

ESTETSKI RAZGOVORI S SAMIM SEBOJ

Moja kritika Williamsove Mile ptice mladosti v Naši sodobnosti je napotila Josipa Vidmarja, ki je v Delu isto dramo v celoti odklonil, k polemiki. V mojemu članku Kritika na razpotju, objavljenem v isti reviji. Ker vsebuje Vidmarjev članek nekatere resne pomisleke glede mojih estetsko kritičnih stališč in izraža pri tem neko načelno zaskrbljenost nad gledališko kritiko naših dni, sem se odločil, izprašati si svojo estetsko vest v obliki razgovora s samim seboj.

A: Na kaj se opira Vidmarjeva načelna zaskrbljenost nad gledališko kritiko naših dni?

B: V svojem članku Kritika na razpotju se Vidmar sprašuje, »ali je taka dela (kakor je Williamsova Mila ptica mladosti), glasna in »uspešna« tuja dela in dela domačih avtorjev, soditi po svojem spoznanju, čutu in okusu ali (pa) je dopuščati, da na našo sodbo vplivajo »uspehi in priznanja« in če sežemo nekoliko nižje v resničnosti: reklama in propaganda?»

A: V kakšni zvezi je Vidmarjeva načelna estetska zaskrbljenost s tvojo oceno Williamsove drame?

B: V svojem članku Vidmar meni, da sem v prvem delu svojega poročila o Williamsovi drami sodil kakor on sam, popolnoma brez strahu o tem delu, da pa me je v drugem delu poročila, »pred zadnjim logičnim korakom«, se pravi, pred popolno odklonitvijo drame, »popadel strah« in sem se »podredil okusu in »estetiki« Broadwaya«.

A: Gre torej za razpotje kritike brez strahu in kritike s strahom, če smem tako imenovati ta problem?

B: Da, čeprav ima ta »strah« neki drug pomen in smisel, kakor mi ga Vidmar pripisuje. Sicer pa ima Vidmar še en pomislek glede mojega poročila, pomislek, ki meri na moj dvom, ali je Aristotelov vidik tragične prizadetosti, ki je videti Vidmarju edini estetski kriterij pri presojanju dramskih del, še sploh umesten pri modernih, naturalističnih dramah, zlasti pa pri tako doslednem naturalizmu, kakor je Williamsova Mila ptica mladosti. Še bolj odločno pa Vidmar zavrača mojo dodatno domnevo, da bi se namreč mogli ob podobnih dramskih delih (kakor je Williamsova drama) zadovoljiti s tem, da umetnost (namesto tragičnega pretresa) z estetskimi sredstvi razodeva obstoječe konflikte in protislovja neke človeške eksistence, družbene ali biološke ali oboje hkrati, pri čemer dajejo taki umetniški izdelki več opraviiti našemu razumu (mišljeno je spoznanje) kakor našemu srcu.

A: Ali ne vsebuje ta tvoj dvom o splošni veljavnosti Aristotelove dramske estetike že tudi misel, da je današnja dramska proizvodnja nekatere bistvenim pravilom in določilom Aristotelove estetike tuja in da so ta pravila in določila danes še komaj uporabna pri presojanju dramskih del naših dni?

B: Da, in to vprašanje je težje, bolj zapleteno kot vprašanje kritike brez strahu in kritike s strahom, čeprav je z njim v neki logični zvezi.

A: Priznal si, da te le ima neki strah, kadar presojaš dramska dela, čeprav ta strah ni tiste vrste, kakor misli Vidmar.

B: Mislim, da med Vidmarjevo in mojo kritično oceno Williamsove drame sploh ne gre za obstoj nekega večjega ali manjšega civilnega poguma, marveč za dve različni metodi pri presojanju umetniških izdelkov. Vidmarjev

način ocenjevanja dramskih del je izrazita estetska kritika. Po tej metodi se presoja neki umetniški izdelek kot tak, sam na sebi, brez večje ali sploh kakšne vzročne zveze z njegovim avtorjem in časovnim prostorom, ki je vplival na nastanek dela. Smisel in pomen take čiste estetske kritike je ugotavljanje umetniške vrednosti ali nevrednosti nekega leposlovnega izdelka. Zgodovinski pomen Vidmarjevega pojava v naši literarni javnosti nekako pred štiridesetimi leti vidim prav v tem, da je v času, ko so v obravnavanju literarnih del pri nas še prevladovali pretežno filološki in zgodovinski vidiki in se je estetska presoja dela opravljala tako rekoč obrobno, nastopil odločno z zahtevo po prvenstveno estetskih kriterijih in je s svojo smelo kritiko, kritiko brez strahu, povzročil precejšnje pohujšanje med tedanjimi filologi in literarnimi zgodovinarji. S svojo prirojeno občutljivostjo za umetniške pojave in s svojo v teku let pridobljeno umetniško kulturo, ki jo je Vidmar črpal predvsem iz Goethejevega estetskega sveta in iz sveta ruskega klasičnega realizma, si je Vidmar ustvaril kritiko z zahtevnimi estetskimi merili, povzetimi po velikih klasičnih delih svetovne književnosti. Za njegovimi kritičnimi sodbami je čutiti neki v sebi skladen, zaokrožen in zaključen estetski sistem, ki mu kot sistemu ni oporekati logike.

A: Ali niso kriteriji takega estetskega sistema, oprtega na najboljše vzglede svetovne klasike, vzgledni primeri najbolj objektivnih in s tem tudi najbolj pravičnih estetskih sodb?

B: Objektivnih predvsem v obsegu, ki je takemu izključno estetskemu vrednotenju svojstven, namreč v klasificiranju višjih in nižjih estetskih vrednot nekih literarnih pojavov. Toda čista estetska kritika kot čuvarica dobrega, če hočeš visokega okusa, vsebuje v sebi neko protislovje, ki jo pogosto sili v manj pravične sodbe. Moderna estetska kritika ne more mimo spoznanja, da sta oblika in vsebina, izraz in doživljaj v nekem umetniškem izdelku v organični vzročni zvezi. Prav organično pojmovanje umetnosti dviga Goethejev klasicizem nad francoskega, ki je še izključno formalno objektivnen. Če pa je umetniška oblika vedno adekvaten izraz neke umetniške vsebine, nekega doživljaja in če je ta doživljaj pristen, ima, tudi če se poraja iz »depresivnega življenjskega občutja«, da se poslužim izraza Müller-Freienfelsove psihološke estetike, ne samo pravico, marveč celo dolžnost, da si ustvari svojo podobo, svoj izraz, celo če je ta grotesken in ga estetska kritika uvršča med nižjo ali celo najnižjo literaturo. To protislovje se kaže celo pri tako velikem umetniku in tankosluhem ocenjevalcu umetniških pojavov, kakor je Goethe, na katerega se Vidmar v svojem članku in tudi sicer večkrat sklicuje. Goethejeve estetske sodbe o velikih umetninah starega in njegovega časa so še danes, po toliko letih skoraj neoporečne, toda, kadar Goethe ocenjuje literarne izdelke romantične šole, kot mojster okusa samo bistro odkriva na njih vse njihove pomanjkljivosti, ne zna pa najti ene same odlike. Celotna največja Goethejeva občudovalci so v njegovih suvereno estetskih sodbah pogrešali čut za zgodovinski prostor, za zgodovinsko in s tem tudi psihološko pogojenost umetniških pojavov.

A: Torej je neupoštevanje zgodovinske vzročnosti tisti tvoj strah, ki te zadržuje pred popolnoma odklonilnimi ocenami?

B: Ne tajim, glavni kurz mojih predavanj na AIU se glasi: zgodovinski razvoj dramskih teorij. Kdor se je nekoliko bliže ukvarjal s to snovjo, ve, da pozna estetika, zlasti dramska, neprimerno več dialektičnih obratov, tez,

antitez, sintez kakor razvoj družbenih formacij. Samo 19. stoletje šteje vsaj štiri jasno ločljive dialektične obrate dramske estetike in vsaka teh dramskih teorij tvori neki bolj ali manj v sebi skladen, zaokrožen, zaključen in tudi izključen estetski sistem kot odsev nekega svojevrstnega oblikovnega hotenja.

A: In ti prisegaš na vse te teorije z enako vnemo, vsemu pritruješ in ničemu ne ugovarjaš?

B: To kajpak ne! Tudi jaz imam neko svojo, osebno estetiko, toda ne uporabljam je kot kontroverzo z dramskim izdelkom, o katerem mi je soditi. Zadovoljujem se s tem, da ugotovim njegovo umetniško pristnost, celotno ali delno, in ko sem prepričan, da v njem res utriplje neko v umetniško vizijo preneseno življenje, si skušam to svojevrstno estetsko vizijo, tudi če je ta bolj ali manj tuja mojemu osebnemu okusu, razložiti kot umetniško izpoved nekega osebnega ali družbeno moralnega podnebja, iz katerega je porojena.

A: Torej manj estetsko soditi, kot estetsko razumevati?

B: Tudi soditi, kolikor gre za preizkus pristnosti ali nepristnosti dramskega izdelka. Ko pa je preizkus opravljen, skušam razumeti »biološki proces« tega dramskega izdelka, če je dovoljeno uporabljati ta pojem za duhovne tvorbe.

A: Ali se to ne pravi dajati koncesije nekemu manj izbranemu okusu?

B: V smislu estetskega klasificiranja umetniških pojavov gotovo. Toda ali je na drugi strani sploh mogoče, nekemu pesniku, ki v svojem delu izpoveduje sebe in moralno podnebje dobe, v katerem živi, predpisovati, kako naj se izpoveduje?

A: Ali se ti zdi sodobna dramska proizvodnja res tako tuja Aristotelovi dramski estetiki in ali ni Vidmarjeva misel, da je Aristotelova »starodavna teza, zlasti če jo razumemo nekoliko širje v smislu globlje človeške prizadetosti ali interesa, postulat in eden od spoznavnih znakov pravih umetnin«, spodbudna tudi za današnjo dramsko proizvodnjo?

B: Vidmarjeva misel vsebuje neko resnično zgodovinsko izkušnjo. Ali ni ves francoski in tudi nemški gledališki klasicizem Aristotelove teze, ki jih je sicer po svoje, se pravi nehistorično razlagal, skušal »razumevati nekoliko širje v smislu neke globlje človeške prizadetosti ali interesa«, ali zgodovinsko izraženo, tolmačil Aristotelove teze v smislu estetske občutljivosti in psihološke zakonitosti svojega časa?

A: Ali to ne gre tudi v današnjem času, v 20. stoletju?

B: Bojim se, da ne. Vzlic velikim razlikam v etnološki in družbeni strukturi, iz katere sta zrastle atiška gledališka klasika in evropski gledališki klasicizem, ju veže vendar neko sorodno družbeno moralno podnebje, prepričanje ali pa vsaj utvara neke ekonomsko in politično privilegirane družbe, da obstaja neki vzvišen razumski red, ki vlada v svetu, državi in človeku. Objektivni idealizem imenuje filozofija ta odnos človeka do sveta v sebi in izven sebe in Aristotelova zamisel tragedije, drame je vseskozi idealistična, idealistična v svojem izhodišču in svojem končnem cilju.

A: Toda ali ni Aristotel v zgodovini filozofije na glasu realista?

B: Če ga primerjamo z metafizičnim dualistom Platonom, je Aristotel brez dvoma realist. V svoji imanentni ontologiji stavi Aristotel počelo sveta ne izven stvari, marveč v stvari same, kot njihov vzrok in smoter, kot nekako duhovno električno energijo, ki snov oživlja in oblikuje in tvori z njo vred

substanco, podstat stvari, tisto, kar ima svoj smoter v samem sebi. Vzlic tem očitno realističnim potezam Aristotelove filozofije, pa je Aristotelovo mišljenje izrazito teleološko. Ni samo prepričan o smotnosti sveta, marveč tudi o tem, da napravi narava, in tudi človek je del narave, »od vsega možnega najboljše«.

A: Toda kaj ima opraviti Aristotelov ontološki sistem z njegovo Poetiko, ki je po svoji vsebini vendar samo nauk o pesništvu, priročnik pravil in napotkov o poeziji in dramatiki?

B: Poetike Aristotel ni napisal niti kot pesnik niti kot pesniški kritik, kar oboje nikoli ni bil, marveč kot izredno prodoren, sistematičen mislec. Potem ko je napisal svojo fiziko, ontologijo, ontološko zamišljeno psihologijo in etiko, je svoj filozofski sistem dopolnil še z estetiko, ki se pri njem imenuje Poetika. Razumljivo je, da je prenesel normativne pojme iz ontologije, psihologije in etike tudi v svojo estetiko, v svojo definicijo o umetnosti, definicijo tragedije, zlasti pa v pojmovanje dramskih karakterjev.

A: Toda Aristotelova definicija umetnosti kot posnemanje resničnosti, »ljudi in njihovih dejanj«, je vendar idejno izhodišče vse realistične umetnosti, slikarstva, kiparstva in tudi dramatike?

B: Aristotel svojega »posnemanja« ne pojmuje realistično. Ta njegov pojem izhaja iz grške, platonске spoznavne teorije in v tem smislu je posnemanje neke vrste nižjega, čutnega spoznavanja sveta. Spoznava pa se vedno neko vrednotno jedro stvari, ne stvari take, kakršne so. Zato naj po Aristotelu tragedija prikazuje »ljudi, ki so boljši, kot so v resnici«.

A: Rekel si, da je duhovna normativnost Aristotelove Poetike najbolj vidna v njegovem pojmovanju dramskih karakterjev.

B: Da. V svoji etiki zavrača Aristotel možnost, »da bi človek stremel za tistim, kar je dobro zanj (to je za človeka kot subjekt), ne pa za tistim, kar je splošno dobro, dobro samo na sebi«, in to pojmovanje prenaša Aristotel tudi v svoj nauk o drami na dramske karakterje. Skoraj vse pojmovanje Aristotelovih dramskih karakterjev je npravno normativno, predvsem pa njegova zahteva po doslednosti značaja, zvestobi svojemu značajskemu jedru, kar izključuje psihološko razvojnost dramskega karakterja. V tej zvezi pravi Schiller v nekem svojem pismu Goetheju: »To so idejne maske, ne pa značaji!«

A: Antično gledališče torej ni psihološko gledališče?

B: Gotovo ne v poznejšem, že shakespearskem smislu.

A: Toda evropski francoski klasicizem, ki se sicer ves zgleduje po stari grški tragediji in Aristotelu, je vendar že izrazito psihološko gledanje.

B: Da, čeprav je tudi francoski gledališki klasicizem še v marsičem npravno normativen in so njegovi karakterji ukrojeni po estetskem in psihološkem kodeksu ekonomsko in politično privilegirane družbe sončnega kralja.

A: Toda s postopno demokratizacijo družbe postaja tudi pojmovanje dramskih karakterjev bolj realistično, bliže vsakdanji resničnosti.

B: Da, in to prav radikalno, do francoskega realizma in do slikanja junakov s patološko podzavestjo ameriške, Williamsove drame. Z Aristotelovim normativnim pojmovanjem dramskih karakterjev je še ta težava, da je to pojmovanje najtesneje povezano z Aristotelovim pojmovanjem funkcije tragedije kot čustvenega pretresa. Aristotelovo pojmovanje sočutja z junakom je namreč tudi etično opredeljen pojem, kajti sočutje more pri Aristotelu

imeti gledalec samo z dobrim, stremljivim človekom in to pojmovanje preide tudi v poznejši evropski klasicizem in preko njega tudi v 19. stoletje. Sočutje z dobrim, stremljivim človekom, ne s komer koli, tudi če ta trpi, nahajamo še pri zadnjem zastopniku meščanske klasike, Henriku Ibsenu.

A: Toda ali ni tudi v gledališkem naturalizmu, n. pr. v Gospodični Juliji vendarle mogoče gledavčevo sočutje z junakom, kakor to meni Vidmar, ko pravi, da so v tem delu »mesta, faze procesa, ki določno apelirajo tudi na sočutje in strah«.

B: Gotovo in to velja zlasti za prizore, ko se Julija po storjeni spozabi z Jeanom vsa zmedena in nemočna v svoji stiski vrne na oder in v prizoru, ko odide z britvijo v roki za oder. Mislim pa, da je to sočutje že melodramskega značaja, torej izven Aristotelovih načel, kot sočustvovanje s sleherno trpečo, nemočno kreaturo, torej tudi z Chance Waynom, ko temu grozi, da ga bodo kastrirali. Vrh tega ima Julija tudi kot žrtev dednosti, okolja in momenta po Strindbergovi zamisli že nekatere kar nič simpatične poteze, po katerih je že duhovna sestra bodoče Thekle, Lavre in Alice.

A: Ali ni bila tvoja formulacija v inkriminiranem članku, da je gledati na naturalistično dramo »dialektično« in se zadovoljiti pri gledališkem naturalizmu s tem, »da nam umetnost z estetskimi sredstvi razodeva obstoječe konflikte in protislovja neke človeške eksistence, družbeno ideološke ali oboje hkrati, pri čemer dajejo taki umetniški izdelki več opraviati našemu razumu kakor našemu srcu«, nekoliko nejasna in je opravičeno izzvala Vidmarjev ugovor?

B: Priznam. Predvsem bi hotel v omenjenem besedilu izraz *razum* popraviti z izrazom *spoznanje*. Pojem spoznanje ni tuj niti umetniškemu ustvarjanju niti uživanju, saj moremo umetnost po racionalnem, Aristotelovem pojmovanju imenovati neke vrste spoznavanja sveta z intuicijo, z navdihom. Kar se tiče vsebinske strani omenjenega besedila, je bila moja misel ta: ko smo si v gledališču ogledali neki »document humain«, da se poslužimo Zolajevga jezika, torej prikaz neke človeške moralne in telesne bede, kakor jo predstavlja junak Chance Wayne, odhajamo domov manj pretreseni od sočutja do junaka, kot pa polni spoznanja, kakšna sta lahko človekovo življenje in njegova usoda, če zrasede sredi tako neurejene, npravno kaotične družbe. Kar se pa tiče »dialektičnega pojmovanja estetskih pojavov«, priznam, da bi mogla biti tudi ta formulacija bolj jasna; mišljena pa je bila tako, da je pri naturalističnih dramah manj pričakovati čustvenega pretresa, se pravi sočutja in strahu za junake, kot pa gledavčevo odkrivanje nekih razrednih, bioloških in etnoloških nasprotij in protislovij v družbi, ki so nazadnje vzrok junakovega propada. To pojmovanje nekega spoznanja kot končnega učinka neke naturalistične drame ni daleč od Brechtove funkcije spoznavanja v drami, pri čemer pa osebno izjavljam, da Brechtove drame bolj estetsko razumem kot estetsko uživam.

A: In tako si se v svojem poročilu o Mili ptici mladosti nazadnje sprijaznil z njenim avtorjem in njegovim načinom pisanja?

B: Ne! V svojem poročilu sem jasno zapisal, da mi je to delo s svojo »človeško fauno na ameriškem jugu« tuje, hkrati pa tudi priznal in to zdaj ob ponovnem, pazljivem branju Williamsovega dela z nekoliko drugimi besedami zopet ponavljam, da je to delo izraz močne umetniške potence in iz-

kustvena izpoved neke ameriške resničnosti, odsev neke strastne življenjske sile, ki bi jo v današnji evropski dramatiki zaman iskali.

A: Da končava z Aristotelom. Rekel si, da so današnji dramatiki bistvenim Aristotelovim estetskim postulatom docela tuji. Ali pa ni na drugi strani v dramatiki naših dni marsikaj, česar bi pri Aristotelu zaman iskali?

B: Da. V Aristotelu celo ni dveh estetskih zadev, ki jih je antično gledališče že poznalo. Aristotelovo pojmovanje umetnosti kot posnemanja izključuje namreč fantazijski svet, se pravi v dramatiki popolno svobodno fantazijsko preobrazbo predmetne resničnosti, ki jo najdemo že v Aristofanovih pravljicnih komedijah. In ko smo že pri fantazijskem elementu umetnosti, je Aristotelu spričo njegove zamisli umetnosti kot posnemanja tudi docela tuj pojem umetnosti kot osebne izpovedi, ki ga je prinesla v estetiko evropska romantika. Ta se je v odporu zoper klasicizem zatekla preko Shaftesburyja k Plotinovemu duševno vsebinskemu kriteriju lepote in umetnosti. Po Plotinu namreč hrepeni človek po osvoboditvi iz svoje telesnosti in teži po svojem duhovnem izvoru. Ta metafizična misel je dobila v estetiki naslednjo podobo. Pesnik se otrese neustrezne mu resničnosti in izpoveduje svoje hrepenenje po nekem lepšem, duhovnem svetu. Ako je v smislu Aristotela neka umetnina, neka pesniška tvorba reprezentativen tip upodobljenega predmeta, je v smislu Plotina in romantike neka umetniška, pesniška tvorba fantazijska korektura neke predmetne resničnosti. In ta korektura je pri romantikih možna v dveh smereh, v smeri duhovnega poveličanja in v smeri grotesknega, depresivnega občutja. Ta druga oblika je pogosta v dramatiki današnjih dni kot Dürrenmattov groteskni, Ionescov surrealistično porogljiv in Anouilhov ironični teater.

A: Ali nisi imel v mislih še ene izrazne možnosti antičnega gledališča, o kateri Aristotel ne govori.

B: Hegel je v svoji razlagi grške tragedije videl v njej ne toliko boj nasprotnih človeških strasti kot boj nasprotnih družbenih formacij in s tem družbenih idej. To svojo razlago je opiral zlasti na Sofoklejevo Antigono. Ali ni dialog med Kreonom in Antigono in med Kreonom in Hajmonom boj dveh različnih tez, teze o nadrejenosti državne volje in teze o svobodi individua? Sicer pa je velik del dramatike sofistično okretnega Evripida dialektični boj dveh enakovrednih idej z rezultatom nekega končnega spoznanja. In vendar o vsem tem pri Aristotelu ne najdemo besede, ker bi to nasprotovalo njegovemu pojmovanju tragedije, drame kot čustvenega pretresa. Toda ta oblika drame se pozneje povrne v francoski tezni drami, v Shawovi idejni dramatiki in vsa Sartrova dramatika je pravzaprav idejna dialektika na odru.

A: Ali se ni Vidmar na koncu svojega polemičnega članka direktno izpovedal svojega nazora o lepoti in umetnosti in to na Goethejeva usta?

B: Da, svoj nazor o lepoti izpove Vidmar tam, ko govori o Goethejevem načinu umetniškega doživljanja in ustvarjanja (reproduciranja). Navedeni Goethejev citat se glasi: »Lepoto občutimo, kadar gledamo neko zakonito življenje v njegovi najvišji (najintenzivnejši) dejavnosti in popolnosti.« Če si pravilno tolmačim Goethejev citat, je v besedah »zakonito življenje v njegovi najvišji (najintenzivnejši) dejavnosti« obsežena tudi pristnost umetniškega doživljanja in ustvarjanja, kar je moj glavni estetski postulat. V besedi »popolnosti« pa vidim izrazito normativen pojem, se pravi, poleg formalne tudi neko нравno dovršenost, pozitivnost. Če prenesem to estetsko določilo

na Vidmarjevo zahtevo do drame današnjih dni, je to pozitiven junak v neki pozitivni družbeni atmosferi.

A: Ali je kaj narobe na tej Vidmarjevi želji oziroma zahtevi?

B: Nič, razen neke v tej zahtevi skrito obsežene podmene, da se življenje ravna po umetnosti, ne pa umetnost po vsakokratnem konkretnem življenju. V tej zvezi bi opozoril na usodo nekdanj tako znamenite klasike meščanske drame, namreč Ibsenove. Ibsen je heroiziral svoje meščanske junake, jim nalagal kirkegaardsko zahtevno etiko v času, ko se evropsko meščanstvo ni več hodilo bojevat na barikade za boljši svet, marveč je skrbelo samo za svoj osebni profit, torej v času, ko so bile moralne osnove meščanstva če že ne razkrojene, pa vsaj hudo načete od komercializiranja človeške vesti. Ibsen je veljal svoj čas za moralnega revolucionarja in njegovi junaki, doktor Stockmann, Rosmers, Gregers, Allmers, Borkman za predhodnike neke nove, pravno prerajene dobe. Toda že po prvi svetovni vojni v vse te junake nismo več mogli prav verjeti. In danes? Direktor Borkman naših dni v času, ki mu ga daje avtor na razpolago, presedi že vrsto kazni, in to ne zaradi osrečevanja človeštva, marveč zaradi lastne osrečitve, in iz ječ prihaja vedno na boljša direktorska mesta in njegova žena občuduje njegovo zasebno podjetnost, ki ji omogoča razkošno stanovanje, vilo na deželi in po vsaki presedeni kazni boljši tip avta. In ali je doktor Stockmann, ki se iz skrbi za ljudsko zdravje upre komercializirani morali občine in javnosti in pri tem do konca tvega vse, svojo službo in obstoj svoje družine, ali je tak junak sploh mogoč v naših dneh, ko pazi vsak samo na to, da ne stopi drugemu na kurja očesa, zato da pusti ta tudi njega samega šariti po svoje. Kako zahtevati pozitivne junake in pozitivno atmosfero na odru, če jih ni v življenju. Tako je pač moralno podnebje po drugi svetovni vojni verjetno povsod na tem ljubem svetu. In zato je izraz tega moralnega podnebja naših dni v dramatikah naših dni groteska, ironija in satira.

A: Torej ne gre samo za različne metode ocenjevanja dramskih izdelkov, marveč tudi za različen pogled na svet, na današnjo resničnost.

B: Da. In iz Vidmarjevega pisanja sklepam na njegov velik optimizem o človeku in današnji človeški družbi, ki ga jaz nimam v toliki meri kot on. Vsa dolga leta nazaj nisem imel nikoli vtisa, da vlada v svetu neki pretirano razumen red. Prej obratno! Vendar bi, enako kakor Vidmar, tudi jaz mnogo raje gledal v gledališču pozitivne junake v pozitivni družbeni atmosferi, toda še preje bi hotel takega pozitivnega junaka srečati v življenju. Kajti kot sem že dejal, življenje se ne ravna po umetnosti, umetnost se ravna po vsakokratnem konkretnem življenju.

Vladimir Kralj