me vpraša, v katere jezike je bil Al. preveden. Ko mu omenim poleg srbskega češki prevod, hitro reče: gotovo, gotovo je od tu prišlo. Med Čehi je polno židov, veliko jih je v emigraciji in ti so vsega sposobni. Denarja potrebujejo in tako je nekdo napisal »scenarij« (rabil je angleško besedo). Vprašal me je, od kod

¹⁹ Bartol tako zapiše v trenutni vznemirjenosti; dobro namreč ve, da je Lavrin napisal in poslal krajši povzetek, ne scenarija.

je film, če iz Hollywooda. Rečem mu, da verjetno MGM.²⁰ Tu je bil še bolj v zadregi, nič mi ni omenil, da je on pred vojno sam napravil ekscerpt²¹ in ga poslal prav MGM. Lavrinu sem tudi povedal, da so imeli ital. prevod Alamuta tudi v Rimu: Barbieri, morda celo Ponti – De Laurentis. – To se mu ni zdelo važno.

Rekel je, da lahko tožim tudi za posamezne dele, ki so vzeti iz romana. Rekel je, naj pohitim, sicer pride v enem letu ali kaj tak film iz prometa. Vsekakor, naj si ga ogledam, dobro ogledam in naj označim, kaj je iz romana. – Lavrin je dejal, da nima časa, da se mu mudi, da pa pride spomladi spet v Slovenijo in da ga bo veselilo, če bom do takrat srečno rešil to zapleteno podvzetje. – To, v čemer se nisem motil – je bilo, da je bil Lavrin v resnični zadregi, v zadregi je bil že poleti, in najhuje je bil takrat, ko sem začel govoriti o filmanju Alamuta. (RB15)

Bartol je zadevo poskusil preveriti tudi pri prijatelju in uredniku *Primorskega dnevnika* Stanislavu Renku, ki mu je že pomagal pri poskusu posredovanja Alamuta italijanski filmografiji. Med njima je glede tega – tudi sicer sta si dopisovala precej – stekla živahna korespondenca. Renko je bil ogorčen nad domnevo krajo, po njegovem poročanju so z Bartolom sočustvovali tudi drugi člani uredništva *Primorskega dnevnika*. Svetuje mu, naj se obrne na »agencijo za avtorske pravice v Ljubljani, katere upravnica [je] Nada Kraigher« (Ms 2005 IV. Korespondenca; pismo 22. 11. 1957), in – podobno kot Lavrin – naj najame odvetnika »dr. Franeta Tončiča v Trstu«. Zaveže se, da si bo film tudi sam ogledal in Bartolu poročal o njem. V pismu z dne 2. 1. 1958 mu nato sporoča, da ne vidi zares prave povezave z Bartolovim romanom:

Videl sem tisti film. Je zelo zanič. S tvojim Alamutom pa ima samo toliko zveze, da se delno dogaja na gradu Alamut, kjer v dveh minutah pokažejo, kako vzgajajo svoje podložnike: neka skupina preliva iz ene kadi v drugo en četrto minute vodo in skandira: »Vse je dovoljeno, nič ni prepovedano«; druga slika: trije moški stojijo z dvignjeno levo nogo in z dvignjenimi rokami, medtem ko vrhovni poveljnik v gradu reče: »Tako morajo stati nepremično šest dni« – to traja deset sekund; nekoga vržejo z obzidja gradu v prepad in poglavar reče: »Tako kaznujemo tiste, ki se nočejo prepričati«; in še dve podobni sceni – kot rečeno, vse skupaj dve minuti in to je vse. Vse ostalo pa nima nobene zveze s Tvojim Alamutom. (Ms 2005 IV. Korespondenca; pismo 22. 11. 1957)

Vendar Bartola to ni pomirilo. Novica o filmu je v njem spet sprožila stare zamere, komplekse, preganjavico in teorije zarote. Vsemu temu je bil še posebej izpostavljen zaradi svojega družbenega položaja, ki je bil v močnem nasprotju z njegovo samopodobo. Prepričan je bil, da je njegovo literarno delo mogoče vzporejati z največjimi deli svetovne književnosti (pogoste so sámoprimerjave z Goethejem in Shakespearjem), da pa iz več razlogov – ker je pripadnik majhnega naroda, ker ni všečen oblastem, zlasti ne tistim po drugi svetovni vojni – ostaja spregledan, ne dovolj priznan, potisnjen v zasilno sinekuro na Akademiji, kjer je, namesto da bi bil njen član, opravljal tajniške posle, pa še to zgolj po zaslugi njenega predsednika, včasih prijatelja, vse bolj pa intimnega

²⁰ Dejansko Paramount Pictures.

²¹ Tokrat Bartol pravilno navaja, kaj je poslal v MGM Lavrin.

sovražnika Josipa Vidmarja. Ob aferi s filmom je za svoj dnevnik te frustracije izrazil na primer takole:

Alamutski kompleks se širi, zadobiva katastrofalne dimenzije. Z mojo duhovno stvaritvijo bi se hoteli okoristiti mnogi. Okradli so me že – in me še bodo. Jaz pa tu garam za kosček kruha, nosim kahlo – prej za tržaškimi igralci in malerji – zdaj za raznimi znanstveniki in akademiki. (Zapisek z dne 20. 11. 1957; RB15)

Prvi med temi »akademiki« bil seveda Vidmar.

* * *

Bartolov odnos do Vidmarja je bil zelo kompleksen in je rahlo nihal, čeprav se je vse bolj spreminjal v javno sicer korektnega, zasebno pa negativnega. Z Vidmarjem se je tesneje seznanil leta 1927 v Parizu, kjer sta se veliko družila in pogovarjala; tam ga je Vidmar tudi opozoril na alamutsko snov pri Marcu Polu. Bartol je Vidmarja, takrat že uveljavljenega literarnega kritika, najprej neomajno občudoval. Predvsem od njega si je tudi želel priznanja za svoje literarno delo. Toda ker tega ni bilo, se je odnos začel polagoma spreminjati. Vidmar je ostajal vrhovna avtoriteta, a vsaj delno tudi osovražen, brez posluha za Bartolovo genialnost. Bartolu je bil sicer razmeroma naklonjen. Njegova literatura mu ni bila preveč všeč, a vseeno mu je nekako – morda tudi iz občutka dolžnosti do nekdanjega pariškega tovariša – po svojih močeh pomagal. Vključil ga je v OF, čeprav z rahlimi zadržki. Ko se je Bartol po drugi svetovni vojni vrnil iz Trsta in je ostal brez službe, mu je priskrbel delo na SAZU, pri sebi. A vse te zasluge pri Bartolu niso mogle zares odtehtati zamere, ki jo je gojil do Vidmarja, in zlasti v trenutkih depresije in duševne zmedenosti ga je pri sebi obtoževal najpodlejših zarot (gl. npr. Bartol 1983: 51; Bartol 2012: 592; Virk 2016: 88, posebno op. 115).

Ta kompleks se je pri njem obudil tudi ob aferi z Dieterlejevim filmom. Popisu srečanja z Lavrinom sledi v dnevniku tale odlomek:

Napisal sem že, da je konec filma zgodovinski falzifikat. Čim bolj sem o tem premišljeval, tem bolj mi je prihajala do zavesti grda sumnja, kdo bi bil utegnil zgodovinsko resnico, ki sem se je jaz v Alamutu striktno držal, tako »popraviti«. Mesto neznanega pesnika Ibn Tahirja nastopa zgodovinsko znani pesnik Omar Hajam, Hasanov sošolec. Očitno sta oba mlada (kot Goethe Egmonta, je tudi falzifikator Alamuta junaka (oba) po svojih intencijah »pomladil«). Ker pa je zgledal resnični konec premalo »etičen« oz. »antifašističen« (danes bi rekli: premalo antiboljševiški), je bilo potreba »popraviti« zgodovino in mesto Ibn Tahirja poslati Omarja Hajama, da kot tehnik poruši mogočni grad Alamut. (Tu sem se spomnil na idejo, ki mi jo je bil pred vojno nekdo dal, da bi si »izmislik«, kot da bi Slovenci sprožili drugo svet. vojno, ker nam prva ni prinesla celotne osvoboditve, tako, da je neka tajna organizacija postavila na vsa važna mesta »Slovence«: [...] Ko sem rekel, da si jaz snovi ne izmišljam, temveč da pišem samo tisto, kar je res, nisem bil razumljen. Dotičniku se še sanjalo ni, da je Alamut prav toliko zares, kot je zares Hamlet ali Faust.) (20. 11. 1957; RB15)

Bartol tu – v nasprotju z mnogimi drugimi mesti v dnevniku – ne identificira naslovnika svoje »grde sumnje«; vendar ne more biti dvoma, kdo je »nekdo« oziroma »dotičnik« iz tega zapiska. Zamisel za roman o tem, kako so Slovenci sprožili drugo svetovno vojno, je dal Bartolu pred to vojno Vidmar (gl. zapisek z dne 23. 8. 1948; RB1). Vidmar je bil tudi glavna tarča Bartolovih (predvsem ali celo izključno v dnevniških zapiskih formuliranih) očitkov glede zarote proti *Alamutu*. Ti očitki so dosegli vrhunec leta 1962, ko začne Vidmar prednjačiti v Bartolovih dnevniških zapiskih, to pa v skrajno nenavadni, zaostreni obliki. Jedro teh očitkov je ideja o Vidmarjevi zaroti proti Bartolu, zlasti kot avtorju *Alamuta*, ki da se vleče že od leta 1939, od tedanjega skupnega srečanja v Beogradu. Bartolovi zapiski tu delujejo bolj kot zmedene fantastične blodnje in ne kot popis dejanskega dogajanja. Šele v dnevniškem zapisu 30. 10. 1962 se diskurz nekoliko spremeni, Bartol namigne, da je šlo v prejšnjih zapiskih za psihozo, da so se mu, odkar je na SAZU, stvari poslabšale, da zato pije, vidi celo bele miške, je živčno izčrpan. »Mislim, da pisanje zapiskov škoduje mojemu duševnemu ravnesju. Ko sem stal pred nerešljivimi problemi v zvezi z SAZU in mojo pisarijo, metulji etc., je bila posledica – pobeg v psihozo« (RB16). In nekaj mesecev pozneje, v zapisu z dne 3. 2. 1963: »Borba z demonom. Strašna kriza je sicer za mano, toda njeni po-učinki mi še zmerom pretresajo dušo, najbolj ponoči. Oporo sem našel najprej (po Žag. in Ravb.) pri dr. Milčinskem in ko je ta zbolel, pri dr. Pregljevi« (RB16).

Bartolove psihotične blodnje so sicer nadvse zanimive, vendar jih tu ne bom podrobneje obnavljal. Osredinil se bom le na delček, povezan z Dieterlejevim filmom in s potencialno filmsko uprizoritvijo *Alamuta*, saj se tu ponavljajo Bartolovi nekateri (očitni ali prikriti) starejši očitki, domneve in namigi.

V zapisu z dne 23. 6. 1962 se Bartol takole dotakne Vidmarjeve in Lavrinove vloge pri projektu filmske adaptacije *Alamuta*:

V. [Vidmar; op. avt.] je molčal, a »v temi«, »iz ozadja«, deloval. Rezultat se je pokazal deloma takoj, deloma po vojni. Takoj v tem, da je bil preprečen film in angleški prevod. Po vojni v tem, da je nekdo, ki se mu ni ljubilo študirati virov, kot sem jih jaz, skrupulcal kretenski scenarij in pobral zanj. Film skoraj nikjer ni bil igran, razen v Trstu, a me takrat že ni bilo več tam. (Jozula [Vidmar; op. avt.] mi je svetoval, kot me je prej vabil v Ljubljano, naj v Trstu še malo počakam.) Dokaz: korespondenca z mojimi trž. znanci. – In še ena zahvala za sodelovanje pri zločinu: J. L. [očitno Janko Lavrin, ki je leta 1956 postal dopisni člana SAZU; op. avt.] je postal član SAZU). Raziskovanje okoliščin tega zločina in eruiranje zločincev (morda je pri scenariju sodeloval tudi J. J. [Jože Javoršek; op. avt.]) bo ena izmed hvaležnih nalog bodoče literarne zgodovine. (Joz. [Jozula] pred vojno preprečil tudi srbski Al. [Alamut], ki ga prevedel Milenko Erceg, svak Des. Maks. [Desanke Maksimović; op. avt.] Ali je skušal po vojni to popraviti, da je Alam. izšel v srbsčini, a v veliko slabšem prevodu, kot si mislim. Des. o tem nekaj ve, mi je ponovno namignila. Ve tudi Marjana. A nihče si mi zaradi moje vere v V.-ja ni upal tega naravnost povedati. (RB16)

Bartol torej tu potrjuje svoje starejše sume glede Vidmarjeve in namige glede Lavrinove vloge pri usodi filmskega *Alamuta*. »Zarota«, na katero tu namiguje,

je vsaj načeloma mogoča, čeprav skrajno malo verjetna in nepotrjena. Toda ima tudi segmente, ki presegajo meje mogočega in so zgolj izraz Bartolovih – če upoštevamo njegovo lastno samodiagnozo – psihotičnih blodenj. Tak segment je na primer »peklenski načrt«, ki ga je Bartol videl (oziroma skonstruiral) takole: Podbevšek je Bartolu prodajal knjige iz svoje domače knjižnice (Bartol jih kupuje, ker misli, da Podbevšek potrebuje denar); med njimi so dela Casanove, Hoffmanna, Nietzscheja, Poeja, Rosenberga, Merežkovskega. A zares ne gre za Podbevškovo stisko, gre za Vidmarjev načrt. Podbevšek Bartolu prodaja Vidmarjeve knjige, »da boste nekoč spoznali, kje iščite vire, iz katerih je Bartol črpal. Infernalen načrt! In tov. Bregar si je ogledoval mojo knjižnico, ko je šlo za to, da me sprejmejo v partijo, česar se V. [Vidmar] boji! Lopov že ve, zakaj!« (4. 1. 1962; RB16)

Vidmarjev skrivni oziroma »peklenski« načrt je, taka je Bartolova domneva, da prikaže *Alamut* kot plagiat in da bolj kot Bartol za pravega avtorja obvelja on sam, Vidmar (ki je Bartolu dal pobudo za roman, pa tudi z literaturo, na katero se je Bartol opiral, ga je oskrbel). Kot dodaja Bartol 22. 9. 1962 (torej še v času, ko ga obseda psihoza): »Ta načrt je segel: 1. do filma v Trstu (57): Omar Hajamove ljubezni in pustolovščine [...]« (RB16). Kako natanko naj bi bil ta »peklenski načrt« povezan z Dieterlejevim filmom, ni jasno. Jasno je le, da so te Bartolove domneve porojene iz hude skrbi, da bi ga kdo oropal za to, kar mu je najbolj dragoceno, torej za avtorstvo *Alamuta*, in iz hude stiske, ki jo je občutil, ko se mu je zdelo, da to njegovo dragocenost tako ali drugače – na primer z Dieterlejevim filmom – kradejo in ga tako prikrajšujejo za njegove upravičene zasluge.

* * *

Čeprav v Bartolovem leposlovnem opusu ni globljih, tehtnejših navezav na filmsko kulturo, temveč je ta tam navzoča predvsem v obliki stereotipne karakterizacije pretežno ženskih likov, je film po drugi svetovni vojni močno zaznamoval Bartolovo življenje, to pa tudi v povezavi z njegovimi leposlovnimi deli. Ta je primerjal z nekaterimi filmskimi uspešnicami svoje dobe, obenem pa je – podobno kot že pred vojno ob *Alamutu* – razmišljal o njihovi ekranizaciji, si to želel in tudi vsaj delno načrtoval. Dokler je bil živ, se te želje in načrti niso uresničili – vendar najverjetneje ne iz razlogov, ki jih je domneval sam. A tudi po njegovi smrti, poznejšem *revivalu* in kanonizaciji (to je nazadnje utrdilo sprejetje v Zbrana dela slovenskih pisateljev in pisateljic) se to ni spremenilo. Ekranizacije – in to ne najuspešnejše – je bila deležna samo ena njegova novela, sanje o *Alamutu*, prelitem v celovečerni film (najraje v hollywoodski, lahko tudi italijanski, nazadnje celo slovenski produkciji), pa so ostale v celoti neizpolnjene.

VIRI IN LITERATURA

Vladimir BARTOL, 1982: Literarni zapiski I (1930–1933). *Dialogi* 7/4–10, 364–390, 505–528, 620–637, 748–782, 827–834.

Vladimir BARTOL, 1983: Literarni zapiski 1958–1961. *Dialogi* 8/1, 43–56.

Vladimir BARTOL, 1993: *Zakrinkani trubadur*. Izbrani članki in eseji. Izbral, uredil in opombe napisal Drago Bajt. Ljubljana: Slovenska matica.

Vladimir BARTOL, 2012: *Zbrano delo*. Prva knjiga. Al Araf. Uredil in komentar napisal Tomo Virk. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Vladimir BARTOL, 2016: *Zbrano delo*. Tretja knjiga. Krajša proza 1935–1945. Uredil in komentar napisal Tomo Virk. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Vladimir BARTOL, 2020: *Zbrano delo*. Četrta knjiga. Krajša proza po letu 1945. Uredil in komentar napisal Miran Košuta. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Britannica. Geslo »Alamut«. <https://www.britannica.com/topic/Alamut-novel-by-Bartol> (23. 4. 2025).

Melanija Larisa FABČIČ, 2022: Jezik podob – metafora in metonimija v filmu. *Slavia Centralis* 15/2, 78–95.

Matic KOCIJANČIČ, 2021: »Nič ni resnično, vse je dovoljeno«: Dostojevski, Nietzsche in najslavnejši citat slovenske literature. *Dostojevski in jaz: ob dvestoti obletnici rojstva F. M. Dostojevskega*. Ur. Matevž Kos. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. 230–269.

Mirt KOMEL, 2012: Orientalism in Bartol's novel Alamut: »nothing is true, everything is permitted«. *Annales. Series historia et sociologia* 22/2, 353–366.

Miran KOŠUTA, 1988: Alamut – roman metafora. *Vladimir Bartol, Alamut*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 551–600.

Ženja LEILER, 1996: Težave z marjetico: televizijska Poletna idila. *Delo* 39/27 (30. 2.), 7.

Tomo VIRK, 2014: Avtor, junak in sporočilnost v zgodnji kratki prozi Vladimirja Bartola. *Slavistična revija* 62/4, 559–567.

Tomo VIRK, 2015: Bartolova predvojna krajša proza in protizenska stališča. *Primerjalna književnost* 38/1, 1–18.

Tomo VIRK, 2016: *Bakle in diktatorji. Jug, Bartol et consortes*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

S KRATICAMI OZNAČENO ROKOPISNO GRADIVO:

I. Rokopisne mape v NUK:

MS 2005 I. 4.

MS 2005 II. 2. 3. 14.

MS 2005 II. 7. 6. Mapa 53.

MS 2005 IV. Korespondenca.

II. Rokopisne beležke, shranjene na ZRC SAZU:

RB1 *Med Vzhodom in Zapadom* 48 / 2 / (nadaljevanje 48/1).

RB2 [*Zapiski in beležke*] / 1952 / *Zapiski* 1953 / (nadaljev. *zapiskov* 1952/II).

RB3 *Zapiski* 52 (nadaljev. II) / 1953 / *Trst*.

RB4 *Zapiski* 1953 / I (Balkanijada).

RB5 *Zapiski* 1953 / II / (Balkanijada) / *Ljubljana*.

RB6 1953. *Trst*. / *Beležke*.

RB7 1) *Razni ekscerpti: Sl. Narod* 1928; 2) *Zapiski* 1954, od 8. I. dalje (do 19. III.); 3) *Zapiski* 1954, 25. VI.–21. X. 54.

RB8 *Zapiski* 1954 (III / 28. III.–2. VI. 54).

RB9 *Zapiski* (5. XII. 54–30. XII. 54), (2. I. 55–28. II. 55).

RB10 *Razni zapiski* 1952/53 / *Citati itd.* / *Zapiski* (7. III. 55–30. VII. 55 / *Vmes važne Mrakijade* / *Glej seznam na platnicah*).

RB11 *Zapiski, Ljublj.* 6. I. 1956 (nadaljev.), *Trst* 10. I. 56.–29. IV. 56.

RB12 1956–1957 *Zapiski: Zgb.* 28. XII. 56.–*Ljub.* 10. II. 57.

RB13 *Ljubljana*, 18. X. 1956–2. I. 1957.

RB14 *Zapiski*, 13. II. 57–9. V. 57.

RB15 *Zapiski*, 15. V. 57.–22. XI. 57.

RB16 *Zapiski*, 21. V. 61–28. XII. 61. *Zapiski* 1962 4. I. 1962.

VLADIMIR BARTOL AND FILM

The article examines the relationship between the Slovenian writer Vladimir Bartol and film culture. This relationship is decidedly one-sided. Although Bartol's novel "Alamut" in particular, with its opportune combination of popular genre structure, deeper ideological-philosophical basis and political actualization, is entirely suitable for translation into other media of expression, it has not been adapted for film despite the author's efforts and subsequent attempts of such adaptation. The same applies – with a single exception – to Bartol's other works. Indeed, Bartol always showed an interest in film. Especially in his short stories, he used it as a means of stereotypical characterization of (mainly female) characters, but he also followed Slovenian and worldwide film production. As his diary entries show, his interest in film was primarily motivated by the desire to screen his works. Thus, in the diary entries we find comparisons between individual films and Bartol's own works, but perhaps most noteworthy are Bartol's speculations as to why "Alamut" was not filmed despite all his efforts. The article documents how Bartol's frustration in this regard is best expressed when Dieterle's film "The Life, Loves and Adventures of Omar Khayyam" (1957) is shown in Trieste cinemas, which Bartol sees as both the theft and plagiarism of his novel.