

Josep Maria Calsamiglia,
Assaigs i conferències,
Ariel Filosofia, Barcelona 1986.

ASPECTES FILOSÒFICS DEL MODERNISME

És sorprenent, o potser significatiu, que aquest curs de la Societat Catalana de Filosofia, dedicat primordialment a la història del pensament filosòfic català durant els segles XIX i XX, comenci amb un tema com el del contingut filosòfic del Modernisme, que aparentment no correspon a un dels temes pròpiament filosòfics d'aquest període. És significatiu perquè el Modernisme, que cada dia es revaloritza més, representa una etapa crucial en l'evolució de la cultura catalana i és important examinar-lo des de tots els punts de vista. El gran ressò que va tenir el moviment noucentista va deixar arraconada tota possibilitat de reflexió seriosa sobre el Modernisme i ara, en canvi, aquesta reflexió ha pres una vigència extraordinària amb els treballs de Valentí, Molas, Castellanos i Marfany —treballs que he de citar, de bon començament, perquè m'han servit de base per aquesta exposició, però no vull carregar-la amb moltes citacions i referències—. Ens interessa saber veure què hi ha de filosòfic en moviments que no s'avenen al discurs filosòfic convencional. En aquest aspecte, si no fóssim una mica elàstics, mai no podríem ocupar-nos, per exemple, dels supòsits filosòfics del romanticisme, dels problemes ètics en la tragèdia grega, o de pensadors com ara Nietzsche, Montaigne, o Pascal.

Efectivament, aquesta qüestió és rellevant pel que fa a l'irracionalisme de què han estat acusats els modernistes. La raó, parafrasejant una mica de lluny

Aristòtil, és una cosa que es pot entendre de diverses maneres. Integrar-ho tot en un sol sistema significa llevar moltes possibilitats al mateix pensament i a la riquesa de les múltiples encarnacions de la veritat. Acusar d'irracionalitat i, tot seguit, bandejar és un mal negoci per als qui treballem i volem fer treballar les idees filosòfiques.

Es fa difícil delimitar i definir en què ha consistit el Modernisme. Davant de la dificultat d'atribuir-li un contingut totalment precís, hom ha volgut caracteritzar el modernisme català a partir de la significació mateixa del terme, com un «isme» que es proposa adaptar-se a la modernitat. És evident que el Modernisme va ser una rebel·lió contra una cultura establerta que es considerava anquilosada, ancorada en un passat que ja no era ni tradició, perquè no era tradició viva. Els modernistes volien posar-se al nivell del que s'havia anat esdevenint en l'evolució creadora de les comunitats culturals veïnes. En aquest sentit, el Modernisme seria una actitud generalitzable pròpia de les cultures que es consideren endarrerides i volen recuperar el terreny perdut. El Modernisme, com el Noucentisme, no exhibí un programa explícit, però sens dubte és clar el seu projecte d'adaptació a les circumstàncies modernes.

No es tractava únicament de posar-se al dia, o de ser revolucionari perquè sí. Aquella estructura cultural que s'havia iniciat amb la Renaixença s'havia evadit dels autèntics problemes i havia anat a raure al racó d'un historicisme i d'un tradicionalisme que havien aturat l'impuls primer. L'ensopiment d'aquesta situació és el que molestava els modernistes. No és que s'oposessin a la tradició. És que aquesta tradició era morta, i ells volien obrir-la a la vida. Per tant, repeteixo, és aquesta lluita de la vida contra la mort, de l'impuls creatiu contra l'atur repetidor

allò que caracteritza el Modernisme, més que no pas la simple adaptació a un moment històric.

Per posar fi al cercle tancat en què es trobaven, els modernistes, com és lògic, s'obriren a tota classe d'influències exteriors. Partint del principi que tot aquell que ens influencia és, en certa manera, escollit per nosaltres, podríem caracteritzar també el Modernisme segons les referències exteriors a Catalunya que prengué aquest moviment. L'ambient exterior, europeu, amb què es trobaven aquests homes correspon a la crisi del positivisme. Com que el positivisme havia percutit molt poc en el pensament català, és explicable que, al començament del Modernisme, es puguin trobar algunes manifestacions de caire positivista. Pompeu Gener, sens dubte més fidel a Littré que no pas a Comte, és un exemple d'aquest conat de pensament positivista. Més important que la influència pròpiament positivista és la que exercí el naturalisme, sobre el mateix Pompeu Gener i molts altres autors admiradors de Zola. És fàcil de justificar que, tractant-se d'un moviment essencialment artístic i literari, el Modernisme fos més sensible al naturalisme, com a estil i com a forma narrativa, que no pas a la filosofia comtiana.

Abans d'entrar definitivament en el tema d'aquesta exposició, voldria assenyalar que, moltes vegades, l'obra dels escriptors modernistes no és proporcional a la importància que tingueren com a anunciadors, com a encetadors de nous camins. La seva actitud enfront de la crítica literària, les seves * concepcions de l'art, les reflexions més especulatives sobre els principis de la seva posició, tot això ho hem d'anar a buscar en textos molt breus, de vegades esquifits, com articles o petits assaigs. Considerem, per exemple, que autors nuclears com Cortada, Casellas, Brossa i Soler i Miquel publicaren la seva obra a

la premsa periòdica, i no de llibre en llibre. Els seus contemporanis havien de llegir *Els sots feréstecs* o *Les multituds*, de Raimon Casellas, només de mica en mica. És sorprenent, per tant, fins i tot meravellós, que un moviment de la importància del Modernisme estigui representat no per filòsofs autors de greus tractats, no per grans poetes —amb l'excepció de Maragall, que deixo de banda perquè va més enllà del pur Modernisme—, no per crítics que escrivien llibres d'història i de crítica literària, sinó per escriptors que redactaven articles periodístics suggeridors, plens d'implicacions, però poc definits conceptualment parlant.

En tots aquests autors es poden trobar aspectes filosòfics, si més no com a pressupòsits de les seves concepcions de l'home, de la naturalesa i de la creació, fonamentalment de la creació artística. Tractaré de perfilar uns quants temes que mostrin la filosofia que s'amaga al darrera de la seva modèstia. En primer lloc, hi ha una concepció que considero bàsica, de la qual es desprèn tot el que fa referència als punts anteriorment esmentats. Davant la idea positivista —i, per tant, en l'ordre literari, enfront de la concepció naturalista de la realitat—, proposen una nova concepció de la realitat. Aquesta realitat, ells l'entenen en dos sentits: la realitat unilateral i banal que ens ofereix l'observació, l'experimentació i la ciència positiva, i la veritable realitat, la nova realitat que ens presenten els creadors artístics. La seva realitat, evidentment, és la segona, i respon, en tant que és fruit de l'acció reveladora del geni, a una concepció esteticista. Què vol dir trobar una realitat? Vol dir transformar allò que és patent, travessar l'ordre dels mers fenòmens i arribar a l'ordre dels valors. Per consegüent, l'obra de l'artista i l'esteticisme que preconitzen no són el resultat d'una actitud agressiva, sinó

d'una penetració en la realitat que va més enllà d'allò que és simplement present. No existeix una realitat neutra: sempre arribem a la realitat des d'una perspectiva.

Ara bé, no es pot negar que la perspectiva positivista i naturalista és —passeu-me la redundància— una perspectiva. El punt de vista del sentit comú i de la utilitat és semblant al científic, unilateral, empobridor i reductiu. Sempre que hi ha interpretació hi ha selecció. Però la selecció que realitza el creador artístic és d'una naturalesa completament diferent a les altres: ens porta més enllà de la immediatesa, ens transforma, ens allibera, en comptes de subjectar-nos i, en certa forma, encadenar-nos a la pobresa de la realitat patent. Casellas diu que l'obra de l'artista és una transfiguració que dignifica la materialitat de l'objecte que se'ns presenta als sentits. El mètode que condueix a aquesta nova i digna realitat és comparat, tot sovint, al científic. Casellas i, eventualment, Brossa assenyalen dues direccions del pensament. La direcció de la ciència és, de primer, experiència. Però és una experiència limitada per la seva finalitat, que és constatar allò que havia estat previst. L'experiència dona pas a l'anàlisi de l'experiència, i aquesta, al concepte i a la llei. És el camí d'un procés d'abstracció on el punt culminant, el coneixement de les lleis i de la regularitat dels fenòmens, ja està determinant el punt d'origen. Amb l'experiència científic@* comença una tria practicada sobre la realitat que porta a les lleis. Però l'ésser de les lleis, de la regularitat dels fenòmens, és el fenomen mateix. La realitat a què aspira el mètode científic no va més enllà del fenomen. La direcció —o el mètode— de la creació artística comença també per l'experiència. Però es tracta d'una experiència integral, més completa, menys triada que ja científica. Aquesta experiència

—que podríem anomenar, usant un vocabulari més actual, «vivència»— no ha de passar pel filtre de les anàlisis científiques. Ben al contrari, persegueix la suggestió, que al seu torn porta a l'emoció, i aquesta a la revelació de l'essència. L'analogia formal amb el mètode científic —passar del singular de l'experiència a l'universal del concepte i la llei— és evident. Però allò genèric a què s'eleva l'experiència singular, a través de l'emoció, no és cap cosa fàctica, per als modernistes. No és un estat, no és un sentiment efímer, no és un fet de la consciència susceptible d'una anàlisi psicològica. L'emoció revela alguna cosa que va més enllà dels fets, dels objectes i de la seva regularitat. Aquest més enllà és el que anomenen «essència».

Segons la concepció de Casellas i de Brossa, l'essència no és definible, és desdibuixada —això provocarà la irritació de d'Ors i els noucentistes—. Té una consistència, una entitat pròpia, és com un centre de referència, però sense contorns ben determinats: mai no resta tancada ni empresonada. Precisament aquest no restar tancat és la característica que contraposa l'essència al concepte. L'essència es va transcendent permanentment a ella mateixa, va obrint camí i mai no resta, per tant, en una posició estàtica. Podríem dir que aquest món d'essències a què aspira fonamentalment l'artista, amb la seva transformació de la immediatesa natural, no imposa res, no mana, prescindeix del poder, no porta ni busca la certesa, sinó més aviat una realitat que s'apropa a nosaltres al preu del risc i de la incertesa. El coneixement de l'ordre de l'art és un «què sé, jo?» diferent del «sé que no sé res» socràtic. Perquè aquest «què sé, jo?» no és solament una confessió de la impossibilitat de la certesa, sinó que manifesta una obertura a anar sabent més per no quedar-se esclavitzat en una sola forma de saber. Segurament és aquí —ho dic simplement de

passada— on el Modernisme literari s'obre a la influència del Simbolisme. Aquest mètode singularitat-suggestió-emoció-essència, aquesta tensió amorosa entre singularitat i essència, es posa de manifest en un comentari merament tècnic de Casellas que podem usar, ara, com a metàfora. Traiem aquest text de la presentació que féu aquest autor de *La intrusa*, de Maeterlinck (obra traduïda per Pompeu Fabra), a propòsit del gran festival modernista de Sitges de l'any 93. Diu literalment: «Avui el músic, el pintor, el poeta i el dramaturg menyspreen la frase melòdica massa definida, el dibuix excessivament acusat, la imatge només precisa i l'argument exageradament limitat.»

Una segona temàtica, potser no tan central com l'anterior, és la relació entre l'home i la naturalesa. Entre l'home i la naturalesa, hi ha polaritat i també implicació mútua. Els modernistes conceben l'home com una manifestació de l'energia natural. És present en ells el residu romàntic de la comunió amb la naturalesa. Però, al mateix temps, la naturalesa pot prendre l'aspecte d'un obstacle, o d'un adversari perillós. L'artista troba en la naturalesa el mitjà de la seva actuació, la matèria que admet el seu gest creador que condueix a la naturalesa veritable i més profunda. Però aquest mitjà té la capacitat d'oposar-se a l'acció alliberadora i dignificant. La naturalesa és també una amenaça, una energia que supera l'home i que li és contrària. A *Els sots feréstecs*, de Casellas, és clarament present l'altra cara, el rostre sinistre de la naturalesa. El seu protagonista, mossèn Llätzer, que representa realment aquest home creador que vol refer la comunitat, és posat a prova i atacat permanentment per un grup d'homes primitius —d'homes que representen la col·lectivitat en tot el que té de baix i barroer—. Però no solament els homes, sinó la

mateixa naturalesa li fan la vida impossible: les hores que van cobrint les parets mig arruïnades de l'església i que no li permeten consolidar-la i restaurar-la, les herbes què no paren de créixer, els ocellots... Per tant, el risc que ha de córrer l'artista li imposa una existència dramàtica. El creador reposa en la naturalesa, però no pot penetrar-la sense esforç. La naturalesa és un mitjà i alhora una amenaça.

D'aquest tema es desprèn un altre aspecte filosòfic important: la relació entre individu i espècie, entre l'individu i la col·lectivitat. El creador és el que transforma la naturalesa. El model de l'artista és, en darrera instància, el Gran Creador, i la seva màxima aspiració és arribar a ser una mena de «semicreador». No es pot parlar pròpiament de monisme, en els modernistes, ni de fusió amb la naturalesa en el sentit de *natura naturans*. Perquè la naturalesa és amb nosaltres, però alhora és l'alteritat, l'enemic. El geni col·labora amb la naturalesa i lluita contra la naturalesa. Aquesta lluita no té sentit sense el treball d'una voluntat radicalment individual. L'home, com a individu, és superior a l'espècie que la naturalesa li ha assignat. L'home es realitza precisament en la seva individualització. Sense la font de la subjectivitat no hi pot haver creació ni llibertat. No es tracta únicament d'una subjectivitat i d'una llibertat de caire polític i moral. Aquestes exigències de la creació tenen, com a tals exigències, una arrel originària metafísica. Els valors condicionals de la plenitud de l'ésser són la noblesa, la llibertat i la individualitat. Així doncs, és impensable que la qualitat suprema i la universalitat de l'artista creador brolli d'una realitat convencional o social. Només el nucli estrictament personal de l'artista pot despertar una emoció i un interès universals.

Els mecanismes intermediaris, els òrgans de la

relació humana i social són instruments produïts per abstraccions pretesament universalitzadores que falsegen la comunicació. La intimitat dels homes és el veritable mitjà per entendre's, però es deixa encegar per la lluminària de les col·lectivitats organitzades, les institucions i la massa. S'esbossa aquí una crítica de la cultura ja feta, esquelètica, a partir de la creativitat individual i de la realitat viva. La naturalesa com a obstacle s'identifica, de vegades, amb les institucions, amb els canals de relació establerts i amb la massa. A mode de pura indicació, i gairebé per acabar, m'agradaria subratllar que, en allò que tenen d'anàlogic, les relacions home-naturalesa i individu-col·lectivitat podrien ser el cor d'una teoria modernista del mal. Les consonàncies del pensament modernista amb el que s'ha anomenat el decadentisme a Europa no són un inconvenient per la confirmació que les grans multituds són un dels mals que han tacat l'individu, la llibertat i la creativitat.

¿Què tenen d'específicament filosòfic aquestes idees que hem exposat? ^En quina sòlida tradició o tradicions poden inscriure's? La veritat és que les ressonàncies de la gran filosofia europea del segle XIX en el Modernisme són evidents i nombroses. Però la tradició filosòfica catalana ja havia quedat ensorrada segles enrera quan els modernistes van néixer. La seva formació és admirable, tenint en compte les seves possibilitats, però absolutament escassa. El seu* coneixement dels autors que en certa manera glossen és, gairebé sempre, de segona mà. Sens dubte és present Schopenhauer, no solament pel voluntarisme, sinó també pel seu concepte del món com a representació que cal perforar per assolir la vertadera realitat. Es respira, en l'ambient modernista, el final del positivisme i, sobretot, la superació d'aquest per l'evolucionisme. Podem trobar rastres del transcendentalisme

d'Emerson, o d'un il·lustre desconegut com Guyau, autor d'una obra de títol significatiu: *Assaig sobre una moral sense obligació ni sanció*. Bergson no és present, però podria ser-hi perfectament. Únicament Soler i Miquel li dedicà un article no gaire profund, que no li devia deixar senyals marcats perquè en Maragall, gran amic de Soler, no hi ha ni rastre del francès. Amb tot, és extraordinària la capacitat que tingueren aquests homes per copsar l'essencial d'aquests i altres filòsofs, sense haver pogut accedir directament als seus textos. En aquest sentit és simbòlic el cas de Maragall amb Nietzsche. El seu primer article sobre aquest filòsof — que publicà a *L'Avenç* perquè el *Diari de Barcelona* va rebutjar-lo—, el va compondre sense altra informació que la que li proporcionà la lectura d'un article d'una revista alemanya; un article que més aviat feia una crítica banal i falsejadora de l'autor. Partint d'una informació falsa, Maragall va escriure un treball força fidel al pensament nietzscheà. Dic que és simbòlic perquè aquesta capacitat d'encertar a les palpentes és una constant de l'impuls interior que movia els modernistes.

Possiblement, els veritables «moderns» foren els noucentistes, que, ordenats, articulats i sistemàtics, establiren les condicions formals per a una cultura a l'alçada del seu temps. Però la llavor efervescent i la dispersió reactiva del Modernisme potser són més allisonadores per a l'aspiració a la saviesa que propugna la filosofia. La insubordinació permanent de la llibertat i la racionalitat, l'una respecte a l'altra, recíprocament, és un mètode eficaç per recordar-nos que aquesta aspiració mai no toca el fons, i que ens cal fer ús d'aquell «què sé, jo?» de Montaigne que hem esmentat més amunt. Acabaré com acaba Valentí, amb la garantia que la seva conclusió és fruit d'una investigació directa i plenament fiable —la qual cosa,

confesso, jo no he pogut pas fer—. Diu que el Modernisme «precisament no s'ha de comprendre com un temps de confusió, i molt menys d'esterilitat, sinó com el que realment va ser: un dels moments de major vitalitat i potència creadora de Catalunya».