Modernism şi axiologie.
1. De la Hegel la Edmund Burke

Laurenţiu HANGANU*

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

Ierarhie şi uzurpare

Imaginaţia romantică îşi asumă deschis ceea ce Platon a intuit cu acurateţe în proiectul *Republicii*: funcţia subversivă a artei în raport cu structurile de putere edificate pe temeiuri ideologice metafizice, în care ierarhia socială şi piramida axiologică se potenţează şi se justifică reciproc în circularitatea narcisică a discursului autorităţii. Denunţând relaţia de vasalitate mimetică dintre artă şi Idee, spiritul romantic descătuşează opinia *celuilalt* şi redefineşte idealul ca efect al creativităţii individuale, înlocuind principiul exclusivist al precedenţei ontologice a modelului («memoriei») cu spontaneitatea şi imprevizibilitatea democratică a geniului («imaginaţiei») şi dizolvând misterul transcendenţei în profunzimile subtile şi oculte („inefabile", le vor numi poeţii) ale imanenţei. Odată cu romantismul, opera de artă accede la demnitatea de producţie primară şi întemeietoare («eligibilă»), înlăturând restricţiile şi barierele lumii tradiţionale şi conferindu-i artistului statutul privilegiat al demiurgului («prinţului elector»): liberală şi personalistă, conştiinţa de sine romantică este momentul zero al esteticii[1] – situaţia în care frumosul se situează, pentru prima oară în istoria europeană a spiritului, pe o poziţie politic similară celor ale binelui şi adevărului – configuraţie fundamentată teoretic de judecăţile şi organizarea tripartită ale *Criticilor* kantiene.

În momentul imediat următor însă, frumosul, departe de a se mărgini la autodeterminarea şi reprezentativitatea proaspăt dobândite în cadrul ordinii existente, îşi absolutizează mişcarea expansionistă, dându-se pe sine, într-un act de autoinvestire simbolică, drept principiu guvernant şi finalitate ale întregii existenţe. Reordonând ierarhia axiologică tradiţională prin încifrarea semnificaţiilor universului în chiasmul ce reuneşte poetul şi profetul, arta şi adevărul, vizionarismul romantic pune în mişcare, în plan politic, mecanismul unei strategii subterane, sinuoase şi uzurpatoare, la capătul căreia esteticul, exilat de sistemele de gândire metafizice în limburile inesenţialului şi iluzoriului, îşi apropriază calităţi şi însemne asociate dintotdeauna sacralităţii. Astfel, afirmarea modernă a autonomiei artei eliberează potenţialul subversiv al obiectului artistic – în calitatea sa de dublu al

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, România.

[1] Tratatul *Aesthetica* al lui Alexander Baumgarten apare în 1750.

„Philologica Jassyensia", An X, Nr. 1 (19), 2014, p. 185–194.

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

creaţiei divine – şi îl înscrie pe traiectoria a ceea ce Jacques Derrida numeşte „logica suplementului" – mişcarea „perfidă" prin care „reprezentarea se dă drept prezenţă, iar semnul drept lucrul însuşi" (Derrida 1967: 207).

Artă şi devenire

Faptul se întrevede deja în sistemul filosofic hegelian, unde, în ciuda premiselor teoretice care trimit în chip explicit, ocolind postulatele gândirii kantiene, înapoi la principiile raţionaliste ale clasicismului (cf. Ferry 1997: 166 ş.u.), romantismul este definit ca „depăşire a artei de către ea însăşi" (Hegel 1966: 87), proces prin care concreteţea fenomenului estetic, tradiţional sinonimă cu mundaneitatea şi senzorialitatea, este potenţată şi răscumpărată dialectic (*romantizată*, în termenii gândirii lui Novalis) prin înscrierea sa pe coordonatele cuprinderii autoscopice şi ale paradoxului. Înainte de a purta semnele nihiliste ale pierderii de sine şi aneantizării (definitorii pentru avangardele secolului al XX-lea), „moartea artei" este consubstanţialitate – identificare simpatetică şi fuziune transcategorială –, pentru că, aşa cum spunea încă Heraclit „cel obscur", drumul în sus («depăşirea dialectică») şi drumul în jos («reducţia fenomenologică») sunt unul şi acelaşi. 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 şi zeul se întâlnesc în reprezentare:

> La greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul îşi reprezenta zeii şi în care el îşi procura conştiinţa adevărului. De aceea, preoţii şi artiştii grecilor au devenit creatorii zeilor lor, adică artiştii i-au dat naţiunii elene reprezentarea precisă despre activitatea şi viaţa divinului, deci conţinutul determinat al religiei sale (Hegel 1966: 81).

Ceea ce se înfăţişează însă drept coincidenţă şi suprapunere în «bidimensionalitatea» gândirii mitice – argumentează Hegel – se singularizează şi se articulează perspectivist, în orizontul percepţiei istorice postiluministe, ca momente ale devenirii conştiinţei către absolutul cunoaşterii de sine, într-un demers în care dialectica platoniciană a opoziţiilor şi a excluziunilor succesive (sfârşind prea adesea în aporie) lasă locul continuităţilor imaginare şi cuprinderilor intuitive romantice. Iar principiul polarizărilor şi al simetriilor funcţionale ce remodelează câmpul axiologiei este realitatea supremă a spiritului – care, veghind asemenea lui Hermes Trismegistus asupra tuturor trecerilor, inversiunilor, răsturnărilor şi alternanţelor, înnobilează ceea ce era socotit drept decăzut şi nedemn şi destructurează, pentru totdeauna, argumentul metafizic al inferiorităţii funciare a artei:

> în ce priveşte caracterul nedemn al elementului de artă în general, adică a aparenţei şi a amăgirilor ei, această obiecţie ar fi, desigur, justă dacă ar fi voie ca aparenţa să fie considerată drept ceea ce nu trebuie să fie. Dar aparenţa însăşi ţine în chip esenţial de esenţă; adevărul n-ar fi dacă el n-ar părea şi apărea, dacă el n-ar fi pentru cineva, pentru sine însuşi, cât şi pentru spirit în general (Hegel 1966: 14).

În perspectiva comprehensivă a modernităţii, „aparenţa ţine în chip esenţial de esenţă" – *este*, adică, oricât de straniu şi chiar scandalos s-ar prezenta lucrurile unei

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

judecăţi grăbite, esenţă („ideea ca ideal [estetic] este în mod nemijlocit fenomen” [Hegel 1966: 307]) –, şi anume în măsura în care spiritul se dă pe sine, în vederea propriei realizări, în forma obiectualităţii şi a determinării fenomenale (a operei de artă). Spre deosebire de paradigma de înţelegere tradiţională, pentru care tentativele de reprezentare estetică a lumii nu fac decât să reflecte, în mod inconsecvent şi confuz («mimetic»), strălucirea cerului substanţial al Ideilor, intelectul modern sesizează, pentru prima oară, reversul gnoseologic al procesului de autoproiecţie şi autodefinire progresivă a spiritului, conform căruia activitatea Principiului este una bidirecţională, ritmic-pulsatorie şi simetrică. Altfel spus, în antiteză cu istoria gnostică a sufletului căzut, printr-un accident nefericit, într-un ţinut străin şi ostil – prizonier lipsit de speranţă în închisoarea materiei –, în filosofia hegeliană spiritul se dă pe sine în tipare concrete în chip deliberat şi programatic, mereu conştient, la nivelul a ceea ce Schelling numeşte „gândire transcendentală” (cf. Schelling 1995: 42), de consubstanţialitatea sa cu fiinţarea mundană şi, în acelaşi timp, de premeditata şi inevitabila sa întoarcere la sine ca finalitate firească a evoluţiei conştiinţei:

> este nevoie ca spiritul, spre a-şi cunoaşte totalitatea şi libertatea, să se separe pe sine de sine şi, ca finitate a naturii şi a spiritului, să se opună lui însuşi, ca unuia ce este infinit în sine. Invers: de această ruptură este legată necesitatea de a ieşi din despărţirea de sine însuşi – despărţire în cuprinsul căreia finitul şi naturalul, modul-nemijlocit al existenţei, afectivitate naturală sunt determinate ca ceea ce este negativ şi rău – şi de a intra în împărăţia adevărului şi a împăcării numai prin învingerea acestei nimicnicii (Hegel 1966: 531).

Fenomenologia romantică a spiritului reliefează astfel, la nivel conceptual, antinomia care, opunând perfecţiunii statice a modelului („în-sinelui”) realitatea dinamică a prefacerii şi devenirii istorice („pentru-sinele”), individualizează gândirea modernă prin schimbarea statutului ontologic şi funcţional al Ideii înseşi, redesenând decisiv mecanismele cunoaşterii şi pulverizând, printr-o spectaculoasă răsturnare de perspectivă, întregul eşafodaj ideologic al viziunii estetice platoniciene. Căci, dacă ideea este în principal *devenire* („ideea este în general idee cu adevărat numai dezvoltându-se pentru sine însăşi 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 îşi dă sieşi existenţă concretă” [Hegel 1966: 307–308]), iar fenomenul estetic reprezintă primul pas pe calea autocuprinderii comprehensive şi a reînălţării sinuos-exuberante («dialectice») a spiritului în absolut („formele artei, ca dezvoltare a frumosului pe cale de realizare, îşi au originea în însăşi ideea, în faptul că aceasta îşi dă prin ele sieşi impuls de a fi reprezentată şi realizată” [Hegel 1966: 307]), atunci, în mod evident,

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

Într-o lume născută şi determinată ca spiritualitate în eternă efervescenţă, distanţa dintre obiectul natural şi obiectul estetic – văzută până acum ca decădere imitativă – se traduce, hegelian, ca diferenţă ontologică între opacitatea reală,

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

restrictivă şi dezolantă, a „fenomenului nemijlocit” – a cărui pozitivitate nu este decât certitudinea indubitabilă a inerţiei şi morţii – şi transparenţa difuză, fascinantă şi provocatoare, a suprafeţelor şi formelor artistice, care marchează deictic calea către transmutaţie, ascensiune şi înţelegere (cf. Hegel 1966: 15). Nu mai poate fi surprinzătoare, în aceste condiţii, prezenţa, în chiar miezul *Prelegerilor de estetică*, a dihotomiei modern-definitorii imaginaţie *versus* fantezie („trebuie să ne ferim de a confunda imaginaţia artistică cu simpla facultate pasivă de închipuire. Imaginaţia artistică este creatoare” – Hegel 1966: 286), şi nici asocierea, romantică prin excelenţă, a creativităţii artistice cu imaginaţia şi libertatea: „Producerea şi contemplarea formelor artistice le eliberează, pare-se, de orice cătuşe ale regulii şi de orice constrângere a ceea ce e supus regulilor”, întrucât „izvorul operelor de artă este activitatea liberă a imaginaţiei, care în înseşi producţiile ei e mai liberă decât natura” (Hegel 1966: 11) .

Expuse de Hegel cu intransigenţa şi siguranţa de sine a vizionarului, desfăşurările argumentative ale *Prelegerilor*... refac temeiurile ontologice ale teoriei valorilor şi converg către punerea în lumină, în noul context spiritual, a deficienţelor logice, lipsei de fundamentare şi, în cele din urmă, a caducităţii teoriei *mimesis*-ului:

> imitarea naturii – care părea că este oarecum un principiu general, şi anume un principiu sprijinit pe mare autoritate –, cel puţin în această formă generală şi abstractă, nu poate fi luată în considerare. Căci, dacă aruncăm o privire asupra diferitelor arte, vom recunoaşte îndată că, deşi pictura şi sculptura ne înfăţişează obiecte ce par asemănătoare obiectelor naturale sau al căror tip este luat în esenţă din natură, dimpotrivă, opere ale arhitecturii, care aparţine şi ea artelor frumoase, întocmai ca şi opere ale poeziei, întrucât ele nu se mărginesc la simple descrieri, nu pot fi numit imitaţii ale naturii. [...]
>
> Iată de ce scopul artei trebuie să rezide şi în altceva decât în simpla imitare formală a ceea ce există, imitaţie care în orice caz nu poate da naştere decât la performanţe tehnice, dar nu la opere de artă (Hegel 1966: 51).

Decuplată, în fine, de inconvenientele şi constrângerile mimetismului – impetuos-triumfătoare şi autonomă („arta îşi are scopul final în ea însăşi” – Hegel 1966: 61) –, noua conştiinţă estetică marchează, în chip irevocabil, hotarul dintre arta aservită, „întrebuinţată ca un joc frivol care serveşte de divertisment şi distracţie” şi arta care se înalţă, „liberă şi de sine stătătoare, până la adevăr, în care, neatârnată, îşi atinge plenitutinea” (Hegel 1966: 13), în cadrul unei revoluţii spirituale care va da naştere, de-a lungul secolului al XIX-lea, uneia dintre cele mai fecunde epoci din istoria culturii europene. Înţeleasă în această perspectivă, „depăşirea artei de către ea însăşi” este mişcarea autorevelatorie prin care romantismul, lăsând în urmă servituţile politice şi închiderea ideologică ale idealului clasic (cel care „respinge de la sine ceea ce este altceva” [Hegel 1966: 541]), îşi recunoaşte, pătrunde şi 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 şi constituindu-se în stadiul diacronic suprem – autoscopic şi autocomprehensiv – al dinamicii spirituale a formelor. În termeni axiologici, înfăptuirea operaţiilor succesive presupuse de meandrele procesului dialectic – garanţie a dignităţii şi a reprezentativităţii fenomenului estetic luat în

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

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 îşi rezolvă numai atunci sarcina ei cea mai înaltă când s-a situat pe sine în sfera care-i este comună cu religia şi filosofia şi când ea nu e decât un mod de a înfăţişa înaintea conştiinţei şi de a exprima divinul (Hegel 1966: 13).

Rod al creativităţii subiective ce intuieşte şi rezumă, simbolic, mişcarea de revenire la sine a spiritului, idealul romantic îşi impune prezenţa, în câmpul conceptual al ştiinţelor literare, ca „intimitate”:

> în arta romantică, subiectivitatea infinită nu este solitară în sine, cum este zeul grec care, cu totul desăvârşit în sine, trăieşte în starea de fericire a izolării sale, ci această subiectivitate, ieşind din sine, intră în relaţie cu altceva, altceva care este însă al său, în care ea se regăseşte şi în care rămâne la sine însăşi 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 şi conţinut în chip esenţial intimitatea sufletească, subiectivitatea, sufletul, sentimentul. Idealul romantic exprimă deci raportare la alt ce spiritual, care este atât de legat cu intimitatea, încât sufletul trăieşte în intimitate cu sine însuşi numai în acest alt ce spiritual (Hegel 1966: 542).

„Intimitatea” romantică, aşa cum este definită de Hegel (mod al sufletului de „a fi una cu alt său altceva”), reprezintă gradul cel mai înalt de progresie şi intensitate al existenţei de ordin sensibil, starea de graţie care, ridicând concreteţea şi accidentele fiinţării la nivelul esenţei, conferă sentimentului consistenţă gnoseologică şi echivalează atributele noii experienţe, în calitate de tensiune interioară infinită («dialectică») şi arcuire imaginară genială («demiurgică»), cu cele ale atotcuprinderii şi comprehensivităţii 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 consistenţă de obiect şi fără figură, este o „plutire deasupra apelor”, un răsunet peste o lume care, cu fenomenele şi în fenomenele ei eterogene, nu poate recepta şi oglindi decât un reflex al acestei fiinţe-în-sine a sufletului (Hegel 1966: 537).

Conturată prin transferuri metonimice şi similitudini funcţionale, noua accepţie a fenomenului estetic inaugurează mişcarea de dislocare şi substituire a sacrului prin apropierea, reproducerea şi 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 acţiunii de suplinire – intuită, însă subestimată de Hegel – se revelează în demersul gândirii moderne de regândire şi redefinire a unei noţiuni care, limitată în vechile manuale de retorică la a desemna stilul elevat al «marii literaturi», îşi dezvoltă, odată cu afirmarea noii sensibilităţi, un potenţial semnificant de o amploare nebănuită: *sublimul*.

Edmund Burke şi experienţa modernă a sublimului

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

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

tragedia – la profunzimea tenebroasă («înspăimântătoare») şi încordarea febrilă («înfiorătoare») ale pathosului subiectivităţii, cristalizându-şi noua configuraţie conceptuală pe fondul confluenţei dintre afirmarea poeticii sentimentului, pe de o parte, şi seducţia exercitată de atmosfera misterioasă şi sumbră a literaturii gotice, pe de alta. Trăirea romantică pe cale de a se impune, introspectivă şi singulară, inversează raporturile determinative dintre eu şi lumea exterioară, negând ascendenţa modelatoare a obiectului plenar («frumos») şi destrămând coerenţa şi ordinea lumii clasice într-o acumulare vertiginoasă de impresii şi senzaţii contradictorii, a cărei «logică» suprarațională nu poate fi întrezărită decât în momente privilegiate, în străfulgerarea unei intuiţii cutremurătoare («sublime»).

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

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

Astfel, argumentează Burke, chiar dacă uneori „calităţile sublimului şi frumosului" apar reunite într-o singură operă, aceasta nu dovedeşte nicidecum echivalenţa dintre ele, tot aşa cum „negrul şi albul se pot contopi, se pot îmbina", fără ca asta să „însemne câtuşi de puţin că ar fi identice" (Burke 1981: 172–173); în fapt, obiectele sublime, respectiv frumoase, vor fi mereu purtătoare ale unei antinomii originare, a unei „veşnice deosebiri" (*eternal distinction*), actualizată şi convertită într-o aglomerare de contraste care pun în lumină graniţa modern-psihologică dintre finitudinea miniaturală a frumuseţii – delicată, feminină şi pacificatoare – şi nemărginirea colosală a sublimului – impozant, masculin şi înfricoşător:

> Dacă obiectele sublime sunt vaste ca dimensiuni, cele frumoase sunt relativ mici; frumuseţea trebuie să fie netedă şi lustruită; măreţia trebuie să fie aspră şi neglijentă; frumuseţea trebuie să evite linia dreaptă, dar să devieze pe nesimţite de la aceasta; în multe cazuri măreţia iubeşte linia dreaptă, iar când deviază de la ea, această abatere este de multe ori bruscă; frumuseţea nu trebuie să fie obscură; măreţia trebuie să fie întunecată şi sumbră; frumuseţea trebuie să fie uşoară şi delicată; măreţia trebuie să fie solidă şi chiar masivă (Burke 1981: 171–172).

Ceea ce asigură, în noua lume a sensibilităţii şi subiectivităţii, preeminenţa şi supremaţia sublimului este, în viziunea lui Burke, forţa copleşitoare a „instinctului de autoconservare" – cel mai puternic dintre simţămintele umane (cf. Burke 1981: 67) – care, împreună cu corolarele sale, primejdia (*danger*) şi 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 şi primejdiei, adică tot ceea ce este teribil prin ceva sau legat de elemente teribile, sau operează într-un mod analog spaimei, constituie o sursă a sublimului; adică produce cea mai puternică emoţie pe care o poate simţi omul (Burke 1981: 67–68).

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

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

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

În acest context, antinomia dintre frumos şi sublim, aparent limitată la domeniul esteticii, devine, în calitate de argument decisiv al vechii bătălii dintre antici şi moderni[2], unul dintre momentele esenţiale ale afirmării personalităţii şi complexităţii psihologice ale omului modern: căci, pentru a stârni emoţiile oamenilor maturi («moderni»), plictisiţi şi blazaţi, scrie Burke în chiar debutul influentului său studiu, variaţia aleatoare şi reprezentarea obiectelor exterioare sunt departe de a fi suficiente, în condiţiile în care „întâmplările vieţii, atunci când ajungem s-o cunoaştem cât de cât, nu ne-ar putea trezi decât dezgustul sau plictisul, dacă nu ar fi astfel alcătuite, încât să impresioneze mintea prin alte însuşiri decât noutatea lor şi să stârnească alte simţăminte decât curiozitatea din noi” (Burke 1981: 58–59). Vestigiu al copilăriei (europene a) cunoaşterii, curiozitatea, guvernată doar de plăcerea „lipsită de discernământ” a noutăţii, este „emoţia cea mai simplă”, „cel mai superficial din toate afectele”, care, marcă a ingenuităţii şi naivităţii, este nu numai „foarte uşor de satisfăcut”, ci şi amăgitoare, iluzorie şi derutantă, ca una care, „schimbându-şi mereu obiectul, [...] se aseamănă mult cu ameţeala, neliniştea şi nerăbdarea.” (Burke 1981: 58) Prin contrast, maturitatea şi, implicit, superioritatea inteligenţei emoţionale ale modernilor – condiţii *sine qua non* ale naşterii esteticii în calitate de domeniu autonom al gândirii – apare, în concepţia lui Burke, ca distanţă între elementaritatea „plăcerii propriu-zise” (*positive pleasure*), „nemijlocite şi de sine stătătoare” şi satisfacţia complexă, «piezişă» şi «obscură», a „încântării” (*delight*), în care rolul determinant îi revine durerii:

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

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

[2] Bernard de Fontenelle, mort în chiar anul în care apărea lucrarea lui Burke (1757), susţine că superioritatea, inevitabilă, a modernilor se datorează tocmai evoluţiei istorice a conştiinţei umane.

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

Burke substituie contiguităţii însuşirilor antinomice din *Tratat* „satisfacţia dureroasă" a cuprinderii autoscopice rezultată din procesul de *Aufhebung* („această încântare nu am numit-o plăcere, pentru că aparţine domeniului durerii") – trăirea ecstatică, gravă şi cutremurată, prin care durerea este negată biologic şi, în acelaşi timp, prezervată spiritual în ceea ce filosoful german definea drept „intimitate" – modul romantic de existenţă în preajma alterităţii şi gradul cel mai înalt de intensitate al experienţei estetice:

> dacă suferinţa şi groaza sunt modificate în aşa fel încât să nu fie cu adevărat dăunătoare; dacă suferinţa nu este împisă până la violenţă, iar spaima nu duce la distrugerea imediată a persoanei, întrucât aceste emoţii eliberează părţile organismului – fie grosolane, fie mai fine – de o povară primejdioasă şi supărătoare, ele sunt capabile să producă încântarea; nu plăcerea, ci doar un soi de groază plăcută, un soi de linişte cu o nuanţă de groază; care, întrucât ţine de autoconservarea individului, reprezintă una din cele mai puternice emoţii.
>
> Obiectul ei îl constituie sublimul. Aş folosi termenul *uimire* (*astonishment*) pentru gradul ei cel mai înalt; gradele mai mici sunt teama respectuoasă, reverenţa şi respectul (*awe, reverence and respect*); însăşi etimologia acestor cuvinte arată provenienţa lor, şi în ce măsură sunt diferite de plăcerea propriu-zisă (Burke 1981: 183).

Cuprinzând durerea în plenitudinea enigmatică a „încântării" – moartea în viaţă (cf. Hegel 1966: 537) –, sublimul lui Edmund Burke conturează dialectica modernă a sensibilităţii ca menţinere, în profunzimea interiorităţii, a dinamicii neliniştitoare a afectelor divergente, anticipând dualismul poeticilor postromantice şi devalorizând, în ordine simbolic-normativă, stabilitatea, moderaţia şi echilibrul lumii tradiţionale. În acest sens, imperativul renăscut al sublimităţii semnalează inadecvarea şi incapacitatea funciară ale frumosului (clasic) de a da seama de paradoxurile şi abisurile sufleteşti ale omului modern, care nu se mai refugiază în chip reflex din calea oricărei forme a durerii pentru a-şi petrece viaţa într-o necomplicată şi monotonă plăcere – bucuria elementară a „clipei" horaţiene –, ci prezervă, prin *Aufhebung*, durerea în plăcere şi nefericirea în fericire ca expresii ale conştiinţei anticipatoare («anxioase») şi trăirii exhaustive («schizoide»), aducând laolaltă, în realitatea contradictorie a existenţei, ceea ce Freud va numi „principiul plăcerii" şi „instinctul morţii".

În acelaşi timp, ascensiunea modernă a sublimului ajunge să-şi reveleze potenţialul reformator (şi, în aceeaşi măsură, destabilizant) prin remodelarea radicală a înseşi ideii de frumos, ale cărei expresii şi tipare romantic reprezentative – de la asocierea cutremurătoare dintre splendoare şi 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 şi lumilor fantastic-vizionare – trădează prezenţa, înapoia faldurilor vaporoase ale emoţiei şi sentimentului, a geometriei tăioase şi reci a sublimităţii. Edificată în umbra terifiantă a sublimului, accepţia modernă a frumosului se constituie, astfel, ca reflecţie antinomică, subminatoare şi invalidantă, a teoriei şi psihologiei clasiciste: dacă pentru clasicism frumuseţea înseamnă, în termenii lui Toma de Aquino, *consonantia, claritas* şi *integritas* – armonie (prestabilită), strălucire (suprasensibilă) şi integritate (absolută) –, având drept efect inducerea în sufletul spectatorului a unei stări de împăcare,

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

seninătate şi detaşare –, nota definitorie a frumosului romantic este stranietatea – fiorul sumbru şi neliniştitor care, traversând întreaga artă europeană de la romanul gotic la pictura suprarealistă, zdruncină paradigmele de gândire canonice şi contestă, din perspectivă estetică, fundamentele metafizice ale axiologiei tradiţionale. „Nu există frumuseţe desăvârşită", spune Edgar Allan Poe, „fără o notă de straniu în proporţii." (Poe 1970: 176) „Frumosul", îi continuă ideea Baudelaire, „*este întotdeauna bizar*" (Baudelaire 1980: 724). Aceeaşi atracţie a straniului la Théophile Gautier: „Ştii doar cât de mult mă atrag aventurile ciudate, tot ce-i straniu, excesiv sau primejdios" (Gautier 1976: 66). În vreme ce frumosul clasic îndeplineşte, prin simetria şi desăvârşirea liniilor sale, o funcţie apotropaică, frumuseţea modernă este tulburătoare, instigatoare şi obsedantă, convertind contemplativitatea în fascinaţie şi starea de echilibru în agitaţie şi exces; este frumuseţea înfricoşătoare a Medusei, aşa 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 opoziţiei dintre frumosul clasic şi frumosul modern corespunde disjuncţiei inaugurale operate de Coleridge între fantezie şi imaginaţie: căci, aşa cum imaginaţia coleridgeană îşi impunea noutatea conceptuală prin transferul asupra fanteziei a încărcăturii negative a evaziunii şi pasivităţii («obedienţei»), frumosul modern îşi afirmă individualitatea prin redescoperirea şi asumarea caracterului social provocator al obiectului artistic – prin regăsirea, în singularitatea triumfătoare a creaţiei, a funcţiei reordonatoare, regeneratoare şi reformatoare, a fenomenului estetic. Mai mult decât atât, lărgirea romantică a ariei de cuprindere a frumosului prin înglobarea a ceea ce clasicismul exclude, interzice şi condamnă dizolvă relaţia metafizică de identitate participativă dintre frumos, bine şi adevăr şi pune în evidenţă, prin contrast, „frumuseţea răului" – proiecţia în artă a spiritului democratic şi a egalităţii de şanse –, deplasând interesul inteligenţei analitice de la numenal la fenomenal şi afirmând primatul esteticului ca înţelegere politică flexibilă şi nuanţată («tolerantă») a universului.

Bibliografie

Baudelaire 1980: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Lafont.

Burke 1981: Edmund Burke, *Despre sublim şi frumos*, traducere de Anda Teodorescu şi Andrei Bantaş, Bucureşti, 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.

Derrida 1967: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit.

Ferry 1997: Luc Ferry, *Homo aestheticus*, traducere de Cristina şi Costin Popescu, Bucureşti, Editura Meridiane.

Gautier 1976: Théophile Gautier, *Domnişoara de Maupin,* traducere de Raul Joil, Bucureşti, Editura Univers.

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

Hegel 1966: G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D.D. Roşca, Bucureşti, 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. Balmuş, în *Arte poetice. Antichitatea*, Bucureşti, Editura Univers.
Shelley 1994: P.B. Shelley, *Works*, Hertfordshire, Wordsworth Editiond Ltd.
Schelling 1995: F.W.J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendental*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Bucureşti, 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.

BDD-A6652 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)