

ESTUDI GENERAL

Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona

Goethe, el primer romanticisme i la teoria de la novel·la

ROBERT CANER-LIESE
(Universitat Pompeu Fabra)

El tema que ens ocuparà la següent estona és la relació entre els clàssics i els romàntics. Un tema clàssic dins la historiografia literària i, en especial, si es parla d'aquest moment clau de la modernitat que és el canvi de segle de fa 200 anys a les ciutats de Iena (la romàntica) i Weimar (la clàssica). Presentaré en primer lloc els tòpics emprats per a caracteritzar les dues posicions i, sobretot, per a distingir-les i enfrontar-les polèmicament. No és difícil, i més endavant ho faré, trobar unes quantes citacions que confirmen la diferència entre clàssics i romàntics. La meua intenció, però, és mostrar, d'una banda, el tema que acostuma a restar ocult sota aquestes distincions i, d'altra banda, mostrar com aquest tema relativitza l'oposició establerta entre els dos bàndols. Tant Goethe com els romàntics parteixen d'una crisi: la consciència que és difícil, i fins i tot impossible, seguir representant el món i el subjecte mitjançant les formes literàries tradicionals. S'espera llavors que la novel·la, un gènere nou i controvertit, permeti solucionar el problema. Malgrat les diferències amb els romàntics i malgrat els intents del mateix Goethe d'esborrar els rastres de la història en les seves pensades, la discussió i les reflexions suscitées pel nou gènere èpic ens permetran veure com també Goethe posseeix una molt clara consciència històrica, és a dir, té un saber clar del moment crític del seu temps. També respecte a la teoria de la novel·la seria fàcil mostrar les diferències entre clàssics i romàntics i donar-nos per satisfets. Però dos exemples del mateix Goethe ens ensenyaran que comprenia perfectament els dilemes de l'època i això el situa molt a prop dels romàntics.

El tòpic: clàssics i romàntics o sans i malalts

Quan es vol entendre una època històrica, i especialment si l'època és tan complexa i concentrada com la romàntica, es tendeix inevitablement a classificar, a dividir i a aplegar les obres i les persones segons grups, tendències o maneres de fer. Respecte a l'Alemanya de l'entorn del 1800 s'acostuma a parlar del classicisme – representat per Goethe i Schiller – i del moviment romàntic – en el qual solen incloure's els germans Schlegel, Novalis, Tieck, el filòsof Schelling, el teòleg Schleiermacher i, en ocasions, Hölderlin. La relació entre ambdós grups es planteja tot sovint en termes d'oposició, de concepcions poètiques i vitals contràries. El mateix Goethe ja va donar, per dir-ho així, el títol i, fins i tot, l'explicació d'aquesta diferència. Les seves paraules esdevindrien molt aviat el tòpic sobre aquesta qüestió. En la conversa amb Eckermann del 2 d'abril de 1829, Goethe pronuncià la famosa sentència:

Se m'ha acudit una nova expressió que no és pas del tot dolenta per a designar la relació [entre clàssics i romàntics]. Allò clàssic, ho anomeno allò sa i el romàntic, allò malalt. I tan clàssics són els nibelungs, com ho és l'Homer, ja que els dos són

sans, fermes i capaços. I així com la major part de les coses noves no són romàntiques perquè siguin noves, sinó perquè són febles, malaltisses i malalties, doncs tampoc són clàssiques les coses antigues perquè siguin velles, sinó perquè són fortes, fresques, alegres i sanes. Si distingim el clàssic i el romàntic mitjançant aquestes qualitats ben aviat haurem aclarit les coses¹

El fet que els criteris de distinció siguin metàfores biològiques pot despertar certes associacions desagradables, ja que la degeneració, que és, com la salut i la malaltia, una metàfora de l'àmbit biològic, ha estat una etiqueta utilitzada per a legitimar l'exclusió o l'eliminació de l'oponent. Ara bé, cal insistir en aquests criteris perquè són d'una naturalitat completament enganyosa que oculta el que hi ha en joc en la discussió. Goethe insisteix en aquesta metàfora en un altre passatge de les converses. Allí explica a Eckermann la impressió que li han fet un poeta de moda i l'àlbum de records que aquest li ha mostrat durant una visita. Diu Goethe a Eckermann:

No es pot ni imaginar quines coses més flaques s'hi poden llegir. Tots els poetes escriuen com si fossin malalts i com si tot el món fos un hospital militar. Tots parlen dels sofriments i les misèries d'aquest món i de les alegries del més enllà, i insatisfets, com ja ho estan tots, no fan sinó que instigar-se els uns als altres a estar encara més insatisfets.

I continua més avall:

M'he inventat una expressió per a molestar a aquests senyors. Anomenaré la seva poesia la poesia d'hospital militar.²

Un altre exemple que ens permetrà apropar-nos al sentit que Goethe dona a la malaltia és el següent: A. W. Schlegel i Tieck varen publicar a l'"Almanac de les muses" de l'any 1802 uns poemes del mateix Tieck i alguns dels cants espirituals de Novalis, a més de l'anomenat Himne del Sant Sopar. El mateix dia que Goethe ha rebut i llegit l'almanac també ha convidat a sopar a Schelling qui més tard relatarà per carta a Schlegel els comentaris fets durant la vetllada. Goethe ressalta, amb una barreja d'entusiasme i dolenteria, l'èxit de públic de la revista i afegeix, però, que li disgusta l'excés "de sang i de ferides" –en català en diríem de sang i fetge– que es troba en els poemes. I Schelling, per explicar l'objecció, introdueix una paraula clau:

[Goethe] Porta massa el paganisme dins del cos.³

¹ ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Ed. i introd. d'Ernst Beutler, Munic: 1999, pàg. 332. Hi ha traducció al català: ECKERMANN, J.P. *Converses amb Goethe en els darrers anys de la seva vida*. Trad. i introd. de J. Bofill i Ferro. Pròl. de J. Muñoz Millanes, Barcelona: 1994.

² ECKERMANN, *op.cit.* pàg. 268.

³ La citació es troba a MÄHL, Hans-Joachim. "Goethes Urteil über Novalis". A: *Jb. des fr. dt. Hochstifts*. 1967, pàg. 170 i s. La dolenteria de Goethe consisteix en considerar que la revista té èxit malgrat els "noms malvats" –és a dir, els dels Schlegel– que apareixen a la portada: Schlegel era equivalent a cosa difícil d'entendre.

El 5 de desembre el mateix Goethe insisteix, en una carta dirigida a Schelling, en la crítica als poemes romàntics. Diu que l'almanac és una mena de "purgatori":

els participants no es troben ni al cel ni a l'infern, sinó en una mena d'interessant estat intermedi el qual és en part penós i en part agradós.⁴

A través de referències al cristianisme i al paganisme comença a perfilar-se el possible sentit de les categories d'allò sa i malalt. La salut i la malaltia de què parla Goethe tenen a veure amb els estats d'ànim propis de dues formes de concebre i situar-se respecte la realitat. Les dues concepcions s'associen al paganisme i al cristianisme, és a dir, al món antic i al modern. Mentre l'època clàssica considera el món com una realitat única i plena, el cristianisme ha portat la idea d'una realitat dividida i, com a tal, mancada o incompleta. Aquestes concepcions tenen el seu correlat en l'esfera anímica, mentre una produeix un efecte de plenitud, l'altra es correspon amb un efecte de manca. Perquè en el cristianisme allò que dona sentit al món està fora d'ell, la plenitud de la vida és inabastable en vida i la consumació de la història està més enllà del temps. La figura de Jesucrist, que mor a la creu i que amb la seva passió i mort fixa la mirada en la finitud, en el sofriment, en les ferides i en el més enllà de la vida, esdevé símbol i exemple màxim d'una posició de l'ésser humà en el món. En una paraula, del que es tracta és de la subjectivitat en la seva versió afligida i conscient del seu turment. Un tema, per tant, molt modern i molt romàntic.

El tema és el subjecte

La referència dels romàntics a la figura de Jesucrist serveix per a pensar el que, sense cap mena de dubtes, és un dels grans esdeveniments de l'època moderna: el subjecte es descobreix a si mateix. El subjecte esdevé llavors objecte de les seves observacions, material d'experiències diverses, regió misteriosa a l'espera de ser explorada i font inesgotable de sensacions, sentiments i estats anímics variats i potenciables. És en aquest context en el qual hem d'introduir un terme clau i fonamental pels romàntics: el *Gemüt*. *Gemüt* no és una paraula de fàcil traducció ja que es refereix a l'ànim com a conjunt de les seves diferents facultats, en especial, com a capacitat de representació i de sentiment. Pels romàntics, aquest ànim, aquesta subjectivitat ha esdevingut el punt de referència exclusiu de l'art. A Goethe, en canvi, li sembla del tot erroni perquè segons ell allunya l'art d'allò que és la seva tasca. Una tasca que ell considera modèlicament realitzada en els grecs. Goethe considera clàssics, en el sentit de modèlics, els grecs per la seva capacitat de convertir-se en òrgans d'expressió de la realitat. "Sempre es parla –diu Goethe a Eckermann– de l'estudi dels antics; i què vol dir això sinó que: ajusta't al món real i intenta expressar-lo; perquè això és el que van fer els antics ja que vivien."⁵ Goethe, doncs, entén la representació poètica de la realitat com una manifestació de la vida o com a forma de vitalitat, com a forma de relació de l'ésser viu amb el seu entorn, amb el lloc on existeix. La concentració en la realitat, en allò objectiu, la limitació a la veritat de les coses i dels llocs és allò que, segons Goethe, no accepten o allò de què no són capaços els moderns, és a dir, els romàntics. No saben posar-se al servei de la realitat, no n'accepten els límits i el que fan és fugir vers el regne del món interior i del 'Gemüt'. Resignat diu Goethe en una carta a Zelter:

⁴ MÄHL, *op. cit.*, pàg. 171.

⁵ Conversa amb Eckermann del 29 de gener de 1826.

Però ara, estimat amic, tot és *ultra*, tot *transcendeix* de forma imparable, tant en el pensament com en l'acció. Ningú no es coneix, ningú no entén l'element dins el qual es troba i obra, ningú el material amb què treballa.

O com diu l'any 1826 en una carta a Carl August en la qual parla de l'improvisador Wolff:

Fins ara [Wolff] no s'ha mogut del cercle modern, subjectiu i estret de la poesia que s'ocupa de si mateixa, de la poesia empresonada dins ella mateixa. Allò que es limita a l'experiència interior, al sentiment, a l'ànim i a la reflexió sobre totes aquestes coses se li dona molt bé; fins ara, però, encara no ha educat les seves facultats per a dirigir-les vers allò objectiu, sí, sent com tots els autors més nous, sent, per dir-ho així, una certa aversió a allò real sobre el qual justament es fonamenta tota imaginació i s'ha d'establir tot allò ideal.⁶

Per a confirmar la distància existent entre Goethe i els romàntics respecte aquest punt podem aportar un parell de citacions de fragments de Novalis que defineixen la poesia precisament en funció del *Gemüt*: "La poesia és representació de l'ànim –del món interior en la seva totalitat"⁷ o bé "Poesia = l'art de despertar l'ànim."⁸ Schlegel també posa tot l'èmfasi en el moment subjectiu de la creació poètica en donar-li el nom de "poesia transcendental".⁹ Concepte construït per analogia a la filosofia de Kant que, com es sabut, no es dedica a pensar directament objectes, sinó les condicions de possibilitat del pensament d'objectes.¹⁰

Com es veu, no resulta gaire difícil confirmar la diferència entre clàssics i romàntics com a dues valoracions oposades de la subjectivitat o l'ànim. Mentre Goethe critica i fuig dels excessos i dels perillosos abismes de la subjectivitat, els romàntics la converteixen decididament en punt de partida i referent fonamental de la pròpia concepció poètica. Goethe coneix i reconeix l'encís estimulants d'allò romàntic, el moment excitant del que ell anomena "certes taques morals",¹¹ finalment, però, les troba reprovables. Allò romàntic, diu, activa la fantasia, però en la mesura que implica desordre i transgressió és una amenaça per a la serenitat i l'harmonia i, per això, cal

⁶ Es tracta de la carta a C. August de l'any 1826 citada a MAHL, H. J. *op.cit.*, pàg. 157. Vegeu també la conversa amb Eckermann del 29 de gener de 1826.

⁷ NOVALIS. *Schriften*. Ed. de R. Samuel amb la col·lab. d'H. J. Mähl i G. Schulz. Stuttgart: 1981 i 1983 (anys de publicació dels volums 2 i 3 respectivament). En endavant indicarem primer el volum en xifres romanes i la plana en àrabs de l'edició alemanya de les obres de Novalis seguida de la plana de la traducció catalana que es troba a: Novalis, *Fragments*, edició bilingüe a cura de CANER-LIESE, Robert. Barcelona. 1998, III, 650; pàg. 185.

⁸ III, 639; pàg. 183.

⁹ En el programàtic fragment 238 de la revista *Athenäum*. Vegeu SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Ed. d'Ernst Behler i Hans Eichner. Vol. 2. Paderborn: 1988, pàg. 127.

¹⁰ KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, introducció B 25.

¹¹ GOETHE, J. W. *Winckelmann und sein Jahrhundert*. A: GOETHE, J. W. *Werke*. Vol. 6. Frankfurt am Main i Leipzig: 1998, pàg. 258. Els exemples que dona Goethe són la putrefacció insinuada de la carn rostida, la dona divorciada o el que ha renegat de la seva religió.

mantenir-ho a distància. Aquest tret olímpic i voluntariós de Goethe és precisament un altre ingredient tòpic del seu classicisme. Però Goethe no es limita merament a rebutjar la subjectivitat, sinó que reflexiona sobre ella. La subjectivitat és una qüestió amb la qual es debat. Les seves desqualificacions, per tant, s'han d'entendre com a conseqüència de la seva preocupació per aquest tema. Si es mostra tan poc indulgent amb els romàntics és perquè també ell ha comprès les dificultats del subjecte. Paradoxalment, la voluntat de Goethe de distanciar-se dels romàntics es pot llegir com a mostra de com estan de prop, els uns dels altres. I un escenari privilegiat per a poder contemplar la simultània proximitat i llunyania entre ambdues posicions és, com tot seguit veurem, la discussió i reflexions entorn del gènere literari novel·la.

La novel·la, actualment, és considerada el gènere literari per excel·lència de la modernitat, però en aquella època era un gènere controvertit: la seva dignitat literària era qüestionada o simplement negada. Ni Aristòtil ni Horaci havien donat regles respecte d'això i, per tant, era impossible que fos un gènere noble. Novel·la era equivalent de novel·lesc: embolics de totes menes i, en especial, amorosos, personatges irrealment, aventures i viatges impossibles, assassinats i sofriments, en resum, una lectura poc edificant d'un plegat de coses mancades de tota versemblança. És en gran mesura gràcies als esforços, tant pràctics com teòrics, de Goethe i dels primers romàntics que el gènere novel·lesc va començar a ser considerat com una forma poètica més i, fins i tot, la forma que aplegava i que hauria d'arribar a superar les totes.

Goethe i la novel·la: els gèneres ben diferenciats.

Però, d'entrada, també aquí Goethe i els romàntics semblen separats per una diferència insalvable. El 23 de desembre de 1797 Goethe envia a Schiller un petit assaig titulat "Sobre poesia èpica i dramàtica"¹² que és una mena de resum i conclusió d'allò que durant tot l'any han anat comentant i discutint sobre la distinció dels gèneres literaris. La discussió s'ha dut a terme mentre Schiller treballava en la composició del drama *Wallenstein* i Goethe escrivia l'epopeia en vers *Herrmann und Dorothea*. El tema, però, ja prové de l'època en què Goethe redactà i publicà la novel·la *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, és a dir, els anys 1795 i 1796. Malgrat ser immediatament considerada una obra clàssica dins del gènere novel·lesc¹³, en concret de la novel·la de formació, l'entusiasme de la recepció no va fer canviar el parer de Goethe sobre aquest gènere modern. Als seus ulls, la novel·la continuava sense assolir la dignitat dels gèneres clàssics.¹⁴ L'epopeia en vers encara sembla constituir el punt de referència obligat quan es parla d'èpica. Doncs bé, en aquest escrit, "Sobre poesia èpica i dramàtica", forma i contingut dels diferents gèneres es determinen i dedueixen tenint en compte la natura humana i, contra la tendència de l'època, s'insisteix que s'ha de fer l'impossible per a mantenir els gèneres ben diferenciats. Per a explicar la diferència

¹² Goethe. *Werke*. Vol. 6, pàg. 206 i s.

¹³ El fragment 216 de Schlegel publicat a la revista *Athenäum* ("La Revolució Francesa, la Doctrina de la ciència de Fichte i el *Meister* de Goethe són les més grans tendències de l'època") és un exemple de l'entusiasme despertat. El fragment es troba dins: Schlegel, F. Op. cit. Vol.2, pàg. 124.

¹⁴ Vegeu les cartes de Schiller del 20 d'octubre i la resposta de Goethe del 30 d'octubre de 1797.

entre èpica i drama Goethe utilitza respectivament les figures del rapsode i del mim, dues figures atemporals. El rapsode narra uns esdeveniments ja passats, dels quals posseeix una visió de conjunt que li permet avançar i retrocedir en el temps a voluntat. El públic l'escolta i és envaït per la calma i la serenitat d'una veu narradora desposseïda de tot tret individual, que protegeix els seus oients estalviant-los ensurts o impressions excessives. El mim, en canvi, representa un esdeveniment present que demana la participació emocional i immediata del públic. Els sofriments físics i anímics de l'individu representat l'arrosseguen, i li impedeixen tota distància respecte allò que presència.

El que Goethe diu dels gèneres pretén tenir validesa atemporal. Mercès a les figures del mim i del rapsode, aconsegueix descriure les característiques dels gèneres amb total independència del context històric.¹⁵ Goethe prova una definició del gènere èpic lliure de tota perturbació històrica i, curiosament, la novel·la, el nou gènere modern que en realitat fou l'origen polèmic de la correspondència entre ell i Schiller, no és mencionat en l'assaig "Sobre poesia èpica i dramàtica".

Malgrat que a l'assaig no apareixen mencionats, la novel·la i la imitació en l'art foren l'origen del debat, cosa que sabem a través de la resta de la correspondència. Les cartes mostren clarament quina és la qüestió: la crisi i el dubte de si és possible l'adequació de les formes tradicionals als nous continguts propis d'un món transformat; la pregunta si és possible i com s'han de transformar els nous materials en art. En paraules de l'època, Goethe i Schiller es pregunten la relació entre realitat i veritat. Donat que en els nous temps, la mera còpia de la realitat ja no ofereix la seva veritat, no permet ni entendre-la ni sentir-la.

Goethe s'enfronta amb la crisi del seu temps amb una voluntat normativa i, per això, critica fermament la barreja de gèneres que era una afirmació programàtica dels romàntics. En l'assaig diu:

L'artista s'hauria de resistir i oposar amb totes les seves forces a aquesta tendència bàrbara, insulsa i infantil, hauria de separar cada obra d'art de l'altra mitjançant cercles màgics impenetrables, conservar allò propi i allò individual de cadascuna tal com ho van fer els antics i d'aquesta manera van esdevenir la mena d'artistes que eren.¹⁶

¹⁵ Exceptuant una al·lusió a la diferència entre el present i el món clàssic, que sembla anecdòtica i que es fa una mica com de passada, el resum de la discussió ofert per Goethe seria un bon exemple de la seva tendència clàssica, ja que hi desapareix per complet tot possible condicionament històric del tema, així com desapareix el moment crític i conflictiu del mateix. Vegeu SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Ed. de Wolfgang Fietkau. Vol.2. Frankfurt am Main: 1974, pàg. 45.

¹⁶ *Op. cit.*, pàg. 209. En aquest paràgraf apareix de manera explícita l'aspecte de crítica de l'època. Tant aquí com en la resta de textos poetològics de l'època el que hi ha en joc no són temes, per dir-ho així, exclusivament de teoria literària, sinó sempre també l'intent de determinar i pensar la condició dels propis temps a través de les seves imatges o representacions. Reflexió que tot sovint és inseparable del moment crític. En el cas del text de Goethe es critica la tendència a la barreja de gèneres i la tendència de totes les arts vers el dramatismes. Per Goethe això vol dir

Teoria romàntica de la novel·la

Per Schlegel i per Novalis, la novel·la –que en alemany es diu *Roman*–, la qualitat d'allò poètic i allò romàntic constitueixen manifestacions inseparables d'un únic fenomen històric: la modernitat o l'època romàntica. La tasca de la literatura és assolir una representació poètica de la realitat, poetitzar o, com diu Novalis, romantitzar el món.¹⁷ Donada aquesta tasca universal que els romàntics encomanen a la poesia, ja no té sentit fer distincions. Representar poèticament no és una funció que li pugui correspondre a un gènere específic. "Totes les formes poètiques clàssiques en la seva estricta puresa són, en l'actualitat, ridícules."¹⁸ Així de clar ho formula Friedrich Schlegel en un fragment de la revista *Lyceum* de l'any 1797. L'any 1800 publica en el tercer volum de la revista *Athenäum* un assaig que du per títol "Conversa sobre la poesia" i que enclou una "Carta sobre la novel·la" en la qual es pot llegir: "allò romàntic no és tant un gènere com un element de la poesia, que pot dominar o desaparèixer més o menys, però mai mancar del tot" o bé "totes aquestes classificacions no condueixen a res; només hi ha una poesia i de l'únic de què es tracta és de si una cosa és bella".¹⁹ A l'*Athenäum* va aparèixer el programàtic fragment 116 que comença així: "La poesia romàntica és una poesia progressiva universal. El seu destí no és només tornar a unir tots els gèneres separats de la poesia i posar en contacte la poesia amb la filosofia i la retòrica."²⁰ Novalis insisteix també en aquest punt. En un fragment titulat "romanticisme" es pregunta "¿no hauria la novel·la d'incloure tots els gèneres estilístics en una sèrie diversament lligada per l'esperit comú?"²¹ L'objectiu de la novel·la és la qualitat poètica de la representació més que no pas allò èpic que la distingiria dels altres gèneres. Més fragments ens ho confirmen: "el novel·lista intenta crear poesia",²² o bé, "una novel·la ha de ser completament poesia, ja que la poesia és, com la filosofia, un estat harmònic del nostre ànim, en el qual tot s'embelleix, on cada cosa troba la imatge que li correspon, on tot troba la *companyia* i l'*entorn* escaients."²³ Amb totes aquestes citacions podem veure que la posició de Goethe i la dels romàntics són, d'entrada, ben diferents. Però

considerar-ho tot veritat, voler disposar sempre d'una representació present i esborrar la diferència entre art i realitat, eliminar l'espai i la distància de la reflexió.

¹⁷ II, 545; pàg. 175.

¹⁸ SCHLEGEL, F. *Op. cit.* Vol. 1, pàg. 244. Es tracta del fragment 60.

¹⁹ SCHLEGEL, Friedrich, "Gespräch über Poesie", dins Schlegel, *Op. cit.*, pàg. 213 (volum 2). Hi ha versió castellana de l'obra dins: Friedrich Schlegel, *Poesia y filosofía*, traducció de Diego Sánchez Meca i Anabel Rábade Obradó amb un estudi preliminar i notes de Diego Sánchez Meca, Madrid, 1994, pàg. 135s. En el mateix text, Schlegel afirma i exigeix que la novel·la no sigui un gènere especial, no nega, però, que els gèneres tradicionals tinguin característiques específiques.

²⁰ El fragment continua: "Sinó que també vol i ha de barrejar i fondre la poesia i la prosa, la crítica i la genialitat, la poesia artificial i la poesia natural, fer que la poesia sigui viva i social i que la vida i la societat siguin poètiques [...]." SCHLEGEL, F. *Op. cit.* Vol. 2, pàg. 114.

²¹ II, 271; pàg. 211.

²² III, 649; pàg. 219.

²³ III, 558; pàg. 213.

podem, també, començar a determinar d'on provenen les diferències i concretar-ne el contingut. Podrem avançar un pas més: la superació dels gèneres que proclamen els romàntics té a veure amb el tema o finalitat únics de la literatura, que és la qualitat d'allò poètic.

La següent pregunta que ens hem de plantejar és, doncs, la pregunta pel poètic. Schlegel i Novalis formulen, respectivament, dues definicions pràcticament idèntiques de la novel·la que ens donen la pista: "La novel·la és un llibre romàntic"²⁴ escriu Schlegel i Novalis afirma que "la novel·la és una *vida* en forma de llibre."²⁵ Schlegel comenta seguidament la seva definició referint-se al seu caràcter aparentment tautològic i ens fa notar la importància de l'element llibre. Perquè la novel·la, com a llibre, aconsegueix donar unitat a allò que en ell queda recollit. Insisteix en el fet que un llibre és una obra i que, com a tal, és un tot, una unitat autònoma amb entitat pròpia, una construcció que reuneix, aplega i dóna coherència. Per la seva banda, Novalis ha subratllat en la seva definició la paraula *vida*. Busquem en aquest cas un altre fragment que ens explica en quin sentit llibre, novel·la i *vida* estan relacionats.

Totes les casualitats de la nostra vida són materials amb els quals podem fer el que vulguem. Qui té molt d'esperit en farà molt, de la seva vida –cada coneixença, cada esdeveniment, seria, per a aquell qui és completament espiritual, primer terme d'una sèrie infinita– principi d'una novel·la infinita.²⁶

De nou, per tant, la unitat i la construcció d'un tot resulten ser el tema. La representació poètica de la realitat s'enfronta a la dificultat de trobar-se en un món que es presenta de manera radicalment diferent de com ho feia el món clàssic, la dificultat consisteix precisament en el fet que la seva representació poètica ha esdevingut problemàtica. L'artista ha de cercar una nova forma que restitueixi la unitat i el sentit del món. La pròpia *vida* i la realitat que ens envolta s'ha desintegrat o atomitzat. Cosa que expressen perfectament dos termes que Novalis utilitza en el seu fragment: casualitat i materials. Els esdeveniments de la nostra vida són casuals, i això vol dir que són contingents i, en principi, mancats de sentit, és a dir, s'han convertit en mers materials amb els quals s'ha de fer alguna cosa, ja que per ells mateixos no indiquen ni remetent a res que no sigui la seva mera existència. Són del tot neutres.²⁷

²⁴ SCHLEGEL, Fr. *Op. cit.* Vol. 2, pàg. 213. Recordem que en alemany les paraules 'novel·la' i 'romàntic' tenen la mateixa arrel la qual cosa emfatitza el lligam entre la qualitat de romàntic i la forma literària. En alemany doncs: "Ein Roman ist ein romantisches Buch."

²⁵ II, 599; pàg. 208.

²⁶ II, 437; pàg. 201.

²⁷ Reproduïxo un fragment de Novalis en el qual parla d'aquesta tasca que ha de resoldre el poeta: "Un novel·lista fa una mena de *bouts rimés* - d'una quantitat donada de casualitats i situacions- en fa una sèrie regular i ben ordenada -que condueix un individu a través de totes aquestes casualitats inventades amb tal finalitat. Ha de tenir un individu característic que determini els esdeveniments i que sigui determinat per ells. Aquest intercanvi, o les variacions d'un individu - en una sèrie contínua, constitueixen la matèria interessant de la novel·la." II, 580; pàg. 205 i 207.

La forma literària: un intent de reunir ideal i realitat

Quan Goethe, en el resum final del debat sobre els gèneres, no mencionava la novel·la justament estava intentant fer desaparèixer el conflicte entre forma i continguts o forma i materials. En la mesura que la realitat, a causa de transformacions històriques, deixa de ser un lloc on es manifesta un ordre que li dona sentit, aquesta realitat es desintegra en multitud d'àmbits, realitats o coses aïllades i individuals, cadascuna de les quals pot ser coneguda gràcies a un saber concret i especialitzat, però respecte als quals no existeix la possibilitat de determinar, per dir-ho així, existencialment la pròpia posició: treure l'entrellat del món en què es viu per tal de definir mínimament la posició respecte a ell i tenir-ne alguna experiència.²⁸ Perduda la universalitat que permet subsumir o integrar cada nova experiència, cada detall, cada objecte, cal buscar noves formes d'integració de l'experiència, cal crear un espai des d'on comprendre, dibuixar un horitzó. Perquè ni el subjecte ni la seva vida no són la mera suma d'instantos o episodis inconnexos, ni el món és la suma de coses casualment situades les unes al costat de les altres. Dit més tècnicament, el contingut de la discussió dels gèneres és la dialèctica de forma i materials: transformada la realitat, cal trobar una forma adequada per a representar-la i segons la forma de representació que es triï serà també diferent la relació amb la realitat i aquesta mateixa. El que hi ha en joc és la mediació, el propòsit de reconstruir un pont entre el subjecte i el món, entre la interioritat subjectiva i la realitat més enllà del subjecte que en certa manera ha deixat de ser la seva, ja que se li apareix com a estranya, indiferent, hostil o incomprensible. I no només la realitat és problemàtica, sinó que també el subjecte descobreix dins seu aspectes inquietants i confosos.

La pregunta és com tornar a invertir de sentit aquesta realitat neutra i atomitzada, però –i això és molt important– aquesta fundació de sentit s'ha de dur a terme sota les condicions del món modern. El moment històric implica, d'una banda, el que no es pot fer, que és recaure en formes tradicionals de donar sentit religioses o dogmàtiques,²⁹ i, d'altra banda, les condicions modernes indiquen el lloc per on ha de passar la resolució del problema, que no és altre que el subjecte mateix. Ell, el subjecte o *Gemüt*, és la nova instància mitjancera. Ja no hi ha cap objectivitat o forma històrica, passada, capaç de presentar la realitat com si aquesta existís amb independència del subjecte que la pensa. Per això, l'activitat poètica del subjecte consisteix a intentar reconstruir una certa harmonia o estabilitat entre allò real i allò ideal en el moment històric en què el real ha deixat de ser ideal en els dos sentits de la paraula: la realitat és prosaica i no poètica i la

²⁸ En el seu assaig sobre la correspondència entre Goethe i Schiller, Lukács cita una expressió de Goethe amb la qual es caracteritza la modernitat i la difícil posició del poeta dins la mateixa. Es tracta de la "manca de determinació de l'exterior". La reflexió es troba a la carta del 27 de desembre de 1797. Vegeu LUKÁCS, Georg. 'Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe'. A: *Goethe und seine Zeit*. Berna: 1947. Hi ha versió catalana: LUKÁCS, György. *Goethe i el seu temps*. Trad. de Carme Serrallonga i pròl. de Josep M. Castellet. Barcelona: 1967, pàg. 90.

²⁹ També en el sentit de dogmàtic que li dona Fichte: com a posició del subjecte que considera l'objectivitat o el món com a conjunt de fets respecte als quals la consciència es comporta de manera completament passiva, acceptant el que hi ha i oblidant la participació activa en la construcció del que anomenem realitat. Vegeu FICHTE, J.G. *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*. Ed. de Peter Baumanns. Hamburg: 1984, pàg. 16 i context. Hi ha traducció castellana: FICHTE, J.G. *Introducciones a la Doctrina de la ciencia*. Trad. de José María Quintana Cabanas. Madrid: 1987, pàg. 18 i s.

realitat ha perdut en intel·ligibilitat, ha deixat de ser comprensible de manera mínimament unitària. Amb genial concentració, Novalis expressa i resumeix quin és el tema i què és el que dona unitat a la novel·la entesa com a forma moderna: en primer lloc, diu, la lluita de la poesia contra la no-poesia i, en segon lloc, la del món antic i el nou.³⁰ Donat un món poc poètic i poc intel·ligible ens preguntem si hi haurà alguna manera d'explicar-lo, i d'explicar-se a si mateix, que reconciliï l'ideal i el real, que li atribueixi un possible sentit i el faci mínimament comprensible.

Per estar a l'altura d'uns temps —els moderns— en els quals el subjecte ha descobert la seva dignitat i autonomia, la mediació ha de passar necessàriament per ell mateix. Però justament en la mesura que la mediació és subjectiva, no està lliure de perills. El subjecte o l'ànim és qui se sent estrany o estranyat davant una realitat convertida en empíria inexpressiva i és, alhora, qui té la missió de refer la relació amb el món, de fer-lo humà, habitable, tranquil·litzador i comprensible. La funció unificadora recau sobre el subjecte mateix amb la qual cosa tota representació és sempre al mateix temps representació d'un mateix. Per això diu Schlegel que tota novel·la és una confessió del seu autor, fruit de la seva experiència i essència de la seva individualitat.³¹ Res és més contrari a l'estil èpic que voler esborrar tot rastre dels estats de l'ànim.³² Pel que fa a Novalis, només ens caldria recordar unes citacions a propòsit de la poesia mencionades més amunt. I Goethe, malgrat la voluntat harmonitzadora del seu assaig que —com veiem— pretén superar els conflictes històrics per la dreuera atemporal, en altres textos manifesta la seva coincidència amb els romàntics en considerar la novel·la una solució possible i moderna al conflicte de forma i materials. Un exemple de l'avenença és la següent màxima de Goethe sobre el gènere novel·lesc que, fins i tot estilísticament, podria ser de Schlegel:

La novel·la és una epopeia subjectiva en la qual l'autor demana permís per tractar el món a la seva manera. La qüestió, doncs, només és si en té alguna; la resta ja es trobarà.³³

Els perills de la mediació: dues formes de fracassar

Però els camins encetats de la mediació no porten necessàriament a la síntesi buscada. Partint d'una realitat esmicolada, l'ànim assaja noves formes d'integració que, a estones, es precipiten en noves formes de desintegració. Saber per on han de passar els intents de tota possible reconciliació no garanteix l'encert. Sobretot Goethe, però també els primers romàntics, presenten els esgarriaments de la subjectivitat, constaten dues

³⁰ III, 639; pàg. 219.

³¹ SCHLEGEL, Fr. *Op. cit.* Vol. 2, pàg. 214.

³² *Op. cit.*, pàg. 213.

³³ Vegeu SZONDI, P. *Op. cit.*, pàg. 85. Hi ha un fragment de Novalis que diu: "En els veritables poemes no hi ha cap altra unitat que no sigui la de l'ànim. Potser vindrà un temps que els diccionaris i els compendis ens semblaran poètics." III, 683, pàg. 185. Schlegel també expressa el lligam entre novel·la i subjectivitat en el fragment 89 del *Lyceum*: "No hauria de ser superflu escriure més d'una novel·la si el artista no s'ha convertit en un ésser humà nou? És evident que no poques vegades totes les novel·les d'un autor formen part d'un sol conjunt i, per dir-ho així, són una única novel·la." *Schlegel, Op. cit.* Vol. 1. pàg. 246.

dificultats o perills que amenacen la mediació anímica. Es tractaria de representacions fracassades pel fet d'embolicar-se encara més en la desintegració. En un cas per excés de subjecte i en l'altre per defecte. Els comentaris de Goethe a propòsit de dos episodis de la seva vida ens poden ajudar a fer visibles aquests excessos o perills que, fins ara, he anunciat en abstracte.

Excés de subjecte

Com a exemple del primer cas, l'excés de subjecte, ens servirà l'encontre de Goethe amb l'improvisador Wolff, que trobem relatat a les converses amb Eckermann. Goethe reconeix el talent de Wolff i la seva capacitat d'improvisar versos bonics i melodosos sobre els temes que el públic li demana. Però considera que aquest improvisador pateix la malaltia de la subjectivitat. Quan Goethe li proposa un tema, li demana que retrati una escena de retorn a Hamburg, Wolff només fa que parlar de les seves sensacions amb independència de la ciutat. El que diu Wolff valdria per a Hamburg, Jena, Merseburg o qualsevol altre ciutat. Wolff sempre diria el mateix.³⁴

Goethe, amb aquest exemple, ens mostra com l'objectivitat, el correlat extern d'emocions i impressions tendeix a desaparèixer i com l'ànim i els seus propis estats i modificacions poden arribar a esdevenir l'únic referent. En la mesura que el subjecte converteix la realitat en reflex que li retorna el que ja sabíem, la realitat esdevé mera funció de l'ànim i perd, o ja ha perdut, tota substancialitat i es converteix en un no-res. Aquest no-res, però, retorna sobre el subjecte mateix amb efectes devastadors, ja que només en l'exteriorització o en l'encontre amb allò que no és ell mateix pot el subjecte adquirir cert contingut o certa substància. Una subjectivitat buida, sense altre referent que ella mateixa, aviat quedarà fixada en el que justament no té, en el que li manca o en la pèrdua. Es convertirà en un subjecte narcisista i malenconiós –romàntic– concentrat en la interioritat pròpia, sense gaire més contingut que l'autoreferència i sense gaire més activitat que sentir els propis sentiments. Allí on dirigeix la mirada es veu a si mateix i, d'aquesta manera, en lloc de ser el mirall del món converteix el món en el seu mirall. Com diu Goethe, una natura subjectiva ben aviat ha expressat la seva mica d'interioritat i, finalment, es precipita en el manierisme. O amb paraules de Hegel, la bella ànima infeliç que "s'extingeix en la pròpia flama i desapareix com vapor informe que es dissol en l'aire".³⁵

Fins a quin punt aquest tema constitueix una de les preocupacions centrals de Goethe, i el grau de consciència assolit al respecte, ens ho indica el fet que els protagonistes de les seves tres novel·les siguin exemples de natures subjectives. Tots tres són artistes i tots tres, uns dilettants. El primer és el personatge que va fer famós a Goethe: el Werther, un artista que confon les sensacions que li desperta la natura amb la facultat de donar-los forma i representar-les. En la carta del 10 de maig Werther explica:

³⁴ ECKERMANN, J. P. *Op. cit.* pàg. 170 i s.

³⁵ HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Ed. de H.F. Wessels i H. Clairmont, i introd. de W. Bonsiepen. Hamburg: 1988, pàg. 433.

ara no podria dibuixar, ni una sola línia, i, tanmateix, mai he sigut un pintor més gran que en aquests instants.³⁶

Una cosa semblant succeeix a Wilhelm Meister, el protagonista del clàssic de la novel·la de formació, que també vol ser artista, en el seu cas, actor de teatre. L'autoreferencialitat de Wilhelm el porta a ser un actor que, en realitat, sempre s'està representant a ell mateix perquè no pot fer abstracció de la seva pròpia individualitat i dels seus propis sentiments. I, finalment, Eduard, un dels protagonistes de la novel·la *Les afinitats electives*. També vol ser artista, però com que els diferents intents no acaben de reeixir, s'especialitzarà en l'art de les emocions i de l'amor. Això tampoc portarà res de bo ni a ell ni als qui l'envolten.

Novalis també és conscient que una subjectivitat extrema no assoleix el propòsit de mediar entre si mateixa i el món, i la caracteritza en termes similars als de Goethe, que, en una carta a Schiller del 27 de desembre de 1797,³⁷ comenta críticament que per a ser aplaudit cal despertar en el públic un interès patològic. Igualment, Novalis considera patològics els relats excessivament centrats en els estats anímics i en les emocions. Les novel·les sentimentals, diu en un fragment, "són com els historials clínics de la medicina."³⁸ La novel·la té per objectiu unificar la plenitud dispersa de la realitat seguint el fil conductor de l'experiència d'un subjecte. La forma èpica romàntica i moderna té com a característica una pretensió de totalitat, tant pel costat subjectiu com pel costat objectiu, que Novalis i Schlegel indiquen amb el nom d'enciclopèdia.³⁹ Schlegel parla de "confessió", ja que tota novel·la és expressió d'un subjecte, però també d'"enciclopèdia individual": un nom molt apropiat per a designar les dues direccions de la pretensió d'universalitat novel·lesca: la subjectiva i l'objectiva. Un subjecte que surt al món, explica el que veu i en la seva explicació mostra la relació entre tots dos. L'enciclopèdia pot ser, però, exclusivament individual si es tracta d'un subjecte sense món que només enregistra les seves transformacions i trastorns. Una enciclopèdia que tindrà un interès estrictament individual o patològic ja que prové d'un subjecte aïllat en la identificació amb ell mateix. El jo no es situa respecte el món, ja que el món s'ha encogit a les dimensions d'ell mateix. És un món sense defora, és l'espiral d'un jo com es diu tan acertadament en castellà— *ensimismado*.

³⁶ Citat a BORCHMEYER, D. *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim: 1998, p. 355. A les cartes de Werther del 22 de maig i del 24 de juliol, també s'hi troben declaracions en aquest sentit. Sobre la crítica de Goethe al dilettantisme vegeu BORCHMEYER, *Op. cit.*, pàg. 351-360.

³⁷ GOETHE, *Op. cit.*, pàg. 214.

³⁸ III, 563; 214. Novalis i Goethe coincideixen plenament en el fet que el vertader artista és aquell que és capaç de representar qualsevol cosa i no només a si mateix. Vegeu la conversa amb Eckermann del 29 de gener de l'any 1826, ja mencionada, i de Novalis el següent fragment: "Com a representador l'ésser humà no farà res d'excel·lent si no és capaç de representar altra cosa que les seves experiències, els seus temes preferits, si no aconsegueix d'estudiar aplicadament i representar amb tranquil·litat un objecte que li és estrany i pel qual no té cap interès. El que representa ha de poder i voler representar-ho tot. D'aquesta manera sorgeix el gran estil en la representació que, amb raó, s'admira tant de Goethe." II, 422; pàg. 63.

³⁹ Fragment 78 del *Lyceum*: Schlegel, *Op. cit.* Vol. 1, pàg. 245. Plenament conscient de la insuficiència de la mera acumulació, Novalis demana una "enciclopèdística" com a mètode que genera i relaciona i no només acumula. Vegeu, per exemple, II, 583; III, 351, 356.

Simptomàticament, el nom d'enciclopèdia ja apunta vers la possibilitat que aquest afany omniabastador acabi produint una obra que no sigui més que un mer llistat de coses ordenades de manera arbitrària –com és per exemple l'ordre alfabètic. L'esperit que vol representar poèticament el món viscut s'ha de conformar amb un registre màximament neutral de coses o, fins i tot, d'experiències cosificades. I amb això hem anat a parar a l'altre extrem de la mediació fracassada. Del subjecte passem a l'objecte.

Excés d'objecte

També aquí ens poden ser d'utilitat unes consideracions de Goethe per a exemplificar aquesta forma d'encallament en el camí endegat, és a dir, aquesta forma de no assolir el que es pretén. A l'estiu de 1797 Goethe fa un viatge a Frankfurt –la seva ciutat natal– que continua pel sud d'Alemanya i per Suïssa. En cartes al seu amic Schiller reflexiona sobre la peculiar experiència que és viatjar. Durant el viatge un es troba en l'estranya situació en la qual les formes establertes de relacionar-se amb allò que és familiar deixen de ser vàlides, com també deixen de ser vàlids els sabers que posseïm sobre el que ens envolta. Durant el viatge es viu desorientat i sense saber gaire què s'ha de pensar d'allò que es veu ni com s'ha de considerar o sentir el que passa. L'experiència del viatge és anàloga a l'experiència històrica –que és la que aquí ens interessa: de sobte un s'adona que és en un món diferent i que s'ha de refer, reconstruir la relació amb allò que l'envolta. L'analogia, és clar, té un límit. Mentre que el viatge s'emprèn voluntàriament, la història, en canvi, situa en un món diferent sense que ni un ho vulgui ni canviar un mateix de lloc. Així tenim a Goethe lluny de casa, posant a prova les seves capacitats d'observació i comprensió i desitjant explicar-se, i explicar-nos, el que li esdevé. Com diu en la carta a Schiller del 9 d'agost, Goethe es demana “què vol dir, a la meua edat, això de sortir al món.”⁴⁰ El seu viatge té també alguna cosa de viatge en el temps perquè és a Frankfurt, la gran ciutat com a lloc característic del món venidor, que l'experiència del viatge es manifesta concentrada. Frankfurt és la ciutat del comerç i del mercat, com diu Goethe, de “l'embriaguesa permanent d'adquirir i consumir”, on, fins i tot quan es va al teatre o es llegeix –premsa diària i novel·les– s'està introduint “més distracció dins de la distracció.”⁴¹ En tres ocasions apareix la paraula clau: l'empíria. I en totes apareix en relació amb l'estada a Frankfurt. L'“ampli món de l'empíria”, l'“extensa empíria” i l'“hidra empírica amb el seu milió de caps”⁴² són els mots amb què es caracteritza. El que tenen en comú és l'hostilitat o monstrositat amenaçant i la seva manca de límits o contorns, la seva desmesura inhumana. Davant l'abundància de coses curioses i interessants, d'esdeveniments singulars i de fets sense fi, Goethe es demana què es pot fer per fer-se'ls seus. Tal abundància no pot ser percebuda com a riquesa o plenitud, sinó més aviat com a excés i desmesura, com a amuntegament i piles de coses que cap mirada pot abastar ni cap

⁴⁰ GOETHE, J.W. *Der Briefwechsel mit Schiller*. Sel. i introd. de Walter Flemmer, Munic, pàg. 235. Les cartes del 9, 16 i 22 d'agost de 1797 són, pel nostre tema, fonamentals.

⁴¹ GOETHE. *Op. cit.*, pàg. 236.

⁴² GOETHE. *Op. cit.*, pàg. 234, 239 i 241. Schiller en parla a les cartes del 17 d'agost i del 14 de setembre. L'hidra fa referència al monstre mitològic de molts caps que quan se li talla un, li neixen dos o més.

paraula pot dir. Goethe busca un mètode, una forma que li permeti una visió de conjunt, que li permeti establir relacions entre les coses, trobar-ne alguna de significativa i no només de curioses o estranyes.⁴³

Goethe es demana, en definitiva, la possibilitat de convertir el prosaic en poètic i la possibilitat d'explicar el que veu i el que viu de manera coherent. I per a fer-ho es pensa un mètode que consisteix a anar recollint i guardant escrits de tota mena dins d'unes carpetes. Aquest ha de ser el treball preparatori previ al procés d'escriptura del relat o la història del viatge, un relat que haurà de comprendre els aspectes subjectius i objectius del viatge, la realitat i la relació amb ella. O com diu Goethe: allò extern i allò intern.⁴⁴ De moment recull tot tipus de documents: diaris, setmanaris, resums de sermons, decrets, receptes, tríptics informatius del teatre, bitllets, a més d'observacions pròpies. Just aquí apareix l'amenaça: la recollida de materials es pot ampliar infinitament, la col·lecció pot ser sempre més extensa i les carpetes poden acabar sent arxius. Però els materials així acumulats, per ells mateixos, no es converteixen en una narració. I encara hi ha més: en les seves carpetes, a més dels documents de la realitat, Goethe comença a grapar-hi també apreciacions i judicis propis i d'altres persones, amb la qual cosa el moment subjectiu passa a ser un material més. Els estats d'ànim, les sensacions o les observacions esdevenen coses entre d'altres coses que s'enclouen en l'arxiu. La relació que s'estableix amb la realitat consisteix a fer enumeracions i llistes exhaustives del que es troba, tant si la troballa és una cosa, un judici o un estat d'ànim. Dins la llista o l'arxiu no hi ha manera de fer distincions entre el que és significatiu i el que no, el que és rellevant i el que no, on hi ha una possible veritat i el que és mera casualitat. El subjecte queda reduït a instància que enregistra, és el funcionari encarregat d'apuntar a l'enciclopèdia cada nou fet, cada nova dada. Aquesta pura neutralitat és, com diem, l'altre extrem de la desintegració.⁴⁵ Una neutralitat que s'acosta enormement a

⁴³ Vegeu a la carta del 16 d'agost les consideracions sobre el símbol. Goethe parla d'objectes que haurien de remetre'n o representar-ne d'altres trobant així un fil conductor que permet reconstruir un cert lligam i coherència entre ells. D'aquesta manera, la realitat deixaria d'estar constituïda per coses aïllades i mudes en la mesura que algunes d'elles obtenen una qualitat reflexiva: certs fenòmens, objectes o episodis en reflecteixen d'altres fent-se intel·ligibles mútuament.

⁴⁴ GOETHE, *Op. cit.*, pàg. 246. (Carta del 22 d'agost)

⁴⁵ La sensació d'angoixa davant una realitat trossejada i convertida en un conjunt de coses particulars incomprendibles apareix a la literatura dels anys 30 del nostre segle amb el nom de l'absurd. Un món de coses reduïdes a mera existència es presenta al subjecte de manera completament opaca i hostil i li provoca una angoixa característica. Un text on s'ha descrit aquesta experiència és la novel·la de J. P. Sartre *La Nausea* publicada l'any 1938. Citaré unes línies de l'escena del castanyer al parc en les quals s'aprecia el lligam amb el que aquí exposem: "Bé, doncs, fa una estona em trobava al Parc públic. L'arrel del castanyer s'enfonsava a terra, sota mateix del meu banc. Jo ja no recordava que era un arrel. Les paraules s'havien esvaït, i amb elles la significació de les coses, la manera com podien ser utilitzades, els febles senyals que els homes han traçat a llur superfície. Seia, un xic encorbat, amb el cap baix, sol davant aquella massa negra i nuosa, completament bruta i que em feia por. I aleshores he tingut aquesta il·luminació. [...] Sobrer: era l'única relació que jo podia establir entre aquells arbres, aquelles reixes, aquelles pedres. Debades procurava comptar els castanyers, situar-los en relació amb la Vel·leda, comparar llur alçària amb la dels plàtans: cadascun d'ells s'escapava de les relacions dins les quals volia tancar-lo, s'isolava, sobreceïa. Jo sentia l'arbitrarietat d'aquestes relacions (que m'obstinava a

l'absurd: coses i persones se'ns mostren en la seva presència més material, no ens diuen res, no sabem què fer amb elles. Ho podem expressar mitjançant l'exemple que ens ha permès introduir aquesta variant de mediació no reeixida: és com si estiguéssim de viatge sense disposar d'una forma d'observar i sentir i, en conseqüència, ens veiéssim obligats a anar apuntant tot allò que casualment ens va sortint a l'encontre. I d'aquí, no en surt la narració que ens permet explicar el viatge i explicar-nos a nosaltres viatjant.

Els dos exemples de Goethe –l'improvisador Wolff i el viatge a Frankfurt– ens permeten veure les dues formes de fracàs en la construcció d'un pont entre el real i l'ideal, entre subjecte i objecte, entre ànim i món. En el primer, resta un subjecte melangiós, autoreferent i aïllat i, en el segon, queda una realitat tan plena de coses que ja no s'hi veu res que no siguin –també aquí– coses o episodis aïllats que no donen sentit. O un no-res subjectiu o un no-res objectiu. Els exemples ens mostren que Goethe, més enllà dels seus rampells normatius, sabia perfectament què hi havia en joc en la discussió sobre la novel·la.

Fins al XVIII s'ha pensat l'art des del model de la imitació. El model imitatiu o mimètic implica i pressuposa l'existència d'una realitat mínimament estable i significativa, la manifestació d'un món dotat de certa transparència i objectivitat, en el qual idea i realitat són coincidents. Quan el món que envolta l'artista, i que és objecte de la seva representació, ha deixat de tenir consistència i determinació caldrà primerament crear allò que s'ha de representar. Goethe constata la tendència moderna a percebre la realitat com a mancada o dividida i expressa el seu disgust i la seva impaciència, d'altra banda, però, és el primer de saber que les coses han canviat i que la relació amb l'empíria no s'instaura a base de bona voluntat o girant el cap en direcció a Grècia. Quan parla de la posició crítica de l'artista en l'època, ho fa en primera persona del plural. Goethe participa plenament del gir històric de què hem parlat i és plenament conscient del significat d'aquest canvi tan ben copsat per una frase de Jean Paul Richter que es troba cap al final de la seva estètica i diu:

En altres temps, quan el poeta creia i tenia Déu i el món, quan pintava perquè veia –mentre que ara pinta per a poder veure.⁴⁶

mantenir per retardar l'esfondrament del món humà, de les mesures, de les quantitats, de les direccions); ja no encaixaven amb les coses. Sobrer, el castanyer del meu davant, un xic a l'esquerra. Sobrera, la Vel·leda..." SARTRE, Jean-Paul *La Nausea*. Trad. de Ramon Xuriguera. Barcelona: 1966, pàg. 185 i 187. Per a situar el text de Sartre en la discussió filosòfica sobre la mediació subjecte-objecte vegeu Susan Buck-Morss, *Origen de la dialèctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, traducció de Nora Rabotnikof Maskivker, Madrid, 1981, pàg. 157s.

⁴⁶ RICHTER, Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*. A cura de N. Miller, ed. i pròl. de W. Henckmann. Hamburg: 1990, pàg. 401.