

ESLOVENS, SÚBDITS AUSTRIACS

El temps prerevolucionari de la primera meitat del segle XIX, el temps de revifament nacional, ens proporciona una de les màximes figures de la literatura eslovena, France Prešeren (1800-1849). Caldrà utilitzar la mesura esmolada de Gombrowicz per acostar-nos a un poeta que el personal docent d'Eslovènia, la versió alpina del professor Pimko de *Ferdydurke*, presenta als seus alumnes com el gran poeta, més enllà de tots els dubtes, a vegades probablement fins i tot més enllà de totes les explicacions amb aquella frase, digna de ser repetida una altra vegada: "Estimem [Juliusz Słowacki] i admirem les seves poesies, perquè era un gran poeta."⁴⁷⁵

A causa de voler evitar el perill de qualsevol tautologia no comencem parlar de Prešeren ni amb l'enumeració de les seves dades biogràfiques ni amb els indicis de la recepció ampla i important que van tenir les seves poesies al llarg dels anys, sinó amb un poema.

El segon sonet del cicle *Sonets de desconsol* ("Soneti nesreè") és dedicat al poblat en el qual va néixer, situat a Carniola Superior (Gorenjska), a prop de la actual frontera entre Àustria i Eslovènia. El poema dedicat a la seva llar de Vrba, a una masia al costat mateix de l'església de Sant Marc, sembla profundament patriòtic. El càntic al poble natal és construït com una sola, però molt complexa oració condicional que expressa un estat de coses irrealitzable. Els quartets exposen la condició sota la qual s'hauria pogut complir tot allò que descriuen els tercets. Si jo no hagués marxat de casa per anar a estudiar, diu el poeta, hauria fundat una família i hauria viscut una vida plàcida sota la protecció del patró del poble.

⁴⁷⁵ GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pàgina 67.

O Vrba! sreèna, draga vas domaèa,
kjer hiša mojega stoji oèeta;
da b'uka žeja me iz tvojga svéta
speljala ne bila, goljfiva kaèa!

Ne vedel bi, kako se v strup prebraèa
vse, kar srce si sladkega obeta;
mi ne bila bi vera v sebe vzeta,
ne bil viharjev nótranjih b'igraèa!

Zvestó srce in delavno roèico
za doto, ki je nima miljonarka,
bi bil dobil z izvoljeno devico;

mi mirno plavala bi moja barka,
pred ognjem dom, pred toèò mi pšenico
bi bližnji sosed vároval – svet' Marka.

Oh, Vrba!, aimat, feliç poble natal
on del meu pare es troba encar la casa;
si del teu món el delit de saber
no m'hagués apartat, serp enganyosa!

No sabia com és que es fa verí
tota dolçor que el cor vol obtenir;
no hauria pas perdut en mi la fe,
ni del meu torb intern fóra joguina!

Un cor fidel i mà feinejadora
en dot, enveja de milionària,
n'hauria tret de l'escollida verge;

la meva barca amb calma avançaria,
del foc la casa i de la pedra el blat
Sant Marc, aquí al costat, em salvaria⁴⁷⁶.

Entre les dues parts del poema hi ha una relació que indica clarament la impossibilitat de posseir d'una manera indivisible tot allò que els versos semblen preuar. Entre els continguts de la primera i la segona part s'eleva una barrera impenetrable. És cert que la pau de la vida rural sembla preuada de tal manera que ens podria induir a la conclusió que el poeta considera que hi ha una fórmula senzilla per obtenir la felicitat. Ser feliç és tan fàcil com complir amb els preceptes establerts. Cal que un home es casi amb una noia verge perquè d'aquesta manera pot esperar la fidelitat i la predisposició de treballar incansablement sense queixar-se mai. Però perquè el vaixell de la vida navegui tranquil, no n'hi ha prou amb aquest escrupolós seguiment de bons costums previstos per contraure matrimoni i desenvolupar una vida familiar plàcida. Per

a la felicitat i la pau interior cal també la convicció que l'home ha de complir només les seves obligacions, de la millor manera possible, i confiar. Tot allò que supera les seves forces, no l'ha d'amoïnar, com l'amenaça dels núvols negres que porten pedra per arruïnar la collita de tot un any, o el foc, un temor encara més gran, que pot convertir en pols i cendra els fruits de tota una vida. La protecció contra els cops del destí, l'incontrolable atzar de les desgràcies, s'ha de confiar a les mans de Sant Marc, el patró del poble.

L'última estrofa no li promet pas al pagès una protecció superior de les seves propietats si és capaç de mostrar una confiança cega en la salvaguarda divina. La fe no li assegura pas que mai cap llamp caurà allà on ha sembrat, la fe li ha d'assegurar només el recer de la felicitat. És la promesa d'una felicitat confiada que anul·la tot temor. Sant Marc és, doncs, només una de les possibles formes de creure en Déu. La felicitat d'aquesta existència rural descansa sobre la fe ingènua de les oracions infantils, la fe senzilla i cànida en un àngel de la guarda. Aquesta infantesa confiada i obedient és el món que el principi del poema creu perdut.

Observeu, però, com aquest món plàcid inabastable no és cap paradís, cap estat de coses desitjable. Fixeu-vos en la ironia amb la qual France Prešeren escriu els arguments de les creences populars sense que li tremoli la mà: si la dóna és verge, serà fidel i treballadora i si l'home és temorós de Déu, les seves propietats quedaran resguardades de qualsevol catàstrofe natural. El poeta evidentment no creu en la lògica d'aquests dos arguments i qüestiona obertament la institució de la família, la moral i fins i tot la mateixa fe religiosa és comparada amb una simple superstició amb la qual els pagesos volen conjurar el mal i anular l'amenaça de les forces de la natura. No només en aquest poema, sinó el conjunt de les seves poesies conté una revisió crítica dels valors més tradicionals i més intocables.

El desassossec de les primeres dues estrofes del sonet parla en canvi del desig de saber, d'adquirir nous coneixements que està descrit amb una figura. El poeta no es refereix a un simple desig, ni tan sols a una voluntat manifesta, sinó que aquesta necessitat punyent d'aprendre és per a ell *uka žeja*, una metàfora que hem d'entendre literalment com la set d'ésser instruït. Apren dre, estudiar, és per a ell una necessitat física més elemental. I tanmateix aquesta

⁴⁷⁶ Agreeixo l'ajut de Jaume Creus per fer aquesta traducció.

necessitat se li ha mostrat amb el temps com fraudulenta, fonamentada en unes expectatives falses. Aquesta necessitat és la causa que l'ha enganyat per fer-lo sortir del món de la infantesa, del poble natal, de la segura casa del pare. Aquesta necessitat és la serp bíblica que sedueix amb la promesa d'obrir portes al coneixement, però quan els fugitius emprenen el camí d'abandonar la càlida seguretat de la ignorància, el premi que els espera no és altre que el dolor. El dolor en veure com el transcurs de temps converteix les promeses en un beuratge enverinat que l'home tot i això s'ha d'empassar. El dolor de no conservar ni una espurna de fe en les pròpies capacitats, el dolor que converteix l'home en una joguina. L'home sencer és finalment una nina inerta amb la qual juguen les despietades mans de dolor, de la in-felicitat.

Mirem ara el context en el qual va ser escrit aquest poema, des de punt de vista de la identitat nacional. A partir d'aquesta introducció esperem que no sigui difícil de comprendre que la primera meitat del segle XIX, tot i la seva evident atmosfera de revifament nacional, els cercles dels intel·lectuals a Eslovènia estaven molt allunyats d'una glorificació de la vida rural desproblematitzada. El ventall de possibilitats que es discutia a favor de diferents conceptes del país va ser ampli i sobretot extraordinàriament complex.

El terme revifament nacional a les terres eslovenes de cap manera es pot identificar amb la convicció que la vida pagesa posseeix una mena d'innocència primordial que s'ha de conservar a tota costa. Ans al contrari, el segle XIX va portar el final definitiu d'un concepte de món en el qual definir-se com un eslovè significava pertànyer a una població notablement homogènia, no estratificada socialment, composta exclusivament d'estrats socialment poc afavorits i que contrastava amb la classe social poc nombrosa, però governant, dels alemanys. La noció de la diferència no va néixer pas aleshores, el fet de ser diferents, els pagesos i els artesans eslovens a les regions de la corona dels Habsburgs la tenien inculcada fins al moll de l'os a causa dels llargs segles d'una convivència no sempre fàcil amb la noblesa aliena. Per adonar-se que tenien una llengua o uns costums propis no necessitaven cap agitador de la consciència nacional. La qüestió que reneix al principi del dinou és una altra. Amb un fervor considerable esclata la qüestió de si el poble es pot o es vol identificar amb aquesta comunitat rural sense estratificació social o no. Per tot un seguit de circumstàncies la discussió sobre

aquest aspecte es prolongarà amb variacions necessàries fins a la segona meitat del segle XX i provocarà tensions d'unes conseqüències veritablement greus.

Al principi del segle XIX apareix també una altra constant dels debats nacionals a Eslovènia, la qüestió del marc estatal dins del qual la població es voldria veure inclosa i que millor protegiria els seus drets. L'impuls per fer-se obertament aquesta pregunta ve donat primer pels esforços gegantins que Napoleó Bonaparte va destinar a refer el mapa d'Europa en interès propi. Entre 1803 i 1813 les províncies austríaques on vivia la població eslovenoparlant van ser unides en la *Il·liria*, junt amb la península d'Ístria i la costa dàlmata, amb el centre administratiu situat a Ljubljana. Aquesta efímera entitat política va mostrar clarament que l'estat al qual els eslovens podrien pertànyer no era només el *Reich* mil·lenari dels alemanys. Hi havia altres opcions, la napoleònica no va resultar de gaire durada ni va ser rebuda amb entusiasme, però a causa de les reformes del sistema escolar i judicial i la creixent importància que es va atribuir a la llengua eslovena va ser per alguns intel·lectuals aïllats tota una promesa de futur, com demostren els cànctics de Valentin Vodnik (1758-1819).

Més important que aquests esdeveniments polítics van ser les conseqüències de les idees sobre la germanor entre els pobles eslaus. Aquesta opció d'un futur estat eslau disposava d'un ventall especialment variat. Veus rares i visionàries apostaven per un hipotètic paneslavisme, ja que l'opció d'una futura unió dels eslovens amb els pobles dels eslaus del sud va tenir un pes notablement superior. Des de bon principi aquesta possibilitat comptava amb l'argument de la necessitat de sacrificar la llengua a fi de formar una entitat política més nombrosa i més forta. La tercera via passava per un militant austroeslavisme, la idea que només el marc de la Monarquia existent podria oferir unes condicions favorables i per això no calia canviar res més que assegurar als eslovens una certa autonomia dins de l'estat austríac. Només France Prešeren amb el *Brindis*, que ja hem comentat anteriorment, amb declaracions públiques i les que recull la seva variada correspondència, rebutjava clarament tant la institució monàrquica d'Àustria com una futura unió amb altres pobles sudeslaus i per això deixa intuir que el futur del seu poble podria consistir en un ple reconeixement de la seva autonomia i que els esforços s'havien de dur a terme en aquesta direcció.

En canvi, Jernej Kopitar (1780-1844), gran impulsor de l'estudi de les llengües eslaves a Viena,⁴⁷⁷ encarna les paradoxes típiques del seu temps. És l'autor de la primera gramàtica científica de la llengua eslovena, *Grammatik der slawischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark* ("Gramàtica de la llengua eslava de Carniola, Caríntia i Estíria", 1808). El desenvolupament urgent d'una elit cultural pròpia per a ell era fora de tota qüestió, però alhora va fer seva la idea de Herder que la puresa d'una llengua es trobava només en la parla de la població rural i que tota cultura s'havia de basar en el llegat de la cultura popular. Aquesta orientació, expressada sobretot en la introducció a l'esmentada gramàtica, havia de fer encara molta fortuna entre els intel·lectuals eslovens, però tot just unes generacions més tard. En el seu temps va provocar un enfrontament directe amb el cercle dels romàntics eslovens, una disputa de la qual les seves opinions van sortir derrotades.

Tot i haver definit per primera vegada amb precisió i fonaments científics les característiques de la llengua eslovena i la seva extensió geogràfica i històrica, segons Kopitar la identitat eslovena no existia com una entitat autònoma. Kopitar, format a Viena i profundament vinculat als cercles acadèmics de la capital de la Monarquia, va adoptar plenament la visió alemanya, molt en voga aleshores, que tots els eslaus junts formaven una nació. La més cèlebre formulació d'aquesta convicció la trobem en les *Idees* de Herder on la nació germànica, dins de la qual les diverses tribus ja han solidificat en una sola entitat, en la nació alemanya, és oposada al món eslau. Tot el conjunt del món eslau forma doncs la nació eslava, les divisions internes d'aquest conjunt, però, no són altra cosa que tribus i les llengües no tenen una identitat pròpia, sinó que representen només dialectes d'una llengua comuna.

Jernej Kopitar era un lingüista de pes, amb coneixements de les llengües eslaves massa sòlids com per poder creure en l'existència actual d'una llengua-mare de tots els eslaus, encara que no es cansava de parlar de dialectes i tribus, com molts dels seus contemporanis. Però la idea d'unió li va agradar i no va estalviar esforços per aplanar el camí cap a la construcció d'una sola nació eslava. Com tot el projecte era de dimensions monstruoses s'havia de dur a terme en

⁴⁷⁷ ESPAGNE, Michel; WERNER, Michel [Eds.], *Qu'est-ce que la littérature nationale?*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994. En el llibre es troba una extensa presentació de les influències de Kopitar a Viena.

diverses fases. Ell va preveure que el primer esglaió que s'havia de superar era efectivament la *construcció* d'una llengua comuna. Però aquesta proposició era només un objectiu molt llunyà. Per encaminar-se en la direcció correcta calia fer un pas previ, molt necessari, en el qual ell i la seva escola podrien contribuir molt: la unificació dels signes gràfics en l'alfabet llatí que els eslaus utilitzen per anotar el llenguatge. Com que s'ha de començar per alguna part, la proposta de la reforma de l'alfabet li va tocar a la llengua eslovena. I així va esclatar una viva polèmica.

Èrkarska pravda, el denominador comú per tota una sèrie de cartes creuades, articles periodístics i no pocs epigrames satírics, va passar a la història com la "guerra de l'alfabet" o la "disputa sobre les lletres." El nom que li posem no és tan important, de molta més rellevància és comprendre què pretenien les reformes proposades. No es tracta de cap discussió sobre les normes gramaticals ni sobre les paraules admeses o bandejades per fer l'eslovè més semblant a les llengües veïnes, estem parlant d'una polèmica que afecta només els signes gràfics.

Des del temps d'Adam Bohoriè i les obres dels protestants, l'eslovè havia estat unificat en la variant estàndard amb una ortografia que permetia polir les diferències entre els dialectes basant les normes no només en la fonètica, sinó també en l'etimologia. Al principi del segle XIX l'existència d'una variant de llengua escrita i unificada era de fet ja una realitat. Per això al rerafons de la disputa sobre les lletres hi havia l'objectiu d'anul·lar tota aquesta tradició i d'establir l'eslovè escrit seguint el principi d'una escriptura estrictament fonètica ("Escriu com parles i llegeix el que està escrit"), introduïda al serbi modern per part d'un dels protegits de Kopitar a Viena, Vuk Stefanoviæ Karadžiæ. Els dos alumnes de Kopitar, Peter Danjko (1787-1873) i Fran Metelko (1789-1860), que van elaborar cadascú el seu projecte de reforma, van preveure que l'eslovè precisava una munió de caràcters, aportats directament del ciríl·lic i convertien la variant estàndard en una transcripció fonètica molt exacta, i amb això extremament complicada, dels respectius dialectes. L' anotació de Metelko va arribar a ser introduïda a algunes escoles, ja que aquest alumne de Kopitar va ocupar la primera càtedra d'eslovè, establerta en 1817 al Liceu de Ljubljana. Però fins i tot d'aquest àmbit va desaparèixer ràpidament i sota una prohibició expressa. La reforma, apta només per als savis dels gabinets lingüístics, no va agradar, però si hagués reeixit probablement hauria pogut produir una ruptura definitiva. Primer hauria pogut trencar per sempre més la unitat de la variant estàndard. Però, a

més a més, l'anotació resultava massa complicada per l'ús de les classes populars. Sortosament, aquest no va ser el cas. El mèrit més important de reduir la influència de l'il·lustre paisà de Viena al propi país pertany sobretot a dos homes, a Matija Èop (1797- 1835) i a France Prešeren.

Sense dubte gràcies als professors de literatura, ells dos formen en la consciència dels eslovens una mena de parella indestriable. L'ample horitzó intel·lectual de Èop, que es podia servir d'una bona dotzena de llengües, va proporcionar al poeta els fonaments teòrics necessaris per a l'elaboració del cèlebre llibre de *Poesies*, publicat tot just en 1846, que representa, però, una recopilació selecte de tot el conjunt de la seva obra. La història d'aquesta simbiosi és evidentment més complexa. Si més no queda clar que Èop va contribuir significativament a divulgar entre els seus deixebles els principis de l'escola romàntica dels germans Schlegel, en una clara oposició als romàntics posteriors, representats per Herder i bolcats a l'estudi de les tradicions populars. Aquesta orientació cap a una literatura culta és la característica principal del romanticisme de Prešeren, com ho són també les formes poètiques i els esquemes mètrics dels grans clàssics de les literatures en llengües romàniques, que Prešeren va introduir a la literatura eslovena i que va conèixer gràcies a Èop. A contracor reduïm la importància de Matija Èop a la seva correspondència amb Kopitar i els seus articles⁴⁷⁸ que van expressar la mateixa idea de rebuig de la reforma de l'alfabet que els poemes de Prešeren a les pàgines de les dues principals revistes d'aquell temps *Kranjska Èbelica*⁴⁷⁹ i *Illirisches Blatt*.

És de suposar que a hores d'ara ja ha quedat clar que France Prešeren va ser la figura central de la vida cultural en la primera meitat del segle XIX a Eslovènia. Deixant de banda la importància literària de la seva obra, mirarem de fer palès el pes de les seves opinions per a la formació de la identitat nacional. El paper central en el progrés d'una societat corresponia,

⁴⁷⁸ Sobretot l'extens article "Slowenischer ABC-Krieg" publicat en *Ilirisches Blatt* l'any 1833 i un volum en italià que recull les seves contribucions i les rèpliques del bàndol contrari, *Nuovo Discacciamento di lettere inutili* (1833).

⁴⁷⁹ El director va ser Miha Kastelic, però la revista va ser el principal mitjà de difusió per a les poesies de Prešeren. Es van publicar només cinc números, els primers tres 1830, 1831 i 1832 sense cap entrebanc, el quart número va enfrontar Èop i Kopitar, tots dos amb poders de censor, i va sortir després d'una gran polèmica en 1834. En 1835 Matija Èop va morir, cosa que va comprometre la continuació de la revista, i tot just l'any revolucionari de 1848 va fer sortir a la llum l'últim número.

segons la seva més ferma convicció, a la cultura. Prešeren no va estalviar crítiques al limitat horitzó cultural de la nova classe social emergent, la burgesia. Amb això va introduir un dels arguments centrals, present al llarg dels dos últims segles de la història eslovena, al voltant del qual s'arreglen totes les actuacions del moviment nacional. No el progrés econòmic, sinó el desenvolupament d'una vida cultural rica i plena farà d'Eslovènia un país modern i respectable.

Per això mateix Prešeren negava la possibilitat que la nació eslovena s'havia de pensar només com una prolongació del poble i de les seves tradicions. El poble no li representava l'encarnació d'una existència primordial, pura i sana — ho hem pogut comprovar amb la lectura atenta del sonet *Oh, Vrba*. La seva visió del món descansa en les idees dels romàntics de Jena, ret culte a la personalitat genial del poeta, el culte a la individualitat i la subjectivitat. Un home cultivat no necessita cap guia espiritual. Prešeren és un lliure pensador, però capaç de pensar les conseqüències d'aquesta llibertat, comprendre el buit terrible al qual està condemnat l'home sense Déu.

És un dels primers del país que s'atreveix a formular una alternativa clara i fonamentada al catolicisme, que es mostra d'entrada en el rebuig dels dogmes més quotidians de l'Església. Aquesta oposició als sacraments que han de regular la vida d'un home es fa més visible en el temps de la seva convivència amb Ana Jelovšek. Quan la coneix en 1837 ella encara és menor d'edat i tot i tenir amb ella tres fills, no es van acabar de casar mai. A part de la seva participació en el revifament nacional, aquesta tendència a llibertinatge no va agradar a les autoritats i així, Prešeren, doctor en dret, es va passar la vida demanant el permís per obrir un despatx propi, que va obtenir tot just dos anys abans de la seva mort, després d'haver presentat sis sol·licituds, repartides d'una manera irregular entre els anys 1832 i 1846. La vida accidentada del poeta ocuparia tot un altre capítol, però més important és que en aquestes actituds manifestament oposades a la moral establerta Prešeren mai va arribar a adoptar una posició anticlerical, en el sentit com es construirà durant la segona meitat del segle. El poema èpic *El bateig a la cascada de Savica* ("Krst pri Savici"), que tanca el llibre de les seves poesies, és un intent de repensar la relació amb la fe cristiana des d'una posició conciliadora. Però tanmateix, la dimensió de la llibertat que explora Prešeren no és només el trencament amb les normes visibles i superficials. Prešeren va arribar a comprendre el buit inherent de la llibertat absoluta. *Sonets de desconsol*

mostren clarament aquesta desesperació de saber que no és possible trobar un sentit que doni fe per a la realització d'una existència plena. La renúncia i la resignació representen una conclusió que no admet cap altre atenuant. Potser el poema més commovedor en aquest sentit és *La fe perduda* ("Zgubljena vera") en el qual renuncia explícitament també a l'últim recer dels lliure pensadors, a l'eròtica. L'esclat dels teus ulls no minvarà, els pòmuls conservaran el seu color de rosa, les teves paraules seran igual de dolces i no s'enfosquirà la neu dels teus pits, li diu a la seva estimada. Però ja no pot tenir fe en ella com abans. Ella, que va ser la deessa a l'altar de l'amor, és ara un objecte bonic, res més i la fe s'ha esvanit per sempre.

La revolució de 1848 als països eslovens no va ser més que un retrunyiment llunyà de canons. Tot i això, els canvis que va comportar el final de l'era de Metternich a Àustria no van ser pocs i la idea nacional anava guanyant terreny també a les províncies de Carniola, Caríntia i Estíria. El moviment nacional ja no era una proposició vaga i poc definida en les obres d'alguns escriptors, sinó un programa polític que es defensava sota el lema de "Eslovènia unida" (*Zjedinjena Slovenija*) i pretenia no només la unió política i administrativa d'aquestes tres províncies austríaques, sinó que defensava també obertament la identitat eslovena de la regió que envolta la ciutat de Trieste.

En 1843 es van començar a publicar *Notícies de pagesia i artesania* ("Kmetijske in rokodelske novice"), premsa periòdica destinada a tots els públics i amb un radi d'acció que incloïa tots els territoris austríacs amb població eslovena. El seu editor i director, Janez Bleiweis (1808-1881) i el poeta de la casa, Jovan Vesel Koseski (1798-1884), formaven part d'un grup del moviment nacional que acabarà essent anomenat, d'acord amb els costums de l'època, com la *vella Eslovènia*. Es caracteritzava per la lleialtat a la Monarquia, el suport a l'Església, l'interès de promoure el progrés econòmic i la concepció utilitarista de la cultura i això va despertar l'oposició de la generació següent. El suport popular a les activitats il·lustradores d'aquest primer grup no va ser gens menyspreable. El diari tenia més de mil abonats, però el seu gran èxit va suposar *Velika pratika* (1846), un manual de consells pràctics per a la pagesia, que va vendre el sorprenent nombre de 32.000 exemplars.

Aviat va aparèixer també la *jove Eslovènia*, un moviment encapçalat per Fran Levstik (1831-1887), el promotor indiscutible d'aquesta visió del país i del rumb que havia d'adoptar la

cultura en el futur. Tot just ara les idees de Herder sobre la literatura que neix del poble i ha de ser al servei de poble van trobar el seu portaveu. *El viatge de Litija a Èatež* (1858) és la descripció d'una excursió que es converteix en l'excusa per fer conèixer un programa literari destinat a apropar la literatura al poble. Les obres futures haurien de ser escrites en un llenguatge planer i pintoresc perquè el poble es pugui reconèixer en les novel·les i drames com en un mirall. És prou curiós que no serà Levstik, sinó un dels seus deixebles, Josip Jurčič (1844-1881), qui procurarà realitzar amb un nombre considerable de novel·les i relats les consignes donades, amb un gran èxit de públic, però que mai acontentaran del tot el mestre.

A la segona meitat del segle XIX el panorama de la literatura eslovena es diversifica notablement. Amb una senzilla enumeració d'autors i títols tampoc faríem cap favor a la divulgació d'una imatge més completa d'aquest temps, per això ens concentrarem en una obra emblemàtica, el relat de Fran Levstik d'una vintena de pàgines, que és hores d'ara sense cap mena de dubte el llibre de prosa escrit en el segle XIX més llegit, conegut i estimat pels lectors eslovens, el seu *Martin Krpan*.

L'edició de 1954, dins de la qual apareixen per primera vegada les magnífiques il·lustracions de Tone Kralj, ha estat reeditada tantes vegades que aquest llibre en format d'un àlbum de tapes dures, que acostumen tenir les edicions de llibres infantils amb una mica de pressupost, s'està venent com un autèntic disc de platí de les lletres eslovenes, amb una etiqueta que crida l'atenció sobre el fet que ja se n'han venut més de 100.000 exemplars. Són xifres molt dignes per a una població que no supera dos milions d'habitants, fins i tot podríem dir que són difícilment superables. A més a més hem de tenir present que es tracta només d'una de les nombroses edicions d'aquest relat. Aquesta omnipresència en l'imaginari col·lectiu justifica el fet que els nous carnets d'identitat i els passaports, expedits a partir de 1999, llueixin la silueta inconfusible d'aquest heroi literari junt amb els ja comentats versos de *Brindis* de Prešeren, impresos en relleu sobre el full de plàstic que protegeix el document.

La descripció de Martin Krpan durant l'escena al camp de batalla per vèncer el terrible gegant Brdaus, que amenaça Viena i ha mort ja tots els seus herois més valents, aclareix quin aspecte tan curiós tenia aquest protagonista literari:

Es feia estrany observar-lo: la seva eugüeta era petita i ell tenia unes cames llargues, així que gairebé les arrossegava per terra; al cap hi portava un vell capell d'ales amples i per sobre vestia un gipó gruixut fet de llana de velló.

Com en els antics poemes populars, dos contrincants terribles es troben en un camp de batalla. Però en aquesta escena no hi ha la glòria de les victòries èpiques ni cap heroi. Brdaus, vingut de les terres on neix el sol, és cruel i presumit i a causa d'això una víctima fàcil per les armes amb les quals lluita Krpan. La tàctica del nostre home consisteix en l'ús de sentit comú, no es deixa enlluernar per les mostres de força. L'espasa esmolada, l'elm lluent, cavall fogós, tot això per Krpan no és més que una convenció buida que no li fa cap falta. Ell munta una euga tan escarransida que se li veuen les costelles, va armat amb una destal enorme que va afaïçar ell mateix, acompanyada d'una mena de maça misteriosa, feta de fusta de tiller. És evident que aquesta figura grotesca sorprèn Brdaus, però quan el cavaller avesat a les lluites aixeca l'espasa per llevar-li el cap, l'homenàs del capell d'ala ampla té a punt la seva maça. La fusta és tova i l'espasa li penetra profundament, Brdaus ja no la pot recuperar. La resta és feina fàcil. Però les peripècies no s'acaben aquí, Krpan l'espera encara una llarga discussió per obtenir alguna recompensa per la feina feta, ja que els honors i la consciència de saber-se un heroi per a ell no signifiquen res. El ministre Gregori s'hi nega en rodó, farà falta tota l'astúcia d'una ment pagesa per tornar a casa amb una bossa plena a vessar de monedes d'or i amb un permís molt especial. L'emperador en persona firma un salconduit per poder vendre lliurement la sal anglesa, comprada d'amagat al port de Trieste. La lluita amb el gegant dóna així a Krpan la possibilitat de fer legal el negoci de contraban amb la qual de fet es guanyava la vida.

Martin Krpan és un heroi que sorgeix del poble, un d'aquells personatges que tot i no distingir-se per la seva condició social de les classes baixes, posseeix una aurèola que el fa un personatge singular en tots els sentits. Levstik, en el seu escrit programàtic, va exposar aquesta singularitat com la característica fonamental d'un personatge literari i va subratllar la importància d'una figura central clarament delineada per elaborar una prosa interessant i alhora pròxima al poble. Precisament aquest tret, que Levstik subratlla tant i que els seu deixeble Josip Jurèè va realitzar, seguint la consigna escrupolosament en tota una sèrie de novel·les i relats, és

la clau per comprendre què distingeix el programa literari de Levstik i la seva cèlebre narració de les obres literàries amb un tendència populista. Levstik no busca allò que és típic, ordinari, en cert sentit immutable. No descriu el poble a partir d'unes característiques que han perdurat dels segles per segles. Ans al contrari, la narració sobre Krpan exposa un personatge extremadament solitari, poc integrat fins i tot dins de l'àmbit on viu i que es mou, literalment, fora dels camins establerts. Martin Krpan representa un contrabandista honrat, alhora que la seva figura no podria ser més lluny d'una existència plàcida, rural, lligada a la terra. Krpan actua contra la llei, que es pot considerar una mera d'imposició, i no és altra cosa que un hàbil mercader i no podria ser més cert que el comerç va ser per als habitants de les terres eslovenes tant o més constitutiu que l'explotació agrícola. Precisament les patents imperials, semblants al salconduit de Krpan, testimonien com ja a partir del segle XVI aquestes terres tenien un comerç amb productes d'artesanía àmpliament estès que els portava a tractar amb tots els pobles veïns. D'aïllament en una comunitat tancada i impenetrable no se'n pot parlar de cap manera en la història d'Eslovènia.

Però a la segona meitat del segle XIX les coses són ja ben diferents, en 1849 el ferrocarril ja connectava Viena amb Ljubljana i en 1857 el "camí de ferro" va arribar fins a l'estratègic port de Trieste. La trobada inicial entre l'emperador i Krpan en un camí estret, amb el paisatge colgat de neu, és indiscutiblement una paròdia d'aquesta modernitat: L'emperador està fent, efectivament, el viatge entre Viena i Trieste, viatja en un cotxe de cavalls i Krpan es veu obligat aixecar la seva euga i tota la càrrega que transporta l'animal i apartar-se del camí per què el cotxe imperial pogués passar de tant estret que és el viarany que travessa la contrada. Aquesta mofa dels temps moderns en els que "gràcies a Déu, tenim camins fins a qualsevol camp de cols", s'ha d'entendre realment com un rebuig obert al progrés? Només si hem perdut tot el sentit d'humor, la narració sobre Krpan se'ns podrà aparèixer com una nostàlgica visió del passat.

El catedràtic Janko Kos defensa en el llibre *La història intel·lectual dels eslovens*⁴⁸⁰ que Levstik representa "una visió retrògrada" evidentment no està disposat a admetre la presència de l'humor en la narració de Levstik. Segons Kos Levstik no és capaç d'acceptar la nació com una entitat internament articulada a partir de diferències socials i intel·lectuals i el poble eslovè és per a Levstik socialment homogeni, igual. A causa d'això és essencialment bo, sa i posseeix una dignitat primordial. Tot el que ve de fora, diu Kos, és per a Levstik roí, larvat, feble. L'Occident és una font de decadència i la burgesia eslovena, que ha caigut sota la influència cultural alemanya, també. "Fins i tot el gènere literari que ha escollit — una narració artística feta segons els motius i la manera de narrar pròpia de la tradició popular— és una expressió més de les seves aspiracions,"⁴⁸¹ conclou Kos. Seguint aquesta línia, les plèiades literàries, que ha format el grup nombrós dels escriptors de la segona meitat del segle XIX, permeten veure segons Kos una oposició entre els qui defensen una visió retrògrada de poble reduït a l'existència rural en l'estil de Levstik i els que escriuen la narrativa ambientada en els salons de la burgesia emergent amb una visió molt més oberta de la nació eslovena.

Es tracta d'una oposició falsa, però no perquè la pugna entre el món rural i la ciutat no existís. Si més no és equivocat considerar aquesta rivalitat com un fet pernicios. El conflicte va ser present també en altres països europeus amb una forta població pagesa i com en altres contrades, també els eslovens compten amb novel·les entranyables — de Josip Jurèè, Janko Kersnik (1852-1897) o Ivan Tavèar (1851-1923), per esmentar només els tres escriptors més prolífics — que van trobar una font inesgotable d'inspiració temàtica en les tensions provocades per les diferències de l'escala social. També és cert que les obres en prosa, aquests miralls posats al llarg del propi camí, van contribuir significativament a combatre el rebuig de l'ús de l'eslovè entre les classes privilegiades, un procés que Jurèè descrivia en els anys seixanta del segle XIX sense miraments:

⁴⁸⁰ KOS, Janko, *Duhovna zgodovina Slovencev (Història intel·lectual dels eslovens)*, Ljubljana, Slovenska Matica, 1996.

⁴⁸¹ *Ibd*, pàgina 102.

La majoria de la intelligentsia del nostre país no domina l'estàndard de l'idioma eslovè. Fins i tot la gent, jove o vella, que fa veure que és o vol ser eslovena, no s'atreveix ni agafar la ploma i escriure una carta fent servir el parlar de casa. En la societat, fins i tot en les associacions nacionals, com per exemple els clubs de lectura, sents parlar l'alemany: per què? Perquè els homes i les senyores i les senyoretetes majoritàriament llegeixen i es comuniquen en alemany. Per això diuen que amb les paraules alemanyes expressen millor els seus pensaments. La jove cornella crida tal com sent cridar les velles i així ens estem movent en cercles. Hi ha especialment moltes senyoretetes que opinen que hi ha una diferència entre l'eslovè i la llengua de Carniola i no s'acaben de creure que l'últim és només una part del primer conjunt.⁴⁸²

No hi ha cap dubte que l'acció del moviment nacional va ser en bona part esperonada per l'objectiu de fer penetrar l'ús de l'eslovè en l'esfera de la burgesia, una burgesia que tot just s'estava formant, cal dir-ho. La idea de nació sembla inconcebible sense una classe burgesa pròpia. Ja Prešeren, en publicar *La corona de sonets* amb l'acròstic que dedicava públicament aquesta composició en el "vulgar" eslovè a la donzella més rica de Ljubljana, a Julia Primic, va provocar un veritable escàndol. Va ser necessari un esforç considerable de molta gent per fer comprendre que la idea de la nació eslovena podia incloure tot el conjunt dels habitants del país i que l'ús de la llengua pròpia no rebaixava ningú a la condició de pagès d'horitzó limitat. Desvincular l'ús d'una o l'altra llengua de l'indicador de la posició social va costar molt. Però paral·lela a aquesta ampliació de l'àmbit social en el qual l'eslovè havia de guanyar-se el lloc, es desenvolupava una altra acció no pas menys important: la dignificació de tots aquells sectors que tradicionalment eren ocupats per la població eslovenoparlant. Els pagesos, els artesans, els petits comerciants veien com les expectatives s'eixamplaven també per a ells. La capacitat de pensar els hi era finalment reconeguda amb l'escolarització, amb les primeres, tímides possibilitats de participar en la vida política, fins i tot la premsa del país fou concebuda no per tractar-los com la plebs ignorant, sinó com gent capaç de comprendre i opinar sobre l'actualitat. Janez Bleiweis, l'editor de *Novice* va dir en 1856 que el poble "que reté amb força la seva

⁴⁸² Citat a: KMECL, Matjaž, "Kako so Slovenci v 19. stoletju pojmovali pomen literature za narod" ("Com comprenien els eslovens durant el segle XIX la importància de la literatura per a la nació") A: *Seminar* (19.6-18.7), Ljubljana, FF, 1992, pàgina 89.

llengua arran de la llar de foc no s'ha d'estranyar que els altres tampoc no li destinin un lloc més ben considerat."⁴⁸³ Però la societat no va reconèixer els segments tradicionals només d'una manera fàctica, sinó també simbòlicament. El liderat intel·lectual de Fran Levstik, si hagués de guiar el país en solitari, probablement mai podria traçar el camí per assolir l'autonomia que avui posseeix la nació eslovena, però tanmateix el seu orgull desmesurat, amb el qual l'omplien les arrels pageses, va enriquir positivament el bagatge cultural. En els pocs decennis que separen les *Poesies* de Prešeren i *Martin Krpan* de Levstik s'obre un ventall prou ric i variat com per permetre verticalitzar el concepte del món eslovè i en aquest procés totes dues obres jugaven un paper molt important.

Les idees nacionals de Levstik aviat van quedar relegades. Fins i tot la seva recerca d'una llengua més pura, basant-se en el dialecte que es parlava en el centre geogràfic de les terres eslovenes, segons ell millor preservat de tota influència estrangera, va ser només un propòsit. Després dels primers passos insegurs per vertebrar el concepte de país a partir de l'eix central format pels dialectes de Carniola Superior i Ulterior amb el centre a Ljubljana, la idea nacional va emprendre a partir del nou segle un altre camí en el qual la riquesa regional del món eslovè ja no era contemplada com un entrebanc per a un futur comú, sinó com un bagatge especialment valuós. El lingüista Matjaž Kmecl parla en aquest sentit sobre el concepte metonímic de la nació com aquella visió que va acabar predominant a Eslovènia. Dit amb les seves paraules, això vol dir que "des que la consciència eslovena s'ha format, estès i consolidat definitivament com una idea nacional i supraregional, el regionalisme està present en la literatura d'una manera normal, vol dir que s'ha convertit des d'una categoria político-administrativa a una categoria estètica."⁴⁸⁴ I així, Fran Levstik, que somniava crear amb les seves obres un nucli dur de l'eslovè és avui només un punt més en el ric colorit de tota una sèrie de obres que mai han volgut amagar la seva procedència regional. L'estàndard, tanmateix, ha adquirit un caràcter veritablement supraregional, així que l'opció de subratllar o amagar la procedència territorial concreta resta lliure. La literatura eslovena compta amb una llengua tan

⁴⁸³ Ibid, pàgina 86.

⁴⁸⁴ KMECL, Matjaž, "Regionalizem in slovenska literatura z vidika narodne identitete" (*Regionalisme i la literatura eslovena des de punt de vista d'identitat nacional*) A: NEĖAK, Dušan [ed.], 1997, pàgina 116.

consolidada que cap escriptor necessita recórrer a un o altre dialecte. Però des del temps del propi Prešeren, que no dubtava en aprofitar la reducció vocàlica del seu dialecte quan li convenia per a reproduir un esquema mètric, fins avui un cert ús de paraules dialectals, d'alguns girs sintàctics propis d'una o altra contrada ha restat sempre present en menor o major mesura. Aquesta circumstància la van aprofitar especialment tots els corrents literaris que buscaven la fidelitat mimètica, des del tímid realisme romàntic de Levstik i els seus deixebles fins al temps més recent de literatura entesa com a portaveu de crítica social.

El creixement vertical de la societat i l'estratificació, propi de la segona meitat del segle XIX, van convertir la tasca de moviment nacional en un propòsit especialment difícil i alhora crucial. Però la formació gradual de *jara gospoda*, com descrivia aquest fenomen el neologisme enginyós de Kersnik, de "la noblesa d'un any", no va ser el factor clau que va produir una ruptura profunda en el si de la nació, una ruptura de progressió lenta, però que va determinar d'una manera important el destí del país en el segle XX.

El llibre de Janko Kos, que per ara hem exposat breument arran els seus comentaris desfavorables sobre l'obra i personalitat de Fran Levstik, dedica tota la seva energia a fer visible precisament aquesta esclatxa en el si de la societat eslovena. És una de les poques vegades que un intel·lectual de reconegut prestigi s'enfronta amb tanta decisió al passat del propi poble, per comprendre els conflictes més greus no com capítols aïllats, sinó prenent traçar una espiral, que va culminar en maig i juny de 1945 en la matança de *domobranci* (defensors de la pàtria, literalment) de la mà del tot just consolidat poder comunista, aquell que va conduir la resistència antifeixista i antiimperialista sota les signes de la "lluita d'alliberació nacional", NOB, *narodno osvobodilni boj*. Sota l'abric angoixant d'un conflicte internacional, Eslovènia va viure a més a més una sagnant guerra civil. Hi ha alguna possibilitat de comprendre com es va poder produir una col·lisió de dimensions tan devastadores?

Per fer-ho resulta convenient conèixer la versió de la història eslovena resumida per Janko Kos, llegir el passat com una pugna entre dos conceptes diferents del món, un dominat per la fe cristiana i l'altre articulat des del rebuig explícit de les normes tradicionals i la negació de tota transcendència. Només si tenim en compte també aquesta oposició podrem veure la complexitat amb la qual es construeix la idea d'una nació i saber reconèixer el perill de la

radicalització de pensament. Kos en el seu llibre mesura la importància dels homes de lletres per suavitzar els contorns de pensaments ideològics extrems. Els poetes, en el sentit més ample de la paraula, amb la seva sensibilitat i la capacitat de reflexió van suplir no tant la falta de polítics (que ben mirat mai no n'han faltat), sinó la falta de pensadors.

Durant el segle XIX es va formar a poc a poc un corrent de pensament, fonamentat en una comprensió superficial dels postulats romàntics, que es va agermanar amb l'acció política del partit liberal. Molt diferent del món de les idees de Prešeren, que apuntava en aquesta mateixa direcció, aquests polítics, escriptors i intel·lectuals no van ser capaços d'elaborar una relació crítica envers els propis fonaments ideològics ni van comprendre mai el buit que tant va espantar Prešeren, prou susceptible com per encarar les conseqüències d'un món abandonat de Déus. Aquesta superficialitat necessàriament havia de conduir cap a un enfrontament d'angles aguts entre liberals i catòlics en un país on la religió tenia tanta presència com a Eslovènia. L'espai es va esberlar en dos extrems monocromàtics.

El partit liberal eslovè, fundat en 1890, no va dubtar en adoptar posicions d'un anticlericalisme vulgar i militava sobretot per a l'alliberament de la vida privada de les normes imposades per l'Església. Però l'acció catòlica també es mostrava mancada d'uns pensadors capaços de desenvolupar la reflexió filosòfica i teològica madura i aprofundida. Des del regnat de Josep II en el segle XVIII l'Església tenia també a Eslovènia una ferma estructura i estava bolcada cap a l'administració dels assumptes d'àmbit econòmic i social i de l'educació. A part de la preocupació per les necessitats espirituals estrictament quotidianes, els portaveus de l'església esmerçaven molta energia en atacs oberts contra els liberals. En aquest sentit ocupa un lloc destacat Anton Mahniè (1850-1920) que insistia sobre posicions extremament conservadores tant en el sentit polític com social, cultural o nacional. La herència del jansenisme quedava encara molt viva i es mostrava sobretot en una gran severitat relativa a l'eròtica i la sexualitat. També continuava ben present la gran connexió entre l'església i les estructures administratives de l'estat austríac, una aliança que impossibilitava qualsevol concessió en la direcció de la democratització, conduïda pels representants de la burgesia liberal. Aviat va cri stallitzar també l'exigència d'una literatura moralment pura, la qual cosa va provocar que l'acció catòlica va bandejar la totalitat del llegat de literatura eslovena del segle XIX. Entre els poetes no trobaríem

ningú que segons aquests criteris es podria considerar catòlic. Fins i tot la poesia de Simon Gregorèè (1844-1906), que no només a causa de la seva condició de capellà havia adoptat una visió profundament catòlica, devia segons ells massa a l'escèptic Prešeren.

I tanmateix moltes de les poesies d'aquest admirador de les belleses de la vall del riu Soèa avui han passat ja a formar part del llegat de la poesia popular, fa temps que els seus poemes han estat musicalitzats i es perpetuen de generació en generació no pels canals acadèmics, sinó a través de la transmissió oral del cant coral, una tradició encara present i viva. El cant tradicional, i no precisament les actuacions que es llueixen als escenaris dels diferents festivals folklòrics, ha conservat un llegat que encara espera d'ésser estudiat com caldria.⁴⁸⁵ Però un altre aspecte interessant de la cultura no acadèmica és també la intrusió d'un autor literari i la facilitat amb la qual s'esborren els rastres d'un autor individual. És inevitable, el poble ho transforma tot, s'adjudica fins i tot la custòdia del llegat que d'una manera racional mai li hauria pogut pertànyer. Vegem-ho.

Herbert Grün (1925-1961), assagista i dramaturg nascut a Viena, que va trobar el recer davant la persecució nazi a Ljubljana, descriu poc després de la segona guerra mundial l'apropiació popular de Prešeren.⁴⁸⁶ L'església de Sant Marc a Vrba és ja aleshores gairebé abandonada, el culte no s'hi celebra més de dues o tres vegades a l'any. Però l'interior és adornat sempre amb molta cura, els pelegrins la visiten per retre homenatge al Poeta. L'altar està com a totes les esglésies del país cobert amb tovalles brodades. El vers que es pot llegir a l'església de Sant Marc no prové de cap escriptura sagrada, sinó del llibre de poesies d'aquell llunyà 1846, encara que modifica el text original d'una manera gairebé imperceptible, però tanmateix crucial: "Sant Marc, aquí al costat, salva'ns." El verb ha perdut la forma del condicional i s'ha transformat en un imperatiu.

⁴⁸⁵ TERSEGLAV, Marko, "Ljudska duhovna kultura" (*El llegat de la cultura popular*) A: XXVIII. Seminar slovenskega jezika, 19.6-18.7 de 1992, pàgines 149-160. — Terseglav denuncia obertament el gran desinterès dels cercles acadèmics eslovens per a la cultura popular, que rebutgen sistemàticament des del segle XIX com a quelcom exòtic i provincià. La seva anàlisi del ritme de les cançons i la manera de cantar-les demostra la importància de les petites diferències entre els pobles veïns i fa comprendre com la delimitació entre ells no és només administrativa.

⁴⁸⁶ GRÜN, Herbert, "On Prešeren" A: DEBELJAK, Aleš [Ed.], *Terra Incognita*, New York, White Pine Press, 1997, pàgines 60-78.

Prešeren, poeta, i la coherència de les seves idees defensada amb tant fervor s'ha esvanit en aquest petit canvi. Un altre cop la constatació que el llegat de la literatura poc té de ferm i especialment en el cas dels escriptors influents no és accessible només a través de la lectura d'obres originals. La recepció transforma el contingut, però som realment conscients fins a quin punt?

En 1907, durant una conferència a Trieste, Ivan Cankar (1876-1918) pronunciarà una amarga constatació: "Al poble la cultura li resulta estranya, però la nació coneix la cultura només pel nom."⁴⁸⁷ Ni el poble ignorant, esgotat per la feina quotidiana, ni la nació formada pels representants aburguesats, millor vestits i amb la panxa plena que s'omplen els llavis de discursos entusiastes no els importa la cultura, conclou aquest autor, avui venerat amb honors d'un dels escriptors més grans que mai hagi conegut el país. Durant el mateix discurs a Trieste Cankar descriu la festa que es va originar arran de la inauguració del monument a Prešeren en una de les places centrals de la capital:

A qui s'havien de retre els honors: a Prešeren, al seu monument, al pare Janez Bleiweis o a l'alcalde Hribar, no se sap encara amb seguretat: per ara s'ha pogut constatar només que es tractava d'una festa tan gran que la nació encara no havia viscut mai; tothom estava molt entusiasmada, sobretot perquè el motiu no era gaire clar. De Prešeren, aquesta generació sabia només que li agradava beure vi, que va viure en concubinat i que cantava poesies d'enamorats.⁴⁸⁸

Entre 1895 i 1918 la vida literària eslovena va arribar a un dels seus punts àlgids. El terme *moderna* alberga les obres literàries escrites en aquest període de temps d'una diversitat d'estils i corrents estètiques notables. Conscient de la importància de les omissions ja fetes, incloc en la llista dels autors ignorats en benefici d'una presentació clara Josip Murn Aleksandrov (1879-1899), Dragotin Kette (1879-1901) i per ara fins i tot l'influent Oton Župančič (1878-1949). L'ombra que projecta Ivan Cankar (1876-1918) resulta així encara més densa i gran i cobreix els últims anys de convivència en l'estat austríac. Aquest cop es tracta

⁴⁸⁷ CANKAR, Ivan, "Slovensko ljudstvo in slovenska kultura" ("El poble eslovè i la cultura eslovena") A: *Izbrano delo (Obres selectes)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967, vol. I, pàgina 290.

veritablement no només d'una influència exercida a través de les obres literàries, sinó també d'una presència pública constant. Però tanmateix el llegat de Cankar és, un altre cop, difícilment accessible, resta codificat per unes circumstàncies històriques concretes i a més a més està en bona part contingut en obres literàries, esmunyedisses, interpretables. I un altre cop aquest treball literari descansa sobre la fidel companyia d'un recurs indispensable per a tota la tradició d'homenatges a la pàtria que estem explorant aquí: la ironia. Intentarem demostrar a partir d'algunes de les seves obres la importància crucial de Cankar com a poeta nacional. Amb la seva obsessiva idea que l'home és un estrany arreu va matar la glorificació de la pàtria molt abans que els seus compatriotes haguessin obtingut alguna forma de país, digne de ser considerada el bressol d'una nació.

Cankar, un defensor de la unió de pobles sudeslaus, va morir en 1918 i és pot dir que no va veure com es va realitzar un propòsit que defensava obertament, tan obertament que fins i tot es va guanyar el dret de conèixer les presons austríaques a causa d'una conferència massa militant a favor de projecte d'unificació. Evidentment parlarem de la seva aguda percepció del problema que podria sorgir en relació entre els eslovens i la idea de Iugoslàvia. En els anys al voltant de 1991 els polítics del país encara citaven la conferència *Els eslovens i els iugoslaus*, pronunciada en 1913, i mostraven en veu alta el punt feble dels seus arguments. Però a Cankar, precisament a ell, no l'hauria estranyat gens que els propòsits mai s'acaben de realitzar tal i com havien estat imaginats. Aquesta és potser la més gran herència que ha deixat a tots aquells que poden llegir les seves obres.

En 1964 un dels homes més influents en el terreny de la història de la literatura i la teoria literària, Dušan Pirjevec, va publicar un tractat extens, minuciós, titulat *Ivan Cankar i la literatura europea*. En la pàgina 453, en l'últim paràgraf de la conclusió, cita la declaració anònima d'algú que devia ser un dels seus estudiants a la Facultat de Filosofia: " Em vaig adonar molt clarament que Ivan Cankar no m'agrada, però fins ara no m'atrevia confiar-ho a ningú. La primera vegada en la meua vida, que vaig sentir mal de cap a causa d'una lectura, va ser tot llegint una narració de Cankar... Jo li tinc por i el respecte. Però no m'agrada: és presoner, gris,

⁴⁸⁸ Ibid., pàgina 289.

avorrit, massa trist, massa borratxo, massa desolador i massa centreeuropeu."⁴⁸⁹ Pirjevec, arran d'això, va posar la diagnosi, gairebé idèntica a la ironia amb la qual el mateix Cankar parlava sobre la suposada presència de la poesia de Prešeren entre els eslovens: En la persona de Cankar admirem la capacitat de lluita social, la força de fer prevaler les seves idees, però no coneixem ni hem sabut assimilar el valor estètic de la seva literatura. Amb el seu tractat Pirjevec va posar-hi remei, si més no per a tots aquells que estan predisposats a pensar i sacrificar el temps necessari per comprendre aquesta anàlisi penetrant.

En contrast amb aquesta i altres extenses anàlisis de Cankar, que abunden en les biblioteques d'Eslovènia, aquí no podem pretendre més que una aproximació als trets generals que marquen l'horitzó d'aquest clàssic. Ens aturarem en una de les seves primeres novel·les, *La casa de Maria Auxiliadora*, escrita en 1904 durant els anys destinats, si més no en principi, a la formació universitària a Viena.

Catorze nenes encara no adolescents, tancades en una institució benèfica a causa de malalties terminals o greus malformacions, unides a través d'uns records de la seva extrema pobresa, els maltractaments de tota mena, esperen la mort. És un relat fet amb els ulls esbatanats d'infants que han adquirit la serenitat prematura. Així és com una d'elles, Minka, descriu la vida que ha deixat més enllà dels grans finestrals sense cortines que il·luminen l'habitació de Santa Agnès amb una claror blanca i crua. La realitat, la vida a fora, transcorre per a ella damunt d'un escenari, és un teatre de marionetes, res més:

Els homes, que en són de seriosos i divertits, com si fossin aquells petits homenets de fusta; s'estira una mica el fil, hop — i les cames es belluguen, es belluguen també els braços, però la cara continua seriosa, tan estúpidament seriosa... Minka va recordar el fil i va recordar el pare. S'havia penjat, pobre pare! I era tan petit i ajupit i divertit. Es posava les mans al cap: "Oh — oh — oh!" com aquells homenets quan aixequen els braços — i finalment es va penjar. Minka s'estimava el pare i va plorar aleshores. Que n'era de petit i divertit el pare i que n'era d'estúpid per haver-se penjat! I que n'era ella mateixa d'estúpida per haver plorat!... També la mare era divertida; grassa, rodona, quan caminava

⁴⁸⁹ PIRJEVEC, Dušan, *Ivan Cankar in evropska literatura (Ivan Cankar i la literatura europea)*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.

*tota ella tremolava, caminava com una gallina i la seva cara també semblava la d'una gallina. I ajuntava les mans: "Oh — oh — oh!" Bé, la mare també va morir. ¿Com la van poder estirar sobre la post si tenia una cara tant rodona i divertida i era tan grassa? Pobre mare! Potser fins i tot allà dalt continuava gemegant? "Oh — oh — oh!" La portaven uns homes, portaven un taüt pesant, llarg i ample i dins del taüt: "Oh — oh — oh!" Tot com si fos dibuixat. Els homenets dibuixats, les nenes dibuixades vestides de tots colors, tothom seriós i ple de preocupacions.*⁴⁹⁰

Un grapat de destins com aquest, tancats en una cambra són la metàfora nítida que la vida és per a l'escriptor inaccessible. La vida, la realitat sembla no existir, les narradores hi accedeixen només a través del record i poden reproduir les vivències antigues només mitjançant una narració. D'aquella habitació ja no se'n surt, si no és morta. Malèi, la protagonista, també l'abandonarà així i el seu místic viatge cap al cel clourà la novel·la.

Situem-nos, seguint les petjades de Pirjevec, en el context de la literatura mundial: "Quel infantilage... de croire à la réalité", va exclamar Guy de Maupassant en la introducció a *Pierre et Jean*. Amb aquesta breu cita Pirjevec resumeix bé el punt d'inflexió en la literatura europea que Ivan Cankar havia experimentat d'una manera molt intensa. Els seus inicis literaris a Ljubljana estaven marcats per una gran proximitat al cercle naturalista de Fran Govekar de manera que en octubre de 1896 va arribar a Viena com el naturalista més militant d'Eslovènia, però durant l'estada a Viena es va produir en la seva escriptura un pas decisiu.

A partir d'un sol paràgraf hem pogut comprovar la consciència clara de l'escriptor que la realitat és inaccessible. El convenciment que l'home posseeix la capacitat d'un coneixement objectiu, va esdevenir una mera convenció. Però tanmateix era precisament la literatura naturalista, que va sorgir a partir del positivisme, la que havia obert un mirador sobre el món desolador de les classes més baixes de la societat. I descriure la misèria serà fins al final el propòsit de Cankar, però sense cap pretensió de freda objectivitat, sinó amb un plaer amarg. El passatge extirpat de *La casa de Maria Auxiliadora* ens mostra una concepció dualista, que és pot traduir en una fórmula ben senzilla: les il·lusions són belles i nobles, la vida és lletja i roïna.

⁴⁹⁰ CANKAR, Ivan, *Hiša Marije Pomoènice (La casa de Maria Auxiliadora) A: Izbrano delo*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967, vol. IV, pàgina 143.

La dimensió d'aquesta oposició es ètica. Les persones que posseeixen il·lusions són nobles, tot i la misèria i la pobresa representen éssers d'un gran valor ètic. En canvi, tot el que impossibilita la realització dels seus somnis és problemàtic, moralment reprobable. És per això que Cankar es veia com obligat a defensar la il·lusió davant la violència de la vida, es veia com obligat a jutjar la societat i les persones a partir d'aquest criteri. El concepte de la imperfecció, fins i tot de la inconsistència de la vida mateixa tenia per a ell una gran força d'atracció. L'oposició entre l'ètica interior i les regles de la moral convencional correspon per a ell a una profunda escissió entre la realitat subjectiva i objectiva de l'home. La convenció que regula el comportament quotidià de l'home no pot expressar la veritat, és quelcom superficial, a vegades del tot inhumà. Per això els postulats positivistes que pretenien fondre la relació objecte-subjecte amb una submissió de l'element subjectiu a l'objectivitat no el podien convèncer.

Però Cankar tampoc es va voler sotmetre a la gran onada de reacció al positivisme, que va convertir el subjecte en l'únic criteri. "El món de l'ànima, dels contes preciosos, de records d'infància, del delit per posseir una veritat desconeguda i eterna" és per a ell igualment problemàtic. Vegem què en diu en un dels seus assaigs destinats a la crítica literària:

Un món on ja no cal investigar, no cal dubtar, on l'home pot només somniar i creure i resar. L'ànima sense pes, lliure de preocupacions, com una criatura en els braços de la mare... És una vida bella i no és estrany que n'hi hagi tants que hi busquin recer. Especialment no és estany que s'hi refugiïn els poetes. Kette es va confessar quan la seva ànima estava devorada per la malaltia i sobre el seu llit penjava el rosari; Murn es va confessar i durant la seva darrera hora amb les mans sostenia la creu. Això és el cansament...⁴⁹¹

Déu i l'eternitat han deixat de tenir un valor metafísic i li representen només unes categories agradables, belles. En aquest punt la proximitat amb el romanticisme es fa especialment palesa. Evidentment estem davant la concepció que fa mostra de l'abisme insalvable, tràgic entre l'home i el món. Aquesta incompatibilitat entre l'individu i la vida, però,

és ara molt més accentuada i la consciència que el conflicte no té solució possible és per a ell inequívoca. Aquí se situa el concepte central de la literatura d'Ivan Cankar, el concepte que hores d'ara ha esdevingut per als eslovens un veritable sinònim de l'obra d'aquest escriptor: *hrepenenje*.

El mot és, malauradament, intraduïble, perquè inclou alhora dues nocions: l'anhel d'una cosa futura i l'enyorança de quelcom perdut. La vella i coneguda visió utòpica, però té per a Cankar també la dimensió de l'absolut, és l'aspiració a l'infinit, l'aspiració a una bellesa superior, l'avidesa de penetrar l'obscuritat d'aquell abisme que separa la vida i l'home. La intuïció que hi ha d'haver una veritat. Aquest concepte en la literatura de Cankar es fa present, real. És el delit d'una cosa que no es deixa definir. I el desig definit per la mera acció de desitjar és fa present en la idea obsessiva de ser un estrany arreu, de no conèixer casa, de no pertànyer enlloc.

France Prešeren, induït pels exemples dels poetes alemanys del se u temps havia buscat entre el llegat de la poesia popular algun motiu, digne de ser transformat en una balada. Va trobar una vella història d'una dona que, seduïda per les promeses d'una vida millor, deixa el seu fill de mesos i el marit entrat en edat i se'n va, com "grues quan no es troben bé a casa". En un sola estrofa el poeta immortalitza l'error de percepció de *Lepa Vida* i mostra la condemna a un desig insaciable i etern a causa d'haver-se atrevit, literalment, més enllà del punt de retorn. A la riba de l'Adriàtic, Vida rentava la roba, quan des d'un vaixell li van oferir anar de dida a la cort d'una reina llunyana i va pujar a bord. Tan bon punt el vaixell va salpar, Vida maleïa la seva decisió, però era ja massa tard. L'únic consol, la conversa franca amb el sol i la lluna per saber que el nen s'havia mort, que l'home havia embogit buscant-la pel mar, després una justificació de les llàgrimes davant la reina, una excusa falsa, atribuint la tristesa al fet d'haver trencat una copa.

Cankar va integrar aquest desig sense satisfacció possible, al qual està condemnat l'home més enllà del punt de tornada, a la seva literatura i el va relacionar també amb la sensació de viure en un món no propi. Una de les seves últimes obres es titula efectivament

⁴⁹¹ CANKAR, Ivan, "Almanahovci". La cita de l'article és recollida A: PIRJEVEC, Dušan, *Ivan Cankar in evropska literatura (Ivan Cankar i la literatura europea)*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, pàgina 325.

Lepa Vida, però com es pot comprendre no és només la complicada transformació del motiu tradicional que fa en aquest drama la que justifica establir una connexió tan directa entre els dos autors. *Lepa Vida* de Cankar és encarnada en una bella jove, Nina, que visita ocasionalment els estudiants, pobres i desil·lusionats, que viuen en un dels edificis més llòbrecs que mai hagi conegut la ciutat de Ljubljana. "Cukrarna", una vella fàbrica de sucre abandonada ja al principi del segle XX va servir efectivament com a recer poc apropiat a dos dels grans lírics de la literatura eslovena, contemporanis de Cankar, a Josip Murn Aleksandrov i a Dragotin Kette. El drama de Cankar és evidentment un homenatge a aquest patiment i la Nina, l'única que pot portar entre les gruixudes parets, amarades d'humitat, un lleuger regust del món que hi ha a fora, no és una dona de carn i ossos, sinó sobretot un desig, l'anhel que ha pres forma d'una figura femenina.

El punt que permet salvar la distància de cinquanta anys que separa les dues elaboracions del motiu tradicional és l'edició de les poesies de Prešeren de 1866, feta sota l'atenta mirada d'un altre poeta notable, Josip Stritar. Stritar va passar la major part de la seva vida a Viena i havia conegut molt de prop les idees radicals dels lliures pensadors del seu temps. Stritar no estava disposat a creure en les previsions optimistes que la societat europea, amb els fonaments en la ciència, la raó i la tècnica, tenia el progrés assegurat. Aquest poeta va fer seva la conclusió que ni la ciència ni el racionalisme ni els canvis socials que podrien portar les revolucions, no resoldrien mai tots els problemes definitivament. El seu escepticisme està clarament visible en la introducció que va destinar al recull de les poesies de Prešeren. L'amor que el poeta professa a Júlia, la dona inaccessible però adorada, és per a ell una ficció. El sentit d'aquesta emoció és donar forma a un desig inapaivagable d'assolir un ideal que no es podrà realitzar mai i mostrar el dolor d'un món, condemnat eternament a aquest anhel. Amb aquesta interpretació de les poesies de Prešeren, Stritar va posar el punt de partida per a la concepció del món d'Ivan Cankar.

El centre de qualsevol destí humà és per a Cankar una intuïció de felicitat absoluta que no es pot assolir sota cap condició, una felicitat per sempre allunyada de la possibilitat de realització. La novel·la més emblemàtica de Cankar, *A dalt del puig* ("Na klancu", 1902) conté l'escena on és fa palesa l'essència de la impossibilitat de realització humana. La novel·la parteix

d'un rerafons autobiogràfic, és una elaboració de la vida de la seva mare Francka, marcada per la pobresa i comença quan tota la família s'ha de traslladar, a causa de les dificultats econòmiques a viure fora de la ciutat, a habitar una modesta casa a dalt del puig on viuen els més pobres.

A Francka, quan encara és molt jove, els veïns li prometen que podrà pujar a dalt del carro per anar amb ells cap a l'aplec que s'havia de celebrar en una esglesiola. Però a l'hora de la veritat s'obliden d'ella i així la noia ha de córrer, mudada amb els seus millors vestits, darrere el carro, cau, es fa mal, torna a córrer. Passa bastant de temps abans els ocupants d'aquest vehicle rudimentari no s'adonin de la seva presència i comencin a riure de l'obstinació, de la voluntat per atrapar-los, que no són capaços de comprendre. Finalment aturen el carro i Francka hi pot pujar. El camí continua i es fa evident que la cursa desesperada que va protagonitzar no li va servir per arribar enlloc. No és estrany que la dona mor, exhausta d'una vida veritablement dura, tot recordant la seva primera, gran humiliació. Cap somni, cap esperança mai pren el cos de la manera com ens ho havíem imaginat, instrueix Cankar una i altra vegada els seus lectors.

Els personatges positius de les obres de Cankar són individus que mai es troben dins de la vida, sempre estan a mig camí cap a un objectiu de realització, actuen des d'un anhel que els impulsa cap a una vida millor. Sempre en la ruta cap a un món llunyà, desconegut, on acabaran derrotats. I si per contra, emprenen un altra vegada el viatge de retorn, no troben res que pugui considerar-se llar, sinó rebuig i, envoltats de cares conegudes, una encara més gran sensació d'estranyesa.

"Recordem els destins intel·lectuals de Kunt Hamsun, Maurice Maeterlinck i Gabriell d'Annunzio", escriu Pirjevec a propòsit de tot això. "Tots van arribar a partir de la revolta del decadentisme, a través de l'individualisme sensualista o l'exclusivisme espiritual a afirmar el món, celebraven l'acció i la força, somniaven sobre la unitat entre el món i l'home i van acabar en la proximitat del feixisme o s'hi van fins i tot integrar".⁴⁹² Cankar, en canvi, va suportar conseqüentment el pes de la conclusió que l'abisme entre la il·lusió i la realitat continua obert, que el desig és gran, ardent. Aquesta afirmació del buit inherent a l'home fa que Cankar no

⁴⁹² *Ibd.*, pàgina 418.

podrà esdevenir mai un escriptor estimat i popular. Continuarà infonent por i respecte, com es va sincerar un dels estudiants davant de Dušan Pirjevec. Però aquesta obstinació el va protegir davant la trampa que va empassar-se moltes de les ments il·lustres del seu temps, no només els escriptors que acabem d'esmentar, sinó també els impulsors de les noves idees estètiques d'un context més pròxim a Cankar, com Hermann Bahr o Hugo von Hofmannsthal.

D'alguna manera és fàcil de comprendre que la voluntat de poder mai li hauria pogut enterbolir la vista, però per altra banda hauria estat senzill que el seduís l'ideal de la revolució, de fet va ser el primer que a Eslovènia contemplava la possibilitat de la revolta. La novel·la *El serf Jernej i els seus drets* ("Hlapec Jernej in njegova pravica", 1907) narra la vida de l'ajudant d'una granja que després de la mort de l'amo al qual havia servit durant quaranta anys, considera que la granja li ha de pertànyer a ell i no al fill d'aquest que no la sap treballar. El nou amo el repudia, però Jernej, vell, esgotat, marxa convençut que tornarà per fer fora l'hereu, perquè la gent sabrà reconèixer-li els seus drets. Al poble se'n riuen, tots, l'alcalde, els altres homes, el mossèn, un estudiant universitari, a Ljubljana els jutges el fan empresonar, l'amenacen amb el manicomi, com somnàmbul empren un viatge cap a Viena i estabornit d'aquest món estrany torna a Betajново. A la teulada de la casa, de l'estable, del paller, encén aleshores "els galls vermells" i en veure-ho tota la comunitat se li gira en contra, l'agafen i el tiren en mig de les flames. El drama *El rei de Betajново* ("Kralj na Betajnovi", 1902), també situada en aquesta localitat de nom inventat, exposa en canvi Kantor, un ric empresari, que es guanya el poder tirànic sobre la petita ciutat a base de dos assassinats, que els reconeix fins i tot en veu alta, però tanmateix ningú no està disposat a enfrontar-s'hi i l'últim acte acaba amb un entusiàstic brindis amb tot el poble. I amb *Els serfs* ("Hlapci", 1910) es va guanyar l'enemistat del conjunt del personal docent a les escoles eslovenes, descrivint sota aquest títol els esdeveniments després de la victòria del partit clerical en un claustre de professors. "Si esborrem tot el que hi ha de descregut i pervers, ens quedarà només el Nou Testament", comenta un d'ells davant les consignes donades per adequar el pla d'estudis i tanmateix cedeix davant les pressions de l'autoritat. Però Jerman, el protagonista principal, és un personatge complex. Ja en el primer acte pronuncia una de les més conegudes frases de Cankar, repetida innumbrables vegades durant la

Iugoslàvia socialista: "El poble es dictarà sol la seva sentència, no ho farà ni el frac ni la sotana."⁴⁹³

Utilitzar aquesta declaració com una consigna socialista era essencialment abusiu, perquè és impossible considerar que Cankar hagués promogut una revolució que hauria d'alliberar el poble de tots aquells que el dominen, els burgesos o l'Església amb els seus clergues. Ans al contrari, Cankar demostra com el poder sempre està en contra dels que se li han de sotmetre. I també que els sotmesos mai acaben d'acceptar la mà oferta d'algú els vulgui bé sense demanar res a canvi. Així Jerman, que es va proposar fundar una institució per educar els pagesos més enllà de l'escola, aconseguí només que tot el poble reculli firmes per traslladar-lo forçosament en un lloc de treball ben llunyà.

Segons el profund i ferm convenciment de Cankar cap revolució podrà canviar mai aquestes velles veritats. Una prova evident d'això són les paraules de *La nit primaveral* ("Spomladanska noè"):

*La naturalesa humana està dividida en dues grans aspiracions, contínuament enfrontades; la primera és la revolució, la segona la vigilància policíaca. De vegades guanya el revolucionari, l'instant més tard ja tenim el policia. I la lluita entre aquestes dues ànimes s'anomena la història de la humanitat. Els Déus van morint sense parar i sense parar en van naixent uns altres que es distingeixen dels primers només per la roba que porten.*⁴⁹⁴

No es pot dir tampoc que Cankar fos descregut i escèptic, incapaç de creure en res. Era simplement conscient que els ideals han de conservar la posició de propòsits irrealitzables, que han de servir de guia i orientació, però mai es poden confondre amb un objectiu: "La humanitat avança així al llarg del seu camí, fa tentines com un somnàmbul, amb els ulls closos, mentre l'esperança la guia, agafant-la per la mà."⁴⁹⁵

⁴⁹³ CANKAR, Ivan, *Hlapci (Serfs)*, A: *Izbrano delo*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967, vol. IV, pàgina 196.

⁴⁹⁴ CANKAR, Ivan, *Spomladanska noè (La nit primaveral)*, A: *Izbrano delo*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967, vol. IV, pàgina 163.

⁴⁹⁵ *Ibd.*, pàgina 167.

Pirjevec, en 1964, eleva la renúncia de l'escriptor a buscar una solució definitiva que hagi de resoldre els conflictes del món a un context realment ample. El temps va donar raó a Cankar, diu, i contrasta l'amarga constatació d'un món imperfecte de Cankar amb l'aparició de dos grans sistemes totalitaris que pocs decennis després de la mort d'aquest escriptor marcaran profundament el destí de tot el continent, el feixisme i l'estalinisme. Pirjevec ja en la dècada dels seixanta fa una declaració, amagada en la profunditat d'un tractat com aquest, en defensa oberta de la filosofia de Nietzsche, denunciant l'abús al qual va ser sotmesa per part del nazisme. I acusa també el món comunista d'haver convertit la dialèctica en un mer sofisme: "De cop i volta va sorgir un aparell burocràtico-policia, l'únic intocable per als eterns canvis dialèctics i es va convertir en un senyor absolut i cruel del món i dels destins de la gent."⁴⁹⁶

És evident que el crític literari aleshores no descrivia només el món d'un escriptor, sinó que pretenia comunicar també la necessitat que el món de la postguerra recuperés la serenitat per poder fer front a la terrible transformació d'Europa.

L'altra qüestió d'actualitat que Pirjevec va amagar dins de la seva anàlisi és la posició de Cankar en defensa de la importància de la nació en contra de la tendència a la internacionalisme que proclamava el marxisme. Cankar era un destacat activista del partit socialdemòcrata, forjat a Àustria, on la proximitat amb el moviment obrer era més que obvia. La seva sensibilitat per als problemes del proletariat literalment vessa de tots els seus textos. Tanmateix l'actitud i els principis que defensava mostren "com el proletariat no podrà aconseguir l'alliberació fora de la pròpia pàtria."⁴⁹⁷ El fet que Pirjevec subratlli la presència d'aquest convenciment, no és casual. Aquest historiador i filòsof es trobava en una situació paral·lela a la de Cankar, encara que molt més accentuada, en la qual calia repensar la relació entre l'anul·lació de divisions nacionals que proclamava el comunisme i el principi de la individualitat nacional.⁴⁹⁸

Amb això obrim un altre aspecte de Cankar, la seva faceta política, per comentar breument només una actuació, la conferència pronunciada el 12 d'abril de 1913, amb el títol *Els eslovens i els iugoslaus*.

⁴⁹⁶ PIRJEVEC, Dušan, *Ivan Cankar in evropska literatura (Ivan Cankar i la literatura europea)*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, pàgina 427.

⁴⁹⁷ *Ibd.*, pàgina 441.

Els eslovens van estar al llarg de la seva història marcats per una especial classe d'esquizofrènia, a causa d'haver-se definit com un poble estretament lligat a la cultura, però sense ambicions polítiques. Podríem dir que aquesta és una tesi avui àmpliament acceptada i és comú sentir parlar de la síndrome cultural. "Els eslovens (fins i tot avui!) són predisposats a cedir en les negociacions polítiques, però en canvi defensen decididament els seus drets culturals,"⁴⁹⁹ va escriure en 1986 Dimitrij Rupel, un dels polítics destacats de l'actual estat eslovè, per revisar l'error històric en la concepció de la nació, que ell detecta especialment en els arguments de l'esmentat assaig de Cankar.

Cankar pronuncia la seva conferència en l'últim temps de la Monarquia Austrohongaresa, dient que els eslovens no són "només eslovens, encara menys només austríacs, sinó membre d'una gran família que viu entre els Alps Julians i la Mar Egea."⁵⁰⁰ Estem, doncs, davant de tres cercles d'identificació. Inclosos dins del marc de la Monarquia, els eslovens són ciutadans d'aquest estat, però no només. Són també eslovens, però no només, ja que pertanyen a una família més gran, la dels eslaus del sud. La protesta contra la situació dels eslovens dins de l'estat austríac es complementa així amb un altre rastre de pensaments. Cankar proclama els eslovens incapaços d'autonomia política i expressa la necessitat que el poble sigui obert a establir aliances polítiques més convenients, apuntant clarament cap a altres eslaus del sud. Però encara que negui la possibilitat o la conveniència d'una vida políticament independent, Cankar a continuació defensa assíduament la identitat cultural pròpia: "els eslovens no ens hem quedat darrere els serbis; ells dominen la força dels canons, els eslovens la força de la gran cultura." La qüestió eslovena és per a ell exclusivament la qüestió de la cultura.

Amb això Cankar va topar frontalment contra la concepció del seu propi partit polític, els socialdemòcrates, que defensaven la idea iugoslava a partir d'una necessària, encara que lenta convergència, a fi d'esborrar totes les diferències, tal com ho va recollir la *Declaració de Tivoli* en 1908. Als promulgadors de la idea iugoslava poc els separava de la vella proposta

⁴⁹⁸ Vegeu el començament del capítol "El món tenyit de vermell".

⁴⁹⁹ RUPEL, Dimitrij, "Slovinci in Jugoslovani. Življenje v Srednji Evropi" ("Els eslovens i els iugoslaus. La vida a Centreeuropa") A: *Nova revija*, any 5, número 52/53, 1986.

⁵⁰⁰ CANKAR, Ivan, "Slovinci in Jugoslovani" ("Els eslovens i els iugoslaus") A: *Izbrano delo*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967, vol. I, pàgines 314-327.

d'una nació il·líria, només la consciència que la homogeneïtat no es pot imposar, sinó que una sola llengua i una sola nació es pot arribar a crear a partir d'un llarg procés continuat. Poc separa, també, aquestes idees del principi del segle XX de la concepció que descrivia l'home fort de partit comunista en 1939, Edvard Kardelj, en el llibre *L'evolució de la qüestió nacional eslovena*, argumentant que la lògica de l'evolució històrica s'encarregarà, ella mateixa, d'esborrar les diferències i convertir a tots els pobles en "ciutadans del món".

Al final del comentari de la concepció de la nació eslovena de Cankar Dimitrij Rupel presenta una diagnosi terrible. Els eslovens s'han acostumat a viure en contradiccions, l'essència de la vida ha esdevingut per a ells un dualisme irresolt, l'ambivalència, germen d'una veritable neurosi:

Els eslovens som la nació més neuròtica de tot Centreeuropa la qual cosa ho demostren alguns fets tràgics de la història i del present: tot i el nostre nombre realment reduït ens vàrem permetre dur ant la lluita d'alliberament nacional fer una guerra civil i després de la guerra liquidacions massives de dissidents ideològics (des de la matança de *domobranci* a Rog, els processos judicials contra Nagode i els qui van ser internats a Dachau, els empresonament a Goli otok); ens vàrem exiliar o emigrar en multituds (mig milió durant aquest segle), ens caracteritzem per un nombre rècord de suïcidis, busquem recer en l'alcohol i la vida privada, és per això que mirem amb desesperació als ulls dels escriptors i poetes...⁵⁰¹

La solució, proclamada cinc anys abans que la independència efectiva, era per Rupel deixar de banda els projectes de dimensions inabastables. Des del temps de Levstik, els eslovens contemplaven la seva situació *entre russos i prussos* i argumentaven avantatges per a decantar-se per un dels dos bàndols. Però finalment va quedar clar que calia simplement acceptar sense mala consciència que el país havia d'articular una solució a partir del reconeixement de la seva individualitat. Calia també deixar de buscar un principi unitari dins del país, no admetre cap disputa entre els cristians i els comunistes, si han de ser entesos com dos grans blocs ideològics. Desbloquejar el país. El punt de vista de Rupel no era pas aïllat, sinó més aviat representa la

⁵⁰¹ RUPEL, Dimitrij, "Slovinci in Jugoslovani. Življenje v Srednji Evropi" ("Els eslovens i els iugoslaus. La vida a Centreeuropa") A: *Nova revija*, any 5, número 52/53, 1986, pàgina 1397.

voluntat de superació d'antigues qüestions irresolubles, una voluntat que va acabar sent predominant al final de la dècada dels vuitanta. La proposta de canviar la manera de pensar dominada per oposicions binàries va funcionar i sobre aquesta base es va construir el primer estat nacional eslovè.

ESLOVENS, ELS CIUTADANS IUGOSLAUS

El moviment nacional eslovè va culminar amb la proclamació d'un estat independent, aquest és un fet conegut de sobres. Però de cap manera ens podem permetre saltar des dels últims anys de la Monarquia a aquesta per ara feliç i esperançada Eslovènia independent. Fent això cometríem una omisió imperdonable, ja que la primera meitat del segle XX guarda els capítols més foscos en la història d'aquest territori. Els dos conflictes bèl·lics de dimensions planetàries van afectar amb una força immoladora la modesta extensió de terres poblades pels eslovens.

La primera guerra mundial va obrir "la llaga gangrenosa" a la vall de riu Soèa. El llarg front que dividia Europa a l'oest, les interminables trinxeres entre Alemanya i França, acabaven al sud de la gran carena dels Alps en enfrontaments protagonitzats pels exèrcits d'Itàlia i Àustria. En 1914 Europa es va esberlar i els eslovens aviat van aprendre què vol dir trobar-se situat en una d'aquestes escletxes sagnants.

Tots coneixem el bonhomiós soldat txec que va néixer en 1921 a les pàgines d'una entranyable novel·la i l'única arma que li ha quedat per fer comprendre el món com n'era d'absurda la participació d'algú com Švejk⁵⁰² en la guerra d'Àustria contra els russos. Švejk fa ostentació de la pròpia limitació intel·lectual per ridiculitzar millor i més lliurement tot el que té a veure amb l'imperi de l'àguila bicèfala, però per molts somriures que ens desperti, aquest text representa una profunda expressió d'impotència. La pregunta plantejada per Jaroslav Hašek commou: què es pot fer si un emperador o rei t'ha destinat per fer de "carn de canó" en les batalles del seu exèrcit? Fingir una malaltia mental, desertar fent veure que has perdut el tren que va cap al front... No, tot el que explica Hašek a través de les bufoneries de Švejk no fa pas

⁵⁰² HAŠEK, Jaroslav, *Les aventures del bon soldat Švejk*, Barcelona, Proa, 1994.

riure. I no es tracta de cap pregunta retòrica quan qüestionem la participació dels pobles de la Monarquia Austro-hongaresa en la primera guerra mundial: va representar una experiència realment molt dura. Galítsia es va cobrar moltes vides d'arreu de l'imperi, soldats que no comprenien ni el parlar dels uns i dels altres, morien junts en una mateixa trinxera. La llaga entre Trieste i Kobarid/Caporetto, d'una cinquantena de quilòmetres, presenta un balanç igualment esgarrifós de 10.000 víctimes, mentre que les famílies de refugiats eslovens es podien trobar des del sud de l'illa de Sicília fins a Bohèmia i els límits més orientals d'Hongria. La conseqüència directa d'aquest patiment va ser *La declaració de maig* ("Majniška deklaracija"), llegida el 30 de maig de 1917 davant el parlament a Viena per part d'Anton Korošec que proclamava la intenció d'aconseguir unir en un estat tots els eslovens, croats i serbis que vivien dins dels límits de la Monarquia, alegant el dret d'autodeterminació. I realment, al final d'octubre de 1918 a Ljubljana es va proclamar en una manifestació multitudinària l'Estat dels Eslovens, Croats i Serbis (Država SHS). Però deu dies més tard, els representants de l'autoproclamat Estat firmaven a Ginebra el conveni d'unió amb la Monarquia sèrbia i així va néixer el Regne dels Serbis, Croats i Eslovens (Kraljevina SHS), el primer de desembre de 1918.

Després de la guerra alguns bé podien glorificar els seus herois, els italians i serbis per haver guanyat, els austríacs, alemanys i hongaresos per haver presentat una resistència modèlica. És per això que l'heroi de Solferino, un altre personatge literari, el fundador de la nissaga dels Trotta de Joseph Roth,⁵⁰³ podria haver trobat el reconeixement només a Àustria, no entre els eslovens d'on representa que era originari. Per obtenir un reconeixement de l'acte heroic, no només el soldat ras que havia salvat la vida de l'emperador a Sipolje, sinó tots els descendents seus, havien de renegar de les arrels eslovenes. Roth no es feia cap il·lusió, l'ascens social era incompatible amb l'afirmació de la procedència ètnica a l'Àustria imperial. A alguna de les dues coses calia renunciar. Una empresa de totes maneres arriscada perquè després de la primera guerra Àustria va quedar reduïda a una part notablement petita de les terres hereditàries dels seus emperadors. Però els problemes identitaris de la Primera República pertanyen a un

⁵⁰³ ROTH, Joseph, *La marxa de Radetzky*, Barcelona, Proa, 1985.

capítol de la història ben diferent. El lligam mil·lenari entre els austríacs i els eslovens es va trencar per primera vegada d'una manera realment substancial i en 1918 faltaven ben pocs anys perquè aquesta frontera inexistente durant llargs segles convertís les altes muntanyes de Karavanke en un veritable teló d'acer, foradat per un túnel que reforçava la imatge trucada que entre la gent d'una i altra banda mai hi havia hagut cap contacte i fent honor al pensament geopolític que pels cims nevats hi passava una frontera "natural."

En 1918 els eslovens es van trobar entre les nacions constituents del primer estat iugoslau, Regne dels serbis, croats i eslovens (SHS), però les fronteres de la primera postguerra van afectar substancialment el territori on vivien, gairebé un quart de la població eslovena quedava fora de les fronteres nacionals. En 1920 es va perdre Caríntia, aleshores fora dels grans nuclis urbans majoritàriament poblada amb eslovens. La decisió va ser tanmateix presa en una consulta popular i, sigui com sigui, l'ajustada victòria del plebiscit va adjudicar tot el territori de més enllà de la carena de Karavanke a Àustria. Itàlia, que va pertànyer al bàndol dels vencedors, no necessitava consultar ningú per adquirir una nova i generosa porció de terres a l'est de les seves antigues fronteres.

Vegem, doncs, com es va desenvolupar la identitat eslovena a partir del moment en el qual el país adquiria finalment el dret d'utilitzar la llengua materna en tot el sistema escolar, que es va completar amb la universitat de Ljubljana l'estiu de 1919, l'Acadèmia de les Arts i Ciències i la Biblioteca Nacional. La presència de l'eslovè ja no era discutida, però el país estava encara molt lluny de poder considerar que havia adquirit una autonomia plena.

L'esquizofrènia s'accentuava ja que els eslovens havien obtingut el dret d'organitzar-se com una nació autònoma, però alhora se'ls negaven els drets polítics més bàsics. La situació es va agreujar molt en 1929 quan el rei Alexandre va suspendre el parlament, la constitució i va limitar l'acció de partits polítics estenent la prohibició que fins aleshores pesava només sobre el partit comunista a tots els altres partits organitzats a partir d'un criteri nacional, religiós o de classes. La prohibició va romandre vigent fins a l'abril de 1941, quan Iugoslàvia va entrar a la segona guerra mundial. La dictadura proclamada el 6 de gener de 1929 va canviar el nom i l'estat va rebre el nom de "Regne de Iugoslàvia" (Kraljevina Jugoslavia). També es va canviar la divisió administrativa del territori estatal, Eslovènia va esdevenir la *banovina* de Drava, però no

íntegrament, sinó sense Bela Krajina i part de Koèevje que van quedar sota l'administració de la veïna *banovina* de Sava amb la capital a Zagreb. La tardor de 1931 va ser promulgada una constitució centralista, proclamada sense l'aprovació del parlament. Tres anys més tard, el rei Alexandre moria, víctima d'un atentat. Pocs anys quedaven, aleshores, fins a una nova, terrible guerra.

En 1934 l'editorial Harper, amb seu a Londres i Nova York, va publicar el llibre de Louis Adamic *The Native's Return* on podem trobar aquesta meravellosa descripció, citada una i una altra vegada en els textos que volen, com aquesta investigació, resumir d'alguna manera la complexa història d'Eslovènia:

A poc a poc m'estava adonant d'una cosa, que m'havia passat pràcticament desapercebuda durant la meua infància, que a part d'agricultura, la indústria més desenvolupada d'Eslovènia era la cultura. A Lublyana [sic] hi ha nombroses llibreries grans (tan grans com la majoria de ferreteries, botigues de teles o farmàcies de la ciutat), dues d'elles tenen més de cent anys... A més a més cadascuna de les llibreries té una secció amb les últimes novetats de llibres en alemany, francès, txec, serbo-croata, anglès i italià... a Eslovènia gairebé tothom —comerciants, obrers, capellans, professors, estudiants— compra llibres... En dos anys hi ha hagut quaranta-vuit representacions de Hamlet a Lublyana. La majoria dels carrers de la ciutat tenen nom de poetes, assagistes, novel·listes, dramaturgs, gramàtics. El monument més gran de la ciutat, és per a un poeta, France Presheren... Per fer una excursió a peu pel país, els estudiants acostumen triar una destinació com la tomba o el lloc de naixement d'un poeta, autor dramàtic o un escriptor⁵⁰⁴

Louis Adamic és avui un escriptor pràcticament oblidat però en el seu temps les novel·les, d'una accentuada crítica social, van obtenir bastant ressò a Amèrica.⁵⁰⁵ La seva tornada entusiàstica al país dels orígens va provocar a Eslovènia una repercussió mediàtica important.

Durant l'estiu de 1932 va ser rebut pels representants més destacats en el camp de la cultura, però especialment atent amb ell va ser el poeta més consolidat de l'època, Oton

⁵⁰⁴ Citat A: JANÈAR, Drago, *Terra incognita*, Celovec/Klagenfurt, Wieser, 1989, pàgina 7.

⁵⁰⁵ *Dynamite* (1931), guardonada amb el premi Guggenheim, *The Eagle and the Roots* (1952) edició pòstuma.

Županèiè. El mes de setembre va sortir en el diari *Ljubljanski zvon* un assaig firmat per Županèiè, *Adamiè i el món eslovè*, en el qual l'exemple de l'il·lustre escriptor americà va servir per demostrar que l'essència interior de la nació eslovena es podia expressar sense utilització de l'eslovè i per afirmar rotundament que el perill més gran que amenaçava el món cultural era "l'incest intel·lectual."

Županèiè va publicar el seu primer recull de poesia *La copa d'èxtasi* (Èša opojnosti) el mateix any 1899, quan va sortir també la primera col·lecció de poesies d'Ivan Cankar, *Eròtica*. Però la diferència entre la concepció del món, de l'home i també el concepte de la pàtria, que mostren les obres d'aquests dos escriptors no podria ser més gran. En una carta de 1909 Županèiè retreia a Cankar el seu pessimisme i l'acusava que el desconsol era una simple conseqüència "d'uns nervis impregnats d'alcohol i petrificats a causa de la nicotina."⁵⁰⁶ És a dir que en el cas que un home no sigui capaç d'integrar-se en la societat, la causa només pot provenir d'uns factors objectius, com la mandra, la malaltia, la falta de voluntat... Per ser un gran poeta calia ser primer un gran home. La realització d'aquest ferm propòsit de Županèiè va venir sobretot amb el llarg poema èpic dedicat a preuar les bel·leses de la pàtria, *Duma* (1908). Entre aquests versos podem trobar una declaració unívoca que el poeta ha de ser el creador, creador que parla des d'un remolí de vent que no li permet prestar atenció a la moral o la felicitat. Mai ha de tenir remordiments de pare envers la seva criatura. Des de les primeres obres l'autor negava la importància de la subjectivitat, l'home era per a ell només el súbdit d'un principi vital superior. La poesia havia de servir per afirmar el món: "A causa d'això ell no se sentia un estranger, a causa d'això no tenia cap necessitat de buscar la pàtria, la pàtria ja era seva i com que ja era seva, la trobava massa estreta i volia ampliar-la,"⁵⁰⁷ afirma Dušan Pirjevec, comentant com de passada l'actitud del poeta, i encerta de ple el punt més feble d'aquest important autor literari.

Les declaracions de Županèiè arran de la visita d'un escriptor americà al país les hem d'entendre en aquest context. Hem de comprendre que la concepció del món és per al poeta

⁵⁰⁶ Carta personal, citada a: PIRJEVEC, Dušan, *Ivan Cankar in evropska literatura (Ivan Cankar i la literatura europea)*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, pàgina 433.

⁵⁰⁷ *Ibd.*

completament desproblematitzada i a causa d'això l'aïllament en un hivernacle cultural que tant el preocupa per a ell no té altres característiques que els aspectes més superficials. Per mostrar-se obert al món, per fugir del perill de provincianisme cal, segons ell, mostrar la voluntat d'obertura, abandonar fins i tot la pròpia llengua, sense recances. El missatge de l'assaig en qüestió va ser pronunciat en una situació històrica molt delicada per a la nació eslovena, aleshores sotmesa a una dictadura monàrquica obertament declarada i decidida a homogeneïtzar el regne dels iugoslaus. La pèrdua de la llengua era una possibilitat real i Županèè proposava, encara que d'una manera prudent, al·legòrica, sumar els esforços de tots per dur a terme el projecte unitarista. No va confondre ningú, però.

La polèmica que va suscitar l'assaig va ser gran, les contribucions de destacats escriptors i intel·lectuals que havien llegit l'editorial de *Ljubljanski zvon* van ser nombroses, però cap d'aquestes rèpliques no es va veure publicada a les pàgines d'aquesta important revista cultural, la prohibició va venir directament dels propietaris de l'editorial. Fran Albrecht, el director de la revista, va dimitir indignat i va fundar al principi de 1933 una revista nova, *Sodobnost* (Contemporaneïtat) que va ser fins a la segona guerra un portaveu important en defensa de la pròpia identitat per als intel·lectuals d'esquerres.

Hem de saber també que el mateix any 1932 un altre home molt influent en el camp de la cultura, Josip Vidmar, va publicar el llibre *El problema cultural dels eslovens* ("Kulturni problem slovenstva"), un text que repetia la vella convicció que la cultura, i només la cultura, és l'element constitutiu de la nació eslovena. Vidmar va esdevenir sobretot després de la guerra una figura polèmica, molt vinculada al govern comunista i va ser personalment responsable de l'atac que va desacreditar políticament el poeta Edvard Kocbek, de qui encara tindrem ocasió de parlar. Per fer-nos ràpidament una idea sobre la manera de procedir d'aquest màxim responsable de la vida cultural a l'Eslovènia socialista, podem dir que les obres de l'avantguarda van merèixer per a Vidmar una observació de descrèdit general, rebutjant-la en tot el seu conjunt dient que "això no val res."

Però seixanta anys més tard, en 1995, el seu llibre va tornar ser reeditat, en un context històric molt diferent. Els eslovens tenien ara un estat propi, independent, internacionalment reconegut. Què podria fer moure els editors per tornar a publicar un llibre escrit per algú que

durant el règim comunista s'havia atribuït el rol de jutge encarregat de decidir quina literatura era digne de ser consagrada i més encara, a qui li podria interessar el problema cultural d'una nació que té una autonomia plena i indiscutible? Aleš Debeljak (1961), un dels comentaristes més punyents de l'actualitat, explica en la introducció d'aquesta reedició que la independència ha provocat efectivament que la cultura deixi de ser considerada un problema i a causa d'això el problema eslovè s'ha simplement extingit, ja no suscita debat, ja no mereix cap esforç. El que importa ara és l'acció dels polítics professionals, els èxits dels homes de negocis armats de telèfons mòbils que presumeixen de seu anglès, format per les cinc-centes paraules d'un vocabulari bàsic, après als cursets destinats a produir una població cosmopolita. Debeljak se'n mofa de bon grat, però de fet s'ho pot permetre. La seva bibliografia personal compta amb col·leccions de poesia traduïdes a nombroses llengües i premis internacionals, però escrites des de la tradició i en la llengua al qual pertany. Una llengua i un ofici, el de poeta, que el va impulsar a abandonar una prometedora carrera acadèmica als Estats Units d'on va tornar en plena crisi de la transició quan els avions de caça encara sobrevolaven la capital eslovena. Debeljak, doctor en sociologia per una de les prestigioses universitats novaiorqueses i avui professor de la sociologia de cultura a la Facultat de Ciències Socials de Ljubljana, no es cansa de repetir que posseir una història, una narració pròpia encara té sentit, tot i l'allau constant de missatges que ens han de convèncer que l'home ha d'aspirar només a una realització en el camp econòmic on tota barrera que s'interposa a un mercat global resulta sobrerera. Amb un gest irreverent recull les grans teories de les últimes dècades i enumera el final de la història proclamat per Fukuyama, el final de la sociologia de Baudrillard, el final de la ideologia de Bell, el final del subjecte de Foucault, la mort de l'autor de Barthes, el final de la nació pronosticada per Hobsbawm per dir, no gràcies. Per afirmar en aquest horitzó global la necessitat de la cultura i de les arrels, de pilars necessaris per a construir "la fràgil arquitectura de l'ànima."

D'aquí la necessitat de reactualitzar el debat que es va produir a Eslovènia durant els anys trenta del segle XX. De l'oblit desprietat de nous temps Debeljak rescata la visió perdudament messiànica de Vidmar que creia poder "crear sobre la terra eslovena noves Atenes, nova Florència." Tot i els nombrosos retrets que se li poden fer a Vidmar com a home del règim, cal reconèixer-li que ell va ser precisament capaç i prou valent per definir en una època molt

difficil un objectiu utòpic que tota nació necessita per no dissoldre's en una existència plana, per no definir la nació simplement a partir d'una recerca col·lectiva de la diversió que fa més distreta l'espera de la mort de cadascú. Vidmar no va dubtar en proclamar que l'element essencial de la identitat cultural era per als eslovens la llengua materna. Una condició innegociable, com ho va ser abans per a Prešeren, Levstik, Cankar, la triada que ens ha guiat a través del temps passat dins del marc de la Monarquia Austrohongaresa.

Però l'amnèsia que Debeljak vol desvetllar i il·luminar en aquest assaig fa referència també a l'altre autor important de l'època d'entre guerres, a Županèè. Molt inoportunes les paraules de Županèè arran la visita del paisà d'Amèrica a Ljubljana en 1932, però tanmateix avui, en unes condicions ben diferents, torna a ser important tenir present l'advertència del poeta que la defensa de la identitat no converteixi el paisatge cultural d'Eslovènia en un hivernacle sufocant, podríem resumir l'argument de Debeljak. Amb tota la raó recupera la memòria de l'autor de *Duma*. Però no ho fa per atribuir-li l'etiqueta d'un gran poeta, d'un poeta important més enllà de tota suspicàcia. *Duma* apareix també per a ell com un càntic fet des de la matriu d'un amor patriòtic dolcenc, expressat en l'admiració de les bel·leses del paisatge, fidel a una tradició rural d'íntima connexió amb la natura. Però Debeljak mostra com sense Županèè, Tomaž Šalamun (1941) mai podria haver escrit la seva irreverent versió de *Duma* (1964), copiant l'esquema mètric i bona part de paraules però convertint el vers que elevava la bellesa d'un passeig per les contrades eslovenes en una ocasió ideal per provocar una úlcera d'estómac. Una col·lecció de poesies amb l'esperit inconvençional d'aquest autor va ser de fet l'únic llibre eslovè que Debeljak al principi dels anys vuitanta va poder trobar a les prestatgeries d'una enorme llibreria a Nova York, l'únic autor que aleshores havia aconseguit una presència internacional, encara que era sota l'etiqueta de "poeta iugoslau." Šalamun, irreverent, rebel, gens convencional va necessitar la tradició per poder-la revaloritzar críticament, per establir el distanciament dels mecanismes utilitzats per a la formació de l'esperit nacional. Poc abans de morir, amb el país ja plenament immers en una nova gran guerra, Županèè va escriure el seu últim recull, *La verdor sota la neu* (*Zimzelen pod snegom*, 1945) d'on prové un dels poemes que tot eslovè que hagi estat escolaritzat en l'època de la Iugoslàvia socialista té inevitablement imprès en la profunditat de la memòria. *Saps, poeta, el teu deure? (Veš, poet, svoj dolg?)*

criitava ja el títol d'aquest poema i els versos després continuaven en aquest to elegíac a incitar els autors de trobar la paraula correcta per fer front al temps difícil, per guiar el país. Entre les obres seleccionades per a l'exposició del Museu d'Art Modern de Viena dedicada a documentar la producció artística a Centreeuropa entre 1949 i 1999 hi figuraven també creacions d'uns joves artistes eslovens que van escollir per al seu grup un nom molt d'acord amb l'estètica contemporània: V.S.T.D. Darrere d'aquesta abreviatura, però, no s'amaga res més que una altra paràfrasi de Županèiè: "Saps, pintor, el teu deure..."

En un context més ample i no tan limitat a les obres o autors concrets Janko Kos remarca que un home com Vidmar, que abans de la guerra sortia en defensa pública de la identitat i la llengua pròpies, es veïés tan pròxim al poder comunista va ser possible gràcies a l'assemblea del Partit Comunista Eslovè en 1937, on s'havia decidit rebutjar l'unitarisme i enfocar la transformació ideològica de la societat des d'una perspectiva nacional. En aquest temps de crisi, com diu Kos, els que van saber treure més beneficis van ser els comunistes. Les consignes d'aquesta nova orientació van ser donades en la direcció a la qual apuntaven tan Ivan Cankar abans de la primera guerra, com Josip Vidmar alguns decennis més tard: la defensa de la nació eslovena i la seva identitat cultural, però dins del marc estatal de Iugoslàvia. L'altre canvi important que va portar la doctrina comunista és l'allunyament de tota praxi democràtica basada en partits polítics i el convenciment que el liderat d'una societat li pertocava a una elit il·lustrada. Així es van donar les condicions necessàries per dur a terme amb revolucionaris professionals una reforma de la societat que havia de tendir cap a un objectiu utòpic d'iguals entre iguals, però que es basava en l'afirmació de la violència i la lluita per al poder, on l'estat, l'exèrcit i la policia prenen tot el protagonisme. Aquesta orientació va esdevenir la via més important de transmissió que connecta els liberals d'abans de la guerra amb el comunisme format durant la revolució i que va acabar governant el país després de la segona guerra mundial.

Però la crisi de la qual el comunisme va sorgir com a vencedor no va afectar només els fonaments dels lliure pensadors, també els sectors conservadors de la societat, a Eslovènia inevitablement vinculats al catolicisme, van conèixer en els anys immediatament anteriors a l'esclat de la guerra profundes escissions i diferències. El nucli dur del catolicisme ortodox, que

seguia l'orientació donada per Anton Mahniè, es va enfrontar tant amb els catòlics moderats com amb el catolicisme que defensava les idees d'esquerres. L'esquerra política i els catòlics van trobar el punt d'encontre en un anticapitalisme profundament arrelat en una societat majoritàriament agrària. Durant el segle XIX la burgesia liberal representava una oposició no només per tots aquells que creien en l'explotació de les classes treballadores, sinó també per a l'Església. La convicció que unia fermament els ideòlegs del moviment obrer i els pastors de l'ànima era la vella idea que el poble pot conservar la puresa, la seva bondat essencial, només si es conserva com a poble, com una comunitat d'iguals entre iguals, sotmesos a una elit que els guia.

La radicalització del conflicte entre els catòlics creixia, es perfilava l'extrema dreta i l'extrema esquerra, sense deixar possibilitats d'un catolicisme moderat. De les files de l'influent Janez Evangelist Krek (1865-1917) es va desenvolupar el socialisme cristià que es va anant acostant al moviment obrer comunista per sumar-se finalment en 1941 a la Lluita d'Alliberament Nacional (NOB) i la revolució marxista. Un lloc destacat i influent va ocupar també ja durant la dècada dels anys trenta el poeta Edvard Kocbek (1904-1981) que s'havia proposat superar el catolicisme conservador amb un acostament al marxisme. Kocbek estava convençut que el catolicisme era compatible amb la concepció marxista de la història, la qual cosa el va portar a col·laborar intensament amb els comunistes i a participar activament en la revolució feta sota l'abric de la guerra mundial.

Avui, quan el comunisme com a ideologia destinada a regular la vida quotidiana dels homes ha desaparegut en bona part, si més no a Europa, ens podem plantejar serenament la pregunta si des de punt de vista filosòfic el materialisme dialèctic o la concepció panteïsta de la història és compatible amb la fe cristiana. La resposta difícilment podrà ser afirmativa. Però en la dècada dels anys trenta aquesta pregunta tenia tot un altre sentit i pocs es podien permetre fer només reflexions filosòfiques, implicava massa coses en un món que s'esberlava en dues meitats. I aquest aspecte l'hem de tenir en compte per prendre en consideració una de les figures centrals, i alhora més polèmiques, d'aquests decennis realment difícils, Edvard Kocbek. Janko Kos en el seu panorama del pensament intel·lectual i polític eslovè diu que Kocbek abans de la guerra "mai havia reflexionat sobre aquesta pregunta essencial, probablement perquè el seu

perfil bàsic no era ni d'un filòsof ni d'un teòleg."⁵⁰⁸ El prestigiós crític literari troba l'explicació del fracàs de les idees de Kocbek en el fet "que no les va poder fundar sobre una doctrina filosòfica o teològica, sinó que quedaven dins del marc d'unes reflexions literàries sobre l'art i l'ètica."⁵⁰⁹ Basant-se en aquests arguments no ens ha d'estranyar veure que Kocbek finalment resulta algú que "ha perdut el Déu cristià en la concepció d'una història que els cristians haurien d'ajudar a crear activament per realitzar-se." ⁵¹⁰

Efectivament, després de la guerra aquesta orientació cap a una anul·lació de la divisió entre el comunisme i la doctrina cristiana va resultar la gran derrotada. Kocbek, que durant la revolució havia contribuït molt a la victòria del partit comunista, va ser en 1952 expulsat del partit i allunyat de tota possibilitat de participació en el govern de la postguerra. Però continuava escrivint, la col·lecció de narracions *Por i coratge* ("Strah in pogum", 1951) va incomodar el govern perquè es va allunyar dels patrons imposats per glorificar la revolució quan es parlava d'enfrontaments entre els *belogardisti* i els partisans, entre els blancs i els roigs: la sagnant oposició a una guerra civil en la qual havien derivat les diferències ideològiques de les dècades anteriors. Amb el recull poètic titulat *Terror* ("Groza", 1964) va documentar la crisi del comunisme explicant que els crims històrics que s'han comès en el nom d'aquesta ideologia són injustificables. D'aquesta manera Kocbek va esdevenir un poeta del desconsol, algú que només podia expressar inseguretats, desesperació, escepticisme. No és una poesia religiosa, aquesta dimensió és absent, però alhora no es pot basar ja en el materialisme històric perquè cada cop quedava més clar que les utòpiques expectatives eren falses i buides. La realitat les havia desmentit, Kocbek ho sabia i s'atrevia a afirmar-ho públicament.

Ell va ser el primer que en 1975 va condemnar la matança de *domobranci*, de guardians blancs de la pàtria, a la selva impenetrable de Rog, a prop de la ciutat de Koèevje i altres processos semblants. Avui se sap que després del 8 de maig de 1945, quan va acabar la segona guerra mundial en aquest territori, encara van morir com a mínim 12.000 persones, 28.000 van ser condemnades i a 200.000 persones els van confiscar les seves propietats. Un dels relats

⁵⁰⁸ KOS, Janko, *Duhovna zgodovina Slovencev (Història intel·lectual dels eslovens)*, Ljubljana, Slovenska Matica, 1996, pàgina 169.

⁵⁰⁹ *Ibd.*

recollits en l'abans esmentada col·lecció portava el títol *El costat obscur de la lluna* ("Temna stran meseca") i sota aquest mateix nom en 1998 algunes de les més destacades personalitats culturals que han conduït la transició cap a una Eslovènia independent van preparar la primera gran exposició que recollia els documents sobre les atrocitats, no de la segona guerra mundial, sinó de la guerra civil eslovena, que va coincidir en el temps i en l'espai amb aquest gran conflicte mundial del segle XX. L'escriptor Drago Jančar (1948) va ser un d'ells i els motius que el van moure a participar amb tanta insistència en la vida pública i a través de les obres literàries⁵¹¹ per desvetllar el record a la història recent no podrien ser més clarament expressats que en el següent passatge:

Jo no ho sabia. No sabia res ni de matances ni de processos estalinistes. Admirava els partisans. Perdonava el pare quan a la nit cantava sobre els eslovens benplantats.⁵¹² Va estar en un *lager*, ja se sap que les conseqüències són de llarga durada, el cantar nocturn de cançons partisanses era una d'elles. M'explicava que havien confiscat les propietats dels pagesos reaccionaris. No em va semblar res d'especial. Potser divertit i tot. A l'escola em van donar un premi per a la redacció "L'home comunista." Fins i tot més tard, si algú m'hagués dit que la història socialista havia començat amb un crim o que en el mateix instant en què jo assistia a un partit de futbol o estava a la platja hi havia homes empresonats, no m'ho hauria cregut o potser no ho hauria trobat gaire important. Vaig llegir *La germanat de la gavina blava* i mai havia pensat que l'autor havia estat un dels homes que incitava a fer les matances de venjança.⁵¹³ Vaig llegir Mrzel⁵¹⁴ i no sabia que l'autor va ser sotmès a tortures terribles en les presons

⁵¹⁰ *Ibd.*, pàgina 179.

⁵¹¹ Un testimoni especialment colpidor de l'època de la immediata postguerra és el relat "L'alumne de Joyce" ("Joycejev učenec") que descriu el destí del dr. Boris Furlan, que va arribar a ser el degà de la Facultat de Dret a Ljubljana. Nascut a Trieste, aquest home era efectivament un dels alumnes que James Joyce havia ensenyat a parlar l'anglès. Durant la guerra va treballar a Londres com a locutor a la ràdio "Eslovènia lliure." Poc després de ser nomenat degà va ser acusat de col·laboracionisme i condemnat a mort, més tard el van rehabilitar, però en el cas d'algunes altres persones destacades, la condemna es va fer efectiva. — JANČAR, Drago, *Prikazen iz Rovenske (El fantasma de Rovenska)*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1998.

⁵¹² Fa referència a la cançó "Slovinci kremeniti", un típic poema revolucionari per a elevar l'esperit dels combatents.

⁵¹³ Tone Seliškar, *Bratovščina sinjega galeba*, una de les novel·les juvenils més populars de la postguerra.

⁵¹⁴ Ludvik Mrzel (1904-1971), escriptor de narrativa amb una accentuada crítica social.

socialistes. El sol brillava, cada any tornava la primavera, ens enamoràvem, apreníem a escriure redaccions lliures i pensàvem en el nostre futur brillant.⁵¹⁵

Aquesta confessió personal ens parla de la pèrdua d'una confiada mirada infantil. Al llarg d'aquest recorregut a través de la història d'Eslovènia ens estem trobant, una i altra vegada, amb la certesa sobtada d'haver d'afrontar el coneixement, i amb això també amb el primer encontre amb un dolor profund. Sembla gairebé inversemblant amb quina freqüència es repeteix al llarg de les lletres eslovenes la revelació brusca que la felicitat és possible només amb un elevat grau de ceguesa.

Tal com diu Janko Kos, la base filosòfica de Kocbek potser no era ferma ni conseqüent, ja que estava construïda sobre una oposició insalvable. Es pot afirmar com ho fa ell que es tractava d'una perspectiva errònia que no ha pogut crear deixebles que seguissin en aquesta direcció "la qual cosa era la conseqüència lògica del fet que el comunisme, que li va servir de fonament, va entrar en la crisi i que després de 1970 començava a acostar-se a un final definitiu."⁵¹⁶ Però tanmateix, Kocbek testimonia, amb deu volums de poesia i més de quinze llibres de prosa i assaig, i encara més amb els diaris personals, que era un dels primers que s'havia adonat de l'engany del miratge que creia en la realització d'una utòpica societat justa i igualitària. Kocbek va tenir una importància crucial per suscitar el debat actual sobre l'autorevisió de la història recent, però no era l'únic.

Igualment important en aquest procés va ser el llibre de Dušan Pirjevec sobre Cankar, que ja hem comentat extensament. Abans de la guerra Pirjevec era un dels ideòlegs comunistes més destacats de la jove generació i durant la guerra va participar activament en la lluita armada. Els primers anys de la postguerra encara s'hi sentia molt involucrat en les estructures de poder comunista, però a partir de 1950, a causa sobretot del seu treball professional en el camp dels estudis literaris i de filosofia, va començar desconfiar-ne cada cop més. El seu assaig sobre Cankar i anàlisis de moltes novel·les de la literatura mundial portaven amagada la pregunta si la

⁵¹⁵ JANĀAR, Drago, "Temna stran meseca" ("El costat obscur de la lluna) A: *Konec tisoletja, raun stoletja (El final del mil· leni, la factura del segle)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, pàgina 268.

decisió de dur a terme una revolució tenia alguna legitimació possible, si era possible admetre com a lícita la transformació violenta del món en nom d'una idea. Basant-se en les obres de l'últim Heidegger va fer un distanciament de les conviccions de joventut semblant a la del filòsof alemany, només que a Pirjevec no li calia repensar i distanciar-se de l'experiència nacionalsocialista, sinó que va formular la renúncia a la revolució comunista i a la pròpia participació en aquest procés.

Persones com Kocbek o Pirjevec van ser d'entrada poques, però la consciència que s'havien d'afrontar també els capítols foscos de la història recent, creixia.

Cada poble sap de les seves ferides, no les pot guarir amb l'ajut de ningú altre que no hi hagi estat directament implicat ni pot ocultar-les per gaire temps, foragitant-les de la memòria perquè tornen i es fan presents i dificulten la convivència. El fet d'haver aconseguit construir en 1991 un estat nacional tolerant, democràtic que sembla poder assegurar una vida pacífica es deu a molts factors, els més decisius segurament recauen en la política internacional, difícilment és imaginable una Eslovènia independent sense el final de comunisme o la reunificació d'Alemanya. Però com hem pogut comprovar, la nació eslovena estava profundament dividida, encara que els anys del comunisme procuraven esborrar les evidències d'aquest conflicte. Es pot considerar que l'enfrontament entre el catolicisme i els lliure pensadors es prolongava des de fa dos-cents anys i ha conegut punts àlgids durant els quals era més important definir en contra de qui es lluitava que conèixer els propis ideals. La capacitat de diàleg sobre el qual descansa la convivència pacífica d'una unió tan heterogènia com és la nació no s'improvisa. Els poetes i escriptors que hem destacat aquí han contribuït significativament a mostrar que mai convé creure en l'absoluta certesa dels propis convenciments. Aquesta va ser la contribució de la literatura a la societat en aquesta part del món, legitimar el dubte per a poder allunyar o evitar el perill de tota mena de totalitarisme: una tasca sempre difícil i incerta.

Però estàvem parlant de les confessions poètiques d'amor patriòtic. Els conceptes de pàtria, de nació, de poble resulten d'allò més esmunyedissos. Com unirem totes les diferències que anàvem assenyalant entre la "comunitat" eslovena per poder parlar d'una nació? Per

⁵¹⁶ KOS, Janko, *Duhovna zgodovina Slovencev (Història intel·lectual dels eslovens)*, Ljubljana,

connectar la història d'un territori dividit entre estats diferents que fan ballar alegrement les fronteres i unir una població estratificada en classes socials diferents i sempre poc o molt enfrontada a causa dels principis fonamentals de cadascú? En el cas eslovè només ens resta un nexa possible, la llengua. És per això que a la lletra impresa aquesta societat li mostra tanta estimació. Però la literatura que guanya més adeptes, curiosament, no acostuma respondre amb afalacs a aquesta admiració i si ho fa la glòria no dura gaire. Aviat es troba algun poeta postmodern per mostrar què significa desconstruir la tradició, com en l'abans esmentat cas d'Oton Županèè. I així ens tornem a trobar en l'espai de dubte i el patriotisme de l'èpica nacional continua essent per als eslovens encara ara un sentiment desconegut.

Si abans hem exposat Edvard Kocbek no és només a causa de la seva participació en la vida política del país. Kocbek és també un hereu de Prešeren. Per a ell la llengua materna no és només un sistema de signes neutral, sinó part d'una tradició que obliga i condiona. Kocbek és una de les grans figures de la lírica eslovena de la immediata postguerra, a part del seu rol en la societat que va correspondre a una mediació entre punts de vista radicals.

Cavalls de Lipica,⁵¹⁷ un dels seus poemes més àmpliament comentats, canta la glòria del país, però com indica el títol, el poema està destinat als animals criats a les cavallerisses de Lipica, situades en la regió de Karst, que proveïen en exclusiva els cavalls per a l'Escola Espanyola d'Equitació a la cort de Viena, d'un renom indiscutible. Es tracta d'una raça que dona poltres completament negres que es converteixen en uns animals adults blancs i esvelts. El poeta s'adreça al seu fill per explicar-li que els emperadors a Viena parlaven francès amb els diplomàtics, italià amb les actrius encantadores, espanyol amb el Déu infinit i l'alemany amb els servents, però l'eslovè, a la cort de Viena, s'utilitzava per tractar amb els cavalls. Una conclusió que talla amb la força d'una sageta tota autocomplaença.

Slovenska Matica, 1996, pàgina 197.

⁵¹⁷ El poema va ser utilitzat com una mena de lema durant la transició cap a la independència, sobretot per part dels organitzadors del certamen "Vilencia" (a partir de 1986), on apareix fins i tot en les últimes edicions del sumari de cada any (tant en 1999, com en 2000) traduït en l' anglès i ocupant el lloc d'una introducció o fins i tot podríem dir d'una màxima. Entre altres el comenten extensament Drago Janèar (*Terra incognita*, 1989) i Aleš Debeljak (*Individualizem in literarne metafore naroda*, 1998). La traducció anglesa del poema apareix en les antologies *At the Door in the Evening*, Quebec, 1993 i *Terra incognita*, New York, 1997.

Com en el cas de Martin Krpan, que va conquerir la piràmide de la cort des de baix, trencant amb les seves pròpies mans els sabres i les llances de ferro com si fossin de joguina, domant els cavalls més fogosos de l'emperador, Edvard Kocbek també atribueix al seu poble la mateixa silenciosa presència dins de l'amalgama d'un imperi aliè. Desprestigiats i alhora imprescindibles.

Només asseguts sobre l'esquena d'un cavall que ve des de molt lluny, podrem avançar, diu Kocbek. El camí és molt llarg, els motors tenen tendència de fer-se malbé, els elefants mengen massa. Només el cavall serveix per aquesta ruta i cal assumir que els qui viatgen així naixeran en la sella, hi viuran i trobaran la mort sobre aquesta esquena bellugadissa d'un cavall de Lipica que amb els anys va canviant de color. L'animal d'aquest poema difícilment pot ser considerat quelcom d'individual. El cavall de Lipica representa només l'encarnació concreta d'un gènere, d'un gènere que es conserva immutable tot i les innombrables variants que el componen. Però el cavall negre i blanc de Kocbek és també una metàfora de la tradició, representa el llegat comú que fa més fàcil avançar per un camí que és massa llarg per recórrer-lo a peu, és a dir, en solitari. El llegat compartit està fet d'innombrables memòries individuals, igual que un gènere animal existeix només a través de les representacions individuals. Heus aquí el símil sobre el qual s'eleva la construcció d'aquest poema patriòtic.

El poeta nega al seu poble el recer proporcionat per un drac sagrat, o una tortuga mil·lenària, o un lleó alat, o una àguila bicèfala. El record d'un passat compartit i la promesa d'un futur en comú no tenen res d'etern i un poble, en aquesta visió de Kocbek, és un camí interminable que cal fer sota condicions adverses i canvians. Tot un exercici de serenitat, malgrat que el poema es presta a ser entès com una mofa grossera d'una estirp que en lloc de poder cantar la glòria dels seus emperadors, produeix càntics dels animals criats en els seus estables.

La ironia resulta difícil de comprendre, és una enemiga manifesta dels polítics i historiadors, a vegades fins i tot els filòsofs tenen dificultats per contenir la ràbia davant el pensament volgudament incongruent. El patriotisme, que se serveix d'aquesta arma retòrica, sembla un contrasentit. Kocbek mostra, com alguns altres exemples que hem exposat al llarg d'aquest capítol, que per construir una identitat nacional no n'hi ha prou amb polítics hàbils,

economistes espavilats, historiadors ben documentats, poetes venerats. La capacitat de fer l'escarni de la pròpia condició, la capacitat de qüestionar, dubtar, si cal fins i tot ridiculitzar els fonaments més intocables és també indispensable. "On en el món es pot trobar una altra nació, així de petita per nombre d'habitants, però així de gran per la sàtira que és capaç de fer a partir de les circumstàncies en les quals viu?,"⁵¹⁸ es preguntava Sreèko Kosovel en 1925. Dient això no pensava pas en l'existència d'una literatura plena d'humor, però alhora prou amansida com per entretenir el públic lector. No, Kosovel recorda expressament que aquesta classe de sàtira no la fa el crític de vestit elegant. La sàtira ha d'acompanyar un home de lletres, encara que vesteixi de frac, per això fins i tot algú que vol ser mundà, important, profund i noble ha d'estar preparat per assumir el paper d'un bufó. Mentre camina pel món, l'acompanya una ombra que en qualsevol moment el pot convertir en un objecte de mofa.

En un dels capítols introductoris ja hem parlat de l'anècdota que va provocar la lectura d'un poema de Sreèko Kosovel a la celebració del cinquè aniversari de la independència a Ljubljana. Entre les pàgines que va escriure durant la seva curta vida trobaríem també *L'arbre genealògic*,⁵¹⁹ un poema compost com l'enumeració dels sinònims que denoten la condició d'esclavatge i de submissió. Esclau i serf s'intercanvien, transformats en cognoms, però sempre adornats amb els números romans, propis de les nissagues imperials. I després de set versos de posar despietadament el nom a aquesta condició humana apareix el típic home eslovè dels temps moderns: "Janez el Submís, el Poruc, un entès de gran volada."

Exactament com diu Matevž Kos en l'estudi que acompanya l'última edició de les poesies escollides d'aquest poeta, "els eslovens tenen problemes amb Kosovel encara avui, més de setanta anys després de la seva mort."⁵²⁰ Els anys han transcorregut, però els versos dissonants, trencats de Kosovel, el seu poema entès com a *kons*, com una construcció on la forma i el contingut han de formar segons ell un tot, continua ferint, ofenent, incomodant. És el poeta de la crisi, fet durant el crepuscle dels anys trenta.

⁵¹⁸ KOSOVEL, Sreèko, "Križa" A: *Izbrane pesmi (Poesies escollides)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997, pàgina 107.

⁵¹⁹ KOSOVEL, Sreèko, "Rodovnik" A: *Integrali*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1967, pàgina 194.

⁵²⁰ KOS, Matevž, "Kako brati Kosovela?" ("Com llegir Kosovel?") A: *Izbrane pesmi (Poesies escollides)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997, pàgina 136.

Vint-i-quatre anys i un llegat de mil poemes i un centenar d'altres textos com assaigs, notes, cartes on trobem tot un programa de revolta estètica. Només quatre anys dedicats a la creació, de 1923 a 1926, després una mort inesperada. És un resum que descriu la intensitat de la vida de Kosovel amb un sol traç. Kosovel és un dels pilars de la literatura eslovena i com els altres noms consagrats, la seva literatura obtenia la força de la lluita contra les condicions desfavorables: "Tota la història dels eslovens sembla una llarga espera. Estem davant la porta, però a dintre hi ha llum i alegria i música,"⁵²¹ va escriure en ja esmentat assaig *Crisi* de 1925. Només quatre vegades la literatura eslovena va aconseguir remoure el conformisme d'aquesta resignació: "La primera vegada amb Trubar. Tan bon punt va amollar un mot eslovè, ja l'havien foragitat. Prešeren va morir, Levstik va embogir, a Cankar el va salvar la mort. Però la vall de Sant Florià⁵²² va quedar: el seu símbol és Ljubljana amb les seves fondes de sostre baix, plenes de fum, allà s'estan fonent els nostres intel·lectuals mig fets, allà s'enfonsen els nostres artistes d'entrada o a la meitat del seu camí a causa d'una revelació tràgica de que no podran fer res del que voldrien."⁵²³

La mort extremament prematura de Kosovel recorda que les condicions de vida precàries, la persecució política, sigui sota el signe que sigui, van ser una constant de la vida literària a Eslovènia. I després de 1991, ha canviat alguna cosa?

Aleš Debeljak ens explica quin és el valor actual del llegat de la complicada història cultural d'Eslovènia quan diu: "En la història del pensament eslovè es va formar molt aviat la convicció que l'art i la cultura eslovena no poden ser un adorn folklòric de la política nacional. La nació, si viu confinada en una illa, no pot assegurar la llibertat existencial plena, la puixança lliure de la imaginació, sinó que està condemnada a una mort hipotecada, una mort que

⁵²¹ KOSOVEL, Srečko, "Križa" A: *Izbrane pesmi (Poesies escollides)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997, pàgina 106.

⁵²² Fa referència a un drama d'Ivan Cankar, sàtira de les relacions provincianes a Eslovènia — CANKAR, Ivan, *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski (Escandòl a la vall de Sant Florià)*, 1908).

⁵²³ *Ibd.*, pàgina 104.

malauradament pesa en els països d'ultramar sobre la majoria de la "cultura" dels exiliats, construïda a par tir de *potica*, salsitxes i acordió."⁵²⁴

Fer la *potica*, el repte vital de tota mestressa de casa eslovena, és una tasca difícil. Erica Johnson Debeljak, l'esposa del poeta en qüestió, que ha canviat la feina en un atrafegat banc de negocis de Manhattan per la tranquil·litat d'un suburbi residencial de Ljubljana, ho descriu amb tot detall en el seu llibre *Una estranya a la casa dels nadius*⁵²⁵: el taulell ple de farina amuntegada, on els ous, el sucre, la llet tèbia, el saber tractar el llevat de forner es barregen segons un ritual que no coneix regles ni pot ser mai descrit en un llibre de cuina per assegurar la realització exitosa de la recepta. No hi ha bàscules ni es mesuren els líquids. És una feina apresada al costat d'un taulell de fusta, allisat per les mans de diverses generacions. Afegiu-li les salsitxes i l'inevitable xucrut, el so de l'acordió i els saltirons en ritme d'una polca o el ràpid vals pagès.

Fa temps que totes aquestes coses han entrat als circuits comercials, es venen i es comercialitzen, el so i el gust enllaunats estan als prestatges de tots els supermercats. Però el que va a parar al cistell de la compra no és la matança del porc ni el ressò de les passes en un celler silenciós on fermenta la col destinada a fer el dinar, ni l'alegria d'una festa. Són coses que existeixen només en ser viscudes. Una essència que no es deixa embotellar ni tan sols dins del país, i encara menys és un equipatge aconsellable per a la maleta d'un transatlàntic o un avió qualsevol del nostre avui. Anthony D. Smith enumera els eslovens entre aquells pobles que li representen la "proto-nació."⁵²⁶ Efectivament podríem estar d'acord que es tracta d'una comunitat ètnica que viu i transmet una manera de viure pròpia, reconeixible, però aquesta manera de ser no és quelcom d'etern, invariable, és la continuïtat, la transmissió, però sobretot la capacitat d'amotllar-se a noves condicions: en els petits habitatges socialistes — poques famílies amb dos fills disposaven de gaire més de 50 m² — la gent ha après que la col fermenta d'una manera excel·lent en petits bidons de plàstic, posats en un racó del balcó. El xucrut per ara

⁵²⁴ DEBELJAK, Aleš, *Individualizem in literarne metafore naroda (L'individualisme i les metàfores literàries de la nació)*, Maribor, Obzorja, 1998, pàgina 40.

⁵²⁵ JOHNSON-DEBELJAK, Erica, *Tujka v hiši domaèinov (Una estranya a casa dels nadius)*, Maribor, Obzorja, 1999.

⁵²⁶ SMITH D., Anthony, *Nacionalismo i modernidad*, Madrid, Istmo, 2000.

encara sobreviu, l'art de la *potica* acompanya totes les festes assenyalades, però les salsitxes casolanes són extremadament rares de veure i la música popular s'ha transformat en bona part en una mena de folklore oficial que divideix el país entre els adeptes i els detractors, un incruent conflicte etno-musical que deixa ben poc lloc per a un centre moderat.

Amb la independència, la vida quotidiana no haurà pas canviat, la proclamació de la República no va ser un esdeveniment que hagués transformat de cop i volta la manera de ser. Abans, els eslovens eren segons Anthony D. Smith "conquerits i aparentment absorbit pels seus veïns més poderosos," i no cal dir que l'accent és posat en la paraula aparentment. Aquesta afirmació, que el reconegut estudiós del nacionalisme no s'esforça en fonamentar amb cap dada empírica, pot ser de totes maneres il·lustrada amb una estadística ben significativa: "En 1910 en les províncies de Marburg/Maribor, Pettau/Ptuj i Cilli/Celje un 78% d'habitants havien indicat com a llengua de comunicació quotiana l'alemany i un 16,3% l'eslovè. En 1921 el cens registrava un 19% d'alemanoparlants davant més de 70% d'eslovenoparlants."⁵²⁷ La diferència tan significativa entre unes dades separades per només deu anys no es deu a cap moviment massiu de població, sinó a un canvi del marc polític en el qual aquesta població va quedar inclosa. En 1910 la Baixa Estíria encara formava part d'Àustria, on l'estadística oficial prenia mesures per no elevar gaire el nombre de no-alemanoparlants i els entrevistats estaven autoritzats de posar només una sola llengua vehicular, calia triar. L'aclariment de que es tractava d'una població altament bilingüe és probablement innecessari. Tot just la segona guerra mundial va provocar la migració important de la població alemanya i va establir l'estructura ètnica gairebé homogènia que coneixem avui. La independència política en aquest aspecte no va fer canviar res.

Així s'entén que Smith utilitzi el cas eslovè per il·lustrar com les masses no sempre són passives, manipulades per les elits i que la vella tesi de Hegel sobre les nacions ahistòriques, amb totes les altres variants que hi estan emparentades, coixeja de valent. Efectivament la transmissió de la tradició, la continuïtat no ha pas necessitat una autonomia política, però és probable que la vida de totes maneres resulti ara notablement més senzilla en alguns aspectes.

Per descomptat trobarem encara més envasos de folklore de tota mena, però el que resultarà ara més fàcil és establir una distància saludable. Aquesta és probablement la dimensió de la llibertat de la qual parla Aleš Debeljak, desitjable i necessària, però possible només quan no es viu sota l'amenaça constant de desaparèixer.

En l'àmbit de la cultura la situació també s'havia de veure substancialment beneficiada en alguns aspectes. Hi ha dades que parlen per si soles, el Centre per a la Literatura Eslovena ("Center za slovensko književnost") ha organitzat en aquesta última dècada promocions en una bona dotzena de països d'Europa i les Amèriques. Cap d'aquestes presentacions d'autors actuals, de lectures de les seves obres recents, no haurien estat possibles abans en el nivell estatal iugoslau. Abans, les promocions literàries organitzades més enllà del teló d'acer sorgien des del nivell federal, els autors havien de ser escollits segons la matriu corresponent a les repúbliques: un eslovè, cap albanès, un macedoni i els quatre escriptors que s'havien de definir a partir de la llengua comuna que emparaven, el serbo-croata. Això en el millor dels casos, ja que hi ha antologies on les divisions es fonien del tot.⁵²⁸

El fet de tenir un estat independent ha anul·lat efectivament la possibilitat d'incloure la literatura eslovena en alguna llista que contenia els elements dissonants que s'havien de fondre en una cassola comuna. Però els factors de poca presència internacional són de totes maneres diversos i desvinculats en bona part del poder polític. Brane Mozetiè, el responsable de l'abans esmentat centre per a la promoció de la literatura eslovena a l'estranger, es queixa obertament de la falta de traductors prou àgils per assumir els reptes d'una traducció inversa i de gent capaç de transmetre la pròpia tradició literària fora de les fronteres nacionals, però no oblida alhora recordar que les subvencions a la cultura continuen essent en el nou estat poc generoses.⁵²⁹ Andrej Inkret, un dels assagistes i crítics literaris més respectats, avisa també d'un altre factor, que cal tenir en compte: "Les idees eslovenes no van tenir cap impacte sobre les lletres

⁵²⁷ JOHN, Michael, "Skizzen zur Problematik der kulturellen und nationalen Identität in Österreich 1848-1937" A: JOHN; LUTHAR, [Eds.], 1997.

⁵²⁸ WACHTEL, Andrew Baruch, *Making a Nation, Breaking a Nation*, Stanford, UP, 1998.

⁵²⁹ MOZETIÈ, Brane, "Slovenska literatura in tujina ("Literatura eslovena i l'estranger"), *Literatura*, novembre/desembre, 2000, número 113/114 pàgines 1-7. — MOZETIÈ, Brane, "Intervju" ("Entrevista"), *Literatura*, gener/febrer, 2001, número 115/116, pàgines 51-66.

europèes. Considerant el destí nacional i històric particular dels eslovens això va ser durant molt de temps objectivament impossible, però al mateix temps potser la difusió internacional de la literatura eslovena va ser de fet indesitjable."⁵³⁰

És evident que Europa ha de canviar molt per ser capaç d'admetre que els eslovens (o altres pobles "minúsculs") puguin tenir una literatura pròpia, digna de ser coneguda més enllà de les fronteres de la seva llengua.

Hi ha també l'altre costat, més fosc, de posseir el govern sobre el paisatge cultural. Com en el cas de la folklore, la cultura i especialment la literatura ha perdut el valor d'afirmació de la identitat. Ara és una tasca no-urgent. Recordareu l'assaig de Milan Kundera sobre la tragèdia de Centreeuropa. Allà l'escriptor txec posava un accent molt especial en el fet que l'Occident ja no entén la importància del paper que la societat a l'est del teló d'acer designa a la cultura. Ara, avui, algunes de les llibreries de Ljubljana que en 1932 descrivia amb l'entusiasme l'escriptor americà Louis Adamic s'han convertit primer en botigues on es venia també material d'oficina i els inevitables articles d'informàtica fins que els llibres poc a poc hi han perdut el lloc. Una de les editorials més prestigioses, Državna založba Slovenije, que ha publicat des del Diccionari Normatiu de la Llengua Eslovena fins a altres, moltes i extenses obres lexicogràfiques, avui ja no existeix. Però n'hi ha d'altres, no hi ha perill que la literatura deixi de ser un negoci a Eslovènia: "Els eslovens publiquem cada any uns 4.000 títols de llibres, els ucraïnesos, que em disculpin, són com a mínim 60 milions i només publiquen en la seva llengua uns 100 llibres a l'any. Vam sobreviure i vam convertir-nos en alguna cosa que supera el nostre nombre petit mitjançant un esperit rebel i sobretot mitjançant la creativitat", diu Drago Janèar en 1999⁵³¹ tot i ser ben conscient de les dificultats que cal vèncer dia rere dia perquè aquests reptes es continuïn assolint. El mateix escriptor té molt clar que una cosa semblant val també per a la vida teatral, no desapareixerà de cop i volta encara que la gent en la democràcia ja no el necessiti com un espai de protesta i d'oposició: "Ho sé des que l'any passat vaig estar a Houston. En aquesta ciutat dinàmica, de quatre milions d'habitants, que viu un moment d'un extraordinari esplendor, em

⁵³⁰ DEBELJAK, Aleš [Ed.], *Terra Incognita*, New York, White Pine Press, 1997, pàgina 105.

⁵³¹ JANÈAR, Drago, "Slovenske marginalije" A: *Konec tisoletja, raùn stoletja (El final del mil· leni, la factura del segle)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, pàgina 305.

van ensenyar l'únic teatre que tenen: cada any estrena cinc obres. Tantes estrenes prepara a Eslovènia el teatre de Celje, una ciutat que té cent vegades menys d'habitants."⁵³² Però el perill que sí existeix, el perill de banalitzar la literatura, de convertir-la realment en un simple bé de consum: "La literatura evidentment sobreviurà i evidentment continuarà vivint. Però seria ben trist que la seva supervivència depengués només de les coses que el presentador de torn digui sobre literatura a la televisió o dels escàndols que s'haurà d'inventar Handke perquè algú prengui els seus llibres a les mans."⁵³³ La literatura no existeix en un espai buit, no existeix sense lectors. Les obres literàries per viure han de provocar un ressò viu, interessat, han de provocar crítiques, reaccions, imitacions i rebuig entre els coneixedors i simples llecs i aquest no és, com diu Janèar, només un problema de la transició democràtica a Eslovènia.

Tanmateix l'obsessió amb la lectura persisteix: el concurs per obtenir la insígnia de bon lector a les escoles primàries és de llarga tradició i continua. Abans els alumnes efectivament se'ls premiava amb una insígnia amb el retrat d'algun escriptor important (Levstik o Cankar, en versió de bronze, plata o or), però avui pedagògicament aquesta mena de "suborns" han quedat completament relegats i ja no s'utilitzen. Però el concurs continua, són uns deu llibres adaptats a cadascun dels cursos de la primària que l'alumne ha de llegir fora del programa previst i el premi consisteix en conferències addicionals i debats, atenció personalitzada dels professors, visites a biblioteques públiques que sempre s'esforcen en tenir tots els llibres de la llista disponibles en prou exemplars. La lectura escolar premiada amb l'atenció i el reconeixement social, no és pas poc. Des de fa pocs anys hi ha també la insígnia del lector preescolar. El nom s'ha conservat per tal de respectar la llarga tradició d'aquesta promoció oficial de la lectura, però els nens a les guarderies no veuen cap premi material ni se'ls força a aprendre a llegir a tota costa abans que siguin capaços de fer-lo. Es tracta d'una promoció de la lectura en família, amb la finalitat d'acostar l'hàbit de llegir també als pares, sobretot a aquells adults que mai abans ho havien fet: "Els pares no amaguen la il·lusió i la gratitud d'haver-se trobat d'aquesta manera amb

⁵³² JANÈAR, Drago, "Na ruševinah ideologij" ("Sobre les ruïnes de les ideologies") A: *Ibd.*, pàgina 238.

⁵³³ *Ibd.*

els llibres i d'haver passat tot llegint amb els seus fills algunes estones agradables"⁵³⁴, diu una de les responsables d'aquest programa.

És possible que ara tot i altres formes de diversió i possibilitats de lleure més atractives es llegeixi igual que temps enrere, que es continuïn publicant llibres i es tradueixin i promocionin com mai abans. És possible que cap censor ja no vetlli sobre tot el que contenen i expliquen els llibres, que l'escriptor sigui finalment lliure d'encarar tots els fantasmes del passat. Però és possible també que el "deure del poeta" signifiqui quelcom més i que algun o altre mestre de la paraula justifiqui la seva presència amb arguments que van més enllà de les tasques pràctiques al servei del poble.

En 1998, Niko Grafenauer (1940) rebia pel conjunt de la seva obra lírica el Premi Nacional de Literatura, anomenat, com no podria ser d'una altra manera, *Premi Prešeren*. Grafenauer és també fundador, editor i director d'una de les revistes culturals més significatives actualment, que ja hem esmentat diverses vegades al llarg d'aquest treball, *Nova revija*. És a causa d'aquesta gran, intensa involucració en la vida cultural eslovena que les paraules pronunciades en el discurs d'agraïment poden ser considerades com un resum significatiu de la relació entre la societat actual i l'ofici del poeta.

Grafenauer va citar en aquesta ocasió Ludwig Wittgenstein sense esmentar-ne el nom perquè sabia prou bé que la seva cèlebre frase "els límits de la meua llengua, són els límits del meu món" s'ha convertit ja fa temps en una mena de proverbi intel·lectual. De tot el que és possible extreure d'aquesta màxima filosòfica, a Grafenauer li preocupen només les limitacions que imposa la llengua emprada per a la comunicació quotidiana a causa de "la creixent superficialitat de l'expressió i l'aigualliment del sentit dels llenguatges individuals que defineixen l'existència de cadascú de nosaltres."⁵³⁵ Tot i que posem una formació acadèmica exhaustiva, vivim segons ell en un distanciament de la realitat més gran que mai abans. Els esdeveniments que passen al voltant nostre ens semblen com una realitat alienada, virtual, i ens toquen només

⁵³⁴ JAMNIK, Tilka, "Predšolska bralna značka" ("L'insignia de la lectura a l'edat preescolar") A: *Ciciban za starše*, gener 2002, pàgina 20.

⁵³⁵ GRAFENAUER, Niko, "Rede zum Prešeren-Preis 1998" A: BRANDTNER, Andreas; MICHLER, Werner [eds.], *Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen*, Wien, Turia+Kant, 1998, pàgina 405.

d'una manera indirecta. Si l'actualitat pot esdevenir així d'irreal, imaginem-nos en quina ficció es pot convertir aleshores la història. Grafenauer considera que aquest és un camí que condueix cap a un món sense cap responsabilitat individual, cap a un món d'espectadors, un món definit amb l'esperit del conformisme.

La cultura, en canvi, és "aquell camp on es troben l'obligació i la llibertat." L'art ofereix la possibilitat de donar un sentit escollit a la vida, de donar-li una forma que fa impossible quedar absorbit per uns valors amorfes. Només en una relació establerta entre l'obligació i la llibertat l'home pot mostrar la seva obertura cap als aspectes de la vida que no tenen relació només amb la seva particular, única trajectòria vital. Però alhora la particularitat d'una persona pot resplendir vivament només en aquest context, tot allò que és únic es pot fer visible només a través de les relacions que uneixen un únic home amb tots els altres. I només així es pot fer present el que ens envolta és incommensurable.

Dins de l'art, la literatura ocupa un lloc molt especial perquè treballa amb un material viu, amb la llengua que s'ha de renovar constantment a partir de la vitalitat del rerafons ètnic que l'ha fet possible. La tasca de la literatura, però, és també fer néixer dins de l'oceà de la llengua "el plàncton dels significats", eixamplar els límits del món amb la riquesa de noves i noves experiències individuals. Mitjançant una oïda molt fina aquestes vivències personals han d'aconseguir atrapar els batecs regulars i posar-se en consonància amb els moviments del cor d'una llengua. Amb una clara voluntat de seguir l'exemple de Prešeren, Grafenauer afirma que "sobretot a través de la nostra cultura conservarem com a persones individuals i com a nació una relació pròpia entre l'obligació i la llibertat i alhora aconseguirem obrir una connexió global amb el món."⁵³⁶

El poeta guardonat va cloure el seu discurs amb un símil, prestat d'un filòsof i una altra vegada considerava innecessari revelar-ne el nom. Els oients o els lectors són per a ell il·lustrats i doctes, el seu tracte de públic parteix de la voluntat de parlar com a iguals entre iguals, on no cal repetir el que ja tothom sap. Per això, davant els convidats a l'acte, explica que se sent com el poeta davant d'aquell famós editor que volia treure's de sobre un altre autor novell. En els

⁵³⁶ Ibid., pàgina 406.

temps que corren, va dir l'editor que tenia la capacitat de pronunciar veritats filosòfiques, el poeta no és altra cosa que un peó musculós i fort, entrenat per tallar arbres al bosc. Armat amb una destrat esmolada es troba, però, en mig d'un desert.

Així és com acabem aquest breu resum de la tradició literària a Eslovènia, amb la proclamació de la poesia com una tasca inútil i innecessària des del punt de vista racional i amb l'esperança que en aquest país verd i boscós les destrats metafòriques dels seus poetes mai hi deixin de ressonar.

L'HÀBITAT DE L'ART

Amb exemples concrets, i no amb una vaga explicació teòrica hem volgut refutar el convenciment present entre alguns historiadors que volen demostrar com la literatura és capaç de crear fins i tot una nació inexistent, produir una mena d'hipnosi col·lectiva. Els poetes no tenen el poder dels ideòlegs, és més, si es volen atribuir liderat en aquest camp, simplement deixen de ser poetes.

Cal remarcar especialment que aquesta discussió forma part de l'eterna disputa entre l'art i la filosofia. La resposta contundent que acabem de formular s'inscriu sota l'abric d'un pensament expressat en els fragments de Friedrich Schlegel on podem llegir: "Quan utilitzem l'expressió *filosofia de l'art* normalment falta un dels dos elements; tant pot ser que es tracti de la filosofia com de l'art."

Els editors de l'últim gran tractat de Theodor W. Adorno ens informen que *Teoria estètica* — una obra que l'autor no va tenir temps de revisar en profunditat i donar-li la forma d'una acurada versió definitiva — havia d'anar precedida de la frase enginyosa de Friedrich Schlegel on la incompatibilitat entre la filosofia i l'art és convertida gairebé en un lema. Per això és comprensible que Adorno clogui la seva densa recerca sobre les raons per a l'existència de l'art, com tot filòsof de pes, amb una projecció utòpica, amb la visualització d'una societat ideal per dir: "Seria més desitjable que en dies millors l'art desaparegués del tot que no pas veure que hagi perdut el dolor que és la seva expressió i que dóna la forma a la seva substància."⁵³⁷ A partir de l'explicació de quines implicacions té i què suposa professar o estar d'acord amb

⁵³⁷ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie A: Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 387.

aquesta dura i conseqüent sentència adorniana recorrerem algunes qüestions bàsiques sobre el per què de l'art.

La gran pregunta és evidentment si l'art el podem contemplar independentment de la societat, com un camp autònom. Considerar que és normal que l'art sigui apartat de la societat resulta, però, tota una mostra de com l'àmbit en el qual hem crescut ens condiciona. Igual com l'esfera pública⁵³⁸ també l'autonomia de l'art és el resultat d'un desenvolupament històric i social que ha conduït fins a la societat industrial.⁵³⁹ Tot just amb la Il·lustració es van diferenciar les diferents esferes de valors, la ciència, la moral i l'art la qual cosa va provocar, però, un creixent desajust entre la cultura dels experts i la massa de població. El projecte de la modernitat, que va néixer de la mà dels filòsofs il·lustrats en el segle XVIII, comprenia per això també la intenció de desvincular el potencial cognitiu de les formes més elevades i cultes de pensament, desvincular-lo de la dependència de les classes més privilegiades de la societat i adaptar l'ús de la raó per poder incidir en la vida pràctica. La configuració racional de les relacions entre els homes comprenia a part del progrés científic també el progrés en el sentit moral. Un bon exemple són les institucions públiques, basades en el principi de la justícia. Alhora, però, no s'havia d'oblidar a la felicitat dels homes. "D'aquest optimisme, en el segle XX no ha quedat gran cosa,"⁵⁴⁰ conclou Jürgen Habermas en un dels seus assaigs més comentats. Quin lloc ocupa en aquesta evolució l'esfera de l'art?

L'emancipació de l'art d'una funció directament relacionada amb el culte sacral representa un procés que ha necessitat segles per ser acomplert. Els artistes anaven perdent a poc a poc la dependència dels mecenes, que es va substituir amb la vinculació a un mercat anònim. El comportament del conjunt de la societat esdevenia així regulat pel valor de canvi de les coses.

⁵³⁸ HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Polity Press, 1989.

⁵³⁹ BÜRGER, Peter, "On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society" A: *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

⁵⁴⁰ HABERMAS, Jürgen, "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt" A: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pàgina 453.

La necessitat de preservació material de la humanitat va conduir cap al l'ús de la raó com un instrument a fi de desenvolupar les maneres de sotmetre's i dominar la natura. A part de la raó tecnològica, però, la instrumentalització del pensament va descobrir també els principis d'assegurar-se la dominació sobre les persones i exercir el poder social.⁵⁴¹ Les persones individuals es van trobar d'aquesta manera atrapades en un cercle viciós de formes de dominació.

És en aquestes condicions on va arrelar el culte a la personalitat genial de l'artista, capaç d'aïllar -se de les masses i de les condicions del mercat per reflectir críticament la societat. A partir del segle XVIII l'estètica, entesa com una disciplina filosòfica sistemàtica, va començar a contemplar l'activitat artística com una activitat que difereix de totes les altres activitats. D'aquesta separació va néixer l'art com un reialme sense cap ànim ni propòsit que tingués relació amb la vida pràctica. Per això l'avaluació estètica s'havia de basar en el judici, resumit en la definició d'Immanuel Kant, com "independent de tot l'interès."⁵⁴²

L'anàlisi del judici estètic de Kant estava dirigida a un àmbit subjectiu en el qual es desenvolupa el joc lliure d'imaginació. La veritat objectiva s'havia de demostrar i legitimar amb les categories racionals dins de l'esfera científica, la raó pràctica en canvi havia de regular el que és moralment bo segons l'imperatiu categòric. La bellesa constituïa un altre camp de valors. La percepció d'un objecte estètic és necessàriament aparent, vinculada a la capacitat d'imaginació. La imaginació que és posada en moviment amb la percepció estètica consisteix un plaer independent del tot interès pràctic. La qualitat d'una obra d'art s'havia de determinar, doncs, sense cap consideració de la seva utilitat per a la vida pràctica.

Kant parla no de l'obra d'art, sinó de gust, de judici estètic. Aquest és el seu punt de partida per desvincular l'estètica de totes les altres esferes on havia prevalgut el principi d'obtenció del més gran benefici possible. L'interès, que està dirigit directament a la satisfacció de les necessitats i l'interès racional de la crítica social estan fora de l'esfera del judici estètic. L'estètica és independent de l'esfera sensitiva i de la moral. Una cosa bella no necessàriament significa que sigui agradable o moralment aprovable.

⁵⁴¹ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 1995.

El judici estètic per això ocupa el lloc central en el sistema filosòfic de Kant ja que permet moure's entre el saber teòric i el pràctic. Li és designada la tasca de mediació entre la natura i la llibertat, entre el particular i el general alhora que permet la modificació de la realitat. Tot just el procés de cognició dóna a la natura la dimensió d'una unitat i per això pot convertir-se en l'objecte d'una acció pràctica.

La funció social de l'estètica que ara ens interessa van definir també *Les cartes sobre l'educació estètica de la humanitat*⁵⁴³ de Friedrich Schiller. L'autonomia estètica no té un objectiu immediat, sinó que li és confiada una tasca que no és pot acomplir de cap altra manera: el perfeccionament de la humanitat. No és possible confiar ni en la naturalesa inherentment bona de l'home ni en la creença que l'educació pot moldejar sola la raó de l'home. Tots els canvis positius que el món pogués experimentar, per fer la societat més racional i més humana, demanen la condició prèvia que els homes desitgin i necessitin una societat adequada a aquests propòsits. I la tasca de despertar en l'home la necessitat de viure en una societat on podrà desenvolupar tots els seus potencials li és confiada a l'art.

La relativa dissociació de les obres d'art de la vida pràctica en la societat industrial va conduir així fins a la concepció que l'obra d'art és completament independent de la societat. Però la revisió artística de la realitat va restar en bona part sense cap efecte per al conjunt de la societat. A més a més, la concepció de l'art com un espai que anticipa un món harmònic comportava el risc de corrompre's en una mera compensació per a les mancances de la vida real, en una simple variant substitutòria de la realitat. L'art es podria haver convertit en un refugi virtual on es podrien obtenir satisfaccions de les necessitats que el món dominat pel capital havia expulsat o proscrit. La bellesa artística prometia així la realització d'uns ideals i la possibilitat de redempció fictícia que la vida quotidiana havia mantingut en suspens. D'aquesta manera l'art hauria pogut resultar només un complement de la praxi social, la promesa d'una felicitat que la vida en si no estava disposada d'avaluar.

⁵⁴² KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Mainer, 1979, § 2, § 5, § 44.

⁵⁴³ SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung der Menschen* (1795) A: *Sämtliche Werke*, Band V, München, Winkler, 1975.

Un altre aspecte que va néixer en el procés de la institucionalització de l'art va ser la problemàtica inherent a aquesta piràmide. Ja d'entrada, quan l'art tot just es va perfilar com un espai autònom va sorgir el dubte de la pròpia rellevància, relacionat amb la divisió entre l'activitat artística i la vida.

Estem parlant dels signes que van marcar l'època moderna, però la modernitat és de fet un concepte present al llarg de la història. En l'anàlisi de l'ús de l'adjectiu "modern" Jürgen Habermas arriba a la conclusió que va ser emprat per primera vegada al final del segle V per separar el món cristià, un cop definitivament consolidat, del passat pagà o romà. El mot va ser utilitzat, doncs, per fer palesa la consciència d'una època que comprenia el seu temps com marcat per una transició del vell al nou. Situacions semblants es van repetir sota el regnat de Carlemany, durant la Il·lustració amb ben coneguda disputa entre els antics i moderns a França, però sens dubte va ser el romanticisme que va marcar una ruptura realment pronunciada amb el passat i va instaurar la consciència més radical de la modernitat. L'estètica del romanticisme es va nodrir de la rebel·lió en contra de totes les prescripcions normatives. La progressió del temps va adquirir una altra dimensió. Tot el que era nou, vivia sota la pressió constant de novetats que s'anaven imposant contínuament. La novetat d'un estil tot just instaurat, superava en cada moment el que estava en voga i provocava la desvaloració del tot el precedent. Adorno va descriure aquest moviment com un mite oposat a si mateix, com una terrible pèrdua de la noció del temps. El temps es va convertir en una continuïtat d'instantos que es fragmenten. Tot això va provocar també un canvi del concepte del clàssic. En oposició amb el modern, clàssic esdevenia tot el que podia resistir el pas del temps.

La recerca de la novetat, avui, s'ha esgotat. Cap moviment de l'art pot considerar justificada la petició de considerar-se històricament més avançat que cap altre i justificar així la seva preponderància. Ha passat ja l'època en la qual els crítics es podien queixar dels procediments realistes, per exemple, a causa de considerar-les abatuts per pas del temps i el progrés.

Si ara ens concentrem al principi del segle XX podem entendre quina era la ruptura essencial que haurien volgut provocar els moviments avantguardistes. Les avantguardes històriques va sorgir com a atac a la posició de l'art dins de la societat burgesa, com una negació

de la institució a la qual l'art va derivar i que ha separat completament la vida quotidiana de l'home i l'art. En els primers decennis del segle XX van topar frontalment dos principis de comprendre la relació entre la societat i l'art, aparentment completament oposats. La tendència d'establir una esfera desvinculada de tots els objectius mundans, *l'art pour l'art* i la revolta conduïda amb la posició de l'art a l'avançada cap a un món íntegrament diferent, semblen no tenir cap punt en comú possible. Però l'esteticisme, que comprenia una obra d'art individual com a independent de la vida pràctica corrompuda per la societat existent, representa l'origen de la revolta avantguardista. La totalitat, closa en si mateixa que l'obra d'art representa, havia de determinar com desenvolupar una nova manera de viure.

L'exigència de tornar l'art una altra vegada a la vida pràctica no es referia al contingut de les obres individuals, sinó a la manera com l'art funciona dins de la societat. Els manifestos van substituir les obres d'art i amb això es va produir un canvi substancial. No es tractava només d'una actitud més bel·ligerant dels artistes, sinó d'una perspectiva canviada. L'autonomia de l'art era relacionada amb el rol que l'art ha de complir dins de la societat. Des d'aquesta perspectiva, reivindicar la independència de l'art resultava alhora una afirmació que l'espai de l'art és un reducte on els desigs residuals arriben a satisfer-se a través del miratge d'un món millor.

A causa d'això l'avantguarda va voler modificar profundament la categoria de l'obra d'art. Aquesta és la seva rèplica més fervent a l'esteticisme que proclamava l'obra d'art autònoma com a producte estrictament individual. La possibilitat de considerar la collectivitat com a subjecte de producció va provocar un contrast abismal. No només la categoria del creador, sinó també la recepció havia d'abandonar l'experiència individual. Si es tracta només d'una resposta a una provocació, la reacció de públic també pot ser col·lectiva i previsible.

L'anul·lació radical de la categoria de la creació individual és pot il·lustrar bé amb Marcel Duchamp que firmava els productes de consum, produïts en cadenes de producció. Els seus *ready-mades*, productes industrials escollits a l'atzar i firmats, provocaven perquè destapaven la suposició que una firma val més que la qualitat de l'obra. Es tractava d'un dubte radical expressat envers el propi principi artístic en la societat burgesa, un desafiament cap al creador intransferiblement individual. Amb aquest procediment s'ha destapat, però, una altra realitat, que sempre s'havia intentat amagar o foragitar. Tota obra d'art, encara que sigui un

producte individual i amb això autònom, ha de superar un sistema de barreres que constitueixen editors, crítics, curadors, col·leccionistes i finalment totes les institucions, galeries, museus, biblioteques, universitats. Moltes coses depenen de l'efectivitat i de l'organització acurada d'aquests mecanismes de distribució. El mercat de l'art no només resulta determinant pel destí d'un artista o una obra concreta, sinó que els seus canals determinen també la recepció d'una obra d'art. Sense la divulgació, sense aquesta complexa interacció entre autors i receptors la posició d'una obra d'art seria ben diferent. És un fet simple i evident, però sempre es procura que passi com més inadvertit millor.

L'obra d'art és un producte més de l'home, però tanmateix no vol ser una cosa, un objecte entre objectes. Martin Heidegger en les seves passejades pels boscos del pensament⁵⁴⁴ ha aconseguit explicar aquesta paradoxa d'una manera realment clara i precisa. A les exposicions, diu Heidegger, ens trobem amb pintures, aptes per ser admirades per un gran públic. Les obres d'art exposades estan adaptades al gust del seu temps, el mercat de l'art es preocupa amb atenció per floriment del negoci. Aquestes mateixes obres, les investigacions de la història de l'art les han convertit a més a més en un objecte científic. "Però ens trobem, realment, en aquestes accions diverses, amb les obres d'art tal com són?"⁵⁴⁵ Una obra d'art mai és només un compendi d'elements diversos ni un marc imaginari. Mai és només un objecte, sinó que pretén ser l'exposició d'un món. En el moment quan el món contingut a dins es desplega, totes les coses adquireixen la seva durada, es defineixen com ràpides o lentes, es mostren llunyanes o pròximes, amples o estretes. Per il·lustrar-ho, Heidegger se serveix d'un quadre de Vincent Van Gogh, que mostra un parell de botes que portaven les pageses, unes botes gastades per l'ús diari. Aquesta imatge desplega el món d'una dona que les calça en la claror de l'alba i se les treu en la penombra del capvespre, són els companys dels seus dies, el testimoni de la seva feina i d'una manera de viure.

Les creacions de Duchamp són, comparades amb aquest exemple, sobretot manifestos. Manifestos que òbviament no ens poden sorprendre, xocar eternament. Un cop una tassa de lavabo firmada és acceptada en la col·lecció d'un museu o galeria prestigiosa, la provocació

⁵⁴⁴ HEIDEGGER, Martin, *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1950.

simplement ja no provoca. Aquesta és només una de les possibles maneres de mostrar com amb la incorporació dins del complex sistema de la institució de l'art, el potencial de revolta i provocació minva de tal manera que pot considerar-se innocu.⁵⁴⁵ En aquest mateix sentit hem de pensar fins a quin punt les interpretacions acadèmiques, divulgades a través dels canals de sistema escolar, no han contribuït també a aquesta desinfecció generalitzada, per convertir tot el que resultava difícil de comprendre, que exigia un esforç de reflexió, en quelcom d'assequible. Assequible en el sentit de ser sistematitzat i lògic, i amb això l'esforç de reflexió podria ser substituït per un mer exercici de memorització. Les obres de Franz Kafka tenen avui encara la possibilitat de colpir directament algun lector al costat de totes les lectures i interpretacions que han generat? Sens dubte val més, per aprovar un examen, passar de llarg de les obres completes i agafar algun llibre ben gruixut de la filera dels estudis sobre la seva literatura, que ens resoldrà l'enigma abans i tot d'haver-nos-el plantejat.

Però l'afany d'interpretar les obres hermètiques, tan criticat des d'algunes posicions com una reducció forçosa del contingut d'una obra d'art, pot ser alhora considerat el testimoni que els lectors commoguts sí existeixen. És de suposar que darrere de cadascun dels estudis que algú ha dedicat a alguna obra literària hi ha un lector i el diàleg que generen aquestes lectures, sempre parcials i sempre incompletes, resulta al final la millor prova que l'art continua aixecant passions.

Està clar que els propòsits dels moviments avantguardistes per transformar la vida pràctica no es van aconseguir, la incursió de l'estètica en l'esfera de la vida quotidiana ha fracassat. Ha fracassat, però només fins a un cert punt, ja que podem considerar que s'ha produït una negació falsa de l'autonomia. Retornar l'art a la vida quotidiana ha derivat cap a la literatura entesa com a *pulp fiction*, una cultura de lletres que es nodreix del propòsit d'imposar una manera determinada de comportament entre els consumidors, reduint la conducta humana en tots els camps en uns quants patrons fàcilment assumibles. Per l'altra banda l'estetització de la

⁵⁴⁵ Ibid., pàgina 30.

⁵⁴⁶ Compareu amb l'exemple que hem exposat en el capítol "Pares i fills", sobre la discussió entre Gombrowicz i Miłosz.

vida és present també en forma d'una estètica mercantil, destinada a promoure l'adquisició de productes que no són de primera necessitat.

L'estètica, en un sentit molt ample, no és altra cosa que la percepció, presuposa la capacitat de sentir i percebre els fenòmens que ens envolten. Derivant de la mateixa arrel grega s'ha conservat fins als nostres dies el nom que designa l'estat de la ment oposat, l'anestèsia. Mitjançant l'anestèsia es pot anul·lar la capacitat de sentir, es pot insensibilitzar una persona. L'ús quotidià d'aquesta paraula és limitat al camp estrictament mèdic, però tanmateix no deixa de ser veritat que per poder percebre qualsevol cosa, és necessària la capacitat de focalització: a mesura que un punt determinat guanya en definició i agudeses, la resta del camp visual perd la seva definició. La imatge precisa i la borrosa es complementen, no només en l'òptica i a causa d'això el lligam entre l'estètica i l'*anestèsia* és efectivament una possibilitat molt vàlida d'explicar l'ús, o l'abús, de la bellesa en la societat de consum. Wolfgang Iser⁵⁴⁷ demostra a partir d'aquesta relectura etimològica que allò que ens sotja avui des de les pàgines de revistes il·lustrades o de les pantalles grans i petites, no és el reialme de l'estètica, sinó ans al contrari, estem sotmesos als procediments d'una *anestèsia* omnipresent. El nivell d'impulsos que perceben els sentits és tan elevat que anul·la la capacitat de sentir i actua com una narcosi. Ho podem il·lustrar amb un breu exemple.

Recordem les famosíssimes sopes Campbell d'Andy Warhol. Les cèlebres etiquetes que d'entrada envoltaven només llaunes de menjar les podem simplement admirar, o també criticar ferotgement. Podem retreure a l'artista que ha pres com a model una realitat trucada en si mateixa, que converteix el simulacre en una sèrie infinita d'imatges falses. Però és precisament en aquesta sèrie de reproduccions que s'obre la mirada cap a la profunditat. Davant un pòster seu (original o no; no oblidem que la nostra era és la de reproductivitat tecnològica) percebem, sentim una buidor gèlida. És d'esperar que una persona sensible sigui capaç de comprendre a partir d'una imatge fotogràfica d'unes quantes etiquetes comercials emmarcades, el procediment, o fins i tot la coacció, que la societat utilitza per fer-nos consumir el contingut de les llaunes en qüestió. Les agències de publicitat, en canvi, posen una atenció especial en no trencar mai la

⁵⁴⁷ WELSCH, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1993.

corba d'embruixament, d'anestèsia que anul·la la capacitat de percepció aguda. No cal gaire esforç per trobar un exemple en el mateix àmbit de les sopes instantànies, cada cop que encenem el televisor ens saludarà un o altre lema publicitari referent a aquest camp de l'alimentació. És difícilment imaginable l'èxit espectacular de vendes d'una cosa tan supèrflua com és la pastilla de brou concentrat fos possible si l'amarga i vella constatació que *mundus vult decipi* no fos plenament vàlida també avui.

El món ha canviat i el concepte de la reproducció artística, la mímesis, precisa una profunda reflexió prèvia abans d'emprar-lo en l'art de segle XX. No és només el joc d'originals i còpies d'un Warhol que dificulta aquesta tasca. Sławomir Mroжек amb el seu relat *Mònica Clavier*⁵⁴⁸ ho deixa ben clar, la majoria de les persones del nostre avui tendeix a rebutjar l'original perquè representa només una decepció, comparat amb el simulacre. Mònica, la bella actriu americana, se li revela així al jove polonès, que com per art de màgia s'ha convertit en el seu amant, indigne de la imatge d'una dona perfecta que ocupa tot l'espai d'una gran tanca publicitària.

Podem concloure, de la mateixa manera que Peter Bürger que va elaborar una teoria dels moviments avantguardistes principalment amb la intenció de posar a disposició una eina capaç de mostrar com la literatura de caire popular i l'ús de l'estètica propi de l'àmbit mercantil no són sinó una negació falsa de l'art com a institució:

Tenint l'experiència de la falsa negació de l'autonomia ens hem de preguntar si la negació de l'autonomia és desitjable en qualsevol cas, si la distància entre l'art i la vida pràctica no és de fet un requisit per proporcionar l'espai de llibertat dins del qual es pot concebre l'alternativa a tot allò que ja existeix.⁵⁴⁹

Un altre dels aspectes de la teoria de Bürger, que recuperarem amb la intenció de mostrar la contribució indiscutible de l'art avantguardista, són els passatges que destina al

⁵⁴⁸ MROJEK, Sławomir, *Dues Cartes*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997.

⁵⁴⁹ BÜRGER, Peter, *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pàgina 54.

principi organitzatiu predominant en l'art a partir del segle XX, que utilitza el fragment com a element bàsic. Bürger inicia el seu recorregut amb Walter Benjamin, que va exposar en la primera obra seva de gran envergadura, *Origen del drama alemany*,⁵⁵⁰ la teoria de l'obra d'art no orgànica. Benjamin parla de l'alegoria, essencialment definida com a fragment i oposada al símbol, construït a partir d'una unitat orgànica. "La falsa apreciació de la totalitat s'ha extingit,"⁵⁵¹ diu Benjamin. Els fragments aïllats de la realitat s'uneixen per a crear un sentit que no deriva del sentit que els fragments tenien en el seu context original. El producte d'aquest procediment és la melangia o, dit amb la vistositat de les seves paraules, "l'abandonament decepcionat de l'emblema exhaust."⁵⁵² El material empleat en la construcció d'una obra d'art no és quelcom orgànic, sinó simplement material, la matèria crua, un signe buit que només l'autor pot imprimir-li un significat. La construcció de l'obra no es basa en el principi de donar la impressió d'una viva imatge de la realitat, sinó d'una obra construïda a partir dels fragments. Aquí tot es fixa sobre el singular, la totalitat per això necessàriament ha de quedar insatisfactòria. El barroc i l'avantguarda, per a Benjamin, són els màxims exponents d'aquesta devoció al singular, la devoció a la melangia i *l'ennui*.

La raó per al rebuig de l'art orgànic està clarament exposada en un altre text de Walter Benjamin, en el seu assaig *L'obra d'art en el temps de la seva reproducció tecnològica*.⁵⁵³ Ja en la introducció el pensador subratlla que els conceptes com creativitat, genialitat, valor etern i misteri van ser utilitzats pel feixisme a fi d'assolir i justificar els objectius del moviment. Per evitar aquest abús en una nova era, en un temps millor, Benjamin proposa una revolució tecnològica de l'art, la revolució que fins aleshores només havia experimentat una sola forma d'expressió artística. Es refereix evidentment "als canvi gegantí que havia comportat la impremta per a la literatura." Aquest és un cas singular especialment significatiu, diu Benjamin i és en aquest sentit, d'entrada, que hem d'enfocar la seva crítica del valor de culte atribuït a les

⁵⁵⁰ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) A: *Gesammelte Schriften*, I-2, Frankfurt, Suhrkamp, 1972.

⁵⁵¹ *Ibd.*, pàgina 176.

⁵⁵² *Ibd.*, pàgina 185.

⁵⁵³ BENJAMIN, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" A: *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

obres d'art. El llibre fa segles que ha perdut la condició d'objecte, el paper és només el suport material, no el segell d'originalitat que s'ha d'examinar abans de tota avaluació.

La pintura, però, fins avui no s'ha desvinculat d'aquesta dependència entre el valor i l'autenticitat. Fa gairebé seixanta anys que Benjamin amenaçava els que reten culte als originals amb l'arribada de la fotografia i la cinematografia. Res d'això no ha passat i la revolució tecnològica, en el sentit més estrictament material, no va enterbolir per res l'aurèola d'un objecte d'art autèntic. Fins i tot en les arts gràfiques, on amb els actuals mitjans de reproducció s'arriben assolir còpies perfectes, posen una acurada atenció a certificar quina obra va néixer en l'impremta autoritzada i és digna d'una contemplació en l'exposició d'un museu, en una col·lecció privada i quina en canvi és una simple còpia, encara que l'ull nu no la pot distingir de l'original.

Allò que és únic, no dura, s'esvaeix i la durabilitat sembla que es pugui obtenir només mitjançant la repetició. El sentit per percebre la repetitivitat del món ha crescut tant que enmig de les reproduccions s'ha perdut tot allò que era únic. L'aurèola s'ha dissipat. El temps de la reproductivitat tecnològica, en haver alliberat l'art dels seus vincles amb el culte, ha apagat per sempre la resplendor de la seva autonomia, constata Benjamin amargament. Si el criteri de l'autenticitat no és aplicable a la producció artística llavors canvia la funció social de l'art en tot el seu conjunt. Per això Benjamin profetitza que els vincles amb el culte seran substituïts pe ls vincles amb la política. El feixisme va intentar organitzar la gran massa de població que es va sentir revifada i donar-li mitjans per a arribar a articular la seva veu. De l'estetització de la vida política va resultar el culte del líder i la consolidació de valors rituals. I tots els esforços per estetitzar la política van trobar la seva apoteosi en la guerra. La guerra imperialista és una revolta de la tècnica que treballa amb el material humà. La humanitat, que en el temps de Homer observaren els déus, avui s'observa sola i es deleix en aquest espectacle de tal manera que l'alienació ha arribat a un punt on veient la pròpia destrucció experimenta un plaer estètic de primer grau. El comunisme va saber respondre amb l'altre extrem, amb la incursió de la política en els dominis de l'art. El text es clou, deixant la pregunta oberta si pot haver-hi mai cap altra opció.

No deixa de ser veritat que l'oposició de Benjamin entre l'estetització de la política o la politització de l'art incideix d'una manera especial sobre la qüestió de la literatura compromesa. Com s'ha de formular una estètica de la resistència a la dominació? La fórmula "clàssica" de la literatura compromesa comprèn una visió de la història de la humanitat que professa la contínua evolució social. La història és un camí cap a l'emancipació dels dominats i alliberació dels homes de totes les formes d'explotació. El punt de partida és posat, doncs, en un àmbit extern a l'art i d'aquí prové també el criteri que permet jutjar una obra literària com a progressista o retrògrada. L'art és avançat quan hi apareixen les classes socials que en la societat encara no han esdevingut respectades i escoltades en tots els àmbits. Aquest criteri extern d'avaluació pot resultar, però, manipulable. Si a l'estretor mental del públic se li afegeix una mica de destresa de l'escriptor és fàcil que el correlat entre la política i l'estètica esdevingui una eina eficaç de promoure no només els ideals socialistes d'emancipació de classes desafavorides, sinó que el mateix procediment de donar veu a tot allò que ha estat silenciats o bandejat pot servir per aplanar el camí a tota classe d'altres idees. La literatura compromesa entesa així proclama simplement una veritat que es troba més enllà de l'aparença actual del món, però no incita el lector a reflexionar sobre la manera com, de fet, es construeix tota veritat.

Si hi ha alguna possibilitat real de resistència que la literatura, o l'art, poden oferir, llavors ha de fer seva l'afirmació decidida que tota realització deixa necessàriament coses fora del seu abast. L'art és un exemple on podem experimentar la diversitat que correspon a la manera com avui veiem i comprenem l'estructura de la nostra societat. En aquest sentit l'art pot tenir una funció social, com un model prou versàtil per ensenyar-nos a respectar les diferències, a renunciar a tota usurpació, a resistir una homogeneïtzació profunda, estructural, que ens amenaça.

Des d'aquest punt de vista, basat en la diferència entre les obres orgàniques i les fragmentàries l'ús que la política pot fer de l'art és demostra també dividit en una oposició semblant. El culte a la bellesa harmònica, a una totalitat closa i perfecta s'ha demostrat durant el segle XX com a perillós, perquè pot incitar els polítics a convertir el conjunt de la societat en un món perfecte, harmònic, total — que es pot aconseguir, però, només amb l'ús de la força. Per això avui podem veure entre els pensadors tanta por davant "la mitologia racional," davant la

íntima connexió, llargament anhelada, entre l'art i la filosofia, per aconseguir un món harmònic.⁵⁵⁴ L'altra opció, l'opció que gira l'esquena a la bellesa per buscar en l'art el valor sublim, és representada en la *Teoria estètica* de Adorno. Però per aclarir la importància del contingut d'aquesta obra, haurem de prosseguir cautelosament.

Potser hauríem de partir una altra vegada de la crítica de l'aurèola, —tan plena d'enyorança, dirà a propòsit Adorno⁵⁵⁵— que efectua Walter Benjamin en l'assaig sobre la reproducció tecnològica de les obres d'art. El filòsof parteix d'obvietats, però a fi d'arribar a un altre nivell, molt diferent, de reflexió teòrica. L'hem de seguir, si no ens volem perdre en discussions mercantilistes sobre el valor artístic mesurat a partir d'aptituds d'una obra per esdevenir un objecte de culte o formar part d'una exposició. Hem d'abandonar la institució de l'art, tota la xarxa que fa possible difusió, adquisició, recepció de l'art i evidentment també el culte mostrat a una obra o a una personalitat genial, tant se val. Per parlar de l'aurèola cal enfocar una sola obra, però no una obra concreta, sinó l'esmunyedís i filosòfic concepte de l'obra d'art en si.

"Una tarda d'estiu seguir la corba d'una serralada a l'horitzó, això és el que vol dir inhalar l'aurèola d'aquestes muntanyes,"⁵⁵⁶ concreta Benjamin el terme *aurèola* que amb aquest text havia introduït a la teoria estètica. L'aurèola és per a ell la momentània aparició d'una llunyania, encara que observem quelcom que descansa sobre el palmell de la mà.

A propòsit d'aquesta definició en una carta personal de 18 de març de 1936, Adorno va fer un comentari a Benjamin, objectant-li que no s'havia adonat d'un fet elemental: "El seguiment de les lleis tècniques de l'art autònom, ha fet canviar l'art, però en lloc d'haver esdevingut un tabú o un fetitxe s'ha acostat a un espai de llibertat, de quelcom que pot ser

⁵⁵⁴ HEGEL, ["Der älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"] (1796) A: *Werke*, Band 1, Frankfurt, Suhrkamp TBV, 1971. — En aquesta obra de joventut Hegel encara sostenia que l'art havia d'obtenir en el futur el poder de crear la reconciliació. El filòsof va començar a dubtar aviat d'aquesta utopia estètica induït per tot el bagatge de la literatura del romanticisme alemany. Compareu -ho amb el comentari de Jürgen Habermas. — HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Discurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, sobretot la tercera conferència.

⁵⁵⁵ ADORNO, Theodor W, *Ästhetische Theorie A: Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 73.

⁵⁵⁶ BENJAMIN, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" A: *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

produït i fet d'una manera conscient." ⁵⁵⁷ Per això Adorno disputa el concepte d'aurèola de Benjamin i demana elaborar una concepció més dialèctica, que trobarem definida sobretot en la diferenciació que la seva teoria estableix entre la bellesa natural i la bellesa artística. Tot seguit veurem, com *Teoria estètica* aclareix i complementa la genial visualització que l'essència de l'art s'intueix en la imatge de la serralada, banyada per llum suau d'un capvespre d'estiu.

L'obra d'art orgànica té la pretensió de semblar igual que la natura i projecta la imatge de reconciliació entre l'home i la natura, així podríem resumir un dels punts de partida més importants en la teoria estètica de Theodor W. Adorno. La condició prèvia i fonamental és que existeixi una congruència entre el sentit de les parts individuals i la totalitat de l'obra. En una obra no orgànica, en canvi, les parts s'independitzen.

Però si l'obra d'art no arriba a produir la síntesi en el sentit d'una unitat de sentit, què passa amb la reconciliació? Com entendre l'escletxa produïda per una obra d'art, feta a partir d'uns fragments que no s'acaben de solapar completament, que provoquen ombres fosques i buits insalvables?

La reconciliació ja no és possible, aquesta és la lectura habitual i tanmateix força simplificada. Això voldria dir d'entrada que l'obra d'art orgànica ocupa entre nosaltres el lloc destinat al representat d'una totalitat perfecta i contemplant aquesta meravella en miniatura se'n permet l'esperança d'una possible reconciliació. Aleshores sembla evident que la revelació que la totalitat és inabastable ha d'estrancar també l'esperança de posseir un ideal, ha de robar-li a la vida tota pretensió de perfecció o justificació i a partir d'aquí queda anul·lada qualsevol possibilitat de reconciliació. Aquesta seria una perspectiva desoladora. Però Adorno no la proclama pas, com no la proclamen les obres d'uns dels autors que la seva *Teoria estètica* interpreta i utilitza una i altra vegada, Samuel Beckett. Quin sentit tenen els dos protagonistes de *Fi de partida*, que observen per la petita finestra el paisatge literalment tan desolador com la perspectiva que acabem de assenyalar, el paisatge en el qual el no-res es materialitza. Quin és l'objectiu del dolor que provoca el drama? Dir que no hi ha res a fer?

⁵⁵⁷ ADORNO, Theodor W; [et al.], *Aesthetics and Politics*, London NLB, 1979, pàgina 122.

La perspectiva per a la funció de l'art en el segle que comença sembla d'entrada limitada només a dues opcions. La primera és l'art convertit o bé en una substància tova, dolça i pastosa que es pren en grans cullerades de producció artística adaptada al gust de les grans masses o bé utilitzat com a eina molt efectiva de promoció de béns de consum. Aquesta estetització de la vida pràctica que hem revelat amb l'ajut de la teoria de Peter Bürger es complementa, però, amb l'altra opció, defensada suposadament per part dels filòsofs més crítics amb la societat moderna, com Adorno, i que proclama una fragmentació tant gran que la història no pot ser altra cosa que un declivi.

Si arribéssim a aquest punt, la relativització de tots els valors provocaria un estat de coses anàrquic, lluny de poder ser un objectiu manifest de ningú que no professi secretament una aniquiladora voluntat de poder. Evidentment el buit de valors és un perill real en la societat en la qual vivim. És un perill perquè contemplar la realitat com si fos només una de les possibles veritats és una manera tangible de convertir els homes en testimonis impassibles de tota mena d'horror i injustícies. Avui ja és possible concebre la humanitat com una massa de persones que s'empassen la informació però no la processen, que són pur testimoniatge. Un món en el qual la idea de la relativitat s'utilitza i s'explota per imposar l'actitud generalitzada de la inèrcia i conformisme. "No hi ha res a fer" proclama aquesta visió global i així afirma, sàviament, la visió dominant del món. No es tracta de cap fugida lluny de la realitat lletja, sinó de la fugida que vol abandonar fins i tot el darrer pensament a una possible resistència.⁵⁵⁸

Ni l'esfera d'embelliment banal de la vida ni aquesta afirmació dels amos de l'univers, duta a terme amb sàvies marrades, són l'hàbitat de l'art. No ho són i la raó principal per a aquest convenciment es troba en la frase extreta de *Teoria estètica* d'Adorno, que hem exposat al principi d'aquesta exposició.

"L'art és l'antítesi social de la societat"⁵⁵⁹ Cada obra d'art és un instant, una pausa momentània en els processos que percebem mentre observem el que ens envolta. Per això l'art té

⁵⁵⁸ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 1995.

⁵⁵⁹ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie A: Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 19.

un caràcter doble, és autònom i alhora és un *fait social*. L'art rep la motivació principal dels segments d'experiències que pertanyen al món objectiu, però alhora s'ha de distanciar d'elles.

El fet que ningú no es dedicaria a l'art si no rebés res a canvi, no és discutible, però alhora tampoc es pot considerar que en puguem fer un balanç dient: aquest vespre, escoltant *La novena simfonia*, m'ha produït aquesta quantitat determinada de plaer.⁵⁶⁰

Cal abandonar la concepció de l'obra d'art com un fetitxe que hom pot posseir. L'objecte estètic no és, sinó "el plaer de revelació."⁵⁶¹ I amb aquest plaer no només contemplatiu, sinó guanyat a través d'un procés de reflexió, està relacionat el concepte del sublim, que Adorno amb la seva *Teoria estètica* oposa al culte de la bellesa. El sublim, evidentment, és en la concepció tradicional marcat precisament per l'admiració de grans temes i esdeveniments ampullosament importants. Les obres, escrites i fetes sota el signe de la grandesa, corresponen principalment a l'objectiu d'afirmar l'home com a dominador de la natura. Exactament aquí, en les obres, que pretenen mostrar la força de l'home, es fa palesa la dependència de les lleis de la natura d'una manera especialment evident. La natura no pot ser dominada. A partir d'aquest reconeixement comença, per a Adorno, l'experiència del sublim. Viure l'art és buscar l'experiència que ens faci comprendre què vol dir ser part de la natura, què vol dir compartir amb les dures lleis que regeixen els processos vitals també la sensació de llibertat. Una llibertat que ja no significa victòria, sinó reconciliació. Aquesta és la sublimació de la natura, la catarsi. L'home pot anar més enllà de l'anhel de sotmetre tot allò que l'envolta a la pròpia voluntat només si està disposat a reconciliar-se amb el que és inevitable. L'experiència de sentir-se alliberat equival doncs a l'emancipació per part del subjecte de la pressió que ha de dominar la natura com un sobirà.

En l'assaig sobre Schubert de 1928 Adorno justifica el plaer que li provoca la música d'aquest compositor "perquè nosaltres encara no som en el lloc que aquesta música ens el

⁵⁶⁰ Ibid., pàgina 27.

⁵⁶¹ Ibid.

promet.⁵⁶² La música de Schubert suscita llàgrimes perquè tot d'una s'obre la possibilitat d'una reconciliació. La commoció està estretament relacionada amb l'experiència del sublim. L'home experimenta alhora l'alliberació de la seva condició, de la seva inevitable submissió a les lleis de la natura i al mateix temps compren que la reconciliació amb la natura podria ser possible, però no ho serà.⁵⁶³ D'aquí neix la tensió entre una reconciliació anhelada i la conclusió que aquest ideal no podrà realitzar-se mai.

La sensació que s'experimenta en tocar el sublim té dos valors, conté un moment de desplaença o fins i tot d'aversion i un instant de gràcia i plaer. Adonar-se de la coacció i sentir la felicitat vol dir saber-se lliure. "La llibertat es desperta en la consciència de estar sotmesos a les lleis de la natura."⁵⁶⁴ El plor, que l'audició d'una composició de Schubert pot provocar d'una manera espontània, és l'expressió de la commoció dolorosa i de la felicitat per la sensació de llibertat.

Però al mateix temps Adorno crida l'atenció sobre la vella saviesa que les "coses sense importància esdevenen ridícules si pretenen ser rellevants."⁵⁶⁵ Totes les sensacions sobre les quals es basa l'experiència del sublim són falses. I la sublimació com una il·lusió és un contrasentit. L'herència de l'art sublim, grandios, és per això una negativitat no tamisada, despullada. El poder i la grandesa, un cop atravesats amb la mirada, despullats, no són res, no tenen importància. Fan riure, perquè tot i que la insignificància de tota grandesa efímera ha estat copsada, pretenen que se'ls reconegui ser rellevants.

Per què és necessari contrastar aquesta sensació d'haver tocat el sublim amb la bellesa purament formal? La primera raó rau en l'estructura mateixa d'una obra d'art. Com més autònomes ha esdevingut les obres d'art, "més plenament es defineixen a elles mateixes com quelcom organitzat d'acord amb el principi de dominació."⁵⁶⁶ Aquesta és la raó més fonamental perquè l'art reconegut i admirat contribueix a afirmar el principi de dominació en la societat. El

⁵⁶² ADORNO, Theodor W., "Schubert" A: *Gesammelte Schriften*, Band 17, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 33.

⁵⁶³ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie A: Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 410.

⁵⁶⁴ *Ibd.*

⁵⁶⁵ *Ibd.*, pàgina 296.

sublim, en el concepte d'Adorno, permet la possibilitat que l'art critiqui no només tota dominació externa al seu àmbit d'actuació, sinó que qüestioni també el caràcter de l'art mateix, tan propens de disposar els seus elements d'acord amb regles jeràrquiques. És important subratllar que no es tracta d'una negació pura del principi de dominació, sinó d'una rebel·lió contra la funció que se li atribueix a la dominació. Dominar les oposicions vol dir arribar a una síntesi, sotmetre's al principi racional de fer allò que convé més. Dominació, racionalitat, síntesi són també els objectius de l'art. L'obra d'art necessàriament ha d'invertir gran energia per acostar-se a aquest objectiu de realització d'un ideal. Però l'art no s'acompleix en el moment de produir la síntesi, sinó tot just quan la torna a destrossar. El sublim sobrepassa l'horitzó de la reconciliació. L'art s'acompleix en el moment quan escoltem una melodia i som capaços de sentir l'advertència que *nosaltres encara no som en el lloc que aquesta música ens promet*.

Com que l'art refusa implacablement la il·lusió d'una reconciliació, la reconciliació es queda fermament fixada dins de l'àmbit marcat per tot el que és irreconciliable, és la consciència veritable d'una època on la possibilitat real de la utopia —que la terra [...] ara, aquí, directament podria esdevenir un paradís— s'uneix en un punt àlgid amb la possibilitat d'una catàstrofe total.⁵⁶⁷

La màgia de l'art és una expressió curiosa, potser fins i tot un contrasentit. L'art s'oposa a un possible retorn a l'edat de la innocència. No hi ha dubte que l'expressió artística forma part important del procés que Max Weber va anomenar *el desencís del món*. L'art és la forma de coneixement i és racional, però de totes maneres oscil·la entre una regressió literal en l'àmbit de la màgia i la cessió davant els impulsos que la condueixen a imitar tot allò que té a veure amb la racionalitat objectiva. L'art és la racionalitat, que critica precisament el principi racional. No es pot inscriure ni sota la intuïció irracional ni sota la serenitat i manera de pensar predominant a partir de la Il·lustració.

El fet que totes les obres d'art siguin enigmes, des de sempre ha irritat la teoria de l'art. "Les obres d'art que cedeixen davant l'observació i el pensament sense deixar cap residu, no són

⁵⁶⁶ Ibid., pàgina 34.

⁵⁶⁷ Ibid., pàgina 56.

obres d'art."⁵⁶⁸ El que exigeixen les obres d'art és ser compreses tal com són, en la seva forma. Demanen una manera de pensar mediada.

"En la història arribarà una hora en la qual la reconciliació entre el subjecte i l'objecte es convertirà en una paròdia satànica, on el subjecte estarà liquidat dins d'un ordre objectiu i aleshores la reconciliació servirà només per a la filosofia que menysprea el frau."⁵⁶⁹ A partir d'aquest frau serà possible, segons Adorno, l'alienació universal i desesperant. L'obra d'art arribaria així a convertir-se en una manifestació del poder, i amb això en l'oposició del que hauria de ser. La sortida d'aquesta situació és que l'obra d'art admeti incloure l'oposició entre l'ordre objectiu i el subjectiu dins seu. Aquesta és la seva tasca més pròpia i la raó de la paradoxa que l'art provoca. Tot el que hi ha d'ideològic, afirmatiu dins d'una obra d'art, que ha obtingut èxit, es corregeix amb el fet que no hi ha cap obra d'art total, perfecta. L'esperança d'una possible reconciliació ha de comptar, doncs, també amb el reconeixement de la incompatibilitat. El món contemporani pretén una integració total, però l'art ofereix una mirada d'aquesta situació que demostra com la reconciliació és radicalment impossible.

Els homes ja no poden creure en una conciliació última de tot el que és heterogeni. Aquesta desconfiança ha provocat la transformació de la concepció de l'obra d'art. L'horitzó que albira l'artista d'entrada és el de la reconciliació, però alhora sap que es tracta d'un horitzó inexistent. L'ideal de la reconciliació ha fracassat també en el sentit social, ja que precisament és en l'àmbit de la realitat quotidiana on s'ha demostrat de sobres que la perfecció funciona com l'ofuscació, que encega, però no realitza el que promet.

L'experiència del sublim està en tensió amb la idea de reconciliació. Per això és la impossibilitat de reconciliació i no la reconciliació, l'essència de les obres d'art.⁵⁷⁰ Això demana la transformació de l'ideal de la bellesa d'un arranjament harmònic en una idea "sublim" de

⁵⁶⁸ *Ibd.*, pàgina 184.

⁵⁶⁹ ADORNO, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik A: Gesammelte Schriften*, Band 12, Frankfurt, Suhrkamp, pàgina 34.

⁵⁷⁰ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie A: Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, sobretot les pàgines 292-296.

justificació de la heterogeneïtat. El conflicte no ha de ser forçat a un desenllaç, portat fins a un resultat, sinó ha de trobar, simplement, "una expressió pròpia."⁵⁷¹

La bellesa que promovia l'estètica del segle XVIII estava definida a partir de la reconciliació i per això l'estètica podria haver estat integrada en els sistemes filosòfics. La bellesa té segons la *Crítica del judici* de Kant clarament una funció d'establir nexes entre diferents àmbits de les activitats humanes i a l'estètica li és confiada per això la tasca de desenvolupar una integració tan aconseguida que podrà garantir una gran reconciliació entre totes les esferes de la realitat. La bellesa és un dels mitjans que l'absolut té per a realitzar-se. "En aquest procés el missatge de l'art ha esdevingut cada cop més buit. És la filosofia qui li diu, què voldria expressar, però no és capaç de fer-ho ella sola."⁵⁷² L'art es perd, s'integra o és domesticat.

L'altra opció, la que busca com Adorno en l'expressió artística la idea del sublim, articula les fractures, marca els moments d'oposició que impossibiliten una integració última. I precisament per això, la teoria estètica que es basa en aquest principi, defensa l'autonomia de l'art davant el concepte filosòfic. Es tracta d'una posició que intenta combatre la tendència de transvestir la realitat en una cosa completament positiva. "L'art és una promesa de felicitat, que serà trencada,"⁵⁷³ és una de les definicions més lacòniques d'Adorno.

Si l'art ha de reflectir d'alguna manera la realitat, llavors ha de subratllar la rellevància i la urgència d'una estètica capaç de fer front a les tendències de la uniformitat que amenaça la pluralitat del món. Hauria de ser capaç, també, de mostrar com en el procés de percepció hi ha necessàriament zones d'ombra que cal tenir presents. Aquesta específica atenció a l'obcecació inherent a tota observació és important perquè ens fa atents a llocs on es produeixen deformacions i així entrena la capacitat de reconèixer una dominació cega, i criticar-la.

La catàstrofe d'una totalització estètica s'ha mostrat perfectament durant el segle XX. L'estetització de la política es va conduir sota la tradicional concepció del sublim, com una categoria basada en l'ampullositat i la unitat. El concepte del sublim d'Adorno, en canvi, va

⁵⁷¹ *Ibd.*, pàgina 294

⁵⁷² WELSCH, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1993, pàgina 142.

contra la tendència d'un *Gesamtkunstwerk*, tant en l'art, com en la política i advoca per a una política que tingui sensibilitat per objectius heterogenis, que admeti la diversitat de maneres de viure, d'actuar, de saber. L'estètica exposa i defensa "exactament aquella estructura que mostra la totalitat com una pluralitat d'imatges heterogènies i per la qual avui podem dir que determina el concepte del món del nostre temps."⁵⁷⁴ En les mans de l'estètica es troba, doncs, l'explicació de les formes de comprensió i de pensament més elementals, més fonamentals.

Els textos literaris poden ser considerats com a textos representatius que mostren la lluita constant per conquerir el poder d'interpretació en una societat. Limitar els possibles significats d'una experiència material en un nombre reduït de resums narratius s'inscriu entre les estratègies de la dominació discursiva que sobrepassen, com van demostrar Adorno i Horkheimer, de llarg el marc de la literatura.⁵⁷⁵ "Les masses enganyades es deixen portar pel mite de l'èxit encara més intensament que els exitosos. Tenen els seus desigs. Però sense cap marge d'error consisteixen en la ideologia amb la qual van ser esclavitzats."⁵⁷⁶ L'home és així reduït al consumidor i esdevé la matèria primera d'una nova ciència, l'estadística. La identificació amb algun dels models oferts per la indústria cultural expropia l'individu del seu llenguatge i el força a una completa identificació amb el que es pot concebre com a general. Atènyer aquest objectiu vol dir robar als grups socials sotmesos a qualsevol classe de dominació, el llenguatge necessari per interpretar la seva situació.

D'aquí la importància de la narració. En aquest sentit parla també Theodor Adorno, en *Teoria estètica* revisa el concepte de muntatge de Walter Benjamin per demostrar com és veritat que les avantguardes històriques havien volgut donar al principi del muntatge el poder de despertar un llenguatge latent de les coses, de fer parlar els trossets i evitar així un discurs ja preestablert, que sotmet, domina i impossibilita una manera de pensar lliure. Però el muntatge s'ha acabat convertint també en una construcció on l'harmonia i la lògica pura dominen tota la

⁵⁷³ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie A: Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 205

⁵⁷⁴ WELSCH, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*; Stuttgart, Reclam, 1993, pàgina 155.

⁵⁷⁵ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 1995, pàgina 128-176.

⁵⁷⁶ *Ibd.*, pàgina 142.

composició. Hem vist com Benjamin demostra amb l'exemple de la història, la narrativitat de tot el coneixement humà. La narrativitat vol dir que disposem els elements segons una lògica, segons la cadena de causes i efectes i així, potser involuntàriament, bandegem tot allò que no encaixa en l'esquema racionalment previst. Benjamin, en les tesis *Sobre el concepte d'història*⁵⁷⁷ ensenya molt clarament com d'injust pot ser aquest procediment. Adorno va encara més enllà i qüestiona el concepte de l'obra d'art, que li representa una mònada en el sentit de Leibniz. L'obra d'art és un representant de lògica i causalitat. L'art voldria a través de la manera com construeix l'obra d'art evitar la sensació de casualitat i arribar a una síntesi, a un valor universal: afirmar el poder, les regles de món. Per evitar-ho, diu Adorno, fins ara es coneix un sol remei: "Mostrant la contradicció, no intentant-la aplanar, l'art es pot encara conservar d'alguna manera."⁵⁷⁸

La bellesa de la natura no es deixa transmetre o imitar. Recordeu la serralada banyada per la llum d'un capvespre estiuenc, de la qual parlava Benjamin per il·lustrar el seu concepte d'aurèola? A partir de la teoria d'Adorno podem arribar a la conclusió que allò que contemplen els ulls en una situació com aquesta no és la natura, sinó una imatge. Transmetre el que és immediat no arriba a produir una experiència estètica. L'anàlisi és necessària fins i tot en la contemplació de la natura, per determinar què és bell, per reconèixer l'aurèola d'una serralada. Benjamin descriu que hi ha un moment en el qual s'obre una visió de profunditat. Saber que ja ho havíem vist i també que és una visió efímera, aquesta és la definició d'Adorno de la bellesa que conté una imatge de la natura, com aquesta. El dolor en contemplar una cosa bella no és més intens enlloc que en la natura: l'aparició no durarà, és una imatge instantània que ha d'apagar-se d'un moment a l'altre. Aquesta efímera bellesa, l'art no la pot reproduir. No pot reproduir la brevetat d'una experiència immediata, no pot assolir aquesta dimensió de la bellesa de la natura.⁵⁷⁹ Què ha de fer, doncs, un artista?

⁵⁷⁷ BENJAMIN, Walter, "Über der Begriff der Geschichte" A: *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

⁵⁷⁸ ADORNO, Theodor W, *Ästhetische Theorie* A: *Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 92.

⁵⁷⁹ Hi ha un conte de Hans Christian Andersen, *Rossinyol* que explica aquesta tensió perfectament. L'emperador de la Xina emmalalteix i està gairebé a punt de morir perquè els consellers de la cort el van convèncer que ha d'escoltar el cant de rossinyols mecànics i no el del rossinyol que viu en llibertat. Però la cantarella sempre igual, sempre repetitiva, sense cap mena de variació li roba totes les forces. Les

La bellesa artística no és deu a una reproducció fidel, sinó és resultat d'un treball productiu, mostrar coses que encara no són, coses que són desconegudes i que són determinades i despertades a la vida per part d'un subjecte. No és, tampoc, la recerca d'un contingut metafísic que ha de guiar la mà d'un autor, la recerca d'aquell ideal que en la natura no es pot trobar. L'obra d'art esdevé, simplement, l'obra d'art si és capaç de produir quelcom de més. Si és capaç de produir la pròpia transcendència. L'obra d'art és un castell de focs, diu Adorno. En qualsevol obra d'art de veritat apareix alguna cosa que no hi ha. Resplandeix com el rastre lluminós en un cel nocturn. De mateixa manera que les imatges estètiques no es deixen traduir en conceptes, tampoc no existeixen de veritat.

"Inhalar l'aurèola" són les paraules textuais de Benjamin que descriuen el plaer estètic. La relació envers una obra d'art demana sentir-se lliure davant l'objecte. L'observador no hauria de projectar dins d'una obra d'art tot allò que li ha passat a ell, no s'hauria de buscar dins d'un objecte estètic, per confirmar-se, per confirmar que hi ha altres que li han passat les mateixes coses.⁵⁸⁰ Caldria procedir exactament al contrari, l'observador s'ha de sotmetre a la disciplina de l'obra d'art, no ha de pretendre res a canvi. Ha d'inhalar. Avui, es queixa tot seguit Adorno, les obres d'art no són vistes així. Són recipients adaptats per omplir-se de la psicologia d'aquell individu que els observa. Són coses i com coses ja no parlen.⁵⁸¹

Però l'experiència material, no articulada existeix, si més no fins al punt de poder percebre la tensió que es forma entre la vivència en si i els intents i aproximacions més o menys aconseguides de transformar-la en un discurs. Aquesta conversió de la vida en les paraules articulades és present fins i tot en la realitat més quotidiana, potser en un grau molt reduït, però tanmateix sempre existeix la possibilitat d'una revelació sobtada que l'expressió emprada no coincideixi amb allò que hauria volgut ser expressat. La conseqüència d'aquesta constatació no

recupera en sentir, l'instant abans de l'alba, el cant de l'ocell per una finestra oberta. A partir d'aleshores governa amb molta saviesa.

⁵⁸⁰ FREUD, Sigmund, "Der Dichter und das Phantasieren" (1908) A: *Studienausgabe*, Band X, Frankfurt, Fischer, 1969, pàgines 167-179. — Freud també va definir l'atracció de l'art amb el procés d'identificació i avisa molt seriosament que aquest és el camí més propens per a la trivialització i explotat àmpliament per la cultura de masses.

⁵⁸¹ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie A: Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgina 406.

podria ser més optimista, en tota situació històrica existeix la possibilitat de trencar la ideologia dominant i de trobar un pensament alternatiu.

Aquesta és l'única possible via d'escapament davant el pessimisme després de l'intent fracassat d'integrar l'art en la societat com haurien volgut realitzar els manifestos avantguardistes. No la falsa negació de l'autonomia de l'art que va posar al tron la cultura de masses i l'estetització de la vida quotidiana, sinó aquest és el camí la literatura i l'art podran prosseguir. En 1959, encara sota una profunda impressió dels horrors de la segona guerra mundial, Ingeborg Bachmann va justificar davant els assistents al seu cicle de conferències a la Universitat de Frankfurt el sentit de l'escriptura dient que la literatura és "la imitació d'una llengua que pressentim, però no podem sotmetre del tot al nostre domini. La posseïm només com un fragment de la Poesia, concretitzada en una línia o en una escena, i allà dins ens sentim alleugerits, com si haguéssim recuperat la parla. — És lícit continuar escrivint."⁵⁸² Aquest optimisme, però, l'hauem de contrastar sempre amb l'advertència de Fredric Jamerson, amb la qual conclou l'avaluació de les més importants contribucions al debat entre política i l'art en el segle XX: "El sistema té el poder de cooptar i defensar-se fins i tot davant les potencialment més perilloses formes d'art polític, transformant-les en meres mercaderies culturals."⁵⁸³

⁵⁸² BACHMANN, Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen*, München, Piper&co., 1980, pàgina 95.

⁵⁸³ ADORNO, Theodor W; [et al.], *Aesthetics and Politics*, London NLB, 1979.

El procediment que va ser llargament vigent per sistematitzar el saber al món occidental era integrar tots els fenòmens en un sistema orgànic, sistematitzar els fenòmens en la forma d'un arbre amb les seves arrels, el seu tronc, la seva capçada i els fruits. Voler fer això amb les diferents tradicions culturals de Centreeuropa o amb cada una de les literatures nacionals que podem trobar en aquesta regió significaria prendre en consideració només allò que cada una d'aquestes identitats havia afegit, allò amb el que havia contribuït per fer l'arbre comú més frondós. La dificultat d'aquest procediment tradicional és evident. Centreeuropa com un arbre, com un concepte sintètic, on té les seves arrels? De què està fet el tronc vigorós de la seva tradició? Les branques i branquetes que s'estiren a l'aire en busca de la llum del sol, reben la saba realment d'un sol conducte central que assegura el creixement recte i harmònic i distribueix el líquid nutritiu sàviament fins a les parts més perifèriques?

Només si contemplem Centreeuropa com un producte de la influència de la cultura germànica potser ens en sortiríem sistematitzant els fenòmens d'aquesta regió en voltant d'un sol i únic eix. Resulta relativament fàcil enriquir l'arbre de la literatura austríaca, per exemple, amb tota mena d'altres tradicions que guarden algun punt de contacte amb la seva cultura. Però llavors es poden prendre en consideració només aquells aspectes que contribueixen a fer el brançam de la literatura en llengua alemanya més espès i tallar tot allò que li és foraster. Voler sistematitzar el saber en forma d'un arbre vol dir anar pel món amb unes tisores de podar despietades i alhora posar la màxima atenció perquè l'arbre conservi sanes i vigoroses les seves arrels. Aquest procediment resulta molt forçat per sistematitzar tot el que es pot arribar a saber sobre les diverses identitats que conviuen a la regió de Centreeuropa, per dos motius molt clars: per falta d'arrels comunes i profundes i per l'existència de relacions massa complexes entre les

diverses cultures com poder-les afegir a un únic tronc, a un únic eix del qual brota la vida, on tot té el seu origen.

Prendre en consideració que al costat de Viena en el moment de la seva màxima esplendor hi existeix simultàniament la Viena miserable tal com l'havia descrit Ivan Cankar en la novel·la *La casa de Maria Auxiliadora*⁵⁸⁴ és evidentment possible, però alhora resulta necessari fer un tall net i extirpar-ne només una petita part del teixit orgànic que representa la producció literària d'aquest escriptor concret. Per poder tenir en compte el context intercultural, plenament justificat per a l'estructura de Viena al principi del segle XX, hauríem d'ometre l'arrelament de Cankar en una cultura diferent, com també la continuïtat de motius i temes que es va produir en les obres dels escriptors que van bastir les seves obres damunt del que havia escrit ell, escriptors que ja no guarden cap relació ni amb la literatura austríaca ni amb la realitat d'aquest país. I si afegim a la revisió de la imatge de Viena, consolidada a partir de les obres d'escriptors en la llengua alemanya, austríacs i jueus, un altre escriptor important d'aquest període, d'una altra cultura estretament lligada amb la realitat de la Monarquia, l'hongarès Sandor Marai⁵⁸⁵ ens adonem clarament que l'hem de sotmetre al mateix procediment. I això és el que passaria amb qualsevol altre escriptor. Els motius i els temes de les seves novel·les troben amb facilitat el ressò en les imatges que els lectors ens hem creat sobre el món del vell imperi, però tota la influència que el llegat d'aquest clàssic de la literatura hongaresa hagi pogut exercir sobre els seus successors més directes, hauria de ser alludit, relegat d'aquesta hipotètica visió intercultural de Viena al principi del segle XX. Resulta enriquidor examinar obres que les diverses literatures van produir sobre un lloc comú, especialment si es tracta d'una realitat tan interessant com la vida de la ciutat que hem proposat com l'exemple. El punt de vista transversal és necessari, si més no, per comprendre com és possible que la ciutat, abans centre d'un imperi, tingui noms tan diversos entre els seus súbdits, Wien/Bécs/Beæ/Dunaj... De mateixa manera com la capital del desaparegut imperi altres ciutats testimonien d'aquesta mateixa manera la presència de les diverses cultures, Lwow/Lemberg/L'viv, Bratislava/Pozsony/Pressburg,

⁵⁸⁴ CANKAR, Ivan, *Hiša Marije Pomoènice (La casa de Maria Auxiliadora) A: Izbrana dela*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967.

⁵⁸⁵ MÁRAI, Sándor, *L'última trobada*, Barcelona, Empúries/Emecé, 1999.

Cernivitsi/Cernauti/Czernowitz, Vilnius/Wilno/Vilna..., la llista podria tenir una llargada més que considerable, però no tots els topònims que disposen de nom en diverses llengües van ser realment centres neuràlgics de cultures tant diferents com les ciutats esmentades. Sovint es tractava només de traduccions oficials a les llengües majoritàries. Per altra banda, però, és del tot cert que les ciutats emblemàtiques, com Viena o Praga, s'han convertit en uns veritables llocs comuns, en *topoi* reconeixibles per tota la civilització occidental. Per això mateix Viena suporta ser enriquida amb les visions des de fora. Ens hem d'adonar, però, que l'aproximació intercultural és possible sobretot perquè disposem d'un *topos* que podem anar enriquint.

Això és tan com adonar-se que Kafka i Hašek havien viscut en la mateixa ciutat i que aquesta Praga del principi de segle XX pertany a un context delimitat pel riu Soèa a l'oest i les planures de Galítsia a l'est. *Les aventures del bon soldat Švejk*⁵⁸⁶ van obrir una narrativa capaça de reaccionar per esdeveniments que sacsejaven tota la regió i comprendre que "el riure de Hašek i els plors de Kafka s'observen a cara a cara."⁵⁸⁷ Els camps de batalla de Galítsia no pertanyen només a *La marxa de Radetzky* de Josef Roth, sinó també a *Diari de Èarojeviæ* (1921) de Miloš Crnjanski, al cicle de narracions *El Mart, el Déu croata* (1922) de Miroslav Krleža i a la novel·la *La sal de la terra* del polonès Józef Wittlin. La llaga oberta al llarg del riu Soèa és tematitzada a partir de la idèntica localitat en *Doberdó* (1937) de l'hongarès Mate Zálke i en *Doberdob* (1940) de l'eslovè Lovro Kuhar. Tot just quan els tenim presents tots podem reflexionar sobre com es desenvolupa durant els anys trenta a poc a poc el rebuig clar de la guerra i la consciència antimilitarista i amb això emplaçar el retrat de les batalles a la vall del Soèa *L'adéu a les armes* (1929) d'Ernest Hemingway en aquest mateix rerafons.

En el cas de l'absència d'un lloc comú clar i indiscutible, fins quin punt ens podem aventurar a fer una presentació simultània de realitats diferents? Resultaria una empresa notablement arriscada. Per això es perfila la conclusió que la perspectiva intercultural ens obliga en certa manera d'explorar nusos temàtics que podrien ser en cas de Centreeuropa a part del ja esmentat aiguabarreig de cultures en una ciutat o en una regió fronterera també la vida cultural

⁵⁸⁶ HAŠEK, Jaroslav, *Les aventures del bon soldat Švejk*, Barcelona, Proa, 1994.

en la diàspora i en l'exili i amb això totes aquelles pàtries que no existeixen, sinó en la ment. Centreeuropa podria oferir múltiples exemples de la manera com es van definir les fronteres de les identitats culturals. La topografia cultural és també un important lloc comú de nostres dies i en aquest camp trobarien el seu espai les investigacions que van des de la institucionalització del folklore o les maneres de convertir els motius de l'èpica nacional en un passat mític fins a aproximacions als diversos autors literaris que han esdevingut veritables icones per als seus pobles. Herois i antiherois, figures que la col·lectivitat accepta com a seves, o bé perquè canten la glòria i permeten la identificació amb un ideal comú o bé — molt més sovint del que ens pensem — perquè són la suma del dolor i de les ferides que una col·lectivitat ha experimentat. La topografia cultural que vol fer una mirada transversal de les diverses identitats es complementa amb un element important que cal tenir sempre present: la figura de l'Altre.⁵⁸⁸

No hem acabat de definir mai cap identitat sense haver burxat prou a dins per descobrir qui eren els antagonistes que van fer possible el plaer de sentir-se iguals entre iguals. A Centreeuropa van ser eslaus, jueus, gitanos i per l'altra banda també els alemanys sovint forçats a acceptar aquest paper tan ingrati i a vegades extremament perillós. Però fins i tot quan no podem parlar de cap mena d'enfrontament de conseqüències dramàtiques no es possible descobrir els trets del propi rostre sense examinar la figura de l'Altre.

Hi ha, però, altres maneres més senzilles d'aventurar-se a fer un tall transversal. El procediment més fàcil i clar és dividir el transcurs de temps en blocs cronològics per poder examinar la simultaneïtat, comprendre que els grans canvis històrics afecten d'una manera diferent cadascun d'espais o d'identitats examinats. No resulta difícil marcar els cops de martell del segle XX, el 1989, les revoltes entre 1956 i 1968, les dues guerres i les postguerres ens

⁵⁸⁷ Són exemples extrets de l'article d'Aleksandar Flaker — FLAKER, Aleksander, "Između estetskog i socialnog prevrednotenja: avantgarda" (Entre la revalorització estètica i social: les avantguardes"), Zagreb, *Republika*, número 9/10, 1989.

⁵⁸⁸ Ens fem ressó del projecte d'investigació de grans dimensions que es desenvolupa actualment en la universitat de Toronto, dedicat a les cultures literàries de Centreeuropa Oriental i que compta amb col·laboracions de cent vint estudiosos de diversos països. A part de preveure una primera part que ha de presentar els nusos estrictament temporals, els directores de projecte, Mario J. Valdés i Linda Hutcheon, han disposat la recerca al voltant de nusos que són sistematitzats en tres grans blocs: la topografia de les cultures literàries, les institucions i els gèneres, i per l'últim, els protagonistes literaris. Es preveu que els resultats de les investigacions siguin publicats durant l'any 2002.

acostarien ben bé al lllindar del segle anterior. Una altra vegada hem proposat la visió retrospectiva, però de fet no és més que un cop de timó. Sí que així s'aconsegueix evitar més fàcilment el perill de deixar-se portar per l'òptica d'un origen suposadament comú, però la investigació que tingués en compte els esdeveniments simultanis podria perfectament seguir també la progressió linear de temps, sense necessàriament convertir-se en una estructura arboresca.

El procediment que permet definir i aïllar un període de temps determinat a fi de poder examinar sincrònicament els esdeveniments de diverses cultures és de fet un vell conegut de la història de la literatura. Quants esforços no s'han invertit en determinar els límits de períodes, creats per les influències de moviments artístics, escoles literàries, estils, corrents de pensament. El romanticisme aquí i allà i el realisme quan comença, com datarem l'aparició del naturalisme en una literatura determinada i la pregunta si les avantguardes històriques són o no són un concepte viable... Per construir la idea que qualsevol d'aquests períodes hagi existit realment haurem de procedir sempre de la mateixa manera, examinant obres literàries concretes, agrupant-les en literatures nacionals i establint un marc transnacional on tot just es pot confirmar l'existència d'un període artístic i evidentment també la rellevància de posseir un terme que ha d'agrupar sovint obres ben diverses.

Hi ha hagut molts intents d'establir la periodització de les literatures centreeuropees o bé de considerar algun període a partir del punt de vista de les diverses literatures d'aquest espai.⁵⁸⁹ Però per aventurar-se a aquestes aigües, cal respondre una pregunta inicial d'un caràcter ben general i que es refereix a una qüestió que la literatura comparada encara no ha acabat de resoldre d'una manera satisfactòria i definitiva. D'entrada cal definir què entenem per una zona o una regió literària. En la discussió sobre aquest tema es poden percebre punts de vista enfrontats i irreconciliables.⁵⁹⁰ El principal problema es troba en el concepte d'influència, en el qual es va basar la literatura comparada des dels seus inicis, però que resulta inservible per afrontar la

⁵⁸⁹ KONSTANTINOVIÆ, Zoran, "Mitteleuropäische Literatur und kulturelle Identität" A: TRUGER; MACHO [ed.], 1990, pàgines 17-29. — BOJTÁR, Endre, "Die Postmoderne und die Literaturen Mittel- und Osteuropas", *Neohelicon*, XVI/1— FLAKER, Alexander, "Littérature croate et Eurpe Centrale (sécession et expressionnisme) A: *Revue de Littérature comparée*, 1994/3.

⁵⁹⁰ SŐTÉR, István, *Les zone littéraire*, A: *Neohelicon*, 1973, número 1/2, pàgines 115-173.

problemàtica específica de Centreeuropa. L'especificitat d'aquesta zona rau precisament en la absència d'una influència clara, continuada i unívoca, provenint d'una sola font.

Des d'aquest punt de vista el problema principal de la zona literària de Centreeuropa és el fet que es tracta d'un espai que no es deixa reduir a les categories postcoloniales. Aquest espai ni tan sols políticament no va ser mai colonitzat sota una sola força imperial i encara menys culturalment. Per això no ens permet establir un comodí tan apropiat precisament en el cas de la literatura, basat en una sola llengua comuna, que permetria sense necessitat de cap reflexió addicional demostrar els lligams efectius entre les diverses literatures.

Pensant en l'exemple concret de Centreeuropa ens hem d'oblidar de lligams lingüístics per parlar d'afinitats literàries i si volem considerar Centreeuropa una zona o una regió literària ens haurem de basar en una definició exposada el llunyà 1971 per Werner Bahner:

Una zona literària és un conjunt d'unes quantes literatures nacionals veïnes que s'han desenvolupat sobre la base d'iguals o semblants factors d'economia, de vida social, de política i de cultura durant un període o un lapse de temps llarg. Una zona literària d'aquestes característiques manifesta sovint una tradició cultural idèntica.⁵⁹¹

La consideració d'un espai culturalment enllaçat de manera que es presenta en l'exemple de Centreeuropa efectivament no pot escapar de tenir en compte els esdeveniments aliens a l'àmbit estricte de la literatura, és un espai transformat i creat a través dels grans canvis històrics. Però la literatura no viu precisament en la quotidianitat, ni es troba en els gabinets polítics, té un desenvolupament propi. Si més no per alguns investigadors de la història de la literatura, el cas de les tradicions literàries presents a Centreeuropa, mostra prou afinitats entre elles com per intentar establir algunes de les seves línies bàsiques.

És cert que entre les cultures literàries d'aquest espai cercarem debades una cohesió interna i persistent que és essencial per a les literatures d'Europa Occidental. Els contactes entre elles s'han establert en moments puntuals de la història, d'una manera selectiva i sovint en intervals temporals considerables. Per això tampoc podrem acostar-nos-hi a través del concepte

d'una interacció mútua, efectiva, visible, demostrable. Ens caldrà fer servir una altra eina teòrica i demostrar les similituds tipològiques tant en l'evolució diacrònica com en la sincronia de gèneres que s'hi van desenvolupar en cadascun dels períodes literaris.

Les literatures txeca, hongaresa i polonesa ens poden servir com a models d'aquest desenvolupament al qual s'hi acostava també la literatura croata, que igualment com les esmentades inicia una tradició de literatura culta en la llengua pròpia entre els segles XII i XIII. Les altres literatures, com la sèrbia a Vojvodina, la lituana, la letona o l'eslovena mostren en canvi una evolució més discontinua i a vegades incompleta. La literatura eslovaca, en canvi, es perfila i defineix com una tradició separada tot just en el segle XIX amb les reformes de L'udovít Štur (1815-1856). Un cas específic és la literatura austríaca. Tal com va demostrar ja Claudio Magris en el llibre *El mite dels Habsburgs en la literatura austríaca moderna*, a partir de les obres de Franz Grillparzer, no tota la literatura en llengua alemanya pot ser contemplada com si formés part d'una única tradició. Esperem haver demostrat que el mite de la Monarquia Austrohongaresa no és característica de totes les literatures a Centreeuropa, sinó exclusivament de la literatura escrita en alemany i dins dels dominis d'aquest imperi. Però per l'altra banda és veritat també que el revifament de la consciència del valor de la pròpia tradició coincideix en Àustria alemanya amb els moviments nacionals de les altres cultures veïnes, a Txèquia, Hongria, Croàcia, Eslovènia i Polònia i amb això la literatura austríaca representa un desenvolupament paral·lel al dels altres tradicions d'aquest espai.

Les fases inicials són notablement diferents, però és difícil no estar d'acord que ja la Reforma i el Barroc van deixar en totes aquestes tradicions una empremta decisiva. A partir de la Il·lustració fins i tot les literatures perifèriques compten amb un desenvolupament ininterromput en el qual té un pes especial el romanticisme que es prolonga durant bona part del segle XIX i en molts aspectes substitueix la literatura realista que s'hi implanta tard i amb poc ressò. El tombant de segle XX porta un altre període de màxim floriment en el qual sorgeixen formes i tendències que perduren amb les degudes transformacions fins avui. Per altra banda és viva encara també la herència del realisme inscrit a la crítica social tot i haver-se vist influït i

⁵⁹¹ *Ibd.*, pàgina 158.

corromput per la imposició del realisme socialista que no pot ser considerat una forma autòctona d'aquestes literatures.

Si desenvolupéssim amb més detall la cronologia dels períodes literaris podríem establir amb exactitud fins a quin punt guarda semblances amb la periodització de les grans literatures de l'Europa Occidental, però fins i tot en una aproximació tan ràpida és possible veure que les similituds són més que evidents i que com a molt podem parlar de diferències que es refereixen a un cert retard en acceptació de les noves tendències o en un accent i importància distinta que adquireixen un cop implantades en aquestes cultures. També els gèneres són en principi comparables amb les literatures occidentals, amb la particularitat que la poesia èpica no es fa present fins molt tard, tot just amb el barroc a Hongria, Croàcia o Polònia sorgeixen alguns poemes èpics que són més aviat excepcions i no són suficient per establir una tradició èpica sòlida. També la novel·la i la prosa ficcional en general fan una aparició tardana, tot just a partir del segle XVIII o en algunes literatures XIX podem parlar d'un desenvolupament general. En el drama passa una cosa semblant amb la tragèdia, que apareix tard i no s'aconsegueix imposar en la seva forma normativa. La poesia lírica, en canvi, és present en totes les literatures des dels seus principis i en totes les possibles variants, tant d'estil com de contingut i es fa present en una paleta que inclou tant la lírica religiosa com didàctica, tant els poemes patriòtics com satírics, tan la poesia amorosa com reflexiva. La supremacia de la poesia lírica sobre èpica i dramàtica seria, doncs, un altra de les característiques que es poden observar en el conjunt de les literatures d'aquesta regió.

Aquesta visió del conjunt, que hem resumit segons les conclusions de Janko Kos,⁵⁹² es basa en una metodologia de comprovada eficàcia i no hi ha cap raó de principis per considerar-la relegada. Ajuda a comprendre el món, encara que també és cert que a aquest procediment sovint no li aniria malament una mica més de cura en conservar la rugositat, el perfil de cada terme, procurant no reduir-lo a tres o quatre noms més consolidats. L'espai físic que ocupa Europa té per això una gran importància que no hauríem d'oblidar per evitar de substituir sense

⁵⁹² KOS, Janko, "Srednja Evropa kot literarnozgodovinski problem" ("Centreeuropa com un problema de la història de la literatura")A: VODOPIVEC, Peter [Ed.], 1991, pàgines 41-53.

adonar-nos-en la diversitat cultural del continent amb els paradigmes extrets de les literatures més influents i reconegudes.

La vida moderna ens ha ensenyat a comprendre i fins i tot a necessitar la consciència de simultaneïtat. Benedict Anderson ⁵⁹³ en les pàgines introductòries del seu conegut llibre sobre el concepte de la nació ensenya molt clarament quina influència tan important han exercit els diaris sobre la nostra visió del món. La data impresa en la capçalera d'un diari és sovint l'únic nexa que els esdeveniments referits a les pàgines d'un dia concret conserven entre ells. Però és trist veure com quan l'ara i aquí es converteix en història, el nexa d'una data s'esvaeix cada cop més, el record es torna cada cop més selectiu. Pensant en l'època difícil, de grans transformacions polítiques i socials, del principi del segle XIX recordem de seguida Lord Byron o Heinrich Heine, però Mickiewicz, S³owacki, Kraiński, Petöfi, Kollár, Mácha sembla que hagin viscut fora d'aquesta història, no només en llocs apartats d'Europa, sinó també com si haguessin existit en un temps completament diferent. Per això també en l'àmbit de la història de la literatura podem repetir les paraules de Miroslav Hroch⁵⁹⁴ d'intentar imaginar un enfocament diferent, una història escrita no com una història exclusiva de poder i progrés, sinó com una història comparativa que analitzi l'evolució desigual, l'expansió de les innovacions per tot el continent. Aquest és el difícil repte per al futur que ens obliga eixamplar no només els coneixements de l'actualitat, sinó també a repensar el passat i comprendre que tothom té la seva història.

Tots aquests encontres entre les diverses cultures, aquesta manera de disposar històries una sobre l'altra, una al costat de l'altra, que es toquin, que es solapin si cal i que donin la impressió d'una escriptura de palimpsest, s'han convertit ja en imprescindibles. És simplement inconcebible pensar el món contemporani oblidant-se de tot el que existeix fora de les fronteres de la identitat pròpia. Però amb això de tenir el món al palmell de la mà ha portat una nova manera d'ofuscació. Hem vist com un lloc comú com Viena de *fin de siècle* podria resultar un excel·lent punt de partida per a la investigació intercultural, però aquest mateix procediment, la

⁵⁹³ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London-New York, Verso, 1990.

⁵⁹⁴ HROCH, Miroslav, *La naturalesa de la nació*, València, Universitat de València/Afers, 2001, pàgina 173.

comparació basada en un nus, en un lloc comú, ens pot portar cap a l'elaboració d'una nova mitologia on tot el que és històric s'esborra i el *topos* acaba essent l'única justificació. Vegem un cas francament preocupant que es podria anomenar també el preu per sortir de l'anonimat d'una cultura petita, el cas de Vladimir Bartol i la seva novel·la *Alamut*, ambientada en la Pèrsia de l'any 1092.

L'últim cop ens vam trobar durant les vacances de l'any passat. Va ser precisament en el refugi de Klement Jug, a l'agradable vall de Lepena. Vas començar la conversa amb mi com si ens haguéssim vist tot just el dia abans. M'explicaves sobre les papallones que caces aquí, sobre les seves particularitats, sobre les espècies més interessants que s'han conservat en aquestes contrades des de l'època glacial. De cop i volta et vas aixecar en mig de la conversa. Els teus ulls entrenats es van adonar de la presència d'un apollo bonic que volava per sobre un pendent ple d'herba. Vas agafar el teu caçapapallones gran i vas emprendre el camí darrere seu, amb passes acurades. Anaves darrere seu, darrere el teu apollo, més lluny i més lluny com si haguessis de perseguir la teva llum de la veritat, tremolosa i fugissera i ja no vas tornar.⁵⁹⁵

Aquesta és una de les necrològiques que es van publicar en el principal diari del país quan en el mes de setembre de 1967 va morir a Ljubljana, després d'una llarga malaltia, l'escriptor Vladimir Bartol, nascut en 1903 a Sveti Ivan, a prop de Trieste, que va estudiar biologia i filosofia a la universitat de Ljubljana. Va obtenir una beca i va assistir a les classes de la Sorbona a París, va treballar com a corrector de revistes literàries eslovenes a Trieste, va traduir Nietzsche, va publicar i estrenar en 1932 el drama *Lopez*, en 1935 el recull de narracions *Al Araf* i en 1938 la novel·la *Alamut*. La novel·la va ser traduïda en 1946 al txec, en 1954 al serbi, deu anys després de la publicació, en 1958, va sortir de l'impremta la segona edició eslovena, cosa prou insòlita en un mercat tan limitat i en un temps tan difícil.

Després de la guerra va publicar en forma de llibre només un recull de prosa satírica, en manuscrits van quedar el conte *Don Lorenzo Spadoni* i la novel·la *El miracle en un poble*, a les revistes o en els diaris van ser publicats alguns fragments dramàtics i un reduït nombre de

contes breus, com també la narració autobiogràfica *La joventut a Sveti Ivan*. Aquestes són, comptat i debatut, totes les seves obres.

L'impuls inicial es va esvanir ràpidament, els últims anys de la seva vida la presència de l'escriptor a l'escena literària va desaparèixer. Tot i haver viscut a la capital i haver treballat a l'Acadèmia de les Arts i Ciències la seva influència literària no es va fer notar més.

Anys després de la seva mort, al final dels setanta, tornem a trobar algun article esporàdic en la premsa comarcal que va recordar la seva condició d'escriptor en llengua eslovena, nascut a la regió de Trieste. Però fins i tot els contes *Al Araf*, que van tornar a sortir sota el títol *Daimon i eros* en 1974 no van provocar cap ressò en l'àmbit nacional.

Però en 1984 tot va canviar. Van ser publicats finalment el conte escrit seixanta anys abans i que havia rescrit diverses vegades, *Don Lorenzo* i la novel·la *El miracle en un poble*, poc després es va editar per tercera vegada també *Alamut*, els articles i les crítiques pul·lulaven. Els protagonistes d'aquesta redescoberta d'un autor mai gaire cèlebre ni tan sols dins de les limitades dimensions de la seva pròpia literatura nacional, van ser sobretot una sèrie de joves crítics literaris que van trobar en Bartol el que la literatura eslovena semblava no poder oferir, un autor postmodernista *avant la lettre*.

Dins d'aquest entusiasme va sorgir la idea que Bartol era "l'únic escriptor eslovè que podria significar molt també en l'àmbit mundial"⁵⁹⁵ i com per art de màgia l'oracle havia encertat la previsió del futur, en certa manera.

L'any 1988 no va portar només la quarta edició d'*Alamut* a Eslovènia i la publicació d'una recopilació de contes breus que ja havien estat publicats entre 1935 i 1940 a les pàgines d'una revista a Trieste. *Entre l'idil·li i el terror* anava acompanyada de — atenció — sis assaigs introductoris, incorporats dins del mateix volum. Aquest és també l'any de la traducció francesa a l'editorial Phébus i l'aparició d'aquest llibre en el conegut programa de Bernard Pivot a Antenne 2, *Lire*. La porta d'entrada a l'escenari de la literatura mundial s'havia obert no només per l'autor, sinó per tot el que aquesta novel·la havia de representar.

⁵⁹⁵ *Delo*, 23 de setembre de 1967, citat per: CRNKOVIE, Marko, "The continuing story of Bartolo Bill" A: *Èudež na vasi*, Ljubljana, Literatura & Aleph, febrer de 1990, número 2, pàgina 3.

⁵⁹⁶ *Ibd.*, pàgina 9.

"*Le Soir* de Brusselles va començar el breu comentari sobre la publicació amb una constatació, que va fer època, que la literatura eslovena existeix. Literalment. *Ah, les Belges!*"⁵⁹⁷ comenta Marko Crnkoviè irònicament aquesta fama efímera, que es va acabar ràpidament, si més no pel que fa la referència al país d'on provenia l'escriptor. Entre els comentaris que van seguir va arrelar la definició que va inventar un eslovè resident a Paris, el fotògraf cec Evgen Bavèar, que es va referir a Bartol com a un *auteur triestin d'expression slovène*. Fins avui, fins a l'última edició de Muchnik Editores en castellà encara fuetaja la idea que Bartol era un triestí llengua literària del qual era l'eslovè. Arraconat i desconegut precisament a causa d'haver triat la llengua equivocada, com si es pogués triar a plaer en quina comunitat ètnica es vol pertànyer, com si a Trieste i als seus voltants es conservés només una llengua, insuficient per donar dret a una identitat pròpia. En el context mundial, un triestí de llengua eslovena resulta menys incòmode que un eslovè de Trieste. Una constatació pensament certa.

Tothom que hagi llegit *l'Alamut* sap què ha provocat que aquesta novel·la es continuï editant, fins i tot en edicions cada cop més luxoses, sap què ha provocat que precisament ara, després dels tristos esdeveniments del setembre de 2001, aquest llibre no es trobi amagat entre els llibres exòtics de les grans llibreries a les grans ciutats oblidat de tothom, sinó exposat en algun lloc ben visible d'aquests aparadors de la cultura. Bartol escriu sobre el fonamentalisme islàmic i confirma la força destructora d'aquesta ideologia. Bartol és conegut, es ven i és pres en consideració només perquè elabora un dels *topos* més ambivalents de la civilització occidental actual, l'Islam, l'Altre que estem gestant per sentir-nos més bé en la pròpia pell. D'això no hi pot haver cap dubte, però li estem fent justícia llegint-lo d'aquesta manera?

La realitat històrica que l'autor va utilitzar per expressar la idea central de la seva novel·la és un retrat fidel d'un temps? I també, és clar, quina és aquesta idea central que Bartol vol exemplificar amb els combatents islàmics, els ismailites que retrata?

La idea central és més que evident, l'autor l'exposa en el lema que encapçala la història. L'essència de la ideologia del moviment armat que vol mostrar és la màxima que "Res no és veritable, tot està permès." És més, Bartol assegurava en les entrevistes, els escrits

⁵⁹⁷ *Ibd.*, pàgina 10.

autobiogràfics i els assaigs que es refereixen a la gènesi d'aquesta novel·la que es tracta d'un lema autèntic, un lema que va trobar després d'un estudi exhaustiu de bibliografia sobre l'Edat Mitjana de l'Islam en una enciclopèdia on hi havia un article específic destinat a la secta dels ismaïlites.

Recordeu el conte de Jorge Luis Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius?* Veurem que Borges no va ser pas el primer qui va arribar a la conclusió que des de les pàgines d'una enciclopèdia podria néixer un país inexistent, Bartol es va avançar a aquesta idea pocs anys abans, però no a través d'un pensament teòric, sinó duent-lo a la pràctica. L'escriptor argentí, que va seduir el món sencer amb les seves reflexions sobre on acaba la realitat i on comença la ficció, evidentment no podria ser cap mestre per a Bartol, són contemporanis, però han viscut a dos extrems del món, no podrien haver conegut mai la producció l'un de l'altre. Però en 1984, quan comença el redescobriments de Bartol a Eslovènia, es publica per primera vegada també una traducció de Borges. *Ficciones* van provocar una efervescència entre els lectors cultes semblant a l'efecte Bartol. Hem de saber que aleshores a Eslovènia la presència dels escrits sobre el postmodernisme sota el signe de filosofia i teoria de la literatura és immensa, tot bull en discussions sobre aquest tema.⁵⁹⁸ Bartol i Borges ajudaran d'una manera substancial a comprendre l'estatus ficcional de tota literatura, ajudaran a aprendre a distingir clarament entre el senyor que assisteix a actes en honor seu, es deixa fotografiar i dona entrevistes i l'autor literari que ha escrit un text ficcional. Borges, quan la seva literatura era ja plenament consolidada, va escriure a propòsit d'això que ja ni ell sap qui escriu una pàgina seva.

Però Bartol va ser més irreverent. No es tracta només de problemes amb la gènesi d'*Alamut* dels quals parlarem tot seguit, la primera publicació en llibre de la narració *Don Lorenzo* va estar precedida per una introducció de l'autor en un llenguatge sec, ple de dates concretes i verificables, però totalment falses, va arribar fins i tot a negar que el text mai abans s'hagués publicat, quan la narració sencera ja havia sortit a les pàgines d'una revista prou

⁵⁹⁸ KOS, Janko, "Slovenska literatura po modernizmu", ("La literatura eslovena després del modernisme") *Sodobnost*, 1990, número 2. — Per definir què pot ser considerat postmodernisme en la literatura eslovena Kos parteix d'una comparació directa entre el conte *Sur* de Borges i la narració *Kantata o zagonetnem vozlu* de Bartol. A partir d'aquí la literatura de Bartol va servir per continuar fent comparacions amb les obres dels escriptors eslovens aleshores més actuals.

coneguda. Els estudiosos de la literatura van trigar anys per descobrir aquest simulacre i l'altre, el de la vida veritable dels ismaïlites, encara no ha estat desvetllat, si més no per al gran públic.

Bartol repetia empereïdament que el lema era autèntic, que la realitat descrita en la novel·la es basava en fets històrics, reconstruïts a partir d'una investigació molt acurada que va durar anys. *Alamut*, segons ell, era una obra fiable, erudita, científica. Els primers investigadors de la història de la literatura eslovena, que es van dedicar a la recerca de la seva obra, van caure de ple a la trampa parada per l'escriptor. L'autor havia fet córrer la veu que els llibres dels orientalistes, que ell abans de la guerra havia consultat a la Biblioteca Nacional a Ljubljana, van ser destruïts en un incendi que va afectar l'edifici durant el conflicte bèl·lic i ningú, fins l'any 1990, no va anar a la biblioteca per comprovar si això era cert ni tampoc es va preguntar quin era el valor del material de referència que citava l'escriptor segons l'estat de la qüestió en les investigacions actuals. Aleshores Janko Kos,⁵⁹⁹ amb una feina que gairebé ratlla l'ofici de detectiu, no només va comprovar que els gruixuts volums de Gustav Weil, John Malcolm, Gustau Flügl, Joseph François Muchaud i Friedrich Spiegel, tots ells escrits en el transcurs del segle XIX, encara es conserven a la Biblioteca, sinó que va poder descobrir que en alguns llocs d'aquests llibres hi ha anotacions fetes amb la lletra de l'escriptor.

Els llibres que va consultar Bartol per descriure la secta dels assassins avui ja no poden ser considerats fonts fiables d'aquesta realitat històrica tan llunyana. A més a més d'utilitzar fonts de dubtós valor científic, de més d'un segle d'antiguitat, l'escriptor havia triat en elles dades i conclusions que els historiadors ni tan sols en el segle XIX admetien com a certes, però representaven un material apropiat per a una novel·la. La descripció del castell d'Alamut, de Hassan Ibn Saba, dels seus fidacis, dels "paradisos" terrenals construïts amb l'ajut del haixix figuren sota sospita ja en els llibres històrics que va consultar, per no dir ara. De fet, Hasan ibn Sabbah al-Razi i els seus seguidors de la secta dels xiïtes ismaïlites van rebre a l'Occident el nom d'assassins en èpoques molt remotes i no són cap descoberta de Bartol. La llegenda negra es va començar a formar a partir dels relats dels croats i de la descripció de Marco Polo de la fortalesa d'Alamut, segons la qual els membres d'aquesta secta, disposats a sacrificar-se, eren

embriagats amb haixix i enviats a perilloses missions. I es pot demostrar també que, a Bartol, a part de les investigacions historiogràfiques que citava, li eren coneguts també els relats del primer gran explorador de les terres orientals.

La descripció que Bartol fa dels moviments religiosos, polítics i socials en la societat persa entre els segles VIII i XII és lluny de ser fiable, sinó que es tracta d'una visió falsejada. Però l'escriptor necessitava precisament aquesta visió de l'ismaïlisme, no una altra, no li interessava pas combatre una vella llegenda negra.

En aquesta novel·la el que és menys important és la fiabilitat històrica. Bartol simplement elabora un lloc comú prou conegut com poder esperar que els lectors siguin capaços de reconèixer el seu caràcter llegendari. La importància de la temàtica que va triar pot ser reconeguda només si darrere de l'exemple dels ismaïlites hi ha alguna altra intenció. Va ser potser el difícil temps de la segona meitat dels anys trenta el veritable objectiu de la seva ploma?

No, l'horitzó de les especulacions filosòfiques d'Hassan Ibn Saba no és un reflex de les figures dels dictadors moderns que el món aleshores encara no havia conegut en tota la seva dimensió, sinó que és resultat de reflexions plantejats a partir dels problemes del nihilisme europeu, que trobem formulats sobretot en la filosofia de Nietzsche.

En la quarta part d'*Així parlà Zaratustra*⁶⁰⁰ trobem la cita literal que Bartol exposa com a màxima dels ismaïlites: "Res no és veritable, tot està permès." La màxima dels combatents islàmics prové doncs d'un llibre els fragments del qual Bartol havia traduït i publicat precisament en el temps de la gestació de la novel·la. Nietzsche fa pronunciar aquestes paraules no a Zaratustra, sinó a la seva ombra. L'ombra és l'encarnació de la part feble de l'home, una part que Zaratustra li ha de girar l'esquena per continuar essent fidel a si mateix. El pensament que neix en els dominis de l'ombra ha de ser superat per obrir el camí on l'home nou pugui dur a terme la tasca de revaloritzar tots els valors.

⁵⁹⁹ KOS, Janko, "Težave z Bartolom" ("Problemes amb Bartol") A: BRATOŽ, Igor [ed.], *Pogledi na Bartola (Aspectes de Bartol)*, Ljubljana, Revija Literatura, 1991, pàgines 9-53.

⁶⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zaraturstra A: Werke II*, Darmstadt, WBG, 1997, pàgina 511: "Nichts ist wahr, alles ist erlaubt".

L'horitzó especulatiu de Bartol no arriba a albirar la dimensió de superació, es queda clavat en el nivell de mostrar una societat hipotètica on tot estaria permès. El seu Hassan afirma l'escepticisme i una llibertat amoral com l'últim grau que el pensament pot arribar a imaginar, a formular.

Bartol coneixia bé un altra obra on va sorgir amb tota la força el problema de la moral, *Els germans Karamàzov* de Dostojevski. "Si no hi ha Déu, llavors tot està permès" va fer dir Dostojevski a Ivan Karamàzov i la frase li va servir a Bartol per fer una conclusió clara: "En desaparèixer Déu, han desaparegut els seus principis. Ja que Déu és per a un creient la veritat i si no hi ha Déu, no hi ha veritat. D'aquí la conclusió que si res no és veritable, llavors tot està permès, resulta lògica."⁶⁰¹

Aquesta unió de Dostojevski i Nietzsche en una conclusió així de clara és problemàtica. Primer perquè Nietzsche és un filòsof capaç d'arribar a pensar molt més enllà d'aquesta escèptica constatació que sense Déu no hi ha res a fer. I segon, perquè Dostojevski és un gran escriptor que no va escriure pas una novel·la que es deixi resumir amb un lema. *Els germans Karamàzov* de Dostojevski posen precisament de manifest la capacitat de l'escriptor per construir una obra dialògica on sense prendre en consideració els diferents punts de vista, sense admetre que es tracta de l'encontre violent de les posicions més oposades, no podem pas començar a discutir sobre la novel·la. I en aquest enfrontament la posició fonamentada en el pensament cristià té el pes tan gran que és l'única capaç de fer front a l'expansió de la voluntat de poder, l'amor i la llibertat són els escuts de defensa davant el no-res.

Però l'oposició entre la moral cristiana i l'amoralisme li era coneguda a Bartol d'un text molt més pròxim, del drama d'Ivan Cankar *El rei a Betajnova* i de la victòria fàctica del despietat dèspota local. Kantor al final del drama aixeca la copa per fer el brindis davant el poble que l'aclama, però no hi ha ningú que no sàpiga i no afirmi la baixesa d'aquest personatge que ha arribat a ocupar el seu lloc privilegiat amb injustícies de tota mena i assassinats.

⁶⁰¹ BARTOL, Vladimir, "Mladost pri Svetem Ivanu" ("Joventud a Sveti Ivan"), citat per KOS, Janko, "Težave z Bartolom" ("Problemes amb Bartol") A: BRATOŽ, Igor [ed.], *Pogledi na Bartola (Aspectes de Bartol)*, Ljubljana, Revija Literatura, 1991, pàgina 44.

Bartol no va partir de la posició d'un Cankar que es debatia durant tota la seva vida en una lluita gegantina entre el model de societat profundament influenciat per la fe catòlica, que havia conegut durant la infantesa, i el pensament completament secularitzat que hauria volgut fer seu, però no ho va fer perquè comprenia que no podia oferir una solució definitiva. Aquesta lluita per a Bartol ja era resolta, Bartol descriu directament un món ateu, món sense Déu, no hi ha cap conflicte entre l'abans i l'ara, sinó només un present on tot està permès.

Cal tenir en compte que Bartol era profundament influenciat també pel filòsof més enigmàtic del seu país natal, Klement Jug.⁶⁰² Aquest filòsof i alpinista professava i vivia amb tota la radicalitat una ètica pròpia que consistia en determinar un objectiu clar i fer tot el que sigui necessari per assolir-lo. L'ètica de més enllà del bé i del mal de Klement Jug exigia una fidelitat incondicional a l'objectiu proposat i per això una acció no podia ser considerada bona o malèvola per si sola, sinó d'acord amb les propostes marcades pel propi sistema de valors. Bartol va desenvolupar no només en *Alamut*, sinó també en altres narracions seves literalment un culte a grans personatges històrics que van saber viure, com el seu mestre Klement Jug, d'una manera tan conseqüent. I si hem exposat al principi d'aquest excurs el fragment de la necrològica de Bartol és precisament perquè hi apareix, com per casualitat, el nom d'aquest alpinista, mort en una de les seves arriscades expedicions als Alps Julians, al vessant nord del Triglav l'any 1924. Poc abans de la seva mort havia presentat la seva tesi doctoral i la majoria del seu llegat va quedar sense publicar. Més que amb les seves obres aquest filòsof jove va influir dins del cercle de les seves amistats amb l'exemple d'una vida regida per la força de la voluntat.

Durant la dècada dels vuitanta, quan la literatura de Vladimir Bartol va viure el redescobriments tan intens a Eslovènia, un dels escriptors més influents del país va destinar una obra teatral a aquest polèmic filòsof. El Klement Jug del drama *La caiguda de Klement* (1988) de Drago Jančar no es vol integrar en la societat, vol restar un home solitari, absolutament responsable de tot el que fa. Precisament perquè és conscient que no és possible viure tan

⁶⁰² VIRK, Tomo, "Lik Klementa Juga v delu Vladimirja Bartola" ("La imatge de Klement Jug en l'obra de Vladimir Bartol") A: *Kratka zgodovina večnosti (Història breu de l'eternitat)*, Ljubljana, Mihelaè, 1993, pàgines 137-147.

extremament sotmès als ideals, escull la mort. Però no es donarà la mort amb la seva pròpia mà, sinó que provocarà l'atzar. L'amor fati de Klement és, però, només un dels punts de vista que els espectadors podien contemplar a dalt de l'escenari. La seva "tranquil·litat segura que les coses havien d'anar d'aquesta manera" queda fortament qüestionada per la postura dels altres personatges del drama. Sobretot l'amor de Milka té la força de relativitzar una postura tan radical. Milka és per al filòsof només un dels seus experiments fracassats ja que no va aconseguir moldejar-la segons els seus principis. En canvi per a ella Klement és l'única cosa que dóna sentit a la vida, però tot i això ella és conscient que ha d'acceptar la vida tal com és, amb la brutícia, l'estupidesa i el conformisme. I només Milka sabrà sentir la veritable pena després de la mort de Klement. Tots aquells que l'admiraven tant permetran que després de la mort Klement esdevingui un ideal. Klement es convertirà en un heroi considerat patrimoni de tots i que les futures generacions malbarataran amb les seves paraules i amb les seves conviccions.

Aquest drama representa una actualització interessant de la problemàtica que el llegat de la literatura de Vladimir Bartol posa de manifest, però quedarà completament desconegut en els camins que encara pot fer la novel·la sobre el castell d'Alamut entre el públic internacional. I d'aquesta manera la novel·la *Alamut* podrà continuar mostrant gairebé pedagògicament les conseqüències de l'absència de tots els valors, cosa que ens permet afirmar que l'encert de la novel·la són precisament les limitacions en l'especulació filosòfica.

Alamut esdevé així una imatge incòmoda del nostre temps, en el qual vivim disposats a creure'ns encara la fidelitat històrica d'un topos desemmascarat una i una altra vegada, incapaços de comprendre Nietzsche, incapaços d'admetre el dilema fonamental de Dostojevski en el qual culmina la dièresi oberta entre l'ateisme i la fe cristiana. Tot el que podem comprendre de la problemàtica nihilista és el dit amenaçador. I per això la voluntat de poder tan terrible com l'encarna Hassan pot trobar una feble resistència només en la sensualitat, en el plaer corporal que anhelen els joves fidacis i les noies de l'harem paradisiac. Com si l'èxtasi efímera pogués obrir l'espai de la llibertat i fos suficient per convertir les relacions entre els nois basades en el companyonisme de combatents i entre les noies unides per l'esclavatge sexual en unes relacions d'amistat i d'amor. Sota el terror d'una ideologia omnipresent la sensualitat sembla l'únic espai

de la llibertat, encara que la novel·la de Bartol ensenya clarament la buidor d'aquest anhel. El desig que queda a disposició és només la satisfacció física.

En la novel·la es troba encara un altre motor que mou l'acció de la novel·la, més ocult i no explícit, però tanmateix present. L'esperit de lluita de la secta dels ismailites es justifica amb la necessitat de prestar una resistència eficaç a la dominació turca. Amb això el terror de Hassan queda justificat amb un objectiu superior, superior al buit absolut de valors. El món persa de Bartol posseeix un objectiu ocult, no gaire clar, però que es pot aconseguir només a través de la lluita i el terror.

Amb la ingenuïtat pròpia de comerciants preocupats només per la fórmula que permeti vendre la mercaderia, el llibre de Bartol s'imprimeix sota la consigna de retratar el veritable perill del fonamentalisme, amb el particular encert de mostrar precisament l'Islam. A causa d'això les impremtes produeixen nous exemplars que poc o molt són llegits i entesos. No crec que els seus lectors destaquin per la capacitat de comprendre una altra cultura, ja que ara sabem amb tot detall com de limitats van ser els coneixements de Bartol de la societat que pren com a exemple. Els lectors comprenen, i encara només intuïtivament, les pors i els mecanismes de la *nostra* cultura, la que se sent colpida pel pensament de Nietzsche, que se sent incomodada per la provocació de les novel·les de Dostojevski, una cultura on les qüestions de la moral s'estan forjant a través de segles sencers en un intercanvi d'idees que no admet la divisió d'Europa en l'est i l'oest i on ben poc importa si Bartol és un escriptor triestí o eslovè.

Quantes altres obres no han arribat a circular en el mercat internacional seguint el mateix patró? Podem imaginar l'èxit de *La insuportable lleugeresa de ser* sense el fet que la realitat de més enllà del teló d'acer era aleshores un *topos* que necessitava ser alimentat amb noves aportacions, més d'acord amb el temps, no tan rígidament blanc i negres com durant els primers anys de l'existència de la muralla inventada, però encara respectant clarament l'abisme insalvable que obligava a triar entre la repressió o l'exili?

Evidentment faig una injustícia a Kundera reduint la novel·la només a aquest aspecte, però jugar el paper de dissident era durant un temps imprescindible si es provenia d'un país comunista. En una de les taules rodones sobre Centreeuropa amb més ressò, la que es va fer a Budapest l'any 1989, Adam Michnik va obrir aquesta qüestió dient que "el destí de la literatura

centreeuropea és l'exili, entès literalment com a emigració⁶⁰³ i va cridar l'atenció sobre el fet que els grans escriptors polonesos, primer Mickiewicz i Słowacki i després Miłosz, Kościuszko i Gombrowicz, com també els txecs Milan Kundera i Josef Švoboda, tots van escriure a l'exili. Per altra banda hi va haver escriptors que van escriure fora de les estructures oficials de la vida literària del país com Zbigniew Herbert a Polònia, Václav Havel i Bohumil Hrabal a Txecoslovàquia, György Konrád a Hongria, Danilo Kiš a Iugoslàvia i Tomas Venclova a Lituània.

Si perdem per un instant el focus en la literatura i mirem quina era la situació de intercanvi i coneixement mutu de la producció artística en un camp que no precisa traductors i no coneix barreres lingüístiques, en les arts plàstiques, durant el període de la divisió ideològica d'Europa podem arribar a una conclusió igual. Fins i tot avui, galeries tan importants com la *Tate Gallery* de Londres o el *Centre Georges Pompidou* de París no tenen exposada cap obra d'un artista que hagués viscut en els països de l'Europa de l'Est a bans de l'any 1990 segons Henry M. Huges.⁶⁰⁴

Fred Misurella, en un article que conta de primera mà les dificultats i barreres que van haver de superar Milan Kundera i Danilo Kiš en els seus anys d'exili a París, arriba a constatar una situació que no podem negligir de cap de les maneres: "La importància estètica i cultural de les literatures centreeuropees viu en tradicions que a l'Occident no són conegudes. A més a més, la dimensió política de les novel·les de Centreeuropa ha posat en el segon pla la seva expressió artística. Amb això els llibres van arribar a obtenir un cercle de lectors molt ample, però no van establir una relació crítica que els autors haurien desitjat."⁶⁰⁵ Tan Kundera com Kiš van arribar a ser coneguts sota el nom genèric "escriptors de l'altra Europa", nom literal de la col·lecció en la qual es van publicar les primeres traduccions angleses de les seves obres. Què haurien volgut fer per sentir-se compresos d'una manera més adequada, no limitada al paper de dissident o d'una

⁶⁰³ "The Budapest Roundtable" A: *Cross Currents*, New Haven-London, Yale University Press, número 10, 1991, pàgina 23.

⁶⁰⁴ HUGES, Henry Meyric, "The Reception in the West of Art from Central and East Central Europe at the Time of the Cold War" A: HEGYI, Lóránd, [cur.], 1999, pàgines 59-65.

⁶⁰⁵ MISURELLA, Fred, "Srednjeevropski slog" ("L'estil centreeuropeu") A: *Nova revija*, 1987, número 67/68, pàgina 2023.

rareza que prové d'un lloc desconegut? Milan Kundera ho va explicar i fonamentar en l'assaig *Els tres contextes de l'art. De la nació al món*.⁶⁰⁶

Per fer una petita introducció al plantejament que proposa Kundera hem de constatar que ens trobem al bell mig de la discussió sobre la relació entre les literatures nacionals i la literatura mundial. L'expressió la literatura mundial va néixer com un neologisme de la llengua alemanya, propensa i àgil per fer aquesta mena de paraules compostes. *Weltliteratur*, va sortir com una paraula nova el mes de gener de l'any 1827 d'una ploma cèlebre. Johann Wolfgang Goethe la va escriure aleshores per primer cop i durant la seva vida la va emprar només unes vint vegades. Precisament a causa de la presència discontinua d'un mot nou que Goethe mai va arribar a definir sistemàticament els rius de tinta sobre què hauria volgut dir el gran poeta amb aquesta paraula encara no s'han estroncat. Un dels investigadors que més seriosament es va proposar desvetllar cap a on apunta el concepte de Goethe, Manfred Naumann, va arribar a una conclusió contundent: "Precisament allò que Goethe no va incloure dins de la noció de literatura mundial ha esdevingut avui el que aquest concepte generalment designa."⁶⁰⁷ És a dir que la literatura mundial per a Goethe no representa un concepte on queden englobades totes i cadascuna de les obres literàries que es produeixen en el món. I si pel que fa a Goethe no podem parlar d'una concepció additiva de literatura mundial, tampoc li podem atribuir a ell la noció d'un imaginari museu on figuren només les obres més selectes del que s'hagi escrit arreu.

Tal com resumeix Naumann, Goethe es va referir amb aquesta paraula a situacions diverses i convé tenir-les ben presents. La literatura mundial li representava primer de tot la constatació que en inventar-se una paraula, ell no va instaurar res, no va descobrir res de nou i inexistent. Goethe era conscient que les cultures diferents ja en el seu temps es comunicaven entre elles en l'àmbit literari d'una manera intensa. El sorgiment de les cultures en diverses llengües va ser lligat a la formació de nacions europees modernes i a l'establiment d'un llenguatge estàndard i unificat per cadascuna d'elles. Per això és possible comparar la poesia francesa del segle XVI amb la italiana o la llatina i distingir el sistema d'una literatura nacional

⁶⁰⁶ KUNDERA, "Three Contexts of Art. From Nation to Word" A: *Cross Currents*, número 12, 1993.

⁶⁰⁷ NAUMANN, Manfred, *Entre réalité et utopie: Goethe et sa notion de la "Weltliterature"* A: GILLESPIE, Gerald [ed.], 1991, pàgina 19.

de totes les altres. En aquest sentit, afirmava Goethe al principi del segle XIX, la literatura mundial existeix des de fa molt de temps.

Però l'altre aspecte que va captar molta atenció del poeta és quina audiència internacional ha sabut provocar la literatura alemanya i en aquest sentit va poder constatar, amb satisfacció, que en el marc de la literatura mundial "a nosaltres, els alemanys, ens és reservat un rol honorable."⁶⁰⁸ Aquesta afirmació, però, no és fruit d'una vanitat, sinó que constata simplement un procés que a Goethe li va semblar imparabile i que efectivament s'ha anat fent cada cop més intens. Goethe expressava així la seva alegria de veure com la literatura de la seva llengua havia aconseguit a ser coneguda més enllà de les seves fronteres, una tasca que no va resultar gens fàcil ni evident. Cal només recordar els esforços que encara en el segle XVIII Lessing havia d'invertir per aconseguir el reconeixement per a una producció dramàtica culta, que va començar a emergir amb força primer a través de les seves obres. Voltaire, en l'*Essai de la poésie épique* no va esmentar ni una sola obra escrita en alemany, però un segle més tard les coses ja havien canviat i aquest és el progrés que alegra tant a Goethe. La satisfacció pel que fa a la presència de la literatura alemanya fora de les fronteres de la pròpia llengua té a veure i molt amb la idea que farà cèlebre a Herder, la idea que la història de la literatura és universal i que totes les literatures, encara que siguin poc conegudes en el seu temps, formen part d'una sola cultura, una cultura universal, que és patrimoni de tota la humanitat. Goethe davant el seu secretari, Eckermann, el 31 de gener de 1827 expressava aquest pensament profundament convençut, tot llegint una novel·la xinesa: "Ho veig cada cop més clar que la literatura és un patrimoni de la humanitat i que arreu, en tots els temps es fa present davant de centenars i centenars de persones."⁶⁰⁹ En aquesta conversació Goethe va apuntar clarament a la necessitat de superar els límits que imposa una llengua, dient que li agradava conèixer tot el que feien els altres pobles i per això recomanava vivament a tothom fer el mateix: "La literatura nacional a partir d'ara no tindrà molt a dir, ha vingut l'hora de la literatura mundial."⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Citat de la revista *Über Kunst und Altertum* (1828) A: *Ibd.*

⁶⁰⁹ ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, München, DTV, 1976, pàgina 228.

⁶¹⁰ *Ibd.*, pàgina 229.

Amb aquesta declaració entrem en el tercer aspecte inclòs en el concepte de la literatura mundial de Goethe, l'aspecte que probablement va suscitar més interès i que és aquell punt de la seva concepció que encara genera una certa polèmica. Es tracta de la visió utòpica d'una literatura mundial que encara ha de venir, que encara no és present, però que tal com apunten les coses esdevindrà un dia una realitat. Goethe es referia amb això a l'interès i la curiositat per tot allò que no és propi que ell sentia amb tota intensitat i creia que aquesta actitud de sentir-se obert al món havia d'imposar-se a la llarga. En la gènesi d'aquesta futura literatura mundial un paper molt important correspondria a l'activitat dels traductors, a les revistes especialitzades, a la crítica literària, a totes aquelles estructures, doncs, que són necessàries per establir contactes entre cultures diverses.

El moment d'una comunicació intensa entre els pobles ha arribat efectivament, però això no vol dir que la utopia de Goethe ja estigui realitzada. Les utopies, quan es creuen realitzades moren o es converteixen en esquelets rígids i inservibles per a donar nous impulsos. Per això desitgem encara una llarga vida al bell propòsit de Goethe. Desitgem que l'esperança que arribarà el dia en el qual acabarem coneixent totes les cultures que ens envolten continuï essent només un propòsit. Mentre no arribem a aquesta meta no ens sabran greu els esforços per a aconseguir-la i la literatura mundial podrà continuar essent un projecte, una obra que s'està realitzant contínuament i ininterrompudament. I no hi haurà perill de convertir-la en un museu d'estàtues on les passes dels escassos visitants ressonen en un espai buit i etern.

També Milan Kundera⁶¹¹ comença la seva proposta amb la constatació que la literatura mundial de Goethe no correspon a quelcom que existeix en realitat, sinó que es tracta d'una abstracció, però després de dibuixar aquest marc obert i ample, Kundera subratlla el tret fonamental de la literatura, la seva existència en una llengua concreta. Les fronteres lingüístiques no són gaire poroses. Una literatura demana el coneixement no només de la llengua, sinó també de tota la tradició pròpia i per això la investigació literària precisa una cultura d'experts que poques vegades són capaços d'abraçar més d'una sola literatura. A causa d'aquestes limitacions el panorama de la literatura mundial no és abastable.

⁶¹¹ KUNDERA, "Three Contexts of Art. From Nation to Word" A: *Cross Currents*, número 12, 1993.

Això no vol dir, però, que el marc intercultural sigui negligible o poc important, sinó que és gairebé sempre fonamental. L'exemple de la recepció de la novel·la de Vladimir Bartol inscriu un paral·lel al cas de Hermann Broch que exposa Kundera. Broch havia escrit a l'editor cartes amb protestes enèrgiques per explicar que les seves obres haurien d'haver estat considerades com una resposta a les novel·les de James Joyce i André Gide, perquè la seva intenció havia estat crear una nova forma estètica de la novel·la. La crítica, en canvi, li havia passat per alt aquesta ambició i el va considerar en un context massa estret, al costat de Hofmannsthal o com a molt d'Italo Svevo. Hem vist com la literatura de Vladimir Bartol, a causa de produir-se la recepció de la seva novel·la en un context aïllat i poc apropiat, no pot ser avaluada, sinó que és reduïda forçosament a un sol aspecte.

De fet, totes les nacions intenten presentar resistència al concepte de literatura mundial, però en el cas de les nacions grans aquesta resistència a formar-ne part és diferent, que en el cas de les nacions petites. Les grans literatures tenen en la seva pròpia història literària desenvolupats tots els aspectes, possibilitats i fases evolutives que poden servir a un estudiós com a substitut per al conjunt de la història de la literatura mundial. Això és evidentment un miratge, però tanmateix resulta ser un convenciment molt estès. A més a més d'aconseguir crear una il·lusió de totalitat, aquest tancament en una sola gran literatura nacional aconsegueix també alterar la importància i el pes d'alguns autors. Algú que ha influït poc dins del marc de la pròpia llengua quedarà com una figura més aviat secundària, en canvi un altre autor que hagi estat l'únic dins d'un corrent literari resplendirà amb una llum potent encara que en el context més internacional la seva rellevància no seria pas comparable amb els autors contemporanis en altres països.

Les literatures petites viuen no només de la pròpia tradició, sinó que s'emmirallen en el llegat de les literatures més influents i reconegudes. Per això són conscients que la literatura mundial no els pertany i sovint acaben amb el convenciment que la literatura universal és una cosa que existeix en algun altre lloc i que no té res a veure amb la seva pròpia literatura. Amb l'anterioritat ja hem mostrat els diaris de Kafka on l'escriptor va confessar el terrible pes de sentir-se el responsable que ha de suportar tota l'estructura de la literatura, escrita per la minoria jueva a Praga, a la qual pertanyia. Kundera avisa seriosament que la literatura de Franz Kafka és

estudiada en un microcontext, establert principalment a partir de la seva pròpia biografia. I quan sobrepassa aquesta limitació, l'escriptor és gairebé sense excepció tractat amb les categories pròpies de la filosofia o de la teologia que permeten una obertura en el context més ample possible de la civilització judeocristiana. Però gairebé mai és estudiat en un context petit, de proximitat. Els coneixements sobre Kafka oscil·len entre les dades biogràfiques conegudes fins al detall i l'extens panorama de les idees fonamentals que ha marcat el segle XX. Dos extrems que fan que l'espai geogràfic en el qual va treballar i viure floti en l'aire com si no hagués existit mai.

Franz Kafka és un cas molt específic, però ni molt menys tan aïllat com pugui semblar, el que el fa únic és l'extraordinària força de la seva literatura, però no la situació en la qual va viure. Les literatures minoritàries, que han de conviure dins d'una cultura més gran continuen existint. Com també resulta evident que el mapa cultural de Centreeuropa alberga pobles que les disciplines acadèmiques existents avui no són capaces de contemplar com un conjunt. És més fàcil per a un especialista en les filologies eslaves dominar el polonès, el rus i el txec, tres llengües semblants, que no pas per a un investigador de Centreeuropa aprendre l'alemany, l'hongarès i l'eslovè explica Milan Kundera amb una admirable paciència per fer comprendre que les dificultats en l'estudi d'un fenomen particular mai poden servir com la prova que aquest fenomen no existeix. El concepte de Centreeuropa en el sentit d'una regió o zona literària no pot ser rebutjat simplement perquè és difícil de comprendre i encara menys perquè la diversitat de les tradicions que la comprenen dificulta d'una manera substancial la tasca dels investigadors.

El cas de Vladimir Bartol, l'èxit de la literatura dels dissidents dels països comunistes o també les obres literàries que tan fàcilment identifiquem amb Centreeuropa, aquelles que van ser escrites en la primera meitat del segle XX i mostren les casernes de l'exèrcit austrohongarès i la vida mundana de la burgesia de l'època ens fan dubtar una vegada més i amb exemples ben concrets si la literatura mundial realment representa el que fa temps havia definit un dels precursors de l'estudi de literatura comparada, Ferdinand Brunetière, que les obres de la gran literatura només es confirmen com a tal si han establert el contacte amb les altres literatures i si aquests contactes han donat resultats visibles. És una idea desagradable, que reconeix només l'èxit. I avui, això significa ja directament només l'èxit de vendes i així inevitablement acabem

parlant de la *literatura cosmopolita*,⁶¹² exposada a la mercè de les modes i on sovint l'acceptació de l'obra depèn de l'habilitat dels promotors per posar-hi l'etiqueta adequada.

Ens hem de preguntar, com ho va fer Ingeborg Bachmann, si la literatura és de veritat la summa de totes les obres escrites, conscient que mentre tenim per un costat la conservació oficial de monuments literaris i de les altres arts on les obres estan tractades amb equitat hi ha extraoficialment una terra proscriu per expulsar trossos sencers de la literatura i de les altres arts durant un temps determinat. La historiografia del segle XIX ens va voler convèncer de l'existència de les literatures nacionals com un tot, "fiables panorames complets d'una cosa que mai havia format un conjunt,"⁶¹³ però en realitat nosaltres mateixos estem en mig d'aquest procés, depreciam, revaluem, tractem la literatura com un fenomen invariable i alhora la remodelem fins que s'adapti a una imatge desitjada. La literatura viu en mig d'un procés d'avaluació contínua i per això el plaer estètic no és mesurable amb els paràmetres que fem servir per a qualificar els béns que sí es poden posseir materialment.

Tota la teoria estètica de Theodor W. Adorno parteix d'alguna manera de la seva observació aguda que el plaer produït per l'audició d'una composició musical no és mesurable, que l'art no es pot posseir. Ingeborg Bachmann escriu en aquest mateix sentit: "En la literatura no hi ha cap cinta de la meta, cap proesa d'aquesta índole, cap avançament ni cap caiguda."⁶¹⁴

Alguns altres dubtes, que podem fer sobre la possibilitat d'establir criteris equitatius per elaborar cànons literaris, sigui dins d'una sola literatura nacional, sigui en un context més ample, també es basen en les teories d'Adorno. La crítica del principi del muntatge que Adorno va formular arran de les teories sobre les obres de l'art modern de Benjamin ens dóna la base teòrica necessària per revisar el concepte d'una història de literatura universal, basada en els fragments que ja no pretenen donar una imatge d'unitat orgànica. Avui pul.lulen obres de referència en les quals el títol, l'editor i a vegades una introducció breu, que sovint no sobrepassa la dimensió d'un simple resum de cadascuna de les contribucions, uneixen d'una manera laxa en un sol volum una simple recopilació de ponències sobre un tema determinat. No

⁶¹² GUILLÉN, Claudio, *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

⁶¹³ BACHMANN, Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen*, München, Piper&co., 1980, pàgina 86.

n'hi ha prou de trencar les estructures de la historiografia del segle XIX, que va construir les piràmides de les literatures nacionals. La idea bàsica de la convergència que pretenen aconseguir els estudis interculturals és sobrepassar les limitacions imposats per les posicions titllades sense gaire miraments com "nacionalistes," però el muntatge de fragments agafats d'aquí i d'allà no assegura que la composició final sigui exempta d'un propòsit ideològic. Com són llegits aquests gruixuts volums? Hi ha algú encara que se'ls prengui fil per randa, buscant un sentit que fos extrapolable del tot el conjunt? No serà que aquests llibres que amb tanta freqüència trobem als prestatges de les llibreries d'avui representen una mena de diaris cultes en els quals busquem, llegim i registrem només les informacions sobre els temes que ens interessin i resseguim d'un llibre a altre els aspectes que ens descobreixen sobre un autor concret o una literatura nacional o alguna qüestió de la teoria de la literatura. Hi ha encara algú que posi atenció al marc dins del qual es troba una informació determinada, o simplement assumim aquests contextos com a irrellevants. Assumim que les informacions sobre Kafka no cal buscar-les mai entre els llibres destinats a les literatures de l'Europa de l'Est, però Hašek només es pot trobar en compendi amb aquest nom. D'uns anys ençà el podrem trobar també entre els assaigs destinats a Centreeuropa Oriental, però encara serà molt difícil trobar algun article sobre algun escriptor no alemany en els volums que es titulin simplement Centreeuropa, a seques. Encara és molt difícil veure que els editors esdecideixin borrar la frontera d'acer que separava Europa i incloure en un sol conjunt cultures que han crescut una al costat de l'altra al bell mig del continent.

Hi ha també una petita anècdota de la vida quotidiana que confirma aquest mateix temor. En les visites a una de les llibreries més freqüentades pels lectors exigents de la gran ciutat europea en la qual m'ha tocat viure des de fa algun temps em sobta una i una altra vegada la manera com han decidit reformar la sistematització dels llibres exposats, suposem que per facilitar la manera de trobar el que els clients busquen. La llibreria ha abandonat l'habitual ordre alfabètic dels autors i ara els llibres de ficció dels escriptors estrangers estan agrupats segons les llengües de les quals procedeix la traducció. No cal dir, hi ha la narrativa traduïda del francès,

⁶¹⁴ Ibid., pàgina 93.

anglès, alemany, italià... i gairebé al final de tot s'amunteguen, literalment, cada cop més nombroses traduccions de les llengües eslaves. Costa trobar algun escriptor "eslau", sobretot si tenim en compte que resta una última categoria, "la narrativa centreeuropea." Qui comparteix el prestatge destinat a aquesta denominació d'origen? Drakuliæ, Kiš i Jergoviæ són aquells escriptors que inexplicablement no es troben en la primera, sinó en la segona categoria. Però la prosa provenint de les llengües eslaves és clarament una minoria en aquest departament, els prestatges estan coberts d'obres d'Eliade, de Kadaré, de Nádas, de Kosztolányi, de Márai. La classificació sembla simplement ingènua, però tanmateix demostra una cosa que he volgut exposar.

Europa és un continent on una al costat de l'altra viuen realitats lingüístiques molt diferents. Resulta forçat voler-les agrupar per famílies de llengües a les quals pertanyen, ja que sempre ens queden els inclassificables, en aquest cas, la literatura romanesa, albanesa i hongaresa que s'han trobat junts en la categoria de Centreeuropa, potser només dins d'una sola i única llibreria. Però la manera com és utilitzat el concepte de Centreeuropa en aquest cas demostra i exposa la feblesa de les nostres categories habituals per sistematitzar la cultura europea. Probablement sense ni proposar-s'ho, els llibreters d'aquest establiment han reunit sota Centreeuropa els autors que no pertanyen ni a les llengües que mereixen una categoria pròpia ni a la família dels eslaus que encara ha d'anar pel món fent un conjunt que alberga sense fer cap mena de distinció interna la producció de deu llengües literàries plenament desenvolupades. El que retrata aquest desconcert no és altra cosa que no saber què fer-ne amb la "literatura de l'altra Europa" i la recerca desesperada d'alguna manera de sistematitzar totes les traduccions que arriben al mercat en un nombre cada cop més considerable. És d'esperar que en un futur no tan llunyà arribarà també la necessitat de distingir un autor polonès d'un altre que és rus, o un hongarès d'un escriptor que crea en llengua albanesa. El que és evident, però, que Centreeuropa resulta una solució poc pràctica, que és un terme i un concepte que no es deixa utilitzar com una etiqueta.

Adorno és un dels filòsofs que s'ha encarat més decididament a la indústria cultural. Se li pot retreure que va reaccionar a l'experiència personal de l'exili als Estats Units amb un rebuig excessiu de la cultura de masses i que va reservar per a l'art un lloc massa exclusiu. Però no

deixa de ser veritat que la teoria crítica de l'Escola de Frankfurt va marcar un punt d'inflexió per adonar-nos i reconèixer que l'imperialisme cultural efectivament existeix. L'apunt que volem fer està molt allunyat de la influència de la cultura de masses, dels efectes sedants que pot el seu consum entre les persones disposades a renunciar a reflexionar amb el seu propi cap. Es tracta simplement de constatar com la història de les idees no pot ser desvinculada de les maneres i mitjans que es tenen a disposició per a divulgar-les. I en aquest sentit no només la literatura, sinó també tot l'aparell teòric i crític que l'acompanya són també productes de la indústria cultural. Qui disposa de mitjans més potents de divulgació, pot preveure amb tranquil·litat que aconseguirà una major divulgació i amb això també acceptació de les seves idees. Encara que el concepte de "Centreeuropa oriental" o "Europa Central i Oriental" sigui tan poc convincent perquè uneix un territori excessivament vast i unit per un sol lligam comú, l'experiència comunista que va durar poc més de mig segle, perdurà sens dubte durant molt de temps, sobretot en l'àmbit exclusivament cultural. Correspon a una concepció del vell continent encara molt actual tot i els grans canvis que ha experimentat Europa en l'últims decennis del segle XX, una concepció que talla el continent en dues meitats i que continua vivint sota aquest nom, sobretot a l'altra riba de l'oceà Atlàntic.

Czesław Miłosz es preguntava en una trobada entre els escriptors a Budapest, organitzada per la fundació Wheatland pocs mesos abans que els esdeveniments dramàtics de l'any 1989 saccegessin Europa⁶¹⁵, si en la literatura dels escriptors polonesos, hongaresos o lituans ha quedat alguna senyal d'haver viscuts durant tants anys privats de llibertat. És una pregunta que va més enllà d'examinar la temàtica de les obres literàries. Miłosz s'adreça a l'espai autònom de l'art, a l'espai de la prosa i de la poesia que té les seves pròpies regles i no pretén confirmar que la guerra i els règims totalitaris han marcat la gent de manera que ja no poden escriure res més que no tingui una relació directa amb la realitat viscuda. Què passa si els escriptors decideixen d'anar de vacances, d'abandonar el seu ara i aquí i dedicar-se als temes eternals, com l'amor i la mort? La diferència entre poetes i escriptors de Londres, de París o de Nova York encara és visible? Miłosz considera que sí, considera que l'escriptor adquireix la

seva mentalitat en un procés que no pot controlar del tot, que és en part inconscient. Un exemple per il·lustrar la conseqüència d'aquestes experiències és el fet que la seva pròpia poesia com també la poesia d'altres poetes polonesos contemporanis mostren un interès extraordinari per tractar els temes filosòfics en la poesia lírica i exposa l'exemple de la poesia de Anna Ćwirszczyńska, poesia ètica en la qual en lloc d'un to confessional predomina un observador objectiu que descriu la relació entre ella i l'home. La cruel objectivitat i l'absència total de psicologia resulten xocants.

Els autors més consagrats d'aquesta regió tenen en comú un sentit per la història molt peculiar, una consciència sobre la força de la història que van aprendre contra la seva voluntat. Miłosz anomena aquest fenomen "imaginació històrica" i considera que és la característica específica de totes aquelles obres literàries el sentit dels quals només és pot copsar si es coneix amb precisió el temps i l'espai en el qual es desenvolupa l'acció. Aquesta classe d'imaginació és el producte de l'entrenament que van significar els episodis de patiment col·lectiu i contrasta molt amb les conseqüències que van tenir l'era de la tecnologia i l'educació a través de la cultura de masses. La cultura destinada als grans segments de la població anul·la intencionadament la historicitat dels fets. Barrejar èpoques com si fos del tot igual si uns fets passen en el segle XIII o el XVIII, barrejar llengües d'un i d'altre país, com si no existissin ni les fronteres geogràfiques, ni les fronteres temporals.

La característica principal de la cultura de masses és crear no només un temps homogeneïtzat de la Història, el temps buit de la Història de Walter Benjamin, sinó d'anul·lar qualsevol necessitat de posar límits temporals o geogràfics: instaurar el present etern. Claudio Magris ho sabia ja en la dècada dels seixanta quan va saber desemmascarar el mite de la vella Àustria que funciona exactament de la mateixa manera, fonamentat sobre l'oblit de les diferències i ignorant el pas de temps. Aquest és un procés de convergència que Centreeuropa no hauria d'admetre, no hauria d'admetre la possibilitat de convertir-se en una etiqueta, en un simple *topos*.

⁶¹⁵ "The Budapest Roundtable" A: *Cross Currents*, New Haven-London, Yale University Press, número 10, 1991, pàgines 17-31.

D'entrada em guiava només la intuïció per dir que tot i que no podem definir les característiques que són típiques només per als escriptors centreeuropeus, encara disposem d'un terme vàlid i útil per a la història de la literatura. El que abans havia estat fruit de la intuïció, ha madurat ara en una reflexió més meditada. El problema davant del qual ens trobem no és la impossibilitat de la definició unívoca de Centreeuropa, sinó que ens hem d'enfrontar a una pregunta d'abast molt més general. Avui, amb el segle XX darrere nostre, amb tots els progressos en la reflexió sobre l'home, el seu entorn i les maneres d'organització social que ens ha aportat, encara hem de suposar que l'única manera possible de definir un concepte és formulant l'oposició binària basada en la diferència amb els altres?

I si no és així, si admetem la possibilitat que un terme és vàlid encara que no representi una etiqueta on són impresos uns caràcters únics, singulars i clarament identificables, llavors Centreeuropa és un terme vàlid i sobretot útil. Útil com a un context que ens ajuda a superar les limitacions que implica contemplar les cultures d'una manera aïllada, una per una. Útil com a un context que ens ajuda a evitar el perill de considerar que totes les cultures del món han arribat o arribaran d'aquí a no res a construir una única Cultura on tot es barreja i tot està comprès. És evident que el context global l'hem de continuar considerant una utopia per evitar construir un museu imaginari en el qual no tindrà lloc res que pertanyi a una cultura feble, bé pel seu poder polític, bé pel nombre de gent que es considerin els seus membres, bé a causa d'una economia poc estable i sense la puixança necessària per imprimir un nombre suficient de llibres per fer-se notar o construir museus capaços de convertir-se en recorreguts de destins turístics.

El context de Centreeuropa no és només geogràfic, no es tracta només d'un espai que comparteix fenòmens meteorològics semblants o es pot delimitar en un mapa. El comparativista britànic A.O. Aldridge va arribar a formular el seu rebuig frontal a la ciència que ell anomena *zonologia* a causa d'assemblar-se a les teories típiques del segle XVIII en les quals s'intentava demostrar que hi ha una relació de causa i efecte entre un clima determinat i el caràcter de les persones que hi habiten. Un rebuig que recorda, i molt, les paraules de Peter Handke que desqualificaven la possibilitat de reconèixer que Àustria no era un país al límit del món, sinó circumdat de tota una sèrie d'altres cultures, amb l'argument que sobre la seva terra hi planaven

uns núvols densos i espessos que feien de frontera natural. El clima no té res a veure amb la manera com volem articular el context de Centreeuropa.

És tracta d'una història compartida, d'una regió formada a través d'esdeveniments històrics que han afectat més d'un poble, més d'una entitat política. Guerres i enfrontaments, però també la força de les idees que una frontera política no pot contenir van ser els principals factors d'aquesta història que permet fer comparacions que no són merament un exercici gratuït, sinó que ajuden a construir i a completar les imatges que ja tenim formades sobre molts aspectes de les cultures que conviuen en aquest espai. Es tracta de veure quins impulsos han estat compartits i quines reaccions han suscitat. L'únic que demana aquesta perspectiva és acceptar que l'encís de la totalitat abastable està trencat. Per aquest camí no arribarem mai a concloure el panorama d'una literatura nacional determinada ni tampoc acabarem de comptabilitzar les obres rellevants per al context intercultural. I per això la conclusió no pot ser altra que la que expressen les paraules prestades d'Ingeborg Bachmann, amb una petita modificació que les permet aplicar a aquest context: És lícit continuar investigant.

BIBLIOGRAFIA

El concepte de Centreeuropa

- ARTMANN, H.C.; ESTERHÁZY, P.; KIŠ, D.; KONRÁD,G.; LIMONOV, E.; MAGRIS, C.; MIŁOSZ, C.; RUMMO, P.E.; MÉSZÖLY, M.; MICHNIK, A., "The Budapest Roundtable" A: *Cross Currents*, número 10, New Haven-London, Yale University Press, 1991.
- ASH, Timoty Garton, "Does Central Europe exist" A: SCHÖPFLIN, George; WOOD, Nancy [eds.], 1989, pàgines 191-215.
- ASH, Timoty Garton, *Historia del presente*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- AGNELLI, Arduino, *La genesi dell'idea di Mitteleuropa*, Milano, A.Giuffrè, 1971.
- BARRATT BROWN, Michael, "The Question of a third Balkan War" A: JAKŠIÆ, Božidar [ed.], 1995, pàgines 47-70.
- BIANCHINI, Stefano, "Introduction To the History of Yugoslavia 1949-1999" A: HEGYI, Lóránd [cur.], 1999, pàgines 73-85.
- BROSODY, Stephen, *The New Central Europe*, New York, Columbia University Press, 1993.
- BUÈAR, "Srednja Evropa – mit ali stvarnost?," ("Centreeuropa — un mite o una realitat") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- BUSEK, Erhard, "Zavedanje Srednje Evrope," ("La consciència sobre Centreeuropa") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- BURLAUD, Pierre, *Danube-Rhapsodie*, Paris, Granet, 2001.
- DAMJANOVIÆ, Milan, "Tertuliana: pojam Srednja Europa i kulturna situacija u njoj" ("El terme Centreeuropa i la situació cultural en ella") A: *Izraz*, any 34, número 5-6, 1990, pàgines 725-730.
- DEBELJAK, Aleš, *Somrak idolov (El crepuscle dels ídols)*, Celovec (Klagenfurt), Wieser, 1994.
- DEBELJAK, Aleš, "Kratka zgodovina intelektualnega foruma" ("Història breu del fòrum intel·lectual") A: *Dialogi*, número 5/6, 1996, pàgines 13-16.
- DELETANT, Dennis; HANAK, Harry [eds.], *Historians as Nations-Builders. Central and South-East Europe*, London, The Macmillan Press, 1988.
- DIMITRIJEVIÆ, Vojin, *Ethnic Conflict in Yugoslavia in its International Environment* A: JAKŠIÆ, Božidar [ed.], 1995, pàgines 13-32.
- DRAKULIÆ, Slavenka, *A Trip Back to Europe*, A: LORD, Christoph [ed.], pàgines 235-242.
- FERENC, Mitja [cur.], *Koèevska (La regió de Koèevje)*, Ljubljana, Muzej novejšje zgodovine, setembre-octubre, 1993.
- GERBERT, Pierre, *La Costruction de l'Europe*, Paris, Imprimerie nationale, 1983.
- GERÖ, András, "Hungarian Story 1949-1999" A: HEGY, Lóránd [cur.], 1999, pàgines 243-251.

- GOLUBOVIÆ, Zagorka, "The Fall of a Multicultural Community. The Yugoslav Case" A: JAKŠIÆ, Božidar [ed.], 1995, pàgines 3-12.
- GOTOVAC, Vlado, "Vidljiva i nevidljiva Srednja Evropa" ("Centreeuropa visible i invisible") A: *Republika*, any XLIV, número 11-12, 1988.
- GRAFENAUER, Bogo, "Srednja Evropa? Zakaj ne preprosto Evropa?" ("Per què Centreeuropa? Per què no simplement Europa?") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- HEGY, Lóránd [cur.], *50 years of Art in Central Europe*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.
- HRIBAR, Tine, "Podoba Srednje Evrope" ("La imatge de Centreeuropa") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- JAKŠIÆ, Božidar [ed.], *Interkulturalnost u multietnièkim društvima. Interculturality in Multiethnic Societies*, Beograd, Hobisport; Klagenfurt (Celovec), Drava, 1995.
- JANÈAR, Drago, *Terra incognita*, Klagenfurt (Celovec), Wieser, 1989.
- JANÈAR, Drago, "Odpravljjanje zgodovine. Ob 70-letnici koroškega plebiscita" ("Sobre l'abolició de la història. El 70è aniversari del plebiscit a Caríntia") A: *Nova revija*, any 9, número 101-102, 1990, pàgina 1388-1391.
- JANÈAR, Drago, "Krila nad Panevropo" ("Ales sobre Centreeuropa") A: *Nova revija*, any 10, número 105-106, 1991, pàgina XVIII-XX.
- JANÈAR, Drago; MICHNIK, Adam, *Disput ali Kje smo, kam gremo? (Disput o qui som i on anem?)*, Klagenfurt (Celovec), Wieser, 1992.
- JANÈAR, Drago, *Ko se nasanjamo, bomo spali naprej (Quan acabem de somiar, tornarem a adormirnos)*, Celovec-Ljubljana-Dunaj, Mohorjeva založba, 1997.
- JANÈAR, Drago, *Konec tisoletja, raèun stoletja (El final del mil.leni, la factura del segle)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999.
- JOHNSON, Lonnie R., *Central Europe: Enemies, Neighbors, Friends*, Lonon, Oxford University Press, 1997.
- JUDSON, Pieter M., "Frontiers, Islands, Forests, Stones: Mapping the Geography of a German Identity in the Habsburg Monarchy 1848-1900" A: YAEGER, Patricia [ed.], *Geography of Identity*, University of Michigan Press, 1996.
- KARNER, Stefan; SCHÖPFER, Gerald [eds.], *Als Mitteleuropa zerbrach. Zu den Folgen des Umbruchs in Österreich und Jugoslawien nach dem ersten Weltkrieg*, Graz, Leykam, 1990.
- KISS, Csaba Gy., "Central European writers about Central Europe" A: SCHÖPFLIN, George; WOOD, Nancy [eds.], 1989, pàgines 125-136.
- KISS, Csaba Gy., "Ubi leones" A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- KIŠ, Danilo, *Homo poeticus*, Paris, Fayard, 1993.
- KOHN, Hans, *Le Panславisme. Son histoire et son idéologie*, Paris, Payot, 1968.
- KONRÁD, György, "Skopati jamo raziskovalcem z zahoda" ("Obrir el forat per als investigadors de l'Occident") A: *Literatura*, número 5, 1989.
- KONRÁD, György, "Everybody wants to emerge from the Masses" A: HEGY, Lóránd, [cur.], 1999, pàgines 43-47.
- KONRAD, Helmut, "Austria's Political and Cultural Situation since 1945" A: HEGYI, Lóránd [cur.], 1999, pàgines 155-159.
- KONSTANTINOVIÆ, Zoran, "Srednja Evropa – Argumenti i protivargumenti" ("Centreeuropa — arguments i contraarguments") A: *Republika*, any XLV, número 9-10 (setembre-octubre), 1989.
- KONSTANTINOVIÆ, Zoran, "Mitteleuropäische Literatur und kulturelle Identität" A: TRUGER, Arno; MACHO, Thomas H.[eds.], 1990.

- KUNDERA, Milan, "The Tragedy of Central Europe" A: *New York Review of Books*, 31:7 (26.4.1984), pàgines 33-38.
- KUNDERA, Milan, *L'art de la novel·la*, Barcelona, Destino, 1987.
- KUNDERA, Milan, "Tragedija Srednje Evrope" ("La tragèdia de Centreeuropa") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- LENDVAI, Ferenc L., "K vprašanju o Srednji Evropi: Zgodovinske regije v Evropi" ("Sobre la qüestió de Centreeuropa. Les regions històriques d'Europa") A: *Nova revija*, any 16, número 177-178, 1997.
- LE RIDER, Jacques, *Mittleuropa*, Barcelona, Idea Books, 2000.
- LIPTÁK, Ľubomír, "Slovakia — Dictatorship, Modernisation, Sovereignty" A: HEGY, Lóránd [cur.], 1999, pàgines 209-213.
- LONGWORTH, Philip, "Srednja Evropa: selektivne afinitete" ("Centreeuropa: afinitats selectives") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- LORD, Christoph [ed.], *Central Europe: Core or Periphery?*, Copenhagen, 2000.
- NÉRAY, Katalin, "The Last Decade: 1989-1999" A: HEGY, Lóránd [cur.], 1999.
- NEĀAK, Dušan, "Zgodovinski elementi za razumevanje "jugoslovanskega vprašanja" ("Elements històrics per a la comprensió de la qüestió iugoslava") A: Seminar (19.6. – 18.7), Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1992.
- MAGNER, Thomas F., "The Dream That Was Yugoslavia" A: *Cross Currents*, número 11, 1992, pàgines 235-243.
- MAGRIS, Claudio, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*; Salzburg, Otto Müller, 1966.
- MAGRIS, Claudio, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, México, Universidad nacional autónoma de México, 1998.
- MAGRIS, Claudio, *El Danubi* (1986), Barcelona, Edicions de 1984, 2002
- MAGRIS, Claudio, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Edicions 62, 1993.
- MASTNAK, Tomaž, *Vzhodno od raja (A l'est del paradís)*, Ljubljana, DZS, 1992.
- MATVEJEVIĀ, Predrag, *La Méditerranée et l'Éurope*, Paris, Stock, 1998.
- MATVEJEVIĀ, Predrag, "Le monde ex", A: JAKŠIĀ, Božidar [ed.], 1995, pàgines 129-134.
- MIĀOSZ, Czesław, *The Witness of Poetry*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1983.
- MIĀOSZ, Czesław, *Otra Europa*, Barcelona, Tusquets, 1981.
- MIĀOSZ, Czesław, "Looking For a Center: On the Poetry of Central Europe" A: *Cross Currents*, número 1, 1982, pàgines 1-11.
- MIĀOSZ, Czesław, "Central European Attitudes" A: *Cross Currents*, número 5, 1986.
- MIĀOSZ, Czesław; VENCLOVA, Tomas, "Dialogue about the City", A: VENCLOVA, Tomas, 1999, pàgines 5-43.
- MISURELLA, Fred, "Srednjeevropski slog" ("L'estil centreeuropeu") A: *Nova revija*, any 6, número 67-68, 1987.
- MUSIL, Robert, "La Europa desamparada o Un viaje por las ramas" A: *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992, pàgines 109-124.
- NEUMANN, Iver B., "Forgetting the Central Europe of the 1980s" A: LORD, Christopher [ed.], 2000.
- PACZKOWSKI, Andrej, "Poland 1945-1999: Servility, Misfortune, Liberation" A: HEGY, Lóránd, [cur.], 1999, pàgines 187-191.
- PALMER, A., *The Lands Between (A History of East-Central Europe since the Congress of Vienna)*, London, 1970.
- ROHLIK, Josef; FRIZGIBBON KINYON, Susan, "The Right of Self-Determination and Central Europe" A: *Cross Currents*, número 4, 1985.

- ROŽANC, Marjan, "Umreti je lepo" ("És bonic morir") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- RUPEL, Dimitrij, "Slovenci in Jugoslovani. Življenje v Srednji Evropi" ("Els eslovens i els iugoslaus. La vida a Centreeuropa"), A: *Nova revija*, any 5, número 52-53, 1986.
- SALMAN, Harrie, "Identiteta Srednjeevropjca" ("La identitat d'un centreeuropeu") A: *Nova revija*, any 11, número 123-124, 1992, pàgines 877-881.
- SCHLÖGER, Karl, *Mitteleuropa – Utopie und Realität* A: TRUGER, Arno; MACHO, Thomas H.[eds.], 1990.
- SCHÖPFLIN, George; WOOD, Nancy [eds.], *In Search of Central Europe*, Cambridge, Polity, 1989.
- SETON-WATSON, Hugh, "On Trying to be a Historian of Eastern Europe" A: DELETANT, Dennis; HANAK, Harry [eds.], 1988.
- STAMAÆ, Ante, "Naziv Srednja Evropa v zrcalu tropologije" ("El terme Centreeuropa en el mirall de tropologia") A: *Delo*, any 31, número 219 (21.9.1989), pàgina 4-5.
- STRASSOLDO, Raimondo, "Meje in sistemi. Sociološke misli o Srednji Evropi" ("Fronters i sistemes. Pensaments sociològics sobre Centreeuropa") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- STUHLPFARRER, Karl, "Srednja Evropa – njen obstoj v zgodovinskem spreminjaju" ("Centreeuropa — la seva pervivència en mig de canvis històrics") A: VODOPIVEC, Peter [ed.], 1991.
- STRUTZ, Johann; ZIMA, Peter V., "Polikulturalnost fikcije. Između Alpa i Jadrana" ("La policulturalitat de la narrativa ficcional. Entre els Alps i l'Adriàtic") A: *Republika*, any XLV, número 9-10, 1989.
- TAGIL, Sven [ed.], *Regions in Central Europe. The Legacy of History*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1999
- TAUFER, Veno, "Zavest o Srednji Evropi se je začela utrjevati" ("La consciència sobre Centreeuropa ha començat a arrelar") A: *Delo*, any 38, número 8 (11.1.1996), pàgina 13-15.
- TODOROVA, Maria, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil* (1997), Darmstadt, WBG, 1999.
- TODOROVA, Maria, "Isn't Central Europe Dead?"; A: LORD, Christopher [ed.], Copenhagen, 2000.
- TRUGER, Arno; MACHO, Thomas H.[eds.], *Mitteleuropäische Perspektiven*, Wien, Verl. für Gesellschaftskritik, 1990.
- VARSÁNYI, Julius, *Quest for a New Central Europe. A Symposium*, Sydney-Adelaide, Australian Carpathian Federation, [?].
- VELIKONJA, Mitja, "Mitologija Srednje Evrope" ("Mitologia de Centreeuropa") A: *Èasopis za kritiko znanosti*, any XXIII, número 176, 1995.
- VENCLOVA, Tomas, *Forms of Hope. Essays*, New York, The Sheep Meadow Press, 1999.
- VODOPIVEC, Peter [ed.], *Srednja Evropa (Centreeuropa)*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991.
- WACKERMANN, Gabriel, *La nouvelle Europe centrale*, Paris, Ellipses, 1997.
- WAGNER, Francis [ed.], *Toward a New Central Europe. A Symposium on the Problems of the Danubian Nations*, Astor Parc (Florida), Danubian Press, 1970, 1991.²
- WILLET, John, "Is There a Central European Culture?" A: *Cross Currents*, número 10, New Haven-London, Yale University Press, 1991.
- WOLFF, Larry, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*, Strandford, Strandford UP, 1994.
- WOYCICKI, Kazimierz, "Bedürfnis nach Politik" A: TRUGER, Arno; MACHO, Thomas H.[eds.], 1990.
- ZAJAC, Peter, "Dvojna zanka (srednjeevropska študija)" ("La trampa doble: una investigació centreeuropea") A: *Nova revija*, any 18, número 204-205, 1999, pàgines 90-96.

- ABELLÁN, Joaquín, *Nación y nacionalismo en Alemania*, Madrid, Tecnos, 1997.
- AHMAD, Aijaz, *In Theory. Classes. Nations. Literature*, London-New York, Verso, 1992.
- ALTER, Peter, *Nationalism* (1985), London et a., Arnold, 1989.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1990.
- BENJAMIN, Walter, "Über der Begriff der Geschichte" A: *Gesammelte Schriften, Band I-2*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pàgines 691-704.
- BERLIN, Isaiah, "Nacionalismo: Pasado olvidado y poder presente A: *Contra la corriente*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- CALHOUN, Craig [ed.], *Social Theory and the Politics of Identity*, Cambridge (Massachusetts), Blackwell, 1994.
- CARROLL, David, "The aesthetic of nationalism and the limits of culture" A: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan [eds.], *Politics and aesthetics in the arts*, Cambridge, UP, 2000.
- CHAMBERS, Iain; CURTI, Lidia [ed.], *The Post-colonial question. Common Skies, Divided Horizons*, London-New York, Routledge, 1996.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- DYSERNICK, H.; SYDRAN, K.U., *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1988.
- FICHTE, Johann Gottlieb, *Discursos a la nación alemana*, Madrid, Technos, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia A: Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1978.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard
- GADAMER, Hans-Georg, *La herencia de Europa*, Madrid, Península, 1990.
- GARDINER, Michael, *The Dialogic of Critique. M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, London-New York, Routledge, 1992.
- GEERZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- GELLNER, Ernst, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988.
- GELLNER, Ernst, "El nacionalismo y las dos formas de cohesión en sociedades complejas" A: *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- GELLNER, Ernst, *Encounters with Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1994.
- GELLNER, Ernst, *Postmodernismo, razon y religión*, Barcelona, Paidós, 1994.
- GELLNER, Ernst, *Language and solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg dilemma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- GITELMAN, Zvi et al. [eds.], *Cultures and Nations of Central and Eastern Europe*, Cambridge (Massachusetts), Harvard UP, 2000.
- GLASS, Krzysztof, *Kulturelle Vielfalt – Nationale Einheit. Völkische oder Nationale Bestimmungen in gemischtsprachigen Grenzregionen* A: JOHN, Michael; LUTHAR, Oto [eds.], 1997.

- GROSBY, Steven, "Nationality and Religion" A: GUIBERNAU, Montserrat; HUTCHINSON, John [eds.], 2001, pàgines 97-119.
- GUIBERNAU, Montserrat; HUTCHINSON, John [eds.], *Understanding Nationalism*, Cambridge, Polity, 2001.
- HAARMANN, Harald, *Die Sprachwelt Europas. Geschichte und Zukunft der Sprachnationen zwischen Atlantik und Ural*, Darmstadt, WBG, 1993.
- HABERMAS, Jürgen, *Coneixement i interès* (1968), Barcelona, Edicions 62, 1987 (Clàssic del pensament modern, 36).
- HEINE, Heinrich, "La mar del Nord" A: *Quaderns de viatge*, Barcelona, Edicions 62, 1983.
- HERDER, Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Sechzentes Buch (1784) A: *Herders Werke in fünf Bänden*, Berlin-Weimar, Aufbau, 1982, pàgines 385-400.
- HERDER, Johann Gottfried, *Encara una filosofia de la història*, Barcelona, Laia, 1983.
- HOBBSAWM, E.J.; RANGER, T., *L'invent de la tradició*, Vic, Eumo, 1988.
- HOBBSAWM, E.J., *Culture, ideology and politics. Essays*. London, Routledge, 1982.
- HOBBSAWM, E.J., *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- HOBBSAWM, E.J., *On History*, London, Weindfeld and Nicolson, 1997.
- HROCH, Miroslav, *Social Preconditions of National Revival in Europe*, Cambridge, UP, 1985.
- HROCH, Miroslav, *La naturalesa de la nació*, València, Afers, 2001.
- HUTCHINSON, John, "Nations and Culture" A: GUIBERNAU, Montserrat; HUTCHINSON, John [eds.], 2001, pàgines 74-96.
- HUTCHINSON, John; SMITH, Anthony D., *Nationalism*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1994.
- HUSSERL, Edmund, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*, Barcelona, Crítica, 1991
- JAKŠIČ, Božidar [ed.], *Interkulturalnost u multietničkim društvima. Interculturality in Multiethnic Societies*, Beograd, Hobisport; Klagenfurt (Celovec), Drava, 1995.
- JAMERSON, Fredrich; ŽIŽEK, Slavoj, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1998.
- JOHN, Michael; LUTHAR, Otto [eds.], *Un-verständnis der Kulturen. Multikulturalismus in Mitteleuropa in historischer Perspektive*, Klagenfurt-Ljubljana-Wien, Mohorjeva družba, 1997.
- KERDOURIE, Elie, *Nationalism*, Oxford-Cambridge (USA), Blackwell, 1994⁴.
- KOHN, Hans, *Le Panslavisme. Son histoire et son idéologie*, Paris, Payot, 1968.
- KÜRTI, László, "Writing ethnography and writing ourselves" A: *Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje*, any 32, 1994, pàgines 203-219.
- LACAN, Jacques, *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi*, Barcelona, Edicions 62, 1990 (Clàssics del pensament modern, 47)
- LYOTARD, François, *La condició postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1986.
- MANHEIM, Karl, *Ideologia i utopia*, Barcelona, Edicions 62, 1987 (Clàssics del pensament modern, 37).
- MIŠEVIČ, Nenad, *Nationalism and Beyond*, Budapest, CEU Press, 2001.
- MORLEY, David; ROBINS, Kevin [eds.], *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London-New York, Routledge, 1995.
- NIETSCHE, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* A: *Werke I*, Darmstadt, WBG, 1997, pàgines 209-287.
- PEARSON, Raymond, *National Minorities in Eastern Europe 1848-1945*, London, The Maximilian Press, 1983.

- RENAN, Ernest, "What is a nation?" (1882) A: BHABHA, Homi [ed.], *Nation as Narration*, London, Routledge, 1990.
- RICOEUR, Paul, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986.
- SAÏD, Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- SMITH, Anthony D., *Nacionalismo y modernidad*, Madrid, Istmo, 2000.
- SMITH, Anthony D., "Nations and History" A: GUIBERNAU, Montserrat; HUTCHINSON, John [eds.], 2001, pàgines 9-32.
- ŠEVĚÍK, Jiří; ŠEVIĚÍKOVÁ, Jana, "Thinking about Identity at the Threshold of Europe" A: HEGYI, Lóránd [cur.], *50 Years of Art in Central Europe. 1949-1999*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999, pàgines 231-243.
- SOJA, Edward, *Postmodern geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- VIDMAR, Josip, *Kulturni problem slovenstva* (1932), Ljubljana, CZ, 1995
- WACHTEL, Andrew B., *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Strandford (California), University Press, 1998.
- WEBER, Max, *Economía y sociedad* (1922), México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- ŽIŽEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.
- ŽIŽEK, Slavoj, "Enjoy your Nation as Yourself" A: *Tarring with the Negative*, Durkham, Duke UP, 1993.

Literatura

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), Frankfurt am Main, Fischer, 1995.
- ADORNO, Theodor W., "Über epische Naïvetät" A: *Noten zur Literatur A: Gesammelte Schriften*, Band 11, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pàgines 34-41.
- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, A: *Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.
- ADORNO, Theodor W; [et al.], *Aesthetics and Politics*, London, NLB, 1979.
- AHMAD, Aijaz, *In Theory. Classes, nations, literatures*, New York-London, Verso, 1992.
- ARMSTRONG, Todd Patric [ed.], *Perspectives on Modern Central and East European Literatures*, Hamshire & New York, Palgrave, 2001.
- BACHMANN, Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme der zeitgenössischen Dichtung*, München, Piper&co, 1980.
- BADINOVAC, Zdenka [cur.], 2000+. *Artest Collection. The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West. From the 1960s to the Present*, Ljubljana, Moderna Galerija, 2000.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoëvski*, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTIN, Mikhaïl Mikhailovich, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARTSCH, GOTSCHNIGG, MELZER [eds.], *In Sachen Thomas Bernhard*, Königstein, Athenäum, 1983.
- BASSNETT, Susan, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BAUR, Uwe, "Friedrich von Gagern und das Trauma des Zusammenbruchs der Monarchie" A: KARNER, Stephan; SCHÖPFER, Gerald [eds.], 1990, pàgines 185-198.
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), A: *Gesammelte Schriften*, Band I· 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.
- BENJAMIN, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" A: *Gesammelte Schriften*, Band I· 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pàgines 231-508.
- BENJAMIN, Walter, "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen" A: *Angelus Novus* 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1966, pàgines 9-27.
- BERNARD, André-François, *Peter Handke, Errance d'un Autrichien*, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- BERNIK, France, *Slowenische Literatur im europäischen Kontext. Drei Abhandlungen*, München, Otto Sagner, 1993.
- BERNIK, France, *Ivan Cankar*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1987.
- BERNIK, France, "Ivan Cankar in Wien" A: BRANDTNER; MICHLER [eds.], 1998
- BHABHA, Homi K.[ed.], *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi K., "DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation" A: BHABHA, H.K.[ed.], 1990.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994.

- BIRNBAUM, Marianna, "History and Human Relationships in the Fiction of Danilo Kiš" A: *Cross Currents*, número 9, 1989, pàgina 345-360.
- BISTER, Feliks J.; VODOPIVEC, Peter [eds.], *Kulturelle Wechselseitigkeit in Mitteleuropa*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1995.
- BOJTÁR, Endre, "Die Postmoderne und die Literaturen Mittel- und Osteuropas" A: *Neohelicon*, any 16, número 1, 1989, pàgines 113-128.
- BONDANELLA, Peter, E., "Franz Kafka and Italo Svevo" A: *Proceedings of the Comparative Literature Symposium "Franz Kafka: His Place in World Literature"*, Lubbock, Texas, Tech University, 1971, pàgines 17-34.
- BRANDTNER, Andreas, MICHLER, Werner [eds.], *Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen*, Wien, Turia+Kant, 1998.
- BRATOŽ, Igor [ed.], *Pogledi na Bartola (Aspects de Bartol)*, Ljubljana, Revija Literatura, 1991.
- BRONSEN, David, *Joseph Roth und die Tradition*, Darmstadt, WBG, 1975.
- BÜRGER, Peter, "On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society" A: *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BUTLER, Thomas, "Ivo Andriæ, a Yugoslav Writer" A: *Cross Currents* número 10, 1991, pàgines 117-121.
- CALHOUN, Craig [ed.], *Social Theory and the Politics of Identity*, Cambridge (Massachusetts), Blackwell, 1994.
- CAMERINO, Giuseppe Antonio, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Milano, IPL, 1996.
- CANKAR, Ivan, "Trubar und die Trubar-Feiern" A: BRANDTNER, A.; MICHLER, W. [eds.], Wien, Turia+Kant, 1998.
- CANKAR, Ivan, "Slovensko ljudstvo in slovenska kultura" ("El poble eslovè i la cultura eslovena") A: *Izbrano delo I*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967.
- CANOVAN, Margaret, "Reflection on patriotic poetry and liberal principles" A: HORTON, John; BAUMEISTER, Andrea T. [eds.], 1996.
- CHIARINI, Paolo, "Primo ingresso del mito *absburgico* in Italia", A: TORDI, Rosita [ed.], 1986, pàgines 251-260.
- CLAUDON, Francis [ed.], "Autour de 1990 en Europe Centrale" A: *Revue de littérature comparée*, any 68, número 3, 1994, pàgines 261-378.
- COMPAGNON, Antoine, *The 5 paradoxes of Modernity*, New York, Columbia University Press, 1994.
- CUSATELLI, Giorgio, "Supposizioni per Saba mitteleuropeo" A: TORDI, Rosita [ed.], 1986, pàgines 261-267.
- CZARNY, Norbert, "Imaginary-real lives: on Danilo Kiš" A: *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture*, University of Michigan, 1984, número 3.
- DEBELJAK, Aleš, *Postmoderna sfinga (L'esfinx de la postmodernitat)*, Klagenfurt/Celovec, Wieser, 1989.
- DEBELJAK, Aleš, *Individualizem in literarna metafora naroda (L'individualisme i les metàfores literàries de la nació)*, Maribor, Obzorja, 1998.
- DEBELJAK, Aleš, *Na ruševinah modernosti (Sobre les ruïnes de la modernitat)*, Ljubljana, ZPS, 1999.
- DEBELJAK, Aleš, "Slovenian Writers and Styles of History" A: DEBELJAK, Aleš [ed.], *The Imagination of Terra Incognita. Slovenian Writing 1945-1995*, New York, White Pine Press, 1997, pàgines 16-46.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, ed. de Minuit, 1975.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- DURING, Simon, "Literature – Nationalism's other? The case for revision" A: BHABHA, Homi K., *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

- ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, München, DTV, 1976.
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michel [ed.], *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994.
- FLAKER, Aleksandar, "Između estetskog i socijalnog prevrednovanja: avantgarda" ("Entre la revalorització estètica i social: les avantguardes") A: *Republika*, any XLV, número 9-10 (setembre-octubre 1989).
- FLAKER, Aleksandar, "Littérature croate et Europe centrale (sécession et expressionnisme)" A: *Revue de Littérature comparée*, n° 270, Juliol-Setembre de 1994.
- FORTUNATI, Vita, "Rethinking European Literary Identity in a Multicultural Perspective" A: FRANCI, Giovanna [ed.], 1997.
- FRANCI, Giovanna [ed.], *Remapping Boundaries. A New Perspective in Comparative Studies*, Bologna, CLUEB, 1997.
- FUCHS, Gerhard; MELZER, Gerhard [eds.], *Peter Handke. Die Lamsamkeit der Welt*, Graz, Droschl, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960.
- GAUß, Karl-Markus, *Die Vernichtung Mitteleuropas. Essays*, Klagenfurt-Salzburg, Wieser, 1991.
- GAUß, Karl-Markus, *Das Buch der Ränder*, Klagenfurt-Salzburg, Wieser, 1992.
- GIANNANTONIO, Pompeo, "La Trieste mitteleuropea di Svevo" A: CACCIAGLIA, N.; FAVA GUZZETTA, L. [ed.], *Italo Svevo scrittore europeo. Atti del convegno internazionale* (Perugia, 1992), Firenze, Leo S. Olschki, 1994.
- GILBERT, Paul, "The Idea of national literature" A: HORTON, John; BAUMEISTER, Andrea T. [eds.], 1996.
- GILLESPIE, Gerald [ed.], *Actes du Xième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, août, 1985)*, New York-Frankfurt am Main-Paris, Peter Lang, 1991.
- GRAFENAUER, Niko, "Dichtung und Nationalität" A: MILADINOVIC-ZALAZNIK, Mira [ed.], *Begegnungen*, Ljubljana, Nova revija, 1995, pàgines 77-81.
- GRAFENAUER, Niko, "Rede zum Prešeren-Preis 1998" A: BRANDTNER, A.; MICHLER, W. [eds.], 1998.
- GRDINA, Igor, "Die Rezeption der Deutschen und der deutschen Kultur bei slowenischen Intellektuellen von der Aufklärung bis zur Moderne (Ein Beitrag zur Geschichte der Lebensauffassung in Slowenien)" A: BISTER, F.J.; VODOPIVEC, P., 1995.
- GRDINA, Igor, "Konstituiranje slovenske identitete in slovenska književnost v trikotniku Avstrija-Jugoslavija-Slovenija" ("Construcció de la identitat eslovena i la literatura eslovena en el triangle Àustria-Iugoslàvia-Eslovènia") A: NEÆAK, D. [ed.], 1996.
- GRDINA, Igor, "Slowenische Erinnerungen an die Welt von Gestern" A: BRANDTNER, A.; MICHLER, W. [eds.], 1998.
- GROHOTOLSKY, Ernst [ed.], *Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichte*, Wien, Droschl, 1995.
- GROSS, Helmut, "Biografischer Hindergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus". *Text und Kritik: Thomas Bernhard* [Göttingen] 43, Novembre 1991.
- GOMBROWICZ, Witold, *Dietari 1953-1956*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- GRANDI, Roberto, "Post-colonialism, New Historicism and Audience Studies: Cultural Experience and Identity" A: FRANCI, Giovanna [ed.], 1997.
- GUILLÉN, Claudio, *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1993.
- HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Polity Press, 1989.

- HABERMAS, Jürgen, "Die Moderne – ein unvollendetes Project" A: *Kleine Politische Schriften (I-V)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, pàgines 444-465.
- HABERMAS, Jürgen, *Teoria de la acció comunicativa II* (1981), Madrid, Taurus, 1987.
- HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985.
- HAFNER, Fabjan, "Expediitio ins neunte Land" A: FUCHS, Gerhard; MELZER, Gerhard [eds.], 1993, pàgines 215-227.
- HANDKE, *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist. Erinnerungen an Slowenien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- HANDKE, Peter, *Še enkrat o deveti dež eli*, Celovec-Salzburg, Wieser, 1993.
- HANDKE, Peter, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996.
- HAPKEMAYER, Andreas, "Ingeborg Bachmann: die Grenzthematik und die Funktion des slawischen Elements in ihrem Werk" A: *Acta Neophilologica*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, número 17, 1984, pàgines 45-50.
- HAVERKAMP, Anselm [ed.], *Theorie der Metapher*, Darmstadt, WBG, 1996.
- HEER, Friedrich, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien-Köln-Graz, 1981.
- HEGEL, [Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus] (1796) A: *Werke I*, Suhrkamp, TBV, 1971.
- HEGYI, Lóránd [cur.], *50 Years of Art in Central Europe. 1949-1999*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.
- HEGYI, Lóránd, "Central Europe as a Hypothesis and a Way of Life" A: HEGYI, Lóránd [cur.], 1999, pàgines 9-42.
- HEIDEGGER, Martin, *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1950.
- HERGOLD, Ivanka, "Bivanjska muka in upornost nesvobodnih ljudi v opusu Borisa Pahorja" ("El patiment existencialista i la rebel·lió de les persones privades de llibertat en l'opus de Boris Pahor") A: PAHOR, Boris, *Nekropola*, Ljubljana, MK, 1997.
- HLADNIK, Milan, "Vloga prevoda v slovensko-nemški literarni tekmi" ("La importància de les traduccions en la carrera literària entre eslovens i alemanys") A: XXVIII. seminar slovenskega jezika 19.6 - 17.7. 1992, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1992.
- HOLQUIST, Michael, "Metropole and Penal Colony: Two Models of Comparision" A: FRANCI, Giovanna [ed.], *Remaping Boundaries. A New Perspective in Comparative Studies*, Bologna, CLUEB, 1997.
- HÖNIG, Dieter, "La décima identidad. Algunas notas sobre las condiciones de la producción literaria en Austria", A: BERNHARD, Thomas, *Tinieblas*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- HORTON, John; BAUMEISTER, Andrea T. [eds.], *Literature and the political imagination*, London, Routledge, 1996.
- HUGHES, Henry Meyric, "The Reception in the West of Art from Central and East Central Europe at the Time of the Cold War" A: HEGYI, Lóránd [cur.], 1999, pàgines 59-65.
- HUNTEMANN, Willi, "Treue zum Scheitern. Bernhard, Beckett und die Postmoderne". *Text und Kritik: Thomas Bernhard* [Göttingen] 43, Novembre 1991.
- INKRET, Andrej, "Janèarjeve tri tragikomedije" ("Les tres tragicomèdies de Janèar") A: JANÈAR, Drago, *Tri igre. Dedalus. Klementov padec. Zalezujoè Godota*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1998.
- JANOUSCH, Gustav, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt, Fischer, 1961.
- JOHN, Michael, "Skizzen zur Problematik der kulturellen und nationalen Identität in Österreich 1848-1937" A: JOHN, Michael; LUTHAR, Otto [eds.], 1997.

- KAFKA, Franz, *Tagebücher 1909-1919 A: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, 25 de decembre de 1911 (pàgines 243-245) i 27 de decembre de 1911 *Schema zur Charakteristik kleiner Literaturen*, pàgina 253.
- KANT, *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg, Felix Meiner, 1979, §2, §5, §44.
- KLUG, Christian, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart: Metzler, 1991.
- KMECL, Matjaž, "Regionalizem in slovenska literatura z vidika slovenske narodne identitete" ("Regionalisme i la literatura eslovena des de punt de vista d'identitat nacional") A: NEÆAK, D. [eds.], 1996.
- KMECL, Matjaž, "Kako so Slovenci v 19. stoletju pojmovali pomen literature za narod" ("Com comprenien els eslovens durant el segle XIX la importància de la literatura per a la nació") A: XXVIII. seminar slovenskega jezika, 19.6-18.7.1992, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1992.
- KONRÁD, György, *Los intelectuales y el poder*, Barcelona, Península, 1981.
- KONRÁD, György, "Everybody Wants to Emerge from the Masses" A: HEGYI, Lóránd [cur.], 1999, pàgines 43-47.
- KONSTANTINOVIÆ, Zoran, "Rittermeister Jelacich zwischen der Liebe zur Monarchie und zu seinen Söhnen" A: *Literatur und Kritik*, 1990, número 25.
- KONZETT, Matthias, *The Retic of National Dissident in Thomas Bernhard, Peter Handke and Elfride Jelinek*, Rochester, Camden House, 2000.
- KORON, Alenka, "Italo Svevo in obrobje" ("Italo Svevo i els marges") A: SVEVO, Italo, *Kratko sentimentalno potovanje*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988 (Kondor, 246).
- KOS, Janko, *Duhovna zgodovina Slovencev (Història intel.lectual dels eslovens)*, Ljubljana, Slovenska matica, 1996.
- KOS, Janko, "Die slowenische Literatur" A: *Slowenische Literatur in deutscher Übersetzung*, Dortmund, 1997.
- KOS, Janko, "Srednja Evropa kot literarnozgodovinski problem" ("Centreeuropa com un problema de la història de la literatura") A: VODOPIVEC, P. [ed.], 1991.
- KOS, Janko, "Slovenska literatura in Srednja Evropa" ("La literatura eslovena i Centreeuropa") A: *Slavistična revija*, any 38, número 1, 1990, pàgines 11-26.
- KOS, Janko, "Poskus tipologije južnoslovanski književnosti" ("L'intent d'establir una tipologia de les literatures dels eslaus meridionals") A: *Primerjalna knjiž evnost*, 1986, número 1.
- KOS, Janko, "Slovenska literatura po modernizmu" ("Literatura eslovena després del modernisme"), *Sodobnost*, 1990, número 2.
- KOS, Matevž, "Kako brati Kosovela?" ("Com llegir Kosovel?") A: KOSOVEL, Sreèko, *Izbrane pesmi*, Ljubljana, MK, 1997, pàgines 129-165.
- KREJÈÍ, Karel, "La zone littéraire européenne" A: SÕTÉR, István, *La zone littéraire. Discussion* A: Neohelicon, 1973, número 1-2, pàgines 143-147.
- KRONSTEINER, Otto, "Gehören die slawischen Literaturen Zentraleuropas in die österreichische Literaturgeschichte" A: *Die slawischen Sprachen*, 66/2000, pàgines 5-16.
- KUJUNDZIC, Dragan, "After Russian Post-Colonial Identity" A: *MLN: Comparative Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press, decembre de 2000, vol.115- número 5.
- KUNDERA, Milan, "Three Contexts of Art. From Nation to World" A: *Cross Currents*, número 12, New Haven-London, Yale University Press, 1993.
- LACKNER-KUNDERGRAGER, Maria, "Die Erforschung der Gottscher Kultur im 19. Jahrhundert" A: BISTER, F.J; VODOPIVEC, P. [ed.], 1995.
- LE RIDER, Jacques, "Du Saint Empire romain germanique à l'Europe centrale littéraire" A: FUMAROLI, Marc (et a.) [eds.], Paris, PUF, 2000, pàgines 63-73.

- LEVINGER, Jasna, "Nationalism as Literary Inspiration" A: JAKŠIČ, Božidar [ed.], 1995, pàgines 191-208.
- LÓPEZ ROMERO, Dolores [ed.], *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco, 1998.
- LUNZER, Heinz, *Hofmannsthal politische Tätigkeit in den Jahren 1914-1917*, Frankfurt-Bern, Lang, 1981.
- MAGRIS, Claudio, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1971.
- MAGRIS, Claudio, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Península, 1993.
- MAGRIS, Claudio, *Utopia y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- MATVEJEVIČ, Predrag, "Danilo Kiš: Encyclopedia of the Dead" A: *Cross Currents*, número 2, 1988, pàgines 337-353.
- MAYER, Hans, "Nachwort" A: FREYTAG, Gustav, *Soll und Haben*, München, Hanser, 1977.
- MICHLER, Werner, "Die Deutschen in Krain. Literarisches Feld und nationaler Konflikt nach 1848" BRANDTNER, A.; MICHLER, W. [eds.], 1998.
- MILADINOVIČ-ZALAZNIK, Mira [ed.], *Begegnungen*, Ljubljana, Nova revija, 1995.
- MIŁOSZ, Czesław, *History of Polish Literature*, London, University of California Press, 1983.
- MIŁOSZ, Czesław, "Pismo Gombrowiczu" ("La carta a Gombrowicz") i "Èez petdeset let" ("Cinquanta anys més tard") A: *Nova revija*, abril de 1996, número 168.
- MORTIER, Roland, "Aires culturelles et périodes littéraires. Quelques critères de détermination pour le XVIIIe siècle" A: SÓTÉR, István, 1973, pàgines 130-136.
- NAUMANN, Manfred, *Entre réalité et utopie: Goethe et sa notion de la "Weltliterature"* A: GILLESPIE, Gerald [ed.], 1991, pàgines 19-29.
- NEČEK, Dušan [ed.], *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta (Àustria, Iugoslàvia, Eslovènia. La identitat nacional eslovena)*, Actes del simposi, Lipica, 29.maj – 1.junij 1996, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1997.
- NEUPOKOEVA, Irina, "Dialectics of Historical Development of National and Word Literature" A: SÓTÉR, István, 1973, pàgines 115-130.
- NOVICOV, Mihail, "A propos du problème de groupement des littératures nationales" A: SÓTÉR, István, 1973, pàgines 137-142.
- OSOJNIK, Iztok [ed.], *Vilenica 1999. I. Mednarodno pisateljsko srečanje*, Ljubljana, Društvo slovenskih pisateljev, 1999.
- OSOJNIK, Iztok [ed.], *Vilenica 2000. II. Mednarodno pisateljsko srečanje*, Ljubljana, Društvo slovenskih pisateljev, 2000.
- PAHOR, Boris, "Die Rolle der Schriftstellers und die Identität der Minderheit", A: MILADINOVIČ-ZALAZNIK, Mira [ed.], 1995, pàgines 96-102.
- PATERNU, Boris, "France Prešeren in problem identitete" A: XXVIII. Seminar slovenskega jezika, 19.6 – 18.7. 1992, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1992.
- PENISSON, Pierre, "La Notion de littérature nationale chez Johann Gotfried Herder" A: ESPAGNE, Micael, WERNER, Michael, [eds.], 1994.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS -TYTECA, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- PERKINS, David, *Is Literary History Possible?* Cambridge, Harvard UP, 1992.
- PERLEMAN, Chaïm, *El imperio retórico (1977)*, Bogotá, Norma, 1997.
- PERRIG, Severin, *Hugo von Hofmannsthal und die zwanziger Jahre*, Frankfurt, Peter Lang, 1994.
- PFABIGAN, Alfred, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Wien, Paul Zsolnay, 1999.
- PIRJEVEC, Dušan, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando [coord.], *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid, Cátedra, 1997.

- PUHAR, Alenka, "Die Rolle der Hilfsverben in der Grammatik der Geschichte" A: MILADINOVIÆ ZALAZNIK, Mira [ed.], 1995, pàgines 82-86.
- SALGAS, Jean-Pierre, *Witold Gombrowicz*, Paris, Seuil, 2000.
- SCHEIBE, Hartmunt, "Joseph Roth. Kommentierte Auswahlbiographie" A: *Text und Kritik, Sonderband*, 1982.
- SCHMID-BORENSCHLAGER, Singrid, "Die österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann", A: *Acta Neophilologica*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, número 17, 1984, pàgines 21-32.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur. 1945 bis 1990*, Wien, Residenz Verlag, 1995.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, Wien, Sonderzahl, 1986.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; ZEYRINGER, Klaus, *Die einen raus- die anderen rein. Zur Problematik des Kanons in der österreichischen Literatur*, Berlin, E. Schmidt, 1994.
- SCHULTE-SASSE, Jochen, "Theory of Modernism versus Theory of Avantgarde" A: BÜRGER, Peter, 1984, pàgines XII-XLII.
- SEBALD, W.G., *Unheimische Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt, Fischer, 1991.
- SEBALD, W.G., *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1994.
- SERKE, Jürgen, "Rose Ausländer. Ein Portret" A: AUSLÄNDER, Rose, *Im Atemhaus wohnen*, Frankfurt, Fischer, 1985.
- SNOJ, Jože, *Handkejev paradoks*, Celovec (Klagenfurt), Drava, 1991.
- SNOJ, Jože, "Peter Handke und die Slowenen" A: MILADINOVIÆ ZALAZNIK, Mira [ed.], 1995, pàgines 103-111.
- SOMERS, Margaret R.; GIBSON, Gloria D., "Reclaiming the Epistemological "Other": Narrative and the Social Constitution of Identity" A: CALHOUN, Craig [ed.], 1994.
- SÖTÉR, István, *La zone littéraire. Discussion* A: Neohelicon, 1973, número 1-2, pàgines 115-173.
- STEINER, George, *Passión intacta*, Madrid, Siruela, 1997.
- STEINER, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje* (1971), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- STRASSER, Peter, *Die Freudenstoff. Zu Handke eine Philosophie*, Wien, Residenz, 1990.
- STRUTZ, Jozej; RUSTJA, Peter [ed.], *Literatura brez meja. Ohne Grenzen. Senza confini*, Celovec-Ljubljana-Dunaj, Mohorjeva družba, 2000.
- SUPPAN, Arnold, "Nationale Geschichtsbilder und Stereotypen zwischen (Deutsch-) Österreichern und Slowenen" BRANDTNER, A.; MICHLER, W. [eds.], 1998.
- ŠLIBAR-HOJKER, Neva, "Entgrenzung, Mythos, Utopie: die Bedeutung der slowenischen Elemente im Oeuvre Ingeborg Bachmanns" A: *Acta Neophilologica*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, número 17, 1984, pàgines 33-44.
- ŠLIBAR, Neva, "Das Eigene in der Erfindung des Fremden. Spiegelgeschichten, Rezeptionsgeschichten" A: BRANDTNER, A.; MICHLER, W. [eds.], 1998.
- TAUFER, Veno [ed.], *Vilenica 87. Mednarodna literarna nagrada*, Ljubljana, Društvo slovenskih pisateljev, 1987.
- TERSEGLAV, Marko, "Ljudska duhovna kultura – pot do slovenske samobitnosti" A: XXVIII. Seminar slovenskega jezika, 19.6 – 18.7. 1992, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1992.
- TOPORIŠIÈ, Tomaž, "Uvodne opombe", A: JANÈAR, Drago, *Veliki briljantni valèek*, Ljubljana, DZS, 1996, pàgines 6-31.

- TORDI, Rosita [ed.], *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*. Atti del Convegno (Roma, 29 e 30 marzo 1984), Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1986.
- VIRK, Tomo, "Temni angel usode. Prozni opus Draga Janèarja" ("L'àngel fosc del destí. La prosa de Drago Janèar") A: JANÈAR, Drago, *Ultima creatura*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995.
- VIRK, Tomo, *Kratka zgodovina veènosti (Història breu de l'eternitat)*, Ljubljana, Mihelaè, 1993.
- WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka*, Barcelona, Edicions 62, 1991.
- WAGENBACH, Klaus, *La Praga de Kafka*, Barcelona, Península, 1998.
- WAGNER, Karl, "Ins Leere gehen. Handkes Epos eines Heimatlosen *Die Wiederholung*" A: BRANDTNER, A.; MICHLER, W. [eds.], 1998.
- WALLAS, Armin A., "Das Bild Sloweniens in der österreichischen Literatur" A: *Acta Neophilologica*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, número 24, 1991, pàgines 55-76.
- WALLAS, Armin A., "Spiegelvölker. Ein Bild der Juden, Indianer und Slowenen als utopische Chiffre im Werk Peter Handkes" A: *Acta Neophilologica*, número 26, 1993, pàgines 63-78.
- WEIGEL, Singrid, *Ingeborg Bachmann*, Darmstadt, WBG, 1999.
- WELSCH, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1993.
- WUNBERG, Gotthart, "Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseingeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft", A: *Text und Kritik* n° 138/139 (abril de 1998).
- ZABEL, Igor [ed.], *Manifesta 3. Borderline syndrome. European Biennial of Contemporary Art*, Ljubljana, Cankarjev dom, 2000.
- ZADRAVEC, Franc, *Cankarjeva ironija*, Murska sobota, Pomurska založba in Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.
- ZGUSTOVÁ, Monika, *Los frutos amargos del jardín de las delicias*, Barcelona, Destino, 1997
- ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Obres literaries

- ANDRIÆ, Ivo (1892, Travnik-1975, Belgrad)
ANDRIÆ, Ivo, *El pont sobre el Drina* (194*), Barcelona, Proa, 1994.
- BACHMANN, Ingeborg (1926, Klagenfurt-1973, Roma)
BACHMANN, Ingeborg, "Drei Wege zum See" A: *Simultan* (1972), München, DTV, 1976.
- BARTOL, Vladimir (1903, Trieste -1967, Ljubljana)
BARTOL, Vladimir, *Alamut* (1938), Barcelona, Muchnik, 1989.
- BERNHARD, Thomas (1931, Herleen-1989, Ohlsdorf)
BERNHARD, Thomas, *La plaça dels herois* (1988), Barcelona, Proa, 2000.
- CANKAR, Ivan (Vrhnika, 1876- Ljubljana 1918)
CANKAR, Ivan, *Hiša Marije Pomoènice (La casa de Maria Auxiliadora)*, 1904
CANKAR, Ivan, *Hlapci (Serfs)*, 1910)
- CANETTI, Elias (1905, Russe-1994, Zürich)
CANETTI, Elias, *La llengua salvada* (1977), Barcelona, Proa, 1985.
- ÈAPEK, Karel (1890, Malé Svatoòice-1938, Praga)
ÈAPEK, Karel, *R.V.R.* (1920), Madrid, Alianza, 1966;
ÈAPEK, Karel, *La guerra de les salamandres* (1936), Barcelona, Proa, 1998
- FREYTAG, Gustav (1816, Kreuzburg-1895, Wiesbaden)
FREYTAG, Gustav, *Soll und Haben* (1855), München, Hanser, 1977.
- GOMBROWICZ, Witold (Sandomierz, 1904 – Vence, 1969)
GOMBROWICZ, Witold, *Transatlàntico* (1953), Barcelona, Anagrama, 1986.
GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke* (1937), Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- HANDKE, Peter (Griffen, 1942)
HANDKE, Peter, *Wunschloses Unglück*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972
HANDKE, Peter, *Die Wiederholung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986.
- HAŠEK, Jaroslav (1883, Praga-1923, Lipnice)
HAŠEK, Jaroslav, *Les aventures del bon soldat Švejk* (1921-23), Barcelona, Proa, 1994.
- HRABAL, Bohumil (Brno, 1914-1997, Praga)
HRABAL, Bohumil, *Bodes en casa* (1990), Barcelona, Destino, 199*.
HRABAL, Bohumil, *La petita ciutat on es va aturar el temps* (1991), Barcelona, Destino, 1995.

- JANÈAR, Drago (Maribor, 1948)
 JANÈAR, Drago, *Galiot (El galiot)*, 1978), Murska sobota, Pomurska založba, 1978.
 JANÈAR, Drago, *Prikazen iz Rovenske (El fantasma de Rovenska)*, 1998), Ljubljana, Cankarjeva založba, 1998.
- KAFKA, Franz (1883, Praga-1924, sanatori de Kierling, Viena)
 KAFKA, Franz, *In der Strafkolonie* (1919) A: *Ein Arzt und andere Drucke zu Lebzeiten A: Gesammelte Werke*, Frankfurt, Fischer TBV, 1994.
 KAFKA, Franz, *Beim Bau der chinesischen Mauer A: Beim Bau der chinesischen Maurer und andere Gesammelte Werke*, Frankfurt, Fischer TBV, 1994.
- KIŠ, Danilo (19** -19**)
 KIŠ, Danilo, *La enciclopedia de los muertos*, Barcelona, Alfaguara, ?
 KIŠ, Danilo, *Una tumba para Boris Davidovich*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- KUNDERA, Milan (1929, Brno)
 KUNDERA, Milan, *La insostenible lleugeresa del ser* (1985), Barcelona, Destino, 1990.
- MIŁOSZ (1911, Szetejne)
 MIŁOSZ, Czes³aw, *Pensamiento cautivo* (1953), Barcelona, Tusquets, 1981.
 MIŁOSZ, Czes³aw, *La Vall de l'Issa* (1955), Barcelona, Edicions 62, 1998.
- MRO`EK, S³awomir (1930, Borzecin)
 MRO`EK, S³awomir, *Dos cartas*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997.
- MUSIL, Robert (1880, Klagenfurt-1942, Ginebra)
 MUSIL, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930), Hamburg, Rohwolt, 1978.
- MÁRAI, Sándor (1900, Kassa/Košice- 1989, San Diego)
 MÁRAI, Sándor, *L'última trobada*, Barcelona, Emecé-Empúries, 1999
- PAHOR, Boris (19**; Trieste)
 PAHOR, Boris, *Nekropola*, Ljubljana, MK, 1999.
- ROTH, Joseph (1894, Schwabendorf-1939, París)
 ROTH, Joseph, *La marxa de Radetzky* (1932), Barcelona, Proa, 1985
- SVEVO, Italo (Trieste, 1861-1928)
 SVEVO, Italo, *La consciència de Zeno* (1923), Barcelona, Magrana, 1999.
- TAVÈAR, Ivan (18** -19**)
 TAVÈAR, Ivan, *Visoška kronika* (19**), Ljubljana, MK, 1968 (Naša beseda).