

Paul de Man

Hegel o wzniosłości

Sztuka i Filozofia 18, 24-40

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paul de Man
(USA)

HEGEL O WZNIOSŁOŚCI¹

Tak jak miejsce estetyki w kanonie Heglowskich dzieł i w historii ich recepcji pozostaje trudne do zinterpretowania, tak równie problematyczne jest miejsce wzniosłości w węższym korpusie samej *Estetyki*. Fakt, że ta sama uwaga, ze stosownymi ograniczeniami, odnosi się również do Kanta, pomnaża trudności. Wynikające stąd wahania pomagają wyjaśnić liczne nieporozumienia i nie trafiające w sedno spory, od których roi się obecnie na scenie współczesnego dyskursu teoretycznego, dotyczącego literatury. Jednym z uderzających przykładów takich nieporozumień jest zasada wykluczania się, która działać ma pomiędzy teorią estetyczną i spekulacją epistemologiczną lub, symetrycznie, pomiędzy rozważaniami nad estetyką i rozważaniami nad kwestiami politycznymi.

Nieporozumienie to ma przedziwne konsekwencje. Nazwisko Derridy – by posłużyć się aktualnym i znanym przykładem – jest klątwą dla wielu akademickich badaczy literatury nie tyle z powodu jego zdeklarowanych opinii politycznych czy stanowisk, lecz dlatego, że doszedł do tych stanowisk dzięki profesjonalnym, filozoficznym umiejętnościom i zainteresowaniom; ci sami ludzie, którzy uważają jego wpływ za zgubny, mogą być całkiem tolerancyjni wobec pisarzy czy krytyków jaskrawo radykalniejszych politycznie, którzy jednak trzymają się z dala od technicznego słownika rozważań filozoficznych. Z drugiej strony, Derrida jest traktowany z wielką podejrzliwością, jeśli nie z krańcową wrogością, przez działaczy politycznych, marksistów i innych z tego właśnie powodu, że kanon, którym się on zajmuje, „ogranicza się do tekstów filozoficznych i literackich”, a zatem „ogranicza się raczej do pojęć i języka niż do instytucji społecznych”. Reakcyjniści odmawiają mu dostępu do estetyki, bowiem w zbyt dużym stopniu jest filozofem, podczas gdy zwolennicy politycznego aktywizmu odmawiają mu dostępu do polityki, ponieważ

¹ P. de Man, „Hegel on the Sublime” (w:) M. Krupnick (red.), *Displacement. Derrida nad After*, Bloomington 1983, s. 139–153. Copyright © 1983 by Regents of the University of Wisconsin Systems. Translated and printed here with permission of the publisher, Indiana University Press, Bloomington, Indiana.

jest zbyt skupiony na kwestiach estetyki. W obu przypadkach estetyka funkcjonuje jako zasada wykluczania: estetyczna władza sądenia, lub jej brak, wyklucza u filozofa dostęp do literatury i ta sama estetyczna władza sądenia, lub jej nadmiar, wyklucza go ze świata polityki. Te symetryczne gesty, nawet jeśli się ich nie aprobeuje, okazują się powszechne i łatwe do zrozumienia. Jednakże historia intelektualna, a tym bardziej obecna filozofia, opowiada nam coś zupełnie innego.

W historii teorii estetycznej od Kanta estetyka, której daleko do zasady wykluczania, funkcjonuje jako konieczne, acz problematyczne połączenie. U Kanta połączenie pierwszej krytyki z trzecią, schematów rozumu teoretycznego ze schematami rozumu praktycznego, musi dokonywać się poprzez to, co estetyczne, bez względu na rezultat. Teoria estetyczna jest filozofią krytyczną drugiego stopnia, krytyką krytyk. Krytycznie bada możliwość i modalności dyskursu politycznego i politycznego działania, nieuniknioną kwestię powiązania między dyskursem a działaniem. U Kanta w ujęciu tego, co estetyczne, raczej brak rozstrzygnięć, lecz jedno jest jasne: jest ono równie epistemologiczne, jak i na wskroś polityczne. Fakt, iż kilku bystrych historyków, tak amerykańskich jak i europejskich, było zdolnych do twierdzeń odwrotnych i przyznania, że to, co estetyczne, u Kanta jest „wolne od poznawczych i etycznych konsekwencji”, stanowi ich problem, a nie Kanta.

U Hegla ta sama kwestia jest nawet bardziej wyrazista. Powiązanie między polityką, sztuką i filozofią za sprawą filozofii sztuki czy estetyki wbudowane jest w jego system nie w sensie nieprzemyślanym, iż estetyka traktuje o polityce jako o swoim przedmiocie, lecz w znacznie głębszym sensie, że tutaj ponownie trajektoria od rzeczywistości politycznej do intelektualnej – przejście, w terminologii Hegla, od ducha obiektywnego do absolutnego – dokonuje się z konieczności poprzez sztukę i poprzez estetykę jako krytyczną refleksję nad sztuką. W tym kluczowym powiązaniu między najbardziej zaawansowanymi stopniami myślenia politycznego, przy próbie pojmovania państwa jako aktu historycznego, a myśleniem filozoficznym Hegel w *Encyklopedii nauk filozoficznych* sytuuje sztukę. Nie jest z pewnością sprawą prostą, jak należy to rozumieć; zależy to od odczytania Heglowskiego ujęcia tego, co estetyczne, w późnych *Wykładach o estetyce*. Jedna rzecz może być wszelako ustalona na samym początku: za sprawą struktury systemu Heglowskiego rozważania o estetyce mają sens tylko w kontekście szerszej kwestii relacji między porządkiem tego, co polityczne, i porządkiem filozofii. Implikowałoby to, że skoro u Hegla to, co estetyczne, należy do bardziej zaawansowanego,

ale bliższego stopnia myślenia spekulatywnego niż refleksja polityczna, to prawdziwie produktywne myślenie polityczne osiągalne jest tylko poprzez krytyczną teorię estetyczną. Ostatnią rzeczą, jaką to zdanie oznacza w kategoriach Heglowskich czy wszelkich innych, jest przynależność politycznej mądrości do tego, co potocznie nazywamy estetyzmem. Mogłoby ono oznaczać – by wrócić do naszego początkowego przykładu – że ktoś taki jak Derrida jest politycznie skuteczny z powodu, a nie pomimo, swojej koncentracji na tekstach literackich. Potwierdzałby to fakt historyczny, że jakaś część najbardziej przenikliwego wkładu w myśl polityczną pochodzi od myślicieli „estetycznych”. Sam Marx, którego *Ideologia niemiecka* jest modelem krytycznej procedury zgodnej z literą trzeciej krytyki Kanta, jest tu przykładem – tak jak bliższe naszym czasom pisma Waltera Benjamina, Lukácsa, Althussera i Adorna. Lecz praca tych, których wtedy nazywano „myślicielami estetycznymi”, niezbyt przypomina to, co dziewiętnasto- i dwudziestowieczna historia literatury określa jako estetyzm, bowiem dzieło tych myślicieli nie dopuszcza na przykład jakiegokolwiek waloryzacji kategorii estetycznych kosztem rygoru intelektualnego lub działania politycznego, lub też wszelkiego roszczenia do autonomii doświadczenia estetycznego jako samowystarczalnej i samowzrotnej totalności.

Te wstępne uwagi prowadzą nas do interpretacji Heglowskich *Wykładów o estetyce*. Mimo zaangażowania znacznego potencjału filozoficznego i krytycznego zadanie to okazało się bardzo trudne. W żadnym przypadku nie było możliwe uzyskanie spójnego ich odczytania, zwłaszcza gdy, jak u Heideggera i Adorna, odczytanie *Estetyki* miało stać się częścią ogólnego krytycznego odczytania samego Hegla poprzez takie kluczowe pojęcia jak *Aufhebung* czy sama dialektyka. Bowiem na pierwszy rzut oka *Estetyka* wydaje się najbardziej beznamiętym, ortodoksyjnym i dogmatycznym z późnych pism, momentem, gdy autorytarny wykład systemu zdaje się osiągać poziom oschłej, mechanicznej dydaktyki. Albo trzeba redukować *Estetykę*, jak czyni to Heidegger, do gnomicznej mądrości jej najbardziej enigmatycznych sformułowań – koniec sztuki, zmysłowe przejawienie idei – i traktować ją jako milczącego sfinksa, który zakończył wszelkie rozmowy, albo też, jak Adorno i niektórzy z jego następców, traktować ją trzeba jako piętę achillesową całego systemu w tym bardzo szczególnym sensie, iż *Estetyka* byłaby miejscem, w którym ujawnia się nieodpowiedniość Heglowskiej teorii języka. Rozsianie w całości dzieł zebranych zakładanej koncepcji języka, która nigdy nie jest sformułowana, waży istotnie na tym przedsięwzięciu oraz uprzy-

wilejowuje fragmenty i teksty, w których teoria taka, przy próbie dokładniejszego wyartykułowania, ujawniłaby w końcu swe braki. Peter Szondi, historyk literatury zbliżony do Adorna, lokuje takie miejsce w *Estetyce*, w Hegłowskich rozważaniach o alegorii i metaforze: „Częsta u Hegla ujemna charakterystyka tych poetyckich środków (alegorii i metafory) pozwala nam dostrzec, dlaczego leżą one niemal całkowicie poza zasięgiem jego zrozumienia. Przy pytaniu o powody tego widoczne stają się ograniczenia Hegłowskiej estetyki (...) To Hegłowska nieodpowiednia koncepcja natury języka winna jest temu błędowi”². Znaczenie *Estetyki* jako możliwego punktu wyjścia dla krytyki dialektyki wyraźnie ujawnia się w tym cytacie. Jeśli bowiem nieodpowiedniość *Estetyki* wiąże się z nieodpowiednią teorią języka, wtedy splami ona logikę, fenomenologię poznania, a w końcu wszystkie zasadnicze twierdzenia systemu. Istotną zasługą takiego ujęcia jest zwrócenie uwagi na faktycznie rozstrzygające kwestie, a nawet rozstrzygające fragmenty dla interpretacji *Estetyki*.

Zatem lektura uwrażliwiona na terminologię językową i problematykę języka może mieć nadzieję na przemieszczenie przejętych idei, wieszczących czy dogmatycznych, za sprawą których interpretacja *Estetyki* stała się w martwym punkcie. Pozwala również na rozszerzenie tekstowego zaplecza *Estetyki* na rozważania o języku, które pojawiają się w innych dziełach Hegla, w *Encyklopedii*, *Nauce logiki* czy w *Fenomenologii ducha*. Pozwala powiązać teorie języka, podmiotu i postrzegania myślowego. W końcu powinna rozjaśnić relację sztuki i literatury do wymiaru przeszłościowego, co jest koniecznym składnikiem jakiegokolwiek dyskursu dotyczącego historii. Jeśli sztuka, zmysłowa czy (lepiej) zjawiskowa manifestacja idei należy dla nas, jak przyznaje *Estetyka*, do przeszłości, wtedy przeszłościowość ta jest funkcją jej zjawiskowości, jej sposobu przejawiania. Zatem gdzie i jak w systemie pism Hegla jako całości objawia się idea i dlaczego ów specyficznie estetyczny moment należy z konieczności do przeszłości?

Estetyka zdaje się dostarczać tylko banalnych i empirycznych odpowiedzi na te pytania. W ślad za Winckelmannem i Schillerem uhistorycznia problem w ideologicznie obciążonej genealogii tego, co nowożytne, jako pochodnej tego, co klasyczne, helleńskiej przeszłości, tworząc w ten sposób iluzję źle umiejscowionej konkretności, która odpowiada za wielką ilość ubogiej historiografii od początków wieku dziewiętnastego

² P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, s. 390, 396.

do terażniejszości. Te historyczne błędy zbieżne są z koncepcją języka, z której wyparowało najważniejsze rozróżnienie między symbolicznymi i semiotycznymi aspektami języka. Skoro dochodzi do tego szczególnie w *Estetyce*, widać potrzebę odejścia od tego dzieła do innych tekstów Hegla, w których dyskusji nad tą samą kwestią nie przesłania tak romantyczna ideologia.

To pozwala na dokładniejszą odpowiedź na pytanie o przejawianie się idei. Najwyraźniej w *Encyklopedii*, ale i w *Logice* idea wytwarza swe przejawianie się na poziomie mentalnym ludzkiej inteligencji dokładnie w momencie, gdy nasza świadomość świata – który poprzez nasze władze, takie jak postrzeganie i wyobrażenia, został uwewnętrzniony poprzez wspomnienie (*Erinnerung*) – nie jest już doświadczana, lecz pozostaje dostępna tylko dla pamięci (*Gedächtnis*). W tym momencie, i w żadnym innym, można powiedzieć, że idea pozostawia w świecie materialny ślad, dostępny dla zmysłów. Możemy postrzegać rzeczy najbardziej ulotne i wyobrażać sobie rzeczy najdziksze bez żadnej zmiany pojawiającej się na powierzchni świata, lecz od momentu, kiedy pamiętamy, nie możemy się obejść bez takiego śladu, czy będzie to supełek na naszej chustce do nosa, lista zakupów, tabliczka mnożenia, skandowana piosenka czy wylicznanka lub jakiegokolwiek inne memorandum. Skoro tylko *zapis* taki miał miejsce, wewnątrzno-zewnątrzna metafora doświadczenia i oznaczenia może być zapomniana, co jest koniecznym (jeśli nie dostatecznym) warunkiem rozpoczęcia myślenia (*Denken*). Estetyczny moment u Hegla występuje jako świadome zapomnienie o świadomości za pomocą materialnie zaktualizowanego systemu zapisu czy inskrypcji.

Wniosek ten wyprowadzony jest z rozdziału *Encyklopedii* zatytułowanego „Psychologia”, który następuje po rozdziale zatytułowanym „Świadomość”. Nic, co byłoby choć trochę podobne, nie pojawia się pośród jawnych tez czy argumentów *Estetyki*. Nawet przy założeniu, że późniejszy, profesorski Hegel był tak zajęty myśleniem, że „zapomniał” o swym wcześniejszym spekulatywniejszym ja – przypuszczenie schlebające naszemu miałkiem narzędziu pracy – takie niespójności są u systematycznego filozofa niepodobieństwem; starają się oni bardzo dokładnie zapamiętać swoje pisma. Bardziej prawdopodobne jest przypuszczenie, że podobne lub równoważne stwierdzenia rzeczywiście pojawiają się w *Estetyce*, ale że z wielu powodów fragmenty, w których się one pojawiają, były pomijane, rozumiane opacznie czy odrzucane. Jeśli Hegłowska teoria pamięci w ogóle czymś się zastrzyżyła, to siła jej oddziaływania powinna być faktycznie odczuwalna w *Estetyce*, w jakikolwiek

niebezpośredni czy ukryty sposób. Rozdział II części poświęconej sztuce symbolicznej, zatytułowany „Die Symbolik der Erhabenheit” („Symbolika wzniosłości”³), rozdział bezpośrednio poprzedzający część poświęconą porównawczym formom sztuki, wyszczególniony przez Petera Szondiego jako najstarszy punkt Hegłowskiej wrażliwości estetycznej, jest jednym z miejsc w *Estetyce*, gdzie wypływa ona na powierzchnię.

Pierwszą taką sugestią znaleźć można w Hegłowskim – raczej niesprawiedliwym – potraktowaniu Kanta na początku rozdziału. Mówi nam się, że Kantowskie ujęcie wzniosłości jest rozwlekłe, ale nadal dość interesujące, a przedstawione tego powody są całkowicie przekonujące. Lecz Kant, kładąc taki nacisk na partykularność afektów, w której słusznie decyduje się umiejscowić wzniosłość, trywializuje ją. Otwarte pozostaje pytanie, czy Hegel oddaje tu sprawiedliwość Kantowskiemu pojęciu afektu (*Gemiüt*), ale można domyślać się powodów jego zniecierpliwienia wobec Kantowskiego zainteresowania afektem i nastrojem. Jeśli bowiem to, co estetyczne, u Hegla jest faktycznie w taki czy inny sposób pokrewne pamięci, to niezbyt troszczy się on o partykularne emocje, a każdą samoświadomą sentymentalizację lepiej powstrzymać na samym początku.

Zapewne bardziej pouczające, choć nadal jedynie formalne, jest miejsce, jakie Hegel wyznacza wzniosłości w dialektycznym kontinuum różnych form sztuki. „Tego rodzaju wzniosłość w jej pierwszej, pierwotnej postaci znaleźć można przede wszystkim w poglądach żydowskich i religijnej poezji Żydów” (591). Skojarzenie wzniosłości z poezją *Starego Testamentu* jest powszechne, zwłaszcza w Niemczech po Herderze, lecz interesujące są tego powody u Hegla. Hebrajska poezja jest wzniosła, ponieważ jest ikonoklastyczna; odrzuca sztukę jako plastyczne czy architektoniczne przedstawienie, czy to jako świątynia czy rzeźba. „Sztuka plastyczna bowiem nie może powstać tam, gdzie stworzenie jakiejś zadawalającej podobizny Boga jest niemożliwe. Pozostała tylko poezja przedstawić, wypowiadająca się za pośrednictwem słowa”*. W swym jawnym oddzieleniu od czegokolwiek, co mogłoby być postrzegane lub wyobrażone, słowo faktycznie jawi się tu jako inskrypcja, która według *Encyklopedii* jest pierwszą i ostatnią zjawiskową manifestacją idei. Monumenty i pomniki zrobione z kamienia i metalu są tylko preestetyczne. Są zmysłowymi przejawieniami, to fakt, ale nie są lub jeszcze nie są

³ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 574–594. Cytaty z tego dzieła oznaczane bezpośrednio w tekście; cytaty zmodyfikowane oznaczone są gwiazdką [przyp. tłum.].

przejawieniami *idei*. Idea przejawia się tylko jako pisana inskrypcja. Tylko pisane słowo może być wzniosłe, dokładnie w tym stopniu, w jakim pisane słowo nie jest ani przedstawieniowe jak postrzeganie, ani wyobrażeniowe jak fantazmat.

Rozdział o wzniosłości potwierdza tę formalną tezę i rozwija niektóre z jej implikacji i konsekwencji. W dalszym ciągu okaże się, że wzniosłość u Hegla różni się istotnie od postlonginowej wzniosłości u takich jego poprzedników – by wesprzeć się ich przekonującą listą z bardzo użytecznego rozdziału o wzniosłości w książce Meyera Abramsa *The Mirror and the Lamp* – jak John Dennis, Bishop Lowth i Herder⁴, tradycja, która przetrwała w amerykańskiej interpretacji romantyzmu u Wimsatta, Abramsa, Blooma, Hartmana i Weiskela; a w końcu została poddana ironii, choć niekoniecznie egzorcyzmom we wspomniałym eseju Neila Hertza „Lecture de Longin”⁵ – który skutecznie się skrywał przed tą tradycją, wychodząc nie gdzie indziej tylko w Paryżu, w którym nikt nie mógł docenić, co jest stawką w tej dobrze znanej historii. Najwyraźniejsza, choć nie najbardziej decydująca z tych różnic polega na zniknięciu znanych opozycji między poezją a prozą lub między wzniosłością a pięknem. Wzniosłość *jest* dla Hegla absolutnym pięknem. Jednak nic nie brzmi mniej wzniosłe, w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, niż wzniosłość u Hegla. Od samego początku widać, że znamionuje ona otwarte zerwanie z językowym modelem symbolu, który przeważa we wszystkich rozdziałach *Estetyki*; już we wstępnym rozdziale o Kancie mówi się, że we wzniosłości „rzeczywisty symboliczny charakter” dzieła sztuki znika. Jednakże to, co się z tym wiąże, wyjaśnia się tylko wraz z rozwojem wewnętrznej logiki tego fragmentu.

Moment, w którym Hegel przywołuje wzniosłość, jest momentem radykalnego i definitywnego rozdzielenia porządku dyskursu i porządku świętości. Konieczność wyizolowania takiego momentu jest na nim wymuszona przez pojęcie języka jako symbolu, w które zaangażowana jest poważnie *Estetyka* – a bez którego faktycznie żaden temat w rodzaju tego, co estetyczne, nie mógłby się pojawić. Zjawiskowość językowego znaku może być poprzez nieskończoną różnorodność narzędzi i zwrotów powiązana, jako wiedza (znaczenie) czy doświadczenie zmysłowe ze

⁴ M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, New York 1953, s. 72–78.

⁵ N. Herz, „Lecture de Longin”, *Poétique* 1973, nr 15, s. 292–306. Angielski przekład tego tekstu ukazał się w marcu 1983 w *Critical Inquiry*.

zjawiskowością znaczonego, ku któremu jest on skierowany. To fenomenalizacja znaku konstytuuje oznaczanie, bez względu na to, czy dochodzi do niego środkami konwencjonalnymi czy naturalnymi. Termin „zjawiskowość” implikuje tutaj ni mniej, ani więcej tylko to, że proces oznaczania może być w sobie i poprzez siebie poznany tak jak prawa natury, a prawa konwencji mogą stać się dostępne jakiejś formie wiedzy.

Przymus odrzucenia tego roszczenia bierze się u Hegla z klasycznego, a w tym przypadku kantowskiego procesu krytycznego, zmierzającego do rozróżnienia sposobów poznania i oddzielenia wiedzy o świecie naturalnym od wiedzy o tym, jak wiedza jest osiągnana, oddzielenia matematyki i epistemologii. W historii sztuki koresponduje to z momentem, gdy nieskończona dyspersja i rozproszenie tego, co Hegel nazywa „jedyną substancją” (*die eine Substanz*), która stoi poza antynomią światła i bezkształtności, uszczegóławia się w opisie owej absolutnej ogólności jako świętości czy jako Boga. Jest to przejście od sztuki panteistycznej do monoteistycznej, przejście – w Heglowskiej *picture-book* wcale nie jest to niewinna historia – od poezji hinduskiej do mahometańskiej. Relacja między panteizmem a monoteizmem w historii sztuki i religii (jako że do tego momentu niemożliwe byłoby ich rozróżnienie) jest taka jak relacja między przyrodoznawstwem a epistemologią: pojęcie rozumu (czy będzie to rozum u Locke’a, Kantowski *Vernunft* czy Heglowski duch) jest monoteistyczną zasadą filozofii jako jedyna sfera zjednoczonej wiedzy. Moment monoteistyczny (który u Hegla nie jest lub jeszcze nie jest wzniosłością) jest zasadniczo werbalny i zbiega się z fantastyczną koncepcją, że *die eine Substanz* może otrzymać nazwę – taką jak na przykład *die eine Substanz*, Jedno, byt, Allah, Jahwe czy Ja – i że nazwa ta może wtedy funkcjonować symbolicznie, tworząc wiedzę i dyskurs. Od tego momentu język jest deiktycznym systemem predykcji i określania, w którym mniej lub bardziej poetycko zamieszkujemy na tej ziemi. W zgodzie ze swą tradycją i ze swym miejscem w toczącym się dyskursie filozofii, Hegel pojmuje ten moment jako relację między umysłem i naturą konstytuowaną przez negację. Lecz za tym znajomym i historycznie zrozumiałym modelem dialektycznym stoi inna rzeczywistość. Bowiem jedną rzeczą jest uznanie, że wiedza absolutna spełnia się poprzez negację, a zupełnie inną rzeczą jest przyznanie możliwości negowania absolutu poprzez pozwolenie mu, jak w tym fragmencie, na wejście w bezpośrednią relację z jego innym. Jeśli „umysł” i „natura” zajmują faktycznie miejsce absolutu i jego innego, to Heglowska narracja przypomina narrację dialektycznego wzniesienia czy zniesienia (*Aufhebung*) tylko na pierwszym poziomie rozumienia.

Trudność tego fragmentu – rozdziału zatytułowanego „Die Kunst der Erhabenheit” i kolejnego rozdziału „Świadoma symbolika porównawczej formy sztuki” (589–670) – bierze się faktycznie z interferencji dialektycznego wzorca narracji z innym, niekoniecznie współmiernym wzorcem narracji. Gdy czytamy o ukrytym bogu, który „wrócił do siebie jako strona czysto wewnętrzna i moc substancjalna i stał się dzięki temu czymś samoistnym w przeciwstawieniu do skończoności” lub słyszymy, że we wzniosłości boska substancja może stać się „przedmiotem oglądu” (589–590) wbrew słabości i efemeryczności jej stworzeń, wtedy łatwo pojmujemy patos tego poddaństwa jako chwałę boskiej mocy. Język negatywności jest zatem dialektycznym i przywracającym momentem, pokrewnym podobnym zwrotom, jakie Neil Hertz zlokalizował w traktacie Longina. Hegłowska wzniosłość może podkreślać dystans między ludzkim dyskursem poetów a głosem świętości nawet bardziej niż Longin, lecz dokąd ten dystans się utrzymuje, jak mówi on, *stosunek* (589, 592), jakkolwiek negatywny – fundamentalna analogia między poetyckim a boskim tworzeniem – jest zachowany. Jednakże narracja generowana na poziomie tego, co dialektyczne, nie koresponduje z narracją implikowaną w tym rozdziale. Bycie *erhaben* (wzniosłym) nie jest tym samym, jak się okazuje, co bycie *erhoben* czy *aufgehoben*, jakkolwiek blisko mogą brzmieć te dwa słowa i pomimo przypadkowego zastąpienia u Hegla jednego terminu drugim (595). Jeśli rozważy się jeden przykład wzniosłości, jaki wspólny jest Hegłowi i Longinowi, *fiat lux* z *Genesis*, wtedy zaczyna się wyłaniać złożoność tego fragmentu (592, 596). Hegel cytuje: „Bóg rzekł: niech się stanie światłość! I stała się światłość” dla zilustrowania, że relacja między Bogiem a człowiekiem nie jest już naturalna czy genetyczna i że Bóg nie może być pojmowany jako przodek. *Zeugen* (płodzić) chce Hegel zastąpić przez *schaffen* (stwarzać), lecz *stworzenie* ma wtedy silniejszą negatywną konotację niż ta, którą normalnie implikuje ten termin; żadna biegunowość stary/młody czy męski/żeński nie powinna sugerować rodzinnej hierarchii. Hierarchia jest znacznie mocniejsza. Stwarzanie jest czysto słowne, jest imperatywem, wskazującą i ustanawiającą mocą słowa. Słowo mówi, a świat jest przechodnim przedmiotem jego wypowiedzi, lecz w konsekwencji to, co jest tak wypowiedane i obejmuje nas, nie jest przedmiotem jego aktu mowy. Nasze posłuszeństwo słowu jest nieme: „słowo ... którego rozkaz istnienia powołuje to, co ma istnieć, w *niemy* posłuszeństwie bezpośrednio do istnienia” (592, kursywa moja). Jeśli o słowie twierdzi się, że mówi przez nas, to wtedy mówimy tylko jako głupi brzuchomówca, również i zwłaszcza wtedy,

gdy udajemy, że odpowiadamy szorstko. Jeśli twierdzimy, że język mówi, że gramatyczny podmiot zdania jest raczej językiem niż Ja, to nie antropomorfizujemy błędnie języka, lecz rygorystycznie gramatyzujemy Ja. Ja pozbawione jest wszelkiej siły wyrażania; przy wszelkich zamierzeniach i celach może być ono z powodzeniem nieme.

Jednak *das Daseiende*, wytwarzane przez język, mówi, a nawet pisze u Hegla bardzo dużo i na wiele interesujących sposobów. Po pierwsze, cytuje. Pismo cytuje Mojżesza, który cytuje Boga, a w *Genesis* wykorzystuje fundamentalne retoryczne sposoby przedstawienia: *mimesis* w znaczeniu Platońskim jako mowa zależna (*erlebte Rede*), jak w zdaniu „Bóg rzekł: niech się stanie światłość” oraz silnie z nią spleciona *diegesis* lub mowa niezależna (*erzählte Rede*), jak w zdaniu „I nazwał Bóg światłość dniem”. Na tym poziomie rozróżnienie między dwoma rodzajami wypowiedzi nie jest istotne, skoro *mimesis* i *diegesis* są częściami tego samego systemu przedstawienia; *mimesis* może być zawsze traktowana jako zawarta w narracji trzeciej osoby (a on powiedział „...”). Lecz żadna z tych wypowiedzi nie jest niema w znaczeniu bycia jedynie bierną czy pozbawioną odzwierciedlającej wiedzy. Cytaty mogą mieć znaczną siłę performatywną. Nawet ukryte cytaty nie są nieme: przyłapany plagiator może być oniemiały, ale nie jest głupi⁶. Są one jednak pozbawione mocy ustanawiającej: cytowanie małżeńskich ślubowań pozwala na odegranie małżeństwa, ale nie ustanawia małżeństwa jako instytucji. Cytaty z pewnością mają istotne poznawcze znaczenie: jeżeli, jak sugeruje Longin, wzniosłym poetą jest tu sam Mojżesz, to wyłoni się wtedy kwestia wiarygodności świadectw Mojżeszowych, tj. poznawcze badanie krytyczne nieuchronnie związane jest z uznaniem językowej siły ustanawiającej. To wyjaśnia fakt, że w stwierdzeniu takim jak „Niech się stanie...” to raczej *światłość* jest rzeczywiście uprzywilejowanym przedmiotem orzekania niż życie („Niech się stanie życie”) czy ludzkość („Niech się stanie kobieta i mężczyzna”). „Światłość” nazywa konieczną zjawiskowość jakiegokolwiek ustanawiania (*setzen*). Zbieżność dyskursu i boskości, co nie ulega kwestii w wyborze przykładu i w Heglowskim komentarzu do niego, pojawia się dzięki poznaniu zjawiskowemu. Bez względu na to, jak silnie zaprzecza się autonomii języka, to póki język jest w stanie stwierdzić i poznać własną słabość i nazwać siebie niemy, pozostajemy w schemacie Longina. Stosuje się tu paradoks Pascala: „Słowem człowiek wie, że jest nędzny: jest tedy nędzny, skoro nim jest; ale jest wielki, skoro

⁶ W oryginale gra słów oparta na dwuznacznym *dumb* – oniemiały, głupi [przyp. tłum].

wie o tym”. Dialektyzowana wzniosłość jest nadal, jak u Longina, oznaką poetyckiej wielkości i nieśmiertelności.

Nieco dalej w tekście Hegel wymienia następny przykład wzniosłości, zaczerpnięty również z Pisma, tym razem z *Psalmów*. W tym przypadku retoryczny modus to nie system przedstawienia *diegesis-mimesis* lecz bezpośrednia apostrofa. A to, co mówi się w apostrofie, jest zadziwiająco odmienne od tego, co pokazane jest i opowiedziane w przedstawieniu, chociaż – lub raczej dlatego że – również dotyczy świątliwości: „Odziany świątliwością jako szatą ... rozciągasz niebo jako skórę”⁷. Zestawienie tych dwóch cytatów, odznaczające się, jakkolwiek dyskretnie, symetrycznym ustanowieniem Boga i człowieka („*von Seiten Gottes her*” (593) i „*von Seiten des Menschen*” (596)), jest dość zadziwiające. Szata jest powierzchnią (*ein äusseres Gewand*), zewnątrzem, które skrywa wewnątrz. Można to rozumieć – jak postępuje Hegel – jako stwierdzenie o nieważności zmysłowego świata w porównaniu z duchem. W przeciwieństwie do *logosu* nie ma on mocy ustanawiania czegokolwiek: jego moc, albo tylko dyskurs, jest wiedzą o jego słabości. Lecz skoro ten sam duch *jest* również, bez zapośredniczenia, świątliwością (592), kombinacja tych dwóch cytatów mówi, że duch ustanawia siebie jako tego, który jest niezdolny do ustanawiania, i ta deklaracja jest albo bezsensowna, albo dwulicowa. Można udawać, że się jest słabym, gdy jest się silnym, ale moc udawania jest decydującym dowodem siły. Można poznać siebie, jak w przypadku człowieka, jako tego, który nie jest zdolny do poznania, lecz poprzez ruch od wiedzy do ustanowienia wszystko się zmienia. Ustanowienie jest wszędzie jednakowe, a co więcej, w przeciwieństwie do myśli zachodzi rzeczywiście. Niemożliwe staje się znalezienie wspólnej podstawy dla tych dwóch cytatów: „Niech się stanie świątliwość” i „Odziany świątliwością jako szatą”. Udawanie, jak to czyni Hegel, że pierwszy, który można by nazwać Longinowym, koresponduje ze wzniosłością postrzeganą z perspektywy lub od strony Boga (*von Seiten Gottes*), podczas gdy drugi koresponduje ze wzniosłością postrzeganą z perspektywy człowieka, oczywiście nie łągodzi ani nie zawiesza niezgodności. W monoteistycznym królestwie *die eine Substanz* nic w rodzaju ludzkiej perspektywy nie może istnieć niezależnie od tego, co boskie, ani też nie można mówić o „stronie” bogów (tak jak mówi się o „*c=té de chez Swann*”), skoro *parousia* świątliwości nie dopuszcza żadnych części, kształtów czy geometrii.

⁷ Hegel cytuje z Luteranńskiej Biblii, której wersja jest mniej dobitna: „Ty, który okrywasz się świątliwością jak szatą...” (Psalm 104).

Jedyną rzeczą, jaką osiąga myląca metafora dwustronnego świata, jest radykalizacja oddzielenia między świętością a człowiekiem w taki sposób, jakiego żadna dialektyka nie może przewyciężyć (*aufheben*). Taka jest faktycznie wypowiedziana w tym rozdziale teza, lecz można ją odczytać, tylko jeśli rozproszy się patos negacji, który skrywa jej rzeczywistą siłę.

Nie bez znaczenia jest to, że takie odczytanie wyłania się jedynie z kombinacji dwóch retorycznych modi: przedstawienia i apostrofy. Paradoksalnie założenie chwały w Psalmach unieważnia podstawę chwały ustaloną w *Genesis*. Apostrofa jest sposobem sławienia *par excellence*, figurą ody. Siła Hegłowskiego wyboru przykładów pokazuje, że to, co oda sławi, nie jest tym, do czego się zwraca („*la prise de Namur*”, *psyche* czy Bóg) – bowiem światłość, która pozwala na pojawienie się bytu, do którego się zwraca, jest zawsze zasłoną – ale że zawsze sławi zasłonę, narzędzie apostrofy, gdy pozwala ona na iluzję zwracania się [do czegoś]. Skoro oda, w przeciwieństwie do epopei (która należy do przedstawienia), wie dokładnie, co robi, to nie sławi w ogóle, bowiem żadna figura mowy nie jest nigdy sama w sobie godna sławienia. Fragment ten odsłania nieadekwatność Longinowego modelu wzniosłości jako przedstawienia. Apostrofa nie jest przedstawieniem; wydarza się niezależnie od jakiegokolwiek odtworzenia, czy to w formie cytatu, czy narracji, i gdy pojawia się na scenie, staje się śmieszna i uciążliwa. Podczas gdy można pokazać, że przedstawienie jest formą apostrofy, odwrotność nie jest prawdziwa. Apostrofa jest figurą czy tropem, co jasne jest u Hegla z następnego cytatu z *Psalmów*, w którym szata staje się obliczem: „Gdy Ty odwrócisz oblicze – zatrwożą się” (*Verbrügst du dein Angesicht, so erschrecken sie* – Psalm 106). Światłość z „*Licht ist dein Kleid*” jest zachowana w niemieckim słowie *Angesicht*. Trop ukazywania twarzy jest szczególnie efektywnym sposobem, który wciąga w cały system przekształceń tropicznych. Gdy język funkcjonuje jako trop, a już nie tylko jako przedstawienie, dochodzi się do granic Longinowej wzniosłości, jak i jej istotnych mocy przywracania, z mocą autoironizacji włącznie⁸. W toku rozdziału rozbieżność między Heglem a Longinem staje się niemal tak absolutna jak rozbieżność między człowiekiem a Bogiem, co Hegel nazywa wzniosłością. Jednak te dwa dyskursy pozostają splecione niczym w węźle, którego nie można rozwikłać. Heterogeniczność sztuki i tego, co święte, wyprowadzona najpierw jako

⁸ N. Herz, op. cit., s. 305 i n.

moment w epistemologicznej dialektyce, zakorzeniona jest w językowej strukturze, w którą wpisana jest sama dialektyka.

Również u Hegla w tym punkcie pojawia się przywracający efekt wypowiedzianej inności tego, co boskie. Przybiera formę zapewnienia o ludzkiej autonomii jako etycznej autodeterminacji: „ocena tego, co dobre, a co złe, i opowiedzenie się za jednym lub drugim przemieszczone zostaje na sam podmiot”* (597). Z tego bierze się „afirmatywny stosunek do Boga” w postaci prawnego systemu nagradzania i karania. Zanim wypomni się czy pochwali ten konserwatywny indywidualizm Hegla, powinno się spróbować zrozumieć, co w tym fragmencie uwikłane jest z estetycznej teorii wzniosłości w polityczny świat prawa. Przywrócenie jest pojęciem ekonomicznym, które pozwala na pośrednie przekroczenie lub przejście między negatywną a pozytywną waloryzacją: cytowana wcześniej Pascalowska *pensée* o ludzkiej wielkości i nędzy jest dobrym przykładem, jak absolutny brak może być zamieniony w absolutną nadwyżkę. Lecz definitywna utrata absolutu doświadczana we wzniosłości kładzie kres takiej ekonomii wartości i stawia w jej miejsce coś, co można by nazwać ekonomią krytyczną: prawo (*das Gesetz*) jest zawsze prawem rozróżnienia (*Unterscheidung*), nie ugruntowywaniem autorytetu, lecz nadszarpnięciem autorytetu, który okazuje się nieuprawniony. To, co polityczne u Hegla, wywodzi się z krytycznego unieważnienia wiary, z kresu obiegu teodycei, z odsunięcia obrońców wiary od spraw państwa i z przekształcenia teologii w krytyczną filozofię prawa. Zatem głównym władcą, którego trzeba zdetronizować i desakralizować, jest język, matryca wszelkich systemów wartości w swym roszczeniu do posiadania absolutnej mocy ustanawiania. *Setzen* staje się *das Gesetz* jako krytyczna moc unieważniania roszczenia do władzy, nie w imię absolutnej czy względnej sprawiedliwości, lecz poprzez swą własną bezimiennność, własną zwyczajność. Zagłębianie się w to zaprowadzi nas do dwóch traktatów, które muszą być rozpatrywane łącznie i w ślad za *Estetyką*: do *Zasad filozofii prawa* i *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*. Istotne dla naszego tematu jest to, że konieczność ujęcia tych dwóch obcych sobie sił politycznych, prawa i religii, ustalona jest w *Estetyce*, a szczególnie w estetyce wzniosłości. Traktowanie tego jako stwierdzenia przeciwnego temu, co się w nim stwierdza, dowodzi siły Heglowskiej analizy; taki sam los przypadnie wkrótce podobnym stwierdzeniom u Kierkegarda, Marksa, a w naszych czasach u Waltera Benjamina.

Nie może być lepszego przygotowania do krytycznej lektury filozofii prawa i religii niż bezpośredni ciąg dalszy teorii wzniosłości w tym, co

Hegel nieco tajemniczo nazywa „porównawczymi formami sztuki”. Rozdzielenie, nadal zawieszony w rozmyślnej ambiwalencji we wzniosłości, teraz wynosi prawo swego występowania na następny poziom. Język jako symbol zastąpiony jest nowym modelem językowym, bliższym modelowi znaku i tropu, choć różniącym się od obu w sposób pozwalający na powiązanie cech semiotycznych i tropologicznych. Komplikacja ta odzwierciedlona jest w dziwnej kombinacji form sztuki, które składają się na ten rozdział: niektóre z nich, jak metafora, alegoria i coś, co zwane jest obrazem (*Bild*), są mniej lub bardziej prostymi tropami, lecz inne, takie jak bajka, przysłowie, parabola, są pomniejszych gatunkami literackimi, które zdają się należeć do zupełnie innego porządku. W każdym z tych przykładów i łącznie w toku ich następowania nie unieważnia się podwójnej struktury oznaczania jako kombinacji znaku i znaczenia, którą symbol ma przewycięzać. To raczej unieważniana jest homologia, w każdym poszczególnym gatunku tropów, struktury, która je określa, i struktury, która określa symbol. Hegel stawia tę kwestię najpierw poprzez tradycyjną biegunowość wewnątrz/zewnątrz. Nawet symbol nie współwystępuje po prostu z symbolizowanym bytem; wymaga zapośredniczenia w rozumieniu, aby przekroczyć granicę, która zatrzymuje go „na zewnątrz” tego bytu. Jednakże relacja między znakiem a znaczeniem w symbolu jest dialektyczna. Teraz „Zewnętrzność ta jednak, ponieważ zawarta jest *sama w sobie (an sich)* w symbolice, musi zostać również ustanowiona”* (599) (*Diese Äusserlichkeit aber, da sie an sich im Symbolischen vorhanden ist, muss auch gesetzt werden*). Owo *Gesetz der Äusserlichkeit* implikuje, że zasada oznaczania sama nie jest już animowana przez napięcia między swymi dwoma biegunami, ale że jest zredukowana do uprzedniego ruchu swego własnego ustanowienia. Jako taka nie jest już znakotwórczą funkcją (poprzez którą Hegel waloryzuje znak w *Encyklopedii*), lecz jest cytatem czy powtórzeniem wcześniej ustalonej semiozy. Nie jest również tropem, bo nie może być wyłączona lub zastąpiona przez wiedzę o swej zredukowanej kondycji. Niczym jąkała czy zacięta płyta wytwarza to, co wciąż powtarza daremnie i bezsensownie. Sam fragment jest najlepszą tego ilustracją. Całkowicie pozbawiony aury czy *éclat*, nie oferuje niczego dla zadowolenia kogokolwiek: silnie uderza w estetyczną wrażliwość symbolisty takiego jak Peter Szondi, ale również niweczy zabawę radosnych semiotyków i redukuje do zera pretensje semiotyków *poważnych* oraz patos retorycznej analizy. Na takie fragmenty trzeba oczywiście uważać w tak nabrzmiałym od patosu kanonie jak Hegłowski.

Przestrzenna metafora zewnętrzności (*Äusserlichkeit*) nie jest odpowiednią do opisanego wiedzy, która bierze się z doświadczenia wzniosłości.

Wzniosłość, jak się okazuje, jest autodestrukcyjna w sposób bezprecedensowy wobec wszelkich innych szczebli dialektyki. „Różnicy między obecnym szczeblem [porównawczych form sztuki] a wzniosłością dopatrywać się należy w tym, że ... odpada tu całkowicie (*vollständig fortfällt*) stosunek wzniosłości”. Nie ma nic do wzniesienia czy podniesienia. Tak dzieje się z bardzo nielicznymi – jeśli w ogóle – innymi kluczowymi terminami w Hegłowskim słowniku, tak w *Estetyce*, jak i gdzie indziej. To, co jest implikowane, widać zapewne lepiej przy określeniu procesu w terminach czasowych. Może to również ustalić połączenie z teorią znaku i symbolu, podmiotu i pamięci, które są wywiedzione z lektury paragrafu 20 *Encyklopedii*.

Związanie literalnego i figuratywnego dyskursu w figuracji poprzez (na przykład) podobieństwo w przypadku metafory jest teraz przez Hegla nazywane *porównaniem*. Akcent pada na rozmyślną i świadomą naturę tego gestu. Zestawienie dwóch aspektów figury nie jest ani prawdziwą relacją, ani umowną konwencją, lecz arbitralnym ustanawianiem (*Nebeneinander-gestelltsein*, 600). Funkcją sztuki jest sprawienie, aby wystąpiło to jako odkrycie, gdy faktycznie jest już wcześniej ustalone przez tego, który twierdzi, że je odkrywa. Iluzja odkrycia jest świadomie i chytrze wywołana dzięki władzy nazywanej przez Hegla *Witz* i która jest bardzo daleka od naturalnego geniuszu u Kanta i Schillera. Dowcip nie odkrywa niczego, co jest nowe lub co było ukryte; wynajduje tylko w służbie zbytku i powtórzenia. W kategoriach czasowych projektuje w przyszłość to, co należy do przeszłości jego własnego wynajdywania i powtarza, jakby to było odnalezienie tego, o czym już wiedział przez cały czas. To pozorne odwrócenie przeszłości i teraźniejszości (metalepsis) faktycznie nie jest w ogóle żadnym odwróceniem, bowiem symetryczna równość poświęconej przyszłości nie jest zrozumianą, lecz ztrywializowaną przeszłością. Wszelako ten bezbarwny i rozczarowujący moment, w całej swej powadze, jest również w *Estetyce* momentem, gdy podchodzimy bliżej do fundamentalnego projektu filozofii spekulatywnej. Jak wiemy z paragrafu 20 *Encyklopedii*, punkt wyjścia filozofii – „prostym wyrazem istniejącego podmiotu jako myślącego jest *Ja*” – jest równie arbitralny i udaje, że weryfikuje swoją zasadność w ciągłym rozwijaniu swej przyszłości, aż do osiągnięcia punktu samorozpoznania. Podmiot filozofii, tak jak dzieło sztuki, jest rekonstrukcją *a posteriori*. Zarówno filozofowie, jak i poeci mają taką jasność co do swego przedsięwzięcia.

Nie ujmując tego w terminach sugerujących oszustwo i dwulicowość, można by raczej powiedzieć, że poeta, tak jak filozof, musi *zapomnieć*

to, co wie o swoim przedsięwzięciu, aby przystać na dyskurs, z którym jest związany. Jak wszyscy pisarze, którym zdarzyło się myśleć dowcipnie o jakiejś figurze języka i trzymać ją wtedy zabalsamowaną, by tak rzec, w trumnie ich pamięci (lub w pewnych przypadkach faktycznie w drewnianym pudełku) aż do dnia, w którym ułożą tekst proklamujący odkrycie tego, co sami pogrzebali, tak poeci znają swe figury tylko na pamięć i mogą je wykorzystywać wtedy, gdy już o nich nie pamiętają lub ich nie rozumieją. Nie ma w tym procesie faktycznie żadnej złej woli, jeśli nie przynajmniej się oczywiście transcendentalnych zasług ruchowi przynależnemu raczej etyce przetrwania niż heroicznego podboju. Przy końcu rozdziału z *Estetyki* o formie symbolicznej, po odwróceniu wzniosłości, pismo strukturalne jest jak pamięć lub, w terminologii Hegłowskiego systemu, jak myśl. Czytać poetów czy filozofów myśląco, na poziomie raczej ich myśli niż własnych czy ich pragnień, to czytać ich z pamięci. Każdy wiersz (*Gedicht*) to *Lehrgedicht* (665), którego wiedza jest zapominana podczas czytania.

Możemy to ująć w jeszcze inny sposób, zakładając wygodne arbitralne powiązanie z tematami politycznymi wspomnianymi na początku tego artykułu. Hegel opisuje nieubłagany postęp od retoryki wzniosłości do retoryki figuracji jako zwężenie od kategorii języka krytycznego, które są zdolne do objęcia całych dzieł, takich jak gatunek, do terminów, które oznaczają tylko nieciągłe segmenty dyskursu, takie jak metafora lub wszelki inny trop. Jego własny język staje się coraz bardziej pogardliwy wobec tych części estetycznego monumentu. Nazywa je gatunkami podrzędnymi (*untergeordnete Gattungen*), zaledwie (*nur*) obrazami czy znakami, którym „brak mocy ducha, głębokiego ujęcia i substancjalnego oglądu, brak im poezji i filozofii” (612). Innymi słowy, są one całkowicie prozaiczne. Są takie jednak nie z powodu jakiejś pierwotnej wady u poety, który używa raczej tych form sztuki niż głównych gatunków przedstawieniowych – epepei, tragedii – lecz w konsekwencji inherentnej struktury językowej, która ma się sama manifestować. W całym tym rozwoju nie ma żadnego momentu, który mógłby zostać zredukowany do dających się uniknąć wypadków czy przygodności, a tym bardziej momentu, gdy same poetyckie umiejętności ukazane są jako przygodne i przypadkowe. Infrastruktury języka, takie jak gramatyka i tropy, tłumaczą pojawienie się poetyckich superstruktur, takich jak gatunki, jako narzędzi potrzebnych do ich ujarznienia. Nieugięty pęd dialektyki w *Estetyce* odślania zasadniczo prozaiczną naturę sztuki; w stopniu, w jakim sztuka jest estetyczna, jest również prozaiczna – tak jak uczenie się na pamięć jest prozaiczne

w porównaniu z głębią wspomnienia, tak jak Ezop jest prozaiczny w porównaniu z Homerem lub jak Hegłowska wzniosłość jest prozaiczna w porównaniu z Longinową. Prozaiczność jednakże nie powinna być rozumiana w kategoriach opozycji między poezją a prozą. Gdy powieść w Lukácsowskiej interpretacji dziewiętnastowiecznego realizmu pojmowana jest jako potomek, jakkolwiek daleki czy elegijny, epiki, wtedy jest wszystkim prócz prozy w Hegłowskim sensie. Również prozatorskie wersje niektórych wierszy z *Kwiatów złota* Baudelaire'a nie będą prozatorskie w porównaniu z metrycznym i rytmicznym stylem oryginałów: można jedynie powiedzieć, że wydobywają element prozatorski, który kształtował w pierwszym rzędzie wiersze. Hegel podsumowuje swą koncepcję prozy, gdy mówi: „Od niewolnika zaczyna się proza” (*Im Sklaven fängt die Prosa an*) (612)). Hegłowska estetyka, zasadniczo prozatorski dyskurs o sztuce, jest dyskursem niewolnika, ponieważ jest dyskursem raczej figury niż gatunku, raczej tropu niż przedstawienia. W rezultacie jest on również politycznie uprawniony i efektywny jako ten, który unieważnia uzurpowany autorytet. Niewolnicze miejsce i warunek rozdziału o wzniosłości w *Estetyce* i niewolnicze miejsce *Estetyki* w obrębie całości dzieł Hegla są symptomami ich siły. Poeci, filozofowie i ich czytelnicy tracą swój polityczny wpływ, tylko jeśli sami stają się z kolei uzurpatorami władzy. Jednym ze sposobów czynienia tego jest unikanie, z jakiegokolwiek powodu, krytycznej wiary sądzenia estetycznego.

Z języka angielskiego przełożył
Artur Przybystawski