

# AZ INTUÍCIÓ FOGALMA CROCE ESZTÉTIKÁJÁBAN\*

KAPOSI MÁRTON

Az intuíció kategóriája – bizonyos XVII–XIX. századi anticipációk folytatásaként – korunk legtöbb polgári esztétikai elméletében jelen van, de akkora egyöntetűséggel senki sem emelte a legfontosabb alapfogalmak egyikének rangjára, mint Croce. Annak állítása természetesen nyilvánvaló túlzás, hogy „Croce esztétikai nézeteinek lényegét a kezdetén is meg a végén is az intuíciónról szóló tan alkotója”,<sup>1</sup> de ugyanakkor kétségtelen, hogy az intuíció fogalmáéhoz hasonló bázis funkciója csak a forma és a szépség kategóriájának van még Croce hat évtizeden át többször is átfogalmazott esztétikájában.

Erre az esztétikára azonban nemcsak az intuíció fokozott előtérbe állítása a jellemző, hanem legalább annyira az intuíció nagyon sajátos értelmezése is. Míg a legtöbbben – például Schelling vagy Bergson – az intuíció processzuális oldalát igyekeznek megérteni, és annak kapcsán irányítják a figyelmet az intuíció fokozottan kreatív voltára, addig Croce az intuíciót alapvetően mint *produktumot* közelíti meg, s a hozzá vezető út elemzését, mint nem filozófiai problémát, a szaktudományok művelőinek engedi át. Az esztétikát a pszichológia könnyen dezorientáló hatásaitól féltő Croce inkább az objektiválódott műből indul ki akkor is, amikor annak létrejöttére következtet, és ráadásul ez a módszer teljesen összhangban áll egész esztétikájának azzal az általános törekvésével, hogy klasszikus hagyományokhoz szorosan illeszkedő nagy alkotások létrejöttét inspirálja, *bármilyen úton* hozza is őket létre a költői zsenialitás. Természetesen az intuíciónak mint folyamatnak és az intuálásnak mint tevékenységnek a pszichológia és a lingvisztika területére való áthelyezése miatt Croce még nem érzi mentesítve az esztétikát azon feladat elvégzése alól, hogy az intuíciót mint a megismerő aktivitás egyik alapvető, sőt abszolút prioritással rendelkező mozzanatát ne kutassa. Azonban a folyamatszerűség vizsgálata nála – az esztétika alapvetően empirikus tételezése következtében – részben az intuálás és a kifejezés azonosságának kimondásává egyszerűsödik, részben az alkotó szubjektum képességeinek analizésére korlátozódik, s mint legfontosabb képességet, a fantáziát igyekszik új megvilágításba helyezni.

\*Részlet egy nagyobb tanulmányból.

<sup>1</sup>J. Gantner: *Schönheit und Grenzen der klassischen Form* Burckhardt – Croce – Wölfflin. Wien [1949], Schroll. 46. o.

Croce leírásából úgy bontakozik ki az intuíció, mint az ember által kialakítható magas szintű, valóban teoretikusnak tekinthető ismeretek történetileg *legelső* és logikailag *legegyszerűbb* formája: „a megismerés hajnala” (NSE, 120.), „az egész elméleti élet gyökere” (PE, 15.).<sup>2</sup> Két változatát különbözteti meg az intuíciónak: az esztétikait és a történetit; s ezek különbségét mindössze abban látja, hogy az előbbi tárgyát tekintve irreális, „tisztán elképzelt”, az utóbbinak van reális tárgya s ilyen alapon „reálisan elképzelt”. (E, 32.) A *fantázia* működése nélkül tehát – mint azt az elképzelés aktusának hangsúlyozása mutatja – nincs szerinte semmiféle intuíció.

A fantázia előtérbe állításával a klasszikus német esztétika hagyományaihoz kapcsolódik, az ott fellelhető megállapítások továbbvitelére vállalkozik Croce. Kant e tekintetben sem mellékes utalásait azonban figyelmen kívül hagyja, inkább Schelling és Solger észrevételeihez kapcsolódik. Korai főműve esztétikatörténeti áttekintésének a német romantikát tárgyaló részéből derül ki a legegységértelműbben, hogy milyen nagy jelentőséget tulajdonít Croce a *fantázia* és a *képzelőerő* [Einbildungskraft, immaginazione] megkülönböztetésének, pontosabban: a képzelőerő fantáziától történő leválasztásának. Alighanem a kanti racionalizmussal szembeni fenntartások miatt (vö. E, 326.) nem veszi észre – pëdíg ez koncepciójába jól beillenek –, hogy már *Az ítélőerő kritikájában* olyanak mutatkozik a képzelőerő, mint később a romantikusoknál a fantázia. Kant ugyanis ezt írja: „Ha mármost az ízlésítéletben a képzelőerőt a maga szabadságában kell szemlélnünk, akkor ezt elsősorban nem reprodukívnaak kell elfogadnunk, ahogyan az asszociációs törvényeknek van alávetve, hanem produktívnaak és öntevékenyennek (mint lehetséges szemléletek önkényes formáinak a teremtőjét); és bár az érzékek adott tárgyának felfogásánál ennek az objektumnak határozott formájához kötődik, és ennyiben nincs szabad játéka (mint a képzelgésnél), mégis világosan érthető: hogy a tárgy a képzelőerő számára éppen olyan – a sokrétűség összetételét tartalmazó – formával tud szolgálni, mint amilyennek a képzelőerő, ha szabadjára lenne engedve, az értelmi *törvényszerűséggel* egyetértésben általában célul tűzhetne ki.”<sup>3</sup> Csupán Schelling tudja kivívni Croce elismerését, aki nemcsak megkülönbözteti a képzelőerőt a fantáziától, hanem szubjektivizálja is az előtérbe állított fantáziát. A *Művészetfilozófiájában* egyebek mellett ez olvasható: „A képzelőerőt a fantáziához viszonyítva úgy határozom meg, mint amiben a művészet produktumai megfogannak és megformálódnak, a fantáziát pedig, mint ami kívülről szemléli, mint ami mintegy önmagából kiveti s ennyiben ábrázolja is őket. Ugyanez a viszony az ész és az intellektuális szemlélet között. Az észben és mintegy az ész anyagából képződnek az eszmék, az intellektuális szemlélet belülről jelenít meg. A fantázia tehát az intellektuális szemlélet a művészetben.”<sup>4</sup> Solger – veszi észre Croce (vö. E, 330.) – csak annyiban konkretizálja tovább Schellinget, hogy a képzelőerőt a mindennapi gondolkodás területére helyezi, a sokrétű fantázia egyik fontos funkcióját pedig abban jelöli meg, hogy

<sup>2</sup> Az idézetek utáni zárójelben a Croce szövegek leöhelyére vonatkozó adatok találhatóak. A betű a mű rövidítése, a szám a lapszám a használt kiadásban. A rövidítések feloldását a cikk végén közölt jegyzék tartalmazza.

<sup>3</sup> I. Kant: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford.: Hermann István.) Bp. 1966, Akadémiai K. 206. o.

<sup>4</sup> F. W. J. Schelling: *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1974, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 39. o.

a művészi eszmét objektiválja: „a fantázia a művészetben az eszme realitássá transzformálásának képessége”.<sup>5</sup> Schelling és Solger nemcsak azért jelent sokat Croce számára, mert mindegyikük a magasabb rendű fantáziából eredezteti az *elméleti* lényegű művészetet, hanem azért is, mert az alacsonyabb rendű képzelőerőt, illetve a mindennapi gondolkodást mindketten az elméleti szint alatti empirikus-gyakorlati réteghez sorolják. Ilyen jellegű megfontolások alapján különbözteti meg Croce az intuíciónál egyszerű asszociációkat (mint a képzelőerő termékeit), másrészt a „fogalmi fikciók”-nak [finzioni concettuali] nevezett empirikus fogalmakat a teoretikus szintű „tisztá fogalmak”-tól [concetti puri].

Ha az intuíció értelmezésekor a *szubjektum* oldalán a fantáziából indul ki Croce, akkor az objektíválódó produktumot csakis mint *fantáziaképzetet* jellemezheti elsődleges megközelítésben. De még a „képzet” hagyományos terminusának elfogadásában is nagyon óvatos, mivel „a ‚képzet’ szó is félremagyarázható. Ha valamilyen ‚hatást értenek rajta az érzékek pszichikus alapján, akkor a képzet intuíció.” (E, 10.) A képzet vagy esetleg a „produktív asszociációval” (E, 10.) azonosított képzet empirikus valóságtól távoli, *fiktív* voltát döntő tényként hangsúlyozza. Úgy látja, hogy ez mások – esetleg csak hagyományosabban kifejezett – felfogásával is összhangban van: „az igen egyszerű formula: ‚a művészet intuíció’ – [...] más hasonló szavakra lefordítva (például: ‚a művészet a fantázia műve’) mindazok szájából hallható, akik mindennapi módon beszélgetnek a művészetről, és régebbi szavakkal (‚imitáció’, ‚fikció’, ‚mese’ stb.) megtalálható annyi régi könyv lapjain . . .” (BE, 19.) Az empirikusan felfogható valóságtól történő szinte teljes eltávolodásban szellemi képességeink spontán működésének van döntő szerepe: „Mi nem tudjuk akarni vagy nem akarni esztétikai vízióinkat: amit tehetünk, az az, hogy akarjuk vagy nem kifejezni, vagy még inkább, hogy megőrizzük és közöljük vagy sem mások számára mint külső produktumokat.” (E, 122.) A fantáziát tehát nem vezérli sem valamilyen „szubsztencionálisan” általános, sem pedig valamilyen praktikus konkrét akarat.

Az intuíciónál mint elméleti képződményt, mint képzetet plasztikusan *képszerűnek* tartja Croce; nem utolsósorban ezért is juthat el kezdeti, közönséges és művészi intuíciónál még meg nem különböztető felfogásától a kiemelt művészi intuíció „kozmosz” jellegének felismeréséhez. De nemcsak a kozmikusság kapcsán, hanem – általános jegyként – mindig hangsúlyozza az intuíció természetét tekintve *érzéki konkrét* és funkciójára nézve *ismeretadó* mivoltát. Ebből annak kellene következnie, hogy Croce igyekszik megjelölni az ismeretek tárgyát, az információk külvilágbeli forrását, azonban a naturalizmust és annak elméleti bázisát jelentő pozitivizmust teljesen lebecsülő Croce ehelyett inkább a *fiktivitás* igazságértékének tisztázására vállalkozik. Azt hangsúlyozza, hogy van *nem hazug fikció* is, s ennek alátámasztása céljából a Baumgarten által idézett Augustinushoz fordul, aki szerint: „Nem minden hazugság, amit kitalálunk, de amikor olyat találunk ki, ami semmit sem jelent, az hazugság. Amikor azonban fikciónk valamilyen jelentésre vonatkozik, az nem hazugság, hanem az igazság valamilyen képe.” (US, 96–97.) Annak a nagyon lényeges különbségnek a megvilágításával küszködik – felemás eredményességgel – Croce, amit kortársa, József Attila az „igazi” és a „valódi” eltéréseként említ, illetve amit már Arisztotelész mintegy a művészet paradoxonaként fogalmazott meg: „A költészet szem-

<sup>5</sup> K. W. Fr. Solger: *Vorlesungen über Aesthetik*. (Hrsg. von K. W. L. Heyse.) Leipzig 1829. 43. o.

pontjából ugyanis előnyösebb a hihető lehetetlenség, mint a hihetetlen lehetséges.”<sup>6</sup> Azonban Arisztotelésznél a képmás hihetősége a külvilág eseményeinek szükségességén alapul, és ez a művészet specifikus lényegkiemelő voltáról tanúskodik,<sup>7</sup> Croce viszont a hihetőséget a művészi kép belső természetéből, homogén jellegéből, ezen alapuló könnyen elképzelhetőségéből vezeti le elsősorban: „a ‚valószerű‘ szót néha a ‚lehetséges‘ helyett használják, ami – mint az elején mondtuk – az intuálhatóval vagy az elképzelhetővel szinoním: mindaz lehetséges, amit igaznak vagy koherensnek képzelnek el”. (E, 38.) Az érzékiség nagyfokú elismerése miatt hibáztatja is Arisztotelészt, és kiemeli Filozofiatosz érdemeit, aki a mimézisz fogalmának korrekcióját az alkotó fantáziára hivatkozva végezte el. (Vö. E, 185–187.)

A fantáziaműködés fontosságának kiemelése és a művészi kép fiktivitásának hangsúlyozása jól mutatja, hogy Croce a művészet *visszatükrözésként való értelmezése ellen* lép fel, és intuáció elméletével – a romantika esztétikájának közvetlen folytatásaként – a korszerűtlennek kikiáltott mimézisz elméleteket szeretné felváltani. A megfontoltan fogalmazó idős Croce írja: „Az esztétikai gondolkodás mozgása, amely a görög filozófia mimézisztől a modern lírai intuációig jutott el, ugyanaz a mozgás, ami a filozófiai materializmustól vagy a dualizmustól az abszolút spiritualizmusig halad.” (P, 197.) Az esztétika és a filozófia fejlődésének párhuzamba állítása több itt, mint a megértést elősegítő analógia; érzékelteti egyben azt is, hogy egy polgári gondolkodó számára – egyebek mellett – a materializmustól való nagyobb távolsága miatt sokkal inkább elfogadható az intuáció, mint a mimézisz bármilyen formája. Croce materializmustól való idegenkedését legközvetlenebbül az táplálja, hogy csak a vulgármaterializmust ismeri, s ennek megfelelően az anyagnak csak az „an sich” voltát veszi tudomásul, sőt lényegében nem is Kanthoz, hanem Berkeleyhez hasonlóan „prope nihil”-ként kezeli. Pusztá fizikai megjelenési formájában is olyanak fogja fel az anyagot, mit aminek a szubjektum ad minőséget: „a fizikai tények nem realitásnak mutatkoznak, hanem értelmünk konstrukciójának a tudomány céljai számára”. (BE, 12.) Nyilvánvaló, hogy ilyen alapon állva az anyag sem mint az intuitív eszmék kifejezője, sem mint azok tárgyának egyik rétege nem juthat valamennyire is fontos szerephez Croce esztétikájában. Sajátos intuáció felfogásával Croce – nem ok nélkül hangoztatta már igen korán (és egyetértőleg) H. W. Carr<sup>8</sup> – csak a művészi képmás eszmei oldalának problematikáját igyekszik kidolgozni, de – tegyük hozzá – sajnos úgy, hogy ennek során nem csupán anyagságának minden lényeges mozzanatától fosztja meg a műalkotást, hanem *eszmei objektivitásában* is alaposan körülnyírbálja. Ez természetesen nem zárja ki azt a tényt, hogy Croce összfüggést lásson a művészet és a valóság között, de a művészetet alapvetően nem a valóság megismerési formájának tekinti – mint azt E. I. Topuridze hangsúlyozza<sup>9</sup> –, hanem az emberi aktivitás egyik objektivációs szférájának, amelynek létezésében sokkal nagyobb szerepe van a képek formai áttekinthetőségének, mint objektív tartalmuknak, illetve a külső valósághoz fűződő megfelelési viszonyaiknak.

<sup>6</sup> Arisztotelész: *Poétika*. (Ford.: Sarkady János.) [Bp.] 1963. Magyar Helikon. 75. o.

<sup>7</sup> A. F. Loszev: *Isztorija anticsnoj esztetiki*. [Tom 4.] Arisztotel’ i pozdnaja klaszszika. Moszkva 1975, Iszkuszstvo. 699. o.

<sup>8</sup> H. W. Carr: *The Philosophy of Benedetto Croce*. The Problem of Art and History. New York (1969<sup>2</sup>), Russell and Russell. 53–54. o.

<sup>9</sup> E. I. Topuridze: *Esztetika Benedetto Krocse*. Tbiliszi, 1967, Mecniereba. 203, 205–206. o.

A műalkotás nem tükröző jellegének expressis verbis kimondásától tulajdonképpen óvakodik Croce. Részben ezt mutatják az esztétikát mint tudományt minősítő és a művészetre csak metanyelvi jelleggel vonatkozó kijelentései. Mert még ha Kant elismerő értékelése kapcsán írja is, hogy „*a cognitio sensitiva* vagy *intuitiva* kimeríti szerintem az esztétika tárgyát” (Pe, 473.), akkor sem zár el egyértelműen minden lehetőséget a materialista művészetértelmezés elől, hiszen az érzékelés (*sensatio*) éppenséggel érzéki visszatükrözés is lehet. Természetesen amikor tárgynyelvi szinten elmélkedik a művészet-ről és az intuíció tartalmát közvetlenül a szubjektum érzelmeivel azonosítja, már nem hagy a materializmusnak ekkora lehetőséget, bár ilyenkor sem feledkezik meg teljesen az érzelmek objektív tartalmi mozzanatairól, hiszen úgy látja, hogy „az érzelemben benne foglaltatik a múlt és a jelen, az emberiség története és a jövőre irányuló törekvései . . .” (P, 30.) A tárgy objektivitása mintegy viszonylagos lefokozásban részesül azáltal, hogy intuitív képmása eszmei voltának színvonalára szállítja alá Croce. „Az intuíció – állapítja meg – a valóságos percepciójának és az egyszerűen csak lehetséges képének differenciálatlan egysége. Az intuícióban nem helyezkedünk szembe, mint empirikus lények, a külső valósággal, hanem minden további nélkül objektíváljuk benyomásainkat, bármilyenek is azok.” (E, 6.) Ilyen szemlélet szerint a művészetben visszatükröződést kutatni fölösleges, sőt dialektikaellenes problémabonyolítás. „Számunkra ellenben – mondja ki egy helyen mégis nyíltan Croce – nincs többé tükröződés, mert nem létezik többé a tükrözőtt, a szellemen kívüli, elképzelt valóság, amely immár eltűnt; és azok, amiket tükörképeknek hittek, maguk is léteznek vagy funkciói az egyetlen létezőnek, s nem állnak párhuzamban mint a logikai és a logikaival analóg érzéki, hanem mint két szükségszerű szellemi forma dialektizálódnak a szellem egységében.” (US, 100.) Itt a visszatükrözés kérdése már *idealista* alapon merül fel: képes-e a művészi intuíció a gondolatok adekvát, művészetet éltető visszatükrözésére? Croce szerint a művész ebben az értelemben sem tükröz. „A művészet tartalmát – jelenti ki félreérthetetlenül – nem a külső dolgok vagy a belső ideák adják, hanem az ember érzelmei, amelyeket a művész kifejez a maga képeiben.” (NSE, 149.) Nem konkrétan Crocéról, hanem az övével rokon korabeli művészetfelfogásokról jegyezte meg nagyon találóan Fülep Lajos: „Olyan ‚Welt‘, amely nem ‚Wille und Vorstellung‘, hanem csak ‚Vorstellung‘”,<sup>10</sup> s tulajdonképpen Croce intuíciójának egymással azonosult tárgya és anyaga is ilyen objektíválódott Vorstellung.

Crocénak az intuícóra vonatkozó minden valamennyire is fontos megállapításából csak az a következtetés rajzolódhat ki, hogy az intuíció az egyén *belső* világának, mégpedig minden tárgyiségot leginkább nélkülözni látszó *érzelemlátnak* köszönheti létét. Nagyon pontosan megfogalmazva ki is mondja, hogy „a tiszta intuíció tartalma nem lehet sem egy absztrakt, sem egy spekulatív fogalom vagy eszme, sem egy fogalmivá vagy történelmivé alakított képzet; és következésképpen nem lehet egy úgynevezett percepció sem, ami értelmünkben elkülönített s így történelmivé alakított képzet. De a különböző logikai formákon és egyéb pszichikus tartalom keverékein kívül nem marad más, csak az, amit kívánásnak, törekvésnek, érzelemnek, akaratnak hívunk: tehát olyan tények, amelyek alapján véve egyek, és a szellem gyakorlati formáját alkotják a maga végtelen fokozataiban és változatosságában (gyönyörűség és fájdalom). A tiszta intuíció tehát, mivel nem alkot fogalmakat, nem jeleníthet meg mást, mint *lelkiállapotokat*. Lelkiállapot

<sup>10</sup> Fülep Lajos: *Művészet és világnézet*. Bp. [1976], Magvető K. 297. o.

pedig a szenvedély, az érzelem, személyiség, amit megtalálunk minden művészetben, s ezek a művészet lírai jellegét határozzák meg.” (PE, 22–23.) Harminc évvel később is ez a véleménye: „A ‚tisztá’ intuíció ‚nem fogalmi’-t [aconcettuale] és ‚nem történeti’-t [storico] jelent; s ez nem lehet más, csak ‚lírai’ intuíció, vagyis elméletívé átalakult érzelem.” (P, 210.) Ez az érzelem – hangsúlyozza Croce – nem tükörképe valaminek, hanem *önálló valóság*, mégpedig az anyagi valóság passzivitásával szemben „a maga életteli lendületében felfogott valóság” (E, 21.), *aktív valóság*.

Ebből a felfogásból kiindulva a művészet szinte minden lehet, csak az *érzéki-gondolati konkrét szintjén* álló és az ember egészéhez szóló, többé-kevésbé realiztikus *valóságkép* nem; s lesz végül Crocénál a művészet olyan *csak érzéki konkrét expresszió*, amely kizárólagosan érzelmi tartalma alapján „lírai” és az érzelmek differenciáltsága nyomán „kozmosz” intuíció.

Az ilyen felfogás szerint a művészet reprodukálás nélkül is produkál, hiszen a viszonylag stabil egyéni örömökön és bánatokon kívül minden más „illúzió”, „vízió”, „a fantázia, a művészi zsenialitás terméke”. (PS, I., 18.) Croce esztétikájának egyik korán kimondott alapvető tézise: „az esztétikai tény teljesen kimerül a benyomások [impressioni] kifejező kidolgozásában, [ . . . ] a *műalkotás*, az esztétikai alkotás mindig belső”. (TF, 27.) A fiatal Croce úgy látja, hogy a műalkotásnak ez az érzelmi-belső lényege minden anyagit fölöslegessé vagy legalábbis mellékessé tesz: „Az illúziót az a tény teszi lehetővé, hogy a műalkotás nem valami anyagi, nincs külső tárgy, amihez tapad, hanem bizonyos értelemben mindig a megfigyelő belső alkotása.” (CL, 82.) Nem alaptalanul látja úgy C. G. Seerveld, hogy Croce fiatalkori művészetfelfogása Schleiermacher alapvető tételének („das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk”) modernebb, aktivistább változata.<sup>11</sup> Sokkal több engedményt az idős Croce sem tesz a kívüllagnak, különösen nem az anyagságnak; az érzelmekről mondottakat is csak annyiban korrigálja, hogy nem egvedüli tartalmi komponensnek, hanem a többi tartalmi mozzanat átfogó alapjának tekinti: „Minden a szenvedélyből ered a filozófiában és a költészetben, nisi intellectus ipse, kivéve magát a költészetet és a filozófiát.” (CC, IV., 54.) Croce felfogásában akkor kerül egymáshoz legközelebb az érzelem és az objektív valóság, amikor úgy vélekedik, hogy „az érzelem nem más, mint maga az élet – a fájdalom és öröm, a jó és rossz, az élet és halál dialektikájában” (LP, 100.), de ez sem több a szubjektum reális belső élete egy részénél, és a költészetnek ezt is magasabbrendűvé kell átalakítania. Az érzelmeknek, a személyiség szenvedélyének – ezt egyre jobban hangsúlyozza a harmincas évek elejétől, a fasizmus megerősödésétől kezdve – az erkölcsiséggel kell kiegészülnie, és természetesen – ez is állandó követelmény – kellő formát kell kapnia.

Behatóbb történeti elemzés nélkül is azonnal észrevehető, hogy az érzelmeket és szenvedélyeket a naturalizmus nemezszer valóban lapos empirizmusával szemben rehabilitálni akaró Croce az *Esztétikája* megjelenése utáni évektől kezdve a fasizmus rohamos kibontakozásáig hangoztatta a személyiség jogait, az érzelmek primátusát, a művészet líraiságát (sőt filozófiájában a szubjektív idealizmust), később személyiségét korlátozó és az érzelmeket létrehozó tényezők kiemelése kap szinte egyenletesen erősödő szerepet (a szubjektív idealizmus teljes feladása nélkül). Egyik kortársa, az esztétikáját igen nagy

<sup>11</sup> C. G. Seerveld: *Benedetto Croce's earlier Aesthetic Theories and Literary Criticism*. (Amsterdam) 1958, J. H. Kok – N. V. Kampen. 94. o.

mértékben pszichológiára építő Ch. Caudwell nagyon egyértelműen ki tudta mondani a költészet anyagát képező pszichikus tartalmak kettős, vagyis természeti-külső és társadalmi-belső kötöttségét: „A költészet azért alkotás, mert *irányított* érzés. [...] A költészetben [...] az érzés társadalmi formába idomul, minthogy az érzéki valóság közös világában kap életet.”<sup>12</sup> Croce a társadalmiságot az elvontan humánus erkölcsiségre, az individuum ethoszára redukálja, a természet érzéki adottságát pedig, mint mellékést, elutasítja.

Az érzelem és a fantázia szerepének kiemelésével annak a Vigotszkij által is hangoztatott ténynek a felismeréséhez jut közel Croce, hogy a művészet megértése szempontjából csak másodsorban fontos az érzékelés pszichológiája, viszont annál lényegesebb az érzelem és a fantázia vizsgálata, illetve ezek összefonódásának problémája, valamint az összefonódás tudatossága mértékének feltárása.<sup>13</sup> Annak megemlítése azonban a kívánatos minimum erejéig is hiányzik Crocénál, hogy az érzékelés mégis elmaradhatatlan kiindulópont. A kreativitás kiemelése miatt arról sem esik szó, hogy a fantázia nem elszakítja, csak *eltávolítja* a képet a valóságtól, s ez a távolságtartás előnyösebb feltétel a valóság jobb megismeréséhez. Ebben a – sikeres műveknél mindig meghatározott irányú és mértékű – eltávolításban, valamint az anyagi kifejezőeszközök eszmei tartalomnak való alárendeltségében a műalkotás *képmás* volta, képmás minőségéből adódó *másodlagossága* fejeződik ki; vagyis végeredményben az, amit Feuerbach kommentálása közben Lenin így fejez ki: „A művészet nem kívánja, hogy alkotásait *valóságnak* vegyék.”<sup>14</sup> Crocénál – a visszatükrözés bonyolultabb formáinak el nem ismerése s ebből következően a művészet tükörkép voltának tagadása következtében – éppen az intuitív kép *valóságosságának* problémája tisztázódik a legkevésbé. Az intuíciónak csak a szubjektumhoz való viszonyítása (érzelmek, fantázia, belső eszmei egység) olyan szellemi létezővé minősítik a művészi képet, ami így leginkább a Dilthey-féle *élménnyel* rokon. Dilthey ugyanis ezt írja: „Az élmény nem objektumként áll szemben azzal, aki felfogja, hanem megléte számomra nem megkülönböztetett attól, *ami* benne számomra van. Itt nincsenek különböző térbeli helyek, melyekből az, ami benne van, látható volna. És különböző nézőpontok, melyekből felfognánk, csak utólag, a reflexió által keletkezhetnek, és magát az élményt a maga élményjellegében nem érintik.”<sup>15</sup> Crocénál különösen az intuíciónak érzelmi anyaga játsza az objektív külső *szubjektív belsőben való feloldásának* szerepét.

Kérdés, hogy a fentiek figyelembevételére után az intuíciónak mennyiben tekinthető a „megismerés hajnalá”-nak, valóban azonos-e az intuitív lényegű költészet „a megismerés első vagy elemi formájával”? (NSE, 120., 299.) Croce legmegértőbb polgári interpretátorai is úgy látják, hogy itt a megismerés nagyon különleges átértelmezéséről van szó: C. Carbonara szerint az intuíciónak csak „eszmeileg” hajnala a megismerésnek, amennyiben –

<sup>12</sup> Ch. Caudwell: *Illúzió és valóság*. A költészet forrásainak vizsgálata. (Ford.: Terényi István.) [Bp.] 1960. Gondolat K. 217–218. o.

<sup>13</sup> L. Sz. Vigotszkij: *Művészetpszichológia*. (Ford.: Csibra István.) [Bp.] 1968, Kossuth K. 317–318. o.

<sup>14</sup> V. I. Lenin: *Filozófiai füzetek*. LÖM, 29, 46. o.

<sup>15</sup> W. Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Tanulmányok. (Ford.: Erdélyi Ágnes.) Bp. 1974, Gondolat K. 524. o.

mint V. Sainati megjegyzi – „ideális percepció”.<sup>16</sup> Fülep Lajos is úgy vélekedik, hogy „az intuíció szót Croce természetesen nem a bergsoni értelemben használja, [ . . . ] hanem azt jelöli vele, amit mások képzetnek, reprezentációnak vagy percepciónak, Vorstellung-nak neveznek, szóval a megismerésnek a fogalmi tevékenységet megelőző fokát”.<sup>17</sup> Fülep azonban éppen azért hangsúlyozta az emlékezés szerepét a műalkotás létrejöttében, mert látta, hogy a Croce-féle intuíció is – éppúgy, mint a legtöbb – „Welt nélküli” Vorstellung. Az *eszményi* úgy lesz benne *eszmeivé* és *fiktívvé*, hogy teljesen homályba borítja eredetét.

Az intuitív kép fiktivitásának és eszményi jellegének hangsúlyozásával, vagyis a primitív utánzás elutasításával kétségkívül jelentős lépést tesz Croce a művészet követelményének megfogalmazása terén, elismerést érdemlően igyekszik kijelölni az esztétikum alsó határát, de ugyanakkor a tükrözés minden, tehát nemcsak vulgáris, hanem magasabbrendű formáit is elutasítva – kizárólag ezzel! – egyáltalán nem tud arra inspirálni, hogy az intuitív alkotás feltétlenül és vitathatatlanul művészi legyen: a valóságtól történő *mindenfajta eltávolodás* még nem garancia az esztétikumhoz való eljutáshoz. Nagyon jó példája ennek a már Croce halála után felvirágozott tudományos-fantasztikus irodalom, vagy akár a korábbi, Viktória korabeli angol misztikus-fantasztikus irodalom (J. Sheridan Le Fanu és mások). E nehézség áthidalásához aligha elegendő a fantázia és a képzelőerő különválasztása; az elfogadhatóbb megoldáshoz mindenesetre a tükrözés gondolatának itt-ott (E, 5–6, 8.) nem kizártnak feltüntetett elismerése, az intuíció nem abszolúte megtagadott reflexiók oldalának nagyobb mértékű elismerése vezethetett volna.

## INTUÍCIÓ ÉS RÁCIÓ

Az intuíció fiktivitásának hangsúlyozásával a *mindennapi tudat fölé* helyezi Croce a művészetet; inkább zavarónak, mint nélkülözhetetlennek tartja a művész természethez való közvetlen szemléleti, illetve a valóság egészéhez fűződő közvetett, gyakorlati viszonyulását; a műalkotásnak az objektív valóságtól történő ilyen nagyfokú eltávolítását mégsem próbálja azzal rekompenzálni, hogy az intuíciót a gondolkodásból eredeztesse, átjárható közelségbe hozva egymáshoz a fiktivitást és a spekulativitást. Meggyőződéses idealista mivolta ellenére is az ellenkezőjét teszi: az intuíció rációtól alapvetően független voltát igyekszik bizonyítani. Az intuíció önállósága mellett felsorakoztatott érvek szorosan illeszkednek egymáshoz: így bizonyos elemi *érzékelési* formákat (érzet, észlelet) éppen azért választ le Croce az intuícióról, mert azok – feltételezése szerint – részben a *gondolkodásnak* köszönhetik létüket, amennyiben például az észlelet olyan ítélet kialakításával megy végbe, amelynek egy fogalom vagyis egy *gondolati* elem a predikátuma.

Az érzékeléssel kapcsolatos fenntartásai az attól való félelemből táplálkoznak, hogy a műalkotás szegényes és egysíkú lesz, ha alapvetően a külsőleg adottból táplálkozik, ezzel

<sup>16</sup> C. Carbonara: *Sviluppo e problemi dell'estetica crociana*. Napoli (1947), Humus. 28, 67. l. – V. Sainati: *L'estetica di Benedetto Croce*. Dall'intuizione visiva all'intuizione catartica. Firenze 1953<sup>2</sup>, Le Monnier. 101. o.

<sup>17</sup> Fülep Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban*. In: Fülep Lajos: „A művészet forradalmától a nagy forradalomig.” (Szerk.: Tímár Árpád.) Bp. 1974, Magvető K. 2. köt. 606. o.

szemben a gondolkodáshoz való igazodás fő veszélyét az *absztrakttá* válásban látja. Az a véleménye, hogy „amennyiben a művészet nem elvont, hanem konkrét ismeret, és mint ilyen fogja fel a valóságot, megmásítások és meghamisítások nélkül – a művészet *intuiciónak*, és amennyiben azt a maga közvetlenségében nyújtja, még nem közölve és világítva meg a fogalom által, a művészetet *tiszta intuiciónak* kell mondanunk”. (PE, 12.) Croce tehát nem az alkotó képzelet munkáját tartja „megmásításnak és meghamisításnak”, az ilyen veszély lehetőségét inkább a *spekulációban* látja. Ezzel kapcsolatos aggodalmi igen sokfélék, több részfelismerésből erednek, de a közös bennük az, hogy Croce a művészetet a *manipulációtól* félti.

Mindebből azonban korántsem jut olyan szélsőségesen irracionalista következtetésre Croce, hogy a gondolat teljesen idegen a műalkotástól, inkább annak igyekszik új megfogalmazását adni, hogyan jutnak a gondolatok a *mű egészén belül* másodlagos szerephez, illetve mi a funkciójuk a *művön kívül*, annak megértésében. Crocét a probléma mindkét mozzanata intenzíven foglalkoztatja: az is, hogyan kerül be a műbe és milyen helyet foglal el benne a gondolat, meg az is, hogyan járul hozzá a mű társadalmi egészbe való beilleszkedéséhez, főleg művészeti kritika formájában. Több mondanivalója ez utóbbiról van, de az már túl is mutat az intuiciónról szóló elméleten.

A *mű és a gondolat* viszonyának megvilágításában abból indul ki Croce, hogy a művész nem csupán művész, hanem egész ember, akiben érzelmek, gondolatok, akarati aktusok stb. vannak, és bár mint művész csak érzelmeit formálja képekké, tudatának többi komponensétől sem tud abszolúte eltekinteni. Így a gondolatok sem maradnak ki az alkotásból, összefonódnak az érzelemből lett képzetekkel, de az intuitív képzetrendszer egészében csak „megszüntette-megőrizve” vannak jelen. Az absztrakt fogalmak *alárendelőnek* a művészi kép érzéki konkrétságának. Messzemenő egyetértéssel idézi Croce az erről szóló részt Baumgarten *Aestheticájának* 13. §-ából: „Mi az esztétikát valóban a tökéletes érzéki gondolkodás [cognitio sensitiva perfecta] tudományának nevezzük, de persze nem azért, mintha egy költeményben minden érzéki lenne és nem volna semmi megkülönböztetett [distincta] (logikai); nem, hanem azért, mert az alapvető vagy meghatározó motívumok az érzékiek maradnak, ugyanúgy, ahogyan logikainak vagy tudományosnak neveznek egy értekezést, amelyikben a motívumok (die Hauptbegriffe) logikaiak. Az érzéki beszédben [discorso] a megkülönböztetett fogalmak [distinti] rejtve vannak (versteckt). Nem a konfúzióban rejlik a szépség, hanem a konfúzus kifejezés válik széppé.” (US, 89.) Ehhez a Baumgarten recepcióhoz feltétlenül hozzá kell tenni, hogy Croce fogalmakon az ún. „tiszta fogalmak”-at érti, vagyis a filozófia *nagyfokúan elvont* fogalmait, nem pedig a mindennapi életben használt, „pseudo-fogalmak”-nak nevezett empirikus fogalmakat. Ez utóbbiaknak a műalkotásban való jelenlétét – amennyire ezt néhány közvetett megjegyzéséből, főleg a nyelv művészetbeli szerepéről mondottakból ki lehet következtetni – szinte természetesnek tartja, hiszen ezek igen kis mértékben alkalmasak a műalkotás eszmei tartalmának manipulatív egyoldalúsítására vagy formai egységének megbontására. A mindennapi életben használt „pseudo-fogalmak”-ról egyébként is úgy vélekedik Croce, hogy természetüknél fogva nem idegen tőlük az érzéki tényekkel való összetapadás, tehát ezek jelen lehetnek az intuiciónban, noha csak „elsüllyedve és elfeledve”. (BE, 63.) Azonban a fogalmak művészi képen belüli alárendeltségéről – a fogalmak fajtái között különbséget nem téve – direkt módon is nyilatkozik Croce: „A fogalmak, amelyek az intuiciónba keveredve és olvadva találhatók, amennyiben valóban belekevered-

tek és beleolvadtak, nem fogalmak többé, elveszítvén minden függetlenségüket és önállóságukat. Fogalmak voltak, de most már az intuíció egyszerű elemeivé váltak.” (E, 4.) A „tisztta fogalmak” intuícióba való abszorbeálódását azonban egyáltalán nem tartja ilyen problémamentesnek, különösen esztétikai elmélete árnyaltabb változatának kidolgozásakor.

A „tisztta fogalmak”, az „ideák” művészethez való viszonyának behatóbb elemzése vezet el Crocét a *szimbólum* és *allegória* problematikájának vizsgálatához, pontosabban: a Goethe által nyújtott megoldás megerősítéséhez. Így érvel: „Az allegorisztikus dualizmus fejlődésének szükséglete elvezet, valóban, az intuíció mint az eszme allegóriája elméletének az intuíció mint *szimbólum* más elméletévé finomításához, mert a szimbólumban az eszme [idea] nem áll többé külön, a szimbolizáló ábrázolástól elkülönítetten elgondolva, sem a másik nem áll külön, élő ábrázolásként, a szimbolizált eszme nélkül. Az eszme teljesen feloldódik az ábrázolásban, mint (mondta az esztéta Vischer...) egy darab cukor feloldódik egy pohár vízben, amelyben jelen van, és hat minden cseppjében, de nem található meg többé, mint cukordarab. Azonban az eszme, amely eltűnt, az eszme, amely teljesen ábrázolássá vált, az eszme, amelyet nem lehet többé összefogni mint eszmét (csak kivonatolással, mint a cukrot a cukros vízből), nem eszme többé, csak jele a művészi kép még meg nem talált egységelvének.” (BE, 25.) A kérdés felvetése, különösen pedig a megoldása világosan mutatja, hogy a legáltalánosabb gondolatok művészi feldolgozását sem tartja kizártnak, sőt a szimbolikus, vagyis igazán művészi, valóban intuitív képnek egyenesen *conditio sine qua non*ja az átfogó alapgondolat. Bizonyos fokú tudatosságnak Croce szerint is jellemeznie kell a művészt, hiszen valamennyire minden emberi tevékenység tudatos: „Az intuitív vagy művészi tehetség, mint az emberi aktivitás minden formája, mindig tudatos; másként vak mechanizmus lenne. Az, ami a művészi tehetségből hiányozhat, csak a *reflektáló* tudat, a történész vagy a kritikus járulékos tudata, ami a művész számára lényegtelen.” (E, 18.) A Croce által értelmezett reflektáló tudat megszünteti a kép művészi mibenlétét, feloldja annak mind egyedi és konkrét voltát, mind pedig spontán jellegét. A szimbólum művészi mivoltát sem annyira a benne jelenlevő általános gondolat biztosítja, hanem a gondolat teljes asszimilálódása, mintegy érzékvé válása. Ilyen formájú jelenlétben a széleskörűen általános fogalom alkalmas arra, hogy a mindennapi élet átlagos tudatosságánál *nagyobb fokú tudatosságot* garatáljon a művészet számára. Croce szerint egyebek mellett ettől is függ a művészet lényegének *szellemisége*, a szellem birodalmába való tartozása. „Az idealitás (ahogyan azt a tulajdonságot nevezték, amely az intuíciót a fogalomtól, a művészetet a filozófiától és a történelemtől; vagyis az egyetemes állításától és az esetleges érzékelésétől vagy elbeszélésétől megkülönbözteti) a művészet legbensőbb erénye; mihelyt ebből az idealitásból elmélkedés és ítélet bontakozik ki, a művészet feloldódik és megsemmisül: meghal a művészből, aki művészből saját kritikussá válik, meghal a nézőben és a hallgatóban, aki elragadtatott műélvezőből az élet töprengő megfigyelőjévé válik.” (BE, 17.) Csak Croce különleges katarzisz felfogása ad közelebbi magyarázatot arról, hogy miért nem helyes a művészethez tartozónak tekinteni az élet műalkotások alapján végzett s nem utolsó sorban gondolkodó újraértelmezését. Annyi azonban az eddigiekből is kiolvasható, hogy Croce nem ugyanazon fogalmak alapján képzelel el az élet ábrázolását, illetve kritikáját. A reflektáló tudat művészetből való kiemelési kísérlete, illetve a kritikának való odaítélése eléggé egyértelműen tanúskodik arról, hogy Croce egyáltalán nem tekinti a művészetet az élet kritikájának.

Croce egész filozófiai rendszerét, különösen *Logikája* bizonyos fejtegetéseit alapul véve arra lehet következtetni, hogy az intuíciónak csak a *létezés* attributumával ruházta fel, s így bizonyos értelemben hasonlóságot mutat a hegeli logika létezési ítéleteivel. A hasonlóság éppen az, hogy a tulajdonképpeni fogalom mindkettőjüknél a reflexiós ítélet által jön létre. „A létezési ítéletben – írja Hegel – a tartalom csak közvetlen vagy elvont, meghatározatlan. [...] Ez az *általánosság*, amely tovább határozódik majd meg a reflexiós ítélet mozgásában, még különbözik a *fogalomnak* mint olyannak *általánosságától*.<sup>18</sup> Azonban míg Hegelnél a létezési ítélet tökéletesebbként folytatódik a reflexiós ítéletben, addig Croce-nál az intuíciónak ítélet nélküli *létezés*, olyan *egység*, amelyekben a fogalom sem a priori, sem a posteriori nem hoz létre szintézist, csupán eleme, bár különleges eleme a szintézisnek.

Mivel szerinte a szellem alapvető formái (a művészet, filozófia, gazdaság és erkölcs) átmennek egymásba, és spirálszerű mozgásuk („corsi e ricorsi”) révén gazdagítják egymást, szinte elkerülhetetlen, hogy ne jussanak be fogalmak az intuitív művészi képbe. Ha pedig ez történik – különösképp a magas szintű alkotóművészetben – akkor egyáltalán nem közömbös, hogy mennyire *igazak* az intuíciónak részeivé váló – különböző általánossági fokú – fogalmak, illetve az őket explikáló ítéletek. Jól mutatja erre vonatkozó véleményét az *Ez a kerek asztal négyzetes* c. vitacikke, amelyben H. Steinthal kritizálja, aki felhívja a figyelmet a címbelihez hasonló, vagyis grammatikailag korrekt, de kognitíve értelmetlen kijelentések létrejöttére, de egyáltalán nem tiltakozik használatuk ellen. Croce nagyon veszélyesnek tartja őket, mert a művészi kép meghamisításának lehetőségét látja bennük. „Ami lényeges – hangsúlyozza Croce – az az, hogy ez a mondat megbocsáthatatlanul hamis: hamis az esztétikai tudat szférájában, hamis a logikai tudat szférájában. És miután nincs más megismerési forma az intuitív és a fogalmin kívül, ez a mondat ki van zárva az elméleti szellem köréből.” A művészet és a nyelv – különösen egy időn át nagyon hangoztatott – egységére gondolva még hozzáteszi az előbbiekhöz: „Hogyan lehetséges az, hogy ami abszurd *logikailag* és *esztétikailag*, megfelelő lehet *grammatikailag*? Hogyan lehetne tudomány az, ami az *„Ez a kerek asztal négyzetes”* típusú produktumok, vagyis értelmileg üres szavak számára csinál elméletet.” (PE, 171–172.) Croce – különösen e figyelmeztetés megtételekor – optimális esetben is keveset tudhatott volna a logikai paradoxonokról, még kevesebbet a logikai és lingvisztikai paradoxonok viszonyáról, ezért nagyon pozitív megnyilvánulás részéről az, hogy nem engedte azok résein át beszivárogni az esztétikába a modern nyelvtudomány eredményeinek álcázott (Wittgensteinnél már kifejeletten jelentkező) szélsőséges szujektív idealizmust.

Az intuíciónak tehát nem a gondolat hiányzik, hanem csak *téves*, illetve a *túl elvont gondolat*; az intuíciónak nem kizárja a rációt, hanem részben *befogadja*, részben – a filozófia oldaláról nézve – *előkészíti* azt. Mindez akkor is belátható, ha egyértelműen csak az intuíciónak és az elvont („tisztá”, filozófiai) fogalmak viszonyát tisztázza Croce. A mindennapi életben használt fogalmak („pseudo-fogalmak”, „fogalmi fikciók”) és az intuíciónak kapcsolatát illetően azért marad nála bizonyos homály, mert ezekkel szemben – gyakorlati-objektív eredetük miatt – éppúgy vannak Croce-nak bizonyos fenntartásai, mint az intuíciónak tárgyi-objektív alapjaival szemben az érzéki mozzanatok eredetére vonatkozóan.

<sup>18</sup> G. W. F. Hegel: *A logika tudománya*. (Ford.: Szemere Samu.) Bp. 1957, Akadémiai K. 2. köt. 248–249. o.

A crocei intuíció mind empirikus, mind racionális oldalának vizsgálata azt mutatja, hogy Crocét nem az érdeklő, *miből* nő ki a szép és megragadó művészi kép, hanem *mi jellemző* arra, ami mint ilyen létrejön. Nemcsak kielégíthetően meg nem oldható, hanem különösebben megoldani sem akart probléma számára az, hogy mi hozza létre azt az érzelmi; érzéki és gondolati anyagot, aminek az intuíció ad formát, ami az intuitív formában sub auspiciis sensationis homogenizálódik. A Croce által értelmezett intuíció kifejezett képszerűsége ellenére sem jelöli meg elfogadható pontossággal objektumát (mint a Schelling-féle fantázia), hangsúlyozottan alkotott volta ellenére sem tanúskodik szubjektuma különleges képességeiről (mint Bergson intuíciója), hanem szinte kizárólag egy sajátos eredményt jelöl. Ezt figyelembe véve jegyezte meg V. F. Aszmuusz, hogy Croce intuíció fogalma szinte mindenkiétől nagymértékben eltér: inkább csak a használt terminus, nem pedig jelentésének lényege ugyanaz, mint a kortársaknál. Ez szerinte Croce mérsékeltbb irracionálisizmusának a következménye is.<sup>19</sup> Aszmuusz véleménye mélyén is ott rejlik az, amit többen Croce esztétikája legnagyobb hibájának tartanak: egyoldalúvá teszi az empirizmus egveduralma. Régebben G. Gentile, újabban A. Plebe hangoztatta, hogy az empirikusan értelmezett intuíció mindig megakadályozta Crocét egy valóban teoretikus, filozófiai szinten álló esztétikai elmélet kidolgozásában.<sup>20</sup> Crocénak a művészet gondolatosságáról fentebb ismertetett véleménye önmagában véve is hitelt érdemlően cáfolja az említett kritikák szélsőségségessége miatt igazságtalan voltát.

Természetesen Croce intuíció felfogásának az eredményre való nagyfokú koncentráció következtében megvannak a maga hibái; a legfőbb ezek közül az, hogy kellő magyarázat nélkül marad az intuíció fiktitívása. A kielégítőbb megoldáshoz viszont részben a kép tárgyát, részben – sőt elsősorban – létrehozásának *módszerét* behatóbban meg kellett volna vizsgálnia. A művészi módszer kérdései ugyanis eléggé elnagyolt és egyben-másban igen korszerűtlen formában merülnek fel Croce esztétikájában.

## INTUÍCIÓ ÉS KREÁCIÓ

Mivel Croce nem tesz minőségi különbséget a művész és az átlagember között, az alkotás problémáinak tárgyalásakor nem indulhat ki a művész rendkívüli képességeiből, bármennyire kézenfekvő lenne egy ilyen sokak által hallgatólágoosan elfogadott kiindulópont. Ez Lombroso, D'Annunzio és Marinetti hazájában még akkor is kételyeket támasztana a további érvelésekkel szemben, ha a Kant által is tekintélyhez jutott zseni elmélet már sokoldalúan bizonyított lett volna. Croce inkább más, bár nem hagyomány nélküli, de egy még nem kompromittált megoldási típus eredményeinek átfogalmazására és továbbvitelére vállalkozik: egyrészt a *fantázia*, másrészt a *nyelv* kreativitását elemzi. Részletesebben a nyelvben rejlő lehetőségeket tárgyalja, különösen pályája korábbi szakaszain, míg a fantáziaműködésre inkább a későbbiek során tesz utalásokat, s ezek újat lényegében nem is tartalmaznak. A nyelv és az alkotás viszonyának előtérbe helyezése – a

<sup>19</sup> V. F. Aszmuusz: *Problema intuicii v filozofii i matematike*. (Ocserk isztorii: XVII – nacsalo XX v.) Moszkva 1963, Szocekgiz. 134–136, 152–153. o.

<sup>20</sup> G. Gentile: *Filosofia dell' arte*. Milano 1931, Fratelli Treves. 46–47. l. – A. Plebe: *Processo all' estetica*. Firenze [1965], „La Nuova Italia”. 18–25. o.

magya közvetett módján – szintén azt mutatja, hogy Croce igyekszik minél nagyobb mértékben kirekeszteni esztétikájából az irracionalizmust.

A szépirodalom és a nyelv kapcsolatának kutatása stilisztikai iskolák egész sorának felvirágzását hozta magával már a század legelején, vezetőik egyikéhez, K. Vosslerhez szoros barátság fűzte Crocét, érthető tehát, hogy a művészet felé is terjeszkedő nyelvtudomány felkeltette érdeklődését. Elődökért az egyébként is nagyra értékelt romantikus korszakba megy vissza, mégpedig a Herder és Fr. Schlegel koncepcióját továbbvivő Humboldt nyelveleméletéhez, de ismeri a későbbi idők nevesebb nyelvészeinek (H. Paul, Th. Danzel, H. Steinthal és mások) fontosabb eredményeit is. Ezek alapján jut el az *Esztétikát* megíró Croce a *nyelv és a művészet lényegi azonosításához*, mégpedig éppen az *intuáció* révén véghezvitt azonosításához. Nem J. Lameerének van igaza, aki szerint Croce a maga részben nyelvészeti karakterű esztétikájával egy metafizikus nyelvfelfogás konvencionálizmusa ellen lépett fel elsősorban, hanem inkább E. Cione véleménye fogadható el, aki észreveszi, hogy Croce a nyelv kreatív jellegét azért hangsúlyozza, mert annak segítségével tud viszonylag elfogadható magyarázatot adni az egységesnek tekintett műalkotás létrejöttéről.<sup>21</sup>

Croce nem csupán azért fordult Humboldthoz, mert annak gondolatvilágában jelentős nyelvészeti megállapítások mellett figyelmet érdemlő (és később ugyancsak hasznosított) esztétikai gondolatokat talált, hanem maga a humboldti *nyelvfelfogás* keltette fel érdeklődését. Humboldt koncepciójában ugyanis – noha ezt nem szokták kiemelni – csiráját tekintve megtalálható a nyelv azon két oldalának megkülönböztetése, amit később F. de Saussure „*langue*”, illetve „*parole*” néven tett közismertté. Humboldt felfogásában – a korábbi álláspontokhoz képest – éppen az az új, hogy a *parole* jelleget sem tartja mellékesnek. Véleményét így összegzi: „A nyelv, valóságos lényege szerint felfogva, valami tartós és minden szempontból átmeneti. [...] Ó maga nem alkotás (*ergon*), hanem tevékenység (*energeia*).”<sup>22</sup> Croce idézi (E, 364–365.) Humboldtnak ezt az esztétika szempontjából is jelentős megállapítását, és erre hivatkozva hangsúlyozza, hogy a nyelvben rejlő „*energia*” nyújt alapot és mozgási lehetőséget a fantáza számára: „A költő a képeket a nyelvből hozza felszínre, amely absztrakciók kontextusa.” (E. 366.) Croce a nyelvet *langue* oldala felől tekintve jól rendezett jelrepertoárnak fogja fel, amely viszont csak aktualizálva létezik, éppen ezért kénytelen állandó változások során átmenni. „A nyelv örökös alkotás; az, amit a szóval egyszer már kifejeztünk, nem ismétlődik, csak úgy, mint a már létrehozott reprodukálása; a mindig új benyomások a hangok és a jelentések folytonos változása számára nyitnak utat, vagyis a mindig új kifejezések számára.” (E, 164.) A mindennapi élet, illetve a művészet nyelvének újat létrehozó effektusa között a fiatal Croce nem tesz különbséget: a művészi intuáció különféle változatait csak jóval az *Esztétika* megírása után kezdi differenciálni. A nyelv abszolúte kreatív voltának kimondása alapján fogadja el Croce a romantika korának azt a – szerinte Vicótól származó – tételét (amit egyébként Hölderlin-tanulmányában Heidegger is hangoztat), hogy a költé-

<sup>21</sup> J. Lameere: *L' esthétique de Benedetto Croce*. Paris 1936, J. Vrin. 130–131. o. – E. Cione, i. m. 75–76. o.

<sup>22</sup> W. von Humboldt: *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. In: W. von Humboldt: „*Werke*”. (Hrsg. von A. Flitner und K. Giel.) Berlin [1963], Rütten und Loening. 3. köt. 418. o.

szet az emberiség anyanyelve, a próza ebből csak később fejlődött ki. Ilyen megfontoláson nyugszik legfontosabb metaesztétikai tétele: „A nyelv filozófiája és a művészet filozófiája ugyanaz.” (E, 156.)

A nyelv kreativitására való hivatkozás lehetővé teszi Croce számára, hogy elhatárolja magát az esztétikai szubjektivizmustól (főleg az Einfühlung elmélet és a freudizmus különféle válfajaitól), illetve kísérletet tegyen az alkotói tevékenység *történelmi-társadalmi* jellegének hangsúlyozására. Ezt a törekvését nem is annyira az ő megjegyzéseiből lehet egyértelműen kiolvasni, hanem az intuíció fogalmát újraelemző – és Croce sokban támaszkodó – A. Banfi megállapításaiból. Banfi is abból indul ki, hogy a művészet a mindennapi élet fölött áll, majd így folytatja: „Az esztétikai intuíció nem egy közvetlen és rögtönzött szellemi aktus, hanem a művészi aktivitás egész története készítette elő, amely azon munkálkodva haladt előre, hogy megtisztítsa világunkat, egészen a szemlélet tárgyává való tételig. [ . . . ] Az esztétikai intuíció éppen az emberek eme alkotó erőfeszítésének végső eredménye, nem a szellem egy káprázatos aktusa, de csúcsa a több évszázados művészi eredményeknek.” Létrejöttének utolsó fázisáról is megjegyzi Banfi: „. . . az 'esztétikai intuíció, mint közvetlen egység, nem egyszer s mindenkorra adott, hanem a szemlélés fokozatos folyamán át lehet elérni, amelyben végtelen sok elem vesz részt: ez olyan határérték marad, amely felé a koncentráció halad, tehát nem egy tény, hanem egy törekvés, egy uralkodó irány”.<sup>23</sup> Ilyen messzire nem jut el ugyan Croce a következtetések levonásában, de azt esetenként – például Manzoni és Verga elemzésekor – ő is észreveszi, hogy a nyelv tiszteletével párosult stiláris újítások egy-egy alkotó egész életművére előnyösen hatnak.

A művészet és nyelv lényegi azonosítása koncepciójának igen szembevető egyoldalúságai vannak, különösen a Croce által nyújtott változatnak.<sup>24</sup> A leglényegesebbre már E. Montale felhívta a figyelmet: a nyelvtudomány ilyen mértékű akceptálása azt az akadályt állítja Croce elé, hogy lényegében csak a nyelvi formában kommunikálható művészet esztétikáját dolgozhatja ki.<sup>25</sup> Croce ugyan tett kísérletet arra, hogy a nyelv fogalmát kibővítse, általában vett jelrendszert értsen rajta, tett néhány kirándulást a festészet és a zene területére, de alapjában véve mégis irodalomesztéta maradt. A nyelvi problematika kiszélesítése ugyanis önmagában egyáltalán nem elegendő az esztétika olyan problémáinak kellő megoldásához sem, mint az alkotási folyamat; olyan rész megoldás lehet csupán, amely több más rész megoldással együtt vezethet eredményhez, elszigetelten szinte csak a *forma bizonyos sajátosságait* vizsgálhatja meg. (Nem véletlen, hogy Crocét több formalista irányzat – hangoztatott fenntartásai mellett is – örömmel üdvözölte, például a Marées kör, az olasz fenomenológusok stb.) A nyelvre való támaszkodás ugyanis kedvező lehetőséget nyújt arra is, hogy a polgári esztétika megkerülje a mű és a valóság viszonya elemzésének nehézségét: a nyelvi jelekre, szimbólumokra és más hasonlókra való hivatkozással elhanyagolhatónak tűnhet a valóság legmélyebb légrétegeiig

<sup>23</sup> A. Banfi: *Lezioni di estetica, 1945–46*. In: A. Banfi: „Filosofia dell' arte”. (A cura di D. Formaggio.) [Roma 1962], Editori Riuniti. 436. o.

<sup>24</sup> Croce esztétikai nyelvfelfogásának a kortársakéval történő egybevetését nyújtja E. J. Baszin: *Szemanticeszkaja filozofija iszkusstva*. (Kriticeszkij analiz.) Moszkva 1973, Müszl'. 108–134. o.

<sup>25</sup> E. Montale: *L'estetica e la critica*. In: V. De Caprariis–E. Montale–L. Valiani. „Benedetto Croce”. Milano 1963, Comunità. 42–43. o.

történő behatolás. Az intuícioról mint nyelvi jelek kontextusáról Croce is aggály nélkül kijelentheti: „Az intuíció a valóságos percepciójának és az egyszerűen csak lehetséges képének differenciálatlan egysége. Az intuícióban nem helyezkedünk szembe, mint empirikus lények, a külső valósággal, hanem minden további nélkül objektíváljuk benyomásainkat, bármilyenek is azok.” (E, 6.) Az intuíció igazságértéke nyilván akkor lehet csak közömbös, ha nincs tükrözési viszonyban semmivel. Nagyon találóan mutat rá N. Petruzzellis Croce gondolatmenetének immanens ellentmondására: ha az intuícióban nem különül el az igaz a hamistól, nem lehet az intuíciót az ismeret megbízható kezdeti formájának sem tekinteni.<sup>26</sup> Croce nem számol ezekkel és a hozzájuk hasonló nehézségekkel, de más megfontolások miatt a tízes évek közepétől kezdve sokat változtat a nyelv és a művészet viszonyáról vallott felfogásán. E. Cione úgy látja, hogy Croce soha nem adja fel teljesen a nyelv szerepéről kialakított koncepcióját, gondolati háttérként még *A költészetben* is megtalálható: a nyelv mint  *kreatív* tényező a „költészetet” (poesia), mint  *kommunikációs* tényező pedig az „irodalmat” (letteratúra) eredményezi.<sup>27</sup> Kétségtelen, hogy Croce a poesiát és a letteratúrát különböző módszerekkel megalkotott produktumoknak tekinti, de eltérésüket nemcsak direkt módon nem a nyelvre, hanem az érzelmek humanizálására hivatkozva magyarázza, de egyébként is alig ejt szót a nyelvről. A hangsúly itt már az alkotó képzeleten van. A nyelv inkább csak a letteratúra megmagyarázásában játszik bizonyos szerepet.

A *fantázia* elemzése több eredményt ígér a műalkotás létrejöttének kutatásában. Croce – aki a fantázia értelmezését nem annyira a nyelv értelmezése elvetésének, hanem inkább *kiegészítésének* tekinti – maga is nagyra értékeli „az alkotó képzeletet, ami a legsajátosabb költői képesség” (PNP, 333.), hiszen főleg ebben látja annak magyarázatát, hogy a művész valami  *újat és megismételhetlent* hoz létre. A fantázia szerepének kiemelésekor még nyíltabban szembekerül a tükrözés elméletével, mint máskor. Kategorikusan kijelenti: „A (fantáziára vonatkozó vagy esztétikai) problémák állása és megoldása tehát: a művészet nem *reprodukál* valamilyen létezőt, de mindig valamilyen  *újat produkál*, új szellemi szituációt formál, és azért nem utánzás, hanem *alkotás*.” (NSE, 152.) A fantáziára való gyakori hivatkozásnak nemcsak az a szerepe, hogy kizárja a primitív visszautkrözést, hanem inkább az, hogy a műalkotás egyetemességét hangsúlyozza. Megsejti Croce, hogy az intuitív művészi kép olyan egyes, amely gazdag általános tartalmat foglal magában. Az érzelmi anyagból lett eszmei tartalom olyan általános, amely szemlélhetővé tett  *általános emberi*, vagyis ami többé-kevésbé nembeli. Az ilyen tartalomnak van szüksége különleges máslétre, formája szerint is valami  *nem szokványosan* reálisra. „De a művészet – írja – ideálisan újraalkotja és kifejezi az én pillanatnyi helyzetemet; és a róla alkotott kép függetlenné lesz időtől és tértől, s a térnek bármely pontján és az időnek bármely pillanatában újra létrehozható és szemlélhető a maga ideális valóságában. Nem a *világhoz*, hanem a *világ felett levőhöz*, nem a múltó pillanathoz, hanem az örökkévalósághoz tartozik. Ezért az élet elmúlik, a művészet megmarad.” (PE, 27.) Nagyon elvont általánosságként fogalmazódik itt meg a nembeliség, de annak hangoztatása jól érezhető, hogy az ilyen általánost kifejező képződmény önmagától nem áll elő, az ilyen – általánost

<sup>26</sup> N. Petruzzellis: *L' estetica dell' idealismo*. Padova (1950<sup>2</sup>), Cedam. 260. o.

<sup>27</sup> E. Cione: *Benedetto Croce*. Milano 1953<sup>2</sup>, Longanesi 441–442. o.

önmagában is plasztikusan érzékeltető – eszmei képződményt *létre kell hozni*. Mégpedig olyanként kell létrehozni, hogy természetesnek, de a természetesnél evidensebbnek hasson. A fantáziának ezért nagyon is korlátok között kell mozognia. A művészetet álomnak, szabad asszociációnak vagy egyéb ilyenek felfogókkal szemben írja: „És itt mutatkozik meg az álom és a művészet, az elképzelés [immaginazione] és a képzelet [fantasia] közötti különbség, sőt szakadék. A képzeletben az alapvető motívum a szemlélet [contemplazione] (*αθεωρητικόν* és nem az *ορεκτικόν*); ezért – jóllehet van benne elképzelés és vágy, ami létrehozta – az elképzelés a fantáziának csak anyaga, amit kozmikus képekké formálva felülmúl.” (CC, III. 30.) Nyilatkozatai szerint Croce nem ismeri el tipikus személyek sikeres ábrázolásának lehetőségét (vö. E, 39.), de a fantáziával létrehozott intuícióról szólva mégis ilyen irányba, vagy még inkább a *művészi különös* megsejtésének irányába tendálnak fejtegetései, ha meg is torpannak egy a megoldástól még távol eső ponton.

Croce a pszichológia feladatának tartja a fantáziaműködés folyamatszerűségének konkrét elemzését, azonban mint a filozófiai szintű esztétika művelője valamennyire mégis tekintettel van a folyamatra, és felfigyel arra a döntő sajátosságára, hogy igen *nagyfokú szabadság* jellemzi. Az eredmény felől szemlélve és némi idealista torzítással, de mégis a művészet életanyagot szabadon kezelő eljárására mutat rá, sőt annak jogosultságát hirdeti, amikor az intuíció fantázia által teremtett nem valószerű mozzanatairól beszél, illetve ezeknek a valószerűekkel történő bonyolult, a megkülönböztethetetleniség szoros összetapadásáról szól. Lényegében azt a – később kísérleti pszichológia által is igazolt – tényt próbálja a maga módján kifejezni, hogy a művészek a nem művészekhez képest sokkal szabadabban kezelnek egy feldolgozásra szánt témát, s ennek során igen messzire eltávolodnak az empirikus valóságtól.<sup>28</sup> Az alkotó személyiség nagyobb fokú szabadsága magában a folyamatban egyebek mellett úgy nyilvánul meg, hogy nem ragaszkodik az első benyomásokhoz és próbálkozásokhoz, hanem nagyon gyorsan több megoldási lehetőséggel kísérletezik, s csak később választja ki a legjobbat.<sup>29</sup> Az alkotásban mindig van intenzív *továbblépés*, mégpedig nem csupán a mások által már „konvencionálissá” tett vívmány túlhaladása, hanem emellett a *saját* és éppen csak létrehozott eredmény – mint részeredmény vagy zsákutca – túlhaladása is. Az elért újnak egyébként – még ha művészetről van is szó – nem kell feltétlenül illuzórikusnak lennie, mert könnyen előfordulhat, hogy „ahol az illúzió kezdődik, ott végződik a művészet”.<sup>30</sup>

A nyelv parole oldalának „energiája”, illetve a fantázia „szabadon alkotó” képességével való rendelkezés korántsem elegendő ugyan Crocénak ahhoz, hogy rájuk történő hivatkozással a műalkotás létrejöttének folyamatát lényegét tekintve kielégítően megmagyarázza, ahhoz azonban nyújtanak némi támogatást, hogy az *objektíválódás folyamatának fontosságát hangsúlyozhassa*. A nyelv alapján elsősorban az objektíválódás bizonyos *formái*, a *fantázia* értelmezésével inkább néhány *tartalmi* mozznatát tudja többé-kevésbé jól megvilágítani.

<sup>28</sup> C. Patrick: *Művészek alkotó gondolkodása*. In: „Művészetpszichológia.” (Szerk. és bev.: Halász László.) Bp. 1974, Gondolat K. 213. o.

<sup>29</sup> I. A. Taylor: *Az alkotó folyamat természete*. In: „Művészetpszichológia.” Id. kiad. 242–243. o.

<sup>30</sup> Fülep Lajos, i. m. 648. o.

Előbb a külsővé válás, a forma problémái merülnek fel, és a továbbiakban is főleg ezek foglalkoztatják Crocét. Ezek nagyrészt mint *az intuíció és a kifejezés közötti viszony* részkérdési vetődnek fel nála. Alapvető tétele mindvégig az, hogy „nem áll fenn a költészetben az intuíció és a kifejező forma dualizmusa”. (PS, III. 63.) Ennek hangoztatása mellett hol az intuitív kép létrehozási és kifejezési folyamatának azonosságára, hol az eszmei megformálási és materializálási tevékenység különbségére helyezi a hangsúlyt.

Az intuíció olyan érzéki kép Croce szerint, amely csak *kifejező* formában jön létre; ami nem ilyen, nem is tekinthető intuíciónak. „Minden igazi intuíció vagy képzet – jelenti ki Croce – egyszersmind *kifejezés* [espressione]. Az, ami nem objektíválódik egy kifejezésben, nem intuíció vagy képzet, hanem érzékelés és természetiség. A szellem nem szemlél másként, csak cselekedve, formálva, kifejezve. [...] Az intuitív tevékenység annyit szemlél, amennyit kifejez. Ha ez a tétel paradoxul hangzik, annak egyik oka az, hogy a kifejezés szónak nagyon szűkkörű jelentést szoktak tulajdonítani, csak a verbálisnak nevezett kifejezéseket jelölve meg ilyenek, holott vannak nem verbális kifejezések is, mint vonalbeliek, színbeliek, hangbeliek; mindazokat bele kell tehát foglalni a kifejezés fogalmába, amiket az ember, a szónok, a zenész, a festő vagy bárki más mindenfajta megnyilatkozása felölel.” (E, 11.) Sem a belső, a tartalom, sem a külső, a forma nem apriorisztikus a másikhoz viszonyítva: „Mielőtt a szellemnek ez a kifejező állapota létrejön, a gondolat, a zenei képzet, a festői kép nemcsak nem létezhetett kifejezés nélkül, de egyáltalán nem létezett.” (BE, 38.) Valóban Schleiermacher már említett álláspontját ismétli itt lényegileg Croce, de azzal a nagyon aktuális szándékkal, hogy elítélje az egyre jobban terjedő *diletantizmust*. Évtizedekkel később még nyilvánvalóbban a csak tervezgető széplelkekre célozva fogalmazza újra ezt a tételt: „Az intuíció és a kifejezés azonosságának eme mélyértelmű filozófiai tétele megtalálható a közönséges józan észben, amely nevet azokon, akik azt mondják, hogy vannak gondolataik, de nem tudják őket kifejezni, elképzelték egy nagy festményt, de nem tudják megfesteni.” (AN, 16.) Ezek a megállapítások konkrét célzásaitak leszámítva is fontosak, hiszen bennük fogalmazza meg a leghatározottabban Croce a művészetnek azt a törvényszerűségét, amit a marxista esztétika az *érzéki megjelenítés* törvényének nevez.

Ezt a nagyon fontos törvényt azonban megközelítőleg sem teljes materialista tartalmával építi be esztétikájába Croce. Az objektíválódás egészének éppen a legszembetűnőbb materiális mozzanatát, a mű anyagi közegbe történő rögzítésének aktusát próbálja kirekeszteni belőle azzal az indoklással, hogy az már nem esztétikai, hanem gyakorlati eljárás: nem inherens, csak akcidentiális a művészi tevékenységhez viszonyítva. „Az esztétikai tény – írja – teljesen kimerül a benyomások kifejező kidolgozásában. Amikor megszereztük a belső szót, amikor tisztán és elevenen felfogtunk egy alakot vagy egy szobrot, megtaláltunk egy zenei motívumot, a kifejezés megszületett és tejjé lett: nincs szüksége másra. Az, hogy mi kinyitjuk és ki *akarjuk* nyitni a szánkat a beszédre vagy torkunkat az éneklésre, vagyis hangosan elmondjuk és elénekeljük, amit már hangtalanul elmondtunk és elénekeltünk magunkban, illetve kinyújtjuk és ki *akarjuk* nyújtani a kezünket, hogy megérintsük a zongora billentyűit vagy hogy megfogjuk az ecsetet és a vésőt, úgyszólván elvégzendő nagyban azokat a mozzulatokat, amelyeket kicsiben és gyorsan már elvégeztük, és átvendő egy anyagba, ahol többé vagy kevésbé tartós nyomai maradnak – ez egy járulékos tett, amely egészen más törvényeknek engedelmessékedik, mint az előbbieket, és amelyekkel most nem törődünk, jóllehet mindig elismerjük, hogy ez dolgok létrehozása,

és ez egy *gyakorlati* vagy *akarati* cselekvés.” (E, 56–57.) Nyilvánvaló, hogy itt a forma és a technika fogalmi elkülönítésére is figyelemre méltó kísérletet tesz Croce, a fő motívum azonban mégis az, hogy az objektívalódás eszmei oldala kapjon hangsúlyt. Ilyen beállítás mellett nem az anyagi kifejezők rendszerének sajátosságára, a kifejező eszméknek való konkrét alárendelődésére derül fény – noha esztétikailag ez az elsősorban fontos –, hanem a művön belüli látszólagos közömbösségükre. Ez a tárgyalásmód is akadályozza Crocét abban, hogy mélyebben megértsen olyan esztétikai problémákat, amelyek az anyag fizikai realitásával is szorosan összefüggnek, mint az egynemű közeg vagy a természeti szépség.

A műalkotás eszmei komponenseinek túlértékelése – mint a legtöbb idealistának – Crocénak is megadja azt az átmeneti előnyt, hogy az egyértelműbben eszmei jellegű *tartalom objektívalódását* jobban nyomon tudja követni. Az alkotó tudatvilágának művé való exteriorizálódási folyamatában nagyon jól észreveszi Croce mind a deszubjektívalódási mozzanatot, mind a létrejött eredmény továbbiak során már nembeli kívánalmaknak többé-kevésbé megfelelő módon determináló hatását. Így ír a művek életéről, mint a mindennapok életét felülmúló életről: „Igen, ilyen a művészi alkotásoké, amelyek előtörnek belőlünk (kicsikből és nagyokból – ahogyan az emberek nevezik magukat), és ezen előtörés során afelé haladnak, hogy eltávolodjanak tőlünk, s tökéletesednek és tényleg el is távolodnak, egészen addig, hogy új életet élnek: gondolatok, költmények, cselekvések, amelyek a mieink voltak és nem a mieink többé, amelyeket könnyeinkkel és vérünkkel alkottunk, s most a könnyek és a vér nélkül léteznek már, és fennmaradnak, biztosak és derűsek, halhatatlan alkotások. A halandó élet, 'egy szenvedélyes cselekvés', egy 'betegség' (mondotta Novalis), Shakespeare meg mint 'lázat' határozta meg; a halhatatlan élet pedig az, amelyik kigyógyult a lázból, lecsillapította és legyőzte magában a lázat. Mindannyian (az élet által megtámadottak is, s talán a legjobban éppen ők, mivel a legtevékenyebbek) azon fáradoznak, hogy felülmúlják szenvedélyeiket a műben, mind azon dolgoznak, hogy benépesítsék az eszmei teremtmények egét saját szellemi gyermekeikkel. Nem reálisak-e nagyon is ezek a teremtmények? Nem alkotnak-e olyan erkölcsi erőt, amely segíti és irányítja az emberiséget? Nem az-e az általuk nyújtott segítség és irányítás, amit 'gondviselésként és kegyelemként' szoktak emlegetni és kérni? Nincs-e saját nagyfokú tudatosságuk, minthogy megvan a maguk logikája és cselekvése?” (CC, IV. 249–250.) A műalkotás objektivitásának *eszmei* oldaláról, illetve a művészet megáértvalóságáról aligha mondhatna többet egy olyan idealista esztéta, aki – a polemizáló részeket leszámítva – nagyon szűkszavúan fejt ki művészet-filozófiai elgondolásait.

Bármennyire másodlagos problémaként kezeli is Croce intuíció elméletén belül az alkotás folyamatát és módszerét, néhány figyelmet érdemlő, egyéb gondolatainak megvilágításához jól felhasználható megjegyzést mégis kénytelen tenni ezekről is. Az alkotási folyamat egészét azonban nem vizsgálja, tulajdonképpen csak egy – esztétikája egészének alaptendenciája szempontjából fontos – szakaszával foglalkozik. Nyilvánvaló, hogy szándékosan mellőzi az alkotáspszichológia legközismertebb megállapításait is; például Helmholtz már 1896-ban publikált azon eredményeit, amelyek szerint az alkotási folyamatnak három, vagyis előkészületi, lappangási és megvilágosodási stádiuma van, de ezekre – mint előzményekre – pozitív értelemben semmiképp sem hivatkozva csak azzal a szakasszal foglalkozik Croce, amelyiket negyedikként, „*kivitelezési*” *stádiumnak* elnevezve

G. Wallas elemez 1925-ben, s a másik három szerves folytatásának, sőt betetőzésének tekinthető. Ez a konzekvens pszichológiaellenesség – az újat mondás igénye mellett – ismét a külvilág fontosságának elismerésétől való idegenkedéssel függ össze: az első, az előkészületi stádium ugyanis nem más, mint az objektív valóság tanulmányozása, s ennek részletessége és minősége igen nagy mértékben befolyásolja az alkotást.<sup>31</sup>

Az öt csak közvetlenül érdeklő néhány szempont alapján és csak nagyon vázlatosan vizsgált alkotási folyamat elemzése során alkalma nyílik Crocénak több olyan utalást tenni, amely esztétikája néhány más kategóriájának tartalmára vonatkozik. Így az intuíción és a kifejezés egybeesésének tétele a tartalom és forma azonosságáról mondottakat előlegzi, a művész szubjektív állapota és az objektíválódott mű közötti különbség kiemelése pedig a művek anyagának és tartalmának esztétikai összemérhetetlenségét anticipálja. A műalkotás újdonsága és eredetisége, magáértvalóvá objektíválódott volta viszont közvetlenül arra utal, hogy Croce az intuitív művészi képet totalitásnak tekinti.

### INTUÍCIÓ ÉS TOTALITÁS

Croce intuícióna vonatkozó fejtegetéseiről talán az a legkevésbé köztudott – pedig ez a legértékesebb –, hogy tulajdonképpen a műalkotás *totalitás jellegét* akarja e kategória sajátosan kifejtett tartalmával korszerűbbnek vélt módon megvilágítani, noha magát a terminust alig használja. Az intuíción és totalitás nála igen nagyfokú egybeesésének azonnali felismerését eléggé zavarják az intuíción értelmezésére vonatkozó mind régebbi, mind újabb keletű konvenciók: így részben az a Spinozától eredeztetett hagyomány, amely szerint az intuíción nem az érzékeléssel kapcsolatos, hanem a gondolkodásnak is a betetőzése, a megismerés legmagasabbrendű formája; illetve részben az a Bergson által közkeletűvé tett elgondolás, hogy az intuíción különleges megismerőképesség („*simpatie spirituelle*”), ami a ráció meghaladására képes.<sup>32</sup> Pedig Croce – jól látja H. W. Carr – egyáltalán nem értékeli le a művészetet meg az intuíción sem azzal, hogy a megismerés legelső fokának tekinti, hiszen így olyan nélkülözhetetlen punctum salienszé minősíti, amely minden pozitívummal rendelkezhet.<sup>33</sup> Az esztétika alapelemeként felfogott intuíciónban Croce részben megpróbálja egyesíteni az intuíciónnak mind a szubjektív, mind az objektív oldaláról addig elmondottakat, hangsúlyozza igen értékes voltát, nem fordítja egyértelműen szembe a gondolkodással és – legsajátosabb nívumként – produktum mivoltára helyezi a hangsúlyt. Ez a törekvése különösen akkor válik azonnal nemcsak érthetővé, hanem helyeseltetővé is, ha tekintetbe vesszük, hogy a két legveszélyesebb művészeti ellenfélnek a naturalizmust és az avantgardizmust tekinti, olyan irányzatokat tehát, amelyeknek alkotói módszerében központi eljárásként szerepel a partikularitás műalkotássá emelése. S az ilyen típusú művészetet nem csupán a különböző „izmusok” ars poeticái próbálják igazolni, hanem a konvencionálisabb esztétikák is, például a neokantiánus H. Rickert, aki szerint a művészet „kiteljesedett partikularitás” (vollendete Partikularität).<sup>34</sup>

<sup>31</sup> I. A. Taylor, i. m. 238–239. o.

<sup>32</sup> A. Banfi, i. m. 435–436. o.

<sup>33</sup> H. W. Carr, i. m. 41–49. o.

<sup>34</sup> H. Rickert: *System der Philosophie*. I. Teil: Allgemeine Grundlegung der Philosophie. Tübingen 1921, Mohr. 387–389. o.

Croce intuíció-fogalmának a *legmélyebb rétege konstans*, csak a felületi rétegei módosulnak (vagy ahogyan V. Sainati írja: a főnév ugyanaz, csak a jelzői mások<sup>3 5</sup>), a totalitással való legnagyobb fokú azonosság mégis azt a változatot jellemzi, amit „*kozmikus intuíció*”-nak nevez. Ezt dolgozta ki a legkésőbb, a másik két variáns – az „*expresszív intuíció*” [intuizione espressiva] és a „*lírai intuíció*” [intuizione lirica] – után s mintegy azok tökéletesítéséeként. E végleges változat kidolgozásában igen nagy szerepet játszottak az irodalomtörténész Croce tapasztalatai, főként az, hogy olyan kiváló költők alapos tanulmányozása után került erre sor, mint Dante, Ariosto, Shakespeare és Goethe. Az ő alkotásaikból nem csupán azt következtethette ki Croce, ami a saját korabeli művészeti ideálból hiányzik, hanem elsősorban azt olvashatta ki, ami az ideális művészetben mindig követendő. Az ilyen előkészületek és példák után már nagyrészt azt fogalmazhatta bele a „*kozmikus intuíció*”-ba, amit József Attila „*ihlet*”-nek, Lukács György „*intenzív totalitás*”-nak nevez.

Az intuíció legfontosabb tulajdonságának mindig az *egységet* tartja Croce. Amikor az intuíciónak már csak a *művészi* változatával foglalkozik, ezt így fogalmazza meg: „Az intuíció csak akkor igazán művészi, igazán intuíció, és nem képek zavaros tömege, ha van életelve, ami eggyé válva vele, lelket visz bele.” (BE, 25.) A kívánt egységet garantáló tényezőként csakis valamilyen *eszmei* létezőt hajlandó elismerni, bár az intuícióra irányuló kutatásai során nem mindig elsősorban, illetve nem mindig közvetlenül ezt az eszmei homogén médiumot keresi. Bár az intuíció három változatának mindegyike más-más aspektusból világítja meg az intuíciót és csak a harmadik változat közelíti meg főként úgy, mint totalitást, a totalitás jellegről azért mindig szó esik, sőt mindig más tulajdonságról elsősorban. Az *expresszív intuíció* esetében a külső forma, a lírai intuíciónál az anyag és a tartalom, a *kozmikus intuíció* tárgyalásakor pedig a tartalom és a forma képezi az elemzése elsődlegessé tett tárgyát.

Amikor Croce a művészi kép egységességét vizsgálja, mindig a művészi alkotás *egészét* tartja szem előtt. Ezt már intuíció-elmélete *első megfogalmazásakor*, vagyis „az intuíció és a kifejezés egysége” koncepciójának kidolgozásakor kimondja: „Minden kifejezés egyetlen kifejezés. Az esztétikai aktivitás a benyomások egy szerves egésszé való egyesítése. És ez az, amit mindig jelezni akartak, amikor azt mondták, hogy a műalkotásnak egységesnek kell lennie, vagy ami ugyanaz, *egységesnek a különféleségben*. A kifejezés a sokféle vagy különféle szintézise az egyben.” (E, 23.) A hangsúly ekkor még nem a különféleségen, hanem az *egységen* van. Az intuíció „*az egyes megismerése*” (E, 3.) az általánost kifejező fogalommal szemben; Crocét ekkor a műve *egyes, egyéni* volta foglalkoztatja. Közvetlen összefüggést lát az *egyes, az egységes* és a *jellemző* között. Az egyes egységessége alapján próbál eltekinteni az intuíciók közötti minőségi különbségtől és csupán mennyiségi differenciát feltételezni, aminek értelmében egybemosódik az intuíció csak részben megkülönböztetett két fajtája: a pusztán érzéki képmás és a művészi kép. „A művészieknek mondott intuíció-kifejezések határai a közönségesen nem művészieknek mondottakkal szemben tapasztalatiak: nem lehetet őket meghatározni. Egy epigramma a művészethez tartozik; miért nem tartozik oda egy egyszerű szó?” (E, 17.) Ilyen elgondolás szerint haladva éppen azt nem lehetne megkülönböztetni a totalitástól, amit Croce a legjobban

<sup>3 5</sup> V. Sainati, i. m. 301. o.

szeretne, vagyis a partikularitást. Ezt a gyengeséget nagyon jogosan kritizálja József Attila, aki tulajdonképpen az ellen tiltakozik hogy az egyszerű érzéki képet műalkotássá léptessék elő, hiszen az intuíció szerinte csakis „ az egyes konkrét dolgok fölismerése”, csupán „egyes dolgok valódi képzelete”, a legoptimálisabb esetet véve is „az intuíció maga az egzisztencia a beteljesülésben, még pontosabban: az egzisztencia a beteljesülés beteljesültségé mozzanatában”, s ezzel szemben „a művészet gazdagabb jegyű fogalom”.<sup>36</sup> Croce a továbbiakban szinte teljesen mellőzi az intuitív érzéki képet, és intuíción – bár hallgatólagosan – csak a *műalkotás eszmei oldalát* érti. Ezzel a nem is tudatosult eljárásával nagyrészt mégis visszahelyezi jogaiba a minőségi megkülönböztetést. A műalkotásról feltételezi az individuális létet: „... amit egy műalkotásban intuálunk, nem tér vagy idő, hanem [a mű] egyéni *jellege vagy fiziognómiája*”. (E, 7.)

Nagyon nagyfokúnak gondolja Croce a művészi alkotások különállását, E. Cione szerint ahhoz hasonlóan, ahogyan Leibniz a monászakét,<sup>37</sup> de ugyanakkor tekintettel van a belső differenciáltságra is; hangoztatja, hogy „az, amit képek neveznek, mindig képek kapcsolata, nem léteznek kép atomok, mint ahogyan nem léteznek gondolat atomok...”. (BE, 29.) A mű legfontosabbnak ítélt jellegzetessége mégis az, hogy benne a részek szinte felismerhetetlenül összeilleszkednek: „Az esztétikai kifejezés szintézis, amelyben lehetetlen elválasztani a direktet és az indirektet. Benne minden benyomás egyenlősítve van, amennyiben esztétikaivá lett.” (E, 22.) Az előzmények vagy források hasznosíthatóságára vonatkozóan megjegyzi: „A régi kifejezéseknek újra benyomásokká kell válniuk, hogy szintetizálni lehessen őket az új, egyetlen kifejezéssé.” (E, 24.) Az újraalkotás és egységessé alkotás ugyanazon folyamat két aspektusa.

A műalkotás egységessé intuált képrendszer, aminek mindig megvan a maga szembe-tűnő sajátossága. „A művészettől – írja Croce – nem azt várjuk, hogy megtanítson a maga valóságos tényeire vagy gondolataira, vagy hogy elkápráztasson képeinek gazdagságával, hanem azt, hogy legyen *egyénisége*, ami által a hallgató vagy a néző lelke felemelkedhesék. [...] Ezen kívül nincs más elfogadható jelentésük azoknak az elvárásoknak, amelyek a műalkotáson belüli valóságosságra, igazságra, logikus rendre, szükségszerűsége szoktak irányulni.” (PE, 18.) A naturalista tényhalmaz valóban akadály lehet a szigorúan komponált mű létrehozásának, ebben a fantázia módosító és kiegészítő munkája könnyebben eredményhez vezethet. Az intuíció csakis egy ilyen bármennyire spontánul végrehajtott, de mégis energikus ismeret-átrendezés után mutathatja azt – mint C. Carbonara gondolja – ami *jellemző* a dolgokban.<sup>38</sup> A jellemzőnek az *egyes* tulajdonságaként való elgondolása csakis *formalista* alapállás mellett történhet, hiszen csak a műalkotás *külső formájának* vannak olyan *lényeges* komponensei, amelyek a maguk konkrétságában nem ismétlődnek s ráadásul még érzékiek is. Az ezen túl megemlíttet többi sajátosság – képszerűség, egységesség – az egyedi karakterisztikumnál általánosabb ugyan, de szintén formai, hiszen a *kompozícióra* vonatkozik.

Croce intuíció felfogásának első változata inkább csak az *igényét* fogalmazza meg annak, hogy a műalkotásnak totalitás jellegűnek kell lennie. Az intuitív mű totalitását

<sup>36</sup> József Attila: *Esztétikai töredékek*. In: József Attila „Összes Művei”. 3. [köt.] Cikkek, tanulmányok, vázlatok. [Sajtó alá rend.: Szabolcsi Miklós.] Bp. 1958, Akadémiai K. 239, 249. o.

<sup>37</sup> E. Cione, i. m. 64. o.

<sup>38</sup> C. Carbonara, i. m. 13. o.

még *elvontan*, rész-egész viszonyként fogja fel, kimondja az egész vezető szerepét, de nem differenciál, hanem nivellál a részek között, kimondja az összefogó tényező létét, de nem mondja meg határozottan, mi az. A külső formáról tett megállapításai is egyoldalúak, hiszen szándékosan mellőz olyan problémákat, mint a műalkotás tér- és időviszonyai. Ezek a hiányosságok olyan természetűek, hogy önmagukban is továbblépésre készítetnek, s ettől Croce nem is idegenkedik. Azt viszont meg kell állapítani, hogy Croce már ekkor felismeri, hogy *műalkotáségyéniségek* léteznek, és létezésük konkrétsága nagyon fontos az esztétika szempontjából.

A „művészet mint lírai intuíció” *újabb koncepciójával* arra próbál magyarázatot adni Croce, hogy mi az az *anyag*, ami *egységessé teszi* az intuíciót. Ekkor mondja ki, hogy ez az anyag az *érzelem* (ettől „lírai” az intuíció), s ez az érzelem nem tisztán érzelem a művészi feldolgozás előtt, de „tisztá” intuíció akkor, ha sikeres műalkotássá vált. Két oldalról fenyegeti veszély az intuitív képet: vagy a gyakorlat motívumai bontják fel egységét, és költészet („poesia”) helyett szónoklat („oratoria”) jön létre, vagy a gondolat nem tud beolvadni a képek rendszerébe, és létrejön az allegória álművészete. A *szimbólum* és az igazi művészet azonosítása arról tanúskodik, hogy Croce – noha ennek direkt kimondását sehol nem találjuk meg esztétikájában – az intuitív kép lényegét ekkor *az érzelem és a gondolat dialektikus egységének adekvát érzéki kifejezésében* látja. Direkt módon – mintegy összegzésként – csak ennyit ír: „A művészi intuíció tehát mindig *lírai* intuíció: az előbbi szó nem jelzője vagy határozója az utóbbinak, hanem a szinonimája; egy újabb szinonima, amit hozzá lehet sorolni ahhoz a néhányhoz, amiket már említettem, s amelyek mind az intuíciót jelölik. És ha olykor jónak látom, hogy szinonima helyett a jelző nyelvtani formáját adjam neki, csak ezért teszem, hogy megértessem vele a különbséget az intuitív kép, vagyis képek kapcsolata és a hamis intuíció között, [ . . . ] a között, ami igazi intuíció, amely organizmust képez és mint organizmusnak megvan a saját életelve, ami maga az organizmus, és a között, ami képek koacervátuma, amelyeket játékból, számításból vagy egyéb gyakorlati célból raktak egymás mellé, s amelyek, mivel gyakorlati a köztük levő kapcsolat, esztétikai szempontból ítélve nem organikusak, hanem mechanikusnak tekinthetők.” (BE, 29–30.) Az intuíció anyagának specifikuma, az anyag és a tartalom közötti különbség annyira leköti Croce figyelmét, hogy a formáról közvetlenül nem mond többet annak *organikus* természetén kívül, s ezt az organikuságot most is nagyrészt a *külső formában* látja, hiszen ilyen megállapításokat tesz: „Ha egy költeményből eltávolítják annak metrumát, rímeit, szavait, nem marad meg – mint néhányan vélik – a költői gondolat; nem marad semmi.” (BE, 39.) A jól kidolgozott forma fontosságáról egy összefüggésben tesz még említést: a romantikus érzelmi anyagnak *klasszikus formát* kell öltenie: „. . . a kiváló alkotókat, a kiváló műveket vagy ezek kiváló részleteit nem lehet sem romantikusoknak, sem klasszikusoknak, sem szenvedélyeseknek, sem megjelenítőeknek nevezni, mert klasszikusak és romantikusak, érzelmek és megjelenítések együtt . . .”. (BE, 28.) A forma tehát nem minősül mellékesnek, csak kévesebb újat mond róla.

A művészeti feldolgozásra alkalmas anyag specifikumának megjelölése (elsősorban az érzelmek, másodsorban a velük összeegyeztethető gondolatok) *lehetővé teszi* az intuíció *tartalmi* oldalának elmélyültebb vizsgálatát, a forma természetének a korábbiánál valamivel kevésbé elvont értelmezése (költői organikuság) önmagában is szinte *megköveteli* az intuíció *formai* oldalának még konkrétabb leírását. A „lírai” intuíciónak óhatatlanul

folytatódnia kell a „kozmiikus” intuícióval, sőt az utóbbi annyira benne van lehetőség szerint az előbbiben, hogy a leírásaikat tartalmazó részek néha ugyanazokban a művekben is megtalálhatók.

A „művészet mint kozmiikus intuíció” az a koncepció-változat, amely folytatja és összegzi, a *legmagasabb szinten* nyújtja Croce intuíció felfogását.<sup>39</sup> Konkretizálja benne a formáról tett addigi megállapításait és a korábbiaknál eredményesebb kísérletet tesz a műalkotás specifikus tartalmának bemutatására. Újabb elgondolásai lényegét szinte teljes egészében tartalmazza az Ariostoról szóló tanulmány, illetve *A művészi kifejezés totalitás jellege* c. cikk. A romantika érzelm kultuszával és a klasszicizmus észkultuszával szemben ismét a két tudati komponens szükségszerű művészi szintézisére hívja fel a figyelmet, s ehhez forrásként elsősorban az esztéta Humboldtra, annak Goethe *Hermann und Dorothee*-járól írt tanulmányára támaszkodik, a „harmónia költő”-jének nevezett Ariosto művészetéből levont legdöntőbb tanulságok mellett.

A terminus – „kozmiikus” intuíció – arra a hagyományra utal, amely szerint a műalkotás önálló világ, „mikrokozmosz”; és ez a kifejezés nemcsak azért felel meg nagyon Crocénak, mert emlékeztet a művek korábban is hangoztatott különállására, belső gazdagságára, plasztikusságára, hanem főleg azért, mert a *forma* felől közelít a művek megértéséhez. A kozmiikus intuíció kritériumainak eleget tevő alkotásban a *sajátos egyedi forma maximálisan általános tartalmat hordoz*: „Benne az egyedi ad lüktetést az egész életének, és az egyedi életében benne van az egész; az univerzum ebben az egyedi formában, és az egyedi forma mint univerzum.” (NSE, 122.) Croce általában ritkán használja a lényeg és a jelenség fogalompárját (akkor is inkább a kanti „noumenon”-t és „fenomenon”-t szerepelteti); a kozmiikus intuíció elemzésekor az egyes az egyedi formára, az egész az általános tartalomra vonatkozik. Hangsúlyozza, hogy nem bármilyen egyes hordozhat általános tartalmat, hanem csakis az olyan, amelyik *különleges karaktert* kap a jól egymásra épített költői kifejezőeszközök által: „Az érzelmi tartalomnak *művészi* formát adni nem más, mint megadni neki a *totalitás*, a kozmiikus ihlet bélyegét; és ebben az értelemben az univerzális jelleg és a művészi forma nem két dolog, hanem egy. A ritmus és a mérték, az összhangok és a rímek, a metaforák, amelyek a metaforizált dolgokkal ölelkeznek, a színek és a hangok egyezései, a szimmetriák és a harmóniák – mind ezek a megfelelések, amelyeket a rétorok joggalanul tanulmányoztak elvont módon és tettek ezáltal külsődlegessé, esetlegessé és hamissá – megannyi szinonimái a művészi formának, amely individualizálva az egyediséget összhangba hozza az általános mivolttal, s így magával ezzel az aktuussal univerzálissá tesz.” (NSE, 124.) Az „individualizált” egyes az a „kozmiikus” intuíció, amelyik elsősorban formája szerint „univerzum”, „kozmosz”, „totalitás”. Akár közvetetten, az egyes és általános, akár közvetlenül, a tartalom és forma oldaláról ragadja is meg Croce az intuíció két oldalát, és bármennyire azonosságig menő egységet feltételez is a két oldal között, érdemben mégis csak a forma oldaláról szól. Találón állapítja meg E. I. Topuridze, hogy az „intuitív szintézis” lényegében a formai elemek belső dialektikája.<sup>40</sup> Természetesen Croce annak szem előtt tartása mellett

<sup>39</sup> M. E. Brown nemcsak Croce intuíció elméletének csúcsát, hanem egész esztétikája legértékesebb részét ebben látja. Vö. M. E. Brown: *Neo-Idealistic Aesthetics: Croce, Gentile, Collingwood*. Detroit 1966, Wayne State Univ. Press. 123–126, 135–149. o.

<sup>40</sup> E. I. Topuridze, i. m. 44. o.

hangoztatja az intuíció komponenseinek egységét – a l'art pour l'art-ról később mondott kritikája nagyon is alátámasztja ezt –, hogy megbonthatatlan „világgá” való kapcsolódásuk lényeges tartalmat fejez ki, mégis *elvontan*, utalásszerűen szól erről a tartalomról. Ami az intuícioról ennyiből, vagyis a meghatározatlan tartalmú, szerves formájú, alapvetően szellemi természetű produktumról kiderül, az – leszámítva a művészetre vonatkoztatottságát – lényegében alig több annál, mint amit a Th. A. Ribotra támaszkodó Bergson megállapít az értelmi erő kifejtés adekvát eredményéről: „... minden szellemi erő kifejtés hajlam a monoideizmus felé. De az egység, amely felé ilyenkor az elme halad, nem elvont, száraz és üres egység. Hanem tetszőleges számú szervezett elem közös, vezető gondolatának egysége. Magának az életnek az egysége. [...] De abból, hogy valamely képzet *egy*, nem következik, hogy e képzet *egyszerű*. Ellenkezőleg, lehet rendkívül összetett, s megmutattuk, hogy ez az összetettség mindig megvan, amikor az elme erő kifejtést tesz, sőt ez az értelmi erő kifejtés jellemzője.”<sup>41</sup> A Bergson és Croce fejtegetései közötti különbségek mellett még egy tényről nem szabad megfeledkezni: a Croce szerint felfogott *szimbólumban* benne van egy általános gondolat, amely nem közömbös az érzéki képelemek egységessé szerveződésében. A domináns jelleg ezt beleszámítva is az érzéki.

A műalkotás kozmikus világát az ember világának tartja Croce, tartalma a *legáltalánosabban felfogható emberi tartalom*. Ennek felismerése és kifejtése egyáltalán nem áll arányban egymással Croce esztétikájában. Végeredményben azt mondja itt ki a maga nem éppen közkeletű terminológiájával, hogy a művészet az ember *szabadságát* mutatja meg, mégpedig azzal a *jóleső érzéssel együtt*, amivel az ember ezt a szabadságot nyugtazza. A művészet a valóság „ritmizációja” (P, 183.), áttekinthetőségének érzékeltetője, „magánvalóságának” „számunkra valóvá” fordítója. Croce ezt így fogalmazza meg: „Mármost azt tartják, hogy a művészet – eszméje szerint – nem egyéb, mint a valóság kifejezése vagy képzete; a valóságé, amely ellentét és harc, mégpedig olyan ellentét és harc, amely állandóan újratertemti önmagát, amely sokféleség és különbözőség, azonban egészében véve egység, amely dialektika és kibontakozás, de csak együttesen az, s ezáltal kozmosz és harmónia.” (ASC, 23.) A világ bonyolultságában látott rendet minden alkotó a maga egyéni látásmódján át fogja fel, illetve juttatja kifejezésre. Például Ariosto az irónia segítségével felülemelkedik az ellentéteken és megbocsátja létezésüket, Shakespeare viszont maximálisan kiélezett drámaisággal szembeállítja s mentegy ki is egyensúlyozza őket, míg Goethe többszólamú összhangzatot teremt a különféle ellentétpárokból, és így tovább. A legnagyobb művészek épp azt ismerik fel, hogy a világ nem abszurd, hanem értelmes szükségszerűségek hálózata. E művészeket az a „szervesen fejlődő tiszta forma” vonzza, ami végső soron a *világ* formája, tehát „amikor Ariostoról vagy más művészekről azt állítjuk, hogy náluk a tartalmat a tiszta művészet vagy a tiszta forma alkotja, azon valójában azt kell érteni, hogy náluk a tartalom: egy szenvedélyes vonzalom [affetto] az univerzum tiszta ritmusa iránt, az egységes alkotó dialektika iránt, a kibontakozás iránt, ami a *harmónia*.” (ASC, 24.) Az ilyennek látott világ nem idegen az ember számára, benne „az individuum érzi saját azonosságát a mindenséggel...”. (EP, 114.) A nagy művészet szemléletet nyújt, hozzájárul annak az elméleti alapnak a megteremtéséhez, amelyhez igazodva a valóságot átalakítjuk, hiszen „a költészet, amely a tett felülmúlása a

<sup>41</sup> H. Bergson: *Az értelmi erő kifejtés*. In: H. Bergson: „A nevetés” [etc.]. [Bp.] Révai. 317–318. o.

kozmosz szemléletben, a gyakorlati aktivitást előkészítő szünet . . . ”. (SE, 55.) Kissé József Attilára emlékeztet mindez: „a mindenséggel mérd magad!”. Lukács György esztétikájában pedig úgy kerül napirendre, mint a „művészet szabadságharca”, a művészi ábrázolás „világszerűsége” és a műalkotás világának „otthonossága”.<sup>42</sup>

Amilyen találóan, sőt imponálóan kidolgozza Croce a művészet tartalmának humánumra, egyetemességre és hatékony formában való megjelenésre vonatkozó követelményét, annyira szembetűnően elhanyagolja e tartalom *történelmi-társadalmi meghatározottsága* érzékeltetésének elengedhetetlenségét. Nem konkretizálódik az a tágabb értelemben vett környezet, amin belül az ember „otthon” érezheti magát. A naturalizmus iránti averzió, a szociológia csakis vulgáris változatának elismerése, a művészet tisztaságának indokoltnál nagyobb fokú védelme olyan álláspont irányába tereli Croce gondolatmenetét, amely szerint a művészethez méltatlan minden olyan téma és mondanivaló, ami a gyakorlattal jól felismerhető összefüggésben van. Mivel a gyakorlatban – főleg annak gazdasági komponensében – szinte kizárólag individuális célratörést lát, csak bizonyos szublimálás után tartja elfogadhatónak. Rendszerében – noha bizonyos időszak után a formák körforgását hangsúlyozza – az *elméleti* természetű művészet adott szintje megelőzi a gyakorlat ugyanazon szintjét, a gyakorlat csak követi ezt, de nem éri el. A gyakorlat világa szerinte a *partikularitás*, és csak az álművészet egyik típusa, a *szónoklat* („oratoria”) követi el azt a hibát, hogy a partikularitás megjelenítésére, sőt megvalósítására törekszik. Ezzel szemben a totalitás hordozója a költészet, és „a költészet beszélgetés az isten és az ember, vagy – ha úgy jobban tetszik – az ember és az univerzum között, a szónoklat beszélgetés a partikuláris emberekkel, akiket bizonyos partikuláris érdekek mozgatnak bizonyos történelmi körülmények között . . . ”. (NSE, 311.) Ebben a felfogásban megengedhetetlen közelségbe kerül egymással a konkrétság és a partikularitás.

A tartalom közelebbi meghatározottságának követelményéről való lemondás a forma értelmezése terén több, bár nem könnyen felismerhető hiányossághoz vezet. A legátfogóbb és legproblematisabb ezek közül az, hogy Croce gondolatilag, az elfogadhatóbb tudományos magyarázat kedvéért sem különbözteti meg egymástól a forma *eltérő jellegű és szerepű szintjeit*. A forma zártságára vonatkozó követelményt később is hangsúlyozza: „. . . a költészet viszont nem az általános, hanem az egyes-általános, a véges végtelen” (P, 125.), de annak konzekvenciáit már nem vonja le, hogy ez a végtelen végesség mesterségesen létrehozott, és valamilyen *mondanivaló szolgálatában áll*. Ha a forma valóban a tartalom formája, akkor arányaival, hangsúlyaival, szerkezetével a tartalom tagoltságát és arányait kell kifejeznie.<sup>43</sup> Croce intuíciójában – bármennyire kozmikus – a csak általános szintjén megragadott, nem specifikált tartalom olyan szerves, de *nem rétegzett* formát követel meg, amelyben még a *külső és a belső forma megkülönböztetése is hiányzik*. Nem követi végig Croce a fantáziában rejlő lehetőségek elemzését, nem veszi észre azt, hogy a formáló fantáziának épp az az egyik előnye, hogy nagyfokú szabadsággal csoportosít olyan jelenségeket, amelyek a lényegét plasztikusabban fejezik ki, vagyis olyan *tagoltságot* alakíthat ki, ami struktúrájával *evidensebbé teszi* a lényeg egyébként nehezebben felismerhető tagoltságát. Még az expresszív intuíciónál írta, de a kozmikus intuíció kritikájaként is helytálló Fülep Lajos észrevétele: „Az emlékezés mondja majd meg, mi a valóban

<sup>42</sup> Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Bp. 1969<sup>2</sup>, Akadémiai K. 1. köt. 774–790. o.

<sup>43</sup> Lukács György: *A realizmus problémái*. [Bp. 1948], Athenaeum. 45. o.

jellemző, mi nem.” Ezt a fantázia csak szembetűnőbbé teszi: „Művészi fantáziának nevezzük nem a valóságtól csodálatos képek kitalálásával elrugaszkodó képességet, hanem a valóságnak formálás által való fölülmúlását.”<sup>44</sup> Enélkül a formálással kapott „belső lépcsőzetesség” nélkül aligha lehet a műalkotás – pedig tulajdonképpen Croce is ilyennek áhítja – „értelmes végtelenség”.<sup>45</sup>

A tartalmi konkretizálás követelményének mellőzése – egyéb hiányosságokkal együtt – egy nagyon lényeges hibához vezet még, és éppen az egyébként legjobban kidolgozott *külső forma* terén. Ez pedig a műalkotás *tér- és időbeli jellemzőinek* esztétikumon kívülre történő utasítása. Nem pusztán arról van szó, hogy a műalkotás anyagi hordozójának esztétikumon kívülre helyezésével a fizicizmus buktatóit akarja elkerülni, hanem az elsősorban *képzetszerűnek* tekintett intuitív művészi kép virtuális terét és idejét is teljesen mellékes jellemzőként kezeli. Igaz, hogy Croce elsősorban szépirodalmi alkotások sajátosságaiból absztrahálja a művészi kép jellemzőit, továbbá még az egyszerű műalkotást sem egyetlen képzetnek tekinti, és fontosnak tartja gondolati átítatottságát is, mégis az idealista indíttatású túlabstrahálás hibájába esik, amikor nem veszi figyelembe a *képzetszerűség minimumát*, vagyis azt, hogy az érzékelés-pszichológia által „másodlagos képmás”-nak nevezett képzet egyik alapvető tulajdonsága, hogy – elhagyva ugyan az abszolút méreteket – minden egyéb képmásnál jobban megőrzi a dolgok formai képét, sőt éppen ez adja a képzet legmagasabb fokú információértékét.<sup>46</sup> S ha az intuíció több is a képzetnél, ha az ábrázolt külső valóságtól a lehető legmesszebbre távolodik és a legrejtettebb lényegszintig mélyül, a megjelenítéskor mindenképpen többé-kevésbé *valószerű formát* kell öltenie. Ha a műalkotás már a materializáló megjelenítés *előtt* tökéletes (vö. E, 56.), akkor rendelkeznie kell minden olyan külsődleges adottsággal, ami által *szemléltethetővé*, szemléletileg felidézhetővé válik. Különösen az *időbeliség* mellékesnek minősítése nagy hibája egy olyan esztétikának, amelyiknek kidolgozásával egyidejűleg – és nem is csak perifériális jelenséggé – az „eltűnt idő” és az „eldobott tér” művészete virágozik.<sup>47</sup> Felrajzolhat az ilyen esztétika egy ahhoz képest alapvetően más esztétikai ideált, de nem lehet eléggé erőteljes és rugalmas ellenfele – nagyrészt hiányos fogalmi apparátusa miatt – a dekadencia „antipoesiá”-jának.

Croce kozmikus intuícioról szól felfogásából eléggé egyértelműen kiolvasható, hogy a naturalista-formalista művészeti és esztétikai tendenciák elleni harcban született, sőt az is jól megállapítható, hogy *nem lehet elég hatékony* velük szemben. Nem alkalmas ez a koncepció annak az alapvető követelménynek az érzékeltetésére, hogy a műalkotásnak történelmileg-társadalmilag konkrét, aktualizálható tartalommal kell rendelkeznie, mindössze azt hangoztatja, hogy a tartalom nem lehet emberellenes, és a jól kidolgozott forma nem maradhat tartalmatlan, üres. A totalitás fontosságának kiemelésével a realizmus akceptálása irányába is tesz egy lépést, de – a totalitás belső tagoltságát kellően fel nem tárva – nem világít rá a totalitás és partikularitás viszonyának dialektikus természetére, s ezért a kevésbé kiváló alkotások megítéléséhez nem ad elég biztos alapot, sőt a legkiválóbb művek minősítésében is könnyen félrevezethet.

<sup>44</sup> Fülep Lajos, i. m. 628., 630. o.

<sup>45</sup> József Attila, i. m. 236., 244. o.

<sup>46</sup> L. M. Vekker: *Pszichicseszkie proceszszü*. Tom I. Leningrad 1974, Izd. LGU. 280–286. o.

<sup>47</sup> Hermann István: *A polgári dekadencia problémái*. Bp. 1967, Kossuth K. 273–338. o.

Croce intuíció-elméletének két eléggé eltérő természetű részét lehet megkülönböztetni: egy intuíció *fogalmat* és egy intuíció *konceptiót*. A fogalmat – ahogyan ezt több filozófus is megteszi – mintegy „meghatározatlan alapfogalom”-ként használja, tartalmára nagyrészt közvetett úton, a spinozai „omnis determinatio est negatio” igazsága értelmében éppen a „negációk”-ból lehet következtetni. Croce bevallottan is több intuíció fogalmat használ, ebből kettő, a „történeti”-t és a „művészi”-t viszonylag pontosan elválasztja egymástól, de tulajdonképpen ott lappang még egy harmadik, a történeti intuíció csaknem önállósult árnyéka, amely nem „merőben elképzelt” (mint a művészi), van reális objektuma (mint a történetinek), de ez az objektum annyira jelentéktelen, esetleg természeti egyes, hogy képmását akár „mindennapi” intuíciónak lehetne nevezni. Croce nem végzi el ezt a lehetősége szerint megalapozott differenciálást, sőt kielégítő mértékben csak a művészi intuíció fogalmát dolgozza ki, csak erre épít *intuáció konceptiót* (történetfilozófiája alig támaszkodik a történeti intuíció ismereteleméleti fogalmára). Az *esztétikai* intuíció konceptió kibontja és kiegészíti az alapjául megtett fogalmat, de ebben nem a másik (vagy másik két) intuíció variánsnak van döntő szerepe, hanem egyéb filozófiai ontológiai vagy szaktudományos fogalomnak (egyes, kozmikus, érzelem, fantázia stb.). Croce megközelítésmódjának elmélet-történeti újdonsága tehát elsősorban az, hogy – extenzíve – *széleskörűvé tágítja* az intuíció fogalmát: a tudományos (matematikai) és filozófiai megismerés területéről a művészet területére is kiterjeszti, sőt a megismerés *bármely érzéki típusánál* lehetségesnek tartja, de egyben – intenzíve – *korlátozza is* az érzékelés szintjére. A további novum a művészi intuíció primus inter pares-szá tétele, és közvetlenül a *művészet*, ezen keresztül pedig az *egész szellemi lényegű valóság* belőle történő levezetése. „A művészet – írja – tiszta intuíció vagy expresszió, de nem a Schelling szerinti intellektuális szemlélet, nem a Hegel szerinti logicizmus, nem megítélés, mint amilyen a történelmi reflexióban van, hanem éppen a fogalomtól és megítéléstől mentes intuíció, a megismerés hajnalának formája [forma aurorale], amely nélkül nem érthetők meg a további és komplexebb formák.” (NSE, 120.) Az így értelmezett intuíciót tehát nemcsak metodológiai funkcióval ruházza fel Croce, hanem egyben *ontologizálja* is. Ebben – a nyilván meglévő különbségeket, sőt a terminológiai eltéréseket leszámítva – Schellinghez áll a legközelebb: a *fantáziának* olyan „Urbild” szerepe is van Schellingnél, mint Crocénál a további formák létrejöttében az *intuíciónak*, illetve a művészetben belül a schellingi *fantázia* nagyrészt úgy viszonyul a *képzelőerőhöz*, mint Croce korai konceptiójában az *intuáció* és annak *expressziója*, vagyis az előbbi mint tartalommal lett anyag formát kap az utóbbi által. Croce intuíciója természetét (de nem tartalmi lehetőségeit) tekintve csak az olyan racionális vagy ráció fölötti folyamatoktól idegen, mint Schelling intellektuális szemlélete vagy Bergson intuíciója. Az intuíció ez utóbbiakhoz hasonló ikerpárját egyébként Croce is feltételezi, ez az ún. „intuált” [intuito], és az intuícióhoz viszonyítva így definiálja: „... az intuíció [intuizione] a szellemnek azt a formáját jelöli meg, amely az eszmeinek vagy képzeteknek nevezett igazságokat hozza létre, az intuált [intuito] azt ragadja meg, vagy mindenesetre annak megragadására tart igényt, amit realiztikus, intellektuális, történeti igazságnak vagy hasonlóknak szoktak nevezni”. (CVM, 217.) A crocei intuíció – lényegét, nem pedig kizárólagos

komponenseit tekintve – a *magasabb szintű érzékelés* (többé-kevésbé a fantázia) területén mozog.

Az intuícióra vonatkozó részproblémák közül egyről, mégpedig a legfontosabbak egyikéről nem szól érdemlegesen Croce: az intuitív kép *létrejöttének folyamatáról*. Ez a hallgatás azonban – bármennyire különösen hangzik – összhangban áll a századfordulón elterjedt álláspont lényegével, amely szerint épp maga a folyamat a legkevésbé megérthető. Például az egyik igazán autentikus szaktekinetly, I. P. Pavlov ezt írja: „Azt gondolom, minden intuíciót úgy kell értelmezni, hogy az ember a végeredményre emlékszik, de az egész utat, amelyen haladt, és amely célhoz vezette, az adott pillanatban nem veszi tekintetbe.”<sup>48</sup> Az utat, a folyamatot tehát nem tagadják, csak éppen mit kezdeni nem tudnak vele. Ez a bizonytalanság József Attila költői képéből is kiérezhető: „Én úgy vagyok, hogy már százezer éve nézem, amit meglátok hirtelen.” A processzuális oldal magyarázatának ebbe a típusába sorolható Croce feltételezhető magyarázata is, aki – bár nem az intuícioról, hanem a hozzá nagyon hasonló intuáltról – a következőképpen vélekedik: „Jelenti, először is, az érzékelés és a megítélés gyorsaságát az igazság megragadásában, még ha a bizonyító magyarázat később következik is, vagy kevésbé sikerült az eredeti megvilágosodáshoz képest; ebben az értelemben pszichológiai fogalom.” (US, 259.) A művészi intuíció létrejöttét elégségesnek látja Croce alapvetően a fantáziaműködésre visszavezetni. Mindez azt mutatja, hogy Croce – a probléma ezen oldalát tekintve – nem áll szemben a hagyománnyal, de nem is képes túllépni rajta. Igaz ugyan, hogy ő elsősorban az *eredményt* tartja szem előtt.

Az intuíció problematikájának története azonban azt tanúsítja, hogy a valamennyire is eredményes megoldások a Crocénál tágabb horizontú szemléletre épültek, és az intuíciót *széles összefüggésekbe helyezve* vizsgálták, de legalábbis egymásra vonatkoztatva próbálták magyarázni a *processzuális* és a *rezultatív* oldalt. Ilymódon Arisztotelészről kezdve (aki az entiméma és a tapintat kapcsán szól róla) egészen a jelenkori pszichológusokig úgy értelmezték az intuíciót, mint a megismerés *nem szokványos* módját, amelyre létrejötté szempontjából a nem tudatos véghezvitel, a lerövidítettség, a végeredményre való közvetlen koncentráció és annak hirtelen megragadása a jellemző, az eredményt illetően pedig annak igen mély lényegsintet feltáró vagy más jellegzetessége miatt igen értékes volta a szembetűnő. Van kutató, aki ennél több, kevesebb vagy itt nem említett egyéb jellegzetességet is felsorol, nagyrészt attól függően, hogy művészi, filozófiai vagy más természetű intuíciót tart elsősorban szem előtt. Például Dán Klára, aki a tudományos intuíció fő sajátosságát kutatta, egyrészt a feltárás hagyományos formától való nagyfokú eltérését, másrészt az eredmény még kellően ki nem dolgozott formáját emeli ki.<sup>49</sup> Az intuíciót *átfogóan* elemző J. Ponomarjov – alkalmazásának főbb feltételeit és előfordulásának lehetőségeit is figyelembe véve – azt emelte ki, hogy először is: intuitív problémamegoldásra alapvetően ott kerül sor, ahol rendkívüli feladat merül fel, aminek a megoldásához éppen ezért kevés ismeret áll rendelkezésre, s ezeket az ismereteket rendhagyó módon kell felhasználni; továbbá: a kedvezőtlen feltételek között született jó megoldás többnyire értékesebb az átlagosnál; és végül: a problémamegoldásokban az intuíció sohasem játszik

<sup>48</sup> Idézi Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Id. kiad. II. köt. 39. o.

<sup>49</sup> Dán Klára: *Formalizmus és intuíció*. In: Magyar Filozófiai Szemle, 1966/1. sz. 70–72. o.

kizárólagos szerepet, mindig csak az egyik – bár nemegyszer a legdöntőbb – mozzanata a szellemi alkotótevékenységnek.<sup>50</sup>

Ennyiből is könnyen belátható, hogy a művészi alkotást az *intuíciónal* többé vagy kevésbé azonosítani nagyon kézenfekvő eljárás. A felületesebb gondolkodás számára azért az, mert közvetlen azonosságot feltételez az intuíció nem tudatosult (spontán) létrejötte, illetve a művészi alkotótevékenység hasonló, „nem tudják, de teszik” jellege között, hangsúlyozva a művészi módszer taníthatatlanságát. Az elmélyültebb megközelítés inkább az intuíció nem hagyományos úton alkotó, fokozottan kreatív mivolta, illetve a művészet lényegénél fogva újat létrehozó, nagyfokúan szabad képformálása között talál bizonyos mértékű összefüggést. Croce elméletét feltétlenül ebbe a típusba kell besorolni. Természetesen az intuíció fogalmának használata nélkül is lehet hangsúlyozni – mint A. I. Taylor is teszi –, hogy az alkotás, annak bármilyen formája mindig előítéletek és sztereotípiák félretolásával, továbbá bizonyos fokú és jellegű tudatlansággal jár, sőt az alkotási folyamat befejező szakaszában intenzív emocionalitás lép fel. Sőt azt is meg lehet állapítani (és kísérletileg igazolni) minden „kozmosz intuíció” fogalom nélkül, hogy a legmagasabb szintű, az ún. emergentív alkotóképesség erősen szintetizáló jellegű.<sup>51</sup> Croce tehát nem kereste rossz úton, de nem is kereste új úton a művészi alkotótevékenység titkát. Jóval messzebbre sikerült előrehaladnia ezen az úton Lukács Györgynek, aki – ebben egyet lehet érteni Szerdahelyi Istvánnal – tulajdonképpen az „1<sup>o</sup> jelzőrendszer” fogalmának bevezetésével az intuíció probléma nyitját vélte megoldani,<sup>52</sup> de nem kizárólag erre a kategóriára építette esztétikáját, sőt még olyan nagymértékben sem erre, mint Croce az intuíció fogalmára.

Croce intuíció koncepciója tulajdonképpen az *esztétikum* lényegét, a *művészi kép* esztétikumát igyekszik megvilágítani újnak vélt módon, főleg a spontaneitás, a kreativitás és a totalitás fokozott előtérbe helyezésével. Az intuíció és az esztétikum fogalma azért azonosulhat igen nagy mértékben egymással, mert ő is – mint a kor szinte minden polgári esztétája – csak a műalkotások körére szűkíti az esztétikum szféráját. Az intuíció alapvetően esztétikai szubjektivitást összefoglalni és kifejezni alkalmas fogalmára ráépített esztétikum koncepció tovább szűkül Croce elméletében: az egynemű közeg mellőzése következtében álproblémának minősül a művészeti ágak és műfajok léte, sőt technikai kérdésnek a végül megmaradt műalkotás eredményiségek külső anyagi formája is. Így az intuíció – akarva-akaratlanul – a *művészi képmás eszmei oldalává* redukálódik. Természetesen ez Croce esztétikájában nem végpont, hanem *kiindulópont*, és a kérdés éppen az, hogy mennyire jól vagy rosszul választott kiindulópont.

Egyik nem jelentéktelen előnye az, hogy *eredményként*, objektívációként fejt ki Croce, és az eredmény általában jobban biztosítja a további kapcsolódási pontokat, mint a folyamat, sőt elvileg a keletkezési folyamatot is magában foglalja megszűntetve-megtartva. Croce intuíció felfogásából nem is hiányzik annak lehetősége, hogy belőle az esztétikum néhány fontos konstitutív-, illetve minőségkategóriáját kifejtse,<sup>53</sup> noha korlátozottak

<sup>50</sup> J. Ponomarjov: *Pszichikum és intuíció*. [Bp.] 1968, Kossuth K. 191–198. o.

<sup>51</sup> I. A. Taylor, i. m. 231–241. o.

<sup>52</sup> Szerdahelyi István: *Izlés és esztétikai izlés*. In: Magyar Filozófiai Szemle, 1973 5–6. sz. 711. o.

<sup>53</sup> A konstitutív- és minőségkategóriák viszonyáról vö. Szigeti József: *Bevezetés a marxista-leninista esztétikába*. [Bp.] 1971<sup>2</sup>, Kossuth K. 149. o.

ezek a lehetőségek, sőt nem is használja ki őket eléggé. A crocei intuíció értelmezés másik előnye az, hogy homogenizáló jegynek az *érzéki* jelleget tekinti. Ezzel járható utat nyit a műalkotás evokatív mivoltának bővebb kifejtéséhez, sőt ezt a kozmikus intuíció változatban részben meg is teszi. A továbblépés nehézségei itt főként az érzéki jelleg túlhangsúlyozásából adódnak. A kelleténél is óvatosabb Croce a műalkotás gondolatiságának elismerésében; nagyon távol áll annak kimondásától, amit József Attila, a „megszerkesztett harmónia” költője olyan jól tudott: „A líra logika, de nem tudomány”, illetve: „az ihlet a szemlélet és a gondolat ellentétében való egység”.<sup>54</sup> Az „intellektualizmus”-tól való félelem aztán abban akadályozta a kritikus Crocét, hogy a XX. század egyik legerőteljesebb művészeti jellegzetességét, a polgári és szocialista művészetre egyaránt jellemző intellektualizáltságot felismerje.<sup>55</sup> Ugyanakkor azonban – és e paradoxon mélyén rejtőzik Croce idealizmusa – a művészi kép érzékiségéből egyáltalán nem következett annak tükörkép mivoltára, sőt az intuíció épp azt a teljesíthetetlen feladatot kapja, hogy a művészi tükrözés fogalmi ellenállása legyen az esztétikában. Ez a legélesebb szemű polgári kritikusoknak is feltűnik, és nagyon szellemesen jegyzi meg az intuíciót fantázia szülte jellege ellenére is csak Anteuszként értelmezni tudó G. Morpurgo Tagliabue, hogy az intuíció csakis a külvilág érzékelésére támaszkodhat, ezért érzékelés nélkül éppúgy nem lehet intuálni, mint két lábunk egyikét állandóan a levegőben tartva járnunk.<sup>56</sup> Ennek ellenére képszerűnek fogja fel Croce az intuíciót: *ideális totalitásnak*, ami szintén alkalmassá teszi a továbbelemzésre. Az intuíció idealitása ahhoz nyújt kiindulópontot, hogy belőle a művek klasszikus voltát, a művészet mindennapok fölöttiségét, eszményt adó voltát levezesse Croce. Megvan benne a lehetőség tipikussághoz való eljutáshoz is, de ezt szándékosan nem használja ki, mert a típusban a művészettől idegen absztrakciót lát.

Croce – mint esztétikája legtöbb alapfogalmával – az intuícióval is megpróbálta kifejezésre juttatni, hogy a művészetet, sőt a művészet magjának tekintett művészi képmást sajátos nembeli objektivációnak fogja fel, amely a többi objektivációhoz képest *nagyobb mértékben dinamikus és szubjektív*. A művészi képmás és a művészet igen nagy fokú azonosítása ugyanakkor meggátolta Crocét abban, hogy a művészet totalitás jellegét a *megfelelő mélységben* kifejtthesse. Csak az egyes műrészeket, egyedi művek, művészeti ágak és az egész művészi szféra dialektikus összfüggéseit állandóan szem előtt tartva lehet feltárni a művészi ábrázolás totalitás voltát, vagy ahogyan Engels ugyanezt kifejezi. „a shakespeare-i elevenséget és gazdagságot”.<sup>57</sup> Croce intuíció elmélete alapján – további elemzései jól mutatják ezt – csak az egyes műrészeket és egyes művek (legjobb esetben életművek) szintjének áttekintéséig lehet következetesen felemelkedni. Az intuíció crocei fogalmához ragaszkodva semmiképp sem lehet belátni, hogy a művészet azért töltheti be az emberi élet „monumentum”-ának szerepét, mert egyben jól elrendezett és igen gazdag „dokumentum”-a is. (Vö. AN, 31.) A művészet intuíció felőli megközelítése annyira háttérbe szorítja a művészet „dokumentum” jellegét, vagyis objektivitásának talán leg-

<sup>54</sup> József Attila, i. m. 244. o.

<sup>55</sup> *A marxista-leninista esztétika*. (Szerk: Kis Tamás.) [Bp.] 1973<sup>2</sup>, Kossuth K. 414–421. l. (A jelzett rész Hermann István munkája.)

<sup>56</sup> G. Morpurgo Tagliabue: *Il concetto dello stile*. Saggio di una fenomenologia dell’ arte. Milano (1951), Fratelli Bocca. 183–190., 274. o.

<sup>57</sup> F. Engels levele F. Lassalle-hoz 1859. május 18-án. *MEM* 29, 577. o.

szembetűnőbb kifejeződését, hogy legfeljebb csak a járulékoság szintjén hajlandó elismerni, s ezért nagyon megnehezíti az olyan művészeti ágak esztétikai értelmezését, amelyekben ez az objektivitás „túlsúlyosan” van jelen (színművészet, építőművészet, film stb.). Továbbá a szubjektivitás hangsúlyozása *önmagában* ahhoz sem elég, hogy a művészet e szempontból fontos területeit (lira, zene, tánc stb.) pozitív módon átértelmezhesse. Az intuíciónál inkább az *újítás* demiurgoszának szerepét képes betölteni, de ezt sem feltétlenül Croce eredeti elképzeléseinek megfelelően: az intuíciónál való hivatkozás felszabadítja a művészt, de nem határozza meg elég pontosan szabad mozgása irányát, tehát – a legnagyobb fokú konzervativizmus mellett is – *csak visszafogottabban inspirál az avantgardra jellemző módon*. Ezért van igaza Gramscinak, aki szerint Croce nem jutott túl a fasizmushoz vezető szellemi tendenciák „néhány másodlagos” jellemvonásának kritikáján.<sup>58</sup> Az abszolutizált intuíciónál alkalmassá teszi a művészetet arra, hogy magánügyként kezeljék, vagy a legkülönfélébb törekvések szolgálatába állítsák.

\*

Az intuíciónál fogalma nagyon lényeges és szembetűnően jellemző kategóriája Croce esztétikájának, gyakran elő is fordul pályája első szakaszain készült fejtegetéseiben, de ugyanakkor az is kétségtelen, hogy – bármennyire ez nála az esztétikum fogalmának leginkább megfeleltethető fogalom – nem az egyetlen fundamentális kategória, hanem olyan kiindulópont, amelyből más és hasonló mértékben fontos fogalmakat bont ki (tartalom, forma, szépség stb.), sőt élete végén inkább ez utóbbiak elmélyültebb vizsgálataira törekszik. S ha az intuíciónál fogalma nem summája, hanem kiindulópontja a további fejtegetéseknek, mint Hegel filozófiájában a lét, illetve Marx politikai gazdaságtanában az áru, akkor nem csupán igényli további konkretizáló magyarázatát a később bevezetett kategóriák segítségével, hanem egyben implikálja is azokat, újabb megállapítások kimondását készíti elő. Az intuíciónál impresszív és expresszív oldala a tartalom és forma fogalmával áll összfüggésben, a két oldal egysége a szépséget alapozza meg, az intuíciónál egységének gondolata a művészeti ágak tagadásának tételét előlegzi, a gondolati komponensek érzékekkel szembeni másodlagossága a művészet és a kritika komplementaritásának koncepcionális elvével folytatódik és így tovább. Ha az esztéta Croce nem volna képes túllépni az intuíciónál közvetlenül vagy közvetve belesűríthető nézeteken, esztétikája rendkívül egyoldalú és szegényes lenne, s tökéletesen igaza volna nagyon sok kritikásának, köztük az örök opponens Gentilének, aki szerint az intuíciónál Croceja olyan dogmatikus empirista, aki nem az alkotások művésziességét magyarázza meg, hanem csak az egyes szembetűnően művészi alkotásokra képes rámutatni: „Az ő fegyvere a vitatkozás, a megrovás, a gúnyolódás azzal szemben, aki nem *érzi* a művészetet, aki nem *látja* azt, azzal a szerencsétlennel szemben, akinek nincs szeme a meglátásra, és filozofál, okoskodik, teologizál . . .”<sup>59</sup> Valójában Croce nemcsak mutogat, hanem érvel is, és érvelő magyarázatai elsősorban éppen nem az intuíciónál részletező ismertetésekként, hanem az intuíciónál továbbfejlesztő egyéb fogalmak bemutatásaként vannak jelen esztétikájában.

<sup>58</sup> A. Gramsci: *Filozófiai írások*. [Bp.] 1970, Kossuth K. 242. o.

<sup>59</sup> G. Gentile: *Filosofia dell' arte*. Id. kiad. 46. o.

A Gentile és mások által is jelzett probléma áthidalásához egyébként aligha elegendő a képzelőerőnek a fantáziától való leválasztása, a művészi kép eszmei egysége követelményének hangoztatása; az elfogadhatóbb megoldáshoz kétségtelenül a tükrözés gondolatának itt-ott (E, 5–6, 8.) nem kizártnak feltüntetett elismerése, az intuíciónak nem abszolúte megtagadott reflexiók oldalának nagyobb mértékű akceptálása vezethetett volna.

#### 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.] Bari, 1920, Laterza.
- CC, I–V. *Conversazioni critiche*. Serie I–V. [Kritikai értekezések. I–V. sorozat. – 1903–1938.] Bari, 1924–1951<sup>2</sup>, Laterza.
- CL *La critica letteraria*. Questioni teoriche. [Az irodalmi kritika. Elméleti kérdések. – 1895.] Roma, 1896<sup>2</sup>, Loescher.
- CVM *Cultura e vita morale*. Intermezzi polemici. [Kultúra és erkölcsi élet. Vitacikkek. – 1904–1925.] Bari, 1926<sup>2</sup>, Laterza.
- E *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*. [Esz­tétika – mint a kifejezés tudománya és általános nyelvészet. – 1902.] Bari, 1965<sup>1</sup>, Laterza.
- EP *Etica e politica*. [Etika és politika. – 1903–1930.] Bari, 1931, 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, 1966<sup>2</sup>, Laterza.
- NSE *Nuovi saggi de estetica*. [Új esztétikai tanulmányok. – 1920.] Bari, 1926<sup>2</sup>, 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<sup>2</sup>, Laterza.
- PE *Problemi di estetica e contributi alla storia dell' estetica italiana*. [Esz­tétikai problémák és adalékok az olasz esztétika történetéhez. – 1910.] Bari, 1923<sup>2</sup>, 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, 1964<sup>7</sup>, Laterza.
- PS, I–III. *Pagine sparse*. [Szétszórt írások. – 1901–1943.] Vol. I–III. Bari, 1960<sup>2</sup>, Laterza.
- SE *Storia d'Europa nel secolo decimonono*. [Európa története a XIX. században. – 1932.] Bari, 1943<sup>5</sup>, Laterza.
- TF *Tesi fondamentali di un' Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*. [Alapvető tézisek egy esztétikához mint a kifejezés tudományához és általános nyelvészetéhez. – 1900.] In: „La prima forma della Estetica e della Logica.” (A cura di A. Attisani.) Messina-Roma, 1924, Principato.
- US *Ultimi saggi*. [Utolsó tanulmányok.] Bari, 1935. Laterza.

#### SUMMARY

Márton Kaposi: *The Concept of Intuition in the Aesthetics of Croce*

Croce's concept of intuition is an aesthetic category, interpreted in a very individual way, and although it is firm enough, within certain limits – according to concrete demands – it can be modified. As regards its contents, it is much nearer to the fantasy concept of some representatives of classic German aesthetics (Schelling,

Solger) than to the intuition (or experience) category of the bourgeois aesthetics of the age: it is empirical to a greater degree and less irrational. It is striking that Croce characterizes intuition in the first place not from its processual side, nor as an extraordinary ability of the subject, but approaches it from its resultative side and de-

scribes it as a pictorial objectivation. He means a mainly spontaneously born ideal formation what the artist creates based upon the „parole” features of language and with the help of his fantasy. It is completely new what the intuitive picture offer it is of an essentially fictive nature and only secondarily reflecting the outside world. In aesthetics of other types, intuition – mainly as a special „cosmos” – is a totality of spiritual essence which could correspond partly to the ideal side of artistic picture and partly to aesthe-

ticum. The moderate subjectivisation of intuition and its comprehension as an objectivation of fundamentally totality nature help Croce in deriving several basic categories of his aesthetics (contents, form, beauty, individuality of work of art) form this concept; but all the same this concept is one-sided to make the essence of the whole of aesthetics sufficiently clear and it is subjective enough to become the principled foundation for avant-garde endeavours – in contrast with Croce’s intention.

## РЕЗЮМЕ

*Мартон Капоши: Понятие интуиции в эстетике Кроче*

Понятие интуиции Кроче истолковывал довольно индивидуальным образом, и, хотя оно стабильно в определённых пределах – в соответствии с конкретными потребностями – это довольно модифицируемая эстетическая категория. По содержанию понятие этой категории стоит намного ближе к понятию фантазии некоторых представителей классической немецкой эстетики (Шеллинг, Зольгер), чем к категории интуиции (или впечатления) современных ему буржуазных эстетиков; в большей степени оно эмпирично, в меньшей степени – иррационально. Бросается в глаза, что Кроче в первую очередь приближается к проблеме не с процессуальной её стороны и не как к чрезвычайной способности субъектума, а – с результативной стороны и характеризует интуицию в качестве наглядной объективации.

Такое (большей частью спонтанно возникшее) идейное образование находит в ней, что художник создаёт на основе особенностей языка „parole” и с помощью фантазии. Инту-

итивная картина даёт совершенно новое: в основном фиктивное и только лишь попутно отражающее внешний мир. Интуиция – главным образом как особенный „космос” – по своей духовной сущности тотальная, что может быть соответственно частично идейной стороне художественной картины, частично эстетическому в других типах эстетики. Умеренная субъективация интуиции, понимание её как объективации в основном тотального характера помогает Кроче из этого понятия выделить большинство основополагающих эстетических категорий (содержание, форма, красота, индивидуальность художественного творчества). Однако это понятие всё-таки односторонне для того, чтобы удовлетворительно осветить сущность совокупности эстетикума, к тому же довольно субъективно и для того, чтобы – вопреки намерению Кроче – авангардные стремления могли бы опираться на это понятие как на принципиальную основу.