

TUDOR VIANU

FILOSOFIE

ȘI

POESIE



1937

EDITURA »FAMILIA« ORADEA

Prețul Lei 80.—

TUDOR VIANU

FILOSOFIE
ȘI
POESIE



1957

EDITURA »FAMILIA« ORADEA

<https://biblioteca-digitala.ro>

AMINTIRII SCUMPE
A LUI
ALECU

Prefață

Apariția acestei lucrări după un interval atât de scurt dela „Estetica” mea (2 vol., 1934—1936), se justifică printr’o variere a punctului de vedere adoptat acolo. Astfel, pe când „Estetica” se înfățișează ca o lucrare științifică în care opera de artă este descrisă în constituția, tipurile și relațiile ei, în modul producerii și receptării ei subiective, așa cum ea se arată unei observații care nu se preocupă decât de latura fenomenală a lucrurilor, încercarea de față caută să pătrundă până la rădăcina ei mai adâncă, până la aspectul ei metafizic. Prilejul îl dă comparația filosofiei cu poezia, o comparație care ține sama de identitatea conținutului lor profund, dar și de deosebirea esențială a manifestărilor și mijloacelor respective. Evident, ca totdeauna în astfel de cercetări, partea de ipoteze și de experiențe personale este destul de întinsă. Dar dacă pe baza lor, cercetarea de față a putut câștiga noțiuni mai precise în judecata mai multor curente moderne de artă și gândire, ca și în problema poeziei filosofice, a filosofiei ca artă și a interpretării filosofice a poeziei, poate că strădania noastră nu va fi fost cu totul zadarnică.

T. V.

INTRODUCERE

RELIGIA, FILOSOFIA ȘI ARTA IN EPOCA SPECIALITĂȚILOR

Lumea modernă a apărut odată cu prima tresărire a gândului despre autonomia feluritelor domenii ale culturii. Se știe cât de târziu s'a prezentat minții omenești această idee. Antichitatea n'a cunoscut-o. Nici Evul-Mediu în primele lui secole. Abia prin veacul al XII-lea, teoria adevărului dublu, teologic și filosofic, ne face să presimțim ceva din spiritul modern al autonomiei valorilor și al specialităților contemporane. Procesul se dezvoltă din clipa aceasta într'un mod neîntrerupt. Etapele lui principale au fost adeseori puse în lumină. Nu este deci necesar să insistăm mai mult aci despre luptele gândirii științifice a Renașterii cu dogmele Bisericii. Istoria culturii a arătat deasemeni cât datoresc formele ei moderne teoriei unui Machiavelli despre autonomia politicului față de morală. Reforma religioasă a lui Luther precunoștințează deplina separație a bisericii de stat, ca două forme ale culturii care se cuvin a nu se influența reciproc. Rousseau încearcă, la rândul lui, să întemeeze viața morală, nu în cunoștința intelectuală a binelui și răului, nici în

dogma revelată a Bisericii, ci într'un instinct neatârnat al conștiinței. Tot cam în același timp, în succesiunea filosofiei unui Leibniz, viața estetică încetează de a mai fi înțeleasă ca o dependență a cunoașterii sau a binelui, pentru a fi atribuită unei energii deosebite și independente și anume sentimentului, a cărei noțiune un Tetens o introduce în psihologie. Acela însă care a însumat și a armonizat toate aceste câștiguri anterioare într'un mare sistem, în care deosebitele forme ale culturii omenești își găsesc terenul lor propriu și sunt întemeiate ca unități originale, a fost Immanuel Kant. Succesiunea celor trei Critice kantiene asigură o solidă temelie separată vieții teoretice, morale și estetice a spiritului, ferindu-le de încălcări reciproce și de confuzia metodelor lor. Un cercetător ca H. Rickert avea deci dreptate să caracterizeze pe Kant drept filosoful autonomizării moderne a valorilor. ¹⁾

Ceeace s'a numit uneori „iluzia progresului” ne face să luăm cuceririle mai noi ale spiritului drept o înălțare incontestabilă a condiției lui. Uităm însă că aceste câștiguri se însoțesc mai totdeauna cu anumite pierderi, cu abandonarea unor puncte de vedere care își aveau rodnicia lor. Așa s'a întâmplat și cu autonomizarea valorilor culturale. Poate că puternicele bariere ridicate la limita științei, moralei

¹⁾ Vd. Notele la sfârșitul volumului.

și contemplației au folosit fiecareia dintre aceste forme de manifestare spirituală. Lucrul a fost cel puțin adeseori afirmat. O știință care nu mai suferă presiunea moralei și a religiei este în măsură să-și adapteze mai bine metodele scopului ei și, nestânjenită de infiltrații provenite din alte domenii, să-și poată conduce cercetarea cu mai mult succes către aflarea adevărului. S'a susținut deasemeni că valoarea estetică a artei crește când ea nu mai este ținută să slujească nici adevărului, nici binelui. Viața morală ar deveni apoi mai adâncă și mai curată, când o liberăm de apăsarea unor comandamente exterioare și când, regulând-o prin resorturile ei interne, o facem să odihnească în propria ei măreție. Afirmățiile unei morale laice s'au situat totdeauna pe acest teren. Dar deși autonomizarea valorilor s'a putut lega de anumite avantagii, unele neajunsuri au apărut în mod inevitabil. Progresele analizei au adus pierderile sintezei. Înțelegând mai bine originalitatea științei, a moralei, a artei, a vieții politice și religioase, am ajuns să înțelegem mai puțin în ce constă unitatea profundă a spiritului.

Dar poate că neajunsul cel mai de seamă pe care l-a adus cu sine autonomizarea valorilor, trebuie văzut în faptul că odată cu amintita diferențiere a domeniilor și metodelor, s'a produs și o diferențiere prea departe împinsă a funcțiunilor și însușirilor. Nu împărțirea dome-

niului spiritual ni se pare a fi un fenomen regretabil al culturii moderne, ci mutilarea spiritului omenesc chemat să răsfrângă și să adâncească fiecare din aceste domenii. Nu existența specialităților, ci a specialiștilor constituie unul din punctele cele mai problematice ale culturii noastre. Separația domeniilor și a metodelor alcătuește o condiție de progres. Sărăcirea aptitudinelor, care aduce cu sine abandonarea oricărei perspective de totalitate în considerarea lumii și a vieții, nu poate fi apreciată decât ca o pierdere și un regres. Știm că disciplina specialităților nu mai poate fi astăzi refuzată de nimeni. Cultul modern al competenței cere lucrarea intensivă pe un teren limitat. Știm însă tot atât de bine că din oricare unghi al spiritului se poate desface o perspectivă care să îmbrățișeze totalitatea lumii. Unui om întreg nu i se ascunde niciodată unitatea lucrurilor și oricare ar fi specialitatea care l-a format, aptitudinea lui pentru totalitate va rămânea aceeași.

În mijlocul îmbucătățirii generale a specialităților moderne, au rămas totuși trei puncte de observație a totalității, trei ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi: **religia, filosofia, arta**. Nimeni din cei cari cultivă una din aceste forme ale spiritului n'are impresia că se concentrează asupra unui teren mărginit, ci, dimpotrivă, că este ajutat să se îmbogățească și să se extindă. Specialitățile științifice lucrează adeseori asupra noastră în sens

limitativ. Religia, filosofia și arta acționează totdeauna în direcție expansivă. Poate că spiritul specialităților a atins uneori și religia, deopotrivă cu filosofia și arta, făcând din ele ținutele unor energii sufletești orientate în sensuri exclusive. Dar pe când specialitățile științifice îmbogățesc cel puțin obiectul lor și le apropie mai mult de scopurilor lor imediate, ceea ce s'ar putea numi specializarea religioasă, filosofică sau artistică, sărăcește domeniul respectiv și, în tot cazul, îl abate dela finalitățile lui. Specialistul în ale himiei este un om de știință mai desăvârșit și neapărat preferabil diletantului. Specialistul religiei nu este însă totdeauna un om mai pios. Uneori dimpotrivă. El poate fi numai cunoscătorul expert al problemelor ei teoretice sau utilizatorul ei dibace în ordinea vieții practice. Sufletul cuprins de adevărata pietate n'are niciodată conștiința de a fi atins unele rezultate prin antrenarea consecventă și răbdătoare a unor facultăți adecuate. Adevărata credință nu este o cucerire, ci un dar. Practicile diligente pe care le recomanda Ignațiu de Loyola sau vestitul sfat al lui Pascal: „abétissez-vous” n'au decât rostul pregătirii sau consolidării terenului în care adevărata credință urmează să apară sau a apărut spontan. Apoi, omul credincios nu are conștiința că stăpânește mai bine un anumit domeniu, ci că s'a ridicat deasupra vieții și o domină în toată întinderea ei.

Același lucru se poate spune și cu privire la filosofie și artă. Desigur, în măsura în care unele din preocupările filosofice au evoluat către tipul științelor, ele au trebuit să se adapteze la spiritul specialităților moderne. Nimeni nu se poate improviza în bun cunoscător al problemelor de psihologie, sociologie, estetică, istoria filosofiei, etc. Niciuna din aceste ramuri și nici întrunirea lor nu istovesc însă cuprinsul filosofiei. Filosofia este altceva și mai mult. Ea este însăși stăpânirea intelectuală a lumii ca totalitate. Iar dacă, pentru a atinge punctul de vedere filosofic, se cere muncă intensivă și răbdătoare, rezultatele acestei aplicații nu sunt formarea și creșterea unor aptitudini speciale, ci educarea în adâncime a întregului om. Pentru a transforma un individ oarecare într'un naturalist, este destul să dezvolti în el unele însușiri de observație și imaginație constructivă și să-l înzestrezi cu metode temeinice. O bună școală, multă sârguință, exemplul unui maestru eminent ajung pentru a atinge acest rezultat. Toate aceste căi rămân însă insuficiente pentru a face dintr'un individ comun un filosof. Școala specialistului nu poate da aci rezultatele dorite. Ținta aceasta poate fi mai bine atinsă prin acumularea plăsmuitoare a experienței sau printr'una din acele crize profunde de viață care lucrează ca o forță sintetică. Sunt evenimente trăite cu intensitate, sguđuri morale și experiențe cruciale

care precipită pentru unii oameni un sens nou al existenței ca întreg. Înțeleptul care iese la iveală în astfel de împrejurări nu poate fi în nici un caz considerat ca un specialist.

Calificarea aceasta nu se poate aplica nici artistului. Evident, există artiști diletanți. Aceștia nu li se opun însă artiștii specialiști, ci artiștii pur și simplu. Ceeace contribuie să facă pe un artist „diletant”, nu este lipsa de specializare a anumitor aptitudini și funcțiuni, pe care o deplângem în diletantismul științific, ci tocmai lipsa de integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se opune deci diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa. Imaginile particulare ale artei sunt totdeauna susținute de un sens universal al lucrurilor, încât cine intră într'un contact potrivit cu ele străbate până la perspectiva de totalitate a lumii și vieții. Niciodată artiștii de seamă nu s'au simțit specialiști. Nu era o vorbă ușuratecă, aceea a lui Mallarmé afirmând că „îi lipsește orice competență, în afară de absolut”.

Dar dacă religia, filosofia și arta sunt deopotrivă perspective deschise asupra totalității, este cu putință să nu resimțim înrudirea lor profundă? Multă vreme oamenii au afirmat unitatea religiei, cu filosofia și arta, până în momentul când laicismul și spiritul modern de analiză s'au aplicat să pună deosebiriile dintre

ele într'o lumină mai vie decât afinitățile lor. Ceeace a rezultat de aci în sens practic a fost o preferință marcată pentru formele „pure” ale acestora. Am spune că disciplina specialităților aplicată la acele manifestări de totalitate care sunt religia, filosofia și arta dă naștere fenomenului „purismului”. Un curent foarte tenace dealungul întregului veac al XIX-lea a fost tocmai încercarea de curățire a tuturor formelor superioare de viață ale spiritului, prin amputarea oricăror aderențe dintre ele. El se afirmă deopotrivă în agnosticismlul pozitivist al lui Comte, care nu urmărește altceva decât purificarea cunoștinței de toate amintirile mistic-metafizice, ca și în concepția unui Schleiermacher despre religie, pe care o postulează ca o funcție sentimentală liberă de orice intenție teoretică sau morală, ca și în cunoscuta teorie a „artei pentru artă”, cu atâtea ramificații până în zilele noastre. „Purismul” este una din temele dominante în simfonia culturii contemporane. Nu tăgăduim deci existența unor concepții despre religie, filosofie și artă, stilizate după tipul specialităților, ci numai valoarea și oportunitatea unor astfel de concepții. O filosofie redusă la cunoștința coordonatoare a fenomenelor, o religie simplificată la singura ei funcțiune sentimentală, o artă mărginită la unicul ei element estetic sunt alcătuiri mai sărace decât acele forme de filosofie, religie și artă care întrețin legături între ele și

ajung prin înrădăcinarea în terenul comun care le hrănește, la întreaga lor plenitudine.

În timp ce curentul autonomizării valorilor se desfășura cu multă energie, romantismul a însemnat o nouă încercare de solidarizare a lor. Felul în care romantismul a pus problema a fost însă mai totdeauna defectuos, încât el a condus până la urmă fie la desfacerea acestei solidarități, fie la un concept adulterat al religiei, filosofiei și artei. Anticipând asupra unor rezultate care ne vor apărea în toată limpezimea lor mai târziu, vom spune că nici religia, nici filosofia, nici arta nu sunt obligate a sacrifica ceva din originalitatea lor, pentru a stabili legături între ele. Încercarea noastră va avea deci să lupte și în contra noțiunii „poeziei filosofice”, ca și împotriva aceleia a „filosofiei ca artă”. Există un alt mod de a asocia aceste categorii, fără jertfa caracterului lor propriu. Lucrarea noastră va căuta să stabilească acest mod, încercând să-l refacă din succesiunea și conflictul tezelor desprinse din romantism.

FILOSOFIE ȘI POESIE

Am spus că epoca noastră a pierdut în mare măsură sentimentul înrudirii profunde dintre religie, filosofie și artă. Orientat către cunoașterea și stăpânirea fenomenelor naturii, europeanul cult de astăzi își ascunde de obicei cea rădăcină mai adâncă, din care se înalță deopotrivă pietatea religioasă, cugetarea metafizică și creația artistică. Unde spiritul științific și tehnic nu disimulează înrudirea acestora, operează acel scepticism de proastă calitate care anulează conștiința, vie de pildă în Antichitate, că cine înțelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adorației. Vom avea prilejul, în cuprinsul acestor pagini, să arătăm cât au de pierdut și filosofia și arta din slăbirea sentimentului unității lor și cât au ele de câștigat din reactivarea conștiinței că rădăcinele lor se împlântă în același teren și că aceiași sevă le hrănește. Desigur, cine ajunge la înțelegerea solidarității adânci care leagă cele trei forme de manifestare a spiritului, nu trebuie să piardă din vedere ceea ce le separă și le deosebește. Unitatea filosofiei cu arta și religia nu este o identitate și, pornite dintr'un temelie comun, cele trei forme suverane ale culturii omenești își urmează căile

lor feurite și țintesc către finalitățile lor proprii. Deosebirea dintre religie, filosofie și artă, cu toată comunitatea fundamentului lor, este atât de mare, încât experiența religioasă se bucură de plenitudinea ei, chiar atunci când niciun element conceptual nu i se asociază; după cum filosofia rămâne întreagă chiar dacă nu pronunță niciodată numele lui Dumnezeu. Nici arta nu pierde ceva respingând conținuturile religioase și filosofice. Simplitatea de spirit a unui sfânt sau a unui artist nu alterează nici decum puritatea funcțiilor lor esențiale; după cum nici laicitatea spiritului artistic sau filosofic nu se opune scopurilor lor imanente. Se poate spune că, dacă în ciuda acestei deosebiri de metodă și însușiri, opera artistului atinge într'un punct al adâncimei pe aceea a filosofului sau experiențele omului pios, lucrul se întâmplă fără știrea și voința lor.

Din multiplele legături care unesc religia, filosofia și arta, lucrarea de față își propune să izoleze și să studieze separat relațiile dintre aceste două din urmă și, în special, pe acelea dintre filosofie și poezie. Motivele acestei limitări au nevoie să fie lămurite. În această ordine de idei, trebuie spus din capul locului că pe când filosofia și arta sunt forme de manifestare ale spontaneității spirituale, viața religioasă este dependentă în funcțiunile ei de intervenția unui principiu care depășește spiritul

omenesc. Fără îndoială, pentru punctul de vedere al acestor pagini, filosofia și arta presupun și ele transcendența unui absolut, în lipsa căruia atât una cât și cealaltă n'ar fi decât niște jocuri sterile și înșelătoare. În cazul filosofiei și artei, absolutul trebuie numai să existe, pe când în acel al experienței religioase, el trebuie să intervie. Viața religioasă este alcătuită din dialogul dintre om și Dumnezeu. Absolutul rămâne însă mut și nemișcat în fața filosofului și artistului, a căror lucrare de încercuire, pătrundere și răsfrângere se constituie cu toate acestea. Filosoful încearcă deslegarea enigmei absolutului și artistul năzuește către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane. Problema raportului dintre filosofie și artă nu depășește deci domeniul spiritului omenesc cu implicațiile lui transcendente; pe când cine vrea să istovească cuprinsul problemei religioase trebuie să urmărească nu numai reacțiile spiritului uman în direcția aprehendării absolutului, dar și reacțiile acestuia în tendința lui de a se ascunde sau desvălui. Considerate ca activități pur umane, filosofia și arta prezintă deci o apropiere care ușurează și, în tot cazul, permite alăturarea lor. Paginile de față se vor restrânge deci la studiul relațiilor dintre filosofie și artă și, mai cu seamă, la acele dintre filosofie și poezie, cu atât mai mult cu cât problema este istoricește

constituită și îngăduie desfășurarea ei dela câștiguri anterioare ale cercetării.

Poate niciodată înrudirea dintre filosofie și artă n'a fost, în cultura modernă, mai puternic resimțită ca în romantism. Fevoarea platoniciană a fost unul din izvoarele din care s'au adăpat mai toți constructorii de sisteme metafizice în succesiunea lui Kant. Unitatea tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc este una din afirmațiile fundamentale ale doctrinei romantice. Epocă de cultură și curent spiritual înclinat mai mult către sinteză decât în spre analiză, pornit mai mult să descopere ceea ce unește lucrurile decât ceea ce le desparte, dornic mai de grabă să intre sub noi legături decât să sporească numărul și felul libertăților sale, romantismul a trebuit să resimtă energic unitatea filosofiei cu arta, ca unele ce sunt deopotrivă chipuri de răsfrângere ale absolutului. Așa se rostește personajul Anselmo în renumitul dialog filosofic „Bruno” al lui Schelling: „Aveai toată dreptatea, spune Anselmo, când judecai că o operă de artă este frumoasă numai prin adevărul ei, căci nu cred că prin adevăr ai înțeles altceva mai puțin de seamă sau mai mic decât modelele inteligibile ale lucrurilor... Numai că, o, prietene, după ce am dovedit suprema unitate a frumuseții cu adevărul, mi se pare că am probat și pe aceea a filosofiei cu poezia. Căci

încotro aspiră filosofia decât către acel adevăr etern care este tot una cu frumusețea, după cum poezia năzuește către acea frumusețe încreată și nemuritoare, care este unul și același lucru cu adevărul".¹⁾ Viziunea lui Schelling se sprijină, așa dar, pe temeliiile platonismului care, după el și prin mijlocirea lui, trebuia să apară și în estetica lui Schopenhauer. Unitatea filosofiei cu arta provine deci din identitatea conținutului lor, alcătuit din modelele eterne ale lucrurilor, așa numitele Idei platoniciene, emanații directe ale absolutului, participând dela toate perfecțiunile lui și, prin urmare, esențe în același timp adevărate și frumoase. Marea mobilitatea spirituală a lui Schelling l-a împiedicat să se oprească totdeauna la același fel de a concepe legăturile filosofiei cu arta. În „Filosofia Artei”, a cărei redacție este aproape contemporană cu „Bruno”, filosofia este înțeleasă ca un principiu dinamic-spiritual care însuflețește poezia, după cum sufletul animă organismele naturale. „În lumea ideală, scrie Schelling, filosofia se comportă față de artă, întocmai ca rațiunea față de organism în lumea reală. Căci dacă rațiunea devine obiectivă în chip nemijlocit prin intermediul organismului și ideile eterne ale rațiunii se obiectivează în natură ca suflete ale corpurilor organice, tot astfel ideile filosofiei se obiectivează în artă ca sufletele unor lucruri reale”.²⁾ Cele două chipuri de a

exprima raportul filosofiei cu arta, prezente deopotrivă în operele lui Schelling, au rămas de fapt singurele două moduri posibile de a înțelege acest raport. Astfel, pe când mai toți esteticienii metafizicieni, un Schopenhauer sau un Hegel, acceptă ideea unei unități de conținut în trecerea dela filosofie la artă, n'au lipsit nici gânditorii cari să afirme puterea formativă a ideii filosofice în artă, concepând filosofia ca principiul dinamic și spiritual al artei. Când, de pildă, un poet ca Spitteler, în post-fața ciclului de poeme „Extramundana”, afirmă că „ideea cosmică este rădăcina care își apropie, din țarina întunecată și misterioasă, materia apropiată de imagini”, pentru a întocmi cu ea opera³⁾, el concepe raportul dintre filosofie și poezie în cel de-al doilea fel precizat de Schelling.

Contribuția romantică la problema raportului dintre filosofie și artă prezintă mai multe dificultăți. Căci, mai întâiu, dacă această contribuție arată ce datorește poezia filosofiei, ea nu ne spune nimic despre ceea ce datorește filosofia poeziei și artei în genere. Numai o singură dată, în „Prelegerile despre metoda studiilor academice”, a întrevăzut Schelling nevoia de a examina raportul dintre artă și filosofie în acțiunea celei dintâiu asupra celei din urmă, precizând că în speculația filosofică există și un element artistic, care poate fi cultivat și dezvoltat. „Ceea ce în filosofie, scrie Schelling,

poate fi dacă nu învățat, cel puțin exercitat prin studiu, este partea artistică a acestei științe, adică ceea ce în mod general se numește dialectică. Fără artă dialectică nu este cu puțință o filosofie științifică". 4) Este limpede însă că ceea ce Schelling înțelege aci prin „artă”, nu este creația artistică, ci numai acea îndemânare tehnică al cărei câmp de aplicații întrece cu mult domeniul artei în sens estetic. Problema pe care o relevăm poate fi deci considerată că n'a fost atinsă de Schelling. Pentru teoria romantică, arta datorește mult filosofiei, în timp ce filosofia nu pare a datora nimic artei. Concluzie cu atât mai ciudată, sub. pana unui Schelling, cu cât tocmai marile lui scrieri metafizice, conțin un element vizionar și constructiv, pe care nu-l putem înțelege decât ca o impietare a punctului de vedere artistic în lucrarea speculativă a filosofiei.

Dar contribuția romantică mai suferă de încă un neajuns. Ne putem întreba, în adevăr, ce explică deopotriva existență a filosofiei și artei în cultura umană, când și una și alta poartă același cuprins și îndeplinesc aceiași funcțiune? Toți marii filosofi romantici socotesc că absolutul se exprimă deopotrivă prin filosofie și artă, că aceste două organe emit aceleași sunete și slujesc aceleiași cauze. De ce dar această reduplicare? Ce împrejurare poate să explice faptul că spiritul în acțiunea lui de cuprindere a absolutului urmează două

căi, când una singură i-ar fi fost deajuns? Nu cumva una din aceste căi a fost din capul locului sau a devenit cu timpul inutilă? Cercetarea romantică a ajuns în cele din urmă la acest rezultat. Dealtfel încă din veacul al XVIII-lea, filosoful italian Giambatista Vico arătase că prima formă a spiritului omenesc avea un caracter poetic. „La scienza nuova” vorbește nu numai de o metafizică poetică, dar și de o logică, o morală, o economie, o politică, o fizică, o astronomie, o cronologie și o geografie poetică. Urmează de aci, nu numai că adevărata epocă de glorie a poeziei trebuie căutată către începuturile societăților omenești, înainte de apariția inteligenței abstracte, dar și că odată cu aceasta, funcțiunea poetică a spiritului a intrat într'un declin iremediabil.

Acest mod de a înțelege raportul istoric dintre poezie și filosofie a fost adoptat mai târziu de Hegel. Pentru filosoful german, arta religia și filosofia au același conținut, în timp ce forma manifestării lor este în fiecare caz alta. „Prin preocuparea ei de adevăr, ca obiect absolut al conștiinței — observă Hegel — arta aparține și ea sferei absolute a spiritului, și stă astfel pe același teren cu religia, în sensul mai special al cuvântului, ca și cu filosofia, judecată după conținutul ei. Căci și filosofia nu are alt obiect decât pe Dumnezeu, fiind în chip esențial teologie rațională și permanent oficiu divin în slujba adevărului. Față de acea-

stă identitate a cuprinsului, cele trei domenii ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele grație cărora fiecare din ele aduce în conștiință obiectul lor, adică absolutul."⁵⁾ Aceste forme sunt intuiția sensibilă pentru artă, reprezentarea subiectivă a conștiinței pentru religie și cugetarea liberă pentru filosofie. Trebuie să observăm însă că Hegel limitează uneori constatarea că arta, religia și filosofia au tocmai același conținut, după cum sună afirmarea principială pe care am citat-o. Chiar în introducerea Esteticii sale, el recunoaște că conținutul spiritual al artei este mai sărac tocmai din pricina formelor sensibilității, în care este constrâns să se exprime, pe când acel al religiei și al filosofiei se îmbogățește din pricină că nu mai întâmpină nicio limită în calea liberei lui expansiuni. În chipul acesta, problema de preeminență pe care o ridicase Schelling, întrebându-se dacă arta este superioară filosofiei sau dimpotrivă, își capătă o altă soluție. În adevăr, pentru Schelling, arta realizează etapa cea mai înaltă în dezvoltarea dialectică a spiritului, ca una care împacă și armonizează în sine realitatea cu idealul. Hegel socotește însă că arta ocupă o treaptă mai jos, neputând să dea din cuprinsul spiritului absolut decât atât cât pot conține mijloacele sensibile de care se folosește. Dincolo de treapta artei se ridică religia și filosofia ca organe mai adecuate de manifestare ale spiritului. Era fi-

resc deci ca pe măsură ce dezvoltarea universală a spiritului să ia o conștiință mai deplină de sine, arta să piardă ceva din vechea ei importanță.

Poate că adevărata epocă de glorie a artei, ne spune Hegel, a coincis cu vechea cultură elenă, al cărei conținut spiritual era destul de sărac pentru a putea fi exprimat în întregime de apariția zeilor ei, așa cum statuarii timpului îi figurau. Expansiunea spiritului a ruinat vechea cultură estetică a grecilor. Odată cu ivirea creștinismului și înaintarea lui în aceeași direcție, spiritul și-a făurit în filosofia idealistă a lui Hegel adevăratul lui instrument. „Numai un anumit cerc și o anumită treaptă a adevărului, scrie Hegel, sunt capabile a fi descrise prin elementul operii de artă. Adevărul trebuie să se exteriorizeze în sensibil și să existe în el într'un chip adecuat, pentru a deveni conținutul potrivit al artei, așa cum se întâmplă în cazul zeilor greci. Există însă o alcătuire mai profundă a adevărului, în care el nu mai este atât de înrudit și prietenos cu sensibilul, pentru a putea fi primit și exprimat de acest material într'un chip potrivit. Așa este concepția creștină a adevărului și, mai ales, spiritul lumii noastre, adică al religiei și al formației noastre raționale, dovedit superior treptei pe care arta era cel mai înalt mijloc prin care absolutul devenea conștient de sine. Modul propriu al artei nu mai răspunde nevoii

noastre supreme. Nu mai putem adora ca pe ceva divin operele artei; impresia pe care ele ne-o fac este mai moderată și ceea ce trezesc ele în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară și de o adevărare mai cuprinzătoare. Cugetarea a întrecut în sbor arta".⁹⁾ Destinul artei este deci pecetluit. Noua poezie a romantismului cuprindea dealtfel atâtea elemente de reflecție filosofică, încât se impunea constatarea că filosofia propriu zisă poate să-și asume mai bine sarcina, pe care poezia nu o poate împlini decât prin depășirea domeniului ei.

Filosofia romantică a artei a fost în tot decursul veacului al XIX-lea ca atmosfera pe care o respiri fără să-ți dai seama. Și după cum din atmosferă, plămânul ființelor vii extrage principiile regeneratoare, pe care le încorporează, dar și pe acelea primejdioase, pe care le elimină, tot astfel o mare parte din reflecția teoretică asupra artei, dealungul întregului secol din urmă, se definește fie prin asimilarea, fie prin respingerea doctrinei romantice. Estetica veacului al XIX-lea se precizează în raport cu romantismul, chiar la gânditorii și artiștii cari nu dovedesc în vreun fel a fi avut o atingere directă cu izvoarele lui teoretice. Astfel, față de teza dispariției artei, care devine curând unul din locurile comune mai mult folosite, apar trei soluții menite s'o salveze de soarta care i se prevestea. Astfel, dacă

concurența cu filosofia poate deveni fatală poeziei, singurul mijloc de a o mântui pare a fi ruptura ei cu orice veleitate de a filosofa. Doctrina „artei pentru artă”, așa cum apare sub pana unui Théophil Gautier ⁷⁾, se constituie dintr'un fel de oboseală față de intențiile metafizice, religioase și sociale ale acelei poezii pline de gravitate, pe care o practicau un Lamartine, Vigny sau Hugo. Intoarcerea programatică a poeziei către formula unui simplu joc, conține un ascuțit puternic împotriva meditațiilor saturate de gândire filosofică ale marilor romantici. Simțim lămurit lucrul acesta când citim în „Istoria Romantismului” a lui Gautier, observații ca de pildă: „... În artă dispar toate evenimentele și nu rămâne decât singură frumusețea. Muza este geloasă; ea are mândria unei zeițe și nu recunoaște decât autonomia ei. Ii repugnă să se pună în sluba vreunei idei, căci este regină și în regatul ei totul trebuie să i se supună”.⁸⁾ Dar mai mult decât în teoria, în practica artei lui, Gautier ne înfățișează exemplul unei poezii epurate de orice conținut filosofic și redus la o liberă combinație de cuvinte și imagini de forme și colori. Astfel, dacă în direcția adâncimii spirituale și în comparație cu gândirea filosofică, poezia pierdea orice funcțiune, ea putea câștiga una mărginindu-se la rolul de a delecta spiritul, liberându-l din constrângerile cugetării serioase. „Poesia este repaosul inteligenții” spunea Ma-

iorescu, a cărui doctrină primise dealtfel în sine și destule elemente din idealismul romantic. Multă lume gândește încă astfel.

Mai există însă și un alt chip de a soluționa conflictul dintre filosofie și poezie. Dacă poezia dispare pentru că nu poate fi destul de filosofică, să sporim conținutul ei speculativ. Astfel a luat naștere, în a doua jumătate a veacului trecut, așa numita „poezie filosofică”, despre care ne vom ocupa mai târziu. Într'acestea, scriitorii naturaliști și, în primul rând, Zola, teoreticianul ce mai ascultat al curentului, socotesc că dacă literatura, prin vechile ei mijloace imaginative, rămâne inferioară, ea nu poate face altceva decât să urmeze noile căi ale științei. Programul foarte răspicat al lui Zola se ridică deci împotriva „scriitorilor idealisti, care se sprijină pe irațional și pe supranatural și al căror elan este urmat de fiecare dată de o prăvălire în haosul metafizic”.⁹⁾ Totuși Zola nu preconizează renunțarea la orice veleități de cunoaștere, ci numai la aceea care nu este condusă de prescripțiile metodei experimentale, ale cărei aplicații pot deveni atât de rodnice pentru romanul modern. În lături deci cu „nebuniile poezilor și ale filosofilor”. Romanul naturalist nu poate fi decât o contribuție la cunoașterea omului în spiritul metodei experimentale stipulate de Claude Bernard. Ar fi fost de mirare dacă Zola n'ar fi luat în considerare forma artistică,

singurul element care mai putea diferenția poesia. „Părerea mea foarte limpede, scrie însă Zola, este că se acordă astăzi o preponderanță cu totul exagerată formei”. Ce mai poate rămâne atunci propriu creației literare, pe care parcă nimic nu o mai deosebește de cunoștința teoretică? Zola revine în acest punct la vechea idee a poeziei ca preparație a cugetării teoretice, indicând romancierilor rolul de a formula ipotezele, pe care savanții urmează să le verifice. Noutatea poziției lui Zola stă numai în faptul că pe când un Vico sau Hegel socoteau rolul poeziei încheiat, îndată ce gândirea filosofică se dovedea mai operantă în direcția cunoașterii lumii, romancierul francez crede că funcțiunea teoretică anticipatoare a literaturii este permanentă și poate aduce neconținut servicii noi. În tot cazul, nimeni mai mult ca Zola nu s'a decis la atâtea sacrificii în paguba caracterelor originale ale creației poetice, pentru a-i asigura o existență devenită precară.

În sfârșit, ar mai exista și un al treilea chip de a salva poesia în mijlocul progreselor generale ale rațiunii și anume reapropierea ei de vechile izvoare ale oricărei inspirații poetice, adică de legendă și mit. Nietzsche și Wagner au reprezentat la vremea lor acest punct de vedere. Dar pentru că expunerea acestuia cere evocarea unei perspective istorice deosebite, ne-o rezervăm pentru un capi-

tol ulterior, cu atât mai mult cu cât problema raportului dintre poezie și filosofie nu se găsește modificată prin contribuția acestei poziții noi.

Revenind deci la prevestirea dispariției artei prin progresele rațiunii filosofice, trebuie să spunem că rareori o prevestire funestă s'a realizat mai puțin. A doua jumătate a veacului al XIX-lea a asistat la lichidarea hegelianismului ca sistem de explicație integrală a lumii, dar nu la moartea poeziei. N'a fost nevoie până la urmă nici de apropierea literaturii de tipul științei, pe care o preconiza naturalismul, nici de formula „poeziei filosofice”, pe care un Sully Prudhomme sau un J.-M. Guyau căutau s'o impună din necesități de același ordin. Atacată în principiul ei sau adulterată cu modalități eterogene ale sufletului, „romanul experimental” sau „poesia filosofică” s'au dovedit formule bastarde și artificiale, care n'au putut depăși actualitatea unui curent. Nici programul „artei pentru artă” n'a avut o soartă mai bună. Experiența ideilor estetice în ultimul veac ne-a dovedit cel puțin că poezia n'are nevoie să se salveze nici prin amputarea semnificației ei mai înalte, nici prin organizarea acesteia în forme care ating gravitatea științei sau filosofiei. Valoarea filosofică a poeziei este un efect care se obține fără nicio încordare pedantă. În cel mai simplu cântec de Goethe se luminează o înțelegere a

lumii care contaminează și fructifică pe a noastră. Nu este nevoie de dezvoltări didactice și retorice, pentruca valoarea filosofică a poeziei să crească; după cum filosofia n'are nevoie de mijloacele particulare ale poeziei, pentruca întruchipările ei cele mai înalte să dobândească acea calitate de viziune armonică și individuală pe care o recunoaștem operelor de artă. Inrudirea dintre filosofie și poezie nu este un efect al identității lor de conținut; ci al unui elan către totalitate și necondiționat care le străbate deoporivă. Am spune că ele nu se ating prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinile lor în pământ.

Așa fiind, nici poezia nici filosofia n'au nevoie să-și justifice una față de altă existența. Justificarea aceasta nu era necesară decât romantismului care pornind dela conceptul unei poezii cu conținut filosofic, trebuia în chip firesc să ajungă la îndoială cu privire la valoarea funcțiunilor ei, în comparație cu acele mai adecuate ale filosofiei propriu zise. Necesitatea acestei justificări încetează pentru punctul nostru de vedere, care afirmă unitatea latentă a filosofiei cu poezia, ca unele care cresc din acelea rădăcini și urmează aceluiași elan. Deopotriva lor existență n'are nevoie să se legitimeze, după cum nici pentru misticul pan-teist, floarea, ființa umană și piatra n'au nevoie să-și producă motivele egalei lor îndreptări la existență, deși Dumnezeu este prezent

în fiecare din ele. Nici floarea nu face inutilă piatra, nici filosofia nu dispensează poezia și nici nu cere sacrificiul felului ei original de a fi. Forme înrudite, dar originale, ele există în permanentă simultaneitate și atingându-se în absolut, fără să se determine temporal, nici-una din ele nu este obligată să deplaseze și să înlocuiască pe cealaltă.

POESIE ȘI MITOLOGIE

Am arătat că întoarcerea către mituri este o altă cale apărută modernilor pentru salvarea poeziei din amenințarea pe care o aduce cu sine dezvoltarea filosofiei, ca un mijloc mai propriu de exprimare a conținutului ei spiritual. Dacă, după cum Vico stabilise încă din veacul al XVIII-lea, este adevărat că forma cea mai autentică a poeziei trebuie căutată printre produsele mitologice ale unei fantasii anterioare rațiunii, concluzia care se impune este că numai revenirea la materia miturilor și la starea de spirit care le susține poate asigura poeziei un viitor. Incheierea aceasta a fost trasă cu multă energie de către esteticienii romantici, mai înainte ca printr'un Wagner și Nietzsche, să devină una din afirmațiile mai des reluate ale poeziei moderne, deși nu totdeauna cei care o fac cunosc tradiția pe care o continuă și cadrul în care se înscrie părerea lor.

Despre valoarea poetică a miturilor s'a scris mult în timpul romantismului german. Este însă greu de spus cărui autor romantic i-a apărut mai întâiu ideea, pentru că o vedem formulată de mai mulți dintre aceștia și aproape în același timp. Astfel, revista „Athenae-

um" (1789), primul organ al romantismului german și oarecum manifestul lui, conține un „Discurs asupra Mitologiei”, datorat penei cu atâta inițiativă a lui Fr. Schlegel. „Lipsește poeziei noastre, notează Fr. Schlegel, un punct central, deopotrivă cu ceea ce era mitologia pentru cei vechi. Lucrul esențial prin care poezia modernă stă mai prejos de cea veche se poate concentra în observația că ne lipsește o mitologie. Aduug însă că suntem aproape de momentul în care vom dobândi una sau, mai de grabă, că a venit timpul să colaborăm serios pentru a o obține”.¹⁾ Dacă însă mitologiile cunoscute au fost produsul tinerei fantazii a popoarelor vechi, noua mitologie preconizată și așteptată nu poate fi decât rezultatul acelei adânciri moderne a spiritului filosofic, care se găsea în curs. Era, în adevăr, o idee a timpului, pe care Fr. Schiller o exprimă în considerațiile sale asupra „Poesiei naive și sentimentale”, că vremea noastră poate atinge din nou, tocmai prin progresele civilizației, stările de armonie ale primitivității. Astfel, dacă acea împăcare a omului cu natura care se exprimă în poezia celor vechi nu mai este posibilă astăzi, ea poate fi totuși recucerită, îndată ce o cultură mai adâncă ar obține din nou armonia rațiunii cu înclinația în om. Armonia la începutul și la sfârșitul civilizației sunt cele două termene între care se desfășoară procesul dialectic al poeziei. Tot astfel,

Fr. Schlegel întrevede acum posibilitatea unei noi mitologii, deși nu a uneia isvorită din fantasia naivă a omului vechiu, ci din acea adâncire spirituală, pe care credea a o putea recunoaște în epoca sa. „Die neue Mytologie muss.. aus der tiefsten Tife des Geistes herausgebildet werden; es muss das künstlichste aller Kunstwerke sein". Semnul renașterii prevestite îl întrevede Schlegel în fenomenul contemporan al idealismului filosofic, prin tot ceea ce însemna el ca răscolire a spiritualității omului. Dar idealismul trebuia să determine o nouă mitologie și prin toate acele concretizări care sunt de așteptat dela el. Căci, după noua doctrină a idealismului, caracterul predominant al spiritului este tocmai facultatea lui de a se determina pe sine însuși în forma unor reprezentări concrete. Spiritul trebuie deci să iasă din sine, pentru a rămâne ceea ce este și îndrumarea idealistă, recunoscând și solicitând acest caracter, poate deveni ocazia unor noi concretizări mitologice. 2) Fr. Schlegel se oprește însă de a ne arăta în ce poate consta noua mitologie. Recomandațiile sale se mărginesc la programul unei „reînvieri a miturilor antice în spiritul nou al filosofiei" și cel mult la redescoperirea unora dintre mitologiile mai puțin cunoscute până atunci, printre care — împrejurare destul de curioasă — nu este amintită cea germană, ci numai unele din vechile mitologii ale Orientului, de pildă cea indică.

În anul în care apare revista „Athenaeum”, August Wilhelm Schlegel, fratele lui Frederic, ține la Iena prelegerile sale despre „Teoria filosofică a artei”. Aceste prelegeri sunt reluate de A. W. Schlegel între 1802 și 1804 la Berlin și manuscrisul lor, păstrat multă vreme în Biblioteca din Dresda, este publicat abia în 1884 de către Iacob Minor. Prelegerile din Iena au văzut lumina tiparului încă mai târziu, căci păstrate în notele manuscrite ale lui Fr. Ast, copiate câțiva ani după aceea de K. Chr. Fr. Krause, ele n’au fost publicate decât în 1911, prin grijile lui August Wünsche. La acest text trebuie să ne referim pentru a fixa ambianța spirituală a momentului din 1798. A. W. Schlegel rămâne la vechea idee a lui Vico, atunci când definește mitul drept „poesia primitivă a genului uman”³⁾. Mitul este opera unei antropomorfizări a forțelor naturii, dar a uneia inconștiente și care este totdeauna produsul fantasiei unui întreg popor, niciodată a unui singur individ. Mitul nu trebuie apoi confundat cu alegoria, care nu este decât sensibilizarea intenționată și reflexivă a unui concept. Mitul este totdeauna o imagine a fantasiei, prin urmare un produs anterior conceptului. Greșesc deci comentatorii cari caută alegorii în Homer, căci caracterul poemelor lui este simbolic, nu alegoric: personagiile sale sunt întreguri intuitive, văzute de fantasie, iar nu idei îmbrăcate în haină sensibilă. Tot astfel,

mitul trebuie considerat ca o vedere asupra naturii și lumii aparținând unei națiuni întregi și, ca atare, încercările unor artiști individuali, ca Milton și Klopstock, de a crea o mitologie prin singurele lor puteri, nu poate rămâne decât caducă. False, după spiritul lor, sunt încercările unui Milton și Klopstock de a crea noui mitologii pe temeiul Scripturilor și prin aceea că Divinitatea, care este infinită, nu poate fi reprezentată executând acțiuni mărginite.⁴⁾ A. W. Schlegel reia astfel în ce privește materia legendară creștină principiul clasicilor francezi, cel puțin al unora din ei, de pildă al lui Boileau care, în cântul al III-lea al „Artei Poetice”, interzicea întrebuițarea poetică a religiei creștine:

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles

— — — — —
Et, fabuleux chrétiens, n'allons point, dans
nos songes,

Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.

Ideile timpului asupra importanței poetice a mitologiei se găseau în acest punct, când le vedem intrând cu un rol de seamă în sistemul filosofic al lui Schelling. Este adevărat că viitorul autor al „Sistemului idealismului transcendent” manifestase, deopotrivă cu toți ca-

marazii săi din generația romantică, o vie preocupare pentru problema miturilor încă din anii tinereții sale, petrecuți la Seminarul teologic din Tübingen. ⁵⁾ Militarea literatorilor nu va fi fost însă inutilă pentru a decide pe filosoful, care dădea expresia sistematică cea mai completă a doctrinei romantice, să rezerve mitologiei un loc ca acela pe care îl ocupă în mai multe din operele sale. Astfel, în „Sistemul idealismului transcendentă”, Schelling reia și el o idee a lui Vico, pe care o completează, atunci când afirmă că „după cum filosofia a fost născută și hrănită în copilăria științei de către poezie... tot astfel, după desăvârșirea ei... filosofia se va revărsa din nou în oceanul poeziei, din care a ieșit altă dată”. Etapa mijlocie între acest început și acest sfârșit ar fi o nouă mitologie, pe care o preconizează întocmai ca Fr. Schlegel, deși n'o crede posibilă decât prin concursul împrejurărilor istorice. ⁶⁾ Cine vrea să urmărească însă teoria mitologică a lui Schelling în toată semnificația ei pentru estetică, nu trebuie să se mărginească la „Sistemul idealismului transcendentă” (1800) și nici la scrierea mai târzie despre „Filosofia mitologiei și a revelației” (1842), unde problema este privită în semnificația ei religioasă, ci la prelegerile despre „Filosofia Artei” (publicate postum abia în 1859).

Am arătat și altă dată că, pentru Schelling, arta este reprezentarea lucrurilor în

aspectul lor absolut, adică a lucrurilor ca **Idei**. Reprezentările artei înfățișează deci o fuziune între general și particular, a căror expresie reală sunt Zeii. „Zei, scrie Schelling, sunt Ideile privite ca reale”. Și ceva mai sus: „Ceeace sunt ideile pentru filosofie, sunt pentru artă Zeii”. 7) Mitologia este deci adevărata materie a artei și condiția ei permanentă. Totuși miturile poetice nu trebuiesc înțelese ca niște alegorii. De acord cu A. W. Schlegel, ale cărui păreri le-am redat mai sus, Schelling socotește că ele se cuvin a fi înțelese ca simboluri, adică drept sinteze ale generalului cu particularul, în timp ce alegoriile sunt numai acele întocmiri în care particularul nu cuprinde acest general, ci numai îl semnifică. Fără îndoială, miturile poetice pot fi și ele alegorizate. Comentatorii lui Homer, de pildă, s’au complăcut adeseori să extragă semnificația alegorică a miturilor sale, fără să ne spună însă că, în felul acesta, ei separau o semnificație de aparența cu care în realitate întocmește o unitate indisolubilă.

Făcând din mitologie materia și terenul oricărei poezii, s’ar părea că Schelling gândește întocmai ca mulți dintre poeții și teoreticienii poeziei apăruiți odată cu Renașterea. Și fără îndoială că mai multe secole de poezie, construită pe temelia umanismului și a programului său de imitație a anticilor, nu va fi fost fără consecințe pentru fixarea concepției lui Schelling. Totuși, noțiunea mitologiei

devine pentru el destul de largă, pentru a-l face să treacă printre poeții mitici și pe un Shakespeare, Cervantes sau Goethe; după cum printre figurile mitologice, aflăm că pot fi numărate caractere ca Don Quichotte, Regele Lear și Falstaff. Extinderea cadrului mitologic îl face apoi apt de a cuprinde și ciclul legendelor creștine, interzise nu numai de clasicul Boileau, dar și de emulul romantic A. W. Schlegel. Grijă teoreticianului trebuie numai să distingă între spiritul felurit al mitologiei păgâne și creștine. „Materia mitologiei grecești, scrie Schelling, era intuiția generală a universului ca natură, în timp ce materia mitologiei creștine este intuiția lui generală ca istorie, ca o lume a Providenței. Aceasta este răscrucea propriu zisă a religiei și poeziei antice și moderne. Lumea nouă începe îndată ce omul se desprinde din natură; un moment în care neavând încă o altă patrie, se simte părăsit. Când un astfel de sentiment pune stăpânire pe un întreg neam de oameni, aceștia se îndreaptă... către o lume ideală, în care încearcă să se împământenească”¹⁸). Deosebirea făcută de Schiller între poezia naivă și sentimentală, ca o poezie a naturii sau a idealului, revine astfel, după spiritului ei, și sub pana lui Schelling, deși de data aceasta, răspunzător de contrastul semnalat este duhul felurit al celor două mitologii. Dacă însă lumea antică este natură și, ca atare, unitate a finitului cu infinitul, pe când lu-

mea creștină, ca realitate morală, presupune opoziția acestor două elemente, se înțelege că numai mitologia veche prezintă un caracter net simbolic, pe când cea creștină va manifesta tendințe către alegorie. Zeii antici alcătuiau o întrupare atât de desăvârșită a infinitului în mărginit, încât năzuința de a ieși din condiția lor atât de asemănătoare cu a omului nu-i neliniștea niciodată. Cu totul altfel ni se prezintă incarnarea umană a Divinului în mitul lui Isus. „Christos se coboară în milocul josniciei umane, scrie Schelling, și se investește ca sclav, pentru a suferi și pentru a nimici mărginirea în exemplul său. Aci nu e vorba de o îndumnezeire a umanității, ca în mitologia greacă, ci de o umanizarea a divinității, făcută cu intenția de a împăca mărginitul cu Dumnezeuul infinit din care s'a desprins" ⁹⁾ Construită pe această bază, întreaga poezie creștină va fi străbătută de o mare neliniște, de o neistovită aspirație de a evada din granițele strâmte ale sensibilului și, în același timp, de tendința alegorizantă către semnificații atât de înalte, încât granițele materiale nu le mai pot cuprinde. Fr. Schlegel observase și el altă dată în caracterul poeziei moderne tendința către alegorie. „Supremul, spunea el, tocmai fiindcă este inefabil, nu poate fi exprimat decât alegoric". ¹⁰⁾ Prin Schlegel și prin Schelling trece așa dar filonul care conduce în cele din urmă la teoria despre conținutul infinit, cu

neputință de a fi cuprins de limitele sensibilității, în care Hegel vedea caracterul artei romantice.

Sămânța asvârlită de primii romantici a dat o recoltă nespus de bogată. Cercetările în legătură cu valoarea și viața miturilor devin una din temele de căpetenie ale științei romantice. Astfel, un Görres, care întreprinde studiul miturilor în lumea asiatică, ajunge la ideea că Dumnezeu se manifestă deopotrivă în natură, ca și în miturile popoarelor care stau mai aproape de ea. Cine se pricepe, așa dar, să descifreze simbolismul naturii, îl regăsește identic în miturile vechilor popoare. Atât de adâncă deveni ideea coincidenței dintre mituri și tainele naturii, încât un naturalist ca Steffens, deși socotește că metodele cercetării exacte în științe nu trebuiesc nici decum părăsite în favoarea simplelor deducții mitologice, crede a putea adăuga că odată aceste metode aplicate, savantul poate să susție rezultatele sale și pe calea verificării lor în mituri.¹¹⁾ Desigur, acest conținut plin de revelații îl găsesc romanticii în mitologiile asiatice, mai de grabă decât în cea greco-romană, prea luminoasă și raționalistă pentru gustul timpului. De altfel, un cercetător ca Creuzer, autorul renumitei „Symbolik und Mythologie der alten Völker” (4 vol., 1810—12), încearcă a dovedi cum mitologia greacă derivă din cea orientală, nu însă fără a stârni împotrivirea cu atâtea mijloace

polemice a lui J. H. Voss. ¹²⁾ Intr'acestea, vechea mitologie germanică începe să se impună deasemeni atenției contimporane. Arnim, care împreună cu Brentano dăduse între 1806 și 1808 culegerea folkloristică „Des Knaben Wunderhorn”, îndrăznește odată ipoteza că Nibelungii ar putea deveni pentru Germani, ceea ce au fost eposurile homerice pentru Greci. O ipoteză rău primită deocamdată, încât Voss nu se sfiește să observe că a pune alături cele două creații epice, este „ca și cum ai compara o cocină de porci cu un palat” ¹³⁾. Dar o ipoteză nu mai puțin profetică, de vreme ce ea conține tot programul viitor al lui R. Wagner.

Contribuția romantică a fost necesară pentru a fixa ideile lui Richard Wagner. Ea n'a fost însă suficientă. O influență nouă, pornită din scrierile în care L. Feuerbach propunea explicația antropologică a religiilor, a trebuit să i se adauge. Autobiografia lui Wagner ne spune lămurit ce rol au avut teoriile lui Feuerbach în formația lui intelectuală, mai înainte ca descoperirea sistemului lui Schopenhauer să-i fi îndrumat gândirea pe alte făgașuri. Wagner citește „Lumea ca voință și reprezentare” abia în 1854. ¹⁴⁾ În 1851, când redactează „Opera și Drama”, textul principal pentru problema noastră, înrâurirea lui Feuerbach nu poate fi anulată cu totul, de oarece

Wagner întreprinsese cu mai multă insistență studiul operelor acestuia în cursul anului 1849. O preocupare care dealtfel, după propria mărturie a marelui compozitor, ajunge curând să slăbească.¹⁵⁾ Oricare ar fi rămas însă până la urmă atitudinea lui față de Feuerbach, este sigur că încercarea lui de a explica miturile prin cauze provenind din împrejurările de viață și structura mintală a omului păstrează ca un ecou din antropologismul lui Feuerbach. Romanticii primului ceas nu se așezau pe acest teren și nu foloseau această metodă. Abia dacă la A. W. Schlegel întâmpinăm un accent antropologic, atunci când explică miturile printr'o „umanizare a forțelor naturale”. Pentru Schelling însă mitul este un produs al dialecticei interne a spiritului, independente de condiționările lui psihologice și istorice.

Altfel gândește Wagner. Desvoltările sale pornesc dela constatarea că marea varietate a fenomenelor naturale trebuie să fi umplut de neliniște pe omul primitiv. Pentru a învinge această neliniște, el caută să cuprindă cu mintea conexiunea fenomenelor, atribuindu-le unor cauze pe care fantasia sa le închipue ca niște ființe deopotrivă cu sine. În această împrejurare trebuie căutată origina miturilor și a artei. Istoria miturilor decurge paralel cu a poeziei și, în acest larg domeniu, distinge Wagner două mari varietăți: păgână și creștină. Mitul creștin a apărut în momentul în care

omul resimțind contrastul dintre rigoarea statului și a legilor și aspirația sa către libertatea individuală, a înțeles că satisfacția acesteia din urmă nu poate fi obținută decât prin nimicirea celor dintâiu. Acesta ar fi înțelesul mitului lui Christos. „Mitul creștin, scrie Wagner, s'a incorporat într'o ființă umană individuală, care păcătuiind împotriva legii și a statului a suferit o moarte de martir, dar care, supunându-se pedepsei, a justificat legea și statul ca niște necesități externe, deși primind de bună voe moartea, le-a anulat în favoarea unei nevoi interne de liberare individuală, prin mântuire în Dumnezeu".¹⁰⁾ În drama grecească, întemeiată pe miturile respective, mișcarea generală crește furtunos până la catastrofa finală, în timp ce în drama creștină ea descrește și se potolește în desgust de viață și în acea aspirație către moarte, în care Wagner întrevede sugestia poetică de căpetenie a creștinismului. Dealtfel, numai muzica poate reda cu adevărat această stingere și liberare prin moarte, care derivă din esența creștinismului. Unele pagini din „Tristan" pot fi înțeles ca o aplicare a acestei teorii.

Continuând să urmărească dezvoltarea poeziei, Wagner ajunge să constate decadența în care a intrat, la un moment dat, vechea poezie dramatică bazată pe mituri. Indată ce inteligența reflexivă a început să predomine, fenomenele naturale nu s'au mai înfățișat fan-

tasiei ca niște conexiuni unitare. Inteligența reflexivă descompune întregurile în elemente. Știința „anatomică” modernă înaintează pe căi cu totul opuse vechei poezii a popoarelor și ajunge, în cele din urmă, să denunțe miturile lor ca pe niște simple superstiții copilărești, demne în toate privințele a fi abandonate. Expresia artistică a acestor noi condiții este romanul modern. În timp ce drama mitică înfățișa pe om ca o unitate care se dezvoltă organic din propriile lui temelii, romanul îl evocă în dependența lui de mediu (o aluzie la realismul unora dintre scriitorii contemporani). Romanul îndrumază deci poezia către politică și jurnalism și, în chipul acesta, îi pregătește moartea. Salvarea nu poate veni decât dela reîntoarcerea la mituri. Nu însă către miturile creștinismului, pe care Wagner îl învinuiește de a fi desrădăcinat popoarele moderne din terenul natural al intuițiilor lor despre lume. Preferința lui Wagner este evidentă, când amintește de miturile popoarelor germanice care, în tocmai ca cele grecești, dezvoltă din intuiții ale naturii figurile zeilor și eroilor săi. În tot cazul, într'o inspirație poetică sprijinită pe mituri întrevede Wagner posibilitatea unei restaurații a poeziei în epoca noastră.

Relațiile intelectuale dintre Wagner și Nietzsche au fost adeseori expuse. Cum însă dezvoltarea modernă a problemei miturilor n'a

format niciodată, după câte știm, obiectul unei cercetări speciale, felul în care teoria miturilor s'a transformat în trecerea dela marele compozitor și poet la apologistul lui, a rămas neprecizat. Chiar o monografie atât de completă ca cea a lui Ch. Andler nu ne spune nimic în această privință, cum de altfel nu amintește nici lungă filiație romantică la capătul căreia se găsește teoria nietzscheană a mitului. Totuși, când spre sfârșitul „Nașterii Tragediei”, se dau unele dezvoltări ideii despre importanța mitului tragic, autorul exprimă păreri care își au strămoșii lor. Faptul că Nietzsche proclama mai cu seamă isvoarele antice ale gândirii sale, a făcut cercetarea mai puțin atentă la motivele ei romantice. Interesul expunerii întreprinse până acum stă deci și în punerea în lumină a fundamentului romantic pe care autorul „Nașterii Tragediei” își construiește teoria sa.

Continuând pe romantici și pe Wagner, Fr. Nietzsche dă totuși problemei o orientare personală, asupra căreia se cuvine a fi lămuriri. Trebuie astfel arătat că încă pentru un Wagner, mitul avea o valoare epistemologică. Dezvoltând o vedere a lui Vico, a cărei vitalitate nu slăbise dealungul prelucrării ei romantice, mitul este și pentru Wagner, în primul rând, cunoaștere, o intuiție asupra lumii și vieții care trebuie cântărită după conținutul ei de adevăr. Numai judecând astfel putea Schelling să afirme că mitul este veriga de legătură din-

tre filosofie și poezie. Finalitatea epistemologică a artei, scopurile ei de cunoaștere, era o idee foarte tenace. Nici romanticii, nici Wagner n'au reușit s'o înfrângă. Abia Nietzsche izbutește să depășească această veche și durabilă tradiție. Pentru el, arta este o funcțiune a vieții, nu a cunoașterii. Oamenii creiază artistic pentru a se ajuta să trăiască, nu pentru a pătrunde mai adânc în adevărul lucrurilor sau pentru a cuprinde intuitiv legăturile dintre ele. Teoriile lui Nietzsche asupra mitului tragic nu sunt decât o aplicare a acestor principii mai generale. În adevăr, ne spune Nietzsche, când Grecii au luat cunoștință, cu ocazia experiențelor lor dionisiace, de fragilitatea principiului individuației, de ușurința cu care mărginita formă individuală se poate desface pentru a intra în marea și furtunoasă unitate a vieții, ei au găsit mijlocul de a se salva prin contemplația apollinică a unei lumi de forme liniștite. Tragedia greacă este produsul acestei sublimări a groazei de viață în încântare pentru aparențele ei. „Mitul tragic nu poate fi înțeles decât ca o transformare imaginativă (Verbildlichung) a înțelepciunii dionisiace prin mijloace apollinice de artă”.¹⁷⁾ Mitul conține în sine aspirația de a te dăruii aparenței și pe aceea de a o depăși prin pierderea în unitatea nediferențiată a vieții. După cum ascultând o disonanță muzicală dorim s'o auzim și, în același timp, năzuim dincolo de ea, către armonia per-

fectă, tot astfel soarta tragică a eroului mitic ne reține cu plăcerea pentru aparențele ei, în care se amestecă senzația dureroasă, dar și voluptatea profundă a presentimentului unei vieți mai largi, în care aceea mărginită a eroului urmează să se desfacă și să se risipească. Dacă, în sfârșit, Nietzsche dorește o restaurare a miturilor, împrejurarea se explică prin nevoia de a produce restabilirea acelui sentiment metafizic al vieții, fără de care nu numai poezia unei epoci, dar întreaga ei cultură, ajung a fi lipsite de orice forță creatoare și de orice unitate. Moștenirea raționalistă a socratismului a dus pretutindeni, în civilizația noastră, la acest rezultat. Anarhia fantasiei artistice și a culturii moderne în genere, deschise tuturor influențelor și lipsite de orice originalitate, nu este decât efectul final al desrădăcinării metafizice a omului și al fenomenului corelativ al dispariției oricărui mit. De aceea Nietzsche salută ca un semn prevestitor de bine, nu numai pentru poezia țării lui, dar și pentru întreaga ei cultură, restaurarea miturilor tragice prin noua dramă a lui Wagner. „Nimeni să nu creadă, scrie Nietzsche, că spiritul german și-a pierdut pe veci patria sa mitică, atât timp cât mai înțelege limpede glasul păsărilor care îi povestesc de acea patrie. Într'o zi se va trezi, după lungul lui somn, în toată prospețimea dimineții și atunci va ucide balaurii, va nimici piticii vicleni și va deștepta

pe Brünnhilda. Lancea lui Wotan însăși nu va putea să-i închidă drumul".¹⁸⁾

Există poate unele șovăiri în concepția lui Nietzsche. Amintiri din înțelegerea mitului ca o formă a cunoașterii se amestecă și în scrișul său, ca de pildă atunci când îl definește drept o „imagine concentrată a lumii” sau ca o „abreviatură a fenomenelor”. În mod general însă, și reliefând mai cu seamă ceea ce este nou în concepția sa, se poate spune că odată cu Nietzsche se produce o desintelectualizare a mitului, înțeles acum ca terenul fecund al artei și culturii, ca o putere a vieții și creații. Aceasta nu înseamnă însă că odată cu noua concepție, foarte răspândită printre poeții și gânditorii contemporani, mitul a pierdut vechiul său rol de a mijloci între filosofie și poezie. Se poate chiar spune că acest rol a fost abia acum mai bine înțeles și mai adânc înțemeiat. Căci atâta vreme cât miturile nu erau concepute decât ca reprezentarea simbolică sau alegorică a unor adevăruri, nu se vedea de ce expresia directă și mai adecuată a acestora din urmă, așa cum ne-o oferă filosofia însăși, n'ar lua locul vechei fantasii mitice, facultate întrecută și demnă de a fi eliminată. Față de acest mod de a gândi care se impunea unui Hegel, Nietzsche ne arată că mitul nu este o formă mai veche a spiritului omenesc, ci una a cărei valoare rămâne permanentă. El este terenul din care puterea de creație a vieții

își trage neconținut seva. Pe de altă parte, după noua teorie, ceea ce mitul implică nu sunt **idei**, ci **trăiri** metafizice. În adâncul lui se cuvin a se recunoaște nu concepții ale rațiunii, ci experiențe ale subconștientului metafizic. Pentru Nietzsche, mitul ne pune în contact cu substratul metafizic al realității, chiar dacă el nu poate fi tradus în idei clare despre firea fenomenelor și a legăturilor dintre ele. Implicațiile filosofice ale mitului sunt astfel cu atât mai adânci, cu cât au mai puțină nevoie să se desvolte în limpezi vederi intelectuale. Pentru scopurile acelei întrepătrunderi atât de intime între filosofie și poezie, încât niciuna din ele n'are nevoie să-și asume modurile proprii ale celeilalte, felul în care înțelege Nietzsche rolul posibil al miturilor, este deosebit de prețios și trebuie păstrat ca un câștig al cercetării.

POESIA FILOSOFICA

Poesia filosofică a existat cu mult înaintea teoriei poesiei filosofice. Mult mai înainte ca speculația modernă să fi disputat poesiei un loc pe care declara a-l putea ocupa mai bine, poeții au întregit viziuni de totalitate a lumii și au găsit în fantasia lor un mijloc de a pătrunde în misterul lucrurilor și al legăturilor dintre ele. Parmenide, Heraclit și Pitagora au fost în același timp filosofi și poeți. Asociația aceasta s'a păstrat multă vreme și istoria gândirii ne înfățișează, aproape în toate epocile, cazuri în care cugetătorii au recurs la forma exprimării poetice. Se cuvine totuși a face o deosebire între filosofii cari au adoptat forma poetică și poeții cari au filosofat. Oricine simte că Parmenide și Sofocle nu aparțin aceleiași categorii. Dealtfel, pentru a delimita cu strictețe domeniul poesiei filosofice, trebuie să ne impunem a nu confunda poesia filosofică cu ceea ce poate apărea ca reflecție filosofică în cuprinsul oricărei poeme. Monologul lui Hamlet care începe cu întrebarea „A fi ori a nu fi?” nu alcătuește o simplă pagină de meditație filosofică decât izolată din întregul care o conține. Considerată în acest întreg, ea ne apare ca un element de caracterizare a erou-

lui, ca un mijloc de integrare a figurii sale psihologice. Tot astfel lungile disertații asupra unor probleme ale gândirii, atribuite lui Settembrini și Naphta în romanul „Der Zauberberg” al lui Thomas Mann, cu tot marele lor interes speculativ, nu sunt, din punct de vedere literar, decât mijloace care ajută evocarea mai completă și mai adâncită a caracterelor respective. Poetul se folosește de ele în calitatea sa de creator de viață. În domeniul lirismului, există deasemeni momente reflexive care îndeplinesc rolul de a întări și de a da perspectivă expresiei lirice a sentimentului. Astfel, când Eminescu, în *Scrisoarea I*, după ce evocă lumina lunii și farmecul ei, purcede la meditația care începe cu versul: „La 'nceput pe când ființa nu era, nici neființă”, cuprinsul gândurilor interesează nu numai prin valoarea lor filosofică, dar și prin faptul că asociat cu ele, sentimentul poetului urcă el însuși o treaptă, căpătând o rezonanță mai vastă și un nimb august. Versurile acestea sunt citate adeseori pentru a ilustra așa numita filosofie a lui Eminescu. Ele trebuiesc însă citite și reținute în ansamblul din care fac parte și în care îndeplinesc funcțiunea certă de adâncire a sentimentului liric.

Precizarea domeniului poeziei filosofice are însă nevoie și de alte limitări. Trebuie, în adevăr, limpede deosebit între intenția poetului de a comunica o idee și aceea care nu con-

sideră ideea decât ca un resort al vieții emotive. Intocmai ca orice aspect al naturii sau al vieții interioare, ideile pot și ele să devină materialul creației poetice. Sunt poeți cari cântă iubirea, natura sau moartea; alții însă ideile lor despre iubire, moarte sau natură. Unii pornesc dela experiența acestor realități, alții dela reflecția cu privire la ele. Cine compară pe Heine și Verlaine cu Vigny și Leopardi are prilejul să deosebească între două atitudini poetice deosebite, dintre care una este **naivă** și cealaltă **reflexivă**. Față de aceștia din urmă, poeții filosofi, în sensul mai special care se poate da acestei categorii, sunt aceia cari nu ajung să topească mediația reflecției în imediatitatea sentimentului, ci păstrează reflecția ca reflecție, gândind și îndoctrinând, în loc să închipue și să cânte. Noțiunea adevăratei poezii filosofice este astfel mai mult un concept negativ, rezultatul unei opriri a procesului poetic din desfășurarea lui către țintele care trebuie să-i rămână proprii. S'ar putea spune că nu rămân filosofi decât scriitorii cari nu isbutesc să ajungă cu adevărat poeți.

Nu se poate face deci o mai mare greșală decât a confunda între poemele care exprimă idei cu intenția deliberată de a îndoctrina și acelea care le sugerează, fără să le exprime sau fără să le exprime în întregime. Aci apare însă marea deosebire dintre poemele didactice și cele simbolice. Din rândul aceloră fac parte

alături de amintitele poeme ale antichității grecești, „De rerum natura” a lui Lucrețiu, „Das Ideal und das Leben” sau „Die Künstler” ale lui Schiller și unele mai noi ca „Le Bonheur” și „La Justice” de Sully Prudhomme. În toate acestea este indiferent dacă poetul manifestă propriile lui idei, cum era cazul pentru pre-socratici sau dacă ei pornesc dela o doctrină constituită, așa cum făcea Lucrețiu sau Schiller, care turnau în formă poetică viziunea despre lume a lui Epicur sau Kant. În toate aceste împrejurări, important rămâne faptul că poetul nu înfățișează atât senzații și imagini, cât o materie de idei, pe care isbutește de altfel s'o însumeze uneori destul de adânc, încât să devină un eveniment puternic al subiectivității sale. Limitele prea înguste ale didacticismului filosofic sunt depășite atunci și inspirația poetului este restituită, dincolo de intenția lui, adevăratei trepte poetice. Uneori această materie de idei nu provine din sfera speculativă a metafizicei sau moralei, ci din aceea a științelor experimentale. Când, către sfârșitul veacului trecut, J-M. Guyau pleda pentru drepturile unei poezii științifice, el arăta cât are de câștigat poezia din cuceririle astronomiei, ale fizicei sau biologiei. ¹⁾ Creația poetică a secundat la Guyau teoria și astfel poeme ca „L'Analyse spectrale” sau „Les étoiles filantes” sunt prelucrările lirice ale unui material furnizat de științe.

Un tip poetic cu totul felurit este acela în care conținutul de idei este latent și neformulat sau neformulat în întregime. Evident, atunci când considerăm pe „Faust” al lui Goethe sau pe „Cain” al lui Byron, întâmpinăm o mulțime de idei exprimate, maxime de mare profunzime care și-ar putea găsi locul și care și-l găsesc de fapt în numeroase tratate de etică sau metafizică. Totuși, oricine surprinde deosebirea dintre „Faust” și „De rerum natura”. Numai cel din urmă dintre acestea merită numele de „didactic”, cu toate accentele autentice poetice pe care le cuprinde. Numai el intenționează comunicarea unei doctrine și n'are decât un conținut manifest de idei. „Faust” este însă, în primul rând, prezentarea unui destin omenesc, din care se poate desprinde un sens general, capabil a fi convertit, printr'o acțiune posterioară contemplației, în formulare abstractă. Motivul lui „Faust” nu este ideologic, ci epic și dramatic. Înțelesul ideologic al acestui motiv trebuie abia refăcut din indicațiile textului și din dezvoltarea generală a acțiunii. Dacă operii lui Goethe, întocmai ca și aceleia a lui Lucrețiu, i s'a atribuit uneori calificarea de „poem filosofic”, atributul acesta rezultă din motive cu totul felurite. Căci în timp ce despre „De rerum natura” se poate vorbi ca de **poemul unei filosofii**, în cazul lui „Faust” poate fi mai bine vorba despre **filosofia unei poeme**. Clasicismul în veacul al XVIII-

lea reprezintă în domeniul care ne interesează mai cu seamă tipul poemei filosofice didactice. Compoziții ca „Discours sur l'homme”, „Poème sur la loi naturelle” și „Poème sur le désastre de Lisbonne” de Voltaire sunt expuneri doctrinare în versuri. Chiar dacă, pe alocuri, ele ajung a fi însuflețite de adevărate accente lirice, intenția lor și principalul lor interes nu rămâne mai puțin comunicarea unei doctrine. Altul este însă cazul unor poeme ca „Les pauvres gens” sau „Le Crapaud” de V. Hugo. Ceeace ni se oferă aci sunt în primul rând imagini și sentimente, nu idei. Ideea se constituie cu toate acestea, dar numai ca un mod special de adâncire a viziunii. S'ar spune că poetul nu pornește dela o idee, pe care vrea s'o comunice într'o intenție deliberată, ci o găsește în drumul său și se mulțumește s'o sugereze.

Am arătat, în altă parte, ce motive susțin, ideea unei poezii filosofice. Convingerea că progresele moderne ale speculației periclitează poezia, impunea acesteia silența de a se înălța la demnitatea ei. Dealtfel, chiar mai înainte ca Hegel să dea alarma cunoscută, este probabil că spiritele cultivau părerea că filosofia este o formă superioară de manifestare și că, prinurmare, poezia se înobilează atingând condiția ei. Dintr'o astfel de stare de spirit trebuie să fi apărut lungul poem didactic „Essay on Man” al leibnizianului Pope. Astăzi însă oricine își dă seama că poezia pierde mai

de grabă din depășirea proprii ei condiții. Dacă poemele filosofice didactice păstrează o valoare poetică, lucrul se întâmplă în ciuda didacticismului lor. Trebuie deci să privim cu rezerve un aforism ca acela al lui Fr. Schlegel: „Cu cât poezia devine mai mult știință, cu atât devine și mai mult artă”²⁾). Dacă sentința lui Schlegel trebuie înțeleasă în direcția preconizării inspirației didactice, căreia dealtfel îi arătase și altă dată preferința sa³⁾, ea este fără îndoială falsă. Cu cât devine mai mult știință, poezia devine mai puțin artă. Adevărata poezie se sufocă în impasul didacticismului. Tipul poeziei simbolice rămâne într'acestea mult mai valid, pentru că nu provoacă în aceeași măsură mutația atitudinii contemplative în atitudine de cunoaștere. Cine citește pe „Faust” sau pe „Cain”, „Prometheu deslănțuit” al lui Shelley sau „Le Satyre” al lui Hugo, nu ia cunoștință despre anumite vederi asupra omului și a vieții, așa cum ar face-o străbătând „Tratatul despre pasiuni” al lui Descartes sau „Etica” lui Spinoza. Ideile care se degajează în cele din urmă din simbolurile poemelor amintite se formează în noi așa cum se pot cristaliza din experiențele vieții. Este drept a spune apoi că toate aceste poeme sunt depozitarele unei înțelepciuni, nu ale unei doctrine. Să mai observăm că tipurile de poezie pe care încercăm să le stabilim aci, nu apar mai niciodată în forme cu totul pure. Mai cu sea-

mă meditațiile lirice ale romanticilor sunt rare ori libere de infiltrații didactice. Nici Lamartine, nici Vigny, nici Hugo nu sunt totdeauna străini de intenția de a îndoctrina. Un curent de didacticism, provenit din moștenirea clasică, trece și prin marile lor poeme.

Trebue, în fine, adăugat că pentru a exprima conținuturile cele mai înalte ale spiritului, poezia n'are nevoie să formuleze o doctrină, așa cum face speța ei filosofic-didactică, nici chiar să întrebuițeze simboluri, așa cum apar în celălalt tip distins de noi. Adevărata poezie este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci când nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar când nu-l sugerează printr'un simbol. Ridicându-se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filosofia. Aceleași conținut spiritual poate fi regăsit și în una și în alta, fără ca cea dintâiu să-și asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-l impună spiritului printr'un simbol concret. Romanticii au afirmat uneori conștiința acestui paralelism. Astfel, Lamartine în a doua prefață a culegerii „Premières méditations poétiques”, exprimă „convingerea fermă și nesguduită că Dumnezeu este ultimul cuvânt al tuturor lucrurilor și că filosofii, întocmai ca poezia, nu sunt decât manifestările mai mult sau mai puțin complete ale raporturilor noastre cu Ființa infinită”.⁴⁾ Ideea, în formă modificată, apare odată și sub pana

lui Hugo. În adevăr, într'unul din capitolele cărții consacrate lui W. Shakespeare, Hugo notează la rândul lui: „Poesia și știința (sic!) au o rădăcină abstractă. Știința desvoltă din ea capodopere de metal, lemn, foc sau aer, mașină, navă, locomotivă, aerocafă; poesia scoate capodopere de carne și oase (!), „Iliada”, „Cântarea Cântărilor”, „Romancero”, „Divina Comedie”, „Macbeth”. Nimic nu deșteaptă și nu prelungește mai mult uimirea vișătorului decât aceste exfoliații misterioase ale abstracțiunii în realități aparținând îndoitei regiuni, una exactă și cealaltă infinită, a cugetării omenești”⁵⁾. Insemnarea lui Hugo are aerul unui auto-comentar. În adevăr, în poema „Plein-Ciel”, publicată la finele primei serii a „Legendei Secolelor”, Hugo folosise mitul „aerocafei”, al navigației aeriene, pentru a simboliza înaintarea victorioasă a spiritului, desfacerea lui din vechile legături materiale. Ceeace Hugo numește „exfoliația” spiritului în regiunile paralele ale științei și poeziei, justifică folosirea uneia din creațiile științelor ca un simbol poetic. Hugo pare deci a nu concepe expresia conținuturilor spirituale în poezie decât prin intermediul simbolurilor, cărora, împreună cu toți romanticii, le dă folosința cea mai largă. Este știut însă că simbolurile poetice aparțin și ele mai multor varietăți și că acele ale lui Hugo nu sunt poate cele mai bune. Simbolurile lui Hugo sunt ade-

seori simple alegorii. Simbolul „aeroscafei” face parte din această categorie.

Conștiința contimporană afirmă într'acestea puțința poeziei de a vehicula intuițiile supreme ale spiritului, chiar fără intermediul simbolurilor, necum al formulărilor didactice. Chiar într'un cântec atât de simplu, ca „Chanson d'automne” al lui Verlaine,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De ça, de là
Pareil à la
Feuille morte.

un cercetător ca G. Simmel recunoaște expresia poetică a unui sentiment de viață cu rădăcini metafizice, al acelui chip al omului modern de a se resimți pe sine ca o simplă devenire, fără nicio realitate substanțială, ilustrat și de sculptura impresionistă a unui Rodin. Excesul conștiinței heraklitiene, și-ar găsi în cântecul lui Verlaine o expresie tot atât de autorizată ca în anumite filosofii moderne ale devenirii⁶⁾. Fără îndoială, astfel de exageze ale unor creații literare care, în mintea autorilor, păreau atât de îndepărtate de orice intenții teoretice, cuprind ceva pedant și repulsiv. Toată lumea este astăzi de acord că poezia n'are nevoie să trezească grave concepții ale spiritu-

lui și că menirea ei este pe deplin realizată, dacă ne-a vrăjît o față mai nouă a lucrurilor și ne-a făcut să vibrăm sentimental mai puternic. Dar cine examinează acest răsunset afectiv cu mai multă atenție, nu poate să nu recunoască și semnificația lui absolută. O notă de reverență și de fervoare, așa cum nu se poate produce decât în atingere cu sensurile universale ale lumii și vieții, se amestecă în emoțiile poetice mai înalte. Experiența poeziei deschide perspective către viața supremă a spiritului. Dacă nu ne pricepem să le recunoaștem, încântarea poetică nu se mai deosebește prin nimic de satisfacțiile cele mai grosolane. Poezia n'are deci nevoie nici să adopte atitudinile doctrinarului și nici chiar să manevreze simboluri dificile. Expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experiențele spirituale supreme.

Este meritul lui Edgar Poe de a fi recunoscut că lirismul poate aspira la expresia absolutului, chiar fără să întrebuițeze categoriile poeziei filosofice. În „Principiul poetic”, un text care se află la baza poeziei mai noi, Poe asvârlă o săgeată împotriva „ereziei didactice”, potrivit căreia obiectul inspirației poetice ar fi un adevăr de ordin moral. Poe denunță cu energie „deosebirile abisale între modul de acțiune al adevărului și poeziei”, recunoscând totuși acesteia din urmă un conținut transcendent, de vreme ce el nu se resolvă „nici în priveliști, nici în sunete, nici în par-

fumuri, nici în colori". Intr'o notație de spirit platonician, Poe distinge în cele mai multe emoții poetice sau muzicale o notă de durere, provenind din „incapacitatea noastră de a posedea de îndată, complet și pentru totdeauna, acele divine bucurii extatice pe care, prin intermediul poeziei și muzicii, nu le dobândim decât în fulgerări scurte și nelămurite”⁷⁾). Multă vreme a rămas o problemă deschisă întrebarea cărei categorii spirituale mai largi putem să-i subsumăm experiența poetică, în felul în care a definit-o Edgar Poe. Ne fiind cunoștință și, prin urmare, așa numita „poesie filosofică” rămânând un concept fals și adulterat, cum se cuvine să concepem experiența transcendentului pe care poezia o mijlocește?

H. Bremond a dat acestei întrebări un răspuns. În „*Prière et Poésie*”, Bremond a definit poezia ca o varietate a misticeii, a vieții religioase mai adânci. Înțelegerea misticeii prin subsumare la poezie, spune Bremond, a fost adeseori folosită de psihologi. Teoreticieni ai vieții religioase ca Grandmaison, Marechal sau Sharp au pus bine în lumină analogiile dintre inspirație și intuiția mistică a prezenței divine. Bremond crede acum a putea inversa procedeul, făcând din poezie o formă specială în sfera mai largă a vieții religioase. Și aceasta cu atât mai bune motive cu cât mărturiile misticilor prezintă o bogăție de detalii, o profunzime a introspecției pe care rare ori o manifestă

mărturiile poeților ⁸⁾. Înțelegerea poesiei ca o formă a misticei ne duce departe de etapa romantică în care un Victor Hugo afirma: „cine spune poezie spune filosofie și lumină” ⁹⁾. Concepția lui Bremond nu este însă tot atât de excesivă ca aceea a „poesiei filosofice”, pe care, în ritmul dialectic al temelor, trebuia s'o înlocuiască? Răspunsul afirmativ la această întrebare n'a întârziat să apară. Căci există o „poezie religioasă”, după cum există o „poezie filosofică”. Există adică o poezie care folosește motive ale vieții religioase, de pildă vechile imnuri ale unui Thomas de Celano sau Jacopone da Todi. Există apoi poeme care dezvoltă simboluri ale vieții religioase: „Eloa” de Vigny sau „La Fin de Satan” a lui Hugo. Dar există și o poezie în care implicațiile ei absolute nu se traduc nici în formulare filosofică, nici în formulare religioasă și nici în simboluri care semnifică experiențe din aceste două regiuni. Fiorul pe care această poezie îl decătușează nu are altă legătură cu viața religioasă decât aceea care rezultă din faptul că ambele se ridică din aceeași rădăcină absolută. „Există o **analogie**, scrie J. Segond, între puterile sufletului care se exprimă prin poesia pură și acele ale vieții religioase imediate” ¹⁰⁾. În același fel Pietro Mig-nosi, un gânditor italian de inspirație catolică, foarte legat de gândirea lui Bremond, socotește că dacă poesia trebuie apărută de asimilarea cu filosofia, de vreme ce una e revelație, în timp

ce cealaltă este îndoială și critică, ea nu se cuvine mai puțin a fi ferită și de asimilarea cu religia. Fără îndoială, observă Mignosi, poesia este un act religios, dar nu unul care aduce revelația adevărului, ci numai a aparenței adevărului. „Revelația lui Dumnezeu este adevăr; adevăr absolut. Revelația omului, care este poesia, este ca și adevărul”¹¹⁾. Nu putem totuși subscrie la aceste limitări ale lui Mignosi, căci dacă poesia este revelație, ea nu poate fi revelația unei simple aparențe a adevărului. Aparența aparține suprafaței lucrurilor. Revelația poartă însă asupra unui fond adânc, ascuns de aparențe. Cum poate exista deci o revelație a aparenței? Conceptul despre poezie al lui Mignosi mi se pare cu totul contradictoriu. Caracteristic rămâne într'acestea faptul că încercările de a diferenția poesia de religie n'au lipsit în cuprinsul curentului bremondian, deși el pornește de la identificarea lor. Dar aceste diferențieri rămân mai mult sau mai puțin vagi și nesatisfăcătoare, atâta timp cât nu înțelegem că adevărata poezie conține o „implicație” absolută, deopotrivă cu filosofia și religia și că, numai datorită acestui fapt, ea pare a fi când o varietate religioasă, când una filosofică. Aceiași împrejurare ne explică de ce putem desvolta „implicațiile” poeziei când într'o direcție, când într'alta, tălmăcind conținutul ei adânc fie în termeni filosofici, fie în termeni religioși.

* * *

Interesante considerații a consacrat poeziei filosofice P. Cerna, într'o lucrare puțin cunoscută. În teza sa de doctorat, poetul devenit discipol al esteticianului Volkelt, distinge și el între poezia care exprimă idei și aceia care le figurează simbolic, rezervând însă locul preminent acestora din urmă. Volkelt însuși se ocupase de poezia filosofică, precizând că ideile pot dobândi valoare poetică în măsura în care sunt destul de însumate de poet, încât să fii devenit experiențe afective (gefühlsmässige Erlebnisse)¹²). Ideile poetului, arătase Volkelt, au ieșit din faza cercetării și a discuției, integrându-se într'o sigură posesiune spirituală. Refacerea acestui drum în sens invers, retrogradarea către discuție, analiză și fundare teoretică primejduiește siguranța și voiciunea creației poetice. Poezia de idei ne satisface de altfel cu atât mai mult cu cât forma abstractă este înlocuită cu forma sensibil-intuitivă. Înlocuirea aceasta izbutește în grade felurite. „Manfred” sau „Cain” de Byron sunt mai abstracte decât „Hymnen an die Nacht” de Novalis, unde gândirea s'a absorbit în întregime în elementul ilogic al sentimentului. În propria operă a lui Goethe, putem constata același proces în trecerea dela „Metamorfozele plantelor”, la „Grenzen der Menschheit”, „Prometehus”, „Wanderers Sturmlied”, etc.¹³) Față de aceste rezultate ale cercetării lui Volkelt, acele ale elevului său re-

prezintă fără îndoială o îmbogățire a detaliilor, dacă nu a principiilor.

Cerna recunoaște că poetul poate porni și dela idee, așa cum a făcut Schiller altă dată, după trecerea sa prin doctrina kantiană, pe care însă s'a priceput s'o contopească cu intuițiile fantasiei. Adevărul este că poeți dintre cei mai mari, Leopardi sau Byron, exprimă uneori idei fără niciun înveliș sensibil. Totuși, „meditația nudă, lipsa intuițiilor fantasiei sunt, cu rare excepții, semnul unei cugetări poetice didactice sau mediocre”¹⁴). Poetul nu trebuie într'acestea să se țină departe de rezultatele mai noi ale filosofiei și științelor. În lucrarea de îndepărtare a limitelor cunoștinței ies la iveală raporturi noi dintre om și natură, pline de rod pentru inspirația poetică. Felurile valori omenești întocmesc apoi un organism solidar, încât progresul unora aduce un influx de viață nouă pentru restul celorlalte. Dealtfel, ideile poetului nu trebuiesc să fie totdeauna ale filosofiei sau științei contemporane. Apoi, chiar când le împrumută, ele trebuiesc să devină bunul său, până la punctul în care se convertesc în sentimente proprii. Adevărul obiectiv al ideilor este poeticește irelevant. Ideile în poezie dobândesc o putere internă constrângătoare numai atunci când ni se vestesc în ele „adevărurile inimii poetului”. Căci emoția are în poezie un incontestabil primat asupra inteligenței și voinței, chiar în poezia filosofică. Acest coeficient

afectiv al gândirii poetice se manifestă mai întâiu în forma ei ritmic-muzicală, în acel factor irațional care se adaugă peste cuprinsul intelectual al cuvintelor și însoțește întreaga conexiune a ideilor. Cerna recunoaște, cu alte cuvinte, așa numitul fenomen al „poesiei pure”, deși concluziile pe care le extrage de aci sunt destul de neașteptate. Căci din faptul că adevărata poezie este însoțită de un element irațional, care lipsește poeziei didactice, nu rezultă nici decum că cea dintâiu rezistă mai bine la transpunerea ei în proză. Este totuși ceea ce afirmă Cerna, în ciuda tuturor aparențelor. Caracterul irațional al poeziei, fiind legat de forma ei ritmic-muzicală, dispare cu totul în transpunerea prozaică. Mai multă dreptate are traducătorul imnului prometeian al lui Goethe, când afirmă că deși poemele didactice pot fi mai ușor traduse într'o limbă străină, totuși numai cele bogate în elemente iraționale pot lucra asupra sufletului traducătorului ca un produs al naturii și îl pot determina la o creație personală.

Ideile pot degaja sentimente, continuă Cerna, chiar în formularea lor directă. Deplină îndreptățire poetică dobândesc însă ele numai atunci când sunt aduse într'o intimă întrepătrundere cu intuițiile fantasiei, pe care dealtfel le pot face mai vii printr'un fel de acțiune de „ricoșeu”. Dar problema capitală în fața căreia trebuia să se oprească Cerna era aceea a rolu-

lui pe care ideile și-l pot asuma în procesul simpatiei estetice (Einfühlung), la clarificarea căruia Volkelt și întreaga lui școală au adus numeroase contribuții. Cum sprijină deci ideile simpatia estetică? Mai întâiu grație faptului că felul distins sau josnic al unor idei îl transportăm și asupra aparenței persoanelor care le pronunță. Intr'un mod ni-l închipuim pe Faust, altfel pe Mephisto și această în bună parte din pricina gândurilor atribuite lor de către poet. Ideile exprimă apoi nu numai realități mai mult sau mai puțin obiective, dar și temperamentul aceluia care le gândește. Grație lor reconstituim deci icoana internă a omului. Să adăugăm apoi că în procesul simpatiei estetice proiectăm nu numai sentimente, dar și idei. Cum devine lucrul posibil? Mai întâiu, prin ajutorul „imaginei poetice”, care chiar atunci când nu sunt asociate cu idei exprimate, le conțin totuși într'un mod latent și le dau întregul lor sens și întreaga perspectivă. Comparațiile poetice pot ajuta la rândul lor procesului de proiectare a unor idei în aparență, deși această cale rămâne adeseori plină de primejdii, dacă cei doi termeni ai comparației nu ajung să se echilibreze, din pricina că fie ideea, fie imaginea, dobândesc o dezvoltare prea mare. Preferabilă deci față de procedeul comparației și de acel didactic al alegoriei, rămâne exprimarea simbolică a ideii, adică a ideii atât de bine topită în aparență, încât aceasta conține ca presentimentul unui

conținut general, pe care fie că cititorul îl extrage singur, fie că poetul îl formulează însuși până la urmă.

Contribuția lui Cerna reprezintă un efort destul de departe împins de a depăși cadrele poeziei filosofico-didactice. Deși nu este un adversar declarat al exprimării directe a ideilor și nici a explicitării reflexive a simbolurilor, Cerna a întâlnit totuși, în analizeze sale, fenomenul poeziei pure și acel al ideii latente în imagine. Din moștenirea poetică pe care o ducea cu sine și, desigur, din unele îndemnuri ale timpului, el a păstrat însă imagina poetului gânditor și a cititorului care adoptă o atitudine reflexivă și, în chipul acesta, și-a închis drumul către conceptul poeziei absolute, adică al aceleia care atinge treptele cele mai înalte, interzicându-și să fie altceva decât poezie. Să adăugăm că teoriile poetice ale lui Cerna au marea însemnătate de a fi o justificare a creației sale, care, din nefericire, se găsea încheiată în momentul în care întreprindea comentarul ei. Această creație conține, alături de unele elemente didactice, un avânt original, o ritmică vie a sentimentelor, care deseori ne face să uităm pe gânditorul didactic care străjuește mai tot timpul în el. Poate că dacă ar fi trăit destul, pentru a atinge maturitatea talentului său, Cerna ar fi ajuns la acea purificare a lirismului, pe care și teoria și inspirația sa o vestesc de mai multe ori.

FILOSOFIA CA POESIE

Multiplicitatea sistemelor filosofice și chipul în care ele par a valora, mai mult prin subiectivitatea pe care o exprimă, decât prin conținutul de adevăruri pe care isbutesc să le impună tuturor minților omenești, sunt împrejurări care ne aduc adeseori pe buze constatarea cu înțeles justificativ și limitativ: „filosofia nu este altceva decât o formă a poeziei”. Această judecată, al cărei ton desiluzionat nu poate scăpa nimănui, făgăduiește să adauge un aspect nou problemei „poeziei filosofice”, pe care am desbătut-o în capitolul anterior. Căci dacă, după cum am arătat, poezia poate vehicula intuițiile cele mai înalte ale spiritului, fără să fie obligată a-și asuma conținuturile doctrinare ale filosofiei și chiar fără a le face să transpară prin simboluri adecuate, ar rămâne totuși o formă valabilă a „poeziei filosofice”, și acesta n'ar fi alta decât filosofia însăși. Cel puțin așa vor să

ne facă a crede toți acei cari afirmă că filosofia nu este știință, adică lucrare metodică a minții omenești capabilă să cucerească adevăruri noi și să le adauge celor agonisite în trecut, ci numai și numai poezie și artă. Dar după cum ideea „poesiei filosofice”, cu toată înrudirea esențială și de netăgăduit dintre poezie și filosofie, conține în sine o primejdie, prin solicitarea amintitei îndrumări către impasurile didacticismului, tot astfel nici noțiunea „filosofiei ca poezie” nu este mai bine venită și mai fericită prin urmările ei. Căci dacă cercetarea filosofică n'ar mai fi încredințată metodelor logice și analizelor riguroase, ci numai fantasiei și intuițiilor sentimentului, dacă expresia abstractă și cu înțelesuri exacte ar fi pretutindeni înlocuită cu termenul poetic mai impropriu, dar mai sugestiv, este sigur că rezultatele pe care le-am dobândi n'ar avea o valoare filosofică superioară. Estetizarea filosofiei este o îndrumare care se cuvine a fi privită cu rezerve. Există, dealtfel, mai multe chipuri de a înțelege rolul poeziei în lucrarea filosofiei, pe care analiza are datoria să le pună deopotrivă în lumină.

Există, mai întâiu, o concepție potrivit căreia poezia este forma cea mai înaltă a cunoașterii filosofice. Romanticii au reprezentat-o adeseori. Novalis o exprimă neîncetat în însemnările sale. Alte vremuri înfățișau poezia ca forma mai veche a filosofiei. Interpreții alegorizanți ai poeziei, a căror speță rămăsese încă destul

de vie, se întâlneau în afirmarea acestui punct de vedere. Ne vom ocupa mai târziu de poziția alegoriștilor. Deocamdată ne mulțumim să observăm că ceea ce părea un adevăr atât de bine întemeiat cunoaște acum soarta unei totale răsturnări, încât romanticii ajung să recunoască în poezie, nu forma anterioară și pregătitoare a speculației filosofice, ci forma ulterioară și încununarea ei. „Poetul are puține de învățat dela filosof, scrie odată Fr. Schlegel, filosoful însă multe dela poet”. Iar în altă parte: „Acolo unde filosofia încetează, trebuie să înceapă poezia”²⁾ Tot atât de radical este și Novalis. Filosofia este pentru el „poemul inteligenței”. Au fost epoci, observă Novalis, când filosofia descompunea întregurile în elemente, pentru a le recompuce pe cale mecanică. Scolastica reprezintă o încercare de acest fel. Imaginația productivă era pe-atunci atât de slabă, încât nu-și putea prezenta legăturile -dintre elemente și unitatea lor vie. Astăzi filosofia își înțelege rolul său altfel. „A filosofia înseamnă a deflegmatiza, a vivifica”. Funcțiunile poetice ale spiritului sunt și funcțiunile lui filosofice superioare. Și astfel, pentru Novalis, nu numai poezia se alimentează din energiile simpatetice ale sufletului, dar și filosofia. A cunoaște înseamnă a intra în forme noi, a șterge deosebiriile dintre subiect și obiect, a proiecta substanța proprie în aspectul exterior și străin. Cunoștința filosofică și intuiția poetică devin, pentru Novalis,

unul și același lucru. „Filosofia este de fapt nostalgie, tendința de a te regăsi pretutindeni acasă”. „Eu = non eu: cel mai înalt principiu al științei și artei”. „Cea mai desăvârșită formă a științelor trebuie să fie poetică”. Iar dacă după o anumită mentalitate științistă, există un drum al pozitivării care conduce dela poezie, la filosofie și la știință, drumul pe care îl preconizează Novalis este acela care răstoarnă cu desăvârșire ordinea acestor etape: „Orice știință devine poezie, după ce a devenit filosofie”. 2)

Poziția romantică n'a rămas, în zilele noastre, fără continuatori. O regăsim la un gânditor ca H. Keyserling, care declară în mod radical: „Filosofarea este artă pură. Cugetătorul lucrează cu legi ale gândirii și cu fapte științifice în același fel în care compozitorul operează cu sunete. El trebuie să găsească acorduri, să închipue suite și să ordoneze părțile în întreg după relații necesare... De aceea problema filosofiei este o problemă formală, ca aceea a oricărei arte. Valoarea unei concepții despre lume este o problemă de stil”. 3) Diferența dintre poziția lui Keyserling și aceea a romanticilor rămâne cu toate acestea destul de sensibilă. Căci dacă poezia era pentru filosoful romantic un organ de cunoaștere și un mod de a pătrunde mai adânc în intimitatea naturii, ea nu mai este pentru estetul contemporan decât un factor de cristalizare formală.

Un scepticism ireductibil pare a se desprinde din reflecțiile lui Keyserling. Aproximarea filosofiei de tipul estetic al artei nu mai este dorită de către autorul „Filosofiei ca artă”, pentru că pe această cale scopurile imanente ale cunoașterii ar fi mai bine servite. Filosofia nu mai este pentru el cunoștință, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conținut dispare cu totul. Concepția romantică a filosofiei ca poezie degenerază astfel la Keyserling în mărginita ei înțelegere estetistă.

Se poate spune că romanticii și toți acei cari au venit pe urmele lor au încercat să șteargă deosebirea dintre filosofie și poezie, operând o asimilare între ele fie prin conținutul, fie prin forma lor. Un alt curent al cercetării mai noi, a știut într'acestea să accentueze și deosebirile în cadrul de similitudini, revelat de romantism. Pentru a ajunge la acest rezultat, a fost necesară întreaga mișcare a ultimului veac, în care apropierea filosofiei de tipul științelor a tras mai mult în cumpănă decât apropierea ei de tipul estetic. Filosofii mai noi, în comparație cu acei ai Renașterii și chiar cu mulți dintre romantici, sunt naturi mult mai puțin dotate estetic. Un Marsilius Ficinus și un Giordano Bruno, apoi Schelling, Schleiermacher și Schopenhauer sunt firii artiste. August Comte, Spencer și Mill, Lotze, Hartmann și Lange au fost însă individualități de savanți, tipuri omenești în care funcțiunile logice preponderau asupra

celor artistic-intuitive. Prin ei și prin curentele care i-au înglobat, prin pozitivism și prin evoluționism, prin neo-kantism și prin toată conformarea filosofiei mai noi după modelul științelor exacte ale naturii, s'a ruinat acea asociație dintre filosofie și poezie, trează încă în conștiința romantică. De la un timp însă curentele anti-intelectualiste au solicitat din nou, printre filosofi, unele din energiile estetice ale spiritului, precum intuiția, sentimentul individualului, interesul pentru forme și structuri. Cine studiază filosofia mai nouă, așa cum s'a constituit din reacțiunea față de pozitivism, recoltează impresia hotărîtă că omul estetic a fost din nou chemat să-și spună cuvântul. Amoralismul lui Nietzsche, intuiționismul lui Bergson, istorismul lui Dilthey sunt concepții ridicate nu numai prin ajutorul funcțiilor logice, dar și prin unele din darurile mai suple ale inteligenței, ca și prin toate acele afirmații de valori care constituie pe artist.

M. Frischeisen-Köhler, un cercetător care s'a oprit odată asupra problemei pe care o discutăm aci, avea deci dreptate să observe că deosebirea care păreau a se fi statornicit la un moment dat între filosofie și poezie, nu mai sunt pentru noi atât de radicale.⁴⁾ Desigur, spre deosebire de romantici, Frischeisen-Köhler crede că interpretările filosofice ale lumii n'au nimic de folosit din viziunea poezilor. Poezia, redusă la singurele ei puteri, nu ajunge niciodată

la o concepție despre lume. Dacă totuși unele opere poetice manifestă o astfel de concepție, ne este ușor de făcut dovada că ea rezultă totdeauna din influența unui filosof. S'a arătat adeseori în ce măsură este îndatorat Goethe lui Spinoza sau Schiller lui Kant și încercarea poate fi reluată pentru toți poeții cari au fixat în opera lor un mod de răsfrângere filosofică a lumii și vieții. Părerea lui Frischeisen-Köhler este fără îndoială discutabilă, dacă ne gândim că un istoric al filosofiei de profunzimea lui Karl Joel a încercat să probeze cât de mult datorește filosofia presocratică a naturii lirice grecești din veacul al VII-lea și al VI-lea. Sentimentul naturii a precedat totdeauna cunoștința naturii. Un poet ca Alceu stă la origina curentului care produce filosofia ioniană, după cum entuziasmul pentru natură al lui Petrarca deschide calea pe care vor păși marii cercetători naturaliști în Renaștere, un Leonardo, Bruno, Cardano, Telesius, etc.⁵⁾ Dacă însă M. Frischeisen-Köhler nu se oprește asupra acestor împrejurări, el trebuie să recunoască totuși că în erijarea sistemelor lor, filosofii au făcut adeseori apel la energii sufletești care aparțin în mod propriu poezilor. Altfel nu s'ar explica faptul că un sistem filosofic nu este niciodată produsul exclusiv al metodelor științifice. Construcția lui presupune afirmații iraționale a unor valori, gesturi subiective de opțiune între mai multe soluții posibile și o lucrare de ro-

tunjire și întregire a totalului care sunt identice în esența lor cu actele fundamentale ale creației artistice.⁹⁾ Filosofii își asociază apoi, după cum arată mai departe Fr.-Köhler, unele din facultățile specific poetice, cum ar fi înțelegerea simpatetică a acelor realități iraționale care scapă prin plasa conceptelor logice. Ei recurg, în fine, la mijloacele exprimării poetice, oridecâteori este vorba să facă sensibile „temelia vie a concepției pe care o reprezintă, valoarea și puterea de viață a intuițiilor lor”.

Cu aceasta atingem însă o altă latură a problemei „filosofiei ca poezie”. Cine parcurge fragmentele unui Fr. Schlegel sau Novalis este uimit să constate că acești purtători de cuvânt ai romantismului, deși în soluție teoretică sunt înclinați să șteargă limitele dintre filosofie și poezie, în practica literară, în modul lor de a scrie, ei mențin aceste limite cu cea mai mare strășnicie. Preferința pentru formularea abstractă este absolut evidentă în însemnările lor filosofice. Numai vorbim de marii gânditori sistematici ai romantismului, oameni de altfel cu vii preocupări artistice, care au atins în notația abstractă un grad de ariditate ne mai cunoscut până atunci. Schopenhauer este o excepție printre ei. Textele unui Schelling sau Hegel sunt însă constituite dintr'o deasă rețea de noțiuni generale, prin care nicio reprezentare sensibilă nu mai pătrunde. Greutatea cu care străbatem în deobște aceste texte provine

din faptul că mai niciodată inteligența nu este susținută de intuiție, raționamentul nu se aliază nici când cu imaginația. Abia în curentul anti-intelectualismului recent expresia poetică și-a recucerit în filosofie drepturi care sunt vechi, de oarece presocraticii, apoi Socrates și Platon le recunoșteau cu cea mai mare bună-voință. Cugetători ca Nietzsche și Bergson au devenit astfel și mari scriitori. Vechea ariditate, care mai înainte trebuia să dea o idee de intransigența științifică a cercetătorului, a cedat într-o anumită măsură. Bunăvoința filosofiei contemporane față de formele exprimării estetice capătă dealtfel un caracter principial. Trecând cu vederea interregnul așa numitei filosofii științifice, au apărut în vremea din urmă cercetători cari par a crede că formele artistice sunt absolut congeniale în filosofie. Astfel, un M. Dessoir observând că filosofia se dezvoltă în trei direcții, în aceea a cercetării absolutului, a profesării unei doctrine despre natură și societate sau a edificării omului, crede a putea afirma că formele firești de cristalizare ale acestor preocupări sunt cele trei mari genuri poetice, drama, eposul și lirica.⁷⁾ Cercetarea presupune, în adevăr, formulare a problemei, adică întrebare, apoi desbatere cu sine însuși sau cu altă persoană, ceea ce conduce la forma monologului sau a dialogului filosofic, adeseori folosite în decursul istoriei gândirii. Profesarea unei doctrine (Lehren) ar lua apoi forma poemei didactice,

pe care au ilustrat-o altă dată un Parmenide sau Lucrețiu. În fine, filosofii cari urmăresc edificarea omului, o influențare mai adâncă a atitudinii lui, nu prețetă să facă apel la forma exprimării lirice. În același fel a arătat, acum în urmă, R. Daumal, un bun cunoscător al filosofiei grecești și indice, care este rolul imaginii poetice în limbajul filosofic. Transpuneți, ne invită Daumal, renumita imagine a lui Heraclit: „nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiași fluviu”, în formă științifică și prozaică, pentru a obține: „două fenomene, în două timpuri deosebite, nu pot fi identice, etc.”⁹⁾ Nimănu-i poate scăpa că numai în prima formă, adevărul heraclitian dobândește pentru noi importanța unui eveniment vital, în timp ce în transpunerea lui prozaică, el nu mai este decât o constatare moartă, fără aderențe mai adânci cu subiectivitatea noastră și fără posibilitatea de a o influența în chip durabil. Iar dacă filosofiei se cuvine să-i cerem o acțiune asupra vieții, se înțelege ce loc trebuie să rezervăm în cuprinsul ei imaginilor poetice.

Este timpul de a considera critic feluritele poziții delimitate până acum. Nu încapă îndoială că vechea identificare romantică dintre filosofie și poezie nu mai poate fi a noastră. Căci dacă așa numita cunoștință poetică ar fi adevărata cunoștință filosofică sau dacă i-ar fi numai superioară și ținta ei, așa cum Schlegel sau Novalis au afirmat-o de mai multe ori, nu

s'ar înțelege de ce există filosofia și de ce se menține? În succesiunea formelor vieții și ale spiritului, ulteriorul și superiorul sacrifică anteriorul și inferiorul. Se vede însă că nu acesta este raportul dintre filosofie și poezie, de vreme ce cultura le menține în permanentă simultaneitate. Mai logic este radicalismul estetic al lui Keyserling. O artă nu face inutilă pe celelalte și, dacă filosofia nu este decât lucrare formală aplicată faptelor științifice și legilor gândirii, se poate înțelege coexistența ei cu alte activități plâsmuitoare ale spiritului, de pildă cu poezia. Totuși potrivit ideilor noastre generale, filosofia este altceva decât lucrare plastică, de coordonare și unificare. Toate aceste activități au în filosofie un scop oare depășește simpla întocmire a unui întreg armonios. Filosoful lucrează în virtutea conștiinței că icoana sa despre lume cu cât va deveni mai unitară, mai coerentă și mai bine proporționată, cu atât va fi mai adevărată, nu doar mai frumoasă. „Ce este oare adevărul, se întreabă Keyserling, decât desăvârșire estetică?” Dacă însă adevărul sistemelor filosofice n'ar fi altceva, ar trebui atunci să ne mulțumim a-l contempla, fără să ne mai preocupe discuția și critica lui, amendarea lui în părțile care ni se par problematice, extinderea și adâncirea lui în acele care sunt susceptibile de progres. De fapt însă aceasta este atitudinea pe care o adoptăm față de filosofie, ca o do-

vadă că cerințele pe care aceasta le adresează spiritului nostru sunt cu totul diferite de acele pe care ni le adresează arta.

Este drept că cel puțin două momente în opera sistematică a filosofiei prezintă isbitoare analogii cu creația artistică. Opțiunea subiectivă pentru o anumită soluție și acțiunea de stabilire a întregului nu sunt determinate, mai cu seamă în metafizică, de fapte și de metode obiective. Dacă ne decidem să comparăm, după cum ne invită Fr.-Köhler, ceea ce impune observația și experimentul în filosofie cu ceea ce le adaugă spiritul nostru, din propria lui spontaneitate, în opera de interpretare, de rezolvare a greutăților și de întregire a totalului, constatăm cu ușurință că cea de-a doua parte este mult mai întinsă decât cea dintâiu. Ceea ce devine un sistem filosofic până la urmă urcă din profunzimi ale individualității și dintr'o aspirație către totalitate și necondiționat, care însuflețește și pe poet. Fără spirit poetic, speculația filosofică n'ar ajunge niciodată la termenul ei. Una este însă a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcțiile sistematice ale filosofiei și alta a proclama că numai acest spirit are însemnătate și că întreaga întreprindere a filosofării se rezolvă în funcțiunile lui. Rolul imaginației poetice în cercetarea filosofică începe acolo unde mijloacele proprii ale acesteia se dovedesc insuficiente. Intervenția poeziei în filosofie este un efect al limitelor

rațiunii și trebuie primită ca atare. Consecințele acestei atitudini sunt foarte importante. Pentru a le înțelege mai bine, comparația cu felul de a ne comporta în problema libertății și determinismului moral are o deosebită valoare euristică. Se pot trage, în adevăr, consecințe practice felurite din faptul că unii oameni recunosc chipul în care sunt determinate acțiunile lor, continuând să se comporte totuși ca niște oameni liberi, pe când alții nu numai că recunosc în toate împrejurările determinismul, dar nu fac niciun efort pentru a-l depăși și înfrânge. Lipsiți cu desăvârșire de libertate nu sunt decât cei din urmă dintre acești indivizi. Căci printre feluritele motive ale faptelor noastre, există și ideea libertății. Numai cine nu acordă niciun rol acestei idei este sclav cu totul. Tot astfel, pentru constituirea unei opere de gândire, este o împrejurare deosebită dacă folosind funcțiunile poetice ale spiritului, continuăm a ne comporta ca filosofi sau dacă, renunțând la orice velleitate de întregire a unei icoane raționale a umii, nu mai facem să funcționeze decât facultățile poetice. În cazul celei de-a doua atitudini, opera filosofării se găsește de fapt în lichidare.

Același lucru se poate spune despre întrebuințarea imaginilor filosofice în poezie. Există unele momente în cursul expunerii filosofice în care spiritul resimțind insuficiența mijloace-

lor abstracte ale exprimării, recurge la sugestia imaginii poetice. Faptul se produce în două împrejurări: atunci când autorul scrierii filosofice dorește să sprijine efortul rațional al cititorului său printr'o imagine intuitivă sau când propria lui intuiție poartă asupra unui obiect ireductibil la datele rațiunii. Necesitățile expunerii sau ale obiectului recomandă adeseori folosința imaginii poetice. R. Daumal crede că intervenția ei se impune și atunci când filosofia dorește să lucreze și ca o forță practică și îndrumătoare a vieții. Oricum ar fi, imagina împlinește totuși funcțiuni deosebite în poezie și în filosofie. Căci pe când imagina poetului este prețuită în sine, aceea a filosofului nu face decât să vehiculeze un sens care nu numai că o depășește, dar care se impune cu preferință atenției cititorului. Evident, în practica lucrurilor, distincția este oarecum greu de făcut. Căci, după cum putem adăuga îndată, la adevărații poeți imaginile sunt purtătoarele unui sens general. Totuși, după cum Daumal însuși concede, interesele cunoașterii rămân pentru ei secundare, în timp ce pentru filosofi ele primează.⁹⁾ Să mai adăugăm că necesitățile exprimării poetice în filosofie nu legitimează abuzurile ei. Nici măcar pentru rațiuni estetice. Frumusețea scrisului filosofic nu poate să rezulte decât dintr'o justă adaptare a mijloacelor lui la scopurile pe care le urmărește. Frumusețea filosofiei nu este de ordinul sensibili-

tății, ci al abstracțiunii. Abuzul imaginației și al sensibilității în filosofie impresionează ca o lipsă de stil, ca un defect de gust.

Trebue să constatăm că soluția care se impune în problema filosofiei ca poezie, nu este absolut simetrică cu aceea pe care a trebuit s'o adoptăm în chestiunea poeziei filosofice. Căci pe când poezia ni s'a dovedit că poate atinge, în direcția aprehendării absolutului, intuițiile cele mai înalte, fără să împrumute conținuturile abstracte ale filosofiei, această din urmă, în formele ei mai evolute, nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei. Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie, deși nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor și al epigonilor lor. Această stare de lucruri provine poate din faptul că poezia pune în mișcare energii mai spontane și mai primitive ale sufletului. Fără să credem, împreună cu Vico sau Hegel, că poezia este o formă inferioară și anterioară a spiritului, menită să fie depășită prin reflecție filosofică, socotim totuși că ea interesează funcțiuni mai spontane ale lui. Nu spune nimic cât privește rangul valorii lor. Spontaneitatea unor funcțiuni nu spune nimic cât privește rangul valorii lor. Valoarea poeziei este foarte mare, rolul ei în viața sufletească este covârșitor, dar energiile care o produc fac parte din rândul facultăților care nu cer vreun exercițiu pregătitor. Gândi-

rea filosofică este însă o funcțiune laborioasă, procedând prin mediații succesive, încât manifestările ei nu se pot lipsi de forțele care se găsesc, pentru a spune astfel, mai la îndemâna spiritului. Astfel se face că reflecția filosofică lucrează în bună parte cu forțele poetice ale spiritului și că în munca de cucerire a adevărului, acțiunile care derivă din acestea din urmă devin mijloace de care cugetătorii cei mai exacti nu se pot niciodată lipsi. Există deci o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie. O constatare care nu legitimează întru nimic abuzul liric în operele unora dintre gânditorii mai noi, care nu apare totdeauna din nevoia de a înmlădia sau de a extinde raza de acțiune a instrumentului filosofic, ci din aceea de a ascunde lipsa lui de precizie și de eficacitate. Filosoful care în loc de a desfășura efortul consecvent și auster al cunoașterii, preferă să închipue și să cânte, afirmă odată cu aceasta un profund scepticism cât privește valoarea specifică a contribuției lui și legitimează neîncrederea cu care i se răspunde până la urmă.

INTERPRETAREA FILOSOFICĂ A POESIEI

Imprejurarea că același conținut de valori spirituale poate fi exprimat fie prin intuițiile poeziei, fie prin abstracțiile filosofiei s'a dovedit plină de consecințe pentru cercetarea noastră de până acum. Ni s'a arătat astfel, că, de oarece comunică prin rădăcinile lor, poezia n'are nevoie să împrumute conținuturile doctrine ale filosofiei, pentru a-și deschide drumul către revelațiile cele mai adânci ale spiritului. În ramura ei care nu s'a pozitivat, care nu s'a consacrat cercetării fenomenelor și n'a devenit știință, filosofia rămâne încercarea de a cunoaște absolutul. Poezia adevărată și marea poezie pătrunde și ea până în sfera absolutului, pe care îl mijlocește însă nu atât în forma cunoașterii, cât în aceea a experienței și nu prin ajutorul rațiunii și al conceptelor, ci prin acela al fantasiei și al intuițiilor. Așa se explică faptul, observat de mai multe ori în cursul reflecției moderne asupra poeziei, că fără să formuleze vreo idee, fără să speculeze savant și fără să îndoctrineze, poezia este și ea purtătoarea unui sens absolut, întocmai ca filosofia, deși în alt chip și cu alte mijloace. Situația ar mai putea fi caracterizată

spunându-se că filosofia și poezia sunt manifestări paralele în suprafață și convergente în adâncime. Descinzând deci pe direcția proprie poeziei, până în acel punct ideal al adâncimei și recurcându-ne pe direcția proprie filosofiei, putem obține transmutația intuițiilor celei dintâiu în abstracțiunile celei din urmă. Interpretarea filosofică a poeziei nu devine o acțiune posibilă a spiritului decât din pricina acelei comunicări mai adânci a lor, care rămâne de altfel fără nicio influență cât privește formele lor particulare de manifestare. Dar deși interpretarea filosofică a poeziei nu-și poate propune decât mutația intuițiilor în idei, ea și-a depășit adeseori programul ei, considerând poezia ca pe operele filosofiei, adică în același chip ca pe niște lucrări al căror caracter ar proveni din conținutul lor intelectual. Cine își atribue deci sarcina de a distinge varietățile interpretării filosofice a poeziei, are de îndepărtat, în primul rând, mai multe erori. Unele din ele foarte vechi și foarte durabile.

Primele încercări de interpretare filosofică a poeziei le întâmpinăm la filosofii și criticii literari ai Antichității grecești în legătură cu poemele lui Homer. O idee neconținut re-luată a Antichității a fost aceea de a găsi sensul mai adânc al poemelor, ceea ce cu termenul propriu grec se numea **hyponoia**. Încă din sec. al V-lea a. Chr. filosoful Anaxagora credea a putea desluși în poemele ho-

merice felurite alegorii ale virtuții sau dreptății. Metoda se răspândi în cercul școlărilor lui și unul dintre aceștia, Metrodoros din Lampacos, tălmăci toate legendele homerice ca pe niște alegorii fizice, adică în legătură cu substanțele și forțele naturii.¹⁾ În vremea lui Platon, după cum aflăm dintr'o însemnare a „Republicei”, înțelegerea eposurilor homerice, ca niște alegorii, era foarte răspândită. Platon se comportă însă cu tot scepticismul față de încercarea de a nu vedea în Homer decât pe gânditorul care își figurează concret ideile. Adâncul lui instinct poetic îl ținea departe de abuzul unei astfel de interpretări și de falsa și intelectualista noțiune a poeziei, pe care ea o presupune. Indicațiile din „Ion” sunt în această privință edificatoare, deși Platon însuși recurge adeseori la alegorii, ca aceea a peșterii din „Republica” sau a carului înhămat cu doi cai, în „Phaidros”, pentru a nu vorbi decât de cele mai cunoscute. Metoda alegorizantă câștigă într'acestea noi aderenți, printre stoici și cinici, printre gramaticii aparținând școlii din Pergam. O reacțiune se produce odată cu criticii literari ai alexandrinismului, printre cari un Erathostene sau Aristarch, observă că poezia nu trebuie să instruiască, ci să delecteze și că poezii se cuvin a fi înțeleși în ei înșiși. Tradiția interpretărilor alegorice se continuă totuși încât retorul Cornutus, în secolul I, o aplică într'o întreagă operă consacrată mitologiei.

Astfel legenda lui Cronos care își mănâncă copiii, cu excepția lui Zeus, devine alegoria timpului care condiționează apariția și dispariția tuturor ființelor muritoare, dar nu și pe a celor eterne. Pe aceiași cale dorește autorul unei opere consacrate alegoriilor homerice și atribuită pe nedrept unui Heraclit, scriitor din epoca augustiniană sau neroniană, să scuze pe Homer de acuzația de a fi folosit detalii lipsite de pietate. Astfel săgețile lui Apollo care răspândesc ciuma, nu sunt decât alegoria razelor de soare capabile, după părerea obștească, să provoace acest efect. Nu vom lungi însă lista tuturor interpreților alegorizanți ai mitologiei și poeziei, întocmită uneori de filologi. Ei nu lipsesc nici din rândul scriitorilor latini, printre cari Lucrețiu însuși deslușește, odată, în mituri ca acelea cu privire la Tantal, Sisiph sau Cerber, alegorii ale păcatelor sau suferințelor oamenilor. Poemele lui Virgil au avut și ele onoarea acestei metode. Istoricii problemei întocmesc aci o întreagă serie de comentatori, cu Aenius Donatus, Lactantiu, Augustin și Fabius Fulgentius.²⁾ Evul-Mediu sporește, la rândul lui, literatura interpretărilor alegorice, în tendința de a găsi în textele antice și profane, înțelesurile iubite de Biserică. Odysseu rătăcind gol printre Feaci devine astfel alegoria virtuții cu neputință de răpit omului care a pierdut altfel totul. Mai cu seamă gramaticului și episcopului african Fulgentius i se dato-

rește ideea că Zeii păgâni nu sunt oameni divinizați, așa cum arătase încă din sec. al IV-lea a. Chr. Evemeros și nici demoni, așa cum credeau unii din Părinții Bisericii, ci alegoriile viciilor și virtuților, a faptelor și acțiunilor omenești.³⁾ Dacă la toate acestea adăugăm faptul că metoda alegorizantă a fost aplicată și „Cântării Cântărilor”, încă din timpul iudaismului antic care a dat și marea încercare de exegeză biblic-alegorică a lui Philo și că ea a sporit, la finele Evului-Mediu și mai târziu, enorma literatură de comentarii consacrată „Divinei Comedii” a lui Dante, putem spune că rareori un punct de vedere în explicarea poeziei a dovedit mai multă vitalitate și a fost mai îndelung și mai consecvent întrebuințat. Rare ori însă un punct de vedere a fost mai nenorocit în aplicările lui.

Eroarea metodii alegorizante este cu atât mai primejdioasă cu cât ea îmbracă aparențele adevărului. Căci fără îndoială că poezia are și o dimensiune adâncă. Peste evocările naturii sensibile sau morale ea răspândește reflexele unei alte lumi. Splendoarea realului, așa cum trăiește în cântecele poezilor, provine din sensul care o susține, din profunda perspectivă care o cuprinde și-i dă întregul ei relief. Metoda alegorizantă pornea deci dela o intuiție justă în tendința ei de scormonire, de investigație a adâncimilor. Eroare ei începea din momentul în care socotea că în acest plan

se găsesc concepții intelectuale încheiate, pe când acestea nu sunt decât tot moduri particulare ale spiritului de a traduce absolutul și inefabilul. Am arătat și în alte părți că, în dialectica momentelor spirituale, poesia nu este anterioară filosofiei și nici dimpotrivă. Ele sunt momente simultane și consecutive deopotrivă experienței absolutului. Neajunsul metodei alegorizante provine din faptul că interpretează simultaneitatea ca succesiune, închipuindu-și pe poeți ca niște filosofi inițiali, care se hotărăsc în cele din urmă la exprimarea figurată a concepțiilor lor. Cine urmărește dezvoltarea metodei alegorizante trebuie să ajungă la G. Vico, în secolul al XVIII-lea, pentru a afla divulgarea modernă a acestor erori. „Scienza nouva” (III. i. etc.) ne arată, în opoziție declarată cu alegoriștii Antichității, că Homer nu este un filosof. Reprezentant al unei civilizații poetic-eroice, meritul lui nu trebuie căutat în concepțiile sale intelectuale, ci în forța fantasiei și în sublimitatea caracterelor pe care le-a creat.⁶⁾ Reluată în Germania de filologul Heyne, metoda alegorizantă cunoaște, în fine, opoziția lui Schelling. Evident, întrucât pentru Schelling, poesia este sinteza particularului cu generalul, deplina întrepătrundere simbolică a aparenței cu ideea, se înțelege că aceasta din urmă poate fi extrasă și izolată din unitatea care o conține, dar numai cu sacrificiul acestei unități. Schelling recunoaște că înțelesul alegoric

al poeziei există în ea în stare de „posibilitate”. Cine extrage această posibilitate distruge însă poezia. Așa se face că înțelegerea alegorică a lui Homer ar fi produsul unei epoci bătrâne: o observație fără îndoială eronată, de oarece printre primii alegoriști am întâlnit pe un filosof al veacului al V-lea, pe Anaxagora. Mai multă dreptate are Schelling când afirmă că mitologiile sfârșesc în alegorii. „Sfârșitul mîtului grec este cunoscuta alegorie a lui Amor și Psyche”.

Odată cu Schelling și cu alți esteticieni romantici, un Solger sau un Vischer, se produce trecerea dela înțelegerea alegorică la înțelegerea simbolică a poeziei. Poezia începe a fi concepută din ce în ce mai puțin ca expresia sensibilă a ideii, deși excepțiile alegorizante nu lipsesc, pentru a fi răsfrântă ca intima fuziune a ideii cu aparența. Intre sensibilitate și semnificație ideală nu mai sunt postulate legături exterioare, ci o întrepătrundere profundă, care permite a intui ambele aspecte prin aceeași acțiune a spiritului. Dar această transformare în concepția generală a poeziei n'a avut urmări prea însemnate în problema interpretării filosofice a poeziei. Critica romantică a continuat să caute **ideile** latente ale poeziei, de oarece esteticienii îi afirmău că în sinteza poetică ele se găsesc gata făcute. Care au fost excesele de ingeniozitate cheltuite de criticii romantici în tălmăcirea ideologică a

operelor, cu nimic mai prejos de arguțiile alegoriștilor, putem să urmărim într'unul din instructivele capitole pe care Kuno Fischer le-a consacrat cercetării dinaintea sa, în cartea pe care a scris-o depre „Faust” de Goethe. Nu putem urmări aci detaliile dezvoltării critice romantice. Indicarea poziției sale este suficientă. Neajunsul ei provine din faptul că modelul poetic romantic a fost mai totdeauna poesia filosofică simbolică, adică aceea care are un conținut latent de idei figurate. Am văzut însă că poesia n'are nevoie nici decum să exprime idei, ci numai să se desvolte din intuițiile spirituale ale absolutului. Ideea și intuiția absolutului nu sunt unul și același lucru. Ideea nu este decât una din formele în care se realizează intuiția absolutului; cealaltă formă o găsim în imagiunile și armonia poesiei. În adâncurile poesiei nu este deci necesar să întâmpinăm idei, concepții doctrinare, ci numai acele intuiții spirituale despre care am vorbit. În cazul acesta lucrarea de interpretare filosofică a poesiei, nu mai este decât o operație de mutație a poesiei în idee, un simplu exercițiu de paralelizare.

Alte neajunsuri ale metodei care își propune să refacă doctrina despre viață și lume a poeților, provin din faptul că ea consideră operele poeților ca pe niște sisteme filosofice, deși analogia dintre unele și altele este cu nepuțință de susținut. Se știe totuși că W. Dilthey

care a stabilit odată tipurile de concepție filosofică, distingând printre ele materialismul și pozitivismul, idealismul obiectiv (panteismul) și idealismul libertății, a arătat că ele pot fi identificate și în operele poezilor.⁸⁾ E. Ermatinger care a arătat odată cum s'ar putea aplica în literatură tricotomia lui Dilthey, ne-a atras atenția și asupra dificultăților pe care le implică această metodă.⁹⁾ Căci, spune Ermatinger, în timp ce concepția filosofului se cristalizează în cea mai mare parte din situarea dialectică față de concepțiile anterioare, aceea a poetului rezultă din confruntarea directă a eului cu lumea. Sistemul lui Spinoza a apărut din încercarea de a aplană greutatea cuprinse în acela al lui Descartes. Kant cucerește poziția sa prin referire la dogmatismul lui Leibniz-Wolff și la sensualismul englez. Fichte construiește pe câștigurile lui Kant, ș. a. m. d. O astfel de referire la ideile înaintașilor întâmpinăm numai la poezii epigoni, al căror conținut este lipsit de orice „forță productivă”, de orice „dinamică”. Adevărații creatori se situează direct în fața familiei și a societății, a statului, bisericii sau științei, etc. Din această pricină putem vorbi de o continuitate în dezvoltarea gândirii filosofilor sistematici, nu însă și despre aceea a cugetării poezilor. Să adăugăm, împreună cu Ermatinger, că ideile poezilor trebuiesc refăcute nu numai din reflecțiile lor exprese, dar și din simbolurile lor și că

este nespus de greu a traduce conținutul spiritual al acestora într'o limpede și categorică formulare abstractă. Pentru toate aceste motive, Ermatinger socotește că metoda care constă în a considera operele poezilor în același fel ca pe sistemele filosofilor este în cea mai mare parte inaplicabilă. Gândirea poezilor nu poate fi extrasă cu o desăvârșită claritate conceptuală din simbolurile lor și nici nu poate fi înțeleasă din situarea lor dialectică față de înaintași, cu care nu-i unește vreo legătură de dezvoltare continuă. Dar metoda aceasta, în care se perpetuează concepția romantică despre prezența ideii în poezie, nu este aplicabilă de fapt decât pentru cazurile speței ei filosofic-didactice sau simbolice. Acolo însă unde avem de-a face cu compoziții care nu manifestă prezența niciunei idei, deși ele conțin intuiții spirituale dintre cele mai înalte, metoda amintită nu are nicio posibilitate de aplicare. Putem vorbi, în adevăr, despre o filosofie a lui Goethe și Schiller, a lui Vigny sau Eminescu, nu însă și despre una a lui Villon, Heine sau Verlaine. Interpretarea filosofică a acestora din urmă este totuși posibilă, deși ea nu poate fi altceva decât o transpunere a lor în regimul inteligenței și, în chipul acesta, un mijloc de a ni-i apropia și pe cale intelectuală.

Trebuie apreciat deci ca un câștig al cercetării mai noi, metoda care nu caută în poezie idei, ci experiențe metafizice, moduri de

aprehendare ale absolutului devenite manifeste în caracterul artistic al operii, de pildă în amănuntele organizării ei formale. În chipul acesta, un elev al lui Dilthey, H. Nohl, a arătat cum cele trei poziții distinse de maestrul său, concepute de data aceasta nu ca sisteme doctrinare, ci ca sentimente metafizice ale lumii, explică particularitățile armoniei lor.) Am analizat mai pe larg, în „Dualismul Artei”, modul de procedare și rezultatele lui N. Nohl. Aci poate fi reamintit, cu titlu de exemplificare, cum dinamica naturală și odihnitoare a versului lui Goethe și aceea laborioasă a lui Schiller par a se ridica, la cel dintâiu, din împăcarea panteistă cu lumea, iar la cel de-al doilea din poziția sentimentală a idealismului libertății, adică al acelei atitudini eroice care resimte lumea ca o proiecție a subiectivității și ca un material al voinței etice a omului. Liricul Goethe este omul pentru care lumea are un sens deplin, de oarece ea este străbătută de un principiu spiritual imanent, pe când Schiller este omul care luptă, de oarece lumea nu-și dobândește înțelesul și valoarea decât abia prin fapta și sânguința lui. Aceste poziții spirituale, care nu sunt totuși niște filosofii sistematice, se resimt până și în armonia celor doi poeți.

Tot atât de liberă față de obligația de a găsi un conținut doctrinar în poezie și tot atât de scutită de primejdia de a i-l atribui, pe ne-

drept, este metoda care pornind dela unitatea de stil a unei culturi, ajunge să observe afinitățile pe care le prezintă, în interiorul ei, poezia cu filosofia și găsește astfel justificarea faptului de a vorbi despre una din ele în termenii celeilalte. Morfologia modernă a culturilor este cadrul în care construiește această nouă varietate a criticii filosofice. Premisa ei este existența unui ethos unitar care străbate, leagă între ele și dă aceeași direcție tuturor manifestărilor unei culturi. Aplicată cu dibăcie de mai mulți cercetători germani, printre cari un Simmel sau un Spengler, ea a permis întrebuițarea unor noțiuni, apărute în sfera anumitor manifestări culturale, la sfere cu totul deosebite. Astfel noțiunea literară a „fausticului” a devenit, pentru Spengler, termenul care se poate aplica și religiei și filosofiei și eticei civilizației răsărite odată cu popoarele moderne ale Europei. Tot astfel termenul de „impresionism”, întrebuițat mai întâiu de pictorii francezi în jurul anului 1880, a devenit categoria tuturor manifestărilor de cultură în aceeași epocă. În acest cadru s'a putut stabili înruditura dintre concepția fenomenalistă la finele veacului al XIX-lea, cu poezia din același timp. Din opoziția față de conceputul „adevărului”, în naturalismul lui Zola, ajunge un critic ca Hermann Bahr să arate că așa numitul „adevăr” se reduce pentru fiecare ins la impresia lui subiectivă. Este ceea ce susținea tocmai în

acea vreme un filosof ca Ernst Mach, pentru care lumea se rezolvă în simpla simultaneitate sau succesiune a senzațiilor. Pictorii timpului afișează și ei programul de a înfățișa lumea nu așa cum **este**, ci cum **apare**. Poziția aceasta se transmite și cercurilor literare, unde se poate urmări același proces de desubstanțializare a lumii în înfățișarea ei, aceeași înclinație de a o topi în senzație și vibrație sentimentală subiectivă.

Intr'o carte mult citită la vremea ei, R. Hamann⁸⁾ a analizat cu finețe particularitățile poeziei impresioniste, printre ai cărei reprezentanți trecea pe Verlaine și Maeterlink, pe Stefan George în prima lui epocă, pe Hugo von Hofmannstahl, Arno Holz și Max Dauthendey, la cari descoperea deopotrivă aceeași tendință de intensificare a factorului sensorial, aceeași aplecare de a disolva formele obiective ale versificației și construcției poetice, pentru a le înlocui cu ritmica interioară a stărilor de conștiință. Versul liber, sugestia muzicală, notațiile discontinue, sinesteziile sunt câteva din mijloacele pe care le folosește poezia impresionistă pentru a ne vrăji lumea ca **aparență**. În aceeași vreme psihologismul invadează toate disciplinele filosofice. Conceptul lumii se interiorizează. Transcendentalismul este atacat pe toate pozițiile. Realitatea este înțeleasă ca un conținut al subiectului (Rickert) sau ca senzație (Mach). Ideea spațiului este înfățișată

construindu-se din senzații de tact și mișcare. Printre organele filosofiei, intuiția începe a fi mai apreciată decât conceptul și în locul cunoștinței generalului este preferată aceea a individualului și unicului. Isiorismul ajunge să stăpânească astfel toate domeniile filosofiei. În locul cunoștinței abstracte este preferată trăirea, experiența directă a lucrurilor și, întrucât își propune să mijlocească astfel de experiențe, filosofia ia forme artistice și literare. Nimănui nu-i poate scăpa justea apropierea, evidențiate cu atâta măiestrie de Hamann, între poezia și filosofia impresionismului. Subordonându-se aceleiași unități stilistice, poezia și filosofia manifestă numeroase înrudiri și afinități, care ne permit a vorbi despre una în valorile celeilalte. Avantajele metodei stilistice, aplicate de numeroși cercetători, printre cari Hamann este numai un exemplu, sunt evidente, dacă ne gândim că devenindu-ne posibil să vorbim despre ea în termeni conceptuali, poezia intră mai bine în stăpânirea noastră intelectuală. Am arătat apoi că sfera ei de aplicație este mai întinsă, întrucât ne îngăduie să vorbim despre o filosofie a poezilor, chiar acolo unde nu întâmpinăm urmele exprese ale reflecției teoretice. Totuși metoda care pornește dela unitatea culturală de stil are și ea limitele ei. Căci ea nu poate fi aplicată decât poeziei care aparține unui ciclu cultural definitiv încheiat. Acolo însă unde viața culturală se

găsește în curs de desfășurare și unde fizionomia generală a epocii n'a dobândit încă trăsături stabile și precise, acolo unde unitatea de stil a culturii nu ni se vestește în termeni de o desăvârșită limpezime, nici legăturile dintre poezie și filosofie nu ne apar cu aceiași claritate. Neputându-le subordona aceluiași stil unic, relațiile dintre filosofia și poezia contemporană devin cu totul imprecise. Metoda stilistică este deci mai mult un instrument de investigație istorică, decât unul de cercetare a creației contemporane și vii.

Oricare ar fi meritul metodelor filosofice amintite în cele din urmă și netăgăduitele lor avantagii față de interpretările alegorice ale celor vechi și față de cele simbolice ale romanticilor, ele nu sunt cu totul scutite de unele neajunsuri. Atât criticii cari înțeleg operele poezilor prin descoperirea atitudinilor tipice care le susțin, cât și acei care le interpretează subordonându-le unității stilistice a culturii respective, nu ajung să pună în lumină decât ceea ce este general în ele. Aceste metode tipizează opera și lasă, în consecință, să le scape ceea ce este cu totul unic în ea. Născute din spiritul psihologiei moderne a structurilor și din al istorismului, amintitele interpretări filosofice ale poeziei nu isbutesc să coboare până la adâncimea ei individuală. Căci dacă îl înțelegem pe Goethe ca panteist sentimental și pe Verlaine ca impresionist, nu vedem încă ce-i

deosebește de alți panteiști sau impresionisti ai poeziei. Ba am spune chiar că prin reliefa-rea aspectelor tipice în operele poezilor, se ascunde ceea ce le rămâne propriu. Din această pricină metodele amintite sunt mai de grabă indicate ca instrumente ale istoriei literare, adică ale acelei ordine de cercetări orientate către cunoașterea unui grup de opere, a unei școli sau unui curent. Pentru critica monografică, adevărata formă a criticii literare, adică pentru aceea consacrată studiului unui singur poet sau al unei singure opere, metodele amintite rămân inoperante. Punctul lor de plecare și premisa lor sunt însă valabile și în cazurile acestea. Ideea de a coborî într'o creație poetică până la punctul în care întâlnim atitudinea față de viață și lume a poetului, chipul în care îi apare absolutul și de a reface apoi drumul care urcă din acest punct până la ideea filosofică, este o îndrumare justă și fructuoasă. Peste adâncimile creației cade atunci o lumină intelectuală, cu neputință de obținut altfel. Cine aplică însă această metodă trebuie să aibă grije de a pătrunde cu adevărat până la ceea ce este unic, inedit și incomparabil în atitudinea și experiențele spirituale adânci ale poezilor. Incercând să transforme în idei aceste intuiții ale adâncimii, criticul nu se va mai exprima despre opera poetului ca despre un sistem filosofic, așa cum a fost cazul atâtor critice în trecut, ci va întocmi un tabloul spiritual

original în care, slujindu-se de limba filosofiei, comentatorul se va comporta ca tâlmaciul chemat să traducă în limbajul inteligenței și în fața tribunalului ei, depoziția unui martor străin și care se rostește într'o limbă greu de priceput.

NOTE

Introducere

¹⁾ *H. Rickert*, Kant als Philosoph der modernen Kultur, 1924. vd. și *R. Kynast*, Kant, Sein System als Theorie des Kulturbewusstseins, 1928.

Filosofie și Poesie

¹⁾ *Schelling*, Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge, 1802, Werke, hg. von Otto Weiss, II. Bd., pg. 430—431.

²⁾ *Schelling*, Philosophie der Kunst, Werke, III. Bd., pg. 31.

³⁾ Cit. ap. *E. Ermatinger*, Psychologie und Metaphysik im dichterischen Kunstwerk, in vol. Krisen und Problemen der neueren deutschen Dichtung, 1928, pg. 41.

⁴⁾ *Schelling*, Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 1803, Werke, II, pg. 597.

⁵⁾ *Hegel*, Vorlesungen über die Aesthetik, 1842, in Werke, Vollständige Ausgabe, X. Bd. I, pg. 129.

⁶⁾ *Hegel*, op. cit. pg. 14. Asupra acestei probleme, vd. și temeinicul studiu al lui *B. Croce*, La „Mort de l'Art“ dans le système hégélien, in Revue de Métaphysique et de Morale, T. XLI. No. 1, 1934.

⁷⁾ Ideea dispariției artei pare a fi neliniștit și pe *Th. Gautier*, vd. în „Histoire du Romantisme“, observația: „Spiritul în prada altor preocupări și orientat către cercetările științifice și istorice, s'a deturnat dela poezie“ (pg. 358) Rândurile acestea sunt scrise în 1868.

⁸⁾ *Th. Gautier*, op. cit. Bibl. Charpentier, pg. 327. Vd. asupra poziției lui Gautier, studiul recent al lui *F. M. Gatz*, „Die Theorie des l'art pour l'art“ und Th. Gautier, in Zeitschrift f. Aesth. XXIX. Bd., 2 Heft, pg. 116 urm.

⁰⁾ *E. Zola*, *Le roman expérimental*, Bibl. Charpentier, pg. 29. Asupra acestora vd. lucrarea lui *R. König*, *Die naturalistische Aesthetik in Frankreich und ihre Auflösung*.

Poesie și Mitologie

¹⁾ *Fr. Schlegel*, *Rede über die Mythologie*, in *Athenaeum*, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel, Berlin 1798, neu herausgegeben von Fritz Baader, 1905, pg. 185.

²⁾ Temelia idealistă a doctrinei fraților Schlegel o pune de mai multe ori în lumină în cursul scrierii sale, *R. Haym*, *Die romantische Schule*, 1870.

³⁾ *A. W. Schlegel*, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, 1798, hgb. von August Wünsche, Leipzig 1911, pg. 98 urm. Prelegerile ținute la Berlin au fost publicată de I. Minor în colecția „*Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts*“, 3 vol. 1884.

⁴⁾ *A. W. Schlegel*, op. cit., pg. 111. Restricții cu privire la valoarea eposului lui Klopstock (*Messias*) exprimă odată și *Fr. Schlegel*, *Litteratur*, 1803, publicat mai întâiu în revista „*Europa*“, apoi în vol. *A. W. und F. Schlegel*, in *Auswahl* herausgegeben von *O. Walzel*, în colecția „*Deutsche National-Literatur*“, 143. Bd., pg. 299.

⁵⁾ cp. *R. Haym*, *Die romantische Schule*, 1870, 4 Aufl. 1920, pg. 710.

⁶⁾ cit. ap. *R. Haym*, op. cit., pg. 709—10. Tot acolo și citatul anterior

⁷⁾ *Schelling*, *Philosophie der Kunst* (mai întâiu ca prelegeri la Jena și Würzburg, 1802—3, 1804—5), in *Werke*, hgb. von *Otto Weiss*, III. Bd. pg. 40, 39.

⁸⁾ *Schelling*, op. cit., pg. 75.

⁹⁾ *Schelling*, op. cit., pg. 79.

¹⁰⁾ Cp. *R. Haym*, op. cit., pg. 753.

¹¹⁾ Cf. *Ricarda Huch*, *Die Romantik*, II. *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, 6. u. 7. Aufl. 1920, pg. 76.

¹²⁾ *R. Huch*, op. cit., pg. 326 urm.

¹³⁾ *R. Huch*, op. cit., pg. 328.

¹⁴⁾ *R. Wagner*, *Ma Vie*, tr. fr. vol. III, pg. 99.

¹⁵⁾ *R. Wagner*, op. cit., vol. III, pg. 336—8.

¹⁶⁾ *R. Wagner*, *Oper und Drama*, *Deutsche Bibliothek*, pg. 176.

- ¹⁷⁾ *Fr. Nietzsche*, Die Geburt der Tragödie, 1870-1 in N's Werke, Taschen-Ausgabe, vol. I, pg. 187.
¹⁸⁾ *Fr. Nietzsche*, op. cit., pg. 202.

Poesia filosofică

- ¹⁾ *J. M. Guyau*, Les problèmes de l'esthétique contemporaine, pg. 123 urm.
²⁾ *Fr. Schlegel*, Athenaeumsfragmente, în ed. cit., pg. 72.
³⁾ Cp. *R. Haym*, Die romantische Schule, pg. 753.
⁴⁾ *A. de Lamartine*, Des destinées de la poésie, in Premières et nouvelles méditations poétiques, ed. Flammarion, pg. 46.
⁵⁾ *V. Hugo*, Shakespeare, ed. Nelson, pg. 96.
⁶⁾ *G. Simmel*, Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch, 1919, pg. 136.
⁷⁾ *Ed. Poe*, Le principe poétique, in Trois Manifestes, tr. René Lalou, pg. 24.
⁸⁾ *H. Bremond*, Prière et poésie, 1926, pg. 86 urm.
⁹⁾ *V. Hugo*, op. cit., pg. 94.
¹⁰⁾ *J. Segond*, L'Esthétique du sentiment, 1927, pg. 83.
¹¹⁾ *P. Mignosi*, Arte e Rivelazione, 1933, pg. 194.
¹²⁾ *J. Volkelt*, System der Aesthetik, vol. I, 1905, pg. 383.
¹³⁾ *J. Volkelt*, op. cit. vol. III, 1914, pg. 204 urm.
¹⁴⁾ *P. Cerna*, Die Gedankenlyrik, Diss. 1913, pg. 15.

Filosofia ca poesie

- ¹⁾ *Fr. Schlegel*, Athenaeumsfragmente, 1798, in Athenaeum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel, neu hgb. von Fr. Baader, 1905, pg. 57, 134.
²⁾ *Novalis*, Bruchstücke einer philosophischen Enzyklopädistik, in Sämtliche Werke, hgb. von E. Kamnitzer, III. Bd. pg. 57, 58, 60; 91, 121 163.
³⁾ *H. Keyserling*, Philosophie als Kunst, 2. Aufl. 1922, pg. 2 urm. Idei asemănătoare în *Paul Valéry*, Leonard et les Philosophes, in Variété III, 1936.
⁴⁾ *Frischeisen-Köhler*, Philosophie und Dichtung, in Kant-Studien, XXI. Bd., 1916, pg. 93 urm.

⁵⁾ K. Joël, Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik, 1906, 2 Aufl. 1925, pg. 29 urm. și *passim*.

⁶⁾ Vederi asemănătoare la M. Dessoir, Die Kunstformen der Philosophie, 1928, in vol. Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft, 1929, pg. 152 urm.

⁷⁾ M. Dessoir, op. cit. pg. 154 urm. Vd. în același sens vechea observație a lui Novalis: „Wie Epos, Lyra und Drama die Elemente der Poesie, so gibt es auch ähnliche Elemente der Szienz oder Wissenschaft...” op. cit., pg. 165.

⁸⁾ R. Daumal, Les limites du langage philosophique et les savoirs traditionnels, in Recherches philosophiques, IV, 1954—5, pg. 217 urm.

⁹⁾ R. Daumal, op. cit., ibid. Vd. în același sens, M. Dessoir, op. cit. pg. 153 urm.

Interpretarea filosofică a poeziei

¹⁾ Diogène Laerce, Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres, tr. fr. R. Genaille, Tome I, pg. 89

²⁾ În această privință materialul a fost grupat de Konrad Müller, Allegorische Dichtererklärung, in Pauly — Wissowa, Real — Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft, Supplementband IV, 1924, col. 16 urm. Vd. deasemeni excelentul referat al lui G. Mazzoni, Allegoria, in Enciclopedia italiana, vol. II. 1929—VII.

³⁾ Vd. asupra acestora K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, I—II, 1914—24, în special vol. I, pg. 21 urm. și *passim*.

⁴⁾ W. Dilthey, în Kultur der Gegennart, I, 6, pg. 51 urm. Vd. id., Die Typen der Weltanschauung, 1911 în scrierea colectivă „Weltanschauung“.

⁵⁾ E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, 1921. 2. Aufl. 1922, pg. 117 urm.

⁶⁾ H. Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik, 1915, în vol. Stil und Weltanschauung, 1920, pg. 95 urm.

⁷⁾ R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, 1907, 2 Aufl. 1923, pg. 56 urm., apoi pg. 85 urm.

TABLA DE MATERII

	Pag.
Prefață	5
Introducere. Religia, Filosofia și Artă în epoca specialităților	7
Filosofie și Poesie	16
Poesie și Mitologie	33
Poesia filosofică	52
Filosofia ca poezie	71
Interpretarea filosofică a poeziei	87
Note	105



**SONNENFELD
ORADEA**

*

DE ACELAȘI AUTOR:

Das Wertungsproblem in Schillers Poetik, București, 1924.

Dualismul artei, București, 1925.

Fragmente Moderne, București, 1926. (Ed. „Cultura Națională“).

Masca Timpului, Schițe de critică literară, Arad, 1926. (Bibl. „Semănătorul“).

Concepția raționalistă și istorică a culturii, București, 1929.

Poesia lui Eminescu, București, 1930. (Ed. „Cartea Românească“).

Arta și Frumosul. Din problemele constituției și relației lor, București, 1931. (Ed. „Societății Române de Filosofie“).

Arta Actorului, București, 1932. (Ed. „Vreamea“).

Influența lui Hegel în cultura română, București, 1933. (Memoriile Academiei Române).

Imagini Italiene, București, 1933. (Ed. „Vreamea“).

Istoria Esteticii în texte alese, București, 1934.

Estetică, vol. I-II.. București, 1934 – 1936. (Ed. „Fundăției pentru literatură și artă Regele Carol II.“).

Idealul clasic al omului, București, 1934. (Ed. „Vreamea“).

Ion Barbu, București, 1935. (Ed. „Cultura Națională“).

Generație și Creație. Contribuții la Critica Timpului, București, 1936. („Biblioteca pentru toți“).
