

ЕСТЕТИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ ПО КРАЯ НА РОМАНТИЗМА

Доц. д-р Силвия Борисова
Българска академия на науките

Резюме. Статията има за цел да представи в сравнителен анализ между романтическата ценностна субективност и постмодерната такава (която за Лиотар е не по-малко „дан на романтизма“) *метаморфозата на най-рефлексивните, или граничните естетически категории-ценности* (възвишеното, ироничното; трагичното като „трагизъм на съществуването“ в смисъла на Лосев; абсурдното в неговата естетическа трактовка и др.): как след изтръгването на „вертикалите на Духа“ и в условията на „хиляда плоскости“ тези ценности продължават да бъдат не просто мислими и възможни, а тъкмо те дават *легитимност на съвременното естетическо*. Това е и *контекстът на интерпретация на въпроса за края на романтизма*, влизащ се логически в други дискутирани краища с аксиологическа основа – на цялостната личност, на изкуството, на „големите наративи“...

Ключови думи: романтизъм; постмодерност; естетическа субективност; естетически ценности; Фр. Шлегел; Лиотар

Романтическият поетичен вид е още в процес на развитие, нещо повече, действителната му същност се състои в това, че той може вечно сам да се развива и не може никога да бъде завършен докрай.
(Schlegel 1984в, 172 – 173, фр.116)

Общозвестен е фактът, че ранният романтизъм – философски и литературен преди всичко – поставя началото на небивал период в (само)разбирането на естетическата и на творческата субективност, от една страна, и на нейния художествен език, от друга. С дистанцията на времето **структурите на тази онтологическа и типологична „небивалост“** на естетическото не просто излизат на светло, но биват допълвани и отрефлектирани (в постромантизма), преповтаряни (в неоромантически облик) или табуирани (в структуралистката и аналитичната перспективи): постоянно са подлагани под въпрос и нови интерпретации и актуализации.

Отправна точка на настоящата статия ще бъде разгръщането на идеята за романтическата субективност през призмата на естетическите категории-

ценности (1): и по-конкретно през трите основни елемента на романтическия пъзел – фигурата на художника (твореца, автора), или небивалата естетическа субективност (1.1.); изкуството като „нова митология“, от една страна, и света като вечно самоизживяващо се произведение на изкуството, от друга, или небивалото романтическо изкуство (1.2.) и небивалото ценностно отношение на романтическата субективност към обграждащия я свят (1.3.). В сравнителен анализ се дискутира проблемът за повторението и метаморфозата на романтическото и мястото на романтическите естетически ценности след изтръгването на „вертикалите на Духа“ в условията на „хиляда плоскости“ (2), за да бъде изведена, в крайна сметка, идеята за романтизма като епистема и допълнително да се изследва типологията на романтическото в посока на разрива или на безкрайното утвърждаване зараждането на модерната естетическа субективност (3).

1. Романтическата субективност през призмата на естетическите ценности

Естетиката на романтизма е пъстра, разностранна и богата на формулировки, но при все това нейните специфични черти могат да се обособят условно в една триделна типология: художник/творец/автор/естетическа субективност; изкуството като интенционален и търсен от художника свят; отношението на естетическата субективност към света, в който битува, и отгласването ѝ от него.

1.1. Художник/творец/автор/естетическа субективност

На този културно-исторически етап на развитие на западната естетика естетическата субективност е преимуществено творческата. Удоволствието и съзерцанието също са нейни елементи, но тя на първо място има задачата да гради изкуство и естетическа теория на свършено нови основи. Затова и романтическата естетическа субективност, художникът, творецът, авторът се взимат тук като синоними. Фр. Шлегел, обособил и самото теоретическо ядро на ранния романтизъм, който се характеризира и с най-изострена саморефлексивност на естетическия субект, изхожда от концепцията на Фихте за „безкрайното ставане“, но естетизирана и обрана откъм нравствения момент. В синхрон с Хегел, безкрайният стремеж по идейното овладяване на материята достига в романтичната художествена форма своя последен етап: „Истинското съдържание на романтичното е абсолютната вътрешна духовност, а съответстващата му форма е духовната субективност като схващане на своята самостоятелност и свобода“ (Hegel 2004, p. 678). Сега вече идеята е намерила своята конкретна определеност до степен, за която материята е само претекст и някога безкрайният стремеж-към-света сега се трансформира в стремеж към безкрайното, ирелевантен и свободен спрямо всякакъв излаз навън-в-света.

Творецът е безспорният демиург в изкуството, разгръщащ в него своя вътрешен космос, своята индивидуалност и личност. За Шлегел гениалността е „естественото състояние на човека“ и „всеки цялостен човек има някакъв гений“, „истинската добродетел е гениалност“ (Schlegel 1984a, pp. 221 – 222, фр. 19 и 36), но същевременно творец е само „този, чийто център е в него самия“ (пак там, 224, р. 45). Което ще рече, че геният – или романтичeskата субективност – вече е космос и безкрайност, конституирана чрез собствени правила: „Художник може да бъде само онзи, който има собствена религия и оригинални възгледи за безкрайното“ (пак там, 220, фр. 13). Романтичното изкуство дава израз на личните богове и правила, на породената от себе си и собствения „център“ и в същото време образцова оригиналност – според широко приетата в ранния романтизъм Кантова концепция за гения. И тъй като основен закон на романтичното изкуство е в крайна сметка „абсолютният произвол на поета, който не е подвластен на никакъв закон“, но си служи с абсолютните оръдия на мистиката – поетическото вдъхновение, въображението, сънуването, предчувствието, изострената сетивност и всичко свръхсетивно (отново в духа на Фихте) – то този творец е завършен **ироник**, който се извисява над всичко и е способен на всичко; ироническият произвол е хаос в хаоса и в това е единството му.

А ироникът, в еднаква степен творящ себе си и света по силата на фантазията, е именно **играещият човек** („поетическата илюзия е игра на представи, а играта е илюзия за действия“ – Schlegel 1984b, p. 170, фр. 100), който сторва силата на природната необходимост в абсолютна свобода в художествеността. Тази свобода обаче има за цена човешката раздвоеност във вечния копнеж по недостижимото и търсенето на устойчивост в пресечната точка на свобода и природа, необходимост и творчество, феноменално и ноуменално.

У. Блейк нарича поета „прорицател“, за Фр. Шлегел също философът поет, поетът философ са „**пророци**“ (пак там, 187, фр. 249). Неслучайно дисертацията на Киркегор *Върху понятието за ирония* градира в триадична типология фигурите на пророка, трагическия герой и ироника (Kierkegor 1993, pp. 246 – 247). За Киркегор всяка повратна точка в историята съдържа елементите на едновременно неопределено отваряне на място за новото и изтласкване на стария порядък: 1) **пророческият индивид** е, „който съзира новото в далечината (...) в тъмни и неопределими контури“, той обаче не притежава бъдещето – само го предчувства; нито е в състояние да го осъществи, нито повече да бъде част от действителността, на която принадлежи; 2) **трагическият герой** е този, който истински се бори за новото, което да заеме мястото на отмиращото старо и да улегне, да се утвърди; 3) тогава собствено задача на **ироническия субект** е да намери онази пукнатина в съществуващия порядък, в която да се настани и да го разгроми: „дадената действителност изцяло е загубила своята стойност“ за него, не отговаря на идеята, но той все още не притежава и новото:

„той е този, който трябва да произнесе присъдата. Ироникът в известен смисъл наистина е пророк, тъй като непрекъснато сочи към нещо бъдещо, но какво е то, не знае. Той е пророк, но неговото положение и ситуация са *противоположни на тези на пророка*. (...) Това, което трябва да дойде, е скрито за него, намира се зад гърба му, но тази действителност, срещу която той се опълчва, е именно тази, която той трябва да унищожи, към нея се насочва унищожителният му поглед (...) Иронията не създава нищо, защото това, което трябва да бъде създадено, се намира зад гърба ѝ“ (пак там, 247).

За Киркегор иронията при Шлегел и Тик е негативна безкрайност, иманентна на съзнанието (ироническата субективност като безкрайна абсолютна негативност), и като такава, не е в служба на световния дух, а е една втора потенция на субективността, дълбаене в негативното. Това е и контекстът на Шлегеловия романтически демиург: **чистият човек на духа съществува само в невидимия свят, но трябва да бъде направено така, че той да се яви** (срв. Schlegel 1984a, pp. 220 – 221, фр. 16). Това ще бъде буквална реплика в манифестите на сюрреализма; за Рьоверди например „образът е чисто творение на духа. Той не може да се роди от сравнението, от доближаването на две повече или по-малко отдалечени реалности“ (Ryoverdi 1997, p. 107).

Така щрихираната фигура на романтика и по думите на П. Гайденок – иронията на романтиците, симптоматично завършваща със саморазяждане, с погубване на нейните субекти, превръщащи се в нейни обекти, както в случаите Клайст, Пърси Шели, Хьолдерлин; „прокълнатите“ фигури на наследилите го френски символисти остават, в осанката на собствената си ирония, като удивително устойчиви вменящите се пейзажи на постромантизма, постмодернизма и както по-късно във времето ще стане ясно – на онази Лиотарова „зона“.

1.2. Изкуството като „нова митология“ и светът като вечно самоизживящо се произведение на изкуството

В своите *Фрагменти* Новалис пише, че „творецът принадлежи на творбата, не творбата на твореца“ (Novalis 1984, p. 307, фр. 1110), а за Шлегел безкрайността на „творението, което превишава по божествен начин всеки замисъл и чийто замисъл никой няма да изучи докрай“ (Schlegel 1984a, p. 233, фр. 136). Изкуството е израз на абсолютната идея, проведена чрез безсъзнателен процес: несъзнателно обективизираното в изкуството е повече от овладяната творческа субективност. То е последна граница на възможното и се простира отвъд способността за обяснение – тъй както естетическите идеи в Кантов смисъл образуват „океан от родствени представи“.

Следи от миметичното са останали само в пътешествието към дълбините на негативизираната естетическа субективност – за Лукач дори „най-чистата“, следователно, неотразяваща субективност“ (Lukach 1986, p. 396) не е из-

цяло неподвластна на миметическия принцип. В това пътешествие различни изкуства добиват равноценност: завръща се значимостта на музиката като алтернативен център на естетическото (пр. Вакенродер) – с което се затваря естетическият кръг, отворен някога от питагорейците – поезията е музика на думите (Тик); всеки жанр е изразим през всеки – литературният превод се издига от А. Шлегел и Л. Тик до култ и ритуал. Приказки, новели, фрагменти, поверия, гротески, карнавална фриволност, арабеска се къпят в изворите на народната поезия, Ориента, на далечни времена и екзотични държави. Р. Вагнер нарича този тотален синтез между видове и жанрове *Gesamtkunstwerk*¹.

Романът, или новелата, е най-съответната форма за един **универсален романтически/поетически синтез**: синтез на изкуствата, сливане на поезия и философия, религия и поезия, митология и поезия, художествена практика и научна теория (срв. напр. Schlegel 1984в, р. 189, фр. 255), който е изведен от самия човешки живот – защото всеки живот е един роман. Наука, философия, морал, изкуства, религия, митология и поезия – са едно цяло и неделими (срв. Schlegel 1983). Висшата действителност се разкрива чрез загадъчни писмена в нисшата; всяко сетиво може да бъде изразено чрез друго сетиво².

И този синтез е възложен тъкмо на плещите на естетиката, която за Шлегел е „философия на цялостния човек“ (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* 1958, 200). Тази нужда от приобщаване през естетическото е израз на търсенето на една нова революция на духа, на нов тип култура, на „**нова митология**“, която по аналог на древногръцката открива своя общозначим кръг от символи – този път не само в изкуството, но и в естествознанието и трансценденталната философия. Затова и новата митология е още „**трансцендентална поезия**“ (Schlegel 1984в, р. 185, фр. 238).

Романтическата естетика, като такъв абсолютен синтез на изкуство и философия, е едновременно хаотична и систематична (срв. Schlegel 1984а, р. 225, фр. 55), негов изход и начало е абсолютният хаос. Но „само онази обърканост е хаос, от която може да възникне един свят“ (пак там, 226, фр. 71). И тъкмо водещият принцип на **иронията е онова „ясно съзнание за вечната подвижност, за безкрайно пълния хаос“** (пак там, фр. 69): така че от своя страна трансценденталната поезия е „трансцендентална буфонерия“: „В сърцевината е настроението, което пренебрегва всичко и се издига над всичко условно до безкрая, дори над собственото изкуство, над собствената добродетел или гениалност, във външния облик, в изпълнението – мимическият характер на обикновено добро италианско буфо“ (Schlegel 1984б, р. 148, фр. 42).

За Шлегел **иронията** е форма на изкуство, възможност и същевременно задължение на романтическия поет философ; Ортега-и-Гасет изрично отбелязва зародиша на „стила на новото изкуство“ още у братята Шлегел – **трансценденталната буфонада е отдавна побрала комичното в новото изкуство на Ортега и всеотрицаващото антимииметично на Адорно, демо-**

нично-естетическото по Гайденок още тогава е започнало да разнишва позитивните естетически ценности (срв. Ortega y Gasset 1984; Adorno 2002; Gaydenko 1997). Самото ядро на ранния романтизъм е създадено около „стре-межа да се създадат нови ценности и да се изкове нова представа за човека и за мястото му в света“ (Nikolchina 1988). Бердяев например – във *Философия на неравенството* – вижда това „вътрешно движение към нови ценности“ в романтизма, концентрирано в периода след Френската революция – с него се поставя и началото на постепенното разрушаване на Просвещенския проект (вж. Berdyaev 1990).

1.3. Отношението на естетическата субективност към обграждащия я свят

Зарядът на романтическия бунт е насочен срещу откъсването на човека от природата, срещу нищетата на градовете гиганти (срв. тематизирането на тази нищета в Лиотаровата *Зона* и *Немислимото* при Рансиер: Liotar 2002; Rancière 2001), срещу рационализма, от който сам израства; ценностната му система се ръководи от стремежа да се разменят местата на действителното и възможното. Оттук и афинитетът на романтиците по алтернативните пространства, времена и обстоятелства, по чудатите и маргиналните герои/характери – по утопии, в които виждат сбъдване, по хора и същества с мистериозни черти, в които виждат пречистване и спасение (детето, животното, чудовището, уroda, лудия, куклата, двойника, сянката...).

И ако музиката на думите е романтически център, то вече не питагорейската музикална мяра и хармония, а музикално-дисонантното, отразяващо плътно изначалния хаос и двуемирието на човешкото съществуване, е център на романтическата естетика: на водещите естетически ценности на романтизма.

Парадоксалното, пределното, далечното, магичното, фантастичното, хиперболичното, хаотичното, изключителното, странното, рядкото, интересното, **ексцентричното и чудовищното** (вж. Schlegel 1984в, р. 176, фр. 139), демоничното, гротескното (вж. пак там, 194, фр. 305), отсъствието/лишеността (нощта), незавършеното, още неустановеното, блуждаещото, безкрайното, аномалното, безредното – са само част от естетическите търсения на романтизма, разтърсващи из основи категориалния апарат на класическата естетика, кристално ясно и йерархично противопоставяне на красиво и грозно, трагично и комично, възвишено и низко. За романтиците са важни – сякаш като доказателства за наличието и очевидността на света на възможното – всички естетически феномени в „покрайнините“ (по израза на Лиотар) на класическата естетика, в непобираемостта в стройни йерархични редове. Още по-пленителни са тези „романтизирани“ погранични категории и ценности, защото всички те без изключение по един или друг начин са били табуирани от класическия естетически дискурс. За немската писателка Рикарда Хук **романтиците са откривателите на безсъзнателното**; творчеството им черпи

от съкровищниците на импулсивното и емоционалното, опиянението, съня, смъртта, на мистиката, вярата, религията в нейните разновидни проявления и оставя дълбоки отзвучи във философията на живота и екзистенциализма (от Шопенхауер, Киркегор, Ницше, Фройд – до Камю, Лакан, Фуко...).

Дори самата категория красиво, осева за класическата естетика, се разширява с развитието на романтическите концептуални търсения отвъд табуираното. За младия Шлегел дефиницията на красивото, от една страна, все още е близка до уравновесеното класическо определение: „Красиво е това, което ни напомня за природата, следователно възбужда чувството за безкрайната жизнена пълнота. Природата е органическа и затова най-висша красота; вечна е и винаги с жизнена сила на растителен организъм; същото важи за морала и за любовта“ (Schlegel 1984a, p. 227, фр. 86). От друга страна обаче, красивото вече не е само тъждественост: „Красиво е това, което е едновременно привлекателно и възвишено“ (Schlegel 1984b, p. 171, фр. 108), хармонията на вътрешно и външно, крайно и безкрайно вече съдържа в себе си противоречието на крайно и безкрайно в структурата на възвишеното: за Шелинг например красивото и възвишеното, в този смисъл, са двете страни на едно и също и красотата, като такава, трябва да е страшна (срв. Schelling 1983, p. 358). По-късно този мотив е разгърнат в романите на Юго: красивото е представено неизменно в драматичен сблъсък с грозното (както и моралното – с порочното); красота и смърт са равнозначни: **„Смъртта и Красотата са две дълбини, / които съдържат толкова много сянка и лазур, че приличат / на две ужасни и плодови сестри / с една и съща загадка, с една и съща мистерия“** (из стихотворението на Юго *Ave, Dea, moriturus te salutat*, 1876 г.). Дори при Гьоте личи един типично романтически уклон към неоплатонизма в неговото разбиране на красотата като „прафеномен“.

Когато вече не красивото е центърът на естетическото, а пограничността във всички гореизброени категории-ценности и красотата започва да се промисля в зависимости от това погранично, последните наследници на йерархичната ценностна структура в естетическия категориален апарат са възвишеното, ироничното, трагичното и парадоксалното, взети в техния собствено естетически аспект. Тези категории разкриват не толкова обаче афирмативна позиция в романтическата ценностна система и разграничаване на феномени като безобразното и низкото, противоположни по знак, колкото свидетелстват за частична или пълна несъизмеримост на вътрешното (нереализируемия идеал) с външния свят. Романтическата ирония е сродна с безкрайното „превъзходство на духа над материята“ във възвишеното, с по-високата степен на култивиране на човешкото съзнание, с резултата на негативното застигане на естетическия обект – негативното удоволствие във възвишеното има аналог в мига на **хармония в иронията**: „Иронията произтича от единението между

усета за изкуството да живееш, и научния дух, от съгласуването на съвършената философия на природата със съвършената философия на изкуството“ (Schlegel 1984б, р. 156, фр. 108).

В програмната си статия *Върху изучаването на гръцката поезия* (1797) Фр. Шлегел синтезира „модерните“ тенденции на романтическата естетика и изкуство, надхвърлящи всяка класическа концепция и на практика продължаващи да бележат и днешното изкуство и дни: „Съвременната поезия (...) не дава удовлетворение и цялостност, обективна и завършена красота, изобразявайки нерядко безобразното, вътрешния дисонанс и отчаяние. (...) За съвременната поезия са отличителни „хаосът“ и „анархията“, смесването на наука и изкуство, истина и красота („философията поетизира, а поезията философства“), (...) в нея като цяло преобладава „характерното, индивидуалното и интересното“; свойственото за нея неспирно движение на рефлексията поражда **„неуморен стремеж към новото, пикантното и поразителното“**, към „шокиращото“ – „отвратителното“, „авантюристичното“, „ужасното“ (вж. Роров 1984, р. 10). За Шлегел е нужна и вече започнала с романтизма „естетическа революция“, призвана да обнови моралния и обществен климат на своето време (пак там; вж. и Dianova 1999, р. 99). С това според Валентин Ангелов модернизмът, съответно и авангардизмът в изкуството се оказват предизвестени в естетическите теории повече от половин век по-рано, преди да се утвърдят в художествената практика (вж. Angelov 1995, р. 139). Фр. Шлегел и Золгер, редом с Хегел, дават вещаещи поновому ориентираното изкуство теории.

Патос на настоящия въспитателен първи раздел е именно въпросът как романтическият завет се оказва състоятелен вече повече от две столетия, особено предвид разпада на йерархичността на ценностните системи и порядъци, именно от която йерархичност черпи романтизмът своята далновидност? Или през разбор на настояването на Адорно: какво значи не само драматургичните, но и екзистенциални естетически ценности „в съвременното изкуство трагично и комично“ да западат, но същевременно като западащи, да се запазват в съвременните художествени и естетически процеси?

2. Романтическото като повторение и метаморфоза. Мястото на естетическите ценности след изтръгването на „вертикалите на Духа“ в условията на „хиляда плоскости“

Ако мотото на модернизма е фразата на Рембо „Трябва да бъдем абсолютно модерни!“ и двигател на модерността са новото и небивалото, а всъщност още отбелязаният от Фр. Шлегел „неуморен стремеж към новото, пикантното и поразителното“, то в своята *Постмодернистка философия на изкуството: източници и съвременност* Дианова (Dianova 2000) обръща внимание на изместване на движещата сила и център към частичното повторение и иновира-

нето. В условията на изсипване на „хилядата плоскости“ на Делюз и Гатари от руините на кулите „вертикали на Духа“, в постмодерността няма такава йерархия, строен порядък или система, спрямо която да бъде обособен момент на внасяне на **абсолютно новото** (за сравнение, за Хегел едва с внасянето на порядък на отношение на идея и сетивен израз в символичната художествена форма *чудото* добива легитимност). Дианова взема този принцип от *Различие и повторение* на Делюз, но тук прозира още и механизмът на Ницшевия вечен възврат, онази обреченост на повторение, къляща в самото начеване на метаморфозата.

Фокусът на романтиците върху безсъзнателното и маргинализираното от официалния философско-естетически дискурс, отбелязан от Хук, е всъщност не новост, а именно завръщане към колективните културни сфери на митологията, религията, изкуството, мистиката, началата на науката. Това обаче е съзнателно и рефлексивно, критическо завръщане, съпроводено от иронията към самия колективизъм (колективността на митологията) и издигането на „**новата митология**“ като религия на индивидуалната субективност, на възможното, на „трансценденталната поезия“.

В предговора към книгата на Манфред Франк *Философските основания на ранния немски романтизъм* (Frank 2004) Е. Милан-Цайберт отбелязва, че един от най-важните приноси на т. нар. „Шлегелова школа“ е **историческият обрат, който е реализирала тя**. В рецепция на Кант ранните романтици характеризират своето съвремие като „епоха на критицизма“ – критицизъм обаче, който те за разлика от Кант историзират по особен начин, тъй като го комбинират с абсолютния трансцендентален синтез, обезсмислящ преследването на правдоподобната историческа последователност (cf. Millán-Zaibert 2004, pp. 5, 8 – 9). От интерпретацията на фихтеанската позиция, че изкуството „прави трансценденталната гледна точка обичайна“, тръгва изискването за концентрация върху самото произведение, т. нар. **иманентен, или вътрешен подход** в художествената и литературната критика, разпространен и до днес и тъкмо противоположен на историческото полагане на творбата в нейната епоха и биографията на автора ѝ.

Наред с иманентния подход критицизмът се разгръща и в друга посока – тази на **интертекстуалността** (в изкуството, литературата и философията), основана на множествеността на интерпретациите, която намира своята легитимност, от една страна, в универсалността на трансценденталната естетическа субективност, а от друга – в идеята за вечния възврат (Делюз, Еко), в повторението различие, в еклектиката по Бодлер, в пастиша по Джеймисън. Още Ницше е прозрял в тази тенденция към повторение в художественото творчество началото на края на изкуството (вж. Dianova 1999, p. 139), което по-късно за Бордияр се изразява в невъзможността за създаване на нови форми и в изчезването на изкуството „като вдъхнове-

ние“ в последните десетилетия на XX век. Делюз оптимистично наблюдава една „синхронна игра на всички тези повторения“, ефектът на която е винаги различен (вж. Deleuze 1999).

В процеса на съвременната колонизация на културния дискурс (срв. термина на А. Къосев „самоколонизация“ на културата – Krastev, Kyosev, Vatsov 2019), обединяващ изкуство, наука, религия, философия, политика... – се наблюдава **практическото обективиране на онзи тотален синтез, за който са копнеели романтиците**: „Което се случва в поезията, не се случва никога или се случва винаги“ (Schlegel 1984в, р. 170, фр. 101) – с всички негови възможни следствия обаче: именно като трансцендентална буфонерия. И тъй като този синтез стъпва на „трансцендентални основи“, на принципите на формулираната от Фуко съвременна епистема (имаща за начало Кант и романтизма), тъй като същевременно е рухнала и вертикалата на ценностите, включително естетическите – хармонията на вътрешно и външно, дух и материя, идея и сетивен облик сега е подменена от хоризонталната диалектика на видимото и невидимото (Мерло-Понти), на жизнения порив и кухата материя (Бергсон), на взаимодействието на дисконтиуитетите (Фихтевата концепция за безкрайното ставане – Шлегеловата „верига от фрагменти“ – Лиотаровата реплика „светът неспирно начева“), на реалността и събитието. Мерло-Понти обаче преследва онзи хиазъм, в който „ние ставаме другите и ние ставаме свят“ (Merleau-Ponti 2000, р. 169), Бергсон проследява органичната взаимозависимост на жизнения порив и материалния свят, а за Лиотар и Бадиу една процедура на истината е немислима без реалността като инерция на света: по простата причина, че единствено инерцията е презентирема. Събитието нарушава установените кодове, неговата формула е „в същото време изобретяване на формата“ – но „само тогава болката в света се превръща в радост“ (Liotar 2002; Badiou 2007, р. 92).

Когато перифериите и маргиналиите са центърът, тези естетически категории, чиято възможност за възникване е била йерархичната ценностна система, сега намират легитимността си тъкмо в тази пограничност, от своя страна, не по-малко захранена от някогашното наличие на система. Възвишеното, ироничното, трагичното, абсурдното по силата на културното обективиране на обявления от романтиците синтез са (сякаш) надживели разпада на йерархичната ценностна несъизмеримост и усилено участват в процесите на постмодернистката диалектика на хоризонтите. Някогашната критика на Хегел към романтизма, че нещото-в-повече на твореца спрямо неговите творби остава празна затвореност в себе си и абстрактност, когато няма излаз навън, се разтваря в момента, в който трансценденталната употреба на въображението се обръща с opakото си навън и се виртуализира в тази своя обективизираност. Август Шлегел в коментар върху Золгер настоява, че в крайна сметка, иронията е „демаркационна сила, която точно учи човека да остане в действителността, учи го **в демаркационното ограничение да търси своята истина**“ (Kierkegor

1993, р. 299; подч. м. – С. Б.); по-късно за Т. Ман например иронията „запазва дистанцията по отношение на всички неща“ (Angelov 1995, р. 104).

Краят на романтизма настъпва в невъзможността да бъде открит обаче конструктивен край на иронията, в превръщането на ироника в обект на собствена му ирония, в себеразяждането на творческото съзнание: това е Киркегоровата версия. И напротив, в *История на смеха и насмешката* Жорж Миноа продължава конструктивната версия, подета от Август Шлегел: за Миноа „към края на XX век иронията се генерализира и демократизира (...) модерният дух съвпада все по-малко със света, той вече се разминава с реалността, иронизира всичко, защото превръща всичко във виртуалност и границата между виртуално и реално е все по-размита“ – затова съвременният човек трябва да поддържа една дистанция спрямо виртуалната реалност, за да оцелее и именно ироничната усмивка му помага виртуалността „да не погълне“ съзнанието му (Kanev 2007).

3. Романтизмът като епистема. Край или безкрайно утвърждаване на зараждането на модерната естетическа субективност?

За Фуко вододелът на класическата и съвременната епистема е краят на XVIII век, във философски план белязан тъкмо от Кантовия критицизъм, открил възможност за друга метафизика, чиято цел е откритото поставяне на въпроса за всичко това, което лежи отвъд границите на всяка представа и се явява неин източник и първоначало. В този смисъл, метаморфозата на съвременното разбиране за същността на човека, твореца, изкуството е резултат на кризата на всепроникващото – в антропологичния, в идентичностния, в художествения проект – *ratio*, отправило поглед отвъд пределите си; и по-конкретно – резултат на разгърнатия Кантовата двойственост на човешкото същество романтизъм. Ние мечтаем за пътешествие през вселената, пише Новалис в своите *Фрагменти*, но нима вселената не е заключена вътре в нас; ние не познаваме дълбините на нашия дух, а именно нататък води тайнственият път... (cf. Novalis, *Blüthenstaub*, 1798, fr. No. 16; Beiser 1998, р. 294). По повод на Кантовия дуализъм Сафрански заключава, че всемирната чуждост може би, в крайна сметка, е „най-плътната иманенция“ на материята, на телесното. Защото „рефлектираме, но същевременно сме гърбът на огледалото. (...) По такъв начин веднъж възвеличената трансценденция се трансформира в сяпото петно на съществуването ни, в „тъмнината на преживявания момент“ (Блох)“ (Safranski 1991, р. 114).

Затова и Шлегеловото определение на **духа като философия на материята** (Schlegel 1984б, р. 153, фр. 82), удържало, от една страна, нишката Плотин – Шелинг, от друга отваря широки възможности за реинтерпретация на някога високите в естетическата ценностна йерархия възвишено, иронично, трагично... в постмодернистки контекст. Някогашното „превъзходство на духа над материята“ за Лиотар е било доведено до разрыв между дух и материя: negliжираната от духа материя се оказва свършено иматериална,

необективизируема, неподлежаща на дисекцията на анализа: и на свой ред, тя става това, „което не се обръща към духа“. По такъв начин пограничните естетически категории-ценности остават вклинени в диалектиката (и разрывите) на дух и материя в постмодернизма. Тъкмо тук обаче за Лиотар авангардите в живописа поставят край, „завършват романтизма, тоест модерността, която – в пълен и рекурентен смисъл (...) – е изчезването на устойчивото регулиране между сетивното и умопостигаемото. Но в същото време, те са излезли от романтичната носталгия, тъй като не търсят непрезентируемото възможно най-далеко като загубено начало или край, за да го презентират в сюжета на картината, а във възможно най-близкото, в самата материя на творческия труд“ (Liotar 1999, p. 126).

Краят на изкуството за Хегел идва с осъзнаването, че не остава нищо друго освен условията на времето и пространството. Според Лиотар в постмодерността тази криза се задълбочава: „не ни остават вече дори пространството и времето“ (пак там, 116)³. Краят на изкуството за Ницше идва с началото на романтизма: с периода на „треската на революцията“, както пише той в *Човешко, твърде човешко* (Nietzsche 1993, p. 82). Разрушаването на йерархичните порядъци и всяка последователност са пряко свързани с обективизирането и виртуализирането на абсолютият синтез, бил той и колонизация на културния дискурс над всички останали. Възвишеното се промисля от Лиотар в едно със събитието и дисконтиунитета; за Бадиу събитието на истината (винаги частна, защото „няма Небе на истините“ – Badiou 2004, p. 41) се внася равноценно през изкуството, политиката, науката, любовта. Въпросите за връзката между познавателната и естетическата сфера, както и между любовта, еротическото и естетическото отдавна са застъпени в западната философско-естетическа мисъл. Фр. Шлегел обаче вероятно е първият, за когото **политическото е иманентно на естетическото**: „Поезията е републиканска реч, една реч, която сама си е закон и сама си е цел: в нея всички части са свободни граждани и имат право да гласуват“ (Schlegel, 1984b, p. 151, фр. 65) – тази теза ще звучи все така ярко в критическата теория в лицето на Адорно и Х. Маркузе, както и във философско-естетическите трудове на Дюфрен, Бадиу, Рансиер.

Повсеместният пастиш, загубата на чувство за стил (по Ницше), взаимната игра на въображение и разсъдък, препускаща и обединяваща различни дискурси, художествени жанрове и видове, включително на територии извън самото изкуство, разкриват съвременната фигура на ироника, който преди да бъде трагически герой и пророк, е играещ човек. В *Дехуманизацията на изкуството* – феномен, който Ортега наблюдава през първата четвърт на XX век, той изтъква, че „няма съмнение: Европа навлиза в период на детство“ (Ortega y Gasset 1984, p. 263): фигурата на ироника тук е фигурата на детето, централна още за немските романтици. Във *Веселата наука* Ницше предсеща инте-

ресен и дори налудничав период в човечеството, в който всеки е убеден, че е способен на почти всичко, узрял почти за всяка роля, когато всеки изпитва себе си, импровизира, отново изпитва, изпитва с удоволствие, **когато изчезва всяка природа и започва изкуството**; когато „актьорите“ от всякакъв род се оказват неподправени богове (срв. Nietzsche 1990, р. 637). Но този романтически импулс е осъзнаването на необходимостта му на фона на неговата загуба – това е заключението на В. Вейдле в *Умиращо изкуство* (Veydle 1996): романтизмът е и винаги ще бъде, „воля за изкуство“.

Три са дискутираните версии за край на романтизма като идейност: 1) разрушителната сила на иронията, доведена до самоирония; 2) изчезване на устойчивото регулиране на дух и материя, на порядъка/системата, в която са положени; както и 3) смъртта на твореца – началото на читателя. Но наред с това самият културноисторически период на романтизма оставя белези натаък и е последван от направления като неоромантизма, постромантизма, постнеоромантизма, които, сами по себе си, се разгръщат отвъд художественото в завършени ценностни светогледи.

Бердяев вижда в лицето на романтиците „нашите духовни деди“ (Berdyayev 1991, р. 17), а за Лиотар „всички сме деца на романтизма“. Козловски пише в *Културата на постмодерна*, че романтиците сега ни изглеждат истински реалисти, тъй като много по-ясно от реалистите и просветителите са „забелязали приближаващия проблем на модерна (съвременността) и проблемния характер на обществената модернизация“ (Kozlovski 1997, р. 30). Б. Ръсел, от своя страна, вижда редица черти на Шопенхауеровия свят като воля и представа, получил по-широко разпространение от 70-те години на XIX век насам – времето, в което Бердяев вижда по-широкия прием на романтическите възгледи, все така актуални и в постмодерната културна ситуация, защото според него са родили „новия човек“ (Berdyayev 1991, р. 13; Dianova 1999, р. 94).

Затова, ако красивото е било осева категория на класическата естетика, а естетическото е метакатегорията на некласическата, то може да се каже, че романтическото е онази осева категория, снета в осмислянето на цялата съвременна епистема и продължаваща да настоява върху метанаратива на човечка след края на всички останали големи наративи.

NOTES/БЕЛЕЖКИ

1. *Нем. букв.* цялостна художествена творба.
2. Тази идея е същевременно един от мостовете, които пряко свързват романтизма с естетиката на символизма.
3. Цитатът е от *Нещо като*: „комуникация... без комуникация“: в повечето си статии и студии в *Нечовешкото* Лиотар разгръща своята интерпретация на начина, по който се случва в авангарда краят на романтизма.

ЛИТЕРАТУРА

- АДОРНО, Т., 2002. *Естетическа теория*. София: АГАТА-А.
- АНГЕЛОВ, В., 1995. *Речник на термините по естетика*. София: Булвест 2000.
- БАДИУ, А., 2004. *Етика. Опит върху съзнанието за зло*. София: Литавра.
- БЕРДЯЕВ, Н., 1991. *Философия на неравенства // Русское зарубежье*. Ленинград: Лениздат.
- ВЕЙДЛЕ, В. В., 1996. *Умирение искусства*. Санкт-Петербург: Аксиома.
- ГАЙДЕНКО, П., 1997. *Трагедия естетизма*. Москва: Республика.
- ДЕЛЬОЗ, Ж., 1999. *Различие и повторение*. София: Критика и хуманизъм.
- ДИАНОВА, В. М., 2000. *Постмодернистская философия искусства: истоки и современность*. Санкт-Петербург: Петрополис.
- КИРКЕГОР, С., 1993. *Върху понятието за ирония*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- КОЗЛОВСКИ, П., 1997. *Култура постмодерна*. Москва: Республика.
- КРЪСТЕВ, И., КЪОСЕВ, А., ВАЦОВ, Д., 2019. Популизъм и пропаганда. (Дискусия). *Култура*. 14.10. [видяно 25 февруари 2023]. Достъпно от: <https://kultura.bg/web/%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC-%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0/>
- КЪНЕВ, В., 2007. Смешният смях в консумативното общество. *Монд Дипломатик*. Юли. <http://bg.mondediplo.com/2007/07/article152.html>
- ЛИОТАР, Ж.-Фр., 1999. *Нечовешкото*. София: СОНМ.
- ЛИОТАР, Ж.-Фр., 2002. *Постмодерни поуки*. София: Критика и хуманизъм.
- ЛУКАЧ, Д., 1986. *Своеобразие естетического*. Т. 2. Москва: Прогресс.
- МЕРЛО-ПОНТИ, М., 2000. *Видимото и невидимото*. София: Критика и хуманизъм.
- НИКОЛЧИНА, М., 1988. *Лириката на романтиците. Западноевропейски поети романтици*. Антология. София: Отечество.
- НИЦШЕ, Фр. 1990. *Веселая наука*. // Ницше, Фр. *Собрание сочинений в 2-х томах*. Т. 1. Москва: Мысль.
- НИЦШЕ, Фр., 1993. *Човешко, твърде човешко. Книга за свободните духове*. Том I. София: Христо Ботев.
- НОВАЛИС, 1984. Фрагменти. *Естетика на немския романтизъм*. Антология. Съст. Исаак Паси. София: Наука и изкуство, с. 299 – 361.
- ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х., 1984. Дехуманизацията на изкуството. *Естетически есета*. София: Наука и изкуство, с. 223 – 265.
- ПОПОВ, Ю., 1984. Философско-естетически въззрения Фридриха Шлегеля. // Шлегел, Ф. *Естетика. Философия. Критика*. Т. I. Москва: Искусство, с. 7 – 37.

- РЪОВЕРДИ, П., 1997. Образът (1917). *Френски поети сюрреалисти*. (Антология). Увод, съставителство, бележки и превод: Стефан Гечев. София: Колибри, с. 107 – 108.
- ХЕГЕЛ, Г. В. Ф., 2004. *Естетика*. Т. 1. София: Изток-Запад.
- ШЕЛИНГ, Ф. В., 1983. *Система на трансценденталния идеализъм*. София: Наука и изкуство.
- ШЛЕГЕЛ, Фр., 1984а. Идеи. *Естетика на немския романтизъм*. Антология. Съст. Исак Паси. София: Наука и изкуство, с. 219 – 236.
- ШЛЕГЕЛ, Фр., 1984б. Критически фрагменти. *Естетика на немския романтизъм*. Антология. Съст. Исак Паси. София: Наука и изкуство, с. 143 – 160.
- ШЛЕГЕЛ, Фр., 1984в. Фрагменти. *Естетика на немския романтизъм*. Антология. Съст. Исак Паси. София: Наука и изкуство, с. 160 – 219.
- ШЛЕГЕЛЪ, Ф., 1983. Разговор о поезии. *Эстетика. Философия. Критика*. Том I. Перев. Ю. Н. Попова. Москва: Искусство, с. 365 – 417.
- BADIOU, A., 2007. *The Century*. Cambridge: Polity Press.
- BEISER, Fr. C., 1998. A Romantic Education: The Concept of *Bildung* in Early German Romanticism. // Rorty, A. (Ed.). *Philosophers on Education: Historical Perspectives*. Routledge, pp. 284 – 299.
- FRANK, M., 2004. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Transl. Elizabeth Millán-Zaibert. State University of New York Press.
- Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. 1958. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München – Paderborn – Wien. No. 18.
- MILLÁN-ZAIBERT, E., 2004. What is Early German Romanticism? (Introduction). // Frank, M. 2004. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. State University of New York Press, pp. 1 – 21.
- RANCIÈRE, J., 2001. S'il y a de l'irreprésentable. *Le Seuil*. 1(36), 81 – 102.

REFERENCES

- ADORNO, T., 2002. *Esteticheska teoriya*. Sofiya: AGATA-A.
- ANGELOV, V., 1995. *Rechnik na terminite po estetika*. Sofiya: Bulvest 2000.
- BADIOU, A., 2004. *Etika. Opit varhu saznaniето za zlo*. Sofiya: Litavra.
- BADIOU, A., 2007. *The Century*. Cambridge: Polity Press.
- BEISER, Fr. C., 1998. A Romantic Education: The Concept of *Bildung* in Early German Romanticism. // Rorty, A. (Ed.). *Philosophers on Education: Historical Perspectives*. Routledge, pp. 284 – 299.
- BERDYAEV, N., 1991. *Filosofiya neravenstva // Russkoe zarubezhie*. Leningrad: Lenizdat.

- DELEUZE, G., 1999. *Razlichie i povtorenie*. Sofiya: Kritika i humanizam.
- DIANOVA, V. M., 2000. *Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennosti*. Sankt-Peterburg: Petropolis.
- FRANK, M., 2004. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Transl. Elizabeth Millán-Zaibert. State University of New York Press.
- GAYDENKO, P., 1997. *Tragediya yestetizma*. Moskva: Respublika.
- HEGEL, G. W. F., 2004. *Estetika*. T. 1. Sofiya: Iztok-Zapad.
- KANEV, V., 2007. Smeshniyat smyah v konsumativnoto obshtestvo. *Mond Diplomantik*. Juli. <http://bg.mondediplo.com/2007/07/article152.html>
- KIRKEGOR, S., 1993. Varhu ponyatiето za ironiya. Sofiya: Sv. Kliment Ohridski.
- KOZLOVSKI, P., 1997. *Kulytura postmoderna*. Moskva: Respublika.
- KRASTEV, I., KYOSEV, A., VATSOV, D., 2019. Populizam i propaganda. (Diskusiya). *Kultura*. 14.10. [viewed 25 February 2023]. Available from: [https://kultura.bg/web/%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC-%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0/Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. 1958. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München – Paderborn – Wien. No. 18.](https://kultura.bg/web/%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC-%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0/Kritische%20Friedrich%20Schlegel%20Ausgabe.1958.Hrsg.von%20Ernst%20Behler%20unter%20Mitwirkung%20von%20Jean-Jacques%20Anstett%20und%20Hans%20Eichner.%20M%C3%BCnchen%20-%20Paderborn%20-%20Wien.No.18.)
- LIOTAR, J.-Fr., 1999. *Nechoveshkoto*. Sofiya: SONM.
- LIOTAR, J.-Fr., 2002. *Postmoderni pouki*. Sofiya: Kritika i humanizam.
- LUKACH, D., 1986. *Svoeobrazie yesteticheskogo*. T. 2. Moskva: Progress.
- MERLEAU-PONTI, M., 2000. *Vidimото i nevidimото*. Sofiya: Kritika i humanizam.
- MILLÁN-ZAIBERT, E. 2004. What is Early German Romanticism? (Introduction). // Frank, M. 2004. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. State University of New York Press, pp. 1 – 21.
- NIETZSCHE, Fr., 1990. Veselaya nauka. // Nietzsche, Fr. *Sobranie sochineniy v 2-h tomah*. T. 1. Moskva: Maysla.
- NIETZSCHE, Fr., 1993. *Choveshko, tvrde choveshko. Kniga za svobodnite duhove*. Tom I. Sofiya: Hristo Botev.
- NIKOLCHINA, M., 1988. Lirikata na romantitsite. *Zapadnoevropeyski poeti romantitsi*. Antologiya. Sofiya: Otechestvo.
- NOVALIS, 1984. Fragmenti. *Estetika na nemskiya romantizam*. Antologiya. Sast. Isak Pasi. Sofiya: Nauka i izkustvo, s. 299 – 361.
- ORTEGA Y GASSET, H., 1984. Dehumanizaciyata na izkustvoto. *Esteticheski eseta*. Sofiya: Nauka i izkustvo, s. 223 – 265.
- POPOV, J., 1984. Filosofsko-yesteticheskie vozzreniya Fridriha Shlegelya. // Shlegel, F. *Yestetika. Filosofiya. Kritika*. T. I. Moskva: Iskusstvo, s. 7 – 37.

- RANCIÈRE, J., 2001. S'il y a de l'irreprésentable. *Le Seuil*. 1(36), 81 – 102.
- RYOVERDI, P., 1997. Obrazat (1917). *Frenski poeti surrealisti*. (Antologiya). Uvod, sastavitelstvo, belezhki i prevod: Stefan Gechev. Sofiya: Kolibri, s. 107 – 108.
- SCHELLING, F. W., 1983. *Sistema na transcendentalniya idealizam*. Sofiya: Nauka i izkustvo.
- SCHLEGEL, F., 1983. Razgovor o poyezii. *Yestetika. Filosofiya. Kritika*. Tom I. Perv. J. N. Popova. Moskva: Iskustvo, s. 365 – 417.
- SCHLEGEL, Fr., 1984a. Idei. *Estetika na nemskiya romantizam*. Antologiya. Sast. Isak Pasi. Sofiya: Nauka i izkustvo, s. 219 – 236.
- SCHLEGEL, Fr., 1984b. Kriticheski fragmenti. *Estetika na nemskiya romantizam*. Antologiya. Sast. Isak Pasi. Sofiya: Nauka i izkustvo, s. 143 – 160.
- SCHLEGEL, Fr., 1984v. Fragmenti. *Estetika na nemskiya romantizam*. Antologiya. Sast. Isak Pasi. Sofiya: Nauka i izkustvo, s. 160 – 219.
- VEYDLE, V. V., 1996. *Umiraniye iskustva*. Sankt-Peterburg: Aksioma.

AESTHETIC NOTES ON THE END OF ROMANTICISM

Abstract. The article aims to present, in a comparative analysis between the romanticist value subjectivity and the postmodern one (which for Lyotard is no less “tribute to romanticism”), *the metamorphosis of the most reflective, or borderline aesthetic categories-values* (the sublime, the ironic, the tragic as a “tragedy of existence” in the sense of Losev; the absurd in its aesthetic interpretation, etc.): how, after the “verticals of the Spirit” have been torn out and in the conditions of “a thousand plateaus”, these values continue to be not just thinkable and possible, but precisely they give *legitimacy to the modern aesthetic*. This is also *the context of interpretation of the question of the end of romanticism*, logically intertwined with other discussed ends with an axiological basis—of the complete personality, of art, of “great narratives”...

Keywords: romanticism; postmodernity; aesthetic subjectivity; aesthetic values; Fr. Schlegel; Lyotard

✉ **Dr. Sylvia Borissova, Assoc. Prof.**

ORCID iD: 0000-0002-8550-2012

Department of Culture, Aesthetics, Values

Institute of Philosophy and Sociology

Bulgarian Academy of Sciences

4, Serdika St.

1000 Sofia, Bulgaria

E-mail: sylvia.borissova@gmail.com