

Literatura i pensament

RAÜL GARRIGASAIT I COLOMÉS

LA CASA DELS CLÀSSICS
UNIVERSITAT DE BARCELONA
rgarrigasait@gmail.com

Article rebut l'11 de setembre de 2023 i acceptat el 28 de novembre de 2023

Resum: Des de l'inici mateix de la tradició filosòfica, la relació de la filosofia amb la poesia i amb el llenguatge literari en general és una qüestió central i recurrent. Partint d'aquesta constatació, l'autor aborda alguns moments especialment significatius en què la filosofia tracta d'aquesta problemàtica. Guiat per Heràclit, Plató, Aristòtil, Ramon Llull, Descartes, Hans Blumenberg i Iris Murdoch, fa consideracions sobre el sentit de la mimesi, la relació entre concepte i narració, i el paper fundacional de les metàfores.

Mots clau: filosofia, literatura, mimesi, metàfora, Plató, Aristòtil, Ramon Llull, Hans Blumenberg, Iris Murdoch

Literature and thought

Abstract: From the very beginning of the philosophical tradition, the relationship between philosophy and poetry, as well as with literary language in general, has been a central and recurring question. Starting from this observation, the author addresses some particularly significant moments in which philosophy engages with this issue. Through the perspectives of Heraclitus, Plato, Aristotle, Ramon Llull, Descartes, Hans Blumenberg, and Iris Murdoch, he reflects on the meaning of mimesis, on the relationship between concept and narrative, and on the founding role played by metaphors.

Key words: philosophy, literature, mimesis, metaphor, Plato, Aristotle, Ramon Llull, Hans Blumenberg, Iris Murdoch

1

La qüestió de la qual em proposo parlar-vos, la relació entre literatura i filosofia o, més concretament, la mirada de la filosofia sobre la literatura, ja es planteja a l'inici mateix de la tradició filosòfica. Al llibre desè de la *República*, Plató fa dir a Sòcrates que des d'antic hi ha una «disputa» –una διαφορά: diferència, desacord, enfrontament– entre la filosofia i la poesia (607b). I aquesta distinció fundacional ja la podem rastrejar en alguns pensadors arcaics. Segons el fragment 42 Diels-Kranz, Heràclit afirmava que «Homer es mereix que el facin fora dels certàmens (ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι) i li donin cops de bastó (ράπιζεσθαι), i Arquíloc també».¹ Al marge del to mordaç, el fragment evoca una imatge ben viva per als grecs d'època arcaica i clàssica. Aquí Homer i Arquíloc no són poetes de carn i ossos, però tampoc meres representacions de dues menes de poesia, l'èpica i la iàmbrica. Quan un rapsoda recitava Homer, encarnava Homer, i al proemi aquest Homer encarnat demanava a la Musa que fos ella qui entonés el cant, perquè la Musa era la font del coneixement heretat. Quan tocava recitar la poesia d'Arquíloc, semblantment, el rapsode devia encarnar la figura semillegendària del poeta de Paros. Tant en un cas com en l'altre es manifestava una autoritat feta de diverses capes: rapsode, poeta, Musa. Tot això passava en els «certàmens» (ἀγῶνες), festes públiques en les quals els assistents s'aplegaven al voltant de la paraula poètica. Algunes d'aquestes festes tenien una dimensió panhel·lènica: s'hi declamaven poesies que havien d'interessar i impressionar tots els grecs, fos d'on fos que vinguessin. Així, l'audició d'aquella poesia constituïa una adhesió a una herència comuna.

El verb *ράπιζεσθαι* 'donar cops de bastó' quadra a la perfecció amb aquest context. Ve de *ράπις*, una paraula molt rara que, segons el lexicògraf Hesiqui, és sinònima de *ράβδος*, que vol dir 'bastó', però no es tractava d'un bastó qualsevol: era el bastó màgic que portaven alguns déus, com ara Circe, Hermes, Hades i Atena, i el bastó dels rapsodes, símbol d'autoritat (*ράψωδός* té la paraula *ράβδος* a dins: 'el qui canta amb un bastó'). A més a més –i això té rellevància per a la broma que fa Heràclit–, podia significar 'verga per castigar' i 'gaiato'.

La mordacitat d'Heràclit, així, té dues capes: és amb el mateix bastó amb què els poetes obtenen l'autoritat, amb el mateix bastó amb què marquen el ritme dels versos, que caldria clavar-los cops i expulsar-los del lloc de prestigi que ocupen. El pensador no sols fustiga la poesia, sinó també un cert tipus d'autoritat i de cerimònia social.

En un altre fragment d'Heràclit, el 40 Diels-Kranz, hi trobem formulat un enfrontament que està emparentat amb el que acabo de comentar: «Saber

1. Tret que s'indiqui el contrari, totes les traduccions són meves.

moltes coses (πολυμαθῆ) no ensenya a tenir intel·ligència (νόον ἔχειν). Si no, n'hauria ensenyat a Hesíode i a Pitàgoras, a Xenòfanés i a Hecateu.» L'oposició entre una pluralitat de coneixements i una intel·ligència que no té nombre de seguida fa venir al cap aquell cèlebre vers d'Arquíloc: πόλλ' οἶδ' ἄλωπιξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα, «sap moltes coses la guineu, però l'eríçó en sap una d'important» (frag. 201 West). Els presumptes savis (poetes, pensadors, erudits) serien com guineus: astuts, esmunyedissos, coneixedors de tota mena de trucs. Però la veritable intel·ligència, el pensament del logos, seria sempre una mateixa cosa, com l'eríçó que, davant de qualsevol amenaça, es cargola i treu les punxes. Caldria apartar del centre la guineu, fonament enganyós d'una falsa comunitat, i posar-hi una realitat més ferma i unitària. Les punxes de l'eríçó serien una prefiguració de l'universal.

2

En Plató, com és sabut, es despleguen visions contradictòries de la poesia, amb diversos graus d'ironia que aquí no puc analitzar amb detall. D'una banda, l'*Ió* i el *Fedre* introdueixen la idea de la poesia com una follia divina, per la qual el poeta perd l'autodomini i es fa transmissor d'una saviesa superior. La inspiració, allò que a l'inici de la cultura grega era un segell de qualitat, ara és una cosa molt més ambivalent: pot ser la marca de la ignorància. De l'altra banda, el filòsof aborda la poesia en el marc del fenomen general de la mimesi. La metàfora que mobilitza en aquest cas, la del mirall, té una funció oposada a la que ha tingut en la literatura moderna. És ben conegut el pasatge d'*El roig i el negre* en què es diu que «una novel·la és un mirall que es passeja per un llarg camí», que «tan aviat reflecteix el blau del cel com el fang dels bassals». Stendhal continua:

I acuseu d'immoral l'home que porta el mirall al cove! El mirall mostra el fang i acuseu el mirall! Valdria més que acuséssiu l'ample camí on hi ha el bassal, i encara més l'inspector de camins que deixa que s'acumuli l'aigua i es formi el bassal. (Traducció de Ferran Toutain, dins Stendhal, 2004: 574-575)

Així, la metàfora del mirall serveix per justificar la fidelitat a la realitat completa, en els seus aspectes alts i baixos. Si la literatura reflecteix els desordres, no és perquè sigui immoral; en tot cas caldria criticar el món mateix o els qui són responsables d'administrar-lo.

En l'ús de Plató, en canvi, el que aquesta metàfora dona a entendre és que la mimesi consisteix a fer una còpia d'una cosa particular entre coses particulars, no de la seva Forma única. Amb un mirall, diu Sòcrates a la *República*, «de seguida faràs un sol i les coses del cel i una terra i a tu mateix i els altres éssers vius i mobles i plantes i totes les coses que deia fa un moment»; «sí», li respon el seu interlocutor, «seran aparences (φαινόμενα), però no coses

reals de veritat (ὄντα γέ που τῆ ἀληθεία)» (596e). Al fons d'aquesta conversa hi ha una jerarquia metafísica de tres nivells: Formes, coses sensibles i representacions de les coses sensibles (595c7-597e10). Així, el poeta tràgic és «el tercer des del rei i des de la veritat» (597e), igual que el pintor, que no imita cada cosa tal com és en realitat (ἐν τῆ φύσει), sinó que copia les obres dels artesans (598a). La mimètica pot fer de tot perquè assoleix ben poc de cada cosa (598b); aquest «ben poc» que assoleix és l'εἶδωλον, una mera imatge.

L'artesà que fabrica una eina té almenys una «creença correcta» (πίστιν ὀρθήν), perquè si no l'eina no es podria fer servir; el qui l'empra té el coneixement de l'ofici corresponent, l'ἐπιστήμη (602a); l'artista, en canvi, no té ni una cosa ni l'altra, simplement representa un objecte tal com sembla bonic al comú de la gent (τοῖς πολλοῖς, 602b). La mimesi, per tant, no pot aspirar a ser un activitat seriosa: és un mer joc (παιδιά, 602b). (Plató no formula una pregunta clau, que el neoplatonisme sí que tindrà en compte: en lloc de copiar la cosa sensible, l'artista ¿no podria representar directament la Forma intel·ligible i, així, ocupar un lloc més elevat en la jerarquia metafísica de les accions humanes?)

A fi de seduir l'auditori, la mimesi juga amb la confusió i les contradiccions de l'ànima humana; és una mena de màgia (γοητεία, 602b) que s'oposa a l'element racional (λογιστικόν) de l'ànima i n'explota sobretot la part irascible (τὸ ἀγανακτητικόν), que és la que es presta més a ser objecte de representacions variades. La part assenyada (φρόνιμον), que en general es manté igual a si mateixa, no és fàcil de representar poèticament, ni tampoc és fàcil comprendre'n la representació (604d). Així, la mimesi potencia la ira i afebleix la raó, sotmet l'home a una tempesta de passions i l'assimila als personatges ridículs de la comèdia; per això, conclou Sòcrates, no s'ha d'acceptar el poeta a la ciutat ben governada (605b).

Naturalment, aquesta no és l'última paraula del filòsof sobre la mimesi, perquè és evident que el Plató escriptor se'n serveix com ningú, de la mimesi literària. En lloc de limitar-se a exposar idees i raonaments, els seus diàlegs presenten una dramatització de la recerca filosòfica feta en comú, en un moment i un lloc concrets: una mimesi del particular a la recerca de l'universal, del contingent a la recerca del necessari, de l'efímer a la recerca del permanent. Com s'insinua al final d'*El convit*, els diàlegs constitueixen una nova escriptura que fon la comèdia i la tragèdia, allò que és baix i allò que és alt. El punt feble de la poesia era la seva incapacitat per representar la divinitat «simple i immutable» (*República* II 380d); la mimesi platònica intenta acostar-s'hi fent marrada per la intranquil·litat i la complexitat de les coses humanes.

3

Si Plató veu la mimesi com una duplicació del particular, Aristòtil la presenta com una aplicació de l'universal. En les paraules de la *Poètica*, 9:

És evident, a partir del que hem dit, que la tasca del poeta no és dir les coses que han passat, sinó les de la mena que podrien passar i les possibles segons el que està bé i és lògic [κατὰ τὸ εἰκὸς] o el necessari [τὸ ἀναγκαῖον]. L'historiador i el poeta no es diferencien per parlar en vers o sense vers [...]; al contrari, es diferencien en això altre: que un diu les coses que han passat, i l'altre les que podrien passar. / Per això també la poesia és més filosòfica i seriosa que la narració històrica, perquè la poesia parla més aviat de l'universal [τὰ καθόλου], i la narració històrica, del particular [τὰ καθ' ἕκαστον]. L'universal és que a un determinat tipus li passi de dir o fer unes determinades coses segons el que està bé i és lògic o el necessari. (Traducció de Xavier Riu, dins Aristòtil, 2017: 139-140)

La narració construïda a partir de relacions de necessitat i de l'εἰκός (un terme tradicionalment traduït per *versemblança*, però que no vol dir semblança amb les coses o els fets particulars, sinó concordança amb una certa lògica), justament perquè no es limita a moure's en el camp del particular, constitueix una forma de coneixement pròpia a la filosofia.

Aristòtil també acosta la poesia al coneixement quan parla de la metàfora: «Fer bé les metàfores», escriu al capítol 22 de la *Poètica*, «és ser capaç de veure les semblances (τὸ ὁμοιον θεωρεῖν)». És a dir: no veure aquesta cosa particular o aquella altra, sinó allò que tenen de semblant, una noció general que les agermana, i això a més veure-ho amb l'ull de l'ànima, per mitjà de la contemplació teòrica (θεωρεῖν).

Així, si posem de costat els dos filòsofs més grans de la Grècia antiga, en resulta un panorama desconcertant. Plató, que se serveix d'una escriptura que anomenaríem literària, critica la poesia de soca-rel. Aristòtil, que en les obres conservades (d'ús intern al Liceu, com és sabut), empra un estil sec i mancat d'elegància, defensa la poesia. En un cas, la poesia no ofereix coneixement, perquè és una mera representació d'una cosa particular; en l'altre, sí que n'ofereix, d'alguna manera, perquè constitueix una aplicació de l'universal.

Per a un lector d'avui, hi ha alguna cosa estranya en aquest raonament. ¿No tendríem a veure-ho al revés, nosaltres? La representació del particular sembla justament la virtut de la literatura, no pas el seu defecte congènit, i en canvi diríem que allò que l'empobreix és l'esquematisme de l'universal. L'estranyesa que sentim potser indica que s'ha produït un canvi profund entre nosaltres i els grecs antics. Hi tornaré més endavant.

4

Faig una parada als segles XIII i XIV per parlar d'una figura especialment rellevant en la relació entre filosofia i literatura, perquè insereix totes dues formes d'escriptura dins un mateix projecte: Ramon Llull. L'oposició entre particular i universal que acabem de veure, naturalment, és fonamental en el pensador mallorquí, tant en els llibres més tècnics dedicats a l'Art combinatoria com en els més literaris. A l'*Arbre de ciència* (V 5) defineix la filosofia justament així: «lo filòsof consira les coses primeres e reals, e per aquelles davalla als reals particulars e encerca aquells ab les coses primeres; el seu encercament està en pujant e en davallant de les coses dejús a les desús e de les desús a les dejús». I, al *Llibre de contemplació* (366, 9), contemplar consisteix a davallar fins a les sensualitats i pujar fins a les intel·lectualitats, en un camí d'ascens i descens que es repeteix sense repòs.

Les diverses formes d'escriptura de Llull es mouen entre aquests extrems. Les obres dedicades a l'Art redueixen la sensualitat al mínim, intenten avançar pel camí de la màxima intel·lectualitat i universalitat; per això designen les dignitats divines, els principis fonamentals del món, no per mitjà de paraules d'un idioma particular sinó, per mitjà de lletres aïllades. En les obres on predomina l'expressió literària, en canvi, es despleguen històries, imatges, sonoritats interessants: la sensualitat hi preval, però una sensualitat que és plena de significances de la realitat divina. Aquí hi solem observar una dramatització de la recerca de Déu, mentre que en els textos que exposen l'Art hi respirem més aviat una atmosfera de possessió segura de la veritat, com si realment fos possible instal·lar-se dins la intel·lectualitat descarnada.

Tot i que, aparentment, aquestes dues aproximacions es poden fer encaixar dins la idea de la filosofia com a ascens i descens, sovint s'hi manifesten tensions difícils de resoldre. «Cantava e plorava l'amic cants de son amat», llegim al *Llibre d'amic e amat* (37), i l'amic deia que era més viva «aigua en plor que en ondes de mar; e pus prop és sospir a mar que neu a blancor»: ¿com es tradueix això al llenguatge de l'universal? Al *Llibre de meravelles* (II 14) hi trobem aquell passatge tan citat en què un ermità explica que les seves explicacions per analogia, les semblances, són deliberadament obscures: «on pus escura és la semblança», diu, «pus altament entén l'enteniment qui aquella semblança entén». En altres moments l'expressió literària proposa exemples de caritat cristiana que s'aferren a la sensualitat d'una manera ben poc filosòfica. En l'escriptura literària de Llull es fa present un excés que l'Art no pot captar, i em sembla defensable sostenir que en aquest excés hi ha una mena de coneixement, o si més no una virtut cristiana, alguna cosa entre la caritat i la humilitat, que els cercles segurs i esquemàtics de l'Art no poden transmetre.

5

La dissociació que s'insinua en Llull prefigura d'alguna manera el que passarà en l'edat moderna. És sabut que Descartes es va proposar d'inventar, en paraules seves, «no una *Art breu* de Llull, sinó una ciència amb fonaments nous (*scientiam penitus novam*) que permeti resoldre en general totes les qüestions» (carta a Beeckman del 26 de març de 1619, ed. Adam/Tannery X 156-157). El fet és que aquests fonaments nous modificaven la concepció de les semblances i les metàfores.

Quan Descartes, «com un home que camina sol i a les fosques», vol cercar «el veritable mètode per a arribar al coneixement de totes les coses de què fos capaç» el seu esperit, amb la primera regla que estableix, l'anomenada «regla de l'evidència», pretén no incloure en els seus judicis «res més que allò que es presentés al meu esperit tan clarament i tan distintament que jo no tingués cap motiu per posar-ho en dubte» (traduccions de Pere Lluís Font, dins Descartes, 2002: 95-98). Una idea distinta només conté els elements que li pertanyen; el seu contrari és la confusió: per tant, és en si mateixa aliena a la noció de metàfora.

En aquesta arrencada, Hans Blumenberg hi va identificar l'ideal del desplegament complet d'una terminologia clara i distinta, d'un llenguatge filosòfic que seria purament conceptual: tot es podria definir, per tant tot s'hauria de definir. Des d'aquest punt de vista, les maneres de parlar translàtiques serien només provisionals i superables. El nou llenguatge conceptual podria perdre tot interès en la seva història. Hauria deixat enrere la *précapitation* (el vici de pronunciar-se abans de tenir l'evidència) i la *prévention* (el pes dels errors del passat). S'hauria eliminat l'excés de la metàfora, que sempre diu alguna cosa més del que seria estrictament lògic o necessari (Blumenberg, 1997: 7-8).

Aparentment, doncs, aquí es bifurquen dos camins que en Llull encara avançaven paral·lels. En el mallorquí, la semblança, la imatge, l'exemple eren plens de significances divines, i l'obscuritat era fins i tot una garantia de l'elevació de l'enteniment als graons superiors de l'escala de l'ésser. Com que el món era una xarxa de signes, i la semblança, una unió de signes distants, l'obscuritat de la semblança permetia a l'enteniment fer un camí més llarg i trobar la unitat entre realitats més dispars; així podia arribar a una unitat més plena. En Descartes, en canvi, l'obscuritat i la confusió són justament el que cal eliminar per assolir les idees clares i distintes, purificades de l'escòria metafòrica. Es produeix, sembla, una separació entre el llenguatge no metafòric i conceptual de la filosofia i el llenguatge metafòric i narratiu de la literatura.

Ara bé, tot això Descartes ho explica en una narració que ell mateix anomena *faula*, amb tot el que això implica de relat estilitzat i didàctic. Vet aquí el truc retòric del *Discurs del mètode*: el llibre es podria descriure com una ficció sobre l'eliminació de les metàfores, com una narració sobre la construcció d'una terminologia que aboleixi la necessitat de les narracions.

6

He començat dient que la filosofia es va constituir com a tal separant-se de la poesia. En diversos moments de la història, la filosofia s'ha afirmat justament distingint-se d'altres disciplines. Als segles XVII i XVIII, s'afirma distingint-se gradualment de la ciència, i potser una de les conseqüències d'aquesta separació és que es transforma la relació entre la filosofia i la literatura. En tot cas, és justament després de la constitució del camp autònom de la ciència que la filosofia es mira la literatura amb un interès nou. Schopenhauer n'és un cas paradigmàtic: al paràgraf 49 del primer volum d'*El món com a voluntat i representació* sosté que l'objecte de l'art no és la cosa particular ni el concepte definible («totalment exhaurible per mitjà de la seva definició», Schopenhauer, 1998: 312), sinó la idea platònica, una idea intuïtiva, inexhaurible, diferent del mer concepte, a la qual l'artista té accés inconscientment. Segons aquesta replatonicització antiplatònica de l'estètica, només els mals artistes, els imitadors, manieristes, etc., fan art a partir del concepte: són com màquines que no saben digerir; el geni, en canvi, és com un organisme que sap assimilar, transformar i engendrar. Així mateix Schopenhauer sosté que «no sols la filosofia, sinó també les belles arts treballen en el fons amb la intenció de resoldre el problema de l'existència». Cada obra d'art és una altra resposta a la pregunta: «¿Què és la vida?», expressada «en el llenguatge ingenu i infantil de la intuïció (*Anschauung*), no l'abstracte i seriós de la reflexió»; en això consisteix «l'afinitat de la filosofia amb les belles arts». I continua: «De la impressió d'una obra d'art, només en quedem plenament satisfets quan deixa alguna cosa que no podem fer baixar fins a la claredat d'un concepte per més que hi reflexionem» (Schopenhauer, 1998: 471, 472 i 475).

Aquesta idea que en l'art hi ha un no-sé-què d'irreductible, que fa pensar però no es pot reduir al pensament conceptual, una idea que naturalment beu de la definició kantiana de la bellesa, nodrirà l'interès de la filosofia per l'art en general i la literatura en particular a partir de la fi del vuit-cents. És evident que, per esmentar tres casos ben diferents, la literatura és molt més important per a autors com ara Nietzsche, Heidegger i Adorno que no pas per als pensadors canònics dels segles anteriors. En tots aquests casos, la filosofia reconeix a la literatura la possibilitat d'una forma de coneixement. Des d'una altra perspectiva, Hans Blumenberg va estudiar allò que ell anomenava «metàfores absolutes», aquelles metàfores que hi ha sempre al fons del discurs filosòfic i d'alguna manera guien el pensament; així, va mostrar que la filosofia sol ser més literària del que es pensa. Per més que el filòsof pretengui donar l'esquena a la poesia, hi ha alguna essència poètica que s'ha resistit a evaporar-se.

7

Si jo, que no soc filòsof, parlo davant vostre, és perquè avui la filosofia i la literatura s'han acostat l'una a l'altra, encara que no siguin el mateix. Avui totes dues s'emmarquen dins les humanitats, un espai on es cultiva la consciència del llenguatge i la consciència de la tradició (que no vol dir el culte a la tradició: la consciència de la tradició és justament la base necessària de qualsevol ruptura). Però, naturalment, la nostra època té certes dificultats amb el llenguatge i la tradició, unes dificultats que afecten tant la literatura com la filosofia.

Només ens cal llegir unes quantes notícies a l'atzar, o fixar-nos en les frases que ens surten de la boca quan ens abandonem a la xerrameca, per adonar-nos que vivim en una època atrapada entre dues pulsions ideològiques aparentment contràries: una que podríem anomenar neorousseauniana i una altra que en diré tecnoutòpica. En dic pulsions perquè sovint no circulen com a discursos filosòfics articulats, sinó com a idees subterrànies, com a motivacions invisibles. La pulsio neorousseauniana sosté que la civilització tal com l'hem conegut és un error, una simple cristal·lització de la barbàrie, i que cal abolir-la juntament amb totes les seves determinacions perquè els subjectes del futur puguin ser lliures. La pulsio tecnoutòpica afirma que la duplicació tecnològica del món cobrirà les necessitats més bàsiques i alliberarà el subjecte humà de les servituds naturals; així, finalment, serà lliure.

El neorousseaunisme i el tecnoutopisme tenen una cosa un comú: tots dos parteixen d'una idea de llibertat semblant, d'una certa interpretació de la idea liberal de llibertat. Tots dos redueixen la llibertat a la idea primísim i il·lusòria de la llibertat d'elecció, com si la nostra llibertat depengués de la quantitat de coses entre les quals podem triar. Tant l'un com l'altre consideren que cal eliminar tots els obstacles, totes les determinacions, que cal disposar el subjecte en el buit, i aleshores podrà triar lliurement què vol ser i què vol fer. En tots dos casos, les herències fan nosa, i l'espai on el jo pot emancipar-se és una taula rasa.

El món filosòfic i literari té una responsabilitat en aquesta situació, especialment en la difusió del neorousseaunisme, però ara no em vull entretenir amb aquesta trista història. Sí que voldria insistir en un fet: tant el neorousseaunisme com el tecnoutopisme representen una manera molt empobrida d'entendre l'ésser humà. El conceben com una voluntat solitària, carregada de consciència moral, però desproveïda de consciència de la història i del llenguatge i, en general, de les dependències que conformen el món. Totes dues pulsions revelen una manca alarmant d'imaginació.

En les seves millors manifestacions, la literatura és el contrari d'això. Potser qui ho va explicar millor és Iris Murdoch, que significativament reunia les condicions de filòsofa i escriptora. A l'article «The Sublime and the Beautiful Revisited», del 1959, va escriure:

La virtut no té a veure essencialment o immediatament amb el fet de triar entre actes o normes o raons, ni amb el de despullar la personalitat perquè pugui fer un salt. Té a veure amb el fet d'aprehendre realment que existeixen altres persones. Realment, la llibertat també és això, i és impossible no sentir que la creació d'una obra d'art és una lluita per la llibertat. La llibertat no és triar; això és simplement la jugada que fem quan ja està tot perdut. La llibertat és conèixer i comprendre i respectar coses que són ben diferents de nosaltres. La virtut en aquest sentit ha de ser construïda com a coneixement, i així ens connecta amb la realitat. (Murdoch, 1997: 284)

Per Murdoch, en la literatura –la bona literatura– es manifestaria aquesta idea de llibertat que implica tenir una consciència plena dels altres; s'hi produiria justament una extinció de la personalitat que faria visible allò que la personalitat ofusca, tapa, distorsiona. La literatura seria una mimesi de l'autèntica llibertat, que és l'assumpció de tot allò que hi ha fora de la idea primària del subjecte com a mera voluntat solitària. ¿Quina mena de mimesi, però? ¿La mimesi entesa a la manera platònica o a la manera aristotèlica? ¿Una duplicació del particular o una aplicació de l'universal? ¿Mirall de la realitat o forma desproveïda de particulars? ¿Imatge de la multiplicitat contingent o representació construïda sobre el principi d'unitat?

Naturalment, en la literatura hi ha sempre totes dues coses, forma i matèria, la tensió entre unitat i multiplicitat. Però no n'hi ha prou de constatar això. Al mateix article, més endavant, Murdoch raonava així:

A tot novel·lista se li presenta una temptació a la qual, si tinc raó, els novel·listes moderns cedeixen massa fàcilment, la temptació d'imaginar-se que el problema de la novel·la està resolt i les dificultats superades tan bon punt s'ha desenvolupat una forma en el sentit d'un mite satisfactori. Però això només és el començament. Després hi ha la batalla molt més difícil per impedir que aquella forma es torni rígida, mitjançant l'expansió lliure dels caràcters individuals contra la forma. Aquí, per sobre de tot, ha de ser respectada la contingència dels caràcters. (Murdoch, 1997: 285)

Em decanto per creure que aquestes paraules mantenen la seva validesa mig segle després de ser publicades. Avui, com en l'època de Plató, és fonamental l'esforç del pensament per pujar de la multiplicitat a la unitat i baixar de la unitat a la multiplicitat contínuament –per dir-ho en termes lul·lians: de la sensualitat a la intel·lectualitat i de la intel·lectualitat a la sensualitat–. És d'aquest vaivé, de la fricció entre els dos extrems, que en pot sorgir alguna mena de coneixement humà. I és des de la consciència de la unitat que ens pot semblar infinitament rica la diversitat del món.

Però és evident que en aquest ascens i descens de l'intel·lecte s'ha produït un canvi d'èmfasi. En certa manera, la civilització s'ha capgirat respecte de la Grècia antiga. Plató percebia que l'amenaça venia de la confusió de la

multiplicitat i de la contingència dels cossos, i el problema principal que volia resoldre era el de trobar el camí que duia a l'universal, a la permanència de la Forma intel·ligible, a la unitat que representa la idea del Bé. Aquest és el to que sentim en bona part dels diàlegs platònics. En la nostra època, en canvi, més aviat sembla que l'amenaça vingui de la falsa unitat empobridora. Avui que sabem que l'universal és la consigna de les formes de destrucció més eficaces, el problema principal és la dignitat del particular. Ara com fa dos mil·lennis, necessitem fer el camí d'anada i tornada entre la unitat i la multiplicitat, però s'han transformat el to i l'estat d'ànim que hi ha al fons d'aquest moviment.

Ara podem tornar a Plató i Aristòtil. El llibre desè de la *República* criticava la poesia perquè era una mimesi del particular feta sense coneixement. Aristòtil li responia que la poesia sí que era coneixement, justament perquè no era mimesi del particular, sinó de l'universal. Amb el capgirament que he esmentat més amunt, i que es reflecteix en la darrera citació de Murdoch, aquesta associació entre universal i coneixement queda en entredit. Avui, la literatura trenca l'oposició entre contingència i coneixement, que era central per a Plató; avui la literatura és coneixement perquè constitueix una manera d'assumir les contingències, les dependències, el pes de la història, l'existència dels altres humans i no humans. És coneixement de la multiplicitat en tensió amb la unitat i, per tant, un coneixement moral. Per això Iris Murdoch també podia dir: «L'art és mimesi i el bon art, per emprar un altre terme platònic, és anamnesi, “record” del que no sabíem que sabíem» (Murdoch, 1997: 12). Aquella vella llum que Plató associava a la Forma intel·ligible del Bé s'amaga avui darrere l'opacitat dels altres i de les coses, darrere els misteris de la multiplicitat, i la literatura, amb les seves representacions, ofereix a la filosofia un camí que està vedat al concepte.

Bibliografia

- ARISTÒTIL (2017), *Poètica*, introducció, text revisat, traducció i notes de Xavier Riu, Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- BLUMENBERG, HANS (1997), *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- DESCARTES, RENÉ (2002), *Discurs del mètode*, traducció i edició a cura de Pere Lluís Font, Barcelona: Edicions 62.
- MURDOCH, IRIS (1997), *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*, Nova York: Penguin.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR (1998), *Die Welt als Wille und Vorstellung. Gesamtausgabe*, Munic: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- STENDHAL (2004), *El roig i el negre*, pròleg de René Girard, traducció de Ferran Toutain, Barcelona: Biblioteca Pompeu Fabra/Destino.