

UVOD U KNJIŽEVNU KRITIKU ANTONIJA GRAMSCIJA

MARIO FESTINI

Ime Antonija Gramscija poznato je našoj javnosti u skromnim, razmjerima kao ime osnivača Komunističke partije Italije, jednoga od inicijatora Komunističke Internacionale, jednoga od organizatora borbe i najdosljednijeg borca protiv fašizma u Italiji i jedne od njegovih najeminentnijih žrtava. Ali historijska važnost Antonija Gramscija prelazi njegovo vrijeme; djelo Antonija Gramscija zadire duboko i u našu suvremenu društvenu problematiku, u kojoj se otkriva sve više suvremenost i univerzalnost misli toga velikog teoretičara, danas već jednoga od klasika marksizma.¹

Mogli bismo pisati o Gramsciju kao filozofu koji je u vrijeme opće moralne i intelektualne krize — izazvane djelomično propadanjem građanskih ideala i mitova, koje je 19. vijek bio ostavio u nasljeđe, a djelomično i naletom novoga oblika dogmatizma, koji je ozbiljno prijetio tekovinama najveće socijalističke revolucije 20. vijeka — optimistički razvio marksističku filozofiju u smislu antikonformizma i antidog-

¹ Beogradska »Kultura« izdala je god. 1959. *Izabrana djela A. Gramscija s predgovorom Jože i Marije Vilfan*, u kome je iznesena osnovna biografija i bibliografija toga mislioca. Politička važnost Antonija Gramscija kao glavnog organizatora radničkog pokreta u Italiji i Komunističke Partije Italije dugo je vremena dovođila u drugi plan njegovu važnost na području filozofije i književne kritike; u Sovjetskom Savezu, gdje se filozofija još uvijek zasniva uglavnom na teoriji odraza, a nauka o umjetnosti na načelu socijalističkog realizma, Gramsci ima još uvijek jedino praktičnu političku važnost: o tome nam svjedoči članak koji donosi *Velika Sovjetska Enciklopedija* (1952, tom 12, na str. 436—438), a u kome je Gramsci prikazan jedino s te strane. O tome nam svjedoči i činjenica da uvaženi sovjetski časopis *Voprosy filosofii* nije do danas donio još ni jedan važniji članak o Gramsciju kao filozofu, estetičaru ili književnom kritičaru. U Italiji se interes za književno-kritički rad A. Gramscija pobudio neposredno iza rata. O tome nam svjedoči na primjer članak M. Sancipriano »L'umanesimo assoluto di A. Gramsci« u *Humanitas* 1949. i V. Santoli »A. Gramsci, scrittore«, u *Il Ponte* 1947. No najvažniji je svakako na tom području rad G. Petronia »Gramsci e la critica letteraria«, referat štampan u *Studi Gramsciani*, 1958. Od naučnih radova ostalih zemalja potrebno je spomenuti rad Rumunjke Nine Façon »A. Gramsci și problemele culturale italiene« objavljen u *Analele Universității C. I. Parhon. Serie Stiințe Sociale-Filologie*, br. 15, 1959, a kasnije i u knjizi iste autorice (N. Façon, *Problemele limbi literare în cultura italiana*, Editura Academii Republicei Populare Romîne, 1962.).

matizma, otkrivši humanistički karakter marksizma nasuprot njegovim kritičarima, koji su marksizam poistovjećivali s političkom ekonomijom i proricali njegovu neminovnu propast.²

Mogli bismo pisati o Gramsciju kao sociologu, koji je već početkom 20. vijeka svojim mislima o radničkim savjetima kao »jedinom obliku radničkog upravljanja privredom, kao organizaciji slobode sviju i za sve, i u kojima će se poštivati svačija inicijativa koja je korisna, i svačija sloboda koja ne proizlazi iz privilegija«, iznio osnovne elemente istinskih socijalističkih društvenih odnosa.³

Mogli bismo pisati o Gramsciju i kao historičaru koji je — prvi u Italiji — naučno proanalizirao talijanski Risorgimento otkrivši one temeljne snage historijskog razvoja koje je tadašnja talijanska službena historiografija zaboravljala ili zapostavljala.⁴

Ipak mislim da je područje na kojem je najjasnije došao do izražaja Gramscijev pogled na svijet — nauka o umjetnosti, a osobito njegovi ogledi o književnosti, kojoj je prilazio ne samo kao kritičar nego i kao stvaralac, što mu je omogućilo da duboko uđe u suštinu umjetničkoga stvaranja i da otkrije istinske veze između umjetnosti i realnosti.⁵ Zato njegovi ogledi o književnosti, razasuti pomalo po svim njegovim djelima, predstavljaju danas djelo neprocjenjive vrijednosti zbog dubokih i dalekosežnih, iako često samo nabačenih misli, o kojima treba svakako voditi računa kod stvaranja marksističke estetike i književne kritike.

*

Kao ostali veliki talijanski marksistički mislioci P. Gobetti i G. Salvemini, Gramscijevi suvremenici, i Gramsci je bio prišao marksizmu da zaštiti demokratske tekovine talijanskog Risorgimenta od onih profanacija i deformacija kojima ih je bila izložila talijanska službena historiografija i filozofija na čelu s Benedettom Croceom. Zbog toga se Gramsci morao nužno sukobiti s Croceom na svim područjima aktivnosti, tako da bismo mogli s pravom pretpostaviti da je cijela Gramscijeva aktivnost na području filozofije, historiografije i književne kritike u biti oštra polemika s Croceom, koja mu katkad i ne dopušta da mirno iznese svoje misli, naučno, objektivno. A budući da je baš estetika ishodište čitave Croceove filozofije, to je Gramscijev sukob s Croceom najjače došao do izražaja baš na području estetike i književne kritike. Suština polemike Gramsci-Croce, polemike koja je jasno uočljiva na svim područjima Gramscijeve aktivnosti, kreće se oko problema odnosa

² Osobito u djelu *Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*, Einaudi, Torino, 1949.

³ Isp. *Il grido del popolo* od 9. II 1918. i *Ordine nuovo* od 28. II 1920.

⁴ Osobito u djelu *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1955.

⁵ Isp. *Lettere dal Carcere*, Einaudi, Torino, 1955.

između individuuma i društva, između čovjeka i prirode. U želji da prevlada nihilizam svoga velikog marksističkog učitelja A. Labriole, koga je Engels smatrao »jedinim pravim marksistom u Italiji«, ali čiji je pesimizam bio nastao upravo kao posljedica njegova solipsističkog povlačenja u svijet meditacije, njegova pasivnog odnosa prema historiji, njegova shvaćanja marksizma prvenstveno kao filozofskog sistema, a ne kao prakse, Gramsci je revolucionarno odredio odnos između čovjeka-individuuma i realnosti kad je pisao: »Sinteza elemenata koji sačinjavaju individualnost je individualna; ali se ona ostvaruje i razvija samo djelovanjem prema vani mijenjanjem vanjskih odnosa prirode i društva u raznim stupnjevima, u raznim uvjetima, sve do najkompleksnijih odnosa koji obuhvaćaju cijelo ljudsko društvo. Stoga se može ustvrditi da je čovjek političko biće, jer se u njegovoj svijesnoj aktivnosti, usmjerenoj k mijenjanju i dominiranju realnosti, ostvaruje njegova ljudskost, njegova ljudska priroda.⁷ Pojam političnosti shvaćao je Gramsci, dakle, ne kao čovjekovu angažiranost u okvirima jedne ideologije ili političke stranke, već kao svijesno čovjekovo usmjerenje i težnju k ostvarenju svoje individualnosti neposrednim kontaktom s realnim svijetom. »Individuum dolazi u dodir s ljudima ne jukstapozicijom, već organski, time što se uključuje u organizme od najjednostavnijih do najkompleksnijih; isto tako čovjek ne ostvaruje svoju vezu s prirodom time što je i sam priroda nego aktivno, radom...«⁸ Političnost individuuma, shvaćenu kao praksu kojom se stječe svijest o kompleksu odnosa »u čijem je središtu sam čovjek«, jedini je put ostvarenja individualnosti, ličnosti: »mijenjati ličnost znači mijenjati te odnose«, piše Gramsci, jer »svatko mijenja svoju individualnost u onolikoj mjeri koliko mijenja čitav kompleks odnosa čijega je čvora on središte«, a »mijenjati vanjski svijet, znači dati potencijalnu moć samome sebi, znači mijenjati sebe.«⁹

Takvo razmišljanje o odnosu subjekt-objekt nalazimo već i kod Labriole kad tvrdi da čovjek stvara sebe ne kao biće unaprijed opskrbljeno nekim atributima koji se ponavljaju... nego kao uzrok i posljedicu, kao tvorca i tvorevinu istovremeno određenih uvjeta; i dakle, da je čovjek stvorio historiju ne po nekoj metafizičkoj evoluciji, ni time što je slijedio put nekoga determiniranog procesa, nego ju je stvorio priredivši sebi radom uvjete, tj. umjetni ambijent i razvijajući potom tehničke mogućnosti.¹⁰

⁶ »Le opinioni dei classici del marxismo su A. Labriola«, u *Rinascita* III (1953.) str. 183.

⁷ Antonio Gramsci, *Il materialismo storico...*, str. 35.

⁸ *Ibidem*, str. 28.

⁹ *Ibid.*, str. 35.

¹⁰ Antonio Labriola, *La concezione materialistica della storia*, Laterza, Bari, 1953, str. 129–263.

Međutim te su Labrioline misli ostale samo elementi njegove teoretske filozofije, koja nije u praksi našla svoje oživotvorenje, već i zbog toga što je Labriola smatrao praksu profanacijom teorije.¹¹ Kod Gramscijsa je ta filozofska pretpostavka, po kojoj se historijska praksa smatra kao *movens* historijskog procesa, poslužila kao polazna tačka za konkretnu aktivnost na području sociologije, historiografije i estetike.

Na tom filozofskom principu zasniva se i Gramscijsvo shvaćanje suštine umjetnosti i njezine funkcije u historijskom kretanju, kao najadekvatnijeg sredstva i oblika ljudske komunikacije, u kojem se najsvestranije objavljuje umjetnikova individualnost. Nasuprot Labriolini determinističkom poimanju biti umjetničkoga stvaranja, koje je po Labrioli »sentimentalna i fantastična manifestacija određenih historijskih odnosa«,¹² ali i nasuprot Croceovu idealističkom poimanju umjetnosti, lišene sadržajno svake historijske osnove, i pretvorene formalno u šturi subjektivni čin prisjećanja onoga doživljaja koji je bio savršen jedino u sferi pjesnikove intuicije, Gramsci je odredio vezu između umjetnika i historije mišlju da »... umjetnik ne piše, ne slika... dakle, ne eksteriorizira svoje doživljaje samo radi sjećanja, da bi ponovno doživio trenutak kreacije, nego je on umjetnik zato što eksteriorizira, objektivizira, historizira svoj doživljaj«,¹³ a ta eksteriorizacija, objektivizacija, historizacija umjetnikova doživljaja, to je stvaralački čin kojim umjetnik komunicira sa svojom epohom, koja u njegovu djelu prepoznaje sama sebe; to je međutim i čin najsvestranijeg i najzbiljskijeg ostvarenja umjetnikove individualnosti.

Takvim uspostavljanjem organske i dijalektičke veze između umjetnika-intelektualca i historije, veze koju su talijanski književnici od vremena Pascolija i Fogazzara, preko D'Annunzija do Voceanaca i Rondista, polemizirajući s verističkim naturalizmom bili gotovo sasvim prekinuli, Gramsci se korjenito otkinuo od one ustaljene i gotovo ozakonjene tradicije koja se postepeno razvijala iz same prakse talijanskih intelektualaca iza Risorgimenta, a koja je konačno dobila i svoje idejno oblikovanje u estetici Benedetto Crocea. Jer nasuprot Gramscijsu, koji je u intelektualcima gledao onu nužnu društvenu koheziju koja je u stanju da od jednoga naroda stvori naciju i da mu dade određeno historijsko obilježje, Crocea interesira — u odnosu na intelektualce — prvenstveno to, kako je pisao Gramsci na osnovu studiranja Croceovih spisa iz vremena prvoga svjetskog rata. da »... se intelektualci ne spuste na nivo masa, već da shvate da je jedno ideologija, praktično sredstvo za upravljanje, a drugo filozofija i reli-

¹¹ Benedetto Croce, Labriolin učenik i protivnik dovest će taj Labriolin nedostatak do apsurd.

¹² A. Labriola, o. c., str. 236.

¹³ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1953, str. 65.

gija, koja ne smije biti prostituirana u svijesti samih svećenika. Intelektualci moraju biti upravljači, tvorci ideologija za upravljanje drugih, a ne i šarlatani koji dozvoljavaju da ih grizu i truju njihove vlastite zmije.¹⁴

Neodrživost i štetnost te Croceove teorije, koja ide za tim da odijeli intelektualce od interesa nacije - naroda, umjesto da postanu kohezija narodno-nacionalnoga jedinstva,¹⁵ dokazao je Gramsci analizom talijanskoga romantizma, tj. one kulturno-historijske epohe u kojoj je — za razliku od nekih drugih evropskih zemalja — tradicionalna otuđenost talijanskih intelektualaca od naroda (otuđenost koja se tako drastično odrazila u političkom i društvenom životu Italije, i čije su se posljedice osjetile ne samo do prvoga svjetskog rata nego, u najdrastičnijoj mjeri, baš iza njega) već počela ocrtavati put razvitka buduće talijanske nacionalne kulture, koja će na prijelazu stoljeća doživjeti tako korjenitu deformaciju.

Moderna talijanska kritika, često pod utjecajem Croceove estetike, a djelomično i ponesena uvjerenjem o postojanju nacionalnog jedinstva Italije još u vrijeme Rima, gubi iz vida jedno od temeljnih obilježja kulture epohe romantizma, o čemu Gramsci, na osnovu proučavanja evropskoga romantizma piše: »Pitanje da li postoji talijanski romantizam može imati više odgovora, već prema tome što se podrazumijeva pod pojmom *romantizam*. Ima mnogo definicija za taj pojam; ali nas zanima samo jedna, i to ne baš ona čisto literarna. Romantizam je između ostaloga značio postavljanje određenoga odnosa i veze između intelektualaca i naroda, tj. nacije. Radi se dakle o odrazu neke vrste demokracije u književnosti u najširem smislu riječi, jer je i katolicizam mogao biti demokratski, dok liberalizam nije morao biti; riječ demokracija ne mora se uzeti samo u laičkom smislu nego i u katoličkom, čak reakcionarnom ako se želi; važno je da se odredi neka veza s narodom, nacijom, da se osjeti potreba za nekim jedinstvom, ne nekim servilnim jedinstvom, zasnovanim na pasivnoj poslušnosti, već aktivnim jedinstvom, bez obzira na sadržaj toga života... I upravo to živo jedinstvo nedostajalo je Italiji; bar u onoj mjeri da bi postalo historijski čin, a zbog čega je opravdano pitanje »da li je postojao talijanski romantizam«. Gramsci zaključuje da »... u tom smislu romantizma u Italiji nije bilo, ili u najboljem slučaju, njegove manifestacije bile su minimalne i u svakom slučaju samo literarne.«¹⁶

¹⁴ A. Gramsci, *Il materialismo storico...*, str. 174. (Citirano prema Croceovim spisima iz vremena prvoga svjetskog rata).

¹⁵ Složenicu *nazional-popolare* upotrebljava Gramsci često u svojim spisima da bi istakao razliku koja postoji između njezinih sastavnih dijelova u talijanskoj kulturnoj tradiciji za razliku od njihove gotovo neznatne razlike u nekim drugim jezicima — na primjer u francuskom, gdje *national* sadrži smisao *populaire* uzdignut na nivo političke izgrađenosti isp. o tome A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, str. 105.

¹⁶ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, str. 62—63.

Očito je Gramscija (kao uostalom i Crocea)¹⁷ ponukala na razmišljanje o tome studija Gine Martegiani *Il Romanticismo italiano non esiste*,¹⁸ koja je u svoje vrijeme bila izazvala pravi revolt kritike. Benedetto Croce, koji je u svojim djelima nastojao formulirati stav talijanske liberalne buržoazije, zasnovan na aristokratskom shvaćanju jedinstva nacije, jezika i kulture, oštro je kritizirao takvo mišljenje i pokušao dokazati njegovu neodrživost tvrdnjom da je besmisleno govoriti o romantizmu kao pokretu koji je karakterizirao jednu historijsku epohu društvenoga razvoja i historijski period jedne nacije. Negirajući, dakle, etičku vrijednost romantizma kao epohe u kojoj su se stvarali i razvijali novi odnosi među ljudima, u nacionalnim i evropskim razmjerima, s izrazito jakim utjecajem na kulturu onoga vremena, Croce pokušava dati tom pojmu određenu sadržajnu vrijednost, koja ne mora biti generična, nego se može zasebno vezati za pojedinačne manifestacije čovjekove aktivnosti. On piše: »Kad se kaže da je romantizam nedostajao jednom piscu ili jednom narodu, misli se time da mu nedostaje onaj sadržaj kojim je prožeta ta riječ; samo se po sebi razumije da ne otpada upotreba te riječi u drugom smislu.«¹⁹ Na drugom mjestu Croce pokušava razgraničiti pojam romantizam na tri posebne kategorije: moralnu, filozofsku i umjetničku, što mu je dopustilo da, analizirajući pojedine glavne ličnosti talijanskog romantizma, ustvrdi kako »... se može biti romantik u jednom smislu a neromantik u drugome.«²⁰ Potom, dosljedan tradicionalnoj solidarnosti talijanskih intelektualaca, Croce silom nastoji pronaći uvjerljive uzroke zbog kojih u Italiji nije mogao, a niti trebao biti romantizam u psihološkom ili moralnom smislu riječi kakav je bio u Evropi. Polazeći od uzvišene pretpostavke da je historijsko jedinstvo talijanske nacije, u moralnom smislu, postojalo već prije epohe romantizma (po čemu bi i Risorgimento bilo samo formalno ostvarenje već postojećeg sadržaja), Croce zaključuje da je takav romantizam u Italiji bio nepotreban jer: »Italiji su nedostajali svi historijski preduvjeti: vjerska reformacija, misticizam, filozofija, poetski Srednji vijek, mit, legenda; čak i one slabosti, oni negativni elementi, ono nešto mutno, nejasno i neskladno, što je mučilo germanske narode. I naše nacionalne vrline nisu dopuštale da se razvije originalni romantizam.«²¹ Daljnji historijski razvoj talijanske nacije do vremena fašizma pokazao je koliko su takve tvrdnje, u kojima je vidljivo Croceovo nedijalektičko prilaženje historijskoj analizi razvoja talijanske nacije i talijanske kulture, bile ne samo neistinite nego i štetne. Dokazao je kako je epoha romantizma trebalo da bude baš epoha stvaranja određene nacionalne veze

¹⁷ Isp. B. Croce, *Conversazioni critiche* II, Laterza, Bari, 1950, str. 214.

¹⁸ G. Martegiani, *Il Romanticismo italiano non esiste*, Seeber, Firenze, 1908.

¹⁹ B. Croce, o. c., str. 216—217.

²⁰ B. Croce, *Problemi di estetica*, Laterza, Bari, 1954, str. 297—298.

²¹ B. Croce, *Conversazioni critiche*, str. 216.

između intelektualca i naroda, epoha koja je Italiji nedostajala ne iz razloga što ih navodi Croce, nego zbog nemogućnosti onih prvih da se otrgnu od svoje tradicije. Takav romantizam bio bi se u Italiji odrazio: na političkom polju u ostvarenju jedinstvene nacije — što ne bi dopustilo da se još u XX vijeku govori o Jugu i Sjeveru kao dva etnički nepovezana elementa; na jezičnom polju u stvaranju jedinstvenoga narodno-nacionalnog jezika, koji bi ne samo horizontalno nego i vertikalno ujedinio Apeninski poluotok — čime bi se u svakom slučaju izbjeglo da još u XX vijeku talijanski narod gleda na talijanski jezik kao na jezik državnih činovnika, poreznika, advokata..., u svakom slučaju kao na superstrukturu koja, kao i jedinstvena nacija, služi eksploataciji naroda;²² na području kulture prvenstveno u ostvarenju narodno-nacionalne književnosti koja bi bila ne samo dostupna narodu, kao intelektualno-spoznajnoj jedinki, nego i bliska svojom problematikom i jezičnim izrazom narodu kao naciji. Talijanski Risorgimento nije stvorio takve uvjete razvitka talijanske nacije, iako, kako kaže G. Petronio, »nisu nedostajali historijski uvjeti da bi se izašlo iz iluminističke civilizacije.«²³ A talijanski književnici te epohe (osim bar djelomično Manzoniya, koji je postao svjetski pisac upravo zato što je uspio postati prije svega talijanski), zatvoreni u svojoj tradicionalnoj kuli od slonovače, vezani više za klasične i iluminističke tradicije iz slavne prošlosti, nego za bitne probleme talijanske nacije u vrijeme Risorgimenta, »kojima su bili bliži Annibale Caro i Ippolito Pindemonte nego obični seljak iz Sicilije i Apulije i koji su nazvali antinacionalnim svakoga tko se god suprotstavljao toj arheološkoj koncepciji nacionalnih interesa«,²⁴ — uza sav svoj retorički i metafizički patriotizam, kojim obiluju njihova književna djela, nisu uspjeli stvoriti književni izraz koji bi bio dostupan narodu: njihov jezik ostao je na nedostupnoj akademskoj visini, prepun anahronističkih intelektualizama, njihova djela ostala su nezapažena, tuđa, nezanimljiva onima kojima je trebalo da budu namijenjena. Tko je kriv za tu nesumnjivo istinitu pojavu? Polemizirajući s časopisom *Critica fascista*, koji gotovo optužuje talijanski narod zbog toga što čita inostrane romane radije nego djela iz talijanske književ-

²² Isp. Ignazio Silone, *Fontamara*, (Predgovor), Mondadori, Milano, 1958.

²³ I napredni suvremeni talijanski kritičar G. Petronio zaboravlja taj etički element romantizma kao historijske epohe (a ne samo kao literarne struje) u kojoj su se stvarale evropske nacije. Njegova tvrdnja da je talijanski romantizam književnost epohe Risorgimenta, nesumnjivo je tačna; ali je nedostatna jer određuje samo vremenske granice te literarne struje. Petroniojeva definicija tačna je jedino ako se prihvati činjenica da je talijanski romantizam, kao literarna manifestacija Risorgimenta sadržavao sve one protivurječnosti kojima je bio prožet i Risorgimento, a to u krajnjoj liniji znači da su mu nedostajali osnovni elementi koji karakteriziraju romantizam ostale Evrope; isp. G. Petronio, »Proposte e ipotesi di lavoro per uno studio sul romanticismo«, *Beiträge zur romantischen Philologie*, II (1963.), 1, str. 116–126.

²⁴ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, str. 105.

nosti,²⁵ Gramsci iznosi nepobitnu činjenicu da talijanski puk »prihvaća intelektualnu i moralnu hegemoniju stranih intelektualaca, za koje se osjeća tješnje vezan, nego za vlastite, koji . . . ne poznaju i ne osjećaju njegove potrebe, težnje, osjećaje, već su u odnosu na taj narod nešto odvojeno, lebdeće u zraku, neka odijeljena kasta a ne sastavni dio nacionalnoga tijela«. ²⁶ A to je zbog toga što se, kako ispravno primjećuje Gramsci, »komunikacija između čitaoca i pisaca može uspostaviti jedino kada estetsko jedinstvo književnoga djela otkrije kod čitaoca jedinstvo emotivnog i poetskog svijeta književnika, tj. kad čitalac uspije doživjeti kroz poetski izraz ono nužno jedinstvo umjetnikova subjektivnog svijeta i njegovih emocija »koje ga vežu za realni svijet.« Inače će »čitalac biti primoran da najprije prevede pjesnički izraz na svoj jezik.«²⁷ U nedostatku te neposredne komunikacije između književnika i čitaoca — što je nužna posljedica prekinute veze između književnika i realnosti — čitalac će radije pribjeći prijevodima iz stranih literatura, i to »ne zato što narod ne bi bio zainteresiran za nacionalnu literaturu«, ²⁸ već za to što je »nedostatak nacionalne književnosti . . . otvorio vrata stranim intelektualcima, koji su bili narodni u svojim zemljama pa su takvi postali i u Italiji, zbog sličnosti njihovih interesa i interesa talijanskoga naroda.«²⁹

Ta pojava imala je najdrastičnije i najdalekosežnije posljedice na onom području života nacije gdje književnost treba da ima gotovo odlučujuću ulogu, a to je stvaranje i razvoj nacionalnoga jezika, kojega je krivulja progressa upravno proporcionalna s vezom koja postoji između književnika kao pokretača jezičnoga obnavljanja i nacije kao jezične jedinice. Jer nacionalni jezik, kao opće društvena svojina, ima svoj historijski razvoj koji je u svojoj biti, kako piše Gramsci, »historija jezičnih inovacija, doduše ne individualnih (kao u umjetnosti), nego čitave jedne zajednice koja je time pokazala svoj historijski napredak, obnavljanje svoje nacionalne kulture.«³⁰ A umjetnički individualni izraz jest u stvari ona revolucija koja se neophodno suprotstavlja prirodnoj tendenciji jezične stagnacije, onaj pokretač koji stvara povijest jezika, koji priprema napredak opće nacionalnih jezičnih struktura, a time i djeluje na kulturni napredak nacije. Kao što je »povijest stalno mijenjanje date stvarnosti koja u momentu kad postaje stvarnost postane anahronična«, ³¹ tako i jezični umjetnički izraz znači trajno nadilaženje jezika kao općega sredstva komunikacije, znači stvaranje njegove povijesti.

²⁵ *Critica fascista* od 1. VIII 1930.

²⁶ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, str. 106.

²⁷ *Ibid.*, str. 24.

²⁸ *Ibid.*, str. 106.

²⁹ *Ibid.*, str. 16.

³⁰ *Ibid.*, str. 210.

³¹ *Ibid.*, str. 13.

Talijanska literatura prošloga stoljeća (ukoliko se isključe, možda, Manzoni i Verga, koji su bar pokazali dobru volju da u tom smjeru djeluju) nije mogla djelovati revolucionarno u pravcu stvaranja nacionalnog talijanskog jezika, a niti su talijanski književnici pokušavali da u tom smislu djeluju. »Kod nas — pisao je Prezzolini — intelektualac se smatra parazitom, malenom ptičicom koja je stvorena za zlatni kavez, u kome se hrani papicom i zrnjem prosa. Prezir za sve ono što liči na rad, neprestano očekivanje nadahnuća koje bi trebalo da dođe odozgo, kao što je Pitija čekala svoja proročanstva — sve su to neugodni simptomi unutrašnje truleži. Potrebno je da oni shvate da je vrijeme tih maskerata prošlo: uskoro neće biti više dovoljno bolovati od literature.«³² (Te Prezzolinijeve misli, doduše, ne proizlaze iz njegova uvjerenja o potrebi umjetnikova uključenja u društveni život nacije onako kako je, na primjer, Gramsci shvaćao društvenu angažiranost umjetnika³³ — što nam dokazuje stav što ga je Prezzolini zauzeo u vrijeme fašizma, zbog čega bi se mogao optužiti radi insistiranja na ideološko-političkoj angažiranosti svoje umjetnosti³⁴ — ali nam daju vjernu sliku položaja talijanskih intelektualaca i književnika u vrijeme Risorgimenta i iza njega). A Benedetto Croce u svojoj *Estetici* i u ostalim *Estetičkim studijama* — koje u stvari predstavljaju pokušaj konačne naučne formulacije i dogmatskog ozakonjivanja čitave stoljetne tradicije — polazeći od pretpostavke da je jezik samo individualni oblik umjetničkog izražavanja i da se povijest jezika iscrpljuje u povijesti umjetničkog izražavanja (na čemu se temelji i njegova teorija čiste umjetnosti) htio je jedanput za uvijek arhivirati pitanje talijanskog nacionalnog jezika i stvaranja opće-nacionalnog izraza, kao progresivnoga sredstva međusobne komunikacije, polemizirajući pritom čak i s onim talijanskim književnicima, kao što su Manzoni i De Amicis,³⁵ koji su bar teoretski osjetili presudni karakter toga momenta u procesu stvaranja nacionalnog jedinstva Italije. A taj Croceov pokušaj trebalo je da znači konačno isključenje umjetnika iz problematike nacije, njezina napretka, kulture, socijalnog i jezičnog jedinstva.

Prihvatimo li Gramscijevu pretpostavku da »svaki intelektualni i moralni preobražaj stvarnosti nalazi nužno u književnosti svoj odgovarajući književni izraz«,³⁶ moći ćemo zaključiti da talijanska literatura epohe romantizma, odnosno, epohe talijanskog Risorgimenta (kako ju je nazvao Petronio)³⁷ nije našla svoj odgovarajući izraz, jer nije bila

³² Isp. *ibid.*, str. 64/65.

³³ O tome Gramsci piše: »A to (misli na društvenu angažiranost) neće škoditi umjetnosti, nego će joj vjerojatno koristiti; škodit će jedino umjetničkoj boemštini, što neće biti nikakvo zlo, naprotiv« (*ibid.*, str. 64/65.)

³⁴ Što oštro osuđuje Gramsci, *ibid.*, str. 12.

³⁵ Isp. B. Croce »L'Idioma gentile«, *Problemi di estetica*, str. 213—221.

³⁶ A. Gramsci, *Letteratura . . .*, str. 25.

³⁷ Isp. bilj. 23.

izraz određenog moralnog preobražaja; moći ćemo zaključiti da romanlizam nije našao u Italiji svoj literarni jezik (za razliku od talijanske muzike toga vremena).³⁸ Talijanska književnost epohe Risorgimenta, gledana retrospektivno, nije ni izvršila onu odgojnu ulogu koju svaka umjetnost (ne zato što je odgojna umjetnost već zato što je umjetnost) nužno mora izvršiti,³⁹ zato što nije istinski proizlazila iz suštinske problematike talijanske nacije u vrijeme Risorgimenta: demokratska stremljenja iz vremena Risorgimenta nisu, kao ni u politici, tako ni u literaturi našla svoj odgovarajući izraz.

*

Borba za novu umjetnost ne može se dakle, prema Gramsciju, odijeliti od borbe za novu kulturu, za nove društvene i moralne odnose, u čemu je uloga intelektualca i umjetnika od presudne važnosti. »Da se mora govoriti o borbi za novu kulturu, a ne za novu umjetnost — piše Gramsci — izgleda sasvim jasno... Borba za novu umjetnost značila bi borbu za nove umjetnike-individue, što je samo po sebi apsurdno, jer se umjetno ne mogu stvoriti novi umjetnici. Moramo govoriti o borbi za novu kulturu, za novi moralni život, koji mora nužno biti vezan za novi pogled na svijet.«⁴⁰ A Croceov zahtjev da se preodgoji čovjek, da se osvježi duh, da se »ostvari novi emotivni život, iz kojega će niknuti nova poezija«, Gramsci prihvaća uz primjedbu da bi takav zahtjev »mogao prisvojiti čak i historijski materijalizam«, pod uvjetom da se čovjekov preporod temelji na organskoj vezi između intelektualca i historije. »Književnost ne rađa književnost, poezija ne rađa poeziju — piše Gramsci —; ona ne nastaje partenogenezom, već posredovanjem muškoga elementa, povijesti, revolucionarne aktivnosti, koja stvara novoga čovjeka, nove moralne odnose.«⁴¹

Ta Gramscijeva misao o potrebi borbe za novu kulturu kao nužnoj pretpostavci ostvarenja nove poezije, značila je u svojoj suštini povratak onoj koncepciji koju je mnogo godina ranije bio objavio teoretski i praktički De Sanctis utemeljenjem u Napulju onoga Filološkog kluba, koji je trebalo da pripremi »jedinstvo svih kulturnih i inteligentnih Talijana« i »zauzevši novi stav prema narodu, odredi

³⁸ U II poglavlju citirane knjige Gramsci je na zanimljiv način prikazao osnovne razlike između literarnog i muzičkog izraza u umjetnosti, da bi odgovorio na pitanje koje si je prethodno postavio (str. 69) »Zašto je umjetnička demokracija imala u Italiji muzički, a ne literarni izraz.«

³⁹ O Gramscijevoj interpretaciji Croceove teorije »... umjetnost je odgojna zato što je umjetnost, a ne zato što je odgojna umjetnost«; cfr. *Letteratura e vita nazionale*, str. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, str. 9.

⁴¹ *Ibid.*, str. 11.

novo značenje riječi *nacionalan* različito od značenja što mu ga je davala povijesna desnica — šire, manje ekskluzivno, manje političkijsko.⁴² Ipak u želji za ostvarenjem istinske marksističke književne kritike, kojom bi se mogao uspješno oduprijeti čarima Croceove estetike, Gramsci se nije mogao bezuvjetno i nekritički vratiti De Sanctisu, tom neosporivo velikom kritičaru i estetičaru, koga je Gramsci istinski cijenio i za koga je čak smatrao potrebnim izjaviti: »... književnu kritiku svojstvenu filozofiji prakse dao nam je De Sanctis, a nikako Croce ili bilo tko drugi.«⁴³ Jer unatoč svome izrazito razvijenom smislu za realističko prilagođenje književnim problemima, De Sanctis se nije nikada uspio u potpunosti otrgnuti od klasičnog idealizma unatoč svojim grčevitim nastojanjima da dokaže kako umjetnost nije običan senzibilni plašt ideje i kako umjetnost neće nikada odumrijeti.⁴⁴ Ne posjedujuću jasno izgrađen stav prema problemu odnosa umjetnik-realnost, De Sanctis je bespomoćno lutao između idealizma i pozitivizma, u očajničkom pokušaju da odredi granice čovjekove aktivnosti u odnosu na onu stvarnost koja — prema njemu — postoji i bez čovjeka, koju je čovjek u stanju korigirati i transfigurirati, ali koja ipak nameće umjetniku svoju dijalektiku, svoje kretanje. A prije nego što je, pristajanjem uz pozitivizam, otkrio presudnu važnost empirijskoga svijeta u procesu umjetničkoga stvaranja, ta je metafizička umjetnička realnost, koja se neodoljivo nameće umjetniku, tako da »veliki pjesnik je onaj koji ubija formu da bi ona postala sadržaj«,⁴⁵ taj Apsolut, koji doduše on nije shvaćao kao neko transcendentno božanstvo, bio je Povijest, Ljudski Duh, koji nalazeći u svome postojanju smisao svoga postojanja i svoju besmrtnost, uzima uvijek nove i neiscrpne forme u vremenu. »Ideja — piše De Sanctis — koja god bila, mora postati realnost, čovjek... Momenti ljudske historije samo su stupnjevi toga procesa.«⁴⁶

I pjesnički stil determiniran je tim sadržajem: »Stil je stvar« — piše De Sanctis — »a pod tim nazivom razumijem ono što sam kasnije nazvao sadržaj, onaj sadržaj koji poprima sjaj, toplotu i boju od situacije, koja određuje stil«. A na pitanje tko prenosi određenu situaciju na stvar, De Sanctis odgovara: Duh, koji kroz intelekt, osjećaje, imaginaciju, dakle kroz dušu u cjelini, daje stvari drugi život.⁴⁷

⁴² *Ibid.*, str. 6.

⁴³ *Ibid.*, str. 7.

⁴⁴ Tim su mislima prožeti osobito De Sanctisovi eseji »Delle opere drammatiche di Federico Schiller«, *Saggi critici*, Morano, Napoli, 1901, str. 1—19 i »Il principio del realismo«, *Saggi critici*, IV, Milano, 1943, str. 285—300.

⁴⁵ F. De Sanctis, »Saggio sul Petrarca«, *Saggi critici*, Morano, Napoli, 1932, str. 104.

⁴⁶ *Ibid.*, str. 153—154.

⁴⁷ F. De Sanctis, »La Giovinezza«, *Memorie e scritti giovanili*, Morano, Napoli, 1930, str. 158—175.

De Sanctisov idealizam prožet je prema tome dubokim humanizmom, ali se taj humanizam ne realizira u konkretnom čovjeku, individuumu, već u čovjeku, shvaćenom kao ideji, kao pripadniku jedne etičke, nacionalne zajednice, kao naciji u idealnom smislu. Zato i jest De Sanctis shvatio svoju povijest talijanske literature kao povijest talijanske nacije u svome postajanju.

I upravo je taj De Sanctisov idealizam, taj historijski determinizam, koji ga je kasnije doveo i do prihvaćanja pozitivističkih načela, Gramsci htio svim silama prevladati. Njega⁴⁶ je očito više privlačila Croceova koncepcija umjetnosti kao vrhunske i istinske manifestacije oslobođenog individuumu, oslobođenog svakoga determinizma, kao kreativnog akta slobodne ličnosti, koja je baš u umjetničkom stvaranju stekla svijest o svojoj slobodi. Ali isto tako Gramscija je odbijao Croceov apsolutni estetizam, koji je proizlazio iz Croceove pretpostavke da je prava umjetnost lirska manifestacija lišena svih racionalnih elemenata, i čisti akt duha, savršen jedino u intuitivnom stanju, kao manifestacija trenutnog emotivnog stanja individuumu.

Zato i Gramscijeva književna kritika (kao uostalom i njegova estetika) — u traganju za istinskom marksističkom solucijom — nalazi svoje granične vrijednosti između Crocea i De Sanctisa, između De Sanctisova historizma i Croceova estetizma, koje Gramsci jednako-mjerno želi svim silama prevladati.

*

Usmjerivši svoju teoretsku književno-kritičku aktivnost isključivo u pravcu antikroćeanske polemike, Gramsci je svoju književnu kritiku razvio, uglavnom, oko tri osnovna pitanja:

1. Da li je poezija isključivo lirski doživljaj, tuđ racionalnim elementima, ili su racionalni elementi, tj. ono što Croce naziva »struktura« književnoga djela, kompatibilni sa suštinom umjetničkoga stvaranja.

2. Da li je poezija spontani čin duha savršen u svome iskonu, ili je umjetnost proces u toku kojega postepeno oživljava u umjetničkoj formi apstraktni, iracionalni sadržaj.

3. Da li je poetski jezik uvijek individualna kreacija, ili je on historijski element, dakle, struktura u kojoj doživljaj dobiva svoju historičnost, objektivnost.

Da bi pokazao kako racionalni elementi (filozofski, historijski, etički) koji sačinjavaju strukturu književnoga djela nisu poezija nego u stvari guše pravu poeziju, Croce je nastavio književnu polemiku⁴⁰ koju je već ranije bio započeo De Sanctis kad je, pišući o

⁴⁶ Gramscija je Ferdinando Gianessi nazvao »Il croceano tenace e ribelle«, *Letteratura italiana, Le correnti* II. Marzorati 1956. str. 659.

⁴⁰ Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1921.

X. pjevanju Danteova *Pakla*, isticao navodnu grubost kojom je prožeto to pjevanje zbog činjenice što Farinata, koji je u prvom dijelu pjevanja tako herojski prikazan, odjednom mijenja svoje obilježje i postaje pedagog: poslije nego je bio poezija, on postaje struktura koja tumači Danteu određeni moral.⁵⁰ U polemici s De Sanctisom i Croceom Gramsci je riješio dugogodišnju zabludu književne kritike oko X. pjevanja Danteova *Pakla*, a time odredio i tačan odnos između poezije i strukture u Danteovu spjevu.

De Sanctisova, a i Croceova tvrdnja, zasniva se na ustaljenoj pretpostavci da je X. pjevanje *Pakla* pjevanje Farinate degli Uberti i da je drama Cavalcantija samo epizodični događaj koji treba da osvjetli lik herojskog Gibelina. Suprotno toj ustaljenoj tradiciji, Gramsci (nakon opširne i uvjerljive analize pjevanja) zaključuje da »... X. pjevanje *Pakla* sadrži dvije drame, Farinate i Cavalcantija...«; a kad Farinata pedagoški objašnjuje Danteu suštinu svoga stanja, on to čini iz poetskih razloga, jer: »Dante ne ispituje Farinatu — piše Gramsci — jedino zato da bi sebe poučio, već zato što je ostao zapanjen naglim nestankom Cavalcantija; on osjeća da je kriv u starčevim očima; strukturalni dio nije, dakle, sušta struktura, nego i poezija, nužni element drame koja se zbiva.«⁵¹ Iz te Gramscijeve interpretacije X. pjevanja *Pakla* jasno proizlazi zaključak da drugi dio pjevanja otkriva duševnu dramu drugoga junaka, koji tako od epizodične ličnosti postaje nosilac dramske radnje i dobiva ono poetsko obilježje što mu ga je Dante bio namijenio, ali ga je kritika tako dugo zapostavljala. No time je Gramsci došao i do jedne zbilja revolucionarne konstatacije, koja je ozbiljno poljuljala De Sanctisove i Croceove postavke o odnosu između strukture i poezije u umjetničkom djelu: »Bez strukture — piše Gramsci — ne bi bilo poezije, pa prema tome i struktura poprima vrijednost poezije.«⁵² Time je Gramsci jedanput zauvijek naučno odgovorio na Croceovo apriorističko ustrajavanje na nepoetičnosti strukture i postavio na naučnu osnovu književnu kritiku onih velikih pjesnika — među kojima i Manzoni — kojih djela obiluju strukturalnim elementima koji, međutim, poprimaju vrijednost poezije jer otkrivaju poeziju života, realnosti, humanizma, dakle, onu poeziju koju Croce nije priznavao, budući da je tražio u umjetnosti samo sentimentalne i kulturni i historijski svijet umjetnika.

Svojom teorijom o umjetnosti kao intuiciji koja je savršena jedino u sferi imaginacije i u kojoj se izražava momentalni osjećaj pjesnikov, Croce je bio konačno riješio zamršeno De Sanctisovo pitanje o podrijetlu umjetničkoga djela u korist čiste forme. Umjetnost shvaćena kao

⁵⁰ De Sanctis, »Il Farinata di Dante«, *Saggi critici*, II. Treves, Milano 1914. str. 202—226.

⁵¹ A. Gramsci, *Letteratura...*, str. 36.

⁵² A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, str. 143.

čista forma, u kojoj se eksterioriziraju uzvišene pjesničke emocije što su se izdigle iznad svih društveno-historijskih preokupacija, konačno je trebalo da izgubi svaku vezu s realnošću. Time je Croce, doduše, definitivno oslobodio umjetnost onoga De Sanctisova apsolutnog historizma, po kome se u umjetnosti povijest ljudskoga duha otkriva a ne i stvara, i pokušao stvoriti ontologiju umjetnosti; ali je u Croceovoj *Estetici* umjetnost i kao kreacija izgubila svaki antropološki smisao i zadržala samo estetsku vrijednost kao čista forma. Tek u Gramscijevim razmišljanjima o suštini umjetničkoga stvaranja problem odnosa između umjetničkog sadržaja i umjetničke forme dobiva svoje istinsko i jedino rješenje: u njegovu učenju o umjetnosti kao procesu, o umjetničkom djelu kao cilju, a ne kao početku kreativnog procesa, u toku kojega, kako piše Gramsci, »... u umjetničkoj formi oživljava apstraktni sadržaj«,⁵³ koji je historičan, ali koji postaje stvarnost, dakle kreacija, tek u času kad u umjetničkoj formi — odnosno u procesu njezina stvaranja, u kojem dolazi sve više do izražaja autorova subjektivnost — on konačno doživi onu potrebnu transformaciju kojom se uzdiže iznad društveno-historijskih protivurječnosti i postaje univerzalan; »... a kad se postigla zadovoljavajuća forma — piše Gramsci — i sadržaj se izmijenio.«⁵⁴

U polemici s Croceom oko pitanja strukture i poezije umjetničkoga djela, posebno mjesto zauzima Gramscijevo razmišljanje o problemu književnog izraza. Croce, za koga je svaki oblik poezije posebna mala revolucija, a pjesnički jezik predstavlja uvijek neponovljivo čudo, smatra velike jezične inovacije običnim formalizmima, apstraktnim izživljavanjima bez ikakve historijske vrijednosti. S istih razloga Croce se uvijek suprotstavljao čak i pomisli romantičara o potrebi stvaranja zajedničkog jezika, koji bi, prema njegovu mišljenju, ostao uvijek sušta formalnost i ne bi bio u stanju izraziti misli i osjećaje pojedinaca. Taj Croceov stav proizlazi bezuvjetno iz njegove tendencije da izolira do maksimuma inventivnu stranu kreativnoga procesa od historijskog ambijenta, zanemarujući pritom sve ono što umjetnik-individuum i nesvjesno apsorbira od svoje epohe, od tradicije. Gramscijeva polemika s tim nehistorijskim Croceovim prilaženjem suštini umjetničke kreativnosti zasniva se baš na pretpostavci o nesumnjivom postojanju umjetničke izražajne tradicije, koja se doduše mijenja, ali koja se isto tako nužno nameće umjetniku u procesu eksteriorizacije njegova doživljaja. »U književnom djelu — piše Gramsci — osim kulturnog i sentimentalnog svijeta umjetnika, postoji još jedan historijski elemenat, a to je jezik, shvaćen ne u verbalnom smislu, onako kako bi ga gramatika mogla fotografirati u određenom momentu i mjestu, već kao skup slika i izražajnih modusa koji ne ulaze u gramatiku...

⁵³ A. Gramsci, *Letteratura* ..., str. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, str. 61.

Japanski jezik se već na prvi pogled razlikuje od talijanskog.⁵⁵ I upravo u tom historijskom obilježju svakoga jezika, u tom nacionalnom stilu koji karakterizira pojedine jezične izraze, kao strukturu koja omogućuje pjesničku komunikaciju; u toj izražajnoj sintezi koja, međutim, otkriva dijalektiku razvojnoga procesa jezika — tu, kako ju je Gramsci nazvao, »... tihu ali besmrtnu revoluciju« kojom su veliki pjesnici zadužili svoju epohu pošto su se saživiljeli s njezinim problemima i osjetili njezin utjecaj — vidi Gramsci potencijalnu mogućnost ostvarenja jednoga kozmopolitskog izraza, koji će — unatoč jezičnim formalnim razlikama pojedinih naroda — sadržavati određenu strukturu blisku svim narodima, razumljivu iznad nacionalnih jezičnih granica (kao što je to slučaj s ostalim granama umjetnosti, naročito muzikom: »Wagner je dao — piše Gramsci — muzici onoliko jezičnih elemenata, koliko ih cijela njemačka literatura u svojoj povijesti nije dala«).⁵⁶ Ako je povijest neprekidan proces nadilaženja i zbližavanja, onda je i umjetnost, koja tu povijest stvara, — dajući pojedinim epohama određeno obilježje — neprekidan proces u tome smislu. Struktura je stanje, poezija neprekidno prevladavanje; a jezik kao poezija znači neprekidno prevladavanje jezika kao izražajne strukture, koja se međutim u tom procesu neprekidno obnavlja. Tim razmišljanjima o jeziku kao izražajnoj strukturi i kao poeziji, kao determinaciji i kao revoluciji, Gramsci je svakako odredio historijsku funkciju umjetnosti jasnije i istinitije i od De Sanctisa i Crocea i time postavio temelje suvremene marksističke književne kritike u Italiji.

*

Ako i jest polemički stav prema Croceovoj estetici — koja je predstavljala idejnu sintezu čitave ukorijenjene tradicije, omogućio Gramsciju da postavi temelje naučne kritike u Italiji, njegovo očajničko antikročeanstvo (koje često otkriva političko i klasno obilježje Gramscijeve polemike), nametnulo mu se katkada kao neka nova ideologija, kao nova metafizika, koja mu ne dopušta uvijek da se slobodno i objektivno izrazi kao književni kritičar. Političko podrijetlo njegove antikročeanske polemike došlo je naročito do izražaja u njegovu nastojanju da odredi historijske granice tradicionalnoga jaza koji je donekadna dijelio talijanske intelektualce kao društveni stalež od nacije kao naroda. Unatoč njegovu jasnom stavu prema pitanju odnosa između politike i umjetnosti,⁵⁷ Gramsci često zapada u dogmatizam tražeći revolucionarnu idejnost književnoga djela i svijesnu angažiranost umjetnika u rješavanju historijskih problema. Gramsci je imao

⁵⁵ *Ibid.*, str. 23.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Isp. »Criteri di critica letteraria«, *Letteratura...*, str. 11 i poglavlje »I nipotini di padre Bresciani«, *ibid.*, str. 145...

jasan pojam o razlici koja postoji između umjetnikova pogleda na svijet i njegove umjetnosti koja tu filozofiju prevladava: »Ja razlikujem estetski užitak i pozitivni sud o umjetničkoj ljepoti, odnosno oduševljenje za određeno umjetničko djelo od moralnog oduševljenja, tj. od sudjelovanja u idejnom svijetu umjetnika.«⁵⁸ Stoga se on mogao tako pozitivno izraziti i o Danteu, pa čak i o Sv. Franji Asiškome, koji se svojom umjetnošću bio uzdigao iznad običnih religijskih preokupacija i postao pjesnik, humanist; a o Tolstoju se izražavao ovako: »Mogu se estetski diviti Tolstojevu *Ratu i Miru*, a ne usvojiti i idejni smisao romana: kad bi se ta dva elementa sjedinila, Tolstoj bi bio moj *vade mecum*.«⁵⁹

Ali čim se njegov interes usredotoči na epohu romantizma, dakle na onu epohu koja je trebalo da ostvari preduvjete za demokratičniji proces u daljnjem razvitku talijanske nacije (ali koja to nije ostvarila zbog niza historijskih razloga koji su bili u stanju da konsolidiraju tradicionalnu kastinsku odvojenost talijanskih intelektualaca), njegova kritika popušta polemici, njegova kritičnost prelazi u arbitrnost. Taj Gramscijev polemički stav prema talijanskim intelektualcima iz vremena Romantizma vidljiv je osobito u njegovoj kritici Manzonijsa. Prema Gramsciju Manzonijsi *Promessi Sposi* nemaju nikakvo socijalno značenje; jer pojava bijednika — čak i kao glavnih aktera romana — još uvijek ne dokazuje da se Manzoni kao umjetnik uzdigao iznad svoga vremena: »Manzonijski odnos prema poniženima — piše Gramsci — ostaje i dalje odnos katoličke crkve, odnos dobrotive samilosti ali ne i humanoga suosjećanja.«⁶⁰ Nema sumnje da se Manzonijski pogled na svijet zasniva upravo na katoličkoj etici, ali se Gramsci očito dao previše zavesti Manzonijskim pogledom na svijet kod određivanja estetskih i antropoloških vrijednosti njegova djela, tako da ga je čak optužio za *brešanizam*, tj. — kako je sam Gramsci okarakterizirao tu tendenciju u književnosti — za »propagandističku i tendencioznu umjetnost sakristanskog karaktera...«⁶¹ Političko podrijetlo Gramscijeve kritike, koje ga je s jedne strane navelo na traženje sociološke vrijednosti književnoga djela i onih pjesnika koji nisu bili zaokupljeni sociološkim problemima, nije mu, s druge strane, omogućilo da objektivno i naučno prosudi o poetskoj vrijednosti Manzonijske umjetnosti, koja postaje poezija baš u momentu kad Manzoni uspijeva nadići svoj katolički pogled na svijet i ostvariti žive likove — kakav je na primjer Renzo. A oni ne samo da nadilaze Manzonijsko vrijeme nego svojim životnim preokupacijama zadiru i u našu epohu, tumačeći vječnu dramu čovjekova u borbi s historijskim protivurječnostima i egzistencijalnim dihotomijama. Ta ista tendencija, koja ga je navela na nehistorijsko uspoređivanje Manzonijsa i Tolstoja⁶² (dva nesumnjivo

⁵⁸ A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, str. 205.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ A. Gramsci, *Letteratura...*, str. 773.

⁶¹ *Ibid.*, str. 145; isp. *ibid.*, str. 77, o Manzonijskom *brešanizmu*.

velika pjesnika zaokupljena, međutim, različitim brigama), nije mu dopustila da vidi sociološku vrijednost Manzonijsva romana već u samoj činjenici što su se u njemu, prvi put u povijesti talijanske literature pojavili poniženi, kao glavne ličnosti romana, a ne samo kao pasivni statisti; kao aktivni pokretači čitave radnje; i što je još važnije, kao determinantni faktori Manzonijsvih narativnih i stilističkih elemenata. Odatle i Gramscijsvo nerazumijevanje za Foscolovu poeziju koju smatra jedino »... egzaltacijom nacionalne slave...«, »... dekorativnim, eksteriornim, retoričkim motivima...«.⁶² Odatle konačno i njegov negativni stav prema Verginoj umjetnosti, u kojoj on vidi jedino »... Vergin odnos hladne naučne i fotografske ravnodušnosti, koju su mu diktirali kanoni verzizma.«⁶⁴

Unatoč tim nedostacima i protivurječnostima što ih katkada susrećemo u Gramscijsvu kritičkom radu (kao uostalom i na ostalim područjima njegove intelektualne aktivnosti), a kojima je on nužno plaćao danak svojoj turomnoj epohi i teškim uvjetima pod kojima je stvarao, njegova književna kritika, svojim antidogmatizmom, antideterminizmom, a osobito svojim antikonzformizmom i antitradicionalizmom, predstavlja značajan doprinos naučnom prilaženju literarnim pojavama u svijetu i čvrstu osnovu za razvoj istinske marksističke književne kritike u Italiji.

M. Festini: INTRODUZIONE ALLA CRITICA LETTERARIA
DI ANTONIO GRAMSCI

Riassunto

Il pensiero filosofico di A. Gramsci che, superando di gran lunga il suo tempo, aveva indicato le basi di una società più giusta, più umana, trovò una vasta applicazione pure nell'estetica e nella critica letteraria del filosofo torinese. Partendo da una spietata polemica con B. Croce e volendo contemporaneamente superare il nichilismo del proprio maestro A. Labriola, Gramsci arrivò alla tesi marxista del ruolo determinante della prassi nella formazione dell'individuo, della personalità umana. Da qui la concezione fondamentale dell'estetica gramsciana che la vera arte nasce soltanto da un nesso organico tra l'artista e la storia. Basando su questo principio la sua analisi critica della letteratura italiana del Risorgimento

⁶² U polemici s nekim kritičarima koji u Manzonijsvu romanu nalaze oživotvorenje izreke *Vox populi vox dei* Gramsci tvrdi da, nasuprot Tolstoju, kod koga se zbija bog utjelovljuje u narodu, kod Manzonijsva između boga i naroda stoji katolička crkva, i bog se utjelovljuje u njoj, a ne u narodu, isp. *Letteratura e vita nazionale*, str. 75.

⁶³ *Ibid.*, str. 71.

⁶⁴ *Ibid.*, str. 90.

in poi, onde individuare le vere cause della sua scarsa popolarità in Italia. Gramsci concluse che una vera rinascita della letteratura italiana può avverarsi soltanto attraverso un radicale rinnovamento della cultura italiana in generale. Tale conoscenza avvicinò Gramsci sensibilmente a F. De Sanctis. Gramsci creò le basi di una nuova critica letteraria italiana, scientifica e marxista, superando contemporaneamente l'idealismo croceano nonché l'exasperato storicismo desanctisiano, accettando, sia pure con un coerente criterio critico, quelle concezioni che avevano avvicinato i suoi due grandi maestri alla critica marxista. Ciò gli permise di proporre delle soluzioni veramente rivoluzionarie ad alcuni tra i più scottanti problemi dell'estetica moderna, come per esempio al problema del rapporto tra poesia e struttura nell'opera d'arte, tra contenuto e forma, ed infine alla tanto controversa questione della lingua poetica come struttura e poesia.

Però l'origine polemica della sua critica letteraria condusse Gramsci talvolta ad una dogmatica ricerca di valori rivoluzionari classisti nell'opera d'arte (specialmente nella sua critica di quel periodo storico in cui doveva nascere in Italia una letteratura »nazional-popolare«). Da qui il suo atteggiamento, alquanto ostile, nei confronti del Manzoni, che egli accusa di brescianismo; del Foscolo, nel quale egli trova soltanto l'esaltazione della gloria nazionale, decorativa, esteriore, retorica; del Verga, nel quale prevarrebbe »un atteggiamento di fredda impassibilità scientifica e fotografica«.