

sveto plesnivost, pomešano s strupom,
da lahko poginejo v državni mišnici
in jih oznanijo na državni prižnici
mišjega kraljestva vesoljni sivosti.

Mišje pasti so okrogle kot sreča.
Poslušam himno zgoraj omenjenih miši:
cvileči tedeum pastem z bodicami.

KRITIČNI NAZOR JOSIPA VIDMARJA

Anton Ocvirk

Letos sredi oktobra* je praznoval Josip Vidmar sedemdeseto obletnico rojstva, življenjski jubilej, ki je zbudil vsesplošno pozornost in sprožil kopico osvetlitev njegovega dela in osebnosti. Ob tej priložnosti je bilo napisano in povedano marsikaj zanimivega o njem kot človeku, publicistu, udeležencu našega osvobodilnega boja, kritiku, dramaturgu, prevajalcu, skratka možu, ki je bil skoraj štirideset let v ospredju, a najmanj dvajset let v središču našega kulturnega snovanja. In še danes nas preseneča s svojo izredno vitalnostjo, saj nas s svojimi kritičnimi posegi v slovensko literarno in kulturno dogajanje neprestano opozarja nase, na svojo prisotnost med nami, obenem pa tudi na ideje, ki jih je leta in leta oznanjal in se zanje vnemal, jih branil in se zanje boril z besedo in peresom. Pred seboj imamo kritika, ki se je vedno zavedal pomena in odgovornosti svojega poslanstva, misleca-esteta, ki si je zgradil svoj svet vrednot, tisto duhovno ravnotežje v sebi, ki mu je omogočalo, da se je vedno ravnal v skladu s svojimi prepričanji in spoznanji.

V pričujočem razmišljanju ne nameravam osvetliti vseh plati njegove osebnosti, kaj takega bi v tej obliki niti ne bilo mogoče, omejiti se hočem samo na njegovo literarno-kritično delo, na spise, ki imajo za predmet besedne umetnine in prek njih avtorje, ki so jih ustvarili, pravzaprav na njegov estetski nazor. To se mi zdi važno iz več razlogov, predvsem pa iz dveh. Najprej je res in očitno, da je bilo Vidmarjevo prizadevanje vseskozi in v največji meri posvečeno vprašanju, ki so neposredno zvezana z literaturo, tedaj s tisto zvrstjo umetnosti, ki je najbolj pereča, ker je najbližja stvarem in resničnosti v najširšem pomenu te besede, hkrati pa tudi najbolj zapletena, ker s pomočjo besed transfigurira ali, če hočete, preoblikuje življenjska dejstva in pojave v posebne estetsko učinkovite podobe in pripetljaje, ki imajo na sebi nekaj povsem svojega in niso ne mrtvi odsevi ne po-

* Govor na intimni proslavi Vidmarjeve sedemdesetletnice, ki jo je priredila Državna založba Slovenije 22. novembra 1965.

snетки zunanjega videza, kakršnega nam kažejo predmeti in sprepleti dogodkov sami po sebi. Spričo tega je bila literatura kot umetnost sui generis nekaterim teoretikom najnižja na lestvici človekovih izraznih možnosti, a drugim najvišja, tudi najtežja, ker mora zliti v enoto skrajnosti, slej ko prej pa za vse nedvomno najbolj vznemirljiva. Ali je po vsem tem še čudno, da je Vidmarja tako zelo privlačevala in ji je skušal priti do dna?

Drugič je nujno spoznati Vidmarjev odnos do besedne umetnosti tudi zato, ker je ravno pri njej odkril marsikaj odločilnega zase in si v nekem pogledu ob njej zgradil svoj estetski zakonik, tisti kodeks vrednot, na katerem sloni njegov kritični nazor; razen tega pa je v dobršni meri bila udeležena tudi pri njegovi življenjski usmeritvi. In če sežem še bolj na široko in zaobjamem celokupno umetnost, vse zvrsti z vsemi njihovimi manifestacijami vred, se mi razkrijejo stvari še bolj določno.

Vidmar ni postal kritik kar mimogrede, recimo, po naključju, marveč po preudarku, in sicer v hipu, ko je spoznal, da ni na svetu nič plemenitejšega, nič dragocenejšega od umetnosti. Njegova odločitev je bila pravo notranje dejanje njegove zavesti, sprostitve sil v njem, ki so ga oblikovale in mu kazale pot. Če že sam ni mogel ustvarjati umetnin, pa je o njih marsikaj vedel, zato se je hotel posvetiti opravi, ki je literarnemu ustvarjanju najbližje. Življenje brez umetnosti in vsega, kar jo omogoča, bi bilo zanj prazno, nesmiselno. Zato si tudi nikdar ni mogel misliti, da bi bil človek brez nje lahko srečen, saj bi bil oropan tistih sposobnosti, ki ga dvigajo nad druga živa bitja, to je, da more s svojo domišljjsko iznajdljivostjo ustvarjati duhovno resnično lepega. Celotno Vidmarjevo pisanje, kolikor ga poznam, me o tem prepričuje. Tako je leta 1926 v predavanju *Slovstvo in kritika* povedal naslednje: »Umetnina je začaran svet, kdor stopi vanj, podleže čarobni moči umetnikovi, ki dvigne njegovega duha v stanje pasivne svobodnosti, kakršna je potrebna za neposredno, globoko človeško občevanje s svetom. Tako lahko tudi neposvečeni doživljamo stvari, ki bi jih sicer po svojih močeh nikoli ne doživeli, pri tem pa postaja naša duševnost vedno bolj voljna in sposobna osvobajati se vsega, kar jo veže, se uči živeti v idealni svobodi in se odpirati resnici sveta.«

Potemtakem naj bi bila literatura na svojem najvišjem vrhu poseben vir doživetij in spoznanj o človeku in življenju, ali z drugimi besedami, utelešenje najglobljega, kar je v nas, a izpovedano v besednih organizmih z izrazito estetskimi učinki. In tako se pri Vidmarju že zelo zgodaj znajdeti druga ob drugi dve prvini — estetska in etična — ter se spojita v posebno kritično misel in vodilo. Po tej teoriji ni mogoče imeti za umetnino nič negativnega, moralno manjvrednega, izmaličenega, pač pa samo velika, etično dragocena dejanja pomembnih osebnosti.

O tem bi lahko navedel lepo kopico Vidmarjevih izjav, a že samo dve nam moreta zadovoljivo osvetliti to stran njegovega nazora. Ko leta 1929 pregleduje sodobno slovensko prozo in dramatiko, se mu izmuznejo izpod peresa tele besede: »Zadeva umetnosti je ustvarjati pomenljive in pomembne prikazni življenja, v katerih se na čudežen

način strinjata čutnost in sila življenjskih snovi ter svobodna lahkotnost duha v neko prozorno in bleščečo se snov. Te svetle in prozorne snovne podobe sveta imajo nerazložljivo moč radostno in svetlo vznemirjati človeka v njegovih praosnovah, v globinah, v katere je vložen njegov večno živi in delavni in nikdar spoznani in izčrpani smisel.« Logično dopolnilo k navedenemu spoznanju pa je naposled prispeval petindvajset let kasneje, ko je leta 1955 v sestavku *O moralnem kriteriju* zapisal: »Moralna je prevažen faktor človeškega duha in človeškega življenja, da bi mogla ostati v umetnosti, ki je izraz naše duševnosti, neizražena in da bi mogla biti nevažna pri ocenjevanju umetnosti.«

Zveza med etičnim in estetskim pogledom na umetnost je očitna, vendar svojevrstna. Kljub enačenju obeh pojmov ni bil Vidmar nikdar moralist v navadnem pomenu te besede ali da bi se ravnal po tej ali drugi svetovnonazorski ideologiji in po njej določal literarnim delom njihovo težo in ceno. Kako neki naj bi tudi počenjal kaj takega, ko pa je vselej imel za temelj etičnih vrednot veliko, svobodno razvito, avtonomno iz sebe delujočo osebnost, ki se odloča po elementarnih razgibih svoje narave. Zato ni čudno, če se v njegovih spisih neprestano pojavljajo inačice opisanega pojmovanja, ki govore o enem in istem, to je o osebnosti kot viru vsega, naj mu je sedaj »dragocena«, sedaj »žlahтна«, nato »pristna« ali »iskrena«. In prav te oznake sestavljajo temeljno dno njegove estetike, njeno izhodišče, iz njih pa se porajajo tudi vse druge, ki njegov kritični nazor dopolnjujejo, natančneje določajo in ga zaokrožajo.

Toda Vidmar je šel v tej smeri še dalje in prevzel v svoj sistem starodavno trojico, ki veže lepoto z dobrim in resničnim v notranje sodvisno sklenjenost, le da jo je vsebinsko predrugačil v skladu s svojo miselnostjo. Če so katoliški literarni kritiki pri nas, opiraje se nanjo, trdili, da je lepo samo tisto, kar je v skladu z božjim razodetjem in dogmami, ker je takrat tudi dobro in resnično, pa se je Vidmar postavil na docela nasprotno stališče, češ da je lepota nad idejo in ideologijo, ker ti dve nista izraz osebnosti same, ampak le nekaj privzetega, da sta pravzaprav v veliki meri tudi sicer nečisti primesi v literarnem delu, ki celoto bolj kvarita, kakor da bi ji koristili. »Iz dosedanjega«, piše Vidmar v polemičnem sestavku *Umetnost in svetovni nazor* leta 1928, »je dovolj jasno razvidno, da ne more biti nazor, ki je nezanesljiv izraz osebnosti in ki je navadno samo začasno pomagalo, ustvarjeno iz take ali drugačne potrebe podzavestne narave, ne bistvena komponenta umetniške tvornosti ne tista dragocenost, ki jo imamo od umetnosti pričakovati.«

Da takšno razsojanje ni bilo slučajno, marveč osnovano na njegovi estetski misli, se je pokazalo trideset let kasneje, ko je v članku *Estetski nesporazumi*, objavljenem leta 1957, svoje nekdanje teze obnovil in razširil. Tu beremo med drugim: »Kdor v umetnosti išče svetovni nazor ali ga celo od nje zahteva, zahteva od nje nekaj, kar ji je tuje in kar po svoji naravi z njo nima bistvenega opravka, kakor ne ona z njim... Za umetnost kot tako ni važno, ali je umetnikov nazor pravilen in progresiven ali materialističen ali koristen in ali je

nasprotje vsemu temu, marveč je kvečjemu važno, ali je ta umetnost veren odraz življenja in družbenega stanja v neki dobi.«

In tako je Vidmar prišel do nekakšne predmetno vsebinske estetike, ki se naslanja na etično vrednost in odgovornost ustvarjalčeve osebnosti, na njeno samorodnost in samozadostnost. Po eni strani je ta miselnost nekam zelo blizu predromantični in romantični predstavi o geniju, bitju, ki se izvije iz osrčja narave in se nagonsko usmerja po njenih zakonih, tako rekoč samogibno, po drugi plati pa se temu pogledu odmika, kadar meri na razumnost in red kot nujni lastnosti vsakega literarnega dela. Pesnika, ki ga je sama prvobitna narava, je Schiller pred stosedemdesetimi leti imenoval naivnega, češ da ustvarja neposredno iz svoje notranje polnote in nadarjenosti ne ozi-
raje se na poetična pravila, njemu nasprotnega, takšnega, ki je plod civilizacije in znanja, pa sentimentalnega, to pa zato, ker je nekje v sebi načet in hrepeni po elementarnosti, ki jo pogreša.

Ne bi se hotel oddaljiti od svojega predmeta, vendar moram pripomniti, da je vsak velik umetnik katerekoli si bodi vrste poln antagonizmov v sebi, kar je razložljivo iz ustvarjalnega procesa samega, ki je vse prej kot statičen. Schiller si je svojo tipologijo prizadeval razjasniti ob nenavadno samonikli osebnosti, kakršna sta bila zanj Homer in Shakespeare, ki sta mu oba naivna umetnika.

Zdi se, kakor da smo sedaj ujeli pravo vsebino Vidmarjevih pojmov »čista človečnost«, »čista umetnost«, »čista življenjska moč«, vendar temu ni tako. Vidmar ni bil nikoli privrženec romantike, ampak raje zagovornik nekakšnega prenovljenega klasicizma. Če se je zavzemal za avtonomnost umetnosti, ni tega počenjal v smislu larpurlartizma, marveč iz prepričanja, da poezija ni in ne more biti odvisna ne od raznih ideologij ne od muhavosti časovnega okusa, pač pa da delujejo v njej nekakšni večni, samo njej lastni zakoni. Ravno ti pa težijo po njegovem prepričanju v umetnini po harmoničnosti, jasnosti, notranji razvidnosti, zlitosti. Ali niso vsi navedeni pojmi polni prizvokov, ki prihajajo iz klasicistične poetike? V neki Vidmarjevi oceni iz leta 1933 sem zadel ob razmišljanje, ki govori o nagibih in težnjah, ki naj jih izlušči kritik iz literarnega dela, če ga hoče pravilno ovrednotiti. »Določen in jasen odgovor na to vprašanje«, berem tu, »odkriva psihološko ozadje umotvora in hkrati osvetljuje njegova pglavitna estetska svojstva, kakor vso enotnost, intenzivnost in izrazitost oziroma njihova nasprotja. Kajti ta svojstva so v neposredni odvisnosti od enotnosti, določenosti in moči doživetja in hotenja, ki sta sprožila in vodila oblikovanje.«

In tako smo prišli stvari do bistva, ki bi se ga dalo formulirati približno takole: Čista človečnost in doživljajska moč že sami po sebi delujeta tako, da ustvarjata harmonične in enovite umetnine; če temu ni tako in če so literarna dela izmaličena, potem pač nimamo opraviti s čistimi kreativnimi silami. Naj bo temu kakor koli, Vidmar vztraja pri svojem. V *Pogovoru o Arhimedovi točki* je leta 1926 zapisal: »Absolutno merilo umetniške vrednosti je — živost, ki se v delih spozna po notranji skladnosti, po enotnosti, s katero je izražen pglavitni princip življenja v vsakem detajlu, in po drugih podobnih kvalitetah, s kate-

rimi često celo brez vednosti o njih končnem in osrednjem pomenu preizkušemo umetnine.« Trideset let kasneje pa je isto misel stisnil v polemiki *Literarni in drugi problemi*, ki je izšla leta 1954, v stavek: »Lep je (seveda da za nas) pojav, v katerem se nazorno manifestira ali manifestirajo sile, ki so ga oblikovale (bodisi od znotraj, bodisi od zunaj).«

Če po vsem tem natančneje pretehtamo, kaj nam Vidmar pripoveduje o lepem in o literaturi nasploh, pridemo do sklepa, da je v resnici umetnost samo ena in edina, ki kaj velja, in sicer tista, ki ima lastnosti čiste človečnosti in organske urejenosti, vse drugo pa da se ji le bolj ali manj približuje ali odmika, kolikor ji sploh ni docela nasprotno. Potemtakem sta možna samo dva načina pesniškega izražanja: prvi je čist in polnokrven, drugi nečist, varljiv, neumetniški. Po tej poti pridemo, če stopamo dosledno dalje, konec koncev do pojma besedne umetnosti, ki je absolutna ali popolna, tudi večna, in ki ji Benedetto Croce kratko in malo pravi poezija, ter nečiste, zmotne, nepopolne, ki bi jo lahko krstili za nepoezijo, a jo italijanski filozof podcenjujoče imenuje literatura.

Takšnih poskusov, da bi z abstraktnimi teoretičnimi pomagali ločili pomembno od manjvrednega, pristno od nepristnega, je bilo v Evropi v našem stoletju precej in za vse je značilno, da so kategorično nepopustljivi, tudi dogmatični da le kaj. Ni moj namen razpravljati o vidikih, po katerih se ravna esteti, kadar si prizadevajo ugotoviti bistvo in naravo lepega, važnejše so posledice. Da imamo v literaturi dela, ki so kaj različna po teži in dragocenosti, o tem ni dvoma, ravno tako je jasno, da se pri vrednotenju bolj ali manj dosledno opiramo na nekakšne estetske osnove, naj se jih zavedamo ali ne, in ne samo na javno mnenje, zunanji videz ali časovno modo; vprašanje je le, ali so merila, ki jih uporabljamo, res tako popolna, da *zadenemo v osrčje stvari, ne pa da se nam sodbe sprevržejo v apriorizme*.

Vidmarjeva estetska načela so jasna, logično domišljena, prodorna, čeprav ne vedno enovita in v sebi skladna, kot kritični vidiki vrednotenja pa se nam pokažejo v svoji pravi podobi šele v praksi. Šele takrat lahko vidimo, kaj je v njih dobrega, sprejemljivega, a kaj neprepričljivega, dvomljivega, zmotnega. Kadarkoli skuša biti kritik dosleden s samim seboj in svojo teorijo, mora tvegati, lahko pa se mu tudi zgodi, če je nepopustljiv, da zablodi. To je še prav posebno nevarno, kadar posplošuje, pretirava ali poenostavlja. V tem pogledu se temeljito razlikuje od literarnega zgodovinarja, ki upošteva mnogovrstna dejstva, posebno še takšna, ki jim je vtisnila neizbrisen pečat preteklost sama. Če je včasih njegova sodba premalo ali celo nič estetsko podkrepljena, se pa po drugi plati opira na posebno, samo njej lastno vplivno silo, ki jo umetnina izžareva iz sebe, ko potuje skozi čas. Ne mislim braniti literarne zgodovine, kadar grmadi podatke in samó našteva imena; takrat je pač deskriptivna. Vidmar je storil prav, ko je v predgovoru k svoji knjigi o Otonu Župančiču leta 1954 potegnul črto ločnico med njo in kritiko. Vendar je treba povedati, da so različne med obema še prav posebno vidne v tem, da prva ne pozna abso-

lutnih kriterijev in vrednot, veljavnih za vse čase, medtem ko druga ne more brez njih strpeti.

In ravno to je tisto, kar dá misliti. To, da je Croce odtrgal poezijo kot nekaj svojega, višjega, od literature, ki zanj niti umetnost ni, ni prav nič čudnega. V načelu je njegova teza kar sprejemljiva in lahko jo podpremo tudi z drugimi oznakami in drugačno terminologijo, če nam je kaj do tega. Res poznamo dela, ki so vse prej kot uspele stvaritve oblikujočega duha, res je tudi, da imamo neprestano opraviti s pesniki močno različne, tudi sumljive vrednosti. Popolnoma drugače pa je, kadar se znajdemo pred samimi velikani. Ali jih lahko meni nič tebi nič predstavljamo sem in tja in delamo z njimi kot z mrtvim, manjvrednim gradivom? Ali lahko tedaj mirne duše podpišemo Crocejevo trditev, češ da spadajo Horac, Camōens, Byron, Victor Hugo, Molière, Alfred de Musset med literate, to se pravi v kategorijo neumetnikov? In kam neki nas vendar pripelje takšno početje?

To se mi je zdelo prav pripomniti, da jasneje spoznamo Vidmarjev postopek. O njem lahko zapišem, da sicer ni tako dosledno neizprosen kot Crocejev, saj tudi ni tako izrazito filozofsko priostren, vendar je kljub vsemu nepomirljiv. Vidmar pozna v načelu samo dve vrednostni stopnji, pozitivno in negativno, umetniško in neumetniško, a vse kaže, da si pri njem nista tako zelo nasprotni, da bi ne bilo moč najti med njima premikov, prehodov in raznih odtenkov. Najdoločneje je pravzaprav razgrnil pred nami svoje estetske vidike leta 1931 v *Beležkah o Karamazovih*, vrsti kritičnih zapisov, v katerih se mimo svojega osrednjega predmeta dotakne še marsičesa drugega. O Dostojevskem, avtorju analiziranega romana, trdi, da je pisal svoja dela pod diktatom ideje, a ne iz življenjskega spoznanja. Nato nadaljuje: »Njegov navdih je ideja, npravno in družbeno kritično navdušenje. Tu je osnova njegovih posebnosti, po katerih se njegovo delo tako globoko loči od pisateljev nasprotnega in umetniško čistejšega tipa, ki jih navdihuje življenjsko izkustvo ali osrednji življenjski občutek, skratka bolj osebna in bolj konkretna plast duševnega sveta, nego sta misel in nazor.«

Stvari so jasne, saj vemo, kako se Vidmar vznemiri, če v literarnem delu zasluti le senco nečesa, kar spominja na ideologijo ali tezo. Zato tudi ne moremo pričakovati, da bi se odločil drugače, kakor se je, ko je postavil Dostojevskega na nižjo vrednostno stopnjo in ugotovil, da spadajo le-sèm k njemu še Schiller, Ibsen in »deloma« Cankar. Zanimiv je zlasti njegov dvoumni, concesivni »deloma«, ker nas opozarja na možnost, da ima Cankar v svojem opusu poleg drugega tudi polnokrvna pesniška dela, da je tedaj hkrati nečist in čist umetnik ali z drugimi besedami, da ustvarja včasih pod navdihom življenja, drugič ne. Takih dvomov in pomislekov pa pri višji vrsti, pri pisateljih, ki stoje na vrhu vrednostne lestvice, sploh ni. Tu sèm spadajo po Vidmarjevem zatrjevanju Goethe, Tolstoj, Hamsun in izmed Slovencev Tavčar. Ni, da bi se spuščali v podrobnosti pričujoče dvodelitve. Važnejše je, da izvemo, kakšni neki so ti izbranci, pri katerih ni nič negativnega. O njih beremo v *Beležkah*, da »ti umetniki življenja in narave zajemajo snov brez brige za npravne vrednote neposredno iz življenjskega oceana«. »Njih smoter je ustvarjati umetnine, ki so

zaokroženi, polni, strnjeni, naravno zgrajeni in z živo krvjo prepojeni organizmi.« In ravno to jih po Vidmarjevi sodbi dviga nad pisatelje »npravnega navdiha«, ki podrejajo življenje ideji. Zato so njihova dela, trdi dalje, »do skrajnosti smotrna v smislu njih ideje, življenje, ki ga opisujejo, pa je neredko groteskno, posiljeno in poteka sunkovito in ne povsem verjetno.« Nadalje se Vidmar pri razlagi svoje teze ustavi še pri opredelitvi lirike. Tudi tu zapaža občutne razlike med predstavniki obeh vrst pisateljev. »Kajti tudi pisatelj npravnega navdušenja«, piše, »je lahko lirik. Kot poef pa se bo vedno gibal v predelih, ki leže na mejah pesništva, v preišljajoči liriki, in ne bo poznal intimnih izpovedi prave lirike. Tak pesnik je bil Schiller in meditativen lirik je v bistvu tudi Ivan Cankar, dasi v tem smislu ni bil tako izrazito retorski kakor nemški poet.«

Kritični nazor, ki temelji na načelu dosledne in popolne estetske polarnosti, je spričo svoje togosti uporaben bolj v teoriji kakor v praksi. Kadar sklepamo abstraktno, zanemarjamo posameznosti, da bi čim hitreje prišli do cilja. Pri tem nam je več do tega, da bi bilo vse, kar trdimo, logično neoporečno in do kraja v skladu s teorijo, a manj, da bi nas prepričala dejstva sama. Zato se nam naše trditve včasih lahko kaj hitro sprevržejo v hipoteze. Vidmar se je zavedal, da ni edino zveličaven in odločen estetski sistem sam, naj je na oko še tako pretehtan, temveč veljavnost in uporabnost njegovih vidikov, kadar smo v neposrednem stiku z umetninami. Šele takrat se pokaže, kaj je v njem dobrega, uspelega, kaj pa nevarnega sklop predsodkov in apriorizmov. Če nismo odprtih oči ali če nam ni mar dejstev, ker govoré proti našim tezam, pomeni, da smo bolj vdani estetskim dogmam, kakor pa da bi verjeli temu, kar vidimo. In ravno tu tiči največja nevarnost vsake apriorne estetske sistematike.

Vidmarju se je pri neprestanem pretehtavanju velikih in malih umetniških tekstov nenadoma odprlo, da je spoznal, kje se utegne znajti, če ne popusti. Verjetno se je spomnil, kako sumljivo nejasno mnenje je imel Goethe o Danteju, ker je bil pač preveč zagledan v svoj svet, kako neopazno je zdrknila mimo njega genialna postava njegovega sodobnika Beethovna in kako po nemarnem je spregledal Heinricha Kleista, najbolj nadarjenega nemškega dramatika tistega časa. Svoji miselnosti se sicer ni odrekel, zato pa jo je tu in tam deloma modificiral in ublažil njene skrajnosti. Tako je priznal, da tudi Tolstoj ni vedno in povsod umetniško prepričljiv, še prav posebno ne tedaj, kadar ustvarja v ozračju svojih religioznih nazorov. O Dostojevskem pa je nekje drugje zatrjeval, da je mnogokrat resničen umetnik, velik in pretresljiv.

In tako je dobilo naše razmišljanje svojo dokončno podobo. Ne bi se upal zapisati, da se Vidmar ni zavedal gibljivosti estetskih sodb in njihove minljivosti. To bi tudi ne bilo resnično, ko pa je že kar na začetku svoje poti priznal, da v nekem smislu objektivne estetike sploh ni in da je tedaj vsako literarno mnenje bolj ali manj subjektivno. Vendar je vedno vztrajal pri zahtevi, da mora biti naše iskanje usmerjeno k objektivnosti in da se ji moramo bolj in bolj približevati. To bi se reklo, da mora biti naše občevanje s poezijo nadosebno, da

se moramo, če je treba, tudi s silo otresti vsega, kar bi nas pri tem motilo. To pa tudi pomeni, da ni in ne more biti estetsko sklepanje odvisno samo od opazovalca, kakršen je, kadar je v stiku s pesniškimi tvorbami, marveč še od drugih činiteljev, ki so nad njim. Pravi organ, s katerim prodiramo v notranje predele umetnin, je po Vidmarju »estetski instinkt«. Ni naključje, da si je izbral za posrednika, ki nam sporoča, kaj je lepo, kaj ne, ravno človekovo somatično, čutno plat, tisti organ, ki je pravzaprav dan vsem, a se lahko pri izbrancih razvije do nenavadne prefinjenosti. S tem se je izognil pojmu intuicija, čeprav bi bil ravno ta tu najbolj na mestu, saj more kritik ujeti umetniške vrednote pesniških del najgloblje ravno v hipnem, neposrednem doživetju. Vendar bi to ne bilo v skladu z Vidmarjevo miselnostjo. Intuicija se mu je vedno zdela nevaren vodnik, takšen, ki mu ne smemo preveč zaupati, ker si človek pri njej ni nikoli na jasnem, kam ga bo zapeljala, ko je kakor inspiracija hudo muhasta, njene reakcije na lepote vtise pa nepreverljive, kratko in malo sumljive, ker so le na pol jasne, izvečine celo nedokazljive. Na intuicijo Vidmar tudi ni smel pristati zato, ker bi s tem izločil iz opazovanja človekov razum in s tem izklopil njegove temeljne funkcije, ki so pri estetskem dojetanju, zlasti pa še pri vrednotenju po njegovem važnejše od čustvenih in moralnih, saj so tudi bolj zanesljive. Zlepa ni bilo pri nas kritika, ki bi imel toliko opraviti z logiko in bi se nanjo neprestano skliceval. Misel, razum, sklepanje, dokaz, silogizem in podobni izrazi se pri njem najčesteje in najraje ponavljajo in so še posebno v ospredju v njegovih polemičnih spisih. Zanj ni resnice, ki bi ne bila dokazana in dokazljiva, z razumom izpričana, a tudi ne lepote, ki bi je ne bilo mogoče podpreti z logiko in utemeljiti z doslednimi miselnimi zaključki. Vrednotiti se po njegovem pravi gledati z razumom. Pri tem so postranskega pomena pojavi, ki jih označujemo z izrazi doživetje, notranje gledanje, čustveno zaznavanje. »Kritika«, je zapisal leta 1926 in se je po tem do danes tudi ravnal, »kritika je umsko tolmačenje intuicije, s katero kritik sprejme in obseže umetnikovo intuicijo«.

Iz takega pojmovanja, kakor ga oznanja Vidmar, pa po njegovem logično sledi, da mora imeti umetnost lastnosti, ki so zanjo bistvene. Če nam more šele razum kot poslednji in najvišji razsodnik razložiti, kaj je lepo, kaj grdo, kaj dragoceno, kaj manjvredno ali ničvredno, potem mora to biti tudi v poeziji zaznavno, vidno navzven, ker le tedaj lahko govorimo o zakonitostih. Če pa teh ni, ni meril, in potem je vse možno, vse dovoljeno in hkrati tudi vse lepo in grdo, kakor pač hočemo ali si umišljamo.

Vidmar je prepričan, da bi popolna relativizacija okusa pomenila uničenje umetnosti same. Zakoni so in morajo biti ravno zato, ker če bi jih ne bilo, bi ne bilo kriterijev in ne vodil. In temeljna lastnost, ki je dostopna razumu in vzbuja vtis lepega, je vsebinska in oblikovna harmonija, tista skladnost sestavin, ki deluje na to, da nastajajo popolni lepotni organizmi. Vse, kar je temu nasprotno, je nasprotno razumu in je zato manjvredno in ničevo, negacija resnice in resničnosti. In ker se v umetnosti izraža prečiščena življenjska energija, potem je jasno, da že ona sama po sebi sili k urejenosti, jasnosti,

določnosti, plastičnosti, razumljivosti, po obrisih, ki so zaznavni, ali vsaj takšni, da za njimi slutimo in vemo, da so odsev resničnosti. Temu lepotnemu načelu pa je nasprotna literatura, ki se zatêka h kaosu, brezobrisnosti, tudi k abstrakcijam, ko predmetni svet popolnoma izgine. Pri njej je vse, kar prikazuje, nenaravno, pretirano, nenavadno, bolno, raztrgano, drastično. Vidmar zavrača disonančno metaforiko in izmaličeno kompozicijo, ni mu do čustvenih eksplozij, ne mara poezije, ki je preobložena s podobami, ničesar, kar je nerazumljivo, nerazvidno, hermetično vase zaprto, ker sumi, da se za tem skriva ustvarjalna nemoč.

Vse te ideje so raztresene po njegovih kritikah slovenske lirike, proze in dramatike, ki jih je objavljajal nepretrgoma od leta 1920 dalje. Tega gradiva je ogromno in skoraj nepregledna je vrsta mož in del, pri katerih je uporabljal svoja merila. Na eni strani je kritično pretresel naše celotno devetnajsto stoletje z moderno vred, a na drugi generacije, kakor so se od prve svetovne vojne dalje do danes vrstile druga za drugo, stopale v slovensko javnost in se uveljavljale. Vidmar ni spregledal nobene in skoraj vsak pesnik in pripovednik, pa tudi dramatik in esejist zadnjih štiridesetih let se je znašel pod njegovim kritičnim okularjem. Tako je nastala dragocena zakladnica mnenj, dolga vrsta oznak, opredelitev, ocen in tudi portretov, ki pripoveduje o dobrih in slabih straneh naše besedne umetnosti. V zgodovini slovenske kritike je Vidmarjev opus samosvoj, edinstven. To je neposredno pričevanje o našem duhovnem življenju od Prešerna do Kosovela, od Levstika do Cankarja in Prežihovega Voranca. Marsikatero njegovo sodbo bo razveljavil čas, a še večje število oznak bo ostalo in ohranilo pečat njegove kritične bistrovidnosti. Nihče pa, ki bo pisal zgodovino slovenske literature novejših desetletij, ne bo mogel mimo njega, saj je njegovo ime zvezano z vsem, kar se je pri nas dogajalo med obema vojnoma in še obe desetletji po njej. Postal je živa priča in sestavni del naše kulturne sedanjosti.