

A n n a K a w a l e c

Hume’a rozwiązanie paradoksu tragedii

Słowa kluczowe: paradoks tragedii, dzieło sztuki, afekty, dystans intelektualny, artyzm, przyjemność, David Hume

Tragedia dla Davida Hume’a była fenomenem z pogranicza dziedzin artystycznej i psychologicznej. Refleksja o dziele sztuki, wartościach, przeżyciu estetycznym czy o krytyce artystycznej, niedługo potem nazwana estetyką, znalazła swój bezpośredni wyraz w eseju *Sprawdzian smaku*. Szerokie rozumienie tej dziedziny, angażujące koncepcje teoriopoznawcze, przejawiało się w niemal wszystkich najważniejszych dziełach Hume’a, zwłaszcza w *Badaniach dotyczących rozumu ludzkiego*. Problem tragedii, który pozostawił w swojej definicji Arystoteles, był tym, którego rozwiązania podejmowano się już od starożytności. Nikt jednak nie posługiwał się przy tym metodami nauk szczegółowych, dostrzegając ich funkcjonalny związek z artystycznymi środkami. Nikt nie podejmował próby wyjaśnienia procesów psychicznych podczas przeżywania katharsis w sposób tak precyzyjny i jasny zarazem. Hume, wyjaśniając paradoks tragedii, wyjaśniał jednocześnie reguły funkcjonowania mechanizmu umysłu.

Najbliższe konteksty

Aby zrozumieć fenomen Hume’owskiego badania paradoksu tragedii, celowe będzie ukazanie wielu tradycji, w których on wzrastał i z których przejawów czerpał w celu sformułowania oryginalnej koncepcji tego rodzaju sztuki¹.

Wiek XVII w Anglii był czasem nadrabiania wielowiekowych zaległości w dziedzinie badań nad sztuką dramatyczną. Epoka Tudorów pozostawiła znaczny dorobek teatralny, dopiero jednak ostatnie lata wieku XVI podjęły

¹ Na temat kontekstów zob. też krótkie opracowanie J.F. Doeringa (1937: 1130–1134).

zadanie zmierzenia własnych dokonań w perspektywie tradycji starożytnej. Dokonał tego wówczas sir Philip Sidney w *Obronie poezji* z 1595 roku, interpretując *Poetykę* Arystotelesa i proponując neoklasyczny model tragedii. Już w tym premierowym dla tematu angielskim dziele uwidoczniła się tendencja do podejmowania problemu sprawiedliwości poetyckiej, jako wyższej od działań ludzi w porządku historycznym, kategorii mimesis, a także skłonność do wyrafinowanych analiz postaw odbiorczych.

Wspomniany wiek XVII obfitował w prace z zakresu teorii i – jak byśmy dziś powiedzieli – krytyki literackiej, gdyż tragedia traktowana była jeszcze długi czas po śmierci D. Hume’a jako dzieło literackie. W drugiej połowie tego wieku John Dryden w *Rozprawie o poezji dramatycznej* stylem krytyki właśnie zmagął się z problemem odmienności uwarunkowań sztuki francuskiej i angielskiej oraz współczesnej mu wobec renesansowej. Ambicja dowartościowania sztuki angielskiej (zwłaszcza wobec francuskiej) będzie przyświecała krytykom, publicystom oraz myślicielom jeszcze długo. W tym samym czasie rozpowszechnione zostało angielskie tłumaczenie *Sztuki poetyckiej* N. Boileau i Horacego, a wreszcie w 1705 angielska wersja *Poetyki* Arystotelesa. Dużą popularnością cieszył się w Anglii wielokrotnie wydawany *Traktat o górności* Longinusa, który okazał się niezwykle przydatny w tłumaczeniu dzieła Szekspirowskiego. Ten ostatni bowiem nie poddawał się regułom sztuki klasycznej, starożytnym kategoriom, wymykał się prostym interpretacjom i jednoznacznym ocenom. Zagadki jego oddziaływania na emocje odbiorców, uniwersalnej wielkości dzieł Szekspira, piękna bezpośrednio odczytywanego w sztukach stawały się jaśniejsze w perspektywie kategorii geniuszu artystycznego.

Połowa wieku XVII w Anglii sąsiadującej ze Szkocją to również czas dyskusji pomiędzy purytanami a zwolennikami autonomii sztuki. Zainicjował ją Jeremy Collier, który w *Krótkim rzucie oka na niemoralność i bezbożność angielskiego teatru* wzywał do postawienia aktorów przed sądem Towarzystwa Poprawy Obyczajów. Teatralne formy masek, wyrażające libertyński światopogląd arystokracji okresu Restauracji, narzucały kierunek panującej sztuce. Zmaganie się tendencji wstrzemięźliwości obyczajowej z rozpasaniem długo jeszcze miało miejsce, nawet po przeforsowaniu przez sir Roberta Walpole’a w 1737 roku w Izbie Gmin tzw. Aktu Licencyjnego, powołującego stanowisko kontrolera sztuk do dzieł o tematyce politycznej, ale też z funkcją umoralnienia społeczeństwa po okresie Restauracji.

Rzecz ważna, że od lat 30. XVIII wieku na polu praktyki teatralnej niesłychane sukcesy odnosiły przedstawienia wyłamujące się z dotychczasowej tradycji teatralnej. *Opera żebracza* Johna Gaya nie tylko afirmowała nowatorską formę i styl (luźną strukturę fabuły z ulicznymi przyśpiewkami, ludowymi balladami i ostrą satyrą społeczno-polityczną), ale też przedmiot, którym były

problemy mieszczań, nierzadko ludzi z marginesu. Praktyka teatralna w wieku XVIII poszła więc dwoma torami: za Johnem Richem, dyrektorem dynamicznego Lincoln's Inn Fields, który wystawił *Operę*, a następnie obraźliwy dla samego Walpole'a spektakl *Polly* – nurtu coraz popularniejszego i odnoszącego triumfy również ekonomiczne, oraz w kierunku zanikającej formy poprawnej politycznie komedii (Holland, Patterson 2007: 255–269).

Także publicystyka, zwłaszcza opiniotwórczy „The Spectator”, „The Guardian” oraz „Tatler”, na czele z Josephem Addisonem oraz sir Richardem Steele'em, podjęła zadanie wychowania społeczeństwa w nowych warunkach społeczno-politycznych. Obaj autorzy za jeden z podstawowych tematów przyjęli sformułowanie teoretycznych zasad funkcjonowania dramatycznej sztuki literackiej oraz teatru. Pierwszy z nich w *Przyjemnościach wyobraźni* bliski był obiektywistycznej teorii piękna (piękno widziane, zewnętrzne, które wyobraźnia rozprzestrzenia na wewnętrzne stany człowieka). Propagował zasady neoklasyczne (znajomości i smaku reguł, które dostarczają umysłowi zajęć rozkosznych i wzniosłych), przeciwstawiając się jednocześnie zasadzie sprawiedliwości poetyckiej, jako zdradliwej wobec celu tragedii, jakim jest budzenie współczucia i trwogi w duszach widzów (wyrażona wprost ocena postępowania bohaterów nie zostawiała miejsca na samodzielne widza przeżycie tragicznych kategorii, m.in. hamartii czy ironii tragicznej). Intellectualny dystans pozwala zaadoptować się do życia społecznego i indywidualnego – twierdził Addison (1711/1989: 540–544) za Arystotelesem i Seneką.

Drugi z nich, sir Richard Steele, podjął się zadania wprowadzenia teorii sentymentalnej do sztuk. Był przekonany, że samo oglądanie nieszczęść innych ludzi niemal automatycznie uwrażliwia na cierpienie i wpływa na moralne zachowania. Celem więc teatru, według Steele'a, również jest umoralnianie, nie w formie scenicznych tyrad jednak, lecz poprzez wzruszenie i uczucia (1723/1989: 545–546).

Na estetyczne poglądy Hume'a wpływ miały więc dwie ukształtowane w bliskiej Anglii teorii piękna: obiektywistyczna, po Addisonie, oraz subiektywistyczna, emotywna, po Steele'u, a także Francisie Hutchesonie (nauczycielu Hume'a jeszcze z Glasgow, uczniu Anthony'ego Coopera Shaftesbury'ego). Według tej ostatniej teorii, piękno jest ideą narodzoną w nas, a to, co nazywamy pięknem przedmiotu, w rzeczywistości jest naszą ukierunkowaną ku przedmiotowi dążnością. Piękno odkrywamy dzięki podstawowym zmysłom, wtórnie – w reakcji na czyjeś przeżycia – przez sentyment lub odczuwalną przyjemność.

Kontekst bliskiej Hume'owi angielskiej kultury estetycznej w połowie XVIII wieku ubogacony został przez grupę zainteresowanych psychologów, prowadzących szczegółowe badania naukowe. Współczesny szkockiemu filozofowi był najpopularniejszy z nich – Edmund Burke, który w *Dociekaniach*

filozoficznych o źródłach naszych idei wzniosłości i piękna proponował rozgraniczenie tych dwu kategorii. Stawiając pierwszą wyżej w hierarchii, rozpoczynał drogę, którą poszedł nurt romantyczny i egzystencjalistyczny. Dla Hume'a ważna była też inna postać z dziejów kultury i sztuki, znacznie mu bliższa, mianowicie krewny Henry Home, określany przez filozofa „szkockim Szekspirem” (Mossner 1940: 419–441), twórca sztuk dramatycznych oraz prac teoretycznych z zakresu krytyki artystycznej.

Linia tradycji brytyjskiej nie była dla Hume'a jedyna. Dla dwukrotnie przebywającego we Francji Hume'a (w latach 1734–37 oraz 1763–66) państwo to stanowiło drugą ojczyznę. Wysoka teatralna kultura Francuzów dla brytyjskich twórców i myślicieli od zawsze niemal stanowiła punkt odniesienia i przedmiot zazdrości. Najślawniejszy siedemnastowieczny dramaturg, Pierre Corneille, na wiele wieków wpłynął na kształt sztuki literackiej i teatralnej. Były to poglądy klasycystyczne, ale niezbyt wierne starożytnym regułom twórczym. Zalecał on na przykład znajomość reguł, jednak nie kazał się twórcom nimi ograniczać, polecał je znać, ale też uzgadniać z potrzebami współczesnych. Łączył doznanie przyjemności z pożytkiem, które osiągane były w tragedii głównie przez oczyszczenie „wybujanych afektów” przez litość i trwogę, pragnienia, by wykorzenione zostało zło, które może nas pogryźć w nieszczęściu (1660/1989: 325–333). To właśnie rozumienie oczyszczenia i jego funkcji podejmuje Hume, analizując różnorodne ludzkie potrzeby.

Następca i modyfikator dramatu Corneille'a – Jean Racine – w swoich sztukach oraz w przedmowach do nich jasno określał kierunek swojej twórczości: miała to być realizacja założeń starożytnych (zwłaszcza Arystotelesa, jak pisał w *Przedmowie do Andromachy*). Styl i cel tragedii określał następująco: „Nie jest rzeczą konieczną, by w tragedii łała się krew i były ofiary: wystarczy, by jej akcję cechowała wielkość, aktorzy byli heroiczni, namiętności rozbudzone i aby wszystko w niej dawało poczucie owego majestatycznego smutku będącego przyczyną przyjemności płynącej z tragedii” (*Przedmowa do Bereniki*, 1670/1989: 340). Nadmiar krwi w teatrze brytyjskim również był przedmiotem krytyki Hume'a. Racine bliski był więc z jednej strony zasadom decorum i pathosu, z drugiej – bliski Eurypidesowi, który nierzadko je łamał. Dzieła Racine'a nie ulegały jednak formie groteski czy tragikomedii. Przedstawiane przez niego namiętności i ich zewnętrzne przejawy, czyli działania bohaterów, choćby indywidualne i powszednie, były wzniosłe smutne i zarazem konsekwentne wobec psychicznych impulsów postaci.

Dzieła i poglądy przywołanych twórców i teoretyków, którzy odcisnęli swoje piętno na kulturze teatralnej Francji i wielu krajów Europy, były znane również Hume'owi w żywej jeszcze tradycji. Jean de La Bruyere w końcu XVII wieku tak porównywał owych twórców: „U Corneille'a jest więcej cnót, które podziwiamy i powinni byśmy naśladować, u Racine'a więcej uczuć, jakie

obserwujemy u innych i jakich doświadczamy we własnym sercu. U jednego maksymy, u drugiego – dobry smak i uczucie” (1694/1989: 348).

Podczas podróży do Francji Hume zapoznał się również z popularnymi wówczas poglądami księdza Jeana Baptisty Dubosa na temat przyczyn doznań przyjemności poprzez przeżycia piękna dzieła sztuki. Przywołany w eseju Hume'a Dubos twierdził mianowicie, że przeżycia te uaktywniają umysł, unikając zabójczych dla niego nudy i marazmu. W połowie XVIII wieku popularny był też inny francuski badacz i członek Akademii Francuskiej – Bernard Fontenelle – badacz różnych kultur i wierzeń, sceptycznie odnoszący się do zagadnień istnienia i poznania rzeczywistości. To również postać, którą Hume przywołał w swoim eseju o tragedii.

Moment w dziejach rozwoju dramatycznej twórczości i teatru, w którym uczestniczył Hume, był szczególny. Był to okres wielkich przemian związanych z wyciszaniem tendencji klasycystycznych i coraz większych wpływów nurtu sentymentalnego – pioniera romantyzmu. Oba kierunki decydująco wpłynęły na poglądy estetyczne i teatralne filozofa, dodatkowo ubogacone empiryczną filozoficzno-naukową kulturą Wysp.

Hume'a rozumienie tragedii

Podczas pracy w bibliotece w Edynburgu, na marginesie prac nad historią Anglii, Hume napisał kilka tekstów, które wydał po raz pierwszy w 1757 jako *Cztery rozprawy* (usuwając esej *O samobójstwie* oraz *O nieśmiertelności duszy*, a włączając *Sprawdzian smaku*). Esaj *O tragedii*, wyrażając tezy Hume'a teoriopoznawcze (subiektywizm, empiryzm oraz praktycyzm) oraz moralne (sztuka panowania nad afektami), wpisywał się w dominujące nurty: „estetyczny” (koncentrujący się na przyjemności estetycznej i roli wyobraźni), „teatrologiczny” (podejmujący zagadnienia struktury i funkcji tragedii) oraz obyczajowy (propagujący umiarkowany hedonizm – po okresie restauracji).

Tragedia dla Hume'a to sztuka literacka, poezja; założenie to wpisywało się w długą poarystotelesowską tradycję. Nadto Hume analizował zjawisko tragedii z punktu widzenia teoretyka, nie praktyka teatralnego. Dostrzegał znaczącą rolę teatru w życiu społeczno-politycznym tamtych czasów, dociekał jednak bardziej psychologicznych uwarunkowań wartości estetycznych dzieł niż funkcji propagandowej.

Punktem wyjścia eseju Hume uczynił tzw. paradoks tragedii – tajemnicę dzieła, które równocześnie dostarcza negatywnych i pozytywnych emocji: przykrych i przyjemnych². Wpisane w definicję Arystotelesa założenie o celu

² Zob. dyskusję dotyczącą interpretacji paradoksu tragedii na bazie tekstów Hume'a w: Neill, Yanal 1992: 151–154.

tragedii – przeżyciu litości i trwogi, fundującym doświadczenie pozytywne – inspirowało umysły i wyobraźnie wielu teoretyków i praktyków. W IV rozdziale *Poetyki* Arystoteles rozróżnił patrzenie jako percepcję wzrokową od oglądania przedmiotów naśladowczych jako procesu nacechowanego dystansem intelektualnym (a „poznanie sprawia najwyższą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom”, 1448b 14). Dzięki kategorii mimesis poetyckiej proces oglądania fabuły i charakterów umożliwia przeżycie „złagodzonych”, o właściwej mierze, wersji litości dla niewinnie cierpiącego bohatera oraz trwogi z powodu jego podobieństwa do nas (założenie artystyczne Stagiryty). W jaki jednak sposób dokonuje się owo złagodzenie – tego ani filozof, ani współcześnie Pierre Somville, ani żaden teoretyk nie wyjaśnia. Próbę taką podjął natomiast swego czasu Hume, opierając się na sformułowanej przez siebie w *Badaniach...* koncepcji impresji oraz idei oraz na ówczesnych wynikach badań nad funkcjonowaniem ludzkich afektów.

Aby rozwiązać wiekowy paradoks, Hume odwołał się do znanych w tamtym czasie we Francji wyjaśnień księdza Dubosa na temat ludzkiej potrzeby ucieczki od gnuśności, letargu i lenistwa w jakikolwiek rodzaj działania, m.in. w sztukę. Podjęcie czynności przez człowieka, zaznanie rozrywki, pozwala na rozwój afektu i, co ważne, wyjście poza własną osobę. Według Dubosa, jak interpretuje jego założenia Hume, „sam widok gwałtownych uczuć czy też ich pozorów [...] przejmując widza sympatią i daje mu z lekka wrażenia tych samych afektów, przez chwilę dostarczając mu rozrywki” (1955: 181). Rozrywki dostarczają też wyolbrzymione cechy przedmiotów, zdarzeń będących materią opowiadań „pospolitych kłamców”, a ich zdolność zatrzymywania uwagi odbiorców na materii opowiadanej jest motywem wyjścia widza poza pole zainteresowania własną osobą i podziwu dla ich umiejętności. Polemika Hume’a z tezą Dubosa opiera się na twierdzeniu, iż nie wszystkie sytuacje i uczucia dostarczają nam w życiu przyjemności i motywują do aktywności, wiele jest raczej przeżyć i uczuć przykrych. Nawet jeśli przeżycia i afekty przykre motywują do zainteresowania się czymś poza osobą, wybijają ją ze stanu apatii, to nadal są przykre. Tragedia natomiast oddziałuje pozytywnie. Dokonuje się więc coś jeszcze innego i szczególnego, twierdzi angielski filozof – gdyż oglądane nieszczęścia sprawiają nam przyjemność.

„Poeta wysila całą swą sztukę, by budzić i podtrzymywać w audytorium współczucie i oburzenie, niepokój i gniew” (1955: 180). Czyni to, by odbiorcy byli zadowoleni, by odczuli przyjemność. Nadto, im większe emocje, tym skuteczniej osiągnięty będzie cel. Hume podkreśla w tej tezie nie tylko przekonanie, które wyraził w *Sprawdzianiu smaku*, akcentując kwestie krytyki artystycznej: „Każde dzieło sztuki było stworzone w jakimś celu, z jakąś myślą i trzeba je sądzić wedle tego, do jakiego stopnia zbliżyło się do tego celu. [...] poezja ma sprawiać przyjemność, odwołując się do uczuć i wyobraźni”

(1955: 206). Celowe wydaje się zwrócenie uwagi na fakt dowartościowania już we wstępnej części eseju działania artystycznego (sztuki) i jego efektu – oddziałujących na widza technik i jakości artystycznych, zwłaszcza kategorii artyzmu. Akcent ten będzie kluczowy dla wyjaśnienia paradoksu tragedii. Na tezę księdza Dubosa Hume odpowie: owszem, człowiek robi wiele, by uciec od tłumionych w sobie negatywnych emocji. Ale powie również w zakończeniu eseju: zawsze jednak będzie szukał na zewnątrz, zwłaszcza w sztuce, gdyż „wszystkie afekty, które budzi wymowa, jak również teatr i malarstwo, zaliczają się do najprzyjemniejszych” (1955: 183), a przyjemne uczucia właśnie zespolone z negatywnymi potęgują pozytywne afekty.

Hume przywołuje więc w eseju *O tragedii* inną hipotezę, z jednej strony mającą spełniać funkcję uzupełniającą dla założeń Dubosa, z drugiej natomiast nawiązującą do kategorii „złotego środka”. Jest to koncepcja Bernarda Fontenelle'a, według którego skrajnie silne afekty, choćby z grupy przyjemnych, przestaną być przyjemne z powodu wysokiego stopnia nasilenia. Odwrotnie – negatywne przeżycie, np. cierpienie, może stać się przyjemne, jeśli będzie łagodzone i pomniejszone. Środkiem skutecznym osłabienia afektów są odpowiednie okoliczności. W teatrze – twierdził Fontenelle – mamy do czynienia z rodzajem rzeczywistości (osobami, ich uczuciami, zdarzeniami), ale jest to twór wyobraźni. Ten fakt fikcyjności okazuje się decydujący dla pomniejszenia negatywnych afektów podczas odbioru tragedii.

Hume dostrzegł wartość powyższego argumentu, a w finale eseju jeszcze go wykorzystał, na razie stwierdził jednak, że pomniejszenie negatywnych uczuć nie jest tożsame z doznaniem przyjemności, a z nią przecież mamy do czynienia w tragedii. Powyższe, niemal współczesne Hume'owi próby rozwiązania paradoksu stały się punktem wyjścia dla nakreślenia samodzielnej koncepcji angielskiego filozofa. Koncepcja ta lokuje się pomiędzy nurtami psychologicznym a estetycznym, którego kluczowym momentem jest kategoria artyzmu.

Mechanizm oddziaływań tragedii

Co „wywołuje przyjemność z głębi przykrości, [...] przyjemność, która zachowała jeszcze wszystkie cechy i zewnętrzne objawy strapienia i smutku” (1955: 183), więc równocześnie jest przyjemnością i smutkiem? Odpowiedź Hume'a jest następująca: talent artysty (jego zdolności, naturalne predyspozycje, jasność pojmowania, ścisłość rozumowania – doskonalące umysł, ale także smak; 1955: 206) oraz odpowiednie zabiegi artystyczne bezpośrednio oddziałujące na mechanikę ludzkiej psychiki. Największej rozkoszy dostarczają: żywo przedstawione elementy rzeczywistości fikcyjnej (jakby były prawdzi-

we – dzięki talentowi, czyli przyrodzonym cechom artysty, jak w późniejszym okresie interpretować będzie kategorię geniuszu I. Kant), sztuka (jako znajomość reguł i sprawność w ich stosowaniu), rozważa w zebraniu właściwych szczegółów uwiarygodniających zdarzenia i postaci, adekwatne do gatunku i treści metrum, oraz „siła wyrazu”, opierająca się głównie na hiperbolicznym i ekspresyjnym sposobie prezentowania rzeczywistości przedstawionej³. Elementy te wywołują „największe zadowolenie” (1955: 184) u odbiorcy.

„Największe” w tym przypadku oznacza: dominujące nad wszystkimi innymi, podporządkowujące sobie pozostałe uczucia i afekty. Negatywne przeżycia, budzące się w odbiorcy pod wpływem przykrych doświadczeń bohaterów i zdarzeń, podporządkowane zostają pozytywnym wartościom działania artystycznego. Pod ich wpływem przykrość zyskuje walor przyjemności. Budzenie negatywnych afektów jest jednak, według Hume’a, niezbędne, gdyż potęgują one moc doznania przyjemności.

Nadto, w warunki, można powiedzieć – obiektywne („są pewne właściwości przedmiotów, które z natury swej nadają się do wywoływania” pewnych uczuć; 1955: 199), osiągnięcia celu doznania przyjemności wpisany jest dobór materiału przedstawianego, który musi być ważny w sposób uniwersalny, ale także indywidualny (co podkreśla Hume w *Sprawdzanie smaku*, 1955: 194). W przypadku doboru tematu blałego, a dużej siły wyrazu na przykład, mielibyśmy do czynienia jedynie z różnymi formami żartu lub parodii. Innym ważnym warunkiem stawianym dziełu sztuki tragicznej (i epickiej) jest kreacja postaci, które powinny być „rozumujące, myślące, wnioskujące i działające odpowiednio do swojego charakteru i okoliczności” (1955: 206).

Poczucie piękna w odbiorze sztuki, jeśli jest „wzruszeniem dominującym” (1955: 184), jeśli spełnia reguły artyzmu wymienione wcześniej, może zdeterminować funkcjonowanie całego umysłu. Działanie to, pod wpływem piękna, niemal automatycznie, jako naturalna psychiczna reakcja, upodabnia wszelkie uczucia i afekty do pozytywnego poczucia – przyjemności. Wówczas więc dochodzi do ekstrapolacji wzruszenia dominującego na podrzędne. Przeżycie cierpienia, zazdrości, smutku, ukazane w stopniu możliwie najwyższym, dzięki sztuce artystycznej, proporcjonalnie wzmocni podniecenie duchowe, wywołując przyjemność rodzącą się dzięki tej samej sztuce i talentowi artysty. Wtedy „dusza, jednocześnie uniesiona afektem i oczarowana wymową, doznaje silnego poruszenia, które jest upajające” (1955: 184).

³ Wymienione przez Hume’a zabiegi artystyczne mają charakter szczegółowy, techniczny i psychologiczny (ze względu na cel wywołania afektu). W literaturze przedmiotu mówi się dziś o całkowitości (integralności przedmiotu) oraz wewnętrznej celowości (indywidualny porządek artystycznego dzieła) jako wyznacznikach ogólnie pojętego artyzmu, noszącego znamiona tradycji arystotelesowskiej i obiektywistycznego nurtu rozumienia kategorii piękna.

Hume, w uzasadnieniu tezy o wpływie wzruszenia dominującego na pod-rzędne, powraca częściowo do dyskusji z koncepcją Fontenelle'a. Przywołuje kategorię fabuły tragicznej jako kontekstu nie tylko łagodzącego siłę negatywnych przeżyć (przez świadomość fikcyjności), lecz przede wszystkim zmieniającego kierunek tych przeżyć ku przyjemności. Według filozofa, psychika człowieka funkcjonuje w ten sposób, iż monotonna radość czy jakiegokolwiek inne pozytywne uczucie „wiąże się zazwyczaj z uczuciem bezpieczeństwa i nie zostawia pola dla dalszej akcji”; 1955: 185). Aby więc akcja została zrealizowana, a cel (silne afekty wiodące do silnego doznania przyjemności) osiągnięty, niezbędne jest wprowadzenie elementów tragicznych, związanych z działaniem bohaterów, najlepiej świadomych (jak np. decyzje Edypa w dziele Sofoklesa), konstruujących napięcie.

Wydaje się, iż Hume'a przykład fabuły nie wyczerpuje zasobu środków artystycznych mogących odegrać funkcję determinacji wobec emocji odbiorcy. Może to być prawie każda kategoria współtworząca rzeczywistość przedstawioną w sztuce, zaopatrzona w odpowiednią siłę wyrazu artystycznego wywołującego poczucie piękna. Zasada funkcjonowania tego mechanizmu jest jedna: dominujące wzruszenie, poprzez pośrednika, jakim jest umysł (którego opanowuje i który przyjmuje funkcję służebną), podporządkowuje sobie inne uczucia, nadaje im kierunek zgodny ze swoim, tamte z kolei wzmacniają jeszcze siłę oddziaływania impulsu dominującego.

Omówionymi przez Hume'a przykładami zabiegów artystycznych oraz doboru tematów, właściwymi dla funkcjonowania wskazanego mechanizmu psychicznego, będą: kategoria nowości, mogąca wystąpić w ramach różnych elementów współtworzących dzieło, wzmacniająca afekty wynikające z dotychczasowego jego ukształtowania, oraz specyficzny dla dramatycznej akcji ciąg zdarzeniowy: stopniujący napięcie przez zastosowanie wolno odsłanianej tajemnicy czy przez piętrzenie przeszkód, najlepiej o przeciwnym charakterze niż dominujący w dziele impuls. Bazę dla tych zabiegów stanowią tradycyjnie (od Arystotelesa) akcja oraz przeżycie uczuciowe, oba procesualne, rozłożone w czasie dla odpowiadającego im procesu odbiorczego (statyczne obrazy, epatujące cierpieniem, dosłowne przedstawienia jedynie krwawych zdarzeń, ukazujące w jednym momencie całą treść, nie odpowiadają warunkom funkcjonowania zmysłowości, intelektu oraz afektów i uczuć człowieka).

Mechanizm dominującego doznania podporządkowującego sobie pozostałe jest stały i funkcjonuje również wtedy, gdy mamy do czynienia z sytuacją odwrócenia materii działającej. W przypadku doświadczania „surowej” rzeczywistości, bez świadomości fikcji, afekty oddziałują tak silnie, że podporządkowują sobie wyobraźnię. Ta z kolei wytwarza obrazy potęgujące dominujące afekty. Jeśli owa rzeczywistość jest natury przykrej, wyobraźnia spotęguje negatywne afekty. Element więc dystansu odbiorczego jest niezbędny dla wła-

ściwego przebiegu recepcji tragedii. Ten aspekt podkreślał i nim warunkował twórczość mimetyczną Arystoteles. Hume natomiast przyjmuje wartość poznania mimetycznego jako oczywistą („tragedia jest naśladownictwem, a naśladownictwo samo przez się jest zawsze przyjemne”; 1955: 184). Skupia się na opisie działania środków technicznych i wartości artystycznych na psychikę odbiorcy. W przypadku kategorii mimesis, której doskonałym przejawem jest dobrze napisana tragedia, mamy do czynienia ze stałym procesem „uspokojenia porywów namiętności” i przetworzeniem całego uczucia „w jednolite i wielkie zadowolenie” (tamże).

Wnioski

Hume’a rozwiązanie paradoksu tragedii wypływa więc z analizy funkcji elementów struktury tragedii, z ich ukształtowania artystycznego i mechanizmu oddziaływań na odbiorcę: „zadowolenie, jakie budzą w nas poeci, mówcy i muzycy, niecąc ból, smutek, oburzenie i współczucie, nie jest ani tak niezwykle, ani tak paradoksalne, jak by się zdawało” (1955: 187). Naturalnie oddziałują: piękno dzieła (jego artyzm, ukształtowanie) oraz naśladowanie, które również naturalnie wnosi do aktu odbiorczego wartość poznawczą, zawsze przyjemną i łagodzącą zbyt moce afekty (o charakterze negatywnym, jak i pozytywnym) głównie poprzez świadomość fikcyjności przedstawianego świata.

Interpretacja ta jest natury psychologicznej i opisuje funkcjonowanie elementów artystycznych tragedii w aspekcie ich oddziaływania na odbiorcę. Na tej podstawie Hume tworzy jednak teorię tragedii o charakterze normatywnym, włączając się do rozpoczętych w XVII wieku, a żywych jeszcze w XVIII stuleciu na Wyspach dyskusji na temat funkcji teatru. Podejście Hume’a dalekie jest jednak od dydaktyczno-etycznych celów, jego rozumienie przeżycia katartycznego, właściwego celu tragedii, umieścić należy raczej pomiędzy nurtami estetycznym (artyzm wpływający na estetyczny aspekt odbioru dzieła), którego założenia sformułował F. Nietzsche w *Narodzinach tragedii* a szeroko rozumianym historycznomedycznym (ogólne założenie o naturalnym, niemal fizjologicznym, podobnie jak inne funkcje organizmu, usunięciu nagromadzonych w organizmie w nadmiarze pierwiastków i emocji; Solbakk 2006: 141–153). Odmianami tego nurtu są: interpretacja psychopatologiczna, a także antropologiczna o charakterze terapeutycznym, które jednak nie utrzymują się w perspektywie założeń Arystotelesa zawartych w *Polityce* (1341a 17–21) na temat powszechnego przeznaczenia teatru i tragedii (nie tylko dla potrzebujących terapii).

W *Badaniach dotyczących rozumu ludzkiego* Hume stawia podstawową dla swojej filozofii tezę: „Najżywsza myśl nie dorówna nigdy najsłabszemu

nawet czuciu" (1977: 17). Notuje ponadto: percepcje umysłu nie są zdolne osiągnąć „siły i żywości czuć pierwotnych” i „wszelkie barwy poezji, choćby najwspanialsze, nie zdołają nigdy oddać przyrody w taki sposób, ażebyśmy opis wzięli za rzeczywisty krajobraz” (tamże). Jak więc w kontekście tych tez odczytać można założenia eseju *O tragedii*?

Przede wszystkim Hume, empirysta, nie spostrzega tragedii jako świata konkurencyjnego dla rzeczywistości. Artystyczne twory wyobraźni dopełniają rzeczywisty świat. W tym miejscu Hume zgodny jest z Arystotelesem. Zasadniczo zgodny jest również w sprawie wagi elementów artystycznych w dziele i ich funkcjonalności na płaszczyźnie odbiorczej. Zgodny jest również z ogólnie sformułowaną w *Poetyce* tezą o celu tragedii.

Hume jednak, jak nikt po Arystotelesie, wytłumaczył paradoks tragedii, posługując się opisem działania ludzkiej psychiki: od afektu wzbudzającego w umyśle intensywne „podniecenie duchowe”, które głównie dzięki jakościom artystycznym (w przedmiocie) ujednolicone zostaje w doznanie przyjemności (w odbiorcy). Chociaż więc wszelkie idee, w tym dzieła wyobraźni, a w tym przedmiot estetyczny (mówiąc językiem Ingardenowskim) utworzony w procesie odbiorczym, dzieło mimetyczne i jego odpoznanie, są wtórne i ograniczone do pewnych zdolności umysłu („łączenia, przemieszczania, powiększania lub umniejszania materiału dostarczonego nam przez zmysły”; 1977: 19), to tragedia spełnia jednak specyficzną i niezastąpioną funkcję w życiu człowieka: **dostarcza zawsze przyjemności**, wtedy nawet, gdy świat zmysłów w paralelnej sytuacji niesie jedynie negatywne doznania.

Tragedia jest więc fenomenem kultury ludzkiej, przynoszącym ulgę w cierpieniu na wielu płaszczyznach ludzkiego życia, a działa w sposób naturalny i odpowiedni dla człowieka, bez konieczności stosowania np. sztucznych środków wspomagających.

Jedną tylko uwagę, która nasuwa się po analizie powyższego problemu: funkcję taką mogła spełniać tragedia w czasach, gdy sztuka jeszcze nie zane-gowała samej siebie i nie przekroczyła granicy rzeczywistości.

Bibliografia

- Addison J. (1711), „The Spectator” nr 39, 14 kwietnia 1711 oraz nr 40, 16 kwietnia 1711, tłum. J. Mach, (w:) Udalska 1989, s. 540–544.
- Arystoteles (1988), *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa: PWN.
- Bruyere J. de la (1694), *Charaktery, czyli obyczaje naszych czasów*, tłum. A. Tatarkiewicz, (w:) Udalska 1989, s. 347–349.

- Corneille P. (1660), *Rozprawa o użyteczności oraz o częściach składowych utworu dramatycznego*, tłum. R. Brandwajn, (w:) Udalska 1989, s. 325–329.
- Corneille P. (1660), *Rozprawa o tragedii i sposobach podporządkowania jej prawdopodobieństwu lub konieczności*, tłum. R. Brandwajn, (w:) Udalska 1989, s. 330–333.
- Doering J.F. (1937), *Hume and the Theory of Tragedy*, „PMLA”, Vol. 52, nr 4 (Dec.), s. 1130–1134.
- Holland P., Patterson M. (2007), *Teatr XVIII wieku*, (w:) J.R. Brown (red.), *Historia teatru*, tłum. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa: PWN, s. 255–297.
- Hume D. (1955), *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, tłum. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa: PWN.
- Hume D. (1977), *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. J. Łukasiewicz, K. Twardowski, Warszawa: PWN.
- Mossner E.C. (1940), *Hume and the Scottish Shakespeare*, „Huntington Library Quarterly”, Vol. 3, nr 4 (Jul.), s. 419–441.
- Neill A. (1992), *Yanal and Others on Hume on Tragedy*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 50, 2 (Spring), s. 151–154.
- Racine J. (1670), *Przedmowa do „Bereniki”*, tłum. M. Myszkorowska, (w:) Udalska 1989, s. 340.
- Solbakk J.H. (2006), *Scientific Contribution. Catharsis and moral therapy II. An Aristotelian account*, „Medicine, Health Care Philosophy”, nr 9, s. 141–153.
- Steele R. (1723), *Przedmowa do „Wytrwałych kochanków”*, tłum. J. Mach, (w:) Udalska 1989, s. 545–546.
- Udalska E. (red.) (1989), *O dramacie*, Warszawa: PWN.

Streszczenie

Tragedia od czasów starożytnych uznawana była za sztukę paradoksalnie dostarczającą odbiorcy jednocześnie doznań przykrych i przyjemności. Hume podjął się rozwiązania tej trudności, odwołując się do empirycznych założeń, sformułowanych w *Badaniach dotyczących rozumu ludzkiego*, oraz do technik i jakości artystycznych. Paradoksalne oddziaływanie tragedii filozof wyjaśnił na płaszczyźnie psychologii opisowej, analizując mechanizm funkcjonowania organiczno-umysłowych władz człowieka. Zasada tego mechanizmu opiera się na hierarchicznej relacji między doznaniem dominującym a podrzędnymi. Tragedia skonstruowana według tej zasady może sprawiać przyjemność nawet wówczas, gdy paralelna sytuacja rzeczywista dostarcza jedynie przykrości.