

ARTUR PRZYBYŚLAWSKI
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

HEGLOWSKA KONCEPCJA TRAGEDII

STRESZCZENIE

Tekst przedstawia Heglowską koncepcję tragedii jako integralną część systemu filozoficznego niemieckiego filozofa. Tylko umieszczenie tragedii w planie dziejów ducha pozwala na właściwe ujęcie roli i znaczenia tragedii rozumianej jako etap w rządzonych dialektyką dziejach świadomości.

SŁOWA KLUCZOWE

dialektyka, tragedia, etyka, świadomość

INFORMACJE O AUTORZE

Artur Przybyślawski
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: artur.przybyslawski@uj.edu.pl

Wyższy szczebel mowy – tragedia.

G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*

Jak pisze Mark W. Roche, drugą najszerzej dyskutowaną filozoficzną koncepcją tragedii obok Nietzscheańskiej jest teoria Hegla¹. Omawianie dowolnej wybranej problematyki z pism Hegla w zasadzie mija się

¹ M. W. Roche, *Introduction to Hegel's Theory of Tragedy*, "PhaenEx" 2006, 1/2, s. 11.

z celem, jeśli traci się z oczu miejsce, jakie owa problematyka zajmuje w całości systemu. Dotyczy to oczywiście również tragedii, która w dziejach ducha, a zatem i w planie *Fenomenologii ducha*, ma swoje ściśle określone miejsce². Pod tym względem nieco mniej wymagające są późne *Wykłady o estetyce*. I choć w *Wykładach* Hegel poświęca tragedii nieporównanie więcej miejsca, stanowią one właściwie tylko rozwinięcie i uzupełnienie tego, co już powiedział w *Fenomenologii*. Istotną nowość *Wykładów* to koncepcja chóru, choć i ona była już *implicitie* zawarta w *Fenomenologii ducha*.

Omówienie problematyki tragedii rozpocznę przeto od *Fenomenologii ducha*. Po pierwsze, decydują tu względy chronologii. Po drugie, *Fenomenologia ducha* lepiej pozwala zorientować się w miejscu tej problematyki w filozofii Hegla, a zatem, po trzecie, stanowi dogodniejszą perspektywę do ujęcia bardziej szczegółowych kwestii z *Wykładów o estetyce*.

Koncepcja tragedii w *Fenomenologii ducha*

Droga doświadczeń świadomości wiedzie poprzez różne jej formy od pewności zmysłowej, przez samowiedzę, rozum i ducha, do stadium religii, bezpośrednio poprzedzającego wiedzę absolutną. Jak pisze Hegel, wcześniej

[...] mieliśmy wprawdzie do czynienia również z *religią* jako świadomością *istoty absolutnej* w ogóle, ale tylko z *punktu widzenia świadomości*, uświadamiającej sobie istotę absolutną. Nie występowała natomiast w tych formach istota absolutna *sama w sobie i dla siebie* – nie występowała samowiedza ducha³.

W stadium religii, a w szczególności w stadium religii jawnej, duch dochodzi już do samowiedzy, jednak samowiedza ta nie jest jeszcze przedmiotem jego świadomości. Może się nim stać wtedy, kiedy zniesiona zostanie forma, w jakiej duch na etapie religii dany jest samemu sobie. Formą tą jest wyobrażenie, które charakterystycz-

² W tej kwestii por. także oraz Ch. Axelos, *Zu Hegels Interpretation der Tragödie*, „Zeitschrift für philosophische Forschung“ 1965, 19/4, s. 655–667.

³ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1965, t. II, s. 281. Por. strony następne, na których Hegel omawia wcześniejsze formy występowania religii.

ne jest właśnie dla religii i które odróżnia ją od filozofii ujmującej tę samą treść jako pojęcie⁴.

Etap religii jest „stawianiem się doskonałej rzeczywistości ducha”, podczas którego duch występuje w postaciach: religii naturalnej (duch ujmuje siebie jako swój własny przedmiot), religii sztuki (duch ujmuje siebie jako jaźń) i religii jawnej, która znosi jednostronność obu poprzednich ujęć. Na etapie religii sztuki duch wytwarzający dzieło sztuki może w nim się przejrzeć, to znaczy może dzięki niemu zobaczyć swoje własne działanie, czyli swoją jaźń. Zatem, podobnie jak u Schellinga, tragedia jest tu swego rodzaju zwierciadłem, tyle tylko, że u Schellinga podmiot rzucał w nie swoje ostatnie spojrzenie⁵, zaś u Hegła duch przekracza ten etap ku religii jawnej i później ku wiedzy absolutnej.

Fenomenologia ducha przedstawia „rozwój dokonujący się po spirali i osiągnący za każdym nawrotem wyższy i treściowo bardziej rozwinięty poziom”⁶. Toteż za każdym nawrotem napotykamy tę samą problematykę, na którą nowe światło rzuca wyżej rozwinięta świadomość. Tak też w rozdziale o tragedii powracamy do problematyki, która wyłoniła się na etapie królestwa etyczności⁷. W królestwie etyczności świadomość dzieli się na substancję i świadomość substancji, zaś owa substancja etyczna rozszczepia się na prawo ludzkie i prawo boskie. Zgodnie z Hegłowską dialektyką substancja etyczna musi zostać zniesiona. Dzieje się to wtedy, gdy poznana zostaje sprzeczność prawa ludzkiego i boskiego oraz sprzeczność wynikająca z faktu, że świadomość – samowiedza, przyłączając się do jednego z tych praw (które w tym momencie zna), gwałci w swym działaniu drugie prawo (które pozostaje dla niej nieznanne).

Toteż przez swój czyn samowiedza poznaje w doświadczeniu sprzeczność *owych mocy*, na które substancja się rozdwoiła, ich wzajemne unicestwienie

⁴ Por. tamże, s. 403–405.

⁵ Piszę o tym w tekście *Problem tragedii w systemie Schellinga*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 22–23, s. 253–261.

⁶ Ś. F. Nowicki, *Fenomenologia ducha G. W. F. Hegla*, „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 3, s. 131.

⁷ Jak mówi Hegel: „Treść i ruch ducha, który jest tu dla siebie przedmiotem, były już przez nas rozpatrywane jako natura i realizacja substancji etycznej” (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, wyd. cyt. t. II, s. 343). Por. rozdział „Działanie etyczne, wiedza boska i ludzka, wina i przeznaczenie”, należący do części zatytułowanej „Duch prawdziwy. Etyczność”.

się oraz sprzeczność swojej wiedzy o etyczności swego działania z tym, co jest etyczne samo w sobie i dla siebie – to zaś prowadzi do zagłady *jej samej*. W istocie rzeczy jednak substancja etyczna staje się dzięki temu ruchowi *samowiedzą rzeczywistą* [...] to zaś oznacza zagładę etyczności⁸.

Świadomość w coraz to nowy sposób będzie dalej określać swój przedmiot, aż w stadium religii napotkamy analogiczną sytuację, gdy mianowicie substancja boskości dzielić się będzie na prawo boskie i prawo ludzkie. Oczywiście w ruchu dialektyki wraz ze zmianą przedmiotu świadomości zmienia się i sama świadomość. Toteż w przypadku religii mamy do czynienia z wyżej rozwiniętą formą świadomości, która wyłoniła się po zniesieniu substancji etycznej. Jest to moment, w którym religia daje początek sztuce absolutnej⁹. Sztuka na tym etapie ma wedle Hegla dwa zadania:

[...] ażeby duch był nie tylko zrodzoną z jaźni *substancją*, lecz w swoim przedstawianiu [siebie] był przedmiotem *tej oto jaźni*; ażeby nie tylko wytwarzał siebie ze swego pojęcia, lecz posiadał także samo pojęcie jako swą postać, tak by pojęcie i stworzone dzieło sztuki uświadamiały sobie siebie nawzajem jako jedno i to samo¹⁰.

I właśnie to drugie zadanie spełnia tragedia. Właśnie w tragedii duch dany jest sobie w wyobrażeniu pozwalającym mu zobaczyć jego własne działanie.

Jako duchowe dzieło sztuki tragedia jest kontynuacją eposu. Epos zaś jest dla Hegla sylogizmem, którego terminami skrajnymi są pieśniarz i bogowie, a terminem średnim jest przedstawiony w eposie naród ze swymi bohaterami. Termin średni to treść świata wyobrażonego w eposie. Treść ta obejmuje zaś przede wszystkim działanie istoty świadomej samej siebie. W takim działaniu dochodzi do konfliktu między tym, co jednostkowe, a tym, co ogólne. Epos stawia problem, jak wolne działanie jednostki można uzgodnić z absolutną koniecznością, ale problemu tego nie rozwiązuje. Wydobywa tylko ów konflikt, który ujawnia się nie tylko na płaszczyźnie człowiek – bóg, ale i między samymi bogami, którzy z jednej strony mają być czystą ogólnością, z drugiej zaś jako określone istoty, pozostające w określonym stosunku do innych sobie podobnych istot, tracą wła-

⁸ Tamże, s. 11.

⁹ Skrótowe omówienie wyłaniania się sztuki absolutnej znajduje się w: tamże, s. 309–312.

¹⁰ Tamże, s. 311.

śnie swą absolutną ogólność. Bogowie w relacji do innych bogów stają się działającymi jednostkami, co równoznaczne jest ze zrzeczeniem się przez nich absolutnej ogólności. Okazuje się, że sami, jako istoty pozbawione absolutności, podlegają jakiemuś wyższemu od nich prawu, którym to prawem jest przeznaczenie, konieczność.

Krótko mówiąc, epos ukazuje działającego bohatera jako zawieszzonego między ogólnością (koniecznością) i jednostkowością: „*Trwała [...] w sobie rzeczywista jednostkowość została przekazana terminom skrajnym i rozdwojona w swych momentach, które wzajemnie się jeszcze nie odnalazły i ze sobą połączyły*”¹¹. Dlatego też Hegel będzie szukał wyjaśnienia zagadki indywidualnego bohatera, by doprowadzić do połączenia owych terminów skrajnych, co ma miejsce w tragedii.

Wraz z przejściem od eposu do tragedii zmienia się status mowy, która w tym pierwszym była prostą formą dla wyrażanej treści, była mową opisującą wyobrażony świat. W tragedii zaś mowa sama staje się momentem treści, bowiem jest elementem tworzywa teatralnego, jest narzędziem bohatera i nie pełni funkcji opisowych, lecz dzięki niej akcja posuwa się naprzód. Hegel podkreśla w ten sposób¹² swoistość tego rodzaju sztuki, w której, jak powiedziałby Nietzsche, człowiek „stał się dziełem sztuki”¹³, a mowa jest elementem tego dzieła.

Właśnie zmiana statusu mowy, wiążąca się z faktem zagarnięcia przez dzieło sztuki, jakim jest tragedia, żywego człowieka¹⁴, stwarza warunki do dalszego rozwoju ducha, który może przekroczyć stadium eposu. Epos jest tu punktem wyjścia, bowiem ogólnym podłożem dla tragedii jest, wedle Hegla, „świadomość poprzedniej mowy wyobrażającej [tj. eposu – A. P.] i jej pozbawionej jaźni, wolno puszczonej treści”¹⁵. Język eposu stworzył świat poszczególnych bogów i świat ludu oraz jego bohaterów, które to światy dziedziczy tragedia.

Owym językiem eposu zrazu mówi w tragedii chór. Podobnie jak w eposie, tak i tutaj wyrażany jest w nim „wielokształtny świat bogów”. Chór, nie mogąc ująć jednocześnie wszystkich bogów w pełni ich życia, „pozwala życiu temu rozpaść się na odrębne momenty,

¹¹ Tamże, s. 339.

¹² Por. tamże, s. 340 i n.

¹³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 38.

¹⁴ Warto zwrócić uwagę, iż dla Hegla istotny jest fakt teatralności tragedii, jej wystawienia, co nie było ważne na przykład dla Schellinga.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, wyd. cyt., t. II, s. 341.

wielbiąc w swoich hymnach każdy z nich, to ten, to inny, jako samoistnego boga”¹⁶. Wielość bogów oznacza, o czym pouczał już epos, ich nieabsolutność, czyli podporządkowanie wyższemu prawu konieczności (pojęciu). Chór, odkrywając istnienie tego prawa, musi wobec niego zająć stanowisko. Chór, według Hegla, reprezentuje „prosty lud w ogóle”, nic zatem dziwnego, że w obliczu konieczności podporządkowuje się jej, zgadza się na jej tyranię, której ulegają przecież nawet bogowie.

Do tego momentu wydaje się, że tragedia nie wnosi nic nowego do tego, co ujawnił już epos. Różnica jednak jest diametralna, bowiem epos jedynie opisywał, przedstawiał w mowie to, co w tragedii jest żywą sytuacją na scenie. Tutaj duch „przedstawia się swojej świadomości w swojej czystszej formie i prostszej postaci”¹⁷. Owa prostsza postać jest rezultatem konfrontacji chóru ze światem bogów. W jej efekcie przestał się bowiem liczyć fakt istnienia wielu bogów. Zasadniczą rzeczą, jaka w tej sytuacji się ujawnia, jest konieczność, której bogowie ulegają na podobieństwo ludzi. Zatem można powiedzieć, że „wielokształtny świat bogów” teraz sprowadza się w efekcie do dwóch sił – konieczności (właściwe prawo boskie) i prawa ludzkiego: „dochodzi również do ograniczenia wielokształtnego przedtem i chwiejnego w swych określeniach kręgu bogów do tych dwóch ogólnych potęg, które dzięki temu zbliżyły się do właściwej indywidualności”¹⁸.

Tragedia zatem sprowadza do prostszej formy sytuację przedstawianą przez epos, w której lud i jego bohaterowie stawali wobec pantheonu bogów. W czystej postaci przeciwstawione są sobie prawo boskie i prawo ludzkie. Zaś jaskrawą ich sprzeczność ujawnia działanie bohatera tragedii, który respektując jedno z tych praw, gwałci równocześnie drugie. Działanie aktora w pełni ujawnia sprzeczność, którą sygnalizował epos. Jest ono żywiołem tej sprzeczności. W tragedii mamy do czynienia z „bohaterami, którzy swą świadomość zakładają w jednej z tych mocy, z niej czerpią określoną swego charakteru stanowiąc jej działanie i rzeczywistość”¹⁹. Zatem postać bohatera jest właściwie zindywidualizowaną mocą ogólną; duch jako albo prawo boskie, albo prawo ludzkie ucieleśnia się w działających bohaterach.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 343.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 342.

Działanie bohatera wypływa z jego świadomości i posłuszeństwa jednemu z dwóch sprzecznych praw. O ile zatem działa zgodnie ze świadomością jednego z praw, jego działanie jest jednocześnie podyktowane nieświadomością drugiego z tych praw. „Dlatego też istota działająca tkwi w przeciwieństwie wiedzy i niewiedzy”²⁰. Oznacza to, iż rzeczywistość sama w sobie (rozdzielona na dwa prawa) nie jest tym samym, co rzeczywistość dla świadomości (sprowadzająca się do królestwa jednego z tychże praw). Właśnie tę prawdę ujawnia działanie, które zatem zawsze doprowadza do pogwałcenia tego prawa, które jest przeciwne prawu akceptowanemu przez świadomość. W tej sprzeczności wydobytej przez działanie ujawnia się jeszcze trzeci czynnik, a mianowicie konieczność owej sprzecznej relacji dwóch praw: „Indywidualność działająca ogranicza występujący w chórze świat bogów do tych trzech właśnie istot”²¹.

W wyobrażeniu, jakim jest tragedia, podział substancji na dwa sprzeczne prawa ucieleśnia się w indywidualnych bohaterach. Odpowiada mu podział na wiedzę (o prawie akceptowanym przez danego bohatera) i niewiedzę (o prawie przeciwnym). Jednak jest on w istocie ufundowany w konieczności ich wzajemnego odnoszenia się do siebie lub – jak powie Hegel – „wiedza jest czymś dla siebie, ale prawdę swą ma w czymś prostym”²². Wobec tego zaś sama indywidualność bohatera zostaje nadszarpnięta, bowiem – jak już wskazywałem – bierze się ona właśnie z jego wiedzy o którymś z dwóch sprzecznych praw. Skoro zaś ta wiedza nie jest sama dla siebie samoistna, lecz istnieje o tyle tylko, o ile ma swoją negatywną stronę, to wedle Hegla sama świadomość indywidualności staje się dwuznaczna, co w konsekwencji doprowadzi do zagłady tejże indywidualności.

Jak bowiem można uznać indywidualność bohatera, skoro, po pierwsze, jego samowiedza nie jest samoistna, a po drugie, „żadna z wymienionych mocy nie jest bowiem dla siebie istotą; istotą jest spójność całości w sobie samej, nieruchoma jedność przeznaczenia, spokojne istnienie, a tym samym beczynność i brak aktywności”²³. Zatem konieczność ujawniona w tragedii poprzez działanie neguje indywidualność wszelkiego bohatera, który określał się poprzez którąś z owych niesamoistnych mocy. Zagłada indywidualności oznacza

²⁰ Tamże, s. 344.

²¹ Tamże, s. 346.

²² Tamże, s. 347.

²³ Tamże, s. 348.

zatem zagładę panteonu. Bohaterowie i bogowie niejako rozpuszczają się w wyższej konieczności, która „jest negatywną mocą wszystkich występujących postaci”²⁴.

Jak twierdzi Hegel, postaciom tragedii brakuje tego, by rozpoznały siebie w owej wyższej konieczności. Ta wiedza-jaźń przysługuje nie jednostce, lecz ucieleśnianemu przez nią charakterowi, bowiem indywidualność bohatera określona była przez jego utożsamienie się z którymś z praw, a w konsekwencji była znoszona. Toteż bohaterami tragedii są właściwie charaktery, a nie jednostki w pełnym tego słowa znaczeniu. Aktor tragedii jest rozdwojony na siebie i odtwarzaną postać-charakter. I na tym polega wedle Hegla niedoskonałość tragedii. Toteż rozdwojenie to musi zostać zniesione. Jednakże terenem, na którym do tego dochodzi, jest już komedia²⁵.

Podsumowując, tragedia spełnia zadanie, jakie postawił przed nią epos jako sylogizm, którego terminami skrajnymi były pieśniarz wraz z jego mową i konieczność ujawniona w świecie boskim. Zadanie to miało polegać na połączeniu terminów skrajnych. Do ich połączenia dochodzi w treści tragedii. Otóż mowa właśnie jako narzędzie aktorów staje się momentem treści tragedii, zaś konieczność również zyskuje udział w treści, jako że składające się na ową treść działanie bohaterów wydobywa konieczność, która tym samym zyskuje swoje ucieleśnienie.

Zatem interpretacja Hegla – choć *Fenomenologia* nie mówi o tym *explicite* – kładzie nacisk na sceniczność tragedii. Zostaje to wyartykułowane w *Wykładach o estetyce*²⁶. Tragedia pojmowana jako utwór do czytania nie byłaby w stanie pełnić swej funkcji choćby z tego powodu, że mowa nie mogłaby stać się właściwym elementem treści. Tragedii nie można pozbawiać ich teatralności, a wręcz „przy bliższym wejrzeniu w sprawę okazuje się, że pełne zadowolenie dają one nam po części dlatego, iż w swoim czasie pisane były wyłącznie dla sceny”²⁷.

²⁴ Tamże, s. 349.

²⁵ Wynikałoby stąd, że u Hegla komedia jest formą późniejszą, a zatem w jakiś sposób wyższą od tragedii, czego z pewnością nie powiedziałaby ani Schopenhauer, ani Schelling, ani Schiller.

²⁶ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964–1967, t. III, s. 605–610, rozdział: „Lektura i czytanie dzieł dramatycznych”.

²⁷ Tamże, s. 606.

Koncepcja tragedii w *Wykładach o estetyce*

Istotnym uzupełnieniem omawianej problematyki, jakiego dostarczają *Wykłady o estetyce*, jest wyjaśnienie funkcji chóru w tragedii greckiej. Choć w *Fenomenologii ducha* Hegel mówił, iż religia sztuki umożliwia świadomości zobaczenie siebie jako jaźni, to znaczy zobaczenie w swoim przedmiocie swego działania, nie rozważał szczegółowo tego zagadnienia w kontekście tragedii. Dał jedynie dwie wskazówki, których rozwinięcie odnajdziemy w *Wykładach*.

Po pierwsze, zwrócił uwagę, iż w przypadku eposu jaźń zatracą się całkowicie w swoim wytworze. Wynika to z relacji twórcy do swego dzieła, w której tylko jeden biegun jest uprzywilejowany: „pieśniarz jest takim organem swej treści, który sam w niej znika; znaczenie ma nie jego własna jaźń, lecz jego muza, jego ogólna pieśń”²⁸. W przypadku tragedii zaś, z uwagi na omawiany status mowy i fakt współtworzenia tragedii przez aktorów, jaźń może oglądać swe działanie. Bowiem w tragedii to właśnie aktorzy chóru swym śpiewem powołują do istnienia świat bogów i ludzi, w którym toczy się akcja przedstawienia. W przeciwieństwie do pieśniarza tworzącego pieśń, epos, aktorzy stale są potrzebni swej pieśni, bowiem tak jak ona (jak ich mowa) są nierozdzielными elementami treści. Zatem poprzez obecność chóru w tragedii widoczne jest to, co niedostrzegalne było w eposie, a mianowicie jaźń jako działająca i wytwarzająca swój przedmiot. To właśnie ujawnia się w momencie wystawienia tragedii, bowiem skoro chór dla widzów „jest ich własnym wypowiadającym się wyobrażeniem”²⁹, jest to właśnie sytuacja, w której świadomość ogląda siebie jako jaźń, jako wytwórcę swych wyobrażeń. Wobec powyższego, jeśli mówi się, za Heglem, że chór w tragedii greckiej jest reprezentantem widza, pamiętać należy, że nie redukuje to jego roli do wypowiadania ogólnych refleksji będących odpowiednikiem indywidualnych sądów każdego widza (choć i to jest jego funkcją). Hegel potwierdza to wyraźnie w *Wykładach o estetyce*, w których chór określa się jako „ogólne pozbawione indywidualności podłoże poglądów, wyobrażeń i sposobów odczuwania, na którym dopiero rozwija się określona akcja”³⁰. Jest to pierwsza wzmianka o tragedii greckiej w *Wykładach o estetyce*,

²⁸ Tenże, *Fenomenologia ducha*, wyd. cyt., t. II, s. 335.

²⁹ Tamże, s. 343.

³⁰ Tenże, *Wykłady o estetyce*, wyd. cyt., t. I, s. 312.

która nie tylko przyznaje prymarną rolę chórowi, ale i pokazuje, że Heglowskie ujęcie tej problematyki nie zmieniło się od czasów *Fenomenologii ducha*, biorącej za punkt wyjścia mowę, w której chór budował świat tragedii. Można powiedzieć, że koncepcja chóru rozwinięta w *Wykładach o estetyce* zawarta już była *implicite* w *Fenomenologii ducha*. Zasadniczo i zwięźle status chóru w trzecim tomie *Wykładów* określony jest następująco: „chór stanowi rzeczywistą substancję samego etycznego życia i działania bohaterów, jest jakby ludem w przeciwstawieniu do jednostkowego bohatera [...] jest tym, co warunkuje egzystencję bohatera”³¹. W *Fenomenologii* chór pozostawał niejako w cieniu, a eksponowany był, by tak rzec, sam mechanizm tragedii. W *Wykładach* zaś wskazuje się na łono, w którym dokonywał się podział substancji etycznej na prawa boskie i ludzkie, bez których bohater nie mógłby uzyskać swej indywidualności, polegającej na reprezentowaniu któregoś z tych praw. Tragedia więc nadal pozostaje jednostronna³², dlatego że jej jedyną podstawą jest substancja etyczna, to, co ogólne, konieczne, zaś indywidualność czy jednostkowość jest pochodną tejże ogólności i określana jest tylko przez odniesienie do niej.

Wykłady o estetyce wyraźnie podkreślają, że bez chóru nie byłoby tragedii greckiej. Nie jest on ani przypadkowym dodatkiem, ani jedynie zdystansowanym komentatorem wydarzeń, reprezentującym widza. Nie jest też tylko pozostałością po obrzędach sławiących Bachusa, podczas których chóralnie śpiewano mu pochwalne pieśni³³. Jest „urodzajną glebą” tragedii. Poza tym jego obecność uzasadniona jest czasami powstania tragedii i panującym w nich światopoglądem.

Hegel uznaje tragedię za odzwierciedlenie greckiego ducha³⁴. W *Wykładach z filozofii dziejów* stwierdza, iż u Greków „nie jest to jeszcze wolna, samą siebie określająca duchowość, lecz przetworzony w duchowość pierwiastek naturalny”³⁵. Oznacza to, że duchowość Greków nie jest określana poprzez stosunek do mocy etycznych pojmowanych jako obowiązki. To owe moce etyczne powstają na bazie

³¹ Tenże, *Wykłady o estetyce*, wyd. cyt., t. III, s. 646.

³² Por. tamże, s. 662.

³³ Por. tamże, s. 645–647.

³⁴ Za wzorcową tragedię uznawał Hegel *Antygonę* Sofoklesa. W tej kwestii por. V. I. Burke, *Hegel, Antigone, and First-Person Authority*, “Philosophy and Literature” 2010, 34/2, s. 373–380.

³⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, t. II, s. 33.

naturalnej, „przyrodniczej strony człowieka”. Toteż jednostka niejako z natury przymuszona jest do zajęcia pozycji między prawem boskim i ludzkim. Jak mówi Hegel, duch grecki wychodzi z przyrody, ale to właśnie na jej podstawie się określa jako jednostka posłuszna któremuś z dwóch praw. Z jednej strony takie samookreślenie jest wolnością. Nie jest to jednak wolność absolutna, bo z natury owo samookreślenie równoznaczne jest z podporządkowaniem się albo prawu boskiemu, albo ludzkiemu³⁶. Toteż prawa te nie rozwiązują problemu właściwego postępowania etycznego, bowiem każde działanie, o czym już była mowa, musi być pogwałceniem jednego z tych praw. Sprzeczność tych praw wpisana jest w każde działanie, przez co nie można powiedzieć, że etycznym dylematom może przeciwstawiać się zewnętrzne prawo, które byłoby ich rozwiązaniem. Do tego właśnie nawiązuje Hegel w *Wykładach o estetyce*, tłumacząc konieczność pojawienia się chóru w tragedii greckiej:

Występowanie chóru jest więc w istocie uzasadnione w takim światopoglądzie, w którym różnym powikłaniom etycznym nie można jeszcze przeciwstawić żadnej określonej, prawnie obowiązującej ustawy państwowej ani ustalonych dogmatów religijnych, w światopoglądzie, w którym pierwiastek etyczny występuje w swej jeszcze bezpośrednio żywej rzeczywistości i tylko równowaga spokojnego życia zabezpieczona jest przed gwałtownymi kolizjami, do których doprowadzić musi przeciwstawna sobie energia indywidualnego działania. Chór właśnie uświadamia widzowi, że takie schronienie rzeczywiście istnieje. Toteż nie wtrąca się on faktycznie do akcji³⁷.

Owo zdystansowanie się chóru do toczącej się akcji jest zatem wyrazem prawdy, że tylko powstrzymanie się od działania wynikające ze świadomości nieuchronności etycznego konfliktu, pojednanie z losem jest obroną przed konfliktem tragicznym. Podsumowując, chór wyraża świadomość nierozdwojonej substancji, która dla przeciwstawionej mu jednostkowej świadomości jest już substancją podzieloną na prawo boskie i prawo ludzkie. Dlatego też o postępowaniu bohatera tragedii nie można orzekać w kategoriach winy lub jej braku. Bohater zawsze istnieje o tyle, o ile wyraża któreś z tych ogólnych praw, nie znając z konieczności prawa przeciwnego. Dlatego „przy rozpatrywaniu wszystkich tych tragicznych konfliktów musimy [...] przede wszystkim wyzbyć się błędnego wyobrażenia o *winie* lub *niewinności*.

³⁶ Por. tamże, s. 32

³⁷ Tenże, *Wykłady o estetyce*, op. cit., t. III, s. 646.

Bohaterowie tragiczni są w równej mierze winni, jak niewinni³⁸. Według Hegla nie dokonują oni wyborów, nie mogą ich dokonywać, skoro określani są poprzez reprezentowanie danego prawa, czyli w zasadzie nie są jednostkami, lecz charakterami. „Na tym właśnie polega siła wielkich charakterów, że nie dokonują wyboru, lecz od początku są tym, czego chcą i czego dokonują”³⁹. Jednak na końcu ich drogi mogą zdobyć wiedzę o nieuchronności losu – przykładem Edyp – mogą zdobyć świadomość, jaka właściwa jest chórowi.

Tragedia zatem przedstawia ruch świadomości. Punktem wyjścia jest, jak mówił Hegel w *Fenomenologii...*, świadomość mowy wyobrażającej eposu, która stworzyła panteon i świat bohaterów. W tragedii świadomość, przyłączając się do każdej z dwóch mocy etycznych, na jakie podzieliła się substancja, indywidualizuje się w postaciach bohaterów. Ich działanie odsłania nieuchronny konflikt obu praw, a więc zakładający wyższą konieczność, której świadomość ma chór i którą osiągnąć może bohater tragedii na końcu swej drogi. Od tej pory nie mówi on swoim własnym głosem.

HEGELIAN CONCEPT OF TRAGEDY

ABSTRACT

The text presents Hegelian concept of tragedy as an integral part of philosophical system of German philosopher. Only in the context of history of Spirit one can understand the role and the meaning of tragedy which represents certain phase in dialectical history of consciousness.

KEY WORDS

dialectics, tragedy, ethics, consciousness

BIBLIOGRAFIA

1. Axelos Ch., *Zu Hegels Interpretation der Tragödie*, „Zeitschrift für philosophische Forschung“ 1965, 19/4, s. 655–667.
2. Burke V. I., *Hegel, Antigone, and First-Person Authority*, „Philosophy and Literature” 2010, 34/2, s. 373–380.

³⁸ Tamże, s. 651.

³⁹ Tamże.

3. Hegel G. W. F., *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1965, t. I, II.
4. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964–1967, t. I–III.
5. Hegel G. W. F., *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, t. I, II.
6. Moss L., *The Unrecognized Influence of Hegel's Theory of Tragedy*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1986, 28/ 1, s. 91–97.
7. Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, tłum. B. Baran, Kraków 1994.
8. Nowicki Ś. F., Fenomenologia ducha G. W. F. Hegla, „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 3.
9. Przybyśławski A., *Problem tragedii w systemie Schellinga*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 22–23, s. 253–261.
10. Roche M. W., *The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy*, [w:] *A Companion to Tragedy*, ed. R. Bushnell, Oxford 2005, s. 51–67.
11. Roche M. W., *Introduction to Hegel's Theory of Tragedy*, "PhaenEx" 2006, 1/2, s. 11–20.
12. Wake P., *Tragedy in Hegel's Early Theological Writings*, Bloomington 2014.

Artur Przybyśławski – e-mail: artur.przybyslawski@uj.edu.pl

