

## La dissolució de l'educand. Assaig d'arqueologia de la novel·la alemanya de formació

Anna Poca \*

El vell: "Wilhem, no et deixis enganyar  
pel teu sentiment poètic del món."

Wilhem: "Si almenys totes dues coses, la  
política i la poesia poguessin  
fer-ne una de sola..."

El vell: "Això seria la fi del desig i la  
fi del món."

PETER HANDKE, *Falsche Bewegung*, 1975

### 1) UNA hipòTESI:

Des de la *Poètica* d'Aristòtil (segle IV a. C.), que assimila la creació artística a la mimesi, acostumem a oposar els termes de "ficció" i de "realitat" com s'oposen la simulació d'aparences (múltiples) a la identitat d'allò que és ver ( i per tant, u). Aquesta aproximació lògica a la relació existent entre l'escriptura i l'ordre de representació de les coses, o entre les dimensions simbòliques de la raó estètica i els seus referents reals, vincula, ho sabem, les paraules i les coses d'una manera molt complexa.

---

\* Anna Poca és doctora en Filosofia i professora del Departament de didàctica de la Llengua i de la Literatura de la Universitat de Barcelona. El seu treball personal gira al voltant de l'abast i els límits de la racionalitat il·lustrada en el domini de la transmissió del saber.

Les paraules i les coses, sota la doctrina de la mimesi, resten teòricament unides. Tanmateix, l'experiència de la vida quotidiana ens revela el fet que aquesta companyia de les paraules i de les coses calla els termes d'una relació ben paradoxal. D'aquesta paradoxa, pel cap baix, se'n poder fer dues constatacions ben simples:

1. La primera d'aquestes constatacions afecta la manera de dir que anomenem "ficció": no essent la ficció sinó solament "semblant" a la veritat, és a dir, versemblant, som conscients que és capaç de presentar-nos la veritat.<sup>1</sup>

2. La segona constatació és encara més tàcita: l'obscur misteri d'allò que s'esdevé, la vida inenarrable, guarda el seu secret latent malgrat les molt nombroses escaramusses entre la veritat i els simulacres. Simplement, el riu davalla.

Provem de formular aquestes dues constatacions que fem diàriament sobre la relació entre ficció i realitat, de forma abreujada, com una hipòtesi de treball. Per exemple: la "realitat" i la "vida" no signifiquen res. Només el que per la via negativa, anomenem "no real", el mode de la ficció en la nostra tradició literària occidental, ostenta, en contrapartida, el poder de metamorfosar la realitat en significació, en sentit. El sentit de la paradoxal relació entre les paraules i les coses, que ha de ser, no en va, transmès.

L'anomenada "novel·la de formació", Bildungsroman, novel·la que la teoria literària defineix com el gran estil literari alemany per excel·lència, ens ofereix, des del seu naixement fins als nostres dies, una escena privilegiada d'aquesta relació entre realitat i ficció que hem provat d'esbossar mitjançant un esquema simple entre tots els possibles. La Bildungsroman, en la seva evolució durant gairebé tres segles, posa en dubte la consistència d'una frontera, a saber, la que designa conceptualment la diferència tradicional entre la ficció i la realitat. I el dubte no ens enxampa sinó per albirar tal vegada una reversibilitat impensada, tal vegada un joc de transparències superposades que no ens deixen dir, sabent-ho del cert, el color definitiu del cristall presumptament aplicat sobre l'estranya natura de les coses.

Proposem amb l'arqueologia del Bildungsroman una petita travessia, tot acotant la relació que hem esbossat entre el mode de

---

(1) ROLAND BARTHES, *La antiga retòrica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982, p. 18, recorda els termes de la definició de "versemblança" a la *Poètica* d'Aristòtil, el que el públic creu possible: **"Val més contar el que el públic creu possible, fins i tot si és científicament impossible, que contar el que és impossible realment, si això que és possible és rebutjat per la censura col·lectiva de l'opinió comuna."**

ficció i la realitat, com una reflexió sobre el combat entre acció i pensament que rau en el concepte de humanitas. Aquest concepte informa essencialment el pensament anglosaxó clàssic de la formació de l'individu, de l'educació per la literatura i de la literatura.

Dels llibres, de l'esdevenir adult i de l'experiència de la literatura, ens en parla ben peculiarment la *Bildungsroman*. La forma de les seves repeticions se'ns ha de desvetllar especialment significativa.

## II) Dos eixos històrics i una paradoxa

La curta vida del gènere narratiu que es la *Bildungsroman* pot historiar-se en dos eixos que s'encasten l'un en l'altre de manera complementària:

1. Un eix evolutiu, que es desenrotlla en l'espai de temps de tres segles, i del qual és una bona mostra la mutació i solidificació del significat de la paraula *Bildungen* la llengua alemanya. Originàriament, la paraula *Bildung* es troba emparentada amb les paraules *Bild*, imatge, i *Bildnis*, retrat o efígie. Tot i assumir molt aviat el sentit de *Gestalt*, "forma" o "espècie", *Bildung* significa finalment per a la *Aufklärung*, la Il·lustració alemanya, "culte de l'esperit", això és, la mateixa noció d'*Humanitas*: el que és propi de la natura humana i és susceptible d'ésser educat, conreat. Ja al pensament de l'*Aufklärung*, la noció de *Bildung* adoptarà –d'una manera que ens cal precisar– el significat de "formació", i fins i tot, el de la institució cultural, que l'assumeix com a deure i funció que cal exercir.

2. Un eix estàtic, que ens permet de contemplar la novel·la de formació alemanya com "l'estil literari" i "l'estil de vida" modèlics que proposa el gènere èpic alemany per excel·lència. La seva forma ideal és representada per la novel·la de J.W. Goethe, *Anys d'aprenentatge de Wilhem Meister*. Aquest estil de vida, que la novel·la de Goethe representa com cap altra més, pot ésser descrit provisionalment com una versió protestant de la doctrina platònica de la *paideia*, és a dir, de la doctrina de la instrucció i conducció de les ànimes joves, la transmissió cultural. El secret de la vida pertany a l'àmbit de la visió, ens repeteix platònicament el *Bildungsroman*. I, com ens recorda el filòsof G. Colli, *Anys d'aprenentatge del Wilhem Meister* és una posada en escena de la veritat goethiana de la "intuïció": veritat que és assolida per la unificació harmònica de totes les facultats cog-

noscitives de la persona: "És en la visió que el subjecte comunica amb l'objecte; aprèn el que li és estrany i actua sobre això; només en la intuïció l'objecte limitat desvetlla la seva infinitud i el seus nexes amb totes les altres coses. Aquesta tensió radical entre subjecte i objecte, que pren forma en la visió, és expressada per Goethe amb la idea de polaritat, amb la parella parmenidiana de la llum i de les tenebres, en la qual troben origen els colors."<sup>2</sup>

Ara bé, és també la mateixa escena literària, com hem de veure, el que ens mostra una dissolució de la noció de *Bildung* de la persona, que en l'historicisme idealista assoleix la seva màxima importància com a itinerari de l'elevació de la consciència personal a una consciència transcendental. Aquesta desintegració no s'esdevé, tanmateix, sense que també des de la literatura s'afirmi l'*estructura interpretativa de l'ésser*. El món s'ha tornat faula, ens ha de contar el *Bildungsroman*, que és l'afirmadora d'una *hybris* singular: no hi ha fets, sinó interpretacions. La pretesa autotransparència de l'esperit il·lustrat és desplaçada per una munió de mirades que ja no es deixen supeditar ni "subjectar" a la perspectiva d'una consciència en formació.

Sobre aquests dos eixos, que es complementen com els fils d'una mateixa troca fins a assolir la forma-signe d'un gènere literari, es desenvolupa una tradició novel·lística, identificada per primera vegada amb el nom de *Bildungsroman* per K. Morgerstern,<sup>3</sup> l'any 1820. Morgerstern defineix per primer cop el seu tret distintiu bàsic en la descripció de "la formació de l'heroi, en el seu començament i en el seu desenvolupament, fins a un cert punt de la seva realització".

L'acotament genèric del *Bildungsroman* inclou essencialment dos trets que determinen específicament la forma de la *Humanitas* que s'ha de preferir: autoformació i superació d'obstacles. Dues cites del *Wilhem Meister* ens diuen tot seguit en quin sentit l'ideari protestant informa la idea d'*Humanitas*, i en quina mesura la *Bildungsroman* es troba al servei no solament d'una repetició renovada de la doctrina platònica, sinó també al servei igualment del "dret de l'individu lliure" proclamat per la Il·lustració, tal com un comentari sorneguer

---

(2) G. COLLI, *Per una enciclopedia di autori classici*, Adelphi, Piccola Biblioteca, 145, Milano, 1983, p. 95.

(3) KARL MORGERSTERN, "Über das Wesen des Bildungsroman", dins: *Inländisches Museum*, I, H.3, s. 13.

de Novalis ens deixa entendre: "*Wilhem Meister Lehrjahre* o el peregrinatge envers el diploma de noblesa."

Autoformació: "Formar-me, jo mateix, tal com sóc, aquest va ésser des de la meva joventut el meu desig."

Superació d'obstacles: "Si jo fos un noble, la nostra discussió ja s'hauria acabat. Però com que només sóc un burgès, haig d'enfilars prendre un camí: prova d'entendre'm. No sé el que ocorre, en altres països; a Alemanya només és permesa al noble, una certa formació personal. Un burgès pot guanyar diners, i en un cas límit, formar el seu esperit. Tanmateix, la seva personalitat es fa malbé, malgrat que aconsegueixi establir-se allà on desitgi." <sup>4</sup>

La formació de l'individu té com a fita clàssica assolir la imatge perfecta d'un mateix en l'exercici d'un treball, de l'ofici escaient. Sembla, per tant, que la forma de la *Bildungsroman* s'hagi solidificat en un patró ben tradicionalista, com ens recorda Novalis. Tanmateix, pocs gèneres narratius com el de la *Bildungsroman*, com haurem de comprovar, fan palesa amb tanta transparència la llei de la producció literària que Maurice Blanchot formulà com a renovació d'estereotips: "Tota reflexió disfressa allò que és incompreensible del pensament originari. El pensament immediat, copsat per nosaltres a través de la consciència, d'una manera tal que aquesta en resulta descomposta, apareix mancat dels seus estereotips, dels seus punts essencials, de la seva cadència; és fals i arbitrari, impur i convencional. Només hi reconeixem la nostra mirada.

Si el sotmetem a les regles retòriques, tanmateix, accentuant l'interès pel ritme, la rima i l'ordenació dels números, veurem com l'esperit retorna als seus estereotips, als seus indrets, de nou unit a l'ànima. El pensament esdevindrà pur, contacte verge i innocent, i no com abans, punt d'allunyament de les paraules, sinó en intimitat amb elles mitjançant el joc de clixés, els únics que poden arrencar-lo de l'anamorfosi de la reflexió." <sup>5</sup>

---

(4) J.W.GOETHE, *Werke*, Bd. 7, s. 285, Hamburger Ausgabe, Hg. V.E. Trunz, 1973. Totes les cites que s'esmentaran a partir d'ara provenen d'aquesta font. La traducció és nostra.

(5) MAURICE BLANCHOT, *Falsos Pasos*, Pre-textos, València, 1977, p. 94

### III) Contra la literatura cortesana

Al segle XVII la novel·la de formació comença a adoptar una forma pròpia assimilant-se, com les diferents formes naixents de novel·la europea, a les primeres recopilacions èpiques, en la tradició medieval dels *Volksbücher*: com el conegut *Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch* de H.J.C. von Grimmelhausen, les col·leccions de *Schwänke*, llegendes i narracions de caire didàctic, procedeixen de la transmissió oral de contes. En la seva forma antològica (*Volksbücher*), s'ofereixen com a contrapartida a la literatura cortesana. La col·lecció de narracions, travessades per un fil comú que sol ésser un mateix personatge, es miren el món des de baix, des de la perspectiva del marginat social o de l'oprimit. Sota el model de l'autobiografia fictícia, un "jo" que es construeix gradualment, parla del decurs de la seva vida com de la d'un heroi naixent en un món per al qual l'al·legoria religiosa ha deixat de ser una explicació natural i plausible.

No és sinó a l'alba de la Il·lustració, no gensmenys, que trobem la primera mostra completa del gènere de la *Bildungsroman*. Es tracta de la novel·la de C.M. Wieland, *Geschichte des Agathon* (1774,). El seu heroi és un home extremadament subjectiu: s'enfronta a la vida des d'una desproporcionada actitud ascètica. Però, sotmès a una educació refinada, anirà superant els seus conflictes interiors fins a convertir-se en un culte home d'estat. Mitjançant l'experiència de l'amor, el viatge pel món i la participació en el joc polític, l'home inicialment excèntric esdevindrà l'ideal mateix de l' *Aufklärung*: és a dir, l'individu la conducta del qual es guia exclusivament per la raó. Una raó que hom defineix, al seu torn, com a resultat de l'experiència, i dins dels límits de l'experiència.

Podríem dir que la *Bildungsroman* ha assolit la seva expressió arquetípica si no fos perquè, junt a la novel·la de Wieland, la història literària ens situa la primera obra narrativa que porta com a subtítol la llegenda "una novel·la psicològica". Es tracta de la coneguda *Anton Reiser*, de K.P. Moritz (1785). Una novel·la autobiogràfica que conta un desenvolupament en davallada, tot constatant pas a pas com la moral que informa la formació d'un individu no pot derivar-se del sistema de virtuts morals de l' *Aufklärung*. Anton Reiser és també una consciència infeliç que pateix una sensibilitat malaltissa: és un hipocondríac naturalment predisposat a les al·lucinacions i a l'autoengany; assetjat per un temor ignot, en un context social al qual no aconsegueix mai adaptar-se si no és per anular la seva més íntima essència. Però el grup social en què malviu, tanmateix, ja no és un

organisme, sinó un sistema atomitzat de necessitats que aboca cada individu a una escissió particular entre l'existència real i la vida "en la idea". I això no és tot. Anton Reiser construeix el seu anti*Bildungsroman* en la hiperactivitat viatgera. El seu neguit com a viatger dóna expressió a la seva necessitat interior d'obrir-se pas. En la seva vida, però, no existeix el progrés: el mateix conflicte d'inadaptació es repeteix a cada època de la seva vida, arreu.

Ara bé, Anton Reiser experimenta vertaderament - i amb això el gènere del *Bildungsroman* assoleix la seva primera fita de compliació- que sols l'art i la poesia poden ésser símbol d'aquesta realitat escindida que no pot restar sense expressió.<sup>6</sup>

#### IV) Novel·les de l'educació clàssica: les maneres iròniques del moralista

Una darrere l'altra, les novel·les del segle XVIII alemany s'adhereixen sense entrebancs a la defensa il·lustrada de l'educació integral de la persona. Basta citar-ne tres, i per diferents motius: la *Bildungsroman* ha autonomitzat la seva expressió.

*Zauberschloss*, de Knigge (1791) concebuda com a història moral en la tradició europea de Defoe i Rousseau. L'heroi prové d'un estament social baix i el seu interminable periple oscil·la atzarosament entre el grup cortesà i la ciutat-jungla. Però, gràcies a la solidesa d'una figura que roman com a guia inalterable al llarg de tot el viatge de la vida, l'educador, l'heroi ens demostra que "cada home és senyor del seu propi destí."

*Herr Lorenz Stark*, de J.J. Engels (1975), en la tradició del gènere sentimental de la narració familiar. La protagonista és sotmesa a les proves i obstacles d'un amor impossible que l'educa en fidelitat i innocència: la virtut femenina forma part també de la raó mal·leable.

---

(6) " Tot allò de les construccions i dels vincles humans que escapa a la regió de l'atenció, que ha esdevingut comú i insignificant, torna a aparèixer amb dret propi per la força de la poesia, esdevé de nou humà i recupera de nou la seva rellevància i la seva dignitat originària." KARL PHILIP MORITZ, *Anton Reiser. Ein Psychologischer Roman*, Insel Verlag, Leipzig, 1987.

*Liernhard und Gertrud*, de J.H. Pestalozzi (1787), que ostenta el subtítol "Un llibre per al poble". Il·lustra l'ideari del famós pedagog i director de la cèlebre institució d'ensenyament. S'oposa a tot ideari religiós; pren la família com a cèl·lula formadora bàsica i propugna la democratització de tots els drets i privilegis a través de una justa escolarització vigilada per l'Estat: l'única institució que pot preservar el benestar de cada individu.

L'emblema del moment clàssic de la novel·la de formació, tanmateix, com hem anunciat de bon començament, és la novel·la de J.W. Goethe, *Wilhem Meister Lehrjahre* (1795).

El sentit i els contrasentits de tots els precedents hi cristal·litzen, amb una diferència sense la qual el mode narratiu del *Bildungsroman* no arribaria a ésser idèntic a si mateix. El fet, però, que aquest gènere es presenti en el seu moment àlgid sota el paradoxal antagonisme d'estereotips és una cosa que ens remet inquietantment a la capacitat del mode de ficció per muntar la intel·ligibilitat que anomena "raó estètica". Anomenem aquesta capacitat, encara per esclarir, "maneres iròniques del moralista". I provem de fer-ne indirectament un breu esment, abans del comentari de la cèlebre novel·la de Goethe. Es tracta de dues acotacions al mode particular de la ficció que ens ofereixen els procediments narratius.

La primera: normalment es defineix la ficció èpica -des del punt de vista de la lògica dels gèneres literaris<sup>7</sup>- com l'únic espai cognitiu en què un "jo" origen de la subjectivitat d'una tercera persona, pot ésser presentat com a tal. El pas del "jo" a l'"ell", com formulava Kafka, sense el qual no és possible l'escriptura.

La segona: és el mateix Goethe (en col·laboració amb Schiller, en *Ueber epische und dramatische Dichtung*, 1757), qui millor defineix una de les claus fonamentals del mode de ficció narrativa, a través de la qual el relat treballa en la representació de l'"aparença" i de la simulació de la vida: l'escriptor èpic ha de bastir els detalls de la seva història per mostrar-nos l'esdeveniment com a "perfectament passat".

Hem de veure encara com aquestes dues acotacions sobre el mode de la ficció narrativa, incloses en el moment clàssic del gènere, configuren el *Wilhem Meister* com a estereotip perfecte de la novel·la

---

(7) KATE HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1977, p.72.



de formació. I alhora, prefiguren les seves limitacions reflexives o, per dir-ho aviat, la seva mala consciència: la percepció dels seus propis límits en el desplaçament explicatiu que ens presenta vida i veritat.

Provem de veure, pas a pas, totes aquestes conclusions avançades en la novel·la de Goethe, model infinitament repetible.

Con ens proposava el judici de Novalis esmentat al principi d'aquest assaig, la història del Wilhem Meister és la biografia del fill d'un comerciant. Wilhem abandona la casa i el negoci patern perquè li manca "l'amor als diners, el sentiment de l'alt valor dels diners". Ha heretat de la seva mare el gust pel teatre de marionetes. En part per aquesta raó, s'incorpora a una companyia de teatre itinerant. El viatge per les ciutats; la notícia de la mort del pare; la trobada amb el fill, fruit de seu primer amor, abandonat; la identificació professional amb l'obra de Shakespeare, ... aquests són, potser, els esdeveniments més decisius del seu camí de formació. Cal afegir-hi encara, és clar, la participació en el joc social i en el món tancat de la noblesa; la travessia dels amors, en què les dones assumeixen una ben secreta funció educadora.

Hi ha dues marques narratives que caracteritzen molt especialment la novel·la de Goethe. D'una banda, la renúncia a un "jo" narrador: la mescla de registres narratius és absoluta, els personatges actuen, pensen, ballen i decideixen per ells mateixos.

D'altra banda, el *Bildungsroman* de Goethe s'identifica, pel procediment d'introducció d'una novel·la a l'interior de la novel·la (*Bekentnisse einer schöne Seele, Confessions d'una ànima bella*), amb la tradició místico-pietista de l'*Empfindsamkeit*. Aquesta identificació ens proporciona la idea destil·lada de la "formació" goethiana com a expressió de la persona mitjançant la construcció i projecció d'una imatge interior,<sup>8</sup>

Si haguéssim de resumir en un sol principi ideològic la fita sostinguda per l'autoformació del Wilhem Meister, aquesta seria

---

(8) Capítol VI, *Wilhem Meister Lehrjahre*: "La virtut humana més gran consisteix a determinar les circumstàncies tant com sigui possible mentre hom se'n deixa determinar al menys possible. Tota l'essència del món es troba davant nostre com una pedrera davant del constructor, que només arribarà a fer-se un nom quan aconsegueixi impregnar la massa natural i casual, amb gran economia, solidesa i equilibri, amb la imatge que destil·la el seu esperit. Tot el que hi ha fora nostre és tan sols matèria, i podria dir, fins i tot, també tot el que hi ha en nosaltres. Però dins nostre hi ha una força creadora que ens condueix al treball que cal fer, i que no ens deixa mandrejar fins que d'una manera o d'una altra l'hem presentada."

l'alliberament heroic de les pressions socials. Després d'una perllongada vacil·lació entre el prestigi seductor de la noblesa, a la qual Wilhem no pertany, i la llibertat de les experiències dels comedians, l'aprenentatge de Wilhem culmina en l'apoteosi d'allò que és possible. Dominar el joc social, alliberar-se, i no pas tant de les seves pressions com de la mancança de lucidesa amb què aquestes s'exerceixen, condueix l'heroi a l'acomodació social: deixant la casa del pare, Wilhem troba el premi i l'incentiu d'un regne. La novel·la seria una epopeia de la representació burgesa de la realitat, que troba la seva forma adient en el mateix concepte de *Kunst* (art), -la formació individual no és el camí envers el lliure pensament, sinó el camí a la construcció de la *Kunstwerk*, (obra d'art)- si no fos perquè la gènesi de la persona i el teatre formen una complexitat que no pot ésser reduïda a una dimensió, ni laboral ni metafísica. És a dir, l'escena teatral no és solament l'ofici del Wilhem ni és tampoc tant com la seva visió del món.

D'una banda, cal recordar que Goethe concep com a fita de la formació personal l'expressió de la forma del propi ésser, (*Das Naturell*): "Una persona amb formació personal ja no té l'oportunitat de comportar-se d'aquesta manera o de l'altra; amb tot el que fa, paga amb la seva persona, amb la seva figura." <sup>9</sup>

D'altra banda, la vinculació estreta que la novel·la preconitza entre art, joc, realitat social i caràcter personal assoleix a la vida del Wilhem un cim amb la seva identificació amb la figura de Hamlet. Ambició professional i desdoblament personal del Wilhem, aquesta és precisament la figura que presenta la paradoxa del conflicte central entre pensament i acció que és subjacent a la noció d'Humanitats: "La raó eixampla l'horitzó, però paralitza. L'acció estimula, però limita." <sup>10</sup>

No existeix, en conseqüència, la possibilitat de reduir a una sola dimensió el principi moral que informa la idea de "formació" al *Wilhem Meister*. Ens trobem de ple a l'interior d'una composició irònica que complica l'adveniment d'una conclusió definitiva, tot i suspenent, no solament el sentit mateix de la idea de "formació", sinó també el valor dels resultats i els guanys socials que el Wilhem rep al final del seu camí de formació. El narrador és un raonador irònic que ens

---

(9) Ibidem, p. 290.

(10) Ibidem.

involucra, simplement en posar en joc la narració, en una estructura participativa. L'heroi no és solament "el nostre amic". El seu desenvolupament com a individu se'n ofereix com una travessia per l'error. Perquè, com adverteix el Mefistòfil del *Faust*, del mateix Goethe, "Si no erres, no entens res".

Des d'una lucidesa parcial a un nou error, i d'aquest a una nova i provisional lucidesa, Wilhem és en realitat l'heroi més oposat al *Tom Jones*, que es desenvolupa per adaptar-se millor al seu context social, i en aquest sentit, sempre per tal d'equivocar-se "menys". Per tot això podríem dir que la novel·la de Goethe, cimal del gènere il·lustrat de la *Bildungsroman*, proposa, i potser no pas a contracor, la superació del racionalisme de la Il·lustració, ja que nega ben palesament l'evitència comuna que l'educació vertadera protegeix de l'error.

Segons Goethe, més aviat cal entendre que la *Bildung* ha de ser (re)construïda des de les ruïnes de la imatge d'un mateix (*Bild*). La contradicció permanent entre intenció i consciència; entre camí i fita; entre individu i societat; entre llum i tenebres, no es resol al *Wilhem Meister* sinó com a paradoxa de la no-identitat entre "vida" i "raó". Si Wilhem assoleix els seus ideals no és precisament com a resultat del seu esforç i de la seva tenacitat, ni molt menys com a fi lògic del desenvolupament de la seva raó. L'ideal de formació es culmina com a secret irresoluble de la "vida": un fil sagrat confirma des del començament fins a la fi de la novel·la la protecció o la providència divina, és a dir, la conducció del personatge errat a bon port.

Provem de sintetitzar en relats minúsculs els esdeveniments més importants que encadenen la formació irònica del Wilhem a l'aprenentatge d'una certa acceptació o reconeixement de la "vida":

\* Les figures de les amants de Wilhem encarnen els conceptes de polaritat i d'ascens en el camí de Wilhem. Les dones representen tot l'ample espectre de les figures educadores, des de la *mater dolorosa*, la *mater gloriosa*, l'amant lliure i apassionada, la nena andrògina, ( que anomena Wilhem "pare", "protector", "amant"...), les dones se succeeixen en la vida del Wilhem, i aquest destrueix el somni d'amor, un cop i un altre, com un "error" que ha de repetir incorregiblement; un error que pren com a expressió sentimental alhora la forma d'una infidelitat real i d'una "falsa il·lusió" d'infidelitat. No endebades, Natalie, en el cimal de la piràmide de les dones, respon a la pregunta del Wilhem: "Has estimat alguna vegada?", amb un crit tant rotund com desesperat: "Mai o sempre!".

\* Wilhem s'identifica i es desdobra en el personatge de Hamlet per descobrir precisament la consistència de paper de l'heroi quan és entès com a "identitat": "Em sembla clar el que Shakespeare va voler

mostrar: una gran acció encarregada a una ànima que no és prou madura per a l'acció.”

\* Quan el Wilhem creu assolir els ideals de la seva somiada realització professional, reconeix assolir una fita del saber fer burgès. Els seus èxits com a actor no són èxits de l'art sinó èxits de la vida. Per això, després dels anhels il·limitats de la joventut, Wilhem arriba a la maduresa acceptant la seva limitació com a “home mitjà”. Aquell terme just que afirma: “La naturalesa ha actuat”. Ens és comprensible, per tant, el títol de la segona part de la novel·la que Goethe va escriure deu anys més tard: *Die Entsagenden* (*Els resignats*).

Aquests són alguns dels verals de mala petja en què ens han introduït el que hem anomenat “maneres iròniques del moralista”. Podríem concloure, com ens proposa Claudio Magris, que la formulació clàssica de la idea de “formació” no s'expressa sense una bona dosi de reflexió sobre les limitacions del desplaçament explicatiu que el gènere èpic ha posat en joc: “EL clacissisme es col·loca per definició per damunt del temps i, sobretot, refusa de posar cada cop en joc els propis valors, de recórrer l'esforçat camí dels fills i d'acompanyar-los en la discussió i en la recerca. L'aïllament del classicisme és per definició aristocràtic i s'identifica amb la possessió tranquil·la de les tradicions, és a dir, amb els pares; d'altra banda, aquest refús del present i aquesta incapacitat de refer el camí dels fills ha impedit sempre a tot clàssic d'ésser vertaderament un pare per a la generació successiva, com bé demostra la irritació - això és -, la mala consciència- de Goethe i de Croce davant dels joves.”<sup>11</sup>

## **V) El viatge de formació no és sinó un naufragi**

Aquesta és la primera constatació que van fer els contemporanis de Goethe: el moment clàssic de la *Bildungsroman*, el *Wilhelm Meister*, només recull una part dels esdeveniments que ofereix el camí de formació. En dissensió oberta amb els ideals educadors de la Il·lustració, i des del moviment polític i literari Sturm und Drang, els fills extraviats del primer romanticisme alemany escriuen novel·les de formació que inverteixen, amb diferents formes, la idea il·lustrada

---

(11) CLAUDIO MAGRIS, *Lontano da dove*, Einaudi, Torino, 1977, p. 117

d'*Humanitas*, prenent sempre com a referent de la configuració narrativa el *Wilhem Meister* de Goethe. Si haguéssim de formular, tanmateix, la forma de l'antagonisme de versions que proliferen al voltant de la noció de "formació" en aquest moment, seria suficient que constatéssim la passa comuna que duen a terme totes les novel·les de formació pel que fa a la figura del seu heroi: la novel·la d'artista esdevé novel·la de la formació en l'art.

La *Bildungsroman* passa a presentar –per rebuig de les insuficiències del model clàssic– la idea de l'"art" com a al·legoria de la formació de la persona: l'art és el mirall on es contempla la vida no alienada d'una existència individual. Les figures dels pintors renaixentistes, Leonardo, Dürer, Raffael, Piero di Cosimo, Michelangelo, etc., esdevenen paradigmes de l'alliberament de les constriccions socials. Aquest és el motiu central de les novel·les romàntiques de Wackenroder, (*Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797); de Ludwig Tieck, (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798); de Brentano... Entre tots, n'hi ha tres que mereixen una atenció especial. Perquè afegeixen nous ingredients a l'expressió clàssica de la novel·la de formació, confegint-ne la forma que ha arribat fins als nostres dies. Es tracta de les obres de Novalis, Jean Paul i Hölderlin.

La *Bildungsroman* de Hölderlin, *Hyperion* (1796) presenta en forma de novel·la epistolar i sota el model de viatge-naufragi, un heroi poeta que viu les seves possibilitats de salvació individual i social *in extremis*. Tot i exiliar-se del bàrbar present, assumint radicalment una no-identitat essencial, el poeta s'acull a l'asil dels eremites. Hölderlin ofereix l'imperatiu màxim de la narració romàntica: els drets de l'Estat han de desaparèixer davant la llibertat de l'individu. Per això censura en primer terme la formació del poeta entesa com a aprenentatge d'un ofici.<sup>12</sup> La poesia, Diotima, paraula de l'enigma, és l'única educadora de la vida. El famós cant d'*Hyperion* ens recorda fins a quin punt la *Bildungsroman*, esdevinguda *Künstlersroman* es fa ressò de l'existència tràgica de l'artista romàntic.<sup>13</sup>

(12) "És una expressió dura, però la dic perquè és veritat: no em puc imaginar un poble que sigui més dissortat que els alemanys. Hom hi veu artesans, però mai persones; senyors i vassalls, joves i gent d'ordre, però cap persona - ¿ no s'assembla això a un camp de batalla, on jueuen mesclats mans i braços, membres esquinçats, mentre la sang vessada es confon amb la sorra?"

(13) HÖLDERLIN, *Hyperion*, (*Samtliche Werke und Briefe*, München, Carl Hauser, 1984) : "Però a nosaltres no se'ns atorga/ el repòs enlloc;/ els homes desapareixen, sofreixen, cauen cecs d'una hora / en una altra / com aigua, de roca / en roca abocada /durant anys a la incertitud."

Jean Paul, en contrapartida, presenta a la seva novel·la de formació *Flegeljahre* (1804) el seu heroi artista sota la forma d'una novel·la d'iniciació. L'artista que escriu la seva biografia és un "jo" escindit en dues ànimes que en un sol cos no cessen de posar en dubte la licitud de la frontera entre ficció i realitat. El somni diürn d'una altra realitat atorga a l'heroi el sentiment vertader de la pròpia incògnita i genera en si mateix la capacitat de donar a llum els papers múltiples d'una vida individual que es concep casual. Com ja succeïa a la seva novel·la *Titan* (1800), els somnis i les imatges oníriques del paradís, la vida desbordant de la imaginació, són xifres utòpiques d'un món nou, amb una altra existència humana. Fins i tot les escenes de mort, més enllà de la seva negativitat expressiva, poden ser enteses com una resta de consciència que obre el camí d'una vida sense dissort, en el desenvolupament harmònic de l'heroi amb la natura, escola de la vida. Llegim implícitament a la novel·la d'iniciació la filosofia de la Història de la Il·lustració, per a la qual la civilització grega digué ser l'edat més fresca i pura de la humanitat.

És en aquest sentit també que Novalis oposa la seva *Bildungsroman* al *Wilhelm Meister. Heinrich von Offterdingen* (1802) novel·la de formació del poeta i poetització utòpica de la vida, es proposa recordar en quina mesura la idea d'Humanitas ha traït la seva puresa doblegant-se envers l'horitzó dels ideals burgesos. En lloc del desenvolupament psicològic d'un caràcter, l'activitat del poeta s'entrega a la contemplació, l'únic camí que uneix el món interior i el món exterior de l'individu. La literatura és, en aquest sentit, per Novalis, la cambra adormida del món futur.<sup>14</sup>

La controvèrsia suscitada a l'interior del gènere de la novel·la de formació per aquestes novel·les romàntiques es pot mesurar, en gran part, per la proliferació de sàtires populars contra l'ideari educatiu de la Il·lustració. Així per exemple,

*Nachtwachen von Bonaventura*, anònim aparegut l'any 1804, capgira corrosivament la idolatria romàntica de l'art tot i metamorfosant l'estètica romàntica en la ruïna de l'oblit i l'abisme del desesper. La història de formació, enderrocada i invertida en procés decadent, inclou suïcidi, necrofília...: està obert el camí a la *Künstlersroman*, de Thomas Mann, el *Doktor Faustus*.

---

(14) NOVALIS, *Die Fragmente*, Hrsg. Otto Man, 1929, p. 293

Hi trobem l'expressió més acurada d'aquesta confiança absoluta i esperançada en la Biblioteca antiga.

## VI) El deure social "outsiders" i "voyeurs"

Sobre el model intemporal del *Wilhem Meister*, la *Bildungsroman* enfilà de nou el seu relat d'un camí de formació amb la novel·la social, per tal de denunciar, generalment un concepte de "formació" reduït a l'acomodació a l'ordre social existent; i en tant que privilegi i garantia d'un estatut social, degradació de la idea de l'educació humanística. Així a les novel·les de Raabes (*Abu Telfan oder die Heimkehr von Mondgebirge*, 1868), o de Gustav Freytags, (*Soll und Haben*, 1855). La mateixa idea, en forma de polèmica filosòfica, és el leit motiv de *Schopenhauer als Erzieher*, de Nietzsche (1874).

El món, com a substància catalitzadora de la reflexió en la travessia de formació de l'individu, s'ha diluït, com pot constatar-se a *Der Nachsommer*, de Stifter (1857), on es presenta la formació de la persona com a acceptació d'un programa pedagògic que té les seves arrels a la història vital de l'heroi. O a la cèlebre *Der grüner Heinrich*, de Keller (1855), comparable, en certa manera, a *Great expectations* de Dickens (1860), en què la imaginació de l'heroi, compensadora de les experiències negatives, transforma la realitat des de la seva infància en detriment del desenvolupament d'una consciència lúcida. La fase formativa de la vida de l'heroi és una cadena de decepcions que només s'atura amb l'acceptació gradual del deure laboral: l'única comprensió possible de la norma social.

La recuperació del gènere de la novel·la de formació amb motiu de la narració de crítica social ha transmudat fins i tot la mateixa figura de l'heroi. A les novel·les de W. Raabe, *Die Leute aus dem Walde* (1863), *Der Hungerpastor* (1864), *Drei Federn* (1865), i sota l'arquetip narratiu del *Wilhem Meister*, es passeja una galeria d'herois irreversiblement inadaptats al món social en què malviuen: *outsiders* i fins i tot *voyeurs*, perquè veuen passar la Història per davant dels seus ulls com la cosa més allunyada d'ells mateixos.

## VII) Els herois són els altres

Dues novel·les es proposen al segle xx la renovació i actualització del model clàssic de la *Bildungsroman*. La idea de la formació autodidacta de la persona que és sotmesa a l'atzar dels obstacles del periple vital, hi troba una expressió ben allunyada de l'ideari de la

Il·lustració que informava el gènere en el seu moment àlgid. Tanmateix, les dues versions del *Wilhem Meister* s'oposen entre si com els dos pols antagònics del funcionament del mode de ficció; els dos pols que en la història del gènere han ofert els estereotips extrems que cristal·litzen en un model expressiu que coneixem com a novel·la de formació.

La coneguda novel·la de Thomas Mann *Der Zauberberg* (1939) conjumina l'ideari moral de Goethe i de Tolstoi amb l'herència autobiogràfica del Rousseau de les *Confessions*. La figura de l'escriptor cosmopolita personifica en la història de Hans Castorp el vincle civilitzador entre l'humanisme i la pedagogia. Però el seu credo no reconcilia l'individu amb el grup social sinó com a trobada ahistòrica dels elements. La problemàtica europea de les guerres mundials situa en primer pla la "comèdia de la noblesa" del *Wilhem Meister*. Com en l'obra de M. Proust, romanen de la *Bildungsroman* els elements nuclears d'una *Künstlersroman*. La història de formació de l'individu, tanmateix, s'ha dissolt: la seva individualitat s'eixampla fins a la personificació d'una època. La diferència de la solució proustiana de la redempció per l'art, Mann proposa com a possible reconciliació amb la vida la suspensió del temps mitjançant la música, l'únic element capaç de produir un màgic *nunc stans*.

La segona versió del *Wilhem Meister* ens condueix directament a la pregunta per la relació entre realitat i ficció amb què hem començat a escriure. El mode de ficció que encarna la *Bildungsroman* ha capgirat, ho hem de veure, totes les seves tècniques. La noció d'*Humanitas*, integrada tant per la constitució de l'espai cognitiu d'una subjectivitat com per la mirada sobre un passat que es construeix precisament sota aquesta mirada retrospectiva, s'ha atomitzat. L'obra que Peter Handke escrigué com a guió de la pel·lícula *Falsche Bewegung* (*Moviment fals*) de Wim Wenders (rodada l'any 1974 a Frankfurt am Main) ens explica sobre la marxa que s'ha fet de la forma d'intel·ligibilitat proposada per la novel·la de formació.

De bon començament, una síntesi de l'argument de la nova versió del *Wilhem Meister* ens projecta l'ombra d'una semblança.

El Wilhem viu amb la seva mare en un poble. Es descriu a si mateix avorrit i anhelant. Vol ser escriptor. Es posa en camí, (la seva mare l'ha fet fora de casa) i s'incorpora per atzar a un grup que marxa sense rumb, format per persones heterogènies: un vell cantant amb una nena, i una actriu. A Soest parlen de la natura i de la soledat. De la por a Alemanya i dels somnis de cadascú. El vell és, com a resultat de la seva història, així ho explica ell mateix, despietat. Un cop va matar un jueu. Voldria oblidar en la contemplació de la natura. El



Wilhem, que és alhora gelós i negligent, busca l'actriu Theresa i troba la nena Mignon. A la Theresa li fa mal que Wilhem, quan escriu, sigui indiferent a tot i que el vell sigui cruel i desemparat en la seva soledat. La follia quotidiana s'apodera aviat del grup i la diàspora no es fa esperar. Mignon escull quedar-se amb Theresa quan Wilhem marxa sol per continuar el seu viatge per Alemanya. Enmig d'una tempesta de neu comença la seva escriptura.

Potser només la figura del Wilhem, que es diu simplement així (sense el *Meister*, mestre), perquè no arriba a fer-se senyor del seu ofici, encarna la semblança de l'última *Bildungsroman* amb el model clàssic. Wilhem és l'antítesi irresoluble d'anhel i desconcert, por, entusiasme, lament desesperat, només conduït a l'acció en accessos de ràbia. Indefinible vehemència i zel incurable del qui vol esdevenir escriptor, com un nen que es trobés a punt de fer un salt, aclaparat pel propi silenci. Però si la figura d'aquest Wilhem encarna el caràcter inicialment tràgic de l'heroi modèlic, la nova versió de la novel·la de formació ens desvetlla a cada pas en quina mesura l'heroisme ja no és reproduïble en termes novel·lescos.

Pel que fa a la representació externa, és clar, ja no és possible l'emplaçament dramàtic d'un "jo" a la Goethe, per mitjà de moviments monumentals, seriosament concebuts, com l'escena d'amor davant del mar, o les majestoses evolucions pels carrerons d'una ciutat, poblada pels artesans... Però aquestes diferències no passarien de ser els ingredients necessaris d'una posada en escena moderna del *Wilhem Meister*, relegats els vestits d'època, i actualitzat el paisatge, tan urbanitzat com desmanegat del segle xx..., si no fos perquè l'obra de Handke proposa una reflexió en profunditat sobre la noció de "formació" i sobre la noció d'"individu".

En primer lloc, el viatge pel món no desenvolupa cap caràcter. Com indica el títol, només és un moviment fals. El Wilhem no sap res més del que sabia, és a dir, que no sap res. No s'adapta millor al món. Tampoc ha deixat de pertànyer-hi. No s'ha arrecerat en l'exercici quotidià d'un ofici perquè en cap moment el que somia fer, escriure, es mostra com una activitat que té un valor d'ús per a algú o per a alguna cosa. Wilhem continua essent, per dir-ho així, la munió de consciències distintes que era abans de la seva marxa.

Ara bé, la incorporació escènica de la narració a la realitat física de l'espectador, una realitat física que no és la de l'actor i el seu públic, sinó la de la imatge cinematogràfica de l'actor contemporània a la seva existència real, trasllada l'interrogant clàssic de la novel·la de formació, des del contingut de la mateixa de "formació" a la forma d'"individuació" que mena l'actual mode de ficció. Provem de descab-

dellar aquesta idea. Perquè quan diem que el Wilhem sap o no alguna cosa més en el decurs del seu viatge, no fem, com a la novel·la de Thomas Mann, un diagnòstic omniscient sobre l'època personificada per un individu que ofereix en si mateix la complexitat de l'univers a format natural. Ens ho adverteix el mateix Peter Handke: la forma d'autoidentificació difereix substancialment de les maneres objectivistes que ens apropaven l'heroi clàssic.

"Els herois són els altres" mormola Handke, atònit encara davant les proporcions de la nova aventura. L'actriu de qui el Wilhem s'enamora, el vell combatent, el desconegut que se suïcida després de declamar les seves raons en públic: tots ells són més valents i més íntims que el propi Wilhem, a qui només resta la possibilitat de relatar el que veu. Sobre l'oportunitat de la seva visió haurem de tornar encara. Ens interessa constatar abans en quina mesura el col·lectiu de mirades que presenta el mode de ficció cinematogràfic pren en *Falsche Bewegung* la forma d'una reflexió sobre la noció d'"individu", escindida sense solució. Perquè l'acció de Wilhem en el món, l'escriptura, no fonamenta l'antiga acció testamentària de la paraula, i tanmateix, produeix textos a través dels quals circulen tots els llenguatges sense cessar. Ell mateix, és clar, que es mira a distància al pati de butaques, ha escrit el guió. Però la posada en escena de la nova percepció que inaugura el mode narratiu cinematogràfic no ens permet d'afirmar de cap manera que darrere l'heroi s'amaga l'autor, provant de passar al primer pla dramàtic d'un assaig d'explicació de l'univers que totes les novel·les del món, en un trencaclosques immens, ja no encerten a abastar. No és, en absolut, una minimització del contingut de la *Humanitas*, potser obsoleta, allò que opera el mode de ficció narrativa, quan se suma a la feina de metamorfosar la realitat per donar-hi un sentit.

Més aviat a l'inrevés: es tracta d'una intensa tematització del punt de partida platònic, la formació de la persona com a esclariment i visió de la imatge d'un mateix, el que acompleix l'última *Bildungsroman*. I és en aquest sentit que l'escissió tràgica de l'escriptor modern s'ha convertit en l'objecte privilegiat per a la narració cinematogràfica. Les noves tècniques narratives es consagren a aquest objecte, fent-ne, en conseqüència, una moderna *Künstlersroman*. W. Wenders, per part seva, matisa d'aquesta manera la distància de l'autor a la seva obra: " Crec que als dos primers plans de la pel·lícula he aconseguit deixar ben clar això: algú, de qui es parla, i de qui, tanmateix, es pot veure alhora alguna cosa. EL primer pla és una volada sobre l'Elba, fins que hom veu la ciutat de Glückstadt. Llavors el vol descendeix fins que hom veu la plaça del mercat i l'església; i per darrere de l'església passa un helicòpter, i llavors la

càmera retrocedeix i ens mostra qui precisament acaba de veure l'helicòpter, és a dir, el Wilhem, que mira des de la seva finestra. La pel·lícula comença, per tant, amb un relat, com en Goethe, des de dalt i total. Llavors es trasllada a una observació subjectiva. Crec que he mostrat aquesta mescla en els dos primers plans: algú de qui es parla i qui alhora s'hi presenta." <sup>15</sup>

Podríem concloure, si haguéssim de formular en quina mesura l'estereotip del gènere de la *Bildungsroman* ha netejat dels seus pressupòsits bàsics, (el relat d'autodidactisme i el camí de formació com a superació d'obstacles), les limitacions explicatives que van caracteritzar el seu moment clàssic, a saber, l'aristocratism i la fascinació pel passat, que la "semblança de vida contemporània" que ens ofereix l'obra de Handke-Wenders no es fa sense problematitzar les estructures cognoscitives. Tal vegada és suficient constatar, abans d'esmicolar els petits relats que configuren la nova característica de la novel·la de formació, què se n'ha fet en el nou mode de ficció, de la vella noció d'*Humanitas*.

La idea de "formació", certament, no ha desaparegut, però s'ha capgirat la seva relació explícita amb la vida. La seva intel·ligibilitat no és prèvia a l'experiència ni en deriva. El contingut de la idea de formació és un constructe: tots plegats fem una pel·lícula. El sentit dels problemes no és previ a l'acció col·lectiva dels seus protagonistes. No és tampoc exactament un resultat. ¿Seria desencertat si proposéssim el nom d'una mutació narrativa: el *Bildungsroman* ha esdevingut *Lebensroman*, "novel·la de vida"? ¿Quina és la desviació que Handke proposa davant la idea de la vida concebuda, segons la *doxa* protestant, com a camí funcional envers la realització professional? ¿Què significa aquest estirabot -moviment fals!-, que condueix a un atzucac els bons propòsits i les intencions assenyades del discurs clàssic, -anys d'aprenentatge...?

La significació (absent) de la vida il·lumina una imatge, tal vegada aquí, tal vegada més tard, en un *continuum* que ja no és narrable individualment. Recordem alguns d'aquests instants, cèl·lules interpretatives dels múltiples camins de vida que es creuen al camí de formació:

\* Wilhem desespera en silenci: vol ser escriptor, però no li vénen de gust els rostres de la gent. És la seva pròpia mare qui

---

(15) WIM WENDERS, "Die Helden sind die andern. Gespräch mit Peter Handke und Wim Wenders über *Falsche Bewegung*", dins *Die Logik der Bilder*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1988.

l'encoratja a deixar casa la seva i qui l'exhorta a no perdre, si vol escriure de debò, els seus sentiments d'avorriments i malenconia.

La pantalla ens ho mostra profusament: Wilhem viu a l'ombra de les lletres. El món està escrit, naturalment. Junt a la popular sàtira dels perdedors (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, -"De la vida d'un dròpol"), tota la biblioteca itinerant del Wilhem està representada per *L'éducation sentimentale*, de Flaubert. Tanmateix, el Wilhem es descriu a si mateix, per tota identitat, amb la sensació de ser un vianant que per atzar s'ha creuat als retrats que altres persones s'han fet al carrer. I quan reconeix una forma que pot estimar, no ho farà sense recórrer a records cinematogràfics. Mignon, per exemple, decanta mandrosa el seu cap, quan vol assentir, com ho fa Cary Grant a *La rossa Venus*.

\* El Wilhem veu en la política la primera forma d'alienació i el primer obstacle seriós per poder escriure: la política ha esdevingut aliena, no hi resta cap sentiment de vida describable.

Nogensmenys, "voler escriure" es percep en aquestes circumstàncies com una necessitat encara més radical. Basta reconèixer la seva enorme dificultat: escriure en un país, Alemanya, on hom viu la més terrible soledat, la soledat que amaga la por. És per això que el més ínfim dels pensaments pot ésser utilitzat com una filosofia d'Estat. ¿Com s'ha d'escriure en un país en què la por és una cosa supèrflua o bé una vergonya?

Quan vol escriure, el Wilhem constata la rellevància de dues condicions antigues: la primera, recordar; la segona, oblidar, és a dir, mancar. Sota aquestes condicions comença a escriure la història d'un home tranquil que és alhora incapaç de sentir pietat. Voldria demostrar que la serenitat i una certa manera de ser despietat amb la versemblança que la vida ofereix a cada pas, es pertanyen mútuament. Aquesta seria potser una història política. Perquè si el Wilhem anhela alguna cosa és, certament, un temps en què la política i la poesia fossin el mateix. I alhora sap que això no és pas possible: seria la fi del món i la fi del desig. I el seu anhel és desig de futur. Si alguna cosa li resta per fer, per tant, és explicar-se de nou la història d'Occident.

\* L'única escena amorosa de *Falsche Bewegung* és una elisió monumental: Wilhem i Theresa creuen llurs mirades des de dos trens que en paral·lel rodren en direccions oposades. La càmera ens mostra a vista d'ocell aquest atzar que no s'ha de repetir sinó per ventura.

Tots els membres del grup de marxa que coincideix en una passejada de tres dies patiran sengles escaramusses amb el malhumorat Wilhem, que pensa en veu alta, i no pas sense grans interrupcions i

meandres. Encara que no és entre ells el més boig. Aprèn constantment. Oblida. Com un nen que esdevé adult sense poder sostreure's a res.

Theresa, i amb ella totes les dones (impossibles), li retreu que no estimi. El seu permanent posat d'absència el fa intangible, inassolible. Tanmateix, és precisament una forma de la contemplació amorosa el que el Wilhem entén, mentre calla i no atorga, com a escriptura: "Sé que no posseeixo el que hom anomena do d'observació, però m'imagino la capacitat d'una mena de mirada eròtica. I de sobte se m'ocorre una cosa que sempre havia passat per alt. I no solament la veig sinó que em ve el sentiment alhora. Això és el que anomeno mirada eròtica. El que veig ja no és solament un objecte de la meua contemplació, sinó una part ben íntima de mi mateix. Abans hom ho anomenava "visió essencial" (*Wesenschau*). Una cosa esdevé signe del tot. Per això jo no escric pas simplement el que observo, com fan la majoria, sinó el que experimento. Precisament per aquesta raó vull ser escriptor." <sup>16</sup>

---

(16) PETER HANDKE, *Falsche Bewegung*, Suhrkamp, Frankfurt amb Main, 1975.

## Abstracts

*La novela de formación alemana (Bildungsroman) es testigo privilegiado de la renovación nietzscheana de la idea de personalidad. Desde el "yo" fáustico del Wilhelm Meister de Goethe, ávido del saber positivo que lo identifica, legítima y sujeta, dos siglos de crítica de la razón ilustrada se metamorfosean lentamente en el "yo" soñador de las novelas de Peter Handke: individuación de una búsqueda sagrada en el límite de la Historia. El educando, cuya formación es el leitmotiv del relato épico arquetípico de la Pedagogía ilustrada, se disuelve en el arte anónimo de la narración que inventa los mitos contemporáneos.*

*Le roman allemand de formation (Bildungsroman) est un témoin privilégié du renouveau nietzschéen de l'idée de personnalité. Depuis le "moi" faustien du Wilhelm Meister de Goethe, avide du savoir positif qui l'identifie, le légitime et le tient, deux siècles de critique de la raison éclairée se métamorphosent lentement dans le "moi" rêveur des romans de Peter Handke: individuación d'une recherche sacrée aux limites de l'Histoire. L'apprenant, dont la formation est le leitmotiv du récit épique archétypique de la Pédagogie éclairée, se dissout dans l'art anonyme de la narration qui invente les mythes contemporains.*

*The German novel of formation, the Bildungsroman, is a privileged witness to the Nietzschean revival of the idea of personality. From the Faustian "I" of Goethe's Wilhelm Meister, avid for the positive knowledge which identifies, legitimises and subjects him, two centuries of criticism of enlightened reason are slowly metamorphosed in the "I as dreamer" in the novels of Peter Handke: the individualisation of a sacred quest within the limits of History. The pupil, whose formation is the leitmotif of the architypal epic of enlightened Pedagogy, disintegrates into an anonymous narrative art which creates contemporary myths.*