

# Modernism și axiologie.

## 1. De la Hegel la Edmund Burke

Laurențiu HANGANU\*

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

### Ierarhie și uzurpare

Imaginația romantică își asumă deschis ceea ce Platon a intuit cu acuratețe în proiectul *Republicii*: funcția subversivă a artei în raport cu structurile de putere edificate pe temeuri ideologice metafizice, în care ierarhia socială și piramida axiologică se potențează și se justifică reciproc în circularitatea narcisică a discursului autorității. Denunțând relația de vasalitate mimetică dintre artă și Idee, spiritul romantic descătușează opinia *celuilalt* și redefinește idealul ca efect al creativității individuale, înlocuind principiul exclusivist al precedenței ontologice a modelului («memoriei») cu spontaneitatea și imprevizibilitatea democratică a geniului («imaginației») și dizolvând misterul transcendenței în profunzimile subtile și oculte („inefabile”, le vor numi poeții) ale imanenței. Odată cu romantismul, opera de artă accede la demnitatea de producție primară și întemeietoare («eligibilă»), înlăturând restricțiile și barierele lumii tradiționale și conferindu-i artistului statutul privilegiat al demiurgului («prințului elector»): liberală și personalistă, conștiința de sine romantică este momentul zero al esteticii<sup>1</sup> – situația în care frumosul se situează, pentru prima oară în istoria europeană a spiritului, pe o poziție politic similară celor ale binelui și adevărului – configurație fundamentată teoretic de judecățile și organizarea tripartită ale *Criticilor* kantieni.

În momentul imediat următor însă, frumosul, departe de a se mărgini la autodeterminarea și reprezentativitatea proaspăt dobândite în cadrul ordinii existente, își absolutizează mișcarea expansionistă, dându-se pe sine, într-un act de autoinvestire simbolică, drept principiu guvernant și finalitate ale întregii existențe. Reordonând ierarhia axiologică tradițională prin încifrarea semnificațiilor universului în chiasmul ce reunește poetul și profetul, arta și adevărul, vizionarismul romantic pune în mișcare, în plan politic, mecanismul unei strategii subterane, sinuoase și uzurpatoare, la capătul căreia esteticul, exilat de sistemele de gândire metafizice în limburile inesențialului și iluzoriului, își apropiază calități și însemne asociate dintotdeauna sacralității. Astfel, afirmarea modernă a autonomiei artei eliberează potențialul subversiv al obiectului artistic – în calitatea sa de dublu al

---

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

<sup>1</sup> Tratatul *Aesthetica* al lui Alexander Baumgarten apare în 1750.

creației divine – și îl înscrie pe traiectoria a ceea ce Jacques Derrida numește „logica suplimentului” – mișcarea „perfidă” prin care „reprezentarea se dă drept prezență, iar semnul drept lucrul însuși” (Derrida 1967: 207).

### Artă și devenire

Faptul se întrevăde deja în sistemul filosofic hegelian, unde, în ciuda premiselor teoretice care trimit în chip explicit, ocolind postulatele gândirii kantiene, înapoi la principiile raționaliste ale clasicismului (cf. Ferry 1997: 166 ș.u.), romantismul este definit ca „depășire a artei de către ea însăși” (Hegel 1966: 87), proces prin care concretețea fenomenului estetic, tradițional sinonimă cu mundaneitatea și senzorialitatea, este potențată și răscumpărată dialectic (*romantizată*, în termenii gândirii lui Novalis) prin înscrierea sa pe coordonatele cuprinderii autoscopice și ale paradoxului. Înainte de a purta semnele nihiliste ale pierderii de sine și aneantizării (definitorii pentru avangardele secolului al XX-lea), „moartea artei” este consubstanțialitate – identificare simpatetică și fuziune transcategorială –, pentru că, așa cum spunea încă Heraclit „cel obscur”, drumul în sus («depășirea dialectică») și drumul în jos («reducția fenomenologică») sunt unul și același. Ca urmare, frumosul apare în *Estetica* lui Hegel drept forma predilectă de manifestare a divinului în Grecia antică, filosoful german proiectând asupra vechii Elade o viziune lirică – fundamental romantică – în care arta, adevărul și zeul se întâlnesc în reprezentare:

La greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul își reprezenta zeii și în care el își procura conștiința adevărului. De aceea, preoții și artiștii grecilor au devenit creatorii zeilor lor, adică artiștii i-au dat națiunii elene reprezentarea precisă despre activitatea și viața divinului, deci conținutul determinat al religiei sale (Hegel 1966: 81).

Ceea ce se înfățișează însă drept coincidență și suprapunere în «bidimensionalitatea» gândirii mitice – argumentează Hegel – se singularizează și se articulează perspectivizat, în orizontul percepției istorice postiluministe, ca momente ale devenirii conștiinței către absolutul cunoașterii de sine, într-un demers în care dialectica platoniciană a opozițiilor și a excluziunilor succesive (sfârșind prea adesea în aporie) lasă locul continuităților imaginare și cuprinderilor intuitive romantice. Iar principiul polarizărilor și al simetriilor funcționale ce remodelează câmpul axiologiei este realitatea supremă a spiritului – care, veghind asemenea lui Hermes Trismegistus asupra tuturor trecerilor, inversiunilor, răsturnărilor și alternanțelor, înobilează ceea ce era socotit drept decăzut și nedemn și destructurează, pentru totdeauna, argumentul metafizic al inferiorității funciare a artei:

în ce privește caracterul nedemn al elementului de artă în general, adică a aparenței și a amăgirilor ei, această obiecție ar fi, desigur, justă dacă ar fi voie ca aparența să fie considerată drept ceea ce nu trebuie să fie. Dar aparența însăși ține în chip esențial de esență; adevărul n-ar fi dacă el n-ar părea și apărea, dacă el n-ar fi pentru cineva, pentru sine însuși, cât și pentru spirit în general (Hegel 1966: 14).

În perspectiva comprehensivă a modernității, „aparența ține în chip esențial de esență” – *este*, adică, oricât de straniu și chiar scandalos s-ar prezenta lucrurile unei

juducăți grăbite, esență („ideea ca ideal [estetic] este în mod nemijlocit fenomen” [Hegel 1966: 307]) –, și anume în măsura în care spiritul se dă pe sine, în vederea propriei realizări, în forma obiectualității și a determinării fenomenale (a operei de artă). Spre deosebire de paradigma de înțelegere tradițională, pentru care tentativele de reprezentare estetică a lumii nu fac decât să reflecte, în mod inconsecvent și confuz («mimetic»), strălucirea cerului substanțial al Ideilor, intelectul modern sesizează, pentru prima oară, reversul gnoseologic al procesului de autoproiecție și autodefinire progresivă a spiritului, conform căruia activitatea Principiului este una bidirecțională, ritmic-pulsatorie și simetrică. Altfel spus, în antiteză cu istoria gnostică a sufletului căzut, printr-un accident nefericit, într-un ținut străin și ostil – prizonier lipsit de speranță în închisoarea materiei –, în filosofia hegeliană spiritul se dă pe sine în tipare concrete în chip deliberat și programatic, mereu conștient, la nivelul a ceea ce Schelling numește „gândire transcendențială” (cf. Schelling 1995: 42), de consubstanțialitatea sa cu ființarea mundană și, în același timp, de premeditata și inevitabila sa întoarcere la sine ca finalitate firească a evoluției conștiinței:

este nevoie ca spiritul, spre a-și cunoaște totalitatea și libertatea, să se separe pe sine de sine și, ca finitate a naturii și a spiritului, să se opună lui însuși, ca unuia ce este infinit în sine. Invers: de această ruptură este legată necesitatea de a ieși din despărțirea de sine însuși – despărțire în cuprinsul căreia finitul și naturalul, modul-nemijlocit al existenței, afectivitate naturală sunt determinate ca ceea ce este negativ și rău – și de a intra în împărăția adevărului și a împăcării numai prin învingerea acestei nimicnicii (Hegel 1966: 531).

Fenomenologia romantică a spiritului reliefează astfel, la nivel conceptual, antinomia care, opunând perfecțiunii statice a modelului („în-sinelui”) realitatea dinamică a prefacerii și devenirii istorice („pentru-sinele”), individualizează gândirea modernă prin schimbarea statutului ontologic și funcțional al Ideii înseși, redesenând decisiv mecanismele cunoașterii și pulverizând, printr-o spectaculoasă răsturnare de perspectivă, întregul eșafodaj ideologic al viziunii estetice platoniciene. Căci, dacă ideea este în principal *devenire* („ideea este în general idee cu adevărat numai dezvoltându-se pentru sine însăși prin propria sa activitate [...]). Aceasta este echivalent cu a spune că noi considerăm înaintarea în acest proces de dezvoltare ca o înaintare interioară a ideii în sine, sau a formei în care ideea își dă sieși existență concretă” [Hegel 1966: 307–308]), iar fenomenul estetic reprezintă primul pas pe calea autocuprinderii comprehensive și a reinălțării sinuos-exuberante («dialectice») a spiritului în absolut („forme ale artei, ca dezvoltare a frumosului pe cale de realizare, își au originea în însăși ideea, în faptul că aceasta își dă prin ele sieși impuls de a fi reprezentată și realizată” [Hegel 1966: 307]), atunci, în mod evident,

frumosul artei stă mai sus decât natura. Deoarece frumusețea artistică e frumusețea născută și renăscută din spirit, și cu cât spiritul și producțiile lui sunt superioare naturii și fenomenelor ei, tot pe atât este și frumosul artei superior frumuseții naturii (Hegel 1966: 8).

Într-o lume născută și determinată ca spiritualitate în eternă efervescență, distanța dintre obiectul natural și obiectul estetic – văzută până acum ca decădere imitativă – se traduce, hegelian, ca diferență ontologică între opacitatea reală,

restrictivă și dezolantă, a „fenomenului nemijlocit” – a cărei pozitivitate nu este decât certitudinea indubitabilă a inerției și morții – și transparența difuză, fascinantă și provocatoare, a suprafețelor și formelor artistice, care marchează deictic calea către transmutație, ascensiune și înțelegere (cf. Hegel 1966: 15). Nu mai poate fi surprinzătoare, în aceste condiții, prezența, în chiar miezul *Prelegerilor de estetică*, a dihotomiei modern-definitorii imaginație *versus* fantezie („trebuie să ne ferim de a confunda imaginația artistică cu simpla facultate pasivă de închipuire. Imaginația artistică este creatoare” – Hegel 1966: 286), și nici asocierea, romantică prin excelență, a creativității artistice cu imaginația și libertatea: „Producerea și contemplarea formelor artistice le eliberează, pare-se, de orice cătușe ale regulii și de orice constrângere a ceea ce e supus regulilor”, întrucât „izvorul operelor de artă este activitatea liberă a imaginației, care în înseși producțiile ei e mai liberă decât natura” (Hegel 1966: 11) .

Expuse de Hegel cu intransigența și siguranța de sine a vizionarului, desfășurările argumentative ale *Prelegerilor...* refac temeiurile ontologice ale teoriei valorilor și converg către punerea în lumină, în noul context spiritual, a deficiențelor logice, lipsei de fundamentare și, în cele din urmă, a caducității teoriei *mimesis*-ului:

imitarea naturii – care părea că este oarecum un principiu general, și anume un principiu sprijinit pe mare autoritate –, cel puțin în această formă generală și abstractă, nu poate fi luată în considerare. Căci, dacă aruncăm o privire asupra diferitelor arte, vom recunoaște îndată că, deși pictura și sculptura ne înfățișează obiecte ce par asemănătoare obiectelor naturale sau al căror tip este luat în esență din natură, dimpotrivă, opere ale arhitecturii, care aparține și ea artelor frumoase, întocmai ca și opere ale poeziei, întrucât ele nu se mărginesc la simple descrieri, nu pot fi numit imitații ale naturii. [...]

Iată de ce scopul artei trebuie să rezide și în altceva decât în simpla imitare formală a ceea ce există, imitație care în orice caz nu poate da naștere decât la performanțe tehnice, dar nu la opere de artă (Hegel 1966: 51).

Decuplată, în fine, de inconvenientele și constrângerile mimetismului – impetuos-triumfătoare și autonomă („arta își are scopul final în ea însăși” – Hegel 1966: 61) –, noua conștiință estetică marchează, în chip irevocabil, hotarul dintre arta aservită, „întrebuințată ca un joc frivol care servește de divertisment și distracție” și arta care se înalță, „liberă și de sine stătătoare, până la adevăr, în care, neatârnată, își atinge plenitudinea” (Hegel 1966: 13), în cadrul unei revoluții spirituale care va da naștere, de-a lungul secolului al XIX-lea, uneia dintre cele mai fecunde epoci din istoria culturii europene. Înțeleasă în această perspectivă, „depășirea artei de către ea însăși” este mișcarea autorevelatorie prin care romantismul, lăsând în urmă servituțile politice și închiderea ideologică ale idealului clasic (cel care „respinge de la sine ceea ce este altceva” [Hegel 1966: 541]), își recunoaște, pătrunde și asumă propria alteritate („acest mod-de-a-fi-una cu al său altceva este propriu-zis cuprinsul artei romantice” [Hegel 1966: 542]), împlinind devenirea identitară a frumosului și constituindu-se în stadiul diacronic suprem – autoscopic și autocomprehensiv – al dinamicii spirituale a formelor. În termeni axiologici, înfăptuirea operațiilor succesive presupuse de meandrele procesului dialectic – garanție a dignității și a reprezentativității fenomenului estetic luat în

întregul său – este calea regală prin care pot fi atinse, dinspre versantul artelor, piscurile divinului:

Abia în această libertate a sa, arta este adevărată artă; ea își rezolvă numai atunci sarcina ei cea mai înaltă când s-a situat pe sine în sfera care-i este comună cu religia și filosofia și când ea nu e decât un mod de a înfățișa înaintea conștiinței și de a exprima divinul (Hegel 1966: 13).

Rod al creativității subiective ce intuiește și rezumă, simbolic, mișcarea de revenire la sine a spiritului, idealul romantic își impune prezența, în câmpul conceptual al științelor literare, ca „intimitate”:

În arta romantică, subiectivitatea infinită nu este solitară în sine, cum este zeul grec care, cu totul desăvârșit în sine, trăiește în starea de fericire a izolării sale, ci această subiectivitate, ieșind din sine, intră în relație cu altceva, altceva care este însă al său, în care ea se regăsește și în care rămâne la sine însăși în unitate. Acest mod-de-a-fi-una cu al său altceva este propriu-zis cuprinsul frumos al artei romantice, este idealul ei, ideal care are ca formă și conținut în chip esențial intimitatea sufletească, subiectivitatea, sufletul, sentimentul. Idealul romantic exprimă deci raportare la alt ce spiritual, care este atât de legat cu intimitatea, încât sufletul trăiește în intimitate cu sine însuși numai în acest alt ce spiritual (Hegel 1966: 542).

„Intimitatea” romantică, așa cum este definită de Hegel (mod al sufletului de „a fi una cu alt său altceva”), reprezintă gradul cel mai înalt de progresie și intensitate al existenței de ordin sensibil, starea de grație care, ridicând concretețea și accidente la nivelul esenței, conferă sentimentului consistență gnoseologică și echivalează atributele noii experiențe, în calitate de tensiune interioară infinită («dialectică») și arcuire imaginară genială («demiurgică»), cu cele ale atotcuprinderii și comprehensivității trăirii religioase. Astfel, în intimitate – precizează filosoful într-un limbaj saturat de ecouri mistice –,

interiorul este exteriorizarea lipsită de exterioritate [...], este sunet ca atare, fără consistență de obiect și fără figură, este o „plutire deasupra apelor”, un răsunet peste o lume care, cu fenomenele și în fenomenele ei eterogene, nu poate recepta și oglindi decât un reflex al acestei ființe-în-sine a sufletului (Hegel 1966: 537).

Conturată prin transferuri metonimice și similitudini funcționale, noua accepție a fenomenului estetic inaugurează mișcarea de dislocare și substituție a sacrului prin apropierea, reproducerea și asimilarea amprentelor divinului, într-un proces a cărui intensitate subversivă va culmina, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în ideologia „religiei artei”. Iar mecanismul acțiunii de suplinire – intuită, însă subestimată de Hegel – se revelează în demersul gândirii moderne de regândire și redefinire a unei noțiuni care, limitată în vechile manuale de retorică la a desemna stilul elevat al «marii literaturi», își dezvoltă, odată cu afirmarea noii sensibilități, un potențial semnificativ de o amplexare nebănuită: *sublimul*.

### Edmund Burke și experiența modernă a sublimului

«Neutralizat» de doctrina clasicismului în forma perfecțiunii (înghețate a) expresiei, sublimul evoluează, în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, de la limpezimea atică și grandoarea eroică ale genurilor literare «înalte» – epopeea și

tragedia – la profunzimea tenebroasă («însăpăimântătoare») și încordarea febrilă («înfiorătoare») ale pathosului subiectivității, cristalizându-și noua configurație conceptuală pe fondul confluenței dintre afirmarea poeziei sentimentului, pe de o parte, și seducția exercitată de atmosfera misterioasă și sumbră a literaturii gotice, pe de alta. Trăirea romantică pe cale de a se impune, introspectivă și singulară, inversează raporturile determinative dintre eu și lumea exterioară, negând ascendența modelatoare a obiectului plinar («frumos») și destrămând coerența și ordinea lumii clasice într-o acumulare vertiginoasă de impresii și senzații contradictorii, a cărei «logică» suprarățională nu poate fi întrezărită decât în momente privilegiate, în străfulgerarea unei intuiții cutremurătoare («sublime»).

În această perspectivă, explicând ceea ce autorul antic al *Tratatului despre sublim* intuise ca fiind lucruri profund diferite –, subsumate însă acolo, finalmente, plăcerii universal împărtășite (cf. Pseudo-Longinus 1970: 318) –, Edmund Burke situează frumosul și sublimul într-o opoziție ireconciliabilă, întemeiată pe postulatul ireductibilității fiziologice a senzațiilor de plăcere și durere:

[Sublimul și frumosul] sunt noțiuni de o natură foarte diferită, una fiind întemeiată pe durere, cealaltă pe plăcere; și, cu toate că ulterior ele pot să devieze de la sursele lor, totuși acestea din urmă păstrează neschimbată deosebirea dintre ele, deosebire ce nu trebuie niciodată uitată de cei care doresc să trezească simțăminte de un fel sau altul semenilor lor (Burke 1981: 172).

Astfel, argumentează Burke, chiar dacă uneori „calitățile sublimului și frumosului” apar reunite într-o singură operă, aceasta nu dovedește nicidecum echivalența dintre ele, tot așa cum „negrul și albul se pot contopi, se pot îmbina”, fără ca asta să „însemne câtuși de puțin că ar fi identice” (Burke 1981: 172–173); în fapt, obiectele sublime, respectiv frumoase, vor fi mereu purtătoare ale unei antinomii originare, a unei „veșnice deosebiri” (*eternal distinction*), actualizată și convertită într-o aglomerare de contraste care pun în lumină granița modern-psihologică dintre finitudinea miniaturală a frumuseții – delicată, feminină și pacificatoare – și nemărginirea colosală a sublimului – impozant, masculin și înfricoșător:

Dacă obiectele sublime sunt vaste ca dimensiuni, cele frumoase sunt relativ mici; frumusețea trebuie să fie netedă și lustruită; măreția trebuie să fie aspră și neglijență; frumusețea trebuie să evite linia dreaptă, dar să devieze pe nesimțite de la aceasta; în multe cazuri măreția iubește linia dreaptă, iar când deviază de la ea, această abatere este de multe ori bruscă; frumusețea nu trebuie să fie obscură; măreția trebuie să fie întunecată și sumbră; frumusețea trebuie să fie ușoară și delicată; măreția trebuie să fie solidă și chiar masivă (Burke 1981: 171–172).

Ceea ce asigură, în noua lume a sensibilității și subiectivității, preeminența și supremația sublimului este, în viziunea lui Burke, forța copleșitoare a „instinctului de autoconservare” – cel mai puternic dintre simțămintele umane (cf. Burke 1981: 67) – care, împreună cu corolarele sale, primejdia (*danger*) și durerea (*pain*), revelează sublimul ca limită ultimă a trăirii interioare (subiective):

Tot ceea ce are puterea de a crea într-un fel oarecare în mintea noastră reprezentările durerii și primejdiei, adică tot ceea ce este teribil prin ceva sau legat de elemente teribile, sau operează într-un mod analog spaimii, constituie o sursă a sublimului; adică produce cea mai puternică emoție pe care o poate simți omul (Burke 1981: 67–68).

Spre deosebire de sublimul antic, în cazul căruia, după cum spunea Pseudo-Longinus, omul este sedus și transportat în afara lui însuși (cf. Pseudo-Longinus 1970: 330) – adus într-o stare de perplexitate și uluire având efectele depersonalizante ale transei –, sublimul modern se manifestă, dimpotrivă, ca revenire și întoarcere la sine, într-un proces de circumscriere și coagulare a individualității a cărei subită conștientizare, declanșată de impresia zguduitoare a spaimei de moarte, ia forma trăirii grave și înspăimântate:

să ne amintim în ce stare de spirit ne aflăm când am scăpat de vreo primejdie iminentă sau când ni s-a ușurat chinul unei dureri cumplite. În asemenea împrejurări am constatat cu toții [...] că dispoziția noastră psihică este foarte departe de cea pe care o avem în prezența unei plăceri pozitive; ne găsim într-o stare mult mai sobră, sub puterea unui fel de simțământ al spaimei impresionante, într-un fel de tihnă umbrită de groază (Burke 1981: 62).

În acest context, antinomia dintre frumos și sublim, aparent limitată la domeniul esteticii, devine, în calitate de argument decisiv al vechii bătălii dintre antici și moderni<sup>2</sup>, unul dintre momentele esențiale ale afirmării personalității și complexității psihologice ale omului modern: căci, pentru a stârni emoțiile oamenilor maturi («moderni»), plictisiți și blazați, scrie Burke în chiar debutul influentului său studiu, variația aleatoare și reprezentarea obiectelor exterioare sunt departe de a fi suficiente, în condițiile în care „întâmplările vieții, atunci când ajungem s-o cunoaștem cât de cât, nu ne-ar putea trezi decât dezgustul sau plictisul, dacă nu ar fi astfel alcătuite, încât să impresioneze mintea prin alte însușiri decât noutatea lor și să stârnească alte simțăminte decât curiozitatea din noi” (Burke 1981: 58–59). Vestigiu al copilăriei (europene a) cunoașterii, curiozitatea, guvernată doar de plăcerea „lipsită de discernământ” a noutății, este „emoția cea mai simplă”, „cel mai superficial din toate afectele”, care, marcă a ingenuității și naivității, este nu numai „foarte ușor de satisfăcut”, ci și amăgitoare, iluzorie și derutantă, ca una care, „schimbându-și mereu obiectul, [...] se aseamănă mult cu amețeala, neliniștea și nerăbdarea.” (Burke 1981: 58) Prin contrast, maturitatea și, implicit, superioritatea inteligenței emoționale ale modernilor – condiții *sine qua non* ale nașterii esteticii în calitate de domeniu autonom al gândirii – apare, în concepția lui Burke, ca distanță între elementaritatea „plăcerii propriu-zise” (*positive pleasure*), „nemijlocite și de sine stătătoare” și satisfacția complexă, «piezișă» și «obscură», a „încântării” (*delight*), în care rolul determinant îi revine durerii:

Pasiunile care țin de autoconservare se învârt în jurul durerii și pericolului; atunci când ne afectează în mod direct, ele sunt pur și simplu dureroase; când însă ne induc o idee a durerii și pericolului, fără ca noi să fim de fapt în primejdie, ele sunt încântătoare; această încântare nu am numit-o plăcere, pentru că aparține domeniului durerii și pentru că este suficient de deosebită de orice idee de plăcere adevărată. Tot ceea ce provoacă acest fel de încântare, se numește sublim (Burke *Inquiry*).

În acord cu evoluția de la dialectica platoniciană, analitică și sistematizantă, a contrariilor, la dialectica hegeliană a devenirii (interioare), sublimul teoretizat de

---

<sup>2</sup> Bernard de Fontenelle, mort în chiar anul în care apărea lucrarea lui Burke (1757), susține că superioritatea, inevitabilă, a modernilor se datorează tocmai evoluției istorice a conștiinței umane.

Burke substituie contiguității însușirilor antinomice din *Tratat* „satisfacția dureroasă” a cuprinderii autoscopice rezultată din procesul de *Aufhebung* („această încântare nu am numit-o plăcere, pentru că aparține domeniului durerii”) – trăirea ecstatică, gravă și cutremurată, prin care durerea este negată biologic și, în același timp, prezervată spiritual în ceea ce filosoful german definea drept „intimitate” – modul romantic de existență în preajma alterității și gradul cel mai înalt de intensitate al experienței estetice:

dacă suferința și groaza sunt modificate în așa fel încât să nu fie cu adevărat dăunătoare; dacă suferința nu este împisă până la violență, iar spaima nu duce la distrugerea imediată a persoanei, întrucât aceste emoții eliberează părțile organismului – fie grosolane, fie mai fine – de o povară primejdioasă și supărătoare, ele sunt capabile să producă încântarea; nu plăcerea, ci doar un soi de groază plăcută, un soi de liniște cu o nuanță de groază; care, întrucât ține de autoconservarea individului, reprezintă una din cele mai puternice emoții.

Obiectul ei îl constituie sublimul. Aș folosi termenul *uimire* (*astonishment*) pentru gradul ei cel mai înalt; gradele mai mici sunt teama respectuoasă, reverența și respectul (*awe, reverence and respect*); însăși etimologia acestor cuvinte arată proveniența lor, și în ce măsură sunt diferite de plăcerea propriu-zisă (Burke 1981: 183).

Cuprinzând durerea în plenitudinea enigmatică a „încântării” – moartea în viață (cf. Hegel 1966: 537) –, sublimul lui Edmund Burke conturează dialectica modernă a sensibilității ca menținere, în profunzimea interiorității, a dinamicii neliniștitoare a afectelor divergente, anticipând dualismul poeticilor postromantice și devalorizând, în ordine simbolic-normativă, stabilitatea, moderația și echilibrul lumii tradiționale. În acest sens, imperativul renăscut al sublimității semnaleză inadecvarea și incapacitatea funciară ale frumosului (clasic) de a da seama de paradoxurile și abisurile sufletești ale omului modern, care nu se mai refugiază în chip reflex din calea oricărei forme a durerii pentru a-și petrece viața într-o necomplicată și monotonă plăcere – bucuria elementară a „clipei” horatiene –, ci prezervă, prin *Aufhebung*, durerea în plăcere și nefericirea în fericire ca expresii ale conștiinței anticipatoare («anxioase») și trăirii exhaustive («schizoide»), aducând laolaltă, în realitatea contradictorie a existenței, ceea ce Freud va numi „principiul plăcerii” și „instinctul morții”.

În același timp, ascensiunea modernă a sublimului ajunge să-și reveleze potențialul reformator (și, în aceeași măsură, destabilizant) prin remodelarea radicală a înseși ideii de frumos, ale cărei expresii și tipare romantic reprezentative – de la asocierea cutremurătoare dintre splendoare și moarte („moartea unei femei frumoase este, fără îndoială, cel mai poetic subiect din lume”, proclama Edgar Poe [Poe 1970: 535]) până la strălucirea consternantă a peisajelor și lumilor fantastic-vizionare – trădează prezența, înapoia faldurilor vapoase ale emoției și sentimentului, a geometriei tăioase și reci a sublimității. Edificată în umbra terifiantă a sublimului, accepția modernă a frumosului se constituie, astfel, ca reflecție antinomică, subminatoare și invalidantă, a teoriei și psihologiei clasiciste: dacă pentru clasicism frumusețea înseamnă, în termenii lui Toma de Aquino, *consonantia, claritas* și *integritas* – armonie (prestabilită), strălucire (suprasensibilă) și integritate (absolută) –, având drept efect inducerea în sufletul spectatorului a unei stări de împăcare,

seninătate și detașare –, nota definitorie a frumosului romantic este straniețea – fiorul sumbru și neliniștitor care, traversând întreaga artă europeană de la romanul gotic la pictura suprarealistă, zdruncină paradigmele de gândire canonice și contestă, din perspectivă estetică, fundamentele metafizice ale axiologiei tradiționale. „Nu există frumusețe desăvârșită”, spune Edgar Allan Poe, „fără o notă de straniu în proporții.” (Poe 1970: 176) „Frumosul”, îi continuă ideea Baudelaire, „*este întotdeauna bizar*” (Baudelaire 1980: 724). Aceeași atracție a straniuului la Théophile Gautier: „Știi doar cât de mult mă atrag aventurile ciudate, tot ce-i straniu, excesiv sau primejdios” (Gautier 1976: 66). În vreme ce frumosul clasic îndeplinește, prin simetria și desăvârșirea liniilor sale, o funcție apotropaică, frumusețea modernă este tulburătoare, instigatoare și obsedantă, convertind contemplativitatea în fascinație și starea de echilibru în agitație și exces; este frumusețea înfricoșătoare a Medusei, așa cum i-a apărut aceasta lui Shelley:

Tis the tempestuous loveliness of terror;/ For from the serpents gleams a  
brazen glare/ Kindled by that inextricable error,/ Which makes a thrilling vapour of  
the air/ Become a ever-shifting mirror/ Of all the beauty and the terror there –/ A  
woman's countenance, with serpent locks,/ Gazing in death on Heaven from those wet  
rocks (Shelley 1994: 363).

În orizont politic, radicalismul opoziției dintre frumosul clasic și frumosul modern corespunde disjunției inaugurale operate de Coleridge între fantezie și imaginație: căci, așa cum imaginația coleridgeană își impunea noutatea conceptuală prin transferul asupra fanteziei a încărcăturii negative a evaziunii și pasivității («obediței»), frumosul modern își afirmă individualitatea prin redescoperirea și asumarea caracterului social provocator al obiectului artistic – prin regăsirea, în singularitatea triumfătoare a creației, a funcției reordonatoare, regeneratoare și reformatoare, a fenomenului estetic. Mai mult decât atât, lărgirea romantică a ariei de cuprindere a frumosului prin înglobarea a ceea ce clasicismul exclude, interzice și condamnă dizolvă relația metafizică de identitate participativă dintre frumos, bine și adevăr și pune în evidență, prin contrast, „frumusețea răului” – proiecția în artă a spiritului democratic și a egalității de șanse –, deplasând interesul inteligenței analitice de la numenal la fenomenal și afirmând primatul esteticului ca înțelegere politică flexibilă și nuanțată («tolerantă») a universului.

## Bibliografie

- Baudelaire 1980: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Lafont.  
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](http://www.gutenberg.net).  
Derrida 1967: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit.  
Ferry 1997: Luc Ferry, *Homo aestheticus*, traducere de Cristina și Costin Popescu, București, Editura Meridiane.  
Gautier 1976: Théophile Gautier, *Domnișoara de Maupin*, traducere de Raul Joil, București, Editura Univers.

- Hegel 1966: G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D.D. Roșca, București, Editura Academiei.
- Poe 1970: Edgar Allan Poe, *Great Short Works*, New York, Harper&Row Publishers.
- Pseudo-Longinus 1970: Pseudo-Longinus, *Tratatul despre sublim*, traducere de C. Balmuș, în *Arte poetice. Antichitatea*, București, Editura Univers.
- Shelley 1994: P.B. Shelley, *Works*, Hertfordshire, Wordsworth Edition Ltd.
- Schelling 1995: F.W.J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendent*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Humanitas.

## **Modernism and Axiology.**

### **1. From Hegel to Edmund Burke**

The article presents the path towards modern art's autonomy as exposed in Hegel's *Aesthetics* and Edmund Burke's *Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* 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 aesthetical –, a repositioning determined by the modern abandoning of the traditional metaphysical view of the world. The analysis is sustained by Derrida's theory of the supplement, as well as by the Romantic thinkers' ideas on subjectivity and interiority.