ISSN 1584-4404

Yearbook of the George Barițiu History Institute of Cluj-Napoca
Series *Humanistica*

humanistica.ro

Sublimul. De la teorie estetică la experiență individuală

Radu Nebert

How to cite this article:
Nebert, Radu (2019) *Sublimul. De la teorie estetică la experiență individuală*, Yearbook of the George Barițiu History Institute of Cluj-Napoca, Series Humanistica, Vol. 17, pp. 193–210. DOI: 10.5281/zenodo.22966761

© 2019: The Publishing House of the Romanian Academy.
Humanistica Yearbook is published online since 2003.
Submit your article to Humanistica Yearbook: secretariat.dcsu@acad-cj.ro

SUBLIMUL. DE LA TEORIE ESTETICĂ LA EXPERIENȚĂ INDIVIDUALĂ

Radu Nebert

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca,
Școala Doctorală de Filosofie

Abstract: *THE SUBLIME. FROM AESTHETIC THEORY TO INDIVIDUAL EXPERIENCE. The meaning of the „sublime” has constantly changed, since the ancient treaty Peri Hypsos, a first stylistic theory written by the anonymous Greek author known as Longinus. From the „elevated” style of poetry, the term suffered a semantic transgression that includes also the emotions of the soul. Aristotle's theories of motion were reassumed by the theology of the middle ages in works like Emunah Ramah or Exalted Faith, by Ibn Daud and the Summa Theologiae of Thomas Aquinas, which adds the „beauty” to our aesthetic categories. The ambivalent feelings and affects of melancholy are strongly bounded to the sublime, as initiation and enlightenment stages of the soul through the spirit. After Nicolas Boileau's interpretation of the Longinian text, rediscovered in the 17th century, many authors like Edmund Burke, Carl Heineken, Moses Mendelssohn and Carl Grosse published their theories about the sublime, from a psychological approach or by introducing the essential role of the genius, leading us to conclude that the sublime is an individual, deeply personal experience, infinitely elevating and expanding the soul.*

Keywords*: sublime, beauty, faith, melancholy, enlightenment, absolute unity, genius, soul, limit, infinite.*

Un oricare studiu de familiarizare cu tematica experienței sublimului va începe, în mod necesar, cu parcurgerea unor texte esențiale, care, dacă se concretizează în ceva mai profund decât o suită de simple note de lectură, va dezvălui o varietate de teme și subiecte conexe aproape nemărginită ce poate fi ușor structurată în câteva domenii principale. Starea în care suntem transpuși atunci când ne aflăm în fața unor fenomene excepționale este revendicată în același timp de către retorică, estetică, teologie și morală[1], de natură, pur și simplu, sau chiar și

[1] Christiane Pries (1989), elevă a lui Jean-François Lyotard, vorbește despre cinci domenii care, „începând cu antichitatea, au dezvoltat o afinitate aparte și continuă” și care reconstruiesc termenul de *hypsos*, după cum urmează: 1. Retorica, prin tensiunea dintre știința stilului retoric și sublim, precum și dintre *physis* și *techne*; 2. Estetica, în chestiunea emancipării și ridicării sublimului din tradiții ale retoricii; 3. Teologia, privind problematica reprezentabilității lui Dumnezeu și sublimul Bibliei; 4. Morala, în identificarea latentă a eticii cu estetica și sublimul ca dimensiune sufletească; 5. Natura, prin descoperirea sublimului naturii.

Anuarul Inst. de Istorie „G. Barițiu” din Cluj-Napoca, Series Humanistica, tom. XVII, 2019, p. 193-210

de către psihanaliză în perioada mai apropiată de contemporaneitate. Cercetarea de față, rezumat al unei lucrări mai ample, este structurată ca parcurs, fiind o „re-compunere" a unui tablou descriptiv al trăirii estetice a sublimului, ca „dez-văluire" fundamentată pe afinități ideatice într-un dublu context, cel al apartenenței ideilor la un curent ancorat în domeniul său şi cel al „conturării" sau formării unei înțelegeri „deschise" a termenului de sublim, unde lipsa de echivoc al unei definiții pragmatice nu își are locul. Păstrarea indeterminatului, ca termen esențial în această ecuație sensibilă, este condiție atât pentru a valoriza puterea măsurii, a nemărginirii sau a infinitului, fie el mic sau mare, dar ancorat în conturul format de limită, cât şi pentru a marca o stare „de aşteptare", cu toate consecințele ei asupra sufletului uman. Toate aceste mişcări sufleteşti, încercări ale unei capacități de „cuprindere" a sensurilor, se manifestă asemeni unei pulsiuni ce alternează permanent între contracție şi extensie, transmutând discursul estetico-filosofic de la tematizarea asupra limitelor dintre exterioritate şi interioritate într-un registru al formării conştiinței de sine, al educației. *Techne,* sau încercarea de reproducere a sentimentului sublim, „decade" într-un registru „al priceperii", nefiind garanția instaurării trăirii, dar păstrând rolul de vehicul necesar pentru transmisiunea şi „re-producerea" momentului, indiferent dacă aparține domeniului creației filosofice sau artistice. În esență, sublimul se va fenomenaliza între cele două sensuri „tradiționale" care surprind starea „în limită" (*sublimitas*) şi starea de „elevare" (*hypsos* sau *das Erhabene*).

Fără îndoială, teoria estetică începe să prindă contur în perioada antichității eline. Efectul discursului retoric, poetic şi filosofic, asupra auditorului şi a autorului deopotrivă, demarează un proces de căutare a unor răspunsuri la întrebările legate de felul în care este şi poate fi afectat subiectul, concomitent cu dezvoltarea unor noi genuri ale artei dramatice, tragedia şi comedia, care înlocuiesc treptat versul ritmic sau opera epică. Teoria celor trei stiluri, numită şi *genera dicendi*[2], distinge între *tipurile* de discurs, nu de *topos* al discursului, după cum urmează: *genus grande* sau „stilul înalt", de care aparțin noile opere tragice sau comice; *genus mediocre*, de care legăm „cele vechi", cum sunt poezia iambică sau opera epică, şi, în cele din urmă, *genus humile*. Pe lângă măreție, grandoare şi eleganță, discursul trebuie să fie pătrunzător (*deinotes*) şi să respecte o simplitate a mijloacelor (*ichnos*), denumită mai târziu şi simplitate elevată. Termenii „nobila simplitate" sau „măreția tăcută" au fost atribuiți doar mai târziu de către Johann Joachim Winckelmann, istoric al artelor, arheolog şi elenist din Dresda anului 1764 (Till, 2006, p. 44).

Poetica este în mod cert primul tratat de teorie literară (cca. 335 î.e.n.) care relevă un sistem de critică artistică şi analiză stilistică bine structurate. Alături de Aristotel, găsim alți doi autori, de astă dată anonimi[3], ale căror texte vor influența

[2] Denumirea își are izvorul în pasajul „*Tria sunt omnino genera dicendi [...]*", în Cicero, *De Oratore.*

[3] Preocuparea lui Constantin Balmuş (1898-1957) pentru recuperarea şi în spațiul de limbă română a unor texte esențiale pentru teoria estetică coincide cu interesul nostru pentru cei trei autori: Longin – *Despre sublim*, București, 1935; Demetrios – *Tratatul despre stil*, Iaşi, 1943; Aristotel - *Poetica*, București, 1957.

multă vreme teoria estetică, într-o certitudine cronologică îndelung disputată: (Pseudo-) Longinus cu al său tratat despre sublim „*Peri Hypsos*" și Demetrios cu tratatul despre stil intitulat „*Peri Hermeneias*". În spiritul aristotelician al unei „etici nichomahice", care fundamentează un discurs bun între două „extreme", și anume în intervalul definit de *claritatea* și *exaltarea* discursului, am ales în studiul nostru „calea de mijloc", prin punerea în prim plan a textului longinian. Dacă atribuim termenul de „claritate" discursului aristotelician și completăm cu „exaltarea" oratorului Demetrios prezentată în *Tratatul despre stil*, putem vorbi despre momentul nașterii teoriei estetice „printr-un al treilea", „mijlocia" (termen folosit în traducerea lui Frenkian pentru Aristotel, din 1951), fiind ideea mediană, sinteză a întregii stilistici și, totodată, mijloc sau vehicul prin care se acționează asupra subiectului, tratând deopotrivă despre izvoarele, dar și efectele sublimului.

Spectacolul tragediei pune accentul pe *grandios*, *creștere* și *magnitudine* prin ornamente stilistice prezente pe tot parcursul unei opere, renunțându-se la recitativul unui singur actor care se adresează publicului. Pentru a obține magnitudinea, este necesară dramatizarea scenei, fapt imposibil de obținut dintr-o postură narativă singulară. *Amplificarea* este obținută și prin prezența mai numeroasă pe scenă, nu doar prin creșterea emoției discursului. Prin sentimentul de *milă* și *teamă*, așa cum este surprins în *Retorica* lui Aristotel, imitația devine acțiune reală care are propria magnitudine, cu scopul declarat de a atinge starea de *catharsis*. Alteritatea este elementul inovator care aduce un plus de complexitate, personajele „ajung la cuvânt" alternativ, când *unul*, când *celălalt*, inducând un joc al percepției în care fiecare sentiment trebuie urmărit de către publicul spectator cu referințe reflectate în propria conștiință. Limbajul trebuie „accesorizat" în mod plăcut, cu ritm, armonie și *cântec*, accentuând nevoia de acțiune și viață ca fluctuație, în contrapunere cu starea de letargie unde stabilizarea „în lipsa" pulsivității duce la lipsa dorinței de participare.

Caracterul de *imitatio* al tragediei rămâne pentru Aristotel esențial, alături de cele șase elemente de care se va folosi oricare autor: *povestea, personajele, dicția, gândurile, spectacolul și melodia (harmonia)*. Elementele sunt așezate gradual, respectând o succesiune care amplifică transmisiunea și lăsându-ne să întrevedem finalul ca întindere, dar păstrând necunoscutul deznodământului.

> Natura în sine a lucrului este limita (mărimea) lui și întotdeauna lucrul mai mare, până la cuprinderea clară (a întregului ei) [...], este mărimea verosimilă și necesară pentru ca, în evenimentele care se succed, să se producă schimbarea fie din starea de nenorocire în fericire, sau din fericire în nenorocire. (Aristotel, traducere 1951, p. 186)

Rolul poetului este astfel diferit de cel al istoricului; „trăirile înalte" nu-și au izvorul în măreția evenimentului istoric, ci în instituirea sentimentelor printr-o „descărcare instantanee de percepere" a personajului receptat ca „frumos", realizată prin virtuozitatea actorilor și, implicit, a autorului. *Frumosul* este pentru Aristotel un termen strâns legat de percepție, în sensul în care atât dimensiunea fizică extrasă din raportul „mare-mic", cât și *claritatea* virtuozității sufletești nu trebuie să stârnească

nicio confuzie, supunându-se unei ordini uşor de receptat. Virtutea rămâne şi pentru personaje principala caracteristică, „elementul ancoră" în dubla tensionare a succesiunii acţiunii şi a interpretării: postura tragică în care ajunge datorită unei erori de judecată (*hamartia*) declanşează „tăvălugul destinului". Esenţa succesului tragediei, am putea adăuga şi al artei în general, constă, prin urmare, în asocierea unei erori (a destinului) cu aşteptarea şi declanşarea prin intermediar, un celălalt născut din invocarea alterităţii, a stării de *catharsis*. Purificarea prin artă ne aduce aproape de trăirea sublimă, însă, chiar dacă starea „în limită" este tematizată, termenul de sublim (*hypsos*) nu există în textele aristoteliciene ca atare.

În perioada de început a primului mileniu, sublimul pare că şi-a asigurat locul în discursul public. În tratatul longinian despre sublim *Peri Hypsos*, cele cinci izvoare-sursă ale sublimului nu mai reprezintă simple reguli de stil, ci demonstrează interesul pentru găsirea „locului" de unde „apar" trăirile estetice şi cum se relaţionează ele cu starea de spirit „în aşteptare" a publicului-auditor, fapt ce transpare şi din termenii folosiţi de autor: *fericita îndrăzneală de idei (1); pasiunea năvalnică şi însufleţită (2); formarea de figuri [de stil] (3); expresia nobilă (4); aşezarea şi legarea cuvintelor (5).*

Sufletul trebuie să fie pregătit pentru sublim, trebuie hrănit cu sublimul, fiind „ecoul măreţiei gândurilor". Pentru a primi „donaţia", sufletul este deschis şi aşezat într-o stare de aşteptare, deschiderea interioară naşte o vibraţie, un ecou al reflexiei şi propagării sentimentului de fericire în faţa ideilor îndrăzneţe. Totodată apare şi nevoia instaurării unei tăceri, pentru a lăsa „pe celălalt" să vorbească nu prin cuvinte determinate, ci prin cuvinte „tăcute". În îndrăzneala de idei regăsim şi „determinarea" de a te transpune într-o stare de indeterminare, în care sublimul poate coborî din gravitatea cuvintelor sau a tăcerii deopotrivă. Impactul în sfera emoţiilor este evident, deschizând trecerea la pasiunea năvalnică şi însufleţită, acel *pathos* care, la autorul nostru anonim, devine doar parte a sentimentului sublim, nu un echivalent. Diferenţa esenţială este aceea că sublimul „se instaurează", iar pathos-ul, chiar năvalnic fiind, trebuie temperat. Oratorul sau actorul şi auditoriul sunt puşi „în acord" într-un joc simultan al trăirilor, de exteriorizare-interiorizare, acţiune-reacţiune plus retur emoţional. Lucruri măreţe, de neconceput, stârnesc uimire; ele nu pot fi cuprinse în înţelegere. Simplitatea expresiei „Fiat lux, et lux fuit!" concentrează întreaga măreţie a creatorului; prezenţa divină luminează, întoarce întunericul. Returul emoţional va veni în acest caz sub formă de recunoaştere şi mulţumire. Sensibilitatea este pusă la încercare, iar când percepţiile se contopesc şi omul „îşi pierde mintea într-un moment de înţelepciune", e înspăimântată de moarte, „încât pare cuprinsă nu de o singură pasiune, ci de toate pasiunile la un loc" (Balmuş, 1935, p. 41). Dacă *înălţimea* cuvintelor corespunde sublimului, în *amplificare* ne referim la *mulţimea* cuvintelor şi în contextul percepţiei auditive. Vizual, prin imaginile născute sub puterea emoţiilor, deosebim între discursul oratoric care *înfăţişează* şi cel poetic care *uimeşte*. Cu această uimire, primele două izvoare, „aplecări fireşti", se întregesc, urmând să trecem de la capacităţile sufleteşti la „sursele stilistice" ale sublimului.

Figurile de stil ajută sublimul și sublimul ajută figurile, într-un proces de simultaneitate. Subtilitatea figurilor permite sufletului să fie mișcat fără să observe mijloacele sau să poată determina proveniența impulsului. Se vorbește mai departe despre *apostrofa* care întrerupe brusc discursul, tensionându-l; *întrebări retorice* care primesc răspuns imediat; *asindetul* care accelerează ritmul prin suprimarea unor elemente de legătură dintre cuvinte; *repetiții*, *conjuncții* etc., toate fiind procedee menite să afecteze cursivitatea sau monotonia textului, să creeze sau să mențină neașteptatul. Întregul construct al operei artistice se desfășoară prin intermediul acestor figuri, formând o melodicitate ce provoacă totodată plăcere. *Pathos*-ul, bine moderat, se ocupă de sentimentul sublim, iar *ethos*-ul cuprinde sentimentul de plăcere, oferind și o oarecare siguranță prin familiaritatea caracteristică datinilor și obiceiurilor și deci a transmisiunii. Prin *ethos*[4] facem o trecere spre *expresia nobilă* sau alegerea îngrijită a cuvintelor și frazelor; „cuvintele frumoase sunt însăși lumina gândurilor noastre" (Balmuș, 1935, p. 74). Vorbim, așadar, despre *strălucire*, *interioritate* și *subiectivitate* în căutarea unei înscrieri în semnificație prin intermediul celei mai puternice forme de trăire estetică izvorâtă din interioritate. Domolirea discursului și păstrarea unei bune măsuri înnobilează simțirea, ducând până la sublim. Recomandării bunei măsuri îi urmează una și mai valoroasă, poate cea mai importantă parte a tratatului: „să prețuim mai mult sublimul cu defecte decât mediocritatea fără cusur" (Balmuș, 1935, p. 79). Între *regulă* și *geniu*, opțiunea conceptului longinian este evidentă și se situează în opoziție cu mediocritatea și excesul de exactitate. Doar astfel gândurile pot depăși „hotarele lumii înconjurătoare", trăirea extensivității devenind scop al existenței. Depășirea hotarelor poate fi obținută și prin așezarea și legarea cuvintelor într-o ordine anumită, acest ultim izvor al sublimului fiind legat de profunzimea caracteristică interiorității, prin gradul de armonie a vorbirii și dispunerea de emfază și demnitate; sufletul este ridicat și sublimul survine fulgerător. Cuvintele se sprijină pe silabele lungi „ca pe o ridicătură neclintită". Neclintirea și uimirea sunt parte a sentimentului sublim, noblețea și elocvența fiind atribute ale libertății. Într-o vreme a „decăderii elocvenței", a decăderii morale în general, perspectiva instaurării unei societăți lipsite de libertate amenință și căderea *hypsos*-ului, a sublimului.

Din tratatul despre stil *Peri Hermeneias* (Balmuș 1943), vom reține doar câteva idei. Autorul, rămas anonim, dezvoltă o teorie a stilurilor care preia structura frazelor și câteva definiții din stilistica aristoteliciană, pe care o completează cu ideile vremii, prezentate „cu mult entuziasm", alcătuind o teorie nouă, grupată în patru stiluri: *stilul elevat sau sublim (1); stilul elegant (2); stilul simplu (3); stilul puternic-emoțional (4)*. Demetrios, autorul sub numele căruia este cunoscut tratatul, subliniază importanța egală a fiecăruia dintre aceste stiluri, alegerea unuia sau altuia fiind strict legată de context. Adevărata elocvență aparține

[4] *Ethos* este aici înțeles în spiritul Greciei antice, ca termen al ordinii muzicale precise, ancorată în tradiție.

stilului elevat şi sublim (*megaloprepes*), în care tema aleasă are o importanţă majoră, măreaţă. Bătăliile celebre, natura măreaţă sunt „introduse" într-o compoziţie în care ritmul, clauzulele, perioada, ordinea cuvintelor, legăturile, figurile de stil, *hiatus*-ul etc. valorizează alături de elementele de dicţie, metafora şi comparaţia, neologismul, onomatopeea sau alegoria. Expresia alegorică are ca efect o zdruncinare, producând uimire şi groază (*phrike*). *Pathos*-ul nu este cuprins în acest stil al sublimului, ci este lăsat la urmă, sub incidenţa emoţionalului. Stilul elegant (*glaphyros*) surprinde „starea de bine sănătoasă", opusă sentimentului de groază. Convenţionalul reflectă necesitatea de relaţionare intersubiectivă, a protocolului manifestat în ritm, muzică şi dans, în reciprocitate. Stilul simplu (*ischnos*) este potrivit „pentru scrisori", un stil familiar, arid, fără imagini şi uşor de cuprins „dintr-o privire", un stil „informal". Spre deosebire de acesta, stilul puternic-emoţional (*deinos*), stilul afectat, apropiat oarecum de stilul grande, dar „însoţit" de *pathos*, este mai potrivit discursului politic, fiind chiar numit stil „insinuant" (*innuendo*), fiind permanent în pericol de a provoca aversiune prin frazele prea lungi, care taie respiraţia oratorului. Amintind, în completare, nevoia de conţinuturi „sublim-festive" prezente în scrierile lui Hermogenes, dar şi deschiderea „seriei sale" de tipuri de stil cu termenul de „claritate" (*saphenia*), putem propune trecerea la un nou capitol al parcursului nostru, prin aducerea „simplităţii" (*apheleia*) aproape de termenul „*simplicitas*", într-o perioadă de tranziţie la creştinism, de la spiritualitatea *pluralităţii* zeilor, la aceea a *singularităţii* Dumnezeului unic.

Retorica simplităţii primeşte odată cu Augustin[5] o dublă semnificaţie etică şi estetică, născută din intenţia sa de a pregăti un set de reguli, o doctrină, prin care *simplicitas* să devină mai mult decât o tehnică a retoricii şi, anume, un mijloc sublim de transmitere a mesajului biblic. *Sermo humilis*, sau „discursul obişnuit", provine din inimă şi emoţionează auditoriul printr-o retorică naturală, ridicând *magnitudinea discursului* la gradul de numitor comun al eticii şi esteticii, reflectând o *magnitudo animi*, apelând sufletul sincer, virtuos, drept şi onest. Alternanţa afectului sublim în încercarea de unificare a limbajului şi a sensului duce la instalarea sentimentului de *uimire*, în locul şi momentul „oferite" de simplitate pentru unificarea *Unului* cu *Totul.* Absolutul simplităţii este prezent nu numai în discursul retoric, ci şi în credinţa care situează subiectul în poziţia de „aşteptare". Trecerea de la *determinat* la *indeterminat* se accentuează odată cu prăbuşirea Imperiului Roman de Apus (476) şi devine realitate în spaţiul mediteraneean, iar odată cu influenţa pe care o va avea noua religie mahomedană, va interveni o schimbare, prin care Răsăritul „se va curăţa pe sine de tot ce este particular şi determinat" (Hegel, 1805-1806/1964, p. 231). Acest moment este unul „de disoluţie a tot ce ţine de raţionalitate, toate acestea în consonanţă cu *atitudinea sublimă orientală* (Hegel, 1805-1806/1964, p. 231). Aristotel „revine" prin Averroes sau Maimonide; adevărul filosofiei se manifestă acum prin religie, primind un loc la intersecţia celor trei religii avraamice.

[5] Augustin de Hipona (354-430), născut în Numidia, pe actualul teritoriu algerian, este cunoscut şi ca Sfântul Augustin în lumea occidentală sau Fericitul Augustin în biserica răsăriteană.

În cercetarea noastră, ne-am oprit însă la un alt autor și anume Abraham Ibn Daud, filosof de origine ebraică din secolul al XII-lea, care publica la Toledo, în anul 1160, un minunat text intitulat *Emunah Ramah* sau *Credința sublimă*. Autorul își propune încă de la început să pună în acord rațiunea cu revelația biblică și, pentru aceasta, face apel la filosofia aristoteliciană, actualizând „principiul materiei și al mișcării" în teologie. Structura cărții ne invită, prin capitolele sale, la parcurgerea câtorva etape, cele dedicate cunoștințelor premergătoare, cele conținând învățăturile de bază (prin care cititorul se poate „eleva") și cele care se referă la regulile vindecării sufletului, determinând următoarea concluzie, „esență a credinței sublime": cunoștințele omului sau filosofului pot, împreună cu învățăturile credinței sau ale teologului, „să ridice și să vindece sufletul". „Sufletul afectat" este un termen diferit de ceea ce înțelegem prin *pasivitate* în textele lui Aristotel, deoarece se vorbește direct despre *suferință* și *efect*. Infinitul interior se deschide prin cunoașterea lui Dumnezeu, Cel care le face pe toate posibile: „în interiorul celei mai interioare interiorități, acolo unde nicio rază nu ajunge" (Ibn Daud, 1160/1852, p. 13). „Mișcarea" este în continuare acceptată ca fiind „modificare", o stare care descrie tendința sau direcția contrară a ceea ce este repaosul, materializat ca *principiu*, și nu corporalitate. „Puterea tuturor puterilor" devine cauză a tuturor mișcărilor, inclusiv a „mișcării de trezire", acel *apel* care confirmă relația dintre toate stările, ființele și esențele. Sufletul devine o „împlinire a corpului", printr-o „descompunere și transpunere interioară", pentru că, „așa cum vom vedea mai departe", corpul „este aici pentru suflet" (Ibn Daud, 1160/1852, p. 31), iar substanță-formă necorporală esențială este sufletul. Conform autorului, principala destinație a omului (die *Hauptbestimmung*) este salvarea sufletului prin intermediul tradiției și al credinței, dar păstrând o „îndoială interioară" care trăiește printr-un fenomen „viu", pulsiune de *apropiere-distanțare*, aflată în căutarea adevărului suprem sau relevând de unitate, *„dacă lumina adevărului apare*" deasupra noastră. „Deasupra-ul", elevatul, este caracteristica sublimă, iar miza cărții prezente, *Emunah Ramah*, și anume credința „elevată", ne ridică spre adevăr: „iar dacă spunem că Dumnezeu există, este pentru că este în credința noastră, în adevăr", un adevăr incontestabil, pentru că este inexplorabil în substanța sa.

Moralitatea lumii trebuie adusă în acord cu voința divină „și, deoarece bunătatea lui Dumnezeu este sublimă și peste puterea de concepție a omului, rațiunea ne ordonă să ne folosim de toată puterea, pentru a-L sluji și, pe cât de mult este posibil, să Îi aducem mulțumirea noastră" (Ibn Daud, 1160/1852, p. 31). În acest citat găsim un sublim peste puterea de concepție a omului, având un efect puternic asupra sa, pentru care suntem îndatorați și trebuie să mulțumim, în acord cu donația pe care divinitatea o transferă asupra credinciosului. Proprietățile și acțiunile lui Dumnezeu sunt numite sublime, pentru că „dacă reușim să ni le însușim, se coboară, proporțional cu infinita Sa măreție, o dragoste infinită în inima noastră […]" (Ibn Daud, 1160/1852, p. 128). „Infinitul Marelui" este așezat și încape într-o „dimensiune infinită a micului". Credința este ridicată deasupra necredinței, tocmai prin „folosul"

adus de propunerea legilor şi decizia proprie de a crede în acestea. Ierarhiile raţiunii spre înaltul înţelepciunii divine stau la baza unei mişcări de coborâre a duhului şi o alta ascendentă, de rugă, uimire şi mulţumire. Alternanţa sănătoasă a acestui transfer produce o vibraţie, care stârneşte sentimentul că această credinţă se transpune în real, este credinţă adevărată, elevată, sublimă. Deschiderea sufletului face posibilă revelaţia, momentul trecerii infinitului mare în infinitul mic leagă interioritatea de exterioritate. Credinţa sublimă se arată a nu fi superstiţie, ci o credinţă dublă, aflată în aşteptarea iluminării, o „credinţă a încrederii".

Tot despre un sublim al credinţei vorbeşte şi Toma din Aquino, atunci când introduce cunoaşterea filosofică într-o ecuaţie în care revelaţia divină este esenţială pentru cunoaşterea şi crezul conţinuturilor adevărurilor supranaturale. Credinţa creştină este „suprarațională, dar nu potrivnică raţiunii" (Störig, 1985, p. 261). Filosofia trebuie, aşadar, să treacă în serviciul teologiei, să combată şi să critice „fără argumente forţate", pentru că, aşa cum s-ar întâmpla în cazul unor dispute cu „necredincioşii", o argumentare pur raţională „ar dăuna sublimului credinţei" (Thomas Aquinas, citat de Störig, 1985, p. 261). Ideea Trinităţii, cea a întrupării şi cea a reînvierii aparţin adevărurilor supranaturale, care, asemeni tematizării existenţei divine, nu pot fi susţinute prin simpla argumentaţie raţională, ca a unui fapt „evident de la sine", ci necesită o demonstraţie sau „dovadă", fundamentată pe conceptele aristoteliciene. Principiul „motorului-cauză a tuturor mişcărilor", precum şi transmiterea mişcării iniţiale la o serie de lucruri, respectând „necesitatea din lucrurile însăşi" drept condiţie de posibilitate, sunt reflectate într-o ordine a treptelor fiinţării, a gradelor sau măsurii lucrurilor. Ultimul argument, de ordin teologic, ne duce la concluzia că lucrurile nu sunt lăsate hazardului, ci, având un scop determinat, fac parte dintr-un plan intenţionat. „Există, prin urmare, o esenţă inteligentă, prin care toate lucrurile naturale sunt ordonate conform unui scop, şi acesta noi îl numim Dumnezeu" (Aquinas, 1265-1274/1886, *Summa*, 1.2.3.).

Provocarea, în faţa căreia se află Toma, constă tocmai în păstrarea ideii lui Platon despre existenţa unui Dumnezeu-Creator şi realizator al ideilor divine, cunoscut doar prin intermediul revelaţiei, pe de o parte, şi încercarea de punere în acord a ideilor neoplatonice ale lui Augustin privind transcendenţa şi irecognoscibilitatea lui Dumnezeu cu conceptele lui Aristotel care permit o reprezentare umanizată a divinităţii, ancorată în concepte reordonate, accesibile raţiunii, pe de altă parte. Problema revelaţiei „se joacă" astfel între două concepte care îşi vor găsi locul doar în interioritate: cunoaşterea şi experienţa religioasă. Dacă privim problema trăirii experienţei sublimului, în mod similar, ca survenire şi împlinire aflată în afara limitei corporalităţii, observăm că starea „în limită", stare de trecere, presupune o îndepărtarea (uitare) de corp, chiar o „împietrire" a acestuia. Observăm, de asemenea, şi existenţa unui fenomen de retur (transcendental). Rămânerea în uimire apare însă întotdeauna *după* (re-)cunoaşterea existenţei fenomenului şi în mod simultan cu experienţa propriu-zisă. Cunoaşterea are loc prin compararea „în imagine" a rezultatelor receptării senzoriale cu o „bibliotecă" activă de „*ceva*"-uri, numite *quidditas*,

esențe aflate *a priori* „la dispoziția" noastră. Intelectul transpune mai departe acest „material" formându-l și dându-i un sens pe care să-l putem cuprinde în rațiune, „spiritul fiind nevoit să cheme fantezia în ajutor" (Störig, 1985, p. 258).

Relația „om-divinitate" este similară relației „finit-infinit", de unde și chestionarea problemei Dumnezeului infinit. Caracterul *împlinitului*, inclusiv al formei, nu este limitat la *substantia*, la materie, chiar dacă infinită. Concluzia în ceea ce privește divinitatea este, așadar, următoarea: „*manifestum est quod ipse Deus sit infinitus et perfectus*" (Aquinas, 1265-1274/1886, *Summa*, 1.7.1.). Însă puterea divinității de a crea lucruri infinite ar face posibilă și crearea unei rațiuni „dotate" cu puteri infinite, ceea ce este în contradicție cu principiul conform căruia nimic în afara lui Dumnezeu nu este infinit. Soluția la această „dificultate" ar fi că natura rațiunii este, asemeni naturii îngerilor, o capacitate pur rațională de cunoaștere infinită, care exclude materialul (*substantia*; Aquinas, 1265-1274/1886, *Summa*, 1.7.2.). Capacitatea aceasta este aceea care, în cazul sublimului, poate să se transforme într-o putere „care se descarcă" instantaneu, legând sufletul omului cu infinitul etern al divinității, cu perfecțiunea, o împlinire fulgerătoare și, totodată, închidere a „destinației" ființei umane. „Deschiderea" este urmată de o „închidere", ca succesiune firească, finalizată cu un pasaj, o trecere, în infinitate; Dumnezeul cauză este unit cu Dumnezeul destinație prin revelație, revelația constând, printre altele, și în dezvăluirea acestui adevăr al Dumnezeului „înainte și după ", unit, etern și absolut.

Experiența religioasă este astfel legată și de orizontul cunoașterii, orizontul văzut, din nou, ca graniță sau delimitare, am putea spune contur, pentru că prin experiență se „conturează". În răspunsul privitor la dimensiunea infinită a unui corp, Toma (1265-1274/1886) abordează problema graniței, într-un context similar „de cuprindere" (*Summa*, 1.7.3.). Suprafața unui corp este astfel granița sa, este desemnată de contur. Corpul însă nu poate avea dimensiune infinită, el aparținând naturii reale. Un corp infinit ar fi însă prezent „peste tot", inclusiv ca întindere, granița acestuia nemaifiind identicul orizontului. Rațiunea este acum cea care „limitează și ajustează" conform orizontului cunoașterii (și cu ajutorul fanteziei) starea de echilibru a sufletului; credința definește ceea ce este dincolo de graniță, infinitul exterior. Granița ține de exterioritate, însă și de interioritate, iar aici, problema „direcției" sau mai precis a infinitului „mare", respectiv a infinitului „mic", demonstrează profunzimea la care filosofia tomistă a ajuns. Din nou, precursor al observațiilor lui Kant, dar încă în contextul interiorității-exteriorității corporale, se pune întrebarea „unui *mic* [care este] infinit și a unui *mare* [care este] infinit, expus sau cunoscut pornind dinspre corp" („*das thatsächlich unendlich Kleine und ebenso das thatsächlich unendlich Große vom Körper ausgesagt werden*"; Aquinas, 1265-1274/1886, *Summa*, 1.7.3.). Trăirea sublimă este ancorată în admirație și încântare:

> Admirația este un deziderat de a ști ceva. Pentru că acela admiră și este uimit, care vede efectul, dar nu cunoaște cauza; sau cunoaște cauza, dar efectul depășește capacitatea sa

> de cuprindere [în intelect]. De aceea este uimirea cauză a încântării, în măsura în care este legată de speranța de cunoaștere a ceea ce ne dorim (Aquinas, 1265-1274/1886, *Summa*, 1-2.32.8.).

Cel de-al doilea termen pereche al sublimului, frumosul *(pulchritudo),* este atribuit Fiului, chiar dacă încă în registrul formei *(species)*. Este, poate, pentru prima dată când un concept estetic rezervat creaturilor și – *in extenso* – creațiilor, primește atenția teologiei la acest nivel. Formula *integritas-consonantia-claritas* va rămâne mult timp principala referință în artele frumoase: „Pentru că trei sunt elementele care definesc frumosul: *integritatea* sau forma împlinită (lucrurile incomplete apar tocmai din acest motiv ca ne-frumoase); *proporția* între părțile componente sau unitatea în multitudine; în sfârșit, *claritatea*, [sau strălucirea] căci ce are culori strălucitoare este deja frumos" (Aquinas, 1265-1274/1886, *Summa*, 1.39.8.). Frumosul are calitatea de a reda în integralitate asemănarea. Asemănarea Fiului cu Tatăl, asemănarea imaginii cu modelul, dar și o perfecțiune a completului care trece dincolo de principiul de *imitatio*. Prin alăturarea lor, materia și forma satisfac setea (dorința) pentru frumos în măsura în care sunt proporționate atent, „adaptate în mod natural". Astfel, proporția devine cel de-al doilea „instrument" prin care lucrează și devine frumosul, este, așa cum se spune, și cea care determină „unitatea în multitudine". Proporția este singulară; am putea spune *unică și determinantă*, un „similar" al armoniei sau al măsurii; este „măsura în care sunt armonioase" culorile unei opere de artă, spre exemplu, sau alegerea materialelor pentru elementele componente ale unui lucru. Consonanța este și cea care „netezește drumul" spre cea de-a treia componentă care definește frumosul, strălucirea sau *claritas*. Lumina joacă, așadar, un rol esențial, prin faptul că Dumnezeu este lumină; Fiul este strălucitor prin faptul că redă lumina Tatălui. Este însă o lumină a intelectului, a rațiunii: „*Quantum vero ad tertium, convenit cum proprio filii, inquantum est verbum, quod quidem lux est, et splendor intellectus"* (Aquinas, 1265-1274/1886, *Summa*, 1.39.8.). Frumosul, ca sentiment divin, poate face o trecere subtilă spre sublimul înălțător al revelației, discursul făcând un pas timid spre individualitate, spre o relație personală cu divinitatea, în care artistul sau creatorul își prezintă opera sau creația, provocând, prin intermediul manifestării bunătății spiritului, „emoții individuale". *Împăcarea* devine astfel atributul sentimentului frumosului și *uimirea* sentimentul atribuit sublimului. Prin așezarea frumosului alături de bunătate, se păstrează, încă, relația unitară dintre estetică și etică, cele două fiind percepute de către subiect simultan, acestea nemanifestându-se în mod autonom. Frumosul place pur și simplu prin faptul că este perceput ca atare, rolul artistului fiind acela de a transmite înțelepciunea, bunătatea și adevărul divin. Se conturează astfel o conexiune, dar și o diferența majoră, dintre frumos și sublim, cel din urmă fiind acel sentiment aflat la polul opus al categoriilor estetice, născut din dorința de a cuprinde în intelect neînțelesul, neinteligibilul.

Poate cea mai importantă consecință a recuperării tradiției filosofiei antice în teologia creștină este deschiderea spre societate și, nu în ultimul rând, atenția

acordată subiectului individual. Dacă în trecut atenția „muritorilor" era ațintită asupra cerurilor, odată cu Dante Alighieri și *divina* sa *Comedia*, omul redevine actorul principal, supus suferințelor lumii. Istoric și filosofic se creează o legătură între spațiul latin dinainte de Hristos, conceptul creștinismului timpuriu al confesiunilor Sfântului Augustin, adept al iluminării prin învățătură și al mântuirii prin credință, și o perioadă a formării și a „salvării" conștiinței modernității ca rezultat al unui proces de autodefinire. „Suferința așteptării" leagă parcursul spiritual de tematica sublimului printr-o stare numită „melancolie", pasiune legată de ce „va să vină". Călătoria îmbină o reflectare asupra vieții cu o viziune asupra „lumii de dincolo" foarte bine ancorată într-o subiectivitate devenită conștiință comună în trei etape: traversarea Infernului, purificarea în Purgatoriu și primirea în Paradis.

Sursa stării de melancolie o găsim descrisă în prima operă, *Vita Nuova* (Dante, 1472/2000), în care dragostea neîmplinită pentru Beatrice are efecte dramatice asupra vieții lui Dante. Ea devine afecțiune cronică și motiv de reflectare, dând naștere unei prime autobiografii în literatura evului mediu. Suferința cere alinare, confesiunea este sinceră, poetul descoperă eliberarea prin creație, caută în epocă mijloace de exprimare estetică în cânturile trubadurilor, dar ajunge să creeze un poem popular, ieșit din castelul cavalerilor, coborât înspre publicul simplu prin stilul nou și proaspăt. Este nașterea poemului modern, dar totodată și un pas decisiv de părăsire a limbii latine și de formare a limbii naționale literare. Virgiliu, însoțitorul imaginar, poet roman și simbol al înțelepciunii, îl va îndruma în traversarea stării emoționale. *Rațiunea* preia astfel suferința *sensibilului* într-un parcurs al *imaginarului*. Refacerea echilibrului între aceste trei elemente este miza, întâlnirea cu Beatrice „cea pierdută", singura vindecare. Credința în viața de dincolo de moarte devine necesitate de traversare a vieții, expunând subiectul la pericolul tentației de a grăbi procesul, de a ajunge la o consumare prematură. Jocul se desfășoară între pulsiunea de moarte și dorința de viață, chestiunea fundamentală fiind situația sufletului înainte și dincolo de moarte. În reîntâlnirea cu Doamna inimii, reapar reprezentate prin culori (voalul alb, mantaua verde și *hlamida* ca de foc aprinsă) cele trei simboluri „Credința, Speranța și Milostenia, alături de cununa de măslin" (Dante, 1472/2000, p. 480, v. 31-33). Simbolistica face încă o dată legătură cu iubirea creștină, *dragostea inimii* fiind împlinită și *alimentată* prin credință și speranță. Dante „gustă acum din alimentul sfânt" care îl face „mereu flămând" (Dante, 1472/2000, p. 491, v. 127). Momentul euharistic îl regăsim *cu rolurile inversate* și în *Vita Nuova*, în episodul devorării inimii, când ea, temătoare, începu „să mănânce lucrul acela aprins din mâna lui". Unirea minții cu inima, a rațiunii cu sensibilitatea își are corespondentul și în *rugăciunea inimii*, numită și *rugăciunea minții*, pentru că mintea coboară către inimă, simbolizând unirea cu divinitatea și pacea raiului.

În *Anatomia melancoliei*, descoperim, pe lângă un fabulos tratat ce îmbină toate cunoștințele din medicină, filosofie și teologie de la acea vreme, un autor foarte implicat și cu o stare afectivă „cel puțin apăsătoare". Legătura melancolie-

sublim se realizează aici pe cale spirituală, scrierea în sine fiind o încercare de cuprindere în intelect prin intermediul limbajului a unei stări permanente de neliniște apăsătoare, angoasă și „paralizie corporală" totodată. Robert Burton (1621) se luptă cu această stare, așterne pe hârtie tot ce știe și descoperă despre această „maladie" pentru a o ține departe de propriul trup. Efectul parcursului prin biblioteca universală este receptat ca ajutor din afară, de la un „celălalt" cu o experiență absolută, un parcurs cu o miză personală uriașă, de împărtășire și acces la propria mântuire. Teologul Burton, care nu găsește pentru frământarea sa interioară o explicație în lumea spirituală sau credință, este acum ajutat de umanistul și savantul Burton. Fără să intrăm în detaliile privind arhitectonica *Anatomiei*, amintim doar structurarea în trei capitole principale, primul privind un set de *cauze, definiții, simptome și prognoze*, cel de-al doilea privind o posibilă cură și ultimul, dedicat *melancoliei iubirii* și *melancoliei religioase*. Cu o distincție clară între melancolie și disperare, tratatul se încheie totuși cu o încercare de „reclădire a încrederii în vindecare", concluzia fiind că fiecare trebuie să-și găsească propria bunăstare „bună-simțire" (*welfare*), printr-o sănătate a trupului și minții și evitarea singurătății sau lipsei de activitate. „Fii pocăit, dar în același timp rațional", „vei fi în siguranță", pentru că „timpul acordat pocăinței ține locul timpului în care ai fi putut păcătui" (Burton, 1621).

Starea de dezintegrare a sufletului, provocată de trăirea melancoliei, a așteptării care „erodează", este sursă de căutări și pentru Jakob Böhme. Sinceritatea apropiată de confesiune care poate fi descoperită în *Aurora*, prima sa scriere, uimește prin anvergura și complexitatea sa, de o profunzime care îl va face pe Hegel (1805-1806/1963-1964, p.381) să-l considere pe Böhme drept primul filosof german, cel care „așază lumea intelectuală în propriul său cuget și contemplă în conștiința sa de sine, cunoaște și simte în ea tot ce odinioară era «dincolo»". Stilul său descriptiv este unul înflăcărat, luând forma unei expuneri, pe alocuri chiar violente, fiind o luptă disperată cu sentimentul de pierdere, am putea spune și de derealizare, sub presiunea angoasei supreme a pierderii eului și a conștiinței. Sensibilitatea sa amestecă imaginile cu reprezentările, realitatea cu ideile, toate fiind, de fapt, gânduri, neînchegate încă, aruncate în încercarea de cuprindere a absolutului, aflate într-o luptă disperată pentru unitate. Este o luptă pentru credință, iar credința la Böhme (1612) are nevoie de certitudine de sine; or, adevărul se află în credință inconștient, fără cunoaștere, fără concept. Iluminarea în sensul de revelație este motivul profund al așteptării, este întâlnirea cu „prezența și esența" Ființei Supreme, succesiunea stărilor sufletești alternante, atrase când de partea întunecată, când de iluminarea „părintelui ceresc", fiind împărtășită cititorului. Credința alungă tristețea și oferă o recompensă concretă: Dragostea divină. E un triumf al spiritului ce nu poate fi comparat decât cu starea de elevație. Cu atât mai greu putem separa ideea de melancolie ca act de repetiție ratat de ideea sentimentului sublim. Ambele sunt stări, dar în timp ce melancolia ține de permanență, sublimul apare doar ca împlinire sau finalitate, stare care cu greu poate

fi păstrată „în act". Într-un registru teologic, momentul de iluminare căutat pe întregul parcurs stă sub semnul *promisiunii*, dar și al Sfintei Treimi, fiind marca teologiei creștine, care va oferi mai departe filtrul speculativ. Ideea Trinității divine este căutată în fiecare lucru ca esență a revelației, „substanța absolută" (Hegel, 1805-1806/1963-1964, p.399).

Dar cum poate să cuprindă toate aceste gânduri într-o unitate? Spiritul speculativ al lui Jakob Böhme (1612) pendulează în căutarea explicațiilor, luând de multe ori forme *pantheiste* de punere a egalului între natură și divinitate sau cu accente care își au originea în experiența sa mistică. Luptă interioară se duce folosind toate mijloacele expresiei, toate cunoștințele despre natura materială și natura divină. După satisfacerea golului semantic înțeles ca *Verdichtung,* se continuă cu o creștere (*Steigerung)* care dă sens interiorității, așteptată ca rest sau surplus și care poate lăsa, ca retur, o „urmă-martor" a unei împliniri. Discursul său este lupta cu melancolia instalată anterior, credința fiind motivarea parcursului, dar, mai ales, salvarea sufletului, eliberarea. Ce fascinează este prezența unei pozitivități a discursului, încrederea izvorâtă din credință – și esențial pentru spiritul său – coborârea măreției lumii (divine) asupra omului sensibil, creând astfel o relație între măreția infinită și sensibilitatea interioară. Libertatea eternă denumește în numeroase scrieri ale sale eterna unitate, unitatea absolută; ea „este delicată, tăcută și drăgăstoasă" (Böhme, 1715, p. 3679), o binefacere și alinare divină, în care „vindecarea" este marcată de *trecerea, transgresarea* și depășirea stării de melancolie. Odată cu descoperirea capacității infinite a sufletului sensibil de „a cuprinde" eternul și absolutul într-un același loc, într-o interioritate infinită „dincoace de divin", putem spune că *momentul teologic* al sublimului a ajuns la împlinire.

Redescoperirea tratatului longinian *Despre sublim* și publicarea traducerii acestuia de către Nicolas Boileau-Despréaux în 1674 vor relansa tema actualității modelului antic în literatura și arta modernă. Ca rezultat al disputei sale cu Charles Perrault, cunoscută din lucrarea *Querelle des Anciens et des Modernes*, nu se va declara superioritatea unei estetici a epocii moderne, dar se va demonstra superioritatea unui discurs „la nivel academic" și implicit „utilitatea" Academiei Franceze, fondată cu patru decenii înainte. Cele două modele estetice opuse, principiul de *imitatio* al anticilor ca ideal absolut al frumosului, pe de o parte, și principiul imaginației libere a geniului creator, pe de altă parte, nu au generat o nouă teorie estetică în urma căreia una dintre „tabere" să poată fi declarată „învingătoare". În fapt, elementul care apare ca opus principiului antic este adus tocmai de revoluția modernității: redescoperirea antichității animă modernitatea. Principiile antichității sunt asumate treptat și incluse în noile teorii estetice. Putem vorbi despre o relație de „opoziție tensionată între tradițional și actual" (Till, 2006, p. 26), „între clasicitate și inovație", fundamentată pe această formulă propusă de Boileau (1735). În sensul oratoric, Longin este considerat mai presus decât Arstotel și Hermogenes, autori cu precepte seci și lipsite de „ornamente", el evitând însă „căderea" în stilul grav al discursului cecilian despre sublim (Boileau, 1735, p. 4).

Elocuțiunea longiniană, atunci când vorbește despre sublim, este ea însăși foarte sublimă (*très-sublime*), este arta „care a depășit stilul didactic". Această „mică lucrare" poate fi așezată în rândul marilor opere, iar autorul ei poate sta „lângă marii maeștri ai retoricii" pe care, putem adăuga, îi și depășește. Longin este considerat mai degrabă un filosof decât un orator, sentimentele sale despre orice marcând „nu doar un spirit sublim, ci și un suflet mult elevat, deasupra obișnuitului" (Boileau, 1735, p. 7).

Spațiul sau câmpul fenomenologic al sublimului este marcat de limitele sau granițele sale: pentru început, ca distanță aflată între „concepte pereche" ce-și dispută apartenența la regulă sau geniu a efectului operei sublime, iar, mai târziu, ca suprafață pe această limită, lipsită de un sens ontologic. Dacă tradiția poate oscila între teoria stilului și afectul ca eveniment practic înfăptuit, consumat, din punct de vedere fenomenologic suntem mai aproape de o definire între sublimul „în limită" *(le sublime)*, ca fenomen de graniță, și sublimul „elevat" *(das Erhabene)*, care se află în mișcare și înalță sufletul. Transmisiunea sau tradiția constată fenomenul și îl analizează stilistic, în timp ce situarea *pe* graniță, *pe* limită, se atinge prin transpunere și elevare sau, am putea spune, prin „eliberare" de constrângerea regulii stilistice supuse exigențelor fiecărui curent al societății. Fenomenul estetic se desfășoară în interioritate, dar și în exterioritate, simultan, fără a putea determina locul exact. Conceptele intelectului rămân, de asemenea, în urmă, încercând să surprindă și să înțeleagă fenomenul pentru a-l putea memora, dar și recrea, prin „tehnici" stilistice care presupun cooptarea publicului încă din „procesul" creativ. Desprinderea de intelectualismul clasicist, chiar dincolo de spațiul de limbă franceză, devine o renaștere a sublimului, deschizând posibilitatea de conturare a două direcții estetice care vor domina de acum înainte scrierile pe această temă, și anume *frumosul* și *sublimul*. Nu în ultimul rând, amintim, pentru a sublinia importanța acestui moment, observația lui Paul Barone (2004, p. 44) privind „câștigarea [prin Longin] a unui concept liber și la îndemână asupra sublimului".

Edmund Burke reunește sub titlul *A Phylosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* o serie de observații empirice și psihologice, care reușesc să se „desprindă" de traducerea tratatului longinian. Sublimul este „împins" spre noțiuni cum ar fi teroarea și încântarea, într-o încercare declarată de a-l separa de frumosul longinian „folosit exagerat". Emoția puternică sau blocajul, elementele „teribile" sau care „operează analog spaimei", pasiunile ce leagă societatea pot fi considerate prime surse ale sublimului. Urmează uimirea, frica sau groaza, stârnite de obscuritate, claritate sau forță nemărginită. Pornind de la sublimul în natură, ajungem la sentimentul de uimire, privitorul fiind afectat de ceea ce vede, având mintea absorbită total de obiectul său, fără să mai poată „raționa" asupra sa. Marea putere a sublimului se naște de aici: fără a fi produs de raționamentele noastre, anticipând, el poate să aibă, în schimb, capacitatea irezistibilă „de a mișca". Despre abundență se vorbește în contextul „unui soi de

infinitate": spre exemplu, în fața cerului înstelat, rămânem afectați de măreție, fiindu-ne cu neputință să numărăm stelele sau să înțelegem aparenta învălmășeală. Lumina și, prin lumină, culorile impresionează, iar fulgerul, la fel ca stelele, are nevoie de beznă pentru a străluci. Dar și strălucirea poate provoca beznă, prin „copleșirea organelor văzului". Culoarea trebuie aplicată cu strictețe, orice exces care poate produce o urmă de bucurie sau poate sugera un lucru „ușurel sau râzăreț" distrugând senzația, căci „nimic nu ucide mai cumplit orice gust al sublimului" (Burke, 1757/1981, p. 123). Frumosul devine posibil doar în contextul iubirii sau al altor simțăminte asemănătoare asupra ființelor sau lucrurilor, fiind o capacitate „de a plăcea" care transgresează spre tradiție și utilitate.

Muzica, spre exemplu, poate face legătura între frumos şi melancolie, prin starea de aşteptare a unei înălțări sufletești provocate de variațiile infinite ale sunetelor, dar poate însemna mai mult, ținând cont și de un nivel de pregătire „comun". Putem vorbi, așadar, despre o ambivalență și în cazul muzicii: așezarea în starea de așteptare melancolică, înălțarea sufletului sau prăbușirea în topirea dorului desfășurându-se în același câmp fenomenologic al esteticii, generat de termenii pereche sau dualitatea dintre frumos și sublim, aproape de „încântare". Nuanța privitoare la „pregătirea intelectuală" a subiectului este deosebit de importantă, pentru că introduce o notă de relativitate foarte personală, experienței și psihologiei individuale fiindu-i atribuite roluri caracteristice schimbării de epocă istorică. Iluminismul depășește din nou teoria clasicismului, tehnica măsurilor și a regulilor fiind de acum subordonate principiilor receptivității „comune", a bunului simț comun (*common sense*), păstrând loc totodată și publicului „elevat". Rămâne totuși o contradicție evidentă între spiritul iluminist pozitiv și admirația pentru „groaza sublimă", parte întunecată și negativă, generând o teroare copleșitoare, având ca efect o „pierdere de sine" devastatoare. Încercarea unei explicații „mecaniciste" a fenomenului, prin tensiuni dureroase ale nervilor sau ale musculaturii afectate de pasivitatea mentală, nu este suficientă pentru a susține teoria spontaneității mișcării „pozitive" în contextul „lipsei luminii".

Întorcându-ne oarecum la contextul „rezonanțelor" traducerilor tratatului longinian, vom apela și la categoriile, „aproape stilistice" prezentate de Carl Heinrich von Heineken (1737) în contextul traducerii sale în limba germană. Gândurile (*die Gedanken*) sunt împărțite în patru categorii, după cum urmează: gândurile comune sau obișnuite (*gemeine*), cele care sunt încărcate de sens (*sinnreiche*), cele ale unei minți ascuțite (*scharfsinnige*) și, în cele din urmă, gândurile elevate sau sublime (*erhabene*). Termenii sunt explicați pe rând, gândurile comune fiind reproduse din memoria noastră, iar gândurile încărcate de sens legând termenii printr-o succesiune de fenomene care își au izvorul în puterea de imaginație (*Einbildungskraft*) sau capacitatea noastră poetică. Capacitatea de a discerne sau facultatea de judecată (*Beurteilungskraft*) produce gândurile ascuțite sau încărcate de spirit (*scharfsinnige oder geistreiche Gedanken*). Prin unificarea acestor trei categorii se naște cea de-a patra, cea a gândurilor sublime „cu adevărat" (*wahrhaftig*

erhabene Gedanken), gândurile măreţe. Nota de subsol referitoare la propriul text cu privire la această unificare merită să fie citată aici, datorită ineditului său. Descoperit mult mai târziu, *cuvântul de spirit* îşi face locul şi în teoria estetică, accidentul acestei forme de asociere primind odată cu Heineken greutate: „Unii înţelepţi ai lumii numesc această unificare a celor trei puteri ale minţii în împlinirea lor, *Witz-ul*" (Heineken, 1737, p. 334). Este demn de remarcat că asocierea *sublimului* cu fenomenul *cuvintelor de spirit* aduce spontaneitatea şi elementul neaşteptat în actualitate, actul revelator care are, până la urmă, nevoie de memorie, imaginaţie şi judecată desfăşurându-se ca o explozie, ca o descărcare, fenomen caracterizat în primul rând printr-o satisfacţie imediată. *Witz-ul* apare prin îmbinarea încărcării cu sens şi a ascuţimii minţii. Perfecţiunea (*die Vollkommenheit*) trebuie să fie însoţită de inventivitate (*Erfindung*), chibzuinţă (*Überlegung*) şi expresivitate (*Ausdrückung*). Pe scurt, sublimul este un gând, care prin încărcătura de sens şi de spirit este împins la împlinirea sa, la trezirea căreia contribuie fiecare cu partea sa: „capacitatea naturală a autorului, pasiunea trezită în acesta, reprezentările ornate, cuvintele alese şi asocierile viitoare" (Heineken, 1737, p. 505).

Priceperea „naturală" a unui autor de a se exprima va aduce în balanţă termenul de *sublim* cu cel de *naiv*. Chiar dacă porneşte de la teoria lui Charles Batteaux care ridică această *naïveté* la rangul de concept şi chiar de principiu estetic situat deasupra retoricii, Moses Mendelssohn (1979/1758), autorul la care vom face referire în continuare, separă categoric sublimul de naiv. Perfecţiunea şi admiraţia sunt recunoscute ca „izvoare" ale sublimului în sens longinian, publicul „împins" spre emfază participând cu întreg sufletul la măreţia spectacolului artistic. Autorul preia de la Heineken conceptul perfecţiunii, dar, surprinzător, şi *Witz*-ul însoţit de geniul său, care provoacă uimirea. În accepţiunea lui Mendelssohn (1979/1758 p. 234-235), ornamentele şi alte „decoraţiuni" ale discursului artistic nu fac altceva decât să încetinească ritmul alert al fenomenului, slăbindu-l. Reacţia „naivă", expresia neestetizată, lipsită de „termenii secundari", favorizează formarea în imaginaţie a tabloului sublim. Geniul devine condiţie a trăirii sublimului, în timp ce „hărnicia" artistului poate aduce opera mai aproape de *frumos*, marcând „poziţia centrală" a frumosului, ca „stăpân al sensibilităţilor" în teoria sa estetică. Rolul artistului este acela de a realiza o operă desăvârşită, garantată prin propria desăvârşire sau completitudine (*Vollkommenheit*). Nu simpla asemănare, ci „desăvârşirea infinită" afectează iluziile menite să „mişte" simţurile, devenind sentimente ambivalente cu accente etice, instaurate în diferenţa dintre ce este *moral* şi *poetic*, în sublim. Ambivalenţa se va răsfrânge şi asupra relaţiei frumos-sublim întâlnită în arte, unde natura trebuie părăsită sau, am putea spune, depăşită, natura având o diversitate care se întinde „de la micul infinit până la infinitul mare" (*vom unendlich Kleinem bis ins unendlich Große*), „unitatea sa trecând dincolo de uimire" (Mendelssohn, 1757, p. 7). Paradoxul depăşirii infinitului mic şi mare poate deveni posibil doar prin determinare, prin limitare sau, altfel spus, prin stabilirea unei graniţe aflate între perceperea diversului şi pierderea vederii de ansamblu, a unităţii. „Întregul trebuie să nu

depășească limitele determinate de mărime. Simțurile noastre nu trebuie să se piardă nici în *mare*, nici în *mic*. La obiectele mult prea mărunte sufletul pierde *diversitatea*, la obiectele prea mari se pierde *unitatea* în diversitate" (Mendelssohn, 1757, p. 7). Scopul este așadar obținerea unei reacții, iar când privim, spre exemplu, o pictură frumoasă „cu atenția cuvenită", „simțurile noastre se animă, toate capacitățile sufletului se trezesc și puterea de imaginație poate întrevedea din prezent trecutul și prevedea cu siguranță viitorul" (Mendelssohn, 1757, p. 9). E o alegorie foarte frumoasă a percepției temporale, a unei „pierderi" în timp, concomitentă cu situarea la limita spațială a celor două infinituri. Deschiderea aceasta este esențială, Mendelssohn (1757, p. 13) subliniind necesitatea apelării la simțurile mai adânci, „mai de jos", ținând de naturalețe, un apel care, trebuie să adăugăm, este din exterioritate, sau chiar „de mai sus".

Vom încheia rezumatul nostru cu o ultimă secțiune dedicată unui autor, aflat parcă în căutarea unei critici a facultății de judecare, dar strâns legat de practica unei creații literare, devenită încercare de estetică aplicată. Carl Grosse publica lucrarea intitulată *Despre sublim,* pornind de la un „avertisment": „cel ce dorește să scrie despre sublim trebuie să-l fi încercat deseori și să-l considere întotdeauna gustos, dar să-l și cunoască mai bine, drept cânt al sferelor, dans al spiritelor [...], cunoscute poetului" (Grosse, 1788, p. 1). Se vorbește despre o singurătate care dezvăluie, dar și eliberează prin puterea exemplului, de o variație „entuziastă" care declară superioritatea rațiunii în fața „colegilor" noștri din regnul animal, care își hrănesc spiritul și cu „micile plăceri ale trupului". Toate aceste plăceri ale rațiunii sunt înscrise de către creator „adânc în obiecte" (Grosse, 1788, p. 7), lucrând pentru sensibilitate și imaginație. Sentimentul *mărețului și sublimului*, „cel mai frumos dar divin", este ceea ce ne surprinde „prin fiori blânzi", care „ne duce deseori în admirație și înaltă uimire" (Grosse, 1788, p. 7). Sufletul se deschide în adâncul său cel mai profund, în încercarea de a cuprinde măreția, uitând să mai raționalizeze, pierzându-se și plutind în „marea nemăsuratului". Atunci sentimentele mărețe pătrund și mai adânc, „înflăcărând inima". Aceasta este sursa înaltului entuziasm. Spre deosebire de frumos, pentru care artistul depune un efort mai mare în încercarea de a capta atenția, sublimul acaparează inima și o înflăcărează dintr-o singură lovitură, marcând în mod similar și diferența dintre sublimul în natură și cel din artă.

Cele trei componente, intelectul, sensibilul și imaginarul, se găsesc deja la Grosse într-o relație asemănătoare teoriei kantiene. Lucrarea este scrisă în aceeași perioadă, dar publicată înaintea *Criticii facultății de judecată*. Imitația și manifestarea materiei sunt surprinse prin senzații, recompuse de către imaginație și ordonate de către rațiune. Pentru ambele categorii estetice, sensul inițial desemna ceva „măsurabil", înaltul având componenta dimensiunii obiectelor, frumosul descriind aspectul fizic, care abia ulterior este extins asupra sufletului sau, prin analogie, educației. „Vraja" care învăluie simțurile și imaginația este cea care va determina despărțirea lor. Frumosul nu este decât aparent cauza sublimului, aici fiind amintit Mendelssohn (1757), pentru care „sublimul este un frumos extins

până la incomprehensibil", provocând o schimbare a caracteristicilor definitorii. Sublimul se hrănește din dezordine și confuzie și „se stinge când întâlnește uniformitatea și ordinea artificială" (Grosse, 1788, p. 11). Pentru Grosse (1788) este importantă măsura de cuprindere „în înțeles", transformată într-un raport invers: „măreția trebuie să devină infinit mai mică față de ceea ce trebuie să fie izvorul celei mai înalte admirații" (p. 11). Un infinit mic contrapus unei admirații infinite, a marelui infinit. Măsura acestui raport, spune Grosse mai departe „se găsește în noi înșine", nicio unitate de măsură neputând fi generică, standard, pentru sentimente și obiecte totodată.

Urmărind câteva din etapele parcursului nostru de la începuturile teoriei estetice prin tratatul *Peri Hypsos*, recuperarea filosofiei în teologie și nașterea modernității concomitent cu redescoperirea sublimului, putem spune că s-au creat premisele coagulării unei criticii a facultății de judecare universale, care, sub semnătura lui Immanuel Kant, devine moment fundamental al teoriei estetice moderne și al experienței individuale.

BIBLIOGRAFIE

Aquinas, Th. (1886). *Summe der Theologie* (C. M. Schneider., G. J. Manz, traducători). Regensburg (lucrare inițială apărută între 1265-1274).

Aristotel (1951). *Colecția de texte filosofice* (A. Frenkian, traducător). București: Editura de Stat.

Balmuș, C. (1935). *Longinus – Tratatul despre sublim*. București: At. Adevărul.

Balmuș, C. (1943). *Tratatul despre stil al lui Demetrios*. Iași

Barone, P. (2004). *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Schmidt Verlag.

Boileau, N. (1735). *Traité du Sublime*. Amsterdam.

Böhme, J. (1612). *Morgenröte im Aufgang – Aurora*. Görlitz.

Böhme, J. (1715). *Theosofia Revelata*. Leipzig: J.G. Gichtel.

Burke, E. (1981). *Despre sublim și frumos* (A. Teodorescu, A. Bantaș, traducători). București: Ed. Meridiane (lucrare inițială apărută în 1757).

Burton, R. (1621). *The Anatomy of Melancholy*, Oxford.

Dante, A. (2000). *Divina Commedia* (G. Coșbuc, traducător). Iași: Polirom (lucrare inițială apărută în 1472).

Grosse, C. (1788). *Über das Erhabene*. Göttingen u. Leipzig: J. D. G.Brose.

Hegel, G. W. F. (1963-1964). *Prelegeri despre istoria filosofiei* (D. D. Roșca, traducător), vol. I, II. București: Ed. Academiei (Prelegerile inițiale între 1805-1806).

Heineken, C. H. (1737). *Vom Erhabenen / Dionysius Longin*. Dresden: Griech. u. Teutsch.

Ibn Daud, A. (1852). *Emunah Ramah – Der erhabene Glaube, Toledo 1160* (S. Weil, traducător). Frankfurt a.M., Typographische Anstalt (lucrarea inițială apărută în 1160, la Toledo).

Mendelssohn, M. (1757). *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*. Leipzig.

Mendelssohn, M. (1979). Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften. În F. Nicolai, M. Mendelssohn, & C. F. Weisse (Ed.), *Bibliothek der schönen Wissenschaftenun der freien Künste, Vol. II. Leipzig* (lucrare inițială apărută în 1758).

Pries, Chr. (1989). Einleitung. In C. Pries (Ed.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (p. 2-30). Weinheim: VCH, Acta Humanioara.

Störig, H. J. (1985). *Weltgeschichte der Philosophie*. Stuttgart: Kohlhammer.

Till, D. (2006). *Das doppelte Erhabene.* Tübingen: DeGruyter.