

# Modernism și axiologie. Perspectiva kantiană

Laurențiu HANGANU\*

**Key-words:** *aesthetics, modernism, axiology, sublime, subversiveness, politics*

## 1. Sublimul în analiză transcendențială: Immanuel Kant

Formularea sistematică a unei teorii a sublimului în sprijinul autonomiei esteticului – și, în același timp, în sensul limpezirii temeiurilor subversive ale operei de artă – îi este datorată lui Immanuel Kant: făcând trecerea de la „expunerea fiziologică<sup>1</sup> a judecăților estetice” elaborată de Edmund Burke (cf. Burke 1981: *passim*) la „expunerea [lor] transcendențială” (Kant 1981: 171), filosoful distinge între două tipuri de sublim: un „sublim matematic” (*mathematisch Erhabenen*), în cazul căruia efortul sufletului de cuprindere și apreciere a obiectului („cutremurarea” descrisă de Burke) se raportează la facultatea de cunoaștere, și un „sublim dinamic” (*dynamisch Erhabenen*), care vizează facultatea de a dori (cf. Kant 1981: 141; Kant *Kritik*). În accepția sa matematică, scrie Kant, sublimul se definește drept „ceea ce este *mare în mod absolut*” [subl.a.] (Kant 1981: 141), înțelegând prin „mărime absolută” nu o superioritate de ordin cantitativ, raportabilă la un sistem de referință exterior, ci o preeminență de factură reflexiv-subiectivă, a cărei măsură se regăsește numai în sine însăși (cf. Kant 1981: 143). Impunându-se prin dimensiunea sa copleșitoare, în preajma căreia facultățile perceptive devin inadecvate, sublimul este „*ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedește existența unei facultăți a sufletului care depășește orice unitate de măsură a simțurilor*” [subl.a.] (Kant 1981: 143) – o „facultate suprasensibilă” care, revelându-ne conștiința propriei finitudini și limitări, ne dezvăluie, în același timp, temeiul superiorității noastre în raport cu natura: este vorba, anume, despre năzuința imaginației în direcția expansiunii infinite, laolaltă cu pretenția rațiunii la totalitate absolută (cf. Kant 1981: 144). În consecință, sublimul trebuie căutat nu în obiectele naturii, așa cum o face înțelegerea tradițională, ci „doar în noi și în modul nostru de gândire” (Kant 1981: 140), mai precis în „starea de spirit care se naște în aprecierea lui” (Kant 1981: 149), care ține de facultatea de judecare reflexivă:

---

\* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, România.

<sup>1</sup> În fapt, expunere „psihologică”, termen folosit chiar de Kant atunci când a comentat pentru prima oară lucrarea lui Burke.

Sublimul nu se află în vreun obiect al naturii, ci doar în sufletul nostru, întrucât putem deveni conștienți de superioritatea noastră față de natura din noi și, prin aceasta, față de natura exterioară nouă (întrucât ne influențează). Atunci, tot ceea ce trezește în noi acest sentiment, aici fiind inclusă *forța* naturii care încordează puterile noastre, se numește (deși impropriu) sublim [subl.a.] (Kant 1981: 158).

Deplasarea de accent kantiană confirmă turnura gândirii moderne înspre interioritate și autoreflexivitate și încheie procesul de re poziționare politică a fenomenului estetic printr-o schimbare de atitudine care, abandonând caracterul impersonal al sublimității clasice, respinge hegemonia obiectivității – obligativitatea normelor și a canoanelor – în favoarea profunzimii comprehensive a subiectivității, conferind încordării lăuntrice (și, prin extensie, noțiunii de „expresie” teoretizată mai târziu de A.W. Schlegel) energii și dimensiuni semnificante atribuite anterior exclusiv lumii naturale. Psihologic vorbind, mecanismul este unul de apropiere și integrare a conținuturilor inconștiente proiectate, sub acțiunea căruia sfera psihismului individual este reîntregită, iar omul dobândește conștiința propriei ponderi și distanțe ontologice în raport cu universul fenomenelor exterioare.

Odată lăsată în urmă ascendența (tiranică a) obiectului, deosebirea dintre frumos și sublim este teoretizată de Kant ca antinomie între finitudine și ilimitare:

Frumosul naturii privește forma obiectului care constă în limitare; dimpotrivă, sublimul poate fi întâlnit și la un obiect lipsit de formă, întrucât *nelimitarea* este reprezentată în el sau datorită lui [subl.a.] (Kant 1981: 138).

Rezultat al desprinderii de finitudinea apotropaică a reprezentării tradiționale, sublimul kantian se manifestă în sincronie cu dilatarea și intensificarea conștiinței până la (ne)limita(re) pierderii de sine, deconstructurând edificiul conceptual al cosmosului clasic și vădindu-se drept stare de rezonanță ce acompaniază situarea spontană, fulgerătoare și stupefiantă a sufletului în proximitatea informalului și nedeterminatului. Experiența subiectivă a întâlnirii cu nemăsuratul este tradusă de filosof ca „uimire” (*Verwunderung*), „spaimă” (*Schreck*), „înfiorare sfântă” (*heilige Schauer*) și „groază” (*Grausen*) – amprente psihologice ale „sublimului dinamic” (cf. Kant 1981: 154; Kant *Kritik*) –, situație în care ordinea și obișnuințele lumii cunoscute sunt suspendate, iar trăirea spectatorului este condiționată de conștiința tensionată a propriei siguranțe și integrități – așa cum se întâmplă, scrie Kant, în cazul celor aflați în fața masivelor muntoase înălțându-se brusc către cer sau pe marginea hăului întunecat al prăpăstiilor (cf. Kant 1981: 163). Surprins de dispariția neașteptată a reperelor și a etaloanelor existențiale, omul se descoperă (cu spaimă și groază) ca fiind în marginea lumii, susținut în confruntarea cu nemăsuratul doar de propria-i unicitate și singularitate.

Dincolo de determinările strict psihologice însă, înfiorarea și cutremurarea sublime iau naștere, în perspectiva analizei transcendente kantiene, din „jocul subiectiv al facultăților sufletului” – în speță, imaginația și rațiunea –, ale căror dezacord și conflict, întreținute de absența unui concept determinat al obiectului, provoacă tulburarea ontică și zguduirea ființei umane în întregul ei:

Reprezentarea sublimului [...] face ca sufletul să se *simtă mișcat* [...]. Această mișcare poate fi comparată [...] cu o zguduire, adică cu o respingere și atragere care alternează rapid, provenind de la același obiect. Transcendentul este pentru imaginație

(care este împinsă până la el în perceperea efectuată de intuiție) ca o prăpastie în care ea se teme să nu se piardă; pentru ideea rațiunii despre suprasensibil nu este însă ceva transcendent să producă o astfel de năzuință a imaginației, ci este conform legii; prin urmare, ceea ce este respingător pentru sensibilitatea pură este în aceeași măsură atrăgător pentru rațiune. Dar judecata însăși rămâne doar estetică, întrucât, fără să se bazeze pe un concept determinat al obiectului, ea reprezintă numai jocul subiectiv al facultăților sufletului (imaginație și rațiune) ca fiind armonic chiar prin contrastul lor. Căci, așa cum imaginația și *intelectul* produc în aprecierea frumosului, prin acordul lor, finalitatea subiectivă a facultăților sufletului, tot astfel, imaginația și *rațiunea* obțin același rezultat în aprecierea sublimului, prin conflictul lor [subl.a.] (Kant 1981: 152).

Finalitatea contradictorie a demersului prin care imaginația, extinzând în mod subiectiv conceptul naturii către un substrat suprasensibil, ajunge să-și atingă propriile limite, generează sentimentul copleșitor al sublimului:

Sublimul poate fi descris astfel: un obiect (al naturii) *a cărui reprezentare determină spiritul să gândească imposibilitatea naturii de a constitui o întruchipare a ideilor.*

De fapt, literal vorbind și considerând logic lucrurile, ideile nu pot fi întruchipate. Însă dacă extindem (matematic sau dinamic) facultatea noastră empirică de reprezentare pentru intuirea naturii, atunci intră în joc în mod inevitabil rațiunea ca facultate a independenței totalității absolute și dă naștere năzuinței, ce-i drept zadarnice, a spiritului de a adecva reprezentarea simțurilor la totalitatea absolută [subl.a.] (Kant 1981: 162).

Trăirea sublimă se profilează, astfel, drept amestec indisolubil între neplăcerea produsă de „inadecvarea imaginației, în cadrul aprecierii estetice a mărimii, față de aprecierea realizată de rațiune”, pe de o parte, și plăcerea datorată „concordanței acestei judecăți asupra inadecvării [...] cu ideile rațiunii” (Kant 1981: 151), stare a cărei esență paradoxală este descrisă de Kant prin formula oximoronică a „plăcerii negative” (*negative Lust*):

întrucât spiritul nu este doar atras de obiect, ci alternativ mereu și respins de el, satisfacția produsă de sublim nu conține atât plăcere pozitivă, cât mai curând admirație sau respect, adică plăcere negativă (Kant 1981: 138).

Ceea ce deosebește „plăcerea negativă” kantiană de „satisfacția dureroasă” a lui Burke – de „încântarea” cutremurată aflată sub semnul instinctului de autoconservare – este, dincolo de ruptura de nivel a cadrului teoretic de abordare, *continua fluctuație și alternanță* ale mișcărilor spirituale de atracție și respingere: situată exclusiv în orizont psihologic, înțelegerea sublimului nu poate depăși spirala predictibilă a viziunii dialectice, întrucât, prin însăși natura sa, psihicul tinde în permanență să reducă incongruențele și mobilitatea desfășurărilor fenomenale – transformările și imprevizibilul istoriei – la coerența și coeziunea viziunii mitic-integratoare; altfel spus, procesul de coagulare (simbolică a) impresiilor în semnificații și a semnelor în serii și sisteme semiotice nu poate avea loc în afara finalității (practice a) afirmării și împlinirii interioare. Presupunând, dimpotrivă, alternarea rapidă („vertiginoasă”) și neîntreruptă („indecidabilă”) a impulsurilor și a polarităților etern divergente, sublimul kantian este unul postdialectic, o trăire singulară, descumpănită și perplexă care, renunțând să mai închidă indetermiările lumii în tiparele gândirii ordonatoare, revelează confuzia și instabilitatea de dincolo

de contururile oricărei forme, într-o provocare adresată sufletului de a-și întâmpina propria risipire și dezintegrare. (*Criticile* lui Kant marchează, astfel, momentul în care viziunea escatologică creștină lasă locul incertitudinilor și nesiguranței moderne: viitorul este sublim – înfiorător și terifiant – numai în măsura în care este incognoscibil). Trăirea sublimă kantiană, ca zbatere și supraviețuire la limita nelimitatului, pune în lumină existența acelei „facultăți suprasensibile” prin mijlocirea căreia pot fi întrezărite, într-o străfulgerare spirituală convulsivă, contururile și finitudinea ființei umane din afara tuturor circumscrierilor sale structurante – semnalând, înaintea lui Zarathustra, calea către înțelegerea postmodernă a aserțiunii aristoteliene: „Cel care [...] este incapabil ori fără nicio nevoie de trai comunitar nu este nicidecum parte a cetății, așa că este ori o fiară, ori un zeu” (Aristotel 2001: 1253a). Interpretate în cheie poststructuralistă, judecățile lui Kant prefațează, cu limpezime vizionară, era postumanului: analiza transcendențială a sublimului este scrutarea condiției omului din perspectiva năzuinței sale secrete către autoînstrăinare, pierdere și dezumanizare.

## 2. Sublim, imaginație și libertate

Factorul determinant al afirmării și expansiunii moderne ale sublimului, scrie Kant – prefiguând teoriile actului creator ale lui William Blake, S.T. Coleridge, Novalis sau A.W. Schlegel – este imaginația, facultatea intelectuală care, constituită drept punte între sensibilitate și ideile rațiunii (cf. Kant 1981: 149), tinde să realizeze sinteza intuitivă a infinității ca tendință irepresibilă de a cuprinde ceea ce este de necuprins (cf. Kant 1981: 148-149). În acord cu gândirea critică romantică, al cărei travaliu urmărește distanțarea și delimitarea plăsmuirilor estetice de ideea tradițională de inspirație, imaginația este definită de filosof drept instrumentul de cunoaștere *productivă* prin care intelectul se ridică deasupra legii „analogice” și „banale” a asociației, prelucrând elementele naturii în conformitate cu principii proprii, pe temeiul cărora poate fi edificată, în deplină libertate și legitimitate, o „altă natură”:

Imaginația (ca facultate de cunoaștere productivă) poate crea o altă natură din materia pe care i-o oferă natura reală. Noi ne distrăm cu ea atunci când experiența ni se pare prea banală și o transformăm pe aceasta, ce-i drept, după legi analogice, dar și după principii care își au sediul în regiunile superioare ale rațiunii (și care ne sunt tot atât de naturale ca și acelea prin care intelectul percepe natura empirică). Astfel simțim libertatea noastră față de legea asociației (care guvernează utilizarea empirică a imaginației); deși potrivit acestei legi noi împrumutăm materia de la natură, totuși noi o putem transforma depășind natura (Kant 1981: 208–209).

Anticipând distincția coleridgeană dintre fantezie și imaginație, *Critica facultății de judecare* deosebește, în debutul capitolului dedicat analizei sublimului, între o „imaginație joc” (*spielenden Einbildungskraft*) – asociată cu „sentimentul vital” al frumosului – și o „imaginație ca îndeletnicire serioasă” (*ernst [...] Einbildungskraft*), care, acționând în sensul „opririi momentane a forțelor vitale, urmată imediat de o izbucnire a lor, mult mai puternică”, vădește prezența inconfundabilă a sublimului (cf. Kant 1981: 138; Kant *Kritik*). Cele două accepții ale facultății imaginative corespund, în orizontul politic al succesiunii epocilor literare ca desfășurare de

canoane reprezentationale și ideologii antitetice, atitudinii obediente a clasicismului, respectiv dispoziției tensionate și turbulente a romantismului:

Reprezentarea sublimului din natură face ca sufletul să se *simtă mișcat*, în timp ce judecata estetică asupra frumosului din natură îl menține într-o stare de contemplare *liniștită* [subl.a.] (Kant 1981: 152).

Transpus de filosof, în consonanță cu efortul emancipator al gândirii iluministe, sub forma antinomiei static/ dinamic, contrastul dintre tradiție și modernitate revelează imaginația ca fiind agentul tutelar și, în același timp, mediul catalizator al procesului schimbării de paradigmă explicativă a lumii – mutație constituită, așa cum va arăta Thomas Kuhn, în chiar esența revoluțiilor științifice (cf. Kuhn 1970: *passim*). Imaginația dislocă granițele și limitele ordinii existente și, creând o „altă natură”, afirmă posibilitatea unei alte ordini, care, odată proiectată și extinsă axiomatic, ajunge să cuprindă starea de lucruri anterioară în calitate de determinare particulară și provizorie a unei circumscrieri cognitive diacronice, supranormative și „atocuprinzătoare”. Concomitent, în planul relațiilor de putere și al ideologiilor, reconfigurarea mecanismelor și a tiparelor comprehensive implică nu numai abandonarea, ci și devalorizarea și dezavuarea ordinii (sociale) precedente, stigmatizată ca retrogradă, opacă și coercitivă.

În această perspectivă, imaginația „gravă” kantiană, esențial transgresivă, își reliefează potențialul destabilizant „tocmai datorită depășirii limitelor sale” (Kant 1981: 168), proiectând orizontul înțelegerii estetice dincolo de hotarele impuse de ideologia și practica *mimesis*-ului și transmutând lumea „obiectivă” a Ideilor platoniciene în intuiție a infinitului interiorității:

Căci imaginația, conform legii asociației, condiționează fizic starea noastră de mulțumire; însă tot imaginația, potrivit principiilor schematismului facultății de judecare (deci ca subordonată libertății), este un instrument al rațiunii și al ideilor ei și, ca atare, o forță prin care se afirmă independența noastră față de influențele naturii; ea micșorează ceea ce este mare în ordinea lor, situând astfel ceea ce este absolut mare numai în propria sa menire (a subiectului) (Kant 1981: 163–164).

Asocierea dintre imaginație și libertate, marcă definitorie a conștiinței de sine romantice, accede astfel, prin intermediul organonului *Criticilor* kantiene, la coerența și necesitatea explicitării logice; iar fundamentul ontologic al abordării și analizei producțiilor imaginative în termenii cunoașterii transcendente (apriorice) este afirmarea, pentru prima oară în istoria spiritualității europene, a existenței *ideii estetice* în calitate de pandant firesc, antitetic și autonom, al *ideii raționale*:

Prin idee estetică înțeleg acea reprezentare a imaginației care dă mult de gândit, fără ca totuși să i se potrivească un gând determinat, adică un *concept*; deci, nicio limbă nu o poate exprima și face inteligibilă în întregime. Este clar că ea este opusul (pandantul) unei *idei raționale*, adică un concept pentru care nicio *intuiție* (reprezentare a imaginației) nu poate fi adecvată [subl.a.] (Kant 1981: 208).

Constituită, prin însăși posibilitatea de a fi gândită („asemenea reprezentări ale imaginației pot fi numite *idei*” [Kant 1981: 209]), în dovada îndepărtării irevocabile a spiritualității moderne de paradigma metafizică, ideea estetică garantează autonomia artei prin denunțarea și neutralizarea imperativului subordonării mimetice

în favoarea noului comandament al juxtapunerii și coabitării democratice: „[atributele estetice], notează Kant, se alătură atributelor logice și imprimă imaginației un elan de a gândi mai mult, deși într-un mod confuz, decât poate cuprinde un concept” (Kant 1981: 210). În același timp, inseparabilă de ideea de libertate, ideea estetică se dovedește a fi profund inadecvată oricărei determinări conceptuale – disonanță care, tradusă de filosof drept „elan al imaginației nelimitate” (Kant 1981: 169) și „tendință spre ceva care se află dincolo de limitele experienței” (Kant 1981: 209), pune în lumină tensiunea nondialectică a existenței umane ca proiect niciodată încheiat, ca stare de spirit anticipatoare a cărei energie iradiantă transgresează spontan cadrele oricărei ordini, fie ea naturală sau doctrinară – concret-istorică sau utopică. În acest sens, imaginația poate fi numită creatoare – constată Kant – numai dacă, oferind intelectului „o materie bogată și nedezvoltată pe care acesta nu o lua în considerație în conceptul său” (Kant 1981: 211), forțează și lărgeste în permanență granițele conceptului și determină gândirea, prin „furtuna și avântul” reprezentărilor sale intuitive, să treacă dincolo de ceea ce poate cuprinde cu certitudine:

Dacă subordonăm unui concept o reprezentare a imaginației care aparține întru chipării lui, dar care prin sine prilejuiește o gândire a cărei bogăție nu poate fi cuprinsă niciodată într-un concept determinat, *extinzând deci estetic conceptul într-un mod nelimitat*, atunci imaginația este creatoare; ea pune în mișcare facultatea ideilor intelectuale (rațiunea), determinând-o printr-o reprezentare să gândească mai mult [...] decât poate cuprinde și înțelege limpede [subl.a.] (Kant 1981: 209).

Tulburând claritatea și stabilitatea contururilor raționale ale conceptului prin valorizarea efervescentei și a dinamismului anticipării intuitive – substituind, altfel spus, metoda (*modus logicus*) prin manieră (*modus aestheticus*)<sup>2</sup> –, reprezentările estetic-imaginative expun, într-o străfulgerare comprehensivă revelatoare, natura provizorie a tuturor formelor, extinzând hotarele gândirii „dincolo de limitele experienței” și dezvăluind caracterul arbitrar, relativ și convențional, al principiilor de structurare și organizare politică ale realității. Privit în această lumină, sentimentul sublimului – „stare de entuziasm” și „elan al imaginației nelimitate” (Kant 1981: 169) – este subversiv prin definiție, întrucât pune în discuție îndreptățirea oricărei limite și, implicit, legitimitatea oricărei autorități și a oricărei ordini sociale. Acesta este și motivul, scrie Kant, pentru care

au și permis guvernările ca religia să fie îmbinată cu o mulțime de astfel de accesorii [idei și imagini puerile – n.n.], căutând pe această cale să-și scutească supușii de efort, dar și de capacitatea de a-și extinde forțele sufletești dincolo de limitele care li se pot fixa arbitrar; căci, reduși la pasivitate, ei pot fi conduși mai ușor (Kant 1981: 169).

Accesibilă numai geniului – singurul înzestrat, așa cum va proclama și Novalis, cu capacitatea de a-și afirma și exercita independența față de caracterul

<sup>2</sup> „Este adevărat că, în general, există două moduri (*modi*) de a ordona gândurile într-o expunere: unul se numește *manieră* (*modus aestheticus*), celălalt *metodă* (*modus logicus*); deosebirea dintre ele constă în aceea că primul nu are altă unitate de măsură în afara *sentimentului* unității întru chipării, în timp ce al doilea se ghidează în această privință după anumite *principii*; pentru arta frumoasă este valabil doar primul” (Kant 1981: 211).

constrângător al normelor și canoanelor –, limita ultimă a elanului imaginației înspre cuprinderea intuitivă a ceea ce este de necuprins este libertatea însăși.

### 3. Retorică și estetică

Nașterea esteticii ca domeniu autonom al gândirii coincide cu procesul de distanțare a sublimului de sfera retoricii și poziționarea sa, în calitate de apogeu al trăirii sensibile și limită a expansiunii imaginative, în orizontul creației artistice. În *Tratatul* lui Pseudo-Longinus (cf. Pseudo-Longinus 1970: *passim*), sublimul era înfățișat drept punctul culminant al crescendoului discursului retoric, iar prezența sa în scrierile lui Homer, Sappho sau Euripide era constant proiectată și examinată pe fundalul finalității pragmatice a demersului persuasiv; pentru moderni, dimpotrivă, strălucirea meteorică a sublimului redevine vizibilă doar în „noaptea luminoasă” a operei de artă, a cărei fascinantă singularitate, constituită în etalonul noii conștiințe axiologice, marchează trecerea romantică de la transparența discursivă a alegoriei la obscuritatea enigmatică a simbolului, revoluționând percepția raportului dintre exterioritate și interioritate și provocând transmutația raporturilor mimetice în determinări și funcții autoreflexive. De aceea, așa cum scrie Tzvetan Todorov, estetica nu poate începe decât acolo unde se termină retorica (cf. Todorov 1983: 173), constatare întărită de faptul că ideologiile care le sunt asociate – liberalismul romantic, respectiv conservatorismul doctrinei clasice – se situează într-o relație de excluziune reciprocă.

În această perspectivă, estetica apare nu atât ca urmare a unui proces de purificare a frumosului – de distilare și separare a sa de zgura rezonanțelor teoretice și a servituților moralizatoare –, cât mai cu seamă drept rezultat al afirmării suveranității sale politice asupra unui teritoriu ale cărui granițe, pentru prima oară recunoscute și acceptate, sunt instituite și prezervate de irupția terifiantă a sublimului. Cea mai bună dovadă în acest sens este că analitica sublimului, introdusă și tratată de Kant drept un „apendice” al teoriei judecății de gust, se constituie drept parte a esteticii numai în măsura în care, în chip paradoxal, o întemeiază și o determină din afară, întrucât cutremurarea sublimă, ca limită absolută a eului, se dovedește a fi imposibil de pătruns cu ajutorul cunoașterii sensibile (cf. Kant 1981: 165). În termenii mitologiei creștine, sublimul apare drept semnul hotarului de netrecut și al interdicției absolute – „sabia de foc” agitată amenințător de heruvimul care veghează fără odihnă asupra îndepărtării și separării definitive a omului de perfecțiunea paradisiului pierdut. În rădăcinată, dimpotrivă, în interioritate și subiectivitate, transcendența teoretizată de Kant nu mai desparte oamenii de zei – nu mai împarte, segregaționist, întregul ființării între o jumătate impură și una eteric-celestă –, ci reprezintă cadrul formal aprioric de manifestare al oricărei percepții (și, implicit, al oricărei experiențe), predispoziția către sinteză a rațiunii pure care, instituind și sistematizând diversele forme ale realității, diferențiază obiectele de non-obiecte, cognoscibilul de incognoscibil, ceea ce poate fi abordat și apropiat prin cunoaștere de „lucrurile în sine”. Iar funcția crucială a sublimului, în calitate de mediu anterior și graniță între finitudine și nelimitare – între formă și absența conturului (gnoseologic) –, este aceea de a învedera și marca, cu intensitate înspăimântătoare, limitele cunoașterii înseși.

Pe de altă parte, dacă perspectiva adoptată este aceea a devenirii hegeliene a spiritului, concluzia judecății privind geneza noii discipline se dovedește a fi riguros aceeași: estetica, în sensul gândirii lui Hegel, nu poate fi întemeiată decât odată cu „moartea artei”, adică odată cu delimitarea vizionară și cuprinderea comprehensivă a frumosului, ca fenomen ce aparține (irevocabil) trecutului (cf. Hegel 1966: 17), de pe înălțimile maiestuoase, semet-înfiorătoare („sublime”), ale cunoașterii absolute.

Reintrodus în circuitul spiritualității europene prin conjugarea eforturilor de gândire ale idealismului filosofic german și ale școlii empiriste engleze, sublimul circumscrie și fixează domeniul esteticii prin punerea în lumină, pe de o parte, a insuficiențelor, incompatibilităților și limitelor frumosului și, pe de altă parte (și aici intervine semnificația majoră a accentelor și sensurilor sale moderne), prin revelarea faptului că esența imaginativă a operei de artă trimite întotdeauna la ceva situat dincolo de frumos, un ceva care, scrutat de romantici prin oceantul „intuiției productive” (cf. Schelling 1995: 105), transgresează orice coerciție, îngrădire sau limitare.

Într-un anumit sens, toată estetica modernă, adică de fapt toată estetica – explică Jean-Luc Nancy – își are originea și rațiunea de a fi în imposibilitatea de a atribui frumusețea numai frumuseții și în consecutiva alunecare și revărsare a frumosului dincolo de el însuși. [...] Forma sau conturul înseamnă limitare, iar aceasta este domeniul frumosului; dimpotrivă, interesul sublimului este în nelimitat. [...] Departe de a fi un fel de estetică subordonată, sublimul constituie un moment decisiv în gândirea frumosului și a artei ca atare (Nancy 1993: 34–35).

Ceea ce se dezvăluie prin intermediul sentimentului cutremurător al sublimului este necuprinsul spiritual al artei – caracterul ei singular, incomensurabil și ireductibil – care, sfidând ideile de subordonare și servitute, anihilează logica raporturilor de putere instaurate de teoria platoniciană a *mimesis*-ului și impune validarea politică a esteticului ca funcție originară și suverană a gândirii. Situat în spațiul nespațial dintre imperativul constrângerii etice și caracterul dezinteresat al atracției estetice<sup>3</sup>, sublimul devine hotarul terifiant care separă irevocabil formele activității spirituale, temperând „pretențiile îngrijorătoare ale intelectului” (Kant 1981: 60) și garantând astfel, pentru prima oară, autonomia artei prin protejarea sferei atribuțiilor și a competențelor sale de tendințele monopolizatoare ale eticului sau teoreticului.

În ordinea aceleiași logici, sublimul, în calitatea sa de expresie a alterității radicale și insolubile, condensează caracterul subversiv al creației artistice prin învederarea a ceea ce nu se lasă niciodată neutralizat, domesticit și înscris în logica autoritară a ideologiilor sociale. „Punct interior de fractură al frumuseții”, în viziunea lui Terry Eagleton, și, totodată, „condiție antisocială a oricărei sociabilități”, sublimul – scrie teoreticianul englez – „reprezintă o negare a ordinii

<sup>3</sup> „Dacă judecăm estetic binele intelectual (moral), care este scop în sine, scrie Kant, atunci el nu trebuie reprezentat atât ca frumos, cât mai curând ca sublim; el urzește mai degrabă sentimentul de respect (care disprețuiește atracția), decât sentimentul de dragoste sau de înclinație intimă, deoarece natura umană nu se acordă de la sine cu acel bine, ci doar datorită constrângerii pe care rațiunea o exercită asupra sensibilității. Invers, și ceea ce numim sublim în natura exterioară nouă sau în noi (de exemplu anumite afecte) va fi reprezentat doar ca o forță a sufletului de a se ridica prin principii morale deasupra anumitor obstacole ale sensibilității, devenind astfel interesant” [subl.a.] (Kant 1981: 165–166).

date fără de care orice ordine ar deveni inertă și ar dispărea” (Eagleton 1989: 57). Ca urmare, așa cum remarca încă Theodor Adorno (reluând în termenii gândirii moderne intuițiile și aprehensiunile lui Platon), „chiar dacă în artă caracteristicile formale nu pot fi interpretate nemijlocit din punct de vedere politic, totuși ea nu conține elemente formale fără implicații relative la conținut, iar acelea se întind până în sfera politică. În eliberarea formei, așa cum o dorește orice artă genuin nouă, se codifică înainte de toate eliberarea societății” (Adorno 2006: 362). Contrapunând reprezentării naturii frumoase proiecția interiorității sublime, instituirea modernă a esteticii transformă uimirea depersonalizantă a *Tratatului* longinian în conștiință vizionară și extrem-tensionată a propriului sine, răscumpărând dependența metafizică a subiectului de obiect și înlocuind trufia impulsivă a *hybris*-ului cu îndrăzneala nemăsurată și lucidă („revoluționară”) de a controla și corecta cursul istoriei.

De cealaltă parte, în replică la procesul de ascensiune și reconsiderare modernă ale sublimului, gândirea tradițională își reafirmă întâietatea (politică) prin intermediul analizelor lui Rudolf Otto, a cărui teorie a numinosului, formulată la începutul secolului al XX-lea, se constituie în încercarea cea mai importantă de a subordona și a (re)aduce sublimul sub controlul religiosului. Numinosul – fundamentul irațional al sacrului<sup>4</sup> – însumează, scrie Rudolf Otto, grandoarea strivitoare și, în același timp, pericolul extrem al aceluși „cu totul altul” (*das Ganz andere*) (Otto 2005: 38) vădit în experiența divinului; esența sa, fixată de teologul german în celebra formulă *mysterium tremendum et fascinans*, este înspăimântătoare, îngrozitoare și terifiantă, dând astfel măsura intensității confruntării cu ceva care este cu totul diferit de natura mundană; în același timp însă, numinosul este atrăgător, captivant și fascinant, asociindu-și, într-un efect de rezonanță fenomenologic-identitară, trăirea sublimă ca expresie a incomensurabilității și a nonreprezentabilității atotputerniciei divine:

Ceea ce-i doar grandios nu-i încă sublim. Conceptul ca atare rămâne nedezvoltat, el păstrează ceva misterios în sine și tocmai acest fapt îl face să aibă ceva în comun cu numinosul. De aici decurge, în al doilea rând, faptul că și în sublim există acel dublu element specific care lasă sufletului, de la bun început, o impresie respingătoare și totodată atrăgătoare. El umilește și exaltă totodată, el apasă sufletul și îl ridică deasupra lui însuși, el stârnește, pe de o parte, un sentiment ce se aseamănă cu frica, iar pe de alta aduce fericire. Astfel, prin această asemănare, conceptul de sublim este strâns legat de conceptul de numinos și este apt atât să îl „stârneasă”, cât și să fie stârnit de acesta. El poate atât să „treacă” în acesta, cât și să-l lase pe acesta să treacă în el, intrând astfel în rezonanță unul cu celălalt (Otto 2005: 65).

În condițiile în care frumosul, saturat de raționalitate și auctoritate, nu mai poate transpune în expresie sensibilă iraționalismul funciar al numi-nosului – subliniază Rudolf Otto –, sublimul se dovedește a fi, în lumea modernă, unica modalitate de proiecție a sacrului în formă artistică:

Cel mai eficient mijloc de reprezentare a numinosului este, în aproape toate artele, sublimul (Otto 2005: 94).

<sup>4</sup> Termenul „numinos” este derivat din lat. *numen*, „putere divină” (cf. Otto 2005: 13).

Judecățile extrem de citate ale lui Rudolf Otto (gânditor neokantian el însuși) se constituie, de fapt, în concluzia firească a observațiilor și deschiderilor teoretice datorate predecesorilor săi: căci efectul sublimului care acompaniază numinosul nu este altul decât acela de a induce spectatorului o stare de încremenire și stupeoare (cf. Otto 2005: 39) – trăirea în care, după cum observa Edmund Burke, „toate reacțiile sufletului sunt suspendate, în corelație cu diverse grade ale spaimii” (Burke *Inquiry: passim*); tot așa, în prelungirea analizelor lui Kant, numinosul este, și în accepția lui Rudolf Otto, cutremurător, înspăimântător și terifiant (*tremendum*) – pe de o parte –, dar și, în aceeași măsură, atrăgător, încântător și fascinant (*fascinans*), paralizând ființa umană în păienjenșul unei seducții imposibil de raționalizat și anihilat (cf. Otto 2005: *passim*). Ceea ce nu se vede însă (și nici nu poate fi observat, de altminteri) de pe versantul gândirii teologice este faptul că, angajată ireversibil pe drumul eliberării și al expansiunii politice, estetica nu poate decât să urmeze, în edificarea sa ca disciplină distinctă, logica „perfidă” și „periculoasă” a suplimentului, expusă în cutezanțele și sinuozitățile sale transgresive de Jacques Derrida (cf. Derrida 2007: 207); în speță, respingând orice tip de subordonare și vizând propria extindere și absolutizare, esteticul tinde să-și aproprieze atributele și funcțiile religiosului și să se substituie, în chip insidios, „Binelui suprem” platonician, în cadrul unui proces de dislocare și reconfigurare a ierarhiei axiologice tradiționale la capătul căruia se prefigurează, mesianică, gândirea lui Nietzsche:

Suntem în drept să admitem că, pentru adevăratul ei creator, suntem imagini și proiecții artistice și că noblețea noastră cea mai înaltă constă în a fi opere de artă – căci existența și lumea nu-și găsesc *justificarea* veșnică decât ca fenomen *estetic* [subl.a.] (Nietzsche 1978: 200).

Faptul este intuit de chiar Alexander Baumgarten, cel care, în 1750, reprezenta dinamica evolutivă a esteticii în termenii imperialismului transfrontalier și ai înglobării heterotopice, întrucât – aprecia ctitorul conceptului – domeniul „științei cunoașterii sensibile”, în calitate de „teorie a artelor liberale, doctrină a cunoașterii inferioare, artă a gândirii frumoase și artă a analogului rațiunii”, nu se oprește la hotarele retoricii sau ale poeziei, ci le cuprinde pe amândouă, laolaltă cu „obiectele pe care aceste discipline le au în comun atât cu alte arte, cât și între ele” (apud Ferry 1997: 375). (De unde bine-cunoscuta teorie a fraților Schlegel, conform căreia poezia romantică, „punând în contact literatura cu filosofia și retorica”, se revelează ca fiind activitatea creatoare supremă – sinteza ultimă și „universal progresivă” a tuturor domeniilor imaginative [cf. Schlegel 1983: 403]). Pentru Baumgarten, adevărul ca atare este, în deplin acord cu viziunea lui Kant, incognoscibil; asemenea zeului, el nu i se dezvăluie niciodată omului direct, ci îi apare sau în formă rațională, sau proiectat și reprezentat în materie sensibilă, impunând, prin evidența fenomenologică a descompunerii sale prismatice, necesitatea abordării și tratării echidistante a funcțiilor activității spirituale:

Mi se pare într-adevăr evident că adevărul metafizic sau obiectiv, dacă vrem să-l numim așa, reprezentat într-un suflet dat astfel încât se transformă în adevăr logic în sens larg – sau adevăr spiritual și subiectiv – fie se arată intelectului în esență drept conținut în spirit, când se află în ceea ce este perceput distinct de către acesta – este atunci adevăr LOGIC în sens STRICT –, fie se arată analogului rațiunii și facultăților

inferioare ale cunoașterii, sau exclusiv, sau în esență – este atunci adevăr estetic (apud Ferry 1997: 380).

Procedând la scindarea adevărului (metafizic) în „adevăr logic” și „adevăr esteticologic” (apud Ferry 1997: 381) și identificând ceea ce el numește „adevăr logic în sens larg” cu subiectivitatea și interioritatea – cu „adevărul spiritual și subiectiv” –, Baumgarten netezește calea gândirii către apariția teoriilor hermeneutice moderne și a conceptului de „trăire” al lui Wilhelm Dilthey; mai mult decât atât, sesizând că „adevărul estetic”, intuitiv și comprehensiv, „dă adesea adevărul logic al întregului” (apud Ferry 1997: 381), inventatorul noțiunii de „estetică” schițează deja primul pas în direcția elaborării edificiului ideologic care va deveni cunoscut, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub numele de „religie a artei”.

În perspectiva mai generală a istoriei și metamorfozelor categoriilor culturii, rivalitatea politico-ideologică pusă în lumină de demersul de clarificare conceptuală a sublimului adeverește dinamica formelor spiritului descrisă de Ernst Cassirer:

Fiecare formă fundamentală a spiritului, pe parcursul evoluției sale, tinde să se reprezinte nu ca o parte, ci ca un întreg și, pretinzând o valoare absolută, în locul uneia pur relative, nu rămâne în cadrul sferei sale specifice, ci caută să-și pună pecetea asupra totalității existenței și a vieții spirituale. Din această aspirație către necondiționat, inerentă oricărei sfere particulare, rezultă conflictele culturii și antinomiile conceptului de cultură (Cassirer 2008: 23).

Autonomia modernă a artei, percepută în mod curent drept rezultatul înțelegerii superioare, tolerante și progresiste, a caracterului complementar al facultăților spiritului, devine astfel, în perspectiva jocului politic, efectul reșezării postiluministe a „sferelor de influență” axiologice și al reconsiderării raporturilor de putere dintre valorile culturale majore – etice, teoretice și estetice –, re poziționare datorată abandonării treptate a paradigmei metafizice de explicare și ordonare a lumii și ascensiunii unei noi paradigme. Procesul, a cărui proiecție în orizont dialectic a fost numită de Novalis „romantizare”, este descris de Jean Baudrillard drept „revoluție simbolică” (cf. Baudrillard 1976: 20). Revoluțiile simbolice constau în dislocarea și translația organizării ierarhice a lumii pe un palier superior al modalităților și tiparelor de percepție, cunoaștere și valorizare:

Fiecare configurație a valorilor – scrie Baudrillard – este reluată de cea care îi urmează într-o ordine superioară de simulare. Iar fiecare edificiu valoric integrează aparatul axiologic anterior în calitate de referință fantomatică – o referință iluzorie sau simulantă. Ordinea precedentă este separată de cea următoare printr-o revoluție: acestea sunt adevăratele revoluții (Baudrillard 1976: 20).

În acest sens, travaliul de reconsiderare postiluministă a sublimului, constituit într-unul dintre exercițiile spirituale definitorii ale gândirii moderne, dă coerență și consistență logică vechii intuiții că arta poate schimba lumea: provocator și fascinant, sublimul vizează întotdeauna ceva care, fie că este încă identificat cu transcendența<sup>5</sup>, fie că este perceput drept „punctul de sprijin arhimedic” al tuturor

---

<sup>5</sup> „În vremea noastră postreligioasă și postmetafizică, arta reprezintă locul în care încă este căutată o întâlnire cu transcendența” (Williams 2003: 1).

schimbărilor, înnoirilor și revoluțiilor, are o relație nemijlocită cu libertatea. Iar marele merit al teoriei kantiene a sublimului este acela că reușește, prin examinarea critică și sistematizarea paradoxurilor asociative ale facultăților spiritului, să propulseze gândirea europeană pe un alt nivel decât acela al abordărilor de tip *tertium non datur* și al confruntărilor condiționate strict ideologic. Căci, în ordinea ideologiilor, arta este subversivă numai în măsura în care, imaginând constelații formale și universuri paralele, trimite mereu la *altceva* – la posibilitatea existenței unei alte ordini și, prin aceasta, la realitatea primară a mecanismelor politice care susțin ierarhia și ordinea socială existente. Altfel spus, dacă sistemul de referință utilizat (ale cărui limite sunt evidențiate de chiar mișcarea de depășire și abandonare a sa) rămâne cel tradițional-metafizic, „dincolo”-ul sugerat cu obstinație de opera de artă se dovedește a fi, dezvăluindu-se în lumina înțelegerii postsimbolice a lumii, adevărul însuși. Adevăr care, văzut prin prisma practicilor și a ideologiilor sociale, este adevărul tănuit al subordonării, opresiunii și dominației. Or, așa cum observă Jean-Luc Nancy – dovedind asimilarea deplină a lecției kantiene –, „ceea ce e în joc în cazul artei nu este reprezentarea adevărului ci – pe scurt – *prezentarea libertății*. Despre această recunoaștere este vorba în gândirea sublimului” [subl.a.] (Nancy 1993: 28). A prezenta libertatea înseamnă a acționa la limita de unde totul ia naștere și totul se întoarce, așa cum scrie Novalis, în „haosul de dinaintea oricărei lumi” (Novalis 2008: 267), în „spațiul nespațial” în care raporturile de putere și dominație nu au nicio altă realitate în afara dinamicii pure a formelor și unde orice revoluție – orice ordine, ca și, fatalmente, orice dezordine – devin posibile într-o lume postmetafizică, lipsită de finitudine și finalitate.

### Bibliografie

- Adorno 2006: Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble și Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45.
- Aristotel 2001: Aristotel, *Politica*, traducere de Alexander Baumgarten, București, Editura IRI.
- Baudrillard 1976: Jean Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- Burke 1981: Edmund Burke, *Despre sublim și frumos*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, București, Editura Meridiane.
- Burke *Inquiry*: Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, în *The Project Gutenberg Ebook of the Works of the Right Honourable Edmund Burke*, vol I, www.gutenberg.net.
- Cassirer 2008: Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, *Limbajul*, traducere de Adriana Cînța, Pitești, Editura Paralela 45.
- Derrida 1967: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris.
- Eagleton 1989: Terry Eagleton, *Aesthetics and Politics in Edmund Burke*, History Workshop Journal, No. 28 (Autumn, 1989), Oxford University Press.
- Ferry 1997: Luc Ferry, *Homo aestheticus*, traducere de Cristina și Costin Popescu, București, Editura Meridiane.
- Hegel 1966: G.W.F Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D.D. Roșca, București, Editura Academiei.
- Kant 1981: Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, București, Editura științifică și enciclopedică.
- Kant *Kritik*: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, www.gutenberg.spiegel.de.

- Kuhn 1970: Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Nancy 1993: Jean-Luc Nancy, *The Sublime Offering*, în vol. *Of the Sublime: Presence in Question*, translated by Jeffrey S. Librett, Albany, State University of New York Press.
- Nietzsche 1978: Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea, în vol. *De la Apollo la faust*, București, Editura Meridiane.
- Novalis 2008: Novalis, *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, traducere de Viorica Nișcov, București, Editura Humanitas.
- Otto 2005: Rudolf Otto, *Sacrul*, traducere de Ioan Milea, București, Editura Humanitas.
- Pseudo-Longinus 1970: Pseudo-Longinus, *Tratatul despre sublim*, traducere de C. Balmuș, în *Arte poetice. Antichitatea*, București, Editura Univers.
- Schlegel 1983: August Wilhelm și Friedrich Schlegel, *Despre literatură*, traducere de Mihai Isbășescu, București, Editura Univers.
- Schelling 1995: F.W.J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendențial*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Humanitas.
- Todorov 1983: Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, București, Editura Univers.
- Williams 2003: Desmond Williams, *Art, Origin, Otherness. Between Philosophy and Art*, Albany, State University of New York Press.

### **Modernism and Axiology. The Kantian Approach**

The article presents the path towards modern art's autonomy as exposed in Kant's *Critique of Judgment* from a political perspective. While the idea of art's autonomy is currently perceived as the result of the progressist modern view on the independent and complementary character of the human spiritual faculties, from a political perspective the beautiful becomes autonomous as a result of the process of resetting the power relations between the fundamental cultural values – ethical, theoretical and aesthetic –, a repositioning determined by the modern abandoning of the traditional metaphysical view of the world. The analysis is sustained by Jean-Luc Nancy's and Terry Eagleton's theories of the sublime, by Jacques Derrida's theory of the supplement, as well as by Ernst Cassirer's and Jean Baudrillard's ideas on the cultural and symbolic revolutions.