

DE FILOSOFIE VAN DE KUNST VAN BENEDETTO CROCE¹

Martine Lejeune

De vraag naar de plaats van de esthetica in Croce's filosofie

Filosofisch gezien is het weinig zinvol om alles wat Croce tijdens zijn lange, arbeidzame leven heeft bestudeerd, geschreven en publiek gemaakt in een historisch verhaal te gieten met een begin, een midden en een einde. Hoe goed gedocumenteerd dat verhaal ook zou zijn, het blijft een verhaal, één van de vele mogelijke verhalen die wij op basis van het bronnenmateriaal waarover we beschikken, kunnen vertellen. Over iemand zoals Croce, een man van wie de drang naar kennis, de belangstelling voor de politieke werkelijkheid en de daadkracht zo groot was, dat hij tot zijn laatste snik intellectueel en politiek actief is gebleven, kunnen wij honderden verhalen vertellen. Behalve het verhaal van Croce, onderzoeker op het gebied van de esthetica, Croce, filosoof van de kunst, is er het verhaal van Croce, minnaar van de betoverend mooie Angelina Zampanelli, Croce, de heetgebakerde kerel die voor de eer duelleert met zijn beste vriend Riccardo Carafa D'Andria, Croce, de geleerde die teruggetrokken in de rust van zijn schaduwrijke palazzo in Spaccanapoli, ver van het rumoer van de wereld, studeert en nadenkt over de mens, Croce, de senator, geprezen en verguisd om zijn polemische toespraken in de senaat, Croce, de oude wijze filosoof die in zijn villa op het eiland Ischia, in 1943, na de capitulatie van Italië, diplomatiek bemiddelt tussen Eisenhower en de regering Badoglio, en die uiteindelijk de geallieerden weet te overhalen Italië een actieve rol te geven in de bevrijdingsstrijd, Croce, regeringscommissaris, Croce, minister, en ga zo maar door.

Het lijkt geen twijfel dat de historische methode de aangewezen methode is, om licht te werpen op Croce als historische figuur en om de plaats van zijn esthetica te bepalen in de geschiedenis van de esthetica. Om de filosofie van Croce te begrijpen

en een antwoord te zoeken op de vraag naar de plaats van de esthetica en - in samenhang daarmee - de vraag naar de plaats van de filosofie van de kunst in zijn denken, zijn wij echter aangewezen op de filosofische methode. Immers, in onderscheid met het historisch onderzoek, dat gericht is op kennis van de feiten, is filosofisch onderzoek gericht op inzicht in het denken. In onderstaande uiteenzetting bespreken wij beknopt de resultaten van het onderzoek dat ons het nodige inzicht heeft verschaft om een antwoord te formuleren op de vraag die hier aan de orde is.²

De filosofische vraag die voor Croce fundamenteel is

Waarover gaat de filosofie van Croce? Anders gezegd, over welk filosofisch probleem denkt hij na? Voor wij op die vraag antwoorden, is het wellicht niet onverstandig duidelijk te maken wat wij onder een filosofisch probleem of filosofische vraag verstaan. Een filosofisch probleem kenmerkt zich hierdoor, dat het een probleem is waarvan de 'oplossing' theoretisch onderzoek vereist. Kortom, een filosofische vraag is een vraag waarop wij het antwoord alleen kunnen vinden door na te denken, door beweringen te doen, door stellingen te formuleren, door conclusies af te leiden en door die conclusies op een coherent logisch geldige manier met degelijke argumenten aannemelijk te maken.

De filosofische vraag die voor Croce fundamenteel is, is de algemene vraag naar de menselijke activiteit, met name de vraag welk soort activiteit essentieel is voor de mens, anders gezegd, van welke activiteit men terecht kan beweren dat zij eigen is aan de mens. De conclusie van Croce luidt dat voor de mens de mentale activiteit essentieel is. Het essentiële karakter van die activiteit leidt hij af uit de onmisbare rol die de mentale activiteit speelt in het menselijk bestaan. Immers, mentale activiteit is voor de mens de noodzakelijke mogelijksvoorwaarde van zijn kennis van de werkelijkheid en dus ook van de praktische organisatie van zijn leven. Verder filosofisch onderzoek doet Croce vervolgens besluiten dat de mentale activiteit van de mens twee vormen heeft: een theoretische en een praktische. In de

uitoefening van de mentale activiteit hebben beide vormen een eigen functie. De theoretische vorm van activiteit is gericht op kennis. De praktische is gericht op het handelen. Beide vormen van activiteit hebben elk twee kanten. De theoretische activiteit heeft een esthetische en een logische kant, en de praktische activiteit heeft een economische en een ethische kant.

De eerste vorm van activiteit die Croce in zijn systematisch filosofisch onderzoek bestudeert, is de theoretische activiteit, en met name het esthetisch aspect ervan. We zetten even kort de belangrijkste conclusies van dat onderzoek op een rij. De esthetisch actieve mens vormt zich een beeld van de werkelijkheid – van de dingen, van de wereld waarin hij leeft. Dat beeld dient als basis voor zijn denken en doen. Anders uitgedrukt, de esthetische activiteit van de mens bestaat in het vormen van mentale voorstellingen. Het vormen van voorstellingen is een onmisbare activiteit, want mocht de mens zich niets voorstellen, dat wil zeggen, mocht hij geen beeld voor ogen hebben, dan was hij niet tot denken en evenmin tot handelen in staat.

De esthetische activiteit

Met die uitleg is echter nog niets gezegd over de specifieke kwaliteit van die esthetische activiteit. Inderdaad dringt zich hier de vraag op wat haar eigenlijk zo bijzonder geschikt maakt voor het doel waarvoor zij wordt gebruikt en in welk opzicht deze hoedanigheid haar doet verschillen van de andere activiteiten van de mens.

Croce concludeert dat de esthetische activiteit haar bijzondere geschiktheid te danken heeft aan haar expressief karakter. Esthetische activiteit is expressieve activiteit. Deze conclusie steunt op een aantal stellingen waarvan we hier een summier overzicht geven, maar die Croce zelf uitvoerig in zijn *Estetica* beargumenteert.³ De menselijke geest is buitengewoon receptief. De mens is een wezen dat zeer ontvankelijk is voor gewaarwordingen en indrukken. Zijn innerlijke gewaarwordingen brengen hem in een bepaalde stemming. Zijn gevoelens zoeken

een uitweg. Hij heeft nood aan expressie. Hij vormt zich een beeld, dat wil zeggen, hij drukt zich uit. De expressie van zijn gevoel is dus in de eerste plaats mentaal. De activiteit die hij daarbij ontplooit, is expressieve activiteit. Die expressieve activiteit, die erin bestaat uitdrukking te geven aan zijn gevoel, stimuleert de ontwikkeling van een taal waarin hij de beelden – voorstellingen – die hij vormt kan vastleggen en kan overbrengen. De esthetische activiteit is creatieve activiteit. De uitdrukking die hij aan zijn gevoel geeft, is creatief. Het beeld dat de mens zich vormt, is niet iets wat er voorheen al was. Anders gezegd, de mens geeft op een volstrekt persoonlijke wijze uitdrukking aan zijn gevoel, vandaar de nieuwheid van het beeld dat hij zich vormt. De esthetisch actieve mens brengt iets voort wat er voorheen niet was.

Door zijn esthetische activiteit schept de mens een wereld waarvan hij het middelpunt is. De esthetische activiteit is het fundament, de voedingsbodem van alle vormen van menselijke activiteit, van het denken en van het handelen. Op basis van de voorstellingen die hij zich vormt – die elementen zijn van kennis – is de mens in staat tot begrip. De esthetische activiteit levert niet alleen de basis van zijn kennis van de werkelijkheid waarin hij leeft, maar verschaft ook de basis van de praktische organisatie van zijn leven. Dankzij de voorstellingen die hij zich vormt komt hij tot bepaalde inzichten en kan hij zijn zaken op efficiënte wijze behartigen.

Croce gebruikt de kunst zoals Freud de neurose

Van de esthetica in de brede zin van ‘wetenschap van de expressie en algemene linguïstiek’ naar de esthetica in de enge zin van ‘filosofie van de kunst’ is het voor Croce slechts een kleine stap. Aangezien de resultaten van zijn analyse van de esthetische activiteit van toepassing zijn op alle mensen, zijn ze ook van toepassing op de kunstenaars. Ten opzichte van de esthetische activiteit vormt de scheppende activiteit van kunstenaars als het ware een uitvergroting, waardoor de esthetische activiteit van de mens in het algemeen duidelijk zichtbaar en tastbaar wordt. Met andere woorden, de kunst biedt een macroscopisch zicht op de esthetische activiteit. Kunstenaars (van schrijvers, tot schilders, tot componisten, tot

choreografen, etcetera) onderscheiden zich van andere mensen door de kracht en de complexiteit van hun expressies. Aan de beelden die zij vormen, aan de voorstellingen die zij gestalte geven, kunnen vele generaties zich emotioneel laven. Denken we even aan de onuitputtelijke rijkdom van de klassieke Griekse tragedies.

De reden waarom Croce onderzoek doet naar de kunst ligt bijgevolg voor de hand. Met een analogie kan men zeggen dat Croce de kunst gebruikte in het kader van zijn onderzoek naar de esthetische activiteit zoals Freud de neurose gebruikte in het kader van zijn onderzoek naar het bewustzijn. Het vraagstuk van de kunst vormt voor hem geen aparte studie los van de esthetica. Het vraagstuk van de kunst is hetzelfde vraagstuk als van de esthetica. In het antwoord op de vraag naar de kunst zit in een notendop de volledig esthetica. Vandaar ook dat voor derden (lezers en onderzoekers) Croce's filosofie van de kunst een uitstekende voorbereiding vormt op zijn esthetica.

De plaats van de esthetica in Croce's filosofie

Hiermee zijn we uiteindelijk beland bij de vraag die van deze uiteenzetting de aanleiding vormde, namelijk de vraag naar de plaats van de esthetica – en in samenhang daarmee naar de plaats van de filosofie van de kunst – in de filosofie van Croce. Het antwoord daarop luidt eenvoudig, dat het esthetisch onderzoek niet alleen de hoeksteen vormt van Croce's esthetica – en van zijn filosofie van de kunst –, maar dat het de grondslag is van zijn filosofie in het algemeen.

Het vertrekpunt van Croce's filosofie, dat niet alleen richtinggevend is voor zijn onderzoek naar de esthetische activiteit, maar ook voor zijn onderzoek naar de activiteit van de mens in het algemeen, is de stelling dat iedere mens esthetisch actief is en dat de esthetische activiteit van iedereen dezelfde 'artistiek creatieve' kwaliteit heeft. De esthetische activiteit is dus geen activiteit die exclusief is voorbehouden aan een bepaalde categorie van mensen die men gewoonlijk kunstenaars noemt. In zijn filosofie van de kunst luidt het dan, dat het verschil tussen een 'kunstenaar' en de 'gewone mens' zuiver kwantitatief is. Een kunstenaar

onderscheidt zich enkel van zijn medemens doordat hij iemand is die ‘meer’ esthetisch actief is, die ‘meer’ expressief bedreven is, die een ‘grotere’ bedrevenheid heeft in het vormen van beelden waarin hij zijn gevoelens en zijn gedachtewereld uitdrukt, iemand ook van wie de expressies zich kenmerken door een ‘grotere’ complexiteit, een ‘grotere’ rijkdom aan vorm en inhoud. Meteen is duidelijk dat Croce wat kunst betreft niet de romantisch elitaire visie onderschrijft van zijn illustere voorgangers.

Zoals gezegd is Croce’s filosofie van de kunst niet alleen van belang vanwege het feit dat de kunst daarvan het onderzoeksobject vormt, maar omdat de verkenning van het gebied van de kunst de aangewezen voorbereiding is op de exploratie van het uitgestrekte gebied van de esthetica. Hiermee hebben wij een verklaring gegeven voor de titel van het werk waarin Croce in eenvoudige bewoordingen maar op een doordacht logisch coherente manier zijn filosofie van de kunst presenteert, namelijk *Breviario di estetica* (‘Wegwijs in de esthetica’). Vanwege de eenvoud van stijl en de coherentie van de uiteenzetting, kreeg de *Breviario* de naam van ‘Croce’s *discours de la méthode*’. De logische samenhang en de grote polemische kracht van de *Breviario* maakten dat dit werk niet onopgemerkt bleef.

Croce en zijn tijdgenoten

Voor we Croce zelf met een fragment uit zijn *Breviario* aan het woord laten, schetsen we in het kort de receptiegeschiedenis van zijn esthetica tijdens zijn leven, vanaf 1902, het jaar van de eerste uitgave van de *Estetica*, tot 1952, het jaar van zijn overlijden.⁴

We beginnen in Europa. Eerst schetsen we kort de receptie van Croce’s esthetica in Engeland. Grote belangstelling voor Croce had R.G. Collingwood (1889-1943).⁵ In zijn *Outlines of Philosophy of Art* (1925) verdedigt hij de theorie dat kunst gelijk is aan verbeelding, die hij toeschrijft aan Croce.⁶ Dat Collingwood Croce bijzonder hoog schatte, blijkt onder meer uit het feit dat van de negen titels die hij in zijn *Outlines* bij *Suggestions for further study* opgeeft er drie zijn van Croce.

Herbert Wildon Carr (1857-1931) hoogleraar aan de University of London, was zo geboeid door Croce's filosofie dat hij er een monografie aan wijdde, *The Philosophy of Benedetto Croce. The Problem of Art and History* (1917).⁷ Carr speelde een belangrijke rol als doorgeefluik voor het denken van continentale filosofen zoals Benedetto Croce en Bergson.

Twee jaar na de verschijning van de monografie van Carr, publiceerde Bernard Bosanquet (1848-1923), samen met F.H. Bradley (1846-1924), één van de invloedrijkste vertegenwoordigers van het idealisme op de Britse Eilanden, een artikel over Croce's esthetica.⁸ Daarin bekritiseerde hij Croce met de maatstaven van zijn eigen op Hegel geïnspireerde theorie over de historische ontwikkeling van het esthetisch bewustzijn.

In Engeland hadden C.K. Ogden (1889-1957) en I.A. Richards (1893-1979), onderzoekers verbonden waren aan de Universiteit van Cambridge, belangstelling voor de taalfilosofische kant van Croce's esthetica. In hun baanbrekend werk over semantiek analyseerden zij de semantische aspecten van Croce's filosofie van de taal.⁹

In het Franssprekende gedeelte van Europa kreeg Croce's esthetica het eerst aandacht van een aantal Belgische professoren. Jean Lameere, hoogleraar Esthetica aan de Université Libre de Bruxelles, beet in 1936 de spits af met een monografie *L'Esthétique de Benedetto Croce*.¹⁰ De taalfilosofische component van de esthetica trok de aandacht van zijn collega Maurice Leroy (1909-1990). Leroy was filoloog van opleiding en had zich gespecialiseerd in de geschiedenis van de linguïstiek. Hij was het niet eens met Croce's esthetische visie op de taal, maar sloot zich wel aan bij Croce's bewering dat de wetenschappelijke studie van de taal een historische wetenschap is.¹¹

In Frankrijk nam Etienne Souriau (1892-1979) de esthetica van Croce in overweging. Als directeur van de *Revue d'esthétique* (gelanceerd in 1947) oefende hij grote invloed uit. Souriau's aandacht voor de esthetica van Croce ging voornamelijk uit naar de stellingen die betrekking hadden op de relatie tussen vorm en inhoud. In

onderscheid met Croce, die van oordeel was dat het onderscheid tussen inhoud en vorm louter praktisch is, verdedigde Souriau het standpunt dat het onderscheid tussen inhoud en vorm een epistemologische reden heeft.¹²

In Nederland verscheen op initiatief van de Italiaan Romano Guarnieri in 1926 een geautoriseerde Nederlandse vertaling van de *Breviario di estetica*.¹³ Spijtig genoeg was die vertaling van de hand van een vertaalster zonder filosofische achtergrond. Het was dan ook niet verwonderlijk dat een recensent in Croce verkeerdelijk een pleitbezorger zag van *l'art pour l'art*.¹⁴ In Croce's tijd was er in het Nederlandse taalgebied slechts één geleerde die met kennis van zaken over Croce's esthetica sprak, namelijk Edgar de Bruyne (1898-1959) hoogleraar Esthetica (en Ethica) aan de Universiteit Gent, in zijn *Philosophie van de kunst*.¹⁵

In Duitsland integreerde de linguïst Karl Vossler (1872-1949) een aantal bevindingen van Croce's analyse van de taal in zijn eigen werk.¹⁶ Croce's taalfilosofie ging ook niet onopgemerkt voorbij aan de laatste vertegenwoordiger van de neokantiaanse Marburgse school, Ernst Cassirer (1874-1945).¹⁷ Van hun kant hadden de sociale wetenschappers van de Frankfurter Schule vooral belangstelling voor het cultuurfilosofische luik van Croce's esthetica.¹⁸ Ook Thomas Mann (1875-1955) had bewondering voor dat aspect van de esthetica.¹⁹ In Oostenrijk stond de romanist Leo Spitzer (1887-1960) net als zijn Duitse collega Vossler positief ten opzichte van Croce's esthetische benadering van de taal.²⁰

Tot slot zeggen we nog kort iets over de receptie van Croce's esthetica in de States. In de VS kreeg zijn esthetica aandacht van invloedrijke filosofen zoals Irving Babbitt, (1865-1933), George Santayana (1863-1952) en John Dewey (1859-1952).²¹ Tussen Dewey (1859-1952), die samen met C.S. Peirce en William James tot het Amerikaans pragmatisme wordt gerekend, en Croce vond, gespreid over een periode van twaalf jaar, een korte gedachtewisseling plaats. In zijn *Art as Experience* (1932) concludeerde Dewey dat Croce net zoals Aristoteles, Plato, Hegel en Schopenhauer zijn theorie van buitenaf oplegde aan de esthetische ervaring.²² Croce repliceert daarop in *La Critica* (1940) met de stelling dat geen enkele denker –

ook Dewey niet – buiten het idealisme kan. Die reactie op Dewey werd naar het Engels vertaald en samen met de repliek van Dewey opgenomen in de *Journal of Aesthetics and Art Criticism* in 1948.²³ Het antwoord van Croce op die publicatie verscheen in datzelfde tijdschrift in september 1952, drie maanden na het overlijden van Dewey – en twee maanden voor zijn eigen overlijden, op 20 november 1952.²⁴ Meteen is hiermee dit beknopte overzicht van de receptie van Croce's esthetica door zijn tijdgenoten afgerond. Hierna, in de volgende bijdrage, presenteren we een fragment uit de *Breviario*.²⁵

Literatuurlijst

Ter afronding van deze korte uiteenzetting geven we een lijstje met werken waarvan de lectuur bijdraagt tot de kennis van Croce's filosofie. Alle titels zijn in de handel verkrijgbaar. Het jaartal tussen vierkante haakjes is het jaar van eerste uitgave.

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale [1902]. (Milano: Adelphi, 2005), pp. 724; Engelse vertaling: *The aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, tr.by Colin Lyas. Cambridge, Cambridge University Press, [1992] 1997, pp. 172. Dat is de vertaling van het eerste van de twee delen van de *Estetica*. Die vertaler, die nauw aansluit bij de oorspronkelijke tekst, en voorzien is van inspirerende voetnoten, is een echte aanrader. Voor een volledige Engelse vertaling: *Aesthetics as science of expression and general linguistic*, tr. Douglas Ainslie (Londen, Mac Millan & Co: 1909). Van deze (weinig betrouwbare) vertaling zijn recentelijk bij verschillende uitgeverijen geprinte heruitgaven verschenen, zo onder meer bij Lightning Source Inc., 2008, paperback. Voor een vrij beschikbare digitale versie, zie <http://www.gutenberg.org>

'Breviario di estetica' [1913], in: *Nuovi Saggi di estetica*, kritische uitgave bezorgd door Mario Scotti (Napels, Bibliopolis, 1991) 9-86. Engelse vertaling: *Guide to Aesthetics* [1965] uit het Italiaans vertaald door Patrick Romanell (Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1995). Nederlandse vertaling: *Breviario di estetica – Wegwijs in de esthetica* uit het Italiaans vertaald, met een inleiding en annotaties door Martine Lejeune (Gent, Academia Press, 2010).

Filosofia della pratica. Economica ed etica [1908] kritische uitgave bezorgd door M. Tarantino (Napels, Bibliopolis, 1996). Engelse vertaling: *Philosophy of the Practical. Economic and Ethic* tr. Douglas Ainslie. [Londen, MacMillan and Co, 1913]; geprinte heruitgave Kessinger Publishing, 2004; vrij beschikbaar op <http://www.archive.org>

Logica come scienza del concetto puro [1909], kritische uitgave bezorgd door C. Farnetti (Napels, Bibliopolis, 1996). Engelse vertaling: *Logic as the Science of the Pure Concept*, tr. Douglas Ainslie [Londen, MacMillan,

1917]. Van die vertaling is een geprinte heruitgave verschenen bij Skinner press, 200, die ook vrij beschikbaar is op <http://www.archive.org>. Nederlandse vertaling: *Wat is filosofie?* vertaald uit het Italiaans en voorzien van een overzicht van leven en werk door Martine Lejeune. (Budel, Damon, 2003).

Teoria e storia della storiografia [1917] kritische uitgave bezorgd door F. Tessoro (Napels, Bibliopolis, 2007); Engelse vertaling: *Theory and history of historiography*, tr. Douglas Ainslie (Londen, Harrap, 1921). Vrij beschikbaar op <http://www.archive.org>

¹ Benedetto Croce (1866-1952), Italiaans filosoof en staatsman.

² Wie kennis wilt nemen van de argumentatie van Croce vindt in onderstaande literatuurlijst de belangrijkste titels van zijn filosofisch werk.

³ Over zijn onderzoek naar de esthetische activiteit gaf Croce in 1900, gespreid over drie dagen, 18 februari, 18 maart en 6 mei, een uitvoerige uiteenzetting voor de Accademia Pontaniana van Napels (het oudste, nog bestaande wetenschappelijk, literair en filosofisch genootschap van Italië – dateert uit 1443.) De titel van die uiteenzetting luidde *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (grondslagen van een esthetica als wetenschap van de uitdrukking en algemene taalkunde). Voor de aanwezigen was het meteen duidelijk dat Croce op het gebied van de esthetica een talentvolle speler was die originaliteit combineerde met een perfecte taalbeheersing en een goed doordachte logisch samenhangende argumentatie. De daarop volgende jaren werd die indruk bevestigd en kreeg hij internationale erkenning voor zijn werk.

⁴ Voor een volledig overzicht van de ontvangst van Croce's esthetica vanaf 1902 tot vandaag, zie de inleidende tekst bij de nieuwe vertaling van Croce's *Breviario di estetica. Wegwijs in de esthetica*, uit het Italiaans vertaald, met een inleiding en annotaties door Martine Lejeune (Gent, Academia Press, 2010).

⁵ In 1911 vertaalde hij Croce's monografie over Giambattista Vico. En in 1927 maakte hij een vertaling van de *Contributo alla critica di me stesso*, Croce's autobiografie (*Benedetto Croce. An Autobiography*, tr. R.G. Collingwood, J.A. Smith, Oxford, Clarendon Press, 1927).

⁶ R.G. Collingwood, *Outlines of a Philosophy of Art* (1925). Bristol, Thoemmes Press, 1997, 3, 102.

⁷ Herbert Wildon Carr, *The Philosophy of Benedetto Croce. The Problem of Art and History*. Londen, MacMillan and Co, 1917.

⁸ Bernard Bosanquet, 'Croce's Aesthetic,' in: *Proceedings of the British Academy*, vol. IX (1919) 1-28.

⁹ Ogden, C. K., and Richards, I. A., *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Londen, Routledge & Kegan Paul, 1923, pp. 135, 139-41, 228-9. Twee jaar eerder had I.A. Richards in een artikel Croce's theorie van de taal als expressie besproken.

¹⁰ Jean Lameere, *L'esthétique de Benedetto Croce*. Parijs, Vrin, 1936. Lameere was van 1953 tot 1956 decaan van de faculteit van de Letteren aan de ULB. Maurice Leroy volgde hem in die functie op van 1956 tot 1959.

¹¹ Maurice Leroy, 'Benedetto Croce et les études linguistiques,' in: *Revue Internationale de Philosophie* 25 (1953) 342-362.

¹² Etienne Souriau, 'L'esthétique de Benedetto Croce', in: *Revue Internationale de Philosophie* 25 (1953) 285-303

¹³ *Brevier van Aesthetica* geautoriseerde vertaling door A. Hudig, Arnhem, Nijman, 1926.

¹⁴ Zoals duidelijk blijkt uit de recensie van die vertaling door W. George 'Benedetto Croce. Wat is kunst,' in: *Den Gulden Winckel* 27 (1928) 1-5.

¹⁵ Edgar de Bruyne, *Philosophie van de kunst. Phaenomenologie van het kunstwerk* (1940), Antwerpen, Uitgeverij N.V. Standaard-boekhandel, 1948³, pp. 355, p. 166.

¹⁶ Karl Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*. Heidelberg, C. Winter, 1904, 51, 52, 58, 114. Vossler droeg dit werk op Croce.

¹⁷ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Band 1. *Die Sprache* (1923). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, 122-123.

¹⁸ *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang 1 (1932) 407-408; Jahrgang 2 (1933) 442-443; Jahrgang 4 (1935) 444-445; Jahrgang 5 (1936) 265-267, 420.

¹⁹ Thomas Mann zag in Croce een eminente cultuurcriticus. Ottavio Besomi/Hans Wysling, 'Der Briefwechsel Croce-Mann', in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25 (1975) 129-150.

²⁰ Leo Spitzer, *Stilstudien*. München, Hueber, 1928. Leo Spitzer bespreekt Croce's filosofie van de taal in 'Sprachwissenschaft und Wortkunst,' *Faust, eine Monatsschrift* 6 (1925-26).

²¹ George Santayana, 'Croce's Aesthetics,' in: *Journal of Comparative Literature* 1 (1903) 191-95; zie ook twee essays van zijn hand in *Obiter Scripta: Lectures, Essays and Reviews* (New York, Charles Scribner's Sons, 1936) 30-34, 72-73.

²² John Dewey, *Art as Experience* (1932). New York, Perigee Books, 1980, 183, 289-290. Let wel, Dewey rekent Croce uitdrukkelijk tot de “outstanding philosophical instances”, *ibidem*, p.289.

²³ Oorspronkelijk in het Italiaans in *La Critica* van 1940. Later naar het Engels vertaald. Benedetto Croce, ‘On the Aesthetics of Dewey,’ in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6 (March 1948) 203-207; repliek van Dewey, ‘A comment on the Foregoing Criticisms,’ (*ibidem*) 207-209

²⁴ Benedetto Croce, ‘Dewey’s Aesthetics and Theory of Knowledge,’ in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (Sept. 1952) 1-6.

²⁵ Voor de volledige vertaling zie Benedetto Croce, *Breviario di estetica – Wegwijs in de esthetica*, uit het Italiaans vertaald, en met een inleiding en annotaties door Martine Lejeune (Gent: Academia Press, 2010).

BREVIARIO DE ESTETICA – WEGWIJS IN DE ESTHETICA

(Uit het Italiaans vertaald en geannoteerd door Martine Lejeune)

Benedetto Croce

‘Wat is kunst?’¹

Op de vraag: — Wat is kunst? — zou men schertsend kunnen antwoorden (geen domme scherts overigens): dat iedereen weet wat kunst is. Inderdaad, mochten we geen idee hebben van wat zij is, zouden wij die vraag ook niet kunnen stellen. Elke vraag houdt een zeker begrip in van het voorwerp van de vraag, van datgene waarop de vraag doelt, dat dus benoemd en gekend is. Wat men bevestigd ziet in de vele juiste en diepzinnige gedachten over kunst die men vaak te horen krijgt van hen die niet beroepsmatig met filosofie en theorie bezig zijn, van leken, van kunstenaars die niet houden van theoretiseren, van simpele lieden, zelfs van de man in de straat. De ene keer zitten die ideeën vervat in beweringen over één of ander kunstwerk, de andere keer nemen ze de rechtstreekse vorm aan van aforismen en definities. Het gebeurt dat men denkt, dat wanneer men dat zou willen, men elke verwaande filosoof die meent dat hij de natuur van de kunst heeft ‘ontdekt’, in verlegenheid zou kunnen brengen door hem te confronteren met beweringen uit de meest vulgaire literatuur en de meest banale gesprekken, en hem te laten zien dat die heel duidelijk de ontdekking bevatten waarop hij zich beroemd. In welk geval de filosoof inderdaad redenen zou hebben om zich te schamen. Tenminste, als hij

al ooit in de waan verkeerde dat hij met zijn theorieën een totaal nieuw inzicht introduceerde in het algemeen bewustzijn van de mens, iets wat dat bewustzijn niet kende, de openbaring van een volstrekt nieuwe wereld. De filosoof laat zich echter niet van zijn stuk brengen. Hij gaat rustig door, omdat hij weet dat de vraag wat kunst is (zoals overigens elke filosofische vraag naar de werkelijkheid, of in het algemeen elke vraag naar kennis) altijd een contextgebonden betekenis heeft, die teruggaat op de bijzondere problemen die zich op een bepaald ogenblik voordoen in de geschiedenis van het denken, ook al lijkt de vraag door de manier waarop ze wordt geformuleerd een fundamenteel probleem op te werpen dat men van plan is voor eeuwig en altijd op te lossen. Zeker, de waarheid ligt op straat, zoals *l'esprit* in het bekende Franse gezegde of zoals de metafoor – ‘koningin der tropen’ aldus de retoricus – die Montaigne bespeurde in het *babil* van zijn *chambrière*.² De metafoor, afkomstig van het kamermeisje vormt de oplossing van een probleem van expressie, namelijk van het probleem van de uitdrukking van gevoelens die haar op dat moment bewegen. De vanzelfsprekende uitspraken over de natuur van de kunst die men geregeld opvangt – bewust of onbewust –, vormen de oplossing van problemen die te maken hebben met het denken, waarop de een of de ander stuit die niet beroepsmatig met filosofie bezig is, maar als mens toch ook tot op zekere hoogte filosoof is.³ En zoals de metafoor van het kamermeisje in vergelijking met de metafoor van de dichter doorgaans uitdrukking geeft aan een weinig ontwikkelde gevoelswereld, zo lost de vanzelfsprekende uitspraak van iemand die geen filosoof is slechts een klein probleem op in vergelijking met het probleem dat de filosoof zich stelt. Het antwoord op de vraag wat kunst is kan op het eerste gezicht in beide gevallen hetzelfde klinken. Het verschil heeft te maken met een verschil in rijkdom van betekenisinhoud. Het antwoord van de filosoof – die naam waardig – heeft de bedoeling op adequate manier een oplossing te vinden voor alle vragen over de natuur van de kunst die zich tot dan toe in de loop van de geschiedenis hebben gesteld, terwijl het antwoord van de leek een domein bestrijkt dat veel beperkter is, en buiten de grenzen daarvan niets vermag. Wat men in de

praktijk bevestigd ziet in de kracht van de eeuwige socratische methode, in het gemak waarmee deskundigen met hun pertinente vragen degenen die niet onderlegd zijn in verlegenheid brengen en de mond te snoeren. Hoewel deze laatsten in het begin nog verstandige taal spraken, zat er in de loop van het vraaggesprek (toen ze het beetje kennis dat ze bezaten dreigden te verliezen) niets anders voor hen op dan bakzeil te halen met het excuus dat ze niets moesten hebben van ‘subtiliteiten’.

De trots van de filosoof is alleen op dat punt gerechtvaardigd, namelijk in het besef van de grotere diepgang van zijn vragen en antwoorden. Trots, die niet buiten enige bescheidenheid kan, anders gezegd, die niet buiten het besef kan dat zijn domein weliswaar groter is – of het grootst mogelijke op een bepaald moment – maar dat het niettemin zijn grenzen heeft, vastgelegd door de geschiedenis van dat moment, en dat hij dus geen aanspraak kan maken op volledigheid, of zoals men dat gewoonlijk uitdrukt, op het geven van een definitieve oplossing. De geest leeft verder. Hij herneemt problemen en schept nieuwe. Hij maakt vroegere oplossingen wel niet onwaar, maar toch ontoereikend. Een deel van die vroegere oplossingen valt onder de waarheden waarvan men vertrekt en een deel moet worden herzien en vervolledigd. Een systeem is als een pas gebouwd en nieuw ingericht huis, dat – blootgesteld als het is aan de vernietigende werking van de elementen – al meteen nood heeft aan min of meer ingrijpende maar onafgebroken onderhoudswerken. Op een bepaald moment is er echter geen herstellen en opknappen meer aan en zit er niets anders op dan het huis te slopen en vanaf de grond weer op te bouwen. Met het kapitale verschil dat in het denkwerk het eeuwig nieuwe huis gebouwd is op het eeuwig oude huis, dat in dat nieuwe huis als bij wonder overeind blijft. Het is algemeen geweten dat degenen die van dat wonder geen besef hebben – oppervlakkige geesten, of weinig ontwikkelde – daarmee verveeld zitten. Een van hun altijd terugkerende commentaren luidt dan ook dat de filosofie voortdurend haar eigen werk ongedaan maakt, en dat de ene filosoof de andere tegenspreekt. Net alsof de mens niet voortdurend woningen bouwt, afbreekt en weer opbouwt,

en latere en vroegere architecten elkaar niet tegenspreken. Net alsof men uit dat bouwen en afbreken en opnieuw bouwen en uit de tegenspraak van de architecten kan besluiten dat het bouwen van woningen niet nuttig is!

—

De verdienste van de grotere diepgang van de vragen en antwoorden van de filosoof brengt echter ook het gevaar met zich mee van grotere vergissingen. Vaak lijden die vragen en antwoorden aan een zeker gebrek aan gezond verstand, dat ondanks het afkeurenswaardige karakter ervan iets elitaire heeft, doordat het iets is wat tot de hogere culturele regionen behoort, voorwerp van hoon en spot en tegelijk van heimelijke bewondering en afgunst. Wat dan weer de reden is van het contrast – waar nogal wat mensen zo graag de aandacht op vestigen – tussen het mentaal evenwicht van de gewone mens en de gekheid van de filosofen. Het is immers duidelijk dat geen enkel mens met gezond verstand bijvoorbeeld op het idee zou komen te beweren dat kunst echo is van het seksuele instinct, of dat het iets verderfelijks is wat uit goed bestuurd staten moet worden geweerd; absurditeiten, die filosofen – grote filosofen – nochtans hebben gezegd.⁴ De eenvoud van de mens met gezond verstand is echter armoe – de simpelheid van de onontwikkelde mens – en ofschoon men vaak naar het simpele leven van de primitieve mens heeft verlangd of naar een middel heeft gezocht om het gezond verstand tegen filosofische theorieën te beschermen, is het zo dat de geest in zijn ontwikkeling moedig de gevaren van de beschaving en het tijdelijk verlies aan gezond verstand trotseert – aangezien dat het minste is wat hij kan doen. Het filosofisch onderzoek naar de kunst moet de wegen van de dwaling doorlopen om de weg van de waarheid te vinden, die met die wegen samenvalt, met dat verschil dat er een draad doorheen loopt die het mogelijk maakt het doolhof te beheersen. Dat onwaarheid en waarheid zo nauw met elkaar samenhangen komt omdat een honderd procent zuivere onwaarheid onvoorstelbaar is, en aangezien zij onvoorstelbaar is, bestaat zij niet. De dwaling spreekt met gespleten tong. Aan de ene kant bevestigt ze het onware, aan de andere kant spreekt ze het onware tegen.

Ze is een strijd van ja en neen, een tegenstrijdigheid. Gaat men van een oppervlakkige beschouwing van een theorie die onwaar is, over tot een grondige beschouwing, in alle details, dan vindt men in die theorie zelf het middel tegen zijn onwaarheid, vindt men de ware theorie die ontkiemt uit de teelaarde van de dwaling. Zo stelt men vast dat degenen die beweren dat kunst in het verlengde ligt van het seksuele instinct hun standpunt onderbouwen met redeneringen en argumenten waarmee ze de kunst, in plaats van haar met het instinct te verbinden, er juist van losmaken; of stelt men vast dat degene die de dichtkunst uit de goed georganiseerde staat verdreef, zijn bezorgdheid daarover uitdrukte, waarbij hij zelf een nieuw subliem dichtwerk schiep. Er zijn periodes geweest waarin de gekste theorieën over de kunst de ronde deden. Wat niet belette dat men zoals van oudsher met grote trefzekerheid het schone van het lelijke wist te onderscheiden, en daar – de abstracte theorie buiten beschouwing gelaten – in concrete gevallen zeer scherpzinnig over redeneerde. De veroordeling van de dwaling gebeurt niet bij monde van de rechter, maar altijd *ex ore suo*.

De strijd om de waarheid

Door die nauwe band met de dwaling is de bevestiging van de waarheid altijd een proces van strijd waarin de waarheid zich in de dwaling van de dwaling bevrijdt. Vandaar die andere vrome, maar onmogelijke wens dat men de waarheid direct, zonder enige discussie of polemieken uiteenzet, waarbij men haar op vorstelijke wijze, alleen laat voortschrijden. Net alsof dergelijke ensceneringen een gepast symbool zijn voor de waarheid, die gelijk is aan het denken zelf en als denken actief en vol kommer en strijd. Inderdaad, niemand slaagt erin een waarheid uiteen te zetten tenzij door de kritiek van de verschillende oplossingen van het probleem waarop die waarheid betrekking heeft. Er is geen enkele verhandeling, hoe klein ook, over een filosofisch onderwerp, geen handboek en geen academische dissertatie, die niet begint met of een overzicht geeft van de opvattingen die in de loop van de geschiedenis zijn geformuleerd, of die denkbaar zijn, waarvan zij de antithese of de

Opmerking [??1]: Kan hier geen tussentitel komen?

correctie willen zijn. Hoe arbitrair en slordig men dat vaak ook doet, toch wijst dat op de legitieme vereiste dat men bij de behandeling van een probleem alle oplossingen doorloopt die men in de loop van de tijd heeft geprobeerd of die men in gedachten (dat wil zeggen op dit ogenblik, en dus eigenlijk ook in de tijd) kan proberen. En dat men dat op zo'n manier doet dat wat de menselijke geest vroeger heeft bedacht, ingesloten zit in de nieuwe oplossing.

De vereiste waarvan sprake is een logische vereiste. Als zodanig is zij inherent aan elke ware gedachte en er onlosmakelijk mee verbonden. Ze mag niet worden verward met een bepaalde vorm van literair exposé. Tenminste als men de pedanterie wil vermijden waarvoor de Middeleeuwse scholastici en de negentiende-eeuwse beoefenaars van de hegeliaanse dialectiek berucht staan, die, overtuigd van de buitengewone eigenschappen van een bepaalde extrinsieke en mechanische vorm van filosofisch exposé sterke gelijkenissen vertoont met het bijgeloof over de formalistische benadering. Kortom, men moet die vereiste begrijpen in de fundamentele en niet in de bijkomstige zin, naar de geest en niet naar de letter. Bij de uiteenzetting van de eigen gedachten moet men zich vrij bewegen in overeenstemming met tijd, plaats en persoon. Welnu, in de hier voorliggende korte lezingen, die bedoeld zijn om de lezer te laten kennismaken met de methode om vragen te behandelen over kunst, zal ik niet (zoals ik dat elders heb gedaan) het verhaal doen van de geschiedenis van de esthetica of een dialectische uiteenzetting geven (wat ik eveneens elders heb gedaan) van het hele proces van bevrijding van de verkeerde opvattingen over kunst, beginnend bij de meest eenvoudige en opklimmend tot de meest complexe; en zal ik een deel van de lasten (niet van mij, maar van de lezers) afwerpen. Zij kunnen zich daar later nog over ontfermen, wanneer zij zich, aangetrokken door het zicht van het in vogelvlucht doorkruiste land, gereedmaken om bijzondere uitstappen te maken naar dit of dat deel of om het land deel per deel helemaal opnieuw te doorkruisen.

Keren we nu terug naar de vraag die van deze onmisbare inleiding de aanzet was (onmisbaar, omdat ze mijn exposé elke schijn moet ontnemen van pretentie en van overbodigheid), namelijk naar de vraag wat kunst is, dan zeg ik meteen, gewoon, dat kunst voorstelling is of beeld.⁵ De kunstenaar scheidt een beeld of voorstelling, en degene die van de kunst geniet richt zijn blik op het punt dat de kunstenaar hem heeft aangewezen, kijkt door de kier die de kunstenaar voor hem geopend heeft en reproduceert in zichzelf dat beeld. ‘Voorstelling’, ‘visioen’, ‘innerlijke aanschouwing’, ‘verbeelding’, ‘fantasie’, ‘figuur’, ‘uitbeelding’, en dergelijke meer, zijn woorden die voortdurend, omzeggens met dezelfde betekenis, in onze gesprekken over kunst terugkeren. Alle vestigen zij de aandacht op hetzelfde begrip, of op het zelfde domein van begrippen. Wat een teken is van algemene overeenstemming. Daarnaast haalt mijn antwoord dat kunst mentale voorstelling is, betekenis en sterkte uit alles wat het impliciet ontkent, en waarvan het de kunst onderscheidt. Welke zijn die impliciete ontkenningen? Ik zal de belangrijkste aangeven, of liever, deze die op dit moment, voor ons, in onze cultuur, de belangrijkste zijn.

Kunst is geen stoffelijk feit

In de eerste plaats is er de ontkenning dat kunst een stoffelijk feit is, bijvoorbeeld bepaalde kleuren of kleurverhoudingen, bepaalde stoffelijke vormen, bepaalde klanken of klankverhoudingen, bepaalde verschijnselen van warmte of van elektriciteit, kortom iets wat men aanduidt als ‘de stoffelijke natuur’. Reeds in het gewone alledaagse denken vindt men de aanzet tot het verkeerde idee de kunst te beschouwen als iets van stoffelijke aard, en zoals kinderen die een zeepbel aanraken de regenboog willen aanraken is de menselijke geest die het schone bewondert, spontaan geneigd de reden daarvan te zoeken in de stoffelijke natuur, en probeert hij zich in te denken of meent hij te moeten denken dat bepaalde kleuren mooi en bepaalde andere lelijk zijn, dat bepaalde stoffelijke vormen mooi en bepaalde andere lelijk zijn. In de loop van de geschiedenis van het denken heeft men

Opmerking [??2]: Nieuwe tussentitel?

meermaals geprobeerd diezelfde idee methodisch en doelbewust geprobeerd hard te maken. Denk maar aan de artistieke ‘canons’ die kunstenaars en theoretici uit de Griekse oudheid en de renaissance formuleerden voor de schoonheid van stoffelijke vormen, aan de bespiegelingen over meetkundige verhoudingen en over getallenverhoudingen in figuren en klanken, aan bepaalde onderzoeken van esthetici uit de negentiende eeuw (zoals bijvoorbeeld het onderzoek van Fechner) en ten slotte aan de ‘conclusies’ over de relatie tussen kunst en natuurfenomenen die deskundigen tegenwoordig presenteren op congressen over filosofie, psychologie, en natuurwetenschappen.⁶ Op de vraag waarom kunst geen stoffelijk feit kan zijn, moet men in de eerste plaats antwoorden dat stoffelijke feiten geen realiteit bezitten en dat de kunst, waaraan zoveel mensen hun hele leven wijden en die alle mensen met de grootste vreugde vervult, uiterst reëel is. Vandaar dat ze geen stoffelijk feit – wat iets onwerkelijk is – kan zijn. Wat ongetwijfeld op het eerste gezicht paradoxaal lijkt, aangezien voor een gewone sterveling niets zekerder en meer boven elke twijfel verheven lijkt dan de wereld van de stoffelijke natuur. Als men de waarheid spreekt, dan is het niet toegelaten de juiste reden achterwege te houden of haar te vervangen door een minder goede, alleen omdat zij op een leugen lijkt. Om de schok van het vreemde en krasse van die waarheid op te vangen, en eraan te wennen, kan men de bedenking maken dat de irrealiteit van de stoffelijke wereld niet alleen op onweerlegbare wijze is geargumenteed, en door alle filosofen (die geen grove materialisten zijn en niet verstrikt zitten in de flagrante contradicties van het materialisme) is aanvaard, maar dat ook de natuurkundigen zelf die waarheid verkondigen in de filosofische implicaties van hun wetenschappelijke theorieën, namelijk wanneer ze de natuurfenomenen opvatten als het resultaat van grondbeginselen die men niet kan ervaren – van de atomen of van de ether – of als de manifestatie van iets wat Onkenbaar is. Overigens is ook de Materie van de materialisten een grondbeginsel dat het stoffelijke te boven gaat. Op grond van hun interne logica en overeenkomstig de algemene consensus blijken materiële feiten dus niet iets werkelijk te zijn, maar een constructie van het verstand

voor wetenschappelijke doeleinden. Bijgevolg moet de vraag of de kunst een materieel feit is redelijkerwijze de betekenis aannemen van de vraag of materiële constructie van kunst mogelijk is. Wat zeker mogelijk is, en wat we inderdaad doen telkens we afgeleid zijn van de betekenis van een gedicht, wanneer we afzien van het genot ervan, en we bijvoorbeeld de woorden waaruit het gedicht is opgebouwd beginnen te tellen en ze in lettergrepen en letters beginnen te splitsen, of telkens wanneer we, afgeleid van de esthetische werking van een standbeeld, het beeld meten en wegen. Wat van zeer groot nut is voor inpakkers van beelden, net zoals het eerste van nut is voor typografen die de tekst van een gedicht moeten zetten, maar wat totaal nutteloos is voor wie de kunst beschouwt en bestudeert, die daar niet mee gebaat is en aan wie het niet vergund is 'afgeleid te zijn' van zijn eigenlijk object. Bijgevolg is kunst ook in dat (tweede) opzicht geen materieel feit. Kortom, als we het wezen van de kunst willen vatten en willen begrijpen welk soort activiteit zij is, dan heeft het geen zin een stoffelijke constructie van haar te maken.

Kunst is niet praktisch

De definitie van de kunst als mentale voorstelling houdt nog een andere ontkenning in, namelijk, dat als zij mentale voorstelling is, en als mentale voorstelling gelijk is aan theorie in de oorspronkelijke zin van contemplatie, zij dan geen nuttige handeling kan zijn.⁷ En als het zo is dat een nuttige handeling altijd gericht is op het bereiken van genot en bijgevolg op het vermijden van pijn, dan heeft kunst in wezen ook niets met het nuttige en met genot en pijn te maken. Men zal zonder veel protest toegeven dat genot – om het even welk – op zich beschouwd niet artistiek is. Het genot van een teug water die onze dorst lest, het genot van een wandeling in de buitenlucht die ons lichaam verkwikt en ons bloed sneller doet stromen, het genot van het verkrijgen van een betrekking die men ambieerde en die de praktische kant van het leven verzekert, enzovoorts, is niet artistiek. Zelfs in de manier waarop wij ons ten aanzien van kunstwerken verhouden, is er een duidelijk verschil tussen genot en kunst. Zo kan de uitgebeelde

Opmerking [??3]: Nieuwe tussentitel?

figuur ons dierbaar zijn en de mooiste herinneringen bij ons oproepen en toch kan het schilderij lelijk zijn. Of omgekeerd, het schilderij kan mooi zijn, terwijl het uitgebeelde ons vervult met weerzin. Of we kunnen het schilderij wel mooi vinden, maar het kan ons niettemin met woede en afgunst vervullen, omdat het afkomstig is van een vijand of van een rivaal die er voordeel uit haalt en nieuwe energie uit put. Kortom, onze praktische interesses, met het gevoel van genot en pijn dat daarmee gepaard gaat, vermengen zich met onze esthetische aandacht, gaan er soms in over, hebben er een storend effect op, maar zijn er nooit volledig één mee. Als men de definitie van de kunst als iets wat genot verschaft met geldige argumenten aannemelijk wilt maken, dan moet men bevestigen dat kunst niet het aangename in het algemeen, maar een bijzondere vorm van het aangename is. Die nuancering is echter geen argument pro. Integendeel, eigenlijk komt zij neer op het opgeven van dat standpunt, want als de kunst een bijzondere vorm van het aangename is, dan heeft ze haar eigenheid niet te danken aan het aangename maar aan datgene wat dat aangename van het andere aangename onderscheidt, en op dat onderscheidende element - dat iets meer is of iets anders dan het aangename - zou het onderzoek zich moeten richten. [...].

Noten

¹ «Wat is kunst?» haalt de titel aan van de invloedrijke tekst over kunst van Tolstoj (1828-1910) *Čto takoe iskusstvo?* (1898) – vandaar de aanhalingstekens. Tolstoj stelt daarin dat kunst ondergeschikt is aan de moraal, en met name aan de christelijke moraal. Standpunt, dat in het verlengde ligt van de conclusie van de achttiende-eeuwse filosoof David Hume, die vond dat kunstenaars de waarden van de Verlichting (vooruitgang en morele verheffing) moesten promoten. Tolstoj ging echter nog verder. Hij vond dat je beter alle kunst kon vernietigen, dan één kunstwerk te behouden dat niet strookte met de christelijke leer. Croce is het daarmee volstrekt oneens. De esthetische activiteit vervult een onmisbare functie in het leven van de mens (van alle mensen). Kunstenaars zijn meesters in die activiteit. Zij demonstreren de esthetische activiteit, maken de rol ervan duidelijk en bevorderen de werking ervan. De esthetische activiteit is in de eerste plaats gericht op kennis, terwijl de moraal wezenlijk praktisch is. Kunst kan volgens Croce niet worden herleid tot moraal. Kunstenaars zijn juist immoreel wanneer zij externe doeleinden dienen zoals het verdedigen van bepaalde waarden - welke die ook zijn. Het enige waartoe de kunstenaar moreel verplicht is, is om honderd procent kunstenaar te zijn.

² «Oyez dire métonymie, métaphore, allégorie et autres tels noms de la grammaire, semble-t-il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pèlerin? Ce sont titres qui touchent le babil de votre chambrière.» Michel de Montaigne, *Essais*. Livre premier, chapitre LI. Parijs, Gallimard, 1965, p.423.

³ In de Italiaanse tekst staat: «sono soluzioni di problemi logici». Waarmee Croce bedoelt dat het om theoretische problemen gaat, die men slechts kan oplossen door na te denken, te redeneren en te argumenteren.

⁴ Croce doelt hier op het standpunt dat Plato verdedigt in *De staat*. Kunst wordt daarin voorgesteld als een gevaar voor de geest. Kunstenaars zijn ordinaire mensen en kunstwerken verdienen geen aandacht. Een kunstenaar bespeelt de emoties en de begeerten. Acteurs kruipen in de huid van personages die zich laten meeslepen door pijn, verdriet, wanhoop, woede, genot, seksuele verlangens en alle kinderlijke hartstochten eigen aan het gepeupel. Het zijn lieden van laag allooi die drinken, lasteren, schelden, zich aanstellen en grappen maken waarvoor ze zich zouden moeten schamen. In de Staat neemt Plato stelling tegen het moreel verwerpelijke van de kunst (net zoals Tolstoj dat meer dan tweeduizend jaar na hem zou doen). Hij gaat zelfs zo ver om kunst te verbieden. Getuige dit citaat: "Als we op dat onderwerp van poëzie teruggekomen zijn, dan was het — en dat moge als verontschuldiging gelden voor deze hervatting — om het goed recht aan te tonen van onze vroegere beslissing, een zo gevaarlijke kunst uit onze staat te bannen." Plato, *De staat*. Boek tien, c. 8, vert. door Xaveer De Win. Antwerpen, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, 1978.

⁵ *Intuizione* wordt doorgaans verkeerd vertaald door intuïtie. Croce gebruikt *intuizione* echter in de betekenis van innerlijke beeldvorming als een bijzondere vorm van mentale activiteit. Die foutieve vertaling heeft volgens mij twee redenen. Ten eerste is het Italiaanse woord *intuizione* een 'valse vriend' van het Engelse en Franse *intuition* en de Nederlandse intuïtie, die niet dezelfde rijkdom van betekenis hebben als hun Italiaanse 'vriend', en ten tweede blijkt uit de uiteenzetting van Croce dat *intuizione* een bijzonder vorm is van kennisactiviteit die niet teruggaat op het begrip maar op het gevoel. Aldus gesterkt vertaalt de vertaler *intuizione* door intuïtie – *intuition* – in de zin van (onbewust) inzicht zonder nadenken. Bij die vertaling gaat echter de betekenis van voorstelling (aanschouwing, beeld, etc.) verloren die wel in het Italiaanse *intuizione*, vervat zit en die volgens Croce juist de essentie uitmaakt van de esthetische activiteit.

⁶ Gustav Theodor Fechner (19 april 1801 - 28 november 1887), was een Duitse psycholoog, pionier in de experimentele psychologie en grondlegger van het psychofysisch onderzoek. In 1876 publiceerde hij *Vorschule der Ästhetik*. In dat werk argumenteerde hij dat de kunst een psycho-fysisch fenomeen is. Wat betekent dat de inductieve methode van de empirische wetenschappen de aangewezen methode is van onderzoek en niet de deductieve methode van abstracte wetenschappen zoals logica en wiskunde. Met zijn bevindingen legde Fechner de basis van de experimentele esthetica.

⁷ Croce verwijst hier naar de oorspronkelijke betekenis van theoria in de klassieke Griekse Oudheid, namelijk 'contemplatie' in de betekenis van 'perceptie van schoonheid in ethische zin'.