

TRAGEDIA Y RETÓRICA ENTUSIASTA EN EL *EMPEDOKLES* DE HÖLDERLIN

Martín Rodríguez Baigorria

Universidad de Buenos Aires

martin.rodriguezbaigorria@gmail.com

Cita recomendada || RODRÍGUEZ BAIGORRIA, Martín (2014): "Tragedia y retórica entusiasta en el *Empedokles* de Hölderlin" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 183-199, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-martin-rodriguez-baigorria-orgnl.pdf>

Ilustración || Judit Hoelzle

Artículo || Recibido: 16/07/2013 | Apto Comité Científico: 27/10/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El problema de la retórica entusiasta es un tema constante a lo largo de la obra de Friedrich Hölderlin. En el proyecto dramático *Der Tod des Empedokles* (1797-1799) aparecerán claramente dramatizados los excesos de dicha retórica tanto desde el punto de vista individual como colectivo. Sus connotaciones más funestas se hallaban asociadas a las discusiones sobre el estatuto moral de la experiencia entusiasta, en el contexto de la cultura protestante e ilustrada de la época. A partir de este estatuto conflictivo, el lenguaje entusiasta se convertirá en el eje principal en torno al cual girarán las distintas versiones del destino trágico sufrido por su protagonista. Empezaremos así un recorrido por los dos primeros borradores de la obra analizando de qué modo el lenguaje entusiasta desata el conflicto en la ciudad de Agrigento.

Palabras clave || Hölderlin | Entusiasmo | Empédocles | Tragedia | Revolución.

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. Introducción

A juzgar por su carácter inconcluso, la obra de Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles* (*Der Tod vom Empedokles*) tiene todo el aspecto de haber sido un intento fallido. Así lo revelan sus manuscritos: del periodo 1797-1799 surgen tres planes distintos, tres borradores, un denso fragmento especulativo sobre el drama, pero ningún escrito final y definitivo¹. Pese a ello, *Empedokles* constituye un texto clave en la génesis de la última y más prolífica etapa en la producción poética de Hölderlin (1800-1806)². La obra pone en escena la irrupción de un sacerdote-filósofo (Empédocles) muñado de un mensaje místico y revolucionario en la ciudad de Agrigento. Rápidamente el protagonista es denunciado como un sacerdote fanático solo interesado en sembrar la anarquía dentro de la ciudad. Expulsado de Agrigento, Empédocles decide terminar su vida en las alturas del volcán Etna, para reencontrarse nuevamente con las fuerzas originales de la naturaleza; aquellas cuyo inminente retorno él mismo había anunciado con su prédica redentora.

Muchas son las interpretaciones vertidas sobre este singular proyecto. Según dichas lecturas, nos hallaríamos aquí ante una tragedia política con héroe moderno (Prignitz, 1985; Mögel, 1994), o bien ante un drama martiroológico en clave cristiana (Kranz, 1949; Hölscher, 1965); o en línea con el clasicismo de Weimar, el intento de emulación de una tragedia antigua cuya resolución final no habría sido lograda con éxito (Kommerell, 1961; Schadewaldt: 1966). Frente a estas interpretaciones, la lectura exhaustiva de Theresia Birkenhauer ha subrayado hasta qué punto el análisis de *Empedokles* con los parámetros de la tragedia tradicional puede convertirse en un motivo de desorientación hermenéutica (Birkenhauer, 1996: 12). Efectivamente, centrados en la reconstrucción de una lógica dramática *ex machina*, estos enfoques han tendido a soslayar la dimensión problemática del discurso «entusiasta» en la concepción trágica de Hölderlin. Pero, como veremos a lo largo del presente artículo, la tragedia se desencadenará precisamente a partir de la identificación excesiva acaecida entre el protagonista, su discurso místico-revolucionario, y las reacciones de los ciudadanos de Agrigento. Para comprender las singulares implicancias dramáticas de este discurso místico, debemos, sin embargo, echar una ojeada al peculiar estatuto de la retórica entusiasta durante la época romántica (1770-1830) (Richter, 2005).

1. Contexto histórico

¿Qué significaba la palabra «entusiasmo» en la Alemania de principios del siglo XIX? Para responder a esta pregunta, debemos ante todo

NOTAS

1 | Los manuscritos del proyecto «*Empedokles*» son el así llamado «Plan de Frankfurt» (1797, StA IV, 145-147), una primera versión de 1798 (StA IV, 1-86), un segundo borrador de mediados 1799 (StA IV, 87-118), y una última versión preparada en el invierno de ese mismo año (StA IV, 119-142). A estos textos deben sumarse también el ensayo programático «*Die tragische ode...*», el escrito «*Grund zum Empedokles*», y el «*Allgemeiner Grund*», concebidos alrededor de septiembre de 1799 (StA IV, 147-168), además del fragmento especulativo «*Das Werden im Vergehen*» compuesto durante el mismo periodo (StA IV, 282-287). En el presente artículo todas las referencias a los textos originales de Hölderlin provienen de la «*Stuttgarter Ausgabe*» (StA) editada por Friedrich Beißner (ver Bibliografía). Para la versión en español he seguido la traducción de Anacleto Ferrer (Hölderlin, 1997). En las citas del poeta donde no figura referencia, la traducción es propia.

2 | El proyecto coincide con una etapa de reflexión crucial para el autor: entre fines de 1798 y principios de 1799, con su llegada a Homburg, Hölderlin se entregaba en sus cartas a amigos y familiares a un examen pormenorizado de su experiencia personal y literaria, donde se explayaba también sobre sus concepciones religiosas, políticas, y filosóficas, además de ofrecer una mirada crítica sobre la situación intelectual de Alemania. 1798 es también el año de la discusión final con Schiller. Ya en agosto de ese mismo año informaba a su antiguo mentor sobre una nueva dirección estética: «*ich folge um so frewilliger Ihrem Rath, weil ich wirklich schon eine Richtung nach dem Wege*

poner entre paréntesis los significados actuales del término: pese a lo asumido comúnmente, para los autores románticos la palabra «entusiasmo» no se hallaba meramente restringida al ámbito de la experiencia psicológica o individual, sino que también constituía un fenómeno cultural y discursivo, atravesado por una pluralidad de valoraciones religiosas, morales y filosóficas, presentes a lo largo de todo el siglo XVIII. Buena parte de las implicancias más controversiales del fenómeno entusiasta giraban así en torno a las connotaciones peyorativas y estigmatizadoras imantadas por el término *Schwärmerei*. Entendido casi siempre como «delirio fanático», dicho vocablo había sido originariamente acuñado por Martín Lutero para condenar aquellas tendencias místico-radicales del «ala izquierda» de la Reforma (Münzter, Zwingli). Tomando como modelo a las comunidades del cristianismo primitivo, dichos grupos se habían proclamado depositarios de una inspiración directamente emanada de Dios (o el Espíritu Santo), reclamando para sí atributos de autoridad excepcionales, con el fin de introducir transformaciones sociales drásticas (entre ellos, la propiedad común de los bienes y la poligamia). Su pretensión de un acceso espontáneo a las revelaciones a través de una «voz interior» les permitía presentarse como profetas de una «verdad» que, para la ortodoxia luterana, solo podía provenir de un ámbito estrictamente eclesiástico.

Más tarde, durante el siglo XVIII, los ilustrados alemanes se apropiaron del significado peyorativo del término con el fin de estigmatizar las manifestaciones culturales extrañas al modelo de ascetismo racional defendido por la *Aufklärung* (Hinske, 1988). Los términos «*Schwärmerei*» y «*Enthusiasmus*» apuntaban en este caso a denunciar el imperio caótico de una ola de prácticas y lecturas supersticiosas, convertidas de pronto en moda intelectual para el público culto. Las consecuencias no eran solo morales, sino también sociales: la superstición y el misticismo *Schwärmer*, en la casi inabarcable variedad de sus manifestaciones, tan solo contribuía a reproducir un «espíritu sectario» («*Sektengeist*»), cuyo lenguaje enigmático tendía a fragmentar y obturar el cultivo de la «verdadera» discusión pública. No se trataba entonces de una cuestión menor: aquello que se hallaba en discusión era el tipo de «sociedad civil» imaginado por los intelectuales de una burguesía aún en gestación. En última instancia, la proliferación del discurso *schwärmer* no parecía más que exacerbar la tendencia a la fragmentación y aislamiento cultural que ya aquejaba endémicamente a los territorios alemanes desde los tiempos de las guerras de religión. Así, para autores como Martin Wieland o Friedrich Schiller, a pesar de su evidente dimensión extático-emocional, el entusiasmo poético cultivado por poetas como Klopstock o Bürger no debía volver nunca a recuperar aquellas connotaciones propias de la *Schwärmerei* religiosa (Schings, 1977; La Vopa, 1998: 85-116; Hilliard, 2011).

NOTAS

genommen hatte, den Si emir weisen» (StA VI.1, 249). Cf. también las cartas a Neuffer del 12 de noviembre de 1798 y a su hermano Carl Gock del 1 de junio de 1799.

Sin embargo, después de 1789, aquella noción de «entusiasmo» antes restringida a la filosofía y la moral religiosa se verá repolitizada para ser transformada en un concepto colectivo, inspirado directamente en la agitación de las muchedumbres revolucionarias (Reichardt, 2000: 160). El propio Kant llegaría a reivindicar el término «entusiasmo», en un célebre pasaje de *El conflicto de las facultades* (*Der Streit der Fakultäten*, 1798): acudiendo a una clara metáfora teatral, la simpatía alemana por la Revolución solo podía ser explicada por el filósofo como un fenómeno lindante con el «entusiasmo»³. De modo similar, también los propios participantes del proceso revolucionario tenían clara consciencia de que su entusiasmo político poseía una dimensión teatral, al ser capaz de escenificar en el espacio social las alternativas políticas del momento: mediante el lenguaje de la exaltación profética y el ardor subjetivo, el entusiasta revolucionario era un sujeto capaz de transmitir sus convicciones a sus congéneres, instándolos a tomar partido por la causa (Primavesi, 2008; Buckley, 2008). En los términos del escritor jacobino Georg Forster: «El entusiasmo siempre tiene algo teatral que aún debe ser exaltado por el teatro nacional francés»⁴. También para una personalidad religiosa como Friedrich Wichmann, el teatro tenía una función política esencial: «Apenas existe un instrumento más flexible y poderoso para el derrocamiento de los enemigos como las representaciones de dramas teatrales, adecuadamente versificados sobre los escenarios de las ciudades más pobladas»⁵. Como puede adivinarse, esta percepción no era una invención privativa de los alemanes sino que provenía a su vez de la Francia jacobina, donde las formas y representaciones del teatro antiguo habían formado parte de una praxis marcadamente «sublime», centrada alrededor del culto a los ideales revolucionarios y la mitificación litúrgica de las grandes jornadas revolucionarias (Ozouf, 1991: 82)⁶.

Pese a ello, en el marco de la nueva situación política alemana, para muchos autores el ardor del entusiasmo debía ser limitado, si no abiertamente censurado dentro del escenario, a fin de evitar cualquier tipo de identificación del público con los héroes de los dramas revolucionarios (Szondi, 1978: 11-148; Port, 2005: 85-120). Esta posición aparecía paradigmáticamente defendida por el clasicismo de Weimar: para Schiller y Goethe, el sufrimiento trágico tenía la función de purificar al sujeto de aquellas visiones utópicas reñidas con sus condicionamientos sociales⁷. El drama clásico ofrecía un modelo estético a partir del cual conjurar los desbordes patologizantes propios del sufrimiento subjetivo. A través del sufrimiento trágico, el momento sublime de la libertad moral constituía un gesto de resistencia ante las pasiones del mundo externo, y también, frente a aquellas provenientes del interior del sujeto. El *pathos* dramático debía así instar a la reflexión respecto de los excesos derivados de las circunstancias políticas, antes que a la mimesis unilateral entre el público y los héroes presentados por

NOTAS

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 erhört 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.*

la ficción teatral (Gross, 1994: 126).

Al igual que estos autores, Hölderlin poseía clara consciencia del rol adquirido por el teatro en las discusiones sobre la Revolución en Alemania. Su propio maestro, Schiller, era uno de los autores más destacados del género (*Don Karlos*, 1787; *Wallenstein*, 1798-1800; *Maria Stuart*, 1800; *Die Braut von Messina*, 1803, etc.) y quien también había dedicado toda una serie de escritos a la reflexión sobre las relaciones entre lo trágico y lo elevado (*Über die Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, 1792; *Vom Erhabenen*, 1793, etc.). No casualmente, muchos de los más personajes schillerianos –Posa, Wallenstein, y Demetrius– encarnaban ejemplos cabales de entusiastas carismáticos, cuyos proyectos terminaban siendo malogrados por la ceguera de sus ilusiones políticas (Link, 1983: 87-125).

Pero a diferencia de su maestro, tal como luego afirmará programáticamente en sus «notas sobre Edipo» (1804), el interés de Hölderlin por la tragedia clásica pareciera provenir de sus aspectos más marcadamente revulsivos y sacrificiales. La puesta en escena de Edipo debía evocar «las formas espantosamente solemnes, el drama como de un proceso por herejía»; un «mundo» cuyo «lenguaje» estuviera «entre la peste y la confusión del sentido y el espíritu de adivinación universalmente excitado»⁸. La tragedia antigua ofrecía así al poeta un marco ritual dentro del cual el lenguaje entusiasta podía ser escenificado como un discurso místico desde la perspectiva de sus implicancias más revulsivas y anárquicas.

En este sentido, lejos de ser casual, la mera elección de la figura de Empédocles como protagonista de su proyecto trágico reflejaba ya una toma de posición: para la cultura letrada de la época, el mito empedocleano constituía un típico caso de «fanatismo entusiasta». Así, por ejemplo, autores ilustrados como Gottsched, J. H Voß, o Wieland reconocían en la figura de Empédocles toda una serie de características típicas del *Schwärmer* entusiasta: la actitud hereje frente al culto oficial, la impostura misticista, la enfermedad melancólica, etc. Influenciados por las crónicas de Horacio y Diógenes Laercio, para estos autores la inmolación de Empédocles había constituido una mera puesta en escena, construida por el propio «poeta-filósofo» para salvaguardar su reputación legendaria. En consecuencia, lejos de toda clase de inspiración divina, el lenguaje místico del «*Schwärmer*» obedecía más bien al gesto teatral de la farsa y la impostura (Birkenhauer, 1996). Frente a estos juicios refractarios, el proyecto teatral de Hölderlin reivindicará en cambio los atributos histriónicos de la leyenda; precisamente aquella dimensión dudosa y farsesca impugnada por la crítica ilustrada.

Al mismo tiempo, en este contexto ideológico-discursivo, tampoco

NOTAS

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 pudo haber tenido contacto con esta clase de representaciones a través de su círculo de amigos jacobinos en Homburg. Ver también Lemke 2011, 68-87.

7 | Ibid. Port 2005, 9. Cf. la carta de Goethe a Schiller del 25 de noviembre 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 Kezzergerichtes, als Sprache für eine Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist*» (StA V. 201-202).

deja de ser significativo que la figura de Empédocles haya sido muchas veces representada como la de un perseguido religioso. El místico pietista Johann C. Edelmann hablaba así del «atrevido Empédocles» («*freymüthigen Empedocles*»), el «astuto pagano» («*klugen Heyden*»). En pugna con la ortodoxia luterana, Edelmann tomaba partido por el *Schwärmer* Empédocles, a la manera de Gottfried Arnold en su «Historia de Herejes» (1699), como si este fuera un antiguo eslabón de la genealogía entusiasta: poseedor de «visiones divinas» y gran «sumisión ante los dioses», Empédocles se había elevado por encima de la masa vulgar para ser acusado de «brujería»⁹. Veremos entonces cómo las cualidades positivas subrayadas por el «fanático» Edelmann también volverán a aparecer en la caracterización hölderliniana del personaje. El poeta logrará de este modo entrever una conexión estrecha entre el discurso y el destino del personaje, al reinterpretar la leyenda empedocleana desde la perspectiva ambivalente del discurso *Schwärmer*-entusiasta.

Polemizando con el clasicismo de Weimar, en el marco de la ruptura con su mentor Schiller, Hölderlin recurrirá entonces a la forma teatral («*trägische Ode*») para visibilizar los conflictos de la subjetividad entusiasta en el seno del espacio público, como acción dentro de un marco histórico y colectivo. Del mismo modo, gracias al género trágico, el mundo griego ya no será entonces una mera referencia elegíaca (como en su novela *Hyperion*), sino que, a través de la ciudad de Agrigento, se presentará como un mundo público concreto, donde Empédocles se hallará compelido a responder por su retórica y sus acciones. Imbuido de un *pathos* sublime y apocalíptico, el anuncio de una «religión de la naturaleza» conllevará una puesta en escena en la cual el «entusiasmo» aparecerá como un discurso capaz de subvertir el orden social. La figura de la subjetividad entusiasta emergerá así como retórica catalizadora donde se hallará condensado el horizonte de expectativas abierto por la crisis revolucionaria.

2. El discurso entusiasta como núcleo trágico

¿Dónde reside entonces el fracaso de este proyecto teatral? ¿Por qué Hölderlin nunca pudo terminar ninguna de estas versiones? Una mirada a los diversos bocetos de la obra permite corroborar que, lejos de buscarse la representación de una acción dramática lineal y uniforme, sus diálogos y soliloquios dramáticos no hacen más que ofrecer distintas interpretaciones en torno al origen de la ruptura trágica. O en otros términos: los diálogos entre los protagonistas de la obra despliegan un conjunto de reflexiones (a posteriori o anticipatorias) frente a la emergencia del discurso entusiasta

NOTAS

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).

encarnado en la figura de Empédocles. Allí radica la singularidad del proyecto trágico hölderliniano. Como veremos, dichas versiones supondrán a su vez toda una serie de lecturas retrospectivas sobre el estatuto conflictivo de la retórica entusiasta como discurso colectivo. Para comprender el destino final de Empédocles, se hace necesario entonces reconstruir las distintas versiones de su *hybris*; aquella falta originaría que lo habría llevado al acto de expiación sacrificial. O en otras palabras: ¿cómo pudo Empédocles convertirse en primer lugar en un «sacerdote entusiasta»?

2.1 Retórica entusiasta y enfermedad melancólica

En este punto, al igual que el yo himnico en el ciclo de Tübingen (1788-1794), su figura venía a encarnar aquel error «típico» de la subjetividad entusiasta, por esencia tendiente a elevarse por encima de su condición terrenal, súbitamente infatuada por el contacto con lo divino. La ebriedad y el delirio sacerdotal surgían de ese contacto inmediato mantenido por el protagonista con los elementos de la naturaleza: «En mi, / en mí confluisteis, manantiales de la vida, / desde las profundidades del mundo [...]» (Hölderlin, 1997: 41)¹⁰. La falta principal de Empédocles habría sido dejarse seducir por «un sentido ilimitado»¹¹. Esa identificación desproporcionada sería aquella que habría conducido a la soberbia entusiasta: «Los dioses se habían / puesto a mi servicio, yo solo / era dios, y lo proclamé con atrevido orgullo» (Hölderlin, 1997: 76)¹². Ya en la primera etapa poética de Hölderlin durante sus tiempos de estudiante en Tübingen (1788-1794) el término «*Übermuth*» se hallaba referido a las tentaciones de un entusiasmo sin guía ni orientación filosófica. Dicha actitud «soberbia» («*Übermut*»)¹³ y «orgullosa» («*Stolz*»)¹⁴ era el origen de la «*hybris*» que había provocado su caída ante el favor de los dioses: «Pues / los dioses se han apoderado de su fuerza, / desde aquel día en que, ebrio, este hombre / se proclamó un dios ante todo el pueblo» (Hölderlin, 1997: 53)¹⁵.

También en sus escritos ensayísticos sobre la obra, Hölderlin definía el error trágico del protagonista como «soberbia del genio»¹⁶. Tal como lo afirma Mecades en la primera y segunda versión del drama, se trataba de una característica inherentemente asociada al «discurso arrogante» de dicho héroe (Hölderlin, 1997: 225)¹⁷. Como hemos indicado, la genealogía de esta *hybris* se originaba en su cercanía con lo divino; un poder legado por los dioses entonces, que se manifestaba ante todo en el discurso del protagonista: «Le ha hecho demasiado poderoso / la confianza que ha llegado / a tener con los dioses. / Al pueblo le suenan sus palabras / como si vinieran del Olimpo» (Hölderlin, 1997: 219)¹⁸. Pero, al mismo tiempo, tanto Hermócrates como su discípulo Pausanías, subrayaban repetidas veces a lo largo de la obra el poderío del discurso de su maestro¹⁹. En las tres versiones de la obra, soberbia y soberanía discursiva

NOTAS

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.

constituirán así dos caras de una misma moneda.

En este punto, todos los intentos por parte de Empédocles de comprender su propia situación quedaban atrapados en sus súbitos cambios de ánimo y percepción. Tanto sus amigos y enemigos descubrían en el protagonista un «sufrimiento propio y profundo» («*eigen tiefes Leid*», StA IV.1 4, v. 31); una tristeza enfermiza que «nublaba» («*umwolket*») su espíritu (StA IV.1, 107, v. 462). También Kant, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo elevado* (*Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen*, 1764) atribuía a la «degeneración» («*Ausartung*») sufrida por las víctimas del entusiasmo la pérdida de su sobriedad original y la llegada de súbitos accesos de melancolía. La afección melancólica –aquella derivación patológica del discurso entusiasta– reaparecía aquí con la función de sugerir el efecto de «ceguera» que, según la poética aristotélica, impedía a los personajes de la tragedia ser dueños de sus propias acciones. El destino trágico de Empédocles surgía no solo de su infatuación entusiasta, sino también de la ceguera patológica provocada por dicho sentimiento extático.

En el marco de esta caracterización dramática, la comparación con el *Schwärmer* oriental no tardaba en aparecer a través de Hermócrates, el sacerdote oficial de Agrigento: «Soñador terrible, dirá, / como esos viejos arrogantes / que recorren Asia con sus bastones de caña / que allá una vez hace tiempo los dioses nacieron de su verbo» (Hölderlin, 1997: 57)²⁰. Una vez más esta descripción hacía hincapié en el discurso del héroe de la obra: poseído por la misma soberbia de los antiguos místicos, las palabras de Empédocles eran las de un «soñador terrible»; el cual poseía la superstición de hacer presente lo divino a partir de sus propias palabras. Esta caracterización hölderliniana del protagonista no era por lo demás ajena a las genealogías morales de la época: en la *Geschichte der Religionsschwärmereyen* (1792-1802) de Christian F. Duttenhofer (1742-1814) la causa del delirio entusiasta se hallaba en las consecuencias negativas del clima árido y caluroso, típico de las regiones orientales, donde muchos de los primeros místicos y filósofos antiguos habían tenido sus revelaciones (Schings, 1977: 191-193). La imagen del «bastón de caña» («*Schilfrohr*») no era tampoco casual: Empédocles aparecía así identificado con la «soberbia» de aquellos profetas de saberes esotéricos que, según tratadistas como Duttenhofer, habían pululado por las regiones del Asia. A la manera de los antiguos anacoretas cristianos, o los eremitas pietistas, el protagonista se había convertido en un paria sin hogar, entregado a la «vida salvaje», entre «seres extraños» (StA IV.1, 45, vv. 1047-1061)²¹.

NOTAS

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 | Recordemos que Hölderlin aún se hallaba finalizando el segundo tomo de la novela cuando daba inicio a la primera versión del drama. Por otra parte, Asia y el oriente se convertirían a su vez en un leitmotiv poético y teórico recurrente en la última etapa de la obra de Hölderlin. Cf. *Die Wanderung* (StA, II. 1, 138-141), *Am Quell der Donau* (StA II.1, 126-129).

2.2 De la melancolía al *kairos* histórico

Como puede intuirse entonces, este aislamiento no redundaba en ninguna clase de apoteosis místico-contemplativa, sino en un enceguecimiento que finalmente derivaba en la liberación de las tendencias tanáticas y suicidas presentes en el protagonista. En la segunda versión, el síntoma melancólico era ya un «signo», que preanunciaba la inminencia de una decisión fatal y transformadora. Pausanías afirmaba así: «Me parece una mala señal / que el espíritu de los poderosos, / siempre gozoso, se obnubile de ese modo» (Hölderlin, 1997: 253)²². A lo cual Empédocles respondía: «¿Lo sientes? Eso indica que pronto / caerá a la tierra, entre borrascas» (Hölderlin, 1997: 253)²³. Como veremos más adelante, no deja de ser significativo lo siguiente: tanto el volcán como la decisión trágica de Empédocles aparecían presentados de manera individualizada a través de la metáfora de una tempestad inminente. La naturaleza aparecía así de pronto investida con la temporalidad del *kairos* transformador.

Se trata de una novedad singular de su proyecto dramático, cada vez con mayor significado para su última etapa poética. Como protagonista trágico, ya en la primera versión de la obra, Empédocles encarnaba esta dimensión transformadora del tiempo histórico asociada a lo terrible y catastrófico: «Hay en él un ser terrible que todo lo transforma» (Hölderlin, 1997: 41)²⁴. Luego de trabar relación con el protagonista todos los personajes de la obra se hallaban poseídos por una particular ansiedad temporal. Tal como Pantea deja claro al principio de la primera versión, las cualidades proféticas de Empédocles tienen la capacidad de «dividir el firmamento» y, de modo redentor, anunciar «la claridad del día»²⁵. Esta experiencia del *kairos* aparecía ante todo explícitamente reconocida por su discípulo Pausanías:

¿No te he visto / en tus acciones, cuando el bárbaro Estado / adquirió forma y sentido gracias a ti? / En su poder / experimenté tu espíritu y su mundo, cuando a menudo / una palabra tuya, en un instante, / creaba para mí muchos años de vida / y así se le abría una era nueva y bella al adolescente, / [...] / así me palpitaba a menudo el corazón, cuando hablabas / de la felicidad del mundo antiguo, el del origen, / ¿y no trazaste las grandes líneas del futuro / ante mí, igual que la mirada segura del artista / añade el elemento que faltaba para completar el cuadro? / ¿no ves claro ante ti el destino de los hombres? (Hölderlin, 1997: 73-75)²⁶

Como puede verse en este pasaje, la palabra de Empédocles poseía, según Pausanías, el estatuto de un «acontecimiento sagrado» capaz de anticipar el futuro. Significativamente, el poder profético del protagonista aparecía también comparado a la «mirada del artista», el cual puede mostrarle al discípulo las «líneas del futuro». Dicho

NOTAS

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 blike / 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 Schicksaal offen?*» (StA IV.1 19-20, vv. 443-456).

«tiempo» constituía a su vez un horizonte abierto dentro del cual se proyectaban las expectativas de los hombres. Como en los himnos de Tübingen e *Hyperion*, la prognosis histórica volvía a ser subrayada como un rasgo idiosincrático de la subjetividad entusiasta. En este mismo sentido, no deja de ser significativo que ningún otro pasaje de la obra remita de modo casi transparente a la figura de Napoleón: ya que, como este último, el papel de Empédocles en el proceso revolucionario había sido darle «sentido y forma» al «bárbaro Estado» con sus «acciones», configurando así la emergencia de un nuevo tiempo histórico. Pausanias subrayaba así también, no sin súbita sorpresa, los rasgos de «conquistador» presentes en Empédocles: «Te has transformado y tu mirada brilla / como la de un conquistador» (Hölderlin, 1997: 143)²⁷. Las esperanzas de la crisis revolucionaria también resonaban en las acciones de Empédocles.

Estas referencias distan de ser casuales si tenemos en cuenta que, durante 1797, cuando Hölderlin vislumbraba los primeros rudimentos de su proyecto dramático, componía también a ambos lados de una misma hoja dos odas tituladas «*Empedokles*» y «*Buonaparte*». Por otra parte, la identificación de la figura de Napoleón con la idea de una «cesura histórica» constituía una representación común entre los contemporáneos de Hölderlin. Tras el golpe del 18 Brumario, muchos comentaristas de la época creían entrever en el carisma napoleónico a un personaje con poder suficiente como para encauzar y ordenar el proceso político, evitando así que la revolución se perdiera en un ciclo de catástrofes incesantes (Becker 1999, 90-91)²⁸. Más tarde, el himno de Hölderlin «Fiesta de la Paz» (*Friedensfeier*) presentaba el avance napoleónico como un evento utópico-redentor en el cual la imagen extranjera de Napoleón adquiría una forma familiar y conocida, en esencia no beligerante («*Freundesgestalt*» StA III: 534, v. 28).

2.3 Entusiasmo y escena pública: el problema del contagio

Por lo que, a diferencia de las conjeturas iniciales elaboradas por los personajes de la obra, la retórica exaltada de Empédocles no surgía meramente de sus padecimientos melancólicos, sino también de otros motivos ideológicos y políticos presentes en su discurso. En este sentido, puede comprobarse hasta qué punto para Hölderlin, dicha *hybris* acontecida en el plano metafísico (el vínculo entre el héroe y los dioses) debió haber sido un motivo insuficiente desde la perspectiva de la composición del conflicto trágico. Más allá de desafío a los dioses, y a fin de que tuviera implicancias efectivas en el plano de la representación teatral, el éxtasis entusiasta debía ser presentado como una crisis dentro de la ciudad. Ya en la primera versión del drama, dicho raptó estático llevaba a su vez al protagonista a dejar su retiro y presentarse ante la comunidad argentina. El discurso de Pantea ponía en escena la conexión entre la *hybris*

NOTAS

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

28 | En este último texto dicho personaje histórico aparecía caracterizado como un «héroe», cuyo «espíritu veloz» —el «vino de la vida»— era imposible de contener, ni siquiera dentro de los márgenes del poema. Estas connotaciones bonapartistas volverán a aparecer con fuerza sus posteriores escritos (por ejemplo, «*Dichterberuf*», StA II 47).

entusiasta y sus implicancias para la vida comunitaria: «Y la pujante / la naturaleza se muestra en torno a él; aquí se siente / como un dios en sus elementos, / y su gozo / es un canto celestial, entonces sale, también, / a mezclarse con el pueblo» (Hölderlin, 1997: 45)²⁹.

Nos hallamos aquí entonces ante la génesis mítica de la subjetividad entusiasta como discurso público. Esta dimensión aparecerá varias veces subrayada en la concepción escénica de *Empedokles*. Así, según la intención original del autor, la ciudad de Agrigento distaba de ser un lugar pacífico. Como queda claro en el *Grund zum Empedokles* sus miembros eran ciudadanos «hiperpolíticos»; habitantes de un lugar en estado de revolución permanente: «En medio de sus agrigentinos, hiperpolitizados, que estaban siempre discutiendo y calculando; en medio de las formas sociales de su ciudad, en evolución y renovación permanentes» (Hölderlin, 1997: 299)³⁰. Pero, durante el curso de la obra, desde la perspectiva el arconte Critias, el estado de revuelta no era presentado como una falta exclusiva de los ciudadanos, sino que se originaba a partir de la identificación excesiva de estos últimos con la ebriedad entusiasta de Empédocles: «El pueblo está ebrio, como el mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible» (Hölderlin, 1997: 55)³¹. Investidos con una dimensión sonora ominosa y terrorífica las manifestaciones del pueblo no son representadas directamente; sus acciones y modos de expresión son constantemente equiparados con los excesos de la retórica entusiasta: un «aullido incomprensible» («*unverständlichen Gebrause*»), «ebrio» («*trunken*»), que atenta contra las costumbres y el buen sentido. En la segunda versión de la obra, se comenzará subrayando precisamente el estado de ceguera fanática en el cual se hallan sumidos los miembros de la ciudad: «¿Oyes al pueblo ebrio? [...] / Lo sé, como hierba seca / se inflaman los hombres» (Hölderlin, 1997: 217)³². Con la imagen de la «hierba seca», Hermócrates aludía al fuego que arruinaba las cosechas e iniciaba las revueltas campesinas: de igual forma parecían encenderse los hombres ante Empédocles. Tal como veremos, esta era también uno de las imágenes utilizada por los críticos del entusiasmo revolucionario. Según estos últimos, el peligro fundamental del lenguaje entusiasta consistía entonces en su capacidad para extenderse como un «incendio» o una «infección» en los estratos más pobres de la población (La Vopa, 1998: 85-116).

La retórica de Empédocles ha conducido a un estado de rebelión generalizada en la cual tanto el pueblo como su ocasional líder parecieran influirse recíprocamente: el delirio «entusiasta» también podía ser contagioso. En más de una ocasión, cuando el favor popular se vuelva en su contra, Empédocles acusará a los agrigentinos de «locos» y «ebrios»: «¡Oh ustedes, exaltados!»³³, «Están ebrios, di una palabra de paz, / para que vuelva el sentido

NOTAS

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).

30 | «*Unter seinen hyperpolitischen, immerreichenden und berechnenden Agrigentinern, 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).

al pueblo! » (Hölderlin, 1997: 97)³⁴. Se trataba en efecto de una suerte de frenesí infeccioso: «¡Vámonos, Critias! / Que con su discurso no nos arrastre!» (Hölderlin 1997, 61)³⁵. Como hemos visto, «*Rasenden*» («furiosos») era el vocablo utilizado por Empédocles contra los agrigentinos fuera de sí, y también el término usado por Hermócrates para caracterizar el comportamiento del héroe del drama, e incluso los propios agrigentinos volvían a esta palabra a la hora de calificar sus acciones³⁶. También Pantea acusaba a su padre de estar cegada por la misma furia entusiasta al maldecir a su amado Empédocles: «Y si le ha maldecido mi padre, cegado / por la rabia, que me maldiga ahora a mí» (Hölderlin, 1997: 123)³⁷. Y junto a esta última, Delia, la sirviente de Pantea, se atemorizaba y creía no reconocer a su ama cuando el discurso de esta última escapaba de los carriles normales y se asemejaba peligrosamente al de su amante Empédocles: «¡[...] Pantea! Me aterra que tanto / te exaltes con tus lamentos. ¿Acaso él, / como tú, también alimenta de dolor / su espíritu orgulloso, e insiste con violencia en las penas?»³⁸.

La obra planteaba así una suerte de mutua retroalimentación entre la voz entusiasta (poseída por un saber divino) y el entusiasmo del pueblo: una atraía a la otra, a la vez que ambas se contagiaban mutuamente. En este punto, tal como afirmaba el protagonista más de una vez, era esa misma ebriedad delirante, la cual anteriormente se había apoderado del pueblo gracias a sus palabras, la que ahora se ha vuelto contra su persona para expulsarlo definitivamente de la comunidad. En la segunda versión de la obra, esta situación aparecía explicitada a través de las palabras de Hermócrates:

¿Acaso no lo ves? Los pobres / de espíritu han extraviado al espíritu / sublime, los ciegos al seductor. / Arrojó su alma al pueblo, traicionó, generoso, / a los dioses y entregó su favor a los vulgares, / [...] / [...] entretanto crecía / la ebriedad del pueblo; estremecidos / vieron cómo le temblaba el pecho / con sus propias palabras, y dijeron: / ¡No es así como escuchamos a los dioses! / Y a aquel hombre altivo y afligido, los siervos / dieron nombres que no voy a mencionarte. / Y finalmente toma el sediento la ponzoña; / el pobre, que no sabe permanecer ensimismado / y no encuentra a nadie semejante a él, / se consuela con la adoración maníaca / y cegado, se vuelve como ellos, / los idólatras sin alma [...]. (Hölderlin, 1997: 223)³⁹

La profecía entusiasta se transformaba así en una maldición enunciada por el sacerdote contra sí mismo e imitada por la plebe: eran ahora sus propios seguidores los que se rebelaban ante Empédocles para provocar su caída. Reinterpretado de manera retrospectiva por el sacerdote de la ciudad, el conflicto trágico surgía ahora de la propia pluralización plebeya del discurso entusiasta; el cual de pronto se había escapado de las manos de su sujeto original para devenir estado de frenesí colectivo. Nos encontramos nuevamente con aquella dimensión más conflictiva del

NOTAS

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. respectivamente StA IV.1, 58, v. 1358, y StA IV, 61; v. 1431.

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

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).

discurso entusiasta: aquel tipo de contagio producido por aquellos discursos «exaltados» agrupados bajo el rótulo estigmatizador de la *Schwärmerei*, cuyas connotaciones ominosas habían retornado con el nuevo clima de efervescencia revolucionaria.

La acusación de Hermócrates se inscribía así dentro un marco de connotaciones ideológicas muy preciso: también los críticos liberales (Friedrich Gentz) y conservadores (Edmund Burke, August Rehberg) recurrían con fruición al leitmotiv estigmatizador del «enjambre contagioso» para denunciar la retórica celebratoria de los simpatizantes jacobinos. Para los miembros de la elite el problema fundamental consistía en los efectos oscurantistas que esta nueva retórica fanática ejercía en la subversión del espacio público, mediante la transmisión de ideas extrañas y profesiones de fe exaltadas.

Todos los personajes de la obra aparecían entonces atrapados por la misma clase de ebriedad caótica y destructiva, tendiente a la ruptura de los lazos sociales. En la segunda versión de la obra, la condición «delirante» del pueblo aparecía nuevamente subrayada: «Una estrella errante se ha tornado / nuestro pueblo y temo / que este signo anuncie / aún cosas futuras, que él / incubaba en su mente callada» (Hölderlin, 1997: 221)⁴⁰. Como Hiperión y Adamas, los ciudadanos de Agrigento se han convertido también en una «estrella errante», al carecer sus acciones de un sentido previo determinado⁴¹. Y de modo similar al pueblo parisino, el fervor de los agrigentinos también los había convertido en un pueblo cuyas acciones eran imposibles de predecir (Becker, 1999: 37-52). Por lo que de este modo, transferido al plano colectivo de la escenificación dramática, el discurso entusiasta venía a representar aquel tipo peculiar de indeterminación histórica que había irrumpido con la experiencia de la crisis revolucionaria.

Una vez más, se trataba de la escenificación de la misión histórica del entusiasta religioso, presentada ahora desde la perspectiva de sus consecuencias más perturbadoras; la subversión del orden social a partir del discurso sostenido por un solo fanático, ajeno a toda clase de autoridad u orden jerárquico⁴². Ya en la primera versión así lo constataba el impresionante discurso de Critias:

El pueblo está ebrio, como él mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible, / como las apacibles riberas; una fiesta ha sustituido a todas las fiestas, / y de los dioses los humildes días de fiesta / se han fundido en uno solo. Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado, / y mira y se alegra de su espíritu / en su tranquilo recinto. (Hölderlin, 1997: 55)⁴³

El escandaloso frenesí provocado por el discurso de Empédocles

NOTAS

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

41 | Así rememoraba Hiperión su amistad con Adamas: «*Gozamos de nuestro extravío en la noche de lo desconocido, arrojándonos en las frías tierras del extranjero, y cuando era posible, nos perdíamos en las regiones solares, lanzándonos más allá de las órbitas de los cometas*» («*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 se trata por lo demás del único ejemplo literario sino de un tema recurrente de la época, abordado en la fábula de Wieland *Der Goldene Spiegel* (1772-1794), *Die Räuber* (1781), el *Wallenstein* de Schiller, hasta llegar así al Kleist del *Michael Kolhaas* (1808) y el relato breve *Das Erdbeben in Chill* (1807/1810) (ambos situados no casualmente situados en la época de la Reforma). Del mismo modo, en un fragmento preparatorio de su proyecto dramático («*Zu Sokrates Zeiten*») de 1799, Hölderlin se hacía eco de las connotaciones emancipatorias asociadas a los movimientos religiosos radicales de su tiempo: «*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 Gebrause,*

era la sustitución de todos los credos por uno solo: un «dios» y una sola «fiesta» en lugar de muchas. O, tal como pregonaba el fragmento ensayístico «Sobre religion» (1796), un solo culto universal, en lugar de la disgregación de las iglesias confesionales⁴⁴. La «nueva religión», tantas veces teorizada por Hölderlin y Hegel en sus escritos y correspondencia, surgía aquí, en el contexto de la acción trágica, como una revuelta encendida por el lenguaje extático del «*Schwärmer*» Radicalizando la utopía del «*Altesten Systemmprogramm...*», esta última sin embargo no surgía como “un politeísmo de la razón”, sino más bien como anarquía moral en la cual aparecían subvertidas todas las normas de la moral y las buenas costumbres.

Las palabras de Empédocles producían un cataclismo natural en el seno de la comunidad («*Ins Ungewitter*»)⁴⁵. Como ya hemos adelantado, el discurso entusiasta aparecía así una vez más asociado a la experiencia del *kairos* histórico-revolucionario: «Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado». La imaginería apocalíptica también reaparecía al comienzo de la segunda versión cuando Mecades advertía sobre los peligros de este nuevo unicato religioso: «Que uno solo agite así a la multitud / es para mí como cuando el rayo de Júpiter / prende el bosque, y aún más terrible» (Hölderlin, 1997: 217)⁴⁶. Tanto Jupiter («*Jovis*») como la imagen del «rayo de Júpiter» («*Jovis Blitz*») aparecen varias veces aludidas a lo largo de la obra (StA IV.1, 6, v. 105; 46, v. 1075; 9). Dicha insistencia no era casual: asociado al dios griego Zeus, el símbolo del rayo castigador tenía un peso considerable en el repertorio de imágenes de la propaganda revolucionaria francesa (Kneißle, 2010: 45-46)⁴⁷. La imagen condensaba en sí misma la dimensión temporal imprevisible del «entusiasmo» revolucionario; allí donde su propia emergencia amenazaba con subvertir las formas del orden civil.

Por otra parte, el énfasis en el estatuto discursivo del conflicto dramático aparecía también puesto de manifiesto a partir de la discusión en torno al estatuto de la autoridad sacerdotal. En este punto, Hermócrates era presentado por Hölderlin como un sacerdote con una función eminentemente censora, capaz de inhibir el estado de excitación en que se halla el pueblo: «La palabra del sacerdote quiebra el espíritu audaz» (Hölderlin, 1997: 59)⁴⁸. En la segunda versión, Hermócrates insistía en la función censora detentada por las autoridades de la ciudad: «Por esta razón, ponemos / a los hombres una venda en los ojos, / para que no se nutran de demasiada luz / Lo divino no puede comparecer ante ellos» (Hölderlin, 1997: 217)⁴⁹. El peligro lo constituía la cercanía del pueblo frente a la luz cegadora desprendida por el aura «divina» de Empédocles. En este punto, Hermócrates era particularmente consciente del poder demagógico-carismático latente en el discurso del protagonista: «Quien se ha

NOTAS

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 cuadro anónimo *Souveraineté du peuple, déstruction du clergé, et de la royauté* (1793) podían verse ilustraciones del rey y de la iglesia, contra los cuales aparecían dirigidos sendos rayos, que a su vez conformaban un triángulo con la inscripción «Ley» («*Loi*») (Kneißle 2010, 45-46). Cf. Kneißle, 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).

ganado al pueblo dice / lo que quiere; bien lo sé y no seré yo / quien se oponga, puesto que los dioses / aún lo toleran». (Hölderlin, 1997: 87)⁵⁰. Por lo que, en este contexto de lenguajes fanatizados, el sacerdote de la ciudad también es muy consciente de que su disputa con Empédocles se daba en el terreno discursivo de la persuasión y la creencia, una dimensión donde ambos poseían en última instancia las mismas armas⁵¹.

En este sentido, Empédocles reprochaba a los sacerdotes reducir con su lenguaje maniqueo el «libre amor divino» a un culto vulgar: «Porque sentí sin duda, en mi temor / que queráis reducir a un culto vulgar / el libre amor divino» (Hölderlin, 1997: 81)⁵². Más tarde, al intentar reconciliarse con el héroe del drama, los propios agrigentinos se hacían eco de esta acusación al denunciar la charlatanería de Hermócrates:

Y aún mueves la lengua? Tu, / tu nos has hecho malvados con tu charlatanería / nos has arrebatado el espíritu: nos has robado / el amor del semidios ¡tu! Ya no es el mismo. / No nos reconoce; ¡ah!, antes nos contemplaba / con dulces ojos este hombre regio; ahora su mirada / me trastorna el corazón. (Hölderlin, 1997: 159)⁵³

De este modo, mientras Hermócrates buscaba reafirmar la autoridad de la palabra sacerdotal, Empédocles acusará a sus detentadores de haber rebajado el sentido de la religión divina a través de ese mismo lenguaje ortodoxo. La disputa político-religiosa aparecerá así dramatizada como un conflicto sobre la legitimidad de los discursos.

3. Conclusiones

De manera tal que, en *La muerte de Empédocles*, la estabilidad del vínculo sociocomunitario quedará socavada, para luego entrar en crisis a partir de la instalación generalizada del discurso entusiasta, volviéndose a su vez irrevocablemente ambigua la instancia desde la cual habría surgido el mal: infatuados en los excesos de la «*Schwärmerei*», ¿quién había defraudado a quién? ¿La pasión místico-delirante de Empédocles, o la soberbia del pueblo que se había entregado a su locura? ¿El fanatismo del reformador o la ceguera de sus seres queridos? El malentendido trágico surgía así cuando los dos lados del vínculo intersubjetivo terminaban fundidos, o indiscernidos, el uno respecto del otro, a partir de la generalización de la retórica entusiasta. A través de esta última, la *hybris* trágica ha contagiado a toda la ciudad, conduciéndola al punto de su propia autodisolución. Consciente de dicha falta, al ser él mismo su encarnación paradigmática, Empédocles decidirá expiar los excesos provocados por su propio discurso. Allí radicará entonces la resolución final de sacrificar su vida en las alturas del Etna.

NOTAS

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).

51 | Algunos interpretes han advertido así sobre la existencia de 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).

Bibliografía

- 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 Kelleter 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.

TRAGEDY AND RHETORIC OF ENTHUSIASM IN HÖLDERLIN'S *EMPEDOCLES*

Martín Rodríguez Baigorria

University of Buenos Aires

martin.rodriguezbaigorria@gmail.com

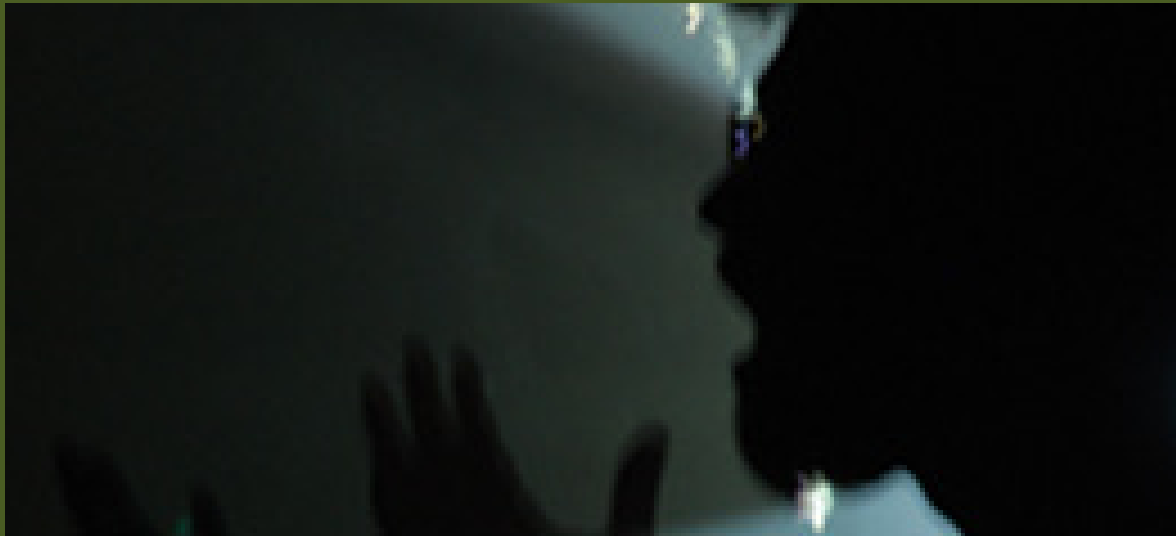
Recommended citation || RODRÍGUEZ BAIGORRIA, Martín (2014): "Tragedy and Rhetoric of Enthusiasm in Hölderlin's *Empedocles*" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 10, 183-199, [Consulted on: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-martin-rodriguez-baigorria-en.pdf>

Illustration || Judit Hoelzle

Translation || Laura Piperno

Article || Received on: 16/07/2013 | International Advisory Board's suitability: 27/10/2013 | Published: 01/2014

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



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. Introduction

Given its incompleteness, Friedrich Hölderlin's work, *The Death of Empedocles (Der Tod vom Empedokles)* seems to have been an unsuccessful attempt. All his manuscripts reveal this: in the period between 1797-1799, he produces three different plans, three drafts, and one dense speculative fragment about the play. However, there is no final and definitive writing.¹ Yet, *Empedokles* is a key text in the genesis of the last and most prolific stage of Hölderlin's poetic production (1800-1806).² The work stages a priest-philosopher's breakthrough into the city of Agrigento with a mystical and revolutionary message. The main character is denounced at once as a fanatical priest only interested in spreading anarchy within the city. Expelled from Agrigento, Empedocles decides to end his life by throwing himself from the heights of the volcano Etna in order to reunite with the original forces of nature; those whose imminent return he himself had announced through his redemptive preaching.

Depending on the many different interpretations of singular project, we are dealing with a political tragedy with a modern hero (Prignitz, 1985; Mögel, 1994), a martyrological, Christian drama (Kranz, 1949; Hölscher, 1965), or, in line with Weimar's classicism, with an attempt to emulate an ancient tragedy whose final resolution would have not been successfully achieved (Kommerell, 1961; Schadewaldt 1966). In view of these interpretations, Theresia Birkenhauer's exhaustive reading has underlined the extent to which an analysis of *Empedokles* following traditional parameters of tragedy can generate hermeneutic disorientation (Birkenhauer, 1996: 12). Indeed, focusing on the reconstruction of a dramatic logic *ex machina*, these approaches have tended to dodge the problematic dimension of the discourse about 'enthusiasm' in Hölderlin's tragic conception. As we will see in this article, tragedy will unfold precisely from the excessive identification that occurs among the main character, his mystical-revolutionary speeches, and the reactions of Agrigento's citizens. In order to understand the singular dramatic implications of this mystical discourse, we must first look at the particular status of the rhetoric of enthusiasm during the Romantic Period (1770-1830) (Richter, 2005).

1. Historical context

What was the meaning of the word 'enthusiasm' in Germany at the beginning of the 19th century? To answer this question, we must put aside the contemporary meanings of this term: despite common belief, for Romantic authors the word 'enthusiasm' was not restricted to the field of psychological or individual experience. It also represented a cultural and discursive phenomenon, influenced by a variety of

NOTES

1 | The manuscripts of *Empedokles* project are the so-called *Frankfurt Plan* (1797, StA IV, 145-147): a first version from 1798 (StA IV, 1-86), a second draft from mid 1799 (StA IV, 87-118), and a last version written during the winter of that same year (StA IV, 119-142). To these texts we must add the programmatic essay *Die tragische ode...*, the writing *Grund zum Empedokles* and the *Allgemeiner Grund*, created around September 1799 (StA IV, 147-168), as well as the speculative fragment *Das Werden im Vergehen* written during that same period (StA IV, 282-287). In this article, all references to Hölderlin's original texts come from the *Stuttgarter Ausgabe* (StA), published by Friedrich Beißner (see Bibliography). For the Spanish version I have used the translation by Anacleto Ferrer (Hölderlin, 1997). In unreferenced quotes, the translation is mine.

2 | The project coincides with a crucial reflection phase for the author: between late 1798 and early 1799, after his arrival to Homburg, Hölderlin devoted himself to a detailed exam of his personal and literary experience in his correspondence to friends and relatives, where he also talked about his religious, political and philosophical conceptions. Moreover, he provided a critical look at the intellectual situation in Germany. 1798 is also the year of his final discussion with Schiller. Already in August, he told his old mentor about a new aesthetic direction: "*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. his letters to Neuffer from the 12th November 1798 and to his brother Carl Gock from the 1st June 1799.

religious, moral, and philosophical assessments, all of them present during the 18th century. Thus, a good deal of the most controversial implications of the phenomenon of enthusiasm revolved around the pejorative and stigmatizing connotations established by the term *Schwärmerei*. Mostly understood as ‘fanatical delirium’, the term was originally used by Martin Luther to condemn those mystical-radical trends of the ‘left wing’ of the Reformation (Münzter, Zwingli). Using primitive Christian communities as a model, these groups had self-proclaimed depositories of an inspiration directly emanated from God (or the Holy Ghost), claiming exceptional attributes of authority for themselves, in order to introduce drastic social transformations (common property of goods and polygamy, among others). The aspiration of having a spontaneous access to the revelations through an ‘inner voice’ allowed them to present themselves as prophets of a ‘truth’ that, for Lutheran orthodoxy, could only derive from a strictly ecclesiastic realm.

During the 18th century, enlightened German thinkers appropriated the pejorative meaning of the word in order to stigmatize cultural manifestations outside the model of rational asceticism defended by the *Aufklärung* (Hinske, 1988). In this case, the terms *Schwärmerei* and *Enthusiasmus* were intended to condemn the chaotic empire of a wave of superstitious practices and readings, which had suddenly become an intellectual fashion for the educated public. The consequences were both moral and social: the *Schwärmer* superstition and mysticism in all of their manifestations, only contributed to reproduce a ‘sectarian spirit’ (*Sektengeist*), whose enigmatic language tended to fragment and hinder the development of the ‘authentic’ public debate. It was not a minor issue: they were discussing the type of ‘civil society’ imagined by the intellectual members of a bourgeoisie still in gestation. Ultimately, the proliferation of the *Schwärmer* discourse only seemed to aggravate the trend towards fragmentation and cultural isolation that had endemically troubled German territories since the time of religious wars. Thus, for authors like Martin Wieland or Friedrich Schiller, and despite their obvious ecstatic-emotional dimension, the poetic enthusiasm developed by poets like Klopstock or Bürger should never again recover the connotations of the religious *Schwärmerei* (Schings, 1977; La Vopa, 1998: 85-116; Hilliard, 2011).

However, after 1789, the notion of ‘enthusiasm’, previously limited to philosophy and religious morality, would be repoliticized and became a collective concept, directly inspired by the agitation of revolutionary crowds (Reichardt, 2000: 160). Kant himself would defend the term ‘enthusiasm’ in a famous passage of *The Conflict of the Faculties* (*Der Streit der Fakultäten*, 1798): turning to a clear theatrical metaphor, he could only explain German sympathy for the Revolution as a phenomenon almost tantamount to ‘enthusiasm’.³

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).

Likewise, participants in the revolutionary process were perfectly aware of the fact that their political enthusiasm had a theatrical dimension, as it could reproduce the political alternatives of the time in the social space: through the language of prophetic exaltation and subjective ardor, the revolutionary enthusiast was an individual capable of transmitting his convictions to his fellows, urging them to side with the cause (Primavesi, 2008; Buckley, 2008). In words of Jacobin writer Georg Forster: “El entusiasmo siempre tiene algo teatral que aún debe ser exaltado por el teatro nacional francés”.⁴ Also, for a religious personality like Friedrich Wichmann, theater had an essential political function: “Apenas existe un instrumento más flexible y poderoso para el derrocamiento de los enemigos como las representaciones de dramas teatrales, adecuadamente versificados sobre los escenarios de las ciudades más pobladas”.⁵ As we can see, this perception was not an exclusive invention of Germans, but it was a consequence of Jacobin France, where the forms and representations of ancient theater had been a part of a markedly ‘sublime’ practice, focused on the cult of the revolutionary ideals and the liturgical mythification of great revolutionary days (Ozouf, 1991: 82).⁶

In spite of this, in the context of the new political situation in Germany, many authors considered that the ardor of enthusiasm should be limited, or even openly censured, within the theater, in order to avoid the public’s identification with revolutionary dramatic heroes (Szondi, 1978: 11—148; Port, 2005: 85—120). This position appeared paradigmatically defined by Weimar’s classicism: for Schiller and Goethe, tragic suffering had the task of purifying the individual from those Utopian visions in conflict with its social conditioning.⁷ Classical drama provided an aesthetic model able to prevent the pathological excesses of subjective distress. Through tragic suffering, the sublime moment of moral freedom was a gesture of resistance against the passions from the outside world, and also against those coming from inside of the subject. Thus, the dramatic *pathos* was to prompt reflection on the excesses resulting from political circumstances, rather than on the unilateral mimesis between the public and the heroes presented by theatrical fiction (Gross, 1994: 126).

Just like these authors, Hölderlin was perfectly aware of the role that theatre had acquired in the debates about Revolution in Germany. His own mentor, Schiller, was one of the most distinguished authors in this genre (*Don Karlos*, 1787; *Wallenstein*, 1798-1800; *Maria Stuart*, 1800; *Die Braut von Messina*, 1803, etc.), and had also devoted a whole series of writings to the reflection on the relations between the tragic and the sublime (*Über die Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, 1792; *Vom Erhabenen*, 1793, etc.). It is not accidental, then, that many of Schiller’s characters—Posa, Wallenstein, and Demetrius—personified clear

NOTES

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

5 | “[...] *kaum irgend ein biegsameres und mächtigeres Werkzeug zu Stürzung ihrer Feinde, als theatralische 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. 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 could have been in contact with this type of representations through his Jacobin friends in Hamburg. See also Lemke 2011, 68-87.

examples of charismatic enthusiasts, whose projects failed due to the blindness caused by their political hopes (Link, 1983: 87—125).

Unlike his mentor, and as he later programmatically affirmed in his *Notes on Oedipus* (1804), Hölderlin's interest in classic tragedy seems to come from the most markedly catalyzing and sacrificial aspects of it. The staging of *Oedipus* was meant to evoke "las formas espantosamente solemnes, el drama como de un proceso por herejía"; "mundo" whose "lenguaje" was "entre la peste y la confusión del sentido y el espíritu de adivinación universalmente excitado".⁸ Ancient tragedy provided the poet with a ritual framework, within which the language of enthusiasm could be staged as a mystical discourse from the perspective of its most catalyzing and anarchist implications.

In this regard, and far from a coincidence, the choice of Empedocles as main character of his tragic project already reflected his position: for the educated of the time, the myth of Empedocles was a typical case of 'fanaticism of enthusiasm'. Thus, for example, enlightened authors like Gottsched, J. H. Voß or Wieland identified in Empedocles a whole series of typical characteristics of the enthusiastic *Schwärmer*: a disrespectful attitude towards officially-sanctioned cult, mystical slander, melancholy illness, etc. Influenced by Horatio and Diogenes Laertius' chronicles, these authors considered Empedocles' sacrifice a simple performance, built by the 'poet-philosopher' himself to safeguard his legendary reputation. Consequently, far from any kind of divine inspiration, the mystical language of *Schwärmer* was mainly a theatrical gesture of farce and slander (Birkenhauer, 1996). In contrast to these conflicting judgments, Hölderlin's dramatic project would reclaim the legend's histrionic attributes; precisely the same uncertain and farcical dimension refuted by the enlightened critics.

At the same time, in this ideological-discursive context, it is quite significant that Empedocles was often represented as a religiously persecuted man. Johann C. Edelmann, a pietistic mystic, thus referred to the 'daring Empedocles', (*freymüthigen Empedocles*), the 'astute pagan' (*klugen Heyden*). In conflict with the Lutheran orthodoxy, Edelmann sided with the *Schwärmer* Empedocles, just like Gottfried Arnold in his *History of Heretics* (1699), as if this was an old link in the genealogy of enthusiasm: Empedocles, who had "visiones divinas" and a great "sumisión ante los dioses", had raised himself over the ordinary mass to be accused of "brujería".⁹ We will then see how the positive qualities underlined by the 'fanatic' Edelmann will appear again in the Hölderlinian characterization of this character. Thus, the poet manages to establish a close connection between the discourse and the character's fate, reinterpreting the Empedoclean legend from the ambivalent perspective of the *Schwärmer*-enthusiastic discourse.

NOTES

7 | Ibid. Port 2005, 9. Cf. Goethe's letters to Schiller from the 25th November 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).

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

In contrast with Weimar's classicism, within the framework of his break from his mentor Schiller, Hölderlin will turn then to the dramatic form (*trägische Ode*) in order to make the conflicts of the enthusiastic subjectivity at the heart of the public space visible, within a collective historical framework. Likewise, thanks to the tragic genre, the Greek world will no longer be a mere elegiac reference (as in his novel *Hyperion*), but it will be presented, through the city of Agrigento, as a specific public world, where Empedocles will be compelled to answer for his rhetoric and actions. Imbued with a sublime and apocalyptic *pathos*, the announcement of a 'religion of nature' will lead to a staging where 'enthusiasm' will appear as a discourse that can subvert social order. In this way, the figure of the enthusiastic subjectivity will emerge as the catalyzing rhetoric on the horizon of expectations opened by the revolutionary crisis.

NOTES

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).

2. The enthusiastic discourse as core of the tragedy

So where does the failure of this dramatic project lie? Why could Hölderlin never end any of these drafts? If we look at the different outlines of the work, we will be able to corroborate that, far from intending the representation of a linear and uniform dramatic action, its dramatic dialogues and soliloquies only offer different interpretations around the origin of the tragic breaking-off. In other words: the dialogues between the main characters use a series of reflections (*a posteriori* or anticipatory) against the emergence of the enthusiastic discourse personified in Empedocles. Here lies the singularity of the Hölderlinian tragic project. As we will see later, these versions will, in turn, be a series of retrospective readings into the controversial status of the rhetoric of enthusiasm as a collective discourse. In order to understand Empedocles' final destiny, it is necessary to reconstruct the different versions of his hubris; that original fault that led him to the sacrificial atoning act. Or in other words: how could Empedocles become an 'enthusiastic priest' in the first place?

2.1 The Rhetoric of Enthusiasm and Melancholy Illness

At this point, just like the hymnic self in the cycle of Tübingen (1788-1794), his figure was meant to personify the 'typical' mistake of the enthusiastic subjectivity, which by essence tended to rise above its earthly condition, suddenly infatuated by its contact with the divine. Priestly intoxication and delirium emerged from the immediate contact with the elements of nature: "En mí, / en mí confluisteis, manantiales de la vida, / desde las profundidades del mundo [...]" (Hölderlin, 1997: 41).¹⁰ Empedocles' main fault would have been to allow himself to be captivated by a "sentido ilimitado".¹¹ This disproportionate identification led to the arrogance of enthusiasm:

“Los dioses se habían / puesto a mi servicio, yo solo / era dios, y lo proclamé con atrevido orgullo” (Hölderlin, 1997: 76).¹² Already in Hölderlin’s first poetic period, as a student in Tübingen (1788-1794), he used the term *Übermuth* to refer to the temptations of an unguided enthusiasm without any philosophical orientation. Such “soberbia” (*Übermut*)¹³ and “orgullosa” (*Stolz*)¹⁴ attitude was the origin of the hubris that had made him lose the gods’ protection: “Pues / los dioses se han apoderado de su fuerza, / desde aquel día en que, ebrio, este hombre / se proclamó un dios ante todo el pueblo” (Hölderlin, 1997: 53).¹⁵

Furthermore, in his essays about the poem, Hölderlin defined the main character’s tragic mistake as “soberbia del genio”.¹⁶ As Mecades declares in the first and second versions of the drama, it was an inherent characteristic related to the hero’s “discurso arrogante” (Hölderlin, 1997: 225).¹⁷ As we have mentioned, the genealogy of this hubris begun with his proximity to the divine, a power bequeathed by the gods that became most evident in the main character’s speech: “Le ha hecho demasiado poderoso / la confianza que ha llegado / a tener con los dioses. / Al pueblo le suenan sus palabras / como si vinieran del Olimpo” (Hölderlin, 1997: 219).¹⁸ But at the same time, both Empedocles and his pupil Pausanias emphasized several times during the work the power of his mentor’s speech.¹⁹ In all three versions of the work, arrogance and discursive sovereignty constitute two sides of the same coin.

At this point, each of Empedocles’ attempts to understand his own situation was trapped by his unexpected changes in mood and perception. Both his friends and enemies discovered in him a “sufrimiento propio y profundo” (*eigen tiefes Leid*, StA IV.1 4, v. 31); an unhealthy sadness that “nublaba” (*umwolket*) his spirit (StA IV.1, 107, v. 462). Kant, in his *Observations on the feeling of the beautiful and sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen*, 1764) attributed the loss of the original sobriety and the arrival of unexpected attacks of melancholy to the ‘degeneration’ (*Ausartung*) suffered by the victims of enthusiasm. The melancholy disease—that pathological derivation of the enthusiastic discourse—reappeared here to suggest the ‘blindness’ effect that, according to Aristotelian poetics, prevented dramatic characters from being the owners of their own actions. Empedocles’ tragic fate arose not only from his enthusiastic vanity, but also from the pathological blindness caused by the ecstatic feeling.

Within the framework of this dramatic characterization, the comparison with the oriental *Schwärmer* would not take long to appear through Hermocrates, Agrigento’s official priest: “Soñador terrible, dirá, / como esos viejos arrogantes / que recorren Asia con sus bastones de caña / que allá una vez hace tiempo los dioses nacieron de su verbo”

NOTES

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.

(Hölderlin, 1997: 57).²⁰ Once more, this description emphasized the hero's speech: possessed by the same arrogance as ancient mystics, Empedocles' words were those of a 'terrible dreamer' who had the superstition of making the divine present with his own words. This Hölderlinian characterization of the protagonist was not indifferent to the moral genealogies of the time: in Christian F. Duttenhofer's (1742-1814) *Geschichte der Religionsschwärmereyen* (1792-1802), the cause of the enthusiastic delirium lay in the negative consequences of the arid and warm weather, typical of eastern regions, where many of the first mystics and ancient philosophers had their revelations (Schings, 1977: 191—193). The image of the "bastón de caña" (Schilfrohr) was not a coincidence either: in this way, Empedocles appeared to identify with the 'arrogance' of those prophets who had esoteric knowledge and who had, according to writers of treatises like Duttenhofer, swarmed around Asian regions. In the manner of ancient Christian anchorites, or pietistic hermits, the main character had become a homeless pariah, devoted to the "vida salvaje", among "seres extraños" (StA IV.1, 45, vv. 1047—1061).²¹

2.2 From melancholy to historical *kairos*

As expected, this isolation did not result in any type of mystic-contemplative apotheosis, but rather in a blindness that in the end brought about the release of the protagonist's thanatic and suicidal tendencies. In the second version, the melancholy symptom was already a 'sign' anticipating the imminence of a fatal and transformative decision. Pausanias declares: "Me parece una mala señal / que el espíritu de los poderosos, / siempre gozoso, se obnuble de ese modo" (Hölderlin, 1997: 253).²² To which Empedocles answers: "¿Lo sientes? Eso indica que pronto / caerá a la tierra, entre borrascas" (Hölderlin, 1997: 253).²³ As we will later see, it is significant that both the references to the volcano and Empedocles' tragic decision appeared separately in the metaphor of an oncoming storm. Nature appeared invested in the temporality of the transformative *kairos*.

This is a singular novelty of his dramatic project that had an increasing significance during his last poetic stage. As a tragic protagonist, Empedocles personified, as early as in the first version of the work, this transformative dimension of the historical time related to the terrible and the disastrous: "Hay en él un ser terrible que todo lo transforma" (Hölderlin, 1997: 41).²⁴ After establishing a relationship with him, the rest of characters felt possessed by a particular temporal anxiety. As Pantea makes clear at the beginning of the first version, Empedocles' prophetic qualities have the ability to "dividir el firmamento" and, in a redeeming way, to announce "la claridad del día".²⁵ This experience of *kairos* was first explicitly identified by his pupil Pausanias:

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 | We must remember that Hölderlin was still finishing the second volume of the novel when he started the first version of the drama. On the other hand, Asia and the Orient would become in turn a recurrent poetical and theoretical leitmotiv during the last phase of Hölderlin's work. Cf. *Die Wanderung* (StA, II. 1, 138-141), *Am Quell der Donau* (StA II.1, 126-129).

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).

¿No te he visto / en tus acciones, cuando el bárbaro Estado / adquirió forma y sentido gracias a ti? / En su poder / experimenté tu espíritu y su mundo, cuando a menudo / una palabra tuya, en un instante, / creaba para mi muchos años de vida / y así se le abría una era nueva y bella al adolescente, / [...] / así me palpitaba a menudo el corazón, cuando hablabas / de la felicidad del mundo antiguo, el del origen, / ¿y no trazaste las grandes líneas del futuro / ante mí, igual que la mirada segura del artista / añade el elemento que faltaba para completar el cuadro? / ¿no ves claro ante ti el destino de los hombres? (Hölderlin, 1997: 73-75)²⁶

As we can see in this passage, Empedocles' words had, according to Pausanias, the status of a 'sacred event' that could anticipate the future. Significantly, the main character's prophetic power was also compared with the 'look of the artist', who can show his pupil the 'lines of future'. Such 'time' constituted in turn an open horizon in which men's expectations were planned. As in Tübingen hymns and *Hyperion*, historical prognosis was again underlined like an idiosyncratic feature of the enthusiastic subjectivity. In this regard, it is significant that no other passage of the work refers to the figure of Napoleon so clearly, because as in the last case, Empedocles' role in the revolutionary process was to give 'sense and shape' to the 'barbarous state' with his 'actions', thus creating the emergence of a new historical era. In this way, Pausanias also underlined, unsurprisingly, Empedocles' 'conquering' features: "Te has transformado y tu mirada brilla / como la de un conquistador" (Hölderlin, 1997: 143).²⁷ The hopes of the revolutionary crisis also resounded in Empedocles' actions.

These references are far from being coincidental when we take into account that, in 1797, when Hölderlin was beginning to see the first rudiments of his dramatic project, he also composed on different sides of the same page two odes entitled *Empedokles* and *Buonaparte*. On the other hand, Napoleon's identification with the idea of a 'historical caesura' was a common representation among Hölderlin's contemporaries. After the coup d'état of 18 Brumaire, many commentators of the time believed that Napoleonic charisma reflected an important figure with enough power to direct and order the political process, thus preventing the revolution from disappearing into a cycle of incessant catastrophes (Becker 1999, 90—91).²⁸ Later, Hölderlin's hymn *Celebration of Peace (Friedensfeier)* presented the Napoleonic advance as a Utopian-redeeming event on which Napoleon's foreign image acquired a familiar and known form, which was basically non-belligerent (*Freundesgestalt*, StA III: 534, v. 28).

2.3 Enthusiasm and public scene: the issue of infection

Therefore, and contrary to the initial conjectures drawn up by the dramatic characters, Empedocles' impassioned rhetoric did not emerged only from his melancholy distress, but also from other

NOTES

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 zeichnest / 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).

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

28 | In this last text, the historical character appeared characterized as a 'hero' whose 'fast spirit' —the 'wine of life'— was impossible to contain, not even within the margins of the poem. These Bonapartist connotations will appear firmly again in his later writings (for example, *Dichterberuf*, StA II 47).

ideological and political reasons present in his speeches. In this regard, we can see the extent to which, for Hölderlin, a hubris that occurs at the metaphysical level (between the hero and the Gods) was insufficient as a motive for the composition of the tragic conflict. Beyond the challenge to the gods, and in order to provide it with effective implications as a dramatic representation, the ecstasy of enthusiasm had to be presented as a crisis within the city. Already in the first version of the drama, this ecstatic impulse led the main character to abandon his retreat and to appear before Agrigento's community. Pantea's speech staged the connection between the hubris of enthusiasm and its implications for community life: "Y la pujante / la naturaleza se muestra en torno a él; aquí se siente / como un dios en sus elementos, / y su gozo / es un canto celestial, entonces sale, también, / a mezclarse con el pueblo" (Hölderlin, 1997: 45).²⁹

We are dealing with the mythical genesis of the enthusiastic subjectivity as public discourse. This dimension is emphasized several times in the theatrical work of Empedocles. Thus, according to the author's original intention, Agrigento was far from being a peaceful place. As the *Grund zum Empedokles* makes clear, its residents were 'hyperpolitical' citizens; people who lived in a permanent state of revolution: "En medio de sus agrigentinos, hiperpolitizados, que estaban siempre discutiendo y calculando; en medio de las formas sociales de su ciudad, en evolución y renovación permanentes" (Hölderlin, 1997: 299).³⁰ However, as the drama progresses, and from the point of view of Critias the Archon, the riots were not presented as an exclusive fault of the citizens, but rather as a consequence of their excessive identification with Empedocles' intoxication of enthusiasm: "El pueblo está ebrio, como el mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible" (Hölderlin, 1997: 55).³¹ Conferred with an ominous and terrifying sonorous dimension, the demonstrations were not represented directly; their actions and ways of expression are constantly compared with the excesses of the rhetoric of enthusiasm: a 'drunken' (*trunken*), 'incomprehensible yell' (*unverständlichen Gebrause*) that is an outrage against customs and good sense. In the second version of the work, the author underlined more precisely the state of fanatical blindness in which the city residents find themselves: "¿Oyes al pueblo ebrio? [...] / Lo sé, como hierba seca / se inflaman los hombres" (Hölderlin, 1997: 217).³² With the image of 'dried grass', Hermocrates alluded to the fire that ruined the harvests and started the riots in the countryside: men seemed to flare up in the same way before Empedocles. As we will later see, this was also one of the images used by the critics of revolutionary enthusiasm. According to them, the main danger of the language of enthusiasm lay in its ability to spread like 'fire' or an 'infection' among the poorest stratum of society (La Vopa, 1998: 85-116).

NOTES

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).

30 | «*Unter seinen hyperpolitischen, immerreichenden und berechnenden Agrigentinern, 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 / Hermocrates. / Ich weiß, wie dürres Gras / Entzünden sich die Menschen*» (StA IV.4, 91; vv. 1-5).

Empedocles' rhetoric has led to a state of widespread rebellion in which both the people and their temporary leader seemed to influence each other: the delirium of enthusiasm can also be contagious. More than once, when popular favor turns against him, Empedocles accuses Agrigentines of being 'crazy' and 'intoxicated': "¡Oh ustedes, exaltados!",³³ "Están ebrios, di una palabra de paz, / para que vuelva el sentido al pueblo!" (Hölderlin, 1997: 97).³⁴ Indeed, it was a sort of infectious frenzy: "¡Vámonos, Critias! / Que con su discurso no nos arrastre!" (Hölderlin 1997, 61).³⁵ As we have already seen, *Rasenden* (furious) was the term that Empedocles used against Agrigentines, and also that was used by Hermocrates to characterize the dramatic hero's behavior; even Agrigentines used this word to describe their own actions.³⁶ Pantea also accused his father of being blinded by the same fury of enthusiasm when he cursed Empedocles: "Y si le ha maldecido mi padre, cegado / por la rabia, que me maldiga ahora a mí" (Hölderlin, 1997: 123).³⁷ And Delia, Pantea's servant, was afraid and could not recognize her mistress when her speech went beyond what was normal and seemed to dangerously mimic that of her lover Empedocles: "¡[...] Pantea! Me aterra que tanto / te exaltes con tus lamentos. ¿Acaso él, / como tú, también alimenta de dolor / su espíritu orgulloso, e insiste con violencia en las penas?"³⁸

Thus, the work creates some kind of mutual feedback between the voice of enthusiasm (possessed by a divine knowledge) and people's enthusiasm: one attracted the other, at the same time that both infected each other. At this point, and as the main character declared more than once, it was this delirious intoxication, which had previously taken possession of the people thanks to his words, that now has turned against him to permanently expel him from the community. In the second version of the work, this situation appeared stated through Hermocrates' words:

¿Acaso no lo ves? Los pobres / de espíritu han extraviado al espíritu / sublime, los ciegos al seductor. / Arrojó su alma al pueblo, traicionó, generoso, / a los dioses y entregó su favor a los vulgares, / [...] / [...] entretanto crecía / la ebriedad del pueblo; estremecidos / vieron cómo le temblaba el pecho / con sus propias palabras, y dijeron: / ¡No es así como escuchamos a los dioses! / Y a aquel hombre altivo y afligido, los siervos / dieron nombres que no voy a mencionarte. / Y finalmente toma el sediento la ponzoña; / el pobre, que no sabe permanecer ensimismado / y no encuentra a nadie semejante a él, / se consuela con la adoración maníaca / y cegado, se vuelve como ellos, / los idólatras sin alma [...]. (Hölderlin, 1997: 223)³⁹

The prophecy of enthusiasm turned into a curse enunciated by the priest against himself and imitated by the common people: it is now his own followers who rebel against Empedocles to cause his downfall. Retrospectively reinterpreted by the city priest, the tragic conflict emerged now from the plebeian pluralization of the

NOTES

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. respectively StA IV.1, 58, v. 1358, and StA IV, 61; v. 1431.

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

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 heftger wird im Leiden? / Ich mags 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).

enthusiastic discourse, which suddenly had escaped from the hands of its original individual to become a state of collective frenzy. Again we find the most controversial dimension of the enthusiastic discourse: the type of contagion caused by those 'impassioned' speeches grouped under the stigmatizing label of the *Schwärmerei*, whose ominous connotations returned with the new climate of revolutionary commotion.

Hermocrates' accusation fell within a very precise framework of ideological connotations: both liberal (Friedrich Gentz) and conservative (Edmund Burke, August Rehberg) critics were turning with delight to the stigmatizing leitmotiv of the 'contagious swarm' to condemn the celebratory rhetoric of Jacobin sympathizers. For the members of the elite, the main problem lay in the obscurantist effects that the new fanatical rhetoric was exerting on the revolution of the public space, through the transmission of strange ideas and impassioned declarations of faith.

All the characters then appeared trapped by the same kind of chaotic and destructive intoxication, tending to break off their social ties. In the second version of the work, the people's 'delirious' condition was emphasized again: "Una estrella errante se ha tornado / nuestro pueblo y temo / que este signo anuncie / aún cosas futuras, que él / incuba en su mente callada" (Hölderlin, 1997: 221).⁴⁰ Like Hyperion and Adamas, Agrigento's citizens have also become a 'wandering star', as their actions lacked a previous certain sense.⁴¹ And in a similar way to the Parisian people, Agrigentines' fervor had also turned them into a people whose actions were impossible to predict (Becker, 1999: 37-52). Thus transferred to a collective plane by means of dramatic staging, the enthusiastic discourse represented the peculiar type of historical uncertainty that had burst with the experience of the revolutionary crisis.

Once more, it was about the staging of the historical mission of the enthusiastic man of religion, now presented in his most disturbing consequences: a revolution of the social order stemming from the speech of just one fanatic man, indifferent to any type of authority or hierarchical order.⁴² Already in the first version, this was confirmed by Critias' moving speech:

El pueblo está ebrio, como él mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible, / como las apacibles riberas; una fiesta ha sustituido a todas las fiestas, / y de los dioses los humildes días de fiesta / se han fundido en uno solo. Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado, / y mira y se alegra de su espíritu / en su tranquilo recinto. (Hölderlin, 1997: 55)⁴³

The shocking frenzy caused by Empedocles' speech was the

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 | Hyperion recalled his friendship with Adamas in this way: "Gozamos de nuestro extravío en la noche de lo desconocido, arrojándonos en las frías tierras del extranjero, y cuando era posible, nos perdíamos en las regiones solares, lanzándonos más allá de las órbitas de los cometas" ("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 | This was not the only literary example, but a recurrent subject in the time, addressed in Wieland's fable *Goldene Spiegel* (1772-1794), in *Die Räuber* (1781), and in Schiller's *Wallenstein*, until Keilist's *Michael Kolhaas* (1808) and the short story *Das Erdbeben in Chilli* (1807/1810) (not by chance both set in the time of the Reformation). Likewise, in a preparatory fragment of his dramatic project (*Zu Sokrates Zeiten*) of 1799, Hölderlin echoed the emancipatory connotations related to the radical religious movements of his time: "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, gleich / Den friedlichen Gestaden, überschwemmt, /*

substitution of all creeds by only one: one 'God' and one 'feast day' instead of many. Or, as announced by the essay fragment "Sobre religion" (1796), one sole universal worship, instead of dispersed confessional churches.⁴⁴ The 'new religion', so many times theorized by Hölderlin and Hegel in their writings and correspondence, emerged here, in the context of the tragic action, as a riot aroused by the ecstatic language of the *Schwärmer*. Radicalizing the Utopia of the *Alttesten Systemmprogramm*..., this did not arise as a 'polytheism of thinking', but as moral anarchy in which all the norms of moral and good customs appeared subverted.

Empedocles' words produced a natural cataclysm in the community ("*Ins Ungewitter*").⁴⁵ As we have already mentioned, the enthusiastic discourse appeared more related to the experience of the historical-revolutionary *kairos*: "Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado". The apocalyptic imagery reappeared at the beginning of the second version, when Mecades warned about the dangers of this new religious sole rule: "Que uno solo agite así a la multitud / es para mí como cuando el rayo de Júpiter / prende el bosque, y aún más terrible" (Hölderlin, 1997: 217).⁴⁶ Both Jupiter (*Jovis*) and the image of the 'ray of Jupiter' (*Jovis Blitz*) appear several times in the text (StA IV.1, 6, v. 105; 46, v. 1075; 9). This insistence is not a coincidence: the symbol of the punishing ray, related to the Greek God Zeus, had a considerable weight on the list of images from French revolutionary propaganda (Kneißle, 2010: 45-46).⁴⁷ The image condensed in itself the unforeseeable temporal dimension of the revolutionary 'enthusiasm', in the place where its emergency threatened to subvert the forms of civil order.

On the other hand, the emphasis put on the discursive status of the dramatic conflict was also revealed by the discussion on the status of the priestly authority. At this point, Hölderlin presented Hermocrates as a priest who primarily functioned as a censor to inhibit the people's state of excitement: "La palabra del sacerdote quiebra el espíritu audaz" (Hölderlin, 1997: 59).⁴⁸ In the second version, Hermocrates insisted on the city authorities' censorship: "Por esta razón, ponemos / a los hombres una venda en los ojos, / para que no se nutran de demasiada luz / Lo divino no puede comparecer ante ellos" (Hölderlin, 1997: 217).⁴⁹ The danger was the people's proximity to the blinding light issued by Empedocles' 'divine' aura. At this point, Hermocrates was particularly aware of the demagogic-charismatic power latent in the discourse of the main character: "Quien se ha ganado al pueblo dice / lo que quiere; bien lo sé y no seré yo / quien se oponga, puesto que los dioses / aún lo toleran". (Hölderlin, 1997: 87).⁵⁰ Therefore, in this context of fanatic languages, the city priest is also aware of the fact that his dispute with Empedocles was taking place in the discursive field of persuasion and belief, a dimension in which, after all, they both had the same weapons.⁵¹

NOTES

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 furchtbarer»* (StA IV.1, 91, vv. 7-9)

47 | Illustrations of the king and the church could be seen in the anonymous painting *Souveraineté du peuple, destruction du clergé, et de la royauté* (1793). There were two rays directed towards them both, which in turn were forming a triangle with the inscription 'Law' (*Loi*) (Kneißle 2010, 45-46). Cf. Kneißle, Daniela, *Die Republik im Zwielficht: 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).

In this regard, Empedocles was reproaching the priests for reducing the 'divine free love' to a vulgar worship with their Manichean language: "Porque sentí sin duda, en mi temor / que queríais reducir a un culto vulgar / el libre amor divino" (Hölderlin, 1997: 81).⁵² Later, when they tried to become reconciled with the dramatic hero, Argrigintines themselves were echoing this accusation denouncing Hermocrates' charlatanism:

Y aún mueves la lengua? Tu, / tu nos has hecho malvados con tu charlatanería / nos has arrebatado el espíritu: nos has robado / el amor del semidios ¡tu! Ya no es el mismo. / No nos reconoce; ¡ah!, antes nos contemplaba / con dulces ojos este hombre regio; ahora su mirada / me trastorna el corazón. (Hölderlin, 1997: 159)⁵³

Thus, while Hermocrates tries to reaffirm the authority of the priestly word, Empedocles accuses the priests of having reduced the sense of divine religion through that same orthodox language. The political-religious dispute will thus appear dramatized like a conflict about the legitimacy of discourse.

3. Conclusions

In *The Death of Empedocles*, the stability of societal links is undermined, to later fall into a crisis due to the widespread installation of an enthusiastic discourse. In turn, the moment in which evil might have emerged became irrevocably ambiguous: infatuated with the excesses of the *Schwärmerei*, who had disappointed whom? Empedocles' mystic-delirious passion, or the arrogance of those who had surrendered to his madness? The fanaticism of the reformer, or the blindness of his beloved ones? The tragic misunderstanding arose thus when both sides of the intersubjective link melted down, and were made indistinguishable from one another, by means of the spread of the rhetoric of enthusiasm. Through this, the tragic hubris has infected the entire city, leading it toward self-destruction. Aware of this fault, being himself its paradigmatic personification, Empedocles will decide to expiate the excesses caused by his own discourse. Therein lies the reason for his final resolution to sacrifice his own life in the heights of Etna.

NOTES

51 | Some interpreters have warned this way about the existence of a "*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).

Works cited

- 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 Trägödie*, 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.

TRAGÈDIA I RETÒRICA ENTUSIASTA A L'EMPEDOKLES D'HÖLDERLIN

Martín Rodríguez Baigorria

Universitat de Buenos Aires

martin.rodriguezbaigorria@gmail.com

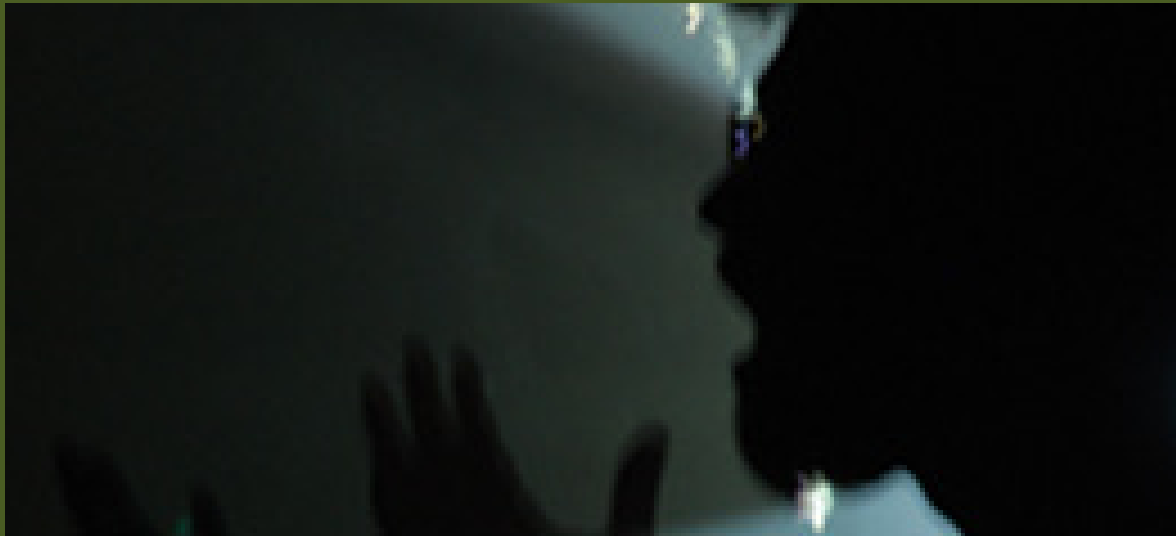
Cita recomanada || RODRÍGUEZ BAIGORRIA, Martín (2014): "Tragèdia i retòrica entusiasta a l'*Empedokles* d'Hölderlin" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 183-199, [Data de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-martin-rodriguez-baigorria-ca.pdf>

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 erhört 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 infecció: «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'esporguia 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 incomprensible, / 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 (Kneißle, 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 parlèria 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*») (Kneißle 2010, 45-46). Cf. Kneißle, 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.

TRAGEDIA ETA ERRETORIKA SUTSUA HÖLDERLINEN *EMPEDOKLES-EN*

Martín Rodríguez Baigorria

Buenos Aireseko Unibertsitatea

martin.rodriguezbaigorria@gmail.com

Aipatzeko gomendioa || RODRÍGUEZ BAIGORRIA, Martín (2014): "Tragedia eta erretorika sutua Hölderlinen *Empedokles-en*" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 183-199, [Konsulta data: dd/mm/aa],

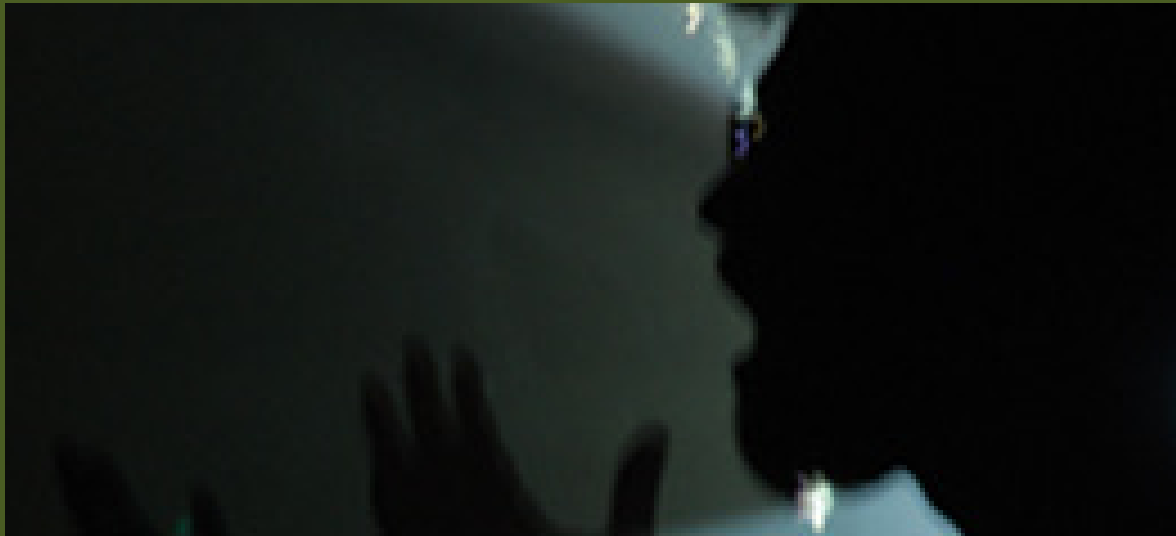
<http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-martin-rodriguez-baigorria-eu.pdf>

Ilustrazioa || Judit Hoelzle

Itzulpena || Haizea Beitia

Artikuluak || Jasota: 16/07/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 27/10/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Erretorika sutsuaren arazoa Friedrich Hölderlinen lanean asko errepikatzen den gaia da. *Der Tod des Empedokles* (1797-1799) antzerki proiektuan erretorika honen gehiegikeria modu argian antzeztuta azaltzen zaigu, bai gizabanakoaren ikuspuntutik bai taldearenetik. Haren konnotazio ilunenak esperientzia sutsuaren estatutu moralari buruzko eztabaidei lotuta zeuden, garai hartako kultura protestante eta ilustratuaren testuinguruan. Estatutu moral arazotsu horretatik abiatuta, hizkera sutsua ardatz nagusia bilakatuko da eta haren arabera garatuko dira protagonistak pairatuko duen patu tragikoaren bertsio desberdinak. Jarraian, lan honen lehenengo bi zirriborroak aztertuko ditugu, hizkuntza sutsuak Agrigento hirian gatazka nola pizten duen ikusteko.

Gako-hitzak || Hölderlin | Sutsul Berotasuna | Empedokles | Tragedia | Iraultza.

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. Sarrera

Lanaren izaera bukatugabea kontuan hartuta, badirudi Fredrich Hölderlinen *Empedoklesen Heriotza (Der Tod vom Empedokles)* arrakastarik gabeko ahalegina izan zela. Horrela diote ere eskuizkribuek: 1797-1799 tartean hiru plan desberdin, hiru zirriborro eta espekulazioetan oinarritutako pasarte mamitsu bat idatzi zituen, baina behin betiko idazlanik ez¹. Hala ere, *Empedokles*-a testu giltzarria da Hölderlinen etapa poetiko azken eta emankorrenaren (1800-1806) genesian². Antzerki-lan honek apaiz-filosofo baten (*Empedokles*) bat-bateko etorrera azaltzen du, Agrigento hirira mezu mistiko eta iraultzailea dakarrena, alegia. Berehala apaiz fanatiko gisa salatuko dute protagonista, helburu bakarra hirian anarkia zabaltzea duelakoan. Agrigentotik egotziko dute eta, ondoren, *Empedoklesek* bere bizitza Etna sumendiko tontorrean akabatzea erabakiko du, horrela naturaren jatorrizko indarrekin berriz bat egiteko. Izan ere, indar horien itzulera iragarri zuen bere prediku berreroslean.

Asko dira proiektu paregabe honen inguruan egindako interpretazioak. Irakurketa horien arabera, heroi modernoa duen tragedia politiko baten aurrean egongo ginateke (Prignitz, 1985; Mögel, 1994), edota drama martiriologiko baten aurrean, kristautasun kutsuduna. (Kranz, 1949; Hölscher, 1965); edo, Weimarko klasizismoari jarraituz, antzinako tragediaren baten mailara heltzeko guraren aurrean, baina, azken kasu horretan, amaiera arrakastatsurik gabea. (Kommerell, 1961; Schadewaldt 1966). Interpretazio horien aurrean, Theresia Birkenhauerren irakurketa sakonak nabarmendu duenez, *Empedokles*-en analisia tragedia tradizionalaren parametroen arabera egiteak nahaste hermeneutiko handira eraman gaitzake (Birkenhauer, 1996: 12). Izan ere, logika dramatiko *ex machina* bat berreraikitzen saiatzen diren heinean, ikuspegi horiek diskurtso «sutsuak» Hölderlinen ikuskera tragikoan duen dimentsio arazotsua alde batera uzteko joera dute. Ostera, artikulu honetan ikusiko dugun moduan, tragedia, hain zuzen, protagonistaren, bere diskurtso mistiko-iraultzailearen eta Agrigentoko hiritarren erantzunen arteko gehiegizko identifikazioaren ondorioz sortuko da. Diskurtso mistiko horien ondorio dramatikoak ondo ulertzearen, ordea, garai erromantikoan (1770-1830) erretorika sutsuak zuen estatutu bereziari begirada bat bota beharra dago (Richter, 2005).

1. Testuinguru historikoa

Zer esan nahi du «suhartasun» edo «berotasun» hitzak XIX. mende hasierako Alemanian? Galdera honi erantzuteko, lehendabizi terminoak gaur egun dituen esanahiak alde batera uztea komeni zaigu: nahiz eta askotan kontrakoa uste, autore erromantikoentzat

OHARRAK

1 | «*Empedokles*» proiektuaren eskuizkribuak honakoak dira: «Frankfurteko Plana» deiturikoa (1797, StA IV, 145-147), 1798ko lehen bertsio bat (StA IV, 1-86), bigarren zirriborro bat 1799ko erdialdera (StA IV, 87-118), eta urte berdineko neguan prestatutako azken bertsio bat (StA IV, 119-142). Testu hauei honakoak ere gehitu behar zaizkie: «*Die tragische ode...*» saiakera programatikoa, «*Grund zum Empedokles*» idazlana eta «*Allgemeiner Grund*», 1799ko iraila inguruan sortutakoak (StA IV, 147-168). Garai honetakoa da ere «*Das Werden im Vergehen*» pasarte espekulatiboa (StA IV, 282-287). Artikulu honetan agertzen diren Hölderlinen jatorrizko testuen aipu guztiak Friedrich Beißnerek argitaratutako «*Stuttgarter Ausgabe*»-tik (StA) datoz (ikus Bibliografia). Gaztelaniazko bertsioari dagokionez, Anacleto Ferreren itzulpena (Hölderlin, 1997) erabili dut. Erreferentziarik ez daramaten aipuen itzulpena nirea da.

2 | Proiektua sortu zuen garai berean egilea hausnarketa erabakigarrietan murgilduta zegoen: 1798ko amaiera eta 1799ko hasiera bitartean, Homburgera joatearekin batera, Hölderlinek, lagun eta senitarteei zuzendutako gutunetan, zehatz-mehatz aztertu zuen bere esperientzia pertsonal eta literarioa, eta, era berean, bere ikuskera erlijioso, politiko eta filosofikoak azaldu zituen, Alemaniako egoera intelektualari buruzko kritika egiteaz gain. 1798an ere Schillerekin azkeneko eztabaida izan zuen. Urte horretako abuztuan jada norabide estetiko berri baten berri eman zion bere mentore ohiari: «*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. ere Neufferi

OHARRAK

1798ko azaroaren 12an idatzitako gutuna eta bere anaia Carl Gocki 1799ko ekainaren 1ean idatzitakoa.

ez zen esperientzia psikologikoari edo gizabanakoaren esperientziari soilik mugatutako hitza, baizik eta fenomeno kultural eta diskurtsiboa ere bazen, XVIII. mendean zehar indarrean zeuden iritzi erlijioso, moral eta filosofiko anitzak barne. Horrela izanik, fenomeno sutsuaren ondorio eztabaidagarrienetatik asko *Schwärmerei* hitzaren esanahi peioratibo eta estigmatizatzaileei lotuta agertzen zaizkigu. Hitz hori, gehienetan «zorakeria fanatiko» moduan ulertzen dena, Martin Lutherrek sortu zuen Erreformaren «alde ezkertiar»-aren (Münzter, Zwingli) joera mistiko-erradikalak gaitzesteko. Aipaturiko talde horiek kristautasun primitiboaren komunitateak eredu gisa hartu eta Jainkoak (edo Espiritu Santuak) zuzenean igorritako inspirazioaren hartzaile izendatu zuten beren burua. Horrela, ezohiko aginte eskubideak aldarrikatu nahi izan zituzten, gizarte aldaketa zorrotzak ezartzeko helburuarekin (haien artean ondasunen jabetza kolektiboa eta poligamia). Errebelazioak berez «barneko ahots» baten bitartez jasotzen zutela aldarrikatu zuten, beren buruak «egiaren» profeta moduan aurkezteko aukeraz baliatu ziren. Ortodoxia luteranoarentzat, aldiz, «egia» hori eliza-esparrutik soilik etor zitekeen.

Geroago, XVIII. mendean zehar, ilustratu alemaniarrek hitzaren esanahi gutxiesgarria bereganatu zuten *Aufklärung*-ak defendatzen zuen aszetismo arrazionalaren kontrako adierazpen kulturalak gaitzesteko (Hinske, 1988). «*Schwärmerei*» eta «*Enthusiasmus*» hitzak, kasu honetan, modu kaotikoan nagusi ziren jardute eta irakurketa superstiziosoak salatze balio zuten, bat-batean kulturadunjende artean moda intelektual bilakatutakoak. Ondorioak ez ziren soilik moralak, baizik eta sozialak ere: *Schwärmer* superstizioak eta mistizismoak, bere adierazpen mugagabeetatik ia guztietan, «izaera sektarioa» («*Sektengeist*») hedatzeko baino ez zuten balio eta haien hizkuntza enigmatikoak «benetako» eztabaida publikoaren garapena zatitzen eta saihesten zuen. Ez zen, orduan, garrantzi gutxiko kontua: oraindik osatze zegoen burgesiko intelektualek irudikatutako «gizarte zibil» mota zen eztabaidan zegoena. Azken finean, bazirudien *schwärmer* diskurtsoaren hedapenak zatiketa eta isolatze kulturala areagotzen zituela, jada erlijio guduen garaitik lurralde alemanarrietan zegoen joerari jarraituz. Horrela izanik, Martin Wieland edo Friedrich Schillerren moduko autoreen iritziz, Klopstock edo Bürgerren moduko poeten berotasun poetikoak, nahiz eta bere estasi-emoziozko dimentsioa bistakoa izan, ez zituen inoiz *Schwärmerei* erlijiosoaren berezko konnotazioak berreskuratu behar (Schings, 1977; La Vopa, 1998: 85-116; Hilliard, 2011).

Hala ere, 1789 ondoren, «berotasun» ideia hori, ordura arte filosofia eta moral erlijiosoaren esparrura mugatuta zegoena, kutsu politikoa hartuko du berriro eta kontzeptu kolektibo bihurtuko da, jendetza iraultzailearen asaldurari zuzenean lotutakoa (Reichardt, 2000: 160). Kantek berak ere «berotasun» terminoa aldarrikatu zuen *Fakultateen*

gatazka-ko (*Der Streit der Fakultäten*, 1798) pasarte ospetsu batean: antzerki-metafora baten bitartez, filosofoak «berotasun»³-etik hurbil zegoen fenomeno gisa bakarrik azaldu zezakeen alemaniarrek Iraultzaren aurrean azaldutako sinpatia. Era berean, iraultza prozesuan parte hartu zutenek ere ondo zekiten haien berotasun politikoak bazuela antzerki-izaera, esparru sozialean garai hartako aukera politikoak eszenaratzeko gai baitzen: asaldatze profetikoaren hizkuntzaz eta subjektibotasun sutuaz baliatuz iraultzaile kartsuak haren uste sendoak besteei adieraz ziezazkiekeen, eta haren alde jartzera bultzatu (Primavesi, 2008; Buckley, 2008). Georg Forster idazle jakobinoaren hitzetan: «El entusiasmo siempre tiene algo teatral que aún debe ser exaltado por el teatro nacional francés»⁴. Erljioaren mundutik zetorren Friedrich Wichmannentzako ere antzerkiak funtzio politiko garrantzitsua zuen: «Apenas existe un instrumento más flexible y poderoso para el derrocamiento de los enemigos como las representaciones de dramas teatrales, adecuadamente versificados sobre los escenarios de las ciudades más pobladas»⁵. Igarri dezakegun moduan, pertzepzio hori ez zen bakarrik alemaniarren asmakizuna, baizik eta Frantzia jakobinoan zeukan jatorria, non antzinako antzerkiaren forma eta antzezpen moduak praxi nabarmenki «sublime» baten parte ziren, iraultzaren idealen goraiamenaren eta iraultza-ekitaldi handien mitifikazio liturgikoaren inguruan garatutakoa (Ozouf, 1991: 82)⁶.

Hala ere, Alemaniako egoera politiko berriaren testuinguruan, autore askoren iritziz, gogo bizi honen sugarrak mugatua izan behar zuen, ez bada eszenatokietatik guztiz kanporatua, ikus-entzuleek haien burua drama iraultzaileetako heroiekin inola ere identifikatu ez zezaten (Szondi, 1978: 11-148; Port, 2005: 85-120). Ikuspuntu horren alde agertu zen paradigmatikoki Weimarreko klasizismoa: Schiller eta Goetheren ustez, sufrimendu tragikoaren betebeharra norbanakoa araztea zen, bere baldintza sozialekin lehian zeuden irudipen utopikoetatik hain zuzen⁷. Drama klasikoak sufrimendu subjektiboaren gehikeria, patologi bihurtzen zena, aldentzeko balio zuen eredu estetiko eskaintzen zuen. Sufrimendu tragikoari esker, askatasun moralaren momentu gorena munduko grinaren aurkako erresistentzia keinua zen, eta baita norbanakoaren baitan zeuden grinaren aurkakoa ere. Hala, *Pathos* dramatikoak egoera politikoak eragindako gehiegikeriei buruzko hausnarketa bultzatu behar zuen, eta ez publikoaren eta antzerki-fikzioak aurkeztutako heroien arteko aldebakarreko mimesia. (Gross, 1994: 126).

Autore hauen antzera, Hölderlinek ere ondo ezagutzen zuen Alemanian antzerkiak iraultzari buruzko eztabaidan jokatutako papera. Izan ere, bere maisua, Schiller, generoaren autore nagusienetarikoa zen (*Don Karlos*, 1787; *Wallenstein*, 1798-1800; *Maria Stuart*, 1800; *Die Braut von Messina*, 1803, etab.) eta gainera, hausnarketa ugari idatzi zituen tragikotasunaren eta goi-mailako ideien arteko

OHARRAK

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 erhört werden muß*» (Primavesi, 2008: 213).

5 | «[...] *kaum irgend ein biegsameres und mächtigeres Werkzeug zu Stürzung ihrer Feinde, als theatralische 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.*

loturaren inguruan (*Über die Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, Über die tragische Kunst*, 1792; *Vom Erhabenen*, 1793, etab.). Ez da harritzekoa orduan, Schillerren pertsonaia asko –Posa, Wallenstein eta Demetrius– karismadun suharraren adibide zehatzak izatea, baina, hala ere, horien proiektuak azkenean ustel irtetzen ziren haien irudipen eta itsumen politikoen eraginez (Link, 1983: 87-125).

Baina bere maisua ez bezala, eta «Edipori buruzko oharra» idazkian (1804) programatikoki azaldu zuen moduan, bazirudien Hölderlinek tragedia klasikoarenganako zuen interesa alde nabarmenki errebuttsibo eta sakrifizialetan zeukala jatorria. Ediporen antzezpenak honakoa ekarri behar zuen burura: «las formas espantosamente solemnes, el drama como de un proceso por herejía»; honelako «hizkuntza» erabiltzen duen «mundu» bat: «entre la peste y la confusión del sentido y el espíritu de adivinación universalmente excitado»⁸ Horrela, antzinako tragediak testuinguru erritual bat eskaintzen zion poetari, zeinetan hizkuntza sutsua diskurtso mistiko gisa antzeztea posible zen, alderdi errebuttsibo eta anarkikoenen ikuspuntutik nabarmenduz.

Zentzu horretan, eta ez zen zorizko erabakia izan, Enpedokles proiektu tragikoaren protagonista gisa aukeratu izanak jarrera zehatz bat islatzen zuen: garai hartako kultura letradunaren giroan, Enpedoklesen mitoa «fanatismo sutsuaren» eredu tipikoa zen. Horrela izanik, Gottsched, J. H Voß, edo Wieland bezalako autore ilustratuek Enpedoklesengan *Schwärmer* sutsuaren ohiko ezaugarri ugari ikusten zituzten: jarrera heretikoa kultu ofizialaren aurrean, iruzur mistizista, gaixotasun malenkoniatsua, etab. Horazio eta Diogenes Laerzioren kroniken eraginez, autore horientzat Enpedoklesen immolazioa iruzur hutsa zen, «poeta-filosofoak» berak bere izen ospetsua babesteko sortutakoa. Ondorioz, edozein inspirazio jainkotiarretik guztiz aldentuta, «*Schwärmer*»-aren hizkuntza mistikoak fartsa eta iruzurraren antzezpenari zor zioen batez ere (Birkenhauer, 1996). Aurkako iritzi horien kontra, Hölderlinen antzerki-proiektuak, ordea, legendaren ezaugarri histrionikoak aldarrikatuko zituen; kritika ilustratuak aurkaratutako dimentsio zalantzarria eta fartsazkoa hain zuzen ere.

Aldi berean, testuinguru ideologiko-diskurtsibohonetan, esanguratsua da ere Enpedokles erlijioaren jazarpena pairatu duen pertsonaia gisa askotan azaldu dela. Hala, Johann C. Edelmann mistiko pietistak «Enpedokles ausarta» («*freymüthigen Empedocles*»), edo «pagano azkarra» («*klugen Heyden*») hitzak erabili zituen. Ortodoxia luteranoarekin lehian, Edelmann *Schwärmer* Enpedoklesaren alde agertu zen, Gottfried Arnoldek «Heretikoen Historia» (1699) idazlanean egin zuen antzera, Enpedokles genealogia sutsuaren antzinako kate-maila izango balitz bezala: «irudipen jainkotiarra»

OHARRAK

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». Agian Hölderlinek antzezpen mota hauek Homburgen zituen lagun jakobinoen bitartez ezagutu zituen. Ikusi ere Lemke 2011, 68-87.

7 | Ibid. Port 2005, 9. Cf. Goethek Schillerri 1797ko azaroaren 25ean bidalitako gutuna: «*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 Kezengerichtes, als Sprache für eine Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist*» (StA V. 201-202).

eta «jainkoei men egite» handia zituenez, Enpedokles jendetza arruntaren gainetik zegoen eta «aztikeriaz» salatu zuten⁹. Orduan ikusiko dugu nola Edelmann «fanatikoak» nabarmendutako ezaugarri positiboak Hölderlinen pertsonaiarengan ere berriro agertuko diren. Hala, poetak diskurtsoaren eta pertsonaiaren patuaren arteko lotura estua antzematea lortuko du, Enpedoklesen kondaira diskurtso *Schwärmer*-sutsuaren ikuspuntu anbibalentetik berrinterpretatzen baitu.

Weimarreko klasizismoarekin eztabaidan eta bere irakasle izandako Schillerrekin gertatutako hausturaren testuinguruan, Hölderlin antzerkiaz («*trägische Ode*») baliatu zen orduan, subjektibotasun sutsuak esparru publikoan sortzen zituen gatazkak erakusteko, alor historiko eta kolektiboaren barne jasotako ekintza gisa. Era berean, genero tragikoari esker, mundu grekoa ez da jada elegiazko eredu soila izango (*Hyperion* eleberrian bezala), baizik eta, Agrigento hiria dela medio, inguru publiko zehatz moduan agertuko da. Bertan, Enpedokles bere erretorika eta ekintzen erantzule egingo dute. «Naturaren erlijio» baten aldarrikapenak, *pathos* goren eta apokaliptikoan murgilduta, eszenaratze zehatz bat sortuko du, zeinetan «berotasuna» ordena soziala iraultzeko gai den diskurtso gisa agertuko da. Horrela, subjektibotasun sutsuaren figura erretorika katalizatzaile moduan azaleratuko da eta horretan kondentsatuko dira krisi iraultzaileak ekarritako itxaropen eta aukerak.

2. Diskurtso sutsua nukleo tragiko gisa

Zergatik, bada, antzerki-proiektu honen porrota? Zergatik ezin izan zuen Hölderlinek bertsio hauetako bakar bat ere bukatu? Lanaren zirriborro desberdinei begirada bat botatzen badiegu, berretsi dezakegu ekintza dramatiko lineal eta uniforme bat aurkeztu beharrean, bakarrizketa eta elkarrizketa dramatikoek interpretazio desberdinak eskaintzen dituztela haustura tragikoaren jatorriaren inguruan. Edo beste hitzetan: antzerki-lanaren protagonisten arteko elkarrizketek hausnarketa multzo bat (a posteriori edo aurretiazkoak) aurkezten dute Enpedoklesengan haragiztatutako diskurtso sutsuaren aurrean. Horretan datza Hölderlinen proiektu tragikoaren berezitasuna. Ikusiko dugun moduan, aipatutako bertsioek atzera begirako hainbat irakurketa ekarriko dituzte, erretorika sutsuaren gatazkari buruz, diskurtso kolektibo gisa. Enpedoklesen azkeneko patua ulertzearen, beharrezkoa da bere *hybrisaren*, hau da, *sakrifiziozko* ordaintzera bultzatu zion hutsegitearen, bertsio desberdinak berreraikitzea. Beste hitzetan: nola izan daiteke Enpedokles lehen-lehenik «apaiz sutsu» bilakatzea?

OHARRAK

9 | “wenn sie in die göttliche Vorsehung eine tiefere Einsicht blicken liessen / und mehrere Ehrfurcht vor die Gotter zeigten / als der gemeine Hauffe / so hielte man sie sogar vor Hexen-Meister” (Prignitzen aipamena, 1985: 10).

2. 1. Erretorika sutsua eta gaixotasun malenkoniatsua

Gauzak horrela, ni himnikoak Tübingeneko zikloan (1788-1794) bezala, pertsonaiak subjektibotasun sutsuaren «ohiko» hutsa haragiztatzen zuen. Subjektibotasun honek berez munduko izaera gainditzeko joera du, bat-batean jainkotiarra denarekin kontaktuan jartzen baita. Apaiz-mozkortasuna eta -eldarnioa protagonistaren eta naturaren elementuen arteko berehalako kontaktu horren bidez sortzen ziren: «En mi, / en mí confluisteis, manantiales de la vida, / desde las profundidades del mundo [...]» (Hölderlin, 1997: 41)¹⁰. Enpedoklesen huts nagusia honakoa izan zen: «zentzumen mugagabe batek» liluratu zuela¹¹. Identifikatze neurrigabe horrek harrokeri sutsua ekarri zuen: «Los dioses se habían / puesto a mi servicio, yo solo / era dios, y lo proclamé con atrevido orgullo» (Hölderlin, 1997: 76)¹². Jada Hölderlinen lehen etapa poetikoan, Tübingenen ikasle zenean (1788-1794), «Übermuth» terminoa gida eta norabide filosofikorik gabeko berotasunaren tentazioak adierazteko balio zuen. Jarrera «harroputz» («Übermut»¹³, «Stolz»)¹⁴ hori jainkoen mesedea galtzea eragin zuen «hybrisaren» jatorria zen: «Pues / los dioses se han apoderado de su fuerza, / desde aquel día en que, ebrio, este hombre / se proclamó un dios ante todo el pueblo» (Hölderlin, 1997: 53)¹⁵.

Idatzi zituen saiakera idazlanetan ere, Hölderlinek «jeinuaren harrokeri»¹⁶ gisa definitu zuen protagonistaren huts tragikoa. Mecadesek dramaren lehen eta bigarren bertsoetan dioen bezala, heroiaren «diskurtso harroa»-ri lotutako berezko ezaugarria zen (Hölderlin, 1997: 225)¹⁷. Esan dugun moduan, *hybris* horren genealogia jainkotiarra denari hurbiltzeagatik sortzen zen; jainkoek emandako boterea zen, orduan, gehien bat protagonistaren diskurtsoan azaltzen zena: «Le ha hecho demasiado poderoso / la confianza que ha llegado / a tener con los dioses. / Al pueblo le suenan sus palabras / como si vinieran del Olimpo» (Hölderlin, 1997: 219)¹⁸. Baina, aldi berean, bai Hermokratesek bai bere ikasle Pausaniasek, idazlanean zehar askotan nabarmentzen zuten haien maisuaren diskurtsoaren boterea¹⁹. Horrela, lanaren hiru bertsoetan, harrotasuna eta subiranotasun diskurtsiboa txanpon beraren bi alde dira.

Puntu honetan, Enpedoklesek bere egoera ulertzeko egiten zituen saiakera guztiak, bere bat-bateko aldarte aldaketa eta pertzepzioaren geratzen ziren. Bai bere lagunek bai etsaiek protagonistarengan «soilik berea den sufrimendu sakon» bat («*eigen tiefes Leid*», StA IV.1 4, v. 31) ikusiko zuten; tristura gaixobera, bere izaera «lainotzen» («*umwolket*») zuena (StA IV.1, 107, v. 462). Kantek ere, *Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen* lanean (1764) berotasunaren biktimek jasandako «endekapena»-ri («*Ausartung*») egozten zion jatorrizko neurritasunaren galera eta

OHARRAK

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 sprach 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.

baita bat-bateko melankolia-aldiak ere. Gaixotasun malenkoniatsua –diskurtso sutsuaren desbideratze patologikoa– berriz agertzen da hemen «itsumen» efektua aditzera emateko. Horrek, poesia aristotelikoaren ustez, haien ekintzen jabe izatea galarazten zien tragediaren pertsonaiei. Enpedoklesen patu tragikoa ez zen soilik harropuzkeria sutsuaren ondorioa, baizik eta baita estasi-sentimendu horrek eragindako itsumen patologikoarena ere.

Antzezpen dramatiko honen testuinguruan, ekialdeko *Schwärmer*arekiko konparazioa laster agertu zen Hermokratesen -Agrigentoko apaiz- ofizialabitatez: «Soñador terrible, dirá, / como esos viejos arrogantes / que recorren Asia con sus bastones de caña / que allá una vez hace tiempo los dioses nacieron de su verbo» (Hölderlin, 1997: 57)²⁰. Berriz ere, deskribapen horrek antzerkiko heroiaren diskurtsoa nabarmentzen zuen: antzinako mistikoen harrokeria berbera Enpedoklesen buruaz jabetu zen eta haren hitzak «ameslari ikaragarri» batenak bilakatu ziren. Bere hitzen bitartez jainkotiarra dena agertarazi zezakeelako superstizioa zuen. Hölderlinen adierazpen hori, bestalde, ez zen garai hartako genealogia moraletatik urruntzen: Christian F. Duttenhoferren (1742-1814) *Geschichte der Religionsschwärmereyen* (1792-1802) lanaren arabera, eldarnio sutsua ekialdeko lurraldeetako klima idor eta beroaren ondorio negatiboa zen. Izan ere, lurralde haietan izan zituzten errebelazioak aurreneko mistiko eta filosofo askok (Schings, 1977: 191-193). «Kanaberazko makila» («*Schilfrohr*») ere agertzea ez da kasualitatea: horrela, Enpedoklesek jakituria esoteriko handiko profeten «harrokeriarekin» bat egiten zuen, Duttenhofer bezalako tratatu-idazleen arabera Asiako lurraldeetatik ibilitako profetekin, alegia. Antzinako anakoreta kristauen edota eremutar pietisten antzera, gure protagonista bizilekurik gabeko paria bilakatu zen, «izaki arrotz»-en artean «bizitza basatia»-n murgilduta (StA IV.1, 45, vv. 1047-1061)²¹.

2.2 Malenkoniatik kairos historikora

Ondorioztatu dezakegu, orduan, isolamendu horrek ez zekarrela inolako apoteosi mistiko-kontenplatorik; protagonistaren joera tanatiko eta suizidak areagotzen zituen itsutasuna baizik. Bigarren bertsioan, sintoma malenkoniatsua bazen jada «seinale» bat, aurretik ere halabeharrezko erabaki eraldatzailea iragartzen zuena. Pausaniasek horrela zioen: «Me parece una mala señal / que el espíritu de los poderosos, / siempre gozoso, se obnuble de ese modo» (Hölderlin, 1997: 253)²². Horri Enpedoklesek erantzuten zion: «¿Lo sientes? Eso indica que pronto / caerá a la tierra, entre borrascas» (Hölderlin, 1997: 253)²³. Geroago ikusiko dugun moduan, honakoa ere oso adierazgarria da: sumendia zein Enpedoklesen erabaki tragikoa era bereizgarrian aurkeztu ziren, berehalako ekaitzaren metaforaren bitartez. Hala, naturak *kairos* eraldatzailearen

OHARRAK

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 | Gogoratu dezagun Hölderlin nobelaren bigarren liburukia bukatzen ari zela dramaren lehen bertsioa hasi zuenean. Bestalde, Asia eta ekialdea Hölderlinen lanaren azken etapan errepikatuko den leitmotiv poetiko eta teoriko bihurtuko dira. Cf. *Die Wanderung* (StA, II. 1, 138-141), *Am Quell der Donau* (StA II.1, 126-129).

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).

denborazkotasuna jasotzen zuen bat-batean.

Berritasun nabarmena da proiektu dramatikoan, gero eta esanguratsuagoa bilakatuko dena Hölderlinen azken etapa poetikoan. Protagonista tragikoa den heinean, jada antzerki-lanaren lehen bertsioan, Enpedoklesek dimentsio eraldatzaile hori haragiztatzen du, izugarria denari eta hondamenari lotutako denbora historikoaren dimentsioa hain zuzen: «Hay en él un ser terrible que todo lo transforma» (Hölderlin, 1997: 41)²⁴. Protagonistarekin harremanetan egon ondoren, antzerkiaren pertsonaia guztiak denbora-kezka berezi baten geratu ziren. Panteak lehen bertsioaren hasieran argi uzten duen moduan, Enpedoklesen ezaugarri profetikoeak «ortzia zatitzeko» eta, modu berreroslean, «egunaren argitasuna»²⁵ iragartzeko ahalmena dute. *Kairos*aren esperientzia hori, oroz gain, Pausaniasek, Enpedoklesen ikasleak, onartzen zuen esplizituki:

¿No te he visto / en tus acciones, cuando el bárbaro Estado / adquirió forma y sentido gracias a ti? / En su poder / experimenté tu espíritu y su mundo, cuando a menudo / una palabra tuya, en un instante, / creaba para mi muchos años de vida / y así se le abría una era nueva y bella al adolescente, / [...] / así me palpitaba a menudo el corazón, cuando hablabas / de la felicidad del mundo antiguo, el del origen, / ¿y no trazaste las grandes líneas del futuro / ante mí, igual que la mirada segura del artista / añade el elemento que faltaba para completar el cuadro? / ¿no ves claro ante ti el destino de los hombres? (Hölderlin, 1997: 73-75)²⁶

Pasarte honetan ikusten dugun moduan, Enpedoklesen hitzak, Pausaniasen ustez, etorkizuna aurreratu dezakeen «gertakari sakratu» baten estatutua zeukan. Era esanguratsuan, protagonistaren botere profetikoa «artistaren begirada»-rekin alderatuta ageri zen, eta hark ikasleari «etorkizunaren ildo» erakutsi ziezaiokeen. «Denbora» hori, ostera, etorkizun zabala zen, eta bertan islatzen ziren gizonezkoen itxaropenak. Tübingeneko himnoetan eta *Hyperion*-en bezala, prognosi historikoa berriz ere subjektibotasun sutsuaren ezaugarri bereizgarri gisa nabarmentzen zen. Zentzu horretan, esanguratsua da ere ez dagoela Napoleoni erreferentzia argia egiten dion beste pasarterik lanean: azken horrek bezala, Enpedoklesek prozesu iraultzailean zuen eginkizuna bere «ekintzen» bitartez «Estatu barbaro»-ari «zentzua eta forma» ematea zen, eta horrela garai historiko berri bati hasiera eman. Pausaniasek azpimarratzen zituen ere, harriduraz, Enpedoklesengan ageri diren «konkistatzaile»-ezaugarriak: «Te has transformado y tu mirada brilla / como la de un conquistador» (Hölderlin, 1997: 143)²⁷. Krisi iraultzailearen itxaropenek ere Enpedoklesen ekintzetan eragina zuten.

Aipamen horiek ez dira zorizkoak, batez ere kontuan hartzen badugu 1797an zehar Hölderlinek antzerki proiektuaren hastapenak antzemateaz gain orrialde baten bi aldeetan bi oda osatu zituela,

OHARRAK

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 Schicksaal offen?» (StA IV.1 19-20, vv. 443-456).

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

«*Empedokles*» eta «*Buonaparte*» izenburuekin. Bestalde, Napoleon «zentsura historikoa»-ren ideiarekin identifikatzea ohikoa zen Hölderlinen garaikideen artean. Brumaireren 18ko estatu kolpearen ondoren, garai hartako berriemaile askok Napoleonen karisman egoera politikoa bideratu eta antolatzeko botere nahikoa zuen pertsonaia ikusten zuten, eta horrela iraultza etengabeko zorigaitzetan galtzea ekiditeko aukera ere (Becker 1999, 90-91)²⁸. Geroago, Hölderlinen «Bakearen Festa» (*Friedensfeier*) himnoak Napoleonen aurrera egitea ekintza utopiko-berrerosle gisa aurkeztu zuen. Bertan, Napoleonen irudi arrotzak forma ezaguna hartzen zuen, funtsean bakezalea («*Freundesgestalt*» StA III: 534, v. 28).

2.3 Berotasuna eta eszena publikoa: kutsatzeko arriskua

Antzerkiko pertsonaien hasierako usteak ez bezala, Enpedoklesen erretorika sutsua ez zetorren soilik haren sufrimendu malenkoniatsuetatik, baizik eta bere diskurtsoan ageri diren beste arrazoi ideologiko eta politikoetatik ere. Zentzu honetan, ikusi dezakegu zein punturaino Hölderlinentzat ez zen arrazoi nahikoa aipatutako *hybris* metafisiko hori (heroiaren eta jainkoen arteko lotura) gatazka tragikoaren osaketari dagokionez. Jainkoenganako erronka jotzea izateaz/desafioa izateaz harago, eta antzezpenean ondorio eraginkorrak izan zitzaizkion, estasi sutsua hiri barruko krisi gisa aurkeztu beharra zegoen. Jada dramaren lehen bertsioan, beroaldi estatiko horrek protagonista bultzatu zuen erretiroa utzi eta Agrigentoko herriaren aurrean agertzera. Pantearen diskurtsoak *hybris* sutsuaren eta honek elkarbizitzan zituen ondorioen arteko lotura aurkezten zuen: «Y la pujante / la naturaleza se muestra en torno a él; aquí se siente / como un dios en sus elementos, / y su gozo / es un canto celestial, entonces sale, también, / a mezclarse con el pueblo» (Hölderlin, 1997: 45)²⁹.

Beraz, subjektibotasun sutsuaren –diskurtso publiko gisa– sorrera mitikoaren aurrean gaude. Dimentsio hori behin baino gehiagotan nabarmenduko da *Empedokles* antzezteko eran. Horrela izanik, eta autorearen jatorrizko asmoari jarraituz, Agrigento hiria leku baketsua izatetik urrun zegoen. *Grund zum Empedokles*-en argi geratzen den moduan, hiritarrak «hiperpolitikoak» ziren; iraultza etengabea zegoen leku bateko biztanleak ziren: «En medio de sus agrigentinos, hiperpolitizados, que estaban siempre discutiendo y calculando; en medio de las formas sociales de su ciudad, en evolución y renovación permanentes» (Hölderlin, 1997: 299)³⁰. Baina, antzerkilanean zehar, Critias arkontearen ikuspuntutik, iraultza egoera ez zen soilik hiritarren hutsegitea, baizik eta hiritarren eta Enpedoklesen mozkortasun sutsuaren arteko gehiegizko identifikazioan zuen jatorria: «El pueblo está ebrio, como el mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible» (Hölderlin, 1997: 55)³¹. Herritarren

OHARRAK

28 | Azken testu honetan, aipatutako pertsonaia historikoa «heroi» gisa ageri zen, zeinen «espíritu lasterra» –«bizitzaren ardoa»- geldiezina zen; ez zen ezta poemaren marjinetan ere kabitzen. Konnotazio bonapartista hauek berriz ere nabarmenduko dira geroagoko idazlanetan (adibidez «*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).

30 | «*Unter seinen hyperpolitischen, immerreichenden und berechnenden Agrigentinern, 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).

manifestazioek dimentsio ozen, gaitzesgarri eta beldurgarria dute eta ez dira zuzenean antzezten; haien ekintza eta adierazpen moduak erretorika sutsuaren gehiegikeriarekin alderatuta azaltzen dira uneoro: «ainuri ulergaitza» («*unverständlichen Gebrause*»), «mozkortua» («*trunken*»), ohituren eta zentzu onaren aurkakoa. Antzerki-lanaren bigarren bertsioan, hasieran nabarmenduko da, hain zuzen, hiritarren itsukeria fanatikoa: «¿Oyes al pueblo ebrio? [...] / Lo sé, como hierba seca / se inflaman los hombres» (Hölderlin, 1997: 217)³². «Belar lehorra»-ren irudiaren bidez, Hermokratesek uztak suntsitu eta nekazarien altxamenduak hasten zituen sua zekarren gogora: antza denez, modu berean pizten ziren gizonak Enpedoklesen aurrean. Ikusiko dugun moduan, irudi hori bera berotasun iraultzailearen kritikariek ere erabiltzen zutenetako bat zen. Azken horien ustetan, hizkuntza sutsuaren funtsezko arriskua honakoa zen: biztanle pobreenen artean «sute» edota «infekzio» baten antzera zabaltzeko zuen ahalmena. (La Vopa, 1998: 85-116).

Enpedoklesen erretorikak altxamenduz betetako egoera ekarri zuen eta, zirudenez, herritarrek eta aldizkako buruzagiek bata bestearengan zuten eragina: eldarnio «sutsua» kutsakorra suerta zitekeen ere. Behin baino gehiagotan, hiritarren babesa galdu zuenean, Enpedoklesek «zoro» eta «mozkor» egotea leporatuko die agrigentarrei: «¡Oh ustedes, exaltados!»³³, «Están ebrios, di una palabra de paz, / para que vuelva el sentido al pueblo!» (Hölderlin, 1997: 97)³⁴. Izan ere, eroaldi infekzioso moduko bat zen: «¡Vámonos, Critias! / Que con su discurso no nos arrastre!» (Hölderlin 1997, 61)³⁵. Ikusi dugun moduan, «*Rasenden*» («amorratuta») hitza erabili zuen Enpedoklesek bere onetik ateratako agrigentarren aurka. Hermokratesek ere hitz beraz baliatu zen antzerkiko heroiaren jokaera azaltzeko, eta baita agrigentarrek ere, beren ekintzak deskribatzeko³⁶. Panteak ere bere aitari amorrer berberaz itsututa egotea leporatu zion, hark bere maitea, Enpedokles, madarikatu zuenean: «Y si le ha maldecido mi padre, cegado / por la rabia, que me maldiga ahora a mi» (Hölderlin, 1997: 123)³⁷. Horrekin batera, Delia, Pantearen mirabea, ikaratu egiten zen eta zaila egiten zitzaion bere nagusia ezagutzea azken horren diskurtsoa normaltasunetik aldendu eta era arriskugarrian bere maitale Enpedoklesenaren antza hartzen zuenean: «¡[...] Pantea! Me aterra que tanto / te exaltes con tus lamentos. ¿Acaso él, / como tú, también alimenta de dolor / su espíritu orgulloso, e insiste con violencia en las penas?»³⁸.

Horrela, antzerki-lanak nolabaiteko elkarrekiko berrelikadura aurkezten zuen, ahots sutsuaren (jakituria jainkotiarraren mendekoa) eta herriaren berotasunaren artean: bata bestea erakartzen zuen, eta aldi berean elkar kutsatzen ziren. Puntu honetan, protagonistak behin baino gehiagotan esan zuen moduan, lehenago haren hitzen bitartez herriaz jabetu zen eldarniozko mozkor berbera zen orain bere buruaren kontra agertzen zena, komunitatetik behin betiko

OHARRAK

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, Critias! / Daß er in seine Rede nicht uns ziehet» (StA IV.1; 13, v.281).

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

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

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)

kanporatzeko. Antzerki-lanaren bigarren bertsioan, egoera hori esplizituki azaltzen zuten Hermokratesen hitzek:

¿Acaso no lo ves? Los pobres / de espíritu han extraviado al espíritu / sublime, los ciegos al seductor. / Arrojó su alma al pueblo, traicionó, generoso, / a los dioses y entregó su favor a los vulgares, / [...] / [...] entretanto crecía / la ebriedad del pueblo; estremecidos / vieron cómo le temblaba el pecho / con sus propias palabras, y dijeron: / ¡No es así como escuchamos a los dioses! / Y a aquel hombre altivo y afligido, los siervos / dieron nombres que no voy a mencionarte. / Y finalmente toma el sediento la ponzoña; / el pobre, que no sabe permanecer ensimismado / y no encuentra a nadie semejante a él, / se consuela con la adoración maníaca / y cegado, se vuelve como ellos, / los idólatras sin alma [...]. (Hölderlin, 1997: 223)³⁹

Profezia sutua maldizio bilakatu zen horrela, apaizak berak bere buruari botatakoa eta herri xumeak imitatutakoa: lehen haren jarraitzaile izandakoak ziren orain Enpedoklesen aurka azaltzen zirenak, honen gainbehera ekartzeko asmoarekin. Hiriko apaizaren bitartez atzera begira berrinterpretatuta, gatazka tragikoak diskurtso sutsuaren pluralizazio plebeioan zeukan jatorria. Diskurtso honek bat-batean jatorrizko hizlariaren esku artetik ihes egin eta frenesi frenesi kolektibo bilakatu zen. Berriz ere diskurtso sutsuaren dimentsio arazotsuenaren aurrean gaude: *Schwärmerei*-aren kategoria estigmatizatzailearen barruan sartzen diren diskurtso asaldatuak izaera kutsakor hori, hain zuzen. Honen konnotazio gaitzesgarriak, izan ere, giro iraultzailea dela eta berriz agertu ziren.

Horrela izanik, Hermokratesen salaketa konnotazio ideologikoen esparru zehatz batean kokatzen zen: kritikari liberalak (Friedrich Gentz), baita kontserbadoreak ere (Edmund Burke, August Rehberg), «erlebatza kutsakorren» leitmotiv estigmatizatzaileaz baliatu ziren jakobinoen jarraitzaileen erretorika laudatzailea salatzen. Eliteko kideen ustean, funtsezko arazoa honakoa zen: erretorika fanatiko berri honek esparru publikoaren subertsioan zituen ondorio obskurantistak, ideia arrotzen zabalpena eta fede profesio asaldatuak zirela medio.

Pertsonaia guztiak mozkortasun kaotiko eta suntsitzaile berberaren mende zeuden orduan eta honek lotura sozialak apurtzeko joera zuen. Antzerki-lanaren bigarren bertsioan, herriaren «eldarniozko» egoera berriz ere azpimarratzen zen: «Una estrella errante se ha tornado / nuestro pueblo y temo / que este signo anuncie / aún cosas futuras, que él / incuba en su mente callada» (Hölderlin, 1997: 221)⁴⁰. Hiperion eta Adamasen antzera, Agrigentoko hiritarrak ere «izar herratuak» bilakatu ziren, haien ekintzek ez baitzuten aurretiko zentzu zehatzik⁴¹. Eta Parisko hiritarrekin gertatu zen antzera, agrigentarren gogo beroak haien ekintzak aurreikustea ezinezkoa bihurtu zuen (Becker, 1999: 37-52). Beraz, modu honetan, antzeppen

OHARRAK

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 bebte, 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).

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

41 | Horrela gogoratzen zuen Hiperionek Adamasekin izandako adiskidetasuna: «*Gozamos de nuestro extravío en la noche de lo desconocido, arrojándonos en las frías tierras del extranjero, y cuando era posible, nos perdíamos en las regiones solares, lanzándonos más allá de las órbitas de los cometas*» («*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).

dramatikoaren maila kolektibora eramanda, diskurtso sutsuak krisi iraultzailearekin agertutako indeterminazio historiko berezi hori adierazten zuen.

Berriz ere, jainkozale sutsuaren misio historikoaren antzezpenaren aurrean gaude, oraingoan haren ondorio aztoratzaileen ikuspuntutik aurkeztuta; ordena sozialaren subertsioa fanatiko bakar baten diskurtsotik abiatuta, inolako autoritate eta ordena hierarkikorik kontuan hartzen ez zuena⁴². Jada lehenengo bertsioan, honela azaltzen du Critiasen diskurtso hunkigarriak:

El pueblo está ebrio, como él mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible, / como las apacibles riberas; una fiesta ha sustituido a todas las fiestas, / y de los dioses los humildes días de fiesta / se han fundido en uno solo. Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado, / y mira y se alegra de su espíritu / en su tranquilo recinto. (Hölderlin, 1997: 55)⁴³

Empedoklesen diskurtsoak eragindako frenesi iskanbilatsua kredoz guztiak bakar batek ordezkatzeari zen: «jainko» bakar bat eta «jai» bakarra askoren orde. Edo, «Erljioari buruz» (1796), saiakerak aldarrikatzen zuen moduan, kultura unibertsal bakarra, eliza konfesionalen aniztasunari kontrajarrita⁴⁴. Erljio berria, Hölderlinek eta Hegelek idazlanetan eta gutunetan hainbestetan teorizatutakoa, agertzen zen hemen, ekintza tragikoaren testuinguruan, «*Schwärmer*»-aren estasiszko hizkuntzak piztutako iraultza gisa. «*Altesten Systemmprogramm...*»-aren utopia erradikalizatu zen, baina azken hau ez zen «arrazoiaren politeismo» gisa sortzen, baizik eta anarkia moral gisa, zeinetan arau moral eta ohitura on guztiak irauli egiten ziren.

Empedoklesen hitzek kataklismo natural bat sorrarazten zuten komunitatearen baitan («*Ins Ungewitter*»)⁴⁵. Aurretik esan dugun moduan, diskurtso sutsua berriz ere *kairos* historiko-iraultzailearen esperientziari lotuta ageri da: «Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado». Irudi apokaliptikoak bigarren bertsioaren hasieran ere berriz agertzen ziren, Mecadesek batasun erlijioso berri honen arriskuen berri ematen zuenean: «Que uno solo agite así a la multitud / es para mí como cuando el rayo de Júpiter / prende el bosque, y aún más terrible» (Hölderlin, 1997: 217)⁴⁶. Bai Jupiter («*Jovis*») eta baita «Jupiterren tximista» («*Jovis Blitz*») ere behin baino gehiagotan agertzen dira lanean zehar (StA IV.1, 6, v. 105; 46, v. 1075; 9). Hauek behin eta berriro agertzea ez zen kasualitatea: Zeus jainko grekoari lotuta, tximista zigortzailearen ikurrak garrantzi handia izan zuen Frantziako Iraultzaren propagandan erabilitako irudien artean (Kneißle, 2010: 45-46)⁴⁷. Irudi honek «berotasun» iraultzailearen denborazko dimentsio asmaezina laburbiltzen zuen; han non bere

OHARRAK

42 | Ez zen adibide literario bakarra, baizik eta garai hartan errepikatzen zen gaia: Wielanden *Der Goldene Spiegel* (1772-1794) fabulan azaltzen da, *Die Räuber*-en (1781) ere, Schillerren *Wallenstein*-en, Kleisten *Michael Kolhaas* (1808) eta *Erdbeben in Chili* (1807/1810) ipuin laburrera ailegatu arte (biak apropos Erreforma garaian kokatuta). Era berean, 1799ko proiektu dramatikoaren («*Zu Sokrates Zeiten*») prestaketa-pasarte batean, Hölderlinek bere garaiko mugimendu erlijioso erradikalen konnotazio emantzipatzaileen berri ematen zuen: «*Wer richtet denn izt? / Richtet das einige / Volk? / Nein! o nein! wer richtet denn izt? / 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, 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 furchtbarer*» (StA IV.1, 91, vv. 7-9)

47 | *Souveraineté du peuple, destruction du clergé, et de la royauté* margolan anonimoan (1793) erregearen eta elizaren irudiak ikus zitezkeen, eta haiengana zuzenduta tximista

agerpenagatik ordena zibila iraultzeko arriskua zegoen.

Bestalde, gatazka dramatikoaren estatutu diskurtsiboan ipinitako enfasia agerian jartzen zen apaizen aginpidearen estatutuaren inguruko eztabaidatik abiatuta. Puntu honetan, Hölderlinek batez ere funtzio zentsuratzaila duen apaiz gisa aurkeztu zuen Hermokrates, herriaren asaldura egoeratik aldentzeko gai zena: «La palabra del sacerdote quiebra el espíritu audaz» (Hölderlin, 1997: 59)⁴⁸. Bigarren bertsioan, Hermokratesek hiriko agintariek bidegabeki zeukaten funtzio zentsuratzaila nabarmentzen zuen: «Por esta razón, ponemos / a los hombres una venda en los ojos, / para que no se nutran de demasiada luz / Lo divino no puede comparecer ante ellos» (Hölderlin, 1997: 217)⁴⁹. Enpedoklesen aura «jainkotiar»-(r)ak igortzen zuen argi itsugarritik hurbil zegoen herria, eta horretan, hain zuzen, zetzan arriskua. Puntu honetan, Hermokratesek ondo zekien zein botere demagokiko-karismatiko ezkututzen zen protagonistaren diskurtsoan: «Quien se ha ganado al pueblo dice / lo que quiere; bien lo sé y no seré yo / quien se opongá, puesto que los dioses / aún lo toleran». (Hölderlin, 1997: 87)⁵⁰. Beraz, hizkera fanatikoz betetako testuinguru honetan, hiriko apaizak badaki Enpedoklesekin duen eztabaida limurtzearen eta sineskeren esparru diskurtsiboan gauzatzeko zela, non, azken finean, biek zituzten arma berberak⁵¹.

Zentzu honetan, Enpedoklesek apaizei honakoa aurpegiatzen zien: haien hizkuntza manikeoaz «maitasun jainkotiar askea» kultu arrunt bihurtzea: «Porque sentí sin duda, en mi temor / que queráis reducir a un culto vulgar / el libre amor divino» (Hölderlin, 1997: 81)⁵². Geroago, dramaren heroiarekin bakeak egiten saiatu zirenean, agrigentarrek akusazio hau erabiliko dute Hermokratesen hitzontzikeria salatuzko:

Y aún mueves la lengua? Tu, / tu nos has hecho malvados con tu charlatanería / nos has arrebatado el espíritu: nos has robado / el amor del semidios ¡tu! Ya no es el mismo. / No nos reconoce; ¡ah!, antes nos contemplaba / con dulces ojos este hombre regio; ahora su mirada / me trastorna el corazón. (Hölderlin, 1997: 159)⁵³

Modu honetan, Hermokratesek apaizen hitzen autoritatea berretsi nahi zuen bitartean, Enpedoklesek hauei hizkuntza ortodoxo horren bitartez jainkoaren erlijioaren zentzua gutxiestea leporatuko die. Horrela, liskar politiko-erlijioso diskurtsoen zilegitasunari buruzko gatazka moduan antzeztuko da.

3. Ondorioak

Horrela izanik, *Empedoklesen heriotza*-n, lotura soziokomunitarioaren egonkortasuna ahuldu egingo da, gero, diskurtso sutsuaren hedapenetik aurrera, krisian sartuko da eta gaitza sortzen

OHARRAK

bana ageri ziren. Hauek, bere aldetik, hiruki bat osatzen zuten, «Lege» («Loi») inskripzioarekin (Kneißle 2010, 45-46). Cf. Kneißle, 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).

51 | Horrela, interprete batzuek «*Metaphorik der Manipulation*» bat dagoela adierazi dute (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 / gestohlen, du! er ists nicht mehr. Er kennt / uns nicht; [...]» (StA IV.1 60, vv. 1397-1401).

zuen instantzia, berriz, ezinbestean anbigua bilakatu zen: «*Schwärmerei*»-aren gehiegikeriak bultzatuta, nork egin zuen huts? Enpedoklesen eldarniozko grina mistikoak edo zoramenean murgilduta zegoen herriaren harrokeriak? Erreformatzailearen fanatismoak edo haren lagun maiteen itsumenak? Gaizki-ulertu tragikoa lotura intersubjektiboaren bi aldeek bat egiten zutenean sortzen zen, edota bata bestearengandik bereizten ez zenean, erretorika sutsuaren orokortzeaz gero. Azken honen bitartez, *hybris* tragikoaz kutsatu da hiri guztia, eta honek haren deuseztapenera darama. Huts hau ezagutzen zuenez, bera baitzen, hain zuzen, horren enkarnazio paradigmaticoa, Enpedoklesek haren diskurtsoak eragindako gehiegikeriak garbitzea erabakiko du. Horregatik erabaki zuen azkenean bere bizitza Etnaren tontorrean kentzea.

Bibliografía

- 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 Trägödie*, 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.