

“Hvor alt er virkeligt, er intet virkeligt” - om intuition og udtryk i Benedetto Croces æstetiske teori

Til indledning: modernitet og national identitet

Kryptiske og uudgrundelige udtryk som ovenstående har i årevis været et kendetegn ved den filosofiske diskurs i Italien. Først i løbet af de seneste årtier har nye filosofiske kulturer udviklet sig og har dermed også affødt dybtgående ændringer i det filosofiske vokabularium og dets syntaks. Disse nye filosofiske positioner - som dette nummer af *Slagmark* giver eksempler på - er opstået på ruinerne af et omfattende og overordentlig virkningsfuldt paradigme inden for filosofi, æstetik, kunst- og litteraturkritik, der af mange har været set som åndeligt diktatur eller, blidere formuleret, et intellektuelt kulturelt hegemoni udøvet af, hvad man sædvanligvis benævner "det 20. århundredes italienske idealisme". Den absolutte hovedperson i denne bevægelse har været filosofen Benedetto Croce (1866-1952), hvis forfatter-skab primært omfatter emner som filosofi og filosofihistorie, æstetik, litteraturkritik, litteraturhistorie, historie og historieteori og i et vist omfang sprogteori og filologi - for slet ikke at tale om hans virksomhed som liberal politiker, først som undervisningsminister 1920-21 i den sidste Giolitti-regering før fascismen og efter anden verdenskrig som medstifter af det liberale parti i Italien.

Artiklen vil dele sig i tre dele: 1) en angivelse af perspektiver og forudsætninger for Croces filosofi, 2) en forholdsvis minutiøs gennemgang af Croces filosofi og hans udvikling som kritiker og æstetiker og 3) i mere summarisk form en omtale af opgøret med Croce-tænkningen efter anden verdenskrig og den arv, han videregav til sine efterkommere.

Udgangspunktet vil ikke være et forsøg på at tilvejebringe en dækkende beskrivelse af italiensk filosofi i det 20. århundrede. Tværtimod vil synsfeltet indsnævres til æstetik og kritik: det vil fremgå, hvorfor denne indsnævring er rimelig. Her skal årsagen hertil blot antydes: historien om italiensk filosofi i første halvdel af dette århundrede er langt henad vejen historien om den æstetiske erkendelsesforms stigende forrang fremfor andre erkendelsesformer. Fremstillingen vil derfor blive lagt på den italienske traditions egne præmisser i og med, at en kritisk behandling af bemeldte periode efter min bedste overbevisning ikke kan se bort fra, at der har udviklet sig en speciel vægtning af forholdet mellem forskellige diskurstyper:

- Fagfilosofisk er der sket en fremhævelse af den æstetiske diskurs på bekostning

af øvrige filosofiske diskurstyper (videnskab, etik, erkendelsesteori, ontologi m.v.). Dette er, hvad man kan kalde det "ydre" perspektiv.

- I et "indre" fagæstetisk perspektiv er der også sket en forskydning, men her i forholdet mellem den kunstneriske, den filosofisk-æstetiske og den kritiske diskurs - i retning af sidstnævntes dominans over de øvrige.

Siden Baumgarten hen mod midten af 1700-tallet "døbte" filosofisk kunstteori "æstetik" og dermed indvarslede den kunstneriske erkendelsesforms anerkendelse som gyldig, har behandlingen af denne og den type af domme, der er indeholdt i denne diskurstype, været et centralt tema i moderniteten (1). Årsagen skal søges i det forhold, at vort samfund siden oplysningstiden har gennemgået en proces af tilbundsgående kulturalisering: det er common sense i dag, at kunstneren udtrykker en dybere, sandere og mere repræsentativ form for erkendelse end politikeren, virksomhedslederen eller sågar de kongelige (2).

Italiensk filosofi og æstetik kan i vort århundrede fremvise eksemplariske træk i modernitetens refleksion over kunst og kultur. Thi man har i Italien kunnet basere denne udvikling på det forhold, at der her gives en usædvanlig lang kulturhistorisk tradition og dens efterladte værker: både i antikken og i nyere tid (frem til omkring år 1600, og i f.eks. musikkens tilfælde endda længere) udspiller en stor del af europæiske kulturelle nyudviklinger sig på italiensk grund. Et særlig vigtigt fænomen er den italienske litteraturs unikt lange historie, set i europæisk målestok. Fra ca. 1200 og frem til i dag indgår litterære værker i et sprogligt og stilistisk kontinuum, der gør det muligt for en gennemsnitligt uddannet italiener i vore dage at læse og forstå Dante Alighieris *Guddommelige komedie* fra begyndelsen af 1300-tallet med et minimum af filologisk kendskab.

Der er dog et problem forbundet med denne rigdom af tilgængelige goder: hvordan kan man som "bruger" orientere sig i mængden af værker - hvilke redskaber og kriterier kan anvendes, hvilke forfattere er væsentlige og hvilke uvæsentlige, og hvad kan værkerne betyde for os i dag? Det er et problemkompleks, der bliver centralt i en periode som vort århundrede, præget af fænomener som massesamfundets, mediesamfundets og informationssamfundets respektive udviklinger og det tilspidsede behov for på individuelt, nationalt og internationalt niveau at formulere en kulturel identitet.

I den italienske kontekst er det uden sammenligning filosofien og litteraturkritikeren Benedetto Croce, der har taget mest konsistent og virkningsfuldt fat på disse problemer. Croce-tænkningens dominans har været næsten total i italiensk filosofi, æstetik og kunstkritik fra århundredskiftet og frem til omkring 1950. De afgørende skridt til et brud tages filosofisk i 1950'erne, hvor nye problemfelter såsom etik og fortolkning vinder i betydning. En central skikkelse er her Luigi Pareyson (1918-91), der som elever ved sin lærestol i filosofi i Torino har haft bl.a. Umberto Eco, Gianni Vattimo og Mario Perniola (3).

Man kan formulere Croce-tænkningens paradigmatiske betydning endnu bredere: bæreme af den har været de intellektuelle som "autonom" gruppe i gramsciansk forstand (4). Der er altså tale om en decideret intellektuel kultur med afgørende indflydelse på f.eks. det italienske uddannelsessystem og de kulturformidlende institutioner i Italien. Det er på denne baggrund, at behandlingen her ikke vil omfatte andre store skikkelser og væsentlige retninger i italiensk filosofi - såsom Gramscis originale bidrag til marxisme og kulturteori, Giovanni Gentiles (1875-1944) "aktualistiske" filosofi, eller retninger med et mere katolsk orienteret indhold.

Benedetto Croces filosofiske baggrund

Den italienske filosofis historie i 1800-tallet er brydsom og kompliceret, hvilket ikke mindst må tilskrives den katolske kirkes både fysisk og åndeligt tyngende tilstedeværelse i landet. Efter Italiens samling - processen frem til denne kaldes "il Risorgimento" - i 1861 og især efter byen Roms indlemmelse i 1871 nægtede Pave-stolen at anerkende den nye italienske stat og valgte selv at isolere sig fuldstændigt fra den ny nations økonomiske, sociale og kulturelle liv. Konsekvensen blev, at den religiøse tænkning ikke indarbejdede tidens filosofiske problemer organisk - og omvendt: størstedelen af de toneangivende filosoffer i Italien har, fra midten af århundredet og frem til i dag, været dele af en eksplicit læg filosofisk tradition.

Dette gælder også for Croce, der som filosof blev uddannet i Napoli inden for den dér fremherskende hegelianske tradition (efter at have studeret jura i Rom vendte han i 1886 tilbage til Napoli for at studere historie, litteratur og senere filosofi). Dennes fremmeste repræsentant var Bertrando Spaventa (1817-1883) - som faktisk var Croces onkel på fædrene side - hvis væsentligste mål på god risorgimental vis var på hegeliansk grundlag at finde frem til en selvstændig italiensk profil på det filosofiske område. En sådan savnedes på dette tidspunkt netop på grund af den manglende nationale enhed: for Spaventa var det "naturligt, at et frit folk genkender sig selv og erkender sandheden om sig selv blandt andet hos sine filosoffer".

Spaventa - og 1800-tallets italienske filosoffer generelt - byggede på den anskuelse, at der i den italienske filosofis og litteraturs historie var et kvalitetsmæssigt "hul" mellem år 1600 og første halvdel af 1800-tallet. Filosofisk set gjorde dette "hul" sig stadig gældende sidst i 1800-tallet - deraf ovennævnte behov. Men Spaventa er kendt for sit diktum, at den italienske tænkning dog ikke døde helt i nævnte periode - den "skiftede blot bolig og udviklede sig videre udenfor Italien under friere forhold". Dette betød for Spaventa - og efterfølgende også for Croce - at et kvalificeret studie af italiensk tænkning måtte indbefatte et grundigt studie af den tyske idealistiske filosofi (og den derfra stammende inspiration). En stor del af de toneangivende italienske filosoffer har siden udviklet deres teorier med baggrund i blandt andet tysk, oftest idealistisk, filosofi. Italiensk filosofi i vort århundrede er

således ikke kun inspireret af fransk filosofi, som man af og til kan fristes til at tro. Eksempelvis gik der forud for Luigi Pareysons opgør med den crocianske filosofi meget grundige studier i tysk filosofi og især æstetik (værker om Kant, Fichte, Schelling, Schiller, Hegel m.fl.).

Det er ligeledes Bertrando Spaventa, man kan takke for et andet grundelement i moderne italiensk filosofi: genoptagelsen af studierne af den napoletanske historie- og kunstfilosof Giambattista Vico (1668-1744), hvis hovedværk *La scienza nuova* er en uundgåelig reference for den historicisme og æsteticisme, der endnu i dag er et *sine qua non* for italiensk filosofisk diskurs. En af de vigtigste mellemstationer i dette virkningshistoriske forløb er Benedetto Croce.

I Croces selvforståelse var han ikke direkte inspireret af Bertrando Spaventa trods slægtskabet: Spaventa havde nemlig brudt med Croces familie, og den unge Croce skal bl.a. derfor have taget afstand fra Spaventas værker. I stedet blev Croce inspireret af Spaventas elev, marxisten Antonio Labriola (1843-1904), som han dog senere brød med på grund af dennes tilhørsforhold til den historiske materialisme (5).

Man kan dog med rimelighed sige, at Benedetto Croces filosofi er en videreførelse af Spaventas projekt som forsøget på i det 20. århundrede at profilere en selvstændig, national italiensk filosofisk diskurs: dens gyldighedsområde, metodologi og praksis. Dermed også være sagt, at Croces filosofi og æstetik har været videreførelsen af et projekt, hvis oprindelse og udformning skal ses i sammenhæng med problemerne omkring Italiens samling til nation i moderne forstand. Denne profilering finder filosofisk set sted på et klart og eksplicit idealistisk grundlag. Man kan for Croces vedkommende tale om æstetisk "essens"-tænkning: værker er uforanderlige, åndelige essenser, som ikke ændrer sig i tid og er resistente over for fortolkningsmæssige "angreb". På den anden side lader det sig heller ikke gøre - trods deres essens-karakter - i en fortolkning udtømmende at beskrive dem: årsagen hertil er, at de i og med, at de er repræsentationer af følelser, dybest set er "ubeskrevelige" (it.: ineffabile).

Da hovedparten af Croces æstetiske teori er baseret på studier i italiensk litteratur, skal det dog også nævnes, at en anden af Croces inspirationskilder inden for den Hegel-inspirerede napoletanske kultur var litteraturhistorikeren og æstetikerens Francesco De Sanctis (1817-83), hvis værker (især *Storia della letteratura italiana* 1870-71) kan siges at repræsentere romantikkens endelige fuldbyrdelse i italiensk litteraturteori. De Sanctis' særlige fortjeneste er at have homogeniseret den italienske litteraturs historie ved bl.a. at etablere et organisk, teleologisk forhold mellem senmiddelalderens kommunale by-borgerskabs kultur og det moderne forenede Italien: hos De Sanctis er den italienske litteraturs historie et sammenhængende forløb med en given "retning" (mening) og en given grundkraft (et særligt italiensk talent for det lyriske og det poetiske). De Sanctis er endnu i dag en klassiker på europæisk niveau

og kan læses (og bliver læst) med stort udbytte. Trods inspirationen kritiserede Croce De Sanctis for at mangle filosofi og et adækvat kunstbegreb - hvilket i sidste ende betød, at der i Croces øjne ikke var æstetik i De Sanctis' litteraturkritik.

Croces æstetiske hovedværker

I grundlagsfilosofisk og æstetisk henseende er følgende værker i Croces uhyre omfattende forfatterskab de væsentligste:

La critica letteraria (1894, "Den litterære kritik"): Croce fremstiller her de mangler, han så i den daværende litteraturkritik, tekstfilologi og filosofi. (6) Dels kritiseres den positivistiske filologi, primært i skikkelse af digteren Giosue Carducci (1835-1907), hvis tekstkommentarer han beskylder for mangel på æstetik og kunstfilosofi - dels kritiseres den materialistiske filosofi, i skikkelse af Antonio Labriola.

På dette stadie af sin udvikling skelner Croce skarpt mellem æstetik og kritik: denne sidste er en ren redskabsdisciplin og består af filologi, rekonstruktion af værket, forklaring og kommentar. Æstetik drejer sig om kunstens universelle kategorier og dermed om den egentlige kontakt med værket. Der er fire faser i den æstetiske proces (som alligevel udføres af netop kritikeren!):

1. Den æstetiske nydelse af værket, dvs. læsningen af værket. (I moderne sprogbrug kunne man kalde dette: det spontane førstehåndsindtryk.)
2. Fremstilling af værket, dvs. beskrivelse, genskabelse og repræsentation. En afklaring af hvad værket er.
3. Værdsættelse, dvs. æstetisk dom. Hvad værket er værd.
4. Værkets historie og tilblivelse. En "applicering" af værkets værdi i en bredere sammenhæng end her og nu.

I *La critica letteraria* har Croce fremstillet en række temaer, der vedbliver med at være centrale i hele hans forfatterskab. Hvad man blandt andet bør lægge mærke til, er det forhold, at de nævnte æstetiske faser er det, hvori *kritikken* består. Den centrale distinktion gælder ikke så meget forholdet æstetik-kritik, som den gælder forholdet mellem god (rigtig) kritik og dårlig (forkert) kritik.

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale (1901, endelig udgave 1907, "Æstetik som videnskaben om udtrykket og almen lingvistik") er det værk, hvori Croce fremstiller sin teoris filosofiske og æstetiske grundinventar: kunsten defineres som "intuitiv og udtryksmæssig bevidsthed", i hvilken der er identitet mellem intuition og udtryk. Kunstværkets form er ikke et givet indholds form, men er syntesen af intuition, følelse og udtryk: "poesi". Nok så væsentligt er det, at denne form for intuitiv erkendelse ses som den højeste form for erkendelse. Værket vil blive behandlet grundigt i det følgende.

Breviario di estetica (1912/1916, *Æstetisk brevarium*, dansk udgave Gyldendal 1960). Der lægges her vægt på, at kunst er ren ånd, uden nogen form for praktisk

basis. Værket er ikke blot intuition (dvs. gengiver følelse) - men tilmed *ren* intuition, hvilket betyder, at det ikke udtrykker begrebslig erkendelse, men at dets billeder er ren idealitet. I denne forbindelse betoner Croce kunstens åndelige status - i et citat som det nedenstående kommer en nærmest militant filosofisk idealisme til udtryk: "Og hvis man spørger, af hvilken grund kunsten ikke kan være noget fysisk, må man for det første svare, at det rent fysiske *savner virkelighed*, og at kunsten ... er i *højeste grad virkelig*." (*Breviario*, p. 17)(7).

Kunsten er mere virkelig, fordi den er mere ideel end for eksempel moral og filosofi. Men for Croce - til forskel fra den hegelske idealisme - kan kunst ikke adskilles i form og indhold, svarende til udtryk og intuition: det ene eksisterer ikke uden det andet og vice versa. Eller rettere: kunst er *ren* form, men har altid et indhold, fordi den er det individualiserede universelle. Derfor er kunst og sprog identiske, hvilket igen betyder, at æstetik og sprogfilosofi som discipliner dybest set er identiske: "Identiteten af kunst og sprog indebærer naturligvis æstetikens identitet med sprogfilosofien; den ene defineres ved den anden, dvs. de er identiske." (Ibid. p. 55)(8).

Dermed er der ingen plads, hverken i æstetikken eller filosofien, til systematiske sprogteorier eller "tekniske" teorier om sprogbrug og kunstformer. En af følgerne af dette syn har haft stor betydning for senere italiensk litteraturteori: for når værket udtrykker en følelse (en sindstilstand), er det individuelt - og dermed kan litterære værker ikke rubriceres i genrer. Litterære genrebetragtninger er "forbudte" i en egentlig æstetisk diskurs. (De kan dog til nød finde anvendelse som rent pædagogisk hjælpemiddel i en undervisningsmæssig sammenhæng.)

I bogen begrundet Croce endvidere sin egen kritiks fuldstændige primat: al anden kritik er "forgængere for den sande og berettigede kritik" (p. 90). Grunden til, at dette bliver væsentligt at fastslå for Croce, er, at kritikens felt nu også formelt udvides. Udfra antagelsen om, at *det skønne* (it.: *il bello*) er æstetikens eneste smagskategori, kunne kritikerens aktivitet i princippet indsnævres til at fælde smagsdomme over værkerne: er et givet værk A smukt eller grimt, ja eller nej? Men kritikens rolle udvides ud over dommen til at fastslå, om noget er kunst eller ej. "Således kan hele kunstkritikken sammenfattes i følgende korte sætning, der desuden er tilstrækkelig til at adskille den fra kunsten og smagen (der betragtet for sig er logisk stumme) og fra den tolkende og kommenterende lærdom (der mangler logisk syntese og derfor også er logisk stum): - "Der er et kunstværk A" - med den tilsvarende negative sætning: "Der er ikke et kunstværk A"" (Ibid. p. 95).

Croce har altså hermed tildelt kritikeren en helt unik kompetence: et godt værk er et smukt værk og dermed overhovedet et kunstværk. Baggrunden for denne voldsomme påstand er, at Croce i *Breviario* har ført en antagelse, som blev fremsat i *Estetica*, ud i yderste konsekvens: smagskategorien *det skønne* er absolut, eviggyldig og objektiv - og ikke subjektiv eller historisk relativ.

I *Aesthetica in nuce* (1928/1929, "Kortfattet æstetik") betones og uddybes kun-

stens karakter af at være "poesi": poesi er rene billeder bundet sammen af en følelse. Værket er derfor "lyrisk intuition" eller "ren intuition". Udgangspunktet for Croces beskrivelse er klart nok en given litterær genre: digtningen, og især den lyriske. Men han understreger selv, at det, der gælder for "poesien", også gælder for alle andre kunstarter. Som noget nyt - muligvis som følge af fascismens endelige magtovertagelse i Italien i 1925(9) - er moraliteten (egentlig historien) nu blevet et problem, idet: "... grundlag for enhver poesi er den menneskelige personlighed, og, eftersom den menneskelige personlighed fuldbyrdes i moraliteten, er grundlaget for enhver poesi den moralske bevidsthed" (*Aesthetica in nuce*, p. 201).

Med andre ord skal kunstneren være en del af verden - og udtrykke denne. Nu er kunst for Croce det individualiserede *universelle*: derfor udtrykker kunstneren i hans øjne per definition "menneskehedens fulde drama". Begrundelsen herfor er en genoptagelse af ideen om den intuitive, poetiske erkendelses primat over for andre erkendelsesformer - men nu i en skarpere formulering: "At poesien ikke blot forudsætter menneskets øvrige former for åndelig virksomhed, men er en forudsætning for disse ... ser man deraf, at uden poesien ... ville den logiske tanke aldrig udvikle sig" (loc.cit.).

Kunsten (poesien) skal altså både udtrykke "hele det menneskelige drama" og være det fundament, hvorpå alle andre erkendelsesformer bygger. Den umiddelbare konsekvens for kritikeren er nu, at han også skal afgøre, hvad der er "god" moral (sc. skønhed) eller ej: thi for Croce er historien kun i dommen, fordi det er heri, historiens egentlige betydning udtrykkes.

Værket er i øvrigt det bedst egnede med henblik på et overblik over Croces æstetiske teori på grund af sin korte form.

I *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933, "Folkelig poesi og kunstpoesi") og især i *La poesia* (1936, "Poesien") bliver spørgsmålet om, hvilken kunst, der svarer til de nævnte krav, formuleret og besvaret efter at være blevet kort behandlet i *Aesthetica in nuce*. Eftersom megen (faktisk) kunst ikke gør det, må kunsten deles op i "poesi" (ægte kunst) og "litteratur" (uegentlig kunst). Den formelle distinktion mellem "poesi" og "litteratur" betyder, at kritikeren står over kunstneren, idet han skelner mellem det gode og det dårlige i mængden af allerede givne værker og dermed afgør, hvad der har gjort sig fortjent til betegnelsen "poesi" (kunst).

Denne dom (kunst eller ej) fælder kritikeren uden skelen til forfatterens "faktiske" status: for Croce skelner skarpt mellem forfatteren som social person og som skaber. Croce er efter eget udsagn "anti-romantiker" og dermed "klassicist": værket er "skabelse", repræsentation af en følelse (it.: sentimento) - og ikke genspejling af en historisk situation.

Dette leder os frem til en anden af Croces teser, der har vakt opmærksomhed: hans "struktur"-begreb. Specielt i værkerne fra *Aesthetica in nuce* og frem begrundes og fremsættes den ide, at selv i det enkelte værk må man som kritiker skelne imellem,

hvad der er poesi (altså intuitiv erkendelse) og, hvad der er "struktur", dvs. ikke-poetiske fremmedelementer i forhold til værkets status som kunstværk. Allerede i *Aesthetica in nuce* hedder det om poesien, at den er "... "ren intuition" for så vidt, som den er rensat for enhver historisk eller kritisk reference til virkeligheden eller den billedmæssige uvirkelighed, hvoraf den blev vævet, og for så vidt som den griber den bankende puls af livet i dettes idealitet" (p. 196).

Opsummerende kan man se en linje i Croces forfatterskab: udtrykket "æstetisk erkendelse" har skiftet indhold - det omfatter nu ikke blot også, men fremfor alt den kritiske erkendelse. Tilsvarende har den kritiske diskurs så at sige opslugt den æstetiske diskurs og underlagt sig den kunstneriske - fordi det er i den kritiske diskurs, at dommen fældes. Det er derfor ikke underligt, at Croces forfatterskab ofte har karakter af facitlister, hvorudfra man kan afgøre, hvad der er sandt og hvad der er falsk inden for de emner, der behandles. Det skal samtidig siges, at hvis man som læser af Croces værker holder sig hans filosofiske grundpositioner for øje, ja, så er det efter min mening uhyre udbytterig læsning på grund af hans ubestrideligt store viden og dygtighed. Hvad dette filosofiske grundlag er, skal vi se på i det følgende ved en nærmere gennemgang af *Estetica*.

Det filosofiske grundlag for Croces æstetik

Som Croce allerede selv nævner i indledningerne til de forskellige udgaver af *Estetica* (10), var hans mål at affatte en altomfattende filosofisk teori, hvori hans æstetiske hovedtese - intuitions- og udtryksmodellen - skulle ses, og hvormed den skulle begrundes. Udover *Estetica* drejer det sig om hans *Logica come scienza del concetto puro* (1909, "Logik som videnskaben om det rene begreb") og *Filosofia della pratica* (1909, "Den praktiske filosofi") - senere tilføjedes *Teoria e storia delle storiografia* (1912-13, "Historieskrivningens teori og historie"). Disse fire værker udgør for Croce "Åndens filosofi" (it.: *Filosofia dello spirito*), som ikke bare er en titel - men simpelthen er åndens filosofi og dermed den endelige filosofi! Det hedder om de tre nævnte værker i forhold til *Estetica*, at de "... udgør en enhed med denne, og tilsammen udgør den *Åndens filosofi*, hvori hele Filosofiens opgave efter min mening endeligt indfries" (*Estetica*, p. V).

Dette omfatter "alt": sprog, psykologi, tankens former, historie og altså kunsten og kritikken (11).

Den filosofiske basis for dette bygningsværk er i *Estetica* en erkendelsesteoretisk påstand om, at al vor viden er *enten* logisk (dvs. universel og begrebsmæssig om relationer mellem enkelt-fænomener: intellektets erkendelsesmåde) - *eller* intuitiv (dvs. fantasiens erkendelse af det individuelle, af enkeltfænomener). De erkendelsesteoretiske elementer er i konsekvens heraf enten begreber eller billeder.

Nu er det kunst, som er emnet for bogen. Croces tese går nu ikke blot ud på, at

kunst er udtryk for intuition - men at den *kun kan ses som* udtryk for intuition (dvs. som "lyrisk udtryk" for "ren intuition") (12).

"Videnskaben" om intuition (æstetik) er selvstændig, fordi dens genstand er selvstændig og distinkt fra alt andet. Over for eller uden for dette har vi "logikken": denne handler om reglerne for begrebsmæssig erkendelse. Ifølge Croce har så godt som al tidligere filosofi været "logik" i denne forstand - og har derfor forsømt at behandle den intuitive erkendelse. Det lyder som en meget kategorisk afvisning af al hidtidig filosofi - så lad os derfor se nærmere på, hvad udtrykket "intuition" dækker.

"Der er dog en sikker måde, hvorpå man kan skelne den sande intuition fra den tarveligere intuition: hin åndens akt fra det mekaniske, passive og naturlige. Enhver sand intuition eller repræsentation er tilsammen *udtryk*. Det, som ikke anskueliggøres i et udtryk, er ikke intuition eller repræsentation, men sansning og naturlighed. Ånden intuerer ikke, med mindre den samtidig frembringer, skaber form og udtrykker sig. Den, som adskiller intuition fra udtryk, lykkes det aldrig mere at bringe dem sammen igen" (ibid. p. 11).

Som en erkendelsesteoretisk tese om, hvorledes man på en "sikker måde" kan skelne mellem to former for erkendelse*stilegnelse*, er det besynderligt at henføre til, at den ene, intuitionen, er udtryk. Et af Croces problemer er her, at han ikke i denne fase af sin redegørelse skelner mellem modtaget og afsendt erkendelse.(13) Det tvivlsomme i hans tese skærpes yderligere, da det senere fremgår, hvad "intuition" indbefatter: "Intuitioner er: denne flod, denne sø, denne bæk, denne regn, dette glas vand; begrebet er: vandet og ikke denne eller hin *fremtræden* eller dette eller hint *enkeltilfælde*, men vandet i almindelighed" (ibid. p. 26).

Med andre ord er "intuition" - i empiristisk sprogbrug - simpelthen lig med al vor sanseerfaring. Og det bliver endnu mere betænkeligt, idet "... der er ikke én videnskab for den lavere intuition og én for den højere intuition, én for den almindelige intuition [sc. en erkendelsesteori] og én for den kunstneriske intuition [sc. en æstetik], men én eneste Æstetik, videnskaben om den intuitive og udtryksmæssige erkendelse" (ibid. p.17).

Croce er altså fra en antagelse eller tese inden for erkendelsesteorien nået frem til, at en anden filosofisk disciplin (æstetikken) reverender talt omhandleral vor sansemæssige erkendelse. Hen ad vejen bliver æstetik endda til filosofi i almindelighed - fordi æstetikken har et primat over for denne (14). Men hvordan kan det da lade sig gøre at argumentere for, at intuition og udtryk er identiske størrelser? For det er denne identificering, der er baggrunden for al Croces æstetik.

Sagen er bl.a. den, at Croce udover den tyske idealisme også er inspireret af engelsk common-sense-filosofi: ord og begreber er benævnelser for genstande og fænomener. Hvis vi nu vil udvide vor forståelse af disse, gør vi det via *begrebsafklaring*: vi skal i princippet blot beskrive vore begreber og deres brug tilstrækkelig grundigt. I Croces tilfælde betyder dette konstante henvisninger til dagligsproget

("sund fornuft") og tingene "som de er". Nu er problemet, at med sådanne henvisninger kan man egentlig bevise stort set hvad som helst. Vort dagligsprog er en endog meget bred størrelse. For Croce er kriteriet for, hvad der overhovedet kan "bevise", indeholdt i hans idealistiske metafysik: Croces idealisme er rammen for, hvad dagligsproget og den sunde fornuft kan tillade sig!

I den ovenfor citerede passage (fra p.11) synes Croce godt selv at kunne se, at det lyder paradoksalt. Han benytter nu sin "afklarende" metode og henviser til et bestemt erfaringsområde og de dér forekommende givne genstande: kunstværker. Kunstværker er nu engang således indrettede, at de udtrykker noget samtidig med at indeholder intuitiv erkendelse. Eksemplet kunst (som egentlig bliver til hele vor erkendelse krystaliseret i ét princip) "beviser" derfor for Croce, at den intuitive aktivitet både intuerer og udtrykker! Det er på det nærmeste et cirkelbevis - i bedste fald en ren tautologi. Croce har i al fald ikke hermed "bevist", at intuitiv aktivitet også er udtryk. Eller rettere: han har ikke bevist sin distinktions (mellem intuitiv og logisk erkendelse) gyldighed for vor erkendelse som alment princip (som altså skulle gælde også ud over kunsten).

Croces indledende filosofiske manøvrer afslører - hvor paradoksalt det end kan forekomme læseren - at han bygger videre dels på Hegels romantiske idealisme, dels på dennes særlige kombination i slutningen af 1800-tallet i England med den empiristiske tradition. Dette betyder, at Croce i alt væsentlig viderefører den positivistiske teori, som var fremherskende dér i bemeldte periode.

En foreløbig konklusion lyder derfor: *Croces filosofiske teori er 1800-tallets positivisme som æstetik!* Man kan også sige det på en anden måde: Croce er modernitetens fuldstændige gennemtrængning, nu også æstetisk. For hvad Croce har gjort, er at have givet æstetikken et fast, uforanderligt grundlag: med ovennævnte "bevis"-førelse har han godtgjort, at kunst er intuition og udtryk (og ikke: kunst kan eller bør ses som sådanne kontekstuelte brugbare abstraktioner, og at al vor erkendelse skal ses som enten æstetisk eller ikke-æstetisk.(15) Det svarer fuldstændig til, at man havde færdigdefineret både natur- og social-videnskaberne som discipliner og deres områder i løbet af 1800-tallet. Her kunne man nu definere videnskab som rene teorier om givne fænomener: disse skulle blot beskrives indgående nok. Indbygget i dette videnskabsteoretiske paradigme var også ideen om, at vor videnskabelige erkendelse var konstant kumulativ og dermed evigt processuel.

Ekskurs om æstetik og positivisme

I Croces og hans efterfølgeres selvforståelse var netop hans filosofiske virke hovedårsagen til, at vort århundredes videnskabsfilosofi og i særlig grad positivismens udløbere i begyndelsen af århundredet aldrig vandt fodfæste i Italien. Ydermere har man altid opfattet Croces stærkt idealistiske filosofi som voldsomt anti-positivistisk.

Når Croce selv gang på gang kritiserede og nedgjorde positivisterne, kan det derfor lyde forrykt, at jeg karakteriserer Croces æstetik som positivistisk. Men sagen er, at Croce faktisk gennem hele sit forfatterskab holdt fast ved, at æstetikken er en *videnskab*: gang på gang bruger han ordet (it.: *scienza*) om denne specifikke form for teoridannelse. Croces teoribegreb er det positivistiske: videnskaben har et endeligt, fast grundlag og er samtidig en kumulativ erkendelsesproces. Man bliver derfor nødt til at spørge: videnskab, ja - men hvilken slags? En kritisk afklaring af forholdet mellem æstetik og positivisme må være på sin plads:

Forudsætningen (ontologisk) for at kunne sidestille naturvidenskabelig teoridannelse med æstetik er antagelsen af, at videnskabens genstande er - netop "genstande": generaliserede, *particularia*, enkeltfænomener, som ikke i sig selv indeholder nogen almenhed (men nok indgår i almene sammenhænge). Den erkendelsesteoretiske forudsætning er, at vor erkendelse af fænomenerne for at være sand må være bestemt af disses indre, dybereliggende egenskaber. Kort sagt: ontologisk set har vi at gøre med en "objektiv" genstandsverden, der er objektiv, fordi den er amorf og partikular. Erkendelsesteoretisk er vi fuldstændig frie subjekter, fordi vor erkendelse er en evigt fremadskridende proces, hvor vi forlener "materien" med åndens "former". Men "åndens former" må aldrig være arbitrære: gyldig erkendelse er erkendelse, der *finder* formerne i den amorfe materie. Det lyder paradoksalt, men kan forklares med den logiske lov om det udelukkede tredje: *tertium non datur*. Anvendt på menneskelig erkendelse betyder dette, at det ikke kan være rigtigt, at to modsatrettede udsagn om en og samme genstand eller et og samme sagsforhold begge kan være gyldige.

I Croces tilfælde betyder dette, at af udsagnene: "A er et kunstværk" og "A er ikke et kunstværk" *skal* det ene være sandt og det andet falsk. For Croce er åbne kunstværker utænkelige. Det er i lyset af dette begreb om videnskabelig teoridannelse, man må se Croces opfattelse af, at smagen (it.: *il gusto*) er en objektiv kategori: ikke bare æstetikken, men også kritikken gør krav på "videnskabelig" objektivitet (i nævnte forstand). For Croce må og skal det kunne lade sig gøre endegyldigt at afgøre, om den givne dom og applicering af et givet værk er sand eller falsk. Deraf følger Croces megen kritik af andre kritikere og afvisningen af andre æstetiske teorier end hans egen.(16)

Men det er også heri, det afgørende problem ligger. For én side af sagen er, at den positivistiske videnskabsteori kom ud i svære vanskeligheder inden for naturvidenskaberne. Dette anfægtede ikke Croce og italienerne generelt, for i mellemtiden var kritikken blevet æstetiseret og naturvidenskabene (i Italien) blevet skubbet ud af den filosofiske diskurs. Dette betød paradoksalt nok, at samtidig med at kritikken æstetiseredes, blev den a-filosofisk: man diskuterede simpelthen ikke æstetikens *filosofiske* problemstillinger. Og samtidig diskuterede man i natur- og socialvidenskaberne ikke filosofiens *æstetiske* problemer. Som en følge deraf har man den dag i dag i Italien en besynderlig (men altså forklarlig) opdeling mellem "fagfilosof-

fer" og "fagæstetikere" med dertil hørende forskellige skoler og tidsskrifter.

Men det egentlige problem ligger i æstetikken selv: for kan æstetikken "genstand", kunsten overhovedet antages som amorfe individualiteter i videnskabsteoretisk forstand? Svaret må være blankt nej. Som specielt hermeneutikerne senere har betonet, så er kunstværker almene, ikke bare erkendelsesteoretiske, men også ontologiske. De har en særlig status, der netop i denne henseende adskiller dem fra naturvidenskabernes genstande. I teoretisk forstand er kunstværker simpelthen ikke "genstande"! Og som semiotikerne har peget på, har kunstværkers såkaldte "rene" fremtrædelsesform så meget teoretisk indhold i sig selv, at man ikke kan foretage en opdeling mellem fysisk form og åndeligt indhold.

Den kritiske diskurs' forrang i Croces domsæstetik

Som nævnt er æstetikken for Croce den væsentligste af alle videnskaber. Samtlige naturvidenskaber affærdiges som "uegentlige videnskaber", idet: "Videnskaben, den virkelige videnskab som ikke er intuitiv, men begrebsmæssig, som ikke er individualitet, men universalitet, kan ikke være andet end åndens videnskab eller dét, som virkeligheden indeholder i sig af universelt: Filosofi. Når man, udenom denne, taler om natur-videnskaber, skal det bemærkes, at disse er uegentlige videnskaber, det vil sige komplekser af viden, der er abstraheret og fastsat arbitrært" (*Estetica*, pp. 34-35).

Åndens magt er tilsyneladende stor: eksempelvis må fysikken som videnskab således være *arbitrært* fastlagt. Andetsteds har Croce udtrykt, at filosofi er logik og begrebsmæssig erkendelse; men forholdet imellem denne og den intuitivt-udtryksmæssige erkendelse: "...er et to-trinsforhold. Det første trin er udtrykket, det andet trin er begrebet: det første kan stå for sig selv, det andet kan ikke stå uden det første. Der gives poesi uden prosa, men ikke prosa uden poesi" (ibid. p. 30).

Det er i sig selv en "stærk" tese (17). Filosofien er underordnet æstetikken. Men Croce udvider feltet: "Udover disse to former [sc. for erkendelse] har den erkendende bevidsthed ikke andre. Intuitiv og begrebsmæssig erkendelse er fuldstændig udtømmende for den. Omkring overgangen fra den ene til den anden og tilbage igen fra den anden til den første drejer sig hele menneskets åndelige virksomhed" (ibid. p. 31).

I konteksten fremgår det, at sproget er intuition og udtryk, og at "historien indskrænker sig til kunstens almene begreb" (p. 31). Sagt på en anden måde: al erkendelse og dermed alle former for teorier, der ikke er "æstetiske" (altså rigtige) i Croces forstand - er (logisk nok) forkerte (18).

Om kunstnerens forhold til værkets indhold hedder det nu, at han ikke vælger det: "Faktisk føler den sande kunstner sig svanger med sit emne og ved ikke hvorledes; han føler barslen nærme sig, men kan ikke hverken ville den eller ikke ville den"

(ibid. p. 57).

Croce anser et værks "indhold" for at være naturgivet: "... så længe grimhed og uanstændighed findes i naturen og påtvinger sig kunstneren, kan det ikke undgås, at også det tilsvarende udtryk opstår..." (ibid. p. 58).

For Croce er det poetiske lig med den ureflekterede intuition af det virkelige. Og udfra Croces opfattelse af identitet mellem sanseerfaring og intuition er ovenstående logisk nok endda. Afsnittet er interessant, fordi Croce her kommer ind på kritikens status.

Kritikerne skal lade kunstnerne være i fred: thi disse "indgydes nødvendigvis inspiration af det, som har bevæget deres sjæl" (p. 58). Hvad Croce her taler om, er kritikens eventuelle forsøg på at promovere et givet indhold (forstået som f.eks. ideologiske "fremmedelementer") i kunsten. Hverken kunstnerne eller kritikerne har altså mulighed for at bestemme et sådant indhold. Alligevel har kritikerne vide muligheder: "Man [sc. kritikeren] kan medvirke til ikke at udbrede kendskabet til dette eller hint kunstværk til denne eller hin person med dette eller hint sæt af forudsætninger; alt dette vedrører ikke kunsten og er en helt anden sag, som man vil se senere" (ibid. p. 58).

Hvad Croce egentlig giver udtryk for i dette afsnit, er æstetikens (for kritikken er ved at blive identisk med denne) isolering fra kunst- og kulturfrembringelse. Altså en social isolation - der fremhæves *sammen* med æstetikens krav på primatet blandt erkendelsens former. Det er tilsyneladende en bastant hårknude; men løsningen på problemet kan skimtes i forbindelse med Croces definition af "den æstetiske følelse" begreb: det skønne (it.: il bello): "... det forekommer os tilladeligt og opportunt at definere skønhed som *vellykket udtryk* (it.: espressione riuscita), eller bedre som "udtryk uden videre" (it.: senz'altro), fordi udtrykket, når det ikke er vellykket, ikke er udtryk. Følgelig er det grimme lig med det forfejlede udtryk" (ibid. p. 88).

Denne definition er nærmest tautologisk, hvis man betoner det skønne som "udtryk uden videre". Croce har dog umiddelbart forinden søgt rekurs til den almindelige sprogbrug, som angiveligt søger at "... begrænse betydningen af glosen "smuk" (it.: bello) netop til den æstetiske værdi..." (loc.cit.).

Den æstetiske *værdi* (it.: il valore estetico): Croce taler pludselig ikke mere (som tidligere i *Estetica*) om *det* æstetiske (it.: il fatto estetico, dvs. den æstetiske "kendsgerning"). Når det handler om værdi, er det nemlig ikke så tautologisk alligevel, for nu er det åbne teoretiske element i definitionen (det hvorom der siges noget) ikke udtrykket, ej heller "det skønne" - men egenskaben "vellykkethed". For hvis Croce havde talt om udtrykket som *det* æstetiske, *ville* det skønne hermed (via henvisningen til sproget) have været defineret som en social konvention og dermed have været ganske meningsfuld: eftersom konventioner (sc. sproget) ændrer sig, ville det have været interessant at granske den rolle, som det skønne ville spille i kunsten. Men Croces ærinde her er ikke dette. Han søger grundlaget for en

domsæstetik - men vel at mærke en *kritikerens* domsæstetik. Vi må her huske på, at begrebet "det skønne" i sin oprindelse (i 1700-tallet) som æstetisk kategori ikke var en domsmæssig kategori - men derimod en beskrivende kategori, der gjorde det forståeligt, at mange forskellige kunstværker til forskellige tider havde forskellige typer af skønhed. Baggrunden for et sådant tilsyneladende rent formelt skønhedsbegreb var dets sammenhæng med den faktisk skiftende smag. Dermed kunne prædikatet "skøn" ikke finde anvendelse i en deduktivt anlagt domslogik.

Det er netop dette, Croce forsøger nu: kunstværkernes skønhedsmæssige mangefold er væk nu, for *smagen* er blevet "objektiv". Croces æstetik handler egentlig ikke om det skønne eller om værkerne. Den handler om faste, "objektive", standarder for "vellykketheden". Og det eneste punkt, hvorfra det for Croce lader sig gøre at etablere sådanne, er fra den *kritiske* beskuen (og bedømmelse) af det én gang for alle *givne* værk. Det fremgår umiddelbart efter det oven for citerede: "Og for mislykkede kunstværker gælder det paradoksale, at det skønne fremstår som *enhed* af skønhed og det grimme som *mangefold*. Derfor hører man sædvanligvis i forbindelse med mere eller mindre mislykkede æstetiske værker tale om deres fortrin eller deres smukke dele, hvilket ikke finder sted i forbindelse med perfekte værker. I disse viser det sig faktisk umuligt at opremse fortrin eller udpege de smukke dele, fordi de som fuldstændigt helstøbte kun har et eneste fortrin: livet cirkulerer i hele organismen og trækker sig ikke tilbage til nogen af de enkelte dele" (ibid. p. 88).

Paradoksalt er det vel ikke, ud fra Croces specielle form for æstetisk positivisme. Men efter bemeldte "enhed af skønhed" følger en beskrivelse - ikke af æstetikerens - men af kritikerens virke. Eller rettere: kritikken er blevet ophævet til filosofisk doktrin (og omvendt!). Og det forekommer på sin vis ikke ulogisk: Croce har med stor konsistens og konsekvens argumenteret sig fra sit udgangspunkt intuitions- og udtryksmodellen for kunst, via den objektiverede smag, frem til den kritiske doms erkendelsesmæssige primat. I denne forstand synes det rimeligt at se Croces kunstteori som modernitetens fuldbyrdelse i æstetikken.

Arven efter Croce: den æstetiserende kritik

Oprindeligt havde Croce taget udgangspunkt i en adskillelse af kritik og æstetik. Men man skal lægge mærke til to forhold her. For det første er Croces kritik af den hidtidige litteraturkritik baseret på, at denne (såvel Carducci som i mindre grad De Sanctis) fattedes filosofi. Altså: kritikken burde være filosofisk, dvs. ikke bare indeholde, men *være* æstetik. For det andet opererer Croce i stigende grad gennem sit senere forfatterskab egentlig med to adskillelser mellem kritik og æstetik: den ene er den formelle, hvor kritik er filologi m.v., altså ren redskabsdisciplin, mens æstetikken er videnskaben om intuition. Den anden - afgørende - adskillelse er rent pragmatisk: mellem god og dårlig kritik.

Disse to adskillelser blandes således, at Croce, når han bruger den formelle distinktion, altid bruger den til at afgrænse den gode kritik fra den dårlige kritik og dermed diskvalificere denne som værende ikke-kritik (19). Kritik er æstetik og vice versa - og det indbefatter som tidligere nævnt sprogfilosofi, historiografi, ja egentlig også filosofien. Denne kritik-æstetik er den højeste erkendelsesform - alt andet er partielle og useelvstændige erkendelses- og *handle*former: for Croce opererer med et begreb om, at erkendelse og handling er uadskilleligt forbundne. Og dette, set i lyset af, at det "virkelige" er det åndelige, er egentlig i al sin rystende banalitet en legitimering af en bestemt socialgruppes rolle og adfærdsmønster.

Var det endda blevet ved det, havde crocianismen vel næppe haft den lammende effekt på italiensk kulturliv, som flere senere kritikere af Croce-tænkningen har henvist til. Det særlige ved visse typer teoridannelser er - uheldigvis i dette tilfælde - at de gerne udvikler en indre dynamik og bliver til deciderede paradigmer og dermed handlingslegitimerende og -foreskrivende. For at belyse dette må vi vende tilbage til forholdet mellem kunstner og kritiker.

Udgangspunktet i beskrivelsen af æstetikken var i *Estetica* den intuitive erkendelse som denne videnskabs genstand. Der opstod snart et metaproblem. For når kritikeren/æstetikerens dømmes over kunstværket og afgør, om det overhovedet er kunst eller ej; og når værket er uudtømmeligt og uudsigeligt - vil det så ikke være rimeligt at videreudvikle den model, som Croce overtog fra litteraturhistorikeren De Sanctis: at kritikeren forholder sig til det kunstske, som kunstneren forholder sig til det naturske - og betragte kritikeren som kunstneren overlegen? Eller med andre ord: er den højeste form for erkendelse af det æstetiske egentlig ikke kritikeren erkendelse og ikke kunstnerens?(20) Problemet bliver til en vedvarende undertone i Croces videre æstetiske forfatterskab. I sidste ende er den stadig større betoning af værkets uudsigelighed og distinktionen mellem "poesi" og "litteratur" eller "ikke-poesi" at betragte som begrundelse for, at det element, der egentlig skaber historie, moral, nytte og indsigt, er kritikeren-æstetikerens. Det er ikke så meget de givne fænomener som den gode og sande *forvaltning* af disse, der egentlig bliver en hædersopgave.

Det er her, det kontinuative element i italiensk kultur bliver afgørende. Her havde man for hånden en så stor mængde "givne" værker og en så potentielt sammenhængende kulturhistorisk tradition, at man til syvende og sidst ikke *behøvede* at bekymre sig om samfundets aktuelle kunst og almindelige kulturelle udvikling. Jeg skriver "potentielt sammenhængende", fordi det lokales samtidige tilstedeværelse - i kraft af den manglende nationale enhed - er en væsentlig forudsætning for, at man selv inden for det givne korpus af værker kunne sætte disse ind i stadigt varierende sammenhænge. Den kritiske praksis bliver til en uophørlig række af domsafsigelser: er et givet værk "smukt" og dermed "lyrisk" (dvs. ureflekteret intuition) og derfor overhovedet kunst (dvs. sand og ægte erkendelse)?(21).

Det afgørende i den crocianske kritiks udvikling er den stigende *afstand* til de

givne værker hos de crocianske kritikere (og Croce selv). Man kan betragte Croceparadigmet som een lang proces af social af-aktualisering af kunsten. (Det skal indskydes, at jeg omvendt med "aktualisering" af kunsten ikke forstår en ideologisering af denne). Jeg tror, det er i dette lys, man skal forstå specielt 80'ernes udviklinger inden for italiensk æstetik: som en sprængning af kritikkens primat over både kunsten og den filosofiske æstetik og som et forsøg på at gen-aktualisere kunsten. Men at et tilbundsgående opgør med det crocianske paradigme først har sat sig så sent igennem som i 1980'erne, har sine særlige årsager, som vil blive opridset i det følgende.

Perspektiver i Croces domsæstetik

Croces filosofiske og kritiske forfatterskab kan ses som en konstant yderligere befæstning af allerede grundlagte bastioner: med Gramscis udtryk kan Croces anvendelse af sit filosofiske system ses som en "positionskrig" om det kulturelle og intellektuelle hegemoni ikke blot i et italiensk, men også i et videre internationalt perspektiv som modernitetens mest ekstreme stadie: der hvor selv den æstetiske diskurs afgår ved døden. I *Estetica* skriver Croce om muligheden af "fremskridt" inden for æstetikken: "I det øjeblik mange [sc. forskere] engagerer sig inden for et og samme emne, uden at det lykkes dem at give dette en adækvat form, selv om de stadig nærmer sig denne, siger man, at der gives *fremskridt*, og når det uventet lykkes for nogen at give det den endegyldige form, siger man, at *cirklen er sluttet*, fremskridtet er slut."

Historien - her æstetikken - kan siges at være slut med fremstillingen af "Åndens filosofi". På dette modernitetens ekstreme stadie eksisterer kun den kritiske diskurs som menneskeåndens mest ægte og gyldige praksis: alt andet er enten virkelighedens egenskabsløse fænomener eller intellektets partielle indsigter. På god platonisk vis er hermed grundlagt et rigtigt erkendelseshierarki, hvor givne socialgrupper er bærere af de forskellige diskurstyper. Øverst står kritikeren, der efterhånden kommer til at se sin hovedopgave som rent pædagogisk: kritikeren forklarer poesien og dens betydning over for de udenforstående (sc. børnene, de uvidende) og forbereder dem til at stå over for det uudsigelige.

Oprindeligt var fremstillingen af historiske og stilistiske helhedsbetragtninger bandlyst fra kritikeren virke for Croce: enhver form for litteraturhistorisk virke kunne kun være *monografisk* og i sin yderste konsekvens kun befatte sig med enkeltværker. Helhedsbetragtninger var kun gyldige i en pædagogisk sammenhæng, altså på skolebogniveau. Antagelsen af en infantil målgruppe er med tiden blevet udstrakt til at omfatte befolkningen som helhed: kritikeren "serverer" klassikerne for hoben, og dermed kan fremstillinger, der indeholder angivelser af værkernes "værdi" og en historik, da også affattes ud over folkeskoleniveau. Med en så stor

målgruppe er der plads til en bred differentiering, fra børnehave- til universitetsniveau, hvilket da også i dette århundrede har givet brød på bordet til en sand hærske af kritikere, der i endeløse rækker af litteraturhistorier, forfatterbiografier, værkindledninger m.v. har søgt at sige noget om det udsigelige. Filosofisk og æstetisk kan man sige, at der ikke har været levnet plads til den spændvidde og relativitet, der ligger i fortolkningssituationen og denne set som felt for betydningsdannelse. Dette har haft som håndfast resultat, at målgruppen for den kritiske diskurs ikke blot er blevet set som infantil, men også som decideret uintelligent og muligt "farlig": med baggrund i en dyb mistillid til de empiriske læsers evner til at indse det givne værks "sande" betydning er disse blevet bragt på rette spor af kritikerne. Dette er dybest set en naturlig konsekvens af et æstetisk paradigme, der bygger på en positivistisk antagelse af, at "videnskab" er en konstant kumulativ proces af "sandheds"-søgning og derfor som praksis forbeholdt en given gruppe af udøvere.

De mislykkede forsøg på opgør med Croce-tænkningen

Netop fordi Croce-tænkningen i den nævnte grad bygger på den æstetiske dom og den historiske applicering; og netop fordi Croce og hans elever selv brugte systemet på overordentlig store mængder af værker i den omfangsrige italienske litteratur (og da i øvrigt også udenlandsk litteratur) - ja, netop derfor blev det også sværere for de mange filosoffer, æstetikere og kritikere, der især efter anden verdenskrigs slutning ønskede at gøre op med Croces indflydelse, at føre dette opgør ud i livet: der var simpelthen for mange domme (sc. "sandheder") at tage stilling til.

Nu kan man se Croce-paradigmet på en positiv og en negativ måde:

- Positivt: i det crocianske paradigme lykkedes det på et prækært tidspunkt i Italiens historie at skabe, helt bogstaveligt, et overblik over en meget rig kulturel tradition sammen med en solid filologisk indsats over for kilderne. Italienerne blev nu også åndeligt italienere!(22). Dette bør ses i nær sammenhæng med mere langsigtede problemstillinger omkring former for national italiensk identitet siden 1500-tallet og omkring diskussionerne af et nationalt italiensk sprogs nødvendighed og karakter (23).

- Negativt: med udgangspunkt i "udsigeligheds"-tesen og tesen om værkets karakter af at være udtryk defineredes og grundlagdes en intellektuel kulturs metode og praksis. Man kan blot overveje det holdbare i en intellektuel adfærd, der bygger på *ad infinitum* at forsøge at sige det endelige om det egentlig udsigelige. Lidt maliciøst sagt består Croce-paradigmet i legitimeringen af en (i Marx' forstand) uproduktiv gentagelse af et futilt forehavende: sprogligt at formulere, at et givet fænomen ikke er sprogligt formulerbart!

I opgørene over for Croce har man i mange år koncentreret indsatsen mod den nævnte positive del af paradigmet: især litteraturforskere af forskellige mere eller

mindre veldefinerede skoler har kastet sig ud i diskussioner af konkrete domme og appliceringer. Dermed har man forsømt en afklarende diskussion af grundlaget for disse domme. Denne egentlige videreførelse af grundinventaret i Croce-tænkningen har været en konsekvens af identitets- eller essenstænkningens centrale plads i italiensk filosofi (jævnfør omtalen af udviklingen i 1800-tallet): man har så at sige begrænset indsatsen til at opstille blot og bart anti-crocianske identiteter både filosofisk og især litteraturkritisk.

Et udbredt scenario for italiensk filosofi i dette århundrede deler denne op i to perioder: 1. perioden 1901-1945: "det idealistiske diktatur", 2.: efter 1945: "parti-filosofien", hvor filosofferne er engagerede i civilsamfundet og de problemstillinger, der udspringer af individets forhold til dette, og som regel har et veldefineret forhold til et politisk parti (særlig til socialist- eller kommunistpartiet). Stadig ifølge dette scenario skulle der i efterkrigstiden have rejst sig tre hovedretninger på ruinerne af Croce-tænkningen: eksistentialisme, marxisme og videnskabsfilosofi (herunder diverse former for sprogfilosofi).

Filosoffen og filosofihistorikeren Eugenio Garin (f. 1909), der selv delvist er elev af Croce, benægter eksistensen af en decideret periode (med fastsat begyndelse og afslutning) behersket af én retning, idealismen (en "isme" defineret i modsætning til andre "ismer"). Til en vis grad har Garin ret: Croce blev erklæret for død af de tre "retnings" repræsentanter - og kun af dem! For der blev *ikke* ryddet op i den italienske filosofiske kultur - fordi Croces æstetiske grundprincipper levede videre: man gjorde ikke op med udtryks-modellen for kunst, man anerkendte dybest set stadig det intuitive og følelsesmæssige som den højeste erkendelsesform adskilt fra fornuftens virke, man videreførte udsigelsesprincippets praktiske implikationer, og man opretholdt den særlige historicistiske ide om værkets genskabelse og applicering (24).

Et virkeligt opgør med Croce-tænkningen kom først i stand via grundlæggende nye æstetiske positioner - og langsomt udviklede disse sig (fra 50'erne og frem), bl.a. fordi "modstanderen" eller "målfeltet" var en efterhånden institutionaliseret tankegang præget af gold reproduktion og dermed i en vis forstand forsvarsløs og udlevet i teoretisk henseende.

Efter anden verdenskrig opfattedes Croce og hans system som "ideologi" i bred forstand: følgende *måtte* opgørene med Croce tilsyneladende også have karakter af ideologiske opgør. Det er faktisk vanskeligt her at afgøre, hvad der er årsag og hvad der er virkning: blev Croce-tænkningen *gjort* til ideologi, fordi de "engagerede" filosoffer selv tænkte ideologisk? Eller blev filosofferne ideologisk engagerede, fordi Croce-tænkningen som ideologi krævede dette?

Denne type af opgør med Croce forekommer at være filosofisk (og dermed æstetisk) irrelevant. Et eksempel herpå er udviklingen af rationalisme-begrebet: Croces filosofiske idealisme er blevet opfattet som irrationalisme, fordi Croce selv angreb

rationalismen - hvilket logisk nok var en del af hans vægtning af den intuitive erkendelses primat. Nu foreskriver en tænkning i essenser, at man bør mene det modsatte af, hvad ens fjende mener. Derfor er det tilsyneladende logisk over for Croces irrationalisme at fremhæve rationalismen for at gøre op med, hvad man selv kalder irrationalisme (25).

Rammer for en mulig overvindelse af Croce

Måske har Antonio Gramsci fragmentarisk beskrevet nogle af de centrale elementer i et eventuelt opgør med Croce:

- For det første må man for at kunne gøre virkeligt op med Croce trænge ind i og forstå hans tænkning. Man må så at sige arbejde sig indefra og ud og ikke afvise hans system *en bloc* p.g.a. enkelte dommes indlysende uholdbarhed. I dag kan vi med den tidsmæssige afstand til Croce se ham som en "klassiker": en forfatter, som vi kan læse, forstå og tage ved lære af (eller eventuelt tage afstand fra) uden, at vi dermed gør os til part i det samme diskursive rum (26). Med andre ord kan Croce bearbejdes med modernitetens egne midler: forudsætningen for den moderne kritiske dom er, at der er gået *tid* i forholdet mellem værk og modtager, at der er afstand mellem værket (egentlig: kunsten) og den dømmende instans. I vore dage er Croce på en sådan tidsmæssig afstand, som en mulig "klassiker".

- For det andet, med hensyn til de "ideologiske" og "diktatoriske" aspekter ved Croces filosofi, må denne forstås som "umiddelbar politisk ideologi" og hans historicisme som "en form for politisk moderatisme" (27). Desværre har Gramsci kun behandlet dette emne sparsomt: men viderefører man hans tankegang, kan Croce ses som det post-risorgimentale italienske borgerskabs perspektivløse hegemoni på det kulturteoretiske område - i Croces æstetik udstrakt til også at omfatte denne disciplin. Det, der karakteriserer Croce, er netop manglen på visioner og perspektiver i *positiv* forstand: genstanden for den æstetiske (kritiske) dom er *den allerede givne kunst* og ikke en aktuel eller endsige fremtidig kunst. Croces æstetik er kunstens totale af-aktualisering, fordi den er en ren positionskrig, dvs. en konstant forsvarskamp for et hegemoni, der er begrundet i fortiden og intet har at tilbyde i nutiden. Gramscis pointe med udtrykket "*umiddelbar politisk ideologi*" skal da forstås således, at i Croce-tænkningen stikkes intet under stolen! Der er intet, der gør forholdet mellem politik og æstetik "middelbart", intet der mystificerer eller tilslører det "direkte forhold" mellem filosofiens og magtens diskurs.(28) Nu er det imidlertid afgørende her at indse, at Croce-tænkningen da kun kan forstås og eventuelt afvises ved at undersøge dens "effektivitet", eller virkningsfuldhed, i dens sociale kontekst: i tilfældet med Croce-tænkningen står vi over for en filosofisk teori, der i helt usædvanlig grad har været virkningsfuld i det civile samfund (29). Men dermed bliver opgaven for den, der ønsker at analysere Croces filosofi også at forstå dens samhørig-

hed med den sociale kontekst - på godt og ondt, vel at mærke.

Kontinuitet - eller brud?

I kulturteoretisk henseende er Croce-æraen ofte blevet set som et "sort hul", en parentetisk periode i italiensk filosofi, hvor en idealisme gjorde sig gældende, som nu (heldigvis) er død og borte og ikke betyder noget mere. Dette syn er muligvis en opfølgning af Croces eget syn på fascismen: han så denne som en ikke-signifikant periode i italiensk historie - som noget der var der, men ikke kunne udsende betydning, netop et sort hul. Det umiddelbart tiltalende ved at overføre dette syn på Croce selv er, at hermed negeres *hele* perioden, hele det fascistiske tyveår, ikke blot socialhistorisk, men også "ideologisk" (i henseende til dens teoretiske udtryk). Så i stedet for at nøjes med at afvise fascismen som fænomen, kan man afvise hele perioden med mus og mand. Dette er på sæt og vis en "let" løsning rent moralsk: for derved skal man ikke ulejlig sig med at forklare eventuelle organiske sammenhænge mellem tyveåret og den efterfølgende periode. Man kan frisk og frejdigt ud fra "engagementets" position hævde, at noget afgørende og kvalitativt nyt begynder - inden for filosofien er den mest oplagte konsekvens af dette syn, at vi efter Croce-paradigmets bortgang starter ved et filosofisk "år nul".

Nu er problemet, at dette er en afvisning af den historiske *kontinuitet* og dermed dybest set uantagelig for en kulturelt bevidst italiener. Dette har faktisk også givet sig udslag i en ret lunken modtagelse af udenlandske, d.v.s. "fremmede", filosofiske retninger efter anden verdenskrig.(30) Det kontinuative element, man da har postuleret fra de efter-crocianske filosofers side, har været "la Resistenza" (modstandsbevægelsen) og de dermed forbundne perspektiver - altså en *aktiv* ny, og ikke en passiv crociansk, anti-fascisme. For det følte påkrævet efter befrielsen, at kulturen og dens bærere reagerede og agerede på to fronter og af to årsager:

1. Aktion skaber re-aktion (eller: tryk avler modtryk): man så fascismen som re-præsenterende een type aktion, der som modsvar krævede en anden, modsat type aktion. Der skulle et nyt "indhold" til i kulturen: en anden type engagement.

2. Aktion opstår ud fra eller oven på passivitet (her på det filosofiske, æstetiske og især finkulturelle område): Croce og store dele af kulturlivet (f.eks. den litterære "hermetisme") sås som isolerede fra det pulserende liv og egentlig vegetative (i negativ forstand). Heroverfor følte behovet for en aktiv udveksling mellem tænkning og virkelighed, en ny form for mediering mellem kunstens, filosofiens og kritikens diskurser og det civile samfund.

Problemet med teorier, der opererer med sådanne "sorte huller", er imidlertid, at de er ansvarsforflygtigende og virkelighedsfornægtende: man er på godt og ondt nødt til - især i den italienske kontekst - at medtænke det fascistiske tyveår både filosofisk, æstetisk og kulturteoretisk; for det var eksempelvis under fascismen, at grund-

pillerne i massekulturen blev rejst (især massemediernes og mange af de dermed forbundne genrer udvikles her). Social- og økonomihistorisk har tyveåret også sat sig dybe spor: det er f.eks. her, den italienske tradition for statslige holdingselskaber etableres og i almindelighed det særlige symbiotiske forhold mellem offentlig og privat økonomi, der netop først i disse år er blevet genstand for tilbundsgående ændringer (kaldet "privatiseringer").

De nye filosofiske retninger har da også været betragtet som uægte set fra et italiensk synspunkt, simpelthen fordi de langt hen ad vejen også har været det, idet man ikke har taget den nødvendige diskussion om forholdet mellem italiensk og "fremmed" kultur op - og hermed ikke har kunnet bearbejde det stadig mere påtrængende behov for en stærkere cirkulation mellem disse. Den - i al fald indtil 80'erne - manglende evne hertil skyldes nødvendigheden af den dermed forbundne definering af eller profilering af det italienske bidrag til et sådant dialogisk forhold: man har ikke i tilstrækkelig grad kunnet profilere sig som organisk italiensk filosofi. For en sådan nutidig, aktuel og faktisk profilering har man jo netop afskåret sig fra ved at benægte det fascistiske tyveårs kulturelle værdi *in toto* - fordi perioden er blevet set som et sort hul, hvorfra intet (godt) kan undslippe.

Delvist på grund af Croce-paradigmets solide institutionelle forankring i Italien, og delvist p.g.a. de nævnte mangler i opgøret med dette hos toneangivende filosoffer og litteraturteoretikere er virkelig tilbundsgående nyorienteringer først slået igennem inden for især æstetik og filosofi i 1980'erne. Som tidligere antydnet er en central skikkelse i disse nyudviklinger filosofen Luigi Pareyson, der fra 1950'erne og frem udarbejdede en forståelsesfilosofi, der senere igen har været udgangspunktet for såvel semiotikere (væsentligst Umberto Eco) og hermeneutikere (væsentligst Gianni Vattimo), der i dag må siges at repræsentere de vigtigste retninger inden for italiensk filosofi. Det er derfor glædeligt, at der nu også på dansk (i dette nummer af *Slagmark*) foreligger prøver på Luigi Pareysons filosofi.

Med hensyn til Benedetto Croces filosofi er denne blevet kritiseret voldsomt i denne artikel. Min konkluderende afrunding kan derfor forekomme paradoksal: læs Croce, forstå ham, lær af ham - positivt og med åbent sind! For som jeg i de sidste dele af artiklen har været inde på, så er det egentlig nyttesløst at ville "gøre op" med Croce, hvis man dermed forstår en blank afvisning af hans teorier. For således ville man blot følge Croces egne regler for filosofisk virksomhed. Man må overveje kernen i Croces æstetik: opfattelsen af kunstværket som udtryk og intuition. Men Croce må "overvindes", ikke besejres - kun derved vil man inden for moderne italiensk filosofi begavet kunne tale om kontinuitet og brud i en nutidig og konstruktiv dialog.

Litteraturliste

Nedenstående er anført udgaver af de værker af Benedetto Croce, der er henvist til i teksten.

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. (1901). Laterza, Bari 1951.

Breviario di estetica (1912). Laterza, Bari 1933.

"Aesthetica in nuce" (1928). pp.195-223 in: *Filosofia poesia storia.* Pagine tratte da tutte le opere. A cura dell'autore. Ricciardi, Milano-Napoli 1952.

La poesia (1936). Laterza, Bari 1953 (5. udg.).

Noter

1. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62) definerede i sine *Filosofiske betragtninger over forskellige træk ved digtet* (1735) kunsten som tilvejebringende "fuldkommen sanselig erkendelse". Netop på grund af "fuldkommenheden" kan denne form for erkendelse behandles i en rationel diskurs (sc. den filosofiske).
2. I denne forbindelse skal jeg henvise til Mario Perniolas *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1980, især pp. 39-56.
3. Inden for litteraturteori har det crocianske paradigme evident været mere sejlivet. Eksempelvis anslår Alberto Asor Rosa i en afsluttende kommentar i Torino-forlaget Einaudis store *Letteratura italiana*-serie, at "den idealistiske litteraturvidenskab i Italien har været mindst halvfjerds år" - hvilket i så fald placerer det endelige brud med det omkring 1980. Asor Rosa i artiklen "Epilogo VS" in *Letteratura italiana. Storia e geografia III. L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, p. 1296.
4. Den italienske marxist og medstifter af PCI, det italienske kommunistparti Antonio Gramsci (1891-1937) skelner i sit "Quaderno 12" (af hans fængselsoptegnelser) mellem de intellektuelles to karakteristika som social gruppe: dels er de "organiske" i og med, at "... enhver social gruppe... frembringer, organisk, et eller flere lag af intellektuelle, som giver den homogenitet og bevidsthed om dens egen funktion....". Dels er de "autonome", idet "...de fremstiller sig selv som autonome og uafhængige af samfundets dominerende sociale gruppe...", og samtidig er de besjælede af en "korsånd". Citeret fra A. Gramsci: *Gli intellettuali*, Ed. Riuniti, Roma 1977, pp. 3-5.
5. Croce har selv beskrevet sin intellektuelle udvikling flere steder, bl.a. i *Contributo alla critica di me stesso* (1915, "Bidrag til kritikken af mig selv"), genoptrykt af forlaget Adelphi, Milano 1989. Kapitel III (pp. 46-65) bærer netop titlen "intellektuel udvikling". Croce mener selv her, at Spaventa-inspirationen nåede til ham via Giovanni Gentile, som han havde et nært forhold til frem til ca. 1910, hvorefter han også brød med denne.
6. Man skal være opmærksom på, at spørgsmålet om især tekst-filologiens metoder og status dengang var og den dag i dag er særligt prekær for italiensk litteraturhistorieforskning på grund af den store mængde af værker, der tidsmæssigt stammer så langt tilbage som 1200-tallet. Der har således - til tider i overensstemmelse med, til tider i modsætning til Croce-tænkningen - udviklet sig en filologisk litteraturkritik, der i 1960'erne flød sammen med strukturalismen.

7. Ved citater fra *Breviario di estetica* er benyttet Volmer Dissings danske oversættelse (*Æstetisk breviarium*, Gyldendal 1960). Alle andre citater er egne oversættelser.
8. I sammenhængen henviser Croce bl.a. til Giambattista Vicos teori fra begyndelsen af 1700-tallet om det poetiske sprogs oprindelighed i forhold til andre sprog- eller udtryksformer.
9. Det bør indskydes her, at Croce var modstander af fascismen, men alligevel blev tålt af regimet. For mange italienske intellektuelle var Croce-tænkningen i det fascistiske tyveår den eneste mulighed for en kulturelt set udholdelig eksistens i Italien. Et særlig vigtigt forum blev Croces tidsskrift *La critica*, som han havde grundlagt i 1903 og som udkom indtil 1944.
10. Til udgaverne i 1901, 1907, 1921 og 1941.
11. I *Aesthetica in nuce* formuleres det mere radikalt om æstetikken (som i værket er helt identisk med kritikken), at "... denne er, i realiteten, hele filosofien..." (p. 203) og lidt efter, at den "... forudsætter og samtidig fremstiller den absolutte idealisme eller spiritualisme" (p. 205).
12. Det er her værd at holde sig for øje, at stort set hele Croces kritiske og filosofiske forfatterskab er variationer over det samme tema: en erkendelsesteoretisk distinktion mellem intuitiv og al anden erkendelse, der søges tilpasset en ontologisk distinktion mellem faktisk kunst og ikke-kunst - og omvendt.
13. Denne forbistring nøder Croce til, p. 14, at hævde: "Enhver af os er en lille smule maler, billedhugger, musiker, digter, forfatter; men hvor lidet dog i forhold til dem, som kaldes således netop på grund af den ophøjede grad, hvori de besidder disse menneskenaturens fælles evner og energier...". Det kunne måske gå an som billedlig tale. Men problemet er, at Croce mener det helt bogstaveligt, og som generel erkendelsesteoretisk tese.
14. Det er faktisk en let modereret udgave af Platon, vi møder her. Platon var den første til (bl.a. i *Staten*, 10. bog) inden for vor kulturkreds at formulere spørgsmålet om, hvilken erkendelsesform, der er den vigtigste. Hans svar var, at kunsten var underordnet i forhold til filosofien, eller: det sande var primært i forhold til det gode og det skønne. Croce afviger fra Platon for så vidt, at han hævder æstetikens forrang fremfor filosofien og det skønnes fremfor det sande og det gode (hvortil han tilføjer en fjerde kategori: det nyttige) - men grundholdningen er egentlig den samme: der gives åndelige størrelser, der er mere "virkelige" end andre. Og selve spørgsmålet opstår ud fra samme idealistiske antagelse: at det åndelige er det virkelige, det "sande".
15. Et bærende element i Croces litteraturkritiske og æstetiske forfatterskab er de konstante "nye" angivelser af, hvad der faktisk er kunst, altså intuition - og hvad der ikke er kunst. Et eksempel på dette kunne være et af de store klassiske værker i italiensk litteratur: Alessandro Manzonis historiske roman *I promessi sposi* (endelig udgave 1842). At romanen er et kunstværk, tvivler ingen kendere af italiensk litteratur vel på. Men at det dermed kun kan erkendes som intuition, er derimod meget tvivlsomt. Croce søger at bøde af for dette problem ved at hævde, at der findes ikke-intuitions-mæssige elementer hos Manzoni - men at de har karakter af fremmedelementer i forhold til romanens status som kunstværk.
16. *Estetica* består af to dele: en teoretisk og en historisk. I bogens anden, historiske del giver Croces "facitliste"-praksis sig nogle pudsige udslag: i kapitel I om antik græsk-ro-

mersk æstetik finder vi afsnittet "Fejlagtige angivelser og forsøg i antik græsk-romersk Æstetik"; senere i kapitel V om Vico findes efter et afsnit om "Vico som opdageren af den æstetiske videnskab" afsnittet "Vicos fejl"; og blandt kapitlerne om europæisk æstetik i anden halvdel af 1800-tallet finder vi kapitel XVI med titlen "Epigonernes æstetik". Æstetikens historie ses i teleologisk perspektiv: alle hidtige teorier er kun famlende forsøg og skridt på vejen til den sande æstetik, dvs. æstetikken som videnskab i Croces udformning.

17. Og umiddelbart forinden har Croce fastslået, at "ethvert videnskabeligt værk er samtidig kunstværk" (p. 29)!

18. Hvad vi ser her, er et krav om absolut gyldighed for en filosofisk teoris vedkommende, som selv ikke Hegel i sin *Retsfilosofi* hævdede. For Hegel lod sin absolutte ånd inkarnere i en given historisk virkelighed - den daværende preussiske stat.

Hos Croce er virkeligheden borte - alt "virkeligt" er ren ånd. Det handler for mig at se om, at Croce ikke kunne eller ville henvise til en social virkelighed. Følgen af denne "eksklusivitets"-tese er, at for Croce er alle andre teorier end hans egen enten direkte forkerte (løgnagtige, fejlslagne) eller reduktionistiske. I bedste fald kan Croce medgive sådanne partikulære teorier en vis interesse; men til en egentlig dialog kommer det ikke.

19. I kapitel IV "Kunstkritik og kunsthistorie" i *Æstetisk breviarium* beskriver Croce denne den "sande" kritiks karakter mere indgående.

20. Et biprodukt af denne opfattelse finder man i mange italienske litteraturhistorier fra perioden. Her kan man foruden forfatterne også læse om andre store ånder, især fra det filosofiske område: f.eks. Bruno, Galilei, Vico, Croce(!) m.fl. Ikke - som man skulle tro - som "ydre" belysninger af litteraturens udvikling på forskellige områder, men derimod som direkte formidlere af æstetisk erkendelse *strictu sensu*.

21. Om denne praksis inden for litteraturhistorie og -kritik, se min artikel "Æsteticisme og historicisme i italiensk litteraturkritik" in: (*Pré*)Publications nr. 127, Romansk Institut ved Aarhus Universitet 1991, pp. 14-28.

22. Fænomener som massesamfundets udvikling, Italiens sene samling i 1861 og litteraturens er centrale for etableringen af et fællesnationalt kulturelt rum i dette århundredes første halvdel. Blandt historikere er det polemisk blevet sagt, at økonomisk og politisk blev Italien først samlet af fascismen. Tilsvarende kan man sige, at et samlet nationalt perspektiv på den italienske kulturs historie og kvalitet først blev tilvejebragt af Croce-paradigmet.

23. Til læserens oplysning: 1) en italiensk national identitet etableres først reaktivt i begyndelsen af 1500-tallet primært af Niccolò Macchiavelli (1469-1527) trods tidligere formuleringer. 2). Den italienske rigssprogsnorm er i dag den florentinske variant af den toskanske dialekt. Denne status opnåede florentinsk først endegyldigt i forbindelse med Italiens samling. Men nationalsproget som problem formuleres indledningsvist af Dante Alighieri (1265-1321) og erkendes som alment problem i løbet af 1500-tallet.

24. Først fra midten af 80'erne tog diskussionerne af den italienske filosofis historie i efterkrigstiden fart. Man følte stærkt behovet for en slags afklaring af de nærmeste filosofiske rødder med henblik på en profilering i forhold til filosofiens mulige fremtidsudsigter. Blandt de centrale værker skal her nævnes:

AA.VV.: *La cultura filosofica italiana dal 1945 al 1980 nelle sue relazioni con altri campi*

del sapere, Guida, Napoli 1982.

Garin, Eugenio (a cura di): *La cultura filosofica italiana dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1985.

Jader Jacobelli (a cura di): *Dove va la filosofia italiana?*, Laterza, Roma-Bari 1986.

Rossi, Pietro e Carlo Augusto Viano (a cura di): *Filosofia italiana e filosofie straniere nel dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1988 (særnnummer af *Rivista di filosofia* n. 2-3 1988).

Det er betegnende, at diskussionen først er startet efter, at debatten om det moderne og det postmoderne tog fart, på det filosofiske område primært i form af introduktionen af "den svage tanke" med antologien *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983.

25. Et eksempel på denne fremfærd møder man hos en af Italiens førende filosofihistorikere Carlo Augusto Viano, bl.a. i "La ragione, l'abbondanza e la credenza", pp. 303-366 in: Aldo Gargani (a cura di): *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979.

26. Det er antagelig heri, man skal søge årsagen til, at forlaget Adelphi i Milano er i gang med at genudgive en række af Benedetto Croces hovedværker efter at have overtaget rettighederne fra Croces "eget" forlag Laterza i Bari. Genudgivelserne har været genstand for en del polemik: skal de tolkes som et forsøg på at relancere Croces idealisme og irrationalisme?

Gramscis tese m.h.t. forståelse af Croce er bl.a. udtrykt i "Quaderno 15", optrykt i *Arte e folclore*, Newton Compton Editori, Roma 1976, pp. 162ff.

27. Antonio Gramsci i "Quaderno III", bl.a. optrykt i Antonio Gramsci: *La filosofia di Benedetto Croce e il materialismo storico*, Riuniti, Roma 1971, pp. 257ff. Omkring Croces filosofi og udviklingen af den italienske liberalisme efter samlingen af landet er Gramscis artikel "Alcuni temi della quistione meridionale" fra 1926 (umiddelbart før Gramscis arrestation) helt fundamental. Optrykt som pp. 179-203 in: *La rivoluzione italiana*, Newton Compton Editori, Roma 1976.

28. Med hensyn til udtrykket "direkte forhold" se Mario Perniolas "Videokulturer som spejle" (note 8) i dette nummer af Slagmark.

29. Begrebet "effektivitet" eller "virkningsfuldhed" har været genstand for en dybere diskussion i tidsskriftet *Aut Aut* nr. 226-27, 1988 (*Il filosofo e l'effettuale*, med bidrag af bl.a. Gianni Carchia og Mario Perniola), La Nuova Italia, Firenze. I bogen gives forskellige bud på filosofiens status og placering specielt i vore dage.

30. Dette gælder til eksempel retninger som eksistentialismen koncentreret omkring Antonio Banfi, den såkaldte "neo-positivistiske" videnskabsfilosofi koncentreret omkring Ludovico Geymonat og Norberto Bobbios analytiske moralfilosofi. Fælles for disse skikkelser og retninger er iøvrigt betoningen - også fra egen side - af deres rationalistiske grundlag.