

Aleksander Ochocki

Komizm i historia u Hegla

„Hegel powiada gdzieś, że wszystkie wielkie wydarzenia i postacie historyczne występują, rzecz można, dwukrotnie. Zapomniał dodać: za pierwszym razem jako tragedia, za drugim — jako farsa”. To słynne powiedzenie Marksa pamiętają nie tylko jego znawcy czy zwolennicy. Otwiera ono do dziś aktualną pracę *Osiemnasty brumaire’a Ludwika Bonaparte*, która wygrywa właśnie karykaturalność bratanka w przeciwstawieniu do monumentalności stryja. Ale Marks nie miał racji co do Hegla, a nawet w pewnym sensie przypisał sobie jego zasługi. Wydawcy Marksa szukali owego heglowskiego źródła i znaleźli je w *Filozofii dziejów*, ale nie było to dobre rozpoznanie. Bardzo wątpliwe, by zainteresowało Marksa stwierdzenie, iż powtórzenie „sprawia, że to, co zrazu wydawało się tylko czymś przypadkowym i niekoniecznym, staje się rzeczywistością i uznanym faktem”¹. Jest tu wprawdzie dwukrotność, ale brakuje właśnie najważniejszej dla Marksa różnicy między dwoma etapami. Tymczasem w twórczości heglowskiej występuje ona wielokrotnie i zawsze w sposób znaczący. Co więcej, ma ona u Hegla całkiem inny sens, wiąże się bowiem z triumfem podmiotowości. Ważne jest zwłaszcza to, że sama sekwencja triumfu podmiotowości — osobliwego, dodajmy natychmiast — została przeniesiona do historii z dramatu, lub, jeśli kto woli, zrodziła się dzięki dostrzeżeniu podobieństwa między losami dramatu i ludzkiej historii. Ironiczność marksowskiego nawiązania polega na tym, że formuła, której odkrycie tylko szyderczo przypisał mistrzowi, okazała się samospełniającą się przepowiednią w stosunku do systemu, który miał raz na zawsze rozwiązać zagadkę historii, czyli komunizmu.

Z uwagi na to, że związki między rozwojem dramatu i filozofii zostały przedstawione gdzie indziej², tu zajmiemy się jedynie samym wątkiem farsowego zakończenia, który rzuca pewne światło na sprawę podmiotowości komicznej. Jeśli zaś chodzi o sekwencję historycznego rozwoju dramatu, to warto zauważyć, że choć pod pewnymi względami zmienia się nieco, jednakże od

¹ G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, s. 149.

² „Przegląd Filozoficzny” 2000, nr 1.

czasu napisania rozprawy *O naukowych sposobach rozważania prawa naturalnego*, poprzez *Fenomenologię ducha*, aż do *Wykładów o estetyce* schemat historyczny ulega niewielkim tylko modyfikacjom, a wraz z nim i schemat filozoficzny.

Hegel dostrzegł osobliwą zbieżność między losami dramatu greckiego i grecką historią, jednakże unikał łatwych i spektakularnych rozwiązań, które z kolei potrzebne były Marksowi w jego batalii przeciwko alienacji politycznej, gdzie liczył się zwłaszcza efekt doraźny. Co więcej, Hegel zauważył od razu, że sekwencja ta ma zastosowanie nie tylko do dziejów Grecji, lecz można ją z powodzeniem odnieść do czasów nowożytnych i współczesnych. W odróżnieniu od Marksa, Hegel posłużył się bardzo subtelnym, aluzyjnym w istocie schematem, żeby ukazać negatywny aspekt nowożytnej historii, którą z różnych względów przedstawiał zazwyczaj w formie uwznioślonej i bohaterskiej. Nie trzeba dodawać, że ów bohaterski aspekt dziejów burżuazji nie był bynajmniej nieznamy Marksowi, a w *Manifestie komunistycznym* został nawet przedstawiony z takim ogniem, z jakim nawet sam komunizm nie został tam opisany. W *Osiemnastym brumaire'a* także nie brak podobnych uwag, tu jednak są one wpisane w schemat dezawuujący. „Ale jakkolwiek społeczeństwo burżuazyjne jest niebohaterskie, potrzeba było bohaterstwa, poświęceń, terroru, wojny domowej i bitew narodów, aby wydać je na świat. I gladiatorzy jego znajdowali w klasycznie surowych tradycjach republiki rzymskiej ideały i formy artystyczne, znajdowali iluzje, jakich im trzeba było, by ukryć przed sobą burżuazyjnie ograniczoną treść swych walk i utrzymać swe namiętności na poziomie wielkiej tragedii historycznej. Tak też na innym szczeblu rozwoju, o stulecie wcześniej, Cromwell i lud angielski zapożyczyli ze *Starego Testamentu* język, namiętności i iluzje dla swojej burżuazyjnej rewolucji. Kiedy prawdziwy cel został osiągnięty, kiedy społeczeństwo angielskie przeobrażone zostało na modłę burżuazyjną, Locke wyparł Habakuka”³. Ostatnie zdanko jest istną perełką. Tak, Locke — i nie tylko on — całkowicie wyparł Habakuka! Jest to, rzecz jasna, ważny przyczynek do zrozumienia sprawy podmiotowości komicznej jako pewnej figury dialektycznej.

Trzeba jednak, choćby pobieżnie, przedstawić związki między dramatem i historią. Charakterystyczną właściwością dramatu greckiego było to, że jego dwa gatunki nie istniały po prostu obok siebie w zgodnej symbiozie, lecz rozwijały się po sobie, w określonej kolejności. Zaczęło się od tragedii, która w ciągu kilkudziesięciu lat osiągnęła wspaniały rozkwit, by praktycznie zaraz potem zamilknąć. Jej miejsce zajęła komedia, która w postaci tak zwanej komedii nowej towarzyszyła upadkowi Grecji, a potem odrodziła się na gruncie rzymskim. Mamy zatem wyraźną sekwencję tragedia → komedia, której w dziejach Grecji odpowiada w dużym uproszczeniu bohaterski okres wojen perskich, a potem woj-

³ K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 8, Warszawa 1964, s. 126.

na peloponeska, ujawniająca kryzys *polis* i postępujący zanik ducha obywatelskiego, i wreszcie podporządkowanie się dominacji macedońskiej. Swoisty triumf prywaty i egoistycznej krzątaniny, charakterystyczny dla drugiego okresu, znajduje swoje bezpośrednie odzwierciedlenie w komedii średniej i nowej, zaś w dalszej kolejności — już w czasach nam bliższych — stanie się treścią dramatu mieszczańskiego, jako nowego, typowego dla nowożytności gatunku, a także nowoczesnej komedii, traktowanej przez Hegla z niechęcią.

Sprawę komplikuje to, że Hegel w rozwoju samej komedii również dostrzeżę dwa podobne etapy, które wiąże z dwiema odmiennymi zasadami. Pierwsza, wcielana w życie przez Arystofanesa, polega na tym, że postacie komedii śmieją się z siebie samych, wedle drugiej, wyśmiewane są już tylko przez widzów. Zasada ta połączy też nową komedię antyczną z komedią nowożytną i współczesną. „Ale już w nowszej komedii greckiej, a w ślad za nią u Plauta i Terencjusza, spotykamy się z kierunkiem przeciwnym, który później w komedii nowożytnej rozpowszechnia się do tego stopnia, że bardzo duża część utworów komediowych zajmuje się w mniejszym lub większym stopniu tym, co jest tylko w prozaicznym sensie śmieszne, a nawet po prostu przykre i odrażające [...] Podobnie jak postaciami, które w komedii rzymskiej tego rodzaju intrygi inspirowały, są niewolnicy, tak w komedii nowoczesnej są nimi służący i pokojówki, którzy nie mają najmniejszego szacunku dla zamierzeń swych państwa i popierają je lub udaremniają zależnie od swej własnej korzyści, stwarzając zabawny pozór, jakoby panowie byli właściwie służącymi, a służący — panami [...] Tak tedy nowoczesna komedia ukazuje oczom widzów w ogóle sprawy prywatne oraz działające w tej sferze charaktery w ich przypadkowych wadach i śmiesznostkach, dziwacznych nawykach i głupocie [...]”⁴.

Jak wiadomo, Hegel był też autorem koncepcji końca sztuki (oczywiście nie w sensie absolutnym) i naturalnie nie jest przypadkiem, że komedia (a ściślej cała sekwencja tragedia – komedia), zamyka jego *Wykłady o estetyce*. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że Hegel musiał z powodów systemowych zakończyć swoje dzieło optymistycznie, a mianowicie obrazem pojednania, lecz i z tego względu, że było to pojednanie niesłychanie dwuznaczne, co widać najwyraźniej w *Zasadach filozofii prawa*. Formuła komedii nadaje się do tego doskonale, a to z racji zawartej w niej koncepcji podmiotowości komicznej. Żeby zdać sobie sprawę z wszystkich osobliwości heglowskiej formuły, przyjrzyjmy się jej postaci zamykającej *Estetykę*.

„Zakończywszy w ten sposób przegląd form rozwojowych komedii, doszliśmy zarazem do rzeczywistego końca naszych naukowych rozważań. Rozpoczęliśmy je od sztuki symbolicznej, w której podmiotowość czyni wysiłki, by odnaleźć siebie jako treść i formę i stać się czymś obiektywnym; z kolei

⁴ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, s. 678–681.

przeszliśmy do klasycznej plastyki, która jasny już dla siebie pierwiastek substancjalny stawia przed sobą [jako dzieło sztuki] nadając mu postać żywej indywidualności; skończyliśmy zaś na romantycznej sztuce uczucia i wewnętrznej głębi z jej absolutną, duchowo w samej sobie swobodnie się rozwijającą subiektywnością, która zaspokojona w sobie nie jednoczy się już z tym, co obiektywne i szczegółowe, a negatywną stronę tej zerwanej więzi doprowadza do świadomości poprzez humor w komedii. Ale w tej szczytowej fazie komedia prowadzi równocześnie do rozkładu sztuki w ogóle. Celem wszelkiej sztuki jest stworzona przez ducha identyczność, w której pierwiastek wieczysty, boski, sam w sobie i dla siebie prawdziwy, ukazany zostaje naszemu zewnętrznemu oglądowi, naszej duszy i wyobraźni w realnym przejawianiu się i w realnej postaci. Skoro jednak komedia jednię tę wyraża w jej samounicestwieniu (gdyż absolut dążący do tego, by stać się czymś realnym, widzi, że urzeczywistnienie to zostaje udaremnione przez dążenia, które w elemencie rzeczywistości wyzwoliły się teraz dla siebie i mają na celu tylko to, co przypadkowe i subiektywne), to obecność i działanie absolutu nie występuje już w jego pozytywnym zespoleniu się z charakterami i celami realnego istnienia, lecz tylko w formie negatywnej, polegającej na tym, że wszystko, co nie jest zgodne z absolutem, znosi samo siebie i tylko podmiotowość jako taka utrzymuje się w tym zerwaniu więzi jako pewna samej siebie i w sobie zabezpieczona”⁵. Fragment, który następuje zaraz po tym, rozpatrzmy w dalszej kolejności, teraz pora zająć się osobliwościami przytoczonej wypowiedzi.

Okazuje się tedy, że w komedii mamy do czynienia z triumfem podmiotowości. Brzmi to wprawdzie bardzo optymistycznie, ale po chwili orientujemy się, że jest to triumf podmiotowości całkowicie biernej i oderwanej od rzeczywistości, niezbyt więc zasługującej na to dumne miano. Tym dziwnym triumfatorom jest bowiem widz. I zapewne nie tylko widz w teatrze, lecz także obserwator procesu dziejowego ze swym charakterystycznym kamerdynerskim stosunkiem do jego bohaterów. Jak pamiętamy, bohaterowie komedii „drugiego rzutu” ze śmiertelną powagą odnoszą się do swych spraw, najczęściej na domiar złego „przykrych i odrażających”. Śmiech przenosi się zatem między widzów, gdyż tylko oni są prawdziwymi triumfatorami. „My sami jako widzowie — pisze Hegel ze znanstwem — jesteśmy oczywiście we wszystko wtajemniczeni, a jako nie narażeni na żadne podstępny i oszukaństwa, których ofiarą padają przeważnie najszanowniejsi ojcowie, stryjowie itd., możemy śmiać się ze wszystkich sprzeczności zawartych czy też przejawiających się wyraźnie w tego rodzaju szalbierstwach”⁶. Trzeba dopowiedzieć, że po wyjściu z teatru natychmiast przestajemy się śmiać, bo przecież to my właśnie jesteśmy w realnym życiu owymi najszanowniejszymi ojcami czy patronami i padamy ofiarą kolej-

⁵ Tamże, s. 682–683.

⁶ Tamże, s. 681.

nych, tym razem jak najbardziej rzeczywistych szalbierstw. Tajemnicze „dążenia, które w elemencie rzeczywistości wyzwoliły się teraz dla siebie”, są przecież treścią życia członków społeczeństwa obywatelskiego, czyli nas wszystkich jako ludzi właśnie (tylko tutaj, na stanowisku potrzeb, oświadczy Hegel w *Zasadach filozofii prawa*, jest mowa o człowieku). Dążenia te mają w istocie na celu „tylko to, co przypadkowe i subiektywne”, nie zaś absolut, nie ma zatem nic dziwnego w tym, że więź z czymś bardziej substancjalnym występuje jedynie w formie negatywnej. W związku z tym określenia podmiotowości jako pewnej samej siebie i w sobie zabezpieczonej pełne są w istocie gryzącej ironii — cóż to za osobliwa pewność, zyskana za cenę biletu do teatru! Poza teatrem, w ludzkiej — a raczej społecznej — komedii wszystko wygląda zupełnie inaczej. „Szczegółowość dla siebie, jako wszechstronne zaspokojenie własnych potrzeb, przypadkowej arbitralnej woli i subiektywnych upodobań, niszczy w swoim rozkoszowaniu się i używaniu, z jednej strony, samą siebie i swoje substancjalne pojęcie; z drugiej zaś, ponieważ szczegółowość ta jest nieskończenie pobudzana i pozostaje w stałej zależności od zewnętrznej przypadkowości i arbitralnej woli, ale zarazem ograniczana przez potęgę ogólności, zaspokojenie potrzeb zarówno koniecznych, jak i przypadkowych, okazuje się czymś przypadkowym. Społeczeństwo obywatelskie w przeciwieństwach tych i ich splataniu się przedstawia obraz zarówno rozpusty, jak i nędzy oraz występującego i tu, i tam zepsucia fizycznego i etycznego. Samoistny rozwój szczegółowości [...] jest tym momentem, który w państwach starożytnych okazuje się początkiem zepsucia obyczajów i ostateczną przyczyną ich upadku”⁷. Zauważmy, że w tym opisie powracają charakterystyki znane z heglowskiej koncepcji podmiotowości komicznej, tyle tylko, że bez tak ważnego, acz wyimaginowanego poczucia bezpieczeństwa, co natychmiast rodzi potrzebę znalezienia jakiegoś rozwiązania dialektycznego. Kontynuując wątek zgubnych dla państw antycznych konsekwencji rozwoju szczegółowości, Hegel znajduje dialektyczną receptę i z namaszczeniem ją podaje. „Ich [państw antycznych — A.O.] prostej zasadzie brakło bowiem owej naprawdę nieskończonej siły tkwiącej tylko w takiej jedni, która pozwala zawartemu w rozumie przeciwieństwu rozwinąć się w całej sile, przewycięża je i tym samym zachowuje w przeciwieństwie tym siebie, a w sobie to przeciwieństwo”⁸. Na szczęście, Hegel nie ogranicza się do takich recept i przedstawia znacznie bardziej interesujące, a dla niektórych wręcz rewelacyjne ujęcia, o których jeszcze wspomnimy, na razie jednak trzeba jeszcze raz wrócić do dwuaktowego modelu sekwencji dramatycznej (tym mianem będziemy określać następowanie komedii po tragedii) i historycznej.

⁷ G.W.F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa 1969, s. 189.

⁸ Tamże, s. 190.

Ze zrozumiałych względów zajmiemy się przede wszystkim komedią. Trzeba zaznaczyć, że zbyt dużym uproszczeniem byłoby uznanie jej za odzwierciedlenie tendencji regresywnych w społeczeństwie. Trudność z takim ujęciem komedii antycznej polega dodatkowo na tym, że Hegel w samym jej łonie dostrzega regres. Pierwsza (znacząca) postać komedii stanowi swoiste dopełnienie tragedii i może być uznana za zjawisko z podobnego, jeśli nie wręcz tego samego poziomu. Chodzi, rzecz jasna, o komedię Arystofanesa, którego zresztą Hegel podziwiał nie tylko jako pisarza, lecz także jako człowieka. „Z wszystkich jego sztuk wynika, jak bardzo głębokim był on patriotą — szlachetnym, wspaniałym, prawdziwie ateńskim obywatelem. [...] Dostrzegając jego najgłębszą powagę, widzimy, że mamy przed sobą patriotę, który, choć była za to ustanowiona kara śmierci, nie wahał się przecież w jednej ze swych sztuk doradzać pokoju”⁹.

Jak wspomniano, Arystofanes różni się od późniejszej komedii także inną zasadą komizmu, dzięki czemu należy do innego etapu rozwoju komedii antycznej. Jakby i tego jeszcze było mało, Hegel nazywa komedię Arystofanesa nową formą sztuki, w której „sama rzeczywistość w głupocie swego zepsucia zostaje przedstawiona w ten sposób, iż unicestwia się sama w sobie, aby [...] mogła wyłonić się prawda jako potęga trwała i niezmienna”¹⁰. A więc oprócz zasadniczej sekwencji tragedia – komedia, mamy jeszcze podwójną sekwencję rozwoju samej komedii. Podobna podwójność występuje również w czasach nowożytnych. O ile bowiem prawie cała linia rozwoju nowożytnej komedii stanowi — nie wyłączając Moliere — przedłużenie drugiej fazy komedii antycznej, to i tutaj pojawia się postać wyjątkowa, zdolna do stworzenia własnego etapu. Tą postacią jest oczywiście „prawie niedościgniony Szekspir” — wyodrębniony zresztą także w dziedzinie tragedii. W przeciwieństwie do powszechnie obowiązującego prozaicznego sposobu traktowania komedii, Szekspir stworzył widowisko „prawdziwie komiczne i poetyckie”. Wielką pochwałą jest też zestawienie angielskiego poety z Arystofanese. W każdym razie tu również możemy wyróżnić dwa etapy, choć jeden z nich jest znów jednoosobowy. Na podobnej zasadzie także w dziedzinie tragedii można uznać Szekspira za nowożytny odpowiednik klasyków z czasów antycznych. Odróżnienie dwóch etapów rozwoju komedii związane jest z zarysowaniem odpowiednich form podmiotowości komicznej. Hegel nie posługuje się nimi zbyt konsekwentnie, a niekiedy zdarza mu się dokonywać między nimi zamiany lub też tylko jedną z nich — z reguły pierwszą — traktować jako reprezentację całości. Przychodzi mu to z tym większą łatwością, że plan historyczny często zlewa się u niego z planem dramatu i już nie tylko bohaterowie komedii utożsamiają się z publicznością, lecz

⁹ G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, przeł. Ś.F. Nowicki, t. 1, Warszawa 1994, s. 588–589.

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966, s. 138.

także sam Arystofanes — zresztą w najświetniejszym towarzystwie! — staje się jednym z komicznych rysów *polis* jako całości. Komedia, która zamyka *Estetykę* heglowską nie wywodzi się ze współczesności, jej źródłem jest Grecja w osobliwym, ponadczasowym rozumieniu. Podmiotowość związana z tą komedią triumfuje mimo nieuchronnie nadciągającej zagłady, bo przecież mamy tu do czynienia ze sferą ducha absolutnego, obdarzoną immunitetem wobec przemijania z racji uczestniczenia w stale odmładzającej się wspólnotie kultury.

Pojęcie podmiotowości komicznej będzie zatem obfitowało w różne znaczenia. Przede wszystkim odnosi się ono do *polis*, czyli zbiorowości, ale zróżnicowanej i zachowującej jedność w tym bogatym zróżnicowaniu. W dalszym znaczeniu będzie odnosiło się do bohaterów komedii — lecz jak można ich odróżnić od publiczności, którą przedstawiają? Jednakże wątpliwość ta nie może prowadzić do zatarcia różnicy między „obiektywnym” komizmem Arystofanesa a „subiektywnym”, czyli odniesionym do odbiorcy jako takiego, reprezentowanym przez nową komedię. A ponieważ zarówno tragedia, jak i komedia ukazują grę subiektywności i substancjalności dziejowej, przeto pewne formy przejawiania się indywidualności, przybierające postać „boskich wynaturzeń”, także będą wcieleniami podmiotowości komicznej. Ta ostatnia postać może budzić najpoważniejsze zastrzeżenia, ale przypomnijmy sobie Sokratesa jako bohatera *Chmur* Arystofanesa i wtedy może łatwiej nam będzie pogodzić się z tą sugestią Hegla. Dodajmy jeszcze, że on sam nie wracał później do tego młodzieńczego pomysłu i te same wyszczególnienia traktował z istic niemiecką powagą. Nie przeszkadza nam to jednak przynajmniej zapamiętać na razie filozofa jako wcielenie podmiotowości komicznej, a potem do tego wrócimy.

„Taka organizacja etyczna może np. w sposób niezagrożony, nie czując trwogi ani zazdrości, wynosić swych poszczególnych członków na wyżyny talentu w każdej sztuce, nauce lub zręczności i w ten sposób czynić ich czymś szczegółowym, a jednocześnie zachowywać pewność samej siebie, tak iż tego rodzaju boskie wynaturzenia nie szkodzą pięknu jej postaci, lecz stanowią jedynie rysy komiczne, dzięki którym weselszy staje się któryś z jej momentów. Za przykłady takiego radosnego spotęgowania pojedynczych cech możemy uznać — by wspomnieć jeden określony naród — Homera, Pindara, Ajschylosa, Sofoklesa, Platona, Arystofanesa itd. Zarazem jednak, biorąc pod uwagę, z jednej strony, poważną reakcję na znacznie już poważniejsze wystąpienie szczególności w postaci Sokratesa oraz skrucę z powodu tej reakcji, z drugiej zaś strony, kłębiącą się mnogość i wielką energię kielkujących jednocześnie indywidualności, nie sposób nie zauważyć, że wewnętrzne życie rozdzieliło się tu już na swe człony skrajne, a w dojrzałości owych nasion doszła do głosu za-

równy jego siła, jak i bliskość śmierci tego ciała, które było jego podłożem”¹¹. Jak wspomniano, później Hegel nie eksploatował tego pomysłu rodem z komedii, a choć dość często wymieniał Arystofanesa jako znaczącą postać obok innych wybitnych Greków, to jednak nie jako przykład podmiotowości komicznej. W *Wykładach z filozofii dziejów* Arystofanes lokowany jest obok Peryklesa, wielkich tragików, Tukidydesa, Sokratesa i Platona, a występuje jako człowiek, „który zawarł w swej osobie całą polityczną powagę swego narodu w okresie rozkładu”, zaś z *Historii filozofii* dowiadujemy się, że „Arystofanes był pewną tak samo konieczną figurą, jak dostojny Perykles, lekkomyślny Alkibiades, boski Sofokles i moralny Sokrates; Arystofanes w równym stopniu należy do kręgu tych gwiazd”. Pamiętajmy przy tym, że mamy do czynienia z „religią sztuki”, którą zwieńcza właśnie komedia. W jednostkowej jaźni podmiotowości komicznej religia sztuki znalazła „swoje zakończenie i całkowicie powróciła do siebie”. „Jest to powrót wszystkiego, co ogólne, do pewności samego siebie, pewności, która przechodzi w zupełny brak obawy przed tym, co obce, w widzenie jego nieistotności oraz zadowolenie świadomości z siebie i wprawianie siebie w stan zadowolenia — w stan takiego zadowolenia, jakiego nigdzie poza tą komedią już znaleźć nie można”¹².

Lukács, który uznał króciutki fragment o tragedii w łonie etyczności za ważny przyczynek do diagnozy dziejowych sprzeczności społeczeństwa burżuazyjnego, akcentuje rolę tragedii w ujęciu heglowskim, co związane jest z uznaniem nierozwiązalności tych sprzeczności. A jednak najwięcej uwagi poświęcił Hegel komedii. Czy tylko przypadkowo?

W twórczości Hegla znajduje się tekst, który zrobił wielką karierę ze względu na bogactwo zawartej tam treści i olbrzymią różnorodność zastosowań. Jest to opowieść o dialektyce panowania i niewoli z *Fenomenologii ducha*. Jednym ze znaczeń owego proteuszowego tekstu jest prezentacja najkrótszej historii ludzkości. Naszym zdaniem, Hegel zastosował tu właśnie dwutaktową perspektywę „sekwencji dramatycznej”, przy czym formuła samej komedii uległa zmianie, a dokładniej, została dostosowana do utartego określenia komedii jako opowieści o przemianie losu złego w dobry z obowiązkowym szczęśliwym zakończeniem. Ponieważ bardziej szczegółowo przedstawiamy tę koncepcję w innym miejscu, tu jedynie zwróćmy uwagę na to, że z uwagi na swój dialektyczny charakter opowieść ta przedstawia nieoczekiwaną zmianę miejsc i losów bohaterów, przy czym daje się podzielić na dwie części. W pierwszej, przedstawiającej narodziny i rozwój etosu rycerskiego (szlacheckiego, arystokratycznego) obejmującej walkę o uznanie i jej rezultaty, pojawia się schemat tragiczny, tyle że jest to tragedia z podwójnym zakończeniem: dla Pana kończy się świetnie, dla

¹¹ G.W.F. Hegel, *O naukowych sposobach rozważania prawa naturalnego...*, przeł. M. Poręba, w: G.W.F. Hegel, *Ustrój Niemiec i inne pisma polityczne*, przeł. A. Ochocki i M. Poręba, Warszawa 1994, s. 92.

¹² G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. A. Landman, t. 2, Warszawa 1965, s. 354.

Niewolnika znacznie gorzej. Dalszy rozwój będzie już miał charakter komiczny, a jego treścią będzie powolna przemiana Niewolnika w Sługę, przedstawiciela „trzeciego stanu” (w sensie historycznym, gdyż młody Hegel będzie go nazywał drugim) i ostateczny triumf pracy pokojowej nad wojenną, czyli mieszczaństwa nad szlachtą, czemu po drugiej stronie będzie odpowiadać ujawnienie komizmu Pana jako upartego reliktu przeszłości. Rozwój szczegółowości traci tu swoje ciemne strony, nic też dziwnego, że dokonuje się zmiana gatunku i komedia wypiera tragedię. Można oczywiście uznać, że nie jest to może prawdziwa komedia, lecz „drama mieszczańskie”, ale nie zmienia to ogólnej optymistycznej wymowy, zwłaszcza że „dramat” występował historycznie jako „komedia łązawa” czy „komedia poważna”, natomiast Hegel uczynił z niego sztukę „pogodzenia interesów i harmonijnego pojednania celów i indywiduów”.

Zarys tego ujęcia pojawił się u Hegla, acz bez podkreślania szczęśliwego rozwiązania, w rozprawie *O naukowych sposobach rozważania stanu naturalnego*, stamtąd bowiem pochodzi fragment o tragedii w łonie etyczności. Z uwagi na swoiste przenikanie się antyku i współczesności, synchronii i diachronii w ujęciu stanów jest to tekst niejasny i wieloznaczny, podobnie jak później paragraf o panowaniu i niewoli, tak że wedle Lukácsa wywody te „należą do najciemniejszych w całej twórczości młodego Hegla”, ale też pewne sprawy jawią się tam wyraziście, zwłaszcza przedstawienie protagonistów dramatu. „W ten sposób, zgodnie z absolutną koniecznością tego, co etyczne, tworzą się dwa stany, z których jeden jako stan wolnych stanowi indywiduum etyczności absolutnej, którego organami są poszczególne indywidua. [...] Atoli również formalna, czyli negatywna strona tego indywiduum musi być absolutna; jest nią praca zmierzająca nie do unicestwienia poszczególnych określoności, lecz do śmierci, i której rezultatem również nie jest nic jednostkowego, lecz istnienie i zachowanie całości organizacji etycznej. [...] Drugim stanem jest stan niewolnych, naznaczony różnicą wynikającą z potrzeb i pracy oraz podlegający prawu i sprawiedliwości w kwestiach posiadania i własności. Właściwa dla tego stanu praca ma do czynienia z tym, co jednostkowe, a przeto nie kryje niebezpieczeństwa śmierci”¹³. Nieco dalej pojawia się wyraźne nawiązanie do stosunków współczesnych. „Zarazem tworzy on pewien spójny system, a bezpośrednio skutek tego, że stosunek posiadania ujmuje się tu w postaci jedności formalnej, każda jednostka — jako sama w sobie zdolna do posiadania — odnosi się do wszystkich innych jednostek jako coś ogólnego, czyli jako obywatel w sensie *bourgeois*. W zamian za swą polityczną nicość (wszak członkowie tego stanu są jedynie ludźmi prywatnymi) otrzymują oni rekompensatę w postaci owoców pokoju i działalności zarobkowej oraz w postaci całkowitej pewności ich używania, i to zarówno jeśli idzie o jego szczegóły, jak i całość. Owa gwaranto-

¹³ G.W.F. Hegel, *O naukowych sposobach rozważania prawa naturalnego...*, dz. cyt., s. 84.

wana każdej jednostce pewność dotyczy zaś całości o tyle, o ile jednostka ta zwolniona jest od obowiązku odwagi i nie podlega (właściwej pierwszemu stanowi) konieczności narażania się na niebezpieczeństwo gwałtownej śmierci, która oznacza dla jednostki absolutną niepewność wszelkiego używania, posiadania i prawa”¹⁴. Dla porównania odwołajmy się do *Ustroju Niemiec*, gdzie Hegel przedstawia całkiem już nowożytną postać różnicy między szlachtą a mieszczaństwem na przykładzie Francji przedrewolucyjnej. „Szlachta dzięki dobrobytowi już od młodości wolna jest od brudów rzemiosła i surowego mazołu, a dzięki temu jak też odziedziczonemu usposobieniu wolnemu od trosk i krzątania wokół rzeczy zachowała swobodny umysł i jest bardziej sposobna do przejawiania cnoty wojennej opartej na poświęceniu wszelkiego posiadania [...]”¹⁵. Dalej Hegel nieśmiało broni zasady osobistej rywalizacji i stwierdza, że „organizacja naszych państw wymaga żmudnej, absorbującej, niesłuchanej pracy, co rodzi potrzebę pilności i mozolnie wypracowywanych wiadomości i umiejętności mieszczaństwa, a uwzględniając awans tego stanu i zdobyte w nowszych czasach znaczenie trzeba zostawić otwartą drogę wiedzy i kwalifikacjom wykraczającym ponad jego charakter”.

Niezbędny tu jest krótki komentarz. Ujęcie Hegla jest wielowarstwowe, składają się na nie zjawiska historyczne i ich skróty ideowe czy wręcz ideologiczne, przy tym do głosu dochodzą różne napięcia: między „poezją” i „prozą”, rozsądkiem i rozumem, kulturą (humanistyczną) i cywilizacją (przemysłowo-handlową), a wreszcie niezwykle charakterystyczny dla intelektualistów niemieckich tamtych czasów „kompleks Niemiec”, najbardziej, gdyż bezpośrednio, widoczny w *Ustroju Niemiec*. Na tym tle dopiero występuje napięcie między arystokracją a mieszczaństwem. Patoś pracy wojennej i jego związek z bliską sercu filozofa sprawą ogólności (przypomnijmy, że w *Państwie* Platona strażnicy są tylko nieudanymi filozofami, toteż ogólność występuje dla nich jako dobro państwa, które przedkładają nad marne szczęście jednostkowe i zawsze są gotowi do złożenia ofiary z własnego życia), jak również wynoszenie się ponad szczegółowość bardzo imponują Heglowi, natomiast mieszczańskie zanurzenie się w szczegółowości podziału pracy kłóci się z ogólnością już na pierwszy rzut oka. Dopiero powiązanie sprawy mieszczaństwa z wolnością germańską i zasadami ustroju przedstawicielskiego pozwoli mu dowartościować tę klasę, acz zawsze będzie się do niej odnosił ze znaczną dozą ambiwalencji (przypomnijmy uwagę, że wiedza i kwalifikacje mieszczaństwa pozwalają mu nadrobić ułomności „charakteru”). Ostatecznym rozwiązaniem jest połączenie w obrębie stanu ogólnego arystokracji jako ostoji państwa i stanu naukowego, czyli inteligencji.

¹⁴ Tamże, s. 89.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Ustrój Niemiec*, przeł. A. Ochocki, w: G.W.F. Hegel, *Ustrój Niemiec i inne pisma polityczne*, dz. cyt., s. 192.

Król-filozof przeobraża się wprawdzie w urzędnika państwowego, ale sprawa ogólności zostaje uratowana.

Wróćmy do dialektyki panowania i niewoli. W odróżnieniu od ujęć wcześniejszych, gdzie cały stosunek rozpatruje się w oderwaniu od jego genezy, tutaj obie walczące strony wystawiają się na niebezpieczeństwo, a przegrywa ta, która ugina się przed groźbą śmierci i wybiera bezpośredniość życia, nie zaś wyższe wartości duchowe. „Samoistny byt to jego kajdany, od których niewolnik nie potrafił abstrahować w walce i dlatego musiał okazać się niesamoistnym, tzn. posiadać swą samoistość w samoistości rzeczy”¹⁶. Patoś walki na śmierć i życie nie ominął więc niewolnika, ale on sam wyrzekł się go, „wybrał” swoje kajdany, gdyż, jak powiedziałby Grek, nie kochał należycie wolności. Wydzwignie się dzięki kształtującej i kształcącej roli pracy, do której początkowo będzie przymuszany. Zwróćmy przy okazji uwagę na to, że próby przemianowania Niewolnika na Sługę są właściwe tylko ze względu na końcową perspektywę stosunku panowania, kiedy to dawny niewolnik sam przeistacza się w mieszczanina, natomiast nie mają żadnego sensu w świetle patosu walki na śmierć i życie, walki o wszystko, a w związku z tym należy raczej pozostawić Niewolnika w jego dawnym stanie. Zresztą dalsze partie *Fenomenologii ducha* wyraźnie nawiązują do określonej sytuacji historycznej świata antycznego. Oczywiście, nie wypada zapominać o dialektycznych procesach, ale, jak twierdzimy, można się z nimi uporać wskazując na dwutaktowość tragiczno-komiczną. Z kolei także owej dwutaktowości nie można ujmować w sposób uproszczony. Potężna i budząca lęk postać Pana przetrwała co najmniej do czasów rewolucji francuskiej, a wiemy, że i dłużej, jednakże od samego początku, od wyzyskania swego zwycięstwa, ciążyło nad nią zagrożenie przeistoczenia się w postać komiczną. Zwycięski pan „wsunąwszy między siebie a rzecz niewolnika, wiąże się tylko z niesamoistością rzeczy, i w sposób czysty korzysta z rzeczy i rozkoszuje się nią”. Nie trzeba przypominać, że tym samym przenosimy się na magistralę dziejową podmiotowości komicznej, która przestanie spełniać swoje funkcje dopiero w wyniku rewolucji francuskiej. Rzecz ciekawa, że Hegel nie przywołał w swojej *Estetyce* najbardziej znanej komedii „rewolucyjnej” — *Wesela Figara*. A właśnie tam zaciera się odwieczna granica między państwem a służbą, co sam Hegel uznał za znamię nowoczesnej komedii, choć odniósł się do tego z niesmakiem. Zresztą „służba” staje się teraz określeniem przestarzałym. „Albowiem w kształtowaniu rzeczy własna negatywność świadomości służebnej, jej byt dla siebie, staje się dla niej przedmiotem tylko dzięki temu, że znosi przeciwstawną sobie formę istniejącą. Ale ta przedmiotowa negatywność jest przecież właśnie ową obcą istotą, przed którą drżała świadomość służebna. Obecnie burzy ona tę obcą negatywność, ustanawia siebie jako negatywność w elemencie trwałości i staje się dzięki temu dla siebie

¹⁶ G.W.F.Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 1, dz. cyt., s. 222.

samej czymś, co istnieje dla siebie. W panu byt dla siebie istnieje dla służebnej świadomości jako to, co inne, czyli jest tylko czymś dla niej; w strachu byt dla siebie istnieje w niej samej, w kształtowaniu natomiast byt dla siebie staje się dla tej świadomości czymś dla niej jako coś jej własnego, i tu dopiero uświadamia ona sobie, że sama jest czymś samym w sobie i dla siebie. [...] Przez odnalezienie siebie samej przez siebie samą, świadomość służebna odnajduje swój własny sens, i to właśnie w pracy, w której zdawała się realizować tylko sens nadawany przez kogoś innego”¹⁷. Już niedaleko stąd do stwierdzeń pewnego opata, że stan trzeci jest wszystkim, ale że był dotąd niczym pod względem politycznym, więc teraz chciałby stać się „czymś”. Jak wiemy, te skromne życzenia spełniły się z nawiązką. Podstawy pańskiej konsumpcji zostały poważnie ograniczone, a dawny niewolnik doczekał się własnego sługi, który otrzymał zapożyczone z przeszłości miano proletariatu. Wprawdzie i teraz nie obyło się bez strachu, ale był to nowy jego rodzaj — strach przed terrorem rewolucyjnym. Dlatego właśnie pojawiła się w myśli Hegla inna para kategorii, która znów stanie się odpowiednikiem sekwencji dramatycznej, tyle że tym razem komedia będzie jednoznacznie wartościowana pozytywnie, aczkolwiek będzie ona miała inną postać niż klasyczna komedia Arystofanesa. Rewolucji przeciwstawi Hegel reformę (reformację, jak lubił pisać nawiązując do wystąpienia Lutra), czyli ideę „rzeczywistej, spokojnej, stopniowej i praworządnej przebudowy”, uznanej przez niego za specjalność niemiecką. Powiada się czasem, że Hegel dokonywał gloryfikacji państwa pruskiego. Zanim z oburzeniem odrzucimy ten pogląd, zajrzyjmy do swego testamentu politycznego Hegla, a mianowicie do artykułu o projekcie reformy wyborczej w Anglii. Dowiemy się z niego, że Anglia znajduje się na skraju rewolucyjnej przepaści, zaś w Niemczech wszystko odbywało się i odbywa się nadal wzo-
rowo.

„W Anglii brakowało dotychczas momentów, które w pierwszorzędny sposób przyczyniły się do tyleż chwalebnych, co szczęśliwych postępów [których owocami «cieszą się np. kraje niemieckie» — *A.O.*]. Wśród tych momentów na pierwszym miejscu należy wymienić naukowe opracowanie prawa. [...] Dzięki temu mogły powstać owe oparte w przeważnej mierze na zasadach ogólnych prawa krajowe i instytucje prawa państwowego, istniejące we współczesnych państwach kontynentu, przy czym powszechny rozsądek ludzki i zdrowy rozum mógł mieć tu należny sobie udział w orzekaniu o treści tego, co sprawiedliwe. Należy również wspomnieć o jeszcze ważniejszym momencie, który przyczynił się do owego przekształcenia prawa, a mianowicie o wielkim zamyśle książąt, by przewodnią gwiazdą swej działalności prawodawczej uczynić takie zasady, jak największe dobro państwa, szczęście poddanych i powszechny dobrobyt, przede wszystkim zaś poczucie istniejącej w sobie i dla siebie sprawiedliwości.

¹⁷ Tamże, s. 226–227.

Wiązała się z tym zarazem odpowiednia władza monarchów, pozwalająca zapewnić tego rodzaju zasadom posłuch kosztem czysto pozytywnych przywilejów, tradycyjnego egoizmu i prywaty oraz bezrozumności mas¹⁸. Tu stykamy się znowu z przejawem filozoficznej podmiotowości komicznej. W swej gorliwości demaskatorskiej — wobec Anglii — i apologetycznej — wobec „krajów niemieckich” Hegel posunął się tak daleko, że aż same najwyższe czynniki musiały go temperować. Trzeba przyznać, że filozof wiele może się z komedii nauczyć, a formuła podmiotowości komicznej jest jakby dla niego stworzona. W komedii jako sztuce prawdziwej ani strona substancjalna, ani podmiotowa nie mogą doznać uszczerbku. Nawet wtedy, gdy sama rzeczywistość ulegnie degradacji, podmiotowość nie tylko nie ulegnie zagładzie, lecz zatriumfuje. „Podmiotowość komiczna zapanowała nad tym, co występuje w sferze rzeczywistości. Z rzeczywistości tej znikła realna obecność pierwiastka substancjalnego; kiedy więc to, co samo w sobie jest pozbawione istoty, traci samo przez się swą pozorną egzystencję, podmiot staje się czynnikiem władającym także i nad tym rozwiązaniem i trwa w sobie nienaruszony i zadowolony¹⁹”.

Jak dotąd, podmiotowość komiczna prezentowała się nad podziw okazale, co, jak się zdaje, nie bardzo odpowiada mocno utrwalonym wyobrażeniom potocznym. Wiadomo wszak choćby z Arystotelesa, że komedia przedstawia ludzi gorszymi niż są i w ogóle zajmuje się ludźmi podlejszego gatunku, co nie powinno nikogo dziwić, gdyż śmieszność ma być właśnie elementem brzydoty. Różnica między tragedią i komedią ma bowiem także — o czym już wiemy, acz z innego źródła — charakter socjologiczny. Bohaterowie tragedii należą do osób panujących nad ludem, często wywodzą się z rodzin królewskich, natomiast postacie komedii należą do sfer niższych, a podejmując jakieś działania, zawsze znajdują się w trudnej sytuacji. Zdaniem Hegla, można to wyjaśnić bez trudu. „W wyżej zorganizowanych bowiem stosunkach społecznych są one wszechstronnie zależne, skrępowane i w walce o zaspokojenie potrzeb i namiętności natrafiają wszędzie na przeszkody i trudności oraz na przymus zewnętrznej względem nich konieczności; przeciwko nim staje wszechwładna potęga ustroju społecznego, której nie są w możności stawiać czoła, a nawet narażeni są na samowolę możnych, tam gdzie samowola ta jest prawnie usankcjonowana. [...] Z tej też racji stosunki, w których żyją te warstwy oraz postacie stąd pochodzące, nadają się raczej do farsy i do komedii w ogóle. W komedii bowiem indywidua mają prawo chełpić się i nadymać, jak tylko chcą i potrafią. Wolno im w swych zamierzeniach, w swoim mniemaniu i wyobrażeniu o sobie, przypisywać sobie zarozumiałe samoistość, którą sami potem obalają własnym postępowaniem i własną wewnętrzną i zewnętrzną zależnością. Przeważnie jednak

¹⁸ G.W.F. Hegel, *O angielskim projekcie reformy wyborczej...*, przeł. M. Poręba, w: G.W.F. Hegel, *Ustrój Niemiec...*, dz. cyt., s. 338–339.

¹⁹ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, dz. cyt., t. 3, s. 634.

taka sztuczna dufność załamuje się w zetknięciu ze stosunkami zewnętrznymi oraz wskutek opacznej względem nich postawy danego indywiduum”²⁰. Opis ten pasuje bardziej do stosunków współczesnych Heglowi niż do demokracji ateńskiej, toteż moglibyśmy odwołać się tu do postaci kuzynka mistrza Rameau, a przy okazji natrafilibyśmy na problem wyobcowania. Czy kuzynek jest formą podmiotowości komicznej? Jest — a raczej bywa — śmieszny i szalony, gdyż z tego żyje, a przy tym jest śmieszny wtedy, gdy chce, zapanował bowiem nad śmiesznością i, jak zapewnia, potrafi się przed nią chronić (co nie do końca jest prawdą). Czyżby on właśnie był kolejnym modelem podmiotowości komicznej? Otóż Rameau, niczym bohaterowie Arystofanesa, wydaje się śmieszny, kiedy sam „nie bierze na serio powagi swego celu i swojej woli”, „nie jest zdolny zająć się żadnym wyższym ogólnie ważnym celem”. I podobnie jak bohaterowie Arystofanesa kuzynek nie traci swego pogodnego nastroju. Ale i jemu zdarzają się strapienia, które z kolei lokowałyby go w drugiej formie komedii, tym bardziej że jego pozycja życiowa przypomina żywo postacie „pasażerów” z nowej komedii. Choć bowiem niejako z natury jest istotą komiczną jako postać z niższych warstw i w dodatku dosłownie gorsza — ustępująca nawet talentem muzycznym stryjowi — to od czasu do czasu unosi się godnością i natychmiast źle na tym wychodzi. „Każdy ma swoją [godność — A.O.]. Chętnie o swojej zapomnę, lecz wedle swego upodobania, nie na cudzy rozkaz. Mianóż by mi powiedzieć: pełzaj! i byłżebym zobowiązany pełzać? Robak pełza i ja pełzam; czynimy to obaj, gdy się nam to zostawia do woli, lecz podnosimy łeb do góry, gdy nam się nastąpi na ogon; nadeptano mi na ogon i będę łeb do góry podnosił”²¹. Nie jest to jego jedyny jasny punkt. Kuzynek po mistrzowsku opanował charakterystyczny dla swej sytuacji dziejowej język rozdarcia, którego używa nie tylko gwoli odniesienia korzyści. Stać go na artyzm bezinteresowny. Diderot w długim, brawurowym opisie przedstawił popis kuzynka w kawiarni. Oto jego końcówka. „Czegóż to nie robił! Płakał, śmiał się, wzdychał, spoglądał czule, spokojnie i wściekle; był kobietą, która mdleje z boleści, był nieszczęśliwcem rzuconym na łup rozpacz, świątynią, która w górę się wznosi, ptactwem, które nie milknie o zachodzie słońca; wodą, która szemrze w miejscu samotnym i cienistym lub spada kaskadą z góry wysokiej; wichurą, burzą, skargą ginących zmieszaną ze świstem wiatrów i hukiem piorunu. Był mrokiem, był cieniem i ciszą; gdyż nawet milczenie określa się dźwiękami. Zapomniał o całym świecie”²².

Zapamiętajmy ten aspekt podmiotowości komicznej. Trzeba jednak dodać, że język rozdarcia nie jest po prostu przejawem cynizmu lub wyrachowania, lecz także wyrazem realnych tendencji i zjawisk życia społecznego. Dialektyka

²⁰ Tamże, t. 1, s. 311.

²¹ D. Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*, przeł. L. Staff, Warszawa 1953, s. 72.

²² Tamże, s. 112.

Diderota, podobnie jak dialektyka Hegla, stanowiła wyraz sprzeczności zawartych w samej rzeczywistości. „Było w tym wszystkim dużo rzeczy, z którymi zgadzamy się w myśli, wedle których postępujemy, lecz których się nie mówi. Oto w istocie różnica między tym człowiekiem a większością naszego otoczenia. Mówił o wadach, jakie miał, jakie i inni mają, lecz nie był obłudnikiem. Nie był ani mniej, ani więcej wstrętny niż inni; był tylko szerszy i konsekwentniejszy, a niekiedy głęboki w zepsuciu”²³. Zauważmy na marginesie, że szczerść jest swoistą specjalnością filozofów francuskich co najmniej od czasów Abelarda. Zarazem okazuje się, że istnieje jednak pewne podobieństwo między powagą Niemców a lekkomyślnością Francuzów, których Hegel od czasów rewolucji uważał za kapanych w gorącej wodzie. Albowiem mają swoje odgórne reformy solidni Niemcy, ma też swoje nierewolucyjne metody szczerzy Rameau. A choć w jego własnym rozumieniu chodzi tylko o przemiany mód artystycznych, to nie tylko Hegel poważnie potraktuje owe życiowe przepisy; mają one rekomendację samej historii. Ostatnie strony paragrafu o rozpowszechnianiu się czystego poznania oczywistego z *Fenomenologii ducha* wartę są wprowadzić przepisania wraz z odsyłaczami, ale ograniczymy się do minimum. Ulegając nawykowi ideologicznemu Hegel przyrównuje rozprzestrzenianie się „czystego poznania oczywistego” do zarazy. Otóż prawdą owej zarazy był Rameau ze swymi upodobaniami, pragnieniami, marzeniami i resentymentami, reszta zaś stanowiła jedynie sztafaż ideologiczny. I choć Hegel nie zdaje sobie z tego sprawy, to przytaczając prognozy kuzynka w istocie oddaje sprawiedliwość jemu i jego przewrotnej szczerści, która chciałaby wyjść z podziemia, nie zaś frazeologii Oświecenia. Sam Diderot dyskredytuje ustami kuzynka tę niehumanitarną w istocie — zwłaszcza dla materialisty, czyli kogoś, kto ze śmiertelną powagą twierdzi, że żyje się raz — „filozofię”, która ma polegać na tym, by „zamknąć się na swym poddaszu, pić wodę, jeść chleb suchy i szukać samego siebie”. Trzeba być większym szaleńcem i ofiarą śmieszności niż kuzynek, by próbować występować z takim programem już nawet nie w kawiarni, ale wręcz w cztery oczy, w rozmowie z najlepszym przyjacielem. Nic też dziwnego, że tym, co doszło do głosu, była moda kuzynka, nie Diderota. To tylko gromady kuzynków utajonych (ich miano oficjalne brzmi Tartuffe) stroją się w szaty „filozofii”, a ona w swej komicznej pysze bierze to za dobrą monetę. Zauważmy, że w istocie nigdy w dziejach nie doszło do rewolucji zwycięskiej. Prędzej czy później musiała ona ulec lub przybrać niezbyt szczytną postać sławionej przez Anglików „chwalebnej rewolucji”. Wyjaśnienie jest dość proste. To szczerść i prawda kuzynka była rzeczywistym motorem rewolucji, choć z różnych względów nakładano na nią dekoracje filozoficzne, które z czasem zostały uznane, jak najbardziej niesłusznie, za rzeczywiste „siły”. Robespierre rychło stał się za sprawą sił rzeczywistych tym, czym naprawdę był — upiorem.

²³ Tamże, s. 121.

„Myślimy „inaczej? Zajrzyjmy do Diderota, a okaże się, że w istocie należymy do stronnictwa Rameau, tylko brak nam jego otwartości. I któż wobec tego jest bardziej komiczny?

Inna jeszcze forma podmiotowości komicznej nosi w sobie ładunek dialektyki, a jej osobliwością jest to, że mimo swej przynależności do świata komizmu pojawia się także w tragedii, ożywiając jej surową i białą niczym kość powagę. Formą tą jest chór traktowany przez Hegla jako sceniczny odpowiednik ludu. „Tak jak sam teatr ma swoje zewnętrzne tło, swoją scenę i otoczenie, tak i chór, głos ludu, stanowi jakby scenę duchową; chór można porównać ze stworzoną przez architekturę świątyni otaczającą posąg bóstwa, który tutaj przemienia się w działającego bohatera”²⁴. Chór stanowi „rzeczywistą substancję samego etycznego życia i działania bohaterów, jest jakby ludem w przeciwstawieniu do jednostkowego bohatera, urodzajną glebą, z której wyrastają indywidua [...]”. Wspomaga on także widza i w tym sensie nawet w tragedii spełnia funkcje znane z komedii. „Chór właśnie uświadamia widzowi, że takie bezpieczne schronienie [przed gwałtownymi kolizjami — *A.O.*] rzeczywiście istnieje”²⁵.

Nie można pominąć tej odmiany podmiotowości komicznej, którą Hegel łączy z przejściowym okresem między średniowieczem a czasami nowożytnymi. Dramatycznym wyrazem tego okresu, który zasługuje na baczną uwagę jako pewna możliwość dziejowa, jest twórczość Szekspira. Co więcej, stanowi on swoisty odpowiednik wielu aspektów rzeczywistości greckiej, będąc zarazem nowym, a mimo to minionym już bezpowrotnie etapem rozwoju historycznego, gdzie różnica między postacią tragiczną i komiczną nie była zbyt wielka z uwagi na samoistość i pełnię człowieczeństwa, więcej nawet, wielkość pojawiających się tam indywidualności. „To, czego dokonują szekspirowskie postacie, ich cele szczególnie mają swe źródło i korzenie siły w ich własnej indywidualności. W obrębie jednej i tej samej indywidualności zachowują one jednak zarazem dostojeństwo, które zaciera wszystko, czym są w rzeczywistości, tj. zgodnie ze swoimi dążeniami, interesami i czynami, dostojeństwo, które nadaje im znaczenie szersze i w sobie wyższe. Podobnie i prostackie charaktery niektórych postaci szekspirowskich jak, Stefano, Trinkulo, Pistol i absolutny bohater pośród nich wszystkich, Falstaff, pogrążone są wprawdzie w swej pospolitości, ale jednocześnie rozpoznajemy w nich inteligencję, której geniusz mógłby wszystko w sobie pomieścić, mógłby posiadać całkowicie wolną inteligencję i w ogóle być tym, czym są ludzie wielcy”²⁶. Piękna charakterystyka samoistości i pełni szekspirowskich postaci „jako swobodnych twórców siebie samych” pasuje zarówno do ich odmian najbardziej tragicznych (Makbet, Ryszard III),

²⁴ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, dz. cyt., t. 3, s. 647.

²⁵ Tamże, s. 646.

²⁶ Tamże, t. 2, s. 253.

jak i najbardziej komicznych (Falstaff). „U Szekspira [...] nie widzimy ani usprawiedliwienia, ani potępienia, są tylko rozważania nad ogólnym losem ludzkim, a jednostki stając bez skargi i skruchy na stanowisku jego nieuchronności, patrzą niejako spoza samych siebie, jak pogrąża się wszystko dokoła nich i wraz z nimi zapada się w otchłań”²⁷.

Zauważmy, że najpogodniejsza i najbardziej klasyczna forma podmiotowości komicznej — a mianowicie ateńska — jest także podszyta tragizmem. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego, wszak Ateńczycy nie tylko tracili swą pozycję „powszechnodziejową”, lecz rozstawali się na wieki ze swą wolnością. „Ale duch Aten również w upadku objawia swą świetność, gdyż okazuje się duchem wolnym, liberalnym, ukazującym właściwości swe w czystej ich postaci, takie, jakie są. Pociągający i nawet w swym tragizmie pogodny jest ten bez troski humor i lekkomyślność, z jaką Ateńczycy odprowadzają do grobu swoją etyczność”. „Ta absolutna swoboda ducha sama w sobie i dla siebie, która potrafi we wszystkich poczynaniach ludzkich już z góry się pocieszyć, ten świat subiektywnej pogody ducha jest światem, w który właśnie wprowadza nas Arystofanes. Kto go nie czytał, z trudnością może sobie wyobrazić, jak lekko może być człowiekowi na duszy”²⁸. Owa lekkość, błogość, swoboda fascynowała Hegla, który wielokrotnie próbował znaleźć właściwe słowa dla jej określenia i wytłumaczenia, toteż obraz tej właśnie formy podmiotowości komicznej skrzy się u niego mnóstwem refleksów. Wszak chodzi o durniów i widz natychmiast się orientuje, że nie może z tego wyniknąć nic mądrego. Ale cóż to są za głupcy! Każdy naród mógłby ich Grekom pozazdrościć! Trzeba przyznać, że od czasów Erazma nie pojawiła się chyba równie pogodna i życzliwa, więcej nawet, wzniosła, pochwała głupoty. „Głupcy Arystofanesa, to głupcy niesłuchanie naiwni, a nawet tych najrozumnniejszych cechuje taka sprzeczność z tym, co przedsięwzięli, że nigdy, bez względu na to, jak sprawy się ułożą, nie opuszczają ich naiwna pewność własnej podmiotowości. Jest to owa uśmiechnięta błogość olimpijskich bogów, ich bez troska obojętność, która znów wróciła do ludzi i ze wszystkim dochodzi do jakiegoś ładu”²⁹.

Powróćmy jeszcze do zakończenia *Estetyki*. Po przytoczonym uprzednio fragmencie, mówiącym o zerwaniu więzi z rzeczywistością, Hegel stawia nas w jeszcze trudniejszej sytuacji. Dowiadujemy się bowiem, że w sztuce nie mamy do czynienia z rozrywką, lecz „z wyzwaniem się ducha z treści i form skończoności, z obecnością i pojednaniem absolutu w świecie zmysłowym i zjawiskowym, z rozwinięciem prawdy, której nie wyczerpuje historia naturalna, lecz przejawia się w dziejach powszechnych, których najpiękniejszą i najcenniejszą nagrodę za żmudną pracę w sferze rzeczywistości i za gorzki, mozolny

²⁷ Tamże, s. 254.

²⁸ Tamże, t. 3, s. 660.

²⁹ Tamże, s. 661.

trud poznania stanowi sama sztuka”³⁰. Powtórzmy raz jeszcze: naszą nagrodą za żmudne przebijanie się przez historię jest sztuka. Przypomnijmy sobie teraz, co Hegel pisał o nowoczesnej tragedii i komedii, a jeśli potrzebujemy jakiegoś nowego przykładu, to sięgnijmy po ten, który poprzedza optymistyczną charakterystykę podmiotowości komicznej. „Tylko w naszych czasach mogło się Kotzebuemu udać uznanie za doskonałość moralną tego, co jest nikczemnością, oraz upiększanie i podtrzymywanie tego, co istnieć może jedynie po to, aby zostało unicestwione”³¹. Można przytoczyć dziesiątki podobnych wypowiedzi na temat marności sztuki współczesnej Hegłowi. Nie jest to dobra rekomendacja ani czasów, ani ich sztuki. Sztuka winna być przecież traktowana jako rozwinięcie prawdy o rzeczywistości, a widać wyraźnie, że nie jest to prawda budująca. A więc obraz sztuki współczesnej u Hegla nie skłania bynajmniej do snucia optymistycznych widoków na przyszłość. Czyżbyśmy zdani byli na wieczne powroty do Szekspira i innych klasyków? Zapewne sam Hegel nie miałby nic przeciwko temu, zresztą i nam zdaje się to sugerować. Czy zatem sztuka nowoczesna nie nadawałaby się na nagrodę za nasze trudy? Może jednak dałoby się z niej coś wykroić? Odpowiedź narzuca się sama: tak, naszą nagrodą może być tylko podmiotowość komiczna, dzięki której zapanujemy i nad zerwaną więzią, i nad utraconą substancjalnością, i nawet nad tym ostatnim „rozwiązaniem”, a dzięki temu będziemy „szczęśliwi”.

The comic and history in Hegel's thought

Hegel proclaimed the end of art, so it is by no means an accident that comedy, or strictly speaking the sequence of the dramatic forms for tragedy to comedy, closes his *Lectures on Aesthetics*. It happened to be so not only because Hegel wanted for theoretical reasons to end his work with an image of reconciliation. It was no less important that the reconciliation was supposed to look like an enforced truce, a very dubious position, what is made evident by his remarks in the *Principles of Philosophy of Right*. Comedy can depict this position most aptly, because it contains the concept of the comical subjectivity, which is not, as is often assumed, an ordinary aesthetic category, but a complicated and ambiguous dialectical figure that indicates the direction of historical changes graphically depicted in the dialectic of dominance and slavery.

³⁰ Tamże, s. 663.

³¹ Tamże, s. 663–664.