

KAPOSI MÁRTON

CROCE ESZTÉTIKÁJÁNAK MŰVÉSZETI ESZMÉNYE*

Kortársai között nem csupán az különbözteti meg Crocét, hogy szintetikus összefoglalást nyújtó esztéta, sőt filozófiai rendszerbe ágyazva dolgoz ki egyéni színezetű esztétikai koncepciót, hanem legalább annyira az az imponáló sokoldalúság is, amivel az esztétikát szinte *minden lehetséges formában* műveli. Esztéta a filozófia elvont szintjén: szintéziseket érlel és fogalmaz, hosszú pályája során többet is (*Esztétika* — 1902, *Esztétikai breviárium* — 1913, *Esztétika dióhéjban* — 1928, *A költészet* — 1936). Ezeket rész-összefoglalásoknak tekinthető tanulmányokban készíti elő, vagy polemizáló és interpretáló írásokkal támogatja utólag; öt kötetnyi anyaguk akár egy szerényebb életműnek is beillenek. Az ilyen cikkek nagyrészt széles skálán vibráló irodalomtörténeti stúdiumok tanulságainak gyorsan végbemenő kikristályosodásai; s hogy a rendszeresen végzett kutatások nem csupán az elméletet megalapozni hivatott adatgyűjtések, hanem az ilyen irányú informálódás mellett a fel-növő új polgári nemzet ideológiai formálásának céltudatos eszközei is, azt egyértelműen dokumentálja az olasz irodalom történetének tőle származó tizenhat kötetnyi mozaikhalmaza és a világirodalom több nagy alkotójára, illetve korszakára tett kitekintése. Saját korának művészetét, főleg olasz szépirodalmát az elvei alapján mindig határozottan ítélő, de a valóban kiemelkedő tehetségek esetében jól álcázott kompromisszumokra is hajlandó kritikusként igyekszik irányítani (legjobb tükre a *La letteratura della nuova Italia* hat kötete). Ízlésnevelő törekvéseinek energikus-ságát mutatja a *La Critica* négy évtizeden keresztül való, a háború és a fasizmus éveitől is folyamatos megjelenése, személyiségének elvei hatásában is szerepet játszó volta mellett tanúskodik közvetlen tanítványainak még ma is jelentős köre. A művészettel ilyen sokféleképpen foglalkozó Crocét előnyösen kiegészíti a filozófus, a történész és a politikus Croce. Hozzá hasonlóan sokoldalú, a szellemi élet egyéb területeit is művelő nagy esztéta aligha van vele egy időben Lukács Györgyön kívül.¹

A sokoldalú és tevékenységét nagyon tudatosan irányító Croce pályájának hat évtizedén keresztül egyetlen *komplex feladat* elméleti és gyakorlati megoldásán fáradozik: az egykor még haladó polgárság Croce korában már letűnt eszményeinek *újraélesztésén* és *hatékony társadalmi erővé tételén*. A polgárság egy része szerint is *anakronisztikus* vállalkozás ez, de aki ennek nincs tudatában, teljes egészében erre áldozhatja az életét egy olyan országban, amely ugyan a reneszánsz időszakában „az első kapitalista nemzet” volt,² de intenzív polgári fejlődését az élvonalhoz képest

* Részlet egy nagyobb tanulmányból.

¹ Az utóbbi időben többen próbálnak párhuzamot keresni Croce és Lukács között: vö. G. della Volpe: *Critica del gusto*. Milano, (1964³), Feltrinelli. 14, 173. l. — N. Tertulian: *Introduzione all' Estetica di Croce*. In: Rivista di Studi Crociani, 1971. 2. sz. 138—139. l.

² K. Marx—F. Engels: *A Kommunista Párt kiáltványa*. Az olasz olvasóhoz. MEM. 4. köt. 578. l.

mégis több évszázados késéssel kezdte meg. Hazája sajátos helyzetének nem marxista helyzetelemzéséből nőhetnek ki Crocénak — az esztétikában is — olyan ideáljai, amelyeknek nem abszolút megvalósíthatatlanságuk, hanem a valaha mások által nem egészen jól, illetve az olaszok által még sehogy meg nem valósított voltak a szembetűnő. A polgári szemlélet keretei között megmaradottak számára az imperializmus előretörésének legfontosabb következményei (világháborúk, fasizmus, művészeti „izmus”-ok stb.) legalább annyira megerősítik ezen ideálok és megvalósítási törekvéseik jogosultságát, mint amennyire kétségeket támasztanak a bennük rejlő lehetőségek realitása iránt. Életformáját tekintve szorosban a polgársághoz, sőt származását tekintve az arisztokráciához kapcsolódó Croce nem tud leszámolni illuzórikus eszményeivel; elvontságuk helyett erkölcsi emelkedettségüket, anakronizmusuk helyett hiányukat veszi csak tudomásul, és így nem kíméli a megvalósítási irányuló fáradságot.

Az ebből emelkedő *korlátok között* váltogatja és formálja egymást munkásságában az elmélet és a gyakorlat. Egyéniségének és tevékenységének, programjának és elméletének erre a találkozására utalva írja a hetvenesztendős Crocét méltatva Karl Vossler: „Mármost — abban a hitben, hogy az ő szellemét követjük — egyetlen konkrét és objektív kérdést teszünk fel, és válaszolunk rá maximális rövidséggel: azt, hogy filozófiájának mely területén jön létre a dialektika és a jellem összefüggése és egysége? Én ezt az emberi szellem elméleti és gyakorlati aktivitásának különbségére és kölcsönhatására helyezném, arra a küszöbre, ahol ezek elkülönülnek és újra találkoznak: oda, ahol az elmélet a gyakorlat által és épp általa lesz gazdagabbá, s válik ismét — az előbbinél jelentősebb — elméletté, és ahol másrészt a teoretizált gyakorlat még gyakorlatibbá lesz. Más szavakkal: épp maga az elmélet és a gyakorlat szembenállása a dialektika, mert csak átalakulásuk folyamatában lehet és kell feltárni, minden egyes esetben, e két momentum igazi lényegét.”³ Általában ugyan nem egészen, de Crocéra vonatkoztatva majdnem teljesen helytálló ez a megállapítás: az ő elmélete valóban olyan, hogy benne — a saját maga programjának is tartott „adequatio praxeos et intellectus” jegyében (US, 55.)** — a gyakorlatot megillető primátus nélkül, lényegileg dualisztikus módon kellene átmennie egymásba az elméletnek és a gyakorlatnak. De többnyire mégsem ez történik, vagyis elméleti tevékenységét nem az a gyakorlat inspirálja, amit ő tart gyakorlatnak, hanem az általa elemzett írók művészeti gyakorlata, valamint az ő saját „elméleti” gyakorlata (amit többnyire rosszul reflektál). A *végeredmény* azonban mégis az — s ezt Engels kifejezésének analógiájára a „materializmus diadalá”-nak nevezhetnénk —, hogy egészében véve a *gyakorlat uralkodik az elméleten*. Egész filozófiáját — annak profilját, méreteit, módosulásait — közvetlenül gyakorlati törekvéseinek megfelelően hozza létre.

A gyakorlati törekvések erővonalai határozzák meg *esztétikai ideálját*, illetve annak megvalósítása irányába tett lépéseit is. Mint minden jelentős esztétának, neki is meghatározott művészeti korszakokra orientált esztétikai koncepciója van, pontosan körülhatárolt ideállal. Csakhogy míg ez a legnagyobbaknál saját koruk haladó művészete (Arisztotelész esetében az antik tragédia, Hegelnél a német klasszika), Croce kénytelen a távolabbi múlthoz fordulni, a klasszicizmusig, sőt a reneszánszig visszanyúlni (Dante, Shakespeare, Goethe), hogy olyan művészetet találjon,

³ K. Vossler: *Dialettica e carattere*. In: „L' opera filosofica, storica e letteraria di Benedetto Croce.” [A cura di E. Cione e F. Laterza.] Bari, 1942, Laterza. 26. l.

** A Croce műveiből vett idézetek forrásaira a szövegben történik utalás. Az idézet utáni zárójelben található betűk a művek rövidítései, az arab (néha római) számok pedig a lapszámok. A rövidítések jegyzéke a cikk utáni függelékben található.

amely dinamikusságában is harmonikus, sokféleségében is szervesen egységes, társadalmi hatásaiban is pozitív, s mint ilyen, eszménnyé emelhető. Nem jut el annak belátásáig, hogy a társadalom fejlődésének nem minden szakaszában képezheti az esztétikai ideál centrumát a szépség, és hogy a XX. században még a polgárság szükségleteit is csak olyan esztétika elégítheti ki, amelynek alapján nem csupán Goethét és Thomas Mannt, hanem Kafkát, Picassót és Bartókot is meg lehet érteni, s értékének megfelelő helyre lehet tenni.⁴ (Nagyon szépen vall a felzaklató művészet korszerűségéről és értékéről Illyés Gyula *Bartók* c. verse.)

1. Az esztétikai elmélet művészetformáló funkciója

Croce irodalomkritikusként kezdi pályafutását, és élete egyetlen periódusában sem akar egyedül filozófiai szinten mozgó esztéta lenni. Mint rendszer felvázolására vállalkozó gondolkodó is szembekerül a túlzottan spekulatív, „metafizikus” filozófiákkal, és erre az oppozícióra legközvetlenebbül az készíti, hogy nem tudja belőlük kihámozni (különösen ha érdemben nincsenek is bennük ilyenek) a valóság megértéséhez szükséges módszertani elveket, éppen ezért nagyon hiányolja heurisztikus értéküket. Másféle, tulajdonképpen gyakorlatibb filozófia jogosultságát és szükségességét hirdeti, amit egy helyen — a filozófiai rangra emelt történetírásra vonatkozóan — így fogalmaz meg: „A filozófia, az új viszonyok következtében, amelyek közé került, szükségszerűen nem lehet más, mint a történetírás metodológiai momentuma: a történelmi ítéletek konstitutív kategóriáinak vagy pedig a történelmi interpretáció irányító fogalmainak megvilágítása.” (S, 136.) A filozófiai elmélet filozófiai módszertanná alakulásának imperatívuszát az esztétikára nézve is kimondja: „...látható, hogy az esztétika és az egész filozófia mindig létezik és nem létezik soha, vagyis *él*, és hogy a problémák, jóllehet mindig megoldódnak, de mindegyik megoldott más megoldandókat szül.” (NSE, 108—109.) Saját tapasztalataiból tanulja meg elég fiatalon az esztéta Croce, hogy az újramegoldások szükségességét, az esztétika „aesthetica perennis”-ként való létezését nem utolsósorban a művészet dinamikája követeli meg.

Szerinte az esztétikának a legelvontabb változatában is „*mozgó esztétiká*”-nak kell lennie. Tanúsítja ezt egész életműve, de félreérthetetlen vallomást is tesz róla a *Critic*ban végzett munkásságának egy szakaszát értékelve Luigi Ambrosinihez 1908. október 11-én intézett és a *Marzocco*ban közreadott nyílt levelében: „Az én kritikám a filozófiám, akció közben; és az egyes írók, akikről beszélek, számomra megannyi egyedi elméleti és gyakorlati tapasztalás.” (PS, I. 279.) Ez a program nemcsak az esztétika elvontabb, illetve gyakorlatba oldódó, konkrétabb művelésének nagyfokú összehangolását követeli meg, hanem magának a filozófiai szinthez tartozó esztétikai területnek sokrétű, más elméleti területekkel érintkező komplex kidolgozását is. Elsősorban erre utalva állapítja meg Luigi Stefanini, hogy Croce tulajdonképpen filozófiájának egészét szintetizálta az esztétikában, s ezért esztétikai elmélete mintegy a „szintézisek szintézise”.⁵

Ilyen típusú esztétikai elmélet birtokában nem alaptalanul vállalkozik az egyébként is kifinomult problémaérzékenységgel rendelkező Croce a *közelmúlt nagy*

⁴ Az esztétikai ideál jellegéről, a művészettel és a társadalmi fejlődéssel való kapcsolatáról vö. Szigeti József: *Bevezetés a marxista—leninista esztétikába*. Bp., 1974², Kossuth K. 22. 1. —L. N. Sztolovics: *A szép kategóriája és a társadalmi eszmény*. (Ford.: Újhelyi Gabriella.) [Bp.], 1974, Gondolat K. 10—16. 1.

⁵ L. Stefanini: *L' estetica di Benedetto Croce*. In: Studium, 1953. 1. sz. 24. 1.

átértékelő vizsgálatára, s ennek során eszményeinek tisztázására, majd pedig azok megvalósítására. Így ír róla Ambrosininek: "...célul tűztem ki a modern olasz irodalom általános képének megrajzolását, és — egyáltalán nem gondolva arra, hogy kimerítsem a kritika századunk műveire való alkalmazásának feladatát — csupán arra akartam azt használni, hogy nagy vonalaiban megismerjem és megismertessem a mi közeli múltunkat, hogy aztán meg tudjuk alapozni a jövő kívánatos átalakítását. Meg akartam világítani a legváltozatosabb és legkülönbélebb szellemi mozgalmakat; igazságot szolgáltatni a homályban maradt neveknek; helyükre tenni, amennyire tudtam, a szellemi példaképeket. Természetesen nekem is megvannak az egyes írókról a magam impressziói, de az impressziókból elméleti tanulságot akarok kihámozni. Minden individuum kapcsán igyekszem egy általános kérdést megoldani. Ebben van — szabad legyen ezt mondanom — a jelentősége és értéke az én kritikámnak." (PS, I. 280.) Ezt a törekvést már nemcsak mint célkitűzést, hanem mint annak megvalósulását nyugtazza évtizedek múlva a kritikus Crocét méltató Luigi Russo: „Egy kritikai cikk mindig összekapcsolódik egy ‚dióhéj’ formájú irodalomtörténettel...”⁶ A kritikájával és programjával egyaránt funkcionáló esztétika jelentőségét tovább fokozza az a méreteit tekintve mindenképpen grandiózus vállalkozás, amely révén Croce Itália egész szellemi életét meg akarja újítani, főleg a klasszicizáló művészet, az idealista filozófia és a liberális politika felújításával. Az Ambrosinihoz intézett levél évében publikált másik programadó írásában, *A filozófia újraélédeése és az olasz kultúra* c. cikkében a filozófia totalitás elvének fontosságát emeli ki, és elméletileg jól megalapozott aktív fellépést sürget a kultúra megújítása terén. Az eredmény biztosítékát a cselekvés kellő átgondoltságában, a szellem különböző területein végzett munka összehangolásában és összefogásában látja, éppen ezért hangsúlyozza, hogy „a filozófia azzal szolgálja a gyakorlatot, hogy filozófia marad, sőt filozófiaként igyekszik tökéletesebbé válni, mert a tudomány (mint azt Leibniz nagyon jól mondotta) *mennél gondolatibb, annál gyakorlatibb*”. (CVM, 19.)

A jövő alakulását kell tehát szolgálnia a művészeti élet területén is minden történeti értékelésnek és kritikai mérlegelésnek; így a legelvontabb formájú kritikának, azaz a *legtéoretikusabb esztétikának* is. Erről a pozitív kifejtésekben rejlő eszménynél is kifejezettebben a *polemikus* részek tanúskodnak, amelyek szinte mindig túlsúlyba kerülnek Croce írásaiban. Teljesen helytálló Katherine E. Gilbert némi iróniát is tartalmazó megállapítása: „Croce egyfelől élesen szemben állt egyes régebbi nézetekkel, s a művészet sajátos lényegét elválasztotta a tőle idegen, zavaró fogalmaktól, másfelől megalkotta a költői képzelet pozitív koncepcióját. Így végül sikerült a más tudományoktól elkülönült esztétikát mintegy ‚dióhéjban’ összefoglalnia.”⁷ De még a látszólag nem vitakozó részeket is az oppozíció jellemzi vagy legalábbis az oppozícióval felérő különállás, mert Croce felfogása annyira eltér kora minden művészetelméleti és -történeti elgondolásától. Az a típusú művészet, amit véd, és amit eszménnyé akar emelni, egy korábbi fejlődési fok művészete, amit legfeljebb másodlagos tendenciaként lehet újra feltámasztani, ezért képviselik kevesen a jelenben, illetve utalnak létére több esetben „homályban maradt nevek”.

Ahogy filozófiája egészében, úgy esztétikájában is (amely bölcsője a filozófiai koncepció egészének) két oldalról igyekszik elhatárolni felfogását Croce: a túláltalánosító *racionalizmustól* és a tényekbe ragadó *empirizmustól*. Esztétikatörténeti

⁶ L. Russo: *La critica letteraria contemporanea. [Parte] I. Carducci e Croce*. Bari, 1942, Laterza. 175. l.

⁷ K. E. Gilbert—H. Kuhn: *Az esztétika története*. (Ford.: Nyilas Vera és Székely Andorné.) [Bp.], 1966, Gondolat K. 441. l.

közhely ma már, hogy a pályakezdő Croce a pozitívizmus ellen, a miszticizmus ellen, a kísérleti pszichológia túlzásai stb. ellen emeli fel szavát; olyan tudományos törekvések ellen tehát, amelyek mintegy a lényegükénél fogva szélsőségesek, vagy legalábbis maximálisan alkalmasak arra, hogy valamilyen szélsőség felé gyors ütemben deformálódjanak.⁸ Ez természetesen mind igaz, de korántsem a teljes igazság. Croce ugyanis nem csupán önkritikusa — egyébként éber és szellemes önkritikusa — az arisztokratizmusba hajló polgári gondolkodásnak, de egyben kritikusa a *marxizmusnak* is. A marxizmust mind tudományos elméletként, mind politikai koncepcióként támadó *Történelmi materializmus és marxista gazdaságtan* c. tanulmánygyűjteménye aligha hagy kétséget afelől, hogy végső soron nem gnoszeológiai indítékok nyomán lép fel a kiválasztott ellenfelekkel szemben, hanem osztályszempontok által sugallt eszményeiből kiindulva. Ebből következően aztán nemcsak a marxizmust tekinti ellenfelének, hanem a *polgárság bizonyos haladó hagyományait* is: néhány múltbeli és nemegy olyan korabeli polgári törekvést, amely ugyan rejtetten és felemás módon, de tartalmaz progresszív mozzanatokot.

Két síkon folytatja a harcot Croce a művészet általa elképzelt eszmei tisztaságáért: az *elméleti esztétikában*, illetve a *művészettörténetben és a művészeti kritikában*. Mindkét síkon a legnagyobb körültekintéssel tartja számon a stratégiai, valamint a fontosabb taktikai feladatokat. A vállalt feladatok megoldásának aránya és üteme eléggé bonyolult képet mutat, de az az alapvető tendencia mégis kiolvasható, hogy noha a mindenkor legveszélyesebb ellenfelek kiválasztásakor elsősorban a történelmileg kialakult situáció szabja meg döntéseit, nem mellékes saját eszmei fejlettsége, az a másodlagos tényező sem — és erre leghatározottabban Emilio Agazzi hívja fel a figyelmet —, hogy gondolkodásának immanens fejlődése következtében is más-más érzékenységgel reagál a közben alig változott problémákra Croce fiatalabb, illetve érettebb korában.⁹ Indulásokor általában még — noha aktív irodalomkritikus — inkább áttételesebb formában kezeli, elsősorban *tudományelméleti* (esetleg tudománytörténeti) szempontból veti fel a problémákat, s ezen a szinten megoldásuk során is alig jut túl; később jóval gyakorlatibb megközelítés alapján és komplexebb módon vet fel és old meg — még a filozófia szintjén is — a szellemi étellel, nem utolsósorban a *művészetrel közvetlenül is kapcsolatos* kérdéseket. Ez korántsem az elmélet eliminálását jelenti, hanem kizárólag azt, hogy elmélete gyakorlatibbá válik, jobban a problémák mélyére lát, többet észrevesz a bennük rejlő társadalmi tartalmakból.

A *filozófiai-tudományelméleti megközelítés* előtérben állásának periódusában válik a legjobban világossá számára nemcsak az ideológiáknak, hanem a művészeteknek is a dialektikával és a materializmussal összefüggő problematikussága. A racionalizmusban a már stabilitást igénylő polgárság szempontjából *veszélyessé is tehető dialektikát* veszi észre, az empirizmusban pedig a *materializmus lehetőségét*. Ezért lát mint esztéta legyőzendő ellenfelet a kísérleti pszichológiában és a szociológiában, különösen az utóbbiban. Félreérthetetlenül kimondja: „Az irodalom — amely ellen fellépek — se nem az eruidatív vagy biografikus, se nem a retorikus vagy akadémikus (amelyet csupán a hozzá nem értők képzelhetnek még élőnek a tudományvilágában), hanem valójában a *szociológikus*, vagy másként kifejezve esztétikán kívüli [extraestetica] irodalom- és művészettörténet-írás ellen.” (NSE, 164.) A szo-

⁸ R. Garbari: *Genesi e svolgimento delle prime tesi estetiche di B. Croce*. Firenze, (1949), Fussi. 10—11. l. — F. Focher: *Profilo dell' opera di Benedetto Croce*. Cremona, 1963, Mangiarotti. 21—22. l. — M. Abbate: *La filosofia di Benedetto Croce e la crisi della società italiana*. ([Torino, 1967?], Einaudi. 115—127. l. — K. E. Lönne: *Benedetto Croce als Kritiker seiner Zeit*. Tübingen, 1967, M. Niemeier. 16, 35, l.

⁹ E. Agazzi: *Il giovane Croce e il marxismo*. Torino, (1962, Einaudi). 553—554, 580. l.

ciológiában több kivetnivalót is talál. Az egyik a szociológia közismerten materialista — esetleg csak vulgármaterialista — tartalma. „A szociológia — írja —, történelmi jelentésben felfogva, vagyis mint a tényleges jelenkori szociológiai mozgalom, nem más, mint *pozitivizmus*: pozitivizmus, amely tényekké és cselekedetökké változtatja az embert, úgy tárgyalja az erkölcsöt és a jogot, mint állattant és kémiát. Ami a pozitivizmust illeti, tagadása az a szabadságnak a determinizmus által, a célszerűségnek a mechanizmus által, igenlése a materializmusnak, többé vagy kevésbé következetesen, többé vagy kevésbé burkoltan. Ilyen a szociológia történelmi létrejöttét (Comte) és éltető szellemét tekintve; és ez az az ok, amiért mindenki, akinek erőteljes idealista szelleme van, szembeszáll vele, és érzi a szembeszállás szükségességét a modern szociológia előfeltevéseivel, módszerével, végkövetkeztetéseivel, s végezetül, mondhatnám, a stílusával.” (PS, I, 377.) A pozitivizmus hibáit Croce szemében tovább tetézi az, hogy a materializmus mellett még a demokráciával is mutat bizonyos affinitást, a demokrácia pedig átmenet lehet a szocializmushoz. Személyes élményeit felidézve így ír erről: „...az olasz demokrácia, nem tudni miért (hacsak nem népszerűség-hajhászából, ami elkerülhetetlen betegsége minden demokráciának) pozitivista volt; és az én gyomrom nem tudta megemészteni mindaddig, amíg nem fűszereződött némileg a marxista szocializmus által, amely viszont — ma már köztudott — a klasszikus német filozófiától részegült meg. Egyes olasz demokraták pozitivista frazeológiája még ma is fellelkesíti bennem a konzervatívot.” (CVM, 45.) A demokráciával szemben nem a felébresztett, hanem a mindig is nagyon éber konzervatív gondolkodónak és politikusnak vannak ellenvetései, illetve nagyon egyértelműen indokolt tanácsai arra vonatkozóan, hogy „ne sokat aggódjanak Demokrácia úrnő és Szocializmus úr miatt, akiket épp oly nehéz meghatározni eszmeként, mint amilyen nehéz — ahogyan ez kitűnik — megszemélyesülten fellelni a jelenlegi olasz életben...” (CVM, 197—198.)

Croce olyan filozófiai szinten álló, konzervatív liberalizmusával harmonizáló, világnézetileg a materializmusnak még a nyomaitól is mentes esztétika kidolgozásán fáradozik, amely általános és hatékony kritikája lehetne az ő ideáljaival nem egyező művészeti megnyilvánulásoknak, illetve ezen ideálok elfogadása irányában orientálná a közönséget. Az ilyen esztétika nemcsak más tudományágak közbeiktatásával képes hatni a művészeti életre, hanem közvetlenül is, hiszen — kezdetben legalábbis úgy véli Croce — a közönség ízlésének formálása nagyon egyszerű. „Az ízlés nem formálódik, de felébred” — írja. „Mintegy azt mondhatnám, hogy az ízlést nevelni annyi, mint nevelni a figyelmet.” (I, 36.) Az ízlés ilyenfajta nevelését főleg azért tartja lehetségesnek, mert nem széles tömegeket, hanem az uralkodó osztályok egy részét, viszonylag szűk körét szeretné műértőként befolyása alatt tartani. Carducci értékelése kapcsán így vall erről: „A költői szépség, akárcsak a filozófiai igazság, szilárd marad, akár kevesen, akár sokan veszik észre; és alapjában véve ott, ahol sokan vannak is a csodálók és a dicsérők, mindig kevesen vannak a hozzáértők, akik egyedül jogosultak csodálni és dicsérni, s a hozzáértők között szeretne forogni az én értekezésem.” (PNP, 335.) Természetesen minél érettebbé válik, minél sokoldalúbbá fejlődik Croce, annál jobban belátja — és ezt jogosan hangsúlyozza Jean Lameere —, hogy az esztétika mellett szükség van mind a *történelmi* feldolgozásra, mind a művészeti *kritikára*, csak éppen általános elvi alapon művelve őket, s nem kizárólag az ízlés spontaneitására hagyatkozva.¹⁰ Az ízlésnevelésre hivatott esztétikának ilyen formában való gyakorlativá tétele képes csökkenteni valamennyit a közönség- és művészetformálás spontaneitásán és szubjektivizmusán, de nem küszö-

¹⁰ J. Lameere: *L' esthétique de Benedetto Croce*. Paris, 1936, J. Vrin. 278. l.

böli ki teljesen, mert — ha nyíltan be nem vallva, sőt nagyrészt nem is tudva — lényege szerint a spontaneitásra épül. Nyilván ilyen jellegű megalapozottsága miatt — és természetesen egyszerűsége meg közvetlenül pragmatikus igényei miatt is — látta olyannak ezt az esztétikát Eugenio Montale, amely úgy veti fel a költészet lényegének problémáját, hogy az az egyszerű embert is érdekelni tudja.¹¹ Croce pedantéria nélküli egyszerűsége, józan észre támaszkodó okfejtése — amit Gramsci az egész filozófiájára vonatkozóan kiemel — nem valamiféle akaratlanul is érvényesülő demokratizmus következménye, amely hallgatólagosan szemben áll ízlése arisztokratizmusával, hanem nagyrészt éppen eszméibe vetett hite biztonságának egyik kisugárzása.¹²

Crocét egyébként nem esztétikájának hatás-mechanizmusa érdeklí elsősorban, hanem maga az *elérendő hatás*. Ez a célul kitűzött hatás pedig, aminek elérése nagyrészt tőle függ, s ezért programozható — mint ahogyan az előbbiekben szó esett róla — főleg néhány negatívnak ítélt *művészeti teória*, illetve a vele többé-kevésbé szorosan összefüggő *társadalmi tartalom* visszaszorítása, majd nem sokkal később ezzel egyenrangú, sőt egyre kiemeltebb feladatként az illető elméletekhez tartozó *művészeti törekvések* háttérbe állítása is. Arról a szándékaról, hogy az esztétikai koncepciók bírálását a nekik megfelelő fő művészeti irányzat kritikájával összekapcsolva végezze, tömör összefoglalást ad az *Esztétika* ötödik kiadásához, 1921-ben készült előszó: „Ennek az első értekezésnek a legerősebb részét a kritika képezte, egyrészt a filozófiai, a pszichológiai és a naturalista esztétika minden formájával, másrészt a metafizikus esztétikával szemben, az ezekből kialakított vagy általuk megerősített hamis fogalmaknak a művészetelméletben és kritikában való következetes lerombolásával együtt; velük szemben győzelemre vitte azt az egyszerű koncepciót, amely szerint a művészet kifejezés; kifejezés, feltéve, hogy már nem közvetlen és gyakorlati, hanem elméleti, vagyis *intuício*. Ezen a világosan rögzített koncepción — amelyet nem volt semmi okom elhagyni, mert szilárdnak és hajlékonynak mutatkozott számomra — azóta sem szüntem meg dolgozni, hogy egzaktabb módon meghatározzam; és a két fő változás, amit végeztem rajta: 1. a tiszta intuício *lírai jellegének* kimutatása (1908), 2. *univerzális* vagy *kozmosz* jellegének kimutatása (1918). Azt mondhatnók, hogy az első a hamis művészet minden olyan válfaja ellen irányul, amely utánzó vagy realista, és a második a nem kevésbé hamis, a zabolátlanul ömlengő, szenvedélyes vagy romantikusnak mondott művészet ellen. Természetesen az első és a második tan kezdetei vagy csírái megvoltak ebben a könyvben, de nem nagyobb mértékben, mint csírák és kezdetek.” (E, VII—VIII.) Alfredo Parente szerint Crocénak a művészet líraiságára és kozmoszosságára vonatkozó felfedezése után volt még egy újabb esztétikai felismerése: az ellentétes irányú, háborgó érzelmek szintetikus és kontemplatív egysége az organikus műalkotásban.¹³

Amikor már nem a filozófia és a tudományelmélet, hanem a *művészet* síkján jelöli meg ellenfeleit, illetve közvetlenül nevezi meg művészeti eszményét — ami egyre többet foglalkoztatja az elvi alapozás éveit után —, a hagyományos, de átértelmezett művészettörténeti terminusokat felhasználva egyrészt *romantikáról* és *realizmusról*, másrészt *klasszikus művészetről* beszél. Rendkívül fontosnak tartja e három alapvető irányzat kritikai elemzését, mert tisztában van a művészet sokirányú társadalom-

¹¹ E. Montale: *L' estetica e la critica*. In: V. De Caprariis — E. Montale—L. Valiani: „Benedetto Croce.” Milano, 1963, Comunità. 40. l.

¹² A. Gramsci: *Levelek a börtönből*. (Szerk.: Komját Irén.) [Bp.], 1974. Kossuth K. 263—264. l.

¹³ A. Parente: *La terza scoperta dell' estetica crociana. Dialettica delle passioni e suo superamento nell' arte*. In: „Benedetto Croce.” A cura di F. Flora. Milano, [1953], Malfasi. 25—105. l.

formáló hatásával, s ezen belül nagyon jól tudja azt is, hogy esztétikai hatás híján minden más kívánt hatás elmarad; „A művészet nevelő, amennyiben művészet, de nem az, amennyiben nevelő művészet, mert ebben az esetben semmi, és a semmi nem nevelhet.” (CVM, 169.) Márpedig Croce Olaszországban a risorgimento, Európában a liberalizmus szellemében szeretne nevelni, amihez szerinte — nem úgy, mint másoknál — a művészet csak a sok eszköz egyike, hanem rendszere értelmében nagyonis döntő pont az eszközök rendszerében, hiszen a gyakorlatot mindig megelőzi az elmélet, s a művészet „egész elméleti életünk gyökere, és az a feladata, hogy gyökere legyen, s ne virága vagy gyümölcse; de gyökér nélkül aztán nincs virág és gyümölcs”. (PE, 15.) Ebben az értelemben a művészeti eszmény implicité az egész társadalmi eszményt magában rejt; így emelkedik a pán-esztéticista Croce gondolatvilágában az egyébként sem mellékes művészeti preferencia lényegében mindennél fontosabb ideológiai és politikai problémává, illetve az ő részéről a klasszicizmus melletti döntés ideológiai és politikai állásfoglalássá. Ahogyan az *Esztétika* a legelvontabb „ars critica” szerepét kapja a romantika és a realizmus elleni harcban, ahhoz hasonlóan lesz az *Esztétika dióhéjban* a klasszicizmus feltámasztását elősegítendő ugyancsak elvont „ars poeticá”-vá: „Az esztétika aktuális problémája a *klasszicitás* restaurálása és védelme a *romanticizmussal* szemben; a szintetikus, a formai és az elméleti momentumé, amiben a művészet sajátossága rejlik, szemben az affektívval, ami alap a művészetnek ahhoz, hogy feloldja önmagában, s amely napjainkban a művészet ellen fordul, és a helyét igyekszik jogtalanul elhódítani.” (AN, 28.) Nem csoda, ha Gramsci e sorok olvasása közben felteszi a kérdést: „Croce esztétikája kezd normatívvá, kezd ‚retorikussá’ válni?”¹⁴ Az utolsó szintézis, *A költészet* már szétválaszthatatlan egységben tartalmazza a rendszerezést és a normatívitást, hiszen a „poesia”, „non poesia”, „antipoesia” alapvető fogalom hármasán belül tulajdonképpen csak a kontradiktórius ellentét fejez ki rendszerezést, a központi „poesia”-hoz viszonyítva csak a „non poesia” az elsődlegesen különbség fogalom; a kontrárius ellentét már értékelve és hierarchizálva viszonyít, a „poesia” és az „antipoesia” olyan ellentét fogalmak, amelyek nem hagynak kétséget a klasszicitás normaként való felfogása felől. A realizmus fogalma mindvégig tisztázatlan marad, s amennyiben nem szélesedik „parttalan”-ná, másik két negatív minősítést kifejező kategóriaként a „l’art pour l’art” és a „tisza költészet” társul hozzá. Az így kialakított fogalomkörrel az esztétika síkján is ki tudja fejezni Croce a polgári dekadencia, az ismeretelméleti irracionizmus, a fasizmus és a szocializmus minden lényeges művészeti következményével szembeni kisebb-nagyobb mértékű fenntartásait.¹⁵

2. A művészeti eszmény meghatározásának fogalmi apparátusa

A jövő művészete elé tárt eszményt nagyonis múltbeli fogalmak és koncepciók alapján alakítja ki Croce: elsősorban a német klasszika három alakja, Kant, Hegel és Goethe elgondolásait követve, kissé módosítva, de lényegileg meg nem haladva. A kanti és a hegeli motívumok szerepére Edgar F. Carritt még e szemlélet formálódási folyamata során felhívta a figyelmet, s Croce minden kritikai észre-

¹⁴ A. Gramsci: *Letteratura e vita nazionale*. [Torino], 1954^a, Einaudi. 19. l.

¹⁵ E. Montale: i. m. 44—45. l. — A. Caracciolo: *L’estetica dei B. Croce nel suo svolgimento e nei suoi limiti*. Torino—Genova—Roma, (1948), S. E. I. 75, 81. l. — R. Assunto: *La revisione critica del pensiero crociano e il problema della categoria estetica*. In: „Interpretazioni crociane.” (Convegno crociano, 1963) Bari, 1965, Adriatica. 65—68. l.

vétel nélkül idézi is e megállapítás summáját: „Valószínű, hogy Crocének (a szépség mint egyféle megindultság kifejezése elméletével) fel kellett ismernie Kantnak vagy méginkább magának Hegelnek egyik adósságát. Kant az alapvető problémák gondos tekintetbe vételével elsőként tette világossá, hogy a szépség se nem erkölcsi-ség, se nem érzékiség, és hogy az ízlésnek, amely egyébként szubjektív, megvan a maga tisztasága. És utólréhetetlen éleslátással különböztette meg minden szépség két alkotóelemét, a formát és az anyagot, a kifejezést és az érzelmet; ámbár elkövette azt a hibát, hogy nem úgy tárgyalta őket, mint minden szépség két elemét, hanem mint a szépség két fajtáját, vagy jobban mondva, mint a szó szoros értelmében vett szépséget, ami tiszta forma, míg a fenségest úgy fogta fel, mint ami teljesen forma híján levő érzelem, nem kifejezett és nem megtestesült, hanem lélkünk számára egyedül a formátlan és (mint ő maga mondja) ízléstelen tárgyak által sugalmazott, mint amilyen például a viharos tenger. Neki önmagától is fel kellett volna tárnia, hogy a forma érzelem nélkül üres, és hogy a formában ki nem fejezett érzelem vak.” (CC, III. 43—44.) Carritt ugyan a valóságosnál jóval közelebb hozza Kantot Crocéhez, és nem emeli ki kellően Hegel szerepét, de azt nagyon jól állapítja meg, hogy Croce művészetfelfogása olyan XVIII. századi eredetű koncepcióba ágyazódik, amely a művészi értékeket az érzelmi anyag megformáltságának sikeressége, a mindenképpen szellemi tartalom és az esetleg anyagi forma egységének mértéke alapján állapítja meg. A formálással tartalomra minősülő anyag Hegelnél ugyan már nem érzelmi, de a formálás aleplehetősége három, és a legértékesebb a klasszikus. Végeredményben Croce és a Kanttal korrigált Hegel művészet-rendszerezése — formai szembontból — figyelemre méltó analógiát mutat. Hegel szerint „a szimbolikus művészet a benső jelentésnek és a külső alaknak azt a tökéletes egységét keresi, amelyet a klasszikus a szubsztanciális individualitásnak az érzéki szemlélet számára való ábrázolásában talál meg, és amelyet a romantikus a maga kimagasló szellemiségében túllép”.¹⁶ Croce elméletében a romantikus az a kezdeti fok, amelyben az érzelmi anyag még nem kapta meg a kellő formát; a romantikusból kinövő magasabb az a szint, s ez a romantikust megszüntetve megőrző klasszikus, amelyik az anyag és a forma totális egységét nyújtja; s végül a „l'art pour l'art” és a „tiszta költészet” az a harmadik eset, a már visszaesést jelentő fok, amely a forma túlnövi a tartalmat, üres kombinációvá válik. Mindehhez Goethe elgondolásai két mozzanatot tesznek hozzá kiegészítésként: egyrészt — mint erről bővebben is lesz még szó — a klasszikusnak a történelmi fejlődés egészére való kiterjesztését, másrészt a szimbólum és allegória fogalom-párjának a probléma elvi megoldásába történő bevonását. Crocének az a véleménye, hogy „a művészet szimbólum, teljes egészében az” (BE, 25.), mert csak a szimbólum adja az eszme és kép szétválaszthatatlan, intuitív egységét. A szimbólum fogalma azonban nemcsak a művészet minősítőjeként szerepel, hanem pontos körülhatárolásának eszközeként is. „Meg kell mondani — írja Solger esztétikájának értékelése kapcsán Croce —, hogy csak az a szimbolikus azonos a költészettel, amelyiknek nem egy, hanem két elfajulása [perversione] lehetséges: az allegórizmus és a realizmus (a természet utánzása).” (CC, III. 167—168.) Az allegóriát a benne rejlő fogalom kellően nem asszimilált volta fordítja szembe a költőiséggel, „ezért az allegória nyíltan ellentmondásosnak mutatkozik, mert ha az allegória adva van, az lényegénél fogva mindig szemben áll a költészettel és vele szemben létezik; ha ellenben ténylegesen benne van a költészetben, elárasztja azt és azonosul vele, ez azt jelenti, hogy az allegória nem adott, hanem egyedül a költői kép, amely, mint tudjuk, soha nem korlátozódik anyagi és véges dologra, illetve mindig

¹⁶ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. 1. köt. (Ford.: Zoltai Dénes.) Bp., 1952, Akadémiai K. 310. l.

szellemi értékű és végtelen”. (D, 14.) A természetutánzó realizmus pedig képtelenség, mert végeredményben a természet utánozza az embert: „A fantázia előzetes esztétikai intuíciói nélkül egyet sem képes felébreszteni a természet. Az ember a természeti szépség előtt maga a mitológiai Narcissus a forrásnál.” (E, 108.) Ez már sokkal közelebb áll Schelinghez, mint Goethehez.

A terminusok bonyolultsága, illetve tartalmaik átértelmezése sem akadályozhatja meg annak belátást, hogy Croce a költőt, a művészi szempontból valóban értékeset és követésre méltót nagyrészt úgy próbálja azonosítani a konkrétan is megfogható művészivel, vagyis lényegileg a klasszikussal, ahogyan azt a múlt század kiváló német gondolkodói tették. Az azonosság melletti, s az azonosságnál jelentősebbnek ítélt különbségek azonban nagyon világosan mutatják, hogy ez száz év elteltével már lehetetlen. Hegel és Croce felfogásának különbsége részben objektív történelmi helyzetük, részben pedig a történelem gondolati felfogásának eltéréseiből adódik. A fontosabb differenciáló tényező természetesen az, hogy más-más „általános világállapot” közepette elmélkedhettek a megoldás kulcsát adó romantikáról. Hegel — aki ráadásul a keresztény művészetet is a romantikus művészetbe olvasztotta — még sokat várhatott a romantikától, annak szubjektivitást előtérbe állító törekvéseiben egyaránt láthatta a szellem újabb fokozatú kibontakozását, a személyiség nagyobb mértékű szabadságát, az ábrázolás mindennél jobban megvalósult totalitás elvét. Ezzel szemben Croce a polgári fejlődés olyan korszakában él, amikor a romantikát a dekadencia sokkal vitathatóbb értékű megnyilvánulásai váltják fel. Ő már a romantika kapitalizmus-ellenességének erőtlenségét, s ezért lázadásának öncélúvá sekélyesedését is konstatálhatja, amit így összegez Európa múlt századi történetének megírása során: „Veszélyt jelentett ez az érzelmességi kór minden eszményi forma és minden őszinte vallásosság számára; nem csupán a liberalizmusra, de mindenre, ami ezen érzelmességtől eltérő és vele szemben álló, mert ha felülkerekedik, mindegyiket fel tudta volna oldani: a gondolat minden erejét, a megtört és megromlott akaratot az érzékiségben, a szertelen vágyban, a féktelen szenvedélyességben, a tétlen képzelődésben, a játékos nyugtalanságban. Olyan veszély ez, amely szükségszerűen annál hatalmasabbá válik, minél kisebbek a vele szemben álló erők; olyan veszély ez, amely erkölcsi lényegét tekintve minden időben fennáll, de amely különös állandóságra a modern társadalomban tett szert, nagyságát és összetettségét tekintve kiterbélyesedett, és saját ellentéteinek növekedésével vagy azok méltóságának csökkenésével egyre rosszabb természetet öltött. Később valóban kiterjedt a művészetre, a gondolkodásra, az érzelmekre, a szokásokra, a nemzeti és nemzetközi politikára; és — ami egyre evidensebb és szörnyűbb tény — elnyerte s gyakran ékesíti magát a dekadentizmus elnevezéssel, ami egyébként nem más, mint az elkeseredett és megcsúnyult régi erkölcsi romantizmus, és annak alapvető motívumait ismétli kevésbé méltó anyagra alkalmazva és kevésbé választékos kifejezőmódot követve.” (SE, 56—57.) Már dekadens folytatása nélkül is olyanak látja Croce a romantikát, mint amit az ellágyulás és a kitörés szertelensége jellemez, érzelmi anyagának nincs kellő formája, és az ami belőle pozitívként létrejöhetne, szigorú korlátozást igényel.

Hegellel szembeni helyzeti előnyét mégsem tudja kihasználni Croce, mert historista történetfelfogása messze elmarad Hegel sokkal tartalmasabb történet szemlélete mögött; és — ezt is nagyon jól vette észre Carritt — nála a szubjektív volta miatt kiindulópontként megtett romantika olyasformán viszonyul a klasszikushoz, mint Kantnál a fenséges a széphez. Formalista történelem-értelmezése következtében nem a romantika és a klasszika tényleges történelmi viszonyát tisztázza, hanem inkább a *művészi alkotási folyamat* bizonyos szakaszainak (anyaggyűjtés és megfor-

málás) történeti egymásutánját elemzi nagyon elvontan, illetve egybemos egy társadalmi fejlődési folyamatot egy individuális alkotási folyamattal. Az esztétika terén így bosszulja meg magát az, hogy nála a történelmi folyamatok „in indefinitum következnek”.¹⁷ Ezért aztán a „poesia”, illetve az azt legtökéletesebben megtestesítő klasszikus sem lesz történetileg valamennyire is meghatározott. Croce nem Hegelhez hasonlóan hozza közel egymáshoz a nembeli és az egyéni fejlődést a művészet „fenomenológiájának” értelmezésekor, hanem inkább Diltheyhez hasonlóan jár el, aki a világnézetek vizsgálatakor a tipizálás előtérbe helyezésével lényegében a történetiséget eliminálja.¹⁸

Az eszményinek ítélt művészet meghatározására Croce olyan fogalmi apparátust dolgoz ki elődeit is felhasználva és módosítva, amely több szempontból is a *klasszikust* teszi az első helyre, annak kánon jellegét húzza alá. A szellem rendszerén belül a költészettől a *prózá*t és a *szónoklattant* [oratoria] kell megkülönböztetni, mert az előbbi a *logika* nyelve, az utóbbi a *gyakorlat* eszköze. (Vö. CC, I. 62.) Saját birodalmán, az esztétikán belül két szélsőség fogja közre a költészetet [poesia]: a még nem költészet „*letteratura*” vagy „non poesia” és a már nem költészet „*antipoesia*”, vagyis a kiüresedett, illetve dekadens erkölcsi tartalommal telített művészet. A *szimbólum* és *allegória* fogalma — az eddigiekkel együtt — az igazi művészet melletti egyéb produktumok más szellemi területekhez való pontosabb viszonyítását segíti elő. Az *allegória* az olyan irodalmi termékek lényegére, valamint az igazi műalkotások egyes elemeinek olyan jellegére világít rá, amelyek racionális, *logikai* természetűek és a *prózához* vonzzák a költészetet. A *szimbólum* uralma alatt álló *költészetre* egyáltalán nem jellemző intenzív logika iránti affinitás. A költészetnek a gyakorlat, ezen belül is a *gazdasági* felé történő nem kívánatos eltolódása a „*letteratura*”, amely vagy okát vagy célját tekintve áll közel a gazdaságihoz, s erkölcsileg nézve közömbös. A „*letteratura*”, másként kifejezve „non poesia” tulajdonképpen egy alacsonyabb fokon megrekedt „poesia”, a maga módján sikeres kifejezés, a szépség alacsonyabb foka. A poesiának nem ez az igazi ellensége, hanem az „*antipoesia*”, amely esztétikailag sikertelen: nem alacsonyabb fokú szépség, hanem rútság, s ez a minősége annak következménye, hogy erkölcsi megítélés alá is eső törekvései vannak, és *esztétikai* negatívumai mellett *erkölcsi* értéke is *negatív*. A „*l'art pour l'art*” és a „*poesia pura*” azért tartozik az „*antipoesia*” körébe, mert erkölcsi tartalma dekadens, antihumánus. A romantika lényegében egy korábbi változata ezeknek, s történelmi primátusa mellett az jellemzi még, hogy célja valamivel elmosódottabb, mint a dekadenciának, de érzelmi anyaga sokkal frissebb. Ezért tartja Croce formálhatónak a romantikát a purista művészettel szemben.

Az esztétika és a művészetelmélet síkján kidolgozott kategóriái is mutatják, hogy Croce az eszményinek tekintett művészetet elsősorban a *gyakorlat hatásaitól* félti. A logika allegorizálásra csábító veszélye ellen elegendőnek látja a műfaji szabálygyűjtemények [precettistica] fontosságába vetett hit elosztatását. Ezzel szemben nagyon szívós harcot hirdet a gyakorlat szította intenzív érzelmek *romantikus* szertelensége ellen, a művészetet a kellő erkölcsi tartás hiánya miatt lefokozó *dekadencia* könnyelmű purizmusa ellen és az ugyancsak gyakorlatilag fontos fogalmi fikciók [finzioni concettuali] révén teremtett természet *realista-naturalista* tükrözése ellen. E művészi törekvések mindegyike sokkal erőteljesebb Croce korában, mint a klasszicizmus, azonban egyikőtől sem várható a reformokkal megszelídített kapitalizmus kifinomult apológiája.

¹⁷ C. Carbonara: *Benedetto Croce*. In: C. Carbonara: „Pensatori moderni.” Napoli, (1972), Libreria Scientifica Editrice. 239. l.

¹⁸ Lukács György: *Az ész trónfosztása*. Bp., 1974^s, Akadémiai K. 339—340. l.

3. Fellépés a romantika túlzásai ellen

Koncepciója azon változatának kidolgozása után, amely szerint a művészet „lírai intuíció”, egy sajátosan kettős értékelésnek veti alá Croce a romanikát. Mivel a műalkotások tartalommal formálódó anyagának az érzelmeket tartja, hangsúlyozottan elismeri a romantika értékeit, hiszen nagyon jól tudja, hogy a romantikusokhoz hasonlóan egyik mozgalom sem emelte ki ilyen mértékben az emocionális és a szubjektivitás fontosságát. Bizonyos túlzó általánosítással romantikának nevezi el a mű szubjektív élményanyagát, és ilyen alapon állva kijelenti: „Ha (hogy mi is használjuk a magunk módján ezeket a híres szavakat), a műalkotáshoz szükséges a tökéletes ábrázolás vagy kifejezés *klasszikus* mozzanata, nem kevésbé szükséges az érzelem *romantikus* mozzanata sem; a költészet és általában a művészet nem lehet kizárólag *naïv* vagy *szenimentális*, hanem együttesen kell naívnek és szenimentálisnak lennie.” (PE, 20.) Ezt tekintetbe véve Croce nem csupán a romantikusnak tekintett *művészetet* értékeli igen magasra, hanem az annak igazolására törekvő, hol „romantikus”-nak, hol „misztikus”-nak nevezett *esztétikai* törekvéseket is, amelyeket saját intuíció elmélete közvetlen előzményének tart. A romantika elevenségének és érzelmgazdagságának elismerésében látja azt az alapot, azt a semmiképpen sem elégséges, de mindenképpen szükséges fix pontot, amelyből kiindulva egyaránt megindíthatja mind a jövő életképes művészetének kritikai ráhatás révén történő kialakítását, mind a múlt irodalomtörténeti feldolgozás útján végrehajtható átértékelését. „Az elméleti és gondolati romanticizmus — írja az egész európai romantikát átfogóan értékelve — lázadás, vita és kritika az irodalmi akadémiákkal és a filozófiai intellektualizmussal szemben, amely a felvilágosodás korában uralkodott. Felébresztette tehát az őszinte és nagy költészet érzését, és hozzá adta a fantázia új tudományát, amit esztétikának neveznek; [...] érezte az életet a maga aktív és küzdő értéke szerint, és megteremtette a liberalizmus elméleti alapjait.” (SE, 47—48.) Az életre és az érzelmekre támaszkodó művészeti magatartás tehát nemcsak a mindennapiság elszürkülése ellen védhet, hanem a racionalizmus ellen, annak allegorizáló „próza”-ja ellen is.

Másrészt azonban az sem kerüli el Croce figyelmét, hogy a romantika túlzott érzelmességéből milyen *tényleges hibák* adódtak már, illetve milyenek *következhetnek* még a kellő formálás elmaradása esetén. Hazája közelmúltbeli történetéről szerzett ismeretek, sőt részben személyes élmények alapján tudja, hogy milyen elsőkélyesítő hatása lehet a frázisok görögtüzének, és egyáltalán hogyan manipulálhatók az érzelmeik hazafias vagy éppen fasiszta frázisokká. Mint legfőbb inspiráló ez sarkallja a hol „ömlengés irodalmá”-nak (LP, 132.), hol „kitörés irodalmá”-nak (P, 49.) nevezett szélsőséges romantika ellen. S az elfajulások láttán óvatosan kezeli a romantikus esztétikát is; nem késik kimutatni affektivitását igazoló szubsztanciájának bizonyos történelmi korlátait. Vagyis arra hívja fel a figyelmet, hogy „amikor a saját *esztétikai* formát nem ismerték jól, és igyekeztek az esztétikai tényt magyarázni, akár intellektualisztikusan, mint a filozófia alacsonyabb rendű formájánál nem egyebet, akár hisztoricista módon, mint történelmi vagy társadalmi tény reprodukcióját, akár utilitarisztikusan, mint bizonyos akarati szükségletek kielégítését (hedonisztikus elmélet), akkor nagyon jó volt, hogy a művészetet olyan formának kezdték tartani, amely nem vezethető vissza sem az intellektusra, sem az érzékelésre, sem az akaratra, és a legmegfelelőbb volt az *érzelmekekhez* utalni.” (FP, 18—19.) Azonban az érzelmekek formálásának crocei esztétikája már elutasítja a nyers érzelmekek és az őket igazoló elméletet, s korántsem fenségesnek, hanem inkább alantasnak látja őket.

Különösen attól kezdve fordul szembe élesen a szertelen érzelmekkitörés irodalmi megnyilvánulásaival, ahogy újabb lépést tesz a műalkotás mivoltának felismerése terén, s a művészetet „kozmosz intuitív”-nak tekinti. A totalitásnak e cím-szó alatt összefoglalt elmélete — a szubjektív idealista megközelítésmód következtében — lehetőséget nyújt arra, hogy a művészet szervességéről szóló felfogást összekapcsolja az emberi integritás eszményítésével. A műalkotás konkrétságának alapja ugyanis nem más, mint a maga gazdagságában felfogott, érzelmi differenciáltsága felől megközelített emberi élet. „A költő mindegyik hangsúlyában, fantáziája mindegyik teremtményében benne van az egész emberi sors, minden remény és illúzió, a fájdalom és az örömdök, az emberi nagyság és nyomorúság, a valóság igazi drámája, amely önmagából fejlődik és önmaga fölé nő, szenvedve és örülve.” (NSE, 126.) Ezt az igazi művészethez egyedül méltó humanitást és sokoldalúságot sérti meg állandó jelleggel a szélsőséges romantika a maga hol elsősorban tartalmi, hol inkább formai egyoldalúságával, mint amilyen a részlegesség, a túlzott privatizálás, a patetikus szertelenség stb. Mint e hibák reprezentánsait mellőzi a nagy művészek közül Byront és Hugót, illeti némi kritikával Schillert és Manzont, kerüli a Hölderlinnel való szembenézést, illetve azért értékeli igen nagyra néhány velük kortárs író, főleg Goethét és Leopardit, mert azok nemcsak mint alkotó művészek nem estek a romantizmus hibájába, nagyon tudatosan kerülve el azt, hanem még kritikusként is felléptek a romantikusság betegsége ellen. A kivételnek tűnő Shakespearat az menti Croce szemében, hogy a szélsőségekig élezett érzelmekből nemesítő harmóniát komponál. „Shakespeare túllép az egyes érzelmeken, de nem lépi túl, sőt kifejleszti az érdeklődést a rossz és a jó, a fájdalom és az öröm, a végzet és a szükségszerűség, a látszat és a valóság iránt.” (ASC, 94.) Költészete a szenvedély fűtötte küzdelem harmóniájának képe.

A legkiválóbb művészek az érzelmeket valamilyen módon korlátozó *módszerük* révén formálnak olyan képet, amely egyaránt megfelel a szépség és a humanitás kritériumainak, vagyis igazi „poesia”. Ezzel szemben a romantizmus valamiféle *pszichológiai naturalizmusnak* tekinthető, amely csak a „letteratura” különféle változatainak egyik típusát hozhatja létre. „Ez a feldolgozás a reflexió segítségével megy végbe, amely elold egy bizonyos érzelmet a fantáziától, ami már áthatotta és idealizálta azt, és az érzelmet visszaállítja a maga valóságában, olyan valóságában, amilyenként meg akarja tartani az emlékezetben olyanként, mint amilyen az a saját egyedi alakjában, és ezért reális képet ad neki. Ezzel a megoldással egyáltalán nem részesül az érzés közvetlenségében, az öröm mámorában, a fájdalom mámorában, nincs része a sírás okozta kéjben és a jajgatás édességében, ami oly kedves az érzékeny és szentimentális lelkeknek...” (P, 40.) A naplók, emlékiratok stb. irodalma ez, amely az egyénhez kötöttsége miatt nem művészet, csak „monumentum” nélküli „dokumentum”. (Vö. AN, 31.) Képalakítása még az allegóriáig sem emelkedik, mert tartalma nem szélesedik a fogalomig, sőt a tudomásul vett emóciót sem öltözteti képbe, megmarad a szellemi kultúra egyszerű mozzanatának. Az alulformálás, a módszer eme gyengesége éppen a *tartalom és forma egységét nem engedi létrejönni*.

A romantika túlzásaiban a kellő formáltság hiánya a szembetűnő Croce szerint, azonban azt is nagyon jól látja, hogy a forma problematikussága bizonyos tartalmi gyengeségek kikerülhetetlen következménye. Az érzelmeket szerinte a gyakorlat váltja ki, mégpedig úgy, hogy a gazdasági oldal hatását nem ellensúlyozza az erkölcsi. Innen, vagyis a gazdaság egyéni célokat ébresztő jellegéből következik a romantista irodalom elszűrítő *privatizálása*, s ugyancsak ennek letörülhetetlen nyomát viseli magán a *politikai irodalom*, vagyis a „letteratura” egy másik, „szónoklattani” [oratoria], retorikus variánsa.

Az újabb kori irodalomban Rousseaut tekinti az *érzelmes vallomások* nagy áradata megindítójának. „Ez az említett vallomás jelleg személyes, részleges, gyakorlati, önéletrajzi motívumokban való bővelkedést jelent, amit az előbb kitörésnek neveztem, megkülönböztetve azt a ‚kifejezéstől‘; a teljes igazság viszonylagos gyengeségére vall, s ezért gyengeségére vagy hiányosságára annak, amit stílusnak szokás nevezni.” (NSE, 133—134.) Az ilyen érzelm valójában nehezen tud az általános emberi rangjára emelkedni, de ugyanakkor — egy objektívebb mérlegelés során — történelmi indokoltságát sem jogos megtagadni, mert ebben a kiterésben van valami szembeszegülés, konvenciók elleni lázadás, „érzelmi forradalom”, amit azonban Croce nem lát, sőt nem is akar látni, mert a lényege elsősorban a feudális kötöttségekkel szembeni bizonytalan fellépés ugyan, de mégis fellépés valami hagyománnyá szilárdult rend, valami féltett stabilitás ellen. A romantikát mint a művészet egyik fejlődési korszakát részben e történelmileg indokolt lázadás elutasítása miatt nem hajlandó elismerni. Sőt ezen túl — ami majd a dekadenciába hajlott romantika elemzéséből fog kiderülni — a romantikát mint a formabontással új utat kereső, kísérletező korszakot sem tekinti viszonylag önálló fejlődési periódusnak. Történetiszemlélete csak „örök” esztétikai érték elismerését engedi meg; a „korhoz kötött” értékeket — mint esztéta általában, mint kritikus egyes esetekben — teljesen kizárja a művészet köréből.

Semmiel sem tartja esztétikailag értékesebbnek az ugyancsak gyakorlat által inspirált *politikai költészet szónokias célzatosságát* („oratoria”, „retorica”). Az érzelmek általi elragadtatás miatt látja a romantikát a partikuláris tárgyválasztás veszélyének kitéve, s nemcsak lehetséges veszély volt szerinte az egyik vagy másik politikai eszméhez való csatlakozás, hanem sokkal inkább olyan valóság, amelyben tipikusan megtestesült a költészet idegen célok szolgálatába állítása, annak minden méltánytalanságával együtt. Már mint történelmi probléma elemzése során rosszállóan hívja fel a figyelmet arra, hogy a népköltészetet nagyon sokszor azonosították a politikai költészettel, sőt a politika legadekvátabb költői kifejezéseiként kezelték. A népköltészet egyszerűségével még valamennyire összhangban állhat a politikus gyakorlatiassága, viszont a műköltészet már nehezebben asszimilálhatja a maga kiforrottabb, szellemibb elméletébe a politika egyéni-gyakorlati tartalmát. Ugyanis a népköltészet „olyan lelki mozgásokat fejez ki, amelyek előtt nincsenek ott közvetlen előzményekként a gondolat és a szenvedély nagy gyötrődései; egyszerű érzelmeket fejez ki nekik megfelelő egyszerű formában. A magas költészet emlékek, élmények, gondolatok, bonyolult érzelmek és azok fokozatainak, árnyalatainak tömegét mozgatja meg és kavarja fel bennünk; a népköltészet nem terebélyesedik ilyen nagyívű fordulatokká és szárnyalásokká, hogy célját elérje, hanem rövidebb úton és gyorsabban éri el azt.” (PPPA, 5.) A műköltészet lényegéhez tartozó nagyobb fokú áttételesség és bonyolultság általában ki kell, hogy zárja a politika praktikusságának mint közvetlennek a beépülését, de ugyanakkor az áttételesség eleve azzal a veszéllyel is jár a politikai érzelmek költőivé transzponálásakor — és itt kapcsolódik a tartalmi-tematikai mozzanathoz a formai —, hogy uralkodó szerephez jut a retorika a maga formális előírásaival, konvencionizált fogásaival. Az átlagos tehetség számára ez biztos buktató, csak a zseni számára nem válik azzá a retorika. Csupán annál, aki nem pusztán művész („artista”), hanem költő („poeta”) is — hangsúlyozza De Sanctis megkülönböztetését¹⁹ felhasználva Croce — maradhat veszélytelen elem a retorika, s néhány akceptált eleme legfeljebb vitatható

¹⁹ F. De Sanctis: *La storia della letteratura italiana*. (A cura di B. Croce, riv. da A. Parente.) Bari, 1939, Laterza. I. köt. 257. l.

árnyalatokat eredményez, mint Manzoni, Shakespeare vagy Petrarca művészetében. A tehetséget, az eredetiséget egyebek mellett épp az mutatja a nagy költőnél, hogy asszimilálni tudja a retorika elemeit, homogenizáló vagy éppen kontrasztív tényezőkké teszi őket, s így alkotásaikban dinamikus egyensúlyba kerül az erény és a bravúr („virtù e virtuosità”), mint például Dante *Divina Commediájában* vagy Petrarca verseiben, akinél „az elegancia és a művesség általában nem eredményezi kompozícióiban a költőiség elfojtását, hanem szembetűnővé teszi, és ellentétesen mutatja meg eredeti erejében s kedves erőteljességében.” (PPPA, 79.)

A politikai eszmék retorikus költői eszközök iránti affinitását jól-rosszul felhasználni nagy hibának tartja Croce, de az ennél is nagyobb veszélyt abban látja, hogy maga a műbe került *politikai gondolat* deformálhatja az alkotást. Ez esetben ugyanis a művészettől idegen allegorizálás áll elő: a gondolat képzetekbe öltöztetése. Az pedig sem a gondolatnak nem használ, hogy képek útján próbálják elfogadtatni, sem pedig a művészi képnek nem válik javára, hogy a fogalom idegen eleme teszi inhomogénné. Ilyen megfontolásból kiindulva nagyon szigorúan ítél Croce, és a politizáló művészetnek mind közvetlen művelőit, mind teoretikus védelmezőit határozottan elítéli, már-már politikai hovatarozásuktól függetlenül. Így például nem siklik el Manzoni politizáló, sőt moralizáló „árnyoldali” felett, illetve megrója Mazzinót azért, mert a költőben a kor gondolatának közvetlen kifejezőjét és a tömegek hatékony mozgósítóját látja. Nagyon jól tudja Croce, hogy a politikai költészet előbb-utóbb a tömegek mozgalmának költészetévé, sőt a forradalom költészetévé válik, márpedig ő a Risorgimento forradalmi és nemzeti függetlenségi törekvéseit is praeteritum perfectumként szeretné történelemmé tenni, ezen túlmenően kora proletár, sőt még polgári forradalmi mozgalmaitól is mindennél jobban fél. Egyforma aggodalmat vált ki benne az a lehetőség, hogy a politikai költészet a „horogkereszt”, illetve a „sarló és kalapács” művészete lesz. (Vö. P, 120.) Részéről nagyon természetes tehát, hogy fellép Leninnek a művészet pártosságáról szóló felfogása ellen, akinek ismeri — francia fordításban — *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. cikkét, s természetesnek tartja, hogy a benne leírt program „annyi botrányt váltott ki a mi nyugati országainkban.” (P, 217.) Az elutasítás oka nem kizárólag a lenini elgondolás marxista tartalma, hanem a művészet politikai befolyásolásának általában vett veszélyessége, vagyis az, hogy — koncepciója szerint — ilyen elvekből vezethető le logikailag „minden kormány különböző módokon abszolutisztikus gyakorlata a művészet elnyomására és irányítására; jöllehet ezen az úton végülis nem sikerülhet életet adni sem a szép művészetnek, sem a szívből jövő szónoklatnak.” (P, 217.) A fasizmus ilyen természetű hatásaira a dekadenciát értékelve tér ki.

Az érzelmek parttalan áradásának szentimentális, romantikus művészete több minőségében is aggasztja, de ugyanakkor *aktivizálja* is Crocét: mint politikust a liberalizmus melletti további kiállásra ösztönzi, mint irodalomtörténészt és kritikust a fokozottan affektív művészet visszaszorítására inspirálja, mint esztétát pedig arra figyelmezteti, hogy eddig kidolgozott kategóriáit tovább kell árnyalni és pontosítani. Megerősödik benne az a tudat, hogy a nem kívánatos érzelmek ellen harcolni csak az érzelmek létrejöttének jobb megértése alapján lehet, s ez történelmi meghatározottságuk fontosságára irányítja figyelmét. Ezzel az idealista Croce lépést, bár nagyon bizonytalan lépést tesz a *materializmus mint módszer* felé (talán felidézve fiatalkori marxista stúdióumait, amelyek során eljutott a történelmi materializmus egyik lehetséges módszerként való elfogadásáig²⁰), amennyiben a régi olasz irodalom feldolgozásakor, annak népköltészeti alkotásait elemezve egyebek

²⁰ E. Agazzi: i. m. 37—43, 575—584. l.

mellett azt igyekeznek bemutatni, „hogyan lehet visszavezetni történelmi tárgyalásukat azokra az eszmékre és szükségletekre, amelyek alapjukat képezik.” (PPPA, XII.) Ezenkívül azt is szem előtt tartja a továbbiak során, hogy a már kész alkotások megértésében, főleg a jelenkoriak kritikai mérlegelésében, de az egyszerű műélvezőként való megközelítésben is az ízlésnek van nagy szerepe. A korábban inkább ösztönszerűnek ítélt ízlés egyszerű felébresztése helyett (vö. I, 36; E, 18.) a már nagyrészt történelmi termékként felfogott ízlés kiművelését kezdi többre becsülni, mégpedig különösen a kritikus tevékenységében látja nélkülözhetetlennek a racionális elemek tekintetében is biztos ízlést. Végeredményben a romantika túlzottan spontaneitásra hagyatkozó művészetelméletével szembeni követelményként kap hangsúlyt az ízlés nagyobb fokú racionalizálása, kissé a Kanthoz való visszatérés formájában. Ezt írja Croce: „A fogékonyság soha nem téved; az ízlés, avagy a szép öröme — vagy van, vagy nincs; a maga módján a rút öröme sem téved, mert öröme valami olyan, ami tetszik, és ami a maga számára nem rút; azonban az ítélet, ami nevet ad a dolgoknak, ami kimondja róluk az igazságot, a tévedés lehetősége előtt áll.” Ugyanakkor azonban „a költészet alkotásairól ítéletet mondani biztos tudatot követel. A tudatnak ez a biztossága, amely a fogékonyság és az ízlés gondos megfigyeléseit vezérli, vezérli egyben a kategóriák legszigorúbb elgondolását is, amelyek az ítélet másik elemét képezik, s amely elgondolás az ítélet saját és konstitutív része.” (P, 113—114.) A filozófia mint fogalmak rendszere éppen azzal játszik igen fontos szerepet, hogy a művészi megítélésnek is biztos támogatója. A romantizmus ellen tehát egyrészt azzal harcolhat a filozófia, hogy túlhaladva korszerűtlenné teszi a romantikus művészetet minden fölé emelő „ősdi” filozófiát és a vele harmonizáló „misztikus” esztétikát, másrészt azzal, hogy a nem eléggé kiérlelt művészi alkotások megkülönböztetéséhez és értékeléséhez a maga korszerű kategóriarendszerével biztos alapot ad.

Az egyoldalúan romantikusnak (néha szentimentálisnak) nevezett művészet sokoldalú bírálatát, vagyis túlhajtott és privatizáló érzelmességének, a gyakorlat jegyében moralizálásra és politizálásra való nagyfokú hajlamosságának, általában a totalitásigény szertelenségével és abból következően partikularitással való felcserélésének, illetve az alkotásban és az elméleti minősítésben az ízlés spontaneitására való hagyatkozásának szigorú megrovását — hosszú pályafutása alatt különböző intenzitással és élességgel — általában annak reményében végzi Croce, hogy kitartó munkával visszaszoríthatók a legkárosabb kinövések, és ez a művészi típus — egy esetleges újabb felvirágzás esetén — közel fog kerülni a klasszikushoz. Ennek lehetőségében bízva írja az első világháború megpróbáltatásai közepette: „A betegség csökkenni fog és csaknem el fog tűnni az új hitű európai lélek megerősödésével, összegezve végre annyi elviselt szorongás, annyi véghezvitt fáradozás, annyi vérontás eredményeit; csökkenni fog és el fog tűnni ugyanúgy, ahogyan szembeszegült vagy győzött, s lehetett szembenálló és győztes egyes különálló művészekben, filozófiai-etikai-vallásos jellemük egészséges fordulata, vagyis személyiségük, művészetüknek — mint minden más dolognak — eme alapja következettében. És ha nem csökken, és ha tovább erősödik és bonyolódik a közeljövőben, azt kell mondanunk, hogy feltétlenül, szükséges egy még hosszabb próba a kínlódó és kínzó emberi társadalom számára; és az igazi művészek mindennek ellenére mégis el fogják érni a teljes igazságot és a forma klasszikusságát, mint ahogyan a XIX. század folyamán, a kór dühöngése közepette ezt tudták tenni a nagyok, akikre büszke a modern irodalom: Goethe, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Tolsztoj, Maupassant, Ibsen és Carducci.” (NSE, 138.)

4. A dekadencia és a modernség együttes elutasítása

Történelemszemléletének lényegéhez ragaszkodva Croce soha nem egy meghatározott művészeti korszak produktumaiként kritizálja a legtöbbször romantistának, egyes esetekben szentimentalistának nevezett irodalmi alkotásokat; és bár a XVIII—XIX. század írói között keresi mind a romantika érzelmeinek rabjainak megmaradt, mind az érzelmeiket kellő erkölcsi és azzal szorosan összetapadó művészi formálással klasszikussá nemesedő képviselőit, a *romantika* fogalma *tipológiai* fogalom marad, s egy alacsonyabb fokon megrekedt típus minősítését szolgálja. Valamennyire is történeti jellegű, noha csak a hisztoricizmus szintjén álló megkülönböztetést a *romantika két fejlődési foka* között tesz: külön tárgyalja — nemegyszer „romanticizmus”-ként emlegetve — a *tényleges romantikát*, illetve a romantika elfajulásának felfogott „*dekadenciát*”, aminek két esztétikai szempontból vett variánsa a „l'art pour l'art” és a „tisztá költészet” [poesia pura], de ezeken túl egyéb megjelenési formái is vannak, noha azok éppen esztétikailag nem értékesek, viszont átlagosan sikeres művészi formájukkal mégis a művészethez számítják őket, s művészetként funkcionálva elsősorban nem ízlésromboló, hanem demoralizáló hatást fejtenek ki negatív erkölcsi tartalmukkal. A dekadencia neve alatt összefoglalt művészeti inklinációkat mind *tartalmi*, mind *formai* szempontból kritikával illeti Croce, mert nem tudja elfogadni sem erkölcsi tartalmuk hedonizmusát, szabadosságát, pesszimizmusát stb., sem formai keresettségüket, funkció nélküli virtuozitásukat. A dekadencián belüli, mégpedig éppen a tartalom és forma viszonyát szem előtt tartó differenciálás lehetőséget ad az egész újabb kori polgári művészet olyan elemzésére, amely megkülönbözteti az eltérő mértékben dekadens, illetve a velük összefonódó és különböző mértékben progresszív törekvéseket, elsősorban tartalmi kérdésként kezelve a dekadenciát, s utalva egyben arra is, hogy a dekadencia *nem feltétlenül azonos a formalizmussal*, hiszen dekadens tartalom hagyományos formában is jelentkezhethet, és a formai újítás haladó mondanivalók útkeresésének megnyilvánulása is lehet. Például Mario de Micheli — igaz, hogy valamivel később — ezen elgondolás vonalán halad²¹, maga Croce soha nem aknáztta ki ezt a lehetőséget. A differenciálás lehetőségének ki nem használása nála ahhoz vezet, hogy az elsősorban *tartalmi* negatívumok (nyilván csak azok, amiket ő tart annak) tekintetbevétel alapján minden új utat kereső törekvés eredménye torznak minősül. A tartalom és forma viszonyát annyira merevnek fogja fel, hogy kizártnak tartja mozgásuk relatív önállóságát, ezen belül a régi tartalom új formában való megjelenését éppúgy, mint az eltérő tartalmak lényegileg azonos új formában történő bemutatását.

A modernizmus értelmezésében sokkal közelebb áll Croce — minden fenntartása ellenére is — Hegelhez, mint az olyan vele inkább kortárs interpretátorokhoz, mint Théophile Gautier és Oscar Wilde. Croce a dekadenciában látja a „művészet halálát”-t, a forma túlradását a tartalom. Természetesen míg Hegelnél a művészet nem nyomtalanul hal el, hanem beolvad a még szellemibb tudatformákba, addig Croce aggályai szerint a klasszikus feltámasztása nélkül, a dekadencia megjelenésével a művészetet olyan pusztulás fenyegeti, amelynek bekövetkeztével a művészet csak rossz emlékeket hagy maga után. Hegelnél a forma úgy fejlődik túl a tartalmat, hogy közben a tartalom fejlődése sem áll meg, Croce viszont épp azt konstatálja, hogy a tipikus romantika dekadens folytatásában maga a tartalom esett vissza, *a művészet tartalma vesztette el meghatározott tárgyát és humánus eszmeiségét*, s ezért állt elő a forma túltengése, sőt a tartalom megsejített elszegényedése.

²¹ M. de Micheli: *Az avantgardizmus*. (Ford.: Szabó György.) Bp., 1965, Gondolat K. 62—71. l.

miatt a forma szándékolt túlbonyolítása. Hazája egész kulturális életére vonatkozóan érvényesnek tartja ezt a kórképet, s lényegét így foglalja össze tömören a századvég által elválasztott két korszakot szembeállítva: „Carducci *heorikus paganizmusa*, a *verizmus*, a *pozitívizmus* és az *erudicionizmus* volt abban a korábbi korszakban az olasz szellemi élet néhány alapvető formája; előregedett formák ma már ezek, amelyeknek nem találjuk más, legfeljebb csak kimerült képviselőit. Jelenleg (vagyis a következő és még most is tartó korszakban) egészen másféle pszichológiai típusok tűnnek fel a művészetben, a filozófiában és a történelmi tudományokban. Nem patriotáink, veristáink, pozitivistáink vannak, hanem *imperialistáink*, *misztikusaink*, *esztéticistáink* vagy egyebeink, ahogyan a sokféle és változatos nevekkel illetni szokták még őket.” (LNI, IV. 193—194.) A dekadens művészetnek tehát nem csupán saját tartalma problematikus, hanem e művészet egész és rá hatást gyakorló ideológiai környezete is.

A művészeti dekadencia szűkebb értelemben vett változataira általában a *formalizmus* jellemző Croce szerint. Eltérés mindössze annyi mutatkozik az e hibában szenvedő két variáns, a „l'art pour l'art” és a „tisztá költészet” között, hogy az előbbi még szélsőségesebb formalizmust mutat, mint a másik. A „l'art pour l'art” egyik képviselője sem tud — Boileutól és Popetól Gautieren át D'Annunzióig — szerves és homogén alkotást létrehozni, műveiket a *mozaikszerűség* jellemzi. A részletek csak egyedi képek, amiket nem fog át semmilyen általános. A túlcsiszoltág nem összefűzi, hanem izolálja az elemeket, s az ezekből összeállított mű soha nem lehet nagy alkotás, csak „hűvös utánzás és költői formák tákolmánya, s lehet erőtlen, sikertelen képszerűség”. (P, 53.) A forma kedvéért keresett forma nem hordozhat érdemleges tartalmat. A „tisztá költészet” annyiban mégis más, hogy egyáltalán van valamilyen, bár megfoghatatlan, többnyire misztikus vagy csak *misztifikálható* tartalma. A purizmusra törekvők — mint Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Stephan George és mások — nem akarnak sem az intellektualizmus, sem a szentimentalizmus, sem a praktikizmus hibájába esni, megpróbálják mindentől izolálni a művészetet, s csak egy lehetőségük marad: „a sugalmazás [suggestione], amit artikulált hangokkal végeznek, amelyek semmit vagy (ami ugyanaz) semmi meghatározottat nem jelentenek, viszont arra ösztönzik az olvasót, hogy ezeket úgy fogja fel, ahogy neki a legjobban tetszik, és arra hívják fel, hogy magától és a saját felelősségére olyan képeket formáljon, amilyeneket akar és amilyenek az érzelmeinek megfelelnek.” (P, 56.) Ez a kétféleképpen formalista művészet már nemcsak megfogható formáltságot nem mutat, de a szellem többi formájához való vonzódás sem jellemzi, tehát — Croce felfogása értelmében — nem tud beilleszkedni a társadalmi életbe. Egyaránt jellemző minden formalista alkotásra a műtárgyak két attributív tulajdonsága: a *túlcsiszoltág* és a *feleslegesség*. Az ilyen művészetnek csak programja ellenére lehetnek megbecsülést érdemlő vívmányai. „Az viszont, ami nem a sajátjuk és bennük eredeti — jelenti ki Croce —, csupán egyes versek, egyes versszakok, néhány kis alkotás, ami Mallarméban, Georgében, Valéryben érthető, érezhető, csodálható és élvezhető, s ami megjegyezhető. Ezek nem öhozzájuk, nem is elméleteikhez tartoznak, hanem az ősi és kifejező, tisztátalan” költészet titkos műveihez, vagy méginkább a minden jelző nélküli örök költészethez, amely végesbe gyűjti a végtelent.” (P, 58.)

A formával mitsem törődő *dekadens* típus, az esztétikán kívüli („*extraestetica*”) ág olyan érzelmi anyagot ad közre *látszólagos* művészetként, amely a romantikáénál is szélsőségesebb, és formálásában nem az erkölcs vesz részt, hanem a politika, a vallás vagy esetleg a teljes gátlástalanságot akceptáló etika. Európában Oscar Wilde, az olasz irodalomban a legnépszerűbbek között számontartott D'Annunzio, Fogazzaro és Pascoli testesíti meg tisztán ezt a típust. Croce nem habozik kijelenteni,

hogy „ami nekem hármukban nem tetszik az az, amit mások csodálnak: a hősi morál, illetve a polgári és nemzeti líra D'Annunzionál; a neokatolicizmus és az erotikus morál Fogazzaronál; a hivatásos költővé, illetve a pacifista és humanista missziót magára vállaló vátezzé fuvalkodottság Pascolinál: a csipkézett hazugság, ami az üresség retorikáját viszi így be valóban artisztikus műveibe, miközben lelkének eredeti hűrjai szólalnak meg. Ha Giosuè Carduccitól e háromra térünk át, úgy tűnik néha, mint egy egészséges embertől három idegbeteghez való átlépés.” (LNI, IV. 199.) Itt a különböző extrémítások által erősített antihumanizmusra irányul elsősorban a kritika. Jogosan hangsúlyozza G. N. G. Orsini, hogy a dekadenciában a *fasizmus előzményeit* és előkészítőjét látja Croce — akár D'Annunzio erotikájáról, Papini vallási fanatizmusáról vagy Marinetti futurizmusáról legyen is szó —, azért áll velük szemben az elutasítás álláspontján.²² Míg a *formalizmus* csak a *művészetet* kezeli amorálisan, itt az *ember* amorális kezelhetőségét mutatja megengedhetőnek a művészet. Az előbbi a tartalmatlan forma, az utóbbi a művészivé nem formálható tartalom következtében nem reprezentál művészi értéket és marad „antipoesia”.

A művészeti dekadencia elemzése során végülis nem érvényesül az általában fontosnak tartott különbségtétel „a rossz költők és a nem költők” között (AN, 31.); szinte képviselőinek differenciálása nélkül a lebecsülés sorsára jut az egész alexszandrianizmus, petrarkizmus és barokk, illetve a parnasszizmus és avantgardizmus. Ettől csak a nagyon egyoldalú elemzés menti meg Baudelairet, de Proustot már az sem, és a figyelem horizontján kívül esik Joyce, Lorca, Pirandello és sok hasonló számottevő alkotó. A szembetűnő formai újításokra is törekvő írók egy része valóban polgári művésznek is gyenge és szélsőséges, más része pedig a szocialista művészethez csatlakozik, s e két út mindegyikét idegennek tartja Croce — elsősorban nyilván tartalmukra való tekintettel — a művészettől. Ilyen természetű fenntartások miatt alakul esztétikája már indulásakor a *mértéktartás* művészetfilozófiájává, benne az éppen formálás révén nagy szerepet játszó intuícióval, hiszen „a tiszta intuíció tana a művészet értékét az intuitív erőben állapítja meg, úgy felfogva, hogy mennél konkrétabban és tisztábban szemléljük, annál jobban birtokunkban lesz a szépség és a művészet.” (PE, 17.) Ez az esztétika kritikaként funkcionálva nyilván a dekadens művészettel szemben a *legkevésbé megértő*: vagy tartalmát látja formálhatatlannak vagy formáját tartalmatlannak, éppen csak észrevett szabad tárgyválasztási lehetőségét pedig nem tekinti többnek irracionalista „sugalmazás”-nál. A még megnevesíthető romantika itt már minden lehetőségét elvesztette.

5. Törekvés a realizmus ignorálására

Míg a romantika érzelemgazdagságában a „még nem” formált jelleget veszi észre Croce, addig a realizmusban az általában vett nem formáltságot. A realizmusnak mintegy szubsztanciális jegyeként tűnik fel nála a *szükségszerű alulformálás*. Ezt koncepciójának egésze is kimondja, és több konkrét elemzése is igyekszik megmutatni. A realizmusnal mint a legnagyobb művészeti ellenféllel szembeni harcát annyira elmélyíti Croce, hogy vizsgálata egészen az ontológiai alapokig hatol.

A *realizmus* fogalma — a romantikáéhoz és a dekadenciáéhoz hasonlóan — szintén *tipológiai* fogalom; jelentéskörébe elsősorban mégis a *nagy polgári realizmus* és a *naturalizmus*, illetve ez utóbbi olasz változata, a *verizmus* tartozik, s ezek mind-

²² G. N. G. Orsini: *Benedetto Croce. Philosopher of Art and Literary Critic*. Carbondale (Illinois), 1961, Southern Illinois Univ. Press. 275—281. l.

egyikére a pontos történelmi meghatározottság a jellemző és csak azon belül bizonyos strukturális jellegzetességek. A típuson belüli változatok között nem lát említésre érdemes eltérést, márcsak azért sem, mert realizmusnak tulajdonképpen azt tartja, amit általában naturalizmusnak szoktak nevezni, s egyébként őt a legjobban a századforduló olasz naturalizmusa érdekli. Ez nemcsak Croce fejtegetéseiből derül ki, hanem az őt értékelő tanítványok érveléseiből is: például Alfredo Parente úgy látja, hogy az érzelmek dialektikájáról szóló öregkori fejtegetések elsősorban a verizmus történeti értékelése kapcsán aktuálisak, Carmelo Sgroi szerint pedig olyan kritika inspirálója lehet Croce esztétikája, amely a neorealizmus lényegi költőietlenségét leplezi le.²³

Mind a szó szoros értelmében vett realizmus, mind a naturalizmus olyan erőteljes, értékes és népszerű irányzata XVIII—XX. századi művészet fejlődésének, hogy semmilyen konzervativizmus vagy vélt modernség alapján nem lehet efemer tendenciákként lebecsülni. A „realizmus” visszaszorítására Croce két úton tesz kísérletet: *teoretikusként* nagy gonddal cáfolja hibásnak tartott elméleti alapjait, illetve hasonló egyoldalúságban szenvedő fegyvertársait, *gyakorló kritikusként* megpróbálja figyelmen kívül hagyni.

A realizmussal való szembenézése az *elmélet* síkján kezdődik, s mindvégig ez a nagyobb jelentőségű.

A pályája kezdetén elsősorban tudományelméleti vizsgálódásokból kiinduló Croce a művészet realizmusával összefüggő olyan *esztétikai koncepciókat* bírál, amelyek valamilyen formában elismerik a természet *visszatükrözését* a műalkotásokban. Ezek tulajdonképpen nem is a szó szoros értelmében vett realizmus támogatására irányuló esztétikák, hiszen a realizmushoz csak annyiban kapcsolódnak, hogy művészetfelfogásukban nem tagadják a művészet valamilyen formájú valóságtükrözésének elismerését. Két ilyen teóriának szentel különösebb figyelmet az *Esztétikában*: a *hedonizmusnak* és a *fizicizmusnak*. A hedonizmus esetében — amelynek ilyen változatait sorolja fel, mint az érzékszervek kifinomulásának elmélete, a játék-elmélet, a szexualitás elmélete stb. — az esztétikai viszony *szubjektumában* rejülő *anyagi mozzanatoknak* az esztétikum létezésében játszott szerepét vonja kétségbe, ami részben a bírált koncepciókra vonatkoztatva nem is jogosulatlan, de a nála előforduló, karikírozásig szélsőséges változatában már az. A fizicista felfogás — amelynek adekvát megjelenése a természeti szép elismerése — az esztétikai viszony *objektuma anyagosságának* hirdetése miatt kap kritikát, amiben szintén van megelégedésre érdemes momentum, de a materialista esztétikát megsemmisítő célzata nem az, pedig Croce szándéka szerint ez benne a döntő. Mindkét felfogással szemben az az általános és egyben leghatékonyabbnak szánt érv, hogy az ilyen nézetek nem hagynak helyet az ember *alkotó* aktivitásának.

A fizicista-naturalista felfogás szerint az ember nem alkot, mert a *másolás* nem alkotás, hanem passzív megnyilvánulás. Ezért kell vele szemben kiemelni, hogy „a szép nem fizikai tény, és nem tartozik a dolgokhoz, hanem az ember aktivitásához, a szellemi energiához”. (E, 107.) Amennyiben újra visszatér ehhez a gondolathoz Croce, kibővített formában mondja el ugyanezt a bírálatot. Például a műalkotás megismétlését hirdető kritikai elv kapcsán tett kitérőben ezt írja: „Az így megjelölt eljárás az abszurdumig vinné azt, ami az esztétikában úgy ismert, mint 'a természet utánzása', és az ismeretelméletben általában mint *Abbild* vagy 'képmás' elmélet. Abszurd két oknál fogva (amelyek aztán eggyé válnak), vagyis:

²³ A. Parente: i. m. 81—85. l. — C. Sgroi: *Benedetto Croce. Svolgimento storico della sua estetica*. Messina, (1947), D'Anna. 48. l.

mert az eljárás felesleges volna, mivel felesleges minden megduplázás, s amennyiben felesleges, úgy lehetetlen, mert a valóságban semmi sem ismétlődik; és mert egy eljárás, amely lemásolja vagy visszatükrözi az adottat, nem aktivitás, hanem passzivitás lenne, és a passzivitás irreális.” (NSE, 225—226.) Nagyon sokszor visszatér nála a visszatükrözést elutasító gondolat: még 1948-ban is felbukkan az *Alkalmazhatatlan kritikai fogalmak* c. írásában: „A nagyjából hagyományos előítélet az, hogy létezik egy ‚természet‘, amit lehet utánozni, vagy amitől ‚el lehet távolodni‘. Nem: az, ami a művész számára létezik nem ‚a külső világ valósága‘ — amiről a filozófusok vitatkoztak, és amiről a közülük legnagyobbak kimutatták, hogy amennyiben ‚külső‘, úgy egyik alkotása az emberi szellemnek — hanem a számára létező csak a saját lelke, amit nem tud sem utánozni, sem elutasítani, hanem csak művészi vízióvá, vagyis a szépség formájává átalakítani.” (QCr, XI. 123.) Valóban a naturalista esztétikákkal szemben kell hangsúlyozni, hogy a művészet „tisztá” intuíció, „lírai” intuíció, „a lét nem-tükröző intuíciója”, s hogy a műalkotás „alkotás és nem tükrözés, monumentum és nem dokumentum”. (AN, 31.)

Míg a fizicista-naturalista esztétikák azt nem látják Croce szerint, hogy a művész nem másol, hanem alkot, addig a hedonista esztétikákból az nem derül ki, hogy mint *szabad* ember alkot, hogy önmegvalósító tevékenységet végez. A naturalizmus tanulsága szerint az érdekeset leíró művészet — a téma népszerűsége miatt — a művész érvényesülésének eszköze. A művészetet játékként felfogó esztétika azt nem ismeri fel, hogy az ember valójában miben szabad, vagyis hogy a művészet a játéknál kisebb fokú, de értékesebb szabadság. Jogos aggodalmat fejez ki Croce amiatt, hogy ha a művészetet játéknak tekintjük, ennek analógiájára előbb-utóbb minden emberi megnyilvánulást játéknak lehet felfogni. (Az 1902-ben még csak Schillerrel és Grooss-szal polemizáló Croce aligha sejtette, hogy ezt a következtetést Huizinga le is vonja 1939-ben.) A művészetet a játéktól elvitatni soha nem felesleges, de ugyanakkor a művészetet játékos hedonizmusként a realizmushoz vagy akár a naturalizmushoz kapcsolni nem lehet nagyfokú spekuláció nélkül. Croce esztétikájának ez az egyik olyan gyenge pontja, amelyik elárulja, hogy a társadalmi valóságot tükröző realizmussal — vagyis nem a legrosszabb természetutánzó naturalizmussal — szemben *nincsenek hatékony érvei*.

A realizmus elméleti megvilágítása során több *félig helytálló* megállapítást tesz Croce; és megállapításainak felemás jellege úgy áll elő, hogy a többnyire helyes tényfelismerést elfogadhatatlan értékelés követi. Ez jellemzi elemzése központinak tekinthető megállapítását is, amely a *realizmus, a visszatükrözési elmélet és a materializmus* elválaszthatatlanságára vonatkozik. Analóg és kauzális viszonyt egyszerre sejtetve közöttük ezt írja: „A művészet kifejezi a valóságot; igen, amikor valóságon az egyetlen valóságot, a lelket, a szellemet értjük, de a fenti mondatnak nincs semmilyen logikai értelme, amikor valóságon a naturalista elgondolás által ‚természet‘ néven külsővé tett és sematizált valóságot értjük. [...] Az esztétikai gondolkodás mozgása, amely a görög filozófia mimézisétől a modern lírai intuícióig jutott el, ugyanaz a mozgás, ami a filozófiai materializmustól vagy a dualizmustól az abszolút spiritualizmusig halad.” (P, 197.) A materializmustól és a mimézis elmélettől való eltávolodást haladásnak minősíti, ilyen alapon utasítja el a materializmusa miatt „anakronisztikus” naturalizmust. A szerinte hedonista realizmus létrejöttében — a naturalisták biologicizmusát látva —, Darwin szexualitásfelfogásának tulajdonít fontos szerepet, illetve annak a naív vulgarizáló nézetnek, amely szerint a művészi tevékenység a gazdasági önfenntartás közvetlen eszköze. Ezt a tévedést még a marxizmus meghamisítására is kiterjeszti, mondván: „E következtetés és megállapítás nem hiányzott a történelmi materializmus néhány túlbuzgó neofita hívének

létrejöttéhez.” (E, 93.) A marxizmustól már teljesen eltávolodott Croce nem tud elmélyülni annak meglátásáig, hogy a naturalizmus a külső anyagi világ létének elismerésével, illetve az ember természeti oldalának megmutatásával önmagában véve nem követ el hibát, és hogy a marxizmus létrejöttében mind a gazdasági szempontnak, mind a darwinizmusnak más a szerepe, hanem csak annyira markol bele az ezekkel kapcsolatos problémák rengetegébe (etikája alapján szigorúan elítélve a naturalizmus szexualitás kultuszát, esztétikájának megfelelően pedig az izlés-telen rútság részletezéseit), amennyire az elvei igazolásához nélkülözhetetlen.

A naturalisták programja szerint létrejött naturalizmus, illetve a Croce által felfogott — és ettől a gyengébb naturalizmustól meg nem különböztetett — realizmus kívül áll a „poesia” birodalmán, hiszen meg sem közelíti annak szimbolikus típusú ábrázolásmódját (vö. CC, III. 167—168.), legfeljebb a „letteratura” sikertelenebb változata lehet, de annak is olyan perifériális helyén áll, ahonnan részben átterjeszkedik az áltudomány területére. Nem „próza”, mert nem a tudományt testesíti meg részben, így tehát még allegorizálásra sem képes: Érthető, hogy Croce rossz szemmel nézi az ilyen karakterű művészeti kísérletek nagyfokú terjedését, de sokkal jobb véleménye valóban nem lehet a századelő olasz verizmusának képe láttán, amikor Verga, Capuana és a fiatal Pirandello mellett valóban csak erőltet nekifutásokat lehet tapasztalni.

Croce elsősorban az olasz művészetet szeretné fellendíteni, értékrendjét is ennek megfelelően alakítja ki. Ezért nemcsak a hazai hagyományokkal is rendelkező klasszikus (Foscolo, Leopardi, Carducci) értékeit hangsúlyozza szüntelenül, hanem a nagyon sok színvonalatlan eredménnyel járó olasz verizmus és francia naturalizmus programjának elfogadásától is óva inti a művészeket. A szabálygyűjtemények elvetésével a *naturalista másolás szabályainak* elutasítását is hirdeti, és örömmel mutat rá minden olyan művészre, amelynek alkotója függetlenül tudta magát a döntően empirikus utánzás személy szerint talán szimpatikusnak tartott követelményeitől.

Mint gyakorló kritikusra, éppen az jellemző Crocère, hogy a *valóban értékes* verista és realista műveket nem utasítja ki a számottevő esztétikai értékek tartományából. Eleve szűk realizmus koncepciója mellett csak a kivételt tevő minősítést választhatja, mert abba a koncepcióba az olyan nagy realisták, mint Balzac vagy Maupassant eleve nem férnek bele, hiszen Croce realizmusa nem több a „részletek hűségénél”, márpedig az igazi realistáknál legalább ennyire fontos a „tipikus jellemek tipikus körülmények közötti hű ábrázolása”, meg néhány más kritérium is. Nagy művészeknek aztán csakis úgy láthatja Croce a kiváló realistákat, hogy a realizmustól különállóként kezeli elméletileg is a realizmus legértékesebb jegyeinek többségét (tipizálás, evokatív jelleg stb.), illetve ezen kívül azt teszi még, hogy kiemeli az elemzett művészek alkotásainak járulékos *nem realista* vonásait, s magukat a realista sajátosságokat teszi meg *alárendelt*, gazdagító elemeknek.

Ilyen — természetesen nem tudatosan át gondolt — értékrend-módosító felfogásmód szerint még a tipikusan naturalistáktól sem vitat el *minden* lehetőséget. Akkor helyezkedik velük szemben a megértés álláspontjára, ha műveikben legalább részben érvényre jut a totális látásmód. Fiatalabb kori terminusaival ezt úgy fejezi ki, hogy — s ezzel megint a formán van a hangsúly — műveiknek van egysége, egyéni arculata. Ezt írja a megkülönböztető kritériumról: „...az egyéniség nélküli művészet példáiban, a regényekben és a naturalisztikusnak nevezett drámákban könnyű volt kimutatni, hogy ezeknek is megvan a sajátos egyéniségük, ha művészi alkotások; még ha ez az egyéniség nem is nyilatkozik meg másban, mint az életről alkotott értékeket illetően egy zavaros vagy fonák gondolatban, illetve a természet-

tudományokba és a modern szociológiába vetett vak hitben. Ahol mégis hiányzik minden egyéniség, és helyét emberi dokumentumok gyűjtésének pedáns fontosságú és bizonyos társadalmi osztályok állapotainak leírása meg bizonyos betegségek egyéni vagy általános lefolyása foglalja el, hiányzik a műalkotás is, és helyébe lép egy többé-kevésbé nagyképmű tudományos mű, amely nélküli a szükséges ellenőrzést és bizonyítékot. Nincs az egyéniségnélküliségnek egyetlen védője sem, aki az aprólékos tapasztalatokon alapuló valóságot legpontosabban ábrázoló mű előtt, vagy a képzetek szorgalmas és szenvedély nélkül való halmozása előtt ne érezne unottságot, vagy ne tanácsolná a szerzőnek, hogy fogjon más mesterséghez, mert a művészet nem neki való.” (PE, 18.) A naturalizmus olyan művészeti iránynak mutatkozik itt, amelynek szabályai alól még kivételként is nehéz kitűnni.

A naturalizmust a maga egészében, vagyis kivételei nélkül úgy próbálja interpretálni Croce, mint részleteiben *érdekes* nyersanyag rossz feldolgozását; ahogyan a romantika szinte érintetlenül kifejezi az érzelmeket, ahhoz hasonlóan kommunikálja a naturalizmus a *tapasztalatokat*, mégpedig a mindennapi élet árnyoldalaira vonatkozó benyomásokat. Ez az anyag formálható, de a megfelelő formáláshoz más anyaggal is elegyíteni kell, mert önmagában túl profán. Az önmagához hű naturalizmus a legjobb esetben is csak „a művészet egyik irányzatának felfedezése” lehet. (LNI, IV. 316.) Úgy látja Croce, hogy a naturalizmust csak a mondanivaló ürügyének, néhány vonását csak színező anyagnak használták a rajta mindig felül-emelkedő nagyok. Ilyen felfrissítő anyagnak tekinti az új nyelvi elemek bevonását a veristáknál, s ezt elismeréssel nyugtázza. A Manzoni értékeléssel kapcsolatban Edmondo Cione hívja fel a figyelmet²⁴ arra, hogy elveitől eltérően azért értékeli Croce nagyra Manzont, mert munkásságával sokban hozzájárult az olasz köznyelv kialakításához. Részben ehhez hasonlóan állapítja meg a következőket Vergának a verizmushoz való viszonyáról: „A verizmus nála nem egyik divat volt a másik helyett, mint a felületes lelkeknél lenni szokott, akik végigpróbálnak minden irodalmi divatot; csupán felszabadító ösztönzés volt.” (LNI, III. 14.) Balzacot is a realizmus vélt feladása miatt értékeli többre Zolánál: „A ’társadalmi regény’, amely szerencsére nem sikerült Balzacnak — szenvedélyes lelke és költői lendülete következtében, ami által hagyta vitetni magát —, annál jobban sikerült Emile Zolának, akinek képességei sokkal nyugodtabbak, higgadtabbak voltak, s nem csalták lépre a költői motívumok.” (PNP, 280.) Engels közismert Balzac értékelésével szemben itt a „realizmus diadalá”-nak hiánya a pozitívum, mintegy a csatavesztés számít diadalnak.

Világnézetének egésze és kifinomult ízlése kezdettől fogva távol tartja Crocét a realizmus elfogadásától, kora olasz irodalmának *erőtlen* realista tendenciája pedig nem inspirálhatja véleménye megmásítására. A valóban színvonalas polgári realistákat — mint Stendhal, Balzac, Tolsztoj, Ibsen és mások — már inkább az „egészséges”, „klasszikus” művészet reprezentánsainak tekinti. Náluk nem fedez fel kicsinyes utánzást, művészettől idegen kritikai hangvételt, de nekik sem bocsátja meg a demokrácia iránti szimpátiát. Ez utóbbit a szellemessége miatt nagyrabecsült Heinével kapcsolatos egyik megjegyzése mutatja: „Tréfálgató lelke volt; ez, és nem a szabadság, nem a demokrácia, nem a panteizmus vagy a teizmus volt szellemének alapvető, állandóan megőrzött formája.” (PNP, 175.) A demokrácia egyébként is, minden változatában a gyakorlati élethez tartozik, mint politikai kategória idegen a szellem esztétikai területétől, s ha a romantikának hibája az, hogy a kettőt meg-

²⁴ E. Cione: *Benedetto Croce ed il pensiero contemporaneo*. Milano, (1963), Longanesi. 215—216. l.

engedhetetlenül közel hozta egymáshoz, ugyanezt a realizmusnak sem lehet megengedni, különösen akkor nem, ha a demokrácia a szocializmussal mutat azonosulási lehetőségeket. Nagyon jól tudja Croce, hogy a realisták sokkal közelebb állnak a demokratikus törekvésekhez, mint a liberalizmus, amelyik csak nagyon szigorú feltételek mellett hajlandó átmeneti szövetségésének elfogadni bizonyos polgári demokratizmust. „Szemben is áll vele — mondja ki Croce a liberalizmus demokráciához való viszonyáról —, amennyiben a demokrácia a külsőséges és mechanikus egyenlőségszme imádatában akarva-nemakarva az autoritarizmus, a megmerevedés, a túlvilághit felé sodródik, egyszóval: amennyiben a demokrácia szocializmus vagy szocializmust tartalmaz. Másrészt együtt halad és azonosul a demokráciával a liberalizmus, amennyiben a demokrácia egyéb tekintély-igényeknek ellenszegül, és így maga is liberális magatartást tanúsít. [...] Így például a demokrácia szabad-elvű (tehát szabad és kritikus) magatartást tanúsít a teokráciákkal és az abszolút monarchiákkal szemben, viszont nem felel meg az ilyen értelemben vett liberális magatartásnak az az elfogult előszeretet, amellyel bizonyos szocialista köztársaságokkal szemben viseltetik, nem látván meg, hogy ezek az államalakulatok nem kevésbé teokratikus és dogmatikus jellegűek, csak éppen materialista alapon.” (TSz, 37—38.) Egyáltalán nem csodáltnivaló tehát, hogy Croce sehol sem ejt szót a realizmus szocialista realizmusnak nevezett változatáról vagy annak bármelyik képviselőjéről.

Croce közvetlen műveket elemző tevékenységéből is azt lehet kiolvasni, amit filozófiájának egésze mutat, vagyis azt, hogy a külvilág realiztikus visszatükrözésének elismerésétől való félelem minden gondolatsorán végighaladva a materializmustól való félelemmé szélesedik és a szocializmus kérelmelhetlen visszautasításává konkrétizálódik. Ezért ignorálja Croce a realizmust mint realizmust. A művészet autonómiájára való gyakori hivatkozás ennek csak félig tudatos leplezése.

6. Harc a „klasszicizmus diadalá”-ért

Az ideálshoz képest alacsonyabb szintű, a helyes alkotási módhoz viszonyítottan deviáns művészeti tendenciák kritikai mérlegelése mellett nagy gondot fordít Croce az általában *klasszikusnak* nevezett és egyedül „erőtlennek”, „őszintének” tartott (PNP, 332.), a nehezen megvalósítható és ritkán megvalósuló, de azért mégsem fiktív *eszményi művészet* sokoldalú bemutatására. Elgondolásának központi tétele az, hogy „a klasszicitás nem valamely egyedi tény vagy történelmi korszak, hanem a költészet és a művészet a maga igazi és belső lényege szerint, a maga tökéletességében, abban a teljes feloldásban, amiben a szenvedély anyaga részesül a szép forma által.” (LP, 320.) Croce mint esztéta és mint műélvező számára teljesen problémamentes lehet így is ez a felfogás, az irodalomtörténész Croce azonban már nem mindig igazodhat csak ehhez; ezért aztán a klasszicizmus értelmezésekor támadt nehézségek során — akárcsak a romantika, a dekadencia és a realizmus vizsgálatakor — szintén elő-előbukkan az általános és a különös kellő meg nem különböztetésének több hátránya. A legnagyobb probléma nyilvánvalóan az, hogy — amennyiben egyáltalán hallgatólagosan mégis elismeri Croce — a klasszicizmus mint *történelmileg meghatározott művészeti korszak értékén aluli* minősítésben részesül. Moliére vagy Lessing egyetlen elismerő szót sem kap, Boileau pedig az elítélt szabályszerűségek gunyorosan emlegetett iskolapéldáinak egyike. Corneille, Fascolo és Goethe már a *korok felett álló klasszicitás* vitathatatlan reprezentánsa. A klasszicizmus választékosága, szónokiassága Croce szerint könnyen megöli az érzelmet, így lesz egyes

drámáiban (*Stuart Mária, Tell-Vilmos*) Schiller „nem más, mint egy kihült Alfieri” (PNP, 14.), és így marad meg sok író retorikát követő klasszicistának. Ez az elgondolás csak azzal folytatódhat, hogy sem a romantika, sem a klasszicizmus nem lehet egy-egy viszonylagosan elkülönült történelmi periódus, még egymást hullámszerűen váltó két korszak-típus sem (mint például H. J. C. Grierson szerint, aki úgy látja, hogy „a klasszicizmus és a romantika a szív szisztoléja és diasztoléja a történelemben”²⁵), hanem csak egy bonyolult szintézis két nélkülözhetetlen *mozzanata*. Önmagában mindegyik csak a másik antitézise lehet: „...tendenciák közötti legnagyobb fokú szembenállás, amelyhez más hasonló nem volt a művészet területén (és nem csupán a róluk elnevezett korszakokban, amikor uralkodtak), a *romanticizmus* és a *klasszicizmus* közötti szembenállás. A romanticizmus — általánosan meghatározva, ahogy itt szükséges — mindenekelőtt az érzelmek, a szeretet és a gyűlölet, a szorongás és az örvendezés, a reményvesztés és a fellelkesülés spontán és erőteljes kitörését követeli meg a művésztől; kielégül és gyönyörködik a homályos és határozatlan képekben, a töredékes és sejtető stílusban, a kedves sugalmazásokban, a homályos kifejezésekben, a hatásos és zavaros vázlatokban. Viszont a klasszicizmus szereti a higgadt lelket, a tudós rajzot, a jellegzetességeik szerint kidolgozott és pontosan körvonalazott alakokat, a megfontoltságot, az egyensúlyt, a világosságot; határozottan az *ábrázolásra* törekszik, míg a másik *érzelmek* elérésére. És akár az egyik, akár a másik álláspontra helyezkedünk, találni fogunk az egyiket védő és a másikat cáfoló érveket. Mert (mondják a romantikusok) mit ér a világos képekben gazdag művészet, ha nem szól a szívhez is, és ha a szívhez szól, mit számít, hogy a képek nem világosak? — És az ellenpárt azt mondja: kinek jó az érzelmek felkeltése, ha a szellem nem tud megpihenni egy szép képen; s ha a kép szép, és ízlésünk kielégítetlen, mit ér akkor az érzelmek jelenléte, amiket a művészetten kívül is megkaphatunk, hiszen az élet nem késik még nagyobb számban biztosítani, mint szeretnénk?” (BE, 26.) Ezt a dilemmát csak úgy lehet a valóságnak megfelelően eldönteni Croce szerint, hogy olyan körültekintőbb elméletet alakítunk ki, amelynek értelmében az igazi művészet *egyesíti* a két követelményt. A művészet alakulása ennek megfelelően olyan szintézist hoz létre, amelyben az érzelmi-romantikus motívum a kezdeti tézis, de végül mégsem ez, hanem a formaadó-klasszikus antitézis emelkedik a fejlődés csúcsára. Aligha szabad tehát — mint Joseph Gantner teszi — Burckhardthoz hasonló „görög klasszicistának” tekinteni Crocét²⁶, mert az ő szemlélete korántsem tartalmaz annyi történetiséget, mint a Burckhardté, tipológiája pedig még annyira sem akar konkrét és materialista lenni, mint a Wölffliné (vö. NSE, 255—261.). Nagyon félreérthetetlenül kimondja Croce, hogy nagy művészet mindig csak az érzelmeket megnevesítő klasszikus lehet: „Az alkotó költészet és az ömlengés irodalma, a férfias stílus és a nőies stílus egymástól való megkülönböztetésének egyetlen kritériuma a ‚klasszikus’ fogalma, de nem a felületesen, a romantika ellenlábasaként felfogott klasszicizmus, hanem az erőteljes klasszikus, amely magában foglalja a romantikát, mivel belőle táplálkozik.” (LP, 132.) A klasszikus tehát kötve van az *őszinte érzelmekhez* és a *szép formákhoz*, de valamely korszak lényeges társadalmi problémáihoz egyáltalán nem kötött. Ez a művészetfelfogás olyan esztétikával harmonizál, amely a legjobb esetben is csak az elsősorban „kifejező” vagy nagyon áttételesen „ábrázoló” típusú művészet többé-kevésbé elfogadható

²⁵ Idézi E. Fischer: *A romantika lényege*. (Ford.: Beck Erzsébet.) Bp., 1964, Gondolat K. 145. l.

²⁶ J. Gantner: *Schönheit und Grenzen der klassischen Form. Burckhardt — Croce — Wölfflin*. Wien, 1949, Schroll: 87. l.

magyarozatát képes nyújtani; szinte csak a szó legszorosabb értelmében vett költészetet, azon belül is a lírát interpretálja némi eredetiséggel.

Croce klasszicizmus koncepciójának az a tétele, hogy a klasszikus nem korhoz kötött, részben szemben áll a Hegelével, mert vele ellentétben Croce épp azt tekinti klasszikusnak, amit „általában” szoktak annak nevezni. Ezen a ponton inkább Goethe véleményét visszhangozza az övé, aki szinte definíciószerű pontossággal így jellemzi a klasszikust: „Mikor és hol áll elő klasszikus nemzeti író? Ha nemzete történelmében szerencsés és jelentős egységben találja együtt maga előtt a nagy tényeket és következményeiket; ha nem nélküli honfitársai érzületében a nagyságot, élményvilágában a mélységet, tetteiben az erőt és következetességet; ha a nemzet szellemével áthatottan, a benne lakó géniusznál fogva alkalmasnak érzi magát arra, hogy mind a múlttal, mind a jellel rokonszenvezzek; ha nemzete, a kultúra magas fokán állva, megkönnyíti az ő művelődését; ha sok anyagot lát összegyűjtve maga előtt, és az előtte járók sok, részben tökéletes, részben fogyatékos kísérlettel törtek utat számára; s ha annyi külső és belső körülmény találkozik, hogy neki nem kell súlyos tandíjat fizetnie, hanem élete java éveiben módja nyílik valamilyen nagy mű áttekintésére, rendezésére és egyértelmű megalkotására.”²⁷ Croce elsősorban a *múlttal* és a *jellel* való *együtt*es rokonszenvezés gondolatát viszi tovább, nála a nemzeti keretek között megnyilvánuló osztársadalmi előnyökből mindössze a „konkrétság” — pontosan meg nem határozott — követelménye marad. (Vö. PNP, 332.) Hegeli gondolatként — a tartalom és forma egységének már említett rendszerező elve mellett — a *formálás* szempontja kap hangsúlyt; az, amit Hegel úgy fejez ki, hogy „a klasszikus művész *átformálja* a jelentést az alakká, mintegy csak az oda nem illő mellékességektől szabadítva meg a már meglévő külső jelenségeket.”²⁸ Csakhogy míg Hegelnél, bármilyen elvontan is, a nyers természeti korlátok szimbolikusan még meglévő mozzanatait szorítja vissza a klasszikus, addig Croce érzelmes romantikájából nem a természetiséget, hanem a két lehetőséget — az esetleg forradalmiságba átszapo anarchizmust és a lamentáló önelemzést — kell a mértéktartó formának visszaszorítania. Ha Croce csak a Lafcadióban, illetve Oblomovban szemléletesen megjelenített típusok ellen emelné fel szavát a klasszikus mértéktartás kánonjával, akkor felfogása konkrétabb és korszerűbb lenne a Hegelénél, s ha csak a nacionalizmus miatti óvatosságból nem hangsúlyozná a nemzeti keretek fontosságát, időszerűbb volna még a Goethénél is. Ha Croce legalább az igénye megvolna erre a korszerűsége, akkor mint polgári gondolkodónak, mint Thomas Mannhoz hasonló citoyennek nem kellene fellépnie a művészet és az esztétika racionalizmusa ellen az irracionális időszejében. Azonban Croce egyáltalán nem törekszik a művészetben megszüntetve megőrzött gondolatiság védelmére olyan mértékben, mint amekkora védelmet a kiindulópontnak megtett érzelmeknek nyújt, mert különben aligha írhatná ezt, már idős fejjel, törekvéseinek erről az oldaláról: „Gondolataim vonala állandóan az antiintellektualizmus és a szenvedélyesség romantikus motívumai elfogadásának vonala volt; de csak hogy visszaadjam a klasszikusnak a maga életnedvét és életerejét, megakadályozandó annak klasszicisztikussá és akadémikussá válását, nem pedig hogy megszegyenítsem a költészetet, egyfajta szellemi szegénységre vagy éppen infantilizmusra ítélve.” (PPPA, XI.) Azt soha nem ismerte fel, hogy az elszíntelenedő művészetet nem bármilyen, s főleg nem múlt századi érzelmekkel lehet felfrissíteni, sőt elsősorban nem is érzelmekkel.

²⁷ J. W. Goethe: *Irodalmi sansculotte-izmus*. In: „A klasszicizmus.” (Ford., szerk. és bev.: Rónay György.) Bp., 1963, Gondolat K. 235. l

²⁸ G. W. F. Hegel: i. m. 2. köt. 15. l.

Mivel Croce elsődlegesen — sőt majdnem kizárólag — *esztétikai* kategóriának tekinti a klasszikus fogalmát, bizonyos fokig jogosan érzi magát felmentve a történelmi jellemzés feladata alól, illetve tarthatja elégségesnek az általános, csak a fő vonások kiemelésére szorítókozó elemzést. Ezért lehet nála a klasszikus az egészséges, erkölcsileg elfogadott érzelmi tartalom organikus és harmonikus formába öntése, e tartalom és forma totális egységének megtestesülése, kortól független és a maga konkrétságában utólérhetetlen, tökéletesen megvalósult esztétikai érték hordozója. Az ilyen, csak *formális* szempontok alapján jellemzett művészetnek eleve nem lehet szoros kapcsolata egyik vagy másik művészeti korszakkal; és a romantika „ellenlábasa” is csak annyiban lehet, hogy mentes annak „betegségétől” és „kitöréseitől”. Ilyen alapon állva jelentheti ki az irodalomtörténész Croce: „És felesleges felhívni a figyelmet arra, hogy a költői vénával rendelkező zseniális művészek, a nagy művek és a nagyszerű részletek — vagyis mindaz, ami egyedül számottevő a *költészet történetében* — nincs alávetve a betegségnek vagy az általános tendenciának. A nagy költők és művészek a ragyogás szférájában egyesülnek, ott vannak mint összegyűlt polgárok, és testvérekként ismerik fel egymást, akár a Krisztus előtti nyolcadik, akár a Krisztus utáni huszadik századból valók, akár görög palást van rajtuk, akár firenzei kabát, akár angol öltöny, akár a keletiek fehér lenvászna; és mind *klasszikusok*, a szó legnemesebb értelmében, ami — véleményem szerint — a primitív és a kulturált, az inspiráltság és az iskolázottság különös egyesülésében áll.” (NSE, 136.) Az ilyen szempontok szerint múltat kutató és a jelent kritikailag mérlegelő Croce nagyon kevés alkotót tisztelhet meg a klasszikus jelzővel; a monografikus méretű tanulmányokkal kitüntetett írókon (Dante, Ariosto, Shakespeare, Corneille, Goethe) kívül a többiről két kötetnyi tanulmányban (*Poesia antica e moderna, Poesia e non poesia*) ki tudja fejteni a véleményét úgy, hogy a „non poesia” képviselőiről is ott ejt szót. A világirodalom vitathatatlan nagyságai mellett hazafiúi büszkeséggel emeli ki az olasz klasszikusokat: a már említettek mellett Petrarcat, Foscolót, Leopardit, Manzont. Saját kora par excellence költőjének, a szerinte „utolsó klasszikus”-nak tekintett művész — Carducci. „Carduccinál nemcsak a stílus, hanem a világ átérzése is lényegretörő és integrális, ezért vezettem egy másik alkalommal költő-vátesznek, heroikus költőnek, az „utolsó és hamisítatlan homéridának”. A csata, a dicsőség, az ének, a szerelem, az öröm, a bánat, a halál minden alapvető emberi húr megszólal és egybehangzik az ő költészetében, amely valóban ahhoz tartozik, amit Goethe tirtaioszi költészetnek nevezett; alkalmas felkészíteni és megerősíteni az embert az élet küzdelmeire emelkedett és férfias hangjának hatékonyságával.” (PNP, 341.) Carducci valóban nagy költő, s mindez valóban jellemző is rá, de benne Croce — ha ez teljesen nem is tudatosul nála — elsősorban a Risorgimento költőjét szereti, a költő nagyságába a-kor nagyságát is belevetítve látja őt monumentális óriásnak.

Carducci elemzése és értékelése nagyon világosan megmutatja Croce művészi eszményét, művészi megjelenési formája felől éppúgy, mint társadalmi tartalmát tekintve. Carducci a tipikusan olyan költő, akinél a patetikus emelkedettség látótávolságon kívül helyezi a mindennapok szürkeségét és ellentmondásosságát, illetve a forradalmak hevességét; a választékosság és a mértéktartó archaizálás elérékenyít vagy legfeljebb lelkesít, de nem buzdít, s az ilyen tónusban kifejezett állásfoglalás a nemzet függetlensége és haladása mellett elsősorban nem előrelépésre, hanem inkább visszánézésre inspirál. A feudálkapitalista olasz fejlődéssel, a fasizmussal és az imperialista világháborúkkal mit kezdeni nem tudó Crocének ez a művészi attitűd felel meg a legjobban, illetve ennek — valóságos vagy csak vélt — megnyil-

vánulásait igyekeznek a vitathatatlanul nagy művészek elemzése során a felszínre hozni és hangsúlyozni.

A *liberalizmus* politikai koncepcióját ugyanis csak a *klasszicizmusban* megtestesülő művészi ideál egészítheti ki, csak az harmonizálhat vele a *konzervatív* Croce gondolatvilágában. Mert Croce olyan sajátos, részben romantikusan antikapitalista, részben reformista módon polgári álláspontot képvisel a kibontakozó imperializmus időszakában, amely álláspontnak megfelelően a feudalizmus néhány vonását is idealizálja (például a királyságot Olaszországban), és elfogadni elsősorban a klasszikus kapitalizmust tudja, de — mint történetírói munkássága mutatja — klasszikus forradalom nélkül képzei el helyesnek a feudalizmusból a kapitalizmusba való átmenetet, és polgári demokratikus forradalom nélkül a klasszikus kapitalizmusból az imperializmus néhány mozzanatának kialakulását. Ez a reformista politikai és evolucionista történetfilozófiai koncepció úgy válik saját immanens logikája szerint teljessé, hogy — és ezt már a Croce sok vonatkozásban nagyrabecsülő Piero Gobetti kiemelte²⁹ — az egyenletes, szerves nemzeti fejlődés érdekében el kell vetni az ellentétek túlzott kiélezése irányában ható marxizmust és az ellentéteket gyakorlatilag az összezsapásig kiélező *osztályharcot*. Csak garantáltan polgári törekvések férnek meg a liberalizmusnak sokat emlegetett lényege szerinti sokszínűségében; csak ezek mértéktartó változatára vonatkozik a következő megállapítás: „Abban, amit liberális világnézetnek nevezünk, az újkor egész filozófiája és vallása tükröződik; az a filozófia és az a vallásosság, amelynek középpontjában a *dialektikus fejlődés* eszméje áll. Ez az eszme ad szemünkben célt és értelmet az életnek, felfokozza ritmusát és megneemesíti tartalmát, a szellemi erők ellentétét és összezsapását használván fel hajtóerő gyanánt. Ebből az elméleti alpból táplálkozik a liberalizmus gyakorlati magatartása, amely semmi jót nem vár az erők megrendszabályozásától, gúzsbakötésétől és minél szűkebb korlátok közé szorításától, hanem inkább bizalommal fogadja és örömet támogatja az erők és irányok sokféleségét, s szívesen bocsát teret rendelkezésükre.” (TSz, 33.) Ennek a liberális koncepciónak egyedül lehetséges *perspektíváit* — főleg politikai oldala felől — nagyon világosan látta Gramsci: „A történelem számos paradox megnyilvánulásának egyike (Vicóval szólva, a természet csele) lehetne, hogy Croce, meghatározott aggodalmaktól hajtva, végül is hozzájárult a fasizmus megerősödéséhez, miután segített megtisztítani néhány másodlagos, felületesen romantikus, de a goethei klasszikus mértéktartás szempontjából mégis zavaró jellemvonásától. Az ideológiai hipotézist így lehetne megfogalmazni: passzív forradalomra kerülne sor oly módon, hogy az állami törvényhozás beavatkozása és a korporációs szervezet révén többé-kevésbé mélyreható módosításokat eszközölnének az ország gazdasági szerkezetében a 'termelési terv' elemének jelentőségét hangsúlyozandó, azaz hangsúlyoznák a termelés társadalmasítását és kooperációját, de nem sértenék (vagy legfeljebb szabályoznák és ellenőriznék) a profit egyéni és csoportos elsajátítását. Az olasz társadalmi viszonyok konkrét keretében ez lehetne az egyetlen megoldás arra, hogy fejlesszék az ipari termelőerőket a hagyományos uralkodó osztályok irányítása alatt, versenyben a nyersanyagokat monopolizáló és tekintélyes felhalmozott tőkékkel rendelkező országok leghaladottabb ipari alakulataival.”³⁰ Nyilvánvaló, hogy ilyen politikai elképzelésekkel csak egy olyan sajátossá preparált klasszicizmus állhat összhangban, amely osztályok helyett csak nemzetekről, forradalmi fordulatok helyett csak általános emberi szenvedélyekről, fejlődési korszakok antagonisztikus ellentmondásai

²⁹ P. Gobetti: *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*. (Torino), 1964, Einaudi. 49—50. l.

³⁰ A. Gramsci: *Filozófiai írások*. (Ford.: Rozsnyai Ervin.) [Bp.], 1970, Kossuth K. 242—243. l.

helyett csak a sokféleség harmóniájáról szólal meg, és pártos állásfoglalás helyett az Olymposz semmire sem kötelező magaslatát választja, az időfelettség megfoghatatlanságában és funkciónélküliségében akar lebegni.

Végeredményben — elsősorban bármennyire nem ezt akarva — mégis a történelmileg meghatározott klasszicizmus az, aminek alapján Croce az általa klasszikusnak tartott művészetet értelmezi, csak az ilyen szemüveg biztosítja azt az optikát, ami a liberalizmus reformizmusának és a valódi *l'art pour l'art* pártatlanságának megfelelően mutatja be nemcsak Corneillet, Foscolót és a többi klasszicistát, hanem a romantikus Manzoni és a dekadens Baudelairet a realista Tolsztojjal együtt, illetve minden nagy alkotót Homérosztól Maupassantig. Mert hiába utasítja el Croce a racionalizmust mint allegorizmust, a műfaji kereteket mint szabálygyűjteményt, a tényleges művészeti fejlődésben — amelyből Croce a maga ideálját nem kis egyoldalúsággal absztrahálja — a forma zártságának és harmonikusságának kritériuma soha nem kapott olyan nagy hangsúlyt, mint a klasszicizmus korában, és nem szolgált annyira feudális és polgári szimbiózist az ilyen forma, soha nem volt annyira a művészi mértéktartás az osztályerők egyensúlyának apologetikus kifejezője, mint a XVII—XVIII. században. Lényegében Crocénél sem üzetik ki e felfogással a ráció a művészetből, csupán a progresszívebb tartalom területéről a *forma konzervatívabb területére* kerül át, s az ellenálló szerepe helyett a testőr szerepét kapja. A kirobbanásokra hajlamos érzelmek kontrollálójává válik, azokat oldja békés harmóniába. Ha mégis marad belőle valami a tartalom területén, akkor — mivel a művészet „lírai” — gondolati líra lesz belőle; a romantikus érzelem szint ad neki, a gondolatiság általánosítja az érzelmet, a gondolat és érzelem korrelációja pedig — hiszen mind az érzelem, mind a gondolat a *szubjektum* objektív valósága — eltereli a figyelmet a *külvilág* objektív valóságáról. Croce eléggé elhanyagolja az objektivitást fokozottan kiemelő művészeti ágakat és műfajokat (építészet, regény stb.), aránytalanul előtérbe helyezi a művészet líraiságát, így aztán a közvetett, többszöriösen áttételes valóságtükrözés helyébe úgy lép nála a stilizált, vagyis fokozottan formált valóságtükrözés, hogy a formálás, különösen érzelmek és gondolatok formába öntése eltakarja teljesen a tükrözés tényét. Nem az élethez igazodik a művészet, hanem az emelkedett művészet mutat példát az élet számára; a „monumentum”-ról lecsiszolódott a „dokumentum” minden feleslege, sőt minden a művészet létezésének értelmet adó dokumentumszerűség. Ezzel az „ábrázolás” esztétikája teljesen a „kifejezés” esztétikájának adja át a helyét a művészettörténet és a kritika mozgásterületén is.

Az így sajátosan preparált klasszicizmus nagy vonalaiban tökéletesen megfelel Croce elveinek, de aligha lehet törekvéseinek hatékony eszköze. A legnagyobb nehézséget természetesen az okozza a korabeli művészet általa várt, sőt befolyásolni vélt alakulásában és társadalmi hatásaiban is, ami az elméletben logikai ellentmondásként mutatkozik: a *szépség* egyedüli minőségkategóriaként³¹ való elismerése egy olyan művészetre orientált esztétikában, amelyet valójában sokkal inkább a *fenségesség* jellemez. A kimunkáltság és örökérvényűség „monumentum”-ként kezelt művészete csak akkor felel meg önmaga ars poétikája követelményeinek, ha a társadalmilag már asszimilált emberi tartalmakat ideális felfokozottságukban reprezentálja, mert másként nem keltheti azt a megtorpanás-élményt, ami egy dekadens kor embereiben „erényes készségek” kialakulási folyamatát elindítani képes. Croce — saját véleménye szerint — olyan korszakban rehabilitálja (legalább elméletileg) a klasszikust és emeli eszménnyé, amikor nem bármilyen méretű elemek harmóniája válthat

³¹ Az esztétikai minőségkategóriák értelmezéséről vö. Szigeti József: i. m. 147—213. l.

ki katarzist, hanem *csak a fenség élményét* adó mozzanatoké, kevés- tehát a szépség harmóniája, párosulnia kell vele a *nagyság* fenségességének is. A formát hallgatólagosan többre becsülő Croce a *harmónia* és az általa megvalósuló *szépség* mellett dönt, inkább beéri a művészet harmóniája és elvont humanizmusa által kevesek számára is vonzó voltával, mintsem vállalná a felkavaró tartalmak esetleg túlzottan és sokakat mozgósító hatásának kockázatát. Nem csupán a fenséges kiüresedésétől fél („akadémikus” művészet), hanem rúttá válásától is (avantgard „antipoesia”). Szerinte a polgári humanizmus érintetlenül is eléggé imponáló és vonzó tartalom, s elégséges tartást tud adni a forma szépségének.

A saját felfogása szerint klasszikus, de valójában módosítottan klasszicista művészet egyedüli minősítő szempontjának tehát azért a szép jelenlétének mértékét tartja, mert annak éppen ez a művészet a legadekvátabb megtestesítője, vagyis ebben alkot megbonthatatlan egységet a legmagasabbrendű *művészi* és a legmagasabbrendű emberi érték. Gondolkodása következetességére vall, hogy a klasszikustól eltérő művészeteket is szépségük, csak töredékes vagy éppen hiányzó szépségük alapján mérlegeli. És következetességének tanújele az is, hogy a szépség, a tartalom és forma totalitásának hiányát kéri számon kora művészetétől, e hiány vélt alapjaival és következményeivel együtt: „A szépség nemcsak nem egységes és feloszthatatlan többé, de már összetevője sem a drámai és a lírai, a naív és a szentimentális, a klasszikus és a romantikus, mert noha ezek akaratlagosak, legalább célzatuk szerint általánosan emberiek. Az összetevők most a népek és az osztályok, amelyek ügyével a költészet művelése azonosul, s ebből következően aztán a megítélés kategóriája hol „Németország”, „Franciaország”, „Anglia”, „Oroszország”, „Olaszország”, vagy hol a „polgárság”, a „demokrácia”, a „sarló és kalapács”, a „horogkereszt” és így tovább. Mindennél határozottabban meg kell tehát erősíteni a megítélés egyetlen szempontja, a szépség feloszthatatlanságának tételét, addig, amíg azok az összetevők, amelyekből most összeáll, nem csupán az emberi nem esztétikai egységét törik széjjel, mint azt a régebbiek tették, hanem szétdúlják magát az emberiséget, egymástól idegen, illetve egymás számára kibékíthetetlenül és örökké ellenséges körökbe zárva.” (P, 120—121.) Ez a kitétel nem hagy kétséget afelől, hogy milyen tartalmat nem szabad befogadnia az elegánsan zárt formának, illetve minek kell magasan fölémelkednie az igazi művészetnek.

A politikai konzervativizmus talaján nőtt esztétikai egyoldalúságokon és az esztétika spekulatív elvontságainak politikai elméletre gyakorolt visszahatásain túl mindenképpen figyelmet érdemel az az erőfeszítés, amellyel Croce — részben bírálva, részben követve Hegelt (vö. H, 80—81.) — azt próbálja tisztázni, hogy miért a művészet az ember *legsabaddabb* alkotó tevékenysége. Csakhogy míg Hegelnél az eszme az anyag feletti uralom formájában emelkedik szabaddá, addig Croce szerint mindössze a szélsőséges individuális érzelmeket korlátozza a szép forma, és ezzel nem az alkotás szabadságát ragadja meg ténylegesen Croce, hanem mindössze a műalkotások *objektíváció* mivoltát hangsúlyozza némiképpen. Azonban míg egyrészt a kimunkáltság, a szervesség, a zártság stb. kiemelésével a figyelem valóban az objektíváció jellegre terelődik, addig másrészt az érzelmi tartalom szubjektivitása és affektivitása az objektíváció *nembeli* jellege felé zárja el a kilátást. A művészet társadalmi-nembeli voltának ezt az ellentmondásos értelmezését csak kis mértékben korrigálja az etosz kritériummá tétele, illetve a művész iskolázottsága szerepének felismerése (vö. NSE, 136.), a primitív és a kulturált olyan dialektikus egységének feltételezése a klasszikusban, mint amihez hasonló Friedrich Gundolf elemzéseiben az őselmény és a kultúrelmény viszonya.³² Az eredmények részlegessége

³² F. Gundolf: *Goethe*. Berlin, 1922¹⁰, G. Bondi. 27. l.

akkor szembetűnő igazán, ha Lukács Györgynek a művészet magáértvaló nembeli objektiváció mivoltáról elkészült fejtegetéseivel³³ vetjük egybe.

Nagyon jól látta Della Volpe, hogy a klasszicizmusnak a romantikával történő kiegészítése, illetve az örök életű klasszikus művészet valóságtükröző jellegének kizárása olyan két feloldhatatlan ellentmondást rejtő vállalkozás, ami a tisztánlátás nagyfokú hiányára vall, és eleve kudarcra van ítélve.³⁴ Croce mint esztéta nem tudta elfogadhatóan megmagyarázni az örök klasszikust, mint kritikus pedig — legalábbis elvei alapján, engedmények nélkül — Carducci után senki művészetében nem tudott ilyen klasszicizmust felismerni.

7. A normativitás és történetiség konfliktusa

Croce esztétikájának sajátosan kettős arculatú, egyszerre normativista és anti-normativista jellege³⁵ már az elvontabb, művészetfilozófiai szinten is jól felismerhető logikai ellentmondásokhoz vezet, de a művészetelméletté és kritikai princípiumokká konkretizálódó szinten még szembetűnőbben megmutatkoznak ezek az ellentmondások. Egyrészt ugyanis a szükségszerű, a romantikus elem érzelmi frissége és gazdagsága ellene hat a formáló szabályoknak, mert az élettel való közvetlenségük-ből adódik — Croce szerint is — minden eredeti elevenségük és a művészetet is éltető dinamikájuk; másrészt viszont csak a formálás által válnak anyagból tartalommal, a forma hozza őket harmonikus viszonyba, és a forma harmóniája ad nekik további életet. Mivel a forma szépsége a harmónia által létezik, a harmónia alapvető normaként jelenik meg; és ezt tekintve Croce esztétikája szigorúan normatív. A harmónia azonban az élet, sőt a gyakorlat által kiváltott érzelmek harmóniája, s ha a gyakorlat nem képes — márpedig Croce szerint nem képes — formájukat tekintve primér módon determinálni az érzelmeket, akkor hogyan képes keretek közé szorítani a művész, akinek ráadásul még nem is szabad a műfaji keretektől álló szabálygyűjteményekre támaszkodnia, ha igazi művész? Az érzelmek eleve dinamikus jellegét és a művész formaadó tevékenységének kötetlenségét figyelembe véve Croce esztétikája nem normatív. Hangsúlyozza, hogy a művészet területén az érzelmeket nem korlátozó, „tisztá” romantika nem igazi művészet, mert alkotó módszerében antinormativista, de ezzel ellentétben azt is kimondja, hogy a klasszicisztikus művészet meg a l'art pour l'art éppen a normativizmus fő módszerbeli elvének szigorú betartása miatt nem képes a legértékesebb művészet szintjére emelkedni. Abból viszont, hogy Croce az ideálisnak tartott klasszikus művészetet a formálás eredményessége alapján minősíti, és a kellő forma kritériumait elsősorban a (történeti) klasszicizmus legjellemzőbb vonásaival egybehangzóan állapítja meg, csakis arra lehet következtetni, hogy a végeredmény egy nagyonis *normatív művészetfelfogású esztétika*. Az érzelmek kultuszának szubjektívizmust akceptáló antinormativizmusa olyan motívumként van benne jelen, ami nem annyira lazítja, mint inkább *alcázza* ennek a normativizmusnak a szigorúságát és korszerűtlenségét.

A szélsőséges esztétikai normativizmus — akár leplezetten, akár nyíltan jelenik meg — az alapvető hibát a művészet *történetiségének* értelmezése terén követi el,

³³ Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. (Ford.: Eörsi István.) Bp., 1965, Akadémiai K. I. köt. 528—570, 592—620. I.

³⁴ G. della Volpe: *Schizzo di una storia del gusto*. (A cura di I. Ambrogio.) (Roma, 1971), Editori Riuniti. 62—78. I.

³⁵ A normativista és antinormativista művészetfelfogás lényegéről vö. M. Kagan: *Ismerkedés az esztétikával*. Bp., 1974, Képzőművészeti Alap K. 21—23. I.

ami természetesen korántsem zár ki valamilyen formájú hisztoricizmust, viszont annál inkább magában foglalja egyrészt a különböző irányzatok mereven rangsoroló megközelítését, másrészt a jelenkori és múltbeli fejlődés viszonyának leegyszerűsítő megítélését. Croce felfogásában ez úgy nyilvánul meg, hogy a művészet fejlődésének egész gazdagságából csak három alapvető irányzatot ismer el: a mindenek fölé emelt klasszikust, illetve a romantikát és a dekadenciát, ezeken kívül minden más irányzatot — mint nem igazi művészetet („non poesia”) — besorol egy alacsonyabb szintű kulturális szférába („letteratura”), ahogyan ezt a realizmussal (naturalizmussal) teszi; továbbá ennek folytatásaként normának kiáltja ki a múltban (sőt még a közelmúltban is) virágzott klasszikust, mert úgy gondolja, hogy a jelen nehézségein a múlt követése fog átsegíteni.

Croce normativizmusának legfőbb megnyilvánulásai eléggé nagyfokú analógiát mutatnak mind az objektív idealista esztétika jelenkori maradványainak bizonyos koncepcionális mozzanataival, mind a marxista esztétika története legdogmatikusabb időszakának néhány szemléleti sajátosságával. Nagyon gondos részletkutatások alapján lehetne csak megbízható pontossággal konstatálni, hogy mely pontokon áll fenn kauzális összefüggés és hol csak pusztán analógia Croce, illetve az említett irányzatok e szempontból fontos képviselőinek nézetei között, azonban az eredmények — mint többé vagy kevésbé különböző okok okozatai — közötti hasonlóság önmagában is van annyira szembetűnő, hogy így is megérdemel egy vázlatos összehasonlítást és néhány tanulság levonását. Az ugyanis már most sem kétséges, hogy bizonyos egyezések a német klasszika nagyjainak (Kant, Goethe, Hegel) forrásként való felhasználásából adódnak, azok hibáinak mintegy paradigmátikus folytatásaként. De ezen túlmenően néhány más konkrét részlet is ismert, például az, hogy Hans Sedlmayrhez Julius Schlosser közvetítette Croce elgondolásait.³⁶ Az pedig igen nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy a marxista esztétikát, különösen a polgári gondolkodókkal szemben fokozottan gyanakvó dogmatikusokat, ilyen jellegű viszony nem fűzi Crocéhoz. E megemlített néhány tényező viszonylag kevésbé befolyásolja a dogmatikus művészetszemlélet értékével kapcsolatban levont — alapvetően formai — megállapításokat.

A jelenkori objektív idealizmus esztétikai normativizmusára a múltbeli és a jelenkori művészet fejlődése viszonyának eltorzító értelmezése a jellemző elsősorban. Náluk a normatív eszmény a múlt, az avantgardista törekvéseket megelőző nagy művészet, amely tartalmas és szépen formált, s azzal áll szemben, ahhoz képest esett vissza a jelen lényegében egész, de különösen új utakat kereső művészete. Nagyon jól láthatóan illusztrálja ezt a felfogást az esztétának is nagyon színvonalas művészettörténész, Hans Sedlmayr, akinél az idealizmus merevségét bizonyos mértékű vallássság még tovább fokozza. A modernizmus hibáinak esztétikai természetű alapvető okát — *Verlust der Mitte* [„A közép elvesztése” — 1948] c. munkájában elemelve — abban jelöli meg, hogy képviselői letértek az évszázadokon át kikristályosodott emberi és művészi hagyományok kereszténység által is megerősített útjáról, nem léteznek számukra az érzékiség, illetve a szellemiség túlzásaitól mentes „közép”, a maga stabil és áttetsző normarendszerével. Másik átfogó jelegű műve, a *Die Revolution der modernen Kunst* [magyarul: „A modern művészet bálványai” — 1960] a modernizmus fenomenológiáját is adva újraelemzi a problémát, és a következő perspektívát vázolja fel: „A modern művészet [...] a régi és örök művészet szubsztanciájából és szelleméből sarjad ki, a forradalom szülte gondolatok, szemléletek, formák

³⁶ J. von Schlosser: *La storia dell' arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*. Bari, 1936, Laterza. 162. l. — H. Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*. Hamburg, 1958, Rowohlt. 8. l.

művészi átalakítása által. Arról lehet felismerni, hogy komolyan veszi a látható alak és a jelentés, a forma és a feladat egybehangolását, nem hajlandó alávetni magát nem-művészeti hatalmoknak, nem adja fel az emberi tartalmat, elismer egy értékrendet, s ahhoz tartja magát.³⁷ Véleménye megerősítéséhez — vagyis annak a nézetnek az alátámasztásához, hogy az új művészeti forrongás szélsőségeit csak a hagyomány korrigálhatja — idézi a hasonló állásponton levő Hans E. Holthuset: „Amit sok kritikus restaurációnak vagy kapitulációnak ítélt, az valójában új előrehaladás volt: a múltnak — *a régi igaznak* — meghódítása a forradalom által.”³⁸ Nagyon könnyen belátható, hogy mennyire ehhez, mégpedig tartalmilag is ehhez hasonlóan gyógyíthatja ki a konzervatív Croce szerint is a klasszikus a jelenkor művészetét a modernizmus és a dekadencia betegségeből, bár Sedlmayr szerint néhány mozzanatot megtart a moderniségből is.

Ilyen típusú felfogást a magyar szellemi életben — a megújulást is a klasszikusban látva — Horváth János „nemzeti klasszicizmus” koncepciója fejez ki, illetve a *Nyugat* írói egy részének legjobban Babits által megfogalmazott elgondolása.³⁹

A *marxista esztétika dogmatikus periódusának* egyes képviselői, többnyire vezető teoretikusai nem sok figyelmet fordítanak a modernizáló művészeti törekvések értékelésére, sommásan elvetik őket, mint dekadens polgári és formalista megnyilvánulásokat, annál nagyobb érdeklődéssel fordulnak viszont a művészeti eszmény, illetve a többi művészeti irányzat attól történő elválasztásának esztétikai problémái felé. A szocialista művészet győzelméért folytatott harc érdekében olyan szelekció formájában végrehajtott elekción hajtanak végre, amelynek eredményeként a *realizmus* kerül a vitathatatlanul és kizárólagosan eszményi művészet magaslatára, minden más vagy a realizmus egyik történelmi variánsa vagy a realizmus kibontakozása ellen ható antirealizmus lesz. E koncepció alapjainak megfogalmazása, logikai ellentmondásaiból szükségszerűen következő állandó átformálódása és egészen feladásáig menő korszerűsödése a húszas évek közepétől a hatvanas évek elejéig tartott. Croce hatását itt soha senki sem feltételezte, az olasz marxisták közül is csak Galvano della Volpe utalt az analógiára, és siettette, részben Croce nézeteinek olaszországi elterjedtségére való tekintettel, e koncepció dogmatikus vonásainak felszámolását.

Nem hanyagolhatók el természetesen azok a fontos különbségek, első sorban az ellentétes világnézetből adódó *tartalmi eltérések*, amelyek Croce és a dogmatikus marxisták megoldásait elválasztják. Crocénél az idealizált klasszikus alapvetően érzelmeket tartalmaz, szubjektív élményanyagot fejez ki a szép formában, a szóban forgó marxisták szerint a realista művészet objektív valóságot tükröz, első sorban külvilágot ábrázol és csak másodsorban fejez ki érzelmeket meg állásfoglalást. Alapjaiban nem eltorzított marxizmus ez, csak egyes részleteiben, megfogalmazásainak pontatlanságaiban az; a marxizmus klasszikusainak kiegészítése terén tett kísérletei során első sorban a hegeli szellem nyomaival nem tud mit kezdeni, mint ahogyan Croce sem tudott. A marxista esztétikának a polgári teoretikusoktól való óvakodása kizárta a Kanthoz való visszanyúlást, ami — mint Carritt kimutatta — nem fordult elő Crocéval.

A mereven normatív szemlélet mindkét félnél kialakítja a *túláltalánosításból* következő — és a másik felfogásához formálisan hasonló — strukturális vonásokat. Croce a klasszicizmust kiáltja ki egyedül ideális és lényege szerint kortól független

³⁷ H. Sedlmayr: *A modern művészet bálványai*. (Ford.: Terényi István.) [Bp.], 1960, Gondolat K. 130. l.

³⁸ Uo. 133. l.

³⁹ Erről kissé részletesebben Kaposi Márton: *Croce esztétikája feldolgozásának szempontjai és problémái*. In: *Acta Philosophica* XV. Szeged, 1974. 73—74. l.

művészetnek, a dogmatikus marxisták a realizmust, mégpedig mind a kettő úgy, hogy nem differenciálja kellően az *esztétikai általánost* és a *történeti különöst*, továbbá szinte kizárólag a *történeti különös alapján* határozza meg a művészi általános kritériumait, majd a különöst mint jelenséget az általános mint lényeg egyik, legjobb esetben is csak a *legadekvátabb* megjelenési formájának mondja ki. Croce szerint „a klasszicitás nem valamely egyedi tény vagy történelmi korszak, hanem a költészet és a művészet a maga igazi és belső lényege szerint, a maga tökéletességében...” (LP, 320.); csak az igazi művészet az, amely „erőtéljes, őszinte, konkrét és klasszikus...” (PNP, 332.) G. A. Nyedosivin ezt írja 1953-ban: „A művészet, a tudományhoz hasonlóan, tükrözi a valóságot, amelyben semmi olyan nincs, ami elvileg ne lehetne művészi visszatükrözés tárgya. [...] A művészet elveszti minden tartalmát, amint elszakad a valóságtól.” Ugyanis a *Literaturnaja Enciklopedija* 9. kötetének „realizmus” címszava szerint: „A realizmus az az irányzat a művészetben, amelyben a művészetnek mint a megismerési tevékenység különös formájának a természete a legvilágosabban fejeződik ki.” Az igazi művészet Nyedosivin szerint is csak a realizmus lehet, amennyiben a realizmus lényegét így fogja fel: „Realizmusnak nevezünk minden olyan művészetet, amely többé-kevésbé objektíven, híven tükrözi az életet, a valóságot.” Nem mulasztja el ehhez hozzáfűzni: „Véleményünk szerint hiba lenne, ha a realizmust a klasszicizmus, a romantika stb. mellett csak az egyik művészet-történeti stílusnak tartanánk.”⁴⁰ Croce szerint a nem klasszikus, illetve Nyedosivinnél a nem realista művészet mellett csak efemer megnyilvánulásokról lehet még szó a művészet történetében.

Az uralkodó irányzat azonban mégsem áll egyedül: Crocénél a *romantika* kíséri a klasszicizmust, esetenként a *realizmus (naturalizmus)* és a *dekadens formalizmus*; a dogmatikus marxista esztétikában a realizmussal az antirealizmus áll szemben, illetve közrefogja a *romantika* és a *naturalizmus*; a különféle formalista irányzatok többnyire az antirealizmus történelmileg adott megnyilvánulásaiént nyernek említést. Croce esztétikájában a romantika nem antagonisztikus ellentéte a klasszicizmusnak, hanem anyaga a klasszikus tartalmának, viszonyuk a „különbségek” [distinti] viszonya; „ellentét”-ként [opposti] a klasszikus és dekadens áll szemben egymással, de csak meghatározott történelmi időszakokban; a realizmus mint, pusztá művészeti aspiráció, kívül esik a művészet körén, „irodalom”-nál [letteratura] nem több. Croce a maga logikai fogalmai alapján rendezi el így, *művészettörténeti* keretek között maradvá, a klasszicizmust és a még elismert két-három irányzatot. Az *esztétika* szintjén más, *speciális* kategóriák segítségével rendszerez. Az igazi (a sikeres és szép) műalkotások körét „poesiá”-nak nevezi, és — bár különösebben nem hangsúlyozza — ezzel azonosítja a klasszikust; ennek kontrárius ellentéte az „antipoesia”, vagyis az esztétikailag rút és erkölcsileg destruktív művészet, amelyet a különféle dekadens változatokban vél megtestesülni. Ami a művészi színvonal alatt marad, az a „non-poesia”; ez már nem a szépséghez, hanem egy annál alacsonyabb fokhoz viszonyul, ezt — bár Croce nem mondja — kellemességnek nevezhetnénk. Croce a maga módján — vagyis csak *formálisan* — jól megkülönbözteti a *történeti* és az *esztétikai* szempontot, *külön kategóriacsoportokkal* jellemzi őket, és a két szempont szerinti eredmények egymásra vonatkoztatása is eléggé következetes. Természetesen formalista szemlélete megakadályozza abban, hogy lényegileg elfogadható megállapításokat tegyen, de ezt a nézőpontot jobbal felcserélni csak annál tudományosabb világnézet alapján állva tudná, mint amilyen az ő eklekticizmusba oldódó szubjektív idealizmusa.

⁴⁰ G. Nyedosivin: *Művészetelméleti tanulmányok*. (Ford.: Doroghy Miklós.) [Bp., 1955], Képzőművészeti Alap K. 13, 111, 112. l. — Világirodalmi Figyelő, 1963. 4. sz. 408. l.

A dogmatikus marxista esztétika *nem tesz különbséget* a történeti és esztétikai szempontok között: nem használ olyan minőségkategóriákat mint a szép, a rút stb., hanem a *realizmust* használja olyan *kitüntetett minőségkategóriaként*, ami a Croce típusú esztétáknál a szépnék felel meg, illetve részben minőségkategória szerepet kap még a realizmust két oldalról határoló romantika és naturalizmus. A művészet fogalmának — egyébként több szempontból is jogos — kiszélesítése érdekében ez a marxizmus nem differenciál a művészeti „szubkultúra” és „magaskultúra” között, nincs valamiféle „non-poesia” fogalma, csak olyan formalizmus fogalma van, amelyikben válogatás nélkül kap helyet a művészileg gyenge, az erkölcsileg retrográd és a politikailag reakciós, bármelyik történelmi korszak terméke legyen is az. S ha a művészet lényege a képszerű valóságtükrözés, akkor az eredmény *értéke a valóság-hűség*, alapvető ellentmondása pedig a realizmus és az antirealizmus közötti ellentmondás lehet, továbbá „a művészet története egyben a realista irányzatok és a különböző formában jelentkező antirealista irányzatok között vívott harcnak a története.”⁴¹ Az ilyen antirealizmus mintegy összevonva jelenti a crocei „anti-poesiá”-t és „non-poesiá”-t, bár mégis inkább az előbbit. Különösen az az újabbnak számító lépés enged erre következtetni, amely merevnek tartja a művészetnek csak realizmusra és antirealizmusra való dichotomikus felosztását. V. R. Scserbina így vélekedik 1955-ben: „Az a koncepció, amely azt állítja, hogy csak realizmus és antirealizmus van, figyelmen kívül hagyja a valóság sokszínű ábrázolásának történelmi tényét. S egyben összekeveri a realizmusnak mint meghatározott történelmi körülmények közt kialakuló és a továbbiakban változva fejlődő művészeti módszernek kérdését azzal az általános kérdéssel, hogy hogyan tükrözheti a valóságot minden korok és népek művészete. Nem szabad összekeverni az élet hű ábrázolásának legkülönbözőbb formáit a realizmussal.”⁴² Ez a mások, köztük olyan nagy művészek, mint Aragon és Fagyjev véleményével harmonizáló elgondolás az *esztétikai* minősítés fokozottabb érvényesítését szorgalmazza közvetetten, illetve egy „non-poesia” szerű fogalom számára készíti elő a helyet. A későbbiek során — ha egyáltalán használják még — az antirealizmus az esztétikailag rút és a politikailag reakciós művészet megnyilvánulásainak értékelő fogalma marad, és fokozatosan helyet kap egy olyan — adott terminushoz pontosan nem kötött — elsősorban történetiséget kifejező fogalom, amely a szűkebb értelemben véve nem realista, de *színvonalas* alkotásokat jelöli (mint például Dante, Lorca és mások művei), illetve a „szocialista realizmus” kifejezés mellett kezd teret hódítani a „szocialista művészet” megjelölés. Ezzel azonban még nem szűnik meg a romantika és a naturalizmus érték kategóriaként való használata, mégpedig másodlagosan, esetlegesen pozitív voltának elismerése, olyanként való feltüntetése, amit a *realizmus asszimilálhat*. Különösen a romantika, mégpedig a reakciós romantikától elválasztott „forradalmi romantika” részesül ilyen értékelésben. Nyedosivin így ír erről: „A forradalmi romantikának megvan az az előnye, hogy utat akar építeni a jövőbe, de megvan az az alapvető hibája, korlátozottsága is, hogy ez többé-kevésbé csak elvont álmodozás számára. Az ilyen forradalmi romantikát esztétikai utópizmusnak nevezhetnénk. [...] Ilyenformán a forradalmi romantikát úgy tekinthetjük, mint a realizmus egyik formáját a múlt művészetében.” Ez a fél-realizmus nem marad minden esetben különálló, a „múlt sok nagy művészeti alkotásában a romantika a realizmussal gyakran szinte összeolvadt.”⁴³ Így vélekedni

⁴¹ G. Nyedosivin: i. m. 119. l. — Vö. még Lukács György: *A realizmus problémái*. (Ford.: Gáspár Endre.) [Bp., 1948], Athenaeum. 9—10. l.

⁴² V. R. Scserbina hozzászólása a budapesti realizmus kongresszuson. In: *A realizmus kérdései a magyar irodalomban*. Az Irodalomtörténeti Kongresszus vitái. 1955. november 1—2—3. (Sajtó alá rend.: Klaniczay Tibor.) Bp., 1956, Akadémiai K. 381. l.

⁴³ G. Nyedosivin: i. m. 162, 163—164. l.

vagy csak a történelmileg meghatározott romantika és realizmus viszonyáról lehet, vagy az örök realizmus mintájára öröknek kell tekinteni a romantikát is. A dogmatizmus — ha nem is teljes következetességgel — inkább az utóbbit választja. A. V. Karaganov még 1960-ban is így ír: „Bár a romanticizmus meghatározott művészeti irányzatként jelent meg a XVIII—XIX. században, a romantikus elem, a romantika végigkíséri a realizmust történelmi fejlődésének egész pályáján. [...] A művészi fejlődés különböző szakaszain, különböző realista művészek munkásságában más-más módon jelenik meg a romantikus elem.”⁴⁴ És ahogyan a romantika a realizmus egyik kétarcú szomszédos tartománya, így a hozzá hasonlóan problematikus másik maga a naturalizmus. Croce is (vö. PE, 18; PS, I. 377.) elfogadhatna egyet-mást a naturalizmusról adott alábbi jellemzésből: „A naturalizmus mindenekelőtt a valóság prózaian lapos felfogása, és „a tények előtti szolgáló megalázkodást”, az aggályoskodó pedantéria védelmezését, a forradalmi átalakulással szemben ellenséges önelégülést jelent. Nem megy tovább a fennálló tények megállapításánál, és nem meri sem magasztalni, sem elítélni az élet jelenségeit. A tényekbe való alázatos beleenyugvás mögött az húzódik meg, hogy nem akarnak és nem is tudnak a dolgok mélyére hatolni, és ezt azzal leplezik, hogy nem a „fantáziához”, hanem a „realitásokhoz” kívánják tartani magukat. Ebben az értelemben véve a naturalizmus a művészetben ugyanaz, mint a reakciós burzsoá pozitivizmus a filozófia történetében.”⁴⁵ Lukács Györgynek is hasonló volt a véleménye 1936-ban, amikor a szovjet művészet bizonyos tendenciáit vizsgálva ezt írta: „A naturalizmus és formalizmus csökevényei, a megfigyelés és leírás módszerei kicsinyesítik, külsőségesítik az emberiség nagy átalakulási folyamatát.”⁴⁶ A naturalizmusban tehát ezen vélemény szerint *kevésbé lehetőség* rejlik — ha rejlik egyáltalán — a realizmus magaslataira emelkedést illetően, mint a forradalmi romantikában. Ez a megállapítás szintén a történeti és történetlenül normatív megközelítés spontán egybefonódásából adódik, igazságtalanságának mértékéről nem is beszélve. Ugyanis csak a történetileg adott irányzatként létező naturalizmust lehet olyan művészetnek felfogni, amely egy korszak haladó és reprezentatív művészetének dekadens elfajulása, s közvetlenül a rossz módszerrel végzett alulformálás következtében olyan. Talán fölösleges túlzottan hangsúlyozni, hogy Croce is a naturalizmussal (verizmussal) azonosított realizmust tartotta — főként annak módszere következtében — kevésbé alkalmasnak arra, hogy a „poesia” szintjére emelkedhessen.

Az eszményi művészetét „balról” határoló romantika, illetve „jobbról” határoló naturalizmus olyan két másodsorban értékes irányzatnak tűnik itt, amelyek mindegyike mutat bizonyos affinitást az ideális művészettel, és legjelentősebb képviselőit (mint például Manzoni és Zola) némi kivételezéssel a kiváló művészek sorába lehet emelni. Ezzel szemben a *formalizmus és dekadencia* képviselői sem Croce, sem a dogmatikus marxisták minimális elismerését sem tudják kivívni. Az persze csak mindkét fél tisztánlátására és progresszív humanista gondolkodására vall, hogy a modernizáló tendenciákat a fasizmussal való rokonságuk miatt utasítják el mindenekelőtt (még leggyakoribb példák is azok: D’Annunzio és Marinetti). Esztétikai szempontú ellenvetéseikben is — ami szintén egyformán pozitív — a totalitás feladása, a részlegesség kultusza a legsúlyosabbnak talált hiba. Croce fejtegetéseivel (vö. P, 53.) egy időben azokhoz sokban hasonló módon — csak még elmélyültebben — érvel Lukács György is: „Az elvontan megragadott társadalmiság semmiképpen sem

⁴⁴ *A marxista—leninista esztétika alapjai*. [Szerk.: F. V. Beresztnev és G. A. Nyedosivin.] [Bp.], 1961, Kossuth K. 587. l. (A realizmusról szóló rész A. V. Karaganov munkája.)

⁴⁵ G. A. Nyedosivin: i. m. 161. l.

⁴⁶ Lukács György: *A realizmus problémái*. Id. kiad. 282. l.

ölthet testet eleven emberekben, szegényes, száraz, elvont, költőietlen marad. És másfelől a dékadens irodalomban a nyárspolgári világ érdektelen, eleve abnormis privát semmisségei kozmikus világsorssá fúvódnak fel. Mindkét végletre ugyanaz a szegénység és gyors írói kifulladás jellemző. [...] Így jön létre a reakciós burzsoáziától pártfogolt irodalom nyíltan apologetikus realizmusellenessége és álrealizmusa mellett az irányok hosszú sora, amelyek alapvetően 'radikálisan', 'avantgardisztikusan' elvből arra törekszenek, hogy a realizmust véglegesen felszámolják. Akármilyen volt is ez az irányok képviselőinek szándéka, objektíve a burzsoáziának segítettek az igazi realizmus elleni harcában. Objektíve ez a hanyatlás korabeli egész irodalom társadalmi funkciója a naturalizmustól a szürrealizmusig."⁴⁷ Tartalmatlansága, vagy legalábbis tartalmi sekélyessége, illetve misztifikálható tartalma miatt részeseül megrovásban mind Croce, mind Lukács és mások részéről a modernizmus, s kap olyan értékrendbeli helyet, ahonnan semmiféle felemelkedési lehetősége nincs. Még mint nagyon vegyes eredményekkel járó formai kísérletektől sem várnak tőlük semmit. Irracionális „sugalmazásainak” elítélésén túl Croce azzal intézi el az egész modernizmust: „Egy rajongás a többi rajongás között, egy szerelmi szolgaság a többi szerelmi szolgaság között.” (P, 54., ill. 56.) A puszta forma iránti szerelemből való kigyógyulást nem tartja lehetségesnek, csak megelőzhetőnek magát a rajongást. A forma más, pozitív tartalom kifejezéséhez való felhasználását intuíción alapuló elméletének formalizmusa alapján tekinti kizártnak: a művész a formát és tartalmat együtt intuálja. Lukács a formát annyira a tartalomtól függő másodlagos tényezőnek tartja, hogy a csak partikuláris szemléletű, absztrakt tartalmú modernizmusról távolról sem feltételezi, hogy többet meglát, jobban előrelát a hagyományos formájú realizmusnál, mondván: „'Prófétikus alakok' megteremtéséhez, későbbi fejlődések igazi előzetes megformálásához az 'avantgardizmusnak' semmi köze, nem is volt soha köze."⁴⁸ A modernizmus progresszív lehetőségeit illetően nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a realizmus mellett létező egyéb utak rugalmasabb értékelésére — a jelzett aggodalmak ellenére is — hajlandóknak mutatkoztak néhányan a harmincas években, mint például a Lukácshoz nagyon közel álló Anna Seghers, aki legalább medítál: „Az ilyen válságidőket a művészettörténelemben mindenkor hirtelen stíluskitörések; kísérletezések, különös formavegyülések jellemzik, aztán a történész majd megmondja, melyik út bizonyult járhatónak. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a kudarcok és meddő járatok szükségszerűek. Csak abban kételkedem, hogy sok kísérlet valóban meddő járat volt-e?”⁴⁹ A történelem Anna Seghersét igazolta, Lukácsot álláspontja módosítására kényszerítette, Crocének erre már nem volt ideje.

A még esetleg további sorolható azonosságok és különbségek nélkül is kirajzolódtott már az a néhány alapvető sajátosság, amely a — néha egymástól igen távol álló — mereven *normativista* esztétikai koncepciókat a *művészet mint eleven folyamat* értelmezése terén jellemzi. Általában véve a *történeti szemlélet nem érvényesül* az őt megillető mértékben, mert a normatív ideálhoz való szigorú ragaszkodás, a deskripciót elhanyagoló preskripció az ideál történelem fölé emeléséhez vezet, mégpedig — s ez a megtévesztő — nem az eszményinek tekintett klasszicizmus vagy realizmus közvetlen dehistorizálása formájában (azt így vagy úgy fejlődőnek ismerik el), hanem a tőle eltérő irányzatok értékének és az ideálhoz való viszonyának történetietlen megítéléseként (azok általános fejlődéshez való viszonya rosszul megvilágított).

⁴⁷ Uo. 186. l.

⁴⁸ Uo. 207. l.

⁴⁹ Uo. 322. l.

Természetesen eleve más mértékben lehet eredménytelen a klasszicizmus, illetve a realizmus eszénnyé nyilvánítása. Croce-nek mindig több félmegoldással kell beérnie, mint a legdogmatikusabb marxistáknak, mert ha klasszikusnak csak a legnagyobb alkotók (Homérosz, Dante, Shakespeare, Goethe stb.) művészetét veszi, *esztétikailag* semmit sem tud róluk mondani konkrétizálás nélkül, mert annak pusztá kijelentése minden esztétika szerint kevés, hogy a szépség és az emberség megtestesítője a zseni klasszikus művésze. Legalább a szépség fogalma követel további jellemzést, konkretizáló magyarázatot; itt viszont már a művészet egész történetét figyelembe vevő általánosítás formalizmusra csábít, aminek Croce nem is tud ellenállni, még részbeni (szándéka szerinti) ellenállási kísérlete is eredménytelen, mert amikor nem absztrakt-formális szempontok szerint keresi a szépet, a nem túl távoli múlt *szépen formáló* korszakához, a klasszicizmusához jut el. Lényegében mégis egy korszak alapján szemléli nemcsak a művészet egész történetét, hanem lényegét is, mert abban a korban (a klasszicizmusében) találja meg *legszembeütőbben* a szép formát, aminek antik eredete rokonítja a klasszicizmust az antikvitással és a reneszánszsal, sőt néhány antikizáló törekvéssel is (Carducci). Az a látszat keletkezik így, hogy a történeti és a logikai nagyrészt fedik egymást, hogy a szépség *minősítő* kategóriájának tartalmában koncentrálódott az egész *történelmileg* értékes. Ezért lehet Croce-nak az az illúziója, hogy a szépségben az ember *nembeli lényegének* egyik lényeges aspektusa fejeződik ki (vö. P. 120.), tehát minden új egyedül jogos mércéje. Ezt a hegeli hagyományt csak erősíti azzal, hogy a szépségen kívül nem különböztet meg lényegesként más esztétikai minőséget, sőt részben magában foglalja másikként a kanti fenségést („a fenségesség szimbolikája”), ezt a „még nem szép” jelentésű kategóriát.

Sokkal termékenyebb — főleg további lehetőségeit tekintve — a dogmatikus marxizmus realizmust normává emelő koncepciója. Filozófiai alapja — ha sematikusan is — eleve a művészet tükörkép voltára hívja fel a figyelmet, a lényeg és jelenség dialektikus felfogása pedig e tükrözés sokrétűségének fontosságát húzza alá. A *művészi* tükrözés *specifikumának* feltárása viszont fokozottan megköveteli az esztétikai minőségkategóriák egész rendszerének árnyalt kidolgozását, viszont a marxista esztétikának abban a fejlődési fázisában helyett még a szépről való lemondás is végbemegy (annak közismert kanti, hegeli, parnasszista és egyéb ráakódásai miatt). A helyesen értelmezett szép funkciókörét magára vállalni kénytelen realizmust olyan historizálásnak vetik alá, amit a szép fogalma sem bírna ki, hiszen a szép önmagában nem fejezheti ki azt, amit a történelmileg változó művészet esztétikuma mutat. A dogmatizmus felszámolása egyebek mellett az esztétikai minőségkategóriák kidolgozását vonja maga után, s ezzel összefüggésben egy olyan új, de tulajdonképpen a realizmus fogalom örökösének tekinthető kategória beillesztését a hagyományosak közé, amit „művészi igazság”-nak neveznek. A megoldásnak ez az iránya kedvező hatást fejtett ki a marxista esztétika részéről mind a speciális művészettudományokra, mind a kritikára.

Croce nem tett ilyen jellegű szemlélet-módosítást (sőt tanítványai sem); *A költészet* után már nem is árnyalta tovább *esztétikai elméletét*. A benne foglalt elvont és korszerűtlen norma nem sok követőre talált, azonban ezek között fordultak elő olyanok is, akiket Croce nem szívesen látott. (Edmondo Cione szerint Croce esztétikája az érzelmek fontosságának hangsúlyozásával nem zárja ki a művészet dekadens, futurista ars poétikák szerinti értelmezését.⁵⁰) Az esztétikai szintézisekben a *lehetőség* szintjén mégis benne van a mértéktartóan öncélú művészet szolidan irracionalista alapokról történő támogatása, főleg más esztétikai elméletek elleni

⁵⁰ E. Cione: *Benedetto Croce ed il pensiero contemporaneo*. Id. kiad. 183. l.

védelve, s ez a lehetőség a körülményektől függően aktualizálható, művészetpolitikai és kritikai alapelvekké tehető. (Különösen ezt veszi észre benne a tanítvány Francesco Flora, s látja olyan teoretikusnak Crocét, „aki realizistikussá tudta tenni az idealizmust és egyben ideálissá a realizmust, klasszicitással tudta felruházni a romantika mozgalmát és fel tudta tárni a klasszikus költészet líraiságát.”⁵¹) A szó szoros értelmében vett művészettörténet-írást azonban nem teszi lehetővé ez az esztétika, hiszen a túl magasztosnak felfogott és sokoldalú társadalmi fejlődéstől elszakított klasszicizmus koncepciójával kizárja a történelmi szemléletet, kétségbe vonja még a történetiség olyan formális mozzanatát is, mint a folytonosság. Jól mutatja ezt Croce Goethe értékelése kapcsán tett egyik általánosító megjegyzése: „Minden költő kezdeményező, de minden költő mindig valami olyant kezd, ami őbenne ér véget, mert a kezdet és a befejezés az ő saját személyisége. Aki utána jön, az szintén költő, ezért új személyisége van, s befut egy új és személyes ciklust; vagy nem költő, és ez esetben jól utánozhatja és ismételheti amit talál, de tudjuk, hogy az utáncók nem számítanak az igazi költészet történetében.” (G, 127—128.) Croce hasonló megállapításokon nyugvó irodalomtörténeti művei a kronológia fonalára fűzött szellemes analízisek, a szintézis beteljesedése nélkül. Lényegében ilyen szempontokat követő *kritikus* működése is csak kevés eredménnyel járhat: teoretikus megalapozottsága ellenére sem képes kora forrongó olasz irodalmát a kívánt eszmény felé mozgósítani. (A „crepuscolarik” nem az ő bírálata nyomán tűntek el, a hermetizmus nem emelkedett klasszikus magaslatra, az avantgardizmus nem halt el nyomtalanul, a neorealizmus szép eredményeket ért el, és így tovább.) Ez az esztétikai elmélet legfeljebb csak „phyrrusi győzelmet” arathatna a kritikai gyakorlat felett.

Nem csupán a fasizmussal szembeni rejtett oppozícióként jegyzi meg, hanem rezignált önkritikaként is írja a már idős Croce a harmincas évek végén: „Az, ami igazán fontos: jó könyveket létrehozni, vagyis egészséges és erőteljes szellemi utódokat hozni a világra, világos igazságokat kimondani, amelyek kifejtik hatásukat az értelemre és megtisztítják a hibáktól.” (PS, III. 144.)

Annak felismeréséig soha nem jut el, hogy a művészet lényegére vonatkozó bonyolult igazságokat nem lehet a szubjektív idealizmus paradox ontológiája és az irracionizmus reménytelen gnoszeológiája alapján állva kimondani.

CROCE IDÉZETT MŰVEINEK RÖVIDÍTÉSEI

- AN *Aesthetica in nuce*. [Esztétika dióhéjban — 1928.] In: *Ultimi saggi*. Bari, 1935, Laterza.
- ASC *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari, 1920, Laterza.
- BE *Breviario di estetica*. [Esztétikai breviárium — 1912.] In: *Nuovi saggi di estetica*. Bari, 1920, Laterza.
- CC, I—V. *Conversazioni critiche*. Serie I—V. [Kritikai értekezések — 1903—1938.] Bari, 1924—1951², Laterza.
- CVM *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*. [Kultúra és erkölcsi élet — 1904—1925.] Bari, 1926², Laterza.
- D *La poesia di Dante*. [Dante költészete — 1920.] Bari, 1966¹¹, Laterza.
- E *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*. [Esztétika — mint a kifejezés tudománya és általános nyelvészet — 1902.] Bari, 1965¹¹, Laterza.
- FP *Filosofia della pratica. Economia ed etica*. [A gyakorlat filozófiája. Gazdaságtan és etika — 1908.] Bari, 1963³, Laterza.
- G *Goethe*. [1918] Bari, 1921³, Laterza.
- H *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*. [Az, ami élő és az, ami holt Hegel filozófiájában — 1906.] In: *Saggio sullo Hegel, seguito da altri scritti di storia della filosofia*. Bari, 1927³, Laterza.

⁵¹ F. Flora: *Avvertenza [al volume „Benedetto Croce”]*. In: „Benedetto Croce”. Id. kiad. 7. l.

- I *Iuvenilia*. [1883—1887]. Bari, 1914, Laterza.
- LNI, I—VI. *Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*. [Az új Olaszország irodalma. Kritikai tanulmányok — 1903—1939.] Vol. I—VI. Bari, 1914—1940, Laterza.
- LP *Lecture di poeti e riflessioni sulla storia e la critica della poesia*. [Költők olvasása és megjegyzések a költészet történetéről és kritikájáról.] Bari, 1950, Laterza.
- NSE *Nuovi saggi di estetica*. [Új esztétikai tanulmányok.] Bari, 1920, Laterza.
- P *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. [A költészet. Bevezetés a költészet és az irodalom történetébe és kritikájába — 1936]. Bari, 1937^a, Laterza.
- PE *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. [Esztétikai problémák és adalékok az olasz esztétika történetéhez — 1910.] Bari, 1923^a, Laterza.
- PNP *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. [Költészet és nem költészet. Jegyzetek az európai irodalom XIX. századi történetéről — 1923.] Bari, 1964⁷, Laterza.
- PPPA *Poesia popolare e poesia d'arte*. [Népköltészet és műköltészet.] Bari, 1933, Laterza.
- PS, I—III. *Pagine sparse*. [Összegyűjtött írások — 1901—1943.] Vol. I—III. Bari, 1960², Laterza.
- QCr *Quaderni della Critica*, diretti da B. Croce. 1945—1951. [A Critica Füzetei.]
- S *Teoria e storia della storiografia*. [A történetírás elmélete és története — 1917.] Bari, 1927³, Laterza.
- SE *Storia d'Europa nel secolo decimonono*. [Európa története a XIX. században — 1932.] Bari, 1943⁵, Laterza.
- TSz *Történelem és szabadság*. [Vál.: B. Croce, szerk.: Csécsy Imre.] Bp., 1940, „Szabadunk”.
- US *Ultimi saggi*. [Utolsó tanulmányok.] Bari, 1935, Laterza.

Márton Kaposi

THE ARTISTIC IDEAL OF CROCE'S AESTHETICS

Croce elaborated aesthetics not only on a theoretical level in the form of philosophy of art but also practised it intensively as a critic and literary historian. Without contradicting his own liberal political principles, he directed his whole activity dealing with the arts towards raising the cultural life of underdeveloped Italy to the level of the forefront of European bourgeois development. This is why he debated with the positivistic and hegelian type of the comprehension of arts in the field of aesthetical theories and why he strove to give a theoretical description of the new artistic ideal and to support its development with critical practice. The special conceptual apparatus worked out in aesthetics — varying mainly the results of German classicism (Kant, Goethe, Hegel) — serves an exact definition of art to be respected as a tradition and to be followed as an ideal.

Croce considers classical art — which is not bound to any period of development, but is embodied in the most excellent products of each artistic period and whose essence is rendered by the proper form and harmony of emotions and through these a complete aspect of beauty — to be the ideal one. Despite Croce's will, attaching the classical mainly to formal criteria resulted in that the ideal classical — not bound to any period — was mostly identified with historically defined classicism. The fact that the artists chosen to illustrate his views were either the representatives of periods with a leaning towards the antique (Dante and Shakespeare in the Renaissance, Carducci in Neo-Classicism), or were themselves antique artists — like Homer — or were the “masters” of classicism (Corneille, Foscolo, Goethe) seems to disguise to a certain degree the unavoidable inconsistency. Croce established his aesthetics on the basis of such art the representatives of which came almost exclusively from the past — and his ideal art is theirs. This is a most expressive feature of his view's conservatism.

Beside the classical, which was finally made unhistorical, the other trends of art — which were considered to be separate ones: romanticism, realism (naturalism) and decadence — could not of course be historical. Affective romanticism is “not yet” an art since its emotional material is not duly formed (Byron, Hugo). Decadence — which can cover traditionally-shaped amoral content or autotelic lack of content — is “already not” an art, with its illusory artistic greediness and functionless form (D'Annunzio, Wilde). Realism is “never” art — because it is necessarily underformed. Croce approaches each of them in a different way: he tends to refine romanticism into a classical mould, to abolish decadency and to ignore realism. However, he either picks out the most significant representatives — placing them among the classics (e. g. Leopardi, Balzac, Tolstoy, Baudelaire) or neglects to make a thorough analysis of them (e. g. Hölderlin, Pirandello).

Croce created such a normativistic type of aesthetics that hides the formalist strictness of his norms and the conservatism of his view through its abstraction and exceptions. The strictness of

norms violates first of all the aspect of historical truth and it also raises limits for Croce in the field of writing literary history. Conservatism diverts the critic Croce mainly in his judgement of the present — he acknowledges neither the competence of realism, nor the suitability of modernism to convey positive contents. This strict normativity of Croce's aesthetics shows some analogy — although not a causal connection — with some conceptual features of the remnants of contemporary objective idealism and with the aesthetics in the dogmatic period of Marxism (1930—1960). Representatives of the remnants of contemporary objective idealism (e. g. H. Sedlmayr, Horváth János) consider the purifying of today's turbulent art possible only on the basis of moderate old art. Dogmatic Marxist aesthetics considers eternal realism to be the ideal, normative art; in its view this realism is bordered and accompanied partly by naturalism throughout the whole history of art and is confronted by several currents of anti-realism; the latest form of which is modernism, "Revolutionary" romanticism — a branch of romanticism — can lead to realism, while naturalism (because of its obscurity) and "reactionary" romanticism as well as modernism (because of their retrograde contents) cannot do so.

The above-mentioned analogy is a partly excessive consequence of the fight against that art which is judged to be politically unacceptable and aesthetically standardless or rather it is the unconscious improvement of some one-sidedness of German classicism, one of the common theoretical sources. Croce overcame the mistakes in relationships by forming to a small extent a course of protecting an out-of-date ideal — first of all because of his insistence on Kant. Marxist aesthetics, which has exceeded dogmatism — since the classics of Marxism regard Hegel's dialectic line to be their main source from the beginning — eliminated the faults deriving from historical and logical mixing more successfully, partly by widening the research work in the field of the history of art, and partly by elaborating a system of promoting the evaluation of aesthetical qualitative categories while illuminating an up-to-date ideal more accurately.

Мартон Капоши

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИДЕАЛ ЭСТЕТИКИ КРОЧЕ

Эстетику Кроче разработал не только на теоретическом уровне, в форме философии искусства, но как литературовед и критик, он и практически подверг её интенсивному изучению. Всю свою деятельность художника он направил на то, чтобы — согласно своим либеральным политическим взглядам — интенсивно помочь поднять отсталую культурную жизнь Италии до уровня передовых буржуазных стран Европы. Именно поэтому он вступал в полемику в области теории по эстетике с художественными концепциями позитивистского и гегелианского типов, именно поэтому он стремился теоретически описать новый художественный идеал и поддержать этот идеал в своём развитии при помощи критики. Разработанный в эстетике своеобразный аппарат понятий, главным образом варьирующий результаты немецкой классической философии (Кант, Гете, Гегель), служит точному разграничению идеального искусства, которое следует беречь, как традицию.

Идеальным искусством Кроче считает классическое искусство, которое не связано ни с одним из этапов развития, а воплощается в самых лучших творениях всех этапов развития искусства, и его сущностью является тотальная образность, достигнутая при помощи гармонии и выражения чувств в необходимой форме. Связывание классицизма в основном с критериями формы (т. е. гармония есть сущность красоты) — вопреки стремлению Кроче — привело к тому, что идеальное классическое искусство главным образом отождествлялось с определившимся в историческом отношении классицизмом. Это неизбежное противоречие в определённой степени сглаживается тем, что художники на которых он ссылается, на подобие подражающему античным формам классицизму, являются представителями эпох подражания античным формам (Данте, и Шекспир эпохи ренессанса, Кардучи — неоклассицизма), либо они и сами являются античными мастерами (Гомер), или выдающимися деятелями классицизма (Корнель, Фосколо, Гете). Кроче свою эстетику разрабатывает на основе такого искусства и идеальным показывает такое искусство, представители которого почти без исключения жили и работали только в прошлом. И это обстоятельство является одной из самых отличительных характерных черт его консервативных взглядов.

В конечном счёте наряду с превращением классического искусства в неисторическое в силу необходимости не могут быть историческими и остальные, ещё считавшиеся самостоятельными вариантами, направления в искусстве: романтизм, реализм (натурализм) и декаданс. Аффективная романтика «ещё» не является искусством, потому что её эмоциональный материал ещё не достаточно разработан (Байрон, Гюго). Декаданс — который может выступать в форме традиционно сложившегося аморального содержания, или в форме чистого

искусства без содержания — своей мнимой художественностью и бесфункциональной формой «уже» не искусство (Д' Аннунцио, Уайлд). Реализм (натурализм, веризм) — это в силу необходимости искусство низкого уровня — «никогда» не будет искусством. К каждому из направлений Кроче подходит по разному: он старается облагородить романтизм и возвести его в классицизм, упразднить декаданс и игнорирует реализм. Однако самых выдающихся представителей этих направлений он относит к классицизму (например, Leopardi, Balzac, Толстой, Бодлер) или избегает подвергать их доскональному анализу (например, Гелдерлин, Пиранделло).

Кроче создал такую нормативистскую эстетику, которая — благодаря своей абстрактности и сделанным ею исключениям — успешно скрывает формалистскую строгость и консерватизм своих положений. Строгость норм в первую очередь затрагивает принцип историчности, и это воздвигает определённые барьеры перед Кроче в области литературоведения. А консервативность главным образом дезориентирует Кроче в отношении оценки настоящего, как критика который не признаёт ни правомочности реализма, ни способности модернизма выражать определённое положительное содержание. Этот строгий нормативизм эстетики Кроче свидетельствует об определённой аналогии, но не о причинной связи с концепционными особенностями остатков современного объективного идеализма и эстетики догматического периода марксизма (примерно 1930—1960 гг.). Представители остатков современного объективного идеализма (например, Г. Седлмайр, Янош Хорват) считают возможной кристаллизацию ещё не отстоявшегося искусства современности только лишь на основе умеренного старого искусства. Догматическая марксистская эстетика считает идеальным, нормативным искусством вечный реализм, согласно этому положению реализм, с одной стороны, граничит с романтизмом, с другой стороны, с натурализмом, и они сопутствуют ему в течении всей истории искусства; далее, против него выступают различного рода антиреалистические течения, одной из разновидностей которого является модернизм. Одна из ветвей романтизма, «революционный» романтизм, может перерасти в реализм, однако натурализм в силу своей бледности, а «реакционная» романтика и модернизм из-за своего ретроградного содержания, не могут перерасти в реализм.

Аналогия, на которую мы указали выше, и в том и другом случае является следствием борьбы против считавшегося политически неприемлемым искусства низкого эстетического уровня, т. е. неосознанным развитием некоторых односторонностей одного из общих теоретических источников — немецкого классицизма. Кроче, в ходе защиты устаревшего идеала — в первую очередь из-за своей приверженности к Канту — не в состоянии был преодолеть ошибки, связанные с вопросами созидания. Так как классики марксизма в ходе более точного освещения современного идеала с самого начала главным источником считали более диалектическую линию Гегеля, марксистская эстетика, преодолевшая догматизм, отчасти благодаря более широкому развёртыванию искусствоведческих исследований, отчасти с созданием системы, способствующей более успешной оценке эстетических категорий качества, смогла более успешно преодолеть ошибки, вытекающие из смешения исторической и логической точек зрения.