

MTA
KIK



Rept. o. 1580.

GIOVANNI GENTILE
MŰVÉSZETFILOZÓFIÁJA
ÉS A MAI OLASZ ESZTÉTIKA IRÁNYAI

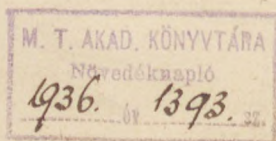
ÍRTA

D^r MESTER JÁNOS

BUDAPEST

1936

277387



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.



Az újabb korban Olaszország nagy gondolkodóinak sajnálatos mellőzés a sorsuk az európai irodalomban. A XIX. században világhírré tesznek szert más nemzetek közepszerű bölcselői, mint a francia Cousin, az angol Hamilton és szinte megszámlálhatatlan német : Fechner, Mach, von Hartmann, Haeckel, Ostwald, Ziegler. Ellenben a három valóban lángeszű és eredeti olasz gondolkodót : Rosminit, Giobertit, Spaventát alig említi valaki. A XX. században is a szellem- és kultúrbölcseletnek minden kis német művelőjéről értekezéseket, könyveket írunk, de az olasz szellemi élet két vezérét ; Crocét, főleg Gentilét nem tanulmányozzuk úgy, amint megérdemelnék.¹

Pedig Gentile a fasiszta mozgalomnak kezdettől fogva legszámottevőbb elmélkedője : «Il maestro spirituale del fascismo» — mondotta róla Mussolini. A filozófia történetének egyik legkiválóbb művelője, az olasz közoktatásügyi államtanács elnöke, az olasz közoktatásügynek legtöbbet alkotó minisztere, az óriásira tervezett Enciclopedia Italiana szerkesztője, a római királyi egyetem legnagyobb tekintélyű tanára, aki nagyjelentőségű filozófiai rendszerére nemrégiben tette fel a koronát esztétikájának megírásával.

Gentile fejlődésben kissé megállott rendszeréről ugyan Croce még 1930-ban ezt a merész állítást kockáztatta : «Az

¹ E sajnálatos mellőzés tényére bővebben rámutat Guido de Ruggiero : *La filosofia contemporanea*. Bari, 1929. II. k. 91—92. l. — R. Odebrecht (*Ästhetik der Gegenwart*. Berlin, 1932.) megállapítja, hogy haladást jelentő esztétikai munka a XX. sz.-ban kevés jelent meg, Gentilét azonban meg se említi.



aktuális idealizmus azok közé a dolgok közé tartozik, amelyek Olaszországban az utolsó években szétfoszlottak . . . Amiért is végeredményben hiszem és remélem, hogy utoljára szóltam róla».¹

Erre a támadásra csattanós válasz Gentile 360 lap terjedelmű nagy esztétikai műve.² Ezt a munkát általában úgy üdvözik, mint az olasz szellemi kultúrának évek óta legszámottevőbb alkotását. Gentile maga is rendszere zárókövének tekinti művét, amint előszavából kitűnik: «Ez a tanulmány a római kir. egyetemen 1927—28-ban tartott előadások sorozatából keletkezett. De aki ismeri műveimet és vezérgondolatomat legalább 1909 óta, amikor a szellem abszolút mozzanatairól szóló füzetemet közzétettem, könnyen belátja, hogy több mint 20 esztendő kutatásának és elmélkedésének gyümölcse rejlik ebben az új munkámban, mert az esztétikai probléma minden filozófiai művemben szemem előtt lebegett».³

Méltó tehát, hogy ennek a nagy elmének 20, sőt mondhatjuk 30 esztendő óta érő gyümölcsét nálunk Magyarországon is alaposabban megismerjük s ezzel kapcsolatban áttekintést nyerjünk a mai olasz esztétika irányairól. Előre kell azonban bocsátanunk, hogy ez nem könnyű feladat. Gentile újságírói faggatás alkalmával ismételten odanyilatkozott: «Az új idealizmus (t. i. az ő rendszere) nem minden ember fogára való kenyér». Új művének előszavában pedig óva inti azokat a könnyűvérű kritikuskokat, akik jelenleg hatalmukban tartják az olasz esztétikai irodalmat, hogy ez a könyv nem nekik való olvasmány, mert súlyos filozófiai elmélyedést kíván.⁴

Könnyebben behatolunk a mű gondolatmenetébe, ha foglalkozunk először Gentile filozófiai rendszerének történeti

¹ *La Critica*, 1930. 317—320. 1.

² *La filosofia dell'arte*. Roma—Milano, 1931. *La fil. d'arte in compendio*. Firenze, 1934.

³ *La filosofia dell'arte*. VII. 1.

⁴ «Il nuovo idealismo non è pane per tutti i denti. Avverto i rispettabili critici della terza pagina che questo libro non è per loro». *La filosofia dell'arte*. VIII. 1.

helyével és jelentőségével, másodszer esztétikai gondolatainak fejlődésével, harmadszor *La filosofia dell'arte* elméletével.

I. *Gentile filozófiai rendszerének jelentősége.* Gentile bölcsellete a 300 esztendő európai tudatfilozófiának magaslata, legkövetkezetesebben kiépített alkotása, amint ez a következő rövid történeti áttekintésből kiviláglik. A filozófia helyzete nem olyan kétségbeejtően zavaros, mint általában hiszik, mert 300 esztendő óta tulajdonképpen két nagy irány küzd benne: a tudatnak és a létnek a filozófiája. Descartes nyomán az újkori filozófia alaptétele, a mindenségnek tulajdonképpeni magyarázó elve: a tudat, cogito, ... tudatom van, tehát vagyok; van lélek, Isten és világ. Ebben a tudatban a mai pszichológia három mozzanatot különböztet meg: 1. a tudat tartalmát (amit tudunk), a szemléleteket, képzeteket, gondolatokat, 2. a tudó alanyt, aki tud, aki a magaszellemi tevékenységével, ítélésével, tudományos rendszerezésével tudomást, világnézetet szerez, 3. végül a kettő szintézisét, a tárgy tudatos jelenlétét a magáraeszmélt alany előtt, más szóval a konkrét tudomást, gondolkodást, a tárgy bentfoglaltságát az alanyban. Ezt a három mozzanatot építi 300 esztendő óta három bölcséleti irány: a pozitív, a transzcendentális és a metafizikai szubjektívizmus.

A pozitív szubjektívizmus csak az első mozzanatot, a tudat tartalmát, láthatárát fejtegeti asszociációs lélektan formájában Hobbestól Stuart Millig, s az angol, francia, német pozitívizmus bölcséleti rendszerében. Ennek az iránynak lényegét legjobban Berkeley mondása fejezi ki: esse est percipi, a lét a mi fölfogásunk.

Vele ellentétben a Kant-féle transzcendentális szubjektívizmus a tudó alany működő egységét, alkotó tevékenységét, szellemünk rendezői funkcióit kutatja mélyen. Megáll azonban a félúton, mert megengedi, hogy megismerésünknek van rajtunk kívül eső tárgya: a magánvaló, a noumenon.

Végül a harmadik forma a metafizikai szubjektívizmus. Ez német-olasz idealizmus alakjában teremtő működéssé avatja a tudat rendező és egységet alkotó funkcióit s ezekből törekszik levezetni tudatunk egész tartalmi világát. Az alanyból abszolút szellem alakul ki, aki mindent létrehoz,

alkot, rendez és fejleszt. Ezt az abszolút, mindentől független szellemet Fichte valamely általános én szellemi tevékenységének tekinti, de nem határozza meg közelebbről. Schellingnél ez az abszolútum az énnék és a nem-énnék, más szóval az eszmének és a természetnek azonossága. Hegel abszolútuma pedig a logikai fogalom, mint eszme, az eszme és lét egysége, mely a történelemben, főleg a filozófiai rendszerekben önmagára eszmél. Hegellel ellentétben Schopenhauernél ezt a szerepet az akarat tölti be.

Gentile határozottan Hegelhez csatlakozik ugyan, de kifogásolja nála, hogy a készen álló fogalmat, az egyetemes konkrét tartalmat tárgyalja (il pensiero pensato, a gondolt gondolatot), nem pedig a tartalmat megteremtő, megalkotó szellemi tevékenységet, a gondolkodó gondolatot (il pensiero pensante). Gentile ugyanis a Descartes-féle elgondolás végső következményeit is levonva, azt hirdeti, hogy ha ismeretünk bármely tárgyának a mélyére tekintünk, kútforrásként felfedezzük benne a gondolkodással alkotó alanyt, a benne jelenlevő szellemi istent. A természet és a történelem, a tavasz rózsáinak színpompája, a csillagos ég nagyszerű látványa, az emberi cselekvések, a műrecek varázslatos láncolata nem létezhetik az abszolút gondolkodás, az abszolút öntudat nélkül. (Ez az : autocoscienza.) Az igaz valóság ennél fogva nem a természet és a történelem, ez a bennünket környező térben és időben hullámozó sokféleség, nem is testünk, cselekvésünk vagy érzelmi világunk, hanem aki mindezeket elgondolja, gondolkodva létrehozza : a végtelen én, ez a mindenütt, mindenben jelenlevő isten (il Pensiero pensante come atto puro, Io puro).¹

II. A filozófiai rendszer alapelvének megismerése után kísérjük figyelemmel, hogyan alakul *Gentile esztétikai gon-*

¹ Ezen az alapon vallja Gentile minden pantheizmusa ellenére, hogy nincsen vallásosabb, jobb keresztény, mint ő, s az olasz scholasztikusok ő mellette valóságos istentagadók, mert megbontják Isten és a világ szellemi egységét. *Teoria generale dello spirito*⁴, 1924. 231. l. — Hirdeti, hogy a keresztény filozófiának legmodernebb formája az ő rendszere. *Rivista Neoscolastica*, 1932. 206. l. — Gentile: *Introduzione alla filos.* Roma, 1933. 36—37. l.

dolgozása. Rendszerének alapfogalmát már 1898-ban, *Rosmini e Gioberti* c. doktori értekezésében is megtaláljuk. Már akkor az a főelve, hogy a megismerő alanyból kell származnia minden valóságnak. Fiatalkori munkáiban azonban még nem találunk kimondottan esztétikai elmélkedéseket. Ezek akkor ötlenek fel, amikor századunk elején Croce körébe kerül s az ő műveivel kezd komolyan foglalkozni.

Croce kezdetben az esztétikát azonosította a történelemmel, mert mind a kettő egyénivel, részlegessel foglalkozik; míg a szorosan vett tudománynak, a filozófiának, tárgya: az egyetemes, az örökké érvényes fogalom. A történelem szerinte olyan művészi alkotás, mely valósággal megtörtént eseményeket ábrázol.¹

Gentile már ekkor élesebben szétválasztja a két tudományt. A történelem a valóságos egyénekkel foglalkozik, a művészet a lehetséggel. A művészi alkotást jellemzi a befejezettség, a történelmet a le nem zártság.²

Felfogásuk különböző alakulása ellenére a XX. század elején barátságosan együttműködnek 1913-ban bekövetkezett teljes szakításukig. Croce közben a saját rendszerét dolgozza ki, mindig kerekébb egészé. Az emberi gondolkodás történetében az övé az első filozófiai rendszer, mely esztétikai alapokon nyugszik. Gentile pedig mindig jobban elmélyed Kant, Hegel s olasz követőjük, Spaventa, tanulmányozásába. Croce sikere a pozitivizmussal szemben őt is lelkesíti, magával ragadja; s ezért együttműködésük idején osztatlanul dícséri s igen kevés kritikai megjegyzéssel kíséri barátjának minden munkáját. Rövid megjegyzésekben hangoztatja ugyan a szellem egységét Croce négy (esztétikai, logikai, gazdasági és etikai) fokozatával szemben és különös fenntartással fogadja az esztétika és a logika szétválasztását. Baráti vitatkozásuk eredményeként Croce az esztétikától elválasztja a történelmet s azonosítja a filozófiával; kevesebbre értékeli a természettudományt, megalkotja a tapasztalati

¹ Croce: *Contributo alla critica di se stesso*. 1926. 16. l. — *Storia ridotta al concetto generale dell'arte*. 1893. Új kiadása *Primi saggi*. Bari, 1919.

² Gentile: *Frammenti di estetica*. 1920. 50—60. és 380—390. l.

fogalmak tanát ; végül a hegeli dialektikának is teret biztosít a maga esztétikájában a szép és rút szembeállításával.

Gentile viszont elfogadja Croce első esztétikájának lényegét (1902). E szerint a művészet az egyéni egyes dolog közvetlen felfogása, ábrázolása és kifejezéssé alakult intuitív megismerése. Majd 1908-ban elfogadja Croce második esztétikájával a művészet lírai jellegét. Lírainak nevezi a művészetet azért, mert valamely vágyakozás, érzelmes törekvés ábrázolása jelenik meg benne. Pontosabban a művészet az átélt, érzelmes élet megismerése intuícióval és kifejezése ábrázoló jelekkel.¹

Croce végül esztétikájának harmadik korszakában, 51 éves korában a klasszicizmus felé közeledik *A művészi kifejezés egész jellegéről* írt tanulmányában. E szerint a művészet szemlélettel és kifejezéssel alakított érzelem. Ebben a magatartásban az érzelem a romantikus követelménynek felel meg, az alakítás pedig klasszikus igényeket elégít ki, mert minden művészi ábrázolás magában foglalja a mindenséget, visszatükrözi az egész világot. Ez a művészet kozmikus egész jellege. (*La cosmicità e la totalità della grande arte.*)²

Ezekkel a gondolatokkal szerzett magának Croce világraszóló hírnevet. Ardigo mult század végén uralkodó pozitivizmusának teljes letörése után a szellemtudományok fejlődelmeként irányította Olaszország tudományos és irodalmi életét. Vele ellentétben Gentile mindinkább a következetes olasz új idealizmus letéteményesének érzi magát. Maga előtt látja a Kant-féle filozófiának ígéretföldjét, melyet tanára, Jaja, a pisai egyetem oszlopcsarnokában sétálgatva vázolt Vaihingernek a *Kantstudien* nagynevű szerkesztőjének : A természetet be kell olvasztanunk a szellem tevékenységébe, mert az egész valóság megismerése sem lehet egyéb, mint saját magunk öntudatra ébredése. Mi csak azt érthetjük meg, amit magunk alkotunk. Jaja e szavakkal világosan kitűzi a problémát, de a megoldással egész életében adós maradt. Erre a meg-

¹ Croce: *Saggi filosofici I. Problemi di estetica.* 1923. 22—23. 1.

² Croce fejlődését bővebben I. Mester: *B. Croce.* Athenaeum, 1931. 210—213. 1.

oldásra, az európai szubjektivizmus betetőzésére érezte magát hivatottnak Gentile, akit Jaja halála után, 1914-ben meghívtak egykori tanárának tanszékére. Újra meg újra alaposan megrostálja Kant és Hegel tanát. Elveti az elavultnak gondolt részleteket s egyedül a szellemi élet dialektikáját, a tudat három szellemi tevékenységének egybeolvadását tartja meg elődei tanításából. Gentile szinte kezdettől fogva foglalja a szellem három mozzanatának, az abszolút szellem formáinak kérdésével, mégpedig azért, hogy egyfelől megmentse a szellemi élet egységét és mozgalmasságát (dialektikáját), másfelől pedig biztosítsa a vallás és a művészet autonómiáját és halhatatlanságát.

Szerinte a vallást és művészetet nem szabad a régi logika módjára merev osztályfogalomként kezelünk, hanem transcendentális értelemben, mint a szellem egyetlen tevékenységének, a teremtő gondolkodásnak (a filozófiának) ideális két mozzanatát, mert a filozófia és a történelem nem egyéb, mint a művészeteknek és a vallásnak örök szintézise, örök állítása és tagadása. A szellem lényege ugyanis monotriadikus ritmusban lefolyó dialektikus fejlődés, ami Gentilénél annyit jelent, hogy a szellemi folyamat egysége sokasággá lesz, s a sokaság ismét visszatér az ősi egységbe. Ez a látszólagos ellentét nála lehetővé válik, mert az egység a tudat egysége, melynek folyamata egységes ugyan, de számtalan tartalmat ölel fel a pillanatok egymásutánjában. Megtalálható tehát benne először az egység, mert a szellem mint tiszta alany helyezi maga elé az elvontan tekintett ezerféle tárgyat. Megtalálható továbbá benne a Hegel-féle hármas mozzanat. Az abszolút szellemnek első alakja ugyanis a művészet, az esztétikai magatartás; a második a vallás, vagyis a misztikus állásfoglalás; harmadik pedig a filozófia (egyenlő a történelemmel), a kritikai magatartás, az előbbi kettő egysége. Az első két mozzanatot tekinthetjük vagy magukbanvéve, az egész folyamattól elvontan; vagy konkrétan a valóságos szellemi folyamatban, a történelmi életben.

Elvontan tekintve a művészet az alany közvetlen önállítása; olyan líraiság, melyben a művész szabadjára engedi képzeletét. Megalkotja saját kedvenc világát, ebben tetszése

szerint uralkodik és kormányoz, mert hiszen nem egyéb ez a világ, mint saját képzeletének a csapongása. A vallás pedig önmagában elvontan tekintve teljes ellentéte a művészi magatartásnak. Ebben az állapotban a szellem nem lát mást, csak a vele szemben álló tárgyat; ez előtt érzi a maga gyengeségét és tehetetlenségét, s ennek a tárgynak, az Istennek, tulajdonítja mindazt, amit saját maga mond vagy cselekszik.

Konkrét értelemben azonban mind a művészet, mind a vallás csak a filozófiának, az egyetemes emberi történelemnek egyik mozzanata, mert önmagában egyik sem valósulhat meg. A művészetben, mint emberben felébred a filozófiai kritikai ösztön és érzi, hogy a maga költötte világában is belső törvényekhez van kötve, melyeket nem változtathat meg kénye-kedve szerint. Viszont a misztikusan vallásos ember rájön, hogy saját magáról nem mondhat le; a saját lelkét is érzi Isten mellett. A művészet ebben a konkrét felfogásban egyenlő a keletkezőfélben levő szellemmel. Abszolút formának azért tekinthető, mert nem előzi meg semmi sem, mint valami különálló anyag, amelyet alakítania kell; a művészet magának a művésznek, mint egész embernek az életfelfogása, filozófiája. Mindenki meggyőződhet erről, ha pl. Dantéra gondol, aki azért a legnagyobb költő, mert mindenekfelett erélyes, szilárd, tömör személyiség, kiben az elemző elme minden lehetséges elemet föltalálhat. Az *Isteni Színháték* pedig Dante egész lelke, hite, tapasztalata; bonyolult és mégis egyetlen egyéniségének megvalósulása. Végeredményként tehát a szellem valóságos értelemben filozófia, más szóval a művészet és vallás mozzanatainak örök állítása és örök feloldása.¹

A fejlődésnek erre a fokára érkezve Gentile könnyen észreveszi és kíméletlenül kimutatja Croce rendszerének és esztétikájának hiányait. 1913-ban történt meg a nagy nyilvános összeütközés a két jóbarát között a *Voce* folyóirat hasábjain.²

¹ *Teoria dello spirito*⁴, 1924. 189—197. l. — *La riforma della dialettica hegeliana*², 1923. 3. 23., 209. és köv. l.

² *Voce*. 1913-ban XI. 13.; XII. 11.; 1914. I.

Ezentúl teljesen elválnak útjaik. Az olasz szellemi életben Gentile megtöri Croce hegemoniáját, sőt nemsokára át is veszi, az esztétikán kívül minden téren. De már az esztétikában is rámutatott a rendszer hiányaira. Croce elmélete voltaképpen tagadja a szellem teremtő erejét, mert ebben a művészet nem egyéb, mint meglevő, átélt érzelem megismerése és kifejezése. Új alkotás számára tehát nem nyílik tér, mert csak azt szemléljük, ami már úgyis adott, a gyakorlati élet fokán átélt. Croce csak úgy tudja elkerülni ezt az ellentmondást, hogy az érzelmet többféle értelemben veszi: majd a szemlélet pillanatában születő élménynek tekinti, majd előtte már meglevőnek. Ezenfelül Croce harmadik elgondolása szerint a művészet a mindenség egyetemes egészének kozmikus felfogása, s ennek ellenére sem filozófia, nem fogalmi megismerés; ami ismét nyilvánvaló ellentmondás, mert a mindenség fölfogása filozófiai fogalom. Ellentmondás található abban is, hogy a művészet független a való élettől s mégis a valóságot követi, mint ennek megismerése; viszont a valóságot megelőzi, mert az alkotások forrása és kezdete. Gentile Croce valamennyi hibájának gyökerét fogyatékos filozófiai rendszerében látja, amely monizmus akar ugyan lenni, de rejtett dualizmus; mindig idealizmust hangoztat, pedig valójában empirizmus. Helyes, következetes esztétikát csak következetes filozófiai rendszerre lehet építeni.

III. Ilyen következetes rendszer az aktuális idealizmus, Gentile legújabb művének a *Filosofia dell' arte* rendszere. Az eddig vázolt, régen érő gondolatokat új művében még mindig alakulófélben levő nyílt rendszerbe foglalja. A mű terjedelmes bevezetésből, két főrészből és befejező történeti áttekintésből áll. A bevezetésben kifejti, miért filozófiai probléma a művészet. Az első főrészben a művészet lényegét nyújtja, második részben a művészet sajátosságai címmel saját elméletével oldja meg a művészi gondolkodásnak és történelemnek következő vitás tételeit: a művészet fajai és az egyéni szép; a lángelme, a műízlés és műkritika; a művészet és az erkölcs, a művészet és a halhatatlan szellem.

A bevezetésben kifejti, hogy a művészet igazi filozófiai probléma. A művészet ugyanis nem a kíváncsi emberi elme

játéka, sem pedig művelt emberekbe külsőségesen oltott igény, hanem odatartozik minden emberi lélek legbelsőbb birodalmába, mert egyetemes emberi ösztönünk az, hogy ismeretlen tárgy előtt kellemetlenül érezzük magunkat, s felébred bennünk az ismeretlentől való szabadulás vágya. Probléma pedig éppen akkor jön létre, ha a gondolkodó alany magában korlátot, akadályt érez s egyúttal ösztönzést arra, hogy ezt az akadályt eltávolítsa. Az eltávolítás gondolkodással történik; a gondolkodás pedig ítéletben játszódik le. Ebben az alany az állítmányt, a gondolat tárgyát magába olvasztja, asszimilálja. A tudás tárgyát vonatkozásba hozzuk valamely állítmánnyal, amely minősíti, megvilágítja, s ezáltal megmondja: 1. létezik-e a tárgy; 2. mi ez a tárgy, mi a mivolta, lényege, s a 3. felteszi az igazi filozófiai kérdést: miért van ez a tárgy, és miért éppen olyan, amilyen. Ha ezt az ítéletet sikerült megalkotnunk, akkor a tárgy ismét egygé lesz az ősalannyal, a végtelen gondolkodó gondolattal. Megszűnik a szellem kettéhasadása, s az a velejáró nyugtalanító érzés, amit az alany és a tárgy szembeállításával okozott. A szellem működése szerint: önmagának határt állít, vagyis tárgyat, s ezt a határt legyőzi, mikor benne feltalálja önmagát az előbbi három kérdés megoldásával.

A legfőbbet, a harmadik kérdést, nem teszi fel sem a mindennapi tapasztalat, sem a szaktudományok. A gondolat azonban abban az aggodalmában, amelyet a megnevezés okoz, odafordul a valláshoz, a metafizikához és nem nyugszik meg addig, amíg a vele ellenkezőnek nem látszó tételt vissza nem vezet a gondolkodásra, s amíg magára visszatérve meg nem alkotja a teremtő öntudat (autoconcetto) fogalmát.

A művészet problémájánál is sokan megállnak az első két kérdésnél; kutatják a művészet létét, lényegét, de tagadják a harmadik kérdés jogosságát, pedig nincsen igazuk, mert a második kérdésre, a lényeg problémájára adott helyes felelet már erre a harmadikra is megfelel. Az igazi mély filozófiai kérdés mégis csak a harmadikkal nyer megoldást.

Az empirizmus nem oldhatja, sőt nem is értheti meg a művészet problémáját, mert az empirizmus kétségkívüli tényeket akar megállapítani, a tények pedig — akár folyamatok,

akár tárgyak — lényegükben készen állanak, s a megismerő alanytól függetlenül léteznek. A naturalizmus befejezett tényeiben nincsen szabadság, nincsen választás, teremtő alkotás. Ezzel ellentétben a művészet szabadság, mert teremtő tevékenység. Az alkotó szellemnek mindig többféle lehetőség között kell a maga útját megválasztania. Választás nélkül még egy szót sem tudna kiejteni, mert a beszédben is egyik igét el kell különítenie a másiktól, egyiket előnyben részesítenie a másik fölött, vagyis másszóval: értékelnie.¹

Gentile művének első főrészében főleg a második kérdésre felel: mi a művészet lényege. A művészet tényleges létét már a bevezetésben néhány gyönyörűen megírt lappal intézte el.² Megállapításai szerint a művészet valamely műremekben rejlő tiszta alanyi mozzanat. A tiszta Én, mely még nem gondolkodik, nem helyez magával szembe tárgyat, de viszont kiindulási pontja minden gondolkodásnak, minden melegségnek és érdeklődésnek. Ezt a művészetet nem a történelemből, stílusirányokból vagy életrajzokból ismerhetjük meg, hanem a műalkotásokból, melyek föltárják előttünk a művész lelkét. A műalkotások azonban szerves egészek, amelyeket csak akkor értünk meg, ha az egészet áttekintjük. Pl. Dante műve nem valamely könyvtárban penészedő poros kötet, nem is valamely zavaros olvasmány vázlata, hanem gondos személyes átolvasással fölfogható egész, s ha az egészet átvesszük, akkor eltűnik az olvasó és szerző között minden tér- és időbeli különbség, újra közvetlenül átéljük a nagy művet, s ez újra él a mi valóságos gondolkodásunkban, ebben az örökké változó jelenben. Éppen az a különbség a történeti esemény és a műalkotás között, hogy az eseményt pontosan el tudjuk helyezni az időben, de a remekműveket nem, mert ezek összeforranak az átélő alannal. Minden műalkotás zárt rendszert alkot, s ezért nem lehet átmennünk egyikről a másikra, mint a történetekben. Amint az érzelmet is csak az ismeri meg, aki érzi; hasonlóképpen a műalkotást is csak az fogja fel, aki valamiképpen újraalkotja, mert a

¹ *La filosofia dell'arte*. 1931. 3—83. l.

² U. o. 6—11. l.

lelkiélet bármely mozzanatát lehetetlen kívülről megismer-nünk.

A művész lelkiélete hasonlít az álomhoz, melyben a lélek lát, de nem ítél, nem tesz különbséget a valóság és nemvalóság között, s valóságosnak vesz minden önmagáról alkotott képet. A szellem, mint alany, saját világa alkotásában elég hatalmas arra, hogy egyesítsen, rendszerbe foglaljon minden tárgyat, de az alkotott nagy világ mellett megőrzi saját kedvenc vilá-gát. Az álomban a való világból csak az marad meg, amit az ember a legjobban szeret. Ezért álmodik a vadász az erdő-ről, a katona a hadseregről. Ezért pihen a szellem és vigasz-talódik, mert nem kell határokat, korlátokat legyőznie. A való-ságban is az volna a tökéletes tudat, ha már nem volna határ, mint az álomban; ha a mindenség tudata egyesítené magá-ban a mindenség tárgyát és alanyát örök, végtelen nagy szín-tézisben. Ez azonban lehetetlenség. A mi világunkban a mű-vész lelki élete felel meg a szellem álmának, s a kritika az ébrenlétnek. S ha ideálisan megkülönböztetjük a művészt az embertől, akkor a művész örökké álmodik, mert alkotása közben lemond a kritikáról, az embert azonban fölébreszti művészi álmából a valóság, a fájdalom, az ellenség, saját kor-látoltságának tudata. Ekkor bírál és bölcselkedik. Az örökké álmodó művésszel szemben a kritikus filozófusokról mond-ják, hogy örökké álmatlanok s merev hidegséggel vádolják őket, pedig csak hivatásuk betöltésében jutnak el a mű-vészet határán túlra.

Az eddigi eredmények: 1. a művészet tehát azt tartal-mazza, ami a szellem életéből megmarad, ha nem tekintjük benne azt, ami kritika, filozófia, tudatos gondolat. 2. Ez az elvonás azonban csak ideális, amennyiben a szellem életében meg kell ugyan különböztetnünk a művészet mozzanatát, de nem szabad belőle kiszakítanunk, mert a műalkotás egyenlő a valóságos szellemmel. 3. A kiszakított, elvont, másszóval tiszta művészet tehát nem ténylegesen, nem önállóan létezik, hanem olyan, mint Kant bölcséletében az apriori formai elem. Ez a művészet élményeink transzcendentális elve, mely élteti ugyan az élő művészi egészet, de külön nem szemlél-hető. Hiábavaló tehát Crocénak egész kritikai működése,

mely abban merül ki, hogy a remekművekben különbséget tesz a művészet és a nemművészet között, s úgy akarja ezt a kettőt elválasztani egymástól, mint a vegyész a kémcsövekben lecsapódó só. Igazában a művészet nem létezik a teljes szellemi életen kívül, amint a filozófia transzcendentális elve is tapasztalat nélkül a semmibe vész, s csak ezzel együtt a teljes szintézisben lesz valósággá.¹

Mi a művészet formája? Erre a nagy kérdésre Gentile azt válaszolja, hogy a forma az imént kifejtett titkos transzcendentális elv: Az Én, mint a dialektikai ritmus teremtő alanya, a gondolat és a szemlélet olyan egybefoglalása, mint Kantnak szintetikus apriori ítélete; az öntudatnak az a kezdetleges formája, mellyel az alany fölismeri magát a tárgyban. Ezt a sajátos, művészi formai elvet akkor nyerjük, ha elvonatkozunk a szellemi folyamattól s megmaradunk ennek kiinduló pontján, az alanyban. A tiszta művészet e szerint a szellem tevékenységének elvont alanyi mozzanata. Helyesebben a művészet a gondolkodás teremtő tevékenységének alanyi s egyéni mozzanata.²

A művészet tehát minden életnek éltető forrása. Az átélte élet, mint pl. Ariosto erős egyénisége, melyből nagy műve fakadt. Gentile szerint a művészet és a gondolat különbsége nem függőleges, mint Crocénál, hanem vízszintes síkba tartozik, mint Kantnál a szemlélet és fogalom különbsége. Nem lehet elválasztani a szellemnek egyik mozzanatát a másiktól, mint az empirikusok vélik, nem lehet a művészet tárgya az egyes dolog, a filozófiáé pedig az egyetemes, mert a költészetben mindig rejlik valami egyetemes. Nem lehet továbbá elválasztani az értelmet a képzelettől, mert a szellem minden tevékenysége gondolkodás. Nem lehet a test a képzelet tárgya, a tiszta gondolaté pedig a szellem, mert tulajdonképpen a szemlélet és képzet is gondolat, még pedig olyan gondolat, mely térbeli és időbeli tárgyra irányul; az eszme pedig olyan

¹ U. o. 87—127. l.

² La forma estetica è la prima, iniziale e quindi parrebbe anche immediata forma della vita dello spirito. Az esztétikai forma a szellemi életnek első kezdő, s ennél fogva látszólag közvetlen formája. *L'inattuale forma subjettiva dell'attività spirituale.* 145., 137. l.

gondolat, mely örök, végtelen valóval foglalkozik. Mindkettő ugyanannak a szellemi ének tevékenysége. Ez a Gentile-féle abszolút formalizmus, mely szerint a művészet teljesen abban a formában található, melyet az anyag fölvesz. A művészet formájának kifejtése után keresi a tartalom mibenlétét. Ha a valóságban nem is, mégis ideális elvonással megkülönböztethetjük a formától a művészi anyagot, a tartalmat, mégpedig kétféle értelemben. Elvont tartalmat az különböztet meg, aki maga előtt látja a kész művet és keresi, mennyiben a művésznek saját alkotása. A konkrét tartalom pedig az, ami valósággal megjelenik a művész lelke előtt, mint valami csíra, melyben már benne rejlik az egész mű. Ez az első folt, melyből kifejlődik az egész festmény, ez a mikrokozmos, a Leibniz-féle monasz, mely magában rejti az egész nagy művet.¹

A művészet lényegének eddigi kifejtésével kapcsolatban Gentile röviden válaszol a művészi érték kérdésére. A művészetnek, a szellemi élet e kezdetleges formájának, igazi értékét, szépségét a szabadság adja meg. Mert értékelni annyi, mint választani. előnyben részesíteni valami értékeset s az ellentétes értéktelen fölé emelni. Ez a választás pedig a szabad akarat tulajdonsága. E nélkül a szabadság nélkül nincsen igazság, amit szembehelyezhetnénk a hamissal; nincsen jó, ami ellenkeznék a rosszal, s ahol szabadság nincsen, ott nincsen szépség. Ezért nincs tulajdonképpen természeti szépség, mert a természet a mechanizmus birodalma. A természet csak akkor válik széppé, ha a szabad ember jelet választ belőle lelkiállapotának kifejezésére.²

Gentile tételét összefoglalóan a következőkép fogalmazhatjuk meg: a művészet a szellemnek történeti kibontakozásában a közvetett dialektikus mozzanat; egyenlő az érzellemmel és szeretettel, melynek kifejezése a gondolat, az ige és a nyelv.

A művészet tehát a szellem fejlődésének közvetett dialektikus mozzanata. Croce és követői ugyan közvetlen ismeretnek tartják a művészetet, amelyet intuícióval látunk meg. Az intuíció náluk az alanytól független tárgyat fog fel. A ma-

¹ U. o. 141. l.

² U. o. 144. l.

gát idealistának valló Croce tehát ebben a kérdésben is nagyon következetlen, mert az alanytól független tárgy mindig a realiztikus filozófia követelménye volt. A modern idealizmus elveti az intuició homályos fogalmát, mert szerinte a szellem belső folyamatosság, állandó fejlődés, melyben a természet tehetetlen mechanizmusának helye nincsen. A szellem a gondolkodásnak állandó továsiető folyamata, nem pedig, mint a hegeli dialektika föltételezte, a lét és a nemlét ellentéte. Értelem nélküli szavak ezek, mert ha a fogalmak már készen állanak, akkor nincsen, mi alakuljon, mással nagy szintézisben egyé váljon. Az egyetlen igazi változás és alakulás, amit mi ismerünk és tapasztalunk: a tényleges gondolkodás. Az igazi dialektika tehát ennek a gondolkodásnak a folyamata. Amiképp tapasztalati énünk, az egyes ember úgy alakítja egyéniségét, hogy kiműveli hajlamait és képességeit, s ezáltal a szellem benne mindig szabadabbá, egyetemesebbé, öntörvényének megfelelőbbé válik; hasonlóképpen az abszolút Én, az emberiség is akkor halad előre, ha mennél emberibbé lesz, ha mennél többet tud önmagáról, mennél jobban belát a természet, a gondolat, a történelem rejtelseibe. Ennek az öntudatra ébredésnek megvalósítása az igazi haladás, az igazi kultúra. Megvalósítója az öntudat, nem pedig a Spinoza-féle «causa sui», mely csak föltételezett, de nem bebizonyított, se nem tapasztalt valóság. Ez az igazi öntudat, ez a causalitas operans, az önműködő élet, mely a szellemi folyamat létrehozója és irányítója. Különbözik ugyan minden más ismerettől, de benne rejlik minden más ismeretben, mert nemcsak annak a tárgynak részleges ismerete, amit éppen fölfogunk, hanem egyszersmind annak az alanynak teljesebb önismerete, aki felfog. Ez az alany önmagát tagadva, önmagában különbséget látva, állítja a tárgyat, s a tárgy szintén tagadva a különbséget, állítja az alanyval való azonosságát.

Ennek alapján az esztétikai forma dialektikai jellege abban áll, hogy a konkrét gondolatfolyamatnak csak egyik mozzanatát alkotja, de nem az egész folyamatot; az a belső nyugtalanság, mely a teljesen érett, kifejlett gondolat felé, a szintézis felé tör. Amint az élet dobogtatja a szívet, indítja,

irányítja a vérkeringést, de lényege nincsen sem a szívben, sem a vérben, hanem mint egész él minden parányi szervünkben, hasonlókép a művészet is a maga közvetlen konkrét voltával benne rejlik a gondolkodás lüktetésének minden ütemében : különbözik tőlük, de egyszersmind azonos velük. Rosszul cselekszik tehát Croce, amikor a művészetet elválasztja a gondolattól. Igazolja ezt az a megállapítás is, hogy a költő az ihlet pillanatában is gondolkodik valami-képpen, mert tud magáról. Igazolja továbbá az a tény, hogy a legzabolátlanabb romantikus is elméleteket gyárt és vitákat rögtönöz.¹

A művészet lényege az érzelem. Az eddigi vizsgálódás eredményeként leszögezhetjük, hogy a művészet a gondolkodás teremtő folyamatának alanyi mozzanata ; az eszme fejlődésének, dialektikájának forrása. Ennek a teremtő mozzanatnak legjobb megjelölése az érzelem. Még pedig ismeretelméleti és filozófiai értelemben. A görög filozófia teljesen a tudat tárgyának kutatásában merül el. A tárgy pedig egyetemes, melyben nincs én vagy te, az egyetemesnek nincsen személyisége, s ezért a görög szellem tulajdonképpen nem is fedezte föl a szellemet. Hasonlót mondhatunk az Újkor racionalizmusáról, melynek főképviselője Spinoza. A kereszténységben keletkezik az életnek új fogalma : az akaratnak értékelése. Ebben a szellem minden igyekezetével és tehetségével a természet fölé emelkedik : az alany győzedelmeskedik a tárgy felett. Erre az igazi álláspontra kell visszatérnie a mai lélektannak is, melyben eddig az alany csak passzív szemlélője a benne lefolyó asszociációs játéknak, mert a tudaton kívül eső tárgyak ingere határozza meg az érzetet és szemléletet ; az érzelmet pedig a szemlélet váltja ki és ugyanez minősíti. Ne helyezték szembe az érzetet és szemléletet a tudattal, mert hiszen a szemlélet is a tudatnak a változása, s ennél fogva maga a tudat. Az érzelem is a tudat, de még abban az eredeti állapotában, mielőtt a gondolkodás ezt a tudatot ismerő alanyra és megismert tárgyra bontaná. Azért egységes az érzelem, mint az érző alany. Ez az erő az, amely vezeti,

¹ U. o. 146—165. 1.

irányítja és fenntartja a szellemi folyamatot, s mindent, ami benne lejátszódott. Az érzelem dialektikája abban áll, hogy a fájdalom és az öröm együttvéve alkotják az érző egészet, mert az öröm a fájdalom hiánya, a fájdalom pedig az öröm hiánya. Egymást kölcsönösen kiegészítik, és csak akkor állnak ellentmondásban, ha mi gondolatban elválasztjuk, elvontan tekintjük őket. E két elvont állapot tagadása éri el mindkettőnek valóságos létét, az alakuló, élő, eleven szellemi folyamatot, a szellemi fejlődést (divenire). A pesszimizmus és optimizmus azért hamis világnézetek, mert nem magára a valóságos életre, hanem ezekre az elvont mozzanatokra építenek. Pedig a két ellentétes mozzanat nem két rész, melyeket egybe lehetne forrasztanunk, — ezt kizárja ellentétes voltuk — hanem egyik elemésztí a másikat (L'uno si mangia l'altro). Egyesülésük változó egység, mely feloldja az ellentétben állókat. Az igazi öröm a fájdalomra következik s a fájdalmat fölveszi magába. Az érzelem tehát az alanynak bennünk alakuló hullámozó egysége, nem pedig az elvont lét, mely megfelel a gyönyörnek, vagy az elvont nemlét, mely azonos a fájdalommal. Az érzelmi állapot csak máshoz viszonyítva közvetlen és természetes, önmagában véve azonban közvetett, autonóm, szabadon tevékeny, egyetemes teremtő központ.¹ Az érzelem az egységes én, aki teremti önmagát és eszméit, mert a maga világát alkotva, önmagát is alkotja, amennyiben életfeltételeket valósít meg és szükségleteket elégít ki. Fájdalom akkor áll elő, ha valami hiányzik ezekből az életfeltételekből, ha elvesztünk valakit vagy valamit, ha élénk jelentkező szükségletet nem tudunk kielégíteni, vagy végül, ha az a rendszer, melybe összefoglaltuk eddigi tapasztalatainkat, új megállapítások következtében szétesik. A legnagyobb fájdalom a halál, az élet tagadása. Az igazi öröm a titokzatos élet haladása a teljes világosság felé, szellemi életünk fejlődése, nem pedig az érzéki gyönyör, mely életünket elégeti és alacsony színvonalra süllyeszti. Az öröm nem hiányozhat sohasem, mert gondolkodásunk akkor is gyarapodik, ha fájdalomra gondol vissza. Igen gyakran az emberi

¹ U. o. 186. l.

nyomorúságból származik az emberi nagyság, amint Pascal, Leopardi, s annyi példa mutatja.¹

Az első rész V. és utolsó fejezetének sajátságos címe: *L'amore e la parola* (a szeretet és a beszéd). A művészet nem az átélt érzelemnek kifejezése, mint Croce gondolja, hanem maga az érzelem, az átélt élet. Az érzelem maga egységes és végtelen; a gondolat az, amely elemez, kifejezésre juttat, s ezáltal megteremti a különbségek változatos világát. A kifejezés tehát már nem művészet, hanem gondolkodás, az eredeti érzelem egységének differenciálódása; az alanynak tárgygyá levése a gondolkodás folyamatában, a tárgy elemzése, s ezen a gondolatprizmán át ezerféle színekre törése. De a széttörés ellenére mindegyik érzelmi árnyalat végtelen, mert benne rejlik az élő egyén, a maga végtelen teremtő öntudatával. Az érzelem ezek alapján maga az egységes szellem, a végtelen élet, az örök szeretet, amely először is önmagát szereti, amikor önmagát alannyá és tárgygyá teszi azért, hogy világos öntudatra ébredjen. Másnak szeretete abban áll, hogy a szembeállított tárgyban ismét felismeri, megérzi önmagát. Az érzelmes alany végtelensége fölnyitja szemünket, látjuk, hogy hozzánk tartozik a család, a vagyon, a természet, mert életünknek szükséges kiegészítői. Joggal tekintünk tehát testvérnek minden embert, joggal nevezzük anyánknak a földet és a természetet. A vitáknak, háborúknak is az a célja, hogy ráeszméljünk egységünkre; elérjük azt a szellemi feladatot, melyben a tárgy megegyezik az alannyal és szereti most már magát nem vakon és ösztönösen, hanem öntudatra ébredt, értelmes szeretettel. A szellemnek lényege ez az értelmes, érzelmes szeretet, ez az «amor sui ipsius intellectualis», melyet Spinoza a természetnek és Istennek tulajdonít.² A szellem a gondolkodással a tárgyból visszatér önmagára, mint alanyra; az alany pedig mint érzelem önmagának és másnak tudatos, átértett szeretete, mely azon a belátáson nyugszik, hogy másnak a léte ugyanaz, mint az övé.

¹ U. o. 167—195. l. — *Introduzione alla filosofia*. Roma, 1933. 57—60. l.; 143—146. l.

² U. o. 213. l.

A szép egyetemessége és a művészet állítólagos határai.

A szépség az érzelemnek, illetőleg az alannak határozománya : bensőséges alanyiság. A művészet pedig a szépséget teremtő cselekvés. Ezért erőlködik Croce kétségbeesetten, hogy megkülönböztesse egymástól a szellemi alkotásnak két osztályát : a művészi és tudományos munkákat. De nem mondja meg, hogy mi jogon zárja ki a bölcselek sorából Dantét, Goethét, Leopardit és Petrarcat. Igazában az emberiség egész élete gondolkodás, vagyis mindig új alannak s a vele vonatkozásban álló új tárgynak, új világnak teremtése. Tekinthetjük az emberiséget, mint gondolkodó egészet, háromféleképpen : 1. az alany, 2. a tárgy szempontjából, és végül 3. mint egész magát. Az alany szempontjából a szellem mindenkéltől alany, vagyis olyan művész, akinek érzelme, lelke van, s ezt gondolkodással nyilvánítja. Az egész emberi történelmet tekinthetjük ilyen elvont alanyi szempontból, akkor az emberiség minden alkotásában a művészetet látjuk. A tárgy elvont szempontjából nézve viszont minden gondolatunk transzcendens vallásos jellegű. Végül harmadszor nézhetjük a szellem történetét mint valóságos egész gondolatot a maga végtelen szabadságában, ami a filozófus történetíró tulajdonképpeni feladata. E három szempontban a szellemi egész ugyanaz marad, csak a szempont változik meg. Nem lehet tehát olyan történelmet írni, melyben ne volna művészet, mert az ilyen történelem csak plágium, melyben az alannak semmi része sincsen. Hasonlóképpen a saját agyrémét írja az, aki az erkölcsnek és a vallásnak történetét taglalja a nélkül, hogy tekintettel volna a művészetre, mert minden valóságban benne rejlik az alany, benne él tehát a művészet. A művészet története az egész szellem története az alany szempontjából nézve. Amint, ha kezet szorítok barátommal, érzem, hogy ez a kéz összefüggésben áll az egész emberrel, hasonlóképp a történetíró is egy részletes szempontot választ ki munkájában, de nem szabad felednie a szellemben élő eleven egészet, s annál jobban megközelíti az igazságot, minél jobban érezteti a részletekben keringő egyetemese életet.

Hamis tehát Croce megkülönböztetése s egész nagyirányú kritikai működésének alapja, melyre támaszkodva

mindig különbséget tesz valamely remekműben a művészet és nem-művészet, s az emberben a művész és nem-művész között. Helyesen egyik és a másik művész között kell különbséget tennünk, mert művész ugyan Dante, de művész Galilei, a nagy pisai is a maga módja szerint. Croce ellenére az új ismeret-elmélet nem tesz különbséget a fantázia és az értelem, a szép és az igaz között, mert a szellemi egészben a szép az alany, az igaz pedig a tárgy, de a kettő egy valóságos egészet alkot. Nincsen különbség a képzelet és a szemlélet között, mert mindkettő a tapasztalat eredménye s a kettőt csak az választja el, hogy a szemlélet megegyezik azzal a rendszerrel, amelyet a tapasztalat eddig alkotott, a fantázia képei pedig nem illenek bele ebbe a keretbe.¹

A szellemi folyamat haladásával a lélek szinte megtestessül a gondolatban. A test pedig eszköz arra, hogy a lelkek egymással közlekedjenek. Mert a test, amint tudatunkban létezik, érzelmeink kifejező eszköze, a szellemnek egyetemes nyelve, amelyen mindannyian megértjük egymást. Az értelem, mint kimondhatatlan alapvető egység, csak csírában levő test és természet (*corpo, ossia natura in nuce*). Ámde nem maradhat meg a maga kezdetleges némaságában, hanem szüksége van arra, hogy kinyilvánítsa magát. Ez a kinyilvánítás azáltal történik, hogy tárggyá, állítmánnyá teszi magát, amikor elemzi a kezdetleges osztatlan egységet és sokasággá válik; az egységes gondolat szavakba aprózódik fel. A szavak lesznek az elemek, melyekbe szétesik a természet és a test eredeti egysége. A nyelv tehát olyan szerves egész, mely a gondolattal egyenlő, ha a fejlődés sokaságában tekintjük, de viszont egyenlő az érzelemmel, ha azt az egységet vesszük figyelembe, mely a gondolatot élteti. A nyelv nem az érzelemnek és a gondolatnak a rúgója, vagy kifejezése, hanem maradék nélkül az érzelemnek és gondolatnak az egysége. Ezért a szavakat nem lehet egyenként megértenünk a maguk mechanikai tagoltságában, hanem csak úgy, mint a gondolkodó alany gondolatainak kifejező egészét, vagy ennek az egésznek a tagjait.

¹ U. o. 222. l.

Ebből következik, hogy Croce helytelenül azonosítja a nyelvészetet az esztétikával, mert a nyelv nem az érzelemnek gondolatot megelőző feldolgozása, vagy tarka köntöse, melyet ráborítunk a szellem életére, hanem magának a szellemnek a változatosságban is egységes élete.¹

A mű második főrésze a művészet sajátosságairól szól. A szellemnek, érzelemnek és nyelvnek eddig kifejtett egységét szem előtt tartva, hozzá akar szólni az esztétika meg nem oldott kérdéseire, melyek között első helyet foglal el: *a művészetnek és technikának kapcsolata.*

A technika jelenti 1. az ismeretek összességét, azt a természettudományos, matematikai és fizikai tudást, mely a természet valamely tárgyának létrehozatalában szerepel és az emberi szükségletek kielégítésére alkalmas.² 2. Jelenti a cselekvések összességét, melyek a jelzett cél elérésére szükségesek. 3. Jelenti az ismeretek és cselekvések egységét a szellemi tevékenységben, mert nem lehet cselekedni ismeret nélkül, de viszont gyakorlati ismeretet sem lehet szerezni gyakorlás nélkül.

A művészet fogalmának modern története lényegében a technika fokozatos megkülönböztetése a művészettől. Amíg ez a megkülönböztetés nem teljes, addig az emberi szellem hajlamos arra, hogy a művészetet a technikával összetévessze, amint ezt majd Leo Ferrero véleményében látjuk.

A múlt század esztétikájának legnagyobb küzdelme, az anyagnak és formának ellentéte, szintén csak technikai kérdés. Mert ha ellentétbe állítjuk őket, akkor elvontan tekintjük mind a kettőt. Ebben az állapotban pedig mindkettő csak a művészet anyagát alkotja és ellenkezik a szellemiségeivel.

A kérdés megértésére szükséges a filozófiai alap megvilágítása. A szellemi élet folyamata, a monotriadikus életritmus az érzelemből indul ki, ebből a végtelen gazdag egye-

¹ U. o. 214—230. l.

² Enciclopedia Italiana: *Arte*-cikk, írta Gentile. IV. k. 1929. 631—633. l. — Újabb átdolgozása: Gentile: *Introduzione alla filosofia*. Roma, 1933. 134—148. l.

temes énből. Ez az abszolút Én a maga végtelen gazdagságában teljesebb önismeret céljából kiválaszt egy mozzanatot, ezt jobban szemügyre veszi, magával szembehelyezi mint tárgyat, állítja mint állítmányt; de csakhamar felismeri, hogy tulajdonképpen ez a tárgy is beletartozik az alanynak végtelen gazdagságába, s ezért ismét tagadja a tárgy különálló voltát, s ebben az ismereti műveletben öntudatra ébredve, ismeretben gazdagodva tér vissza az első érzelmi állapotba. A szerzett ismeret és készség, ez a második természet alkotja a művészet előfeltételeit: a technikát és tartalmat. Ezen az úton érti meg az egyéni szellem a természetet és a testet, ilyen módon tanulja a nyelveket és szerzi a faragásban, festésben való jártasságot.

A művészet tehát lényegében, mint a szellem életének alanyi mozzanata, mindig egy; de a technika annyiféle, ahány az alkotó egyén és amennyi a mű, amelyet az egyén létrehoz. Az egyén érzelme nyilvánulhat dalban, zenében, szoborban, de egy jó matematikai előadásban is.¹ Ezért jogos az irodalmi műfajok és művészetek megkülönböztetése az egyetemestől. Nem álfogalmak ezek, amint Croce gondolja, akinek következetlen, mindent összezavaró realizmusa lényegében Istent tagadó sívár nullizmusra (nihilizmusra) van kárhóztatva.²

A természet fogalma sem álfogalom, mint Croce tanítja, legfeljebb az elfogult természettudós számára, aki nem akarja belátni, hogy a természet, amelyet tanulmányoz, azonos azzal a gondolattal, amellyel tanulmányozza. A természettudós elvont mythosi felfogásánál biztosabb az idealista bölcselő elgondolása. E szerint a természet a szellemnek még érzelmi állapota. Megelőzi a gondolkodás folyamatát és mint ilyen maga a végtelen szépség, mely az alkotó szellem teremtő gondolkodásával válik valósággá. A művész ezt a végtelen természetet fogja fel minden tájban, minden dalban, minden apró vagy hatalmas alkotásban.³

A második rész második fejezete arra törekszik, hogy a szép természetnek az előbb kifejtett fogalmával tiszt-

¹ U. o. 251. l.

² U. o. 255. l.

³ U. o. 260—264. l.

tázza a lángelme, a tehetség, a műízlés és kritika vitás kérdéseit.

Nem metafora az, hogy a lángelme egyenlő a természettel, mert a természetten értettük azt a végtelen gazdag életet, amely a gondolkodásnak ősforrása. Ez az alany az alanyisága, melyet nem lehet rendszabályokba foglalni, nem lehet megtanulni vagy örökölni. A lángelme nem egy elvont személy teremtő ereje, hanem az egész mindenségé, s ezért mindig eredeti, nem utánzó, mint Platon gondolta, mert nem lehet benne elválasztani az eszmét a természettől és az emberi szellemtől.

A lángelmétől eltérően a tehetséges ember csak elméleti gondolkodó, aki a megismerés tárgyát az alanytól elvontan nézi s az értelemmel szembenállónak gondolja, a tudatot pedig csak a természet szemlélőjének, nem alkotójának vallja. A világ építésében a lángelme a tervező építész, míg a tehetség a kivített, a napszámosmunkát végzi.¹

A műízlés a szellemnek a rátermettsége arra, hogy a műalkotás művészi elemeit felfogja, s a művész érzelmét átélje; nélküle nem volna sem műalkotás, sem műkritika, sem pedig művészettörténelem. Az ízlés a szépet keletkezőfélben, mindjárt megjelenésekor fogja fel, amikor a szép az alany választása következtében éppen kizárja a maga ellentétét, s ezáltal elkülönül a rúttól. Ennélfogva akinek ízlése van, lángelméje is van, mert részesedik a művész ízlésében és ennek következtében lángelméjében. A műízlés és a művészet azonban még nem tényleges alkotás, mert nem tényleges gondolkodás, hanem az alkotást megelőző, megindító alanyi mozzanat. A műkritika azonban már tényleges gondolkodás, ennél fogva egyenlő a filozófiával és a történelemmel. Kritika nélkül is volna Danténk, de nem vennők észre, nem tudnók, milyen érdemei vannak, milyen helyet foglal el a történelemben. A kritika nem elégedhetik meg Dante technikájával, anyagával, elbeszélésének vázával, hanem a sok kifejezéstől vissza kell jutnia az egységes lélekhez. A műbíráló ugyanazt az utat járja, mint az alkotó művész, de ellenkező irányban.

¹ U. o. 275. l.

A művész az érzelemből jut el a kifejezéshez, a kritikus pedig a kifejezésből vissza az érzelemhez. Hogyan jutunk a szavakból, a kifejezésekből vissza az érzelemhez, a művész lelkéhez, ez az értelmezés és fordítás nagy problémája. A kritikusnak e munkájában három mozzanatot különböztetünk meg: 1. elemzéssel és összevetéssel meghaladja az elvont tartalmat, átérti az egész művet, mert felfedezi benne azt a központi egységesítő érzelmet, amely az egészet megvilágítja, s ennél fogva érthetővé teszi a mű minden részletét. 2. A műízlés útján ebben a központi érzelemben egyesül a kritikus a művésszel, osztozik örömeiben, bánatában. Azonos szemmel azonos világot lát és saját tudatában is átérzi a művész teremtető erejét. 3. Az átértett központi érzelemből kiindulva, újra alkotja a mű valóságos tartalmát. Nem száraz, ízetlen vázlat ez, hanem színes, izzó, eleven egész, mert teljesen átérzi az átélt érzelem. A műalkotás a szellem művészi életében ugyanazt a szerepet tölti be, amelyet az okmány a történetírásban. Az okmány nem történelem, de a legerősebb alap, melyre támaszkodik a történetíró. Hasonlóképpen a műremek alapja az új alkotásnak, a szellem fejlődő életében tovább érésnek, az állandó öröklétnek.

A műkritika a tulajdonképpen művészettörténelem, mely voltaképpen nem is egyéb, mint filozófia és egyetemes történelem alanyi szempontból nézve. Nem lehet tehát benne figyelmen kívül hagyni sem a filozófiát, sem az egyetemes fogalmat, mint Croce egész életében minden munkájában teszi. Ő szerinte ugyanis létezik Dante, Ariosto, van Leopardi, de nincsen olasz irodalom; van Rafael, Michelangelo és Tiziano, de nincsen olasz Cinquecento. Mindezt elfogult elmélete, rendszere kedvéért állítja, melyben elválasztja az egyént az egyetemestől, pedig az egyén nem zárja ki az egyetemest, hanem magában foglalja, mint saját lényegét.

Újabb probléma: *a művészet felszabadító és vigasztaló ereje*. Amióta Aristoteles felvetette a katarzis fogalmát, azóta az esztétika mindig úgy foglalkozik azzal, mint a művészet egyik rejtélyével. Ez a rejtély a következőképpen oldható meg. A művészi élmény megszabadítja az embert először az egyes műremekben található fájdalomtól, de egyúttal az

életnek egyetemes értelmű fájdalmától is. Ez abból következik, hogy minden műalkotás fáradsággal, fájdalommal jár, mert a műalkotás gondolkodás, a gondolkodás pedig a már megalkotott rendszernek állandó kapcsolatban tartása, figyelembe vevése, ami feszült figyelmet, szellemi erőfeszítést kíván még akkor is, ha valamilyen vidám, derűs tárggyal foglalkozunk. Ezért hasonlítják a műalkotást a szüléshez, melyben a folyamat maga fájdalmas, de az eredmény örvendetes. A művészet eredménye: visszatérés a gondolkodásról az érzelmi állapotba, a tudat gazdagodása tartalmának öntudatossá fejlődése útján. Ez a visszatérés az élet központjába a művészet igazi katarzisa, az igazi életöröm; itt találja meg az ember az utat minden bizonyosság forrásához, innen merít bátorságot átélni az életet még akkor is, amikor már az elvont bölcsélet előtt értéktelennek látszik, amikor a sok elégtelen filozófiai rendszer megfélemlíti a tapasztalatlan elméket.¹

Ez ellen felhozhatják, hogy a vallás is vigasztaló hatalom, és a művészet tárgyai gyakran vallásosak. Még inkább áll ez az ellenvetés Gentile két jellegzetes tételére: a művészet vallástagadó; s a vallás a művészet tagadása. Gentile válasza: a vallás és a művészet tényleg ellentétesek, de mindig együtt járnak s egymást kölcsönösen kiegészítik. A vallás is vigasztal ugyan, de nem annyira a végtelen tárgynak, az Istennek, felvételével, mint inkább az ebből a tárgyból fakadó érzelmenek, az Istennel való belső érintkezésnek édességével, úgy hogy az örömnak, az életnek forrása mindig a művészet.

A művészet és erkölcs. Gentile szerint ez az egyik legszenvédélyesebben vitatott probléma csak akkor oldható meg, ha az intellektualizmussal (Croceval) leszámolva, az értelem és akarat különbségét töröljük az elvont és konkrét logos figyelembevételével. A szellemnek ugyan önismeret szempontjából szüksége van arra, hogy alanyiségével szemben tárgyat állítson: ez a tárgy az elvont logos, a vallásnak és a természettudománynak tárgya. De a szellem csakhamar belátja, hogy ez a tárgyi világ is belőle való, saját énjéhez tartozik: ez a konkrét logos. Az intellektualista nem teszi

¹ U. o. 275—300. l.

meg ezt a döntő lépést, hanem elvész a tárgy részleteiben s nem tudja felérni ésszel, hogy a végtelen soknak tetsző tárgy voltaképpen az ő saját alanyisága s mivel nem ejti meg a teremtő szintézist, mindig elvont magaslatokon marad s ezért sokat tud, de nem cselekszik.

A tényleges filozofálás legyőzi ugyan az alany és a tárgy dualizmusát, létrehozza a teremtő szintézist, de ezt a dualizmust sosem győzi le teljesen, ezért ami a filozófiában a legértékesebb, az nem valami lezárt rendszer, hanem maga a következetes filozofálás, mely minden önkényes elvet felfedez, minden tévedésre ráatalál s minden üres dogmatizmust elvet.

Ez a konkrét filozofálás, az értelemnek és akaratnak ez az egysége, az a tulajdonképpeni erkölcsi cselekvés, mely nem a bölcselő kiváltsága, sőt — Rousseau-nak igazat kell adnunk — jobban megtaláljuk a gyermekben és az egyszerű lelkekben, mint a körmönfont elméletekkel dolgozó tudósoknál. Hibás tehát Croce leghíresebb, legkiválóbbnak tartott műve: *A gyakorlati filozófia*, mely éles különbséget tesz a filozófia, a gyakorlati élet és az erkölcsi élet között. Az ő szét-darabolásával ellentétben az igazi filozófia a gondolkodás teljessége; csak annyiban fedezzük fel benne az igazságot, amennyiben betöltjük kötelességeinket. A művészet ugyan szabad alanyi mozzanat, de a művésznek megvannak a maga kötelességei a maga művészi világával szemben, mert egész lelkét a művébe kell öntenie. A művésznek első sorban hűnek, őszintének kell lennie önmagával szemben, mert az erkölcsi-leg hazug művészet esztétikailag is hamis művészet.

Mivel az erkölcsiség elválaszthatatlan tulajdonsága az igaz művészetnek (immanente eticità), azért ez a művészet az emberiségnek mindig nagy nevelője volt, a hamis művészet pedig az emberiség megrontója. Minden költészet az egyetemes emberi összetartozásnak, a szeretetnek az éneke (Canto dell' amore) s aki nem érzi lelkében felbuzogni a szeretetet, az nem igazi költő, akármennyi költeményt tud is összeírni (mint pl. Carducci, 326. l.). A szeretet az az alap, melyre a gondolat ráépíti az élet rendszerét, sokféle ellentétével, de egyszersmind azzal a magasabb egységgel, melyben az ellentétek elsimulnak.

A művészet nemzeti jellege. A szeretet és a gondolat egyetemessége fölveti a kérdést: vajjon a művészet a Hegel-féle világfeletti régióba tartozik-e, vagy pedig nemzeti jellegűnek minősíthető. Gentile a maga filozófiai elmélete szerint egyetemesnek tartja a tényleges teremtő gondolkodást, de viszont a megalkotott műredek, ez a megvalósult érték, már történeti tény s ennél fogva nemzeti jellegű mind előzményeiben, mind eredményeiben. Az alkotást megelőzőleg ugyanis a művész egyénisége a nemzeti kultúra hatása következtében alakult ki; az alkotás eredménye pedig a nemzeti öntudatnak, a nemzeti kultúrának gazdagodása. Minden alkotásból kisugárzik a költő egyénisége, aki — akarva, nem akarva — hazájának atyja, géniusza lesz és örökké él mindazok lelkében, akik ugyanazon a nyelven beszélnek, akik ugyanazt a földet tartják otthonuknak, ugyanazon emlékeket szentnek s a világban megszerzett helyüket nem adják fel.¹

A halhatatlan művészet. Az embert természete készíti arra, hogy elfogadja a halhatatlanságot, s ezt csak fáradtságos, sose megnyugtató filozófiai erőlködéssel lehet kétségbevonnia. Erre a kétségre alkalmat szolgáltat a halhatatlanságnak Platon-féle nagyon elterjedt, de ellentmondásokkal telt fogalma. Platon ugyanis a szellemi életet egészen elválasztja a test életétől, a gondolatokat különálló sorozatba helyezi; ebben, mint az időben, megvan a szaggatott mozzanatok egymásutánja, melyek egymást kölcsönösen kizárják. Fantasztikus halhatatlanság ez, melyben a szellem folyton inkább halódik, mint él. Az igazi halhatatlanság a következő gondolatmenetre támaszkodik. Nem lehet gondolkodnunk a nélkül, hogy gondolatunknak értéket ne tulajdonítsunk. Gondolatunknak viszont nem lenne értéke, ha a gondolkodó szellemnek nem volna szabad tevékenysége. Szabad pedig nem lehetne a szellem, ha bármiképpen korlátozva volna, ha halandó volna. Ezért a halhatatlanság hite létalapja minden gondolatnak, mely meg tudja különböztetni az igazat a hamistól.

Ez a megkülönböztető, gondolkodó gondolat a halha-

tatlan bennünk. Amint a folyó partján álló ember nyugodtan szemléli a tovairányuló víztömeget, hasonlóképpen a tényleges gondolkodás ott áll az elgondolt tartalmak hullámzó sokasága mellett. Ez a tényleges gondolkodás az örökkévaló, és mint ilyen szervezi, élteti és egyesíti a tartalmak tengersokaságát. Ez az éltető, szervező aktus a történetírás és a filozófia. Igaz, hogy a történetek és a filozófiák is elmúlnak, de a történelemcsinálás, a történelemalkotás és a filozofálás nem múlik el, mert bennük játszódik le a szellemi élet ténylegessége. Ez az élet nem a részleges, véges egyénnek élete, hanem az egyetemes, konkrét, végtelen szellemé; ennek teste maga a nagy természet, mint egységes egész. Az egyéni élet e szerint a gondolatmenet szerint csak egy bizonyos időpontig tart, mint valami szép játék, de az egyetemesnek, az emberiségnek élete halhatatlan, mert ez a szellem a maga ténylegességében.

A szellem ténylegességének egyik mozzanata a művészet, s mint ilyen, valósággal halhatatlan. A művész ugyan csak metaforikusan örököltű, mert ő a szellemi szemlélő központnak csak egyik eleme; de műve halhatatlan, mert a szerzőjében rejlő egyetemes emberiséget: az érzelmet fejezi ki. A művet éltető érzelem az a forma, mely magába olvasztja az anyagot, a tartalmat. Mivel halhatatlan a forma, halhatatlanná lesz a vele egybeforrott tartalom, még a hamis tartalom is. Mint pl. Jupiter mesebeli alakját halhatatlansággal koszorúzzák a róla írt költemények, a róla készült szobrok és festmények. Halhatatlan tehát a művészet, mint a konkrét logos egyik mozzanata, mint a szellem alapvető tevékenysége, kategóriája.

Gentilének is, mint Hegelnek, szemére lobbantják, hogy náluk a filozófia megöli a művészetet. A félreértés abból származik, hogy a kritikusok nem tesznek különbséget az elvont és konkrét logos (a gondolt gondolat és a gondolkodó gondolat) között s ennek következtében nem értik a dialektikus fejlődést. A fejlődésben, működésben levő gondolkodás mindig feltételez, magában foglal valamilyen kész gondolatot, mert aki gondolkodik, mindig gondol valamit. Ez a kész tartalom a «logo astratto», ez a gondolt gondolat. A maga-

sabdra haladásnál a szellemnek szüksége van arra, hogy valamely zárt rendszert feszíthessen szét, a történetet a történelembölcselet zárja le, s ezért nem is lehet történetet másképpen elgondolnunk, mint elvont logost, melyet meghalad az élő gondolat, a tovább folyó történés, a konkrét logos, mint az ellentéteknek egysége, a szellemi létnek és nem létnek, az alanynak és tárgynak szintézise. Mint ilyen egység győzhetetlen és örökkévaló. Örökké él tehát a történelem-tevés, mint a teremtő gondolkodásnak folyamatában rejlő örök ellentétek örök egyesülése.

IV. Gentile művészet-filozófiájának végére érve, érezzük, hogy új műve egész működésének, rendszerének szempontjából milyen nagyjelentőségű. Minden fejezetében szinte fiatalos alkotó kedvet és sok helyen kiváló eredeti szellemi teljesítményt látunk. Fejtegetése tele új kérdésekkel, új érvekkel, új megoldásokkal. Szinte az a benyomás szűrődik le olvasása közben, hogy az esztétika elméleteit s a művészet-történelmet újra áttekintve, minden fölvetődő kérdést most próbál megoldani a saját aktuális idealizmusa szempontjából. Bizonyítja ezt a feltevést a befejező történeti rész, melynek felosztása a következő: a történelemelőtti esztétika és a görög bölcselet; a középkor és a renaissance; Galileitől Vico-ig és Baumgartenig; Kanttól Hegelig; De Sanctis és Croce. Gentile e történeti irányokban felmerülő igényeket mind megoldhatónak véli a gondolkodó gondolkodással, az ideális alany funkcióinak megvilágításával és kibővítésével. Ide tartozik: a tiszta aktus szellemisége, az elmélet és a gyakorlat egysége, a módosított érzelem-elmélet. Ezekkel a gondolatokkal tetőzi be pedagógiai térről kiinduló kultúr-filozófiáját. Kanttal szemben Fichtének és Schillernek adva igazat, megkívánja az esztétikai műveltség egyetemességét, mert az egész ember neveléséhez hozzátartozik a szépérzékének és az esetleg adott alkotó tevékenységnek kibontakozása. A művészet ezáltal az ő idealisztikus rendszerének egyik alappillére, mert szembeszökően igazolja, hogy a környező világ nem a tudattól független magán-való, hanem az általános szellem életének szükséges kivirágzása. A művészet nála a filozófiai alkotó gondolkodásnak nemesak egyik mozzanata,

hanem valóságos «novum organum»-a a szebb, igazabb, jobb élet megvalósítására. Ez a rendszer alapozza meg Schiller szavát a művész magasztos emberi hivatásáról: «Az emberiség méltósága a ti kezetekben van letéve, őrizzétek tehát hűségesen. Veletek süllyed a porba vagy veletek szárnyal a magasba».

*

Ezek a gondolatok jelzik már azt is, hogy Gentile nemzeti szempontból is végtelen fontosnak tartja művészet-filozófiáját. S e tekintetben teljesen igazat adhatunk neki. Az olasz esztétikát Croce kivezette ugyan a pozitivizmus hínárjából, de Vico és De Sanctis nyomdokairól elsodorva, szerves fejlődését megakasztotta főképpen az intuició zavaros fogalmával, amellyel alkalmat szolgáltatott a futurizmus túlzásainak keletkezésére. Ezt a gondolatot Gentile nem fejti ki, pedig ebből értjük meg a mai olasz esztétika állapotát.

Croce intuiciója olyan elméleti ismeret, amellyel csak egyénit és érzékit látunk egységet adó fogalmak nélkül, kifejezetten tér-, és időbeli rend nélkül. Ebből legalább három végzetes következtetést vonhatunk le; 1. nem művészet az, ami fogalom; ami egységet ad, ami rendet teremt. A költők műveiben a szerkezet az egészet éltető alapgondolat és ennek sugarai az egyes részekben; ez az ő szemében mind nem művészet. Ezért nincsen művészi értéke az *Isteni Színjáték* vagy a *Megszabadított Jeruzsálem* gondolatmenetének, eszmei tartalmának. Hamisítatlan művészet csak a lírai töredékekben mutatkozó mozaikhalmaz. Nem művészet továbbá a humor, az írónia, a szatíra és mindaz, ami magára eszmélést, leszűrt emberi ismeretet, ami tehát gondolkodást kíván. Croce szellemében jól mondja Pascoli, hogy ez a gyermekek esztétikája (— l'estetica del fanciullino), mert minden műremek az örök gyermek játéka, aki ott szunnyad az emberiség szívében. A játék nem lehet hosszú lélekzetű, s ezért a nagyterjedelmű költői alkotások olyanok, mint az óceánok, melyekből csak néhanapján sikerül kihalásznunk egypár gyöngyszemet.¹

¹ Kifejti Tilgher: *Estetica*. Roma, 1931. 215—216. l. Pascoli: *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, 1903. alapján.

2. Következik az intuició fogalmából, hogy a gyöngy keresése csak a közvetlen szemlélettel történhetik, s ezért a műkritikának Crocénél nincsen más szerepe, mint az, hogy megmutatja: ez nem művészet, ez pedig művészet: mindenki a maga szemléletével győződjék meg róla. Igaz következetességgel ítéletnek sem volna szabad elhangzania a kritikus ajkáról, mert az ítélet a gondolkodás magaslata. A legjobb kritikus tehát Kratylos módjára ujjal mutogatná a művészi törmelékeket.

3. Mivel minden értékelés már választás, a választás pedig gondolkodás, ehhezképest a műkritika nem foglalkozhatik értékeléssel sem. Valamely madrigal és az *Ilias*, egy sikerült epigramma és Goethe *Faustja* vagy Dante halhatatlan alkotása egyenlő értékűek, mert valamely érzelmenek sikerült meglátása és kifejezése rejlik mindegyikben. Ezen a vonalon tovább haladva, legcélszerűbb volna minden hosszadalmas nagy művet helyettesíteni egy sikerült indulat szóval, hangfestéssel, vagy hangutánzással.

Crocét nagy műveltsége és jó ízlése visszatartja a tanából következő végletektől. Józan mérsékletével és szellemes fordulatokban mindig bővelkedő irodalmi nyelvvel elérte, hogy főművét lefordították a világ minden művelt nyelvére és nemcsak Olaszországban, hanem az angoloknál is egyeseek az ő műveit tartják kizárólagos értelemben a ma esztétikájának.

V. A futurizmus azonban nem állt meg a Croce tetszése szerinti vonalon, hanem mestere ellen is hadakozva ádáz gyűlölettel fordult a mult nagy alkotásai ellen, leszólt minden régi kultúrát. Velencét a levegőbe kell röpíteni, Rómát az ősi romoktól végre megtisztítani, hogy több tere legyen a gyárak és gépek számára. Magasztalt mindent, ami modern s amit a dinamikus száguldás alkotott. Mi ennek a szertelenségnek célja és rúgója? Kérdezzük meg az irány legkomolyabb esztétikusát, Boccioni Umbertót: «A keletkező valóságot akarjuk elérni a maga születésében, alakulásában, haladásában, ez az egész futurista művészet féktelen törekvése».¹

¹ Boccioni: *Pittura e scultura futuriste*. Milano, 1914. «Afferrare la realtà nel suo divenire, nel suo farsi e prodursi è la frenetica aspirazione di tutta quanta l'arte futurista».

A szépség a jelen világ lendülete a jövő felé («lo slancio cosmico», a bergsoni «élan vital»). Ez a lendület a tiszta érzet, melyet az értelem elmélkedésével és megkülönböztetéssel még nem torzított el, nem másított meg. A művészi intuición a dolgok keletkezésének fölfogása, a művészi érzés pedig azonosulás a mindenség anyagának eredeti alakulásával és fejlődésével, szinte a jelenben a jövő mozzanatának átélése, megragadása; ezért gyűlöli ez az irány a multat és az egész kultúrát, mely a multból sarjad és hozzánőtt. Ez a szélsőséges aktivizmus merészen kereste a céljának megfelelő külső formát. Programjában ezeket találjuk: A költői kifejezések-ből törölnünk kell mindazt, ami elvont gondolat terméke, mindenekelőtt a mondat-szerkezetet és mondattant. «A főneveket úgy állítjuk egymás mellé, amint elménkben felmerülnek. Az ígét használjuk infinitívusban, mert egyedül ez fejezi ki az élet folytonosságát... El kell törölni a melléknevet, mert szünetet és elmélkedést tételez fel s ennél fogva összeférhetetlen a mi dinamikus szemléletünkkel. El kell hagynunk a határozókat... az írásjeleket, mert nincsen szükség a vesszők és pontok képtelen szüneteire. Mivel a rend is az értelem műve, azért a képeket rend nélkül, sőt rend ellenére kell elhelyeznünk... Az anyag líraiságát, az anyag természetét csak a mondattan nélküli és összefüggés nélküli szavak költője tudja megközelíteni».¹ A szabad vers után következék végre a szabadon választott szavak zenéje: a hangfestés, a hangutánzás uralma, beleértve a kakophoniat.²

Ez útmutatás értelmében hangfestéssel érzékíti tehát Palazzeschi a *Beteg szökőkút* szortyogását, sziszegését:

Clof, clop, cloch,	malata,	fontana
cloffete,	che spasimo	col male
cloppete,	sentirla	che ai
clocchete,	tossire!	finisci
chchch...	Tossisce,	vedrai
E giù nel	tossisce...	che uccidi
cortile	Madonna	me pure
la povera	Non più!	Clof, clop, cloch stb.
fontana	Mia povera	

¹ *I poeti futuristi*. Gyűjteményes kötet. Milano, 1912. Előszava Marinetti híres kiáltványa: *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.

² Papini—Pancrazi: *Poeti d'oggi*. Firenze, 1935. 571—573. l.

A szabadon választott szavakra példa lehet a másik hirhedt költemény :¹

Tri tri tri	uhi uhi uhi
fru fru fru	il poeta si diverte
ihu ihu ihu	pazzamente . . .

Ezek azok a túlzások, melyeket Papini — az egykori futurista — szellemesen gúnyol ki *Gog* című szatirikus művében a hang nélküli zenével, a füstből faragott szoborral, a személy nélküli színdarabbal stb.²

Az olasz nemzet érzi, hogy az intuícóra épített esztétika, mely logikusan kiépítve, ilyen túlzásokat termel, már nem fejezi ki mostani lelkületét. Mint minden energiatékozláskor, a világháború után is rendkívüli fáradtság és kimerültség vett erőt a lelkeken. Ez megváltoztatta az esztétikai fölfogást is. A művészetben is békét adó rendet, fegyelmet kívánnak ; újra tanulmányozzák és csodálják a klasszikusokat, s a bennük rejlő szerves egységet, amit tíz évvel ezelőtt még leszóltak. Mussolini beszédeiben ismételten új esztétikát kíván. «A mostani kormány szellemi mozgalomból származott, amiért is visszautasít minden elméletet, mely a művészetet fényűzés (játék) nyilvánulásának tartja». «A művészet a mi számunkra életünk lényege, s elsőrangú szükséglet. Ez a mi embervoltunk s eltörölhetetlen multunk . . . Nem maradhatunk szemlélődők, nem tehetjük terméketlenné ősi örökségünket, új örökséget kell gyűjtenünk, és a régi mellé helyeznünk : új művészetet kell teremtenünk, a mi korunk művészetét, a fasiszta művészetét».³

Ennek az új iránynak az elméledőjét láttuk magunk előtt Gentilében, aki élesen bírálja a Croce-féle ködös intuíción, kerüli a futurizmus túlzásait, s rámutat arra, hogy a művészet igazi teremtő tevékenység, vagy még inkább teremtő gondolatnak a forrása és megnyilvánulása. Soraiiban magunk előtt látjuk a fausti embertípust olasz kiadásban,

¹ Vossler : *Die neuesten Richtungen der italienischen Litteratur*. Marburg, 1925. 16—17. l.

² G. Papini : *Gog*. Firenze, 1931. 18., 131., 142., 199. l. stb.

³ *Il pensiero di Benito Mussolini*. Gyűjtötte : Ezio Maria Gray. Milano, 1927 (218—220 l.).

aki hirdeti ugyan, hogy «kezdetben vala a tett», a tiszta cselekvés, az atto puro, s mindig haladni akar, mindig tevékeny kíván lenni, de ez a tevékenység nála művészi élmény is s egyúttal művészi alkotás, nemcsak a világ technikai meghódítása, vagy a társadalmi rend újjáépítése.

Crocénak igaza lehet abban, hogy ez az irány a maga merész következetességével lejárhatja a filozófiát (è la liquidazione della filosofia), de csak azt a panteizmust, a túlzó ismeretelméleti idealizmust, melynek bálványja a történelem s amelyben a ködös averroizmus általános szelleme mindig halad előre önismeretben és önalkotásban. Mussolini ugyan «il maestro spirituale»-nak nevezi Gentilét, de nem egyszer odamondogatja : «A cselekvés eltemette a filozófiát»,¹ «Nincs időnk az ilyen bölcsekedésre».

Gentile tanítványai közül már többen különbséget tesznek a teremtő és teremtetett szellem s a teremtményekben az egyes ember : a működő szabad egyén és az egyénfölöttinek érzett, elvonásokban gazdag népszellem között.

Végeredményben az új idealizmus és esztétikája — főleg a Gentile-féle fogalmazásban — az olasz lélek lázasan újíító törekvésének kifejezője, és az ismertetett nagy művészet-filozófiában méltóképp zárja le az 1920-as esztendőket. A mai olasz vezetőemberek elgondolása szerint amint az egyes ember olyan személlyé lesz, amilyenné neveli, teremti önmagát, hasonlóképp valamely nép életében sincsen semmi végleg lezárva : mindent most, a jövőbe nézve kell még cselekednünk. Ami adva van, az már halott. Az egyénnek és az embernek állandóan újra kell öntenie magát s a körülvevő világot. A boldogság eszménye nem az, ami állandó, nem az örök lét, örök érték és ezek szemlélése, mert úgy érzik, hogy a mindig meglevő már változhatatlan, a változhatatlan pedig korlátozza a szabadságot és tevékenységet. Gentile rendszere szinte a végtelenbe vetíti a jelen hullámozó életét és eszménnyé avatja az örök változatosságot, az örök mozgalmasságot. Ezt a mobilizmust és aktivizmust ültette át az állami élet területére a fasizmus első forrongó korszaka.

¹ L'azione ha seppelito la filosofia. Tilgher : *Relativisti*. Roma, 1923. 78. 1.

A legújabb alkotó korszak azonban abban reménykedik, hogy a régi római eszmény felújításával az olasz nép — a mai Európának ez a legrégebb kultúrnépe — amint a múltban a tudományban és művészetben jó ideig egész nyugatnak a világháború, mintaképe és tanítója volt, hasonlóképpen a világháború és a fasiszta fegyelem nevelő hatása alatt lélekben is egységbe forrva, ismét Európa élére kerül. Ennek az önkéntes, nemes fegyelemnek, az állandó örök eszmények felé törésnek; az igazság, szépség, jószág nemzeti jellegű megvalósításának már nem lehet soká alkalmas kifejezője a Gentile-féle gondolkodó gondolatnak pontszerű villogása a valóság örökké kavargó örvénye fölött, amely örvény («divenire») mindent magába temet: az egyének testét és lelkét; a tudománynak tér-, idő- és rend-fogalmát; a nemzeti társadalmat és hazát; természetet és történelmet, Istent és világot... És mindez csak azért az előítéletért, mintha nem tudnók kritikailag igazolni ismeretünk természetéből a tudaton kívüli világok és személyek létezését. Ezt a filozófiát valóban nemsokára eltemeti az egészséges olasz kritikai realizmus, mert a Gentile-féle idealizmus nemes vonásait fölhasználva, széleskörű történetírásának tanúságait levonva, szervesen tovább építi majd a pillanat bölcselkedése fölött s a tűnő várak tündérálma helyett a «philosophia perennis»-t, az örökkévalóság filozófiáját.

Esztétikai téren az új idealizmusnak sok vitában leszűrt eredménye az, hogy a művészet: belső érzelmek kifejezésre juttatása a szellem teremtő tevékenységével. Milyen ez a teremtő tevékenység, ezen folyik a vita Croce és Gentile tábora között. Croce szerint a líraiság adja meg a lényegét, Gentile tanában pedig a gondolkodás folyamatának alanyi mozzanata. Mindkettőnél a művészi érzelem önti a tartalmat formába, s egybeforrasztva létesíti az egyéni műalkotást. A formának kiemelkedő szerepe rendszerint Epikuros felfogása felé sodorja hirdetőit; mert aki gyönyört keres, annak mellékes a tartalom, fő a szép alak. Az olasz esztétikusok azonban távol állanak az ilyen kisiklástól. Croce jel-szava nyomán a stoikus «Arte pedagogo»-t kerülük ugyan, a hedonista «Arte meretricé»-t azonban mélységesen meg-

vetik. Általában nagyon idegenkednek attól, hogy a művészetbe élettani és lélektani szempontokat vigyenek be, mert tartanak a pozitívizmus visszatérésétől.

Croce és Gentile főeredményének azt tekintjük, hogy az esztétikai pozitívizmus s a vele rokon áramlatok nem játszanak többé jelentős szerepet Olaszországban, sem elméleti, sem gyakorlati téren. A művészi egyéniség méltatásában egészen lejárt a lélektani elemzés értéke. Taine milieu — race — moment elméletét már senki sem alkalmazza; a lélektani esztétika megalapítása balul ütött ki a század elején; Lombroso, Patrizi, Ferri anthropológiai és fiziológiai irányú elméletei pedig ma egészen feledésbe merültek. Hasonlóképp egyhangú visszautasításra talált Tissi pszichanalitikai próbálkozása 1932-ben. Az összehasonlító módszer s a kicsinyeskedő forráskutatás szintén nem talált visszhangra.¹

Az új idealizusból a kritikai realizmus felé hajlás mutatkozik Rensi és Tilgher működésében. G. Rensi szeret a hegelianusokkal szemben Antihegelként fellépni. A filozófia történetében nem ellentétekben haladást lát, amint Hegel tévesen fölteszi, hanem inkább nagy szerepet játszó ellentétek örök fennmaradását. Nincsen Hegelnek igaza a lét és a gondolat birodalmának azonosításában sem. Nem áll az alaptétele: «Alles Wirkliche ist vernünftig und alles Vernünftige ist wirklich», mert a történelem a véletlennek és képzelenségeknek játéka és kifejezése: «Was wirklich ist, ist unvernünftig und was vernünftig ist, ist unwirklich». Ezeknek a történelmi jelenségeknek mélyebb megértése a filozófia, mely egyenlő a művészettel, mert hiszen semmi egyéb, mint személyek szerint váltakozó alanyi benyomások rendszere. Rensi ezzel a tannal a Kr. előtti II. század relativizmusát és skeptícizmusát újítja föl. Meglehetősen magára maradt.²

Nagyobb sikerű, sőt azt mondhatjuk, Croce és Gentile után legszélesebb körben ismert Adriano Tilgher rendszere

¹ M. Porena: *Che cosa è il bello? schema di un'estetica psicologica*. Milano, 1905. — S. Tissi: *Al microscopio Psicoanalitico*. Milano, 1932. — Patrizi: *Il commento di un fisiologo*. 1898. stb.

² G. Rensi: *La scepsi estetica*. Bologna, 1919.

és kritikai tevékenysége. Elméleti téren Bonaiuti modernista katolikus pap elragadó ékesszólásának hatása alatt áll. Ez viszont a pragmatizmusnak és a Blondel-féle «cselekvés filozófiájának», az aktivizmusnak követője.¹

Tilgher szemében a művészet nem az átélt élet alanyi mozzanata, mint Gentilénél, sem az érzelem szemlélete és kifejezése, mint Crocénál, hanem sajátos eredeti tapasztalat, melyet nem lehet semmiféle más lelki mozzanatra visszavezetni. Ez a tapasztalat az «amor vitae», az élet szeretete önmagában, a maga kedvéért, nem pedig valamilyen érzelem vagy tárgy kedvéért. A művész alkotó tevékenységében önmagát szereti, nem tárgyát... Azért nem szükséges, hogy valóságban átélje azt az érzelmet, amelyet kifejez, mert a művész élménye különbözik a gyakorlati ember vágyától és cselekvésétől. Egy szépen terített asztalt más érzelmekkel szemlél a teremtő művész, aki meg akarja örökíteni s másképpen látja az éhes vendég, aki hozzá akar telepedni. E szerint a valóság jelenségeinek szemlélete és a művészet mint két párhuzamos vonal futnak egymás mellett s ennél fogva a művészet nem a természet utánzása, még kevésbé a valóság jelképe, hanem a képzeletnek tudatos játéka, melynek sajátos tárgya az emberi személy belső élete és külön egyéni világszemlélete.²

A művész lelkiállapota olyan az emberi lélek gyakorlati szempontoktól irányított folyamatában, mint az egyénfölötti jelennek, ennek a valóságos egyetemesnek kiemelkedő szigete és szabad kikötője, melyben mindenki megpihen, mindenki örömmel társalog egymással, s ezért ez a lelkiállapot áhítozik a kifejezés eszközei után. A kifejezés azonban számára nem pusztán mnemotechnikus fogás, mint Croce tartja, hanem az alkotás eszköze, mert az írás, a festés vagy faragás előtt létezik ugyan valamelyes képzet a művész lelkében, de az csak olyanféle, mint a színfolt, felhőfoszlány, vagy ködös árnyék s csak alkotás közben veszi föl a határozottabb vonásokat.³

¹ Tilgher: *Recognizione*. Roma, 1924. 66—82-ig l. Bonaiuti.

² Adriano Tilgher: *Estetica*. Roma, 1931. 36., 40., 41., 60—67 l. Studi di poetica. Roma, 1934.

³ U. o. 110—116. l.

Tilgher a művészettörténelem kérdésében is meghaladja Croce és Gentile elvont idealizmusát. A romanticizmus szociológiai fölfogása ellenében ugyanis ők azt tartják, hogy a művészetnek nincsen folyamatos története, hanem csak az egyes művészekről lehet beható részlettanulmányokat, monográfiákat írni. Lehet pl. irodalma Danténak és Petrarcának, de az olasz irodalomnak már nem lehet, mert a történet a remekművek anyagával, nem pedig a művészet lényegével, a formával foglalkozik. Erre Tilghernek az a válasza, hogy a mű alkotása akkor eredeti, ha valamely alaktalant a jelenben először alakít át műremekké. Ez az alakítás a jelenkorba tartozik, melynek már megvan a története. Ezen fölül a tartalom is értékelhető s e miatt az értékelés miatt is szükséges a mű történeti szemlélete. Még jobban kívánják azt a stílusirányok, melyeket senki sem tagadhat le. A stílus az esztétikai látásnak és érzésnek olyan szokásos módja, mely nem gombamódra nő az egyénnel, hanem nemzedékekben keletkezik, halad, kifejleszti minden rejtett lehetőségét, s azután átengedi helyét más iránynak. Ilyen pl. a romanticizmus, parnasszizmus, szimbolizmus, naturalizmus stb.¹

Az «*amor vitae*» legbelsőbb élményével teljes ellentétben újítja föl az olasz humanizmus fölfogását Leo Ferrero. Helyesen látja, hogy Leonardo da Vinci fejezi ki annak a kornak eszmeáramlatát: a művészetnek mindenekfölötti becsülését. Leonardo elgondolásában ugyanis a festő a művészek királya s legméltóbb képviselője. Ő nagyobbat alkot Istennél és a természetnél, mert kevesebb eszközzel tökéletesebbet teremt. Ez a titáni érzés fejti meg azt is, miért gyakorol Leonardo olyan igéző hatást éppen a mi korunkra. *De Vincire* egyébként rendszertelensége mellett jellemző, hogy nagyon sokat ad a művész technikai fölkészültségére. Erre a túlzásra épít Ferrero egész kidolgozott esztétikai rendszert. Nézete szerint a műalkotás azért tetszik nekünk, mert megcsodáljuk a benne rejlő rátermettséget és művészi készséget. Csodáljuk a művet, mert meg vagyunk győződve arról, hogy ilyet csak lángelme, csak igazi művész tud létre-

¹ U. o. 129—138. l.

hozni. Az esztétikai érzés e szerint megegyezik kb. azzal a csodálkozással, mellyel lélekzetfojtva kísérik a bűvészek és légtornászok ügyességét.¹

Ferrero fiatalos próbálkozásánál sokkal mélyebben szántott a realista bölcelet talaján De Sarlo florenci lélekbúvár tábora, mely a Nápolyban megjelenő *Logos* folyóiratban dolgozik Antonio Aliotta szerkesztő vezetése alatt. Croce és Gentile éles kritikája mellett ők a művészet lényegét, a gyakorlati célt nem tekintő alkotás tudatosságában látják. «A műremek mindig úgy tűnik föl előttünk, mint az egyéni szellem teremtő alkotása. Az elméleti ismeret tárgyát viszont nemcsak hogy nem tekintjük saját alkotásunknak, hanem biztosan érezzük, hogy tőlünk függetlenül áll fenn».²

A valóság tárgyait és törvényeit tehát az értelem felfedezi; a költői kép szerkezetét pedig, a mozzanatok új kapcsolatait az alkotó képzelet teremti és tudatában is van ennek a teremtő működésnek (46. l.).

Mivel a nyelv és kifejezés lényege nem ilyen új viszonyok, új kapcsolatok létesítése, ezért a művészet nem lehet azonos sem a nyelvvel, sem a kifejezéssel, mint Croce tanítja. A művészi kifejezés csak a lét megismerésének egyénileg színezett módja. Ezt az egyéni színezést a költő személyisége adja, mert ő alkalmazza a nyelv szerkezeti szabályait a megismerés kategóriáinak megfelelően.³

VI. Aliotta híveivel elérteztünk az olasz legújabb kor jel-szavához, a realizmushoz. Gentile nyilvánosan is elismeri már — amire ezelőtt három esztendővel még senki sem gondolt volna —, hogy a mai fiatalok közül mindig többen és többen hagyják el az idealizmus táborát, s a tudat bölcselete helyett a létfilozófiához csatlakoznak. Soraikból elég felemlíteni De Ruggierót, korunk filozófiájának egyik legjobb történetíróját, Armando Carlinit, a pisai egyetem

¹ Leo Ferrero : *Leonardo o dell'arte*. 1931. L. Tilgher : *Estetica*. 225—233. l.

² A. Aliotta : *L'estetica del Croce e la crisi dell'idealismo moderno*. 41., 55. l. Aliotta véleményét történeti nyelvtudományi kutatással támogatja P. Gatti : *Filosofia del linguaggio*. Genova, 1931.

³ U. o. 20—27. l.

rektorát, Mario Casottit, a milanoi katolikus egyetem pedagógusát, Vincenzo la Viát, a római egyetem magántanárát, akiről Gentile maga is elismeri, hogy rendszerét legjobban átértette, G. Maggiorét, Guzzót¹ stb.

A szellemi áramlat változásának okát kereshetjük a fasizmus forrongó korszaka után bekövetkezett építő-alkotó korszakban, amint előbb erre rámutattam, de mindenesetre nagy hatással volt még rá a milánói katolikus egyetem és tanárképző alapítása, Gemelli működése, főleg a lateráni konkordátum, mely ismét lehetővé tette, hogy a katolicizmus irányadó elvei érvényesüljenek az olasz közéletben. Esztétikai téren azonban erősen hatott az Aquinói Szt. Tamás-jubileum és ezzel kapcsolatban a Dante helyesebb megértésére törekvés.

Ez a törekvés először idealisztikus értelmezéssel próbálkozott De Sanctis, Olaszország legnagyobb irodalmi kritikusa nyomán, ki az *Isteni Színjátékban* látta Olaszország nemzeti bibliáját, szellemi életének csiráját és lényegét. Szemében az olasz irodalom nem egyéb, mint a *Divina Commedia* szellemi tartalmának kibontakozása és a benne rejlő különböző műfajok elkülönítése.²

Aquinói Szt. Tamás születésének hétszázados évfordulóján, — mely összeesett Kant 200 esztendőjü jubileumával — ügylátszik, véglegesen kimutatták, hogy ezt a «Nemzeti bibliát» nem lehet megérteni az angyali doktor rendszerének alapos ismerete nélkül. A század elején ugyan még szerették volna legendának minősíteni Dante keresztény filozófiáját és főleg tomizmusát. Bruno Nardi pl. mindenáron az arab Avicenna gondolatait akarja feltalálni benne. E föltevések alaptalan voltára rámutatott már a nagy német

¹ Ezt a nem várt fordulatot bővebben kifejti Mester: *Az új-idealizmus alkonya Olaszországban*. Katholikus szemle, 1934. 517—524. 1.

² «È una di quelle costruzioni gigantesche e primitive, vere enciclopediche e bibbie nazionali, non questo o quel genere, ma il Tutto, che contiene nel suo grembo ancora involute tutta la materia e tutte le forme poetiche, il germe di ogni sviluppo ulteriore». *Storia della letteratura italiana*. Napoli, 1879. I. k. 183. 1.

kritikus, Vossler, a Szt. Tamás-jubileum előtt pedig beható előtanulmányok után szinte kimerítő alaposággal bizonyította G. Busnelli. Ugyanakkor a flórenci költői lelkű dominikánusban: Fra Remigio Girolamiban megtalálták a közvetítő személyt is, aki a középkor legnagyobb bölcseletjének világnézetét átadta a legnagyobb költőnek. Fra Remigióról ugyanis kiderült, hogy Szt. Tamás tanítványa és Dante tanítója volt. Kéziratban levő bölcseleti bevezető előadása szinte szószerint megegyezik Dante *Convivio*jának kezdetével.¹

A kritikai realizmus alapján szép előkészületeket látunk az egyes problémák felismerésére, elmélyítésére és az egész ország művészi alkotásainak irányítására, mert Ugo Ojetti jeles műbíráló, a kir. akadémia tagja szerint az olasz művészi alkotások háromnegyed része vallásos jellegű. A katolikus egyház filozófiája pedig a kritikai realizmus.²

Ebben a realizmusban a következő háromféle irány alakult ki: Firenzében a «Frontispizio» folyóirat tábora Papinivel az élén, Palermóban a «La Tradizione» gárdája Mignosi vezetésével és Rómában, Milánóban a Beato Angelico intézetek a Civiltà Cattolica s az «Arte Sacra» folyóiratok alkalmazzák XI. Pius elveit.

Papini tanítói oklevéllel egy éves működés után indult világhírt szerző irodalmi útjára. 1902-ben alapította a «Leonardo»-t a XX. sz. első olasz irodalmi folyóiratát. Ebben az

¹ Bruno Nardi: *Sigeri di Brabante e le fonti della filosofia di Dante*. Rivista di Filos. Neoscolastica. 1912. — K. Vossler: *Die philosophischen Grundlagen — zum «süssen neuen Stil»*. Heidelberg, 1904. és *Die göttliche Komödie*. Heidelberg, 1907. — Busnelli S. J.: *Cosmogonia e Antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti*. Roma, 1922. — Busnelli: *Origine dell'anima razionale*. Roma, 1931. — M. Grabmann: *La filosofia della cultura secondo Tommaso d'Aquino*. Bologna, 1931 (fordítás németből). Szt. Tamás bölcseletének mély-sége s e mellett modern megvilágításában az olasz dömések elismerése szerint is vezet a magyar eredeti nyomán készült nagy átdolgozás: Dr. P. Alessandro Horváth O. P.: *La sintesi scientifica di San Tommaso d'Aquino*. Torino—Roma, 1932.

² Armando Carlini: *La religiosità dell'arte e della filosofia*. Firenze, 1934. Tárnya miatt érdekes Nelson Sella: *Estetica musicale di San Tommaso d'Aquino*. Torino, 1930.

individualizmust hirdetve száll szembe az empirizmussal és monizmussal, legyen bár anyagi vagy szellemi. 1903-tól a «Regnum» folyóiratban küzd a kollektívizmus mindenféle fajtája ellen, mely szociológiai téren a monizmusokból felburjánzott. Már ekkor határozott kemény egyéniség, aki maró gúnnyal támadja D'Annunzio esztetizmusát, érzékiségét, nyelvi finomkodását s e miatt szakít kedves barátjával: Morsellivel. 1919-ben pedig Benedetto Croce esztetikájának kipellengérezése miatt válik meg Prezzolinitól, eddigi hűséges munkatársától.

Kezdetről fogva két táborba osztja az olasz írókat és költőket. Egyikbe sorakoznak (*letteratura dantesca*) Dante követői, a keménykötésű férfias realizmus, moralizmus hívei. A másik irány az elegáns «*preziosismo*», amely nem egyéb, mint terméketlen üres játék a szép szavakkal és az érzékiséggel: *letteratura marinista e d'annunziana*, melyet Petrarca-ra vezet vissza.

Amint az irodalomban a «*l'art pour l'art*» elve ellen hadakozik, hasonlóképpen világnézeti és erkölcsi téren Croce és Gentile új olasz idealizmusa ellen foglal állást. Sokan még Olaszországban is abban a hiedelemben élnek, mintha Papini a minden nyelvre lefordított «*Storia di Cristo*»-ban lett volna katholikussá. Valósággal lelkületének alapiránya mindig ez volt, amint 1906—08-ban írt és 1934-ben újra közzétett cikkei mutatják. Akkor ugyan még a modernistákhoz csatlakozott, de ezeket sem követte a Gentile-féle tudatbölcsélet homloktérbe állításában. Szemében a szellem és az anyag mindig két külön világ, melyekben egyedeket és személységeket különböztetünk meg, de nem szakítjuk szét egymástól, hanem keressük összefüggésüket és kölcsönhatásukat. Hasonlóképpen a valláserkölcse sem a művészettől különböző világ, hanem a kettő állandó kölcsönhatásban él egymással.

«Senkisem akarja megcsorbítani a művészetnek autonómiájához és függetlenségéhez való jogát. De bizonyos, hogy ha igazán nagyok, munkáik — közvetve — mindig tanítóerejűek, akkor is, ha a szabad képzelet ihletére jöttek létre. Ha olyan irodalmat akarunk, amely nemcsak mesterkelt

elmejáték, nemcsak az ember érzéki és állati ösztöneinek kihasználása, föltétlenül szükséges, hogy a hit és a művészet megalkuvás nélkül, hatásos egységbe forrjanak. Az irodalom szélhámosai és kerítői akkor fognak végkép letűnni a porondról, amikor a kereszténység isteni igazságai nemcsak merő történeti ismereteket fognak jelenteni és nemcsak a külsőséges hitéletben fognak megnyilvánulni, amely mögött ma még túlon túl sok erkölcsi langyosság és szkeptikus közöny rejtőzik». (*La pietra infernale*, Brescia 1934.) 157—2071.

Papinivel tart a firenzei Frontispizio folyóirat írógárdája. Közülük kiemelkedik a szerkesztő, Bargellini, aki legutóbb az építészetről írt művében foglalta össze gondolatait. Szerinte az építészetben és általában a művészetekben uralkodó zavarnak az az oka, hogy a Hegelt követő új idealizmus gyümölcseként «culturalizmus» került az esztétika helyére. E szerint nem fontos a tárgyak, a dolgok megértése, elég, ha tudjuk, hogyan kell azokat elkészíteni; a művésznek nem fontos, hogy festeni, építeni tudjon, elég, ha ismeri a művészetek történetét s benne a stílusok váltakozását. Ez a hisztorizmus és az aktualizmus elfajulása. Építészet terén Bargellini helyteleníti a racionális elnevezést, mert voltaképpen minden építészet racionális s ami díszítésnek látszik, gyakorlati célt szolgál. Az építészetben ugyanis minden jól alkalmazott díszítés a költészet alakzatainak szerepét tölti be. Amint az alakzat világosabbá teszi a beszédet, hasonlóképpen az építészeti díszítés világosabbá teszi az építész elgondolását.

Papinivel és táborával hatásban nem versenyezhet, de szellemben és határozott pozitív építő munkával ki akarja egészíteni Mignosi Péter, palermói magántanár kilencedik évfolyamába lépő folyóirata : *La Tradizione*.

Mignosi kezdetben a Croce-féle esztétika és a Gentile-féle új idealizmus hatása alatt állott, de már 1926-tól kezdve a divatos homo aestheticus és oeconomicus fölé odaállítja a homo religiosus eszményét. Teljesen szakít az idealizmusnak, empirizmusnak nemcsak filozófiájával, hanem esztétikai gondolataival is. Tilghert, Venturit, Borgheset kemény bírálatban részesíti, de nem csatlakozik a francia katolikusok :

Maritain vagy Bremond kezdeményezéséhez sem. Saját életéből, élményeiből kiindulva vallja, hogy az embernek az igazság megismerésében szüksége van a kinyilatkoztatásra, leginkább a tradicionalizmusnak Balmes-féle józan árnyalatahoz áll közel, de ezt egész a miszticizmusig kiélezi.

Mignosi folyóiratában lassanként alakuló nézeteit összefoglalja 1933-ban: *Művészet és Kinyilatkoztatás* címén. A mű három részből áll.¹ Az első történeti áttekintést nyújt s igyekszik kimutatni, hogy az ókori filozófia főképviselői sohasem tanították a művészet önálló értékét és autonómiáját. A második részben keresi a művészi alkotás természetét. Ennek a nyitját magkapjuk, ha iparkodunk meglátni a dolgokban rejlő világrendet, az örök törvényeket, mert a művészet nem egyéb, mint ennek az isteni világrendnek megpillantása és önnönmagunkban való kialakítása. A művészet ilyen értelemben törekvés az Isten felé, valóságos imádság és istentisztelet. A költészetnek is főfunkciója: törekvés a tökéletes boldogságra. Mignosi érzi, hogy ezek a meghatározások nagyon általánosak. Ezen a hiányon kíván segíteni a mű harmadik részével, melyben részletezi a művészi alkotások kapcsolatát a gyakorlati élettel.

Mindezt szép, lendületes nyelven adja elő, ami azonban gyakran a világosság rovására esik.

A *La Tradizione* olvasóját meglepi a szabad, nyílt véleménynyilvánítás jóbarátok között. Az igazság keresése a szerkesztői gárda legfőbb összekötő ereje. Őszintén keresik mindnyájan a legjobb, legfőbb értéket és elfogulatlanul mondják egymás szemébe az ellentétes véleményeket. Erre a keményhangú, de mindig szellemes és baráti eszmecserére legszebb példa országos érdeklődést keltő nagy vitájuk Pirandello világnézetéről. Mignosi azt a meggyőződést juttatta kifejezésre, hogy Pirandello lelke mélyén vallásos, Istenben hívő ember, aki korunk elvtelenségét, züllöttségét torztükörként tartja kortársai elé avval a célzattal, hogy gyógyítsa a bajokat és Isten felé vonzza nemzetét. Az ellenkezőt vitatja Schiriló. Szerinte Mignosi illúziónak esett áldozatul, mert azt látja

¹ P. Mignosi: *Arte e Revelazione*. Palermo, 1933.

Pirandello költészetében, amit szeretne benne megtalálni. Nagy meglepetést keltett Pirandello hozzászólása a vitához. Egy levélben megköszöni Mignosi jó véleményét és neki ad igazat. «Véleménye számomra nagy vigasztalás volt és külső elismerés tekintetében kielégít. Bensőleg pedig elegendő számomra, hogy munkámban semmit sem akartam a magam számára s azt hiszem, pusztán eszköz voltam felettünk és valamennyiünk felett álló Valakinek a kezében».¹

A realizmus három iránya közül leghatásosabb, szinte korszakalkotó : a római, milánói irány. A pápák mindig támogatták és ismételten felvirágoztatták a művészeteket, tartalmi irányítást is nyújtottak, de közülük eddig még senki sem foglalta szervesen egybe, mit értünk keresztény művészetén és senki sem adta meg az egyházi művészetnek kánonát, szinte tíz-parancsolatát. Ezt tette meg XI. Pius pápa 1932. október 28-án, a vatikáni képtár új palotájának megnyitása alkalmával. Szavait a legnagyobb elismeréssel fogadta az egész keresztény világ, csak túlzó művészi körökben keltett visszatetszést. A nagy olasz és német lapok szerint : a katolikus egyház fejének megállapításai új korszak kezdetét jelentik a keresztény művészetek történetében.

XI. Pius beszédében, majd rendeleteiben példát ad az esztétika módszeres eljárására, amikor apiori elvek felállítása helyett a Vatikánban felhalmozott remekművek szemléletéből vonja le a művészet, nevezetesen a keresztény művészet elveit. Megállapítja, hogy ezekben a művekben Giottótól Raffaelig, Fra Angelicótól Caravaggió-ig van valami örök szépség, ami nem függ egyéni szeszélytől, sem a forgandó korok ízlésének változásától. Nincsen tehát igaza az esztétikai relativizmusnak. A görög szobroknak a világban legnagyobb gyűjteménye a Vatikánban látható ; ezek megadják az ember testi szépségének klasszikus mintáját, bennük azonban a forma majdnem minden, háttérbe szorul a gondolat és az érzelem, míg a keresztény művészet nagy alkotásaiban a forma egységes egészbe olvad a kifejezéssel, sőt a vallásos «pathos» a formát meghaladja s a művészi kifejezés egyik mozzanatává

¹ *La Tradizione* 1935. 220. 1.

alakítja. Ez a kifejezés a szemlélő lelkében is vallásos gondolatokat és érzelmeket fakaszt. Ami mégis csak akkor következik be, ha az alkotó művész lelkében is megvolt ez az élmény és nem erőltetett mesterkedésből származik. A keresztény művészetekre is áll Horatius elve : *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.* (Ha azt akarod, hogy én könnyezzem, előbb neked kell a fájdalmat átérezned).

A vallásos művészet legfőbb alkotása a jámbor érzelmenek és gondolatnak legteljesebb kifejezése : a keresztény templom, a Szentírás szerint az Isten hajléka és az imádság háza. Ennek az elvnek szemelőtt tartása adja meg a vallásos művészet eszményét, indítékát, s ezzel együtt logikai értelmét, jelentőségét és létjogát. Az autonom, az értelemnélküli és erkölcs nélküli művészet ellenkezik az embernek lényegében erkölcsös természetével s ezért nem lehet még pusztán emberi sem, még kevésbbé vallásos. Nem nevezhetjük vallásosnak az olyan művészetet, mely a hívők lelkét nem emeli az Isten felé, nem segíti az imádságban és az áhítat felgerjesztésében.

A klasszikus alkotások mellett torzképek gyanánt tűnnek fel a primitívet és újdonságot hajhászó törekvések. Ezek a kezdődő középkor kézíratainak gyarló vonásait követik, amikor a barbárok pusztító szélvésze elsöpörte a régi hagyományokat és még nem hasadt az újjászületés hajnala. Az újszerű hajhászásával sokan rajzban való járatlanságukat palástolják, vagy pedig összetévesztik a követést a másolással. Dante — saját vallomása szerint — Vergiliustól nyert ötletet és őt követte és mégis ki merné ezért a követésért művének eredetiségét kétségbevonni.

Az egyház nemcsak a jó, tiszteletreméltó hagyományokat becsüli, hanem az igaz haladás számára is mindig tárva-nyitva tartja kapuját. A kínai Cseng Lukács, vagy a japán Sunkio Okayama eszményi finomságú festményei, a jávai Iko szobrai teljesen új irányúak, új nemzeti jellegnek megbecsülését és felhasználását jelentik. A haladás tényezői náluk a lángelme és ezzel hitük átélése. Ez a kettő hiányzik azokban a rút alkotásokban, melyeket a katolikus püspökök kénytelenek kitiltani templomaikból. Lehet a románnak, gótnak, renaiss-

sance-át nyújtani a mai esiszólt, gazdag nyelven, nem pedig barbár, alantas formában.

Az egyházi művészet számára biztos vezérfonalat nyújt az új egyházbizományi kódex, melynek alapelve: a művészet az istentiszteletért és a templomért van, nem pedig a templom a művészek szeszélyéért. Az a művész, aki ezt nem hajlandó elismerni, ne fogjon egyházi művészethez.¹ A kánonok keretében minden nép fia kifejtheti sajátos egyéniségét, mert az egyház egyetemes; minden kor megteremtheti a maga stílusát, mert az egyház örök és a római liturgia szellemével minden igazán szép és jó összefér.

Ez a keresztény művészetek új renaissance-ának programja.²

Ennek az elvnek legrégebb és leghatásosabb hirdetője volt a milánói egyházművészeti iskola, melynek alapítója és irányítója Constantini érsek. Már 1912-ben megszervezi a keresztény művészek barátainak egyesületét, s 1913-ban fényes kiállításban jelenteti meg az *Arte Cristiana* folyóiratot, melynek csakhamar háromezer előfizetőt szerzett. E folyóirat segítségével sikerült megalapítania Milánóban először az egyházi iparművészeti iskolát, majd egyházművészeti főiskolát: a Beato Angelico intézetet.

Rómában 1923. óta jelenik meg a pápai archeológiai intézet közlönye: *Rivista di Archeologia Christiana*, s az intézetben három akadémiai esztendőn át tartanak előadásokat a régi egyházművészet köréből.

1931-ben indul meg az *Arte Sacra* magas színvonalú folyóirat, 1933-ban pedig megalakul a Beato Angelico művészeti akadémia, melyben a Szent Tamás-féle esztétika alapelveibe, a vallás- és egyháztörténet művészi vonatkozásaiba avatják be a hallgatókat, akik főleg művészek, (első magyar hallgatója Vinkler festő), a pápai egyetemek hallgatói, leendő teológiai tanárok s a minden olasz egyházmegyében felállított

¹ Idevonatkozik: az egyházbizományi kódex 1162., 1164., 1279., 1296., 1399. kánonja.

² *Per la rinascità dell'arte sacra*. Roma, 1934. A pápa beszéde és az egyházmegyei bizottságok számára részletes intézkedések találhatóak 41—51 l.; Constantini érsek magyarázó fejtegetései 11—38 l.

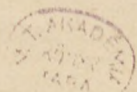
művészeti bizottságok vezető tagjai. A hallgatók kiképzésében összefognak kiváló esztétikusok a művészettörténet-írókkal, az építészek a festőkkel és szobrászokkal.

Ennek az irányynak vezető elmélkedői : Mariano Cordovani, a Beato Angelico akadémia igazgatója,; Francesco Olgiati, a milánói katolikus egyetem filozófiatanára és Giovanni Busnelli S. J. a Civiltá Cattolica szerkesztőségnek tagja.¹

A kritikai realizmus három irányának folyóirataiból, gyűléseiből, rendszeres tanfolyamaiból, intézményeiből és a messinai templompályázatok sorsából azt az eredményt szűrhetjük le, hogy az ifjú művészek — bár féltékenyen őrzik egyéniségüket, nagy önbizalommal, büszkeséggel néznek a jövőbe — művészi alkotásaikat keresztény és olasz eszményekkel kívánják átítatni. Nem utánozzák szolgálai módra a multat, de nem is tagadják a hagyományok nagy művészi értékét. A maguk korát akarják élni, személyes élményeiket kifejezésre juttani, de élményeiket a mult teljes ismerete alapján szerzik és a legmagasabb technikai képzettséggel iparkodnak kellő köntössel ékesíteni.

Az olasz művészetfilozófiának ez az áttekintése is újabb bizonyosság arra, hogy az emberi szellem alkotásai mennyire összetartoznak. Mivel egységes forrásból származnak, a lélek mélyén újra összefognak : a művészet és a bölcelet, a hit és a tudomány, az irodalom és a technika, az emberi jogalkotás és a gazdasági élet. Ebből az elvből kiindulva, minden reményünk megvan arra, hogy Olaszország az újraébredt Imperium jelvénye mellé odafűzi a szépségnek, a szeretetnek s a magasabb eszményeknek zászlaját : a Végtelennek örök értékű művészetét.

¹ Olgiati a *Rivista di Filos. Neoscol.*-ban megjelent cikkeit most nyomtatja *Lineamenti di estetica* címen. Milano, 1936. — Busnelli nagyobb műve : *Indipendenza e novità dell'arte e l'idealismo moderno*. Roma, 1933.



TARTALOMJEGYZÉK.

	Lap
I. Gentile filozófiai rendszere, az európai szubjektívizmus magaslata	2
II. Gentile esztétikai gondolkodásának kialakulása	4
Gentile és Croce három esztétikája	6
III. A «Filosofia dell'arte» rendszere	11
1. A művészet lényege	13
A művészet formája	15
A művészet tartalma és értéke	16
Művészet és érzelem	18
A szép egyetemessége és a művészet határai	21
2. A művészetnek és technikának kapcsolata	23
Lángelme és tehetség	25
Műízlés és kritika	26
A művészet felszabadító és vigasztaló ereje	27
Művészet és erkölcs	27
A művészet nemzeti jellege	29
A halhatatlan művészet	29
IV. Gentile rendszerének jelentősége és kritikája a realizmus szemszögéből	(36), 31
V. Egyéb irányok: futurizmus, pozitívizmus	33
Rensi és Tilgher rendszere	38
Ferrero rendszere	40
De Sarlo és Aliotta rendszere	41
VI. Kritikai realizmus. Dante és Aquinói sz. Tamás	41
1. Firenzei irány, Papini és a Frontespizio	43
2. Palermói irány: Mignosi és a La Tradizione	45
3. Római—milánói irány: XI. Pius irányelvei, folyóiratok és intézmények	47
Végeredmény	50

A Csanádi Püspöki Hatóság 650/1936. sz. engedélyével.

Felelős kiadó: Dr. Mester János.





