

**SENSURILE MODERNITĂȚII.  
DINSPRE MODERNITATEA ILUMINISTĂ ÎNSPRE  
MODERNITATEA ESTETICĂ A SECOLULUI AL  
XX-LEA**

de

**Dumitru TUCAN**

**1. Modernitate – modernități:** A vorbi despre modernitate pare un lucru dificil atâta timp cât termenul în sine a căpatat, în circulația sa istorică, o multitudine de sensuri contextuale, o paletă complexă de nuanțe și o sumă de referințe specifice „obiectelor culturale” caracterizate. Chiar și aceia dintre istoricii și teoreticienii literari care au încercat sinteze clarificatoare asupra termenului în chestiune au fost puși în fața unui fenomen cu o geometrie divergentă, care se oferea mai degrabă unei descrieri fluide, simptomatice, decât unor definiții riguroase.

Hugo Friederich, în celebra sa carte despre unitatea stilistică a liricii moderne<sup>1</sup>, înregistrează simptomele formale ale creației lirice moderne și le circumscrie unor „categorii negative”, înțelese ca modalități descriptiv- definitorii<sup>2</sup>. Matei Călinescu, în la fel de celebra sa sinteză cultural – istorică asupra termenului *modernitate*<sup>3</sup>, face diferența între două „modernități” distincte – „modernitatea burgheză” (modernitatea socială) și „modernitatea estetică”. Ocupându-se în detaliu de cea din urmă –

---

<sup>1</sup> Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, în românește de Dieter Fuhrmann, București, Univers, 1998. Cartea lui Hugo Friedrich este o cronică a aventurii liricii occidentale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16-17: „Cunoașterea liricii moderne presupune aflarea unor categorii cu ajutorul cărora să fie descrisă. Nu putem ocoli un fapt confirmat de întreaga critică, și anume că ni se prezintă cu preponderență categorii negative. *Esențialul este însă, ce-i drept, că ele nu sunt aplicate în sens depreciativ, ci definitoriu* [s.a.]”.

<sup>3</sup> Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, București, Univers, 1995.

modernitatea literară și artistică –, teoreticianul vede ca unică soluție de descriere și interpretare a caleidoscopului de manifestări artistice ale modernității înregistrarea și caracterizarea hermeneutică a formelor de manifestare specifică ale acesteia, forme denumite „fețe ale modernității” (modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism). Adrian Marino, în *Modern, modernism, modernitate*<sup>4</sup>, e preocupat de relativitatea temporală a termenului *modern* și de caracterizarea semnificațiilor culturale a ceea ce în istoria culturii a devenit concept identificator: *modernism, modernitate*. Antoine Compagnon<sup>5</sup>, într-o carte ce se vrea polemică la adresa sintezei lui Matei Călinescu, refuză povestea canonică și evoluționistă a modernității, populată de „figuri exemplare” și „pretinse momente de cotitură”<sup>6</sup>, și insistă asupra unei „modernități estetice” caracterizate de contradicții rămase nerezolvate, care au construit o „cultură a paradoxului” diseminată și în contemporaneitatea numită post-modernitate.

De remarcat faptul că, în ceea ce privește filosofia și interpretările transversale făcute manifestărilor filosofice occidentale, epoca modernă înseamnă în istoria filosofiei epoca triumfului rațiunii care începe în secolul al XVIII-lea (Montesquieu, Berkely, Hume, Kant, Hegel) și se termină în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu Fr. Nietzsche<sup>7</sup>. Acesta ar inaugura în filosofie un demers nihilist și anti-umanist, care ar face trecerea către postmodernitatea filosofică<sup>8</sup>.

De fapt, nu se poate vorbi despre o singură modernitate, ci despre mai multe „modernități”. Înainte de a se raporta la referințele conceptuale contextuale ale folosirii acestui termen, pluralitatea „modernității” derivă în primul rând din semnificațiile lingvistice ale cuvântului. *Modern* înseamnă o relație de ruptură cu un trecut referențial devenit, prin structura sa unitară și autoritară, tradiție, o relație de disociere față de caracteristicile ce definesc unitatea ideologică a aceluși/(acelei) trecut/(tradiții). Caracterul modern al unei epoci pare a se naște din conștientizarea din interior a datelor unei metamorfoze culturale, înțelegând prin aceasta o transformare radicală a fundamentelor culturale. Sentimentul modernității unei epoci se ivește din conștiința unei crize culturale, din angoasele iscate de o disonanță trecut - prezent, iar caracterul modern al unei epoci se va

<sup>4</sup> Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, traducere și postfață de Rodica Baconsky, Cluj, Echinox, 1998.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> Cf. Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, în românește de Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, București, All, 2000.

<sup>8</sup> Cf. Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Pontica, 1993.

configura pornind de la modalitățile de „rezolvare” ale crizei, din modul de a găsi soluții angoaselor scindării. Modernitatea nu se poate defini prin raportarea la o perpetuă și inevitabilă „actualitate”, ci prin răspunsurile specifice date provocărilor unui prezent ce pare a se rupe în mod radical de trecut.

Este binecunoscută, în discuția despre primele folosiri conceptuale ale cuvântului *modern*, imaginea alegorică atribuită lui Bernard din Chartres (sec. XII) referitoare la piticii cocoțați pe umerii uriașilor (*nanos gigantum humeris insidentes*):

„Adeseori știm mai mult, nu fiindcă am fi înaintat prin inteligența naturală proprie, ci fiindcă suntem susținuți de puterea minții altora și deținem bogății moștenite de la strămoși. Bernard din Chartres ne compara cu niște pitici neînsemnați cocoțați pe umerii unor uriași. El susținea că noi vedem mai mult și mai departe decât predecesorii noștri, nu fiindcă am avea vederea mai ageră sau am fi mai înalți, ci fiindcă ne înalțăm și ne sprijinim pe statura lor gigantică.”<sup>9</sup>

Această imagine este exemplul perfect al unui sentiment temporal liniar în care trecutul, prezentul și viitorul comunică printr-un filtru al continuității. Ideea de progres („știm mai mult”), recunoașterea autorității tradiției/trecutului, rolul formator al acesteia/acestui („susținuți de puterea minții altora”, „uriași”), modestia (sau chiar decadența moderată) a prezentului („piticii cocoțați pe umerii uriașilor”) sunt elementele care caracterizează un tip de modernitate pe care aș denumi-o arhetipală. Modernitatea arhetipală este modernitatea perpetuă, modernitatea asimilării, modernitatea perfect integrată unui model evolutiv. Este modernitatea inovației continue, modernitatea trăită ca sentiment optimist al unui prezent pozitivat de moștenirea trecutului și de încrederea în viitor.

Adevărata modernitate este cea a unui prezent care trăiește și-și manifestă acut sentimentul rupturii față de trecut. Reformulând datele imaginii lui Bernard din Chartres: adevărata modernitate este sentimentul trăit de „piticii” care se revoltă împotriva „uriașilor” și care pornesc ei înșiși pe drumul dificil al cunoașterii lumii și, mai important, al cunoașterii de sine. Din această cauză se vorbește despre modernitate în sensul paradigmatic al cuvântului începând cu secolul al XVIII-lea, cu referire la transformările politice, sociale și intelectuale radicale inițiate atunci. În acea epocă, gândirea europeană asimilează cele câteva lecții și atitudini contestate ale trecutului (Galilei, Descartes) și **se reinventează în calitate de conștiință și instanță de reflecție**, odată cu iluminismii francezi (Montesquieu, Voltaire, Diderot), odată cu empirismul anglo-saxon

<sup>9</sup> John din Salisbury, *The Metalogicon* (trad., introducere și note de Daniel D. McGary), Gloucester, Mass., Peter Smith, 1971, p. 167, apud M. Călinescu, *op. cit.*, p. 26.

(J. Locke, G. Berkely, D. Hume), odată cu criticismul kantian și istoricismul hegelian. Rațiunea critică, respingerea metafizicului, privilegierea fenomenelor, lupta împotriva prejudecăților, curajul de a ieși de sub tutela intelectuală a trecutului sunt doar câteva dintre principiile care au configurat **modernitatea filosofică** drept conștiință de sine a omului gânditor. Însuși I. Kant, încercând, în 1784, o analiză a lecțiilor Iluminismului, spunea că acesta reprezintă

„Ieșirea omului din starea de minorat de care este el însuși responsabil. Minorat, adică incapacitate de a se servi de intelectul său fără conducerea altuia, minorat de care este el însuși responsabil, întrucât cauza acestei stări constă nu într-un defect al intelectului, ci într-o lipsă de fermitate și curaj de a se sluji de propriul intelect fără conducerea altuia. Sapere aude! Ai curajul de a te servi de propriul intelect. Iată deviza Iluminismului”<sup>10</sup>.

Cu modernitatea filosofică începe în cultura occidentală o adevărată epopee a eliberării intelectuale față de trecut. Există însă și un reflex social și politic al modernității filosofice. Este ceea ce e de obicei denumit „**modernitate burgheză**”<sup>11</sup>. Aceasta comportă două aspecte. Primul dintre ele este **modernitatea socială** născută din progresul tehnologic și din revoluția industrială și conturată din ce în ce mai amplu de-a lungul consolidării forței economice a burgheziei, care devine clasa activă a epocii. Modernitatea socială reprezintă, începând din secolul al XVII-lea, un proces de negare practică, în act, a ierarhiilor sociale și economice conturate puternic încă din evul mediu timpuriu. Structura strict închisă a claselor sociale și rolul politic subordonat lasă ca unică mobilitate permisă burgheziei aventura economică. Gândirea filosofică modernă va oferi modernității sociale legitimarea intelectuală a unor cereri politice din ce în ce mai pronunțate. E vorba în primul rând de ideea fundamentală, enunțată prima dată de Montesquieu în *Despre spiritul legilor* (1784)<sup>12</sup>, a separării dintre dreptul divin și dreptul natural, care-și extrage spiritul din legile eterne înscrise în natura lucrurilor și rațiunea umană. E vorba însă și de postularea, de către același, a independenței moralei față de teologie, sau de enunțarea, de către J. J. Rousseau, a ideii „contractului social”<sup>13</sup> care explică mecanismul de integrare a individului în ordinea socială și politică drept cetățean cu drepturi inalienabile. Individul și individualitatea,

<sup>10</sup> I. Kant, *La philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier, 1947, p. 83 *apud* Jacqueline Russ (coord.), *Istoria filosofiei. Vol. III. Triumful rațiunii*, traducere de Laurian Kerestesz, București, Univers Enciclopedic, 2000, p. 12.

<sup>11</sup> M. Călinescu, *op.cit.*, p. 17; p. 46-50.

<sup>12</sup> Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>13</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Despre contractul social*, traducere, studiu introductiv și note de Cătălin Avramescu, București, Nemira, 2008.

subiectul gândit ca participant liber la structura socială și nu ca supus încep să devină pilonii unei sistem de idei „burghez” din ce în ce mai încheșat, sistem care va dobândi o victorie politică odată cu revoluția franceză din 1789. Atunci începe drumul sinuos al celui de-al doilea aspect al modernității burgheze: **modernitatea politică**. Modernitatea politică născută în anii agitați ai sfârșitului secolului al XVIII-lea este centrată în jurul ideilor democratice care au rezistat, de-a lungul a două secole – al XIX-lea și al XX-lea, convulsiilor istorice și politice și a modelat structura politică, socială și economică a epocii contemporane. Modernitatea politică înseamnă conceperea sferei socialului în cadrele politicului, ideea centrală fiind aceea că puterea nu mai e garantată de o instanță „naturală” sau transcendentă: legea căreia i se supune individul, relevanța socială a acestuia sau direcția destinului colectiv este rezultatul unei negocieri continue, al cărei ideal absolut și universal este reprezentat de ideea că valoarea individului constă în libertatea și autonomia sa.

**2. Modernitate filosofică vs. Modernitate critică. Maestrul suspiciunii:** Modernitatea filosofică, modernitatea socială și modernitatea politică sunt legate între ele de o ideologie a „individualului”, a „conștiinței de sine”. La construcția acesteia contribuie o lungă pleiadă de gânditori secondați de artiștii care, în epoca romantică, vor configura o amplă poetică a sensibilității, expresivității și conștiinței de sine, dar și o amară reflecție asupra inadecvării la epocă<sup>14</sup>. Individul și devenirea istorică, spiritul și conștiința, libertatea și rațiunea sunt elementele contrastante care vor influența arta, vor modela activ gândirea și vor legitima practic acțiunea socială a celei mai mari părți a secolului al XIX-lea. Arta romantică sublimează aceste contraste într-un vast tablou care omagiază frenezia libertății individului în aspirația sa către universalitate și absolut. Libertatea demonică a figurilor romantice este legitimată de „ideal”, limbajul prezentului e o mască a unui limbaj etern, circumstanțialul și tranzitoriul actului poetic romantic sunt travestiuri „moderne” ale modelului estetic transcendent<sup>15</sup>. Secolul al XIX-lea este secolul unei disonanțe din ce în ce mai acute între rațiunea **prezentului** și nevoia de legitimare în **universalitate**. Sentimentul prezentului, observabil în

<sup>14</sup> „Relațiile dintre romanticul de la începutul secolului 19 (sic!) și epoca sa se dovedesc a fi foarte încordate” (M. Călinescu, *op. cit.*, p. 44).

<sup>15</sup> „Pentru romantici (în sensul istoric limitat al noțiunii noastre contemporane), aspirația către universalitate, dorința de a face opera de artă să semene cât mai mult cu modelul transcendent aparțineau trecutului clasic. Noul tip de frumos se baza pe «caracteristic», pe diferitele posibilități oferite de sinteza dintre «grotesc» și «sublim», pe «interesant» și pe alte câteva asemenea categorii care înlocuiesc idealul perfecțiunii clasice” (*ibid.*, p. 43).

încercarea „criticii” kantiene de a întemeia metafizic posibilitatea rațiunii pure și practice, în istoricitatea sistemului filosofic hegelian, în subiectul absolut al idealismului fichtean sau în fantezia inovatoare a artei romantice, este circumscris unui limbaj ce se vrea totalizator și legitimator, limbaj a cărui întemeiere rămâne tributară unui sentiment metafizic camuflat în varii concepte (lucru în sine, rațiune pură, imperativ categoric, spirit, subiect absolut, transcendentalitate, conștiință etc.).

Așa cum observa J. Derrida în influentul său eseu din 1966, *Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane*<sup>16</sup>, istoria filosofiei occidentale pare o neistovită încercare de determinare a unui centru, a unui principiu generator, a unei întemeieri metafizice<sup>17</sup>:

„Se poate demonstra că toate numele date temeiului, principiului ori centrului au desemnat întotdeauna invariantul unei prezențe (*eidōs, arche, telos, energeia, ousia* [esență, existență, substanță, subiect], *aletheia*, transcendentalitate, conștiință, Dumnezeu, om etc.)”<sup>18</sup>.

Modernitatea filosofică și modernitatea burgheză sunt încercări izvorâte dintr-un cert spirit inovator de a adapta limbajul trecutului (filosofic, social, economic) la o sensibilitate a prezentului, de a face ca prezentul să comunice cu o tradiție împrăștiată, epurată de certitudini dogmatice. Nevoia de certitudini rămâne însă. Cele două modernități rămân a împărtăși cu tradiția o asemănare structurală: nevoia de întemeiere în metafizic, nevoia de centru, origine și sens (în înțeles atât de *telos*, cât și de esență).

J. Derrida observa, în eseu amintit, că nevoia de întemeiere în metafizic a primit o lovitură în momentul apariției unei **gândiri critice radicale** care a pus sub semnul întrebării atât această nevoie de întemeiere în metafizic, cât și filosofia însăși ca demers legitimator. Rând pe rând, fundamentele gândirii tradiționale, reconfigurate și reîmprăștiate de modernitatea filosofică și puse în practică în câmpul social de modernitatea burgheză, au fost contestate de această gândire critică radicală, manifestată de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Derrida enunță numele pe care le consideră ca aparținând acestui **radicalism critic**: Fr. Nietzsche și critica „metafizicii, a conceptelor de ființă și adevăr, cărora le sunt substituite conceptele de joc, interpretare și semn (semn fără adevăr prezent)”, S. Freud și analiza critică a „conștiinței, a subiectului, a identității cu sine, a proximității sau a proprietății față de sine”, M. Heidegger și distrugerea

<sup>16</sup> În Jacques Derrida, *Scriitura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Univers, 1998, p. 375-391.

<sup>17</sup> Filosoful francez folosește sintagma „ființa ca prezență” (*ibid.*, p. 376).

<sup>18</sup> J. Derrida, *op. cit.*, p. 376.

„metafizicii, a onto-teologiei, a determinării ființei ca prezență”<sup>19</sup>. Pentru M. Foucault trei nume sunt extrem de importante: Nietzsche, Freud și Marx, operele acestora producând un advărat șoc, o rană în gândirea occidentală<sup>20</sup>. De altfel, cei trei gânditori de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea sunt caracterizați de către P. Ricœur<sup>21</sup> drept veritabili „maeștri ai suspiciunii”, operele acestora fiind considerate „exerciții de neîncredere”<sup>22</sup> care subminează iluziile trecutului perpetuate în prezentul epocii lor.

Atât M. Foucault cât și P. Ricœur consideră că, odată cu cei trei gânditori, cultura occidentală intră într-o epocă în care filosofia se transformă în hermenetică: ei atacă „o aceeași iluzie, aureolată de un nume prestigios: conștiința de sine” și „stabilesc un orizont pentru un cuvânt mai autentic și pentru o nouă epoca a adevărului, nu doar prin mijlocirea unei critici „destructive, ci și prin inventarea unei arte de a interpreta”<sup>23</sup>. În fapt, Marx, Nietzsche și Freud sunt vocile care duc provocările iscate de modernitatea filosofică la consecințe nemaîntâlnite. Lăsându-l deoparte pe K. Marx, a cărui lecție critică a fost pusă în umbră de eșecul acțiunii politice generate de gândirea sa, și pe S. Freud, împins de epigonii săi în rigiditatea dogmatică a psihanalizei ca practică psihiatrică, putem spune că Nietzsche este gânditorul care reprezintă nucleul forte a ceea ce ar putea fi denumit **modernitate critică**, chiar dacă și acesta a fost folosit în secolul al XX-lea pentru legitimarea unui anume tip de biologism vulgar. De la Fr. Nietzsche se reclamă filonul filosofic dominant al secolului al XX-lea (de la Heidegger la post-structuraliști), iar alura radicală a filosofiei sale este unul din punctele de reper ale teoretizării **modernității estetice**. Gândirea radicală a lui Nietzsche pare a fi, la sfârșitul secolului al XIX-lea, vârtejul care separă apele istoriei intelectuale recente. E momentul unei rupturi cu întreaga tradiție filosofică occidentală – o dovedește alura polemică și proclamativă a discursului nietzschean și ruptura cu forma sistemică a filosofiei anterioare -, dar și momentul în care gândirea declară război acțiunii sociale – o dovedește atacul asupra centrelor valorice ale culturii occidentale. Momentul Nietzsche este momentul în care cuvântul

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>20</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx* (textul conferinței susținute de M. Foucault la colocviul dedicat lui Nietzsche de la Royaumont, din iulie 1964), în Michel Foucault, *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963-1984)*, traducere de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2001, p. 80-95.

<sup>21</sup> Paul Ricœur, *Conflictul interpretărilor*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Echinoc, 1999.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 140; a se vedea și M. Foucault, *op.cit.*, p. 82.

*modernitate* dobândește sensuri noi, momentul unei metamorfoze culturale radicale.

**3. Nietzsche și „moartea lui Dumnezeu”.** Relevanța lui Nietzsche pentru nașterea unei gândiri radicale la sfârșitul secolului al XIX-lea se datorează întregii sale opere. În raport cu filosofia anterioară, filosofia lui Nietzsche poate fi denumită fără șovăială anti-filosofie, acest lucru fiind dovedit atât formal cât și metodologic. Pe de-o parte, aforismul și poemul sunt integrate discursului filosofic, pe de altă parte interpretarea și evaluarea iau locul demersului de descoperire a adevărului:

„[Interpretarea] fixează <<sensul>>, mereu parțial și fragmentar, al unui fenomen, iar [evaluarea] determină <<valoarea>> ierarhică a diferitelor sensuri și totalizează fragmentele, fără a le altera sau suprima pluralitatea. Aforismul reprezintă, tocmai, atât arta de a evalua cât și lucrul de evaluat. Interpretul este fiziologul sau medicul, cel care privește fenomenele ca pe niște simptome și se exprimă prin aforisme. Evaluatorul este artistul, care privește și creează <<perspective>>, exprimându-se prin intermediul poemului. Filosoful viitorului este artist și medic, pe scurt, legiuitor.”<sup>24</sup>

Idealul nietzschean în filosofie este „filosoful legiuitor”. În *Dincolo de bine și de rău*, imaginea filosofului legiuitor se opune imaginii „lucrătorilor în filosofie” (filosoful tradițional), proclamând, în același timp, nevoia de astfel de filosofi legiuitori: „Însă adevărații filosofi sunt poruncitori și legiuitori [s.a.]: ei sunt cei care spun <<astfel trebuie să fie!>>, ei sunt cei care determină pentru prima oară încotro?-ul și pentru ce?-ul omenirii, dispunând în acest scop de lucrările preliminare ale tuturor lucrătorilor în filosofie [...]”<sup>25</sup>. Filosoful legiuitor este cel care știe să vadă, cunoașterea lui este „creație”, „creația” lui este „legiferare”, dorința lor de adevăr este „voință de putere”<sup>26</sup>. Este forță și afirmare a vieții. Este refuz de a lăsa viața să fie masacrată de calapodul unei gândiri a trecutului.

În acest context, putem încerca să înțelegem nuanțe inedite ale celei mai cunoscute propoziții a filosofiei nietzscheene - „Dumnezeu a murit!” – , propoziție care-și păstrează și astăzi radicalitatea și forța și care a fost înțeleasă ca modalitatea directă de a proclama un vid al valorilor occidentale. Această înțelegere este, bineînțeles, legată de tonalitățile

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, All, 1999, p. 15.

<sup>25</sup> Fr. Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău. Preludiu la o filosofie a viitorului*, traducere de Francisc Grünberg, București, Humanitas, 1992, p. 136.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 136.

dominante ale operei căci, să nu uităm, religia este, în opinia filosofului german, platonism pentru cei mulți<sup>27</sup>.

*Știința veselă*<sup>28</sup> și *Așa grăit-a Zarathustra*<sup>29</sup> sunt volumele care, într-un context proclamativ, dramatic, pun în circulație această propoziție. Gilles Deleuze, într-o scurtă, dar incitantă monografie despre Nietzsche, vorbește și despre alte versiuni ale „morții lui Dumnezeu” („pe puțin cincisprezece”), dintre care se distanțează prin misterioase rezonanțe kafkiene – spune acesta îndreptățit - *Călătorul și umbra sa*<sup>30</sup>.

E adevărat, în *Călătorul și umbra sa* sau *Așa grăit-a Zarathustra* imaginea morții lui Dumnezeu este ascunsă în faldurile exprimării parabolice (primul text) sau în teatralitatea directă a personajelor care anunță nu numai moartea lui Dumnezeu, ci și necesitatea acesteia (al doilea text). Cum aceste două texte sunt texte târzii, ele par doar a nuanța direcțea proclamării „morții lui Dumnezeu” din *Știința veselă*.

În *Știința veselă*, primul fragment care are legătură cu celebra propoziție se regăsește în secțiunea 108 a volumului. Este vorba de un paragraf cu alură de parabolă, care dobândește către final o valoare proclamativă (exclamația din final):

„După ce Buddha murise, veacuri de-a rândul continua să fie arătată umbra lui într-o peșteră, - o umbră imensă și înfiorătoare. *Zeul a murit* [s.n.]: dar, așa după cum este firea oamenilor, vor mai exista, poate milenii de-a rândul, niște peșteri în care să fie arătată umbra lui. – Iar nouă – nouă ne mai rămâne să-i învingem și umbra!”<sup>31</sup>

Ciudățenia acestui fragment stă în ambiguitatea parabolei în raport cu situația exclamativă din final. De obicei, o enunțare parabolică e o invitație subtilă, și de multe ori ironică, adresată ascultătorului de a-și identifica situația sa reală conform structurii parabolei. Nietzsche pare a nu crede în subtilitățile unei înțelepciuni de alură socratică. El se consideră îndreptățit să zguduie auditoriul în cuvinte tari și vehemente: zeul a murit, e neant, dar umbra lui ne domină; trebuie să-l învingem pentru a redeveni liberi. Eliberarea față de un zeu mort e eliberarea față de umbrele false (pentru că sunt moarte) ale trecutului, față de autoritatea și sensul acestuia. Nu întâmplător, ceva mai încolo, în secțiunea 110, textul invocă forța

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>28</sup> Friedrich Nietzsche, *Știința veselă*, în *Opere complete 4. Aurora. Ideile din Messina. Știința veselă*, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Hestia, p. 241-449.

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, traducere de Ștefan Aug. Doinaș, București, Humanitas, 1996.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 19. A se vedea și Friedrich Nietzsche, *Călătorul și umbra sa: Omenesc, prea omenesc*, traducere de Otilia Ioana Petre, București, Antet, 1996.

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche, *Știința veselă*, *op. cit.*, p. 330.

aforismului, acea formă simplă a filosofiei, pentru a întări semnificația parabolei: discutând despre originea cunoașterii și afirmând că „intelectul n-a produs altceva, în decursul unor uriașe intervale de timp, decât erori” Nietzsche spune că „forța cunoștințelor nu stă în gradul lor de adevăr, ci în vârsta lor, în asimilarea lor temeinică, în caracterul de condiție a vieții”<sup>32</sup>.

Iată că textul lui Nietzsche nu se oprește la sugestiile parabolei, ci discursivizează explicit: libertatea și viața se află dincolo de condiționările și iluziile moarte ale trecutului.

Secțiunea 125 din *Știința veselă*, intitulată „Omul smintit”<sup>33</sup>, este cea mai citată versiune a „morții lui Dumnezeu”. De data asta, tonalitatea sugestivă a parabolei se ascunde înapoia forței exclamației nedisimulate și a unui personaj de o teatralitate țipătoare și emblematică: „Unde-i Dumnezeu? țipă el, o să vă spun! L-am omorât, - voi și cu mine! Noi toți suntem ucigașii lui!”. Uciderea lui Dumnezeu înseamnă nimic mai mult decât eliberarea pământului din „lanțurile soarelui său” și generarea unei lumi fără „un sus și un jos”, un „neant infinit”. Acest act este valorizat ca o „faptă mare” ce prefigurează „începutul unei istorii superioare oricărei istorii de până acum”. Teatralitatea personajului „smintit”, un Diogene modern<sup>34</sup> în esență, care dă glas adevărului, sublimează tragicul unui astfel de act. E adevărat că secțiunile care urmeză în arhitectura volumului (în special 126 – 132), conectate la imaginea „smintitului”, au dus la interpretarea ideii „morții lui Dumnezeu” ca imagine a anti-creștinismului lui Nietzsche, sau, generalizând, ca imagine sugestivă a refuzului legitimării în metafizic. Însă și această imagine a nebunului proclamând „moartea lui Dumnezeu” și profetind o istorie superioară se atașază imaginii eliberării din secțiunea 108. Și mai mult, se atașază discursului profetic din secțiunea 343, ultima secțiune din *Știința veselă* care proclamă „moartea lui Dumnezeu”<sup>35</sup>. Aici „moartea lui Dumnezeu” este denumită „cel mai mare eveniment modern”. E adevărat, există o nuanță historicistă și contextuală în acest fragment. E vorba de un „fapt”, credința în dumnezeul (sic!) creștin care a devenit nedemnă de încredere, ce „începe să-și arunce primele umbre peste Europa”. Pare că Nietzsche plasează o legătură cauzală între „crepuscularul” lumii prezentului și evenimentul radical pe care tocmai îl proclamă. O face însă doar pentru a nega posibilitatea efectelor „triste și adumbritoare” și pentru a proclama indescriptibila bucurie a apropierei de consecințe „de tip nou”, „lumină, fericire, ușurare, înseninare, încurajare, auroră”. E proclamată, încă o dată, „libertatea”:

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 339-340.

<sup>34</sup> Randall Havas, *Nietzsche's Genealogy: Nihilism and the Will to Knowledge*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1995, p. 177.

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, *Știința veselă*, *op. cit.*, p. 403-404.

„navele noastre pot pleca din nou în largul mării”. Din nou libertatea se datorează unei eliberări de povara cea mai apăsătoare a trecutului.

Analizând proclamarea „morții lui Dumnezeu” într-o perspectivă istorică, suntem conștienți de faptul că aceasta nu e o temă întru totul originală. M. Călinescu<sup>36</sup> și Octavio Paz<sup>37</sup> observă pe bună dreptate circulația romantică a temei datorată răspândirii unui sentiment crepuscular post-iluminist, combinat cu o conștiință din ce în ce mai acută a unui creștinism muribund care se resimte în urma loviturilor date de dezvoltările științei din secolul al XIX-lea. Moartea lui Dumnezeu, e adevărat, se raportează în principal la tradiția iudeo-creștină, dar gradul de generalizare pe care i-l atribuie discursul nietzschean nu trebuie să ne înșele: nu existența divinității e pusă în discuție, ci funcția ei<sup>38</sup>.

Coloratura crepusculară a gândirii sfârșitului secolului al XIX-lea vine din pierderea optimismului justificat anterior de un țel transcendent. La Nietzsche se manifestă o critică radicală a nevoii de întemeiere în metafizic care, fără îndoială, respiră din aerul epocii. Dumnezeu este imaginea vie și emblematică a acestei nevoi de legitimare. E sensul și nevoia de sens, e autoritatea și nevoia de fundament, e limita și nevoia de limitare, e limbajul și substanțialitatea sa, e originea și nevoia de întemeiere, e trecutul și legătura sa indestructibilă cu prezentul. Proclamând „moartea lui Dumnezeu”, Nietzsche își declară suspiciunea față de aceste „nevoi” de legitimare ale umanului. Retorica libertății din cele mai multe dintre versiunile morții lui Dumnezeu arată semnul negativ sub care sunt plasate limitele auto-impuse ale umanului de-a lungul istoriei. Sunt umbre vii în trecut, dar moarte în prezent. Ceea ce moare este o reprezentare a trecutului devenită irelevantă pentru a trăi nevoile prezentului, e o măsură a trecutului devenită piedică în raportul cu prezentul. În fapt, Nietzsche conștientizează un defazaj intelectual inerent cunoașterii umane: trăim în prezent, simțim prezentul, dar ne folosim pentru a vorbi despre acesta de limbajul trecutului. Limbajul trecutului, reprezentările sale ne domină și ne îngrădesc libertatea, pare a spune Nietzsche odată cu fiecare reluarea a ideii „morții lui Dumnezeu”. Modernitatea critică radicală de la sfârșitul secolului al XIX-lea înseamnă nașterea unei nevoi utopice de a găsi limbajul adecvat unei sensibilități a prezentului.

<sup>36</sup> M. Călinescu, *op. cit.*, p. 60-68.

<sup>37</sup> Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, 1974.

<sup>38</sup> A se vedea Alexandru Ștefănescu, *Nietzsche și „moartea lui Dumnezeu”*, București, Paideia, 2004.

**4. Modernitate critică și modernitate estetică. Premise pentru o analiză a modernității estetice.** La începutul secolului al XX-lea, antagonismul dintre modernitatea critică și cea burgheză este deja radicalizat. Din tensiunea ivită între aceste două paradigme distincte își fac apariția variatele teme filosofice ale crizei manifestate în epocă: alienarea, dezgustul, tentația revoluționară, nihilismul. În același timp, arta începe să se transforme, colorându-se în tonuri crepusculare: exhibarea „iraționalului” ca scandalizare a simțului comun (*épater le bourgeois*), arta pentru artă, conștiința decadentei, insolitul, radicalul refuz al poncifurilor artei tradiționale etc. Artistul modern pare că trăiește o simultaneitate paradoxală și se comportă ca atare paradoxal. Conflictul dintre modernitatea critică și istorie lasă să se întrevadă din ce în ce mai acut una dintre problemele cele mai importante ale atitudinii umane față de timp: inadecvarea la epocă. Apărută în perioada romantică, dezvoltată în cadre paroxistice, începând cu poetica lui Baudelaire<sup>39</sup>, această idee va fi una dintre obsesiile artei secolului al XX-lea, reperabilă în intensele nostalgii și revolte expresioniste sau în revoluțiile violente ale avangardei. Se naște o adevărată religie a crizei care va metamorfoza discursul estetic, trimițându-l să exploreze spații de dincolo de „obiectivitatea” culturală îndoielnică a discursului social.

„Estetica permanenței”, caracterizată succint de M. Călinescu ca având în centru credința într-un ideal de frumusețe neschimbător și transcendent, își avea fundamentul filosofic în noțiunea de *natură*, iar pe cel estetic în noțiunea de *mimesis*. Atunci când definea „poezia” ca imitare a realității, însă imitare a acesteia nu așa cum s-a întâmplat (aceasta fiind preocuparea istoriei), ci o imitare a realității așa cum s-ar fi putut ea întâmpla, Aristotel trimitea noțiunea de *mimesis* înspre aceea de *eikos*, „verosimilul natural”<sup>40</sup>, funcțională vreme de secole. Estetica crizei își face apariția acolo unde noțiunea de *mimesis* nu mai este determinată de criteriile verosimilului natural (*eikos*), ci de acelea ale „verosimilului cultural” (*doxa*). Mișcarea de transformare a criteriilor estetice este, astfel, tributară unei istoricizări treptate a noțiunii de valoare și a trecerii ei din spațiul „naturalului”, „atemporalului” și „obiectivității”, în cel al „culturalului” și tranzitoriului<sup>41</sup>. Nietzsche și radicalitatea „morții lui Dumnezeu”, altfel spus denunțarea inadecvării limbajului trecutului la sensibilitatea prezentului, este unul din momentele de cotitură ale culturii occidentale, care va avea o influență radicală asupra esteticului.

<sup>39</sup> M. Călinescu, *op. cit.*, p. 55.

<sup>40</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 118.

<sup>41</sup> D. Tucan, *Eugene Ionesco, Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 145-146.

Arta modernă devine, la sfârșitul secolului al XIX-lea, terenul privilegiat al denunțării doxei și, în consecință, terenul privilegiat al experimentului de dincolo de spațiile de „comuniune culturală”, doxastice prin excelență. Paroxismul căutărilor artistice moderne e un paroxism al denunțării unui limbaj artistic al trecutului incapabil să mai reflecte prezentul. Modernitatea estetică e un amplu ansamblu de experimente în perceperea lumii prin limbaj, un amplu exercițiu de insolitare. Modernitatea estetică nu poate fi definită în contururi clare. Ea poate fi doar descrisă în mișcările sale convulsive. Dar se poate enunța o definiție de lucru asupra modernității estetice care arată înrudirea cu proiectul critic radical al gândirii europene de la sfârșitul secolului al XX-lea: modernitatea estetică este acea *continuă încercare de a găsi un limbaj al prezentului, adecvat unei sensibilități a prezentului*.

### BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, București, Univers, 1995.
- Compagnon, Antoine, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, traducere și postfață de Rodica Baconsky, Cluj, Echinox, 1998.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, All, 1999.
- Derrida, Jacques, *Scritura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Univers, 1998.
- Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963-1984)*, traducere de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2001.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, în românește de Dieter Fuhrmann, București, Univers, 1998.
- Habermas, Jürgen, *Discursul filosofic al modernității*, în românește de Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, București, All, 2000.
- Havas, Randall, *Nietzsche's Genealogy: Nihilism and the Will to Knowledge*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1995.
- Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Paris, Gallimard, 1970.
- Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, traducere de Ștefan Aug. Doinaș, București, Humanitas, 1996.
- Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău. Preludiu la o filosofie a viitorului*, traducere de Francisc Grünberg, București, Humanitas, 1992.

- Nietzsche, Friedrich, *Știința veselă*, în *Opere complete 4. Aurora. Ideile din Messina. Știința veselă*, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Hestia, 2001.
- Paz, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, 1974.
- Ricœur, Paul, *Conflictul interpretărilor*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Echinoc, 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Despre contractul social*, traducere, studiu introductiv și note de Cătălin Avramescu, București, Nemira, 2008.
- Ștefănescu, Alexandru, *Nietzsche și „moartea lui Dumnezeu”*, București, Paideia, 2004.
- Tucan, Dumitru, *Eugene Ionesco, Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006.
- Vattimo Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, Constanța, Pontica, 1993.

### **MODERNITY AND ITS MEANINGS.**

#### **FROM THE MODERNITY IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT TOWARDS THE AESTHETIC MODERNITY OF THE 20TH CENTURY**

(Abstract)

The present study aims to discuss the historical variation concerning the meanings of Modernity, seen as a wide-ranging cultural concept. There are several meanings of this concept described as such in the study and also presented in their close interaction: “philosophical modernity” (i.e. the age of reason in the European intellectual history), “bourgeois modernity” (concerning two aspects – social modernity and political modernity – aspects that have shaped the institutions in the Western society), “critical modernity” (represented, as Paul Ricoeur stated, by the three “masters of suspicion”, K. Marx, S. Freud and in particular Fr. Nietzsche, the philosopher who announced “the Death of God” and, through this announcement he broke new ground for radical criticism of the European Traditional background), and “aesthetic modernity” (the modernity of arts).