

O VPRAŠANJU LITERARNE KRITIKE

Dušan Pirjevec

Namen tega sestavka je razpravljati o knjigi Vladimira Kralja *Pogledi na dramo*.^{*} V njej je avtor poleg uvoda in dveh načelnih esejev zbral petinštirideset svojih kritik in kritičnih študij o posameznih gledaliških predstavah, oziroma o posameznih uprizorjenih dramskih besedilih. Po svoji vsebini so to pretežno analize in ocene vrste literarnih del ter kritike in poročila o tistih interpretacijah, ki so jih ta dela doživela v posameznih uprizoritvah. Zato ima Kraljeva knjiga več dimenzij, saj nas po eni strani vodi k vprašanju o odnosu do literature, na drugi strani pa k vprašanju o odnosu do gledališča, oziroma do sodobnega gledališča.

Naše razmišljanje se ne bo ukvarjalo z obema razsežnostma, marveč bo njegova pozornost usmerjena predvsem k prvemu sklopu vprašanj, tj. na vprašanje o odnosu do literature. A še tu se bomo omejili samo na en, vendar bistveni aspekt, in sicer na način vrednotenja. Takšno opredelitev teme nam omogočajo predvsem nekatere bistvene značilnosti Kraljeve knjige same. Njegove kritike in kritične študije, ki so sicer res nastajale ob posameznih uprizoritvah, se v resnici mnogo obširneje ukvarjajo ravno s tekstom samim in manj z njegovo konkretno scensko uresničitvijo, kar je razvidno tudi iz tiste avtorjeve izjave v uvodu, ki pravi, da bi morala knjiga nositi naslov *Dramaturški pogledi na dramo*, kar pomeni, da je v ospredju ravno interes za besedilo samo. Nič manj pomembna pa nista sklepna esej *Estetski pogovori s samim seboj* in *Esej o dramatičnem*, ki ravno tako pričata o izraziti literarno teoretični in literarno kritični usmerjenosti Kraljevega dela.

Ravno tako utemeljena je tudi naša omejitev na problem vrednotenja. Iz obeh sklepnih esejev, a ravno tako tudi iz uvoda je razvidno, da je na dnu vsega Kraljevega razpravljanja nenehoma pričujoč ravno ta problem. Zdi se celo, da ga avtor dojema kot osrednje eksistenčno vprašanje, kot vir smisla ali nesmisla lastnega početja, saj vendar govori celo o nekem strahu, ki spremlja njegovo delo.

Ena izmed temeljnih pobud Kraljevega prizadevanja je odpor proti tako imenovani normativni in čisto estetski literarni kritiki, zlasti še proti tisti njeni varianti, kakršna se nam razodeva v kritičnem delu Josipa Vidmarja, še posebej pa v njegovih spisih zadnjih desetih let. Kraljev odpor raste očitno iz nekih empiričnih dejstev, ki mu govorijo, da je v tej normativni kritiki nekaj, kar jo »pogosto sili v manj pravične sodbe«, kar seveda pomeni, da jo obvladuje neko protislovje, ki ga je možno opisati takole: normativna kritika proglašča svoje kriterije za nekaj univerzalnega in docela objektivnega, vendar pa ravno te manj pravične sodbe nenehoma jasno dokazujejo, da se ta univerzalnost in objektivnost ne moreta nikdar zares realizirati.

Težo in daljnosežnost tega protislovja lahko razumemo šele, če odkrijemo njegovo konkretno obliko. V zvezi s tem naj citiram najprej naslednje Kraljeve ugotovitve:

^{*} Vladimir Kralj, *Pogledi na dramo*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1963.

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 bistro odkriva na njih vse njihove pomanjkljivosti, ne zna pa najti ene same odlike.

Če dodamo temu citatu še Kraljev spor z Vidmarjem ob Williamsovi drami *Ptica mladosti*, potem je očitno, da je po Kraljevem prepričanju temeljna zmota normativne kritike v tem, da ji njena lastna sodobnost ni več dostopna, da torej ne more več dojeti tega, kar nastaja neposredno okrog nje.

Iz Kraljevega razpravljanja pa je razvidno tudi, kje je eden od bistvenih vzrokov za to notranjo in načelno nezadostnost normativne kritike. Ta kritika si, tako beremo, ustvarja svoja merila ob velikih klasičnih delih svetovne literature. Če to tezo domislimo do kraja, nastane naslednji sklep: normativna kritika uveljavlja kot kriterij nekaj, kar je že bilo, in zato ji ta kriterij odpove v trenutku, ko ima opravka z nečim, česar še ni bilo, tj. ob njeni lastni sodobnosti. Zaradi tega se normativni kritiki — če položaj nekoliko poenostavimo in ga pritiramo do absurdnosti — celotna literatura razkolje na dva kosa: na eni strani je lepa preteklost, na drugi pa grda ali vsaj dvomljiva sodobnost.

Kolikor je naša razlaga Kraljevega besedila pravilna, je očitno, da izvira Kraljev odpor proti normativni kritiki iz nujne zahteve doumeti tudi svojo sedanost in se vanjo integrirati. Kralj očitno svoje sodobnosti ne more samo od zunaj soditi, gre mu za to, da bi jo od znotraj ustvarjal in urejal. To je razvidno tudi iz naslednjih njegovih misli o Goetheju: »Celo največji Goethejevi občudovalci so v njegovih suvereno estetskih sodbah pogrešali čut za zgodovinski prostor in s tem tudi psihološko pogojenost umetniških pojavov.«

Odpor proti normativnosti se je tu stopnjeval v zahtevo po upoštevanju časa in prostora in z njima tudi konkretne avtorjeve osebnosti. V tej zahtevi se seveda ne kaže samo prizadevanje, hi hoče doumeti svojo sodobnost, marveč se je v njej prvotni impulz, ki je od avtorja terjal, da se neposredno vključi tudi v lastni čas, uveljavil kot univerzalno pravilo.

Kraljeva načelna izhodišča bi sicer potrebovala še podrobnejših opredelitev, vendar upam, da je kljub temu njihov osnovni smisel dovolj jasen in zato se zdaj vprašajmo, kako so se te temeljne pobude, ki jih lahko odkrijemo v avtorjevih besedilih, tudi realizirale.

V zadnjem odstavku *Eseja o dramatičnem* proglaša Kralj za edino možni estetski kriterij na področju dramatike »princip pristnosti, doživljenosti neke dramske tvorbe kot izpovednega dokumenta časa«, in nadaljuje:

Ali ni že Hegel na nekem mestu dejal, da je vse, kar je resnično, tudi pravo? Ta misel ima še druge možne variante: Ali ni vsa oblast od boga? Ali nima vsaka doba take umetnosti, kakršno si zasluži? In zoper to dejstvo je verjetno nemočna vsa estetska policija, kakor nam to dokazuje več kot dvatisočletna zgodovina evropske gledališke umetnosti.

Podobnih izjav in misli je v Kraljevi knjigi še več, vendar jih tukaj ne bomo posebej navajali, saj je osrednja teza avtorjevega kritičnega sistema dovolj razvidna že iz pravkar citiranih besed. In to tezo je možno opisati nekako takole: literarno delo je literarno delo, tj. prava umetnina le v trenutku, ko je »izpovedni dokument časa«. Seveda je ta naša formulacija zaradi svoje lapidarnosti zelo shematična, zato je treba dodati, da gre Kralju, kakor je razvidno iz vseh njegovih tekstov, za avtentično pričevanje o času, za zares pristno izpovedovanje osrednjih problemov nekega časa in prostora.

A tudi ko bi še bolj podrobno opisali avtorjevo osrednjo misel, bi se še vedno ne mogli izogniti občutku, da ji nekaj manjka. Predvsem ni jasno, kako, na kakšen način je umetnina »izpovedni dokument časa«. Formulacija, ki je pred nami, nas lahko kaj hitro pripelje v nevarno bližino tiste teze, ki pojmuje umetnost kot pasivni izraz ali odraz, kot nekakšno avtomatično zrcaljenje tiste objektivne stvarnosti, ki je izven umetnine itd. Vendar pa za nas spričo vprašanja, ki je postavljeno v središče našega razpravljanja, vse te nejasnosti niso bistveno pomembne, pač pa nas mnogo bolj zanima dejanski učinek principa o pristnosti, oziroma misli o »izpovednem dokumentu časa«.

Že hiter pregled Kraljevih kritik nas prepriča, da je avtor v zvezi s tem principom prebil tisti oklep, ki je normativni kritiki zapiral pot do njene sodobnosti, saj je pri tem delovala naslednja logika: če je namreč res, da je vse odvisno le od tega, v kakšni meri in kako živo sta v literarnem delu prisotna čas in prostor, potem je očitno, da sodobne literature ne morem več vrednotiti na podlagi nekih večnih kriterijev, marveč samo na podlagi njene avtentičnosti, njene zasidranosti v sedanjosti. In ravno to je Kralju omogočilo, da je »razumel«, da je našel stik z Williamsom, O'Neillom, pa tudi z našo domačo dramatikom in z vso sodobno gledališko avantgardo, ter tako s svojimi kritikami omogočil, da so ta dela zaživel v naši zavesti drugače, zlasti pa intenzivneje, kakor pa če bi jih samo videli na odru.

Pravkar opisane lastnosti Kraljevih kritik pa nas skušajo že nekako same po sebi prepričati, da smo zdaj vendar na pravi poti, saj se nam je le odprla možnost, da komuniciramo s sodobnostjo v vsem njenem obsegu. Kljub temu pa zadeva ni tako jasna niti ne tako preprosta, kot se zdi na prvi pogled. Tega se zavemo takoj, ko uporabimo avtorjev princip pristnosti ob delih iz nekoliko daljnješe preteklosti. Če hočemo namreč preizkušati npr. pristnost Shakespearovega *Hamleta*, potem moramo, če logično sledimo Kraljevemu principu, poznati najprej svet, v katerem je *Hamlet* nastal in katerega izraz ali izpovedni dokument je. Tega sveta pa ni več, ta svet je enkrat za vselej mrtev, ni nam več neposredno dostopen. Zato si pomagamo s podatki raznih zgodovinskih ved. Pri tem pa seveda takoj nastane naslednje vprašanje: ali je tista podoba preteklega sveta, ki nam jo nudijo zgodovinske znanosti, res tako točna, resnična, živa in zanesljiva, da lahko ob njej varno merimo pristnost tega ali drugega Shakespearovega dela? Isto vprašanje odkrijemo tudi v primerih, ko se sklicujemo na »psihološko pogojenost umetniških pojavov«.

Zgodovina zgodovinskih znanosti in psihologije odgovarja na zastavljeno vprašanje docela negativno. Spričo tega in spričo apriornega statusa zgodovinskih in psiholoških ved je jasno vsaj to, da podoba Shakespearovega časa, ki mi jo ponuja historiografija, ni prav nič bolj točna od podobe, ki mi jo ponuja npr. *Hamlet*. In morda je v *Hamletu* samem več resnice o Shakespearovi Angliji kot v vseh zgodovinskih traktatih. Zaradi vsega tega ni nobenega legitimnega razloga, da bi smel svojo podobo nekega preteklega sveta proglasiti za kriterij avtentičnosti ali pristnosti literarnega dela, ki je nastalo naravnost iz osrčja tega sveta in ga celo ustvarjalo.

Proti tej naši misli se sam po sebi ponuja poseben ugovor, ki ima to prednost, da se lahko opira na nekatere Kraljeve tekste same. Njegove analize nekaterih preteklih del, zgrajene na principu pristnosti, nas vsekakor prepričajo — to velja npr. zlasti za njegovo študijo o Shakespearu. Iz tega pa je seveda možno napraviti naslednji sklep: princip pristnosti je dokazal svojo uspešnost. Toda, to je v resnici samo optična prevara, ki nam jo pojasni že naslednji premislek: ko pišem o Shakespearu, že vem, kdo je Shakespeare. Še več, vsa tradicija me prepričuje, da gre za izredno velikega umetnika. To pomeni, da že od vsega začetka izhajam iz nekega védenja in zato je tudi moja naravnost že od vsega začetka popolnoma jasno usmerjena. V smislu te naravnosti pa konstruiram nato tudi tisti Shakespearov svet, ob katerem merim Shakespearovo avtentičnost. Tako je torej očitno, da je podoba sveta, ki naj bi bila merilo, že vnaprej prilagojena Shakespearu in vanjo je že vnaprej položena tudi Shakespearova avtentičnost, tako da je moje početje v tem primeru precej podobno pravi tautologiji.

Po svoje veljajo ti naši sklepi tudi v primerih, ko imam opraviti s sodobno literaturo. Ko trdim namreč, da je sodobna literatura zato prava literatura, ker je dokument časa, seveda prav tako sponiram neki kriterij. Ta kriterij je svet, v katerem je to delo nastalo. A svet kot kriterij ni nič drugega kot moja podoba tega sveta. Tako stojita druga ob drugi dve podobi enega in istega sveta: kritikova in umetnikova, le s to razliko, da je kritiku njegova podoba sveta nekako bolj dragocena, saj ravno ob njej meri avtentičnost literarnega dela.

Takšno ravnanje pa vzbuja vsaj dva bistvena pomisleka. Prvič: če hoče kritik uspešno meriti pristnost literarnega dela ob svoji podobi sveta, potem mora ta podoba že vsebovati tudi to, kar pripoveduje literarno delo, ki hočem preizkusiti njegovo avtentičnost. To pa z drugimi besedami pomeni, da literarno delo kritiku ne prinaša ničesar, česar ne bi že sam vedel ali poznal iz drugih virov. Literarno delo v tem primeru ne opravlja funkcije razkrivanja in odkrivanja, marveč kvečjemu funkcijo ilustriranja, ponovne potrditve itd.

Še mnogo bolj pomemben je drugi pomislek. Brž ko je res, da preizkuša kritik literarno delo pač ob svoji podobi sveta, je s tem povedano tudi, da ima ta podoba sveta neko prednost, saj se kritik pri svojem delu opira ravno na to podobo kot na edino zanesljivi temelj, iz nje črpa svojo varnost, smisel in vero v objektivnost svojega početja. Vendar pa smo videli, da pri vsem tem nimamo opraviti z ničimer drugim kot s čisto subjektivno podobo sveta, ki se čisto samovoljno proglašja za nekaj,

kar je lahko merilo neke druge podobe sveta. V resnici pa sta pred nami, kakor smo že rekli, samo dve subjektivni podobi in njuno razmerje do sveta je pri obeh docela enako. Obe sta enako subjektivni in nobena nima prednosti pred drugo. Prišli smo torej do čiste subjektivnosti, kjer ni ničesar objektivnega več in kjer je vse enako upravičeno.

Pravkar opisani položaj pa ima mnogo skupnega s položajem, v kakršnega nas postavlja tudi normativna kritika s svojim trdnim estetskim kanonom. Ta kanon je — kakor smo razbrali na začetku tega sestavka iz Kraljevih razmišljanj — nastal kot posplošenje nekih preteklih vrednot in je prav tako kot podoba sveta samo neka subjektivna interpretacija določenega kosa preteklosti, a takšna subjektivna interpretacija, ki se v procesu kritičnega razsojanja pojavlja in uveljavlja kot edino zanesljivi temelj. V obeh primerih, pri principu pristnosti in pri normativni kritiki, je torej resnica samo v subjektu — a ta resnica ni drugega kot instrument, s katerim hočemo obvladati umetnino, ki pa jo s tem, da jo hočemo obvladati in da jo hočemo obvladati ravno z instrumentom, spreminjamo v goli predmet. Zato je zdaj najbrž vsakomur očitno, da smo se znašli v tradicionalni relaciji objekt — subjekt, pri čemer je vir resnice subjekt, kar vse pomeni, da smo docela ujeti v svet starega Descartesa.

Za konkretni primer opisanega razmerja med instrumentom in predmetom nam zna veljati npr. znani Prijateljev esej o Josipu Murnu. Za osnovo tega eseja je Prijatelj postavil znane tri Tainove determinante: rasa, oziroma rod; okolje in trenutek. Misel o trojni determiniranosti je bila torej Prijateljeva resnica, hkrati pa je bila ta resnica tudi nekakšen model, nekakšna prazna forma, ki jo je bilo treba šele napolniti, in sicer z določenim čisto konkretnim gradivom, ki je bilo v tem primeru življenje in delo Josipa Murna. Ali z drugimi besedami: življenje in delo Josipa Murna je bilo treba preurediti tako, da je dobilo pomen tiste temeljne resnice, ki je zajeta ravno v Tainovi formuli. Šele ko je Prijatelj s tem konkretnim gradivom do konca napolnil to abstraktno in prazno formulo, je bilo njegovo delo končano in pojav, ki se imenuje Josip Murn, tudi do kraja izčrpan.

Vse, kar smo povedali o določenem tipu literarne kritike, torej velja *mutatis mutandis* tudi za vse druge danes prevladujoče literarne vede, velja za stilistično analizo in za najrazličnejše metode literarne zgodovine. In če je ta naša misel točna, potem je seveda očitno, da gre pri vsem tem za vprašanja, ki tako ali drugače zadevajo celotno naše ravnanje v zvezi z besedno umetnostjo, iz česar seveda logično sledi, da se v resnici sprašujemo o temeljnem odnosu do besedne umetnosti sploh. Ko pa to trditev vključimo v vse naše dosedanje razpravljanje, se nam izlušči spet novo vprašanje, ki se glasi takole: ali pa je sploh mogoče ustvariti drugačen temeljni odnos, in sicer takšnega, ko se resnica ne bi spreminjala več v instrument in ko bi umetnine ne postajale več goli predmet?

Kdor si zna vsaj približno predstavljati glavne razsežnosti tako zastavljenega vprašanja, mu bo seveda tudi takoj jasno, da nanje v okviru tega sestavka ni mogoče odgovarjati, saj bi bilo treba razviti posebno in obsežno teorijo o literarno kritičnem in literarno teoretičnem raziskovanju. Pač pa je možno v tej zvezi samo mimogrede opozoriti na pre-

prosto dejstvo, da tak drugačen temeljni odnos v resnici že obstaja in da ga živi vsak, kadar stopa v neposreden stik s tem ali drugim umotvorom. Sleherna umetnina me nekako vznemiri in me z nepremagljivo silo potegne v svoj krog. Identificiram se z njo, živim jo in jo ravno s tem šele tako do kraja realiziram, ker sproti odpravljam njeno apriorno shematičnost in razrešujem njeno apriorno dvosmiselnost. Ali ni s temi pojavi v neposredni zvezi tudi tisto splošno pravilo, ki me uči, da je najpomembnejši ravno prvi in res živi vtis? Komu se še ni pripetilo, da se je potem, ko je delo že prebral in ko bi moral o njem izreči neko sodbo, z vso močjo trudil, da bi spet oživil tisti vtis, ki je v njem nastajal sproti ob samem branju? Že ta preprosta dejstva dokazujejo, da mi je literarno delo kot umetnina, oziroma kot umetnost dano neposredno, v obliki in na način čiste evidence in zato ponavadi izrekamo tako imenovane »estetske sodbe« bolj ali manj apodiktično. To potrjuje tudi tista skušnja, ki pravi, da je pri dobrih literarnih kritikah skoraj vedno bolj prepričljiv neposredni opis estetske »vrednosti«, medtem ko so racionalno logična dokazila in sklepanja, ki naj bi to estetsko »sodbo« kar se da jasno dokazala, večinoma mnogo manj prepričljiva, manj zanimiva, tako da se takšne kritike ponavadi prelomijo nekako na dva kosa.

Če so naše razlage nekih neposrednih skušenj točne, potem je očitno, da res doživljamo neki neposreden kontakt z umetnostjo in da se v tem kontaktu zares uresničuje neki drug temeljni odnos, ki pa si ga potem ponavadi sami nekako zameglimo. Ravno natančna analiza tega temeljnega odnosa, njegove strukture in njegovega smisla, bi morda lahko ustvarila podlago za nov tip literarno kritičnega in literarno teoretičnega dela tudi na Slovenskem.

Misel o novem tipu literarno kritičnega dela, izrečena v zvezi s pojmom evidence in v zvezi s kritiko tistega razmerja, ki smo ga konkretizirali v formuli: instrument — predmet, pa seveda podira okostenelo samostojnost treh strok: literarne kritike, literarne teorije in literarne zgodovine — ter tako razrešuje tisti spor, ki ga je sprožila zavrnjena Vidmarjeva disertacija o Župančiču in ki ga naša uradna literarna zgodovina in teorija še vse do danes nista mogli razrešiti. Hkrati pa seveda utegne nastati vtis, kakor da vodijo naša razmišljanja naravnost v najčistejši relativizem, subjektivizem in celo v solipcizem. Vendar je to samo videz, ki se oplaja predvsem ob dejstvu, da odjema naša analiza kriterijem, na katere se opirata tako normativna kritika kot tudi načelo pristnosti, videz njihove univerzalnosti in objektivnosti ter s tem premešča kritika iz prividne, vase zaprte varnosti v odprto ne-varnost.

V okviru pričujočega sestavka nikakor ni mogoče izvesti naših analiz do njihovega logičnega sklepa, pač pa je treba posebej poudariti vsaj to, da v tem razmišljanju izpovedana stališča nikakor ne terjajo, da bi dosledno zavrnil prav vse, kar je nastalo v območju normativne kritike in estetike. Ta kritika je v določenem smislu zares konservativna, vendar je včasih kljub vsemu le sposobna dojeti tudi svojo sodobnost, kakor to dokazujejo npr. Vidmarjeve kritike Kozaka in Albeeja. Drugače tudi ne more biti, saj ravno takšni primeri glasno govorijo o prisotnosti tistega neposrednega temeljnega odnosa, le da se ta odnos zaradi razlogov, ki

tukaj ni mogoče o njih podrobneje govoriti, lahko uveljavlja samo po logiki naključja.

Nekaj podobnega je treba reči tudi za kritiko in analizo, ki se opirata na načelo pristnosti, le da načeloma ne moreta biti konservativni in da morata vedno odločneje prestopati svoje lastne meje ter tako odpirati možnost za oblikovanje in uveljavljanje novih načel. To velja zlasti za nekatere Kraljeve študije in kritike iz zadnjega časa. Za dokaz naj navedem naslednji odlomek iz njegovega poročila o ljubljanski uprizoritvi *Kralja Leara*:

Današnje dramaturge in režiserje [pa] le prepogosto zgodovinski nastanek klasičnega dela sploh ne zanima in dramsko besedilo preteklosti jim je samo primeren scenarij, v katerega skušajo spraviti kar največ občutja in misli svojega časa. Je nekaj eksistencialistične miselnosti v tem postopku, ki zavestno zanika preteklost... S tem pa ne zabriše samo prvotne strukture nekega dramskega dela, marveč se samovoljno odpove velikemu estetskemu čaru, ki je prav v soočenju dveh različnih družbeno-moralnih podob — nekdanje in sedanje — in s tem osveščanju podobnosti in različnosti dveh dob in njunih umetniških izrazov.

Namenoma sem citiral ravno ta odlomek, ker ga v tej številki naše revije navaja tudi Andrej Inkret, da ob njem polemizira s Kraljevo kritiko nekaterih modernih interpretacij Shakespeara. Ob tem pa je treba upoštevati še tista Kraljeva razmišljanja, ki ugotavljajo podobnosti in različnosti med našo in Shakespearovo dobo. In če opazujem vse to brez posebnega ozira na ljubljansko uprizoritev in ne glede na Brooka in Jana Kotta, potem se mi zdi v tej zvezi odločilno značilen najprej poudarek na »osveščanju podobnosti in različnosti dveh različnih dob in njunih umetniških izrazov«. Tu je namreč bistvo, kajti če vključimo citirane in omenjene misli v notranjo problematiko samega Kraljevega opusa in če dopuščamo, da utegne potekati aktualizacija preteklosti v različnih smereh, potem nam je takoj očitno, da nas žene Kraljeva misel o »osveščanju podobnosti in različnosti« ne le stran od zagat normativne estetike, marveč tudi stran od notranjih nejasnosti, ki so značilne za sam princip pristnosti. Ta princip je, kakor smo videli, sicer res nastal kot zanikanje določenih zmož normativne estetike, vendar pa misli samega sebe še vedno kot objektivno in univerzalno merilo, ki naj bi razreševalo neprestano napetost med objektom in subjektom, medtem pa ga življenje samo in njegova prvotna pobuda neprenehoma silita preko ozkih meja lastnega sistema v sodobnost, k živi eksistenci.

Pravkar omenjena značilnost celotnega kritičnega opusa, ki je nastal na podlagi načela o pristnosti, dovolj jasno ponazarja naslednja kritika in ocena Ibsenove dramatike v eseju *Estetski pogovori s samim seboj*:

Ibsen je heroiziral svoje meščanske junake, jim nalagal kirkegaardsko zahtevano etiko v času, ko se evropsko meščanstvo ni več hodilo bojevati na barikaade za boljši svet, marveč je skrbelo samo za svojo osebno korist, torej v času, ko so bile npravne norme 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 Stokmann, Rosmers, Gregers, Allmers, Borkman za predhodnike neke nove, нравно prerrojene dobe. Toda že po prvi svetovni vojni v vse te junake nismo mogli več 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 Stokmann, ki se iz skrbi za ljudsko zdravje upre komercializirani morali občine in javnosti in pri tem do konca tvega vse... ali je tak junak sploh mogoč v naših dneh, ko vsak pazi na to, da ne stopi drugemu na kurja očesa, zato da pusti tudi njega samega šariti po svoje?

Spričo vprašanj, o katerih je bilo govora v tem sestavku, je ta odlomek pomemben v prvi vrsti zaradi naslednjih dejstev: Ibsen nam sicer omogoča, da ob njegovem delu doživimo »osveščanje podobnosti in različnosti dveh dob in njunih umetniških izrazov« — in avtor te podobnosti in različnosti tudi posebej opiše. *Očitno torej je, da se lahko izvrši nekaj*, kar je še najbolj podobno »velikemu estetskemu čaru, ki je prav v soočanju dveh različnih družbeno moralnih podob«. Vendar pa to avtorju v primeru Ibsena ni dovolj, saj hkrati ugotavlja, da nam Ibsenova dela ne govorijo več žive govorice — in prav ta ugotovitev odločno prestopa meje sistema, v katerem je nastala, hkrati pa odpira seveda nove načelne probleme, ki se jih Vladimir Kralj tudi takoj zave in jih skuša zato tudi takoj rešiti, saj pravi: »Torej ne gre samo za različne metode ocenjevanja dramskih izdelkov, marveč tudi za različen pogled na svet, na današnjo resničnost.«

S to zadnjo Kraljevo trditvijo pa smo se znašli v popolnoma novem položaju: uveljavljena metoda ali kriterij vrednotenja za naš odnos do umetnosti nikakor ne zadoščata. Poleg njiju se je tudi v primeru, ko ne gre za sodobno delo, pojavila še »današnja resničnost« — in če zdaj skoz prizmo tega novega elementa pogledamo na celotni kritični sistem, moramo reči tole: ali pa je razmerje med metodo vrednotenja in načelom današnje resničnosti res takšne narave, da ga lahko, tako kakor Kralj, opišemo s formulacijo »ne samo... marveč tudi«? To vprašanje je očitno tista točka, do katere je dozorel Kraljev kritični sistem.

Vse naše razpravljanje dovolj plastično prikazuje, kako Kraljevo delo ni samo preprosta negacija določene tuje kritične prakse, marveč se logično vključuje v celotno snovanje naše literarno kritične in literarno teoretične misli, zato doživlja tudi vsa njena notranja protislovja in zato nas postavlja pred bistvena vprašanja o odnosu do literature oziroma do besedne umetnosti. Ali z drugimi besedami: da so se na Slovenskem lahko ta vprašanja izoblikovala ravno v tisti obliki in ravno s takšno ostrino, ki onemogočata pot nazaj, hkrati pa odpirata že nove možnosti, je v veliki meri ravno posledica Kraljevega dela — in v tem je največji pomen njegovih kritičnih in teoretičnih študij. Poti nazaj zdaj namreč ni več in sleherno iskanje novih možnosti bo preverjalo svoj kompas tudi ob analizah, recenzijah in esejih Vladimira Kralja.