

Kaposi Márton

A MŰVÉSZET EGYSÉGÉNEK PROBLÉMÁJA CROCE ESZTÉTIKÁJÁBAN*

Croce esztétikáját általában úgy tartják számon, mint az intuíció alapfogalmára nagy következetességgel felépített művészetfilozófiát, amely tulajdonképpen alig tartalmaz mást, mint az intuíció lényegének több szempontból végzett megvilágítását, illetve azokat a polemizáló megjegyzéseket, amelyeket Croce a koncepcióját elutasítókkal szemben tesz.¹ Ez a nem kis mértékben egyoldalú álláspont nagyrészt arra a tényre épül, hogy az intuíció kategóriája valóban nagyon lényeges és szembetűnően jellemző fogalma Croce esztétikájának, különösen pályája első szakaszain, de ugyanakkor nem fejeződik ki ebben az álláspontban az az ugyancsak kétségtelen tény, hogy az intuíció nem annyira summája, mint inkább kiindulópontja esztétikai fejtegetéseinek, belőle más és hasonló mértékben alapvető fogalmakat bont ki (tartalom, forma, szépség stb.), sőt élete végén inkább ez utóbbiak elmélyültebb vizsgálatára törekszik. Croce többszöri változtatások ellenére is egységes esztétikai elméletében az intuíció elsősorban olyan kiindulópont, mint amilyen Hegel filozófiájában a lét, illetve Marx politikai gazdaságtanában az áru fogalma, s mint ilyen nem csupán önmaga további magyarázatát igényli, hanem más tartalmú kategóriákat is implikál, újabb megállapítások kimondását kényszeríti elő. Ha Croce esztétikája nem lépne túl az intuíción, teljesen igaz lenne igen sok kritikusának, köztük az örök opponens Gentilének, aki szerint Croce olyan dogmatikus empirista, aki nem az alkotások művészségét magyarázza meg, hanem csak a művészi alkotásokra képes rámutatni: „Az ő fegyvere a vitatkozás, a megrovás és a gúnyolódás azzal szemben, aki nem *érzi* a művészetet, azzal szemben, aki nem *látja*, azzal a szerencsétlennel szemben, akinek nincs szeme a meglátásra, és filozófál, okoskodik, teologizál...”² Valójában Croce nem mutogat, hanem érvel, és érvelő magyarázatai elsősorban éppen nem az intuíció ismertetéseként, hanem az intuícióhoz tapadó egyéb fogalmak bemutatásaként vannak jelen esztétikájában. És ha az intuíció kategóriája a „kezdet”-et jelenti, akkor az esztétikai koncepció titkaiba való bepillantáshoz szükséges „kulcs” — mint amilyen szerepű Marx szerint az ember anatómiája a majom anatómiájának teljesebb megértésében³ — a *totalitás* fogalma,

* Részlet egy nagyobb tanulmányból.

¹ Ilyen vélemény hangoztatásától azok a kutatók sem idegenkedtek, akik az idős Crocét ismerve árnyaltabb felfogást is kialakíthattak volna; pl. J. Gantner: *Schönheit und Grenzen der klassischen Form. Burckhardt—Croce—Wölfflin*. Wien, [1949], Schroll. 46. l. — V. Sainati: *L' estetica di Benedetto Croce. Dall' intuizione visiva all' intuizione catartica*. Firenze, 1953, Le Monnier. 301. l. — A. Plebe: *Processo all' estetica*. Firenze, [1965], „La Nuova Italia”. 18—25. l. — M. E. Brown: *Neo-Idealistic Aesthetics. Croce, Gentile, Collingwood*. Detroit, 1966, Wayne State Univ. Press. 123—126, 135—149. l.

² G. Gentile: *Filosofia dell'arte*. Milano, 1931, Fratelli Treves. 46. l.

³ K. Marx: *Bevezetés „A politikai gazdaságtan bírálatához”*. MEM 13. köt. 171. l. — *Értelmezéséhez-vö.*: Ágh-Attila: *A kezdett problémája a márx-i filozófiában*. In: Világosság, 1973. 3. sz. 150—155. l., 6. sz. 336—341. l.

amelynek segítségével Croce egyaránt megpróbálja kiemelni mind a valóban értékes művészet, mind a számottevő *egyedi műalkotások* költőiség jegyében egységes voltát.

A művészet sajátos totalitásként való értelmezése egyébként már az intuícioról kifejtettekben is jelen van, hiszen Croce szerint az intuíció egységese, konkrétsága és kozmikussága tulajdonképpen a műalkotás képrendszerének ilyen jellegű egységét fejezi ki. A műalkotás mint totális rendszer integratív minőségjegyét⁴ a szépségben látja Croce, szerinte ennek dominanciája teszi a valóban értékes művek körét *költészetté*, illetve ezt a költői szépséget zárhatja ki vagy teheti színtelenné a *művészeti ágak és műfajok szabályainak*, történelmileg kínálkozó precedenseinek szinte mindig indokolhatatlan tiszteletben tartása. Croce mindezt az alkotás mint sikeres formaadás problémájaként közelíti meg, s lát szoros összefüggést az intuíció, a szépség és a nagyfokú eredetiség között. Esztétikájában az intuíció nagyrészt szubjektív oldala felől mutatja be a művészetet, a szépség már inkább sokoldalú nembeli objektivációként; az anyag és forma különbségének, illetve a tartalom és forma egységének hangsúlyozása a szubjektív és az objektív oldal megbonthatatlan szintézisét tárja fel in statu nascendi.

1. A műalkotás szépsége és az igazi művészet határai

Az egyes művészi alkotások, illetve az egész művészi szféra szépség jegyében fogant egységességére már fiatalon felfigyelt a kritika problémáit esztétaként is analizáló Croce, mégpedig az esztétika tárgyának pontos kijelölésére tett — akkor még csak másodsorban fontos — erőfeszítései során. Az sohasem merül fel számára problémaként, hogy a szép létezik-e a művészet határain kívül (a fizicista esztétika kritikájaként leírtak aligha hagynak kétséget tagadó álláspontja felől), figyelmét inkább mindig arra koncentrálja, hogy azonosítható-e teljesen a *művészetelmélet* és a *szép filozófiai elmélete*. Már az egyik korai művészetelméleti eszmefuttatása is a művészet és a szépség *lényegi azonosításából* indul ki, és csupán annyiban tér el a későbbi elgondolásoktól, hogy itt az esztétikai tény elméleti *magyarázata* síkján lát el nem hanyagolható különbséget a szép magyarázata és a művészet magyarázata között. Ekkori álláspontjának lényege: „Az esztétika csupán a szép elméletét foglalja magában, és — mint sajátos részt — a művészet elméletét.” (CL, 31.)** A „sajátos” területet a művészettörténet és a művészeti kritika számára tartja fenn Croce, s nemcsak ekkor, hanem a későbbiek során is. Elmélyültebb vizsgálatai során azért helyezi máshová a hangsúlyt a probléma újrafogalmazásakor, mert veszélyeztetve látja a művészet tiszta szépségét a százaforduló egyes törekvései (dekadencia, naturalizmus, marxizmus stb.) által. Ekkor már nem az *esztétika és a kallisztika relatív különbségét* tartja szem előtt, hanem a *művészet és a szépség abszolút azonosságát* szeretné végérvényesen deklarálni. Így minősül a sok tekintetben hallgatólagosan példaképként követett Kant is következtetlerinek: „...azok a következtetések, amelyeket Kant levon, nem újak az esztétika történetében, és többnyire az a hibájuk, hogy megtartják a szép elméletének és a művészet elméletének tarthatatlan dualizmusát, egy művészetten kívüli széppel és egy olyan művészettel, amely mást is tartalmaz a tiszta szépségen kívül.” (PE, 473—474.) A

⁴ A totalitás korszerű értelmezéséről lásd V. Afanaszjev: *A társadalom tudományos irányítása*. [Bp.], 1969, Kossuth K. 5—12. l. — Hermann István: *A totalitás kategóriája*. In: Magyar Filozófiai Szemle, 1969. 1. sz. 1—22. l.

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

kanti pulchritudo adhaerens megfelelője csak jóval később kap helyet Crocénél, mégpedig a művészet alacsonyabb régióit képviselő „irodalom” szférájában. A művészen kívüli szép elutasításában mindvégig következetes Croce; még élete végén is azt hangsúlyozza, hogy „semmilyen szépnek nincs realitása a művészen kívül, és ezért semmiféle, a művészet filozófiájától független vagy azzal párhuzamos kallológia nem engedhető meg”. (US, 122.)

Croce véleménye mindvégig az, hogy a művészet és a szépség elválaszthatatlan egymástól. A szépség létrejöttét az ember alkotó aktivitása garantálja; erről Croce nem szól külön, hanem az intuícioról és a formáról értekezve fejt ki a szépről kialakított eme véleményét. A materializmustól való idegenkedése e téren is áthághatatlan akadályok elé állítja, a hegei filozófiától való eltávolodása pedig némiképpen zavarba hozza, ami végül egy nagyon bizonytalan pozíció elfoglalásához és az elhatárolódási kísérletek egész sorához vezet. Formalista klasszicizmusnak véli így azt az álláspontot (Boileaut és Crouszt kritizálja érte), amely a szép lényegét csupán a rendezettségben, arányosságban, a változatosságban stb. látja; mindez csak egyik jegye lehet szerinte a kozmikus intuíciónak. (Vö. NSE, 289.) Jogos felháborodását hangoztatja a vulgármaterialistákkal szemben, azt kiemelve, hogy „a szép nem fizikai tény, és nem tartozik a dolgokhoz, hanem az ember aktivitásához, a szellemi energiához”. (E, 107.) Sőt a Th. Vischert kommentáló Marxra emlékeztetően (vagy talán épp őt idézve) kérdezi, hogy „mely fizikai tények, vagy a hangok, színek, nagyságok mely matematikailag kifejezhető egyesülései felelnek meg a szépnek, melyek a rútnak. Olyan ez, mintha a politikai gazdaságtanban a csere törvényeit azoknak a tárgyaknak fizikai természetében keresnék, amelyeket cserélnek.” (E, 119.) Ha azonban ezt tudva nem akar a szépség teljes spiritualizálásának hibájába esni, mintegy utolsó szalmaszálként meg kell kapaszkodnia a Humboldt által közismertté tett azon felfogásban, amely a szépséget és a művészetet a nyelv közege segítségével azonosítja. Nemcsak az *Esztétika* egyik alapelvét választja ezt Croce, hanem a későbbiek során is azt írja a múlt század nyelvi vitáinak végeredményéről, hogy „végül belátták, hogy a nyelv egységének problémája nem létező probléma, nem lévén semmi közös a nyelv fogalma és az egység fogalma között, és ez a kérdés nem az egység, hanem a szépség, és ezért nem oldható meg anyagi jellegű normák segítségével.” (LNI, I. 149.) Igaz, hogy a művészet és a nyelv egységének elvét jóval hamarabb módosítja Croce, mint ahogy a szépség új felfogását végérvényesen kialakítja, de a nyelv szellemiségéről vallott elképzelést korántsem utasítja ki teljesen esztétikájából, legfeljebb egy „elfelejtett” második helyre szorítja az ugyancsak megfoghatatlan szellemiségű érzelmekkel szemben.

1.1. A formális szépség és az absztrakt humanizmus összekapcsolása

Esztétikáját az érzéki megismerés elméletéből művészetfilozófiává változtató Croce a nyelvi kifejezésforma egysége helyett a tartalom és forma egységében kezdi felismerni az esztétikum lényegét, és ebből következően a spontán és eredményes formáltság helyett a gyakorlat kiváltotta érzelmi anyagnak a humánum követelményei szerint formált voltában jelöli meg az egyedüli esztétikai minőség, a szépség megingathatatlan alapját. Művészetfelfogásának ilyen irányú elmélyülése azt mutatja, hogy reagálni óhajt a kor sorsdöntő társadalmi változásaira.

Azonban a szépség értelmezését illetően Croce egy végeredményben kedvezőtlen történelmi szituáción belül is nagyon labilis álláspontot választ magának. *A történelmi helyzet kedvezőtlen voltát* főleg az adja, hogy Itália századforduló korabeli viszony-

lagos elmaradottsága — nagyfokú objektív szükségszerűséggel — *eszmények* választására és a jelenvaló sok tekintetben jogos kritikájára inspirálja Crocét, majd pedig a fasizmus korai előnyomulása, illetve néhány művészeti törekvés fasizmussal szembeni konformizmusa és e konformizmus fasizmus által történő kihasználása (pl. hermetizmus, futurizmus) pozitív értékek látszatát képes kölcsönözni a közben kialakult korszerűtlen ideáloknak. A dekadenciához képest a neoklasszicizmus, illetve a fasizmushoz viszonyítva a megkésett liberalizmus is „balra” helyezkedik el. Azonban a csak ezek mellett kiállás kevés, egy világtörténelmileg korszerű programnak mindössze a második vonalában helyezkedhet el, mivel csupán olyan taktikára ad lehetőséget, aminek nincs saját stratégiája, mert az ilyen stratégia csak a marxizmus nem csupán „relatív”, hanem „abszolút” (de nem ultraradikális) baloldaliságára támaszkodhat, amit jól mutat az olasz ellenállás története, illetve annak legsikeresebb művészi produktumai. Az ilyen konstelláción belül is a *kevésbé előnyös álláspontot* azzal választja Croce, hogy a művészetet az individuumból kiindulva próbálja megmagyarázni. Ezért kap nála indoktalanul nagy szerepet a *formaadás* mint az érzelmek korlátozása, a formailag sikeres mint a harmonikussága által totális, és a totális mint a szépségre által esztétikus. Az individuum eszerint a szépségre való képességében igazolja önmagát. E tekintetben nagyon közel kerül Croce a sokat bíralt O. Wildehoz, aki szerint: „A művész szép dolgok teremtője”, illetve: „Művész sohasem beteges. A művész ki tud fejezni mindent.”⁵ Azonban Croce szerint a művész elsősorban önmagát fejezi ki.

Fejlődésének abban a periódusában (körülbelül a harmincas évek elejéig), amíg a humánus tartalmi mozzanatok fontosságát nem állítja előtérbe esztétikájában, szinte alig van mondanivalója Crocének a szépségről. Még Goethe és Humboldt tanulmányozása ellenére sem lép túl érdemben a szépség és a forma összetartozásának gondolatán. (Vö. NSE, 128.) A *tartalommal adekvát forma* és a *szépség* viszonyáról csak az említett fordulat után mond valóban figyelemre méltót.

Croce — mint az új polgári eszményt elősegítendő, kritikai funkciójú esztétika kidolgozója — elsősorban azzal van tisztában, hogy mit nem akar. Mivel a XX. század elején már nem akarhatja a múltból örökölt korlátozatlan, üres pátozst, és riasztja a jelen által újratermelt szenny és szürkesség, elutasítja a *rútat*, s egy realitások nélküli, vagyis tartalmilag üres szépséghez kénytelen menekülni. Ez a „Sollen” jegyében fogant alapmagatartás azzal leplezi menekülsének lehetetlenségét, hogy *normaként* írja elő a *széppé formálást*; egy kialakíthatónak vélt új művészetben szeretné megtalálni azt az értéket, amelynek a társadalomban csak negatív ellenpárját találhatja meg. Végső soron ezért vannak fenntartásai a műalkotás anyagával szemben, és ezért nincs mondanivalója a formával azonosult tartalomról.

Amikor a későbbiekben — a kor parancsát is meghallva részben — a *humánus szempontjait* keresi az igazi művészetben, sokkal differenciáltabban látja a művészet társadalmi helyét is. Ettől kezdve húzza alá, hogy a szépségnek az ember kiteljesedését kell szolgálnia. „A művészet annál mélyebb lesz erkölcsileg, minél szebb, mert a művészet és a szépség a valóság víziója, fölötte áll minden partikuláris érdeknek és szenvedélynek, azoknak is, amelyek a jó embert — jó cselekedetének partikuláris kísérőjeként — átadják annak a kemény és türelmetlen cselekvésnek, ami minden küzdőre jellemző.” (CC, V. 74.) Azonban a humánus követelményét, az ember méltóságáért és sokoldalúságáért megvívandó küzdelem irányát nem konkretizálja Croce; az illúzió és az óvatosság a meghatározatlanság szférájában hagyja elgondolását. Ezen esztétikai félmegoldás etikai és politikai oldala az a naívság, amely szerint a szer-

⁵ O. Wilde: *Dorian Gray arcképe. Előszó.* (Ford: Benedek Marcell.) H. n., é. n. 3—4. l.

telenné vált burzsoát azzal is meg lehet fékezni, ha felébresztik benne a citoyent. Esztétikailag a harmónia követelményében kulminál ez az álláspont. A hetvenéves Croce sem tud többet mondani a nagy művészet (az egyébként humánus művészet) *szoros értelemben vett esztétikumáról*: „Az, ami a költészetben alapvető, ami megkülönbözteti az aritmikus közvetlen kifejezéstől, és amit a költészet közvetítése révén átvittek az irodalomra is, az a *ritmus*, a költői kifejezés lelke, s ezért maga a költői kifejezés, amely ugyanúgy intuíciója vagy ritmizációja az univerzumnak, mint ahogyan a gondolkodás a szisztematizációja.” (P, 183—184.) Ritmuson olyan tagoltságot ért Croce, amely a mű minden rétegét áthatja, ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a mű szépsége elvileg formalista megközelítésű.

Igy a művészetnek nem csupán sine qua nonja a szépség — aminek legalább rejtett ellentpontként, áhított transzcendenciaként jelen kell lennie minden kiváló alkotásban —, hanem *egyedüli értéke*, ráadásul a forma immanenciájába zárva. A tiszta szépség esztétáival szemben jegyzi meg, hogy „tapsolva a szépség olyan fogalmának, amely *tiszta mindattól, ami nem a kifejezés szellemi formája*, nem tudunk felfogni egy ennél magasabb rendű szépséget, és még kevésbé olyat, amely a kifejezéstől van meg tisztítva, vagyis meg van fosztva saját magától”. (E, 95.) Ennek megfelelően a rüt lényegében megsemmisül mint esztétikai kategória, egyszerű viszonyítási ponttá redukálódik, mondván: „...nem ismerünk el más rütat, mint az esztétikaelleneset vagy ki nem fejezettet, amely soha nem lehet *része* az esztétikai ténynek, lévén ugyanakkor ellentéte és *antitézise*.” (E, 97.) Croce szerint az esztétika egyéb minőségkategóriáit (fenséges, komikus stb.) csak az *élet soha nem esztétikai* minőségeinek jellemzésére lehet felhasználni.

A szép fogalmának ez az egyedülisége, az intuícióval és a formával való közeli rokonsága — bármennyire paradoxnak tűnik — kérdésessé teszi *esztétikai* mibenlétét, esztétikai érték kategóriaként való elfogadhatóságát. A szép — épp úgy, mint a maga módján az intuíció — lényegében a *totalitás* esztétikai megfelelője: részben más oldalról, részben hagyományosabb terminus felhasználásával fejezi ki ugyanazt, amit az intuíció. A *költészet* („poesia”) azért maga a szépség, mert vitathatatlanul tökéletes intuíció. Ezért mondja ki Croce már e fogalom első említésekor: „A költészet természete szerint mindenoldalú...” (NSE, 141.)

A totalitás kategóriájának az esztétikában is alkalmazható, de annál *átfogóbb* voltáról annak a vállalkozásnak a nehézségei tanúskodnak igen szemebetűnően, amelynek során Croce a maga szépségfogalmát más és primér módon *esztétikai* kategóriák értelmezésével próbálja összekapcsolni. Az egymásra vonatkoztatás ugyanis nem pozitív eredményekhez vezet elsősorban, hanem inkább a hagyományos megoldások vitatásának sorozatává egyoldalúsodik: a minőség kategóriák, a művészeti ágak és műfajok, a művészeti irányok, a nemzeti keretek csakis olyanoknak tűnnek Croce számára, amik a *szép egységének felbontásához* járulnak hozzá valamilyen módon. Úgy látja, hogy a minőség kategóriák a szintetikussága és konkrétsága által szép forma absztrakt módon felfogott anyagbeli előzményeire redukálja a műalkotást. A műfajok (líra, epika, dráma) szerinti csoportosítás éppen azt nem veszi figyelembe, hogy e csoportok sajátosságai nem abszolútak, kizárólagosnak hitt vonásaik éppen az egymásba való átmenettel gazdagítják egymást és teszik széppé a műveket. A klasszikus és romantikus kettőssége éppen annak a metafizikus absztrakciónak a következménye, amely szétszakította a formát és az anyagot, a drámaiságot és líraiságot, az intuíciót és az érzelmet. Hasonló egyoldalúsítás eredménye még a primitív és a kulturált szembeállítás, valamint az eltérő jellegű nemzeti művészeteké (mint a „román” és a „germán”); és ezeknek ráadásul nemcsak negatív esztétikai, hanem ilyen politikai következményei is vannak. (Vö. P, 115—121.)

A szép felbontásának, dezorganizálásának esztétikai természetű veszélyét nagyon aggasztónak találja Croce, mert — formalista koncepciójának megfelelően — a század *rütsága* kibontakozásának *első lépését* látja benne. Ha mindenben nem is ért egyet K. Rosenkranz koncepciójával, azt a központi gondolatát mégis elfogadja, hogy az amorfizmus végül a satanizmusba torkollik. (Vö. P, 321—322.) *A költészet* megírásának idején (1936) ez már jóval több, mint spekuláció vagy prófécia. Nyilván ez az egyik mozgatója annak a törekvésének, hogy az esztétikumon belül külön kiemelje az esztétikai értékük szempontjából vitathatatlan alkotások körét, hogy kidolgozza a „poesia” fogalmát, s a poesiát a szépség fellegvárává tegye. Az a megállapítás kristályosodik ki benne, hogy lényegében csak a *költészet* [poesia] *totalitása esztétikai totalitás is* egyben.

A szépség védelméért folytatott elméleti és a dekadencia kinövésői ellen vívott gyakorlati küzdelme egyrészt a humánus megőrzésének fontosságára figyelmezteti Crocét, és jobban a forma *tartalmára* irányítja tekintetét, másrészt viszont a formák differenciálta értelmezésére is indítja. A művészetnek a *szellem többi formájától való elkülönülési lehetőségei* kezdettől fogva érdekelték a művészet autonómiájának esztétikáját kidolgozó Crocét, de a probléma nyilvánvaló túlzásoktól mentes megoldásához csak az ember lényegének a korábbiakhoz egy fokkal jobb megértése nyitja meg számára az utat. Amíg ez nem kerül gondolkodása előterébe, csak az alapvető formák különbségét, illetve a többi formának művészetre gyakorolt zavaró hatását tartja döntőnek. Az *Esztétikában* még azt emeli, ki hogy a műélvezőt úgy kell irányítani, hogy „az esztétikai tényben arra figyeljen jól, ami valóban esztétikai élvezet. Ezt gyakran erősítik vagy inkább komplikálják az idegen tényekből származó élvezetek, amelyek csak esetlegesen kapcsolódnak hozzá”. (E, 89.) *A költészet* megírásakor már úgy látja, hogy az ilyen esetlegességek egy önálló, átmenetet képező szférát is alkotnak, az *irodalom* („letteratura”) változatos tartományát.

Az irodalom esztétikumát — ha nem is egészen így tudatosul benne — tulajdonképpen két oldalról, az egyén és a társadalmi egész felől közelíti meg Croce. Az *egyén* mint alkotó művész esetében már korábban különbséget tett — De Sanctis nyomán — az „artista” és a „poeta” között (vö. PPPA, 74—75.); e fogalmakhoz könnyű hozzárendelni később a „letteraturá”-t és a „poesiá”-t. Mivel azonban nem lát minőségi, hanem csak mennyiségi különbséget az átlagember és a költő között, illetve a művészetet a mindennapi élet és annak embere szempontjából tartja fontosabbnak, így elsősorban a társadalom mindennapi embere szemszögéből világítja meg részletesebben ezt a problémát. A megoldást az *érzelme*k eddigiektől részben eltérő értelmezésében látja: elismeri mind a *gyakorlati élet*, mind a *költészet* szempontjából döntően fontos szerepüket. Az érzelmek elválaszthatatlan a gyakorlattól: „Nos, az érzelem a maga költészetén kívüli önállóságában nem egyéb, mint maga a gyakorlati élet, amely, ha cselekvés [fare], éppen ezért elszenvedés [patire] is (hogy a két arisztotelészi kategóriával való megnevezésnél maradjunk), és mindez együtt: akció [azione] és az akció érzelme, akció, öröm és fájdalom.” (P, 28.) Az érzelmi szféra viszonylagosan önálló létet is kap, meg szerephez is jut a négy alapforma spirál vonalú fejlődésének biztosításában: „Az érzelm fogalmának feloldódása a gyakorlati élet fogalmában összekapcsolja a szellemi körforgást; ez a jelentősége a valóság általános koncepciója szempontjából.” (P, 29.) Az érzelmek azonban az egyén érzelmei, ezért nem csupán a társadalmi totalitásra, hanem közvetlenül magára az egyénre is hatnak. Croce nem is késik megjegyezni az érzelmeiről, hogy „van egy másik, részlegesebb jelentősége a költészet vonatkozásában, mert csupán az érzelm révén lehet megszabadulni a fölösleges aggodalomtól és a fölösleges fáradtságtól...”. (P, 29.) Az érzelm mint a művészet nélkülözhetetlen anyaga úgy jelenik itt meg, mint a *nembeliség* szintjére való felemelkedés

biztosítéka. „Az érzelem anyagának — hangzik az összegző megállapítás — nem kell nagy dologhoz tapadó járuléknak lennie, éppen abból kifolyólag, hogy egyesül benne az egész gyakorlati élet, mind a legelemibb változatában, vagyis az élet öröme a maga ellentéteivel és fájalmával, mind [magasabbrendű formaként] a szerelem álmai és szenvedései, az otthon és a haza szeretete, a politika és a háború küzdelme, lelkesedés az eszményekért és a hősiességéért, a teljes odaadás áldozata.” (P, 29.) Ezzel a felismerésével Croce eljut annak szükségességéhez, hogy egyrészt *differenciálja magát a művészetet*, másrészt még pontosabban *kijelölje a helyét a társadalmi totalitáson belül*.

Ez a további pontosítás azonban lényegileg nem lép túl az érzelmek vizsgálatán, ami nem utolsósorban abból következik, hogy Croce továbbra is a polgári individu-umot tartja szem előtt, annak tudatállapotából indul ki, tehát a társadalmi egésszel való kölcsönhatásából sem a tényleges gyakorlatban való részvételét veszi alapul, hanem a gyakorlatra való spontán reflektálását.

1.2. A szépséget veszélyeztető rütség és kellemesség

A szépség és a humanitás összekapcsolása arra indítja Crocét, hogy az ezeket szintetizáló „költészet” mellett kijelölje azoknak az alkotásoknak a helyét is, amelyek vagy közömbösek a szépséggel és a humanitással szemben, vagy pedig éppenséggel ellene lépnek fel. Így jut el az *irodalom* fogalmának új, csak nála megtalálható értelmezéséhez, illetve a *dekadencia* kissé leszűkített tartalmú, de veszélyességét jól kiemel-ő interpretálásához. Az irodalom fő minőségjegyének — bár ki nem mondottan — a *kellemességet* tekinti, a *dekadencia* esztétikumának lényegét pedig a *rütségben* jelöli meg Croce.

Az *irodalom szférája* egymástól nagyon eltérő jellegű alkotások gyűjtőhelye; figyelemre méltó egyedüli közös jegynek azt látja bennük Croce, hogy bár *jelentős komponensként*, de a többitől különállva, *kellően nem asszimilálva* van bennük jelen a gyakorlatból beáramló *érezem*. Az irodalom mintegy újabb, ötödik alapformaként kap helyet Croce „szellemfilozófiájá”-nak rendszerében. „Abban az áttekintésben — írja korábbi felfogását korrigálva —, amely bemutatta a szellemi élet formáit és a nekik megfelelő kifejezéseket, nem találkoztunk az *irodalmi kifejezéssel* [espressione letteraria], amely nyilvánvalóan se nem prózai, se nem szónoki, se nem érzelmi vagy szenvedélybeli kifejezés.” (P, 31.) Az irodalom a kiegészített koncepció szerint átmenetet képez az érzem *művészi* intuíciója, a *logika* prózája és a *gyakorlat* (az egymástól el nem választott gazdaságtan és etika) szónoklata [oratoria], illetve a legmagasabb szintű művészet, a *költészet* között. Objektív oldalát tekintve civilizációnak nevezi Croce, szubjektív oldalában pedig egyrészt a civilizáció kultúrává történt interiorizáltságát, másrészt a személyiség képességeinek nem izolált voltát fejezi ki. A társadalom számára épp az teszi értékessé, hogy közvetít az objektivitás és szubjektivitás között: „Mármost az irodalmi kifejezés a civilizáció és a nevelés részeinek egyike, hasonló az udvariassághoz és a jólneveltséghez, és a nem-költői kifejezések, vagyis a szenvedélyes, a prózai, a szónoki vagy ösztönző kifejezések olyan harmóniájának megvalósításában áll, amelyen belül azok befolyása, anélkül, hogy megtagadnák önmagukat, nem támadja a költői és művészi tudatot. Ha tehát a költészet az emberi nem anyanyelve, az irodalom a civilizációra nevelője, vagy legalábbis egyike az e célra rendelt nevelők közül.” (P, 33.) Az irodalomnak több olyan tulajdonságát emeli itt ki Croce (a mindennapi élethez tartozik, változatos, inhomogén, fontos benne az érzelmi oldal stb.), amelyeket Lukács György a *kellemesség* jellegzetességeiként emle-

get.⁶ Nem használja Croce ezt a terminust, de főbb vonásain túlmenően még a társadalmi helyét is úgy jelöli ki ennek a szférának, hogy abból a kellemesség lényegére lehet ráismerni.

Az irodalom tartománya korántsem homogén Croce szerint, és *különböző területei* a *szellem alapvető formáinak megfelelően különülnek el* viszonylagosan egymástól. Azonban az irodalom területei és a szellem formái mégsem mutatnak teljes megfelelést, mivel a viszonyítás a *költészet* felől, illetve a *gyakorlattól való elválasztás* céljából történik. Mivel az e viszonyrendszer lényegét felvázoló szisztéma kidolgozásának időszakában Croce-t az esztétikum legmagasabb szintjét reprezentáló költészet és a gyakorlat magasabb fokán álló erkölcsiség viszonya foglalkoztatta, ezért elnagyolt a gyakorlat részeihez (gazdaság és erkölcsiség) való viszonyítás, viszont több szempont szerint is kidolgozott a költészet és a kellemesség, mégpedig az irodalmon túlmutató kellemesség költészethez való viszonyulásának bemutatása. Így egészül ki végül az irodalom „*non poesia*”-jának elemzése a *l'art pour l'art*, a tiszta költészet és a dekadentizmus „*antipoesia*”-jának értékelésével. Végül az *irodalom négy típusa*, illetve az *álművészet két alapvető változata* áll szemben a *költéssel*.

Az *irodalom* négy különböző változata — az *érzelmes*, a *tanító*, a *szórakoztató* és a *szónokias irodalom* — olyan eszmei képződmény, amelynek *érzelmi anyagát* a gyakorlat egésze váltja ki, de *formájának* kialakításában a társadalmi élet egyéb szférája is szerepet kap. Éppen azért különböztet meg Croce négy típust, mert szerinte a *művészet*, a *tudomány*, a *gazdaság* és az *erkölcsiség* jut valamilyen jellegű formáló funkcióhoz.

Az első változatot „*az érzelem irodalmi feldolgozása*”-nak nevezi Croce. Létezését az *esztétika szférájának* köszönheti az ilyen irodalom, mégpedig azért, mert az ide sorolható művek szerzői az esztétikailag magas színvonalú alkotások szem előtt tartásával alkotnak: vagy ők is olyanokat szeretnének létrehozni, de ez nem sikerül, vagy pedig eleve alacsonyabb szinten próbálják utánozni azokat, ami már sokkal sikeresebb vállalkozás. Képviselői főleg a vallásos irodalom és a szélsőséges romantika köréből kerülnek ki (Caterina da Siena, Byron, Hugo); védelmezője az ún. „*misztikus*” vagy „*szentimentális*” esztétika. Fő jellemzője az, hogy bármilyen intenzitású is a benne foglalt őszinte *érezlem*, nem lép túl az egyéni érzelem horizontján, a mű a legjobb esetben is csak ennek realizisztikus képét nyújtja.

Az irodalom egy másik változata, a „*tanító irodalom*” esetében sem emelkedik az eredmény az igazi művészet szintjére, hanem létrejöttékor csak valamely tudomány művelője nyilvánul meg szópíróként. Itt a *logika* születő gondolatai kerülnek kapcsolatba a művészet képeivel, a fogalmi fikciók kialakulási folyamata jelenik meg képzetszerűen: „ennek az irodalomnak nagyrészt az ember olyan drámája az anyaga, amelyikben gondolkodásának drámaisága bontakozik ki”. (P, 46.) A filozófus, a teológus, a történetíró, a természettudós vagy más gondolkodó — nemegyszer dialógusok formájában — végzi polemizáló és szemléletesen megjelenítő okfejtéseit, amelyekben szenvedélyei is ott feszülnek, s amelyek formailag is imponálóak (Platon, Livius, Calvin, Galilei és mások). A történelmi regény műfaját a maga egészében ide sorolja Croce. A „*konceptualista*” esztétika ugyan nem elsősorban ezt az irodalmat védelmezi, de követeléseinek megvalósulásából végül egy ilyen „*művészet*” születnek.

Az irodalom harmadik területét képező „*szórakoztató művek*” köre a művészet gyakorlathoz való viszonyának köszönheti létét; pontosabban megjelölve — amennyire ez a már említett nehézség következtében lehetséges — a *gazdaságnak* a művészethez történő közeledéséből következik. Világosan ugyan nem mondja ki Croce,

⁶ Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Bp., 1965, Akadémiai K. 2. köt. 484—533. l.

de megjegyzéseiből mégis arra lehet következtetni, hogy szerinte az e típusba sorolható alkotásokat mind szórakoztató célzatuk; mind tartalmuk partikularitása csak olyan szintre engedi felemelkedni, amely nem mutat túl a mindennapi életben való hasznossá váláson. A kikapcsolódás céljából vonják ki az egyént a mindennapi életből, nem pedig azért, hogy a nembeliség szívonálára emeljék. (Ez a *commedia dell'arte*-re éppúgy jellemző, mint Poe izgalmas történeteire vagy Ohnet és Feuillet szerelmi regényeire.) Ennek az irodalomnak hedonizmusát és eudémonizmusát legegyöntűbben a sokarcú „hedonisztikus” esztétika védelmezi.

Másként kapcsolódik a gyakorlathoz, mégpedig annak *etikai* szintjéhez az irodalom negyedik területe, a „szónoki célzatú irodalom” [letteratura di motivo oratorio]. Croce szerint ide nem csupán a politikai szónoklatok és zsurnalisztikai írások tartoznak, hanem elsősorban bizonyos típusú irodalmi alkotások, mint Molière *Tartuffe*-je, Schiller *Tell Vilmosa*, Horatius több verse és Zola legtöbb regénye stb. Néhányuknak — például a *Tamács bátya kunyhója*, *A jegyesek* — figyelemre méltó esztétikai értékei is vannak, mert moralizálásuk túllép az aktualizáláson. Az ilyen alkotásokban csak a „prakticista” esztétikák láthatnak valóságos esztétikai értéket, mert ténylegesen nem felelnek meg a költőiség követelményeinek. Lényegében azt a kifogást emelik velük szemben Croce, amit Marx a Sickingen-vitában „schillerkedés”-nek nevez.⁷

Az irodalom és a költészet úgy viszonyul egymáshoz, mint az esztétikum alacsonyabb és magasabb foka, mint a *kellemesség* és a *szépség*. Hasonlóságuk egyáltalán nem mossa el különbözőségüket; az irodalomnak csak bizonyos részletei költőiek, de még a legtöbb ilyen részletet tartalmazó alkotásról is csak „úgy látszik”, „mintha” költészet lenne, mert ugyan „az irodalomnak megvan a maga szépsége, de nem maga a szépség”. (P, 113.) Egészen más jellegűek a költészet negatív ellenpontjai, vagyis a *l'art pour l'art*, a poésie pure és a szűkebb értelemben vett dekadencia, amelyekben a *rút* az az átfogó esztétikai minőség, ami — részben a „*mors tua vita mea*” alapján — szemben áll a költészet *szépségével*.

Az irodalom körébe tartozó produktumokat — a költészet szintjéhez mérve — jellemzi ugyan bizonyos fokú *alulformáltság*, de ettől még *nem válik rúttá*; anyaguk annyira partikuláris és heterogén, hogy tartalomtól átminősülve is nagyrészt ilyen marad, tehát nincs diszkrépancia az inhomogén tartalom és az egyenetlenség nyomait magán viselő forma között. Az irodalom két típusába, a tanító és a szónokias művek körébe tartozó alkotások heterogenitása egyébként sem lehet feltűnő és kárhóztatható, hiszen ezek tulajdonképpen nem is akarnak a költészet álarcában feltűnni, a valóságnak elsősorban nem a „ritmizációjához”, hanem a „szisztematizációjához” szeretnének hozzájárulni, vagyis bennük az esztétikum alacsonyabb foka, a *kellemesség* is inkább csak spontán módon beszívargó, *akcidenciális* mozzanat. A költészettel összetéveszteni legfeljebb az *érzelmes* és a *szórakoztató* irodalmat lehet; a *kellemesség* csak ezeknek *szubsztanciális* jegye. Croce tehát az „irodalom” terminussal a szellemi kultúrát igyekszik megjelölni, s csak másodsorban, ezen belül a művészet alacsonyabb fokaként a *belletrisztikát* (érzelmes és szórakoztató irodalom). Ez utóbbit nem annyira a létrehozói, mint inkább a befogadói próbálják valóságos, magas szintű művészetként kezelni. Croce nagyon jól látja az ebben rejlő tévedést, vagyis azt, amit Lukács terminusaival úgy lehet kifejezni, hogy a belletrisztika úgy szól az egész emberhez, hogy soha nem képes érinteni az ember egészét.⁸ Croce inkább csak az alacsonyabb fokú szépség humanitás iránti közömbösségét látja.

A *dekadens* művészet, a *rútság* művészete ennek épp az ellenkezőjét nyújtja: kö-

⁷ K. Marx levele F. Lassallehoz 1859. ápr. 9-én. In.: Marx—Engels: „Művészetről — irodalomról.” [Bp.], 1966, Kossuth K. 180. l.

zömbös marad a szépség iránt és deformálja a humanitást. Ezen az alapon jön létre a művészetnek egy olyan szférája, amelyet sem a költészethez, sem a kultúrához nem szabad sorolni, mert se nem gyönyörködteti, se nem humanizálja, se nem civilizálja az embert, hanem éppen ezek ellen fejt ki intenzív hatást, ezért illik rá az „antipoesia” megjelölés.

Az „antipoesia” változatainak feltárása terén bizonyos következetlenség jellemzi Crocét. Ez egyrészt abban mutatkozik meg, hogy külön terminusokkal megjelölt fogalmak alá rendelve csak az *öncélú művészetet*, illetve a *tiszta költészetet* elemzi (tipikus képviselőiknek Gongorát és Gautiert, valamint Georgét és Valeryt tartva), s csak bizonyos utalások alapján lehet arra következtetni, hogy ezekhez képest — harmadikként — egy részben más *dekadenciát* is megkülönböztet (amit például az előbbieknél is megemlített Wilde és D’Annunzio reprezentál). Másrészt abban a tekintetben is van nála bizonyos következetlenség, hogy *nem azonos szempontok* szerint kijelölt kritériumok alapján választja el az „antipoesia” variánsait. A konkrét jellemzésekből az olvasható ki, hogy az öncélú művészet és a tiszta költészet esetében a tartalom és a forma *diszkrépanciája* a megítélés kritériuma, vagyis az esztétikailag szép forma lényegtelen, illetve irracionális tartalmat hordoz, ugyanakkor a harmadiknak tekinthető variáns, a *dekadencia fő jellemzője* olyan tartalom és forma közötti *összhang*, amelyen belül az etikailag hamis tartalom a látszólag szép formával áll összhangban, s ez a megfelelés akkor sem bomlik fel, ha lelepleződik a forma szépségének és a tartalom erkölcsösségének (vagy erkölcsfelettségének) látszólagossága.

Az „antipoesia” tárgyalásának ez a bizonyos fokú *logikai* következetlensége az előtérbe helyezett *történeti* tárgyalásmód következetességéből adódik: azt ismeri fel Croce, hogy a kiüresedett formák művészeténél sokkal nagyobb veszélyt jelent az amorális tartalmat hordozó, látszólag szép forma álművészete, s a XX. század *dekadenciájának* épp ez utóbbi a legnagyobb problémája. Ezért jegyzi meg rosszállóan: „Nem a mű határozza meg a többé a személyiséget, hanem ellenkezőleg, az egyéniség állatias alapja a művet, amelyikbe az beleárad és belevész.” (P, 153.) Hogy ez az olasz kultúra negatív irányú alakulása miatt elsőrendű probléma számára, annak már az első világháború előtt hangot ad, amikor megjegyzi, hogy „az érzéki raffineria és napjaink állatias szexualitása, valamint a nemzetközi *dekadencia* alighanem egy olasz verseiben és prózájában kapta meg a legtökéletesebb kifejeződését, a D’Annunzióéban”. (BE, 27.) Azonban azt is hamar felismeri, hogy itt az európai művészet egészét fenyegető olyan veszélyről van szó, amelyiknek fő centruma a német kultúra *dekadenciája*. Ezt ugyan eléggé rejtve, a művészet rosszul felfogott történetének („le false storie della poesia”) bírálata kapcsán, de mégis egyértelműen kimondja: „A személyiségnek ez a valóban *dekadens* eszménye, amely manapság nyíltan vagy leplezetten mindenütt felbukkan valamilyen mértékben, megindította és irányító jelszavát képezi Németországban (Persönlichkeit) egy politikátörténeti és irodalomtörténeti iskolának, amely előmozdítja a költészet hamis története előbb említett néhány változatának létrejöttét, maga is az egyik összetevőt alkotva; egy hamis történetét, amelyiknek alapelve a *patológikus*, s *patológikus* módon nyilvánul meg sok magyarázatában és elképzelésében.” (P, 153—154.) A *dekadens* művészet öngazoló történetírása éppúgy nem tartozik az igazi történetíráshoz, mint ahogyan a *dekadens* művészet kívül esik az igazi művészet körén.

Mivel Croce a szép lényegét a kellő formáltságban látja, illetve a rút lényegét a formátlanságban, az ábrázolás sikertelenségében, ezért nagyon szűkre méretezi az értékes művészet határait, illetve önkényesen helyez ilyen alapon több jelentős művészt (pl. Manzont, Zolát) a kellemesség vagy a rútság birodalmába. Negatív minősítései — világnézeti és politikai konzervativizmusán túl — közvetlenül abból az esztétikai

megfontolásából adódnak, hogy a művészség (költőiség) döntő kritériuma a forma, így aztán a szépség — főleg a mű anyagában rejlő — egyik komponense, a *tárgyi-specifikus mérték* szinte teljesen kívül marad Croce figyelmen, és csak a másik komponensre, a *szubjektív-nembeli mértékre* koncentrál. Ezzel azonban nemcsak a partikuláris elleni fellépéshez teremt alapot, hanem a szépet egyben az indokoltnál nagyobb mértékben a *tetszés* függvényévé is teszi. A *tetszés* szubjektivitásának előtérbe helyezése aztán úgy tünteti fel esztétikai minősítéseit, mintha elsősorban nem a saját egyéni ízlése alapján ítélné; hanem a minden szélsőségtől mentesen gondolkodó emberek általános véleményét mondaná ki; a forma elsődlegességére való hivatkozás csak fokozza az ilyen jellegű objektivitás látszatát. De nemcsak a *látszólagosan* költői szférák *igazi* költészettől való leválasztása történik a *tetsző* és nem *tetsző* különbsége alapján, hanem a leválasztott területek további differenciálása is, hiszen Croce szerint a nem deformálódott ízlésű ember *tetszőnek* és elfogadhatónak tartja az alacsonyabb szinten művészi *irodalmat*, de mint rútat és ezért nem *tetszőt* elutasítja a *dekadens művészetet*.

Valóban nagy veszély tehát csak akkor fenyegeti a magas szintű művészetet, ha *embertelessé* és *rúttá* torzul; amennyiben az irodalom fokán reked meg, csak kevesebb jót, de nem rosszat tesz: *civilizálja*, de nem *humanizálja* az embert, azonban a civilizálással *felkészíti* a magas szintű *humanizálódásra*.

1.3. Az elmélettől és a gyakorlattól független költészet totalitása

Az igazi, valóban értékes műalkotások körét a szépség választja el a társadalmi élet egyéb területeitől, s mivel Croce szerint a szépség a mű sikeres formáltságával azonos, a költészet szférája olyan „kozmetikusan” intuitív, intenzíve totális alkotásokból áll, amelyek tartalma teljesen azonosult a szép formával, homogenitásuk tehát olyan fokú, hogy *egyáltalán nem mutatják egyéb területek hatásait*. A költészetben legfeljebb „elsüllyedve és elfeledve” (BE, 63.) lehet jelen a ráció és a morál, vagyis akár a gyakorlat, akár a művészetet kívüli *elmélet* valamilyen eleme.

A művészet határainak kijelölése során tulajdonképpen a *művészet és a gyakorlat viszonyának értelmezésével* nem tud megbirkózni Croce: az üres spekulációtól való jogos és a tényleges, illetve a gyakorlat alapvető szerepének elismerésétől való indokolatlan idegenkedése annak felismerésében akadályozza meg, hogy a művész nem szakad el a gyakorlattól, hanem — Lukács kifejezésével szólva — csak „felfüggeszti” a gyakorlathoz való szoros kapcsolódását. A szellem formáinak körforgásáról kialakított felfogása után valamilyen mértékben mindig elismeri Croce a művészet és a gyakorlat összetartozását, csak éppen annak megítélésében ingadozik, hogy mennyire fontos ez a viszony a művészet számára. A fasizmus színrelépése előtt problémátlanabbnak látja ezt a viszonyt, és jobban kiemeli a gyakorlat (nyilván a saját értelmezése szerinti gyakorlat) nélkülözhetetlenségét. 1922-ben ezt írja: „A költészet nem teremt költészetet, a szűznemzésnek itt nincs helye; be kell kapcsolódnia a férfi elemnek is, annak, ami reális, szenvedélyes, gyakorlati, erkölcsi.” (CVM, 241—242.) Igaz, hogy már ekkor, sőt ezt megelőzően, pusztán a dekadencia láttán is aggódott az amorális gyakorlat művészté transzponálása miatt (Pascoli, Fogazzaro, D’Annunzio értékelése stb.), de emelt hangú tiltakozássá csak 1936-ban vált az a disztinválási igény, amelynek értelmében *izolálni* kell az ember *mindennapi élettel*, illetve *művészzel* összefüggő szerepeit: „Gondosan meg kell különböztetni a költői és a gyakorlati személységet, valamint a költő-ember két különböző életét; és gondosan ki kell zárni az egyikről a másikra irányuló mindenfajta következtetést, hogy elkerülhessük a téves ítéletek egész sorát, amelyeknek mindegyike a két személyiség és a két élet összekeve-

réséből születik.” (P, 151.) Amikor nem érvényesül nála a művészet védelmét célzó, szokványosan polgári depraktizálási attitűd, akkor egyenlő rangot kap a művészet és a gyakorlat, s olyan egységbe fonódik egy tágabb totalitáson belül, ami — az etika értelmezését mintegy kiegészítve — nagyon hasonlít a szellemtörténet korszellem fogalmához. Ugyanis a következőképpen magyarázza Croce azt a jelenséget, hogy egy irodalmi korszak annak ellenére is egységes, hogy nagy művészei (mint Dante, Petrarca és Boccaccio a trecentóban) nagyon eltérő karakterűek: „Ami a különböző költőkben közös, az egy bizonyos légkör [una certa aria], ami a gyakorlati tényekből ered náluk, abból, hogy egy időben születtek és éltek, ugyanabban a társadalmi környezetben, azonos események és élmények között; mint ahogyan öltözködésükben is megközelítőleg ugyanazt a divatot követték.” (PPPA, 236.) A gyakorlatnak ennél fontosabb szerepet soha nem juttat Croce.

A gyakorlat deformáló hatása miatti aggodalmak végül olyan megállapításokat mondatnak ki a hamis történetiség ellen küzdő Crocéval, amelyek a bírált koncepcióknál is jobban kétségbe vonják a művészet valóságos történetiségét. Ez fejeződik ki a műalkotások egységiségének túlhangsúlyozásában, illetve a művészeti ágak és műfajok objektív létezésének tagadásában. Ez áll annak hangoztatása mögött, hogy a kritika ne vegyen tekintetbe biográfiai, szociológiai és más műalkotásokon kívüli tényeket, mivel „a költő semmi más, csak a költeménye...”. (P, 147.) Amikor konkrét történelmi elemzésre vállalkozik, nem tartja magát mereven a fenti elvekhez, igyekszik megérteni a művészeket inspiráló tényezőket, de a vulgarizálástól való óvakodás e téren is a gyakorlati tények eliminálásához vezet; mert míg jogosan lép fel az ellen a nézet ellen, amely szerint a művészet történetére alapvetően másként hatnak a racionális, a harcias és az egyéb karakterű népek, addig korántsem ennyire jogosult annak — részben önmagát is cáfoló — vitatása, hogy vannak a művészet történetének progresszív és dekadens korszakai, s alig tartalmaz valami igazságelemet az ezt követő elvont summázás: „Magas fokú kifejeződéseit illetően a költészet e korszakok bármelyikében fejlődhet vagy egyikeben sem, bármelyik nép körében vagy egyiknél sem...”. (P, 141.) Az elsőkélyesedett, fajlemélettel párosult szellemtörténet bírálatához zavaró hatást eredményezve kapcsolódik itt a művészet „egyenlőtlen” fejlődésének problémája, amit Marx így ír le: „A művészet esetében ismeretes, hogy annak meghatározott virágzási korszakai korántsem állnak arányban a társadalom általános fejlődésével, tehát a társadalom szervezetének anyagi alapzatával, mintegy csontvázával sem.”⁹ S noha ismerte Croce Marxnak ezt a megállapítását (vö. MS, 290—292.), még részbeni elfogadására sem tett kísérletet. Az „adequatio praxeos et intellectus”-t csakis a szellem formáinak körforgási folyamatában („corsi e ricorsi”) tudta elképzelni. (Találomán állapítja meg Edmondo Cione, hogy az idős Croce „be volt börtönözve a saját munkamódszerébe...”¹⁰)

A racionalizmus művészetbe való behatolását sem látta veszélytelennek Croce, polemizált is az „intellektualista” esztétikákkal, támadta az allegorizáló művészetet, a művészet alacsonyabb szintű megnyilvánulásai közé sorolta a tanító irodalmat („letteratura didascalica”), de a rációt mint az elmélet egyik formáját mégsem tartotta annyira idegennek az esztétikumtól, mint a gyakorlatot. Ez különösen két elgondolásában mutatkozik meg. Az egyik az, hogy a művészetet művészeti ágakra és műfajokra felosztani fogalmak útján lehet ugyan, de ez a szétdarabolás a fogalmak eszközként való felhasználása ellenére sem logikai, hanem a megértetést elősegítő *gyakorlati* el-

⁸ Lukács György: i. m. I. köt. 592—620. l.

⁹ K. Marx: *Bevezetés „A politikai gazdaságtan bírálatához.”* (1857) In: Marx—Engels: „Művészetéről — irodalomról.” Id. kiad. 29. l.

¹⁰ E. Cione: *Benedetto Croce*. Milano, 1953², Longanesi. 455. l.

járás, amit nem is igazi fogalmakkal, hanem fogalmi fikciókkal („finzioni concettuali”) hajtanak végre. (Vö. PPPA, XI.) A másik lényeges ide vonatkozó elgondolása az, hogy az igazán nagy költészet képes asszimilálni a legmagasabb szintű gondolatiságot is. Az általa két legkiválóbbnak tartott európai író, Dante és Goethe legjobb teljesítményeire hivatkozva azt állapítja meg, hogy „nem csupán rendkívüli költői temperamentum („Natur”, mint Goethe mondta Dantéről) mind a kettő, hanem ugyanilyen kiváló elmék a gondolati formák tekintetében is, forró vallási és erkölcsi érzületű lelkek, akiket foglalkoztat az ember sorsa és az élet emberi irányítása. És elméjükben együtt forgatták ezeket a fogalmakat meg érzelmeket költői elképzeléseikkel, mindüket belevitték költeményeikbe és mindüket át is akarták változtatni költészetté. De valójában nem tudták átváltoztatni, ha azok nem váltak érzelemmé, és akkor sem, ha azok lelkükben fogalmi formát öltöttek (mint tudomány és filozófia) vagy gyakorlati formát (szónokit, szatirikust és így tovább), s úgy maradtak fenn. Így Dante és Goethe a *Commediában* és a *Faustban* (de nem csupán a *Commediában* az egyik és a *Faustban* a másik) összefoglalta elméleti meggyőződését, buzdításait és feddéseit, valamint lelkének énekét, és ezekből két nagyon vegyes, belsőleg nagyon diszharmonikus mű született.” Azonban „szem előtt tartva ezt az eredetet — és támaszkodva annak fogalmára, hogy mi a költészet és annak fogalmára, hogy mi nem az —, mind az egyik, mind a másik műben meg lehet különböztetni a költészettől a struktúrát; mindössze azzal a figyelmeztetéssel, hogy az ilyen nemcsak költőileg, hanem intellektuálisan és morálisan is rendkívül energikus lelkek számára a struktúra nem közömbös alapszövet csupán, amilyennek az egyedül poétikus költőknél mutatkozik, hanem lelkük eleven része: el van különítve a költészettől, amelyből táplálkozik, és össze van vele kötve, de már nem statikus, hanem dialektikus egységben.” (P, 98—99.) Ebben az értelmezésben a gondolatok jelentős része az egyik legfontosabb megtermékenyítő erő szerepét kapja. De a teljesség kedvéért mégsem mulasztja el megjegyezni az ilyen esetekre vonatkozóan: „...ami valóban érdekel bennünket, az nem a váson, hanem a váson himzése...”. (PAM, 8.)

Croce szerint azonban nem csupán a legkiválóbb alkotások lényeges alkotóeleme a *szubjektívvé vált gondolkodás*, hanem a magas szintű művészetnek a sok egyéb tényező mellett egyik *állandó* velejárója. Nagyrészt ezen az alapon választja el a műköltészetet a népköltésztől. A problémát a népköltészet felől megközelítve így ír erről: „Olyan lelki mozgásokat fejez ki a népköltészet, 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 széles fordulatokká és szárnyalásokká, hogy elérje célját, hanem rövidebb és gyorsabb úton éri el azt.” (PPPA, 5.) Ezt a megkülönböztetést Croce elsősorban nem ahhoz használja fel kiindulópontként, hogy a költészet e két szférájának eltérő esztétikai sajátosságait elemezze, hanem mindenekelőtt a népköltészet politika iránti nagyobb fogékonyságának tényére mutat rá, illetve irodalommal egyszerűsödését ítéli el. Ebből pedig az következik, hogy a gondolatiságnak fontos szerepe van — jól mutatja ezt a műköltészet értékesebb volta — a *partikuláris indítékok korlátozásában*, a költészet politikai retorikává „süllyedésének” megakadályozásában.

A művészet *határainak és rétegeinek* megállapítása új oldalról mutatja Croce szépség központú felfogásának problematikusságát. Jó valóságérzéke alapján felismeri a „magaskultúra” és „szubkultúra” osztálytársadalmakban fennálló kettősségét, az utóbbinak a művészetbe történő, de a kapitalizmusban már nem kívánatos benyomulását, manipulálásra való felhasználását; azonban politikai és izlésbeli konzervativiz-

musa olyan nyíltan ugyan ki nem mondott, de könnyen felismerhető végkövetkeztetéshez juttatja, amelynek értelmében művésztől csak a *műköltészet legkiválóbb alkotásait* tekinti. A népköltészet és a demokratikus politika affinitását felismerve értékeli alul a népköltészetet: intellektualizmus nélküli spontaneitásánál is nagyobb hibájának tartja a gyakorlathoz való közelségét, s ezzel csaknem egy szintre helyezi a „szónoki célzatú irodalom”-mal. A kultúra — valóságos és vélt — degradálódása ellen emeli fel szavát Croce, amikor a magas szintű költőiség követelményét húzza alá; olyan eszményt hangoztat tehát, amit a Schopenhauerre és Nietzsche-re támaszkodó Leo Löwenthal így fogalmaz meg évtizedekkel később: „A tömegkultúra ellenfogalma a művészet.”¹¹ Csakhogy míg a tömegkultúra legtöbb kritikusa a szűkebb értelemben vett esztétikum szempontjai alapján védelmezi a művészet magaskultúrához sorolható szintjét, vagyis a fő veszélyt abban látja, hogy a tömegeknek nyújtott szubkultúra — Goethe szavaival szólva — „szórakozást visz a szórakozásba”,¹² addig Croce a szubkultúra elleni harc címén a művészet teljes depolitizálásának követelményét mondja ki, s ezzel a művészetet az egyik igen fontos társadalmi funkciójától szeretné megfosztani. Ez a törekvése szorosan összefügg a politika olyan értelmezésével, amely szerint a politizálás lényegileg individuális-partikuláris tevékenység, ami az etika nembelisége „alatt” zajlik, s a liberalizmus éppen azért politikán túli és politika feletti, mert alapvetően etikai tartalmú.

A kellemesség és szépség megkülönböztetésének fontosságára a politika művésztetire gyakorolt bizonyos mértékű hatásai figyelmeztették Crocét, hiszen a magaskultúra, illetve a szubkultúra művészetének produktumai nagyon különféleképpen reagálnak a művészet politikai manipuláció eszközeként való felhasználási kísérleteire. A magaskultúra művészetete szinte abszolút mértékben képes ellenállni, a szubkultúra művészetete jóval kevésbé. A szubkultúra éppen a kellemessége révén válik megtévesztővé, az egyén által szívesen elfogadottá; ezért is lehet — partikuláris mozzanatainak átrendezésével — elég könnyen manipulálni. A kellemesség körének művészetete azonban a manipulációtól függetlenül is megtévesztő, dezorientáló, csupán a kellemesség mint esztétikai minőség természete miatt. A kellemesség soha nem nyújthat igazi esztétikai élvezetet, nem válthat ki valódi katarzist, a legjobb esetben is csak ezek küszöbéig vezeti el az embert, de sokkal inkább talmi szépséget kínál, az álkatarzist bódulatát vagy sokkját eredményezi. Croce erre vonatkozó megsejtései teljesen igazak, figyelemztetéseit teljesen jogosultak.

A csak akcidentiálisan szép irodalomnak a költészettről való leválasztását az *esztétikum védelme* céljából végzi Croce, de törekvése nem vezet a kívánt eredményhez. Az irodalom heterogenitásával és partikularitásával szemben azzal emeli ki a költészet homogenitását és totalitását, hogy elvitatja tőle a szépségen kívüli összes többi *esztétikai minőséget* (fenség, tragikum, komikum stb.). Ezek az esztétikum alatti élethelyzetek maradnak szerinte, csak anyagát, de *nem tartalmát* képezik a költészetnek. A költészet csak általában véve „érzelmek drámája” Croce felfogásában; a konkrét történelmi elemzésekben azonban (Shakespeare, Ibsen) ténylegesen sorsok drámaiságának ábrázolását kutatja az irodalomtörténész Croce. Ilyenkor a forma *tartalma*ként is kezeli az élethelyzeteket; elvi esztétikai általánosításként viszont *formai* kritériumok alapján mondja ki a szépség egyedül esztétikai voltát. Nagyon jól tudja ugyan, hogy a szépség nem testesül meg abszolúte még a legkiválóbb művekben sem, hogy „a nagy művészeknek is megvan a maguk sebezhető pontja” (NSE, 137.), de a szépség normatívájából mégsem hajlandó engedni.

¹¹ L. Löwenthal: *Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában*. Bp., 1973, Gondolat K. 33. l.

¹² J. W. Goethe levele J. Cr. Fr. Schillerhez 1797. aug. 9-én.

A művészet határainak a szépség határaival történő azonosítása csak másik oldala felől mutatja meg ugyanazt az elgondolást, amit a művészet *autonómiájáról* fejt ki. A minimális különbség mindössze annyi, hogy a művészet autonóm voltát főleg pályája korábbi szakaszán védelmezi, és a hangsúlyt a művészet, illetve a szellem többi formájának különbözőségére helyezi; ehhez képest a művészet és a szépség *azonossága* az idős Croce eszmefuttatásiban kap hangsúlyt, s a művészet társadalomba illeszkedésének differenciáltabb elemzése nyomán külön területnek mutatkozik a művészet és az egyéb formák egymásba hatolását tartalmazó irodalom szférája, illetve vitathatatlanul kívül reked a dekadencia vegyes értékű tartománya.

2. A művészet egysége és a műalkotás egyedisége

A századforduló művészetének, különösen olasz szépirodalmának kritikai elemzése nem csupán a *költészet és irodalom* differenciálására, illetve a dekadens művészet elutasítására inspirálja Crocét, hanem — a költészet szépségének egyoldalú kiemelésén túl — a valóban nagy alkotások *külön megbecsülésére* is indítja. A művészetfilozófia területén ez abban mutatkozik meg nála, hogy a művészeti ágakat és műfajokat legszélsőségesebben elutasító álláspontra helyezkedik, művek *tipusai* helyett csak egyes műveket hajlandó elismerni, mégpedig a középkor leghatározottabb nominalizmusára emlékeztető következetességgel. Áryalatilag is alig változik később az a véleménye, amit az *Esztétikában* így fogalmaz meg: „a művészetek esztétikai osztályozásának minden kísérlete abszurdum [...] A művészetek osztályozásával és rendszerezésével foglalkozó mindegyik kötetet [...] minden kár nélkül el lehetne égetni.” (E, 126.)

Felfogásának szélsőséges volta — saját kritikusi tapasztalatain, Kant és a romantikusok hatásán, illetve egyéb tényezőkön túl — nagyon egyértelmű következménye saját elmélete néhány olyan megállapításának, amely a művészet társadalmon belüli izoláltságára vonatkozik. Ezen elgondolások többsége az intuícioról alkotott koncepció egy-egy mozzanatát alkotja. Az intuíció szinte abszolút mértékben *kreatív* volta a műalkotás *fiktivitását* hozza magával, ezért a művészet nem külső történés-tükre, s ebből következően az esztétika feladata „nem a társadalmi történethez való viszonyában tárgyalni a műalkotást, hanem mindegyiket mint egy önmagában vett világot, amelyikben olykor a fantázia erénye következtében egyesül az egész átalakított és túllépett történelem, a költői alkotást a maga individualitásában, amely alkotás és nem visszatükröződés, momentum és nem dokumentum”. (AN, 30—31.) S nem csupán a történelem menetének, de a művész életvitelének sem lehet dokumentuma a műalkotás; ezért a kritikusnak fölösleges életrajzi motívumokat kutatnia a műben, hiszen az igazán nagy művész — észrevehetően — be sem építi ezt. A filológiát a filozófiából, a filozófiai természetű esztétikából száműzni akaró fiatal Croce a kritikus feladatáról elmélkedve egyetértőleg idézi Lamartint: „A költő könyve az univerzum; a kritikus könyve a költemény...” (CL, 38.) Negyven év elteltével, a romantikusság ellen vívott harcai után ugyanilyen határozottan kitart korábbi véleménye mellett: „A költő tehát semmi más, mint a költeménye.” (P, 147.) Ezzel korántsem adja fel az érzelmek fontosságáról vallottakat, mindössze dematerializálásuk mellett foglal állást ismét, illetve anyagból tartalommal formálásuk követelményét húzza alá. Az érzelmeknek a költőiség szempontjából szubsztanciális jelentőségét éppen arra használja fel, hogy a műalkotások egyediségét kiemelje. Az erre alapozott elgondolás még arra is alkalmasnak mutatkozik számára, hogy a művészet alapvetően *eszei* természetét-új oldalról megvilágítva hangsúlyozza: „Miután minden műalkotás egy lelki-

állapotot fejez ki, és a lelkiállapot individuális és mindig új, az intuíció végtelen sok intuíciót foglal magában, amiket lehetetlen a műfajok fiókjába beleszorítani, hacsak nem áll az is végtelen sok fiókból, vagyis nem a műfajokéból, hanem az intuíciókéból. És miután másrészt az intuíció individualitása a kifejezés individualitását jelenti, egy festmény egy másiktól nem különbözik kevésbé, mint egy költeménytől; egy festmény és egy költemény nem a hangok által ér valamit, amelyek megrezegetik a levegőt, és a színek által, amelyek megtörik a fényt, hanem azzal, hogy tudnak szólni a lélekhez, amennyiben behatolnak a lélekbe; hiábavaló a kifejezések elvont eszközeihez fordulni a műfajok vagy osztályok konstruálása céljából: azt kell mondanunk, alaptalan a művészet felosztásának bármilyen elmélete. Ebben az esetben a műfaj vagy osztály maga a művészet, az intuíció, amiért aztán az egyes műalkotások száma végtelen: mindegyik eredeti, mindegyik lefordíthatatlan (miután költői vénával fordítani annyi, mint új műalkotást létrehozni), egyik sem vethető alá az értelemnek. Filozófiai szempontból az általános [universale] és a különös [particolare] közé nem helyezhető semmiféle közvetítő elem, a nemek [generi] vagy a fajok [specie], az általánosságok [generalia] semmilyen sora. Sem a művésznek, aki a művet alkotja, sem a nézőnek, aki azt szemléli, nincs szüksége másra, mint az általánosra [universale] és az egyesre [individuale], vagy helyesebben: az egyénített általánosra, az általános művészi aktivitásra, amely teljesen egy lelkiállapot ábrázolására szűkül és összpontosul.” (BE, 49; vö. AN, 20.) Tehát a művészséget garantáló intuíció az az *általános*, amely egy lelkiállapotot fejez ki, s az kifejezett formájában a komplex *különös*, a „kozmosz intuíció”. Croce itt kezdi felismerni a különőség fontosságát, de a művészi különös két alapvető minősége közül csak az egyiket, a „szervező centrum” jelleget tárja fel, a „mozgási tér” mibenlétét nem, pedig épp ez utóbbi alapján léteznek az egyedi műalkotások típusai, vagyis a művészeti ágak és műfajok.¹³

A műalkotások egyediségének túlhangsúlyozásával Croce a művészet *történetiségének* igen nagy mértékben történelemellenes felfogását nyújtja. A még hegeli inspirációkat is követő Dilthey a típusok megtartásával, sőt előtérbe állításával csak a történelmi mozgás összefolyamatát tagadja,¹⁴ Croce viszont ehhez képest is visszalépve a neokantiánusokhoz hasonlóan ismeri el csak az egyedit s tüntet el — bizonyos kijelentései ellenére is — minden lényegi történetiséget. Az intuíció vélt fontosságára támaszkodva minden aggály nélkül megteheti ezt, hiszen egy a szubjektumtól alapvetően függő aktusnak nincs szüksége történelmi előzményekre, sőt a külvilág több művésznél lényegileg azonos inspirációjára sem, vagyis annyira meghatározott élményanyagra és látásmódbeli konvencióra, ami a művészeti ágak és műfajok közös nevezőjére hozná az egyes műveket. Elvont spekulációiból kritikusi gyakorlatának tanulságai sem zökkentik ki Crocét, hiszen saját korának művészete szinte a maga egészében a fejlődés *diszkurzív* jellegének hangsúlyozására inspirál.

A műalkotás önállóságára, megismételhetetlenségére való nyomatékos hivatkozás mégis ráirányítja Croce figyelmét a művészet fejlődésének egy nagyon fontos részproblémájára: az *újítás és hagyomány dialektikájára*. A művészet fejlődésében ugyanis olyan módosulással érvényesül a folytonosság és megszakítottság egysége, hogy a vezető szerepet az *újítás* kapja; vagyis minden továbblépés megköveteli mind a hagyomány megújítását, mind pedig az új hozzáillesztését a hagyományokhoz; az élvonalbeli művészetben azonban az *új* kerül túlsúlyba.¹⁵ Ez teljesen érthető, hiszen éppen ebben mutatkozik meg pregnánsan az, hogy a művészet a valóság leegyetemesebb és *legszabadabb* elsajátítása. Az esztétikai értékeknek ez a szembetűnően transzcendáló

¹³ Lukács György: *A különőség mint esztétikai kategória*. Bp., 1957, Akadémiai K. 128—143. l.

¹⁴ Lukács György: *Az ész trónfosztása*. Bp., 1974*, Akadémiai K. 339—340. l.

¹⁵ Hermann István: *A polgári dekadencia problémái*. Bp., 1967, Kossuth K. 153—179. l.

jellege Croce figyelme sem kerül el, ő azonban mindebből nem a haladás egyik aspektusának megnyilvánulását emeli ki, hanem a feltételezett műfaji szabályok látványos megsemmisülési folyamatát: „Nem mondhatjuk, hogy a műfajok és művészeti ágak elméletének nem volt és nincs meg a maga belső dialektikája és önkritikája vagy iróniája — nevezzük, ahogy tetszik. Senki sem tagadja, hogy az irodalom története ne lenne tele olyan esetekkel, amelyek során egy zseniális művész megsért egy rögzített műfajt, kiváltva a kritikusok megrovását; olyan megrovást, amely azonban nem képes elfojtani a mű népszerűségét és csodálását, úgy hogy végül nem tudva igazat adni sem a művészeknek, sem a műfajt védő kritikusnak, rendszerint kompromisszum jön létre, és a műfajt kiszélesítik, vagy mellette, mint törvényes fattyút, újat fogadnak el: és ez a kompromisszum folytonosan tart mindaddig, amíg egy új zseniális mű újra fel nem fordítja a rögzített normát.” (BE; 47.; vö. E, 42—43.) Ezt a gondolatot folytatva, illetve a művészet társadalmi determináltságát ismét kétségbe vonva állítja szembe később Croce a korszakok és a művek fejlődésben betöltött szerepét, mondván: „...minden költészet [értsd: költőileg kiváló mű] egy kis forradalom önmaga számára, és egy új rend' megalkotása...”. (P, 141.) Azonban a *logikai* megközelítésben felfogott műalkotástípusok tagadása óhatatlanul a történelem folytonosságának pusztá kronológiává sekélyesítéséhez vezet. Így lesz a művészet története a nagy művészek különállása mellett a nagy művek laza egymásutánjává. Nagyon jellemző, hogy éppen a művészeti ágak és műfajok létének vitatása közben mondja ki Croce: „...az elvont osztályozás teoretikus értékét tagadva nem tagadjuk a genetikus és konkrét osztályozást, ami már nem is 'osztályozás', s amit történetnek nevezünk. A történelemben minden műalkotás elfoglalja az őt megillető helyet, azt és nem más.” (BE, 51.; v. G, 127—128.) Ha ehhez még azt is hozzászámítjuk, hogy a materializmustól való idegenkedés a művészet *egyenmű közegének figyelmen kívül hagyásához*, az anyagi—érzéki megjelenítés pusztán kivitelezési technikává minősítéséhez vezet Crocénél, akkor nagyon egyértelműen kiderül, hogy — a szubjektív idealista empirizmus végső következményeként — a művészet autonómiájának esztétikája a remekművek izolálásának esztétikájává is válik.

Nagyon sajátosan szublimálódik ebben a felfogásban a Croce terveinek bázisát képező társadalmi réteg helyzete és a korabeli olasz irodalom válságos állapota. Ennek az irodalomnak egyik *irányzata* sem hajlandó idealizálni a mérsékelt polgárosult arisztokráciát, maga ez a réteg pedig nem tudja elfogadni a kor művészetének még a legjobb eredményeit sem (Verga, Pirandello, Pavese stb.), s maguk ezek a valóban magas szintű eredmények is rendkívül *szórványosak*. Eszményekért legalább a múlt századig kell visszanyúlni (Carducci, Leopardi), és a múltból a jövőbe vetíteni, eszménnyé tenni eleve nem egész tendenciákat, hanem csak azok *betetőzéseit* lehet. A múltbeli csúcsteljesítmények előkészítő mozgásai a maguk módján (a hegeli *Aufhebung* mindhárom jelentése szerint) benne vannak a maximumban, a jelen mozgásai pedig nem képviselnek olyan tendenciákat, amelyek kívánatos maximumhoz vezethetnének. Ezért fordul szembe a deskripció a preskripcióval. Croce nem azt nem ismeri el, amit Walter Benjamin úgy fogalmaz meg, hogy „a műalkotás egyedisége azonos a tradíció összefüggésébe való beágyazottságával”,¹⁶ sőt ezt nagyon is tudva vélekedik a fent leírt módon, s éppen a „beágyazó” tradíciók között próbál célkitűzéseinek megfelelően szelektálni, mert ő is az „aurát” hiányolja a jelen művészetéből. Croce művészeti ágakra és műfajokra vonatkozó felfogásának sokkal mélyebben fekvő okai vannak, mint esztétikája empirizmusának le nem küzdött egyoldalúságai,

¹⁶ W. Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: Walter Benjamin: „Kommentár és prófécia.” (Bp.), 1969, Gondolat K. 309. l.

vagyis a műalkotások különbözőségének és sokféleségének túlzott tiszteletben tartása — ahogyan azt Giovanni de Gennaro gondolja.¹⁷

Azonban a művészet történetiségének szükségszerűen problematikussá vált megítélése csak a fejlődéstörvények tagadását tenné indokolttá, a *strukturátörvényeknek* mint a típus törvényszerűségeinek tagadását önmagában még nem. A történetiszemléletnek egy részben elvont, részben anakronisztikus ideál keresésével való összekapcsolása sem nyújt eléggé elfogadható magyarázatot arra vonatkozóan, hogy miért szorul vissza a strukturávizsgálat a *műalkotás keretei közé*. Ennek okait — mint még sok egyebet — szintén Croce *formalista* műértelmezésében kell keresni. Mivel szerinte a művész élményanyagának a formálás adja meg az egyetlen esztétikai minőséget, a forma szépségét, ezért eleve kizárt annak feltételezése, hogy a hasonló, egy-egy közösség tagjainak körében lényegileg azonos életszituációk hasonló élményanyagot halmozzanak fel, s ezek adott lehetőségeken belüli megformálást követeljenek, ami az ezt feldolgozó alkotások különböző egyes darabjait műfaji rokonságba hozná egymással. A műalkotás esztétikumának legkoncentráltabb kifejeződését a *külső* formában látja Croce, vagyis a mű legegységibb, osztályozást valóban a legkevésbé tűrő szférájában, s így az osztályozhatatlanság tételét akár empirikusan bizonyítottnak is tekintheti.

A műfaji keretek lehetetlenségének gondolatát egy másik forrás is táplálja: Croce itt is szerephez jutó politikai liberalizmusa. *A párt mint ítélet és mint előítélet* (Il partito come giudizio e come pregiudizio — 1912) c. tanulmányában fejt ki először részletesen azt a gondolatot, hogy — a liberális pártot leszámítva — minden politikai párt egyoldalúvá teszi az egyént, mint ahogyan a műfajokba való besorolás elhalványítja az egyes műalkotások értékét. A személyi szabadság és önállóság védelme érdekében később is megismétli ezt az érvelést. *A szabadság hitvallásában* azt írja, hogy a modern esztétika „elutasítja a példaképekben, általánosításokban és merev szabályokban való hitet, és helyettük az alkotó géniuszban, annak esztétikai lelkiismeretében keresi a kérdés magvát. Amiképpen ez az esztétika nem abban látja célját, hogy iskoláknak adjon kézikönyvet, hanem abban, hogy tolmácsolja és magyarázza az eredeti és alkotó nagy szellemek műveit és vágyakozásait, éppúgy a szabadság hitvallása sem a gyávák, lusták és belenyugvók számára készült kiskaté, hanem a bátor és tűrő, harcós és nagylelkű, az emberiség előrehaladásának ügyét szívükön hordó, vajdásait és történetét valóban ismerő nagy szellemek törekvéseinek legbenső, örök lényege.” (TSz, 43—44.) A művészetnek ez a szélsőséges individualizmus felé tendáló védelmezése már-már szembefordul a liberalizmus etikai követelményeivel. Ennek veszélye természetesen csak a leghevesebb érvelések pillanataiban mutatkozik meg; a kispolgári mentalitású Croce egyébként nagyon jól tudja, hogy az igazi művész nem él vissza az emberi nem biztosította szabadságával. A kategorizálás lehetséges művészetelméleti következményeiről elmélkedve írja: „Ezek a műfajok és osztályok megkönnyítik a művészet megismerését és a művészetre való nevelést, az előbbi számára a legjelentősebb műalkotások jegyzékét nyújtva, az utóbbiaknak a legsürgősebb utasításokat, amiket a művészet gyakorlata sugall. Mindez nem jelenti a jegyzék összetévesztését a valósággal, és az utasítások vagy feltételes felszólítások összetévesztését a kategorikus imperatívusszal.” (BE, 50.) És a kategorikus imperatívusz talán garancia lehet arra vonatkozóan, hogy még a műfaji keretek preskripcióin keresztül sem éri zavaró hatás a pulchritudo vagát.

Egyébként Croce nem veti el teljesen a művészeti ágakra és műfajokra vonatkozó kategóriákat: irodalomtörténeti és kritikusi munkássága során támaszkodik is rájuk.

¹⁷ G. de Gennaro: *Il concetto della unità delle arti nella Estetica di Benedetto Croce*. Molfetta, 1969, Mezzina. 63—66. l.

Úgy látja, hogy a „letteratura” értelmezése terén jól használhatók, csak a „poesia” nem közelíthető meg segítségük révén. „Az olvasó — írja irodalomtörténeti szintézise első kötetének bevezetőjében — észre fogja venni: mihelyt a tárgyalás a kulturális probléma felől az esztétikai probléma felé halad, hátat fordítok a „műfaj”-nak, és az írók „személyiségének”, s a művek individuális jellegének tekintetbevételével törődöm.” (PPPA, XI.; vö. P, 181—182.) A műfaji keret szembetűnő ismérve csak idegen test a műalkotásban. A műfaji követelményeknek *nincs konstitutív funkciójuk*, mindössze „szabályok a törvény ereje nélkül, amelyekben utasításként és abszolút törvényként fogalmazódik meg a szabálygyűjtemény”. (P, 174.)

A műalkotások egységének, megismételhetetlenségének tétele a művek *belső világára* irányítja a figyelmet. Ennek megfelelően a kisebb vagy nagyobb mértékű feszültségeket magába záró harmónia teljessége érdeklí elsősorban az esztéta Crocét. A művészi kép világszerúségének („kozmosz intuíció”) tisztázása után, a költészet és irodalom különbségének tekintetbe vétele mellett a mű különböző mértékben sikeres részeinek viszonya foglalkoztatja. Ennek során figyel fel egyrészt azokra a „tökéletlenségekre”, amelyek az újraátdolgozás során tökéletesebb formát nyernek, másrészt a „költőietlen” részekre, amelyek a konvenció vagy a gyakorlat hatására kerülnek a műbe, nemegyszer a struktúra egységét is veszélyeztetve. Mert „minden, ami a költészethez képest benső, csupán az költészet, és semmi más nem tartozik hozzá, csak kering körülötte és nem érinti”. (LP, 277.) Az ilyen zárt világot aztán semmilyen módon *nem lehet megváltoztatni*: sem átdolgozni, sem lefordítani. Az ilyen műértelmezés alapján az előadóművészet státusza is eléggé kérdéssé válik.

A művészet védelmére irányuló érvelések különböző útjai szembeállítják Crocét önmagával. Rendszere felépítésekor *kiindulópontnak* teszi meg a művészetet, s noha homogén voltát akkor is hangsúlyozza, nem tagadja meg tőle a *nagy lehetőségeket*: ekkor mind a gondolkodást, mind a gyakorlatot magában foglalja impliciten a művészet. Később, a szűkebb értelemben vett esztétikai fejtegetések során az egység hangoztatása miatt *minimálisra redukálódnak* a benne rejlő lehetőségek, illetve csak a közvetlen, kis lehetőségekről esik szó. „A költészet — fogalmazza röviden Croce — az emberi szellem egy pillanata, amit a költő valóságossá tesz [attua], az izlés embere fel-fog, a kritikus minősít és leír.” (LP, 256.) A mű olyan koncentrált valóság, olyan szilárd objektiváció, amit nem lehet mássá tenni, az ilyen művekből álló igazi művészet köre pedig olyan zárt kör, amit nem lehet bárhogy és bármeddig bővíteni; azonban sem a művészi szféra, sem az egyes alkotás nem absolute zárt világ, ezért be kell vonni az életbe, a társadalom közegébe, hogy mássá tegye az embert. A kívánatos, a humanizáló változtatásra csak a „költészet” képes, annak intenzív totalitása tudja kifejezni az emberi integritást és úgy magával ragadni az egyént, hogy döntő lépéseket jegeny szabadságának megőrzése érdekében.

CROCE IDÉZETT MŰVEINEK RÖVIDÍTÉSEI

- AN *Aesthetica in nuce*. [Esztétika dióhéjban. — 1928.] In: „Ultimi saggi”. Bari, 1935, Laterza.
 BE *Breviario di estetica*. [Esztétikai breviárium. — 1912.] In: „Nuovi saggi di estetica”. Bari, 1920, Laterza.
 CC, V. *Conversazioni critiche*. Serie V. [Kritikai értekezések. V. sorozat. — 1938.] Bari, 1951^a, Laterza.
 CL *La critica letteraria*. Questioni teoriche. [Az irodalmi kritika. Elméleti kérdések. — 1895.] Roma, 1896^a, Loescher.
 CVM *Cultura e vita morale*. [Kultúra és erkölcsi élet. — 1904—1925.] Bari, 1926^a, Laterza.
 E *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*. [Esztétika — mint a kifejezés tudománya és általános nyelvészet. — 1902.] Bari, 1965¹¹, Laterza.
 G *Goethe*. [1918] Bari, 1921^a, Laterza.

- LNI, I. *Letteratura della nuova Italia*. Vol. I. [Az új Olaszország irodalma. — 1903—1911.] Bari, 1967⁷, Laterza.
- LP *Lecture di poeti e riflessioni sulla storia e la critica della poesia*. [Költők olvasása és megjegyzések a költészet történetéről és kritikájáról. — 1950.] Bari, 1966⁸, Laterza.
- MS *Materialismo storico ed economia marxista*. [Történelmi materializmus és marxista gazdaságtan. — 1900.] Bari, 1965¹⁰. 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, 1937⁹, Laterza.
- PAM *Poesia antica e moderna*. [Régi és modern költészet. — 1941.] Bari, 1966⁴, Laterza.
- PE *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. [Esztétikai problémák és adalékok az olasz esztétika történetéhez. — 1910.] Bari, 1923⁸, Laterza.
- PPPA *Poesia popolare e poesia d'arte*. [Népköltészet és műköltészet.] Bari, 1933, Laterza.
- TSz *Történelem és szabadság*. [Vál.: B. Croce, szerk.: Csécsy Imre.] Bp., 1940, „Századunk”.
- US *Ultimi saggi*. [Utolsó tanulmányok.] Bari, 1935, Laterza.

Márton Kaposi

THE PROBLEM OF UNITY OF ARTS IN CROCE'S AESTHETICS

One of the essential elements in Croce's aesthetic conception is interpreting arts as a totality. Although he does not use the term "totality", there are several ideas in his aesthetics that convey approximately the same meaning as the term "totality"; i. e. these terms together express what can be expressed with the term "totality". One of these terms is that of intuition: Croce used it mainly in the early phases of his work; he expressed the unity of works of art with its help, mainly approaching from their creation. In the later phases he completes and intensifies what he said about intuition — he writes about the concepts of beauty and ugliness in detail, and describes the concept of pleasantness, though he does not use this term, either. Not only the individual works of art, but the totality character of the whole sphere of arts can be examined, according to Croce, distinctly with the help of these categories. He concentrates mainly on the whole of arts. In his examination on the dissection of arts he treats his former remarks about contents and form as important aspects.

He lays stress on the high level, only true arts in the sphere of arts, and calls it "poetry" (poesia). Its only, and at the same time comprehensive sign of quality is beauty, or more exactly: formally harmonious beauty with humane contents. The opposite of real arts is decadent pseudo-arts (anti-poesia); its contents are antihumaneous, and they are misshapen, unsuccessful; that is why their main quality is ugliness. A lower, non-poetical stage of arts is "literature" (letteratura, non poesia), which is characterized mainly by pleasantness. Decadence has a bad influence on arts, while literature has a mixed one — though it is generally positive, even if not of aesthetic nature. He strives to separate the arts of the so-called "high culture" and that of "subculture" with the help of this mainly aesthetic differentiation.

Croce not only thinks that arts can be divided into three different groups, but also draws attention to the differentiation in the separate parts. The proportions of the poetic sphere correspond with the essence of real arts: here only the separate, excellent works differ, and their grouping, according to the branches and genres of arts is only apparent. Groups according to types can be seen in literature and in decadence only, in consequence of the disturbing effects of the fundamental forms of mind. That is why sentimental, didactic, rhetorical and light readings come into being in the field of literature; with these Croce emphasizes — in contrast with his direct statements — its differing partly from intellectual culture (didactic and rhetorical literature), partly from belletristic poetry (sentimental and light readings). He disapproves antihumaneous manifestations of arts in the variants of decadence (art for art's sake, clear/pure arts, extreme decadence).

In the fact that certain pieces of not real arts can be typified, Croce discovers their meaning; he thinks being unable to make special classes of the works of real arts means they cannot be repeated, and consequently great arts are of a character of free creativeness. This, partly right discovery is suggested — among several other facts — mainly by the state of contemporary Italian arts: their immaturity and low level can effectively inspire a theorist of arts adhering too much to aesthetic aspects to acknowledge only a few individual achievements instead of doing so with tendencies and genres.

ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ КРОЧЕ

Одними из существенных моментов эстетической концепции Кроче является восприятие искусства как тотальности. Хотя он и не употребляет термин «тотальность» или «целостность» но в его эстетике содержится ряд основных понятий, содержание которых относительно совпадает с содержанием понятия тотальности, вернее, эти понятия совместно выражают то, что может выражаться категорией тотальности. Одним из этих понятий является понятие интуиции: это главным образом характерно для раннего этапа творчества Кроче. При помощи этого понятия Кроче выразил единство опеределённых произведений искусства, главным образом со стороны их творческого создания. На более поздних этапах своего творчества он углубляет и развивает сказанное им о понятии интуиции; Кроче более подробно разрабатывает понятие прекрасного и понятие безобразного, определяет понятие приятного, хотя и этот термин не был употреблён им. При помощи этих категорий Кроче получил возможность рассмотреть тотальный характер не только опеределённых произведений искусства, но и подвергнуть дифференцированному анализу тотальный характер всей сферы искусства. Своё внимание он главным образом концентрирует на искусстве в целом, и при рассмотрении раздельности искусства он большое значение придаёт своим ранним концепциям относительно формы и содержания.

Внутри сферы искусства он выделяет искусство более выское, рассматриваемое как единственно верное, и это он называет «поэзией» (*poesia*). Единственным и в то же время всеохватывающим критерием поэзии является прекрасное—прекрасное, гармоничное по своей форме и наполненное гуманным содержанием. Антиподом настоящего искусства является декадентское лжеискусство (*non poesia*), антигуманное по своему содержанию, уродливое по своей форме, неудавшееся, и поэтому его главной чертой является уродство. Более низкую, непозитическую ступень искусства представляет собой «литература» (*letteratura*), для которой в первую очередь характерна приятное. Декаданс оказывает вредное влияние на настоящее искусство, влияние литературы разнообразно, но в общем положительно, хотя и не имеет эстетического характера. С таким, прежде всего эстетического характера дифференциацией Кроче старается разграничить друг от друга искусство т. н. «высокой культуры» и искусство «субкультуры». Кроче не только считает, что искусство разделено на три отличающиеся друг от друга сферы, но обращает наше внимание и на дифференциацию внутри этих сфер. Разделение сферы поэзии соответствует сущности подлинного искусства: в этой сфере искусства отличаются друг от друга только самые выдающиеся произведения, и их деление на жанры, отнесение к какому-либо опеределённому виду искусства чисто формальное. Разделение на группы по видам искусства существует только в области литературы и декаданса, а именно из-за интерференции основных форм духа. Именно этим можно объяснить, что в области литературы возникла сентиментальная, поучительная, развлекательная и декламационная литература. Этим Кроче — в отличии от его непосредственных высказываний — подчёркивает свой отход отчасти от духовной культуры (поучительной и декламационной [ораторской] литературы), отчасти от беллетристической поэзии (сентиментальной и развлекательной литературы). Во всех разновидностях декаданса (в искусстве для искусства, чистом искусстве, крайнем декадансе) он подвергает критике антигуманные проявления искусства.

В том, что опеределённые творения лжеискусства поддаются типизации, Кроче видит их посредственность, а в том, что творения настоящего искусства не поддаются типизации, он видит факт их неповторимости, факт свободного созидательного характера большого искусства. Эта, только отчасти правильная позиция Кроче — помимо других факторов —, объясняется прежде всего положением итальянского искусства того времени: его незрелость и низкий уровень развития в состоянии побудить искусствоведа-теоретика, придерживающегося строгих эстетических точек зрения, к признанию не тенденций и жанров, а только лишь некоторых единичных, индивидуальных творений искусства.

