

# TAINÉ IN NJEGOVA FILOZOFIJA UMETNOSTI

Dušan Pirjevec

Izid Tainove *Philosophie de l'art* loči od njenega slovenskega prevoda\* devetdeset oziroma petinsedemdeset let. Spričo tega in zaradi dejstva, da je doživljala njegova historična metoda pri nas svojo prvo in najdoslednejšo aplikacijo že pred več kot petdesetimi leti — v Prijateljovem esejju o Josipu Murnu — je menda že samo po sebi dovolj očitno, da je *Cankarjeva založba* s to svojo publikacijo izpolnila veliko vrzel in odpravila precej neprijetno zamudo.

Hkrati pa vzbuja zavest o takšni časovni odmaknjenosti prevoda od izvirnika občutek, kakor da je danes nekam nepotrebno pisati o tem ateističnem liberalcu, ki je postal na stara leta protestantski vernik. Še bolj živ postane ta občutek, če vemo, da njegove teze že zdavnaj niso več v središču polemike. Razpravljanja, ki jih je povzročil, so se že poglela in danes živi Taine po zaslugi tistih prvin svoje zgradbe, ki jih je potrdila znanstvena praksa in ki so postale sestavni del sodobne znanosti in filozofije. Danes je že povsem raziskan Tainov vpliv na njegove sodobnike, bolj ali manj natanko je določen tisti del njegovih nazorov, ki so preživeli preizkušnjo kritike in prakse, in preiskana je slednjič tudi geneza njegovih idej.

Zaradi vsega tega bi res ne imelo posebnega smisla, če bi hotel čim bolj v podrobnosti razlagati celotni njegov sistem in ugibati, kaj je avtor s posameznimi trditvami pravzaprav imel v mislih. Taki poskusi čim zvestejše interpretacije so vedno neke vrste propaganda. Tainu pa danes propaganda prav res ni več potrebna.

Smotrna se mi zdi le kritična analiza, ki naj pokaže notranje protislovnosti njegovega sistema, se pravi probleme, ki jih Taine ni mogel obvladati. Ugotovitev teh problemov je namreč hkrati opozorilo na vprašanja, katera je morala rešiti tista znanost, ki je prišla po Tainu in pred katerimi stoji še danes misel tistih, ki se opirajo zgolj na po-

\* Hippolyte Taine, *Filozofija umetnosti*. Cankarjeva založba. Ljubljana 1955.

samezne fragmente njegovega sestava, ne da bi jih znali organično vključiti v nov, višji sistem. Po takih fragmentih je Taine še danes prisoten n. pr. v precejšnjem delu naše literarne zgodovine in esejistike, ki se ukvarja z zgodovino in teorijo umetnosti.

Pravo aktualnost pa daje Tainu nekaj drugega. Že Lanson je v uvodu k prvi izdaji svoje literarne zgodovine pisal: »Študij literature je danes brez erudicije nemogoč: da bi lahko utemeljili in vodili svojo sodbo, nam je potrebna določena količina eksaktnega, pozitivnega znanja. Prav tako ni nič bolj upravičenega kot težnja, ki skuša z uporabo znanstvenih metod zvezati v celoto naše ideje in posamezne vtise ter sintetično prikazati potek, rast in spremembe literature.« To velja Tainu. V teh stavkih govori Lanson dejansko o zahtevah, ki jih je prvi postavil Taine. Pierre Martino pa ocenjuje Tainovo delo takole: »Sistem zgodovinske kritike, ki ga je zgradil Taine okrog 1865 je eden najbolj predrznih francoskih poskusov, da bi podali totalno razlago zgodovinske in literarne preteklosti in da bi reducirali to kompleksno stvarnost na nekaj velikih zakonov človeškega duha« (Bédier-Hazard, *Littérature française*, II, 310). K temu je treba dodati samo zaključek, ki bi se lahko glasil približno takole: Taine je pravzaprav začetnik resnično znanstvene zgodovine umetnosti, in prav to dejstvo daje njegovemu delu vedno dovolj veliko aktualnost.

Poleg tega so njegove razprave nenavadno privlačne, ker so lepo urejene, polne plastičnih podob in slikovitih metafor. Martino posebej poudarja: »Taina še danes berejo in še danes je učinkovit. Pogosto ponatiskovanje vseh njegovih knjig je temu dokaz. Saj vendar ni mogoče biti neobčutljiv za čar razglabljanja, za lepoto lepih ravnih linij in ne občudovati Tainovega stila« (prav tam).

\*

Namen pričujočega sestavka je torej kritični pretres Tainove metode za razlaganje zgodovinskega razvoja umetnosti. Bilo pa bi seveda nedopustno, če bi pri tem brez primerne opozorila na vire ponavljal to, kar so dognali že drugi avtorji. Potreben je tedaj najprej vsaj skromen oris dosedanje kritike Taina, oziroma njegovega načina interpretacije.

Trditev o nepopolnosti in notranji nezadostnosti Tainovega dela ni danes nič novega več. Pierre Martino zaključuje svojo razpravo o avtorju *Filozofije umetnosti* takole: »Če nič ne premišljate o premisah, če tisti trenutek [ko ga berete] ne diskutirate, se težko uprete sili, s kakršno se avtor polasti vašega razuma« (*Littérature française* II, 315). Ostrejša, a v bistvu podobna je Bréhierova ocena: »Bogastvo podob zakriva tu revščino koncepta, kakor zakriva v njegovi literarni kritiki živ

portret oseb, Shakespeara ali Carlyla, to, kar je nepopolnega in abstraktnega v njegovem poskusu, da bi razložil dela s pomočjo okolja in rase« (Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, zv. II, fasc. 4, str. 941).

Bolj konkretne očitke najdemo pri drugih avtorjih. Posebej važna sta dva: Gustav Lanson in G. Plehanov.

V že omenjenem uvodu trdi Lanson, da ostane pri raziskovanju določene literarne osebnosti še vedno nekaj neznanega, pa čeprav je to osebnost analiziral s pomočjo Tainovih prvin rase, rodu in trenutka in čeprav je uporabil Brunetièrova dognanja o razvoju literarnih zvrsti. To neznano, nedoločljivo je »višja originalnost dela«, je to. »kar je osebni Corneillev in Hugojev prispevek in ki tvori njuno literarno individualnost«. Posebej poudarja, da so velika dela tista, ki jih Tainova doktrina ne more povsem razstaviti. V odstavku, kjer posebej piše o Tainu, je svoje očitke natančneje opredelil. Čisto načelno ugotavlja, da Tainova doktrina ne opozarja in ne pozna še nerazložljivih prvin literarnega dela. »Ne upošteva osebne narave: ne gre sicer za značaj, ki se razpusti v združene učinke rase, okolja in trenutka, marveč gre za genija, za določitev poklica (vocation) in za intenzivnost ustvarjanja. Prav dobro razumem, zakaj imamo francosko tragedijo: toda zakaj je individuum Corneille, zakaj je individuum Racine ustvarjal tragedije? Lafontaine, pisatelj, je moral manifestirati originalnost, ki jo je analiziral Taine; toda ali jo je moral manifestirati ravno v *Basniah*? Ni mi jasno. Če ne pokličemo na pomoč svobode, ostane tu nekaj, česar trije Tainovi vzroki ne upoštevacjo.« Svoje pomisleke zaključuje Lanson takole: »Vse, kar je ustvaril Shakespeare, bi bil lahko naredil tudi kakšen povprečen Shakespeare prav tako kakor veliki Shakespeare; pisatelj je določen, *veličina* pisatelja pa ni. Tu je neki nerazložljivi residuum, ki ga mora dobra kritika skrbno izluščiti.«

Na Lansonove ugovore je odgovoril že Plehanov v svojih recenzijah dveh ruskih prevodov Lansonovega dela (Plehanov, *Umetnost in literatura*, II, 399 in 406). Plehanov seveda tu ni imel namena braniti Taina ali pa ugotavljati, če je Lansonov očitek upravičen.

Lanson postavlja praktično dvoje vprašanj:

1. Zakaj je napisal *Cida* ravno Corneille in zakaj je napisal ravno *Cida*?

2. Kaj je genialnost, od česa je odvisna, v čem se kaže?

Ko je Plehanov polemiziral z Lansonom, drugega vprašanja sploh ni opazil, medtem ko je prvega odklonil kot sofizem. Vendar moramo priznati, da sta oba problema upravičena in da toliko časa ne bosta rešena, dokler bo kdo trdil, da je treba zaradi njiju poklicati na pomoč

element svobode. Oba Lansonova očitka pa lahko strnemo v ugotovitev, da nam Tainova metoda ne daje sredstev, s katerimi bi bilo mogoče opredeliti individualnost, to je specifičnost posameznega avtorja in njegovo genialnost.

O istem vprašanju je spregovoril tudi pisec najboljše monografije O Tainu, André Chevrillon v knjigi: *Taine, formation de sa pensée*. Chevrillon priznava upravičenost očitka, kakršnega je izrekel Lanson, skuša pa Taina opravičiti in dodaja, da se Taine sam ni nikdar trudil, da bi razlagal individualnost. V nekem pismu Saint-Beuvu je izjavil: »Nikdar nisem imel namena, da bi deduciral individuuum.« V osebnih Tainovih zapiskih iz leta 1850 je našel Chevrillon naslednje misli: »Dveh stvari ni mogoče definirati in pokazati: individuuum in bit... Nihče ne more opredeliti biti, ker je v ničemer ne determinira prejšnji pojem; in ker ni ničesar pred njo, je ni mogoče z ničemer definirati. Opredeliti individuuum, to je možno, toda mi tega ne moremo. Moremo zato, ker določa individuuum neko bistvo. Ne moremo pa, ker je to določilo, med tem ko se realizira, odvisno od množice neskončnih zunanjih okoliščin. Peter kot Peter, ne pa Peter kot človek, zavisi po svoji naravi od lokalnih fizičnih, telesnih, intelektualnih okoliščin, ki so spremljale njegov nastanek. Samo bog to zmore.«

Iz tega torej razvidimo, da je Taine sam obupal nad tem, da bi lahko opredelil individualnost in njeno specifičnost. Lansonov očitek zadeva tedaj neko slabost, ki se je je Taine sam zavedal, in ker se je je sam zavedal, je to samo zadosten dokaz, da se Lanson ni motil.

Kakor je Lanson pravilno opazil eno od temeljnih pomanjkljivosti Tainovega sistema, tako pa ni ugotovil njenega vzroka in se je s tem, da je iskal izhod v »svobodi«, oddaljil od rešitve problema.

Kritika, ki jo je Plehanov izrekel o Tainu v svojih *Prispevkih k zgodovini materializma* je sicer nekoliko preveč pavšalna, ponekod celo površna, vendar v bistvu točna. Plehanov očita Tainu, da ni razumel, kje je skrit pravi vzrok družbenega in s tem tudi duhovnega in literarnega razvoja in gibanja.

Plehanov najprej docela točno ugotavlja, da je po Tainovem mnenju razvoj umetnosti odvisen od socialnega okolja. Toda v uvodu k svoji *Zgodovini angleške literature* je pisal Taine: »Kakor je filozofija v bistvu mehanični problem, fiziologija pa kemični, tako je zgodovina psihološki.« Na podlagi teh dveh dejstev, ki bi jih seveda lahko ilustriral še z nešteti citati, sklepa Plehanov takole: »V svoji filozofiji umetnosti je Taine *materialist*, v svojem pojmovanju zgodovine je *idealist*... Socialno okolje, na katerega se neprenehoma sklicuje, je zanj proizvod človeškega duha [saj mu je zgodovina psihološki problem]. Pri njem naj-

demo torej isto protislovje kot pri francoskih materialistih osemnajstega stoletja: človeške ideje izvirajo iz človekovega položaja; položaj ljudi pa nastane po njihovi volji« (str. 180).

Drugi očitok Plehanova zadeva Tainovo koncepcijo tako imenovane vladajoče osebnosti. V *Filozofiji umetnosti* beremo na strani 86: »V različnih primerih... ste najprej opazili neko *splošno stanje*, to se pravi univerzalno prisotnost nekaterih dobrih in slabih stvari, kot so na primer razmere suženjstva in svobode, stanje revščine ali bogastva, določena družbena oblika in določena vrsta verovanja... To stanje razvija v njih [v ljudeh] ustrezne *potrebe*, različne *zmožnosti* in svojevrstna *čustva*... Kadar se ta skupina čustev, potreb in zmožnosti razodene v celoti in s sijajem v isti duši, tedaj se ustvari vladajoči tip človeka, to se pravi vzor.« To vladajočo osebnost upodabljajo ali pa se nanjo obračajo vsi umetniki te dobe. »Tako je *vsaka umetnost odvisna od te vladajoče osebnosti*.«

Proti Tainovim razmišljanjem postavlja Plehanov trditev, da ni vedno v eni dobi samo en tip človeka vladajoč, skratka, povedati skuša, da je Taine prezrl razredni ustroj družbe in razredna nasprotja, ki se pojavljajo v konkretnih zgodovinskih obdobjih in ki po svoje definirajo duhovno strukturo dobe.

S tretjim očitkom meri Plehanov na Tainovo pojmovanje rase. Plehanov trdi namreč, da je skušal Taine nekatere težje probleme pri razlaganju zgodovinskega razvoja rešiti prav tako kakor filozofi osemnajstega stoletja, in sicer s tem, da se je skliceval na »človeško naravo«. »Le da ima pri Tainu sklicevanje na človeško naravo nekoliko drugačno obliko. Taine ne govori o razvojnih fazah človekovega individua,\* namesto tega često, žal, le prevečkrat govori o rasi... Nič lažjega, kot rešiti se iz vsake težave tako, da kolikor toliko zapletene pojave pripišeš delovanju teh prirojenih in podedovanih dispozicij« (str. 180).

S prvima dvema očitkoma je Plehanov zadel eno od bistvenih pomanjkljivosti Tainovega sistema, pomanjkljivosti, ki jih je čutiti tako rekoč v vsakem stavku njegove *Filozofije umetnosti*, le da Plehanov v svoji kritiki ni šel do kraja, se pravi, da ni pokazal vseh posledic, ki izvirajo iz teh osnovnih protislovij. Pri zadnjem očitku pa je treba reči, da je ruski marksist sicer res dobro in točno opazil še eno razpoko v Tainovem sestavu, ni pa pojma rase pravilno razložil niti ni pravilno

\* Plehanov ima v mislih tiste zgodovinske teorije XVIII. stoletja, po katerih se človeška družba razvija enako kot posameznik, da ima torej mladost, zrelost in starost ter da tem stopnjam ustrezajo tudi stopnje duševnega razvoja: epika in lirika; govorništvo in drama; filozofija.

doumel vloge, ki mu ga je Taine dodelil. Iz tega lahko sklepamo, da Plehanov ni opazil problema, ki ga je Tainu pomenila rasa ali rodovna ali nacionalna specifičnost.

Znanstvena kritika, ki se je neposredno ukvarjala s Tainovo historično metodo, je torej dognala najprej, da ta metoda ne nudi možnosti za razlago in opredelitev individualnosti v zgodovinskem procesu, da je v pojmovanju zgodovine idealistična, to je, da ne omogoča analize družbenega razvoja in zaradi tega tudi ne popolne analize umetnostnega razvoja, in slednjič, da nam ponuja v bolj zapletenih primerih pojem rase kot izhod iz težave. Hkrati pa ta kritika sama ni dala zadovoljive rešitve prvega problema ter ni v celoti razumela problema rase, kakor se je Tainu zastavljalo. Pač pa je Plehanov pokazal, da je možno protislovja, v katera je zašel Taine, ko je razlagal umetnost materialistično, zgodovino samo pa idealistično, razrešiti le s historičnim materializmom Marxa in Engelsa. Iz njegovih kritičnih pripomb je razvidno tudi to, da Tainov sistem sam teži v to smer, dokler ostaja zvest svoji racionalni, protispiritualistični, znanstveni osnovi.

\*

Taine je začetnik tiste smeri v literarni zgodovini, ki nosi danes že nekoliko pejorativni epiteton: *pozitivistična*. V toku razvoja te smeri so se polagoma nekatere temeljne Tainove teze zabrisale, spremenile in celo izginile. Že W. Scherer je namesto rase, miljeja in trenutka iznašel tri nove kategorije: *Erbtbes*, *Erlebtes*, *Erlerntes*. V tistem tipu literarne zgodovine, ki ga predstavlja pri nas Kidrič, so te osnove popolnoma izginile, medtem ko je Nadler postavil v ospredje plemensko opredeljenost (*Stamm*) in šel v svoji enostranosti tako daleč, da je zapisal n. pr.: »Če bi bil zapustil Kleist kakšen dnevnik, bi bil ta pač podoben Pletenovemu,« saj sta bila vendar oba »nordijska Junkerja«.

Najbolj pogost očitek pozitivistični literarni zgodovini je lakonični vzklík: »Faktografija!« Ta beseda je postala pri nas sem pa tja že neodgovorno omalovaževanje, v kolikor je pa za njo skrita resna misel, pomeni predvsem, da pozitivistična literarna zgodovina zbira skoraj samo podatke, ne zna ločiti važno od nevažnega, se zgublja v malenkostih, pozablja na bistveno: na literarno delo in na njegovo vrednost, ter je zmožna, da napiše o popolnoma nepomembni osebi debelejšo knjigo kot pa o največjem pesniku, ker je o prvem pač več gradiva na razpolago. Primer te hipertrofije nevažnih podatkov in te anomalije je Elsterjeva šola v Nemčiji. V Franciji se te tendence izražajo predvsem v anekdotiki, v ekscerpiranju in bolj ali manj originalnem prepisovanju memoarov.

Res je, krivec vsega tega je Taine z nekaterimi svojimi predpisi in nazori o zgodovini. V uvodu k *Zgodovini angleške literature* pripoveduje, da so literarna dela dokumenti za zgodovino človeka in da je star molitvenik prav tako važen kakor velik filozofski sistem ali mogočna pesnitev. V svoji *Filozofiji umetnosti* pa z navdušenjem zagotavlja, kako dobro služijo literarna dela zgodovinarjem za spoznavanje posameznih dob, nacionalnih značilnosti in ras. Obedve pravkar omenjeni deli vzbujata ponekod vtis, da Tainu sploh ne gre za študij literature in umetnosti, ampak preprosto samo za študij zgodovine, navad, družbenih razmer, nacionalnih posebnosti in splošnih zakonitosti človeškega duha. Zato ga ne zanima razvoj zvrsti, ne zanima ga interna struktura posamezne umetnine in zato so tiste splošne ugotovitve na koncu *Filozofije umetnosti* o stilu in zgradbi umetnin tako zelo splošne in predvsem tako zelo kratke.

Prav tako ga tudi ne zanima specifična narava umetnine. V *Filozofiji umetnosti* ugotavlja na več mestih, zlasti pa na strani 54, da je umetniška dejavnost v bistvu spoznavna dejavnost, da pa se loči od znanosti in filozofije po tem, ker govori v jeziku, ki je dostopen širšim množicam in ker namesto formul podaja predmete v njihovi neposredni obliki. Kakšna pa je ta neposredna oblika, kakšne so njene zakonitosti, o tem ne govori.

Nič bolj ga ne zanima problem, ki nastane v trenutku, ko proglašimo umetnost za posebno obliko spoznavanja. Ali nastane najprej racionalno spoznanje, in mu da umetnik, pač zato ker je umetnik, šele naknadno obliko čutnega predmeta? Katero spoznanje je višje in več vredno? Itd.

Vse to je izven njegovega zornega polja in vse to je prvi vzrok zagat, v katere je zašla pozitivistična literarna zgodovina.

Drugi vzrok je v tistem znanem Tainovem predpisu o drobnih dejstvih, ki zasluži zaradi svoje vloge v nastajanju francoskega naturalizma, da ga tudi tukaj citiramo: »Čisto drobna, dobro izbrana, važna, značilna, izčrpno opisana in z vso natančnostjo zabeležena dejstva so gradivo, ki se danes z njim ukvarja sleherna znanost« (*De l'Intelligence*, 14. izd., str. 2).

Zaradi svojega odnosa do umetnosti kakor tudi zaradi naziranja, ki so se tako strnjeno izrazila v pravkar navedenem stavku, bi Taine lahko postal natančno tak faktograf kakor nekateri njegovi nasledniki. Vendar se mu to ni zgodilo. Morda je koristno, če skušamo dognati, zakaj in kje se je ustavil.

Čeprav je skušal Taine preko umetnosti dognati neke druge zakonitosti, pa je znal ločiti odločujoče zakone od manj pomembnih. Zgradil si je celo lestvico za vrednotenje, ki jo je v predzadnjem poglavju zadnjega dela *Filozofije umetnosti* tudi natanko razložil.

Osnovno gibaló vsega mu je moč, ki se seveda pojavlja samo v konkretnih predmetih in pojavih. Moč učinkuje v dve smeri, na okolico in na samo sebe. Na svojo okolico tako, da se ali uveljavi, tedaj govorimo o bistveni, o pomembni značilnosti, ali pa se umačne, tedaj imamo opravka z nepomembnimi značilnostmi.

Na samo sebe deluje moč tako, da se ali uspešno razvija naprej, v tem primeru govorimo o dobrodejni značilnosti, ali pa propade, to je nedobrodejna značilnost.

Ko prenaša Taine te teze na človeka, ugotavlja, da sodijo med najmanj pomembne značilnosti tiste lastnosti, ki so rezultat kratke dobe, n. pr. razna modna nagnjenja. Za njimi pridejo ideje in čustva, ki so značilna za večja obdobja, nato narodnostne in rasne svojevrstnosti in slednjič splošno človeške poteze.

Nedobrodejna lastnost pri človeku je neumnost, prav tako vsakršna pokvarjenost, z njo škodi človek samemu sebi in drugim. Najdobrodejnejša poteza je ljubezen, ki koristi posamezniku in družbi.

Po istem kodeksu je Taine vrednotil tudi umetnost. Umetnost mu je posnemanje in je torej tem popolnejša čim bolj se približuje upodabljanju najdobrodejnejše in najpomembnejše lastnosti. Tako mu je lahko umetnost posredovala vse od modnih navad preko rasnih kondicij do splošno človeških lastnosti in razumljivo je, da je z večjo pozornostjo preučeval umetnost, ki mu je odkrivala najgloblje in najplemenitejše sfere človekove osebnosti, kot pa dela, ki so pripovedovala le o trenutni modi in neumnosti.

Opisani sistem vrednotenja je hkrati določil tudi to, kar je Taina na umetnini zanimalo. Po njegovem mnenju se umetnine in posamezne dobe umetnostnega razvoja razlikujejo med seboj samo po tem, v kakšni meri izražajo najdobrodejnejšo in najpomembnejšo lastnost. Zaradi tega se ni ukvarjal v enaki meri z vsemi sestavinami umetnine in z vsemi podrobnostmi določenega obdobja, ampak samo s tistimi, ki so mu lahko pojasnile estetsko vrednost umetnine, se pravi mero, s kakršno so umetnine podajale opisani dve značilnosti.

Zdaj lahko odgovorimo na vprašanje, ki smo si ga zastavili. Taina je pred »faktografijo« rešilo to, da je imel svoj sistem vrednotenja. Ta sistem je lahko slabši ali boljši, Taine je z njim n. pr. zelo krivično ocenjeval ves srednji vek, toda brez njega bi se bil gotovo izgubil v zhi-

ranju in kopičenju gradiva in bi nikdar ne mogel napisati tako strnjenih orisov antičnega kiparstva, italijanske renesančne umetnosti in nizozemskega slikarstva, kakršne najdemo v *Filozofiji umetnosti*.

Tako se torej ob kritičnem pretresu Taine pred vsakega zgodovinarja kot prvo postavlja vprašanje vrednotenja, vprašanje estetske orientacije, oziroma, če rečem z drugimi besedami: vprašanje načelnega naziranja o predmetu lastne znanosti, sicer je v nevarnosti predmet sam.

\*

Zdaj se lahko vrnemo spet k Lansonu. Velik del vprašanj, ki izvirajo iz njegovih očitkov in ki so vzrok njegovim tožbam, je znanost v našem stoletju že rešila, čeprav ostaja problem genialnosti v svojem bistvu slej ko prej še vedno odprt. Kljub temu opozarjajo Lansonovi pomisleki na zelo važen znanstveni problem.

Umetnost je po Tainovem mnenju najprej proizvod določene splošne človekove lastnosti, o kateri pripoveduje na 89 strani *Filozofije umetnosti* takole: »Umetnost sama, to se pravi zmožnost zadeti in izraziti vodilno značilnost predmetov, je tako trajna kakor omika, katere najboljše delo in prvorojenec je.« Če je s tem stavkom Taine razložil bistvo umetniškega talenta, pa še ni povedal, kako nastane umetnina. Ali je ta zmožnost, brž ko je prisotna, kar neprestano v akciji, ali pa jo mora šele aktivizirati neka druga sila? Ker uporablja Taine izraz »zmožnost«, smemo trditi, da gre za latentno silo, ki ji je aktiviziranje potrebno.

O tem, kar razgiba opisano zmožnost, pravi Taine tole: »Veste pa, da umetnik ustvarja zato, da bi ga cenili in hvalili, to je njegova prevladujoča strast« (str. 62). Latentno zmožnost sproži tedaj nečimrnost, in kako velik pomen pripisuje Taine nečimrnosti, se kaže že iz tega, da jo označuje z izrazom *strast*. Ta poudarek je tembolj nujen, ker želja po slavi in hvali pesnikovo zmožnost tudi usmerja, vodi jo samó k določenim predmetom, saj vendar vemo, da upodabljajo umetniki le vladajočo osebnost, kajti: »v vsakem zamotanem ali preprostem primeru določa vrsto umetnin okolje, to se pravi splošno stanje duha, in sicer tako, da prenese samo tiste umetnine, ki se mu priličijo, druge pa izključi s celo vrsto ovir in napadov« (str. 62).

Umetnik je torej zdaj odkril svoj predmet, zdaj ve, kaj bo upodabljal, oziroma, kakor pravi Taine, posnemal. Zdaj začne delovati njegova zmožnost in ker je bistvena lastnost te zmožnosti, ne samo »izraziti«, ampak tudi zadeti, uganiti »vodilno značilnost«, bo upodobitev vladajoče osebnosti taka, da bo vidna njena najpomembnejša značilnost. Vse se je zgodilo nekam avtomatično. Umetnik je do svojega objekta pasiven, ta objekt ga pravzaprav niti ne zanima zelo močno, mu je apriori dan,

drugega objekta praktično sploh ni. Umetnina je odvisna samo od dveh faktorjev; prvič, od tega, ali je umetnik dovolj nečimrn, da toliko časa išče vladajočo osebnost, dokler je ne najde, in od stopnje njegove zmožnosti. A niti v tem ni posebnega napora. Zaradi svoje posebne lastnosti, pravzaprav to osebnost čisto avtomatično odkrije. Če se umetnik pokori svoji prevladujoči strasti, se njegova zmožnost »zadeti in izraziti vodilno značilnost« sploh ne more drugače uveljaviti kot v upodobitvi vodilne značilnosti vladajoče osebnosti. Umetnina je, če verjamemo Tainu, pravzaprav nekakšna mehanična projekcija objekta skozi posebno umetnikovo zmožnost.

Vprašanje bi postalo takoj bolj zapleteno, ko bi Tainu nečimrnost ne bila dovolj učinkovita pobuda umetniškega ustvarjanja. In vendar govori Taine o nekaterih lastnostih človeškega duševnega življenja tako, da bi mu senzualizem XVIII. stoletja ne mogel več zadostovati.

V uvodu k *Zgodovini angleške književnosti* beremo: »Kaj je v človeku najprvotnejše? Podobe oziroma predstave o predmetih... To je temeljno gradivo. Njegov razvoj gre zdaj v dve smeri, v praktično ali v špekulativno, kar je odvisno od tega, ali se te predstave izlijejo v splošni pojem ali pa v aktivno odločitev.« Taine sam pa prav dobro ve, da človek ne ostaja samo pri posameznih med seboj ločenih splošnih pojmi, marveč jih veže v sisteme, bodisi religiozne, filozofske ali znanstvene. Poleg tega ve, da človeka ne zanimajo vedno eni in isti predmeti, marveč da stremi vedno više, in v *Filozofiji umetnosti* pripoveduje, da ga na določeni stopnji razvoja »zanimajo trajni in tvorni, od katerih je odvisno njegovo bitje...« (str. 54).

Postavimo ob vse tri ugotovitve *zakaj* in vprašali smo, prvič, *zakaj* človek spoznava in, drugič, *zakaj* je njegovo spoznavanje usmerjeno od predstave do splošnega pojma, od enega pojma k sistemu, od nižjih vprašanj k višjim? Ali lahko na to vprašanje odgovorimo: zaradi želje po slavi in časti? In odkod sploh ta posebna lastnost, da prehajajo predstave v pojme? Zaradi nečimrnosti?

Teh vprašanj Taine ni opazil, zato tudi v svoji knjigi *De L'Intelligence* ni mogel odkriti, da je človekovo spoznanje, s percepcijo vred, usmerjeno in zato dopušča njegova asociacijska teorija možnost, da se utrinjajo človeku asociacije brez slehernega reda, povsem samovoljno, poljubno in slučajno. To osrednjo pomanjkljivost Tainove in sploh celotne pozitivistične asociacijske teorije je razkrila že tista šola psihologov, ki se imenuje Gestaltpsychologie.

Tako torej stojimo pred dejstvom, da v nastanku umetnine, če se postavimo na Tainovo stališče, ni nobene interne nujnosti, nobenega

internega, specifično človeškega smisla in nobene notranje usmerjenosti. V tem pogledu je Tainovo pojmovanje zelo blizu Spencerjevi teoriji igre, ki ni nič drugega kot skrajno simplificiran Kantov princip dezinteresanosti.

Umetnina je, če sprejmemo Tainova naziranja, samo pasivna posledica zunanjih vzrokov in človek je tako v procesu ustvarjanja kakor v procesu spoznavanja samo negiben provodnik neke energije, ki je izven njega. S tem je Taine izločil iz svoje predstave sveta načelo človekove aktivnosti. Njegova koncepcija človeka in še posebej umetniškega ustvarjanja je zgrajena na zelo preprosti predstavi enosmerne determiniranosti, in da je Taine ves ta svoj kozmos oživel, da je ves ta mehanizem pognal v tek, je moral poklicati na pomoč tisto svojo moč, ki je čisti abstraktum in nič več. Njegova podoba sveta je dejansko mrtva, oziroma ne živi sama iz sebe.

Kje je vzrok opisanim pomanjkljivostim? Zunanji svet in človek si v Tainovih predstavah ne stojita drug nasproti drugemu kot dva partnerja v spopadu. Z drugimi besedami: Taine ni opazil tiste življenjske kategorije, ki se ji reče konflikt. Ni videl, da posledica ni samo posledica, ampak da postane lahko tudi vzrok in da daje s svojo reakcijo svojemu vzroku novo podobo pa tudi novo energijo. Zaradi tega tudi ni opazil znakov razredne borbe, kar mu je očital že Plehanov. Zato so tiste velike podobe preteklih stoletij, ki jih pričara pred nas v svoji *Filozofiji umetnosti*, zgrajene tako, kakor da bi imele v enem od spodnjih dveh kotov nekakšno svetlo središče, iz katerega gredo vedno ožji žarki v vse tri proste smeri in gredo skoz vse, kar dosežejo, kakor skoz steklene predmete, ki imajo svojo svetlobo samo od tega svetlega središča. Tok, ki se pretaka po liniji vzrokov in posledic, se nikdar ne preokrene v obratno smer, pač pa v zadnjem členu vedno presahne.

Tainova filozofija umetnosti je sicer res, kakor pravi Plehanov, materialistična, toda je hkrati klasično nedialektična.

V tem pa je vzrok, da mu je bil individuum nedostopen. Posameznik je v njegovem sestavu samo pasivna posledica, kakor mu je tudi umetnost samo mehanična projekcija. Čim pa je posameznik samo pasivna posledica, ga lahko definiram samo po lastnostih vzroka in vse drugo, kar ga loči od drugih ljudi, se mi mora razsuti v tisoč podrobnosti, ki jih ni nikdar mogoče ne ugotoviti ne opisati.

Po teh svojih lastnostih spada Taine med materialiste, ki jih je Marx v svojih *Tezah o Feuerbachu* označil takole: »Glavni nedostatek vsega dosedanjega materializma — vključno Feuerbachovega — je v tem, da dojema predmet, resničnost, čutnost le v obliki *objekta* ali *nazora*, ne

pa kot *človeško čutno dejavnost*, kot prakso, ne subjektivno. Zato se je zgodilo, da je *aktivno* stran razvil, v nasprotju z materializmom, idealizem — toda le abstraktno, ker idealizem ne pozna resnične čutne dejavnosti kot take.«

Iz istih razlogov tudi Taine ni mogel napisati *zgodovine* umetnosti. To, kar je zgodovinskega v njegovi *Filozofiji*, so samo na široko zasnovane podobe posameznih obdobj, a ta obdobja niso med seboj v nobeni zvezi, vsaj v nikakršni notranji zvezi. Tako ima Plehanov popolnoma prav, ko trdi o njegovi *Zgodovini angleške literature*, da so to le načrti, skice, da je knjiga bolj vrsta briljantnih karakteristik kot pa zgodovina.

Skratka: pomanjkljivost Tainovega sistema zahteva, da namesto enosmerne linearne odvisnosti postavimo konflikt in z njim odkrijemo osrednji problem dobe in osrednji problem vsakega posameznika.

\*

Ko sem skušal popisati, kako je Plehanov ocenjeval Taina, sem trdil, da Plehanov Tainovega pojma rase ni dobro razumel. Ne bi se posebej vračal k temu vprašanju, če ne bi vedel, da je znal Taine nenavadno bistro opazovati nekatere rasne in nacionalne značilnosti ter jih izredno plastično popisati. Manj prepričljive so njegove ugotovitve temeljnih razlik med posameznimi rasami in rodovi, med Kitajci in arijci, arijci in semiti, ali med Grki in Nemci, Francozi in Nizozemci. Poleg tega pa me k razpravljanju o tem sili tudi dejstvo, da znanost še danes v teh problemih ni dosegla pomembnejših uspehov.

Rasne in nacionalne razlike nedvomno obstojajo. Marx ima n. pr. v tistem odlomku *Uvoda h kritiki politične zgodovine*, kjer govori o zakonitosti kulturnega in umetnostnega razvoja, tudi tale stavek: »8. *Izhodišče je seveda naravna opredeljenost*; subjektivno in objektivno, plemena, rase itd.« Vprašanje pa je, kakšno vlogo imajo ti elementi v razvoju umetnosti in kako se kažejo v samih umetninah. Taine jim pripisuje skorajda odločilen pomen.

V že večkrat omenjenem uvodu k *Zgodovini angleške literature* trdi, da se človeške rase ločijo med seboj najprej po tem, kakšen je tisti splošni pojem, v katerega se izteče predstava, in nadaljuje: »Če je... samo trezna oznaka kakor pri Kitajcih, postane jezik neke vrste algebra, religija in poezija presahmeta, filozofija je sestavljena iz neke vrste *moraličnega in kraptičnega zdravega razuma*, znanost postane zbirka predpisov, klasifikacij in utilitarnih spominskih formul... Če pa je nasprotno splošni pojem... pesniška beseda in slikovita kreacija, živ simbol kot pri arijskih rasah, tedaj postane jezik neke vrste niansirana

in slikovita junaška pesem, v kateri predstavlja vsaka beseda posebno osebo; pesništvo in verstvo dosežeta bleščeče in neizčrpno bogastvo; metafizika se razvija v globino in širino in se pri tem ne meni za praktično uporabljivost; duh občuti kljub svojim slabostim in napakam vse, kar je lepo in vzvišeno, in si gradi idealni vzor, ki je spričo svoje soskladnosti in plemenitosti zmožen, da vzbuja navdušenje in ljubezen človeškega rodu.«

Rase pa se med seboj razlikujejo tudi po *obliki* prehajanja od predstave do pojma: »Nekatere rase, n. pr. klasične [to so stari Grki in Latini], prehajajo od predstave k splošnemu pojmu preko lestvice pravilno razporejenih vedno bolj splošnih idej. Druge rase, n. pr. germanske, izvrše prehod s skokom, neenakomerno, po dolgem nihanju sem in tja.«

Nadaljnje oblikovanje rasnih značilnosti je odvisno ali od fizičnih ali od klimatskih okoliščin: »Fizični ali socialni pogoji pokvarijo ali izpopolnijo naravna nagnjenja, ki so nanje naleteli.« Tako je stare Latince oblikovalo predvsem socialno življenje, stare Grke pa predvsem klima.

Kakor vidimo, meša Taine v pojem rase najrazličnejše prvine, predvsem meša klimatske in socialne vplive, se pravi tudi tisto, kar bi lahko zaobjel v pojmu socialnega okolja. Očitno je, da Tainu samemu ni bilo povsem jasno, kakšno vsebino naj da rasi in kako naj razloži nastanek rasnih razlik.

Nič bolj jasno mu pa ni bilo, kako naj uporablja raso pri razlaganju zgodovine umetnosti. V svojih treh velikih razpravah o grškem kiparstvu, italijanski renesančni umetnosti in nizozemskem slikarstvu dokazuje, da so bistvene značilnosti in estetske vrednote rezultante ali posledice rasnih posebnosti, ki so jih posebne okoliščine obdobja in konkretnega zgodovinskega trenutka samo še primerno izpopolnile.

Toda prav iste lastnosti grškega kiparstva, ki jih je na straneh 255 do 327 deduciral skoraj izključno iz rasnih in rodovnih praosnov grškega človeka, razloži na straneh 86 in 87 kot posledice splošnega stanja, različnih potreb, zmožnosti in čustev, ki so nastale na podlagi tega stanja in iz tako imenovane vladajoče osebnosti, ki je utelesila te potrebe, zmožnosti in čustva. Ne samo to. V nadaljevanju Taine na tem mestu takole definira svojo metodo: »Splošno stanje, ki zbuja posebna nagnjenja in različne zmožnosti; vladajoča osebnost, ki jo oblikuje prevladovanje teh nagnjenj in zmožnosti; zvoki, oblike, barve ali besede, ki to osebnost otipljivo podajajo ali ki prijajo nagnjenjem in zmožnostim, iz katerih je sestavljena, to so štiri postaje... Če vrinemo sedaj med te različne postaje postranske vzroke... če za razlago čustev kakega časa

pridenemo raziskovanju okolja še raziskovanje rodu... bomo razložili tudi razlike nacionalnih umetniških šol.«

V kazalu k *Filozofiji umetnosti* je raziskovanje rodu n. pr. pri zgodovini nizozemskega slikarstva postavljeno pod skupen naslov *Stalni vzroki*, v pravkar navedenem citatu pa so dobile rodovne značilnosti vlogo *postranskega vzroka*.

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da Taine sam ni znal prav dobro ravnati s svojo lastno iznajdbo. Predvsem pa je očitno, da ni prišel do jasnega nazora o tem, kaj je tisto, kar navsezadnje določa umetnost in njen razvoj. Vedel je, »da določa umetnino neka celota, in sicer splošno stanje duha« (str. 86), ker pa je bil njegov svet urejen linearno in enosmerno, se pravi, ker ni videl notranjega konflikta, ki oživlja veliko in malo, ker je v njegovem svetu razmerje med malim in velikim samo razmerje med vzrokom in posledico, mu splošno stanje duha konkretne dobe ni moglo zadoščati, moral je iskati nekaj, kar bi oživljalo vse dobe sploh in to nekaj je iskal v dokaj nejasnem pojmu rase, rodu, nacionalnih značilnosti.

Tainu torej ni šlo samo za to, kakor meni Plehanov, da bi se iz vsake težave rešil s pomočjo rasnih dispozicij, ne, Taine je hotel svoj svet zaključiti, dati mu enovitost, se pravi, dati mu izvor energije.

Taine je z elementi rase razložil v resnici samo značilnosti posameznih umetnostnih obdobj, to je bilo njegovi mehanicistični koncepciji tudi povsem dovolj. Ni pa mogel z rasnimi ali rodovnimi ali nacionalnimi pralastnostmi razložiti nastanek in zgodovinski razvoj umetnosti. V kolikor je to poskušal, n. pr. ko razlaga srednji vek, se mora vedno sklicevati na zgodovinske dogodke.

Čim torej zapustimo Tainove mehanicistične pozicije, se nam problem rasnih posebnosti razodene v popolnoma novi luči, te posebnosti se nam prikažejo kot prvine, ki vplivajo na nekatere zgolj zunanje značilnosti umetnin.

\*

S tem je naše razpravljanje zaključeno. Poudariti hočem le še, da se nikjer nisem dotikal vprašanj, ki so v zvezi s filozofskimi problemi pozitivizma in evolucionizma kot celote. Sestavek je bil posvečen samo kritiki Tainove historične metode in le tam, kjer je bilo nujno potrebno, sem opozoril tudi na vprašanja, ki sodijo v območje filozofije.

Ni pa bil moj namen, da bi bil vprašanja, ki izvirajo iz kritike Taina, tudi definitivno rešil, kajti vsako od njih bi zahtevalo obširno razpravo. Tudi ni bil moj namen, da bi govoril o Tainu s stališča

modernih literarno zgodovinskih metod, zato n. pr. nisem posebej omenjal stilistike, čeprav sem skušal mimogrede opomniti, zakaj Taine za te vrste raziskav ni imel smisla.

Zgodovina literature in umetnosti sploh se je po Tainu prav izredno razvila, zajela mnoga, Tainu še popolnoma neznana področja in našla rešitev za vrsto vprašanj, ki se jim je Taine ali izognil ali pa jih je le pomanjkljivo raziskal. Ker sem skušal upoštevati ta dejstva, sem se dotikal le tistih bistvenih vprašanj, o katerih se mi zdi, da so — vsaj pri nas — še danes pereča.

In slednjič: čeprav resnične vrednosti in pomena tako obsežnega dela, kot ga je opravil Taine, ni mogoče strniti v nekaj stavkov, pa vendarle lahko čisto na kratko povemo, kje je treba iskati Tainovo veličino in kje njegovo slabost. Velik je Taine v svoji intenciji in v poskusu, da bi našel racionalno, znanstveno razlago umetnosti in njenega zgodovinskega razvoja. Ta težnja je rezultanta uspehov in optimističnih perspektiv, ki jih je človekovemu duhu odprl razcvet pozitivnih znanosti. Tainova zmota pa je v tem, da je metodo in nekatera dognanja pozitivnih, prirodoslovnih ved mehanično prenesel na umetnost, kakor da bi bili zakoni, ki uravnavajo pot od predmeta do umetnine isti kot zakoni, zaradi katerih se kepa snega v svojem trkljanju po strmini spremeni nazadnje v plaz.