

## »Che cosa e l'arte?«

Lev Kreft

O d svojega prvega za estetiko pomembnega besedila »Zgodovina, vmeščena pod splošni pojem umetnosti« (1893)<sup>1</sup> do zadnjega obdobja njegovega pisanja (omeniti velja, da je med njegovimi zadnjimi esejji tudi »Praktičnost zgodovine in nepraktičnost poezije« iz leta 1947, ki po več kot petdesetletnem filozofskem razvoju obravnava isto binarnost) je Benedetto Croce vztrajno razvijal svojo estetiko v obliki estetske teorije, utemeljene na razliki med intuitivno in pojmovno teoretično formo. Poznavalci celote njegovega opusa, ki so razpravljali o enotnosti in razliki v njegovem razvoju, so tu že razkrili tri, morebiti celo štiri estetike.<sup>2</sup> Croceju, ki je vsem dobro znan po lastnem pragmatičnem obravnavanju Hegla z vidika »Kaj je živo in kaj je mrtvo v Heglovi filozofiji?« (1906), ni bilo po godu, da so ga učenci in pristaši obravnavali na tak način. Vztrajal je pri trditvi, da se je njegova misel, »ki jo je nemogoče razstaviti na dele, označene kot prva, druga in tretja estetika«<sup>3</sup>, neprestano razvijala z vključevanjem novih in globljih vpogledov, a z ohranjanjem istovrstne usmerjenosti. Crocejevo estetsko teorijo bi lahko, kot je to že bilo storjeno, proučevali na enak način, kot se je sam lotil Hegla, in se potemtakem vprašali, kaj je v njej živega in kaj mrtvega. Pa tudi drugače bi se ga lahko lotili, in tudi tega so se nekateri lotili: spremljanje obdobja novih spoznanj in obdobja novih vključevanj teh spoznanj v celoto vse do poslednje stopnje, pri kateri bi zaključek pomenil hkrati tudi odpiranje k novim, zdaj ne več Crocejevim lastnim inovacijam in interpretacijam. Prvi pristop se loteva teorije kot trupla tudi tedaj, kadar najde še kak za transplantacijo primeren rezervni organ. Drugo pot običajno uberejo učenci in pristaši. Zdi se, da je Croce, ki je izrecno zavračal, da bi ga obravnavali kot mrtvega psa, dvomil tudi v smiselnost obstoja običajnih učencev ali pristašev, povezanih v krog na način filozofske šole. Trdil je, da povratki k preteklosti sploh niso možni, ker

<sup>1</sup> Croce je kasneje pojasnil ta tekst kot izraz želje »napasti poskus naravoslovnih znanosti, da bi razvrstile zgodovino v lastno shemo«, »zagotoviti teoretični značaj in resnost umetnosti, ki jo je tedaj prevladujoči pozitivizem imel za stvar ugodja«, in »zanikati, da je zgodovinskost tretja forma teoretičnega duha, različna od estetske in intelektualne forme«. (*Benedetto Croce's Poetry and Literature. An Introduction to Its Criticism and History*. Translator's Preface by Giovanni Gullace, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1981, str. xx).

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. xiii.

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. xiv.

imamo vedno opravka z vprašanji naše lastne sedanjosti, ki nanje odgovarjamo s sredstvi te sedanjosti same. Res je, da so se v zgodovini filozofije neredko pojavljala gesla o povratku k preteklosti, na primer »Nazaj k Heglu!« ali »Nazaj h Kantu!«. Vendar Croce meni, da je proučevanje zgodovine estetskih idej in teorij koristno le kot neke vrste propedevtična fenomenologija napredujočih teoretskih integracij.<sup>4</sup>

Sam sem se odločil za kratek pregled Crocejeve estetske teorije s posebnim poudarkom na čas od 1893 do 1918 in dve besedili, od katerih je prvo, »Čista intuicija in lirični značaj umetnosti« (1908) nastalo kot predavanje na Tretjem mednarodnem kongresu filozofije v Heidelbergu, drugo, »Estetski brevir« (1912), pa je bilo uvodna razlaga ob otvoritvi Inštituta Rice v Houstonu, Teksas<sup>5</sup>.

## I.

Ob začetkih svoje kariere se je Croce posvetil »antikvarnim študijam«<sup>6</sup> povsem v slogu renesanse in humanizma, in razvil načrt za pisanje moralne in duhovne nacionalne zgodovine. Proučeval je »Novo znanost« Giambattista Vica, da bi si razjasnil pojma zgodovine in znanja/znanosti. Leta 1893 je objavil študijo »Zgodovina, vmeščena pod splošni pojem umetnosti«. Zamisel, da bi zgodovino kot določeno zvrst narativnega podredil umetnosti kot širšemu pojmu (kako postmoderno!), ni ostala njegovo trajno stališče, toda potreba, da »se spopademo s poskusom naravoslovnih znanosti, ki hočejo spraviti zgodovino v svoje okvire« in da »zagotovimo teoretični značaj in resnost umetnosti, ki jo je tedaj prevladujoči pozitivizem obravnaval kot stvar užitka«, pa tudi da »zanikamo, da je zgodovinskost tretja oblika teoretičnega duha, različna od estetske in intelektualne«<sup>7</sup>, ga je gnala vse življenje. Zato je podobno kot Baumgarten moral vzpostaviti dve različni teoretični obliki (spo)znanja, namreč »conoscenza« in »scienza«. Umetnost in zgodovina pripadata spoznavanju konkretnega in individualnega, toda to ne pomeni, da sta začetna ali nižja stopnja človeškega spoznanja. Razlog za tako rehabilitacijo estetike kot teorije v časih pozitivizma je zelo verjetno enak razlogu za njegovo kratko, a z navdušenjem označeno marksistično obdobje. Takrat je za kratek čas pod Labriolinim vplivom »v socialistični viziji ponovnega rojstva in odrešenja človeštva po poti dela in v delu zadihal novi zrak vere in upanja«<sup>8</sup>. Croce je vztrajal pri teoretičnem

<sup>4</sup> Benedetto Croce: »L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte«, v: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica Italiana*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1910, str. 9-10.

<sup>5</sup> Benedetto Croce, *Breviario di estetica*. Quattro lezioni, Giuseppe Laterza, Bari 1933, str. 9-104.

<sup>6</sup> Benedetto Croce, *An Autobiography*, The Clarendon Press, Oxford 1927, str. 45.

<sup>7</sup> Benedetto Croce, *Logic as the Science of the Pure Concept*, Macmillan, London 1917, str. 327.

<sup>8</sup> Benedetto Croce, *An Autobiography*, str. 59-60.



značaju umetnosti in ne samo pri teoretičnosti estetike prav zaradi ponovnega rojstva vere in upanja, ki se jih ne da vzpostaviti v okvirih znanstvene teoretske forme.

Dejanske težave so se pojavile po njegovih »Temeljnih trditvah« (1900) in najbolj razvpitem delu »Estetika kot znanost ekspresije in splošna lingvistika« (1902)<sup>9</sup> iz hkratne zavrnitve pozitivizma in metafizike. Ko je hotel najti rešitev v dialektiki kot enotnosti nasprotij, se ni mogel zadovoljiti s Heglovo sintezo abstrakcij, ki (poleg drugih znanih nevarnosti) pripelje do sklepa, da je umetnost kot medij osvoboditve in upanja mrtva. Dialektična združitev nasprotij ni možna, pravi Croce, razen v primeru, če in ko imata nasprotujoča si pojma razločeno in avtonomno existenco, ki ni zbita v prisilni jopič totalnosti. Njegov sistem temeljnih filozofskih konceptov je torej utemeljen v zamisli neizničljive razlike med teoretičnim in praktičnim. Obstojita dve različni obliki teorije, estetska in logična, in dve različni obliki prakse, ekonomska in etična. Duhovna usmeritev Crocejevega sistema je očitna, ko trdi, da teoretično lahko obstaja brez praktičnega, medtem ko praktično brez teoretskega ne more. Njegova usmeritev h konkretnosti je očitna, ko trdi, da estetska teorija lahko obstoji brez znanstvene teorije, medtem ko je obratno nemogoče, in da ekonomija lahko obstoji brez moralnosti, medtem ko moralnosti brez ekonomske koristnosti ni. Neprestano poudarja realnost razlik, ki pomeni, da je enotnost teh partikularizacij Duha možna, vendar se je ne da razglasiti za emanacijo smotrne Univerzalnosti, izgubljene v sintetizirani Totaliteti.

Giovanni Gullace je povzel Crocejevo *Estetiko* iz leta 1902 v naslednje trditve: »...lepota je ekspresija, in ekspresija je identična z intuicijo; intuicija-ekspresija je alogično znanje, jasno ločljivo od logične dejavnosti Duha; umetnost, ki je intuicija-ekspresija, je eno in isto kot jezik; umetnost je neodvisna od drugih form Duha (ki pa so nasprotno odvisne od umetniške dejavnosti) in je spoznavanje individualnega (kot je logika spoznavanje univerzalnega); okus je edino merilo umetniške presoje; okus je zmožnost, skupna vsem ljudem, in njegove sodbe imajo univerzalno vrednost.«<sup>10</sup> V predavanju »Čista intuicija in lirični značaj umetnosti«, ki ga je imel v Heidelbergu (2. septembra 1908) je idejo avtonomije in neizničljive razlike pojasnil in razložil s pomočjo čiste intuicije in liričnega značaja umetnosti. Umetnost je osvobodjena kakršnegakoli intelektualnega elementa. Umetnost je čutenje, nekaj korenito različnega od impresije ali občutka, ki sta trpna. Čutenje je praktični in dejavni moment in ta moment daje umetnosti njen lirični značaj. Liričnost (liricità) je forma duha, reduciranega na čisto čutenje. S to kar malo nerazločno formulo skuša Croce ubežati iskanju kakršnegakoli »Ursprung« kot skrite uganke umetnosti. Prav

<sup>9</sup> Translator's Preface by Giovanni Gullace, v: *Benedetto Croce's Poetry and Literature. An Introduction to Its Criticism and History*, str. xxvii.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. xxviii.

v trenutku, ko sta vzniknili avantgardna antiugetnost in antiestetika, da bi razvezali umetnost v življenje in estetizirali življenje samo, je Croce branil modernizem z vso njegovo diferenciacijo in načrtoval presejanje njegovih protislovij s pomočjo okrepljene avtonomije: »Ker čista intuicija ne proizvaja pojmov, lahko predstavi samo manifestacije volje, to se pravi stanja duha. In stanja duha so strastnost, čutenje, osebnost, ki jih je najti v vsaki umetnosti in ki določajo njen lirski značaj.«<sup>11</sup> Njegov modernizem je še očitnejši, ko razlaga razliko med imaginacijo in domišljijo.<sup>12</sup> Imaginacija je invencija, t.j. nova in nenavadna sestava podob, ki daje čisto novo obliko ali poudarek že obstoječi snovi, medtem ko domišljija pomeni inovacijo, izhajajočo iz duhovne ustvarjalnosti. Croce je nasprotoval novi čutnosti modernega življenja tako, da je terjal novo občutljivost za čutenje in strasti in osebnost.

Taka zasnova estetike bi morala biti kvintesenca vsega napredka teorije umetnosti skozi stoletja; biti na koncu in na vrhu vse zgodovine je očitno tisto, kar je bilo tudi za Crocea še živo v Heglovi teoriji. Kot sicer vseskozi vztraja pri interpretaciji estetske teorije kot odprtega projekta, vendarle zavrača vse zgodovinske oblike in šole v estetiki kot nepopolne in zavajajoče. V Heidelbergu, ko je imel pred seboj filozofe različnih usmeritev, je začel svoje predavanje s še enim sprehodom skozi »pokopališče«, kot je Labriola imenoval Crocejeve preglede zgodovine estetike.

V »Čisti intuiciji...« je uvedel pet estetik, ki so stališča duha, zastopana v vseh obdobjih, in s tem izvelkel iz zgodovinskega procesa več kot samo skupne poteze, saj so empirična, praktična, intelektualna, agnostična in mistična estetika hkrati sploh edine možne, in celo njihov vrstni red ima nespremenljiv logičnosledni pomen.

Prva in tudi najnižje vrste je empirična estetika, ki trdi, da estetski ali umetniški pojavi nimajo skupnega načela, kar filozofiji onemogoča, da bi jih zapopadla z dovolj trdnim pojmom.<sup>13</sup>

Druga, praktična estetika, najde skupno osnovo vseh umetnosti v praktičnih oblikah človeške dejavnosti (hedonizem, utilitarizem, moralizem, pedagogika, itd.). Intelektualna estetika, kot tretja oblika, izenači lepoto z intelektualno resnico in določi umetnost kot vrsto resnice v priljubljeni predlogični formi polznanosti in polfilozofije. Agnostična estetika je prvi korak k ugotovitvi

<sup>11</sup> Benedetto Croce: »L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte«, v: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica Italiana*, str. 23.

»Čista intuicija pač ne proizvaja pojmov in ne more predstavljati nič drugega razen voljo do lastnega izražanja; potemtakem ne predstavlja nič drugega kot stanja duše. Stanja duše so strastnost, čustvenost, osebnost, najti jih je v vsaki umetnosti in določajo lirski značaj.«

<sup>12</sup> *Ibid.*, str. 24.

<sup>13</sup> *Ibid.*, str. 3.



neodvisnega načela umetnosti, vendar se je ne da izraziti v trdilni obliki. Zadnja, mistična estetika, ima umetnost za neodvisno duhovno formo, ki ji pripada teoretični, ne pa s tem tudi znanstveni ali intelektualni značaj, in je višja resnica, če jo primerjamo z resničnostjo znanosti ali filozofije. Croce je filozofom predlagal, da začno od najvišje oblike, torej romantične verzije mistične estetike in naj zavrnejo njeno hierarhično zavzemanje za primat umetniške resnice, ter sprejmejo njegovo lastno idejo čiste intuicije in lirčnosti kot razlage za neodvisno utemeljitev pojma umetnosti.

Crocejeva hkratna zavrnitev pozitivizma in metafizike in istočasna določitev estetike kot posebne vrste teorije, zasnovane v čisti intuiciji, uvaja odprto teorijo, in to ne samo v njegovem lastnem tolmačenju, ko govori o novih in novih odkritjih in ponovnih integracijah. Ta estetika ima skrito kamrico, kamor je prepovedano vstopiti. Croce nam pove, da je čista intuicija gibanje duha. Ali pa je možna tudi čista intuicija snovno-telesno obstoječega predmeta, ki je del »natura esterna«? V predavanju leta 1908 odgovarja Croce, da to vsekakor ni možno in bi zagotovo vodilo k dualizmu, ki je konec vsake filozofije. Zato nam je prepovedano vstopiti v to kamro, toda Croce nam hkrati ponuja tako izzivajoč in celo umetniški razlog, da bi prepoved obšli: »Samo pod enim pogojem bi lahko prišlo do čiste intuicije snovnega predmeta: če bi bila snovnost ali zunanja narava metafizična realnost zares resnična realnost in ne le konstrukcija ali abstrakcija intelekta.«<sup>14</sup>

Čista intuicija snovno obstoječega predmeta bi bila možna, ko bi *physis* (narava) bila hkrati metafizična realnost, dejansko resnična realnost. Ali je s filozofskega vidika možno najti fizično in metafizično realnost združeni v predmet zunanje narave? Ne bi si drznil niti poskušati odgovoriti na to vprašanje. Toda ali ni možno priti do izkušnje izkustvenega predmeta, v kateri sta fizično in metafizično združena, ali kjer fizični predmet zastopa metafizično realnost? Ali ni ravno to tisto, za kar gre, uspešno ali neuspešno, pri moderni umetnosti? Ali, morebiti, za kar gre celo pri kretnji, ki spreminja naravni predmet v umetniški predmet? Ali ni ta umetnost ravno kretnja, ki nam dopoveduje, da je vse fizično hkrati metafizično? Ali gre za kretnjo, ki nam dokazuje, da je ta enotnost fizičnega in metafizičnega v umetniškem predmetu modernistična iluzija, ki se ji ni splačalo podleči? In kaj dokazuje dejstvo, da so taka anti-metafizična in anti-estetska sporočila, izpričana s pomočjo teh predmetov, prišla v umetniške sobane slave in čaščenja? Ali to dokazuje, da nič ne more biti umetnost v modernem pomenu, namreč metafizično poslanstvo fizičnega predmeta, ali pa morda dokazuje, da nas tudi tako radikalno ponujeni primeri nezaustavljivo pripeljejo do želje, da bi tudi na njih preizkusili učinek rituala in transsubstanciacije?

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 26.

In tako smo spet tam: kaj je umetnost? In prav na to vprašanje je Croce odgovarjal na začetku svoje študije, namenjene otvoritvi Rice Inštituta v Houstonu, Teksas leta 1912.

Leto 1912, podobno kot je bilo leto 1908 leto pred pojavom prvega Marinettijevega futurističnega manifesta, ni katerokoli leto.<sup>15</sup> V pomembni zbirki študij *Leto 1913. Estetske forme umetniškega dela na predvečer prve svetovne vojne* je Brion-Guerry razložil izbiro tega »neposredno predvojnega časa« kot čas za »analizo pojavov estetskega preloma v njegovih posledicah«<sup>16</sup>, Etienne Sourieau pa je v uvodu poudaril, da tega časa ne moremo dojeti s sodobnega vidika, ki se mu zdi, da tedaj avantgardna umetnost in estetika razglašata svojo veliko prihodnost, »kajti bistveno v tem času je prav tisto, kar danes imamo za mrtvo, pa je bilo še kako pri življenju; in kar danes ocenjujemo kot obet bodočega razcveta, je bilo komaj pri vzniku, ni pa si še zaslužilo te prihodnosti.«<sup>17</sup> Tako kot leta 1908 je Croce tudi to svoje besedilo napisal leto prej in je še lahko svoje vprašanje oblikoval kot neke vrste šalo, kar bi bilo kasneje, z obstojem antiumentnosti in antiestetike in po svetovni vojni nemogoče: »Na vprašanje 'Kaj je umetnost?' bi lahko odgovorili šaljivo (in to ne bi bila neumna šala), da je umetnost tisto, za kar vsi vedo, kaj je.«<sup>18</sup> Za filozofe ta šala pomeni, da na nek način vemo, o čem govorimo, čim smo sposobni formulirati vprašanje. Še več. Za filozofa ta vrsta vprašanja že vsebuje tudi pomensko okolje, saj se nanaša na posebne vrste težave, povezane s povsem določnim momentom v zgodovini misli.<sup>19</sup> Laikov in filozofov odgovor sta si lahko podobna, toda filozof si mora prizadevati, da bi ustrezno odgovoril na vse probleme, ki izhajajo iz narave umetnosti v tistem zgodovinskem obdobju. Filozof mora všteti v svoje odgovarjanje, da je skromnost njegova moč, in zato ne zmore ponuditi kakih dokončnih ali zaključenih odgovorov totalne ali večne vrednosti.<sup>20</sup> Za Croceja torej filozof ne more zastaviti vprašanja »Kaj je umetnost?« z ambicijo, da bi prišel do definicije, kajti umetnost je nekaj duhovnega, živega in stalno se spreminjajočega, tako da ne moremo od njega pričakovati, da nam bo ponudil odgovor, ki bi lahko obsegal vsa možna umetniška dela v celoti. To pa kljub temu ni razlog, da bi se prepustili pozitivizmu, ki dopušča samo klasificiranje kot zvrst umetniške zoologije, urejajoče vse vrste umetniških del v priročno in do uporabnika prijazno ureditev. Vedno bo ostal odprt prostor za nekaj novega, kar lahko postane umetnost, ali

<sup>15</sup> Pri nas je o futurizmu in Marinettiju pisal Aleš Erjavec v svoji knjigi *Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1988, str. 55-97.

<sup>16</sup> *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Klincksieck, Paris 1971, str. 8.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>18</sup> Benedetto Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, l.c., str. 9.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 10.

<sup>20</sup> *Ibid.*, str. 11.



natančneje, kar bo umetnost proizvedla v svojih neprestanih inovacijah. Croce lahko še vedno prepusti vprašanje »Ali je to umetniško delo?« kritikom, medtem ko filozofi pri poskusu, da bi razrešili aktualno vprašanje, morajo najti normativne odgovore s stališča duha. Kot je odvrnil v drugem svojem delu, izražajo velika umetniška dela »intenzivno čutenje, preoblikovano v lucidno predstavitev«. <sup>21</sup> Zanj je vsaka oblika posnemovalne ali realistične umetnosti zmotna, saj izključuje vsak predmet izven Duha in naredi umetnost za povsem duhovni proces. Prav s tem prepoveduje kakršnokoli oblikovanje definicij umetnosti, podobno kot v primeru prav tako nedoločljivega človeškega *bistva* <sup>22</sup>, pač pa nam je omogočeno, da si izdelamo nekaj odgovorov na sodobna vprašanja: »Umetnost je dejanska apriorna estetska sinteza čutenja in podobe v intuiciji; ponavljam, da je čutenje brez podobe slepo, in da je podoba brez čutenja prazna. Izven estetske sinteze čutenje in podoba za umetniški duh ne obstajata.« <sup>23</sup> Croce je formuliral teoretično pomenljive odgovore, ki imajo kljub neprestanemu spreminjanju tudi nekaj skupnega zato, ker bi Croce rad razrešil prav duhovni problem umetnosti v zgodovinskem trenutku pred vstopom avantgardne umetnosti v umetniško svetišče in pred prvim sesutjem modernega napredka v svetovni vojni. Drznili si bomo ta problem izraziti z lastnimi besedami: ali se da najti sprejemljivo estetsko teorijo, ki bi ohranila duhovno neodvisnost in avtonomijo umetnosti, pa hkrati uvedla normativne meje velike umetnosti, ne da bi pri tem zdrsnila v pozitivistične ali metafizične pasti, in ne da bi stremela k dokončnim odgovorom vseobsegajoče teoretične totalitete? Danes se sprašujemo verjetno še nekaj več od tega: ali se lahko sprijaznimo z negativnim odgovorom na to vprašanje? Croce je prepričan, da se ne smemo, kajti če pripada sploh kaka oblika totalitete našemu duhovnemu življenju, mora biti povezana z umetniško obliko in ne z intelektualno: »Dati umetniški formi določeno čutenje pomeni, da smo ji dali značaj totalitete, kozmični navdih; glede tega univerzalnost in umetniška forma nista dve stvari, ampak ena sama.« <sup>24</sup>

Ob koncu svetovne vojne, kot novem zgodovinskem momentu, so Crocea manj zanimala razločevanja med umetnostjo in drugimi duhovnimi dejavnostmi, in v delih »Značaj totalitete umetniške ekspresije« (1917) in »Umetnost kot stvaritev in ustvarjanje kot delo« (1918) <sup>25</sup> so nove zgodovinske okoliščine

<sup>21</sup> Translator's Introduction by Giovanni Gullace, v: *Benedetto Croce's Poetry and Literature. An Introduction to Its Criticism and History*, str. xxxi.

<sup>22</sup> Tako kot v znamenitem govoru Giovannijsa Pica della Mirandola na rimskem kongresu pod naslovom »De hominis dignitate«, glej v: *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, izdal E. Garin, Firenze 1961, str. 231-240.

<sup>23</sup> Translator's Introduction by Giovanni Gullace, v: *Benedetto Croce's Poetry and Literature. An Introduction to Its Criticism and History*, str. xxxii.

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 1.

<sup>25</sup> *Ibid.*, str. xlvi.

premestile njegov estetski poudarek k totalnemu humanemu ritmu umetnosti, ki ponuja celostno vizijo človeka. Kozmični značaj umetnosti je odkril v poeziji kot večno prisotnemu glasu humanosti v vsej njeni kompleksnosti in totalnosti. V tej interpretaciji človeška potreba po poeziji in tisto, kar tej potrebi ustreza, prevzameta mesto, ki ga je Kant rezerviral za odziv na francosko revolucijo 1789.

Kot smo že omenili, je Croce uvedel pomembno razlikovanje med vprašanjem »Kaj je umetnost?« in vprašanjem »Ali je to umetniško delo?«, in pri tem slednje prepustil kritiki. Naj navedem to misel v celoti: »Kritika umetniškega dela ne podaja niti logičnega niti intuitivnega ekvivalenta dela. Prvega ne ponuja, ker umetnost ni logično mišljenje; drugega pa ne daje, ker se umetnosti ne da prevajati. Kritika ponuja samo spoznanje, da tisto, kar je postavljeno pred nas, je ali pa ni proizvod umetnosti. Njen problem se da formulirati z naslednjimi izrazi: 'A je umetnost', ali 'A ni umetnost'; ali 'A je umetnost v delih a, b, c; in ni umetnost v delih d, e, f.' Z drugimi besedami, kritika razglaša: »Obstaja dejstvo A, ki je umetniško delo'; ali 'Zmotno se verjame, da obstaja dejstvo A, ki je umetniško delo.' Sodba, ki se ji reče sodba ovrednotenja, se tako izkaže za zgodovinsko sodbo. Zato je vsaka umetnostna kritika umetnostna zgodovina, in je obratno vsaka zgodovina umetnosti umetniška kritika. Presojati delo pomeni zapopasti njegovo naravo (to posebno naravo), in ga s tem postaviti v njegove zgodovinske serije. Na ta način je izkazana identičnost med umetnostno kritiko in umetnostno zgodovino, med literarno kritiko in literarno zgodovino.«<sup>26</sup> S tem svojim pogledom je imel Croce precej vpliva na umetnostno zgodovino.<sup>27</sup>

## II.

Le nekaj manj kot pol stoletja kasneje je Morris Weitz objavil znani članek »Vloga teorije v estetiki« (1956)<sup>28</sup> Od prvega stavka dalje se vidno razlikuje od Crocejevega pristopa, saj gre za ugotovitev, da je pglavilna tema filozofije umetnosti, ki bi na vsak način hotela biti teorija, prav »določitev narave

<sup>26</sup> *Ibid.*, str. xli.

<sup>27</sup> »Tudi Sedlmayr je, podobno kot njegov učitelj Schlosser, imel za pravo kulturno referenco Croceja in je pod vplivom interpretacije Croceja prispel do obravnavanja umetnosti ne kot predmeta, ampak kot vizije.« (Roberto Masiero: »Appendice biobibliografica«, v: Hans Sedlmayr, *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica edizioni, Palermo 1994, str. 70.)

<sup>28</sup> Morris Weitz: »The Role of Theory in Aesthetics«, v: *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, izdal Joseph Margolis, Charles Scribner's Sons, New York 1961, str. 48-59 (prvič je članek izšel v *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, letnik XV, september 1956, str. 27-35).



umetnosti, ki bi se dala formulirati kot njena definicija.«<sup>29</sup> Navaja šest in ne pet velikih teorij umetnosti, pri tem pa je Crocejev intuicionizem ena med njimi. Vse po njegovem mnenju skušajo ugotoviti odločilne in določujoče lastnosti umetnosti. »Vsaka trdi, da je veljavna teorija, ker je naravo umetnosti pravilno izoblikovala v resnično definicijo, in da so vse ostale zmotne, ker so izpušile neko nujno ali zadostno lastnost.«<sup>30</sup> In estetska teorija je pomembna za utemeljitev vrednotenja in kritike. Ker pa umetnost nima določenega števila nujnih in zadostnih lastnosti, je njena teorija logično nemožna. Toda Weitz ni neusmiljen. Dovoljuje možnost, da estetska teorija ni nesmiselna in ničvredna – če ji seveda odkažemo prostor, ki ji gre. Vendar je pri Weitzu problematično najprej to, da takih teorij, kot jih sam našteva, če izvzamemo empirizem oziroma analitično teorijo, pravzaprav sploh ni, vsekakor pa Crocejev intuicionizem ni tiste vrste teorija, kakor jo opisuje Weitz. Mimogrede, Weitz navaja kot teorije umetnosti formalizem, voluntarizem, emocionalizem, intelektualizem, intuicionizem in organicizem, in prevaja značilni prispevek vsake od njih v neko vrsto definicije umetnosti. Medtem ko Croce trdi, da je njegovo število teorij končno, in njihova sosledica logično nujna, je Wietzov »ordre d'esthetique« zastavljen kar na najbolj vidnih ali modnih estetskih teorijah njegovega časa.

V vsem tem je kar dobra skušnjava, toda kljub vsemu se ne bi rad zapletel v antipozitivistično kritiko. Konec koncev se je tega opravila poleg Croceja lotilo še toliko mojstrov njegovega in kasnejših časov. Celotni obrat od »Kaj je umetnost?« h »Kakšne vrste pojem je 'umetnost'?«, kar bi lahko bil delček atmosfere denunciacije in inkvizicije, ki jo je (kot trdi Marcuse<sup>31</sup>) razprostrla analitična filozofija zoper poezijo, ni več kake posebne vrste navdih za entuziastične filipike na račun pozitivizma.

Po drugi plati pa so podobnosti med Crocejem in Weitzom, ki jih neizogibno prav tako uvidevamo, začeni od same ideje umetnosti kot odprtega pojma, ob vnovičnem premisleku manj relevantne in pomembne, kot se zdijo na prvi pogled. Weitzovo razlikovanje med opisno in vrednostno rabo pojma 'umetnost' (v Crocejevem primeru gre za razliko med umetnostno kritiko in zgodovino, in estetsko teorijo v pravem pomenu besede) nam dovoljuje, da uporabljamo oznako 'umetnost' na način pohvale ali priznanja, toda le pod pogojem, da si ne domišljamo, »da so teorije vrednostne rabe 'Umetnosti' resnične in realne definicije nujnih in zadostnih lastnosti umetnosti«<sup>32</sup>. Ta vrsta ozkosrčne

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 48.

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 48.

<sup>31</sup> Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man, Studies in the Ideology of Advance and Industrial Society*, Routledge and Keegan Paul, London 1964, str. 192.

<sup>32</sup> Morris Weitz: »The Role of Theory in Aesthetics«, v: *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary readings in Aesthetics*, str. 58.

konstrukcije nas s svojo nesramnostjo niti ne razburja več. Kar bi nas lahko zares preplašilo v primerjavi s Crocejevimi besedili, je ta mimogrede navržena nepomembnost estetike in umetnosti.

Ta nepomembnost je še bolj podčrtana pri t.i. institucionalni teoriji definiranja umetnosti. Očitno je bilo pretežno ubogati modri Weitzov nasvet, naj si ne izdelujemo definicij umetnosti, in prav institucionalna teorija umetnosti pravzaprav edina povsem ustreza Weitzovemu pojmovanju estetskih teorij kot, predvsem definicijsko usmerjenih, in hkrati vedno spodletelih, ker se pojavi še to ali ono, česar definicija ni mogla zajeti. Dickijeva prirejena in izčiščena (kot ji pravi Stephen Davies) definicija iz leta 1984 slovi: » (1) umetnik je oseba, ki razumevajoče sodeluje v izdelovanju umetniškega dela; (2) umetniško delo je artefakt določene vrste, ustvarjen, da bi bil predstavljen občinstvu Umetniškega sveta; (3) občinstvo je vrsta oseb, ki so do določene mere pripravljene razumeti predmet, ki jim je predstavljen; (4) Umetniški svet je celota vseh sistemov Umetniških svetov; (5) sistem Umetniškega sveta je okvir, v katerem umetnik predstavi umetniško delo občinstvu Umetniškega sveta.«<sup>33</sup> Crocejev »kozmični navdih« in »totalni ritem umetnosti z integralno vizijo človeka« bi lahko v najboljšem primeru dosegel veljavo ene od manj pomembnih 'žurk' v vseh možnih sistemih Umetniških svetov, a to velja tudi za vse ostale. Utopično poslanstvo umetnosti pa je tu dokončno izgubljeno, izgubljeni sta njena transcendentnost in metafizičnost. Ne bi kazalo kriviti empirizma ali analitične filozofije za to, da se je kaj takega lahko zgodilo. Odsotnost entuziazma in nepomembnost umetnosti danes je tisto, na kar je mislil Croce, ko je govoril o okoliščinah, ki nam vedno znova ponujajo nove in drugačne probleme, ki naj bi jih razrešila estetska teorija. Da nas umetnost ne navdušuje več k utopičnim dejanjem, ali da tega od nje ne pričakujemo in da je potemtakem s stališča neskončnega napredka človeštva k popolnosti postala nepomembna, je realnost, ki v njej živimo. Zgodovinske okoliščine imajo ponavadi kake vzroke in včasih celo razloge za obstoj.

Ali je avantgardna umetnost med temi vzroki in razlogi? Če vprašanje razumemo striktno, je treba reči, da je avantgarda že sama zavesten odgovor na nevarno nepomembnost umetnosti v njeni modernistični formi in na spodletelost estetske utopije o njenem poslanstvu. Predstavlja radikalen odgovor, ki si je izbral negacijo umetnosti in estetike, da bi odpravil razloge za neuspešno in lažno poslanstvo umetnosti in da bi umetnost razrešil v življenje in skupnost. Avantgarda pa ni uspela, tudi njej je spodletelo, in njeni rezultati so se znašli v okviru umetnosti, kar je izvirne avantgardiste neznansko razburjalo. To je diagnoza dadaista Hansa Richterja: »Antiestetska gesta 'ready-made'-a, in Picabijine blasfemije, se zdaj ponavljajo v neodadi v preobleki ljudske umetnosti

<sup>33</sup> Stephen Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca in London 1991, str. 84.



– kot zabavni stripi ali kot razbita telesa avtomobilov. To ni niti ne-umetnost niti anti-umetnost, to so predmeti, ki naj bi ob njih uživali. Občutek, ki ga vzbude v ogledovalčevem duhu, pripada umetniški ravni vrtnega palčka... Predpona anti je postala mehka postelja, na kateri se udobno valjajo buržujji in zbiralci umetniških del.«<sup>34</sup> Pozor: tisto, kar je tu vprašanje, ni njihov status umetniških del, ampak njihov status kot del, ki bi jim na kakršenkoli način pripadala predpona anti. Institucionalizacija anti-umetnosti je notranja negacija estetskega in umetniškega poslanstva.

Zunanja negacija pa je postala očitna grožnja, kot smo omenili že pri Crocejevem pisanju, s prvo svetovno vojno. Po drugi ni bila več možna niti formulacija estetske utopije na pozitiven način, oziroma je vsaj ni bilo več mogoče imeti za resno. Po kratkem obdobju entuziazma šestdesetih, z neopolitizacijo umetnosti, je bil Marcuse, ki je bil sam navdušen in je prispeval k temu entuziazmu nekaj njegovih najvplivnejših teoretičnih in političnih temeljev, prisiljen ugotoviti, da je spet nastopil čas za reafirmacijo umetniške avtonomije: »Bolj neposredno politično je umetniško delo, bolj zmanjšuje svojo čudežno moč in odpravlja radikalne transcendentne smotre spremembe.«<sup>35</sup> Politizacija umetnosti kot poslednje zatočišče estetskega radikalizma je doživela neuspeh, in kar ostane od modernističnega umetniškega poslanstva, je samo še grenka ugotovitev: »Svet ni bil narejen po meri človeškega bitja in ni postal bolj human.«<sup>36</sup>

Dodeliti oznako »estetizacija življenja« prevladujočemu preoblikovanju vseh predmetov okrog nas v nekaj prijetnega in ugodnega, in vseprisotni virtualnosti, ki je utrla pot estetizaciji našega čutenja, je pomenljiv cinizem. »Vse je umetnost!« je geslo estetizacije življenja, in »Vse lahko postane umetnost!« je geslo umetnostnega sveta.

Morebiti ni s tem nič narobe, toda zagotovo prizadene estetiko. Avantgardna umetnost in estetizacija življenja sta gotovo zapletli prepoznavanje in vrednotenje umetnosti. toda na vprašanje »Che cosa e l'arte?« se da še vedno odgovoriti šaljivo in na enak način kot Croce na začetku stoletja. Dejanski problem bi utegnil biti, da odkritje rešitve uganke prepoznavanja in vrednotenja umetnosti sploh ni več tako pomembno odkritje, saj so odpadli tisti pravi, najpomembnejši filozofski motivi. Pomembnost statusa »biti umetniško delo« je padla do izničenja, in univerzalno poslanstvo umetnosti ni niti sumljivo več, da bi nanj naslavljali očitek, da gre za neko vrsto neutemeljene špekulacije. Kje pa. Je preprosto preživeto.

To (pri)zadeva estetiko. Še vedno lahko od prepoznanja umetniškega dela

<sup>34</sup> Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London 1970, str. 205.

<sup>35</sup> Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston 1978, str. xiii.

<sup>36</sup> *Ibid.*, str. 69.

preidemo k njegovemu ovrednotenju pod pravili, ki jih postavlja normativnost določenega umetnostnega sveta. Ne moremo pa v takih zgodovinskih okoliščinah doseči, da bi vse to reintegrirali v estetsko teorijo v njenem zgodovinskem pomenu, smotru in smislu. Estetika namreč naj ne bi bila zgolj teorija umetnosti, neke vrste »Allgemeine Kunstwissenschaftslehre«. Tudi samo filozofija umetnosti ni, da bi bila neke vrste vzporednica filozofiji psihologije ali filozofiji kuhanja. Estetika je posebna disciplina v filozofskem sistemu, in vloga teorije v estetiki ni samo prepoznati in ovrednotiti, ampak tudi najti enkratno zapisano »estetskega« »totalnemu« in »univerzalnemu«. Estetika je celo Disciplina, saj naj bi predstavljala most preko brezna, ki ga moramo preskočiti, če iščemo dejansko univerzalnost in totalnost. Zato definicija umetnosti ni bila nikdar kak pomemben problem estetike, saj je bilo sprejeto že v izhodišču, da je odličnost v umetnosti nekaj, česar se definirati ne da, medtem ko bi bila definicija vsega, kar se lahko prepozna in pripozna za umetnost, pa nima te metafizične odličnosti, pač manj važna zadeva.

Motiv Crocejeve estetike in številnih drugih po njej je bil ponovna vzpostavitev možnosti za obstoj estetike v tem izvirnem pomenu. Motiv Morrisa Weitzza, in številnih drugih po njem, je bil v opozorilu, da se česa takega ne da izvesti. Crocejevi in Weitzovi argumenti so na voljo vsemu možnemu kritiziranju, toda le s težavo bomo zanikali, da institucionalna teorija umetnosti opisuje obstoječe stanje bolje, kot bi to lahko danes naredila katerakoli estetika.

Negacija pozitivizma je onemogočila estetiko doseganje deskriptivnosti, negacija metafizike je onemogočila estetiki doseganje normativnosti, negacija totalnosti je onemogočila estetiki doseganje filozofije.

Bi bil lahko Duchampov Vodnjak iz leta 1915 kriv za to? Sam je krivdo priznal: »Zelo rad bi podčrtal dejstvo, da izbire teh 'ready-made'-ov ni nikdar narekovala estetska radost. Izbira je izhajala iz odziva na vizualno *indiferentnost* ob popolni odsotnosti dobrega ali slabega okusa...dejansko gre za popolno *anestezijo*.«<sup>37</sup> Tisti pisoar pač ni bil razlog za vse, kar se je dogodilo. Bil je vizija tistega, kar bi se lahko pripetilo, in dejstvo je, da se je zgodilo.

Kozmični navdih se je razletel, in večni glas človečnosti zveni nekolikanj hripavo. Croce je to izkusil in končno uvedel poezijo kot edino zaresno (spo)znanje. Zakaj? Odgovor najdemo v »Filozofiji in zgodovinopisju« iz leta 1947: zato, ker je poezija »očiščena kakršnegakoli stika s svetom dejanja...«<sup>38</sup>

To, končno, pride na vrsto še povzetek ponovljenega obiska Crocejevemu delu

<sup>37</sup> Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, str. 89.

<sup>38</sup> Translator's Introduction by Giovanni Gullace, v: *Benedetto Croce's Poetry and Literature. An Introduction to Its Criticism and History*, str. lxxiii.



z začetka stoletja, ki smo ga interpretirali ob pomoči kritike vloge teorije v estetiki, kot jo je oblikoval pol stoletja kasneje Morris Weitz:

1. Estetika je bila vzpostavljena kot nova disciplina, ki obravnava polje čutnega – lepega – umetniškega na tak način, ki to polje vključuje v vseobsežni sistem filozofije in v poslanstvo človeštva. Ko se je taka sistematična filozofija razgradila v znanosti, so poskusi uveljavljanja od filozofije diferenciranje in poznanstvenjene estetike propadli.

2. Poteza, da bi naredili estetiko filozofsko relevantno, a tudi neodvisno, tako kot tudi njen predmet (in to je bil Crocejev namen), je morala uvesti zavračanje pozitivizma, ki bi zmožel estetiko potisniti v objem znanosti, in na se lotiti zavračanja metafizike, ki bi lahko estetiko razgradil v abstraktno filozofsko totaliteto. Obe zavračanja skupaj sta onemogočili estetiki, da bi dospela do deskriptivnosti in normativnosti.

3. Z avantgardno umetnostjo in kasnejšo estetizacijo življenja so nastopile nove zgodovinske okoliščine. Toda estetika ni odgovorila na probleme tega zgodovinskega obdobja, ker se je do kraja zapletla v že od prej nerešene stare probleme, ker ni znala opisati nove pojave v klasičnih pojmi, in ker ji hkrati ni uspelo ovrednotiti nove pojave tako, da bi jih privedla v zvezo s filozofijo in metafizičnim poslanstvom. Na drugi strani imamo sicer estetike, ki imajo kaj opraviti z umetnostjo dvajsetega stoletja, toda te so zavestno nesistematične in fragmentarne.

4. Zakaj ne bi mogle te nesistematične in fragmentarne estetike najti rešitev izvorne razdvojenosti med pozitivizmom in metafiziko (zaradi te razdvojenosti tudi je Weitzova kritika bistvena)? Upam si zapisati, da je razlog v razočaranju in izgubi iluzij o človeštvu in človečnosti, ki je simbolno povezano z izkušnjo svetovnih vojn, filozofsko pa z diskriminacijo vsega sistematičnega mišljenja kot ideološkega in totalitarnega. Nepomembnost umetnosti izhaja iz teh izgubljenih iluzij o napredka sposobnem človeštvu, ne pa iz estetizacije ali anti-umetnosti, ki sta obe samo neuspela poskusa, da bi se umetnost sama tej izgubi iluzij postavila po robu.

5. Danes ni niti deskriptivne niti normativne estetike, ker estetika v zadnjem času pač ni čisto pri sebi. Z besedami Nikolaja Hartmanna, zapisanimi sicer iz drugačnih pobud: »Es ist das Schicksal der Aesthetik, daß sie enttauschen muss.« – Usoda estetike je, da nas mora razočarati.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin 1953, str. 450.