THREE DIMENSIONS OF THE AESTHETIC EXPERIENCE

Lorena-Valeria STUPARU
Institute of Political Sciences and International Relations of the Romanian Academy, Bucharest

Abstract: In the first part of this study I intend to show what aesthetic "contemplation" means (associated with the notions of concentration and attention towards the aesthetic object), i.e. an act which paradoxically represents a fundamental characteristic of this kind of intuitive experience. The second part of the study aims to show the connection between the intensity of aesthetic experience and the liberty based on the aesthetic principle of democratization of taste.

Keywords : aesthetic experience, concentrated contemplation, emotion, taste, liberty

1. *Contemplația concentată și intuiția ideii*

În cele ce urmează voi încerca să arăt ce înseamnă din punct de vedere estetic „contemplația" (asociată cu noțiunile de concentrare și atenție în direcția obiectului estetic), act în care în mod paradoxal se regăsește o caracteristică fundamentală a acestui tip de experință prin excelență intuitiv.

Atunci când afirmă că trăirea estetică „e pur şi simplu contemplaţie", Schopenhauer nu face altceva decât să formuleze în mod explicit un punct de vedere (al atitudinii „privitorului") prezent în istoria filosofică a esteticii începând cu Pitagora, trecând prin Aristotel şi Toma din Aquino spre vârsta modernă a esteticii ca disciplină autonomă. Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea frumosul fusese principala noţiune a esteticii, în a doua jumătate a aceluiaşi secol „trăirea estetică (sau cunoaşterea, sau experienţa estetică, după cum sună sinonimele ei) s-a situat pe primul plan al gândirii estetice cu mai multă vigoare decât în secolul luminilor" (1, p. 151). Explicaţia se află în constatarea teoretică a faptului că în timp ce obiectele frumoase sunt mult prea diverse pentru a le descoperi trăsături comune şi a formula o teorie generală a frumosului, „se pot găsi trăsături comune ale sentimentelor pe care le trăim în faţa obiectelor frumoase; altfel spus: trăsăturile comune ale trăirilor estetice" (1, p. 151).

Pornind de la această ipoteză, teoria cea mai simplă ar fi aceea potrivit căreia „trăirea estetică e aceea care, în felul său, nu generează alte trăiri" (W. Wundt, G.T. Fechner, J. Cohn). Dacă teoria hedonistă vedea în trăirea estetică un sentiment de plăcere (după G. Santayana „frumosul e doar plăcerea obiectivată"), teoriile cognitive susţin că trăirea estetică e un fel de cunoaştere, iar reprezentantul ei cel mai de seamă B. Croce (alături de K. Fiedler) considera trăirea estetică drept o „intuiţie", o „sinteză spirituală", „o iluminare a cugetului, o formulă exactă, foarte potrivită pentru definirea unui fenomen" (1, pp. 452–454). Altfel spus, trăirea estetică ar avea valoare integrativă (Tudor Vianu, 2). Contrariul teoriei cognitive este iluzionismul, cu mai multe variante, afirmând în esenţă îndepărtarea de realitate, tendinţa

către lumea amăgirilor, a aparenţelor imaginaţiei proprii trăirii estetice (Lange; E. von Hartmann, A. Meinong). Teoria naturii active a trăirilor estetice, intropatia, avându-i ca reprezentanţi pe Herder, Novalis (precursori), Vischer, Lotze şi dezvoltată de Th. Lipps, susţine teza că „trăirea estetică îşi atinge scopul numai atunci când îşi transpune propria sa acţiune asupra obiectului, atribuindu-i astfel însuşirile estetice pe care obiectul în sine nu le posedă" (1, p. 456). Altfel spus, subiectul îi împrumută obiectului propriile-i forţe contemplative.

Opusă intropatiei este teoria contemplaţiei care susţine că trăirea estetică este „o trăire specifică privitorului, suscitată prin actul concentrării şi supunerii *pasive* (s.a.) faţă de obiect" (1, p. 457), avându-i drept reprezentanţi principali pe O. Külpe, J. Segal, H. Siebeck. Ca percepţie de un gen aparte, ca "atitudine contrară celei obişnuite, care, fiind subordonată vieţii practice, sesizează din câmpul vizual şi auditiv numai acele elemente care în momentul dat sunt importante sau necesare", contemplarea este deplină, pasivă, concentrată, „se cufundă în obiect, se împlineşte cu el, devine oglinda obiectului" (Schopenhauer) (1, p. 458).

Momentul „contemplării concentrate" este surprins şi de Roman Ingarden în analiza trăirii estetice, dar aici contemplarea are un caracter activ: „Trăirea estetică constituie o fază de viaţă foarte activă, în care numai în anumite momente intervine receptarea pasivă" (3, p. 287). Aceasta debutează prin apariţia unei calităţi deosebite pe fundalul unui obiect perceput sau imaginat, calitate a lucrului sau a procesului care nu-l lasă indiferent pe subiectul trăirii şi „formează un întreg desprins din cursul firesc al vieţii cotidiene" (3, p. 288), integrându-se ulterior în totalitatea vieţii noastre. Această emoţie estetică prealabilă „nu are nimic comun cu aşa-numita «plăcere»", iar „faza legată de ea nemijlocit constă în contemplarea concentrată şi activă a calităţii care la început doar ne-a emoţionat" (3, p. 289). Elementele trăirii estetice sunt, după Roman Ingarden, de natură emoţională (desfătarea), activ creatoare (crearea obiectului estetic, ca întreg structurat calitativ) şi receptoare („primirea concretă a produselor calitative constituie şi confirmarea modului propriu de a fi al obiectului estetic"). După acelaşi autor există o deplină conlucrare între subiectul şi obiectul trăirii, un fel de întâmpinare reciprocă, am putea spune: „Nu faptul concret, ci «cum» şi «ce» adică produsul pur calitativ este acel ceva la a cărui constituire duce trăirea estetică şi spre a cărui receptare ca obiect estetic este orientat subiectul trăirii" (3, p. 289).

Autori actuali reiau tema contemplației concentrate, cu un accent aparte asupra dimensiunii senzoriale a acestui act și a atenției pe care o implică. Considerând percepția drept momentul definitoriu al experienței estetice, Colin Leath împărtășește o teorie estetică care gravitează în jurul a două idei: „În primul rând, orice experiență poate fi numită experiență estetică; în al doilea rând, calitatea de experiență estetică poate fi determinată prin intensitatea și durata de concentrare a unui individ asupra experienței". Prima idee se bazează pe faptul că „orice experiență este și percepție", iar percepțiile noastre cele mai concentrate au întotdeauna o „calitate estetică". Potrivit lui Leath, „experiența estetică nu este caracterizată de distanță, dezinteres, sau de frumusețe, așa cum unii esteticieni au presupus, ci de o concentrare originară, proprie organismului, făcându-l să perceapă mediul cu o percepție sporită, mai vie" (4). El ajunge la concluzia că experiența estetică pozitivă înseamnă o formă de concentrare care exclude orice altă dorință, iar concentrarea asupra unui anumit aspect reprezintă caracteristica universală a experienței estetice. O altă observație utilă

pentru subiectul nostru constă în aceea că lucrurile care ne atrag atenția și implică această concentrarea estetică presupun totodată și o nouă dimensiune a realității. Astfel, în ciuda rezervelor lui Colin Leath față de ideea kantiană a „dezinteresui" propriu experienței estetice, aceasta, pornind de la facultatea umană a unei percepții concentrate îndeplinește calitatea experienței estetice de „finalitate fără scop".

Discutând elementele experienței artei, Dewitt H. Parker folosește termenii „emoție" și „sentiment" în același sens. Dar, departe de a reduce experiența estetică, precum Colin Leath la sentimentul pozitiv de plăcere (ale cărui cauze sunt mai curând fiziologice, decât contemplative) și la concentrația asupra acestei plăceri, Parker stabilește cu această ocazie distincția între experiența estetică ce rezultă din creația artistică și experiența estetică a receptorului de artă: „Opera de artă este în primul rând o expresie a personalității artistului și, în al doilea rând, scopul său este de a oferi un mediu comun de exprimare pentru experiența tuturor oamenilor" (5). Astfel, experiența estetică este vehiculată prin intermediul unui suport material care induce o anumită stare emoțională: „Într-o pictură, de exemplu, există culori; într-o bucată de muzicale, tonuri; într-un poem, cuvinte-sunete. Acestui material, pe de altă parte, îi sunt atașate sentimente vagi". Mai departe teoreticianul definește experiența estetică drept rezultat al funcției artistice a simbolului de a reprezenta lucruri care nu pot fi observate de percepția comună: „Culorile unui tablou sunt interesante nu numai pentru culorile frumoase, ci ca simboluri ale unui peisaj; cuvintele pline de farmec ale unei balade ne stimulează nu doar prin muzica lor, dar și datorită unor acțiuni sau evenimente pe care le aduc în minte. Acest lucru implică, psihologic vorbind, că anumite idei – ale copacilor și ale norilor în pictura, ale barbaților și faptelor acestora din poem - sunt asociate cu elementele senzoriale și constituie semnificația lor" (5).

Cu o afirmație precum „senzație este datul experienței estetice" Parker ilustrează radicalismul estetic, în timp ce susținând că „puterea sa de a exprima depinde un proces suplimentar prin care se leagă gândurile cu sentimentele" el se situează în aria esteticii reflexive.

Dincolo de artificialitatea gândirii reflexive, potrivit lui Parker există două caracteristici ale sentimentului estetic în relația sa cu senzațiile și ideile care trebuie luate în considerare în orice explicație, și anume „obiectivarea în ele și universalitatea acestei conexiuni" (5).

Într-un studiu semnat de Slobodan Markovic, experiența estetică este definită drept „o experiență diferită calitativ de orice experiență de zi cu zi și similară cu alte state excepționale ale minții" (6). Potrivit lui Markovic, caracteristicile prin excelență ale experienței estetice sunt: „fascinația având un obiect estetic (concentrație emoțională și atenție intensă), evaluarea realității simbolice a obiectului (angajament cognitiv ridicat) și un puternic sentiment de unitate cu obiectul fascinației estetice". Acest autor propune un model care conține două niveluri paralele de prelucrare a informației estetice: primul nivel implică două sub-niveluri narative, adică povestea (tema) și simbolismul (semnificațiile profunde); la rândul său, al doilea nivel implică tot două sub-niveluri, și anume „asociații perceptuale (semnificații implicite ale caracteristicilor fizice ale obiectului) și detectarea regularităților compoziționale". Markovic consideră că aceste două sub-niveluri „sunt hotărâtoare pentru

experiența estetică“ pentru că necesită „anumite dispoziții specifice cognitive ale personalității, precum expertiza, gândirea creativă și deschiderea spre experiență“. Dacă o experiență estetică poate fi identificată în cadrul proceselor creative ce apar în artă, știință și joc, „emoția estetică poate fi definită ca o evaluare afectivă a simbolismului operei sau drept detectare a regularităților compoziționale“ (6). Acest autor susține, pe baza observațiilor și analizelor detaliate că „în timpul experienței estetice persoanele sunt în stare de intensă implicare și atenție” tocmai datorită puternicei concentrări asupra și fascinației exercitate de obiectul estetic. Mai mult „ei își pierd conștiința de sine, conștiința mediului înconjurător, precum și simțul timpului“ (6). Această caracteristică a experienței estetice (faptul de a scăpa din timpul fizic și într-un anumit sens de a „suspenda“ datele propriei conștiințe și cele ale lumii înconjurătoare) este similară cu acea aflată în „concentrare“ de Colin Leath. În plus, o altă caracteristică se referă la domeniul cognitiv- acesta fiind semantic, simbolic și imaginativ un aspect al experienței estetice, alături de caracteristica afectivă a acesteia.

Toate teoriile enumerate surprind câte un aspect al adevărului trăirii estetice, dar definiția cea mai adecvată pare aceea în care intră elementul contemplației.

În acest sens, emoția care însoțește contemplația estetică se datorează revelației unei idei percepute în mod sensibil, prin mijlocirea simțurilor. În ceea ce privește aspectul contemplativ, Adrian Maniu arăta că „emoția estetică se datorește pătrunderii în conștiință a sentimentului creatural”. Cât privește latura creatoare, „experiența estetică determină în conștiință precis aceeași atitudine pe care a realizat-o Creatorul în momentul creației. O poziție care face posibilă asimilarea unor energii, să le spunem vitale” (*Cuvântul*, 1927).

Putem vorbi despre diferența dintre experiența estetică și experiența religioasă, ca diferență dintre magic și mistic, dintre iluzie și realitate? Căci imaginația obligatorie pentru realizarea unei experiențe estetice ține într-un fel de magie, dar nu de acea magie care își propune să îl păcălească pe privitor. Ci tot așa cum magicianul creează iluzia realității, imagicianul, adică artistul creează la rândul lui iluzia unei lumi adevărate.

Nikolai Berdiaev vorbea despre o „religie a estetismului” proprie simboliștilor, care își propunea transmutarea existenței în artă (a trăi „frumos“, frumusețea fiind unu numai țelul artei, dar și al vieții). Dar această dorință este însoțită de căutări și chinuri „mai mărețe” decât realizările artei: „Catastrofismul creator al simboliștilor autentici trebuie să ajungă la negarea sacrificială a artei, dar prin artă, și în interiorul artei înseși” (7, p. 280).

2. *Democratizarea gustului*

Un exemplu paradigmatic în acest sens este viața lui Jean Arthur Rimbaud care a renunțat la literatură, fiind totuși „canonizat” ca un sfânt al literaturii : „Dacă nu s-ar ivi din când în când câte un Rimbaud, care să scuture conștiințele, omul ar putea dormi în sfârșit fără grijă. Dar vine — și iată că brusc se produce un decalaj; conceptele cele mai onorabile se fărâmițează, valorile cele mai stabile se prăbușesc. Totul trebuie luat de la capăt. Arta începe să aibă iz de incendiu, de scaun electric; ea ne apare dintr-o dată ca un lucru înspăimântător, ca lucrul înspăimântător prin excelență. Pune sub semnul întrebării până și persoana poetului, îi pipăie rezistențele; îi încearcă puterea de îndurare; nu mai e lucrarea neprimejdioasă a unei muze delicate și sterpre, ci acțiunea unei voințe absurde și carnivore” (8, p. 460).

Poate egal îndreptăţită este imaginea acrobatului care nu mai poate merge cu siguranţa pământului sub tălpi (fie din plictiseală, fie pentru că nu-şi mai permite), cucerindu-şi printr-o periculoasă echilibristică fiecare milimetru al traiectoriei care singura îi dă puterea de înălţare (poetul cu tălpi de vânt îşi va străbate ţinuturile imaginare atâta timp cât acestea nu vor fi preferate realului cel mai arid şi la propriu şi la figurat) : „(...) Spiritul lui se situează şi încă într-un chip înspăimântător, în însuşi miezul tuturor spaimelor noastre; poate e singurul care cere ceva ce nu e în stare nimeni să-i acorde” (8, p. 442).

El va şti foarte bine aceasta. Prin metoda vizionarului îşi propusese să ajungă la necunoscut; necunoscutul nu are corespondent fictiv, nereal, el are mai degrabă semnificaţia numenului, şi în consecinţă vizionarismul ar fi devenit mijlocul de a pătrunde în realitatea absolută, dacă Rimbaud însuşi nu ar fi renunţat la practicarea lui: „m-am prefăcut într-o operă fabuloasă: mi-am dat seama că toate făpturile au o fericire a lor dinainte hărăzită; acţiunea nu înseamnă viaţă, ci un anume chip de a cheltui o putere oarecare, o enervare (...) mi se părea că fiecărei fiinţe alte vieţi i se cuvin de drept. Domnul acesta nu ştie ce face; este un înger. Familia aceasta este o liotă de câini. De faţă cu mai mulţi inşi, vorbeam cu glas tare cu una din clipele trăite în celelate vieţi ale lor. Astfel am ajuns să mă îndrăgostesc de un porc” (9, pp. 156–157).

Comparându-l pe Rimbaud cu Mallarmé, A. Thibaudet, pentru a spulbera ideea că cei doi poeţi corespund unor mistificări, declară că prin Mallarmé luăm contact cu poezia la extremitatea sa cea mai fină, cea mai logică, cu poezia pură care l-a avut ca urmaş pe Valéry. Poezia lui Rimbaud este aceea în care se dezlănţuie forţele visului. Urmaşul său este Claudel. Locul lui Mallarmé este acela al omului care a citit toate cărţile dar a cărui carne este tristă („La chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres”). Locul lui Rimbaud pare a fi al celui care ar fi putut scrie toate cărţile, dar care, ajuns la limitele propriei literaturi n-a mai scris. Rimbaud era un drumeţ pentru care viaţa autentică însemna a merge. A parcurs pe picioare o mare parte din Europa şi din Africa. Alieniştii au descris şi clasificat de mult timp acest gen de nebunie ambulatorie care este ca şi celalte, dezvoltarea anormală a unei tendinţe naturale.

Din grupul „poeţilor blestemaţi“, este de părere George Hanganu (10) figura lui Rimbaud se detaşează ca fiind cea mai tragică dintre toate. Acest copil de geniu („enfant de génie“) care poartă cu sine viziunea altor lumi, satanic şi inocent îmbogăţeşte dintr-o dată literatura franceză cu o operă pe cât de complexă pe atât de singulară, care depăşeşte în semnificaţii tot ce s-a scris până la el şi după aceea. La rândul său, Paul Claudel se întreabă : „Este un fapt comun a vedea un copil de 16 ani înzestrat cu facultăţile de expresie ale unui om de geniu? — Cum poate fi numit un eveniment atât de straniu?”.

Încercând un avertisment în legătură cu spiritul cărţii sale, Jean-Marie Carré (11) apelează la efectele retorice ale întrebărilor: „ (...) Ce să spui despre viaţa sa? Există vreuna mai emoţionantă, mai enigmatică? Câte nu s-au scris despre el, despre caracterul şi destinul său? Vine din partea cerului sau din infern? Este un ales sau undamnat? Înger sau demon, ce este? — probabil şi nul şi celălalt?”

Emoţia estetică pe care o trăieşte cititorul lui Rimbaud este tulbure şi tulburătoare în acelaşi timp. Un sentiment ambiguu în care se amestecă în acelaşi timp solidarizarea cu personajul tragic, fascinaţia expresiei şi respingerea unora dintre viziuni intervine, activ, în construirea acestui „obiect estetic”. Dar dincolo de disconfortul existenţial care transpare

printre rânduri rămân frumuseţea şi „neaşteptatul" formei, care se răsfrânge, eliberatoare şi luminoasă şi asupra cititorului, cum se va fi răsfrânt în mintea scriitorului în momentul aflării expresiei adecvate: „În orice seară, de pildă, s-ar afla turistul naiv, retras din erorile noastre economice, mâna unui maestru însufleţeşte clavecinul câmpiei; joc de cărţi în adâncurile eleşteului: oglinda evocatoare de regine şi de favorite; iată sfintele, vălurile, şi feciorii armoniei şi cromatismele deasupra unui asfinţit (...) răzvrătirile de odinioară forfotesc în mijlocul cerescului Imperiu; prin scări şi jilţuri Africa şi Occidenturile fi-vor clădite îndată Apoi, un balet al mărilor şi nopţilor cunoscute, o chimie fără preţ şi nişte melodii imposibile. Aceeaşi magie burgheză în toate punctele unde poştalionul ne va lăsa. Cel mai elementar fizician îşi dă seama că este cu neputinţă să se supună acestei atmosfere personale, negură de remuşcări metafizice, a cărei constatare închipuie de pe acum o mâhnire (...) sortit este făpturii chibzuite să le supravegheze. Totuşi nu vor avea loc surprinzătoare urmări de legendă" („*Seară istorică*", 9, pp. 187–188).

Pentru exprimarea experienţei religioase teologul sau filosoful religiilor apelează la simboluri consacrate, dar pentru ascet, care trăieşte direct această experienţă în multe cazuri şi simbolurile sunt o „fază depăşită". Pentru a exprima experienţa artistică pe care o trăieşte investind lucrurile simbolic, artistul apelează la simboluri personale. Ce altceva este experienţa artistică, decât o nevoie de comunicare originală a unor adevăruri esenţiale? O nevoie pusă în practică cu meşteşug şi talent.

De aceea, experienţa estetică are o funcţie „prin excelenţă socială", după cum arăta Hans Robert Jauss, prin aceea că "arta nu reprezintă o instituţie impusă, că adevărul ei nu poate fi combătut prin dogme şi nici «falsificat» prin logică" (12, p. 39), prin „şansa emancipatoare a insubordonării sale funciare" prin care se explică uneori chiar „interesul instanţelor puterii pentru aservirea forţei sale de seducţie şi sublimare", prin aceea că „ea a corespuns unei cerinţe pe care doar caracterul ludic al experienţei estetice a putut-o îndeplini" (12, p. 39).

Acesta este, în mare parte, şi punctul de vedere apărat de Luc Ferry (13) care retrasează marile momente conceptuale ale unei istorii a subiectivităţii moderne sau a individualismului democratic. Ancheta asupra criteriilor frumosului şi ale gustului pune problema modernităţii în general: „cum poate fi fundamentată obiectivitatea pe subiectivitate, transcendenţa pe imanenţă? În alţi termeni: cum să gândim legătura (socială bineînţeles, dar nu numai) într-o societate care pretinde că pleacă de la indivizi pentru a reconstitui colectivul?" (13, p. 41).

Frumosul este lucrul care ne uneşte cel mai lesne şi în modul cel mai misterios („Sfânt este ceea ce leagă multe suflete unul de altul", spunea Goethe), iar contemporanul Luc Ferry accentuează : „Contrar aşteptărilor, consensul în jurul marilor opere de artă este la fel de puternic ca în orice alt domeniu. Nu există mai puţin acord în privinţa măreţiei lui Bach sau a lui Shakespeare, decât în privinţa fizicii lui Einstein" (13, p. 41).

Cu alte cuvinte, cu toate că istoria esteticii (corespunzătoare momentelor gândirii moderne) restituie diversitatea, multiplicitatea, diferenţa, statutul subiectului după „moartea omului", după multiplele deconstrucţii ale subiectivităţii metafizice, postulând interpretarea mai presus de fapte şi punctele de vedere singulare în defavoarea adevărului unic, ea ne revelează în acelaşi timp şi secretul „profan" al păstrării „unităţii omului". În era

„postavangardei" după Luc Ferry „inovaţia a încetat de a mai fi regula de aur şi întoarcerea la tradiţiile pierdute primeşte o anumită legitimitate. În paralel, realul nu mai este definit ca haos, sfărâmătură, disarmonie sau disonanţă: literatura reînnoadă progresiv cu gustul povestirii, al personajelor „adevărate", pictura nu mai exclude figuraţia, adesea proscrisă la sfârşitul anilor '60 şi muzica savantă abandonează formulele cele mai extreme ale serialismului anilor '50. Raţiunile acestei noi răsturnări (istoria artei este făcută din paradoxuri) sunt profunde: „ele angajează fără nici o îndoială o nouă figură a subiectului a raportului său cu lumea — a acestei lumi căreia i s-a sugerat că retragerea ar putea fi azi caracteristica ei cea mai interesantă" (13, p. 49).

În acest caz, sugestii despre o experienţă estetică foarte îndepărtată de aceea religioasă (ca suport), dar foarte apropiată (ca ideal şi atitudine) ne pot veni şi din domenii „frivole", ca acela al parfumurilor. Acesta este un domeniu care oferă posibilitatea de a te apropia de „altceva" rămânând în lumea simţurilor.

Experienţa estetică are finalitate, dar nu are scop (dezinteresul faţă de extraestetic). Declaraţia unui creator de parfumuri ascultată la un post de radio (R.F.I.) ilustrează această distincţie. Creatorul de parfumuri afirma că trăieşte ca un ascet (hrănindu-se cu lapte de mentă, lapte dulce cu migdale şi fursecuri cu ierburi), în casa lui de la Marakesh, pe care a conceput-o pentru a sluji un ideal de frumuseţe şi mai puţin dintr-o dorinţă personală. Acest ideal poate fi slujit cultivând tuberoze (parfumul la modă în 1999) şi captând cu ajutorul aparatelor electrice acel parfum care se revarsă apoi în „dâra pe care o lasă aceea care îl poartă".

Maurice Cogagnac descoperă sugestii estetice (într-o finalitate de ordin spiritual) şi în duhul parfumurilor din Biblie: „Parfumurile sunt obiectul de predilecţie al mirosului. În lumea orientală, ele ocupă un loc de seamă. (...) Din vechea rădăcină din care s-a format cuvântul Ruah, tradus în general prin suflu, a apărut şi termenul reah: spaţiul parfumat, parfumul. Cântarea cântărilor este cartea parfumurilor. Miresmele umplu spaţiul poemului pentru a dezvălui, dincolo de farmecul senzual, prezenţa unui spirit care dă o altă dimensiune iubirii (...). (Ea) apare ca o grădină a iubirii, o viziune profetică a Edenului regăsit. Parfumul unei iubiri luminate înlocuieşte mirosul otrăvit al fructului oprit. (...) Fumul parfumat care se înalţă către Domnul are menirea de a-l împăca, pe când tămâia, parfum foarte preţios, este arsă în cazuri speciale, fiind considerată chintesenţa oricărei jertfe. (...) Parfumul (reah) este reprezentat deci ca o consfinţire a spaţiului capabil să primească prezenţa activă a Domnului (ruah)" (14, pp. 76–77).

Contactul cu aerul parfumat generează experienţe estetice sau/şi religioase în orice timp şi în orice loc, exprimând o atitudine simbolică faţă de existenţă. Indiferent de context, acestea decupează un spaţiu şi un timp din cotidian, stabilind o „comunicare verticală" (Marcel Detienne) : „Un mit al tămâiei ne permite să desprindem o primă semnificaţie a aromatelor în plan cultual. (…) Soarele stropeşte trupul Leucothoei cu un nectar înmiresmat, făgăduindu-i astfel: «Ajungeve-i totuşi în înaltul cerului»". Din trupul topit se ridică o mireasmă şi o mlădiţă de tămâie şi astfel „supliciul impus de un tată unei fiice seduse pe care voieşte să o despartă de iubitul ei şi să o fixeze în poziţia cea mai depărtată de Soare în corespunde metamorfoza unui corp sortit putreziciunii în contrariul acesteia, o plantă aromatică, al cărei produs, născut din Soare şi menit să-l întâlnească din nou îngăduie unui

îndrăgostit şi iubitei sale să se regăsească, mai strâns uniţi ca înainte. De acum încolo aromatele — în cazul de faţă tămâia — sunt investite cu privilegiul de a face conjuncţia între Jos şi Sus" (15).

Astfel cercetarea fenomenologică a experienței estetice poate ajunge la concluzia că „esenţele se dezvăluie în istorie" aşa cum a făcut-o Mikel Dufrenne care se întreabă totodată: „*Experienţa estetică prin care socotim că descoperim arta* (s.m.) nu este cumva actul artei în noi şi efectul unei inspiraţii paralele aceleia care stăpâneşte artistul?" (16, pp. 31–32).

Dincolo de această întrebare majoră „A da formă estetică pasiunilor noastre înseamnă a le transforma într-o stare liberă şi activă" (17), ceea ce înseamnă un alt mod de a exprima înţelegerea artei ca joc. Căci, reciproc, "jocul uman îşi atinge veritabila sa împlinire" devenind artă (18, p. 37). Iar aceste exemple arată că intensitatea unei experienţe estetice atunci când atinge punctul identificării între obiectul contemplat şi subiectul contemplator priveşte direct statutul de fiinţă liberă al acestuia din urmă, statut la care principiul estetic al democratizării gustului prin acceptarea diferențelor emoționale dar și a unei unități a speciei și-a adus o importantă contribuție.

Referinţe bibliografice

1. Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1984.
2. Tudor Vianu, *Introducere la teoria valorilor*, Opere 8, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979.
3. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1978.
4. Colin Leath, "The Aesthetic Experience." *Philosophy* 445, November 27, 1996. Shared by: Edgar Castañeda Huitrón, Date: 2010-11-17 00:08:30. Source: Scribd. http://www.slashdocs.com/mxvwyz/colin-leath-the-aesthetic-experience.html
5. Dewitt H. Parker, "Chapter IV − The Analysis of the Aesthetic Experience: The Elements of the Experience". In *The principles of Aesthetics*, e-book, 2003. Accessed November 2003. http://www.authorama .com/principles-of-aesthetics-5.html
6. Sobodan. Markovic, "Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion". *i-Perception* (2012) volume 3, 1. http://i-perception.perceptionweb.com/fulltext/ i03/i0450aap.pdf
7. Nikolai Berdiaev, *Sensul creaţiei*, Bucureşti, Humanitas, 1994.
8. Benjamin Fundoianu, *Rimbaud golanul* în *Imagini şi cărţi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980.
9. Arthur Rimbaud, „Deliruri" în *Scrieri alese*, Tălmăciri de Petre Solomon şi N. Argintescu-Amza, Bucureşti, EPLU, 1968.
10. George Hanganu, *L'Univers poethique d'Arthur Rimbaud*, Tipografia Minerva, Braşov, f.a.
11. Jean-Marie Carré, *La vie antentureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Librairie Plon, 1926.
12. Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, 1983, traducere şi prefaţă de Andrei Corbea.

13. Luc Ferry, *Homo Aestheticus à l'âge démocratique*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1990.
14. Maurice Cogagnac, *Duhul parfumurilor* în *Simbolurile biblice*, Bucureşti, Humanitas, 1997.
15. Marcel Detienne, *Grădinile lui Adonis. Mitologia aromatelor în Grecia*, trad. de Dana Bercea şi Radu Bercea, Ed. Symposion, 1997 11
16. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Ed. Meridiane, vol. I, 1976.
17. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1975.
18. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *Les grandes lignes d'une hermenéutique philosophique*, Ed. du Seuil, 1976