

*Maria Werner*  
Toruń

## **Teoriopoznawcze i metodologiczne podstawy filozofii sztuki Hipolita Taine’a**

Celem tego artykułu jest ukazanie związku między metodologią nauki a teorią estetyczną Hipolita Taine’a. Choć Taine’a często kojarzy się tylko z pozytywizmem, jest to określenie dla niego krzywdzące. Badacze jego filozofii często zaznaczają, że oprócz pozytywizmu dostrzegalne są w jego myśli silne wpływy heglizmu, romantyzmu czy francuskiego oświecenia<sup>1</sup>. Wszechstronne doświadczenie zdobyte w słynnej paryskiej École Normale zaowocowało zamiłowaniem w różnorodnych dziedzinach wiedzy: od psychologii (*O inteligencji*) przez historię (*Francja sprzed rewolucji, Napoleon Bonaparte*), literaturę (*La Fontaine et ses fables, Historia literatury angielskiej*) do filozofii. Estetyka, której poświęcone jest dzieło *Filozofia sztuki*, zajmuje w zainteresowaniach Taine’a miejsce szczególne.

Punktem wyjścia analiz prowadzonych przez Taine’a jest postulat usunięcia z nauki wszelkich pozostałości tradycyjnej metafizyki, która zawierałaby zdania niedające się doświadczalnie zweryfikować. Z punktu widzenia zaadaptowanej przez Taine’a metody pozytywnej, pojęcia, które nie odsyłają do doświadczenia, takie jak: „jaźń” czy „materia”, są jedynie hipostazą pozbawionych znaczenia słów, zaś wszelkie sądy metafizyki są wyrazem niemocy rozwiązania problemów. Niemocy, którą można i należy przewyciężyć. Przykładem może być właśnie teoria poznania, której zagadnienia domagają się, zdaniem Taine’a, ostatecznych rozstrzygnięć od psychologii i fizjologii.

„Musimy zostawić na boku – pisze – wyrazy: rozum, inteligencja, wola, władza osobista, nawet wyraz »ja« tak jak to czynimy z wyrazami: siła życiowa, siła lecznicza, siła wegetacyjna, itd. Wszystko to są tylko naukowe przenośnie; co naj-

---

<sup>1</sup> G. Barzellotti, A. Chevrillon, P. Chmielowski, S. Ojak.

wyżej są one dogodnie jako wyrażenia skrócone i zbiorowe na oznaczenie stanów ogólnych i sumarycznych skutków.<sup>2</sup>

Porzucenie metafizyki oraz skierowanie badań w stronę fizjologii i psychologii sprawia, że przedstawiona przez Taine'a teoria poznania rozwija wątki zarysowane w *Kursie filozofii pozytywnej Comte'a*.

„Psychologia – pisze Taine – stoi dziś w takim stosunku do wrażeń uważanych za proste, jak w swych początkach chemia stała do ciał uważanych za pierwiastki.”<sup>3</sup>

Weryfikowalna empirycznie psychologia ma wykryć proste elementy poznania, podobnie jak każda nauka ma opisywać doświadczenia, sprowadzając je do zdażeń prostych, faktów, następnie zaś – określić konieczne związki pomiędzy nimi oraz uogólnić je do postaci praw. Dotyczy to także zagadnienia filozofii sztuk pięknych, której zadaniem jest z jednej strony ukazanie praw rządzących historią sztuki, z drugiej – określenie istoty sztuki jako takiej.

Ambicją Taine'a było nadanie naukom humanistycznym statusu naukowego, takiego, jaki przysługiwał naukom przyrodniczym. Wierzył on, że oparłszy je na „nie dających się podważyć zasadach metodologicznych, opracowanych przez przyrodznawców, pozwoli nadać jej [tj. humanistyce] charakter wiedzy pewnej, a więc godnej tego prestiżu na jaki zasługuje.”<sup>4</sup> Jak te założenia wpłynęły na jego postrzeganie teorii sztuki?

Po pierwsze, empirystyczne nastawienie Taine'a i przeprowadzona przez niego krytyka metafizyki sprawia, że tworzona przezeń teoria sztuki ma charakter nie normatywny, ale opisowy. Podstawą badań jest materiał dostępny w doświadczeniu (opisywany przez historię sztuki), w dalszej kolejności poszukiwane są prawa wyznaczające dzieje sztuki oraz jej istota (domeną tych badań jest filozofia sztuki).

Po drugie, zgodnie z przesłaniem filozofii pozytywnej, filozofia sztuki powinna podporządkować się takim samym wymaganiom metodologicznym, jak nauki przyrodnicze. Dzięki temu teoria Taine'a stawia problemy wynikające z przyjętych założeń metodologicznych, takie jak uwarunkowania historycznej zmienności sztuki (środowisko, moment dziejowy, rasa). Również w dziejach sztuki należy poszukiwać uzasadnienia przyjmowanych rozstrzygnięć (przykładem może być wykazywane przez Taine'a uzasadnienie specyfiki sztuki holenderskiej czy greckiej, których cechy wynikają właśnie z różnego środowiska i różnych typów ludzkich zamieszkujących Grecję i Niderlandy).

Po trzecie wreszcie, na podstawie przedstawionego sposobu funkcjonowania władz poznawczych można podać charakterystyczne dla Taine'a rozwiązanie zasadniczych problemów estetyki: smaku, bezinteresowności estetycznej

<sup>2</sup> H. Taine, *O inteligencji*, przeł. S. Tomaszewski, Warszawa 1973, s. 102.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>4</sup> S. Ojak, *Taine*, Warszawa 1960, s. 29.

oraz warunków prawdziwości sądów o pięknie i wartościach artystycznych. Ukazanie tych rozstrzygnięć pozwala umieścić teorię estetyczną Taine'a w kontekście kluczowych rozwiązań wypracowanych przez klasyczną estetykę. W ten sposób zostaje określona specyfika koncepcji francuskiego filozofa – zarówno gdy idzie o nowatorstwo niektórych rozwiązań (jak zastosowanie w dziedzinie sztuki zaczerpniętego od Comte'a<sup>5</sup> problemu uwarunkowania wytworów człowieka rasą i środowiskiem), jak i o ograniczenia tej teorii.

Wróćmy jednak do podstaw, czyli sposobu funkcjonowania ludzkiego umysłu. Taine bada trzy zasady kojarzenia: podobieństwo, styczność czasową i przestrzenną oraz związek przyczynowo-skutkowy. Podobieństwo i styczność czasowa lub przestrzenna działają na tej zasadzie, że pewne wrażenia docierają do nas wspólnie, grupowo i w jednym momencie – stają się dla nas przez to podobne i to powoduje, że wspominając jedno z wyobrażeń, nie zdajemy sobie nawet sprawy, jak i kiedy pojawia się reszta wyobrażeń, które przez zasadę podobieństwa i styczności niczym klocki domina pojawiają się wszystkie – tak jak działo się to wtedy, gdy wrażenia odbieraliśmy. Wszak nie sposób, gdy np. idziemy ulicą i spotkamy dawno niewidzianego przyjaciela, oddzielić i rozdzielić wrażeń zapachu spalin, ciepła powietrza, obrazu mijanych postaci, hałasu ulicy. Wprawdzie wrażenia związane z napotkaną osobą będą najmocniejsze i prawdopodobnie najżywsze, ale pozostałych nie da się zupełnie usunąć – gdy np. sygnał karetki będzie nam uniemożliwiał komunikację – nie zapomnę tego, że przejeżdżała. Trzeci rodzaj kojarzenia ma znaczenie szczególne – w przeciwieństwie do dwóch poprzednich wiąże on wyobrażenia w taki sposób, który oznacza konieczny związek pomiędzy wyobrażanymi przedmiotami. Powiedzmy dokładniej: chociaż przedmioty mają swe materialne podłoże, którego istnienie trzeba z koniecznością założyć, doświadczeniu dane są jako konglomeraty własności. Gdyby jednak doświadczenie ograniczało się do samych wrażeń, można by było mówić jedynie o zalewie bodźców. Ich uporządkowanie, a dzięki temu zrozumiały opis doświadczenia możliwy jest dzięki wyobraźni, która zachowuje zmysłowe treści oraz dzięki prawom kojarzenia, które je łączą. Dzięki prawom kojarzenia wskazanie różnych relacji wyobrazeniowych służy Taine'owi do opisanie teoriopoznawczych podstaw nauk pozytywnych. Oparte na różnorodnych relacjach pomiędzy poszczególnymi faktami tworzą one system. Zasadnicze znaczenie dla nauk pozytywnych ma powiązanie faktów zgodnie z zasadą przyczyny i skutku. Tym samym wskazanie na operacje wyobraźni, w tym relacje przyczynowo-skutkowe, staje się podmiotowym warunkiem zrozumiałości mechanicznego oddziaływania ciał, będącego zdaniem Taine'a podstawą wyjaśniania praw przyrody.

Aby jednak było to możliwe, konieczny jest proces abstrahowania. Taine zgadza się, że nauka nie ma charakteru czysto deskryptywnego, tzn. nie może

<sup>5</sup> Por. A. Comte, *Metoda pozytywna w szesnastu wykładach*, Warszawa 1961.

stanowić sumy obserwacji poszczególnych faktów, ale musi przedstawiać ich wyjaśnienie przez podanie przyczyny ich zaistnienia. Jednocześnie Taine uzasadnia, w jaki sposób możliwe są zasady ogólne, do których dochodzi przyrodnictwo. Krokami tego uzasadnienia są kolejno: a) opis procesu abstrahowania i relacja pomiędzy pojęciami ogólnymi i szczegółowymi danymi zmysłowymi, b) określenie właściwej metody badawczej i stosunku pomiędzy procesem indukcji i dedukcji w nauce; c) podanie związków pomiędzy wzajemnie uzupełniającymi się naukami, takimi jak psychologia, fizjologia, biologia, a także historia i geografia.

Początek pracy *O inteligencji* poświęcony jest znakom (*les signes*). Pojęcie znaku ma bardzo szerokie znaczenie. Taine rozpoczyna od bardzo potocznych obserwacji: plamy widziane ze szczytu Łuku Triumfalnego są znakiem ludzi spacerujących poniżej, nazwy zaś są znakami przedmiotów, do których się odnoszą.

„Spostrzeżenie pewnego wypadku, przedmiotu lub zjawiska budzi pojęcie innego wypadku, przedmiotu, lub zjawiska. Dotykając pierwszego ognia tej pary (*le couple*), wyobrażamy sobie drugie, i pierwsze jest znakiem drugiego.”<sup>6</sup>

Pojęcie znaku odsyła zatem do procesów wyobraźniowych. Znakiem jest jakakolwiek treść doświadczenia, którą wyobraźnia wiąże z innymi na zasadzie podobieństwa, przyległości bądź poprzez związek przyczynowo-skutkowy. W tym miejscu szczególnie dla nas interesujące są znaki będące członami dwóch rodzajów relacji: nazwa – desygnat nazwy oraz relacji przyczyna – skutek.

W procesie nabywania wiedzy nazwa zostaje skojarzona z oznaczanym przez nią przedmiotem na zasadzie przyległości – współwystępowania: wskazaniu na przedmiot towarzyszy pewien dźwięk. Aby jednak używać języka i za jego pomocą budować system pojęć, konieczne jest wyodrębnienie nazw, które nie są nazwami własnymi, ale odwołują się do pojęć ogólnych. Przywołana nazwa dzięki operacjom pamięci i wyobraźni wywołuje wyobrażenie przedmiotu. Nazwa, nawet nazwa własna, zawsze jednak ma dwojaki charakter – oprócz przywołania konkretnego wyobrażenia, odnosi się do abstrakcyjnego pojęcia ogólnego.

„Tak więc – czytamy w *O inteligencji* – między wyobrażeniem ulotnym i ruchomym wywołanym przez nazwę a wyciągiem (*l'extrait*) dokładnym i stałym oznaczonym przez tę nazwę, jest przepaść.”<sup>7</sup>

Pojęcie to nie jest niczym innym, jak nazwą związaną dzięki wyobraźni z określoną klasą wyobrażeń, przy czym wyobraźnia może zawsze przedstawić konkretne wyobrażenie podpadające pod daną nazwę<sup>8</sup>. W procesie coraz dalszego abstrahowania możliwe jest uzyskanie coraz ogólniejszych pojęć. Taine z naci-

<sup>6</sup> H. Taine, *O inteligencji*, s. 12.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>8</sup> Podwójne własności nazwy to: „1. własność budzenia w nas wyobrażeń osobników należących do pewnej klasy i wyłącznie tylko tych osobników i 2. możliwość odrodzenia się w naszym umyśle skoro tylko dostrzeżemy osobnik do tejże klasy należący.” (Ibidem, s. 27.)

skiem powtarza, że uniwersalia są jedynie konceptami – zbiorami własności, które możemy odnieść do coraz szerszych klas zjawisk.

„Sztuczność to godna podziwu i przyrodzona w naszej naturze: nie możemy spostrzegać ani zatrzymać w naszej myśli odosobnionych właściwości ogólnych, tych drogocennych żył szlachetnego kruszcu, stanowiących istotę rzeczy i podział ich na klasy; a jednak dla wyjścia ze sfery grubego, zmysłowego doświadczenia, dla pochwylenia porządku i budowy wewnętrznej świata, musimy je oddzielić od okalającej je rudy i badać je w takim odosobnieniu. Robimy zwrot; z każdą oderwaną i ogólną właściwością łączymy jakiś mały szczególnie i złożony wypadek, jakiś dźwięk, kształt łatwy do wyobrażenia sobie i odtworzenia; związek ten czynimy tak dokładnym i ścisłym, że odtąd pewna właściwość nie może objawiać się lub nie istnieć w jakiejś rzeczy bez obecności lub braku odpowiedniej nazwy w naszym umyśle i odwrotnie.”<sup>9</sup>

Sztuczność całego procesu polega zatem na tym, że istota rzeczy, podobnie jak ogólne prawa przyrody, dostępna jest jedynie w procesie zdobywania wiedzy przez człowieka. Ta konceptualistyczna postawa Taine’a wypływa z empirystycznego założenia, że ostatecznym źródłem poznania jest – jak pamiętamy – doświadczenie. Doświadczenie z kolei potwierdza istnienie poszczególnych rzeczy, zaś to, co ogólne, jest tylko ich cechą, której ogólność odpowiada wielości wyobrażeń, do których się odnosi.

Praca *O inteligencji*, będąca w pewnym sensie zwieńczeniem wysiłku naukowego Taine’a, powstała 5 lat po publikacji *Filozofii sztuki*, w której odnajdujemy zasadnicze dla tworzonej przez Taine’a teorii sztuki pojęcie ideału.

„Zadaniem dzieła sztuki – czytamy tam – jest ujawnić jakąś cechę istotną lub wydatną dokładniej i jaśniej, niż przedstawia się ona w przedmiotach rzeczywistych. W tym celu artysta wytwarza w sobie ideę tej cechy i według tej idei przekształca przedmiot rzeczywisty. Przedmiot ten, tak przekształcony, staje się zgodny z ideą, innymi słowy: idealny.”<sup>10</sup>

Podobnie jak ogólność abstrakcyjnego pojęcia, idealny charakter dzieła sztuki sprowadza się zatem do odkrycia przez artystę istotnej cechy, wyróżniającej specyficznie dla danego artysty, narodu czy czasów sposób życia, a następnie nadania jej zmysłowego kształtu. „Sprawić, aby jakaś cecha znaczna (*un caract'ere notable*) przeważała nad wszystkim – oto cel sztuki.”<sup>11</sup>

Wzajemny stosunek obu terminów – „pojęcie” i „ideał” – należałoby rozumieć następująco: nauka, odpowiadając na pytanie o przyczynę, odnajduje prawidłowości pośród zjawisk. Prawidłowości te, zgodnie z regułą podporządkowania cech w zależności od stopnia ich ogólności, porządkują doświadczenie i czynią je zrozumiałym. Odpowiedź na pytanie o to, dlaczego pewien fakt miał miejsce, wskazuje na warunki konieczne do jego zaistnienia.

<sup>9</sup> Ibidem, ss. 28-29.

<sup>10</sup> H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Lwów 1911, t. 2, ss. 123-124.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 135.

Podobnie jak pojęcia nauk pozytywnych ideały sztuki stanowią uogólnienie doświadczenia. Podobnie też jak w poznaniu naukowym, ukazanie ideału w sztuce sprowadza się do określenia cechy istotnej, a nawet można wskazywać na wzajemne wynikanie cech mniej i bardziej ogólnych. Można wskazać jednak także na różnice pomiędzy ideałem sztuki i pojęciem nauki.

Celem nauk pozytywnych jest opis obiektywnej, zmysłowo dostępnej rzeczywistości, ujmujący je w stałe prawa oparte na zasadzie przyczynowości. Wynikiem będzie coraz doskonalsza wiedza na temat otaczającej człowieka zewnętrznej wobec niego rzeczywistości. I choć kolejne odkrycia dezaktualizują dotychczasowe wyniki poznania, w konsekwencji czego pojęcie pewnego przedmiotu może ulec zmianie, gdy doświadczenie wskaże kolejne jego cechy, a nauki ściśle powiążą kolejne zjawiska, jednak niezmiennie pozostaje pojęcie materii jako przyjętego podłoża opisywanego przedmiotu.

Tymczasem istotną cechą ideału jest związek nie tylko ze zmysłową warstwą doświadczenia (której abstrakcyjnym uogólnieniem jest pojęcie), ale także z ludzkimi przeżyciami i uczuciami. Aby je wywołać, dzieło sztuki musi być konkretnym zmysłowym przedmiotem. Dopiero konfrontacja z nim wyzwala w odbiorcy emocje i pozwala

„postawić się na miejscu ludzi, których chce się sądzić, aby wejść w ich instynkty i w ich zwyczaje, poślubić ich uczucia, przemyśleć ich myśli, odtworzyć w sobie samym ich stan wewnętrzny, przedstawić sobie drobiazgowo i cielesnie ich otoczenie, śledzić w wyobraźni okoliczności i wrażenia, które, dorzucone do ich charakteru wrodzonego, spowodowały ich postępowanie i pokierowały ich życiem.”<sup>12</sup>

O ile ogólność pojęcia dotyczy wielkości klasy wyobrażeń, do których odsyła, o tyle odbiór dzieła sztuki ma charakter bardziej złożony. Bezpośrednio doświadczone dzieło będące np. obrazem wzbudza emocje. Pełne zrozumienie dzieła następuje jednak dzięki znajomości okoliczności jego powstania. Różnorodność przedstawień i tematyki, spowodowana chociażby różnym pochodzeniem dzieł, sprawia, że nie sposób ich wzajemnie porównywać. Dlatego zdaniem Taine’a filozofia sztuki – podobnie jak nauka – nie powinna zajmować się ustalaniem ahisterycznych kanonów piękna czy niezmiennych wartości artystycznych. Powinna zamiast tego w rozumiały sposób ujmować dzieje sztuki poprzez wyszukiwanie rozumiały ogólnych prawidłowości.

„Której dać pierwszeństwo? Jakaż cecha jest wyższa: czarujący wdzięk niepomiarowanej błogości, tragiczna wielkość energii wyniosłej, czy głębokość sympatii rozumnej i wytwornej? Wszystkie odpowiadają jakiejś istotnej części natury ludzkiej lub jakiejś istotnej chwili rozwoju ludzkiego [podkr. – M. W.]. [...] Co historia ujawniła, to sztuka streszcza, i jak rozmaite stworzenia naturalne, bez względu na budowę i instynkty, znajdują swoje miejsce w świecie i swoje wyjaśnienie w nauce, tak samo rozmaite dzieła wyobraźni ludz-

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 134.

kiej, bez względu na zasadę, jaka je ożywia, i na kierunek, jaki ujawniają, znajdują swoje usprawiedliwienie w sympatii krytyki i swoje miejsce w sztuce.”<sup>13</sup>

W przeciwieństwie do pojęć nauki, ideały sztuki są historycznie zmienne i tworzą świat ludzkich przeżyć. Stąd w sztuce, inaczej niż w nauce, nie sposób mówić o obiektywnej prawdzie kumulującej wysiłek badaczy. Z drugiej strony trudno byłoby za dzieło sztuki uznać indywidualny kaprys twórcy, niezrozumiały dla nikogo poza nim samym. Taine zgadza się, że jedną z podstawowych cech sztuki jest jej komunikowalność, zrozumiałość dla odbiorców. W zależności jednak od ogólności wyrażanych w dziele treści, można wskazywać na dzieła zrozumiałe dla wąskiej grupy osób, należące do kultury narodowej, a także dzieła należące do kultury ogólnoludzkiej. I jeżeli należałoby wskazać na dzieła bardziej wartościowe, to będą to, zdaniem Taine'a, właśnie te, które odwołują się do wartości najtrwalszych w czasie i jednocześnie przekazujące wartości jak najbardziej ogólnoludzkie.

Chociaż to zróżnicowanie dzieł sztuki opiera się na rodzaju stopnia ogólności przedstawianego charakterystycznego rysu ludzkiej natury, ideał zawarty w dziele zawsze wiąże się z konkretnym zmysłowym przedstawieniem. W odróżnieniu od w pełni abstrakcyjnego pojęcia nauki, dzieło zawsze pozostaje uchwytnym zmysłowo konkretem. Sztuka jest, jak pisze w swej monografii S. Kahn, „idea ogólna, która staje się tak konkretna, jak tylko jest to możliwe”<sup>14</sup>.

Dzięki takiemu rozumieniu ideału artystycznego Taine stawia przed filozofią sztuki zadania następujące: określić istotę dzieła sztuki, wskazać na historyczną zmienność oraz jej przyczyny. Chociaż zatem dostarczająca wzruszeń sztuka dotyczy nie świata samego, właściwego w danym momencie historycznym sposobu jego przeżywania przez ludzi, to metoda, jaką należy w niej zastosować, jest przeniesiona z dziedziny nauk przyrodniczych. Filozofia sztuki ma stanowić zwieńczenie dorobku rozmaitych nauk szczegółowych: od geografii i historii badających zmienne w przestrzeni i czasie warunki rozwoju ludzkich społeczności, poprzez biologię określającą zróżnicowanie ras ludzkich po psychologię ujmującą w obiektywne prawidłowości ludzkie przeżycia.

Określenie stosunku nazw do danych doświadczenia pozwala Taine'owi wykazać błędy klasycznej racjonalistycznej metafizyki budującej poznanie bez pośrednictwa doświadczenia. Przykładem jest dlań teza o istnieniu substancjalnego podmiotu, który Taine nazywa „świadomością zdrewniałą” (*conscience en fourmille*). W rzeczywistości okazuje się, że tożsamość podmiotu można co najwyżej założyć, nigdy zaś udowodnić, bowiem doświadczenie informuje jedynie o zmiennym ludzkim charakterze. Pojęcie trwałego substancjalnego podłoża przeżyć jest pozbawione znaczenia, skoro nie można podstawić pod nie żadnego

<sup>13</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>14</sup> S.J. Kahn, *A study in Taine's critical method*, New York 1953, s. 51.

doświadczenia. Tymczasem w przeciwieństwie do niego dysponujemy pojęciem osobowości czy charakteru, ulotnego i zmiennego w czasie. W odróżnieniu od domniemanej trwałej substancji duchowej osobowość daje się opisać w sposób naukowy: można nie tylko rozróżnić mniej i bardziej trwałe cechy charakteru, ale także określić warunki jego zmienności, podać czynniki kształtujące osobowość. Metafizyka musi ustąpić pola psychologii. Jednakże opis ludzkiego charakteru dostarczany przez psychologię pozwala co prawda na drodze indukcji określić typ osobowości, jednak jedynie w bardzo niewielkim stopniu daje możliwość odpowiedzenia na pytanie o kształtujące go przyczyny.

W ten sposób zdobycze psychologii (pozwalające określić typ charakteru) muszą zostać uzupełnione o wiedzę z zakresu przyrodoznawstwa: biologii i geografii (podającą warunki jego zaistnienia) oraz nauk humanistycznych, opisujących wytwory człowieka.

Tym samym pozytywna nauka o człowieku nie jest niczym innym jak kumulacją wiedzy zdobywanej przez nauki szczegółowe, których zadaniem jest znalezienie porządku pomiędzy dostępnymi dla doświadczenia faktami.

Jak już wspomnieliśmy, Taine czerpie z wielu kierunków filozofii i jednocześnie z wieloma – często zresztą tymi samymi – polemizuje w swych książkach. W *Les Philosophes classiques du XIXme siècle en France* sprzeciwiał się po trochu teorii spirytualistów i pozytywistów. Pierwsi doszukiwali się przyczyn rzeczy w jakimś niewidzialnym świecie, drudzy wprawdzie w naszym świecie, ale i tak poza zasięgiem naszego umysłu. Za przykład Taine podaje fenomen życia i jego przyczyny. Spirytualiści tłumaczą życie jakąś siłą, bytem duchowym, który istnieje gdzieś poza naszym światem, na podobieństwo duszy w naszym ciele. Pozytywiści mówią, że przyczyna życia z pewnością istnieje, oni jednak nie są o niej w stanie nic powiedzieć. Taine uważa, że

„cała trudność polega na ustrzeżeniu się złudzenia optycznego, wskutek którego przyczyny bierzemy za byty, które przeobraża przenośnie w substancje i widmom nadaje trwałą wartość realną. Ażeby się pozbyć tego złudzenia, trzeba się przyjrzeć jak powstaje pojęcie przyczyny i w tym celu wybrać kilka przypadków tego powstawania, przypadków oczywistych i powszechnie znanych, dobrze zbadanych i określonych, w każdym z nich zauważyć okoliczność, która daje powód do powstania przyczyny, ograniczyć i określić tę okoliczność, postępując krok za krokiem wąskimi ścieżkami, znanymi psychologom i gramatykom. Wtedy dopiero dowiadujemy się czym jest przyczyna.”<sup>15</sup>

Wedle Taine’a zbadanie pojęcia przyczyny pozwoli nam zbudować właściwe pojęcie o wszechświecie. Przyczyną każdego faktu jest jakieś prawo, jakaś zasada naczelna. Prawa są źródłem wszystkich faktów, a Taine twierdził, że tak jak wszelkie wydarzenia, zjawiska są faktami, tak samo do faktów da się też sprowadzić wszystkie nauki. Za zadanie nauk uważał sprowadzenie „chaosu faktów luź-

<sup>15</sup> H. Taine, *Les Philosophes classiques du XIXe siècle en France*, Paris 1868, s. VII.



nych i przypadkowych do kilku pewników tworzących i powszechnych"<sup>16</sup>. Tym samym chciał udowodnić wbrew spirytualistom, że rzeczywistości nie trzeba objaśniać bytami pochodzącymi z innego świata, a wbrew pozytywistom, że prawa te nie są tajemnicze i dają się wyjaśnić. *W Filozofii pozytywnej w Anglii* pisze:

„nauki to przedmioty tak realne jak fakty i jak fakty mogą być przedmiotem badań. Można je jak fakty rozbierać, szukać części składowych, badać ustrój, szyk, wzajemny stosunek i cel, do którego dążą.”<sup>17</sup>

Dokładniejsze informacje na temat sposobu rozumienia przez Taine'a metody naukowej odnajdujemy w *Les Philosophes classiques du XIXe siècle en France*, w części przetłumaczonej na język polski i wydanej osobno pod tytułem *O metodzie*. Taine zauważa, że nauka posługuje się dwiema uzupełniającymi się metodami: analizą i syntezą.

Analizować oznacza dla Taine'a tłumaczyć. „Tłumaczyć zaś, to postrzegać pod określonymi znakami odróżniane fakty.”<sup>18</sup> Tłumaczenie zaś ma dwa stopnie. Pierwszym jest tłumaczenie ścisłe, drugim – tłumaczenie, które Taine nazywa zupełnym, a które osiąga się w miarę dokładnej obserwacji. Taine tłumaczy to, posługując się przykładem: fizjologowie obserwują żywy organizm, opisawszy i obejrzawszy wszystkie składające się nań narządy, tłumacząc przyczynę takiego a nie innego sposobu funkcjonowania organizmu. Przypisują mu coś, co nazywają siłą żywotną. Ale czym jest ta siła? To tajemnicze coś, co powoduje, że płuca oddychają, serce bije, a nerwy przekazują do mięśni polecenie poruszania się. Jest to siła żywotna, bo podtrzymuje organizm przy życiu. Dla jednych pojęcie to oznacza tajemniczy płyn, który obmywa wszystkie narządy, dla innych substancję niematerialną.

Wykazując niezrozumiałość tego pojęcia, Taine zwraca uwagę na konieczność określenia jego istoty na gruncie nauk pozytywnych. Należy przeanalizować każdy narząd, każdą funkcję. Konieczne jest, żeby istniało w nas serce które tłoczy krew, zęby, które przeżuwają pokarm, żołądek, żeby pokarm strawić, naczynia krwionośne, które strawiony pokarm przetransportują wraz z tlenem do każdej komórki ciała. Proces życiowy jest możliwy dzięki przeróżnym procesom, które Taine grupuje w dwa najogólniejsze: zużywania i odnawiania. Przeprowadzając przykładową analizę, stwierdza Taine, że życie jest celem, a funkcje życiowe to środki. Do trwania życia konieczne są te funkcje, których warunkiem jest wspomniana siła życiowa. Pojęcie siły okazuje się zatem skrótowym określeniem funkcji poszczególnych części i funkcji organizmu. Wiedzę na temat życia uzyskamy dopiero wtedy, gdy opiszemy fakty i związki pomiędzy nimi. Tajemnicza siła życiowa, nad którą głowią się uczeni, też jest stosunkiem pomiędzy fak-

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> H. Taine, *O metodzie*, przeł. L. Grendyszyński, Warszawa 1890, s. 57.

tem: życiem a faktami (trawienia, oddychania, odnawiania się i zużywania). Stosunek ten nazywa Taine koniecznością. Aby zaistniał fakt życia, musi zaistnieć konieczność, podporządkowująca fakty odnawiania się i zużywania pod fakt zasadniczy – życie. „Nie ma tu ani płynu, ani monad, ani tajemnicy, jest tylko stosunek.”<sup>19</sup> Taine podaje przykłady podobnych analiz, by zauważyć:

„Znajdziemy, że funkcja jest to grupa faktów, współdziałających wywołaniu jednego skutku; że naturą danej istoty lub rzeczy jest grupa faktów zasadniczych i zmiennych, które je składają; że prawo jest stałym stosunkiem dwóch faktów ogólnych, że indywiduum jest to odrębny systemat zależnych od siebie faktów; że o doskonałości lub niedoskonałości danej istoty stanowi złożoność lub prostota faktów, które ją składają.”<sup>20</sup>

I każde z tych tłumaczeń powstaje w ten sam sposób, dzięki podobnie przeprowadzonej analizie. Jeśli chcemy zbadać, czym jest natura danej rzeczy, musimy po kolei wziąć roślinę, zwierzę i wynotować ich właściwości, a potem zauważyć w jakich okolicznościach pojawia się ten wyraz. Chcąc rozpatrzyć, zanalizować, czym jest funkcja, musimy przeanalizować np. po kolei funkcje organizmu i porównać, co w nich jest wspólnego, co powoduje, że na myśl przychodzi nam właśnie słowo „funkcja”.

Skoro faktem są dla Taine’a tak przedmioty, jak i uczynki, trzeba zbadać, jak ten rodzaj analizy sprawdzi się w świecie moralnym. Przykładem może być analiza twierdzenia, zgodnie z którym „przeznaczeniem Rzymu było podbicie świata” – aby je uzasadnić, trzeba zbadać, skąd bierze się wyrażone w nim przekonanie. Trzeba wytłumaczyć, że dla Rzymian konieczne było podbijanie innych narodów, ponieważ przez kilka wieków dysponowali doskonałą armią, mieli doskonałych i ekspansywnych polityków, a państwa ościenne były słabsze od nich i łatwe do podbicia. Podobną analizę trzeba przeprowadzać również, wypowiadając sądy w dziedzinie estetyki:

„»Niebo włoskie budzi natchnienie i wytwarza artystów«. To rzecz wątpliwa. Nie jesteśmy pewni, czy mieszkaniec Grenlandii, przeniesiony do Rzymu w szóstym miesiącu swego życia i przez dwanaście godzin dziennie zajęty patrzeniem w niebo, stanie się wielkim malarzem. Tłumacząc znajdują, iż chodzi tu o kwestię niezdecydowaną. Wiemy, iż przy danym klimacie, pożywieniu, dziedziczności typu, rodzaju rządu, religii, widoku słońca i nieba, ogół tych warunków wytwarza ludzi obdarzonych wyobraźnią, mających dar tworzenia i odczuwania pięknych kombinacji kształtów, dźwięków lub barw. Jaki udział ma w tym widok nieba? Czy wielki, czy nieznaczny tego nikt nie wie, moje wyjaśnienie podkłada pod zdanie fakt wątpliwy i nieokreślony. To także coś warte; nauczyłem się niedowierzać temu twierdzeniu i odtąd wiem, że trzeba się nim posługiwać rzadko albo wcale.”<sup>21</sup>

Analiza pozwalająca na rozbiór problemu na proste składniki i wskazanie powiązań pomiędzy nimi jest metodą, którą, jak postuluje Taine, można pozna-

<sup>19</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 66.

wać zarówno fakty przyrodnicze, jak i całą sferę świata moralnego, dzięki czemu nauki humanistyczne mogą osiągnąć status równy naukom ścisłym. Bo skoro za pomocą różnego rodzaju warunków zewnętrznych: rasy, środowiska potrafimy rozprawić się z fałszywym twierdzeniem dotyczącym natchnienia płynącego z włoskiego nieba, albo za pomocą cech charakteru wytłumaczyć kilka wieków panowania Rzymian nad światem, a wszystko to z „matematyczną nieomalże precyzją”, to taki status wydaje się faktycznie uprawniony.

Analiza rozwija samą naukę. Przeszkody, które się pojawiają przy obserwacji, wymuszają na naukowcach zmianę sposobu myślenia, inne podejście do zagadnienia, czy też wreszcie tworzenie nowej aparatury pomiarowej, nowych teleskopów czy mikroskopów. To z kolei powoduje, że można coraz więcej odkryć. Coraz więcej faktów można wyjaśnić coraz bardziej szczegółowo. Dzięki takiemu dążeniu do coraz dokładniejszej analizy powstają też nowe nauki. Mikroskop zrodził embriologię, anatomię i fizjologię zwierząt niższych, wiwisekcja zrodziła fizjologię układu nerwowego. Przykłady można by mnożyć. W podobny sposób należy potraktować, jak to nazywa filozof, nauki moralne. I znów posłużmy się przykładem. Mamy przed sobą książkę. Choćby właśnie *O inteligencji*. Mogę ją opisać: książka z początku XX w., stron ponad 700, twarda, ciemnobrązowa oprawa. Autor: H. Taine. Ale cóż tak naprawdę daje nam taki opis? Cóż wiemy na temat samego dzieła? Czym kierował się autor, pisząc je? O czym pisze, w jaki sposób przebiega jego rozumowanie? Kogo starał się przekonać do swoich poglądów, kto wpłynął na poglądy jego? Czym byłaby ta jego inteligencja, co się na nią składało? Dopiero odpowiedź na te pytania, analiza tych wszystkich zagadnień pozwoli nam zrozumieć coś na temat książki i zamierzeń autora.

Podobnej analizy powinniśmy dokonać, oglądając dzieło sztuki. Sam Taine właśnie w ten sposób będzie swym dziele *Filozofia sztuki* postępował.

„Spójrzmy na »Mękę« Dürera: każdy ruch, każdy kształt jest tutaj skutkiem widzialnym całego szeregu niewidzialnych uczuć. Ogół spostrzega ten skutek – analiza uwidacznia tamten szereg. Dzikość twarzy, nadużycie brzydoty złośliwej i pospolitej, gwałtowna i powszechna odraza do szczęśliwości i piękności, siła marzenia, marzenie ponure, fantastyczny pomysł widziadeł i potworów, okiełznanie widziadeł apokaliptycznych i średniowiecznych w chorym mózgu; a obok tego wszystkiego precyzja rysów, siła rysunku, przesadna obfitość szczegółów, wykończenie przyniatające, sumienny, spirytualistyczny, skłonny do widzeń i ponurej zadumy geniusz Niemca z czasów odrodzenia, oto jest część grupy faktów duchowych, która się wiąże z faktem fizycznym i danym utworem.”<sup>22</sup>

Analizując dzieło sztuki, trzeba szukać nie jedynie w samym dziele, ale też i we wspomnianych już rasie, otoczeniu, czasie, kiedy obraz czy poemat powstały.

„Jeśli chce się rozumieć jego (artysty) smak i jego talent, powody, które go skłoniły do tego, że wybrał taki a nie inny rodzaj malarstwa lub dramatu, upodobał sobie

<sup>22</sup> Ibidem, s. 75.

taki typ i koloryt, przedstawia takie uczucia, to należy ich szukać w ogólnym stanie obyczajów i ducha publicznego.”<sup>23</sup>

Tak jak różnorodne są rośliny i zwierzęta żyjące w różnych środowiskach, w różnym klimacie, tak samo różne będą motywy, sposoby przedstawienia i tematy dzieł sztuki powstające w różnych zakątkach świata i na przestrzeni dziejów. I kiedy przyglądamy się dziełu sztuki, nie możemy o tym wszystkim zapomnieć.

Podobnie jak w naukach ścisłych i tutaj chęć dokładniejszej analizy prowadzi do powstawania nowych sposobów badania, nowych narzędzi, a w dalszej kolejności rozwija nowe nauki. Historyk np. jako przyrządu do badań będzie używał własnej duszy, ona będzie jego „termometrem” i umożliwi mu mierzenie temperatury zachowań ludzkich, ich namiętności.

Na tym kończy się pierwszy etap metody. Analiza jako najpierw tłumaczenie ścisłe, pozwalające nam przejść od wyrazów, których treści często nie pojmujemy, a używamy z przyzwyczajenia, automatycznie, nie do końca zdając sobie sprawę z tego, co się pod nazwą kryje – do faktów i grup faktów pod nazwami ukrytych. I etap drugi: tłumaczenie zupełne, gdy do faktu znanego dodajemy fakty nieznanne, przekształcamy narzędzia obserwacji, szukamy sposobu pojęcia i wyjaśnienia tego, co niewyjaśnione, otrzymujemy w końcu cały szereg powiązanych ze sobą faktów i dopiero wtedy możemy prawdziwie przyznać, że wiemy, rozumiemy, co się pod faktem kryje. Teraz czas na drugą część, czyli syntezę.

Dzięki analizie potrafimy wyodrębnić poszczególne fakty, podobnie jak potrafimy zrozumieć skąd się wzięło takie czy inne wydarzenie w historii. Wiedza domaga się również syntezy – wskazania relacji pomiędzy poszczególnymi faktami. Jest coś, co kieruje nimi wszystkimi, co je w jakiś sposób łączy. Fakt, który nada znaczenie wszystkim mniej istotnym faktom, Taine określa mianem przyczyny. Przyczyną będziemy nazywać taki „fakt, z którego można wyprowadzić naturę, stosunki i przemiany innych faktów”<sup>24</sup>. Cóż jest istotą, przyczyną psa, człowieka i kruka, pyta Taine? Po przyjrzeniu się, poklasyfikowaniu narządów i czynności odnajduje się fakt, który „jest wspólny wszystkim częściom żywego organizmu i we wszystkich momentach życia, mianowicie żywienie się, czyli odnawianie narządów”<sup>25</sup>. Uznać go należy na razie za hipotezę i sprawdzić. Szukamy tutaj faktu nadrzędnego, który warunkuje relacje pomiędzy poszczególnymi faktami, zaś analiza dzieła sztuki i szukanie przyczyny jego wartości sprowadza się do określenia jego cechy istotnej.

Gdybyśmy we wszystkich naukach, moralnych, fizyce, matematyce, całym przyrodoznawstwie dokonali operacji odnalezienia faktów istotnych – tych, które są bodźcem do istnienia i przemian wszystkich drobnych faktów składają-

---

<sup>23</sup> H. Taine, *Filozofia sztuki*, t. 1, s. 6.

<sup>24</sup> H. Taine, *O metodzie*, s. 87.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 86.

cych się na ogół otaczających nas zjawisk, zostałyby kilka faktów, które też zastąpilibyśmy formułami.

„Spowodowałyby to, że znany nam świat uprościłby się do nielicznych formuł. Powstałaby nauka oparta na kilku zaledwie zdaniach, definicjach: człowieka, zwierzęcia, rośliny, ciała chemicznego, praw fizycznych, ciał niebieskich.”<sup>26</sup>

Przejdźmy do pojęcia cechy charakterystycznej. W *Filozofii sztuki* Taine pisze, że jest ona tym, co filozofowie nazywają istotą rzeczy i to właśnie ujawnienie jej jest celem sztuki. O ile naukowiec, a także my, na co dzień, chcąc poznać fakt czy przedmiot dogłębnie, musimy ograniczyć się do opierania się na faktach, artystą wedle Taine'a jest właśnie ten, który ma dar uchwycenia i uwydatnienia cechy charakterystycznej.

„Cecha istotna w naturze urabia przedmiot trochę, nie całkowicie. Jest krępowana w swym działaniu, hamowana przez mieszanie się innych przyczyn. Nie mogła wycisnąć swego piętna dość silnie i widocznie na przedmiotach noszących jej znamię. Człowiek czuje ten brak i dla wypełnienia go wynajduje sztukę.”<sup>27</sup>

Artysta ma możliwość wyboru sposobu, w jaki ową cechę charakterystyczną z przedmiotu, zjawiska, wydarzenia czy wreszcie obserwowanej postaci wydobędzie. Może w celu wydobycia jej odrzucić, ukryć, przerobić lub umniejszyć inne cechy, które w świecie rzeczywistym cechę istotną zagłuszają. Przez to, że nie jest ona wystarczająco wyeksponowana, musimy jej szukać w życiu codziennym. Zadaniem dzieła sztuki jest oddanie tej cechy najdoskonalej jak to tylko możliwe, tak, byśmy patrząc na obraz czy czytając książkę, od razu byli w stanie ją dostrzec.

Jednak sposób postrzegania świata jest zależny od tego, kto obserwuje. Taine porównuje artystę do nasionka. Aby wykiełkowało, a potem rozwijało się drzewko pomarańczowe, musi zaistnieć równocześnie kilka warunków: odpowiednia temperatura, dobra gleba, wystarczająca ilość wody. Inaczej drzewko zmarnieje. Podobnie jest z talentem ludzkim. Jeśli geniusz trafi na dobrą glebę – „zakiełkuje”. Jeśli na złą – nie uda mu się stworzyć dobrego dzieła. Bowiem wedle Taine'a nie jest tak, że artysta może tworzyć niezależnie od otoczenia. Istnieje coś, co nazywa on „temperaturą moralną”. Sztuka ma być ekspresją, wyrazem ducha epoki. W czasach smutnych, zarazy czy wojny najznakomitsze nawet wesołe piosenki czy radosne obrazy nie znajdują odbiorców. Zresztą chyba nawet byłoby je twórcy ciężko stworzyć – temperatura moralna by im nie sprzyjała.

Wynika z tego również, że zależnie od owej temperatury moralnej, artysta może dostrzec w przedmiocie inne cechy charakterystyczne. Taine pisze, że zależnie od rasy, środowiska i momentu w różnych epokach powstawały różne dzieła sztuki. Pokazuje, że nie było możliwe, aby w starożytnej Grecji, która miała taki a nie inny klimat, w której żyła taka a nie inna rasa ludzka,

<sup>26</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>27</sup> H. Taine, *Filozofia sztuki*, t. 1, s. 31.

zamiast rzeźb powstało malarstwo – takie jak później w Niderlandach czy Flandrii. Artyści różnie spostrzegali przedmioty i wydarzenia, znajdowali w nich inne cechy, które brali za charakterystyczne.

Rodzi się pytanie, jak w takim razie należy traktować dzieła sztuki. Skoro zależnie od epoki, szkoły, do której twórca należy czy też po prostu od jego smaku i wrażliwości, w umyśle każdego malarza czy poety może za najistotniejszą zostać uznana zupełnie inna cecha, a nawet jeśli przedmiot obserwowany charakteryzuje się takimi walorami, że wszyscy artyści zawsze uznają za najważniejszą jedną i tę samą cechę charakterystyczną, oczywiście jest, że ideał jej, powstały w umysłach poszczególnych twórców może różnić się niepomniernie. Czy uznać należy, że wszystkie dzieła mają równą wartość?

Pojęcie cechy charakterystycznej pozwala na określenie wartości dzieła sztuki poprzez określenie stopnia ogólności owej cechy. Taine zauważa, że pewne cechy są charakterystyczne, jednak ich oddziaływanie ogranicza się do kilku zaledwie sezonów artystycznych czy lat. Inne będą tym, co łączy pokolenia. Kolejna cecha charakterystyczna będzie przedstawicielem całej epoki historycznej, dalej cechy, które można nazwać narodowymi, a w końcu cechy będące wartościami ogólnoludzkimi. Ten rodzaj wyjaśniania filozof przenosi z nauk przyrodniczych:

„pewne cechy, w roślinie i w zwierzęciu, uznano za ważniejsze od innych; tymi są: n a j m n i e j z m i e n n e ; z tego powodu posiadają większą siłę, niż inne, gdyż opierają się lepiej naporowi wszelkich okoliczności wewnętrznych i zewnętrznych mogących je spaczyć lub zmienić. W roślinie, na przykład, kształt i wielkość są mniej ważne niż budowa; na wewnątrz bowiem pewne cechy poboczne wpływają na zmianę wielkości i kształtu, nie psując budowy.”<sup>28</sup>

I właśnie od stopnia owej trwałości i uniwersalności Francuz uzależnia wartość dzieła sztuki. Dzieło z najlepiej nawet uchwyconą cechą, której wartość przebrzmi za kilka lat, zawsze będzie stało niżej, niż to, w którym poeta czy malarz uwieczni cechę dającą pojęcie o nastroju panującym w przeciągu całej epoki historycznej. Jako przykład najdoskonalszych dzieł podaje, jak sam je nazywa dwie współczesne nam epepeje, czyli *Boską komedię* i *Fausta*. Każda z nich opisuje jakąś epokę historyczną Europy, jednocześnie przedstawia najwyższe możliwości intelektualne i moralne, jakie w danej epoce człowiek zdołał osiągnąć. Jest jednak kilka dzieł które uznać można za jeszcze bardziej uniwersalne: książki przedstawiające postaci, które wzniecą żar w sercu każdego człowieka, na każdym kontynencie, niezależnie od temperamentu czy wychowania, takie książki, tacy bohaterowie będą najdoskonalsi. Zdaniem Taine’a takie książki, jak *Psalmy hebrajskie*, *Dialogi Platona*, *Don Kichot*, *Kandyd*, *Robinson Crusoe* istnieją poza wszelkimi podziałami: czasowymi, przestrzennymi i kulturowymi.

<sup>28</sup> Ibidem, t. 2, s. 138.

Maria Werner

**Epistemological and methodological grounds of Hippolyte Taine's  
theory of art**

*Abstract*

Taine postulates that the status of the humanities should be equal with that of the sciences. The claim is based on a conviction, shared by other positivist philosophers, that both kinds of knowledge should share the same methodology. Thus, all knowledge turns out to be a collection of facts and relations among them. The facts are subordinate to some major facts being their "causes" or "principal features". The task of a work of art is to extract such facts. The emergence of the characteristic feature of a phenomenon allows us to describe a work as a perfect one. The value of the work depends on the kind of a characteristic feature, being more or less universal.

