

TRAGÈDIA I RETÒRICA ENTUSIASTA A L'EMPEDOKLES D'HÖLDERLIN

Martín Rodríguez Baigorria

Universitat de Buenos Aires

martin.rodriguezbaigorria@gmail.com

Cita recomanada || RODRÍGUEZ BAIGORRIA, Martín (2014): "Tragèdia i retòrica entusiasta a l'*Empedokles* d'Hölderlin" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 183-199, [Data de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-martin-rodriguez-baigorria-ca.pdf>

Il·lustració || Judit Hoelzle

Traducció || Amparo Heras

Article || Rebut: 16/07/2013 | Apte Comitè Científic: 27/10/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || El problema de la retòrica entusiasta és un tema constant al llarg de l'obra de Friedrich Hölderlin. En el projecte dramàtic *Der Tod des Empedokles* (1797-1799), hi apareixeran clarament dramatitzats els excessos d'aquesta retòrica tant des del punt de vista individual com col·lectiu. Les seves connotacions més funestes es trobaven associades a les discussions sobre l'estatut moral de l'experiència entusiasta, en el context de la cultura protestant i il·lustrada de l'època. A partir d'aquest estatut conflictiu, el llenguatge entusiasta es convertirà en l'eix principal al voltant del qual giraran les diferents versions del destí tràgic patit pel seu protagonista. Emprendrem així un recorregut pels dos primers esborranys de l'obra analitzant de quina manera el llenguatge entusiasta deslliga el conflicte a la ciutat d'Agrigent.

Paraules clau || Hölderlin | Entusiasme | Empèdocles | Tragèdia | Revolució.

Abstract || The rhetoric of enthusiasm is a recurring subject in Friedrich Hölderlin's work. His dramatic project *Der Tod des Empedokles* (1797-1801), clearly dramatizes the excesses associated to this rhetoric, both from an individual and collective point of view. Its most dreadful connotations were associated with discussions about the consequences of enthusiasm as moral experience in the context of protestantism and enlightenment of the time. As a result of this conflicting moral statute, the language of enthusiasm will become the constitutive center for the competing versions on the tragic conflict of its main character. In this article we will focus on the two first drafts of the work to analyze the way in which the rhetoric of enthusiasm originates the crisis in the city of Agrigento.

Keywords || Hölderlin | Enthusiasm | Empedokles | Tragedy | Revolution.

0. Introducció

Si tenim en compte el seu caràcter inconclús, l'obra de Friedrich Hölderlin, *La mort d'Empèdocles (Der Tod vom Empedokles)* té tot l'aspecte d'haver estat un intent fallit. Així ho revelen els seus manuscrits: del període 1797-1799 sorgeixen tres plans diferents, tres esborranys, un dens fragment especulatiu sobre el drama, però cap escrit final i definitiu¹. Malgrat això, *Empedokles* constitueix un text clau en la gènesi de la darrera i la més prolífica etapa en la producció poètica d'Hölderlin (1800-1806)². L'obra posa en escena la irrupció d'un sacerdot filòsof (Empèdocles) provist d'un missatge místic i revolucionari a la ciutat d'Agrigent. Ràpidament, el protagonista és denunciat com un sacerdot fanàtic només interessat a sembrar l'anarquia dins de la ciutat. Expulsat d'Agrigent, Empèdocles decideix acabar la seva vida a les altures del volcà Etna, per a retrobar-se de nou amb les forces originals de la natura; aquelles l'imminent retorn de les quals havia anunciat ell mateix amb la seva prèdica redemptora.

Són moltes les interpretacions que s'han expressat sobre aquest projecte singular. Segons les lectures esmentades, aquí ens trobaríem davant d'una tragèdia política amb heroi modern (Prignitz, 1985; Mögel, 1994), o bé davant d'un drama martiriològic en clau cristiana (Kranz, 1949; Hölscher, 1965); o en línia amb el classicisme de Weimar, l'intent d'emulació d'una tragèdia antiga, la resolució final de la qual no hauria estat reeixida (Kommerell, 1961; Schadewaldt, 1966). Enfront d'aquestes interpretacions, la lectura exhaustiva de Theresia Birkenhauer ha subratllat fins a quin punt l'anàlisi d'*Empedokles* amb els paràmetres de la tragèdia tradicional es pot convertir en un motiu de desorientació hermenèutica (Birkenhauer, 1996: 12). Efectivament, centrats en la reconstrucció d'una lògica dramàtica *ex machina*, aquests enfocaments han tendit a defugir la dimensió problemàtica del discurs «entusiasta» en la concepció tràgica d'Hölderlin. Però, com veurem al llarg del present article, la tragèdia es desencadenarà precisament a partir de la identificació excessiva que s'esdevé entre el protagonista, el seu discurs misticorevolucionari, i les reaccions dels ciutadans d'Agrigent. Tanmateix, per a comprendre les singulars conseqüències dramàtiques d'aquest discurs místic, hem de donar un cop d'ull al peculiar estatut de la retòrica entusiasta durant l'època romàntica (1770-1830) (Richter, 2005).

1. Context històric

Què significava la paraula «entusiasme» a l'Alemanya de principi del segle XIX? Per a respondre aquesta pregunta, abans de res,

NOTES

1 | Els manuscrits del projecte «*Empedokles*» es van anomenar «Pla de Frankfurt» (1797, StA IV, 145-147), una primera versió de 1798 (StA IV, 1-86), un segon esborrany de mitjan 1799 (StA IV, 87-118), i una darrera versió preparada a l'hivern d'aquest mateix any (StA IV, 119-142). A aquests textos també han de sumar-se l'assaig programàtic «*Die tragische ode...*», l'escrit «*Grund zum Empedokles*», i el «*Allgemeiner Grund*», concebuts al voltant de setembre de 1799 (StA IV, 147-168), a més a més del fragment especulatiu «*Das Werden im Vergehen*» compost durant el mateix període (StA IV, 282-287). En el present article, totes les referències als textos originals d'Hölderlin provenen de la «*Stuttgarter Ausgabe*» (StA) editada per Friedrich Beißner (vegeu Bibliografia). Per a la versió en espanyol he seguit la traducció d'Anacleto Ferrer (Hölderlin, 1997). En les citacions del poeta en les quals no hi figura cap referència, la traducció és pròpia.

2 | El projecte coincideix amb una etapa de reflexió crucial per a l'autor: entre la fi de 1798 i l'inici de 1799, amb la seva arribada a Homburg, Hölderlin es lliurava, a les seves cartes a amics i familiars, a un examen detallat de la seva experiència personal i literària, en què també s'esplaiava sobre les seves concepcions religioses, polítiques, i filosòfiques, a més a més d'oferir una mirada crítica sobre la situació intel·lectual d'Alemanya. El 1798 també és l'any de la discussió final amb Schiller. Ja a l'agost d'aquest mateix any informava al seu antic mentor sobre una nova direcció estètica: «*ich folge um so freiwilliger Ihrem Rath, weil ich wirklich schon eine Richtung nach dem Wege genommen hatte, den Si emir weisen*» (StA VI.1, 249). Cf. també les cartes

hem de posar entre parèntesis els significats actuals del terme: malgrat allò assumit comunament, per als autors romàntics la paraula «entusiasme» no es trobava merament restringida a l'àmbit de l'experiència psicològica o individual, sinó que també constituïa un fenomen cultural i discursiu, travessat per una pluralitat de valoracions religioses, morals i filosòfiques, presents al llarg de tot el segle XVIII. Bona part de les conseqüències més controvertides del fenomen entusiasta giraven així al voltant de les connotacions pejoratives i estigmatitzadores imantades pel terme *Schwärmerei*. Entès gairebé sempre com un «deliri fanàtic», aquest vocable havia estat originàriament encunyat per Martí Luter per a condemnar aquelles tendències misticoradicals de l'«ala esquerra» de la Reforma (Münzter, Zwingli). Prenent com a model les comunitats del cristianisme primitiu, aquests grups s'havien proclamat dipositaris d'una inspiració directament emanada de Déu (o de l'Esperit Sant), reclamant per a si atributs d'autoritat excepcionals (entre ells, la propietat comuna dels béns i la poligàmia), amb la finalitat d'introduir transformacions socials dràstiques. La seva pretensió d'un accés espontani a les revelacions mitjançant una «veu interior» els permetia presentar-se com a profetes d'una «veritat» que, per a l'ortodòxia luterana, només podia provenir d'un àmbit estrictament eclesiàstic.

Més tard, durant el segle XVIII, els il·lustrats alemanys es van apropiari del significat pejoratiu del terme amb la finalitat d'estigmatitzar les manifestacions culturals estranyes al model d'ascetisme racional defensat per la *Aufklärung* (Hinske, 1988). Els termes «*Schwärmerei*» i «*Enthusiasmus*» apuntaven en aquest cas a denunciar l'imperi caòtic d'una onada de pràctiques i de lectures supersticioses, convertides de sobte en moda intel·lectual per al públic culte. Les conseqüències no sols eren morals, sinó també socials: la superstició i el misticisme *Schwärmer*, en la gairebé inabastable varietat de les seves manifestacions, tan sols contribuïa a reproduir un «esperit sectari» («*Sektengeist*»), el llenguatge enigmàtic del qual tendia a fragmentar i a obturar el cultiu de la «vertadera» discussió pública. Aleshores, no es tractava d'una qüestió menor: allò que estava en discussió era el tipus de «societat civil» imaginat pels intel·lectuals d'una burgesia encara en gestació. En darrera instància, la proliferació del discurs *schwärmer* només semblava exacerbar la tendència a la fragmentació i l'aïllament cultural que ja afligia endèmicament els territoris alemanys des dels temps de les guerres de religió. Així, per a autors com Martin Wieland o Friedrich Schiller, malgrat la seva evident dimensió extáticoemocional, l'entusiasme poètic conreat per poetes com Klopstock o Bürger no havia de tornar mai a recuperar aquelles connotacions pròpies de la *Schwärmerei* religiosa (Schings, 1977; La Vopa, 1998: 85-116; Hilliard, 2011).

No obstant això, després de l'any 1789, aquella noció d'«entusiasme» abans restringida a la filosofia i a la moral religiosa es veurà

NOTES

a Neuffer del 12 de novembre de 1798 i al seu germà Carl Gock de l'1 de juny de 1799.

repolitzada per a ser transformada en un concepte col·lectiu, inspirat directament en l'agitació de les multituds revolucionàries (Reichardt, 2000: 160). El mateix Kant arribaria a reivindicar el terme «entusiasme», en un passatge cèlebre de *Der Streit der Fakultäten* («El conflicte de les facultats») de l'any 1798, recurrent a una clara metàfora teatral, la simpatia alemanya per la Revolució només podia ser explicada pel filòsof com un fenomen contigu a l'«entusiasme»³. De manera similar, també els mateixos participants del procés revolucionari tenien clara consciència que el seu entusiasme polític posseïa una dimensió teatral, en ser capaç d'escenificar en l'espai social les alternatives polítiques del moment: mitjançant el llenguatge de l'exaltació profètica i l'ardor subjectiu, el revolucionari entusiasta era un subjecte capaç de transmetre les seves conviccions als seus congèneres, instant-los a prendre partit per la causa (Primavesi, 2008; Buckley, 2008). En paraules de l'escriptor jacobí Georg Forster: «L'entusiasme sempre té alguna cosa de teatral que encara ha de ser exaltada pel teatre nacional francès»⁴. També per a una personalitat religiosa com Friedrich Wichmann, el teatre tenia una funció política essencial: «Amb prou feines existeix un instrument més flexible i poderós per a l'enderrocament dels enemics com les representacions de drames teatrals, adequadament versificats sobre els escenaris de les ciutats més poblades»⁵. Com es pot endevinar, aquesta percepció no era una invenció privativa dels alemanys sinó que provenia al seu torn de la França jacobina, on les formes i les representacions del teatre antic havien format part d'una praxi marcadament «sublim», centrada entorn del culte als ideals revolucionaris i de la mitificació litúrgica de les grans jornades revolucionàries (Ozouf, 1991: 82)⁶.

Malgrat això, en el marc de la nova situació política alemanya, per a molts autors l'ardor de l'entusiasme havia de ser limitat, si no obertament censurat dins de l'escenari, per tal d'evitar qualsevol mena d'identificació del públic amb els herois dels drames revolucionaris (Szondi, 1978: 11-148; Port, 2005: 85-120). Aquesta posició, hi apareixia paradigmàticament defensada pel classicisme de Weimar: per a Schiller i per a Goethe, el patiment tràgic tenia la funció de purificar el subjecte d'aquelles visions utòpiques en conflicte amb els seus condicionaments socials⁷. El drama clàssic ofería un model estètic a partir del qual conjurar els desbordaments patologitzants propis del patiment subjectiu. Mitjançant el patiment tràgic, el moment sublim de la llibertat moral constituïa un gest de resistència davant de les passions del món extern i, també, davant d'aquelles provinents de l'interior del subjecte. Així, el *pathos* dramàtic havia d'instar a la reflexió respecte dels excessos derivats de les circumstàncies polítiques, abans que a la mimesi unilateral entre el públic i els herois presentats per la ficció teatral (Gross, 1994: 126).

NOTES

3 | «La revolución de un pueblo lleno de espíritu, que hemos visto realizarse en nuestros días, puede tener éxito o fracasar. Puede acumular tantas miserias y horrores que un hombre sensato, que pudiera realizarla por segunda vez con la esperanza de un resultado feliz, jamás se resolvería, sin embargo a repetir este experimento a este precio. Pero esa revolución encuentra en los espíritus de todos los espectadores (que no están comprometidos ellos mismos en este juego) una simpatía rayana en el entusiasmo y cuya manifestación, que lleva aparejada un riesgo, no podía obedecer a otra causa que a una disposición moral del género humano» (Kant, 2004: 109).

4 | «*Der Enthusiasmus hat immer etwas theatralisches, daß vom französischen Nationaltheater noch erhóht werden muß*» (Primavesi, 2008: 213).

5 | «[...] *kaum irgend ein biegsameres und mächtigeres Werkzeug zu Stürzung ihrer Feinde, als thetralische Vorstellungen trefflich gedichteter Dramen auf den Bühnen volkreicher Städte*» (Primavesi, 2008: 211).

6 | «*Despite the wish to exclude tragedy, it constantly reappeared: in the bloody draperies of Lepelletier's processions; in Roberjot's costume, decorated with a funeral veil [...]; and in the mausoleum, the true monumental symbol of the Revolution, erected in dramatic isolation and around which moved the crowds of the processions, cypress in hand, and marching troops, bayonets reversed, a mourning veil on their standards, while the drums, veiled in black, rolled and the smoke of odoriferous woods and incense burned on the altars.*

De la mateixa manera que aquests autors, Hölderlin posseïa una clara consciència del paper adquirit pel teatre en les discussions sobre la Revolució a Alemanya. El seu mateix mestre, Schiller, era un dels autors més destacats del gènere (*Don Karlos*, 1787; *Wallenstein*, 1798-1800; *Maria Stuart*, 1800; *Die Braut von Messina*, 1803, etc.) i també havia dedicat tota una sèrie d'escrits a la reflexió sobre les relacions entre allò tràgic i allò elevat (*Über die Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, 1792; *Vom Erhabenen*, 1793, etc.). No casualment, molts dels personatges més schillerians –Posa, Wallenstein, i Demetri– encarnaven exemples excel·lents d'entusiastes carismàtics, els projectes dels quals s'acabaven desaprofitant per la ceguesa de les seves il·lusions polítiques (Link, 1983: 87-125).

Però, a diferència del seu mestre, tal com després afirmarà programàticament en les seves «Notes sobre Èdip» (1804), l'interès d'Hölderlin per la tragèdia clàssica semblaria provenir dels seus aspectes més marcadament revulsius i sacrificials. La posada en escena d'Èdip havia d'evocar «les formes espantosament solemnes, el drama com un procés per heretgia»; un «món», el «llenguatge» del qual estigués «entre la pesta i la confusió del sentit i l'esperit d'endevinació universalment excitat»⁸. La tragèdia antiga ofería així al poeta un marc ritual dins del qual el llenguatge entusiasta podia ser escenificat com un discurs místic des de la perspectiva de les seves conseqüències més revulsives i anàrquiques.

En aquest sentit, lluny de ser casual, la mera elecció de la figura d'Empèdocles com a protagonista del seu projecte tràgic ja reflectia una presa de posició: per a la cultura lletrada de l'època, el mite empedoclià constituïa un cas típic de «fanatisme entusiasta». Així, per exemple, autors il·lustrats com Gottsched, J. H. Voß, o Wieland reconeixien en la figura d'Empèdocles tota una sèrie de característiques típiques del *Schwärmer* entusiasta: l'actitud heretge enfront del culte oficial, la impostura misticista, la malaltia malenconiosa, etc. Influïts per les cròniques d'Horaci i de Diògenes Laerci, per aquests autors la immolació d'Empèdocles havia constituït una mera posada en escena, construïda pel mateix «poeta filòsof» per a salvaguardar la seva reputació llegendària. En conseqüència, lluny de tota mena d'inspiració divina, el llenguatge místic del «*Schwärmer*» obeïa més aviat al gest teatral de la farsa i la impostura (Birkenhauer, 1996). Enfront d'aquests judicis refractaris, el projecte teatral d'Hölderlin reivindicarà en canvi els atributs histriònics de la llegenda; precisament aquella dimensió dubtosa i absurda impugnada per la crítica il·lustrada.

Al mateix temps, en aquest context ideologicodiscursiu, tampoc no deixa de ser significatiu que la figura d'Empèdocles hagi estat molts cops representada com la d'un religiós perseguit. El místic

NOTES

A whole romantic sensibility is expressed in these "gloomy festivals, worthy of Ancient Rome", they dispensed an emotion irreconcilable with the regular display of utopian joy, and they were freed from the desire to please; they occupied a place midway between fascination and repulsion. This was precisely the definition that Kant gave of the sublime (and in 1790, as that). By making room for "this negative pleasure", the Revolutionary festival, in the early forms adopted in 1792, was unfaithful to its purpose. Hölderlin podria haver tingut contacte amb aquesta mena de representacions mitjançant el seu cercle d'amics jacobins a Homburg. Vegeu també Lemke 2011, 68-87.

7 | Ibid. Port 2005, 9. Cf. la carta de Goethe a Schiller del 25 de novembre de 1797: «*Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse ist es auch mir niemals gelungen, irgend eine tragische Situation zu bearbeiten, und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht. Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein? Daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mit wirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen*» (Goethe, 2011: 500).

8 | «*das Drama wie eines Kezgergerichtes, als Sprache für eine Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist*» (StA V. 201-202).

pietista Johann C. Edelmann parlava així de l'«atrevit Empèdocles» («*freymüthigen Empedocles*»), l'«astut pagà» («*klugen Heyden*»). En pugna amb l'ortodòxia luterana, Edelmann prenia partit pel *Schwärmer* Empèdocles, a la manera de Gottfried Arnold en la seva «Historia de Herejes» (1699), com si aquest fos una antiga baula de la genealogia entusiasta: posseïdor de «visions divines» i gran «submissió davant dels deus», Empèdocles s'havia elevat per sobre de la massa vulgar per a ser acusat de «bruixeria»⁹. Veurem aleshores com les qualitats positives subratllades pel «fanàtic» Edelmann també tornaran a aparèixer en la caracterització hölderliniana del personatge. El poeta aconseguirà, d'aquesta manera, entreveure una connexió estreta entre el discurs i el destí del personatge, en reinterpretar la llegenda empedocliana des de la perspectiva ambivalent del discurs *Schwärmer* entusiasta.

Polemitzant amb el classicisme de Weimar, en el marc de la ruptura amb el seu mentor Schiller, Hölderlin recorrerà aleshores a la forma teatral («*trägische Ode*») per a visibilitzar els conflictes de la subjectivitat entusiasta en el si de l'espai públic, com a acció dins d'un marc històric i col·lectiu. De la mateixa manera, gràcies al gènere tràgic, el món grec aleshores ja no serà una mera referència elegíaca (com en la seva novel·la *Hiperió*), sinó que, a través de la ciutat d'Agrigent, es presentarà com un món públic concret, on Empèdocles es trobarà compel·lit a respondre per la seva retòrica i les seves accions. Imbuït d'un *pathos* sublim i apocalíptic, l'anunci d'una «religió de la natura» comportarà una posada en escena en la qual l'«entusiasme» apareixerà com un discurs capaç de subvertir l'ordre social. La figura de la subjectivitat entusiasta emergirà així com a retòrica catalitzadora en què es trobarà condensat l'horitzó d'expectatives obert per la crisi revolucionària.

2. El discurs entusiasta com a nucli tràgic

Aleshores, on resideix el fracàs d'aquest projecte teatral? Per què Hölderlin mai no va poder acabar cap d'aquestes versions? Una mirada als diversos esbossos de l'obra permet corroborar que, lluny de buscar-se la representació d'una acció dramàtica lineal i uniforme, els seus diàlegs i els soliloquis dramàtics no fan més que oferir diferents interpretacions al voltant de l'origen de la ruptura tràgica. O en altres paraules: els diàlegs entre els protagonistes de l'obra despleguen un conjunt de reflexions (a posteriori o anticipatòries) enfront de l'emergència del discurs entusiasta encarnat en la figura d'Empèdocles. Aquí radica la singularitat del projecte tràgic hölderlinià. Com veurem, aquestes versions suposaran al seu torn tota una sèrie de lectures retrospectives sobre l'estatut conflictiu de la retòrica entusiasta com a discurs col·lectiu. Per a comprendre el

NOTES

9 | "wenn sie in die göttliche Vorsehung eine tieffere Einsicht blicken liessen / und mehrere Ehrfurcht vor die Gotter zeigten / als der gemeine Hauffe / so hielte man sie sogar vor Hexen-Meister" (Citado por Prignitz, 1985: 10).

destí final d'Empèdocles, aleshores, és necessari reconstruir les diferents versions de la seva *hybris*; aquella falta originària que l'hauria dut a l'acte d'expiació sacrificial. O en altres paraules: com va poder Empèdocles convertir-se en primer lloc en un «sacerdot entusiasta»?

2.1. Retòrica entusiasta i malaltia malenconiosa

En aquest punt, de la mateixa manera que el jo hímic en el cicle de Tübingen (1788-1794), la seva figura encarnava aquell error «típic» de la subjectivitat entusiasta per essència, que tendia a elevar-se per sobre de la seva condició terrenal, sobtadament infatuada pel contacte amb allò diví. L'ebrietat i el deliri sacerdotal sorgien d'aquest contacte immediat que manté el protagonista amb els elements de la natura: «En mi, / en mi vau confluir, brolladors de la vida, / des de les profunditats del món [...]» (Hölderlin, 1997: 41)¹⁰. La falta principal d'Empèdocles hauria estat deixar-se seduir per «un sentit il·limitat»¹¹. Aquesta identificació desproporcionada seria aquella que hauria conduït a la supèrbia entusiasta: «Els déus s'havien / posat al meu servei, jo sol / era déu, i ho vaig proclamar amb un orgull atrevit» (Hölderlin, 1997: 76)¹². Ja en la primera etapa poètica d'Hölderlin durant els seus temps d'estudiant a Tübingen (1788-1794) el terme «*Übermuth*» es referia a les temptacions d'un entusiasme sense guia ni orientació filosòfica. Aquesta actitud «supèrbia» («*Übermut*»)¹³ i «orgullosa» («*Stolz*»)¹⁴ era l'origen de l'«*hybris*» que havia provocat la seva caiguda davant del favor dels déus: «Perquè / els déus s'han apoderat de la seva força, / des d'aquell dia en què, ebri, aquest home / es va proclamar un déu davant de tot el poble» (Hölderlin, 1997: 53)¹⁵.

També en els seus escrits assagístics sobre l'obra, Hölderlin definia l'error tràgic del protagonista com a «supèrbia del geni»¹⁶. Tal com ho afirma Mecades en la primera i en la segona versió del drama, es tractava d'una característica inherentment associada al «discurs arrogant» d'aquest heroi (Hölderlin, 1997: 225)¹⁷. Com hem indicat, la genealogia d'aquesta *hybris* s'originava en la seva proximitat amb allò diví, un poder llegat pels déus aleshores, que es manifestava abans de res en el discurs del protagonista: «Li ha fet massa poderós / la confiança que ha arribat / a tenir en els déus. / Al poble, li sonen les seves paraules / com si vinguessin de l'Olimp» (Hölderlin, 1997: 219)¹⁸. Però, al mateix temps, tant Hermòcrates com el seu deixeble Pausànies, subratllaven repetides vegades al llarg de l'obra el poder del discurs del seu mestre¹⁹. En les tres versions de l'obra, la supèrbia i la sobirania discursiva constituïran així dues cares d'una mateixa moneda.

En aquest punt, tots els intents per part d'Empèdocles de comprendre la seva pròpia situació quedaven atrapats en els seus canvis

NOTES

10 | «*wenn sie in die göttliche Vorsehung eine tieffere Einsicht blicken liessen / und mehrere Ehrfurcht vor die Gotter zeigten / als der gemeine Hauffe / so hielte man sie sogar vor Hexen-Meister*» (Citado por Prignitz, 1985: 10).

10 | «*in mir / in mir, Ihr Quellen des Lebens, strömet ihr einst aus Tiefen der Welt zusammen [...]*» (StA IV.1, 14, vv. 300-301).

11 | «*wohin Ihn treiben mag der unbeschränkte Sinn*» (StA IV.1, 9, vv. 181).

12 | «*die Götter waren / Dienstbar mir geworden, ich allein / War Gott, und sprachs im frechen Stolz heraus- / O glaub es mir, ich wäre lieber nicht / Geboren*» (StA IV.1, 21, vv. 481-485).

13 | StA IV.1, 11, v. 225; 94, v. 97; 96, vv. 134, 152.

14 | StA IV.1, 6, v. 106; 15, vv.319, 337; 21, vv. 483, 496; 44, v. 1030; 46, v. 1071; 84, v. 2015; 98, v. 215.

15 | «*Denn es haben / Die Götter seine Kraft von ihm genommen*» (StA IV.1, 10, v. 185-186).

16 | «*Übermuth des Genies*» (StA IV.1, 446).

17 | «*Ein übermüthiges Gerede fällt / Mir bei*», StA IV.1 94, vv. 97-98.

18 | «*Das hat zu mächtig ihn / Gemacht, daß er vertraut / Mit Göttern worden ist / Es tönt sein Wort dem Volk, / Als käm vom Olymp*» (StA IV.1 92, vv. 29-37).

19 | StA IV.1, 13, v.281; 21, vv. 489; 494-495; 53, v. 1210.

sobrats d'ànim i de percepció. Tant els seus amics com els seus enemics descobrien en el protagonista un «patiment propi i profund» («*eigen tiefes Leid*», StA IV.1 4, v. 31); una tristesa malaltissa que «ennuvolava» («*umwolket*») el seu esperit (StA IV.1, 107, v. 462). També Kant, a *Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen* («*Observacions sobre el sentiment del bell i del sublim*») de l'any 1764 atribuïa a la «degeneració» («*Ausartung*») patida per les víctimes de l'entusiasme la pèrdua de la seva sobrietat original i l'arribada d'accessos sobrats de malenconia. L'afecció malenconiosa –aquella derivació patològica del discurs entusiasta– reapareixia aquí amb la funció de suggerir l'efecte de «ceguesa» que, segons la poètica aristotèlica, impedia als personatges de la tragèdia ser amos de les seves pròpies accions. El destí tràgic d'Empèdocles sorgia no sols de la seva infatuació entusiasta, sinó també de la ceguesa patològica provocada per aquest sentiment extàtic.

En el marc d'aquesta caracterització dramàtica, la comparació amb el *Schwärmer* oriental no trigava a aparèixer mitjançant Hermòcrates, el sacerdot oficial d'Agrigent: «Somiador terrible, dirà, / com aquests vells arrogants / que recorren l'Àsia amb els seus bastons de canya / que allà, una vegada, fa temps els déus van néixer del seu verb» (Hölderlin, 1997: 57)²⁰. Un cop més, aquesta descripció recalava el discurs de l'heroi de l'obra: posseït per la mateixa supèrbia dels antics místics, les paraules d'Empèdocles eren les d'un «somiador terrible»; el qual posseïa la superstició de fer present allò diví a partir de les seves pròpies paraules. Aquesta caracterització hölderliniana del protagonista no era, fora d'això, aliena a les genealogies morals de l'època: a la *Geschichte der Religionsschwärmereyen* (1792-1802) de Christian F. Duttenhofer (1742-1814) la causa del deliri entusiasta es trobava en les conseqüències negatives del clima àrid i calorós, típic de les regions orientals, on molts dels primers místics i filòsofs antics havien tingut les seves revelacions (Schings, 1977: 191-193). La imatge del «bastó de canya» («*Schilfrohr*») tampoc no era casual: Empèdocles hi apareixia així identificat amb la «supèrbia» d'aquells profetes de sabers esotèrics que, segons tractadistes com Duttenhofer, havien pul·lulat per les regions d'Àsia. A la manera dels antics anacoretes cristians, o dels eremites pietistes, el protagonista s'havia convertit en un pària sense llar, lliurat a la «vida salvatge», entre «éssers estranys» (StA IV.1, 45, vv. 1047-1061)²¹.

2.2. De la malenconia al *kairos* històric

Aleshores, com es pot intuir, aquest aïllament no redundava en cap mena d'apoteosi místicocontemplativa, sinó en un engegament que finalment derivava en l'alliberament de les tendències tanàtiques i suïcides presents en el protagonista. En la segona versió, el símptoma malenconiós ja era un «senyal», que preanunciava la imminència d'una decisió fatal i transformadora. Pausànies afirmava:

NOTES

20 | «*Ein fürchterlicher Träumer spricht / Er, gleich den alten übermüthigen, / Die mit dem Schilfrohr Asien durchwandern, / Einst durch sein Wort geworden sein die Götter*» (StA IV.1, 11, vv. 222-225).

21 | Recordo que Hölderlin encara estava finalitzant el segon volum de la novel·la quan va començar la primera versió del drama. Paral·lelament, Àsia i Orient es convertien al seu torn en un leitmotiv poètic i teòric recurrent a l'última etapa de l'obra de Hölderlin. Cf. *Die Wanderung* (StA, II. 1, 138-141), *Am Quell der Donau* (StA II.1, 126-129).

«Em sembla un mal senyal / que l'esperit dels poderosos, / sempre joiós, s'obnubili d'aquesta manera» (Hölderlin, 1997: 253)²². A la qual cosa Empèdocles responia: «Ho sents? Això indica que aviat / caurà a terra, entre borrasques» (Hölderlin, 1997: 253)²³. Com veurem més endavant, no deixa de ser significatiu el següent: tant la decisió tràgica d'Empèdocles com el volcà hi apareixien presentats de manera individualitzada mitjançant la metàfora d'una tempestat imminent. La natura hi apareixia així de sobte investida amb la temporalitat del *kairos* transformador.

Es tracta d'una novetat singular del seu projecte dramàtic, cada cop amb major significat per a la seva darrera etapa poètica. Com a protagonista tràgic, ja en la primera versió de l'obra, Empèdocles encarnava aquesta dimensió transformadora del temps històric associada a allò terrible i catastròfic: «Hi ha en ell un ésser terrible que tot ho transforma» (Hölderlin, 1997: 41)²⁴. Després d'entaular relació amb el protagonista tots els personatges de l'obra es trobaven posseïts per una particular ansietat temporal. Tal com Pantea deixa clar al principi de la primera versió, les qualitats profètiques d'Empèdocles tenen la capacitat de «dividir el firmament» i, de manera redemptora, anunciar «la claredat del dia»²⁵. Aquesta experiència del *kairos*, hi apareixia abans de res explícitament reconeguda pel seu deixeble Pausànies:

No t'he vist / en les teves accions, quan l'Estat bàrbar / va adquirir forma i sentit gràcies a tu? / En el seu poder / vaig experimentar el teu esperit i el seu món, quan sovint / una paraula teva, en un instant, / creava per a mi molts anys de vida / i així l'hi obria una era nova i bella a l'adolescent, / [...] / així em palpitava sovint el cor, quan parlaves / de la felicitat del món antic, el de l'origen, / i no vas traçar les grans línies del futur / davant meu, igual que la mirada segura de l'artista / afegeix l'element que hi mancava per a completar el quadre? / no veus clar davant teu el destí dels homes? (Hölderlin, 1997: 73-75)²⁶.

Com es pot veure en aquest passatge, la paraula d'Empèdocles posseïa, segons Pausànies, l'estatut d'un «esdeveniment sagrat» capaç d'anticipar el futur. Significativament, el poder profètic del protagonista també hi apareixia comparat a la «mirada de l'artista», el qual li pot mostrar al deixeble les «línies del futur». Aquest «temps» constituïa al seu torn un horitzó obert dins del qual es projectaven les expectatives dels homes. Com en els himnes de Tübingen i *Hyperion*, la prognosi històrica tornava a ser subratllada com un tret idiosincràtic de la subjectivitat entusiasta. En aquest mateix sentit, no deixa de ser significatiu que cap altre passatge de l'obra remeti de manera gairebé transparent a la figura de Napoleó: ja que, com aquest darrer, el paper d'Empèdocles en el procés revolucionari havia estat donar-li «sentit i forma» a l'«Estat bàrbar» amb les seves «accions», configurant així l'emergència d'un nou temps històric. Pausànies subratllava així també, no sense una sorpresa sobtada, els

NOTES

22 | «*Ein böses Zeichen dünkt/ Es mir, wenn so der Geist, der immerfrohe, sich / Der Mächtigen umwölket*» (StA IV.1, 107, vv. 461-462).

23 | «*Fühlst du aus? Es deutet, daß er bald Zur Erd' hinab im Ungewitter muß*» (StA IV.1, 108, vv. 463-464).

24 | «*ein furchtbar allverwandelnd Wesen ist in ihm*» (StA IV.1 30, v. 22).

25 | «*Und wenn er bei Gewittern in den Himmel blicke / theile die Wolke sich und hervorschimmre der / heitre Tag*» (StA IV.1, 3, vv. 17-19).

26 | «*In deinen Thaten, da der wilde Staat von dir / Gestalt und Sinn gewann, in seiner Macht / Erfuhr ich deinen Geist, und seine Welt, wenn oft / Ein Wort von dir im heiligen Augenblick / Das Leben vieler Jahre mir erschuf, / Daß eine neue schöne Zeit von da / Dem Jünglinge begann; [...] / So schlug mir oft das Herz, wenn du vom Glück / Der alten Urwelt sprachst, und zeichnetest / Du nicht der Zukunft große Linien / Vor mir, so wie des Künstlers sichrer Blick / Ein fehlend Glied zum ganzen Bilde reiht; / Liegt nicht vor dir der Menschen Schiksaal offen?*» (StA IV.1 19-20, vv. 443-456).

trets de «conqueridor» presents a Empèdocles: «T'has transformat i la teva mirada brilla / com la d'un conqueridor» (Hölderlin, 1997: 143)²⁷. Les esperances de la crisi revolucionària també ressonaven en les accions d'Empèdocles.

Aquestes referències disten de ser casuals si tenim en compte que, durant 1797, quan Hölderlin entrellucava els primers rudiments del seu projecte dramàtic, també componia a ambdós costats d'un mateix full dues odes titulades «*Empedokles*» i «*Buonaparte*». D'altra banda, la identificació de la figura de Napoleó amb la idea d'una «cesura històrica» constituïa una representació comuna entre els contemporanis d'Hölderlin. Després del cop del 18 de Brumari, molts comentaristes de l'època creien entreveure en el carisma napoleònic un personatge amb poder suficient per endegar i ordenar el procés polític, evitant així que la revolució es perdés en un cicle de catàstrofes incessants (Becker 1999, 90-91)²⁸. Més tard, l'himne d'Hölderlin «Festa de la Pau» (*Friedensfeier*) presentava l'avenç napoleònic com un esdeveniment utopicoredemptor en el qual la imatge estrangera de Napoleó adquiria una forma familiar i coneguda, en essència no bel·ligerant («*Freundesgestalt*» StA III: 534, v. 28).

2.3. Entusiasme i escena pública: el problema del contagi

Per la qual cosa, a diferència de les conjetures inicials elaborades pels personatges de l'obra, la retòrica exaltada d'Empèdocles no sorgia merament dels seus patiments malenconiosos, sinó també d'altres motius ideològics i polítics presents en el seu discurs. En aquest sentit, es pot comprovar fins a quin punt per a Hölderlin, aquesta *hybris* esdevinguda en el pla metafísic (el vincle entre l'heroi i els déus) va haver de ser un motiu insuficient des de la perspectiva de la composició del conflicte tràgic. Més enllà del desafiament als déus, i per tal que tingués conseqüències efectives en el pla de la representació teatral, l'èxtasi entusiasta havia de ser presentat com una crisi dins de la ciutat. Ja en la primera versió del drama, aquest rapte estàtic portava al seu torn al protagonista a deixar el seu retir i a presentar-se davant de la comunitat agrigentina. El discurs de Pantea posava en escena la connexió entre l'*hybris* entusiasta i les seves conseqüències per a la vida comunitària: «I la puixant / la natura es mostra al seu volant; aquí se sent / com un déu en els seus elements, / i la seva joia / és un cant celestial, aleshores surt, també, / a barrejar-se amb el poble» (Hölderlin, 1997: 45)²⁹.

Aleshores, ens trobem aquí davant de la gènesi mítica de la subjectivitat entusiasta com a discurs públic. Aquesta dimensió apareixerà diverses vegades subratllada en la concepció escènica d'*Empedokles*. Així, segons la intenció original de l'autor, la ciutat d'Agrigent distava de ser un lloc pacífic. Com queda clar a *Grund*

NOTES

27 | «*Du bist verwandelt und dein Auge glänzt / Wie eines Siegenden. Ich fass' es nicht*» (StA IV 52, vv. 1177-1178).

28 | En aquest últim text, el personatge històric esmentat hi apareixia caracteritzat com un «heroi», l'«esperit veloç» del qual —el «vi de la vida»— era impossible de contenir, ni tan sols dins dels marges del poema. Aquestes connotacions bonapartistes tornaran a aparèixer amb força en els seus escrits posteriors (per exemple, «*Dichterberuf*», StA II 47).

29 | «[...] *Die Natur um ihn erscheint – hier fühlt er, wie ein Gott! / In seinen Elementen sich, und seine Lust / Ist himmlischer Gesang, dann tritt er auch / Heraus ins Volk [...]*» (StA IV.1, 6, vv. 84-87).

zum Empedokles els seus membres eren ciutadans «hiperpolítics»; habitants d'un lloc en estat de revolució permanent: «Enmig dels seus agrigentins, hiperpolilitzats, que sempre estaven discutint i calculant; enmig de les formes socials de la seva ciutat, en evolució i renovació permanents» (Hölderlin, 1997: 299)³⁰. Però, durant el curs de l'obra, des de la perspectiva l'arcont Críties, l'estat de revolta no era presentat com una manca exclusiva dels ciutadans, sinó que s'originava a partir de la identificació excessiva d'aquests darrers amb l'ebrietat entusiasta d'Empèdocles: «El poble està ebri, com ell mateix. / No atén a lleis, ni a necessitats, / ni a jutges; els costums estan inundats / per un terrabastall incompreensible» (Hölderlin, 1997: 55)³¹. Investits amb una dimensió sonora ominosa i terrorífica les manifestacions del poble no són representades directament; les seves accions i les seves maneres d'expressió són constantment equiparades amb els excessos de la retòrica entusiasta: un «udol incompreensible» («*unverständlichen Gebrause*»), «ebri» («*trunken*»), que atempta contra els costums i el bon sentit. En la segona versió de l'obra, s'hi començarà subratllant precisament l'estat de ceguesa fanàtica en el qual es troben sumits els membres de la ciutat: «Escoltes el poble ebri? [...] / Ho sé, com herba seca / s'inflamen els homes» (Hölderlin, 1997: 217)³². Amb la imatge de l'«herba seca», Hermòcrates al·ludia al foc que arruïnava les collites i iniciava les revoltes camperoles: de la mateixa manera semblaven encendre's els homes davant d'Empèdocles. Tal com veurem, aquesta també era una de les imatges utilitzada pels crítics de l'entusiasme revolucionari. Segons aquests darrers, aleshores, el perill fonamental del llenguatge entusiasta consistia en la seva capacitat per a estendre's com un «incendi» o una «infecció» en els estrats més pobres de la població (La Vopa, 1998: 85-116).

La retòrica d'Empèdocles ha conduït a un estat de rebel·lió generalitzada en la qual tant el poble com el seu líder ocasional semblaven influir-se recíprocament: el deliri «entusiasta» també podia ser contagiós. En més d'una ocasió, quan el favor popular es torni en contra seu, Empèdocles acusarà els agrigentins de «bojos» i d'«ebri»: «Oh vostès, exaltats!»³³, «Estan ebri, digues una paraula de pau, / perquè torni el sentit al poble!» (Hölderlin, 1997: 97)³⁴. Es tractava, en efecte, d'una mena de frenesí infeccios: «Marxem, Críties! / Que amb el seu discurs no ens arrossegui!» (Hölderlin 1997, 61)³⁵. Com hem vist, «*Rasenden*» («furiosos») era el vocable utilitzat per Empèdocles contra els agrigentins fora de si, i també el terme usat per Hermòcrates per a caracteritzar el comportament de l'heroi del drama i, fins i tot, els mateixos agrigentins tornaven a aquesta paraula a l'hora de qualificar les seves accions³⁶. També Pantea acusava el seu pare d'estar encegat per la mateixa fúria entusiasta en maleir el seu estimat Empèdocles: «I si li ha maleït el meu pare, encegat / per la ràbia, que ara em maleeixi a mi» (Hölderlin, 1997: 123)³⁷. I al costat d'aquesta darrera,

NOTES

30 | «*Unter seinen hyperpolitischen, immerreichenden und berechnenden Agrigentiniern, unter den fortstreben immersicherneuerden gesellschaftlichen Formen seiner Stadt [...]*» (StA IV.1, 158). Ibid. StA IV.1, 21, vv. 481-485.

31 | «*Das Volk ist trunken, wie er selber ist. / Sie hören kein Gesetz, und keine Noth / Und keinen Richter; die Gebräuche sind / Von unverständlichen Gebrause [...]*» (StA IV.1, 10; v. 189).

32 | «*Hörst du das trunkne Volk? / [...] Der Geist des Manns / Ist mächtig unter ihnen / Hermokrates. / Ich weiß, wie dürres Gras / Entzünden sich die Menschen*» (StA IV.4, 91; vv. 1-5).

33 | «*Oh ihr Rasenden!*» (StA IV.1; 27 v. 628).

34 | «*Sie sind, wie trunken, sprich ein ruhig Wort, / Damit der Sinn dem Volke wiedekehre!*» (StA IV.1, 30; v. 719-720).

35 | «*Laß uns gehen, Kritias! / Daß er in seine Rede nicht uns ziehet*» (StA IV.1; 13, v.281).

36 | Cf. respectivament StA IV.1, 58, v. 1358, y StA IV, 61; v. 1431.

37 | «*Und hat er ihm geflucht, der Rasende / Mein Vater, ha! so fluch er nun auch mir*» (StA IV.1, 44; vv. 1015-1016)

Delia, la serventa de Pantea, s'esporguïa i creia no reconèixer la seva ama quan el discurs d'aquesta última escapava dels carrils normals i s'assemblava perillosament al del seu amant Empèdocles: «[...] Pantea! M'aterreix que tant / t'exaltis amb els teus planys. Que potser ell, / com tu, també alimenta de dolor / el seu esperit orgullós, i insisteix amb violència en les penes?»³⁸.

L'obra plantejava així una mena de retroalimentació mútua entre la veu entusiasta (posseïda per un saber diví) i l'entusiasme del poble: l'una atreïa l'altra, a la vegada que ambdues es contagiaven mútuament. En aquest punt, tal com afirmava el protagonista més d'un cop, era aquesta mateixa ebrietat delirant, la qual anteriorment s'havia apoderat del poble gràcies a les seves paraules, la que ara s'havia tornat en contra de la seva persona per a expulsar-lo definitivament de la comunitat. En la segona versió de l'obra, aquesta situació hi apareixia explicitada mitjançant les paraules d'Hermòcrates:

És que no ho veus? Els pobres / d'esperit han extraviat l'esperit / sublim,
els cecs el seductor. / Va llençar la seva ànima al poble, va traïr, generós,
/ els déus i va lliurar el seu favor als vulgars, / [...] / [...] entretant creïa /
l'ebrietat del poble; estremits / van veure com li tremolava el pit / amb les
seves pròpies paraules, i van dir: / No és així com escoltem els déus! / I a
aquell home altiu i afligit, els serfs / van donar noms que no t'esmentaré.
/ I finalment pren l'assedegat el verí; / el pobre, que no sap romandre
abstret / i que no troba ningú semblant a ell, / es consola amb l'adoració
maníaca / i encegat, es torna com ells, / els idòlatres sense ànima [...].
(Hölderlin, 1997: 223)³⁹

La profecia entusiasta es transformava així en una maledicció enunciatada pel sacerdot contra si mateix i imitada per la plebs: ara eren els seus mateixos seguidors els qui es rebel·laven davant d'Empèdocles per a provocar-ne la caiguda. Reinterpretat de manera retrospectiva pel sacerdot de la ciutat, el conflicte tràgic sorgia ara de la pròpia pluralització plebea del discurs entusiasta; el qual de sobte s'havia escapat de les mans del seu subjecte original per a esdevenir estat de frenesí col·lectiu. Ens trobem de nou amb aquella dimensió més conflictiva del discurs entusiasta: aquella mena de contagi produït pels discursos «exaltats» agrupats sota el rètol estigmatitzador de la *Schwärmerei*, les connotacions ominoses dels quals havien retornat amb el nou clima d'efervescència revolucionària.

L'acusació d'Hermòcrates s'inscrivía així dins d'un marc de connotacions ideològiques molt precís: també els crítics liberals (Friedrich Gentz) i els conservadors (Edmund Burke, August Rehberg) recorrien amb fruïció al leitmotiv estigmatitzador de l'«eixam contagiós» per a denunciar la retòrica celebratòria dels simpatitzants jacobins. Per als membres de l'elit, el problema fonamental consistia

NOTES

38 | «*Panthea! Mich schrökt es, wenn du so / Dich deiner Klagen überhebst. Ist er / Denn auch, wie du, daß er den stolzen Geist / Am Schmerze nährt, und heftiger wird im Leiden? / Ich mag nicht glauben, denn ich fürchte das*» (StA IV.1, 44; vv. 1028-1032)

39 | «*Siehst du denn nicht? Es haben / Den hohen Geist die Geistesarmen / Geirrt, die Blinden den Verführer. / Die Seele warf er vor das Volk, verrieth / Der Götter Gunst gutmüthig den Gemeinen / [...] / [...] indessen wuchs / Die Trunkenheit dem Volke; schauernd / Vernahmen sie's, wenn ihm vom eignen Wort / Der Busen bebt, und sprachen: / So hören wir nicht die Götter! / Und Nahmen, so ich dir nicht nenne, gaben / Die Knechte dann dem stolzen Trauerden. / Und endlich nimmt der Durstige das Gift, / Der Arme, der mit seinem Sinne nicht / Zu bleiben weiß und Ähnliches nicht findet, / Er tröstet mit der rasenden / Anbetung sich, erblindet, wird wie sie, / Die seelenlosen Aberglaubigen [...]*» (StA IV.1 94, vv. 70-94).

en els efectes obscurantistes que aquesta nova retòrica fanàtica exercia en la subversió de l'espai públic, mitjançant la transmissió d'idees estranyes i de professions de fe exaltades.

Tots els personatges de l'obra hi apareixien aleshores atrapats per la mateixa mena d'ebrietat caòtica i destructiva, la qual tendeix a la ruptura dels lligams socials. En la segona versió de l'obra, la condició «delirant» del poble hi apareixia, de nou, subratllada: «Un estel errant s'ha tornat / el nostre poble i temo / que aquest senyal encara anunciï / coses futures, que ell / incuba en la seva ment callada» (Hölderlin, 1997: 221)⁴⁰. Com Hiperió i Adamast, els ciutadans d'Agrigent també s'han convertit en un «estel errant», en mancar-li a les seves accions un sentit previ determinat⁴¹. I de manera similar al poble parisenc, el fervor dels agrigentins també els havia convertit en un poble les accions del qual eren impossibles de predir (Becker, 1999: 37-52). Per la qual cosa, d'aquesta manera, transferit al pla col·lectiu de l'escenificació dramàtica, el discurs entusiasta representava aquella mena peculiar d'indeterminació històrica que havia irromput amb l'experiència de la crisi revolucionària.

Una vegada més, es tractava de l'escenificació de la missió històrica del religiós entusiasta, presentada ara des de la perspectiva de les seves conseqüències més perturbadores; la subversió de l'ordre social a partir del discurs sostingut per un sol fanàtic, aliè a tota mena d'autoritat o ordre jeràrquic⁴². Ja en la primera versió així ho constatava l'impressionant discurs de Críties:

El poble està ebri, com ell mateix. / No atén a lleis, ni a necessitats, / ni a jutges; els costums estan inundats / per un terrabastall incompreensible, / com les tranquil·les ribes; una festa ha substituït totes les festes, / i dels déus els humils dies de festa / s'han fos en un de sol. Eclipsant-ho tot, / el mag embolica cel i terra / en la tempesta que ens ha preparat, / i mira i s'alegra del seu esperit / en el seu tranquil recinte. (Hölderlin, 1997: 55)⁴³

El frenesí escandalós provocat pel discurs d'Empèdocles era la substitució de tots els credos per un de sol: un «déu» i una sola «festa» en lloc de moltes. O, tal com pregonava el fragment assagístic «Sobre religió» (1796), un sol culte universal, en lloc de la disgregació de les esglésies confessionals⁴⁴. La «nova religió», tantes vegades teoritzada per Hölderlin i per Hegel en els seus escrits i en la seva correspondència, sorgia aquí, en el context de l'acció tràgica, com una revolta encesa pel llenguatge extàtic del «Schwärmer» Radicalitzant la utopia de l'«*Altesten Systemmprogramm...*», no obstant això, aquesta darrera no sorgia com “un politeisme de la raó”, sinó més aviat com a anarquia moral en la qual apareixien subvertides totes les normes de la moral i els bons costums.

Les paraules d'Empèdocles produïen un cataclisme natural en el

NOTES

40 | «*Ein Irrgestirn ist unser Volk / Geworden und ich fürcht', / Es deute dieses Zeichen / Zukunft'ges noch, das er / Im stillen Sinne brütet*» (StA IV.1, 93, vv. 48-52).

41 | Així rememorava Hiperió la seva amistat amb Adamast: «*Fruim de la nostra pèrdua a la nit d'allò desconegut i ens llancem a les fredes terres de l'estranger, i quan era possible, ens perdiem a les regions solars i ens llançàvem més enllà de les òrbites dels cometes*» («*wir haben unsre Lust daran, uns in die Nacht des Unbekannten, in die kalte Fremde irgend einer andern Welt zu stürzen, und wär'es möglich, wir verließen der Sonne Gebiet und stürmten über des Irrsterns Grenzen hinaus*», StA III, 16).

42 | No es tracta, fora d'això, de l'únic exemple literari sinó d'un tema recurrent de l'època, abordat en la faula de Wieland *Der Goldene Spiegel* (1772-1794), *Die Räuber* (1781), el *Wallenstein* de Schiller, fins arribar així al Kleist del *Michael Kolhaas* (1808) i el relat breu *Das Erdbeben in Chili* (1807/1810) (ambdós situats no casualment en l'època de la Reforma). De la mateixa manera, en un fragment preparatori del seu projecte dramàtic («*Zu Sokrates Zeiten*») de 1799, Hölderlin es feia ressò de les connotacions emancipatòries associades als moviments religiosos radicals del seu temps: «*Wer richtet denn igt? / Richtet das einige / Volk? / Nein! o nein! wer richtet denn igt? / ein Natterngeschlecht! feig. u. falsch / das edlere Wort nicht mehr / Über die Lipp. / O im Nahmen / ruf ich / alter Dämon! Dich herab / Oder sende / Einen Helden [...]*» (StA II, 318, vv. 1-12).

43 | «*Die Gebräuche sind von unverständlichem Gebräuse,*

si de la comunitat («*Ins Ungewitter*»)⁴⁵. Com ja hem avançat, el discurs entusiasta hi apareixia així una vegada més associat a l'experiència del *kairos* historicorevolucionari: «Eclipsant-ho tot, / el mag embolica cel i terra / en la tempesta que ens ha preparat». La imatgeria apocalíptica també reapareixia al començament de la segona versió quan Mecades advertia sobre els perills d'aquest nou *unicato* religiós: «Que un de sol agiti així a la multitud / per a mi, és com quan el raig de Júpiter / cala foc al bosc, i encara és més terrible» (Hölderlin, 1997: 217)⁴⁶. Tant la imatge del «raig de Júpiter» («*Jovis Blitz*») com Júpiter («*Jovis*») apareixen diverses vegades al·ludits al llarg de l'obra (StA IV.1, 6, v. 105; 46, v. 1075; 9). Aquesta insistència no era casual: associat al déu grec Zeus, el símbol del raig punidor tenia un pes considerable en el repertori d'imatges de la propaganda revolucionària francesa (Kneiße, 2010: 45-46)⁴⁷. La imatge condensava en si mateixa la dimensió temporal imprevisible de l'«entusiasme» revolucionari; allà on la seva pròpia emergència amenaçava amb subvertir les formes de l'ordre civil.

D'altra banda, l'èmfasi en l'estatut discursiu del conflicte dramàtic també era palès a partir de la discussió al voltant de l'estatut de l'autoritat sacerdotal. En aquest punt, Hermòcrates era presentat per Hölderlin com un sacerdot amb una funció eminentment censoradora, capaç d'inhibir l'estat d'excitació en què es troba el poble: «La paraula del sacerdot trenca l'esperit audaç» (Hölderlin, 1997: 59)⁴⁸. En la segona versió, Hermòcrates hi insistia en la funció censoradora detinguda per les autoritats de la ciutat: «Per aquesta raó, li posem / als homes una bena als ulls, / perquè no es nodreixin de gaire llum / Allò diví no pot comparèixer davant d'ells» (Hölderlin, 1997: 217)⁴⁹. El perill el constituïa la proximitat del poble enfront de la llum encegadora després per l'aura «divina» d'Empèdocles. En aquest punt, Hermòcrates era particularment conscient del poder demagògic i carismàtic latent en el discurs del protagonista: «Qui s'ha guanyat el poble diu / el que vol; prou que ho sé i no seré jo / qui s'hi oposi, perquè els déus / encara ho toleren». (Hölderlin, 1997: 87)⁵⁰. Per la qual cosa, en aquest context de llenguatges fanatitzats, el sacerdot de la ciutat també és molt conscient que la seva disputa amb Empèdocles es donava en el terreny discursiu de la persuasió i de la creença, una dimensió en què ambdós posseïen, en darrera instància, les mateixes armes⁵¹.

En aquest sentit, Empèdocles retreia als sacerdots que reduïssin amb el seu llenguatge maniqueu el «lliure amor diví» a un culte vulgar: «Perquè, sens dubte, vaig sentir en el meu temor / que volíeu reduir a un culte vulgar / el lliure amor diví» (Hölderlin, 1997: 81)⁵². Més tard, en intentar reconciliar-se amb l'heroi del drama, els mateixos agrigentins es feien ressò d'aquesta acusació en denunciar la parleria d'Hermòcrates:

NOTES

gleich / Den friedlichen Gestaden, überschwemmt, / Ein Fest für alle Feste und der Götter / Bescheidne Feiertage haben sich / in Eins verloren allverdunkelnd hüllt / Der Zauberer den Himmel und die Erd' Ins Ungewitter, das er uns gemacht, / Und siehet zu und freut sich seines Geists / In seiner stillen Halle» (StA IV.1, 10, vv. 189-201).

44 | StA IV, 275-281.

45 | StA VI.1 10.

46 | «*Das Einer so die Menge bewegt, mir ists, / Als wie wenn Jovis Blitz den Bald / Ergreift, und furchtbare»* (StA IV.1, 91, vv. 7-9)

47 | En el quadre anònim *Souveraineté du peuple, destruction du clergé, et de la royauté* (1793), s'hi podien veure il·lustracions de l'església i del rei, contra els quals hi apareixien dirigits sengles raigs, que, al seu torn, conformaven un triangle amb la inscripció «Llei» («*Loi*») (Kneiße 2010, 45-46). Cf. Kneiße, Daniela, *Die Republik im Zwielicht: Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik 1871-1914*, Oldenbourg, Oldenbourg Verlag, 2010, pp. 45-46.

48 | «*Das Wort des Priesters bricht den kühnen Sinn»* (StA IV.1, 12; v. 255).

49 | «*Drum binden wir den Menschen auch / Das Band ums Auge, daß sie nicht / Zu kräftig sich am Lichte nähren / Nicht gegenwärtig werden / Dar Göttliches vor ihnen»* (StA IV.1, 91; v. 10).

50 | «*Wer sich das Volk gewonnen, redet, was / Er will; das weiß ich wohl und strebe nicht / Aus eignem Sinn entgegen, weil es noch / Die Götter dulden»* (StA IV.1, 25; vv. 585).

I encara mous la llengua? Tu, / tu ens has fet malvats amb la teva parleria / ens has arrabassat l'esperit: ens has robat / l'amor del semidéu, tu! Ja no és el mateix. / No ens reconeix; ah!, abans ens contemplava / amb dolços ulls aquest home regi; ara la seva mirada / em trasbalsa el cor. (Hölderlin, 1997: 159)⁵³

D'aquesta manera, mentre Hermòcrates buscava reafirmar l'autoritat de la paraula sacerdotal, Empèdocles acusarà els seus detentors d'haver rebaixat el sentit de la religió divina mitjançant aquest mateix llenguatge ortodox. La disputa politicoreligiosa apareixerà així dramatitzada com un conflicte sobre la legitimitat dels discursos.

3. Conclusions

D'aquesta manera, a *La mort d'Empèdocles*, l'estabilitat del vincle sociocomunitari quedarà soscavada per després entrar en crisi a partir de la instal·lació generalitzada del discurs entusiasta i es tornarà al seu torn irrevocablement ambigua la instància des de la qual hauria sorgit el mal: infatuats en els excessos de la «*Schwärmerei*», qui havia defraudat a qui? La passió misticodelirant d'Empèdocles, o la supèrbia del poble que s'havia lliurat a la seva bogeria? El fanatisme del reformador o la ceguesa dels seus éssers estimats? El malentès tràgic sorgia així quan els dos costats del vincle intersubjectiu acabaven fosos, o indiscernits, l'un respecte de l'altre, a partir de la generalització de la retòrica entusiasta. Mitjançant aquesta darrera, l'*hybris* tràgica ha contagiada tota la ciutat i l'ha conduït al punt de la seva pròpia autodissolució. Conscient d'aquesta manca, en ser ell mateix la seva encarnació paradigmàtica, Empèdocles decidirà expiar els excessos provocats pel seu propi discurs. Aleshores, aquí radicarà la resolució final de sacrificar la seva vida a les altures de l'Etna.

NOTES

51 | Alguns intèrprets han advertit així sobre l'existència d'una «*Metaphorik der Manipulation*» (Primavesi, 2008: 266).

52 | «*Denn wohl hab' ichs gefühlt, in meiner Furcht, / Daß ihr des Herzens freie Götterliebe / Bereden möchtet zu gemeinem Dienst*» (StA IV.1 23, vv. 530-532).

53 | «*Regst du noch die Zunge? du, / Du hast uns schlecht gemacht; hast allen Sinn / uns weggeschwazt; hast uns des Halbgotts Liebe / geshtolen, du! er ists nicht mehr. Er kennt / uns nicht; [...]*» (StA IV.1 60, vv. 1397-1401).

Bibliografia

- BIRKENHAUER, T. (1996): *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin: Vorwerk 8.
- BUCKLEY, M. (2008): «*Tragedy Walks the Streets*». *The French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- GOETHE, J.W. (2011): *Briefwechsel Zwischen Schiller und Goethe*, T. 1, Berlin: Tredition.
- GROSS, M. (1994): *Ästhetik und Öffentlichkeit, Die Publizistik der Weimarer Klassik*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- HILLIARD, K. (2011): *Freethinkers, Libertines and Schwärmer. Heterodoxy in German Literature, 1750-1800*. London: Institute of Germanic & Romance Studies.
- HÖLDERLIN, F. (1957): *Sämtliche Werke III. Hyperion. Grosse Suttgarter Ausgabe (StA)*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- HÖLDERLIN, F. (1957): *Sämtliche Werke VI.1 / Der Tod des Empedokles Aufsätze. Grosse Suttgarter Ausgabe (StA)*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- HÖLDERLIN, F. (1997): *Empédocles*, Madrid: Poesía Hiperión.
- HÖLSCHER, U. (1965): *Empedokles und Hölderlin*, Frankfurt: Insel Verlag.
- KANT, E. (2004): *Conflicto de las Facultades*, Losada: Buenos Aires.
- KRANZ, W. (1949): *Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung*, Zürich: Artemis.
- KOMMEREL, M. (1961): «*Hölderlins Empedokles-Dichtungen*», en Kelleat A. (ed.), *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert*, Tübingen: Mohr, 205-226.
- KNEISSLE, D. (2010): *Die Republik im Zwielficht: Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik 1871-1914*, Oldenbourg: Oldenbourg Verlag.
- LA VOPA, A. (2001): *Fichte: The Self and the Calling of Philosophy, 1762–1799*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LEMKE, A. (2011): «*Die Tragödie der Repräsentation. Politik und Theater in Hölderlins 'Empedokles-Projekt'*», *Hölderlin-Jahrbuch*, N° 37, 68-87.
- LINK, J. (1983): *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- MÖGEL, E. (1994): *Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie*, Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag.
- PORT, U. (2005): *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- PRIGNITZ, C. (1985): *Hölderlins «Empedokles»*, Hamburg: Buske.
- PRIMAVESI, P. (2008): *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit*, Frankfurt: Campus Verlag.
- REICHARDT R.. (2000): «*Die visualisierte Revolution. Die Geburt des Revolutionärs Georg Forster aus der politischen Bildlichkeit*», *George-Forster Studien*, T. 5, (2000), 163-227.
- SCHADEWALDT, W. (1966): *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München: Deutsche Taschenbuch-Verlag.
- SCHINGS, H-J. (1977): *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.
- SZONDI, P. (1978): *Schriften*, T.1, Frankfurt: Suhrkamp.
- VV. AA. (1988): *Die Aufklärung und die Schwärmer*. Hinske, N. (ed.). Hamburg: Felix Meiner.
- VV. AA. (2005): *The literature of Weimar Classicism*. Richter, S. (edit.). New York: Camden House.