



Drago
Jančar

Sam proti mediokriteti

Zapis o življenju in o dramatiki Borisava Stankoviča

Začeti informativno in kritiško zamejeno pisanje z beležko o pisateljevi smrti in začeti ga tako v letu, ko praznujemo stoto obletnico njegovega rojstva* — ali je mogoče na tak način ustreči tudi zahtevam jubileja, ki po svoji vsebini in sporočilu absolutno smrt zanika, ki nam dovolj zgovorno zatrjuje, da umetniškova umetnost živi naprej, med nami, z njo pa tudi umetnik sam, ki potemtakem ni nič drugega kot slavnostna reinkarnacija umrlega? Jubilej vendar obnavlja spomin na rojstvo, v našo zavest dviguje ustvarjalno življenje, ne pa neke brezplodne, vseskozi neuporabne totalne negativitete, kar smrt zagotovo je.

A vztrajam: na začetek postavljam konec. Kajti trenutek smrti Borisava Stankoviča, ki se je dovršil v petek, 21. oktobra 1927, začel pa že veliko poprej, me zagotovo intenzivneje obvezuje k premisleku kot njegovo rojstvo. To je trenutek, ki označuje skrajne trivialna in krizna stanja v medčloveških odnosih, trenutek, ko je pisatelj sam stopil v sklepna dejanja svoje literature kot njen poslednji tragični junak.

Bora Stanković je umrl osamljen, sramotén, bojkotiran, obrekovan, obtoževan celo za izdajo rodoljubja in globoko užaljen. Prav nobeno naključje ni, da so ga tako tolkli in dotolkli; zakaj Bora Stanković je že v svoji literaturi dokazal: večinska, duhovno nerazvita, človeško neobčutljiva in neprizadeta, pogosto kramarska, surova in nesvobodna mediokriteta konsekvantno izloča in uničuje izjemo, ki bodisi z močjo svojega duha bodisi z intenzivnostjo svojega čustvovanja, sega čeznjo. Z njeno svobodnostjo, svobodnostjo izjeme, pa hkrati uničuje svoj samozatajevaní vseskozi frustrirani nesvobodni antipod.

Prostor, kjer so se v življenju ponavljali in dopolnjevali sklepni prizori iz njegovih dram in njegove literature, je bil tako nabit s temi razmerji, da je pisatelja in človeka v njem do kraja pritisnil ob tla.

Ko se je po dolgih, praznih letih, v katerih ni bilo ne navdiha, ne volje, ne ustvarjalnega zanosa, znova lotil pisanja, da bi obnovil izgubljeno Tašano, je čisto na koncu zapisal tale dialog:

MIRON (vukući se za Arsenijem): Čekaj, bre! Ama ne vuci me. Ne mogu ja tako brzo, tako silno!

ARSENIJE odvlačeci ga): Hajde, hajde! Gde je čak groblje i kad ćemo tamo stići!

To grozljivo, počasno umiranje, polno nemoči in fatalizma ga je spremljalo zadnja leta. Ni imel več moči, ni več mogel tako naglo, tako silno. Ni

* Pričujoče besedilo je izveček iz daljšega premišljevanja o dramatiki Borisava Stankoviča. Nastalo je lani, ko smo proslavljali 100-letnico pisateljevega rojstva. (Op. D. J.)

se mogel in na koncu se tudi ni več hotel bojevati, dokazovati, agirati. Poskus svoje avtobiografije je končal sredi stavka.

Povprečje je bilo s svojo železno trgovsko, čaršijsko logiko neizprosno. Zoper občutljivega poeta, ki se je umikal v toplo in varno zavetje zakajenih skadarlijskih beznic in v svoje duhamorno, brezpomembno uradnikovanje, je imelo neizčrpen arsenal žalitev in nesramnosti, kot jih premoreta le kramarski kuloar in malomeščanski tisk.

Obupno siromašno mladost, vse svoje hladne in mračne študentovske in uradniške izbe, vsa naprezanja za denarjem in službami, vse gostilne in ves alkohol, vse te nesmiselne in cinične nespornazume, ki jih je mogel imenovati svoje življenje, vse to je vlačil za seboj po mračnih beograjskih ulicah, kjer je na vsakem vogalu videl prikazen čaršijskega kramarja s kamnom v rokah; vsa ta spakljiva blodnja se je nekega dne, kar kmalu, morala končati.

Tako je prišel v petek dopoldne pred zgradbo Narodnega pozorišta. Sedel je na stopnišče pod vitrinami, v katerih so oglaševali njegovo Tašano, ki je bila od 1. julija tam na repertoarju. Postal mu je slabo, sedel je in to je bil konec. Spravili so ga v gledališko čakalnico, upravnik gledališča je poklical fijakarja, ki ga je prepeljal domov in tam je nekaj pred polnočjo umrl.

Pričevalci vedo povedati, da na njegovem pogrebu, dva dni kasneje, ni bilo profesorjev in učencev, slavnostnih govornikov in muzikantov.

Pisal bom o dramatiki Bore Stankovića. Koštana, Jovča, Tašana — skozi megleni zastor tradicije, časa, nacionalnih posebnosti in čudnih značajnih potez ter človeških odločitev opazujem ta vrtinec silovitih strasti, nedefiniranih teženj po realizaciji drugačnega življenja, vse te blodnje erotično travmatiziranih posameznikov, ta tavanja med skrajnostmi ljubezni, smrti, incesta, krivde, kazni, brutalno stvarnega, rafinirano poetičnega, poezije, bega, vračanja; vsa ta iskanja poti iz realnega k irealnemu in nazaj — kako se bom prekopal v ta etični in estetični mikrokozmos, ki si ga je Stanković v trenutku neke svoje anarhične pesniške blodnje najbrž kar izmislil.

Pisati o dramatiki Bore Stankovića zatorej pomeni nujnost popolnega sestopa v njegov svet, pomeni prebiti dovolj hermetične ovire, ki ga od vseh strani zamejujejo z izročilom, tradicijo, čutnostjo, skrajnim subjektivizmom. In se potem od znotraj razgledati po novih duhovnih pokrajinah. Zato govorim tudi o piščevi smrti, o njegovem življenju in nazorih, zakaj tu je pot k videnju celovitosti neke duhovne konstitucije, iz katere so zrasle drame, ki jih berem in razčlenjujem.

In še nekaj, še ena objektivna, na videz formalna pot je, neka vzporedba, ki pa bo bržkone res zvenela jubilarno, a takšna ni; vzporedba z Ivanom Cankarjem. Ob Stankoviću mi je neprenehoma hodil pred oči Cankar. Že zdaj, na začetku, ko sem dosegel stik s pisateljevo intimteto, ko sem beležil to kruto in absurdno pojemanje Borovega življenja, sem ga videl. V nekem drugem mestu, polnem najbližjih duhovnih sorodnikov beograjskega čiftarstva, v nekem kramarskem provincialnem gnezdu, ki je v vsakem oziru živelo na obrobju tedanje Avstrije. Ali ni prav tako taval iz gostilne in se prav tako spopadal z blodnimi, alkoholno popačenimi spakami in prav tako vlekel po tistih vlažnih ulicah in stopniščih svojo siromašno mladost, pa nepregledno vrsto zasebnih in javnih polomij, pa pomanjkanje denarja, pa velik književni ugled in ničev socialni status. Ivan Cankar, ki se je rodil deset dni pozneje kot Borisav Stanković, je 29. oktobra 1918 po kdo ve ka-

teri gostilniški blodnji padel po mračnih stopnicah, ki jih je najbrž zamenjal s kakimi drugimi stopnicami v kakem drugem stanovanju in se tako hudo pobil, da je dober mesec za tem umrl.

Res, poročila o Cankarjevem pogrebu so drugačna kot poročila in pričevanja o pogrebu Borisava Stankovića. Bilo je ogromno ljudi, šolarjev in profesorjev pa tudi govornikov in vsega drugega. A toliko huje, toliko nesramneje je filistrstvo tukaj pokazalo svojo pravo podobo. Kolikor krivičneje je sovražilo živega Cankarja, toliko hrupneje je slavilo mrtvega.

Tako torej ni dvoma, da je smrt obeh pisateljev kar se da značilno odblisnila neko duhovno situacijo, v kateri sta živela in iz katere sta navsezadnje črpala nešteto inspirativnih pobud. Fizični konec je le potrdil dolgo časa trajajoči trenutek smrti, ta neprestani rob eksistence, ki sta ga živela nezadovoljna, utrujena, užaljena, polna grenkobe in brez vere v izpolnitev. Zato se sploh ne čudim, če evokacija današnjega pisateljskega rodu takšno duhovno situacijo identično valorizira.

Vidosav Stefanović, v Beogradu, piše:

»... Pozneje, po toliko pustih letih, se v umazanem, čiftinskem, cincarskem Beogradu, Borisav iz Vranje, kozav, skuša z brezupnim naporom iztrgati iz revščine, iz obče ničevosti, na začetku komičnega veka... ob številnih pohvalah in brez najmanjše podpore, z veliko književnega uspeha in brez najmanjšega družbenega ugleda. On, ki *ve*, da je iz svojega preobčutljivega bitja potegnil zlato in sijaj, je prisiljen, *zavedajoč se, kaj je, in zavedajoč se svojega izraza*, prosjačiti za pomoč tepce in podleže, ki vladajo... Bednik iz ulice, stanovalec mračnih beograjskih sobic...

Dominik Smole, v Ljubljani:

»... Malo ali nič in skrajno neradi pa smo pisali o tistem, kar je — po mojem — središče njegovega genija: v DRŽI, ki jo je nosil s popolnoma izjemno pogumnostjo v okolju, ki ga je moral živeti. V vlažni, mračni, kot nezdrava noč depresivni Ljubljani recimo, po trotoarjih Starega trga, v Unijski kleti in v »Rožcah«, v Švicariji, okoli Narodnega doma in na Rožniku je v »svojih izbah, ki mu niso bile domovi, postaje so mu bile, z navdihom genija bil boj...«

Ne časovna distanca, ne historična in geografska, ne na nacionalni kulturi in književni tradiciji zavezana misel ne more prikriti identitete dveh različnih spontanov verifikacij ene in iste duhovne situacije, enega in istega individualnega položaja sredi nje. Čiftinski, cincarski Beograd tam, tukaj kot nezdrava noč depresivna Ljubljana, a tam in tu pisatelj, ki se, skrajnje potolčen ob vseh svojih neštetihih absurdnih spoznanjih, a ob tem pokončen, zavedajoč se, kaj in kdo je, do kraja zagrižen v tak formalni in notranji konflikt, vrača iz varnega, zadimljenega zavetja gostilne v tujo, hladno sobo z vsemi blodnjami in prikaznimi. In potem klavrno konča, oni na stopnicah pred gledališčem, ta na širokem mračnem, vlažnem stopnišču sredi noči.

Ali ni skoraj nujno, da iz tako identičnih eksistenčnih situacij izide tudi temu adekvatna sorodnost v duhovni konstituciji?

Utrip njune dramatike, in o dramatiki je tukaj govor, je utrip njunega nezadovoljstva nad tem in takšnim svetom. Ta osrednji ustvarjalni vzgib pa je najbrž tudi slednje, kar je v sorodnosti obeh nazorskih konstitucij mogoče označiti kot isto.

Iz identično moralne drže ni izšla tudi privrženost istim etičnim in estetičnim principom. Zato je veliko razlogov in vzrokov. A za zdaj se zado-

voljimo z ugotovitvijo, da je dramsko pisanje obeh izhajalo iz grenkobe, iz jeze, iz globokega nezadovoljstva in prepričanja, da je s sredstvi literature mogoče človeka in svet spreminjati. Ti osnovni vzgibi pa so se v dramatikih odbilsnili skrajno različno: Cankar je poln ironije, kritičnosti, jeze, agiranja, sarkazma; Stanković poln resignacije, razočaranja, fetalizma. V obeh primerih pa je pred nami potemtakem umetnost, ki se uresničuje le v ustvarjalnem dejanju individualnega in neponovljivega mišljenja, subjektivnega in enkratnega, nepomirljivega odnosa do sveta, ki mu kot konstitutivna antiteza stoji vztrajno nasproti represivna duhovna in družbena mediokriteta.

To razmerje se je z vsemi svojimi razsežnostmi preneslo v njuno pisanje, v dramatiko, o kateri bo tukaj beseda, kajti tudi v njuni dramatikah se neprestano, različno estetsko sicer ob različnem problemskem osrčju dogaja ta konflikt med iskalstvom osveščujoče in v procesu samozavedanja duhovno oblikujoče se edinke na eni strani in dogmo grupe, družine, družbe, ki zahteva red, zakonitost, vključenost, polakiranost, na drugi. Nikakršno inspirativno naključje tudi ni dejstvo, da se ta konflikt dogaja v atmosferi mračne moralne represije.

Reči hočem tedaj naslednje: Sorodnosti, ki jih odkrivam v duhovni konstituciji obeh piscev in v njunem odnosu do okolja z njegovimi tradicionalnimi in standardiziranimi vrednotami, mi tako rekoč pri stranskih vratih pomagajo stopati v svet Stankovićeve literature. Ob teh komparativnih spoznanjih ni več tako zamejen in ekskluziven, histerično, kulturno in tradicionalno-vrednostno zaprt v svoj mikrokozmos. Razdalje se manjšajo, postajajo formalne, vse bolj v območju faktografske in pozitivistične obravnave; kajti razmerje med posameznim in splošnim, med individualistično skepsa in kolektivno dogmo, med kaosom subjektivnega in sistematičnim redom objektivnega, je slej ko prej isto. Seveda ni mogoče zanikati, da je določena pozitivistična in faktografska vrednost nujna, že kot ključ za dešifriranje številnih simbolov, ni pa tako izključena, kot se kaže v delih mnogih interpretatorjev te dramatike. Prav razlagalci, ki so jo v svojih razčlembah in razmišljanjih vezali zgolj na njeno historično, geografsko in tradicionalno vrednostno podstat, so izrazito zamejili prostor njene univerzalnejše komunikacije.

Na videz nemogoča primerjava med obema sodobnikoma, med Stankovićem in Cankarjem, ponuja paradoksalno spoznanje o neki globoki, sicer zelo težko razvidni identičnosti. Ta paradoks pa razmislek o dramskih delih Borisa Stankovića seveda v marsičem razvezuje historicističnega pojasnjevanja ter mu omogoča neobremenjeno obravnavo njihove nazorske in estetske strukture v kontekstu neke literarne celovitosti. Navsezadnje pa imajo celo objektivne zakonitosti, znotraj katerih se te drame dogajajo, svojo značilno podobnost: moralna surovost patriarhalne družbe in njen normativizem se tako po vsebini kakor po posledencah ne razlikujeta od prekanjene, filistrske neusmiljenosti Cankarjevega meščanstva. Gre torej za zelo soroden družbeni in etični fenomen v različnih historičnih oblačilih. Ta oblačila, se pravi forme vrednostnega sistema z vsemi njegovimi sankcijami, je kajpak treba imeti ves čas pred očmi, kakor je treba upoštevati tudi celovitost drugačnih senzualnih in emotivnih razmerij.

Zato se lahko kljub vsem velikanskim razlikam med obema dramskima kompleksoma sproščeno soočimo z duhom neke književne tradicije. Identičnost njune prvinske humanistične kritike nam pomaga rušiti pregrade, nepo-

srednje stopamo v drugačen duhovni prostor, ker v njem slutimo enake ali iste življenjske, človeške, etične tendence.

Zato nam ves ta zid historicistične in simbolne enkratnosti ne more zastreti pogleda v temeljno nazorsko strukturo dramatike Borisava Stankovića.

To je tisto, kar je zanimivo in kar je za literarno univerzalnejše razumevanje te dramatike tudi potrebno razjasniti. Najmanj ali nič pa v tem kontekstu ni privlačno sholistično vprašanje, koliko, v čem in kako je bil skozi svoja dramska dela Borisav Stanković kronist svojega časa in prostora.

Zdi se, da stojijo na poti k razumevanju Stankovićeve dramatike na Slovenskem nepremostljive ovire. Kako si je sicer mogoče razložiti dejstvo, da na slovenskih odrih še nismo videli nobene izmed njegovih dram in da tudi niti ena ni prevedena, še omembe o njih je komajda najti v priložnostnih zapisih, recenzijah in šolskem branju. V ljubljanski operi je bila sicer leta 1931 uprizorjena opera Petra Konjovića Koštana, napisana po dramski predlogi, ki pa seveda nikakor ni Stankovićevo drama, temveč Konjovićevo opera, ki je tukaj našla temo in navdih in je torej predvsem glasbeno delo. Če pomislimo, da so se v uprizoritvah slovenskih gledališč pojavljali, recimo kar na pamet, irski, našemu idejnemu in emotivnemu svetu vsekakor zelo tuji teksti, potem mora biti začudenje še večje. Objektivne razloge je seveda treba odmisлити, saj vendar ni mogoče, da snovalci umetniške podobe slovenskih gledališč pa kulturni in literarni posredovalci ne bi vedeli, kako ta srbska klasika osvaja jugoslovanske odre in kakšno pozornost ji posveča ondod literarna zgodovina in literarno-kritična publicistika. Tako stojimo ob teh dejstvih že kar na začetku pred zapletenim vprašanjem, ki nikakor ni le formalne, ampak očitno globoko vsebinske narave. Obstajati mora temeljni razlog za takšno blokado v komunikaciji.

Stankovićeve literarni svet je sakralni prostor srbske duhovne tradicije. Vgrajen je takorekoč v temelje nacionalne kulturne identitete. Ob njegovi poetičnosti in čisto posebni emotivni atmosferi so si celi rodovi oblikovali svoje razmerje do estetike in nemara celo do duhovnih prvin in vrednot življenja nasploh. Stankovićeve duhovni prostor je z vso svojo prvin-sko intenziteto življenja, pa s svojo simboliko in vznemirljivim, individualističnim odnosom do sveta razklenjen v nadaljevanje, v domišljanje, v zmeraj nove valorizacije. Ob njem se verificira prenekatera etična, estetska ali filozofska sodobna misel, se pravi, da je s svojo čisto enkratno in izvirno strukturiranostjo v permanentnem stiku z novimi in novimi duhovnimi utripi. In ne samo to, ta literatura je segla daleč čez ta, bržda predvsem intelektualna razmerja. Po svoje je čisto instinktivno, kakor brez dvoma Prešernova ali Cankarjeva za Slovence, izrekla cel register individualnih človeških situacij, čustvenih položajev, duševnih razpoloženj, bi lahko rekli, ki so s svojo simboliko preprosto, razvidno pesniško artikulirala neka nepregledna zapletena, a vendar vsem zelo dobro znana psihična stanja. Kakor je količkaj izobraženi srbski bralec ali gledalec tako rekoč z materinim mlekom vsesal ves ta simbolni in pojmovni svet Stankovićeve literature, tako pač slovenskemu bralcu ali gledališkemu obiskovalcu »žal za mladost« ali »dert« ali »pusto tursko« itd. ne more povedati prav ničesar ali pa vsaj še zdaleč ne tega, kar v resnici pomeni. Še več: ti pojmovni in simbolni sklopi so kratko malo neprevedljivi, kakor je najbrž neprevedljivo Cankarjevo hrepenenje ali Lepa Vida v celoti z vsemi svojimi simbolnimi podteksti.

Naslednji problem je v dejstvu, da je Stankovičeva dramatika dokaj zreducirani prostor Stankovičevega proznega ustvarjanja. Proza, s svojo deskriptivnostjo in minucioznim psihologiziranjem zlahka nadomesti pomanjkanje vrednosti in razumevanje iz nekega posebnega pojmovanja življenja izhajajoče metafore. Dramatika pa, ki ostaja brez deskriptivnih in sintaktičnih možnosti, ki sproščeno operira s simboli, obenem pa bi hotela biti tudi deskripcija in gradnja, se nenadoma, sama po sebi, zunaj iz proze prelivajočega se duha in vzdušja, kaj lahko znajde v praznem prostoru. Vsaj za Stankovića to velja.

Uprizarjanje ali knjižno predstavljanje Stankovičevih dram bi torej, po vsej priliki, zavaljo vsaj dveh, zgoraj opisanih razlogov nujno moralo nalleteti na Slovenskem na precejšnje komunikacijske težave. Le tako si lahko razložimo strah pred poskusom njihove valorizacije v našem kulturnem prostoru.

Na Slovenskem je sicer znana in cenjena Stankovičeva proza. Žal še zmeraj predvsem le njegovo brez dvoma največje delo Nečista kri in deloma Ovela roža ter nekatere druge novele, manj ali nič pa izvrstni, strukturalno izjemno čisti (četudi nedokončani) roman Gazda Mladen, vrsta krajših proz iz Božjih ljudi, da sploh ne govorimo o sicer manj vrednem romanu Pevci, Stankovičevih feljtonov itd. Dovolj zgodaj smo dobili tudi kritiško pisanje. Zlasti Božidar Borko se je izjemno seriozno in interpretativno lucidno ukvarjal s pisanjem o Borisavu Stankoviću. Leta 1927 je v Ljubljanskem zvonu objavil o tem enkratnem literarnem fenomenu prenikavo analizo o njegovem življenju in delu in ga tako pravočasno in ustrezno uvedel v slovenski kulturni prostor. Borko je o Stankoviću pisal še pozneje in nekatere njegove ugotovitve veljajo še danes, celo v sodobni srbski publicistiki (Jovičić, recimo) kot izjemno točne. Zanimivo je, da je Borko, kakor od duhovno zagogetne in vznemirljive Rusije, odkoder so predtem prihajali znameniti teksti, največ pričakoval od Stankovičevega Balkana kot enega »onih evropskih zakotij, kjer ima instinkt še prosta pota in kjer človek ni mehanizem s točno premišljeno socialno in intelektualno funkcijo, marveč bitje iz mesa in krvi. Zanimivo zategadelj, ker je pogodil ta neponovljivi vzhodnjaški senzualizem, še bolj pa zato, ker je imel o literaturi skoraj dobesedno enako mišljenje kot Bora Stanković sam. V svojih »ustnih tekstih«, ki so jih ohranili njegovi sodobniki, za katere pa Božidar Borko zanesljivo ni mogel vedeti, Stanković razgrinja podobne senzualistične nazore in odpor do vsakršne, zlasti pa evropske zintelektualiziranosti in zmehaniziranosti. Med številnimi besedili, ki so po tem kontinuirano predstavljali Stankovića slovenskemu občinstvu, velja še posebej omeniti obsežno analizo Jožeta Pogačnika iz leta 1957. Pogačnikovo pisanje predstavlja temeljito faktografsko obdelavo avtorjevega življenja in strukturalno razčlemba Nečiste krvi. Ta tekst je s svojo slojevitostjo toliko zaokrožen, da omogoča bralcu dovolj celovit vpogled v literarno zgradbo Stankovičevega dela.

Če k tem besedilom in vsem neomenjenim recenzijam in prigodnim zapisom povemo še, da Nečista kri s svojimi ponatisi nikakor ni izhajala zgolj kot kulturno kurtoazno založniška poteza, saj so po njej segali široki krogi bralcev, potem lahko pravzaprav ugotovimo, da je formalni informaciji zadoščeno. Še naprej pa ostaja odprto vprašanje o zaporah, ki stojijo na poti tistemu avtentičnemu razumevanju in dojemanju Stankovičevega literarnega duhovnega območja, ki bi omogočilo neposreden vstop, stik. Kajti vsa ta

informiranost še zmeraj brčkone ni dovolj, da bi simbolni in zreducirani svet Stankovićeve dramatike lahko v Sloveniji pomenil tisto, kar pomeni v Srbiji. A naj ostane odprto. Teoretično pisanje ga ne more razrešiti. Le praktična verifikacija lahko pokaže, koliko teže ima v kontekstu dramske celovitosti ta, zgoraj opisovana specifična, enkratna in izjemna plast in koliko njena nazorska struktura. Analiza le-te pa je, navsezadnje, tudi osnovni namen pričujočega zapisa.

Stankovičev svet je izjemno koherenten, njegovi etični in estetski nazori kažejo dosledno nazorsko enovitost. Tematika je, tako v prozi kakor v dramatiki, skrajno zreducirana; motiv, konflikt, problemsko osrčje, socialno okolje, vrednostni sistem itd., povsod se bomo srečevali z enakim literarnim kompleksom. Gre potemtakem za srečno sklenjen literarni prostor, v katerem bomo težko našli razpoko (nemara le Pevci in okupacijski zapisi, kjer je Stanković stopil iz svojega kroga in se v hipu izgubil).

Stankovićevo dramsko pisanje predstavlja, kot rečeno, zreducirani prostor Stankovićeve proze, predvsem na površino zreducirani prostor. Slednja je z vsemi svojimi literarnimi (desk fabulativno deskriptivnimi, sintaktičnimi, stilističnimi itd.) možnostmi prav zagotovo aдекватnejša izrazna varianta silne življenjske intenzitete, ki je tej literaturi imanentna. Siloviti senzualno ritmizirani opisi iz Nečiste krvi, ki v nekaterih segmentih ne zaostajajo za močjo kakšnega Dostojevskega ali Flauberta, zakomplicirani psihološki zarisi v Pokojnikovi ženi, emotivna rafiniranost iz Ovele rože, realistično precizno stopnjevanje, to srhljivo naraščanje življenjskega brezupa v Gazdi Mladenu, če sploh ne govorimo natančneje o vseh sintaktičnih in metaforičnih razsežnostih, ki jih je Stanković v prozi z genialno intuicijo izbral, v dramatiki pa le nakazoval; vse te prvine bomo zaman iskali v njegovih dramah, tukaj so našle le bled odsev. Za vzporeden primer je mogoče navesti še pogostno retrospektivno obravnavo in pojasnjevanje, ki proze v ničemer ne obremenjuje, nemara celo širi njen literarni prostor, dramska forma pa jo prav slabo prenaša.

Če se evidentiranje nazorskih plasti iz dramatike pokriva z onimi-istimi iz Stankovićeve proze, tedaj je to posledica neke objektivne zakonitosti, nikakor pa ne namena, da bi zapis prek dramatike zajel in zaobsegel celostnost te literarne strukture.

— — —

Vrnimo se še za trenutek k sorodnostim med sodobnikoma, med Borisavom Stankovićem in Ivanom Cankarjem. Zdaj, ko smo si Stankovićevo dramatiko deloma že ogledali iz nekaterih bistvenih in iz nekaterih manj bistvenih vidikov, nemara ne bo narobe, če to svojo vrednost preverimo še skozi komparacijo z neko dobro znano strukturo, s pisanjem Ivana Cankarja in jo tako s pomočjo evidentiranja razlik, protislovij in identičnosti zrelektiviziramo in znova verifiramo.

Rekli smo, da sta imela sodobnika veliko skupnega, najsi gre za vrsto biografskih značilnosti, ki so, kajpak, pri obeh raziskane do zadnjih podrobnosti — pa se že zategadelj ne bi spuščali v znane primerjave — ali pa za sorodnosti v duhovnih konstitucijah obeh piscev, za nekatere nazore, ki sta jih dovolj jasno izpovedala tako v literaturi kot zunaj nje, za etične principe, ki sta jih vsak na svoj način radikalno zagovarjala in se bojevala zanje, predvsem pa seveda za izjemno držo individualista in intelektualca, ki zre

na življenje in umetnost s posebno skeptičnim in moralno pronicljivim pogledom. A res je tudi, da sta vsak svojo martniško življenjsko pot in svojo enkratno, a logično socialno pozicijo v literaturi odreagirala skrajnje različno. To pisanje in stiske, pisanje s krvjo (o tej mukotrpi raboti sta izrekla skoraj identične stavke) pisanje iz samote, grenkobe, razočaranja, trpljenja je vodilo v dve poti, ki sta daleč vsaksebi.

Nekatere estetske in izpovedne bližine bi sicer v prozi, zlasti v nekaterih krajših besedilih, mogli odkriti, a v dramatiki, ki je predmet tega pisanja, nikakor. Tu stojita kratkomalo na dveh bregovih.

Eden razlogov, a najbrž malo pomembnih razlogov za tolikšno razliknost, je najbrž tudi v njuni informiranosti, iz katere sta delno, sekundarno črpala svojo afiniteto do takšne literature, kot sta jo pisala. Stanković je bil samouk, genialni primitivec, kot je nekdo zapisal, njegova vednost o dramatiki ni segala daleč čez »komade iz narodnog života sa pevanjem« (o dramatiki pravim, kajti v prozi je dobro poznal in temeljito bral precej ruske in francoske literature). Cankar je bil v tem pogledu zelo široko informiran, spremljal je praktično vso pomembnejšo evropsko dramatiko tistega časa, se o njej izrekal, jo prevajal, itd. Stanković ni imel, niti ni hotel imeti globljega stika s sodobnimi estetskimi dognanji. Leto dni življenja v Parizu je šlo popolnoma mimo njega, celo brez vsakega intenzivnejšega srečevanja s tedanjo francosko književnostjo. Na Cankarja je takratni duhovno bogati, razgibani, živahni Dunaj močno vplival, in tako naprej. Tudi afiniteta do tematskega in motivnega središča dramske obravnave je skrajnje različna, Stanković: patriarhalno kmetstvo s svojo tradicionalno, arhaično moralno strukturo. Cankar: filistrsko meščanstvo, nastajajoči sloj kapitalistov s sodobnim moralnim cinizmom. In navsezadnje se ena teh sekundarnih diferenc izkazuje tudi v problemski širini, ki ju njuna dramatika izkazuje. Stanković živi in diha teko rekoč le z enim problemom, redkokdaj (recimo, v Tašani) odpira ob njem nova vprašanja. Cankar v kompliciranem dramskem spletu sega v vrsto ideoloških, moralnih in emotivnih razsežnosti.

Če te poljubno nametane razlike med miselnimi in informativnimi izvori, odkoder sta črpala svojo inspiracijo in tehniko pisanja, še ne morejo do kraja izkazati vse dosledne razliknosti obeh dramatik, potem jo naj ilustrira njun eksplisitno izrečen nazor o umetnosti.

Nobenega dvoma ni, da se je Cankar odločil dramatiko uporabiti kot tribuno svoje kritike, odkrito je pristal na njeno tendenčnost, četudi seveda s sredstvi estetskega, umetniškega. To stališče je dovolj jasno izpovedal v pismu Zofki Kvedrovi leta 1900:

»Da Vam povem na kratko: mogoča in *smiselna* se mi zdi samo ali tista *tendenciozna* umetnost Gogola, Tolstega, itd., ki hoče uveljaviti socialne, politične ali filozofske ideje s silnimi sredstvi *lepote* (vse podčrtal I. C., op. p.) ali pa umetnost starih Grkov, Shakespeareja, Goetheja, itd., ki ima samo estetične in etične smotre.«

V dramatiki je očitno izmed obeh možnosti izbral prvo. Vemo, da jo je tudi realiziral, saj je že leto dni po tem pismu nastalo delo *Za narodov blagor*.

Stanković, ki mu je šlo ob umetnosti starih Grkov ali ob Goetheju, kot bomo videli, skoraj na bruhanje, je verjel v pisanje, ki odseva intenziteto

življenja, z njegovim centralnim problemom: erotiko, v pisanje, ki plemeniti in dviguje. Ob vsem cinizmu do evropskih lepih umetnosti in njenih ustvarjalcev pa je vendarle dal novinarju Branimiru Čosiću leta 1927, pred smrtjo, presenetljivo, tradicionalno humanistično izjavo:

»Moja koncepcija umetnosti je preprosta: če umetnost ne zgane plemenitejših čustev v človeku, ni umetnost. Drugo, kar mora doseči, pa je: da vzljubite svojega bližnjega.«

Ni dvoma, da so bile Cankarjeve socialne, politične in filozofske ideje, ki jih je izrekel, radikalno in konsekvntno kritične do tedanjih razmer, da jih je neusmiljeno obdeloval, z jezo, sarkazmom in ironijo. In tudi ni dvoma, da je Stanković svoj svet umetniško izpovedoval z globokim človeškim sočutjem, da je ta intenzivni čustveni odnos do njegovih junakov tudi čutiti, da ga je izpovedoval z resnobo in usmiljenjem do neznosnih človeških zablod.

Tako so nastali Cankarjevi moralni in revolucionarni tribuni: Ščuka, Jerman, Maks, Kalandar, itd., junaki z diferenciranimi in definiranimi, četudi kdaj človeško omahljivimi nazeri o življenju in družbi. In tako so nastali idejno kaotični, neizdiferencirani, a čutno in emotivno globoki liki Mitketa, Jovče, Tašane, itd. Konsekvntno takemu odnosu do umetnosti in dramatike se, za primer, nosilca temeljne družbene duhovne, metafizične strukture v svojem času, razsodnika večnostnih in moralnih dilem, o istem usodnem vprašanju odločata v razlagi povsem različno. Človeško odprti duhovnik, deda Miron v Tašani vzklika: »Nič močnejšega, nič večjega ni od življenja!« Župnik v Hlapcih pa je klerikalno rezek, ideološki, kategoričen: »Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast. Živa je od vekomaj, vseh besed prva in zadnja.«

Enodimenzionalni, klerikalni župnik ne skriva svojega nazora, ki je v tesnem, najtesnejšem stiku z njegovimi tostranskimi ideološkimi aspiracijami. Jasen je in v svojem nazoru konsekvnten, ko zmanipulirano množico naščuva, da vzame v roke kamenje. Miron je razboljen, človeški in omahljiv. Ob vsem razumevanju, s katerim se skuša približati življenju, pa je v trenutku, ko se mora tudi on izreči kot oblast, toliko strašnejši v kaznovanju, kolikor je njegova kazen človeška, sadistična, senzualna.

Dosledno svojim nazorom je Cankar socialne konflikte, seveda sredi spleta medčloveških razmerij in previranj, izredno ostro izrisal. Pri Stankoviću je razkol med vrednotami in interesi fevdalno spahijskega sistema in načeli ter interesi novega, nastajajočega bogatega kmetstva kot definiran socialni problem odrinjen v ozadje. Pri Stankoviću je v središču življenje s svojimi emotivnimi in čutnimi plastmi, socialni problem toliko, kolikor se to življenje ne more zavoljo družbenih norm avtentično realizirati. Pri Cankarju je to isto življenje med strahotnim mlinskim kolesjem ideologij, politike, socialnih spopadov, grupnih interesov, ki so nad vsako etiko. Pri Stankoviću ima določen sloj svojo moralo, represivno in nenaravno, a vendarle dosledno in principialno, pri Cankarju ta isti sloj morale ne pozna, pozna le interes, idejo, cilj, ki mu je vse podrejeno.

Stanković je v svoji dramatiki enostaven, Cankar kompliciran; Stanković je fatalist, Cankar celo v trenutkih poloma človeški in družbeni vizionar; Stanković dano presega z orisovanjem človeških nemoči, Cankar ga hoče

presepati z agiranjem; Stanković je vzhodnjaško senzualen, Cankar zahodnjaško ideološki, in tako naprej.

Še bi bilo mogoče razčlenjevati in razlikovati. Zgornji izbor konstatacij je seveda shematičen, a za neko osrednjo strukturalno diferenciacijo zadosten. Če bi po detaljni in sistematični analizi dodali h komparacijam še problem Lepe Vide ali nekatere prizore iz Jakoba Rude, bi se, kajpak, odprle nove razsežnosti. A takšna komparacija ni naš osnovni namen. Tukaj se je pojavila kot sprotno, malodane marginalno vprašanje, s pomočjo katerega smo shematično verificirali Stankovićevo dramatiko na neki, v naši vrednosti že valorizirani strukturi.

Pokazalo se je, da sta obe dramatiki s svojimi številnimi estetskimi, etičnimi in celo formalnimi prvinami povsem različni.

Morda zveni paradoksalno, a po svoji temeljni, tako rekoč absolutni nazorski ustrojenosti in umetniški humanistični intenciji sta si identični. Za to ni treba veliko dokazov. Posamezno je v konfliktu z obćim, vprašljivost z definicijo, iskalstvo z institucionaliziranim, avtentično v človeku z alienacijo družbenega, ideal z dogmo, individualna prizadetost z brezdušnostjo večine, nered v subjektu z objektivnim redom.

Cankarjeva umetniška, družbena in humanistična kritika je eksplicitna, Stankovićeveva implicitna.

V tem je bistvo razlike, ki ju združuje.

— — —

Prostor in čas, v katerem se gibljejo tragični nosilci Stankovićeve dramatike; oboje je v njej z didaskoličnimi označitvami, pa s celotno vsebinsko in nazorsko naslonjenostjo na konkretne razmere, tako zatrdno določeno, da ni prav nič čudnega, če je kritiška obravnava in interpretacija precej pogosto nasledala na nevarno historicistično in pozitivistično čer in je potem ladjo z veliko muko spravljala dol, v vode širšega, sproščenejšega, zlasti pa univerzalnega razmišljanja. Res, kot velika zgodovinska in geografska kulisa je pred nami Vranje, je čas pred osvoboditvijo izpod Turkov in po njej, je prikaz konvencionalne morale majhnega, obrobnege mesta, je prizma, skozi katero se lomijo odsevi obdobj in prostorov. Ker so vse te in druge prvine, ki jih ni potrebno naštevati, nedvomno razvidne, še več, ker je znano tudi, da je cela vrsta literarnih junakov in situacij nastala na podlagi povsem konkretnih, živih ljudi in usod, je pač razumljivo, da so nekateri celotno Stankovićevo literaturo uokvirjali v zelo zamejen historični in geografski, provincialni kontekst in v njem potem gledali balzacovsko otožno opisovanje starega in rojevanje novega sveta — številne etične in estetske prvine pa imajo v takšnem prostoru in v takšni luči le funkcionalno podrejene značilnosti in vrednosti. Povejmo: Če Vranja in patriarhalne družine ne bi bilo, bi si Stanković ves ta svet izmislil.

Zakaj arhaični, patriarhalni, strastni, siloviti svet Stankovićeve literature je mikrokozmos zase, je prostor z značilnostmi in s celovito etično strukturo, ki ne more biti veljavna zgolj za »tedaj« in »tam«, ampak nosi v sebi obćevaljavna sporočila, ki se iz tega »moralnega kontinenta, kot je lepo zapisal Dučić, raztezajo v neko univerzalno vednost mislečega in čutečega obćstva o sebi.

V dramatiki Borisava Stankovića torej ne vidim zgolj historizem, ki se uresničuje s sredstvi estetike, ne etničnega, ne socialnega in ne moralnega. Pač pa vidim v njej tudi znano sintezo čutnosti in duhovnosti, ki je v umetnosti, s sredstvi umetnosti nadgradila to bistveno lastnost človekovega obstanka in ji odprla nove razglede. To ne pomeni, da folklorni, socialni in konkretni etični elementi kot rezultat svoje dobe ne morejo biti zanimivi za parcialno raziskavo — pomeni le, da literature v ničemer ne morejo fundamentalno in v njenem najglobljem bistvu doživeti, dojeti in razložiti. Zato nam je ob vseh konkretnih značilnostih ali njim navkljub, opazovati neko povsem individualno, neponovljivo in subjektivno čutenje in videnje sveta in življenja, soočanje med posameznim in občim, med izjemnim in povprečnim, soočanje nagona in čustva z družbeno normo in dogmo — vse to pa so vprašanja, ki segajo čez okvir prostorsko in časovno opredeljenega sveta, ki segajo v univerzalni človekov duhovni prostor in se razrešujejo, v tem primeru, znotraj specifično izostrene in izpostavljene situacije.

Eno osrednjih vprašanj, če ne osrednje v Stankovićevih dramah, njihovo duhovno in čutno gibalno, kakor tudi katalizator fabulativnih razpletov, je prav gotovo erotika, točneje bi rekli: je eros in sexsus z vsemi svojimi senzualnimi in emotivnimi razsežnostmi. Najprej erotika kot mračno poetičen, ne do kraja definiran in artikuliran splet človekovih nagnjenj, nagonov in strasti. Erotika kot praznovorno čutenje in čustvovanje, osnovna fizična želja po združitvi, po zbližanju, po potešitvi neobvladljivega gona, kot jo terjajo zakoni narave, rasti, telesa, celic, krvi. Slep, zanosni utrip ženskega in moškega telesa, spola samega po sebi, spola, ki je vroč in žge in terja svojo naravno pravico. V vseh treh dramah smo priča ekstatičnemu vrtincu nagonov in strasti, opojnemu, senzualnemu čutenju spola.

V Koštani Stojan govori o »vrel, sladki Koštani«, o njenih ustnah, ki so se v snu vpile v njegove, njene prsi hoče, njeno telo; Tašana je po avtorjevi zamisli tako polna nabrekli moči, da ne more trdno stopati; Vaska v Jovči se blodno smeje, ko vleče služabnika dol, k sebi, na blazine; služabnik Jovan jo hoče videti golo, belo, mlado; Mladen blazni od njene telesne bližine — vsa tri dela so polna prvinske, nepotvorjene senzualnosti, ki njihove junake neustavljivo vleče v svoj magični krog. Celo duhovnika Mirona, ki si ne želi spoštovanja, ampak hladne roke na čelu, torej čutne bližine, ki s svojo prisotnostjo tudi duhovno pomirja; tudi gospodarja Jovčo in hadži Tomo, ki vdihuje omamni vonj Koštaninih prsi; pa Mitketa, ki od Koštane terja, naj sleče mintan in dvigne roke v plesu. Prav tako izrazito kot v teh neposrednih ekspresijah telesnega, seksualnega, je prisotnost obojega čutiti v celotni atmosferi dram, v Koštaninem plesu, v Jovčini krčevitosti, v Saroševih tavanjih, v Tašanini hoji, itd.

Gre torej za izrazite, neposredne izraze elementarnega, telesnega, seksualnega čutenja svojega in nasprotnega spola, za neobvladljivo željo po ekstatičnem senzualnem stiku.

Potem se erotika pojavlja v emotivni sferi, v obliki simbolnih, metaforičnih izpovedi kot nejasno hrepenenje, ki nima ne svojega začetka ne konca. Te nemirne, blodne, trepetajoče duše, polne nedefinirane žalosti, sanj, slovanske razčustvovanosti, ki iščejo v pesmi, v vinu, v mesečini, v harmonijah narave svojo slutnjo drugega, drugačnega sveta. Tukaj erotika nastopa v svoji izrazito emotivni, poetični pojavnosti. Te iščoče postavbe

čez svoje zdaj razbolelo, zdaj melanholično, zdaj nostalgичno besedovanje o nečem, kar je zunaj njih, kar sicer čutijo, a kar jim je do kraja nejasno, stopajo v nove pokrajine, v prostor poezije, v irealno. Posamezno, subjektivno, stopa prek simbola, s poezijo v metafizično mišljenje. Tu pa seveda nič ni do kraja definiranega, tu ni nobenih zakonitosti, tu je estetika in je umetnost in je zatorej svoboda. Ekvivalent umetnosti in svobode je dovolj jasno berljiv.

Nenadoma se znajdemo v pokrajinah, ki so nedefinirane, kakor erotika sama. Nenavadna, paradoksalna je v svojih pojavnih oblikah.

Če razumemo Mladenovo neukrotljivo, telesno, že perverzno slo, ko vzklikne: »... Ubiću je i onda cele noći ću je ljubiti mrtvu, ...« potem je že bolj zagonetno Stojanovo čustvovanje, saj v njem ne gre le za slo:

STOJAN: Daj, da te ubijem!

KOŠTANA: Zašto?

STOJAN: Zato, zato što te volim, a ne smem da te volim.

Izjava je paradoksalna, četudi razložljiva z normativno blokado, ki stoji nasproti njegovemu občutenju. A dejstvo je, da se v obeh primerih erotika in smrt stikata v samem eksistenčnem robu, na meji absolutnega.

O smrti govori tudi Jovča:

JOVČA: Ama, ubiću te, ubiću, iako si njena majka. Za nju, radi nje.

Ubiću te i posle kazaću njoj: »Čedo, ne ljuti se, ali ja ubih onu, tvoju majku. Jer ona tebe, čedo, tebe htela da sramoti...«

In Tašana:

TASAŠA (razgoračeno, prenemaženo): Pobegao, ostavio me! (Pruža ruku ocu) Daj otrov!

Ljubezen kot prostor za realizacijo nekega celostnega človekovega emotivnega in senzualnega življenja, kot možnost za najglobljo verifikacijo svoje eksistence je torej tako velika, tako vseobsegajoča, da ji je enaka po svoji absolutnosti le še smrt. Ljubezen in smrt, ki od začetka stoletja pred človekom kot nejasni, daljni in skrivnostni spremljevalki njegovih življenjskih moči in nemoči, se v nerazrešljivo logičnem sožitju dotikata in prežemata. Celostna in radikalna volja po absolutni izpolnitvi v ljubezni in potemtakem v življenju, se po spoznanju, da med možnostjo in nemožnostjo stoji nepremagljiv zid, spreobrne v enako radikalno voljo po absolutni izpolnitvi v izničenju, v smrti. Oba absolutuma, ki si stojita nasproti, si obenem stojita tudi zelo blizu.

A nihče ne gre ne v eno ne v drugo izpolnitev. Vsi blodni in nemirni iskalci v Stankovičevih dramah ostajajo med obema absolutuma, tukaj. Izpolnitve v ljubezni ni, smrt pa je ob vsej svoji bližini še silno daleč.

Kajti med obema absolutuma stoji celo človeško življenje z vsemi svojimi patriarhalnimi zakonitostmi in zakoni, z vsem svojim notranjim in zunanjim moralnim nasiljem, z iskanjem resnice in laži, z vsemi razviharjenimi strastmi, ki ne prevračajo normativnega okolja, ampak pustošijo v človeku; življenje, v katerem se neprestano spopada možnost z nemožnostjo, kjer se sooča realno z irealnim, stvarnost z idealom. Življenje z vsem svojim žalostnim poetiziranjem, ki v svojih enostavnih in neposrednih estetskih in izpo-

vednih formah teži k ljubezni in umetnosti, preko nje pa v k sebi zavezano, avtentično bivanje. Skozi raznolike emotivne in senzualne oblike in načine se ti junaki literature in življenja prebijajo iz neavtentičnega k avtentičnemu, iz nesvobodne v skladno in svobodno obliko in vsebino človeške eksistence. Iskanje le-te in takšne oblike in vsebine pa je osrednje gibalno Stankovičeve dramatike.

Težnja po absolutni izpolnitvi v ljubezni, ki je tako vseobsegajoča, da ji kot antipod ne stoji nasproti nihče drug kot absolutna smrt sama, je težnja po identiteti in je adekvatna težnji po človekovi svobodi.

Sredi socialno in moralno integriranega sveta se praviloma v vseh treh dramah že v nastavku in kot izvor etičnega konflikta pojavijo hude razpoke. Za njegov ustroj se izkažejo kot problematične, celo nevarne. Znano je, da je struktura tega moralnega kontinenta konstituirana na patriarhalni tradiciji, religiozni morali in morali mediokritete. Tak ustroj je edini veljaven in edino mogoč. Vzdržuje ga dogma, norma in represija. Ustrezen je, kajti po veljavnem in globokem prepričanju večine je v skladu z razumom, izročilom in zakoni narave. Ustrezen je, ker je v svoji neenakosti za vse enak. Mediokriteti je to dovolj, zato se ne ustraši nobenih sredstev (prisilna močitev v Koštani, strup in kazen s Paraputo v Tašani, rodbinska anatema v Jovči, itd.), nobena oblika in noben način represije ji ni prehud za uresničevanje višjega, skupnega cilja, za vzdrževanje obstoječega reda. Težnja po absolutnem redu (družinskem, moralnem, družbenem), po redu, tej perverzni in amoralni deviaciji prirodnega (Huxley), stoji torej z vsemi svojimi represivnimi sredstvi in z vso odločnostjo nasproti težnji po neredu. Nered pa v našem primeru ni nič drugega kot hrepenenje za prepovedano ljubeznijo, za ljubeznijo sploh, je vsakršno pretirano čustvovanje, pretirano pitje, petje, predajanje nostalgичnim omamam, je želja po seksualni zadovoljitvi, nered je Koštana, je Mitke, je Jovča, je Saroč, je Tašana, je Vaska, nered je tudi poezija in je umetnost. A nevarne kaotične razpoke so tudi znotraj moralno integriranega sveta: tukaj je hadži Toma, ki v mejni emocionalni situaciji sluti konture novih življenjskih možnosti; je duhovnik Miron s svojimi nazorskimi in življenjskimi neskladji; je Jovča s svojo nesrečno, mračno, incestno ljubeznijo.

Vsakršna izjemnost v odnosu do mediokritete, prvinskost naravnega čustva in čutja v odnosu do nenaravnega; s konvencijo in družinsko-družbenim ritualom, z vsemi znanimi pravili določene moralne discipline, je torej nevarnost kaosa v razmerju do veljavnega reda in je izvor silovitih konfliktnih situacij. Svojo identiteto in svobodo junaki Stankovičevih dram iščejo, kot rečeno, v erotiki, v poeziji, v umetnosti, v čutnem, v območju, ki stoji zunaj determinant obstoječega reda in njegovih represij, kjer obstaja duhovni prostor irealnega in idealnega. Ta prostor v inspirativnih življenjskih trenutkih sluti tudi nosilci socialne, moralne antiteze, vendar ga hočejo toliko konsekvencejše spraviti s sveta. Z uničenjem izjemnega uničujejo tudi izjemno in svobodno v sebi, nevarno iskro, ki se skriva pod pepelom travmatiziranega in frustriranega, a formalno z redom poistovetenega subjekta.

V svojem iskalstvu identitete in svobode pa nimajo za nasprotnika samo čvrstih predstavnikov družinske in družbene religiozne tradicionalne morale in oblasti, ampak tudi sebe. Moralni teror se dogaja tudi v njih samih. Silni antagonizmi med čutno-emotivnim na eni strani ter racionalnim na drugi jih pehajo v nerazrešljiva protislovja. Slej ko prej se njihovo slutenjsko iskanje,

v trenutku, ko se nanj ozrejo z racionalnim, treznim pogledom, pokaže kot brezupno, kdaj celo kot zabloda, ki jo bo treba s katarzičnimi trpljenjskimi dejanji odplačati. Res je, da so nosilci kaotičnih teženj inkvizitorsko kaznovani s sredstvi, ki jih ima represija reda na voljo, a kaznujejo se tudi sami. Vsi po vrsti, drug za drugim, pristajajo na svoj red in svoj pekel.

— — —

Kdo ve, ali bo kdaj čuden splet povezav med umetnikovim življenjem in njegovim delom, ki se tako pogosto sredi paradoksalnih duhovnih vozlišč prepletata in prežemata? Kdaj bo drama in lucidna človekova misel, ki se giblje na utopičnih robovih spoznanja o njegovih možnostih, razsvetlila tudi to skrivnost? Skrivnost umetniškega prodora v imaginarno območje človekove intuicije, ki celo v najbolj simplificiranih poetičnih formah še sebi pre-roško določa življenjski prostor, v katerem se bo v realnem svetu odblistala njegova poetična fikcija.

Zato se to pisanje povsem zavestno začinja z navidez poljubnim biografskim razglabljanjem — z beležko o Stankovičevi smrti — in zato se z njim sklepa. Izhaja namreč iz prepričenja, da sta umetnost Bore Stankovića, torej tudi njegova dramatika, in njegovo življenje prepletena v neki usodni in kontraaktivno vplivajoči duhovni stični točki.

Vsi po vrsti, drug za drugim, so junaki Stankovičevih dram pristali na svoj red, na svojo življenjsko in duhovno pozicijo, ki jim sredi občega reda stvari, naravnega reda, religioznega reda, moralnega reda, družbenega reda, reda nasploh, gre; vsi po vrsti so doživeli destrukcijo kaotičnega in anarhičnega v sebi in pristali na svoj fatalni red in pekel. Kajti ne smemo pozabiti: tu, v tem novem prostoru, ki ga bodo poslej živeli, ni niti misli več na izpolnitev v enem ali drugem absolutumu. Izpolnitvi v življenju in ljubezni ni, smrt pa je še daleč. Ostane čakanje, fatalno, brezupno, nesmiselno.

V trenutku svoje smrti, v obdobju svoje dolgoletne agonije, ki se je vlekla skozi zadimljene beograjske beznice, pa po pustih, praznih, temačnih ulicah, polnih spakljivih blodenj in prikazni vse do tistih stopnic pred beograjskim gledališčem, kjer je ves žolt obsedel in še isto noč 21. okt. umrl, v tem dolgem, neskončno trajajočem trenutku, je Bora čutil, slutil, videl, vedel, da je zdaj tudi sam v svojem človeškem in družbenem peklu, da njegova anarhična zavest ni zmožna več iskati poti za realizacijo svojih projektov, zato tudi inspiracije več ni bilo. V svojih alkoholnotobačnih blodnjah je moral slutiti, da je zdaj dokončno in nepreklicno tam, kjer je pristala Koštana, v Banji, na kamnu, na vlažnih tleh; kjer je ostal Mitke s svojo skrbno ženo in topoumnim bratom uradnikom, da je dobil svojega blaznega Paraputo, da je blodnik kot Jovča v praznih zimskih nočeh.

Zato se je tudi njegova srečna anarhična in inovativna imaginacija zablokirala, zato je bilo konec drznih mladostnih sanjarij in je bilo konec pisanju. Ostala je nekakšna topa melanholija, še »žal za mladost« se je najbrž le redkokdaj oglasila v svoji boleči, a lepi »sladkožalostni« obliki. Najbrž nikoli ne bo prav znano, kdaj je usahnila in ugasnila ta kaotična in eruptivna inspiracija, kdaj se je Bora zavedel, da »sluza ne pomaga« več, da je »i tamo zemlja i ovde zemlja«, kdaj ga je začela slediti senca iracionalnega Parapute, kdaj je skupaj z Jovčo prvič zataval v prazni zimski brezup.

Nemara se je ta brezplodni, nesmiselni trenutek začel dogajati že tedaj, ko je spoznal, da ne bo nič z zemeljskim rajem, ki si ga je obetal od svoje mladostne ljubezni Pase, nemara se je dokončal takrat, ko so začeli to razrahljano in kaotično dušo kamenjati zavoljo njegove človeško povsem razumljive in tudi z objektivnega stališča v ničemer problematične prigode s Konstantinom Hörmanom, avstrijskim okupacijskim uradnikom. Ne, teh absurdov je bilo za eno človeško življenje preveč. Revščina za revščino; ljubezenska polomijada s Paso, ki je nikoli ni prebolel, ona pa brž, v zakonu z dobrodušnim trgovcem; potikanje po hladnih, revnih študentskih sobah; metanje iz služb; nesmiselno preživeto pariško leto; neuspeli poskusi, da bi si ustvaril kakršenkoli, svojemu talentu in znanju ustrezen socialni status; neprestano prosjačenje za honorarji? Absurdni nesporazumi so dosegli kulminacijo, ko se je zoper njega začela silovita gonja zaradi nekakšne izdaje rodoljubja — toliko monstroznejši so bili, ker so ga zaradi nekaj objavljenih feljtonov med avstrijsko okupacijo, ki jih je bil prisiljen tiskati, če ni hotel z družino vred poginiti od lakote in, ki so pač ostali kot sramotni dokument obnašanja srbske buržoazije, toliko monstroznejši so bili ti nesporazumi, ker so najhujši čarovniški hrup gnali vojni špekulanti in ljudje, ki so postali leta 1941 narodni izdajalci. Bili so hkrati njegovi ovaduhi in njegovi sodniki, do brezumja so ga obrekovali, blatili, bojkotirali, onemogochali. Mlinsko kolesje mediokritete in kuloarja pa je navrh dobilo še eno zadoščenje, ko je nazadnje, tik pred Borisavovo smrtjo vstala iz knjig in torej iz onstranstva njegova znamenita junakinja, Ciganka Koštana. Naščuvali so jo slaboumnosti, ki so si obetali iz tega tragično-smešnega malomeščanskega in buržuazno-primitivnega spektakla politični kapital, da ga je uspela ob krototu čaršije spraviti pred sodišče z obtožnico, da si je na njen račun nagraabil denarja.

Te groteskne življenjske situacije je Bora, vsaj na videz dobro prenašal. V literaturi mrtvaško resen pisec — v njegovem pisanju s še tako vnetim iskanjem ne bomo našli sledu humorja in ironije — je bil v življenju izjemno sarkastičen. Večji del je sicer, kozav in mračen, molčal, zavil v oblake tobačnih in alkoholnih oblakov, a kadar se je moral izreči, je s svojim mrmrajočim, komaj razumljivim glasom rekel kaj tako blasfemičnega, da je moral oboževalcem Kulture in Umetnosti, zlasti pa ljudem, ki je spodobnost njihova osrednja in edina vrlina, zastati dih.

Tako je neštetokrat nesmiselne življenjske situacije razrešil z ironijo, kot s Koštano in njenimi podpihovalci, a vsega, kar je pritiskalo nanj, le ni zmozel odpraviti na ta način. Ko je skušal napisati avtobiografijo, da bi se z njo uprl blatenjem in obrekovanjem, jo je začel z besedami: »Evo moje, najgoreg i najpokvarenijeg književnika istorije...« končal pa jo je potem nekje sredi stavka. Nikakršne moči ni imel več, da bi kaj pojasnjeval, dokazoval, agiral. Le aforistični sarkazem, le ta ga v teh fatalnih, življenjsko skrajnje defenzivnih trenutkih ni zapuščal. Vsaj tako poroča eden njegovih sodobnikov in prijateljev.

Vrhunec odvratnosti je bil zanj Rafael, tisti Rafael, ob katerem je tedanja oficialna, buržoazna kulturna Evropa medlela od navdušenja, od Meštrovičevih kipov so se mu zdela lectova srca pristnejša in polna življenja, Goetheja je dobesečno sovražil, še huje kot Aristotelovo katarzo, besedo »intelektualec« je izgovarjal s prezirljivo, nestrpno grimaso. Kulturno-buržoazijska Evropa mu ni imela povedati ničesar, vsa je bila gladka, vse

čute in čustva je zverzificirala v tekočo, lepo literaturo, bila je, skratka, zrafaelizirana. Bila je brez nagona, brez strasti, znoj, izgubila je vsak avtentičen občutek za doživetje človeškega. Ni izbiral izrazov za svoj prezir do vsega, kar je z grozo razpoznaval kot simbol sodobnega Evropejca: filistrstvo, računski kotomeri, matematične naprave v srcu in možganih. Še Turke, ki so bili vendar bliže njegovemu pojmovanju senzualnega in občutenega življenja, je slabo prenašal — preveč se sladkajo, vsi, ki tako ali drugače mazilijo in sladijo svoja čustva, so mu bili odvrtni. Grške statue je sovražil zgolj zato, ker so bile tako gladke in marmorno bele. In kako prav je imel, saj takrat še ni vedel, kakor tudi oboževalci grške umetnosti ne, da so bile nekoč živo obarvane. Takšne jih je hotel.

Bora je hotel pristnost in nagon in znoj in magično izgorevanje, vse avtentične razsežnosti življenja je hotel v literaturi.

Težil je k tistemu, k čemur so težili njegovi literarni junaki: k izpolnitvi v človeško avtentičnem.

Te pa seveda ni bilo in je ni moglo biti. Kajti okrog njega je stala socialna in moralna blokada tedanje buržoazije. Sarkastični in cinični vzkliki so bili zmeraj bolj le še obrambni zid, ki je njegov veliki kaotični, anarhični individualizem branil pred napadi zunanega, sklenjenega sveta. Pred duhom dogme, ki ga je uzakonilo povprečje. Pred tistim matematičnim mišljenjem, ki je v strahu za obstoj celovitosti svojega sveta, sumničilo umetnika in umetnost. Pa naj se je ta dogma imenovala ideološka, moralna, družbena, religiozna ali kakršnakoli že. Dogma, ki je najznačilnejši duhovni rezultat reda, je nezaupljivo in sovražno gledala na vse, kar je drugačnega po svojem izvoru ali izpovedi ali človeških težnjah in strasteh ali katerihkoli drugih konsekvencah izjemnega. Zato je tudi zahtevala red, vsakršen red in zato so morali vsi kaotični junaki Stankovićeve literature pristati tam, kjer so. Ista dogma, ki v Stankovićevi literaturi zahteva vsakršen, zlasti pa moralni red na osnovi posvetne ideologizacije religioznih postulatov, ista dogma, ki je beograjsko buržoazijo v dvajsetih letih in pred njimi vodila v napad na moralno integriteto izvirnega in samosvojega pisatelja in ga je uspela tudi brezobzirno dotolči, ta ista dogma je v surovem času, ki je tedaj že kazal svoje konture, kmalu dosegla svojo družbeno inkarnacijo v fašistoidnih socialnih ustrojih. Tu je človeška in družbena mediokriteta slavila svoje brutalno zmagoslavje.

Borisav Stanković ni, kakor Ivan Cankar, razbral gibal subjektivnih in družbenih teženj, ki v tak razvoj in razkroj vodijo, tudi ni zmožni uzreti možnosti za preseganje krivičnih in nasilnih družbenih konvencij in moralnih stanj. Zato pa je čutil globoka neskladja takih razmer in zato jih je človeško in umetniško elementarno izpovedal. In zato, navsezadnje, ta neskladja moraš sam doživeti.

Moral je spoznati, da je sam. Jaz nisem z nikomer in nikogaršnji, je rekel. V tem svojem pošastnem nezadovoljstvu in osamljenosti je vedel: vsi so morali pristati na red, ki tam vlada: Koštana, Mitke, Tašana, Jovče in on sam. A s tem spoznanjem, ki ga je spremljalo samo na videz družbeno in historično neproduktivno in v tem smislu nedefinirano nezadovoljstvo, je bilo dano tudi že preseženo.