

KAMILA NAJDEK
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0173-0959
UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Georg Wilhelm Friedrich Hegel,
*Filozofia sztuki albo estetyka. Wykłady z semestru letniego 1826 roku w transkrypcji
Friedricha Carla Hermanna Victora von Kehlera*, przełożył, naukowo opracował
i wstępem opatrzył Marcin Pańków, Warszawa 2021,
Wydawnictwo Naukowe PWN, Biblioteka Klasyków Filozofii, ss. 307

Nakładem Wydawnictwa PWN opublikowane zostały berlińskie wykłady Geoga Hegla z 1826 r. Tłumaczem, autorem rzetelnego opracowania naukowego i wstępu jest Marcin Pańków, filozof, którego kompetencje potwierdza zarówno drugie wydanie *Nauki logiki* Hegla (Warszawa 2011), jak książka *Hegel i pozór. Źródła i przedmiot dialektyki spekulatywnej* (Warszawa 2014).

Treść prezentowanych wykładów nie odbiega zasadniczo od wydanych w latach 60. *Wykładów o estetyce*, różna jest natomiast ich forma. Podczas gdy *Wykłady o estetyce* stanowią wygładzoną kompilację notatek dokonaną przez ucznia Hegla, filozofa Heinricha Gustava Hotho, drugie pochodzą od jednego tylko słuchacza, Friedricha Carla Victora von Kehlera. Tę wersję wybrano m.in. ze względu na wierność mówionemu słowu: „Nie są to zredagowane notatki – przekonuje Marcin Pańków w obszernym, świetnie opracowanym wstępie – ale coś bliższego przekładowi symultanicznemu lub stenografii. Otrzymujemy więc nie tylko wgląd, jak zwykle, w intelekt Hegla, ale tym razem – w jego serce” (s. XVI). Niestety, normy polskiego dyskursu naukowego, w którym obowiązuje polszczyzna literacka, nie pozwalają oddać osobliwości Heglowskiego stylu mówienia, a szczególnie owego ciężkiego frankońskiego dialektu, z którego żartowali w Berlinie nie tylko studenci. Prezentowany tekst oddaje jednak coś z sytuacji wykładu: oto Hegel, nie mogąc odwołać się do znajomości pism perskich czy hinduistycznych, streszcza obszerne fragmenty, żeby wyjaśnić koncepcję symbolu albo znaczenie orientalnej liryki, inne dzieła po prostu wymienia, zakładając ich powszechną znajomość. Z zapisków Kehlera wyłania się obraz wykładowcy, który tłumił swój polemiczny temperament i pomijał własne preferencje estetyczne, podczas gdy jego studenci doskonale wiedzieli, że po wykładach o sztuce regularnie bawił w operze, że nauczając o komizmie, grotesce i – nade wszystko – ironii jako ostatnich formach wyrazu artystycznego, sam wybierał utwory lżejsze, a wystawy sztuk plastycznych oglądał bardziej z pobudek poznawczych niż z zamiłowania. Ci zaś, którzy znali ostry ton jego polemiki na łamach prasy, m.in. z braćmi Friedrichem i Augustem Schległami, na wykładach wychwycili, jak utemperował swoją krytykę.

Tłumacz ocenia styl mówienia mistrza bardzo ostrożnie, pisząc: „Hegel nie jest może najpiękniejszym mówcą [...]. Prezentuje jednak własne odkrycia serca, sumienia i smaku” (s. XVI); informacje Hotho o sposobie wykładania umieszcza w dolnym przypisie, odsuwając je graficznie w geście zdystansowania. Faktycznie jednak musimy pogodzić się z tym, że Hegel był nie tylko „nie najpiękniejszym mówcą”, lecz mówcą po prostu

kiepskim. Jürgen Kaube odmalowuje w intelektualnej biografii *Hegels Welt* obraz profesora, który czyta niewyraźnie, ze wzrokiem wbitym w papiery, nie nawiązując kontaktu z publicznością. Można uzasadniać tę retoryczną niedoskonałość brakiem odpowiednich predyspozycji i zapewne nie byłoby to całkiem chybione. Wydaje się jednak, że o retoryce wypowiedzi mówionych i pisanych Hegla decydowało dążenie do precyzyjnego ujęcia fenomenu, wobec którego uwodzicielska siła słów traciła na znaczeniu; nadrzędnym celem nie było pozyskanie sympatii publiczności, lecz przekazanie wiedzy i przedstawienie argumentów. Oznacza to, że *Filozofia sztuki* nie oferuje studium rozwoju myśli, jakie znamy choćby z wykładów Martina Heideggera, nie powinniśmy też oczekiwać od formy wykładu łatwiejszego wprowadzenia do filozofii Hegla. Za taką interpretacją zdaje się przemawiać m.in. projekt nauczania opracowany wcześniej przez Hegla dla uczniów gimnazjum – aby uniknąć naiwnych dyskusji, nawet trudne zagadnienia zwykł przedstawiać w formie wykładu, który należało zapisać i przemyśleć, a następnie w rozmowie z nauczycielem wyjaśnić ewentualne wątpliwości. Proponuję zatem z dystansem podejść do optymistycznej zapowiedzi tłumacza: „Przedłożone wykłady mogą wydać się ogromnie nierówne pod względem atrakcyjności i przejrzystości. Są jednak w miarę krótkie i łatwiej mogą trafić do rąk publiczności niezwiązanej z filozofią ani nawet ze sztuką czy branżą humanistyczną. Zwłaszcza druga część ma wartość popularyzatorską. Niektóre partie może i literacką, nawet jeśli w dość eksperymentalnym wydaniu, charakterystycznym dla Hegłowskiego sposobu przedstawiania treści. Wykłady o sztuce są jednak stosunkowo przystępne za sprawą nietypowego dla Hegla zakorzenienia sprawy w zmysłowym konkrezie” (s. XV).

Argumenty sformułowane we wstępie są częścią strategii pozyskiwania czytelników dla estetyki Hegla, który ciągle jeszcze – mimo istniejącego przekładu *Wykładów o estetyce* i wysiłków takich badaczy jak Katarzyna Guzalska, Aleksander Ochocki, Marek Siemek czy Mirosław Żelazny – postrzegany jest głównie przez pryzmat filozofii nauki i filozofii dziejów. Tymczasem wykłady z filozofii sztuki są atrakcyjne nie tylko ze względu na wspomnianą w miarę swobodną formę, wątki polemiczne, niewątpliwie ożywiające tekst, czy odniesienia do teraźniejszości, wyjaśniające tezę o „końcu sztuki”. Jako bezpośredni zapis mówionego słowa pokazują, co Hegel przemilczał, co przeczytał i zobaczył, a co znał z drugiej ręki, uświadamiają też, skąd biorą się rzeczowe błędy w tekście – a więc dokumentują sposób jego pracy i dialogi, jakie wiódł z autorytetami swoich czasów. Lubię zarysowujący się w nich portret profesora popełniającego błędy, zdradzającego niezrozumienie dla osiągnięć innych badaczy (szczególnie filologów), stosującego skrót myślowy, powodujące, że staje się niezrozumiały, i jednocześnie z determinacją eksplorującego nowe dziedziny, dążąc do kompleksowego ujęcia tematu.

Wykłady z filozofii sztuki przełamują sztywne ramy schematyzmu ze względu na dwutorowość wywodu, łączącego historyczną perspektywę teorii sztuk pięknych i analizę strukturalną. Ponadto nietrudno dostrzec, że oba ujęcia sztuki rozwijane są w dialogu – pierwsze w opozycji po części do Johanna Winckelmana i jego fundamentalnego dzieła *Dzieje sztuki starożytnej*, po części do twórczości literackiej i filozoficznej Friedricha Schillera, drugie – w odniesieniu do Gottholda Ephraima Lessinga, a szczególnie do jego tekstu *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*; pozwala to uchwycić coś z warsztatu profesora.

Już przy pobieżnej lekturze nietrudno zauważyć, że prace adwersarzy taktowane są wybiórczo, często z pominięciem istotnych wątków. I tak omawiając problem wolności herosów antycznych, Hegel rozprawia się bezpośrednio jedynie z bliższą mu koncepcją Schillera, natomiast milczeniem pomija kwestie wolności politycznej i kultu ciała, którym Winckelmann przypisywał zasadnicze znaczenie w swoich rozważaniach nad formami sztuki starożytnej, a w *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* uznał za warunek konieczny dla powstania doskonałych dzieł sztuki. Z nowatorskiej rozprawy porównawczej Lessinga, którą Jolanta Maurin Białostocka nie bez przyczyny uznała za prekursorską analizę strukturalną, Hegel wydobywa samą tylko figurę (rzeźbę) Laokona, pomijając kwestie materiału, poruszane w słynnym eseju. Prace Winckelmana i Lessinga często są obecne gdzieś w tle, a ponieważ należały do kanonu lektur, Hegel mógł zakładać ich znajomość i sięgać po wybrane wątki, żeby na zasadzie kontrastu wyjaśnić specyfikę swojej filozoficznej teorii piękna. Zamiast zatem cytować Lessinga, przedstawia własną koncepcję życia znaku w sztuce – najpierw w kontekście śmierci natury w znaku (narodziny symbolu), następnie w „spełnieniu” stosunku znaczenia i postaci w rzeźbie, eposie i starożytnym dramacie. Zamiast ustosunkować się do Winckelmannowskiego ujęcia dziejów sztuki, które uwzględniało przecież analizę kontekstu społecznego, możliwości technicznych, zastosowanych materiałów oraz techniczne aspekty produkcji artystycznej, prezentuje własną historyczną teorię sztuk, a do poszczególnych twierdzeń odnosi się poza kontekstem, niekiedy nawet bez podania źródła. Na przykład w części poświęconej rzeźbie twierdzi – wbrew Winckelmannowi i jego zachwytowi nad nieskrępowaną nagością – że Grecy znali cnotliwą

przyzwoitość i w miarę potrzeby zakrywali ciała posągów: „Człowiek nie ukrywa jedynie tego, co stanowi wyraz wolnego ducha. Jeśli więc Grecy rzeźbili nagie posągi, to u podstaw tej aktywności leżał szczególny cel. Chodziło o to, żeby uwypuklić siłę, o zręczność albo o wypracowanie mięśni i w ten sposób przedstawiano Heraklesa, Jazona, olimpijskich zwycięzców. Albo koncentrowano się na bezpośredniej zmysłowości i do tego celu wybierano Bachusa, satyrów, bachantki, które oddają się szaleństwu tańca. (Inne tańczące figury są okryte i przedstawione zostają z zachowaniem wszelkich wymogów przyzwoitości)” (s. 224). Nie znaczy to, że w wykładach brakuje bezpośrednich odniesień do tych autorów: z uznaniem wypowiada się Hegel m.in. o uwagach na temat przedstawień posągów egipskich (s. 230), satyrów, Amora, kamei, gemm, monet (s. 231) z *Dziejów sztuki starożytnej*, w części poświęconej kompozycji malarskiej (s. 238) z aprobatą przyjmuje Les-singowską koncepcję płodnego momentu („das fruchtbare Moment”).

Preferencje literackie Hegla wydają się dość oczywiste – ceni literaturę starożytnej Grecji i Rzymu, ale nie lubi opowieści średniowiecznych, fascynują go poezja i opowieści Wschodu (te ostatnie traktuje po trosze jak kurioza), nie uznaje zaś sentymentalizmu i typowych dla niego słabych postaci („pięknych dusz”), fantastyki, komizmu, grozy, przesądów, ironicznej narracji, które wiąże jednoznacznie z romantyczną formą sztuki. Posługuje się licznymi przykładami pochodzącymi z greckich eposów (*Iliada*, *Odyseja*) i dramatów (*Edyp*, *Alkestis*, *Filoktet*), z literatury rzymskiej (Owidiusza, Lukiana, Wergiliusza), ale ze starszej, na powrót odkrywanej i przekładanej na współczesny język literatury staroniemieckiej, wspomniana zostaje tylko *Pieśń o Nibelungach* i późny utwór Hartmanna von Aue *Biedny Henryk* oraz *Parsifal* i *Titur* Wolframa von Eschenbach. Teksty klasyczne Hegel z pewnością czytał, natomiast można mieć wątpliwości co do jego znajomości literatury średniowiecznej. Myli fikcyjne opowieści o rycerzach, królu Arturze z bohaterskimi pieśniami związanymi z rycerzami Karola Wielkiego, co nie jest wielkim błędem, bo ostatecznie jedno i drugie należą do epiki dworskiej, ale fakt, że w analizie ogranicza się do jednego poematu heroicznego, jednego krótkiego tekstu Hartmanna von Aue i że nie znajdziemy w wykładach jakichkolwiek wzmianek o poezji dworskiej, świadczy o jego nieznanym i odrzuceniu tradycji, z których Johann Herder, a później romantycy czerpali inspirację. Pomijam tu pytanie o przyczynę: czy odnosił się niechętnie do koncepcji literatury narodowej (*Volksdichtung*) – za czym przemawia próba wyjścia poza perspektywę europejską, czy raczej nie tolerował słabego, chwiejnego romantycznego bohatera; interesują mnie raczej osobiste upodobania Hegla, które bezpośrednio wpłynęły na kształtowanie się koncepcji estetycznych jego uczniów, w tym estetyki brzydoty Karla Rosenkranza. Wyrazy tych upodobań znajdziemy w wielu miejscach, pozwolę sobie wskazać kilka z nich: formułując koncepcję formalizmu charakteru (s. 187–192), definiowanego poprzez „tę szczególną formę, że nie wiąże się z poszczególnymi celami i zamiarami, z jakimś ogólnym dążeniem, ale kształtuje się zgodnie ze swoją bezpośrednią naturą, to z niej czerpie i jej się trzyma” (s. 187–188), Hegel posługuje się przykładami, które jednoznacznie wskazują na cechy brzydkie. Skoro piękna jest stałość charakteru, to chwiejność musi być wstrętą. Brzydkie są zatem postaci Szekspira – Ryszard II, Otello, Makbet, a jeszcze bardziej jego żona, o której mówi: „Jest tak dwoista i chwiejna, miotając się między miłością a tym podobnymi uczuciami – jest w tym coś odstręczającego” (s. 188). Równie brzydkie jak dwoistość postaci szlacheckich i doskonałych, a jednak łotrów w dramatach Augusta Kotzebue’go, są: szaleństwo znamionujące bohaterów Heinricha Kleista: „w *Księżu Homburgu* mamy do czynienia tylko z dwoistymi postaciami. Autorzy najwyraźniej nie wiedzą, jak stworzyć charakteru inaczej niż czyniąc je szalonymi” (s. 189) i nadwrażliwość, będąca słabością „pięknej duszy”. Tę ostatnią omawia Hegel na przykładzie Wertera Johanna Wolfganga Goethego, którego ceni wprawdzie za piękno odczuwania, ale odrzuca ze względu na niezdolność do działania, naruszającą wewnętrzne dostojeństwo (s. 75). Niepiękne są ponadto komizm i ironia wytwarzające brak charakteru (por. s. 29) i jego rozbicie (s. 76), próżność i pustka kryjące za magią i tajemnicą (s. 75).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Hegel nie szczędzi słów krytyki zwłaszcza wobec autorów, których chętnie czyta (pomijam tu oczywiście krytykę braci Schległów). Schillerowi zarzuca np. nieodpowiedni dla prozy, ale typowy dla nowożytnego stylu nadmiar przenośni i podaje przykład z *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*: „Owa polipia natura państwa greckiego, w którym każda jednostka rozkoszowała się życiem niezależnym, w razie potrzeby mogła utożsamić się z całością, ustąpiła miejsca sztuczному mechanizmowi”; za nieudane uznaje realistyczne w zamyśle przedstawienie Szwajcarów w *Wilhelmie Tellu* (s. 83); w innym miejscu pisze o jego nieokielznanym patosie, z dystansem odnosi się do wiersza *Bogowie Grecji*, którym zachwycał się jeszcze w Tybindze. Dzięki pracy edytorskiej Marcina Pańkova możemy przyjrzeć się na jednej stronie dwóm interpretacjom tego wiersza: wersja Hotho dokumentuje w istocie polemikę z wzorcem niepoznawalnego i oddalonego Boga w imię „prawdziwie chrześcijańskiego poglądu”, który ostatecznie

umożliwia duchowi osiągnięcie wyższej jedności i pojednania z sobą (przyp. 95, s. 183), podczas gdy zapis Kehlera oddaje moment, kiedy Hegel czyta i komentuje kilka wersów. Po wstępnych uwagach kreślących sytuację przechodzenia wewnętrznej boskości w świat doczesny, wypierania starych bogów przez nowych i smutku związanego z upadkiem klasycznej wyobraźni, pojawia się kilka dość chaotycznych zdań: „Tęsknota za pięknymi wyobrażeniami, które przeminęły. »Bogowie byli wtedy bardziej ludzcy, zaczęli ludzie byli bardziej boscy«, taki jest przekaz. Zostało tu w barwny sposób odmalowane, w jaki sposób natura była dla ludzi czymś bezpośrednio boskim – co jednak jest nieco opaczne. Bogactwo fantazji musi ustąpić przed Jednością – oto nad czym się ubolewa. [...] Dalej »Dorównywać mógłbym obywatelom Olimpu«. Postaci ludzkiej tego nie brakuje. To właśnie człowieczeństwo wkracza tu w swą bezpośredniość”. Lekturę kończy uwaga, że boskość nie była człowiekowi bliższa w antyku niż obecnie (s. 183). Jak widać, na słowa Schillera została tutaj nałożona siatka pojęciowa wypracowana na potrzeby filozoficznej estetyki, przez co interpretacja mija się ze słowami wiersza. W wykładzie Hegel posługuje się drugą, ugrzeczniejszą wersją pierwotnie rzeczywiście buntowniczego utworu, wersją, w której nie ma już mowy o smutnym, samotnym, oddalonym od ludzi Bogu ani o braku odpowiedniego materiału dla artysty, ograniczając się, po korektach i cięciach, do kwestii braku doświadczanego przez ją liryczne w świecie sprowadzonym przez naukę do bezdusznej materii (słońce bez Heliosa jest już tylko ognistą kulą) i pozbawionym dawnej radości na rzecz Jednego. Interpretacja Hegla redukuje zmysłowy, wibrujący obraz barwnego świata Greków do gry fantazji, pomijając specyfikę zmysłowego doświadczenia. Wykorzystywanie utworów literackich wbrew słowu tekstu nie jest niczym nowym, w tym przypadku stanowi jednak świadectwo rozwoju myśli profesora, który wcześniej, w czasie powstawania pierwszego programu idealizmu, zgodziłby się zapewne i pierwszą wersją *Bogów Grecji*. Rozmowa z wierszem okazuje się też rozmową z wcześniejszymi poglądami wykładowcy.

Interesujący jest pełen napięcia stosunek Hegla – miłośnika teatru – do sztuk Williama Szekspira; w tekście znajduje się imponująca ilość odniesień świadczących o znajomości tematu. Cytowany poniżej wyimek uświadamia, jak trudno mu było połączyć fascynację teatrem Szekspirowskim z ramami teorii, która pozbawia jedności i doskonałości bohaterów nowożytnego romantycznego dramatu. Broni w nim piękna charakteru Hamleta przed zarzutem Goethego, jakoby był to bohater słaby. Podobnie jak w przypadku Wertera, Hegel próbuje znaleźć jakieś osłabienie własnej tezy; podczas gdy Wertera bronił jego nadwrażliwością, Hamletowi przypisuje hipochondrię, a więc znów pewien stan chorobowy, który wprawdzie wpływa na charakter, ale nie sprawia, że staje się prawdziwie brzydki, jak Makbet czy książę Homburg. Pisze: „Również Hamlet podpada pod kategorię charakteru formalnego. Osobowość nieskończenie szlachetna, toteż trudno powiedzieć o nim, że jest po prostu słaby. Goethe niesłusznie nazywa go słabą duszą. Zadanie, do którego nie dorósł, roślina, która powinna rozsadzić dno donicy, w której wyrosła. Piękno szlachetności charakteru, który jest hipochondryczny [...] nie dochodzi do wyrazu, brak mu śmiałości, która popchnęłaby go do działania” (s. 191).

Zachowane w zapiskach drobne niedoskonałości i napięcia w tekście sprawiają, że Hegel staje się bliższy jako wykładowca; niestety nie staje się tym samym bardziej czytelny dla polskiego czytelnika. Obawiam się, że zasady przekładu niemieckojęzycznych tekstów filozoficznych, z jakimi już od dawna mamy do czynienia, stanowią dość silną barierę dla ich powszechniejszego odbioru. Podstawowym mankamentem jest czołobitna dosłowność, nakazująca tłumaczom, nawet znawcom przedmiotu, jakim jest tłumacz *Wykładów*, trzymać się kurczowo nie tylko osobliwości niemieckiej składni i gramatyki, ale również manierezmów języka niemieckiego, znanego ze stosowania dużej ilości rzeczowników tam, gdzie w języku polskim na miejscu byłyby formy czasownikowe. Sprawia to, że fragmenty książki stają się po prostu nieczytelne. Pozwolę sobie zacytować tylko kilka przykładów, żeby uzmysłowić ten problem. Zacznę od kłopotów, jakie sprawiają zamki – naturalne dla języka niemieckiego, ale wprowadzające chaos, jeśli przełożymy je dosłownie. Poniżej przytaczam cytaty pochodzący z rozdziału „Dzieło sztuki w jego subiektywności” i dotyczący przedstawienia rzeczy jako takich. Hegel zastanawia się w nim, w jakim stopniu można oddać obiektywność przedstawienia i sugeruje, że nie wystarczy wierne odwzorowanie rzeczywistości zewnętrznej, żeby dzieło było udane. Sądzi, że nie udało się to ani Schillerowi w *Wilhelmie Tellu* – mimo dbałości o szczegóły, ani Goethemu w dramacie *Götz von Berlichingen*, słynącym z bardzo zróżnicowanych językowo dialogów. Dosadny miejscami język Goethego uważa wręcz za zbyt oczywisty w swej naturalności. Wysiłki Schillera i Goethego komentuje następująco: im bardziej autorzy stawiają na realizm obrazu – czy to historycznego, jak w przypadku Schillera, czy językowego – jak u Goethego, tym mniej miejsca zostaje na wyrażenie świata wewnętrznego. Przedstawienie rzeczywistości zewnętrznej zaczyna dominować tak bardzo, że w patosie mowy brakuje miejsca na wyrażenie uczucia. Podobny nadmiar zewnętrznej rzeczywistości daje się dostrzec w pieśniach

ludowych. Hegel wyraża swoje uwagi, posługując się koniunkcją zdań, które w dosłownym przekładzie po prostu przytłaczają: „Ta obiektywność przedstawienia może wówczas powodować, że wewnętrzność zostaje w tym powiązaniu tylko zaznaczona, że nie chodzi w tym o całkiem pustą stronę zewnętrzną, lecz że uczucie zewnętrznie się nie ukazuje, że nie może wyrazić się w oratorskim wymiarze patosu. Taką obiektywność odnajdziemy zwłaszcza w pieśniach ludowych, które w formie całkiem zewnętrznej niosą w sobie sugestię wewnętrznego, głębokiego uczucia” (83–84). Wystarczyłoby wprowadzić kilka kosmetycznych zmian niezmiwiających sensu, żeby tekst stał się bardziej czytelny. Na przykład tak: „Taka [odniesienie do poprzedniego zdania, cytatu z *Götza*] obiektywność przedstawienia może powodować, że strona wewnętrzna jest zaledwie zaznaczona; nie chodzi o pustą zewnętrzną, lecz o to, że uczucie nie może się uzewnętrznić, wyrazić w patosie mowy. Podobną obiektywność...”

Skrótowno zapisane notatki są zawsze trudniejsze w odbiorze od zredagowanego tekstu, ale w wielu przypadkach przekład jeszcze go utrudnia. Na przykład w części poświęconej architekturze klasycznej czytamy: „W architekturze właściwej u podstaw leży określenie domu. Główną formą architektoniczną jest świątynia, budownictwo religijne – sale, kolumnady, przejścia, schody, gimnazjony – wszystko to są określone formy przeznaczone do określonego celu. Główną formą architektoniczną jest jednak świątynia. Tak jest u Greków i sale, zwłaszcza w przeznaczeniu publicznym, wraz ze świątyniami są tu głównym dziełem. Natomiast mieszkania greckie były pod tym względem nieznaczące” (s. 213). Chodzi oczywiście nie o dom, tylko o budynek bądź budowlę i świątynię jako najważniejszą formę architektoniczną oraz o fakt, że głównym osiągnięciem Greków były przestrzenie o przeznaczeniu publicznym i świątynie, podczas gdy domy mieszkalne nie miały większego znaczenia. W cytacie zaznaczyłam miejsca, które są dosłownym, ale niedoskonałym przekładem. Zbytnią powagą w podejściu do słów filozofa skutkuje niekiedy niezamierzonymi efektami komicznymi. Możemy zatem przeczytać odnośnie do postaci dramatów Williama von Hippela, że „są to wielkie charakteryzacje, potężne osobowości, które nie mogą znaleźć dla siebie powietrza” (s. 191) – Hegel ma na myśli przestrzeń, w której mogą działać. Zupełnie udużniona staje się w przekładzie historia młodej Julii: „Tego rodzaju formalne charaktery to charaktery Szekspira, na przykład Julia – włoska natura kobieca, bukiet róż. Gdy tylko wystrzela z pąków, jej miłość sprawia, że rozwija się naraz w całości i rozkwita w niej. Nie dysponuje żadnym doświadczeniem zdolnym ten swój dziecinny charakter poprowadzić dalej i w tej niedojrzałości za sprawą miłosnego wstrząsu rozwinię się za jednym zamachem w całości” (s. 190). Fragment ten w języku polskim mógłby brzmieć tak: „Charaktery formalne tego typu występują u Szekspira, np. Julia – uosobienie włoskiej kobiety, niczym bukiet róż. Kiedy rozkwita, miłość pozwala jej w pełni rozkwitnąć. Nie może odwołać się do doświadczenia, które pozwoliłoby kształtować jej dziecinny charakter; miłosny wstrząs przenosi ją z niedojrzałości w dojrzałość”.

Tych kilka uwag dotyczących przekładu formułuję z nadzieją, że staną się przyczynkiem do dyskusji nad przekładami z języka niemieckiego i że nie będą odczytane jako atak na tłumacza, który wykonał dobrą i potrzebną robotę.