

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

JOSIP VIDMAR O KRITIKI IN KRITIČNIH MERILIH

Ta čas praznuje osemdesetletnico svojega življenja ena najznamenitejših, najrazboritejših in brez dvoma najzanimivejših osebnosti slovenske slovstvene kritike, s tem pa kajpada tudi naše literarne vede — Josip Vidmar. Za to priložnost objavljamo poglavje iz obsežne Zadravčeve monografije o Vidmarjevem kritičkem delu; z njim se v delovnem smislu pridružujemo številnim voščilom, ki jih slavljencu ob njegovem življenjskem in delovnem prazniku izreka slovenska javnost.

Uredništvo

Sredi februarja 1925 je Vidmar v »Programu« revije Kritika zavrnil tri ideološke attribute tedanje kritike: »napredna«, »katoliška«, »proletarska« umetnost in izjavil, da pravega kritika zavezuje le »umetnostna in duhovna pomembnost del«. Menil je, da se kritik ne sme vezati na strankarsko, nazorsko in klikarsko miselnost, kajti samo nevezan kritik je sposoben pisati jasno in načelno, povedati odkrito, da je umetnina prava le tedaj, kadar »lepo predstavlja« nekaj resničnega in velikega, kadar poetična lepota izraža tisto, kar je človeško važno in dragoceno. Samo nevezan kritik more in mora nakazovati tudi nove umetniške možnosti in smeri. Kritik mora tudi vedeti, da ima umetnost svoj specifični nazor in mora umetniška dela po njem presojsati, se bojevati za stvaritve, ki izvirajo »iz dna«, odklanjati pa vse, kar je obremenjeno z ideološko tendenco, zato pa tudi nazor, da je resnična le tista umetnost, ki sodeluje v konkretnem socialnem in političnem boju. Pravi kritik sicer ve, da umetnost »učí«, »vzgaja«, vendar le tako, da uravnoveša duha in snov, duha in nagon, Apolona in Dioniza in »vsaj za trenutek ustvarja v ljudeh živa stanja svobodne človeške osebnosti«. Dobra kritika odlikujejo še nekatere važne lastnosti: To so znanstveno analitska strast, stvarna in psihološka jasnovidnost, logično gradeč razum, sposobnost živega in nazornega izražanja, nadarjenost za intenzivno razčlenjevanje, nad vsem pa stoji kritikov značaj, njegova ljubezen do resnice. Da bi te lastnosti nedvoumno dokazal, se je študijsko ustavil ob Franu Levstiku in leta 1931 objavil tri zapise o njegovi kritiki in pripovedni prozi. Napisal pa jih je tudi zato, ker je v njegovih spisih našel »pouk in potrdilo« tudi za svoje delo.

Najprej je opozoril na Levstikov značaj, ki mu je bil pregon od študija zaradi inkriminiranih pesmi ljubši, »nego greh zoper samega sebe«, tj. zoper svobodno izpoved svoje narave in misli. Taisti značaj si je Levstik ohranil tudi kot kritik, delal je po načelu: nikomur krivice, nikomur prizanašati — ali vse ali nič. Vidmar je občudoval in poudarjal ta veliki »ponos neodvisne čistosti«. Hkrati pa je našel pri Levstiku tudi več trdnih estetskih načel, jasen pogled na to, kaj je umetnost in kako obvezuje kritika; tem načelom je pritrjeval, ker je dotlej tudi že sam priznaval enaka ali pa sorodna. Pri Levstiku je srečal naraven in živ odnos do človeškega bistva literature, oster čut za človeško jedro umetno-

sti, vednost o »človeški pomembnosti« literarnega dela. Levstik je od pisatelja terjal isto kot Vidmar: »moralni instinkt« ali moralno jasnovidnost polne in neodvisne narave ter neodvisno, pogumno presojo življenja. Samo »naturen« umetnik, ki pozna in razume človeško naravo, lahko po Levstiku zajame predmet z duhom lastne narave ter doseže duševno globino in »višjo moralno perspektivo«. Levstik je bil tudi tiste vrste kritik in estēt, ki je znal pisatelja opozoriti, kako je treba »napraviti« epsko osebo, da bo učinkovala živo, naravno, stvarno. Med slovenskimi kritiki pa je bil tudi prvi, ki je za najglobljo, nerazložljivo sestavino umetniškega dela uporabil izraz »čarobnost«. Glede na vse navedeno je bil Levstik psihološki kritik, ki je, povedano nakratko, od umetnika terjal poznati in reproducirati človekovo duševnost in duhovnost s stališča višje, etične perspektive. Tako je mogel Vidmarju služiti za »pouk in potrdilo«, saj se je Levstikova »etična perspektiva« ujemala s tistim, kar je Vidmar imenoval »etični vzgon« ali dejanska morala umetnosti.

Nato se Vidmar skoraj dve desetletji ni več publicistično ukvarjal z dolžnostmi literarnega kritika. Spet pa se je oglasil, ko so v prvih povojnih letih sovjetski literarni teoretiki tudi v slovenskem časopisju literarnemu kritiku začeli pripisovati moč in predpisovati obveznost, ki jih po njegovem mnenju ta nima, niti jih ne more sprejeti. Fadjejev in še nekateri so kritiku pripisovali namreč velik vzgojni pomen: iz subjektivista lahko naredi kolektivista, iz pesimista mora skovati optimista, iz vase zaprtega lirika pa objektivista, ki se več ne meni za svoje bolečine, ampak upesnjuje patos graditve socialističnega reda. Skratka, kritik je odgovoren za harmoničnega in herojskega človeka v literaturi in za pisatelja, ki več ne priznava konfliktov in vse življenje polepšuje kot velik pohod k splošni harmoniji vseh ljudi. Kritika naj bi se po volji dvomljivih humanističnih aktivistov spremenila potemtakem v vsemogočno retorto, v kateri bi se rodili umetniki, kakor jih je potrebovala birokratska ideologija. Vidmar je v moč in smisel takšne verbalne retorice podvomil. Menil je (v pogovoru z Grünom), da kritik kot slovstveni vzgojitelj pisatelju lahko pomaga le v neznatnih stvareh, npr. pri tem, da brez dolgotrajnih blodenj pride do tega, do česar more in mora priti po svoji nadarjenosti, prav nič pa mu nadarjenosti ne more povečati ali celo spremeniti. Zato naj literarno delo testira tako, da ugotovi, ali je v njem dobro obvladano življenje, o katerem govori, oceni naj sredstva, ali so zares umetniška, pokaže naj, ali gre za resnično izpoved doživetevega ali zgolj za bobnečo retoriko. Šele na koncu naj pove, kakšen življenjski pomen ima obravnavano delo.

Kritiku je zdaj tudi priporočal, naj čim bolj spozna dialektično materialistično mišljenje. Vprašuje naj se, ali je pisateljev pogled na človeka, družbo in svet znanstven ali pa idealističen. V Vidmarjevi definiciji literarnega kritika je bil to povsem nov element. Ta element je daleč presegal njegov nekdanji zahtevek, da naj kritik ne pripada nobenemu sistemskemu nazoru ali izraziti filozofski miselnosti.

V šestdesetih in sedemdesetih letih je doživljal pogosta soočenja s skupino mlajših literatov in kritikov, tudi literarnoestetskih ideologov, ki so sejali umetnostni obup, oznanjali konec umetnosti in v imenu te dozdevne smrti lahko počeli in odobravalni vsakršno literarno igro. Kakor nekateri »pesniki« niso marali pisati verzov, ampak »likovne pesmi«, tako so se kritiki odpovedovali vred-

nostnim kriterijem in odklanjali vse, kar je še verovalo in terjalo, da je v literaturi še mogoče in da je celo dolžnost ločevati zrno od plev. Ta skupina je Vidmarja odklanjala kot esteta in kritika in trdila, da za moderno literaturo uporablja zastarela načela neke normativne estetike. V spopadih Vidmar ni popustil niti za las, vztrajal je pri normativni kritiki in zagovarjal kriterije, ki si jih je evropski umetniški okus izdelal ob največjih umetniških delih od antike do danes. S temi merili je neizprosno zavezoval tudi kritike, ki pišejo o novih smereh, dosežkih in porazih v literaturi.

Najostreje je zavračal antikritiko, ki znotraj kulture blagoslavlja vsakršno, tudi lažno svobodo. Z lažno ustvarjalno svobodo, iz katere vznikajo kaos, letrižem, hermetizem, prostaštvo, oznanjanje absurda, se sodobni pisci po njegovem odrešujejo vsake višje odgovornosti. Predvsem pa hote izgubljajo najvišji ideal — da ustvarja človek iz motnega proizvoda narave, iz samega sebe jasen in čist umotvor (Goethe) in da mu ravno umetnost pri tem pomaga, ker je šola višjega okusa, višje zavesti. Nobena prava umetnost se po njegovem ne more osvoboditi »dolžnosti sodelovanja pri učlovečevanju človeka. Take svobode ni«.

Sam pripoveduje, da si je literarno kritična načela oblikoval tudi ob zgledih kritike, ki jo je prebiral v dvajsetih letih v francoskih in nemških literarnih revijah. V slovenski tekoči literarno kritični publicistiki zares ni bilo zgledov, ob katerih bi nadarjeni kritik mogel začeti rasti, edina velika spodbuda je lahko bil Ivan Prijatelj z nekaterimi eseji, predvsem pa stališče Ivana Cankarja. Tehniko kritičnega dela ter sistem kriterijev pa si je moral ostriti predvsem sam ob študiju besednih umetnin. Kako si je oblikoval estetski kriterij, povedo tudi tile primeri:

Ko je kritiziral prozo Franceta Bevka, jo je zadel tam, kjer je najbolj občutljiva, na psihološki ravnini. Očitek je oprl tudi na dejstvo, da je psihološka neizdelanost te proze toliko občutnejša, kolikor sodobni evropski roman pomika svoje težišče »iz dejanja in dogodkov v značaje in psihologijo« (predstavlja razpoloženja, čustva in podobno). Ob romanu *Šentpeter* Juša Kozaka pa je prišel do sklepa, da tega besedila znotraj ne veže nikakršna moč ali kohezijska sila, ki bi iz njega delala veliko umetnino, v romanu je pogrešal intimnega osebnega momenta, ki bi detajle (tudi avtobiografske) intenzivno družil v celoto. Kozak ni dosegel *Buddenbrookovih* Thomasa Manna, kjer igra kohezijsko vlogo avtorjev dvojnik Tomaž, in Galsworthyjeve *Sage o Forsytih*, kjer jo odigra ideja o pogubni in razkrojni moči lepote v razumarskem, treznem svetu angleškega meščanstva. Ko je tako primerjal nedodelano z dodelanim in se vpraševal o kohezijske moči umetnine, se mu je do kraja razvil pomemben estetski kriterij: enotnost in psihološka jasnost besedne umetnine. To je bil hkrati element več za estetski kriterij, ki ga je izvajal iz duhovno enotne osebnosti, iz njenega edinstvenega, zmerom in povsod prisotnega gledanja na življenjske pojave in njihovo vključenost v umetnino.

V kritiki drame Lojza Kraigherja *Na fronti sestre Žive* je uporabil — prej in poslej še večkrat — estetski kriterij »kristalizacije«, se pravi kritični pojem za estetsko združenost nekega individualnega pojava in življenjskega načela. V navedeni drami se kot dramski moči soočata načelo zakona in načelo ljubezni, družbena inštitucija in elementarna življenjska moč, obe seveda v in-

dividualizirani obliki. Daljši citat naj nazorneje pokaže praktično obnašanje kristalizacijskega merila:

— V izrazoslovju drame se imenujeta (obe načeli) tudi »stališče paragrafa, dogme in družbene morale« ter »stališče nature«. Nosilka prvega je žena, drugega zastopa mož. In tu velja odgovoriti na naslednja vprašanja: V kakšni obliki živita obe načeli v enem in drugem? Ali sta Rojnik in Pavla osebnosti, v katerih se principa lahko uveljavljata v čisti bitnosti? Ali sta Rojnik in Pavla človečnosti, v katerih zakonska in ljubezenska usoda predstavljata lahko zanimiv, več, dragocen in za vsakega človeka pomemben primerek erotičnega življenja?

Ne konflikt te drame ne njene osrednje tri osebe niso kristalizacija, marveč so kvečjemu bolj ali manj zvesti ter morda niti ne povsem nepristranski posnetki nečesa docela slučajnega. Temu življenju manjka po avtorjevi krivdi neko jedro, ki bi mu dajalo kljub njegovi individualni opredeljenosti sposobnost, odražati prirodo zakona in prirodo ljubezni in prirodo človeka sploh. Če pomeni umetnost »ugnetati večnost v begoten trenutek«, tedaj je osrčje te drame begoten trenutek brez večnosti.

Tudi v hiazmični predelavi Župančičeve misli o umetnikovi dejavnosti je spretno zastopana misel o kristalizaciji kot važnem merilu, ki ločuje umetniško od preprosto literarnega.

Za osnovo vsake kritike je imel in ima Vidmar formalno analizo. Ta je dolžna odgovoriti na vprašanje, ali je umetnina »živa, pristna izpoved o elementarnem življenjskem pojavu«, o takšnem, ki življenje ali oplaja ali pa ga uničuje; tudi uničuje, kajti umetnost pojave kratkomalo priznava in se ne vprašuje, ali so dobri ali zli. Galsworthy npr. svoje dramske osebe za njeno hudodelstvo niti ne opravičuje niti ne obtožuje, ampak jo le prikazuje, »ustvaril jo je« in storil le to, kar je edina pisateljeva obveznost. In samo kritik, ki ima razvit smisel za takšno umetnikovo ravnanje z življenjem, lahko pravilno sodi umetniško delo, poveča razumevanje umetnine oziroma vzdigne v zavest ves estetski in etični red umetnine, ki utegneta v bralcu učinkovati nejasno slutenjsko. Vse pa je dolžan opraviti trdo, neizprosno.

Tem načelom je dal prvo klasično obliko v dialogu ali *Pogovoru o Arhimedovi točki* leta 1927. Kot zagovornik absolutne umetnosti je tukaj razvil misel o absolutni kritiki. Medtem ko je absolutno merilo za umetnost imenoval uprizorjanje življenja brez vsake nazorske tendence, je za kritikovo absolutno merilo zdaj lahko razglasil živost umetnine. Kritik mora imeti oster čut za oboje, za umetnikovo notranjo svobodo in za živost umetnine, torej za obe nadrazumski prvini, ki skupaj zagotavljata absolutno kvaliteto umetnosti. Smisla zanju se ne da priučiti, kritik si ga ne more prianalizirati, »toda kdor ga ima, stoji na Arhimedovi točki za umetnost in lahko umetnine ocenjuje in tolmači, in sicer vse umetnine, ne glede na dobo, v kateri so nastale, z merilom, ki velja za vse razvite ljudi vseh časov in narodov«.

Estetski kriterij *živost umetnine* je ves čas postavljajal v ospredje kot *conditio sine qua non*. Mesto najvišjega pojma v presoji umetnosti pa mu je zagotovil še prav posebej v Jubilejnih meditacijah o Goetheju 1932. Tukaj navaja Goethejevo razrešitev dileme, kaj odloča o umetniški kreaciji: ali ideja ali življenje. Pridruži se Goetheju, ko pravi, da je umetnina posledica navdiha, njen učinek

pa je stopnjevanje življenja. Vidmar soglaša tudi z mislijo, da je umetnina tem boljša, čim bolj je razumu nedostopna. Zato umetnine tudi ni soditi po ideji, ampak po njeni življenjski moči, po ogromnosti življenjskega občutja. Goethejev ideal je »nezavedna poezija, pri kateri odrečeta ves razum in vsa pamet, in vsa pamet, in ki učinkuje prek pojmov in misli«.

Med kriteriji je dal opazno mesto tudi moralnemu. Ta mu je sprva povzročal precej težav, zlasti v obliki gesla »zvestoba samemu sebi«. Ta kriterij je bil povsem jasen, kadar ga je uporabljal za misel, da je umetnost izraz človekove apriorne narave in da mora umetnik biti zato zvest svoji naravi, da jo izpoveduje, če hoče biti pristen pričevalec svojega in življenja drugih; dokler je geslo veljalo torej v smislu *l'art pour l'art*, kakor je *larpurlartizem* zagovarjal Vidmar (drugače kot Poe in simbolisti). Ta odtенок moralnega kriterija je prisoten v vseh njegovih pomembnejših kritikah.

Geslo »zvestoba samemu sebi« pa je v dvajsetih letih uporabljal tudi za vrednotenje dramskih in epskih oseb. Dokler je z njo označeval formalno estetsko komponento osebe, namreč nujnost, da je od začetka do konca izvedena enotno in v skladu s celotno umetniško strukturo, v kateri nastopa, jo je uporabljal umetnosti primerno. Kakor hitro pa je geslo razširil še na etično področje epskih in dramskih karakterjev, je stopil na podrsna tla. Toliko bolj podrsna, ker je ta odtенок moralnega kriterija povezoval še s pojmom božansko in demonično, s katerima si je Goethe poskušal pojasniti nekakšne zunajčloveške temelje umetniške inspiracije oziroma »vsako produktivnost najvišje vrste«. Vidmar je poskušal razložiti Kantorja iz Cankarjevega Kralja na Betajnovi kot »velikega« zavoljo tega, ker zvesto sledi svojemu demonu, posluša svoje »osebno dno«, svoj etični imperativ, pa četudi je njegova morala hudodelska. Težava ni nastala zato, ker podaja Cankar resničnost nekega historičnega karakterja dosledno, ampak zato, ker je bil Vidmar prepričan, da je Kantor velik, ker udejanja negativno moralo in ker ravna v skladu s svojo apriorno naravo. Občudoval je pojav, ki ga Cankar ne občuduje. Zapadel je napaki, da Kantorja ocenjuje po njegovih besedah, ne po dejanjih, zlasti besedo »moram« je imel za nekakšen skrivnosten glas usode, za »glas« narave, »glas iz onostranstva«. Kantor zato tudi ni grešnik, ne hudodelec, kajti po Vidmarju je bilo hudodelstvo le »nezvestoba napram samemu sebi, napram edinstveni naravi, ki je človeku dana«.

S kriterijem »poslušnosti napram svoji naravi« je Vidmar preklical temeljni moralni postulat umetnosti: z občudovanjem nemorale »močnega človeka« je zoprval etosu umetnosti, ki po njegovem služi etični dialektiki človeka. Podlegel je misli, da človek, v katerem so nekakšni glasovi božanskega ali demoničnega, mora počenjati, kar počenja, tudi najbolj nemoralne stvari, saj je v njem »bog« enako prisoten, kot v svetniku. Zato mora tudi v kritiki dobiti enako oceno kot svetnik, Kantor enako kot Maks. Tudi v kritiki Novačanovega Hermana Celjskega je uporabil ta odtенок moralnega kriterija in individualno mogočnost ali oblast poskrivnostil z nekakšno apriorno usodo. Ko pa se je ob Hermanovi voluntaristični formuli »Fiat voluntas mea!« vpraševal, ali so to »bogokletne ali strahotno svete« besede, se mu je še zgodilo, da se je oddaljil od Goethejeve razlage demonizma, ki jo je povezovati bolj z umetniško ustvarjalnostjo samo, kakor pa z epskimi in dramskimi osebami in njihovo etiko. Pred-

vsem pa Vidmar tedaj ni upošteval, da je bila »strahotna svetost« tudi in predvsem zgodovinsko pogojena, kakor ni upošteval Kantorjeve zelo neskrivnostne in zelo stvarne socialne formule, zaradi katere je ta »moral« naprej, formule namreč: »vi duše, jaz telesa«.

Skrajno vprašljivo moralni odtенок obrazca »zvestoba samemu sebi«, odtенок v smislu moralne sestavine epskih in dramskih oseb, je Vidmar kasneje sam ovrgel, tako da je Kantorjevo moralo, njegov »moram« razlagal družbeno. Eksplicite pa je problematičnost tako pojmovanega moralnega kriterija opisal v Predgovoru v Literarne kritike (1951). Zvračal ga je na »estetsko zavest« ali neutemeljeno vero, da je bil kot svobodoumnik resnično tudi svoboden in je imel zato tudi skrajni subjektivizem za izraz in celo za dolžnost svobodne osebe. Druga svetovna vojna mu je ta pretirani individualizem ovrgla in vzela pravo, da bi kot kritik smel hudodelcu pripisovati enako ceno kot tistemu, ki se bojuje za človekovo socialno ali kakšno drugo svobodo.

Vidmar je tudi dandanes pristaš normativne literature, tudi danes kritičnih meril ne dovoljuje prikrajati tekoči literaturi, ampak mora ta vzdržati merila, kot jih vzdržijo največje umetnine skozi stoletja; sedanje umetnosti ni mogoče presojati z drugačnimi merili kot tiste, ki je nastala pred stoletji in tisočletji. Normativnost je zlasti v zadnjem času tudi eksplicite obrnil zoper časovna merila in še zoper princip »pristnosti, doživljenosti neke dramske tvorbe kot izpovednega dokumenta časa«. Meni namreč, da izpovedni dokument časa nikakor ne more biti in tudi ni estetski, umetnostni kriterij. Pri normativni literarni estetiki pa vztraja tudi zato, ker »učí v literarnih delih iskati človeka, njegovo izpoved o stvareh, ki se dotikajo resnično važnih moralnih in spoznavnih in vitalnih problemov njegove eksistence in ki so v skladu z njegovo notranjo veličino lahko hkrati verni dokumenti časa. Ta estetika lahko kritiko usposobi za razlikovanje med literarnim fabrikatom in umetniškim delom pa tudi za razlikovanje med dnevno aktualnim in resnično sodobnim...«

Dobro pozna tudi smeri gledališke kritike: Lessingovo, ki se zadržuje predvsem na dramskem besedilu, ne mara absolutnega teatra in meni, da je gledališka ustvarjalnost reproduktivna umetnost, »samo služba dramski umetnosti«; pozna nasprotno teorijo XX. stoletja (Georg Fuchs, Jean Capeau, Gordon Craig, Antoni Artaud), ki hoče gledališko umetnost osvoboditi od besedila, pa poskuse Alfreda Kerra in Alfreda Polgara, ki sta poskušala združiti kritiko dramskega besedila in gledališkega umotvora. Zavedal se je težave, da mora kritik gledališke umetnosti soditi po impresiji, in ker se uprizoritev več ne ponovi, je kriterij preverljivosti skoraj neznamenat, skratka, da gledališka kritika nima možnosti, da bi neki lik poglobljala skozi stoletja, kakor ga lahko literarna interpretacija. Dobro pa je tudi vedel, kaj gledališki kritik vendarle lahko stori in kaj mora storiti. Predvsem je njegova dolžnost poznati dramsko besedilo in odrski umotvor in ju med seboj primerjati. To pa lahko opravi v redu le, če pozna značaj vsake osebe, vsake scene, težo vsakega stavka in vlogo vsake besede, ker samo s takim poznanjem besedila lahko objektivno sledi režiserju in igralcem. Razčleniti mora znati režijo in igralčev »umotvor«, oceniti, kakor je režiser znal ubrati posamezne kreacije igralcev v ritem igranja in kako je uspel obvladati dinamično črto ali hitrost gibanja, kako je uredil prehode, ločil naglašene trenutke od stranskih, ali kako jih je znal povzdigniti.

Kot kritični iskalec se Vidmar ni omejil le na literarno in gledališko umetnost. Kot estetski fenomen in kot moralno stanje človeka so ga zaposlovali tudi druge umetnosti, zlasti slikarstvo in glasba, manj pa kiparstvo in arhitektura. Videti je, da si je ob sliki in muziki ostril in bogatil estetski in moralno kritični čut, saj je spoznanja ob njih včasih koristno uporabil v presoji značilnosti literarnih umetnin. To velja npr. za problematiko »prehodov« v umetnini, ki se je do dna zavedel ob kiparstvu, velja pa tudi za semantiko pesniškega, verznega ritma in verzne organizacije, ki jo je zadnje čase primerjal z elementi muzike. Obratno pa je sklepal, da mora tudi v sliki in glabeni kompoziciji živeti tisti temeljni element, zaradi katerega ju človek goji skozi tisočletja in ki je v literaturi in gledališču tako opazen: tudi likovna in glasbena umetnost namreč ni samo igra, ampak je tudi važno sporočilo ali izpoved človeka človeku, je poleg strasti za lepim tudi strast za visoko vsebinskim, za etičnim. Skratka, Vidmar je iskal človeško jedro ali pomembnost umetnikove usode tudi tedaj, ko je pisal o slikarski in glasbeni umetnosti.

Zato mu je bila in mu je tuja formalistična likovna kritika, ki razpravlja o slogu, obliki, o barvah, o simbolih in še o posebnih tehničnih vprašanjih slikarstva, prav nič pa ne vprašuje o človeški vsebini umetnine. Tudi likovna kritika mora iskati njeno človeško jedro. O tem ga je prepričal tudi van Gogh, ki je v nekem pismu zapisal: »Vprašam te, kakšen mož, kakšen opazovalec in mislec, kakšen značaj tiči za sliko«. In morda nikjer tako eksplicite kakor ravno v eseju o likovni kritiki je Vidmar poudaril antropocentrični smisel in pomen vse umetnosti: umetnost vseh vrst in izraznih sredstev je dejavnost zaradi nečesa istega: njen smisel in bistvo sta »samo v izražanju lepote človeškega duha. Človek je njeno središče in njen smoter«. Van Goghovo vprašanje je bilo in je za Vidmarja temeljno vprašanje kritike o sleherni umetnosti.

Že leta 1937 je razmišljal, kako bi slikarji premagali eksperimentiranje in se prebili k velikemu slogu, iz katerega bi spregovorila doba. Motilo ga je zanimanje predmeta in beg pred človekom, motili so ga umiki in tako imenovano »abstraktno umetnost«. Po letu 1945 je »abstraktno umetnost« postavil v značilen narekovaj, jo odklonil kot početje, ki ohranja na sliki le še »kaos pisanih linij izmišljenih oblik in barv«, likovnike klical k estetski zavesti, ki vključuje tudi moralno odgovornost. Ni se strinjal, da je abstraktno slikarstvo moč opravičiti z atomsko civilizacijo, ko pa so vse takšno razbijanje predmeta in iskanje geometričnih likov opravili že Kandinski in njegovi posnemovalci. Še naprej je vztrajal pri tezi, da je človek središče in smoter umetnosti, da je umetnost izražanje lepote človekovega duha.

Že nekako od leta 1930 je dvomil tudi v tiste novosti v glasbi, ki vodijo ali k atonalni muziki ali pa podpirajo stališče Stravinskega, da je glasba brezvsebinska, da komponist noče z njo ničesar povedati ali sporočiti. Larpurlartistično stališče Stravinskega je nekajkrat odklonil tudi po letu 1945, obenem pa zatrjeval, da muzika temelji na čustvenem razpoloženju, da je torej vsebinska umetnost, da ni matematika barvitih zvokov, ampak govori o človeku in njegovi usodi. V enem svojih najnovejših esejev je dokazoval, da obstajajo asociacije med pesniškimi motivi in muzikalnimi stavki, da torej tudi muzikalna kompozicija sega v to ali ono območje človekovega moralnega sveta ali čustva.