

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
BIBLIOTECA FILOLÒGICA, XLVI

SIMONA ŠKRABEC

L'ESTIRP DE LA SOLITUD

ARTHUR SCHNITZLER, ITALO SVEVO,
THOMAS BERNHARD, DRAGO JANČAR

PREMI JOSEP CARNER DE TEORIA LITERÀRIA 2001

BARCELONA
2002

L'ESTIRP DE LA SOLITUD

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BIBLIOTECA FILOLÒGICA, XLVI

SIMONA ŠKRABEC

L'ESTIRP DE LA SOLITUD

ARTHUR SCHNITZLER, ITALO SVEVO,
THOMAS BERNHARD, DRAGO JANČAR

PREMI JOSEP CARNER DE TEORIA LITERÀRIA 2001

BARCELONA

2002

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Škrabec, Simona

L'Estirp de la solitud : Arthur Schnitzler, Italo Svevo, Thomas Bernhard,
Drago Jančar. — (Biblioteca filològica ; 46)

Bibliografia. — Premi Josep Carner de Teoria Literària 2001

ISBN 84-7283-654-1

I. Institut d'Estudis Catalans II. Títol

1. Schnitzler, Arthur. Fräulein Else 2. Svevo, Italo. Novella del buon vecchio
e de la bella fanciulla 3. Bernhard, Thomas. Wetterfleck

4. Jančar, Drago — Smrt pri Mariji Snežni 5. Literatura — Filosofia

6. Tragèdia — Història i crítica 7. Tràgic, El en la literatura
82-3.09

© Simona Škrabec

© 2002, Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: desembre de 2002

Tiratge: 450 exemplars

Text revisat lingüísticament pel Servei de Correcció de l'IEC

Compost per Víctor Igual, SL

Carrer de Còrsega, 237, baixos. 08036 Barcelona

Imprès a Limpergraf, SL

Polígon industrial Can Salvatella. Carrer de Mogoda, 29-31. 08210 Barberà del Vallès

ISBN: 84-7283-654-1

Dipòsit Legal: B. 47909-2002

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

A proposta de la ponència formada pels senyors Jordi Sarsanedas i Vives i Josep Vallverdú i Aixalà, membres de la Secció Filològica, i per la senyora Dolors Oller Rovira, l'Institut d'Estudis Catalans, en sessió plenària tinguda el dia 2 d'abril de 2001, acordà per unanimitat de concedir el Premi Josep Carner de Teoria Literària a Simona Škrabec pel seu treball *L'estirp de la solitud*.

Així mateix, la Secció Filològica, en la sessió del dia 17 de maig de 2002, prengué l'acord de publicar la dita obra, la qual, amb el títol *L'estirp de la solitud*, és editada a cura del senyor Josep Vallverdú i Aixalà.

A la Mariana

*L'home europeu cansat
contempla tristament el daurat capvespre,
encara més trist
que l'ànima seva.
Carst.
Civilització sense cor.
Cor sense civilització.
La lluita exhausta.
L'evacuació d'ànimes.
El capvespre crema com foc.
La mort d'Europa!
Pietat! Pietat!
Senyor professor,
vós enteneu la vida?*

Kons,
SREČKO KOSOVEL

TAULA

PREFACI	13
LA VIDA ÉS UNA COMÈDIA O UNA TRAGÈDIA?	19
PRIMERA PART: QUÈ ÉS <i>TRÀGIC</i> ? LA DICOTOMIA ENTRE UN GÈNERE LITERARI I UNA CONCEPCIÓ METAFÍSICA	29
Les poètiques	31
El jou de les prescripcions	31
La invasió de la vida quotidiana	35
La reafirmació de la fe en la tragèdia moderna	38
L'anul·lació de la fatalitat	40
El desdoblament de l'heroi	44
La infratragèdia	47
La tènue frontera entre comèdia i tragèdia	49
Les reflexions filosòfiques	65
La concepció aristotèlica de la tragèdia i el sentit tràgic	66
A la recerca de l'essència de la tragèdia grega	69
La tragèdia com a fenomen estètic	76
El saber tràgic	81
El sentit tràgic de l'existència	86
SEGONA PART: EL SENTIT TRÀGIC EN LA NARRATIVA BREU. QUATRE EXEMPLES	91
<i>Terra incognita</i>	93
Fracassar en l'intent de fer-se adult	111
La xarxa feta de causes i efectes reals	112
Lluitar contra el món dolent	115
Jugar amb un desavantatge imposat	121
Rebre en herència el destí de l'estirp	123
El fracàs de l'escriptura	133
L'escriptura com a arma	134

La comèdia traslladada a l'escenari de la vida	139
Curar-se de la vida	143
L'ombra de la «llaga gangrenosa»	146
El fracàs és inevitable?	153
Els homes que porten els impermeables de feltre	155
Viure a la planta baixa	161
La profecia d'un advocat	169
La ratera	175
El somriure irònic del destí	176
La mirada de l'àngel	180
La ceguesa de l'home	188
CONCLUSIÓ	201
BIBLIOGRAFIA	213

PREFACI

Per evitar un títol descriptiu i excessivament llarg vaig decidir encapçalar el llibre amb un títol curt i clarament metafòric. Una imatge poètica hauria de funcionar sense cap explicació, però per evitar malentesos, explicaré els motius que em van guiar a l'hora de fer aquesta metàfora.

Abans de desgranar el contingut del títol, vull aclarir, però, que al principi tenia el propòsit ferm d'analitzar alguns relats curts, escollits perquè pertanyen a la tradició literària de l'Europa central. La dificultat addicional va consistir en la impossibilitat d'una definició clara d'aquest espai, com també en el fet que la pluralitat de l'espai centreeuropeu és pràcticament impossible de representar, si més no a causa de la seva diversitat lingüística.

És clar que el concepte d'Europa central no correspon ni pot correspondre a un espai clarament delimitat. Fins a la Primera Guerra Mundial és possible identificar l'espai centreeuropeu amb les fronteres de l'Imperi austrohongarès, amb totes aquelles nacions i identitats que hi estaven unides. Aquesta entitat política va desaparèixer en el tumult de la Primera Guerra Mundial, però després de la Segona Guerra Mundial el paisatge polític va tornar a canviar, deixant pas a l'establiment de noves aliances, en bona part forçoses, en nom de la ideologia comunista. L'Europa central va ser dividida durant cinquanta anys amb una frontera tan consolidada en la ment dels ciutadans europeus que va merèixer el nom de «teló d'acer» i per això encara ara resulta difícil concebre aquest espai sense una clara línia divisòria.

Precisament a causa de totes aquestes dificultats em vaig cenyir a només quatre obres concretes: «Fräulein Else» («La senyoreta Else», 1924) d'Arthur Schnitzler, «La novella del buon vecchio e de la bella fanciulla» («El conte del vell bondadós i de la noia bonica», 1926-1928) d'Italo Svevo, «Der Wetterfleck» («L'impermeable de feltre», 1969) de Thomas Bernhard i el conte de l'escriptor eslovè Drago Jančar «Smrt pri Mariji Snežni» («Mort a Santa Ma-

ria de les Neus», 1985). Tot i aquesta reducció em vaig trobar amb tres cultures, tres llengües i tres realitats diferents. A més a més, el temps al qual pertanyen aquestes obres està marcat pels grans canvis històrics del segle XX.

La pregunta inicial era, doncs, què hi ha en la literatura centreeuropea de tan peculiar. El resultat de la meua investigació vol donar una resposta indirecta a aquesta qüestió i demostrar, a partir de quatre obres, que la temàtica que sembla recurrent en aquestes latituds no és pas cap particularitat de la literatura nascuda a l'Europa central, sinó que pertany a un concepte molt més ampli, en el temps i en l'espai, i que el podem identificar com la noció del sentit tràgic de l'existència.

El títol permet, espero, si més no intuir la complexitat que envolta la problemàtica del sentit tràgic. Els lligams familiars van ser molt importants per a la tragèdia grega. Per comprendre el destí d'Antígona hem de saber què va passar al seu pare, Èdip, ja que quan ella entra a l'escenari porta sobre seu el pes de tots els crims comesos amb anterioritat a la família.

La raó per esmentar precisament els membres d'aquesta família «a la qual ha escaigut de patir o de fer coses terribles» és un passatge molt significatiu de la «Poètica», en el qual Aristòtil crida l'atenció sobre la seva sort adversa. En el capítol XIII de la «Poètica» defineix l'heroi tràgic i és aquí l'única vegada on apareix la paraula hamartia, que representa l'error o l'equivocació fatal que desencadena definitivament l'infortuni de l'heroi. Aristòtil il·lustra els efectes d'aquest error amb el destí d'Èdip i de Tiestes. Això pot ser entès com que la culpa de l'heroi no es concentra només en un punt precís, sinó que darrere d'una decisió fatal hi ha sempre tot un món ocult de fets que han influït l'heroi a dur a terme la seva acció desencertada.

Kierkegaard va entendre la tragèdia grega d'aquesta manera. En el seu assaig «The tragic in ancient drama reflected in the tragic in modern drama» («Repercussió de la tragèdia antiga a la moderna») (1843), subratlla que la diferència específica de la tragèdia grega rau en «la culpa hereditària». El destí d'Antígona és com l'eco del destí del seu pare, per això provoca un dolor tan intens. El primer punt que justifica l'ús de la paraula estirp utilitzada en el títol és la importància que va tenir la culpa hereditària en l'elaboració de les tragèdies gregues. A través del passat familiar d'un heroi tràgic és possible copsar que hi ha coses que el predeterminen. Quan en aquest context parlem de l'estirp no es tracta de la pertinença a un llinatge noble, sinó al fet que els herois de les tragèdies gregues en bona part pertanyen a estirps «maculades», és a dir, a famílies els membres de les quals en néixer no són lliures de tota culpa.

Però també és veritat que no totes les persones coneixen la soca de la seva família, no totes les famílies són d'antiga estirp. Només les famílies remarcables coneixen el seu llinatge. I és cert que aquesta classe va ser durant molt de temps l'única amb dret de proporcionar a la literatura els herois de les tragè-

dies. A partir de les propostes teòriques formulades per Lessing les obres teatrals i, especialment, la tragèdia havien de commoure la nova classe emergent, la burgesia. Els herois de les tragèdies havien de ser de la mateixa condició social que el públic, perquè és molt més fàcil identificar-se amb algú que ens és igual i d'aquesta manera sentir el seu dolor com a propi.

La incorporació d'homes ordinaris a l'escenari va preparar el terreny per a un altre gir important en la concepció de la tragèdia: l'anul·lació de la fatalitat de les forces sobrehumanes. El naturalisme va proposar que els sentiments i el caràcter d'un protagonista havien d'estar predestinats per les lleis de l'herència i la influència del medi i de l'educació. El drama *Espectres* (1881) d'Henrik Ibsen és considerat el veritable paradigma d'una obra fonamentada en els principis del determinisme universal, però tanmateix s'aparta en un gairebé imperceptible moviment de la convicció que tot té una explicació racional. La senyora Alving, que viu turmentada per l'ombra del seu difunt marit, diu en una conversa al pastor Manders, un amic de la família: «Quan prenc un diari i em poso a llegir-lo, veig sorgir espectres entre les ratlles. Em sembla que el país n'és ple, que n'hi ha pertot, que n'hi ha tants com grans de sorra al mar. Per això tots tenim una por tan horrorosa de veure-hi clar.»

La por de veure-hi clar indica que la tragèdia revela veritats doloroses. És possible que només a causa d'aquesta idea encara podem sentir en el drama d'Ibsen el sentiment tràgic, malgrat la causalitat massa ben definida amb la qual el naturalisme va estar a punt d'anul·lar no només la fatalitat, sinó també la possibilitat de produir obres tràgiques en el segle XX. Els drames naturalistes han demostrat que és perillós vincular excessivament la sort d'una persona a uns paràmetres, diguem-ne, científicament demostrables i aquí cal incloure sobretot les lleis de l'herència. Malgrat això, la paraula estirp encara em sembla apropiada per aplicar-la a les obres del nostre temps.

Per convertir-se en un personatge tràgic el protagonista ha de quedar atrapat entre la necessitat i la voluntat, i amb el títol que he escollit he volgut transmetre la tensió provocada per aquesta paradoxa. L'estirp és indubtablement un concepte que fa entenedor que l'individu està vinculat a un context, sigui familiar, social o fins i tot podríem parlar de característiques d'un «llinatge humà», és a dir, de tot allò que ens determina com a espècie. L'heroi tràgic mai no pot ser considerat l'únic responsable de les seves accions, la seva culpa no és ètica. Les tragèdies ens ajuden a descobrir que el mal existeix i que té el seu origen més enllà de les accions mitjançant les quals els homes poden assumir la seva responsabilitat.

Però, d'altra banda, l'origen d'aquesta família d'herois literaris és la solitud. Un individu es defineix com un ésser únic, irrepetible i a través d'això implica no només la llibertat d'acció, sinó també la responsabilitat que li pertoca assumir per les accions dutes a terme. Els protagonistes dels quatre contes que

he escollit per a l'anàlisi són herois literaris engendrats per la solitud. «La senyoreta Else» creada per Schnitzler i el vellet d'Italo Svevo viuen exclosos del seu context social, viuen sols enmig de la multitud. Els dos protagonistes del conte de Bernhard, Humer i Enderer, com també l'oficial rus Vladimir Semjonovič en el relat de Jančar, viuen en una solitud encara més pronunciada. Són homes completament solitaris, sense cap vincle amb ningú.

La solitud és aquella característica que més distingeix els herois tràgics de tots els temps, perquè la tragèdia mostra sempre el destí individual, és a dir, que és possible a partir del moment que l'home s'entén a si mateix com un ésser únic. També és veritat que aquesta consciència no és gaire fàcil de suportar. Per això, les societats tradicionals han sabut desenvolupar uns mecanismes de protecció. La seva creença que el temps és cíclic tenia un únic objectiu: protegir l'individu dels cops del destí. Els efectes de les desgràcies són més suportables en un marc d'eternes repeticions, això és, una força basada en el no-saber, que es mesura per la capacitat de sofriment de l'individu: si sap suportar tot el que li sobrevingui i sotmetre-s'hi.

La tragèdia comença en el moment que tant el destí de tota la humanitat com el destí particular de cadascú de nosaltres es juga una sola vegada en un temps concret i irremplaçable, que és el de la història de la vida. Else, el vell bondadós, Humer i Enderer i Vladimir Semjonovič comparteixen el destí d'un llinatge que té el seu origen en la consciència que l'home està tot sol. La solitud es ramifica per les branques de l'estirp dels personatges tràgics. Friedrich Nietzsche els va anomenar «l'estirp miserable d'un dia», «els fills de l'atzar». Els va atribuir l'anhel de conèixer les veritats més terribles, l'anhel de descobrir i saber aquelles coses que valdria més no haver conegut. Què és allò que hom es nega a conèixer, què és allò que fa —com diu la senyora Alving en l'abans esmentada citació d'Espectres d'Ibsen— que tinguem por de veure-hi clar?

El punt de partida per trobar la resposta a aquesta pregunta el tornem a trobar a la «Poètica» d'Aristòtil, on en el capítol VI podem llegir que la característica fonamental d'una tragèdia és mostrar el fi que persegueix la vida. La vida és una anarquia en la qual res no s'acompleix del tot i res no arriba mai a la fi. Sempre s'hi barregen coses noves, desconcertants. Tot flueix, sense contemplacions. La tragèdia se situa en la banda oposada a aquest curs de coses i esdeveniments aparentment tan lliure. La tragèdia comença en el moment que un individu deixa de percebre la seva vida com un jardí ple de camins que es bifurquen, com diria Jorge Luis Borges.

Per això, la visió tràgica de la vida sembla posseir la mirada divina. Com si l'home amb la seva visió, que està condemnada a anar coneixent les coses l'una darrere l'altra, sense poder veure mai tot el conjunt, aconseguís elevar-se suficientment perquè la visió del conjunt predominés per sobre de les particularitats de la vida. La tragèdia mai no se situa al terreny de les vivències

temporals, sinó que ens presenta els punts culminants de l'existència i la connexió que hi ha entre si. L'estructura d'una tragèdia, a causa d'això, dibuixa una línia clara d'esdeveniments entrelaçats.

També Franz Kafka era conscient que aprendre a estimar aquesta combinació final és un dels objectius de la vida humana. A l'última anotació al seu diari diu: «L'únic consol fóra dir-se: les coses succeeixen tant si ho vols com si no. I el que tu vols és un auxili ben poc perceptible. Més que un consol és: tu també en tens, d'armes.» L'arma més poderosa per lluitar contra tot allò que ens sobrevé és la reflexió. No s'ha d'intentar amagar la veritat sota una densa capa de maquillatge, sinó que cal deixar la ferida oberta, visible, buscar en l'art el bàlsam i trobar en la literatura el mitjà que suavitzi la pena i que ens permeti viure, tot i ser conscients del pes de l'existència.

En una conversa recollida per Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges va dir que allò que els imitadors de Kafka no aconsegueixen mai imitar, i per això sempre resulten tan poc convincents, és la dimensió metafísica de les seves obres. I és ben cert. A causa d'això, una petita paràbola de l'escriptor de Praga va poder convertir-se en l'origen de totes les reflexions d'aquest llibre. Es tracta d'unes quantes ratlles que Kafka va deixar en el seu llegat i que em van despertar l'interès de descobrir per què em resultaven tan colpidores i si hi havia més obres que funcionaven d'una manera semblant.

Només a l'atzar li puc atribuir, però, el fet que durant els cursos de doctorat a la Universitat Autònoma de Barcelona hagués assistit, paral·lelament, a unes classes que em van permetre gestar l'estructura d'aquesta obra, que va ser presentada el mes de juny de 2000 com a treball de recerca, amb el qual vaig cloure la primera etapa com a doctorand. L'anàlisi d'un dels textos de Lessing, sota l'atenta mirada de Dolors Oller, em va fer pensar en la meua tesina de la llicenciatura de filologia alemanya, dedicada a la tragèdia burgesa, que va ser elaborada a Eslovènia sota la tutela de Mira Miladinovič-Zalaznik. Una afirmació addicional que el projecte era viable me la va donar també Jordi Sala amb la seva recerca de les característiques narratològiques dins del drama, que em va permetre aprofundir els coneixements sobre la teoria teatral que vaig obtenir de Janez Vrečko i Lado Kralj a la Universitat de Ljubljana. És allà on vaig aprendre també a mirar la literatura sempre en un context mundial, sobretot a través de l'audàcia del catedràtic del Departament de Literatura Comparada i Teoria de la Literatura, Janko Kos, sempre disposat a esbossar un panorama de les tradicions més diverses per il·lustrar l'evolució o el contingut d'algun concepte que els estudiants creïem conèixer prou bé només a través d'algunes obres més assequibles. Alhora, la incursió al món literari de Kafka de la mà de Jordi Llovet em va permetre recordar La petita fable just en el moment que havia de decidir com fer el treball per finalitzar l'assignatura sobre conceptes de teoria literària de Pere Ballart. És Pere Ballart

qui té íntegrament el mèrit d'haver-me vist capaç d'engendrar un projecte com aquest, perquè va admetre amb un gran interès la possibilitat d'elaborar un treball sobre un escriptor per a ell completament desconegut, Drago Jančar, que va fer necessari fins i tot haver de traduir per a l'ocasió els contes que volia analitzar. I també després, si no hagués tingut el seu suport, interès i paciència, en tots aquells mesos que van ser necessaris per elaborar el treball d'investigació, la meua recerca mai no hauria arribat a bon port. Li vull agrair profundament tota aquesta dedicació.

M'agradaria mostrar també la satisfacció pel fet que un treball que s'ha atrevit a transgredir les fronteres de les literatures nacionals, utilitzant, a més a més, una metodologia que no respecta les limitacions dels gèneres literaris, sigui publicat per l'Institut d'Estudis Catalans. Reconec que aquesta investigació vulnera d'una manera decidida molts conceptes que, per tradició, s'utilitzen per sistematitzar els coneixements sobre la literatura i m'alegra veure que ha estat precisament una institució acadèmica qui ha estat capaç de veure que l'intent de repensar les categories consolidades enriqueix i esperona la reflexió en l'àmbit de la literatura. A tots ells, moltes gràcies.

LA VIDA ÉS UNA COMÈDIA O UNA TRAGÈDIA?

En el títol del seu conte «Ist eine Komödie? Ist eine Tragödie?» («És una tragèdia? És una comèdia?»)¹ Thomas Bernhard fa una pregunta aparentment senzilla. La pregunta que encapçala el conte ens suggereix d'entrada que hem de buscar la resposta en l'àmbit estricte de la literatura, ja que *comèdia* i *tragèdia* són conceptes que hom associa amb la literatura i la distinció entre l'una i l'altra correspon a la teoria de la literatura o, més exactament, als arguments que trobaríem en els estudis dedicats a la teoria dels gèneres literaris. La lectura d'aquest relat ens revela, en canvi, que es tracta d'una qüestió inquietant a la qual no serà fàcil respondre.

El narrador tenia previst anar a veure un espectacle teatral. No hi ha res d'extraordinari en aquesta proposta, es tracta d'una visita rutinària per raó de la seva professió de crític teatral. Aquella nit alguna cosa l'inquieta, com si aquesta visita al teatre no fos tan sols una més en una llarga sèrie de visites teatrals, sinó la gota que farà vessar el got. De cop i volta, no té clar si el teatre, objecte dels seus estudis científics, mereix l'esforç que li ha dedicat durant tant de temps, si una altra anada al teatre és necessària, si té sentit tornar una altra vegada a la sala fosca. Voluntàriament decideix no anar a veure l'espectacle, encara que ja havia comprat l'entrada, s'havia vestit per a l'ocasió i havia anat fins al teatre. No hi entra i es queda a fora, assegut en un banc del jardí públic davant del teatre, tot i que el temps en aquesta època de l'any no hi acompanya gens. Llavors es troba, assegut i immers en la foscor de la nit, amb una altra història. Aquell vespre, en lloc de veure actuar els personatges a dalt d'un escenari i deixar que la seva bona o mala sort afecti el seu estat d'ànim, topa amb un desconegut en la foscor del parc que el fa espectador d'una re-

1. Thomas BERNHARD, «Ist eine Komödie? Ist eine Tragödie?», a *Prosa*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967.

presentació particular tant o més colpidora que allò que hauria pogut veure des de la seva butaca folrada de la sala teatral. A poc a poc, amb passos com d'un àgil director, un desconegut, un home alt i prim, que l'aborda per saber quina hora és, li va descobrint que és un assassí. Aquesta revelació no sembla afectar gaire el narrador perquè continua veient el desconegut com un home estrany, que li crida l'atenció sobretot perquè va ridículament vestit amb roba de dona. Decideix acompanyar l'assassí, que s'ha condemnat tot sol a repetir cada vespre el passeig que el condueix pels mateixos camins que els seus actes criminals, des del teatre fins al Danubi.

La pregunta davant de la qual ens posava el títol del conte no està limitada a la literatura, no és una pregunta que es podria resoldre teòricament després d'haver llegit un llibre, després d'haver assistit a un espectacle. Resoldre la qüestió i tancar el llibre o obrir la porta i sortir a fora és en aquest cas impossible. Allò que ha colpit més l'escèptic crític teatral no és el fet de trobar-se cara a cara amb un assassí, sinó que per presenciar un drama no li ha calgut entrar en un teatre. En un jardí públic, en la foscor de la nit, s'han trobat ell, per casualitat vestit per anar al teatre, i l'altre home, vestit, o més ben dit, disfressat amb la roba de la seva víctima, preparat per representar, un altre vespre, el seu paper. Hi ha, doncs, molts lligams que uneixen l'estrany caminador nocturn amb el teatre. Aquest home torna a despertar en el narrador la mateixa inquietud que es va dibuixar en el seu cap abans de sortir de casa per anar a una altra rutinària visita a un espectacle teatral: veurà una comèdia o bé una tragèdia?

Ara ha perdut la posició privilegiada d'observador no involucrat. Ell i l'assassí estan junts en un petit món. Però, no obstant això, a l'assassí tampoc no li falten referències sobre el món teatral, ell també sap que allò que representaran dins de la sala teatral serà o bé una tragèdia o bé una comèdia. Si sap això, l'assassí pot molt ben saber que la història en el fons de l'obra pot ser perfectament igual en tots dos casos i que només la interpretació dels fets en farà una comèdia o una tragèdia.

No és estrany, doncs, que l'assassí exigeixi al narrador que no li digui si l'obra representada aquella nit és una comèdia o una tragèdia. L'assassí diu, textualment, que aquesta és la primera vegada que no vol saber què és allò que s'hi representa.

Aquesta observació seva la podem entendre com una conclusió: no sempre queda clar què és una peça teatral, si una tragèdia o una comèdia. Poques vegades ens trobem davant d'un exemplar de gènere pur. Però les paraules de l'assassí potsen tenen un altre missatge, ocult, i per això sonen com una súplica. L'assassí no vol que el crític s'hi pronuncii perquè sembla com si allò que fan al teatre també és important per poder entendre la seva vida, perquè li pot donar un o altre sentit. I l'assassí no vol que ningú defineixi la seva vida com

una cosa o altra. Sembla que vol deixar totes dues possibilitats obertes, per no destruir la incertesa que és necessària per poder viure. Com si volgués conservar alguna engruna de la seva dignitat, encara que sigui només per uns moments. Al final l'assassí respon a la pregunta: ell sol ens descobreix que al teatre estan fent una comèdia.

Això vol dir que ni el crim, ni els anys de presó, ni l'angoixa que encara traspua tot el seu ésser no han pogut evitar que sigui vist com un home vestit de dona, res més. Una figura còmica. És així com l'han percebut els ulls del crític. El narrador, que va ser el seu acompanyant d'aquella nit en els habituals passeigs nocturns, no va saber discernir altra cosa que tot —les sabates de taló, el barret, l'abric— pertanyia al vestuari femení. Tot just al final se sabrà que aquestes peces són de la víctima. Per molt amarga i dolorosa que resulti aquesta revelació, no podrà esborrar la primera impressió que l'assassí va fer al crític teatral amb la seva manera de vestir. Al teatre fan, doncs, una comèdia i dins del món de l'assassí la nota còmica també resulta inesborrable. Però, alhora, davant el passejador nocturn d'aspecte curiós ningú no pot oblidar quin dolor, patiment i desesperació s'amaguen darrere la primera aparença de les coses, malgrat que només es puguin entreveure per una esclatxa o es puguin descobrir després d'una llarga passejada i moltes preguntes, pacients i sàvies, per aconseguir que reveli el seu secret.

Bernhard remarca amb aquest conte a dues coses. La primera és que la pregunta inicial, la pregunta proposada en el títol del conte, és una pregunta vàlida per a la vida en si. Ser tràgic o còmic no és un adjectiu que es pugui utilitzar exclusivament en l'àmbit de la literatura. La seva posició en aquest sentit és clara i queda subratllada al final del conte on l'assassí explica que des del seu acte criminal han passat vint-i-dos anys i vuit mesos, que ha estat a la presó i que n'ha sortit —per quedar igualment atrapat. Tota la vida és una presó, o dit d'una altra manera, la vida no és res més que teatre. A més a més, en segon lloc, Bernhard ens avisa que els dos termes, *tragèdia* i *comèdia*, que acostumem a entendre com a dos termes excloents, no ho són en absolut, sinó que poden coexistir, barrejar-se i influir l'un a l'altre.

El conte de Bernhard és un excel·lent punt de partida per al tema que hem de tractar aquí i ens ajudarà d'allò més a fer la primera i més important distinció dels conceptes que van lligats a la paraula *tragèdia*. Al principi, el crític teatral veu l'objecte de les seves reflexions clarament limitat, ell escriu i pensa sobre les coses que formen part de l'art dramàtic i sobre res més. Per això, està condemnat a assistir repetidament a representacions teatrals. L'objectiu de tots aquests esforços teòrics és poder distingir entre els conceptes que són inherents a l'art dramàtic, entre els quals els dos més importants i alhora més problemàtics són, sense cap mena de dubte, la comèdia i la tragèdia, tal com ho anuncia el títol del conte. I, efectivament, qualsevol reflexió teòrica sobre

la tragèdia ha de començar per aquest primer nivell: entendre la tragèdia com un gènere literari i buscar-ne els límits separant-la dels fenòmens literaris que l'envolten. En aquest nivell hem de situar tots els esforços de tants i tants poetes, pensadors i filòsofs que durant segles i segles han intentat definir com hauria de ser una tragèdia. Són els intents de trobar un paradigma vàlid a partir del qual seria fàcil posar fronteres clares i, darrere d'aquest mur de condicions i regles estipulades, finalment trobaríem allò que és la tragèdia pura.

Per trobar els elements que puguin definir la tragèdia, cal establir primer què considerem com a genuïnament tràgic. Sembla més que evident que les tragèdies àtiques del segle v abans de Crist que van escriure Èsquil (525-456), Sòfocles (497-406) i Eurípides (480-406) han de ser considerades com la mesura per a totes les altres formes literàries semblants. Aquesta presumpció té una justificació de pes en la tesi sobre l'origen de la tragèdia defensada principalment per Gerard F. Else,² que nega un desenvolupament gradual de la tragèdia, bé sigui de la poesia ditiràmica, bé dels rituals i espectacles dionisiacs, i sosté que la tragèdia és una creació de dos homes genials, el primer dels quals va ser Tèspis (segle vi aC) i el segon, Èsquil. Un dels seguidors d'Else, Walter Kaufmann, resumeix les conseqüències d'aquest punt de vista d'una manera molt plàstica (la traducció serà meua sempre que no indiqui el contrari):

El concepte d'allò sagrat es troba en quasi totes les llengües, però la paraula no es remunta cap a una font lingüística única, sinó que més aviat en tots els casos assenyala una experiència comuna. El cas d'un fet tràgic és molt diferent. No hi ha una altra paraula igual en totes les llengües, excepte la que van encunyar els grecs al final del segle vi a Atenes, sigui prestada o adaptada. El concepte no es basa en una experiència humana comuna, sinó en una forma de literatura que va ser creada a Atenes per Èsquil i els seus predecessors immediats. Les obres en qüestió es deien *tragèdies* no perquè fossin tràgiques: simplement tenien alguna cosa a veure amb les cabres, i la paraula grega per a 'cabra' és *tragos*. Però l'adjectiu *tràgic* deriva de *tragèdia*.³

Si volem contrastar d'alguna manera aquesta opinió no cal fer altra cosa que acostar-nos una miqueta a l'espai i el temps al qual pertanyen els escriptors les obres dels quals analitzarem en la segona part d'aquest treball i emprar una paràfrasi de les paraules que Hugo von Hofmannsthal va escriure en la seva cèlebre carta al fictici personatge de Lord Chandos:⁴ les paraules es

2. Gerald F. ELSE, *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1965.

3. Walter KAUFMANN, *Tragedia y filosofía*, Barcelona i Caracas, Seix Barral, 1978, p. 460-461.

4. Hugo von HOFMANNSTHAL, «Ein Brief», a *Erzählungen: Erfundene Gespräche und Briefe: Reisen*, Frankfurt del Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1979.

desfan a la boca com bolets podrits. Aquesta frase ressona en el rerefons de moltes obres de la *Wiener Moderne* perquè l'extraordinari esclat, no només de la literatura, sinó també del pensament en general en l'Àustria de començament del segle xx, també va portar la dolorosa consciència que el llenguatge com a eina d'expressió no és fiable. Som lluny de trobar-nos ara i aquí sota l'amenaça de l'inefable, que perseguia la generació d'Hofmannsthal, però sí que podem extreure de la seva experiència sobre la crisi poètica un escepticisme envers el llenguatge. Per utilitzar la paraula *tragèdia* i tots els seus derivats d'una manera molt més àmplia no necessitem cap altre argument que aquest: si ens centrem en la literatura del segle xx, llavors no podem oblidar que les paraules es van forjant amb el pas del temps i van adquirint noves dimensions. De fet, ni tan sols és necessari posar en dubte que la tragèdia és en primer lloc una forma de literatura que es va desenvolupar a Atenes cap al segle v abans de Crist i que tots els altres usos d'aquesta paraula, com també l'adjectiu *tràgic*, en deriven, encara que trobarem molts investigadors de prestigi que ni tan sols no s'han plantejat mai aquesta possibilitat. Aquest és el cas de Karl Jaspers, que representa just l'altre extrem en la consideració de la importància de la tragèdia grega per jutjar què pot ser considerat tràgic. En el llibre *Von der Wahrheit* («Sobre la veritat»)⁵ desenvolupa una teoria del saber tràgic a fi de disposar d'una categoria filosòfica amb la qual pugui recórrer diverses obres literàries i filosòfiques en què es manifesti aquest saber. Jaspers parla sobre el saber tràgic, que comença amb la consciència que el transcurs del temps no permet cap repetició, i entre les manifestacions històriques d'aquesta consciència també hi ha evidentment la tragèdia grega, però sense que ocupi un lloc per sobre d'altres fenòmens semblants i tampoc no és considerada la forma originària. Els començaments del saber tràgic es troben ja en l'èpica d'Homer, però Jaspers fa extensible la seva categoria fins i tot a algunes altres obres de la poesia èpica com és, per exemple, *Edda*, el recull poètic islandès del segle XIII. Les tragèdies són per ell una manifestació del fenomen tràgic. És a dir, que les situacions i els esdeveniments que formen part d'una tragèdia són simplement el mitjà a través del qual el saber tràgic arriba a prendre una forma representable i es pot manifestar.

No podem negar, de cap manera, que la problemàtica que envolta el terme *tragèdia* és molt complexa. Un altre enfilall de preguntes el podem descobrir si mirem, per exemple, com aquest mot ha penetrat dins la llengua alemanya. El procés d'assimilació d'aquesta paraula, que ha estat diferent del de les altres grans llengües europees, suscita la reflexió i deixa en evidència, d'u-

5. Karl JASPERS, «Vollendung der Wahrheit in ursprünglichen Anschauungen (Beispiel: das tragische Wissen)», a *Von der Wahrheit*, 3a ed., Munic i Zuric, Piper, 1983, p. 917-960 (1a ed., 1947).

na manera molt clara, d'on provenen bona part dels problemes terminològics. Els fenòmens literaris que acostumem a anomenar *tragèdies* són simplement massa diferents entre si. Realment sembla que d'alguna manera només les tragèdies gregues mereixerien aquest nom. A més a més, no podem deixar de banda que l'era moderna coneix una altra paraula que es refereix als espectacles teatrals i que és avui igualment estesa per tot el nostre àmbit cultural, tot i que probablement no és pas menys problemàtica que *tragèdia*. Es tracta de *drama*. Peter Szondi⁶ situa el naixement d'aquesta forma teatral a l'època del Renaixement i la defineix com una forma feta a través del diàleg i en un present absolut. És a dir, que s'ha desenvolupat a partir del moment en el qual les peces teatrals no tenen pròleg ni epíleg i quan també ha desaparegut de l'escenari el cor. Aquesta definició és purament formal i ens pot ajudar a separar les obres teatrals modernes de l'antiga tragèdia, de les representacions litúrgiques medievals, dels espectacles de teatre popular en el temps del Barroc i també de les peces històriques de Shakespeare, tal com suggereix el mateix Szondi. La seva definició ens serveix de poc per jutjar els casos problemàtics de la producció teatral dels últims dos segles, als quals, a aquest pas evolutiu de la forma dramàtica, s'hi afegeix una clara voluntat de representar a través del diàleg un determinat tipus d'acció que sigui tan commovedor com les històries representades en les antigues tragèdies. Què fem, doncs, amb les peces de Friedrich Hebbel o amb *La senyoreta Júlia* de Strindberg, que porten el subtítol de tragèdia? No són tragèdies només perquè tot esdevé en forma de diàleg; mentre que, en canvi, *La núvia de Messina* de Schiller, escrita amb la intenció de tornar al cor el paper que antigament havia ocupat en el teatre, sí que ho seria? Tot sembla indicar que necessitaríem una paraula que pogués englobar totes les obres teatrals que són una classe especial de drames, en les quals intuïm l'existència d'un sentit tràgic entès genèricament i a través del qual es poden enllaçar els diversos tipus d'obres. La llengua alemanya ha aconseguit forjar aquesta paraula, però veurem que tampoc no ha servit per foragitar la paraula *tragèdia* i encara menys l'adjectiu *tràgic*.

L'alemany ha adoptat la paraula grega en forma de *Tragödie*, però alhora la llengua ha desenvolupat també la paraula *Trauerspiel*, que podem traduir com el 'drama seriós', que va ser utilitzada a partir de l'època de la Il·lustració per designar les obres escrites amb la intenció de fer tragèdies en llengua alemanya. Així, doncs, la diferència entre la tragèdia grega, originària, i les tragèdies de l'època moderna, o obres que com a mínim ho pretenien ser, és en alemany molt evident. L'existència de les dues paraules permet, de fet, fer una distinció molt neta entre una i altra classe d'obres literàries, cosa que ha sabut explotar molt àgilment Walter Benjamin en el seu estudi sobre l'origen

6. Peter SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963.

del drama barroc alemany. En bona part és la versatilitat de l'idioma alemany allò que li ha permès negar categòricament la possibilitat d'anomenar *tragèdia* qualsevol obra fora de l'àmbit estricte de l'època grega, ja que totes les altres es poden designar amb la paraula *Trauerspiel*. Benjamin és molt estricte amb l'ús d'una i altra paraula perquè rebutja l'existència d'un sentit tràgic entès genèricament. Aquesta actitud l'ha convertit en un dels més ferotges defensors de les diferències específiques de les tragèdies gregues, que no es poden de cap manera diluir en comparacions amb la dramàtica moderna. Alhora la seva actitud no està dirigida contra els drames seriosos de la nostra era com si fossin uns exemplars menys aconseguits, sinó que simplement en subratlla la diferència. Benjamin alça la veu contra la filosofia del sentit tràgic, que té les seves arrels, segons ell, en la filosofia de Friedrich Nietzsche. Ell és el primer que va començar a estudiar el mite tràgic com una estructura purament estètica i això ha permès desvincular la tragèdia del seu món, estudiar-la fora dels patrons morals vàlids en l'època en què es van crear aquestes obres. En definitiva, allò que demana Benjamin és una filosofia històrica de la tragèdia. Això vol dir que sent la necessitat d'eixamplar la reflexió sobre les tragèdies més enllà de buscar-hi només lleis formals. No n'hi ha prou amb una poètica, cal conèixer també la idea de la literatura tràgica; però això no s'ha de fer amb generalitzacions, com ha fet la filosofia del sentit tràgic —Benjamin ataca sobretot dos contemporanis seus: Volkert i Scheler—,⁷ sinó sempre amb situacions històriques concretes:

Els personatges literaris existeixen només en literatura. Igual com les imatges brodades s'integren al rerefons del seu canemàs, els personatges són tan entreteixits dins de la totalitat de la seva literatura que, de cap manera, no en podem extreure res de particular.⁸

El plantejament de Benjamin és, doncs, molt lluny de jutjar la matèria amb uns paràmetres massa estrets, cosa que passa sovint amb altres defensors del purisme en l'ús de la paraula *tragèdia*. Seguint el seu camí hi ha el perill d'acabar més o menys com Helen Gardner: dient que «tragèdia és una plata molt rara».⁹ Això ens forçaria a compartir amb ella l'opinió que a part de les tragèdies gregues molt pocs autors poden servir com a mesura per saber si

7. J. VOLKERT, *Ästhetik des Tragischen* (1917) i MAX SCHELER, *Über das Tragische* (1915). Les tesis de Scheler són fàcilment assequibles a MAX SCHELER, «Zum Phänomen des Tragischen», a *Vom Umsturz der Werte*, Berna i Munic, Francke, 1972, p. 149-161.

8. Walter BENJAMIN, «Ursprung des deutschen Trauerspiels», a *Gesammelte Schriften*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1972, p. 283-284.

9. Helen GARDEN, «The concept of the tragic today», a *Religion and literature*, Nova York i Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 90.

avui dia existeix alguna obra teatral que pugui ser considerada una tragèdia. La resposta és inevitablement negativa: cap obra actual no suportaria una comparació amb els grans tràgics i encara menys amb Shakespeare, l'autor que no només no ha pogut ser mai superat, sinó que la nostra època ni tan sols el sap llegir i entendre com cal, precisament perquè no sabem identificar en les seves obres aquells elements que fan que se les pugui anomenar *tragèdies*:

El fet que la nostra era sigui particularment sensible a tot el que és irracional, a la incoherència de les nostres vides, és la causa que veiem el pecat com una malaltia i no com una tria volguda del mal, i la idea d'un acte heroic ens resulta poc simpàtica. Per això, la nostra resposta a les tragèdies de Shakespeare és diferent de les respostes de Johnson o de Coleridge o de Bradley. Els elements d'aquestes tragèdies, que ells coneixien però que consideraven de poca importància en tot el conjunt, prenen per a nosaltres un pes molt gran. Però l'intent deliberat d'utilitzar aquestes grans obres com a il·lustracions de la nostra pròpia condició, de manera que no es desavinquin amb les nostres concepcions, és un empobriment esfereïdor de tot allò que ens han d'oferir. [...] Fer les tragèdies de Shakespeare conformes a la nostra idea del fet *tràgic* com un fet *sense sentit*, sacrificar el poeta de Shakespeare al nostre anhel d'espectacle i de violència, és una arrogància atroc.¹⁰

L'objectiu final, que persegueix aquest treball és elaborar, a través de les reflexions sobre la naturalesa de la tragèdia, una base a través de la qual seria possible afrontar l'anàlisi d'algunes obres concretes que no pertanyen a la tradició dramàtica, sinó a la narrativa breu, però que amb la seva estructura i sobretot amb la problemàtica que plantegen, justifiquen la utilització de la impressionant maquinària teòrica que s'ha desenvolupat al voltant de la tragèdia. Per fer-ho haurem d'eixamplar una mica més el nostre horitzó i no quedar-nos estancats en l'estudi d'unes quantes obres canonitzades, aquesta és una condició indispensable. Com a suport per elaborar uns criteris més oberts ens servirà l'actitud que ens suggereix, amb un somriure de complicitat, Friedrich Dürrenmatt:

En la manera com es practica l'art avui dia crida l'atenció l'obsessió que hi ha envers la puresa. Tothom s'esforça per allò que és purament poètic, que és purament líric, purament èpic, purament dramàtic. El pintor té com a objectiu aconseguir allò que és purament pictòric; el músic, allò purament musical.[...] Però, no deixa de ser curiós que en aquesta època que no es distingeix precisament per la seva puresa, tothom creu que ha de trobar l'única puresa veritable. [...] De la mateixa manera, tampoc no es poden

10. Helen GARDEN, *Religion and literature*, 1971, p. 117-118.

comptar ja totes les teories teatrals dels dramaturgs moderns sobre què és purament teatral, què és purament tràgic i què és purament còmic. Cada autor dramàtic en té preparades tres o quatre i per aquesta raó, jo mateix també començo a pensar de fer-me'n també una per a mi.¹¹

Considero que aquestes paraules són un argument vàlid, no només per preguntar-se, de la mateixa manera com el crític teatral en el conte de Bernhard, si afegir una altra teoria sobre l'essència de la tragèdia, que separi el gra de la palla, podria tenir algun sentit, especialment en la nostra era «que no es distingeix precisament per la seva puresa». Dürrenmatt deixa entreveure un altre punt de vista que és potser més interessant que l'escepticisme que podem percebre al primer cop d'ull. Això d'atribuir a cada dramaturg, a cada autor de teatre la seva teoria elaborada en la recerca de la puresa, fa que hàgim d'entendre totes les teories i, a partir d'aquí, també tots els conceptes no com un monòlit sinó com una cosa que, com un organisme viu, s'està fent contínuament i que va canviant amb les noves aportacions. Aquest punt de vista i el sentit de tenir present l'evolució històrica dels conceptes literaris és allò que més es troba a faltar en l'abans citada opinió de Helen Gardner.

La història de la concepció crítica de la tragèdia és plena d'aquesta mena de dogmatisme; és més, sembla que el concepte de tragèdia com a tal ha avançat i ha canviat precisament estipulant regles noves i superant les velles, que semblaven inamovibles. Per molts canvis que aquest procés hagi portat en la manera d'entendre què és o com ha de ser una tragèdia, podem afirmar que existeix una línia evolutiva que ens connecta amb les tragèdies gregues. La prova que aquesta línia existeix podria ser que avui encara entenem la paraula *tragèdia* sense ajut de cap diccionari en totes les llengües que formen part del nostre àmbit cultural i això és així, fins i tot, per a les persones que no han vist mai cap obra d'Èsquil, Sòfocles o Eurípides o que potser ni tan sols saben que aquests grans autors tràgics van existir algun dia. Acabem de fer, deliberadament, una conclusió, saltant-nos la frontera que separa una forma literària establerta de l'ús de la llengua quotidiana. Evidentment, aquest pas seria fals si no tinguéssim cap altre punt de suport que les obres teatrals i les poètiques escrites a fi que els autors poguessin dominar millor el seu art. Si les coses haguessin anat d'aquesta manera, potser sí que la tragèdia s'hauria convertit fa temps en un vestigi del passat. La noció de què és tràgic, la noció que va fer entendre la gent que una peça teatral és una tragèdia, es va estendre fa temps més enllà dels límits de la literatura. Així, doncs, la gent ha comprès que per veure una tragèdia no cal anar al teatre. De la mateixa manera, el crí-

11. Friedrich DÜRRENMATT, «Theaterprobleme», a *Theater: Essays und Reden*, Zurich, Asche, 1980, p. 31 (1a ed. de l'assaig, 1954).

tic de Bernhard acaba veient, podríem dir, fins i tot, que acaba aprenent, que l'objecte dels seus estudis no té unes fronteres tan clarament dibuixades com havia pensat, que els conceptes de tragèdia i comèdia han transcendit els seus límits inicials i han inundat la vida.

Aquesta noció sobre què és tràgic, que es basa en el sentit comú, no ens pot servir de cap manera de guia per fer una anàlisi seriosa de les obres escollides. El fet que aquest terme s'hagi generalitzat tant és simplement una prova més que ha de ser possible esbossar, si més no, una línia que pugui fer palesa l'evolució dels conceptes relacionats amb la tragèdia fins als nostres dies. Aquest és l'objectiu de la primera part del present treball, on intentarem acotar el terme *tragèdia* primer dins del marc dramàtic. Sospesarem diverses propostes teòriques fetes al llarg de segles per instruir els autors dramàtics com s'ha d'escriure una tragèdia i reflexionarem sobre quins criteris cal seguir per traçar la frontera entre la comèdia i tragèdia. I, en darrer terme, ens dedicarem a les concepcions filosòfiques que a través de les reflexions sobre les obres teatrals en van voler aïllar l'essència i definir què és i on es troba en realitat el sentit tràgic.

PRIMERA PART

QUÈ ÉS *TRÀGIC*?

LA DICOTOMIA
ENTRE UN GÈNERE LITERARI
I UNA CONCEPCIÓ METAFÍSICA

LES POÈTIQUES

La història d'Europa només es pot concebre en la línia d'aquesta explicació represa sempre amb els déus. Prendre-li aquesta dimensió metafísica suposa no comprendre res del seu poder de progressar i de recuperar-se.¹²

Per moltes voltes que donem a la qüestió sobre què pot ser considerat tràgic, sempre ens trobem davant la mateixa dicotomia. D'una banda, som davant d'una concepció literària que correspon a un gènere concret, a la tragèdia; i, de l'altra, hem de buscar el significat d'aquest adjectiu dins d'una concepció antropològica, metafísica i existencial que parteix de la situació de l'existència humana i que s'ha desenvolupat en la filosofia a partir del segle XIX. Per això val més desenredar aquest cabdell amb compte i intentar no barrejar els dos fils. Primer serà necessari, doncs, veure com va evolucionar la concepció literària. Aquest gènere ha travessat un bon grapat de segles i s'ha modificat substancialment. De fet, ha canviat tant que, si no fos perquè en aquest llarg camí s'ha produït la necessitat de definir la tragèdia —no amb regles formals, sinó precisament amb aquell mateix sentit tràgic que la filosofia va esmerçar tants esforços per definir—, ara ja no podríem parlar de tragèdies. Per poder fer un esbós d'aquest desenvolupament cal ja d'entrada abandonar qualsevol pretensió de voler presentar un panorama exhaustiu i fixar l'objectiu en l'intent de marcar punts d'inflexió importants per a la literatura actual, que ens permetran trobar amb més facilitat alguns vestigis d'aquest pensament teòric en els quatre relats curts que tenim la intenció d'analitzar.

EL JOU DE LES PRESCRIPCIONS

Les poètiques modernes de la tragèdia deriven essencialment de la «Poètica» d'Aristòtil (384-322). La influència de la seva obra es va produir tant en

12. Jean-Marie DOMENACH, *El retorno de lo trágico*, Barcelona, Edicions 62, 1969, p. 241 (1a ed., 1967).

forma d'adopció, de desenvolupament i de sistematització com també en forma de malentesos i de crítica. Les seves definicions sobre la manera d'organitzar la faula van tenir una rellevància cabdal, sobretot en la doctrina clàssica de les tres unitats i en la posterior correcció per part de Lessing. Això mateix també passa en el cas d'altres conceptes que tenen el seu origen en aquesta obra, entre els quals ocupa el lloc més destacat la idea que la tragèdia és «una imitació que tot suscitant compassió i temença opera una purificació d'emocions d'aquesta mena».¹³

El concepte de *kátharsis*, que descriuen d'una manera tan parca les paraules que acabem de citar, va suscitar posteriorment abundants i contradictòries interpretacions, que van molt més enllà del propòsit pràctic i limitat a l'àmbit de la literatura amb el qual va néixer la «Poètica» d'Aristòtil. L'objecte del llibre d'Aristòtil és la tragèdia com una forma literària concreta, tal com afirma Peter Szondi:

La meta del text d'Aristòtil, en la seva condició de doctrina poètica, és determinar els elements de l'art tràgic; la tragèdia construeix, doncs, l'objecte, no la idea, del seu estudi. Fins i tot quan en les seves indagacions sobre l'origen i l'efecte que produeix transcendeix l'obra singular, es manté en l'àmbit empíric, de manera que les afirmacions a les quals arriba com a poètica —la mimesi com a origen de l'art i la catarsi com a efecte de la tragèdia— no s'expliquen per si soles, sinó a partir de la rellevància que tenen per a la literatura.¹⁴

El filòsof grec va començar a influir amb les seves obres en l'edat mitjana. La teoria de la tragèdia d'Aristòtil farà notar més la seva influència en el segle XVI a Itàlia i en el segle XVII a França. Ara bé, en la seva entrada triomfal cap a les literatures europees va haver de compartir l'espai i l'àrea d'influència amb una altra obra d'una importància igualment rellevant per a l'elaboració de les poètiques modernes: l'epístola *Ad Pisones* d'Horaci, que defensava la retòrica com a mare de totes les arts. El fet que des d'aquest punt de vista «el poeta, igual que un orador, es proposa provocar un determinat efecte sobre els seus oients a través del sentit de la seva poesia, com si es tractés d'un discurs»¹⁵ va ser molt influent. És probable que darrere de les poètiques prescriptives, tal com es van anar desenvolupant a partir del Renaixement i van dominar les èpo-

13. ARISTÒTIL, «Poètica», a *Retòrica. Poètica*, traducció de Joan Leita, Barcelona, Edicions 62, 1998, p. 323, cap. VI («La tragèdia. Les seves parts»), (1449b).

14. Peter SZONDI, *Teoría del drama moderno: Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994, p. 116.

15. Elder OLSON (ed.), *Aristotle's «Poetics» and English literature*, Chicago i Londres, The University of Chicago Press, 1965.

ques del classicisme i de la Il·lustració, hi hagi la creença que només seguint certes regles i formes convencionalment establertes es pot tenir la garantia de complir les condicions necessàries per elaborar una obra d'art. Partint del text d'Aristòtil, els seus comentaristes posteriors van estipular unes regles rígides per a la tragèdia, que s'havien d'aplicar en tots els casos. De totes maneres, el jou d'aquestes prescripcions no es va fer notar de veritat abans que la tragèdia com a gènere literari hagués fet la seva segona florida. Després de l'època de la Grècia clàssica, l'esclat de les grans peces teatrals es va repetir en un període relativament curt de temps en els països que tanquen el món occidental: els drames de William Shakespeare (1564-1616), el Segle d'Or espanyol amb les obres de Lope de Vega (1562-1635) i de Calderón (1600-1681), i finalment el classicisme francès, que té els dos màxims representants en les tragèdies de Pierre Corneille (1606-1684) i de Jean Baptiste Racine (1639-1699). Observem que tots tres moviments literaris tenen lloc en un període no gaire superior a cent anys. Després d'aquesta excepcional collita de grans obres no es va tornar a repetir mai més una època igualment fructífera, per molt que no es van estalviar esforços per part dels autors dramàtics i encara menys per part dels qui volien opinar teòricament sobre com s'havia de fer la tragèdia per poder-se situar al mateix nivell que els grans predecessors.

Entre totes les regles que havien de guiar el camí dels autors dramàtics va assolir, per la seva importància, una categoria a part la teoria sobre les tres unitats, desenvolupada per Ludovico Castelvetro a la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) i que comprenia la unitat de temps, d'espai i d'acció. Cal subratllar que Aristòtil parla amb un cert èmfasi només sobre la unitat d'acció, necessària per garantir una connexió orgànica de les diferents parts de l'obra. En canvi, l'exigència que l'acció representada ha de començar i acabar en el període d'un dia no és tan clarament expressada com volia fer creure Milton (1608-1676) en el pròleg de la seva tragèdia *Samson Agoniste* (1671) dient que les tragèdies s'havien d'estructurar d'aquesta manera «d'acord amb una regla antiga i amb el millor exemple».¹⁶ Precisament per la seva influència sobre els autors dramàtics dels segles XVII i XVIII, no podem deixar a part aquesta imposició formal, ja que va incidir sobre el desenvolupament d'una tradició de literatura culta, aristocràtica i diametralment oposada a la tradició popular. Però, per molta importància que assolissin aquestes regles en una determinada època, eren molt fràgils a causa de la seva rigidesa. Les veus que en demanaven l'abolició no es van fer esperar. Samuel Johnson, en el seu *Preface to Shakespeare*, escrit l'any 1765, defensava la llibertat en la representació de l'espai escènic i el temps d'acció:

16. R. P. DRAPER (ed.), *Tragedy: Developments in criticism*, Londres, Macmillan Press, 1980, p. 16.

Qualsevol obra requereix de l'audiència una capacitat d'imaginació, i si un espectador es pot imaginar que és transportat des de Londres fins a l'Alexandria de Ptolemeu, es pot imaginar també tots els altres canvis de l'escenari i de temps.¹⁷

I és precisament a Anglaterra on també la tercera de les tres unitats, la unitat d'acció, va ser més polèmica, ja que la dramàtica anglesa es caracteritza per les obres amb doble trama, característica ben visible en les obres de Shakespeare. Per això era difícil fer coincidir la naturalesa d'aquestes obres amb l'opinió de John Dryden (1613-1700), que defensava la unitat d'acció en una tragèdia: «hi ha d'haver un punt de convergència on conflueixin totes les línies».¹⁸

Una altra exigència classicista es va desenvolupar a partir de les diferències que Aristòtil descobria entre la tragèdia i la comèdia:

La comèdia pretén de representar les persones pitjors del que són en realitat, mentre que la tragèdia pretén de representar-les millors que les persones que actualment existeixen.¹⁹

A partir d'aquí es va originar una rígida separació de gèneres. Aquesta supervisió de la puresa de la tragèdia no tenia altre objectiu que preservar la dignitat del gènere noble, evitant de barrejar en la mateixa obra «bufons i reis». L'oposició entre aquests dos tipus de personatges era característica en el teatre popular i també en algunes obres de Shakespeare. Tot i això, la crítica classicista va intentar evitar la penetració de qualsevol element còmic a les obres de la literatura elevada i culta.

La nota predominant en la teoria classicista de la tragèdia era vetllar per conservar el nivell que corresponia a aquest gènere i els esforços per mantenir la seva puresa són només una part d'aquesta tasca. El llenguatge havia de ser elevat, però també l'obligació que la tragèdia tingués protagonistes d'una dignitat i posició social elevada es va anar estenent cada cop amb noves exigències, especialment en el teatre francès del segle XVII. Així, per exemple, Racine en el pròleg de *Fedra* (1677) ens explica que va preferir que les paraules amb les quals Hipòlit va ser acusat d'immoralitat les pronunciés la dida i no pas Fedra perquè «he cregut que la calúmnia era una cosa massa basta i massa negra per posar-la en boca d'una princesa que sempre tenia sentiments tan nobles i tan virtuosos».²⁰

17. R. P. DRAPER (ed.), *Tragedy...*, p. 17.

18. R. P. DRAPER (ed.), *Tragedy...*, p. 17.

19. ARISTÒTIL, «Poètica», p. 316, cap. II («Diferència per l'objecte imitat»), (1448a).

20. Jean RACINE, *Théâtre complet*, París, Garnier, 1980, p. 577.

Precisament aquestes exigències sobre com havia de ser la naturalesa d'un heroi digne de sortir a l'escena en una tragèdia van ser la causa d'un dels canvis més importants que es van produir en la interpretació de la «Poètica» d'Aristòtil. Les ramificacions d'aquesta innovadora visió, l'autor de la qual és Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), arriben fins i tot a la nostra època i per això convé mirar-nos el seu punt de vista amb una miqueta més de detall.

LA INVASIÓ DE LA VIDA QUOTIDIANA

El rebuig de la norma del teatre classicista, que determinava que tots els personatges d'una tragèdia havien de ser forçosament nobles, sembla que és, a primer cop d'ull, un simple gir tècnic que va permetre a Lessing introduir a l'escenari, en lloc de reines, les joves belleses de la classe emergent. La desaparició de la regla de la diferenciació de nivells va obrir el camí al realisme tal com va sorgir en la segona meitat del segle XIX, que finalment va guanyar la batalla començada per Lessing.²¹ Lluny d'haver produït un altre Homer o un altre Shakespeare, a la poètica de Lessing —mirant els seus efectes en l'àmplia xarxa de causes i efectes— se li pot atribuir una part del mèrit del fet que avui la realitat quotidiana, *vita et mores*, formi la part principal de tota la producció literària.

Tot i l'antiguitat del conflicte sobre la posició social dels herois en una tragèdia, l'any 1958 Arthur Miller (1915) encara s'havia de defensar dels atacs de la crítica acadèmica, que consideraven que Willy Loman, l'heroi del seu drama *La mort d'un viatjant* (1949), tenia una posició social inadequada per a una tragèdia. És veritat que podem tenir dubtes seriosos sobre si aquest personatge pot ser considerat un heroi tràgic, però això no és a causa de la seva posició social, sinó a causa d'una crítica social massa explícita:

La funció de la tragèdia és revelar la veritat sobre la nostra societat, que frustra i denega els drets de l'home a la dignitat personal; i la il·lustració de la tragèdia és la descoberta de la llei moral que suporta aquest dret.²²

En el seu assaig, que porta el títol *Tragedy and the common man* («La tragèdia i l'home comú», 1949), hi trobarem una de les explicacions més convincents pel que fa a la posició socialment elevada dels protagonistes de

21. ERICH AUERBACH, *Mimesis: Das dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, Francke, 1942. Vegeu sobretot el capítol dedicat a Schiller.

22. R. W. CORRIGAN (ed.), *Arthur Miller: A collection of critical essays*, Nova Jersey, Prentice Hall, 1969, p. 81-93.

les tragèdies gregues. Miller considera que aquest tret característic, que s'havia convertit durant llargs segles en una rígida regla, no és altra cosa que una simple conseqüència del fet que vivien en una societat que coneixia l'esclavatge. Quan un gran nombre de gent no té cap alternativa, com que són esclaus, és més aviat inevitable que ningú no es pugui imaginar que un drama, i encara menys una tragèdia, sigui possible fora dels cercles més alts de la societat.

La distinció i la importància de la posició que ocupa l'heroi envers els altres homes tardarà a desaparèixer de la teoria literària. En el llibre de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (1957),²³ les velles regles rígides hi van trobar una aconseguida renovació, que ha dotat les seves tesis sobre les cinc diferents classes de ficció de la capacitat d'enfrontar-se amb èxit a la riquesa i diversitat de les obres literàries, no només del passat, sinó també de l'actualitat. L'esfera habitual de la tragèdia està definida com l'espai on trobem que l'heroi encara és superior als qui l'envolten, però comparteix amb ells el mateix medi i el mode narratiu que correspon a aquest gènere, que rep la denominació de *mimètic alt*, en oposició principal amb el mode *mimètic baix*, que es troba representat en bona part de la narrativa realista.

Com ja hem dit, l'objectiu de la vida de Lessing va ser canviar les coses, especialment en el teatre, ja que, segons la seva opinió, el punt més alt entre totes les arts pertanyia a la poesia dramàtica, tal com ho va expressar en una carta al seu amic Nicolai, que data de l'any 1769, on Lessing parla de la seva teoria dels signes, a partir de la qual entén una tragèdia com l'acció, el procés, el llenguatge que s'esdevé en el temps. Tots els canvis comencen enderrocant allò que ja no serveix. A l'inici de la seva trajectòria com a crític literari, Lessing rebutjava l'ideal estoic de la tragèdia classicista, rebutjava el teatre francès que en aquell temps representava l'únic model.²⁴ Fins i tot darrere d'un discurs tan convincent sobre la naturalesa de la poesia i de la pintura com és el seu *Laokont* (1766) s'amaga l'atac contra la tragèdia classicista. La seva funció no és altra que afegir una raó més per a la necessària renovació de la concepció de la poesia dramàtica. Abans d'escriure *Laokont*, de molt jove, Lessing va publicar *Briefe die neueste Litteratur betreffend* («Cartes sobre la literatura

23. Northrop FRYE, *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

24. És simptomàtic que la primera meitat del segle no va ser dominada per cap poeta o escriptor, sinó per l'erudit professor Johann Christoph Gottsched (1700-1766). En un intent de rebutjar la tradició barroca va publicar *Versuch einer kritischen Dichtkunst* («Intent de l'art poètic crític», 1730), una poètica normativa que volia fer complir al peu de la lletra les normes estrictes del classicisme francès i s'emmirallava en les obres de Corneille i Racine. Tot i el seu esforç considerable, no va tenir cap seguidor entre els dramàtics i la seva pròpia tragèdia *Der sterbende Kato* («Cató moribund», 1732) va ser l'única collita dels seus objectius teòrics.

recent», 1756-1765) i ja llavors es va fer evident que tota la seva obra teòrica no és altra cosa que una justificació de la seva activitat creativa i de la seva particular i innovadora visió del futur teatre alemany, que es basa en una personal interpretació de la teoria de la tragèdia d'Aristòtil. Així va néixer la tragèdia burgesa que va servir per rebutjar totes les normes classicistes que regulaven la disposició temporal i espacial i, sobretot, la norma que obligava que els personatges d'una tragèdia havien de ser forçosament nobles. És curiós observar com la majoria dels escrits teòrics de Lessing expressen la voluntat de saber com, de quina manera, l'obra aconseguirà els efectes desitjats sobre el públic. Pensem només en la seva teoria dels signes, que és la part essencial de *Laokont*. Si buscava mitjans d'imitació apropiats per a cada art, això no tenia cap altre objectiu que trobar la manera més encertada d'influir sobre el públic, la qual cosa ens pot fer pensar que Lessing no va voler únicament postular el caràcter ficcional de l'art, sinó que també va voler canviar la funció que havia de tenir l'art. Per això, Lessing considerava que l'art ha d'influir sobre els espectadors d'una manera molt especial, tal com es veu en la seva interpretació de la *kátharsis*.

Aristòtil diu que l'objectiu de la tragèdia és la *kátharsis*, paraula que hauríem d'entendre, segons Wolfgang Schadewaldt,²⁵ en el seu sentit bàsic, medicinal, com a purgació, eliminació de totes les substàncies molestes tant en el cos com en l'ànima a fi de permetre el sanejament de l'organisme. És evident que Lessing no hi estaria d'acord. La tragèdia ha de provocar que els espectadors esdevinguin més bons, els ha de millorar com a persones. Per fer-ho, han de veure accions que siguin capaces de commoure'ls, de provocar-los compassió. Lessing va exigir que els herois de les tragèdies havien de ser de la mateixa condició social que el públic, perquè és molt més fàcil identificar-se amb algú que ens és igual. Sentir el dolor d'altri com a propi és la condició principal per sentir compassió.

Durant temps i temps aquests ideals humanístics de Lessing van regnar en la tragèdia europea. Avui difícilment hi ha ningú que cregui que és possible millorar les persones a través de l'art; no obstant això, l'herència de les idees de Lessing encara hi és present. Pensem només com és d'important encara, sobretot en el teatre, la cinematografia i la televisió o també en la literatura, quan es tracta d'obres destinades al gran públic, el fet que els espectadors/lectors puguin identificar-se amb els personatges ficticis, que puguin sentir el seu patiment com si l'experimentessin sobre la seva pròpia pell.

25. Wolfgang SCHADEWALDT, «Furcht und Mitleid. Zu Lessings Deutung des aristotelischen Tragödeiensatzes», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1956.

LA REAFIRMACIÓ DE LA FE EN LA TRAGÈDIA MODERNA

Després d'innovacions i de canvis en la concepció de la tragèdia promoguts per Lessing, la literatura alemanya va aconseguir el seu propòsit d'encaixar-se cap a una època daurada, que comença amb les obres de Goethe (1749-1832) i Schiller (1754-1805) i es prolonga fins a l'extraordinari llegat que ens va deixar el seu romanticisme. Tot i que les obres dramàtiques ocupen un lloc destacat dins de la producció d'aquests dos grans clàssics, les qüestions que es refereixen a la tragèdia no les van tractar teòricament amb una èmfasi especial. Això és vàlid sobretot per a Goethe, del qual es conserven només algunes declaracions recollides en les converses amb Eckermann.²⁶

Schiller, en canvi, es va dedicar amb més voluntat a elaborar el seu propi punt de vista teòric. Schiller parteix de la posició que la fatalitat que dominava la tragèdia grega com una força independent no té cap equivalent en l'era moderna i que per això ha de ser substituïda per una idea d'ordre natural. Schiller va trobar el punt de suport en la filosofia de Kant i aquesta concepció de la tragèdia troba la seva extraordinària materialització en la trilogia de *Wallenstein* (1800). Allò que determina el fracàs de l'heroi no és una falta comesa, sinó la imperfecció moral del seu caràcter. Per una banda, Wallenstein és conscient de la seva ambició, però, per l'altra, també sap que és incompatible amb l'ordre objectiu, l'ordre natural i còsmic en el qual creu. D'aquí, l'heroi és conscient que està violant unes regles que accepta com a vàlides i en aquesta consciència es fonamenta la seva incapacitat d'actuació i el seu fracàs.

Un altre punt de vista interessant el trobarem exposat en la introducció al seu drama *La núvia de Messina* (1803), on demana que els autors contemporanis tornin a donar al cor el mateix paper que aquest ocupava en la tragèdia grega, perquè «l'ànim de l'espectador ha de conservar la seva llibertat quan es manifesten les passions més violentes: les impressions que sent no l'han d'arrossegar, sinó que ha de mantenir-se serè, amo de si mateix i a distància de les emocions que experimenta».²⁷

Tal com podem veure, aquestes paraules són una clara premonició de les idees programàtiques que desenvoluparà en el segle xx Bertolt Brecht amb el seu teatre èpic. Segons l'opinió de Kurt von Fritz,

26. Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, Munic, DTV, 1976. El dia 6 de juliol de 1824 escriu Goethe a Kanzler von Müller: «Tot el que és tràgic es fonamenta en una contradicció insalvable. El sentit tràgic queda anul·lat en l'instant que s'arriba a un compromís o aquest sembla possible.»

27. Friedrich SCHILLER, «La núvia de Mesina. Prólogo del autor. El empleo del coro en la tragedia», a *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1973, p. 971-977.

Brecht, sense saber-ho, s'acosta molt a Plató, que es va pronunciar en contra de la tragèdia com una forma d'art precisament per la mateixa raó, és a dir, a causa del rebuig de la seva càrrega emocional que enterboleix el judici racional.²⁸

A partir d'aquí podem veure que el teatre antiaristotèlic de Brecht, més que polemitzar directament amb la tradició grega, ataca els predecessors en la seva mateixa llengua, ja que la importància de la il·lusió teatral, que permet una absoluta identificació amb els protagonistes, s'ha desenvolupat a partir de l'exigència de Lessing que el personatge literari estigui pastat de la mateixa matèria que nosaltres. En canvi, les tragèdies gregues, amb l'ús de màscares i sobretot amb el cor situat fora del desenvolupament de l'acció, no podien de cap manera tenir com a objectiu que els seus espectadors es veiessin simplement transportats per les emocions.

Al marge de les grans obres dramàtiques, entre les quals no podem oblidar les tragèdies de Heinrich von Kleist (1777-1811), va néixer a Alemanya una altra teoria sobre la tragèdia, que té una rellevància especial per a la concepció moderna del fenomen tràgic. Es tracta de la tragèdia de Friedrich Hölderlin (1770-1843), *La mort d'Empèdocles*, que va quedar inacabada. El seu autor va acompanyar la fragmentària obra amb un assaig titulat «Grund zum Empedokles» («Fonament per a Empèdocles»)²⁹. Aquest escrit, junt amb les observacions fetes al marge de les traduccions de Sòfocles,³⁰ constitueix la fragmentària i difícilment desxifrabla aportació de Hölderlin a la teoria de la tragèdia. Qui no s'espanti davant del seu llenguatge poètic³¹ podrà descobrir com la seva concepció del món es fonamenta en la idea que la totalitat de la natura està governada per dues forces enfrontades. La primera determina les figures particulars, tot allò que és limitat i orgànic; en canvi, la segona força domina tot el que és universal i il·limitat i representa la potència infinita de la naturalesa, que sempre queda fora de qualsevol principi d'organització i que ell anomena *força aòrgica*. Aquesta força és inaccessible a través de la consciència i l'activitat creativa dels humans no la pot dominar mai. Encara que l'infinit atrau els homes, alhora els produeix terror i pànic i els fa fugir espantats.

El propòsit que guiava Hölderlin a l'hora d'escriure la seva tragèdia sobre Empèdocles era, doncs, elaborar una obra literària que fos capaç de reflectir

28. Kurt von FRITZ, *Antike und Moderne Tragödie*, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1962, p. 13.

29. Friedrich HÖLDERLIN, «Grund zum Empedokles», a *Sämtliche Werke. Vierter Band*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962.

30. Friedrich HÖLDERLIN, «Anmerkungen zum Oedipus. Anmerkungen zur Antigona», a *Sämtliche Werke. Fünfter Band*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962.

31. Remo BODEI, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Madrid, Visor, 1990.

aquests continus enfrontaments d'elements. Aquesta empresa li semblava especialment rellevant per a l'època moderna, perquè Hölderlin considerava que la natura s'ha fet incomprendible als homes perquè s'han submergit excessivament en el seu aïllament segur i artificial, construït per la cultura. Els ciutadans d'Agrigent no es volen encarar al que és desconegut. En canvi, Empèdocles sent una necessitat punyent no només de resoldre l'enigma, sinó també d'expressar el que és desconegut i pronunciar tot allò que queda fora del domini del pensament humà. La seva empresa és dramàtica perquè vol explorar els abismes inaccessibles als homes, vol entrar a l'altra dimensió, a la dimensió infinita i caòtica del món *adòrgic*. Un cop aconseguida aquesta conciliació amb les forces que dominen la natura s'adona que el poble no està preparat per rebre el seu missatge, que s'ha avançat massa al seu temps. Per això decideix voluntàriament llevar-se la vida i la seva mort té un caràcter clarament sacrificial. Amb la mort vol transformar el món. Vol morir per fer possible que el seu missatge es difongui entre els homes. L'aspecte més tràgic en el destí d'Empèdocles rau en el fet que té a les seves mans la solució de l'enigma, però no la pot aplicar al seu propi temps.

No és difícil veure com les idees de Hölderlin preparen el terreny per a la lluita antagonista entre les forces apol·línica i dionisiaca de la qual parlarà Friedrich Nietzsche (1844-1900) sobretot en l'obra *El naixement de la tragèdia* (1872). Nietzsche també arribarà a formular el seu pensament a partir de l'estudi aprofundit de la cultura grega i és aquí on hem de destacar l'especial importància dels primers passos que ha fet Hölderlin en la mateixa direcció de deixar de veure el món clàssic només com un món d'harmonia i plenitud.

L'ANULLACIÓ DE LA FATALITAT

Per continuar la línia que ens porta fins als nostres dies, hem de recordar que va ser Lessing qui va donar, amb el seu punt de vista, una base teòrica per al desenvolupament de la tragèdia que neix entre els homes ordinaris, i que la seva influència s'ha prolongat fins als drames naturalistes. El naturalisme, però, va aportar un altre gir important en aquesta transformació progressiva de la manera d'entendre la tragèdia amb la seva doctrina, que sosté que entre les causes que mouen el destí de l'home no s'admet res d'exterior o superior a la natura. Totes les forces sobrenaturals, que en definitiva eren allò que decidia el destí final d'un protagonista en les tragèdies d'èpoques anteriors, van quedar anul·lades perquè a partir del segle XIX les causes del fracàs i la limitada llibertat de l'home es troben en el determinisme universal, tal com el proclamava Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893). Els sentiments i el caràcter d'un protagonista estan predestinats, especialment per les lleis de l'herència, que

només poden ser modificades per una igualment predeterminant influència del medi i de l'educació. I com es pot fer tragèdia amb tan poc espai per manio-brar? En el moment que la mala fortuna i el fracàs depenen d'una clara línia de causes i conseqüències, ja gairebé no podem parlar d'una tragèdia, tal com es pot observar en el drama *Espectres* (1881) d'Henrik Ibsen (1828-1906).³²

Aquest drama és considerat el veritable paradigma d'una obra fonamenta-da en els principis del determinisme universal, però fins i tot en aquesta obra trobem el germen de la idea que defineix la tragèdia de tots els temps: la necessitat de revelar les veritats doloroses.³³ És possible que només a causa d'aquesta necessitat d'encarar-se a allò que fa por als homes encara puguem sentir el sentiment tràgic, malgrat la causalitat massa ben definida, amb el qual el naturalisme va estar a punt d'anullar no només la fatalitat, sinó també la possibilitat de produir obres tràgiques en el segle xx. La senyora Alving, que viu turmentada per l'ombra del seu difunt marit, diu en una conversa al pastor Manders, un amic de la família:

Gairebé diria que tots nosaltres no som sinó espectres, pastor Manders. No solament les coses que hem hereditat del pare i la mare circulen dintre nostre com un fantasma..., no, sinó també les coses que abans hem pensat i cregut, i que són mortes i apagades fa molt temps. Tot això no viu, però ho tenim ficat a dintre, profundament, i no ens en podem deslliurar. Quan prenc un diari i em poso a llegir-lo, veig sorgir espectres entre les ratlles. Em sembla que el país n'és ple, que n'hi ha pertot, que n'hi ha tants com grans de sorra al mar. Per això tots tenim una por tan horrorosa de veure-hi clar.³⁴

D'altra banda, trobarem entre els grans autors dramàtics del naturalisme escandinau probablement l'última obra dramàtica que encara porta en el sub-títol la denominació de tragèdia. Es tracta de *La senyoreta Júlia* de Strindberg. El prefaci d'aquesta obra, per una banda, i els escrits teòrics de Friedrich Hebbel, que també considerava que les seves obres eren tragèdies, per l'altra, ens poden servir com un punt on podem recolzar-nos en l'intent d'entendre com és la tragèdia en la segona meitat del segle XIX.

Hebbel (1813-1863) volia reformar la tragèdia fugint de la sentimentalitat de les tragèdies burgeses a l'estil de *Kabale und Liebe* (1784) de Schiller. Si la tragèdia s'ha de situar en un medi burgès, llavors el fracàs ha de ser provocat des de dins, ha de sorgir de les millors característiques i propietats de la so-

32. Benno von WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 3a ed., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1955 (1a ed., 1948).

33. Maurice GRAVIER, «Le tragique dans les drames modernes d'Ibsen et de Strindberg», a J. JACQUOT, *Le théâtre tragique: Études*, París, CNRS, 1965.

34. Henri IBSEN, *Espectres*, Barcelona, Institut del Teatre.

ciutat burgesa. La seva *Maria Magdalene* (1844) posa a dalt de l'escenari una petita ciutat provinciana amb el seu limitat horitzó i amb l'autosuficiència de la seva moral. Ensenya com aquests factors transformen fins i tot els millors homes, com és el cas de Meister Anton, en un tipus de personatge absolutament rígid que no pot acceptar cap altra veritat que la seva i provoca així la destrucció de la seva filla Klara:

Ensenyar el món en el qual tothom té el seu dret, on per això han de sorgir el patiment, la misèria i la tragèdia, perquè ningú no està disposat a abandonar la seva terrible limitació.³⁵

L'efecte que ha de provocar una obra d'aquesta mena és, segons Hebbel, d'una violència extrema, encara que, en el ressò final, no hi falta la reconciliació. No hi ha dubte que aquesta declaració de principis està feta sota la influència directa de les exigències sobre l'efecte que ha suscitar una tragèdia fetes per part de Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831).³⁶

D'altra banda, August Strindberg (1849-1912), a les seves obres i en particular a la tragèdia *La senyoreta Júlia* (1888), intenta anar més enllà del propòsit naturalista de voler confirmar que l'home està atrapat en la xarxa d'un determinisme universal. Més aviat a l'inrevés: els motius que han provocat la desgràcia de Júlia són múltiples i si entre aquests motius existeix alguna connexió no és de cap manera la relació entre causes i efectes. Els factors que l'emmenen cap a un fracàs segur estan disposats com si fossin pures coincidències, encara que sobre el resultat final influeix també la manera de ser dels personatges. Strindberg parla de la influència del caràcter apassionat de la seva mare, de l'educació equivocada pel part del seu pare, de les mancances del seu propi caràcter i també de la influència de l'atmosfera festiva de la nit de Sant Joan, del fet que el pare fos absent, que tingués la regla i també de l'efecte nociu de la dansa, del perfume afrodisíac de les flors i finalment de la casualitat que va fer que es trobessin sols en una habitació la filla del comte, la senyoreta Júlia, i el servent Jean. Així, doncs, Strindberg no en fa responsables només les faltes atribuïbles al seu caràcter, com tampoc no es deu tot als efectes de les circumstàncies. Els motius del fracàs són múltiples i aquesta multiplicació i diversificació de causes i efectes és, segons la seva opinió, típica per a la època en la qual va viure.³⁷

35. Friedrich HEBBEL, «Vorwort zu Maria Magdalene», a *Dramen*, Leipzig, Reclam, 1988. Vegeu també: «Mein Wort über das Drama», a *Werke 3: Theoretische Schriften*, Munic, Hanser, 1965, p. 545-577.

36. Georg Friedrich Wilhelm HEGEL, «Die dramatische Poesie», a *Werke 15: Vorlesungen über Ästhetik*, vol. III, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1970, p. 474-574.

37. August STRINDBERG, «Senyoreta Julia. Prólogo de autor», a *Teatro escogido*, 4a ed., Madrid, Alianza, 1999 (1a ed., 1982).

Amb això Strindberg fa una proclamació, vàlida fins als nostres dies, que representa el tret més característic de la literatura del segle xx. En la filosofia, que es va dedicar a estudiar el sentit tràgic, trobarem, però, molts recels contra la intrusió de motius que puguin acabar essent paradoxals i sobretot contra la descomposició de la unitat del protagonista amb motivacions psicològiques. Strindberg, amb el seu punt de vista, anuncia no només que el conflicte es traslladarà a l'interior dels personatges, sinó que avança també que moltes preguntes quedaran sense resposta. D'aquesta manera, Strindberg preveu i encerta una evolució cap a una literatura que serà com sempre un fidel reflex de la concepció del món de la seva època. Una concepció que, pel que fa al segle xx, pot ser resumida d'una manera tan senzilla com ho fa Arthur Miller en el ja esmentat escrit:

En una societat on hi ha un desacord fonamental sobre quina és la manera correcta de viure, difícilment pot haver-hi un acord sobre la manera correcta de morir, i tots dos, la vida i la mort, han de ser carregats amb la vanitat buida de sentit.³⁸

Si som honestos, la vida no ens dona mai la possibilitat de conèixer la veritat, l'únic que podem fer és interpretar els fets i construir-nos la nostra pròpia versió de la veritat, exactament de la manera com ho descrivia Strindberg l'any 1888. Probablement aquesta actitud dona una explicació prou clara de perquè les obres de Strindberg han provocat tant de ressò i potser fins i tot avui aconsegueixen despertar interès, mentre que, en canvi, les tragèdies de Hebbel deuen el seu atractiu més aviat al fet de ser testimonis de com s'havia escrit literatura en una determinada època. De fet, Hebbel va patir una crítica molt explícita per part de Karl Jaspers, que el considerava com l'autor que més bé representa la transformació del saber tràgic en un fenomen estètic amb finalitats educatives:

De quina manera es produeix la reducció i el capgirament d'una filosofia tràgica es pot estudiar en el cas de Hebbel, tot i que aconsegueix formular alguns judicis i aspectes brillants i intel·lectualment adequats. La seva consciència sobre el fenomen tràgic, però, porta una vestimenta pobra pel que fa al suport filosòfic.³⁹

I no li falta raó a aquesta reflexió crítica, ja que realment sembla que qual·sevol intent d'explicació sistemàtica per aclarir definitivament els secrets tant del món com de la vida acaba essent absurd.

38. R. P. DRAPER (ed.), *Tragedy...*, p. 166.

39. Karl JASPERS, *Von der Wahrheit*, 3a ed., Munic, Piper, 1983, p. 957 (1a ed., 1949).

EL DESDOBLAMENT DE L'HEROI

A partir d'ara seguirem la línia evolutiva que van començar a dibuixar obres com *La senyoreta Júlia* de Strindberg.⁴⁰ Era inevitable que tard o d'hora es produís un desdoblament de l'heroi, cosa que significa que a sota del jo s'amaga un altre ésser més profund i que intuïm en les seves accions mogudes per la passió que hi ha una consciència darrere de la consciència. És en aquest punt que la literatura va assolir la maduresa necessària per desenvolupar el monòleg interior, que no té altra finalitat que descobrir que els personatges porten una màscara no només per amagar-se davant dels espectadors, sinó també davant d'ells mateixos. El resultat d'aquesta descoberta és que no tan sols la fatalitat pot resultar tràgica. La psicoanàlisi de Freud fa evident que l'home s'enganya sovint sobre les seves relacions amb l'entorn i que pot convertir-se en un agent terrible fins i tot en les seves activitats més innocents i en les seves accions més morals. Les investigacions de Sigmund Freud, però, no van obrir només el camí cap a una altra i més complexa composició de personatges literaris, sinó que també va haver de ser ell qui va ensenyar com de fet figures literàries tan emblemàtiques com són el rei Èdip o Hamlet indueixen a pensar que la seva mala fortuna es deu en bona part als problemes que rauen amagats profundament en el seu inconscient. No només això, la descoberta de més rellevància que va fer Freud per a la literatura és la seva explicació del perquè un mite com el d'Èdip encara ens afecta tant, per molt que racionalment rebutgem qualsevol idea d'una fatalitat superior a l'home:

El mite grec ens retorna una compulsió del destí que tots respectem perquè en percebem l'existència en nosaltres mateixos. Cada un dels espectadors va ser una vegada, en germen i en la seva fantasia, un Èdip semblant, i davant la realització onírica traslladada aquí, a la realitat, tots ens n'apartem aterrits, dominats pel ple impacte de tota la repressió que separa el nostre estat infantil del nostre estat actual.⁴¹

Allò que ha portat de nou el segle XX és, doncs, la possibilitat de veure un desenvolupament tràgic d'esdeveniments, que ja no necessita un conflicte entre l'individu i el seu entorn, sinó que s'obre la possibilitat d'una tragèdia que

40. Marianne KESTING, «Der Abbau der Persönlichkeit. Zur Theorie der Figur im modernen Drama», a Werner KELLER (ed.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, WBG, 1976, p. 211-235.

41. Sigmund FREUD, *Los orígenes del psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1975 (carta del 15 d'octubre de 1897), p. 224-225. Vegeu també: Sigmund FREUD, «Traumdeutung», *Studienausgabe. Band II*, Frankfurt del Main, Fischer, 1969, p. 264-271.

no traspassa els límits d'un sol individu. Segons Jean-Marie Domenach,⁴² van ser les obres de Jean Paul Sartre (1905-1980) i d'Albert Camus (1913-1960) les que van aconseguir posar de manifest que l'existència és absurda, fins i tot si deixem de banda la història, els esdeveniments polítics i els grans trastorns col·lectius. La naturalesa en les seves obres funciona com un decorat sufocant, que significa l'anihilament, però alhora també és un senyal de resurrecció. Camus i Sartre representen la punta extrema de l'humanisme ateu i segons l'opinió de Domenach això va impedir que l'existencialisme, que va descobrir una nova possibilitat de sentiment tràgic, produís cap tragèdia. Tot i aquest retret, Domenach els reconeix el mèrit d'haver descobert un dels aspectes més torbadors en el qual es fonamenta el sentit tràgic modern. Les prescripcions de la necessitat i les obsessions de la culpabilitat es troben dins de l'individu; per això no cal buscar la trampa a l'exterior, sinó dins de la consciència de l'individu, que es va ramificant com un laberint.

L'esforç tècnic i ideològic de la societat en la qual vivim culmina en el rebuig de la mort, en el seu desplaçament cap a les zones invisibles. L'única tragèdia possible dins d'aquest *brave new world* és aquella que és protagonitzada pels morts, com en *Huis clos* (1944) de Sartre. Aquesta mateixa revolta contra el món perfecte va engendrar també una conferència d'Albert Camus,⁴³ on l'autor francès destaca que històricament hi ha hagut dues grans èpoques en les quals el gènere de la tragèdia ha arribat a dominar el món de la cultura. Les dues vegades l'aparició de les tragèdies tenia una connexió amb canvis importants en la concepció del món, ja que la tragèdia ha viscut la seva màxima esplendor en èpoques en què s'ha renegat de la vella forma de civilització sense haver trobat una nova i vàlida explicació de l'entorn i de l'existència. Camus afirma que avui l'home torna a adonar-se de les seves limitacions. El món del futur, en el qual es creia en els últims segles il·lustrats, fet segons la raó i la ciència, ja no sembla possible. Una altra vegada, l'home ha deixat de ser el subjecte dels seus propis fets. Durant el nostre segle, la il·lusió de la llibertat ha anat desapareixent progressivament. Les grans històries de l'emancipació de l'home i del valor absolut de la filosofia metafísica, que van proporcionar els fonaments de les ciències positives, s'han esfondrat.

Per a la societat en la qual vivim no són característiques només les coses de les quals parla Camus en la seva conferència. Un altra característica important és la seva desestructuració social. Antigament hi havia grups sòlidament definits i exposats a totes les mirades que dominaven la vida social. Avui dia fins i tot la burgesia ha perdut la seva solidesa i gran part de la peculiaritat

42. Jean-Marie DOMENACH, *El retorno de lo trágico*.

43. Albert CAMUS, «Sur l'avenir de la tragédie», a *Théâtre, récits, nouvelles*, París, Gallimard, 1962, p. 1701-1712.

que la feien un objecte tan agraït per a la sàtira. L'estratificació social, que era històricament tan característica de la tragèdia, ha perdut definitivament el seu fonament. El sentit tràgic ara es troba en la vida trivial. El seu enigma no és altre que les preguntes de cada dia. No és que la vida amagui cap secret ocult, n'hi ha prou amb les qüestions obertes, visibles, que es refereixen a les coses considerades normals i quotidianes. És en la filosofia de Martin Heidegger (1889-1976)⁴⁴ on hem de buscar els arguments per entendre que les faltes no tenen altres responsables que els individus i la seva condició en el món. La xerrameca, la comprensió desarrelada i l'ambigüitat descriuen ara, amb paraules del filòsof alemany, el nostre món. Els homes han fet aparèixer un món artificial en el qual se senten capaços de jutjar i preveure les coses. Continuament s'equivoquen sobre quin és el veritable sentit dels esdeveniments i quines són les possibilitats reals de les seves accions. La decadència de l'època actual, segons Heidegger, no queda reflectida en el sofriment, sinó en la comoditat. L'home ha construït un recer on queda preservat del xoc amb la violència cega de la naturalesa i viu en un estat d'embriaguesa que converteix l'home en un ésser extens, difús, presoner del llenguatge, de les coses, dels altres homes. L'alienació no ha estat mai tan extensa, ni tampoc la sensació d'estar fart d'un mateix i perdut en la massa. Heidegger ens parla de la inestabilitat del desig, que busca la seva gratificació en un objecte, però que no pot arribar mai a descansar en una última satisfacció.

El sentit tràgic que ara acompanya l'home no és conseqüència del terror ni de catàstrofes viscudes, la tragèdia d'avui és privada. Ja no parlem d'un enfrontament de diverses concepcions del món, sinó d'una simple, però essencial, aspiració d'existir, de crear, de parlar dins d'un sistema que no pot oferir una última satisfacció. I així és com neix l'últim grau en la història de la tragèdia, que Jean-Marie Domenach anomena *infratragèdia*. La possibilitat d'aquest camí ja l'assenyalava *Woyzeck* (1879) de Georg Büchner (1813-1836).⁴⁵

L'escriptor alemany va aconseguir fer palesa la situació tràgica de l'home, d'una manera gairebé mítica, en un conte amarg i trist inclòs en un passatge d'aquesta obra, quan l'àvia explica als nens com una pobra criatura es va quedar sense pare ni mare. El nen els busca nit i dia sobre la terra i no els troba. I com que la seva recerca de la terra queda erma, espera trobar consol al cel. S'encamina cap a la lluna, que el mira tan dolçament, però quan s'hi acosta, veu que la lluna és només un tros de fusta podrida. Quan s'acosta al sol, per

44. Martin HEIDEGGER, «Das alltägliche Sein des Da und das Verfallen des Daseins», a *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemayer, 1953, p. 167-175.

45. Vegeu també: George STEINER, *The death of tragedy*, 4a ed., New Haven i Londres, Yale University Press, 1996, p. 274-283 (1a ed., 1961); Benno von WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 3a ed., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1955 (1a ed., 1948).

deixar-s'hi conhortar, veu que el sol és només un gira-sol ja pansit i quan arriba fins a les estrelles, aquestes són mosquits daurats atrapats entre les branques de l'aranya. Llavors vol tornar a la terra, però la terra és ara un port ensorrat. «I així va quedar tot sol i es va asseure i va plorar, i encara seu allà mateix i encara està tot sol.»⁴⁶

LA INFRATRAGÈDIA

La tragèdia torna en el segle xx amb les obres d'Eugène Ionesco (1912-1994) i de Samuel Beckett (1906-1989), que ataquen la coherència del personatge i del llenguatge. Els seus herois ens tornen a posar en la mateixa situació d'inferioritat que la vella fatalitat. Parlen i actuen com si estiguessin lligats a altres forces, com si fossin altaveus o titelles. El públic teatral s'ha de fer les preguntes, que tenen l'arrel comuna amb les preguntes dels espectadors grecs, els quals no acabaven mai de trobar una solució inequívoca i segura per definir quina és la relació entre els déus i els herois que representaven les seves tragèdies. Alguna cosa que està més enllà estira els fils, distribueix els homes en fragments, en personatges homotètics, com les horribles parelles de Samuel Beckett.

D'altra banda, tots els personatges són mediocres, lletjos, sovint casi afàsics o sense nom. El gènere noble no ha tornat, evidentment, amb herois i déus, sinó que s'ha desenvolupat precisament a l'altre extrem. Els seus herois són rodamons, malalts i vells com a producte de la societat de la felicitat. Però, tot i això, el sentit tràgic no cal buscar-lo en la voluntat de voler ensenyar aquells pocs homes que són desgraciats dins d'una societat que ha fet de la felicitat el seu dogma, sinó en l'angoixa, que no trobarem només en les obres dramàtiques, sinó també en la narrativa, on està potser més ben representada en les obres de Fjodor Mihajlovič Dostojevski (1821-1881)⁴⁷ o de Franz Kafka (1883-1924). Quan el sentit tràgic comença a propagar-se arreu, la tragèdia no el pot contenir dins seu i així invadeix la literatura, la filosofia i infesta el subconscient; el sentit tràgic és a tot arreu, tal com ho proclama Éugene Ionesco:

Aquesta situació tràgica de l'home, aquest malestar davant la vida és un fet que no prové ni del capitalisme ni del pensament judeocristià. Tots els vestigis que ens han deixat les civilitzacions arcaïques, anomenades també

46. Georg BÜCHNER, *Werke und Briefe*, Munic, DTV, 1980, p. 176.

47. Nina GOURFINKEL, «Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski», a J. JACQUOT, *Le théâtre tragique: Études*, París, CNRS, 1965.

primitives, ens proven que aquesta condició desagradable ha estat denunciada i desemascarada des de sempre. La condició social no fa més que atenuar o agreujar una mica aquesta malaltia fonamental d'existir en el món i tota vida és sofriment.⁴⁸

Els herois que provenen del límit extrem de la societat són la prova més palpable de l'evolució del gènere de la tragèdia. Segons l'opinió de Northrop Frye, la tragèdia no es pot definir senzillament com una obra que fa visibles els inútils esforços de l'home per superar les forces que el sobrepassen, perquè si fos així, no seria possible diferenciar-la de la ironia. L'heroi d'una tragèdia ha de ser necessàriament noble perquè com més ordinària és la figura principal, més visible es fa la ironia. Aquesta és només la posició inicial que adopta Frye en el seu llibre *Anatomía de la crítica*.⁴⁹ En canvi, el capítol dedicat a la ironia, «El mite de l'hivern», evidencia que ell, de fet, ja havia previst aquest desenvolupament, contràriament a l'opinió d'August Wilhelm Schlegel, que l'any 1808 considerava: «Allà on intervé un fet tràgic, tota ironia segurament desapareix.»⁵⁰

Les obres del segle xx ens ensenyen com les figures dels homes desgraciats, fetes de sofriment i de bogeria, poden contenir el veritable sentit tràgic sense perdre per això l'agudesia i el distanciament de la mirada irònica.

Per entendre quins són els fenòmens que des del punt de vista del nostre temps poden ser considerats tràgics no n'hi haurà prou amb la reconstrucció d'algunes teories lligades a la producció de les obres teatrals, sinó que haurèm d'encarar-nos a una problemàtica molt més complexa, que és la concepció filosòfica del sentit tràgic. D'altra banda, per poder definir l'espai que pertany a la tragèdia ja des de l'antiguitat i començant, és clar, amb Aristòtil, qualsevol definició forçosament ha de contenir també el terme oposat, la comèdia. I com que ens guia el propòsit d'analitzar quatre obres que pertanyen a una època en la qual els límits del territori d'un i d'altre gènere són més que confusos haurèm d'afrontar també la dificultat d'aquesta distinció.

Aquest ràpid i molt selectiu resum de les empremtes que ha deixat la tragèdia com a gènere literari dins de l'àmbit de la literatura haurà deixat de banda molts noms i moltes obres que s'haurien de considerar, però espero que haurà aconseguit el seu objectiu: ensenyar que la interrogació sobre l'origen del mal, com també el valor de mirar cara a cara els límits imposats a l'home, amb la qual va començar la tragèdia grega, va representar i encara representa la tensió constitutiva de la nostra cultura.

48. Eugène IONESCO, *Antidotes*, París, Gallimard, 1977, p. 206-207.

49. Northrop FRYE, *Anatomía de la crítica...*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

50. Ernst BEHLER, *Ironie et modernité*, París, Presses Universitaires de France, 1997, p. 246.

LA TÈNUE FRONTERA ENTRE COMÈDIA I TRAGÈDIA

La vida s'assembla una mica a la malaltia, perquè passa per crisis i lisis i té millores i empitjoraments diaris. A diferència de les altres malalties, la vida és sempre mortal. No suporta cures.⁵¹

La conclusió més interessant per a nosaltres que es pot extreure de l'estudi de Walter Benjamin sobre l'evolució del drama seriós a Alemanya és la seva descoberta de la rellevància dels elements còmics que contenen les obres escrites amb el propòsit de colpir els espectadors. Benjamin ens pot ajudar a entendre per què la gran majoria dels esforços per fonamentar teòricament l'essència de la tragèdia van fracassar, si més no en el seu propòsit d'ajudar a generar obres literàries que fossin la realització dels conceptes teòrics. Això és vàlid tant per a les prescripcions de caràcter tècnic en les poètiques normatives com també per a la filosofia quan actua amb propòsits pedagògics, encara que ocults, d'instruir els escriptors perquè sàpiguen omplir les seves obres amb un veritable sentit tràgic.

Nogensmenys, podem estar d'acord amb l'opinió de Walter Benjamin que el drama seriós, nom sota el qual analitza totes les obres fora de l'àmbit estricte de la tragèdia grega, no va assolir el cim en els exemples que es van esforçar a seguir totes les regles, sinó en les obres en les quals trobem una transició cap a la comèdia. Per això és més important la dramàtica de Shakespeare i de Calderón que les obres alemanyes del segle XVII. De fet, diu Benjamin, tothom sap que entre la broma més atrevida i l'esdeveniment més esgarriós hi ha un petit pas, tan petit que sovint veiem riure els nens allà on els adults s'horroritzen. Per això trobem en Shakespeare els exemples de grans obres literàries:

En Shakespeare es barregen contínuament poesia amb antipoesia, harmonia amb desharmonia, les coses comunes, baixes, lletges, amb tot el que és romàntic, elevat, bell i les coses reals amb les inventades.⁵²

51. Italo SVEVO, *La consciència de Zeno*, Barcelona, La Magrana, 1999, p. 427.

52. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften...*, p. 305.

Aquesta barreja correspon a l'exigència de Novalis, també recollida per Benjamin en el seu estudi, que una obra literària esdevé poètica en el moment que la tragèdia i la comèdia s'hi barregen suaument, simbòlicament. No trobarem gaires entrebancs per afirmar que: «La comicitat —més ben dit, la pura diversió— és l'obligatòria cara interna de la tristesa i es deixa entreveure igual com a vegades el teixit interior d'un abric surt a fora en el voraviu o en la solapa».⁵³

La seva observació tan encertada no es refereix pas a la dramàtica en general, sinó a un tipus molt peculiar d'obres teatrals, a *Haupt- und Staatsaktionen*, al gènere més popular del drama barroc alemany. La comicitat va entrar dins del drama seriós per la porta falsa. Entre les regles estipulades per a la tragèdia no trobarem pas l'exigència d'una figura com és l'intrigant, que representa l'altra cara de l'heroi, del noble príncep, en les obres de teatre popular. És l'oposició estereotipada, *Narr und König*, el bufó i el rei. El trobarem en les obres de Shakespeare, però també en un gènere considerat tan trivial que poques vegades ha tingut ocasió de ser l'objecte d'un estudi literari seriós com és el de Walter Benjamin. És aquí on hem de subratllar la importància de la seva investigació perquè ens ensenya que existeix una tradició viva fora dels àmbits acadèmics que també cal tenir present. No només això. La seva reflexió sobre els fenòmens literaris francament llunyans ens ha de donar ànims per acostar-nos a la literatura tal com és, en tota la seva complexitat, on es barregen els elements més diversos. I llegint les quatre obres de Schnitzler, Svevo, Bernhard i Jančar que ens interessin, no amb idees preconcebudes, sinó guiats més aviat per la intuïció, haurem de reconèixer ràpidament que serà difícil desgranar què fa que aquestes obres ens semblin tràgiques i, a vegades, fins i tot còmiques. Ja d'entrada podem percebre una barreja especial, paradoxal, en la qual s'amaga la seva riquesa.

La primera pregunta que potser hauríem de respondre és en què es diferencien els esdeveniments viscuts i experimentats en la vida quotidiana dels fets descrits dins d'una obra literària, ja que sembla evident que totes les formes literàries transformen el curs lliure i casual de vivències reals.

La vida és una anarquia del clar-obscur: res no s'hi acompleix del tot i res no arriba mai a la fi; sempre es barregen noves veus, desconcertants, en el cor de les que ja abans ressonaven. Tot flueix i s'aiguabarreja, sense contemplacions, en una mescla impura; tot és destruït i destrossat, res no pren florida fins a la vida veritable. La vida mai no es viu plenament, completament, fins al final.⁵⁴

53. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften...*, p. 304.

54. György LUKÁCS, *L'ànima i les formes*, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 210.

Això ho escriu György Lukács en el seu assaig «La metafísica de la tragèdia» (1910). La definició de la vida com una barreja en la qual no hi ha un element predominant és molt important per poder entendre que no és possible reflectir la vida com a tal dins d'una obra literària i encara menys dins d'una tragèdia. Un home, per ser feliç, s'ha de deixar portar pel corrent, la vida l'ha de percebre des de dins, com una barreja de coses i possibilitats que van i vénen. La vida d'un home en el món real és la seva mera presència empírica, lligada amb mil fils a mil relacions casuals. I així tot flueix, sense cessar mai. Els homes necessiten aquesta dolça espera que les possibilitats es vagin obrint, perquè tenen por que els camins incessants de la vida s'acabin. Però la por no pot desaparèixer mai, perquè no podem oblidar que qualsevol possibilitat realitzada només és justament imaginable a base de la destrucció de totes les altres possibilitats. La vida fa feliços els homes a causa de la seva indeterminació, perquè mentre res no s'acompleix, tot és possible.

I precisament en l'oposició a aquest curs de coses i esdeveniments aparentment tan lliure se situa la tragèdia. La tragèdia comença exactament en el moment quan un individu deixa de percebre la seva vida com un «jardín de senderos que se bifurcan».⁵⁵ Per això la visió tràgica de l'existència sempre conté una mena d'alè diví. Com si l'home amb la seva visió, que està condemnada a anar coneixent les coses l'una darrere l'altra, sense veure mai tot el conjunt, aconseguís elevar-se prou perquè la visió del conjunt predomini per sobre de les particularitats de la vida. Ara bé, l'home no podrà situar-se mai permanentment en aquest punt elevat. I si pogués veure mai la seva pròpia existència amb l'ull de Déu, llavors seria només per un únic instant en el qual acabaria entenent que la seva vida mai no ha consistit en tantes i tantes possibilitats, sinó que el fet que a cada bifurcació ha pogut agafar-ne només una ha dibuixat la seva vida amb un traç net i precís, una sola línia sense desviacions ni camins que acaba en un carreró sense sortida. Aquesta revelació evidentment no es pot produir en qualsevol moment de la vida, sinó només poc abans que la vida s'acabi, quan ja no queda cap possibilitat que una última decisió torni a transformar tot el conjunt. Qui sap si la vida real s'atura mai prou i amb l'antelació suficient com per permetre'ns fer aquest recompte. Però és evident que les vides que han estat transformades en literatura sí que ho fan. Per això la tragèdia no se situa mai en el terreny de vivències temporals sinó que ens presenta els punts culminants de l'existència, els seus últims objectius i els darrers límits. La línia tan clara que prenen els esdeveniments en un drama, la seva concentració temporal, tot allò que identifiquem amb una estructura veritablement dramàtica té, doncs, el seu fonament metafísic en l'anhel

55. Jorge Luis BORGES, «El jardín de senderos que se bifurcan», a *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Emecé, 1989.

de voler-se allunyar de l'imparable curs del temps en el qual està fixada la nostra existència. Quan un moment aconsegueix convertir-se en una imatge reduïda del tot, llavors tota la vida com a tal esdevé supèrflua.

«En aquest punt culminant passa que l'espectador d'una tragèdia veu i comprèn les coses més clarament i més profundament que mai, però precisament per això desitja alhora ser cec», va escriure Nietzsche. Hom accepta contemplar el món transfigurat de l'escenari, però al mateix temps en nega l'existència real i aquesta és només una de les paradoxes davant les quals ens situa la tragèdia. I si alguna cosa hem d'extreure d'aquesta sotragada emocional és precisament la sensació d'haver pogut com a mínim intuir les forces que hi ha més enllà de la nostra particular i finita existència.

La tragèdia pressuposa la presència d'un observador que té a la seva disposició la informació completa, tal com la tenia en el temps de la tragèdia grega el corifeu. L'espectador té la possibilitat d'elevant-se sobre els sentiments personals i sentir per uns instants la dimensió mítica de l'existència. La diferència entre la perspectiva limitada del protagonista i l'amplitud de la mirada de l'espectador és l'eix central al voltant del qual gira la tensió emocional que provoquen aquestes obres. El sofriment de l'espectador s'amplia de la mateixa manera com es va ampliant la seva capacitat de comprensió.⁵⁶ Una tragèdia porta l'espectador al límit de la resignació, però no per destruir la seva fe en l'ordre just del món. L'esperança que guia el nostre pensament normalment no ens deixa abandonar l'eterna recerca d'una sortida. «El fet que en el conflicte tràgic des de bon principi no n'hi hagi cap, de sortida, ens dóna la possibilitat d'elevant el nostre pensament a un altre nivell, on podem jutjar deixant de banda la possibilitat de la sortida», explica d'una manera molt clara i encertada l'efecte d'aquesta classe d'obres literàries un dels filòsofs que més ha aprofundit en el tema, Søren Kierkegaard.

Kierkegaard defineix la concepció del món que trobem en una tragèdia com una concepció que ja d'entrada renuncia a la possibilitat d'una sortida o que, com a mínim, té dubtes seriosos sobre l'existència de qualsevol via d'escapament. D'altra banda, aquest filòsof danès entén que la comèdia es diferencia de la tragèdia precisament en aquest mateix aspecte. Allà on la visió tràgica no deixa entreveure cap escapatòria, la visió còmica trobaria no només una sortida, sinó tanmateix un sentit en el fracàs, considerant el càstig del personatge que ha caigut en ridícul com a just. Un propòsit no aconseguit ens fa riure quan el podem entendre com un fet aïllat que hom pot deixar darrere seu i després del qual la vida continua. En canvi, quan uns fets són percebuts d'una manera tràgica les seves conseqüències seran catastròfiques, perquè representen esdeveniments que han aconseguit invalidar tota una vida.

56. Paul RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1969.

El problema central davant el qual es troba el protagonista del conte «La busca de Averroes» de Jorge Luis Borges és particularment difícil:

Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de la traducción. La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Esas palabras eran *tragedia* y *comedia*. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la *Retórica*; nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir.⁵⁷

Averrois (1126-1198), el savi cordobès, no aconsegueix explicar el significat d'aquestes dues paraules. Té la sensació que està molt a prop d'allò que busca. Al seu estudi penetra el soroll que fan uns nens que juguen parlant en castellà: «Averroes les oyó disputar en dialecto *grosero*». El savi era capaç de reconèixer que cada nen prenia un paper diferent i va veure com representaven una història, però era incapaç d'entendre que allò que veia contenia la clau per poder interpretar correctament les dues paraules dubtoses que pul·lulen a la «Poètica» d'Aristòtil.

El conte de Borges explica un dels moments més interessants en la recepció de l'obra d'Aristòtil. No només els comentaristes àrabs no van ser capaços d'entendre el paper clau que tenia la representació teatral en la seva concepció de la tragèdia; també per al món medieval, que s'havia imaginat que «les obres de Sèneca i de Terence van ser recitades per un sol narrador, probablement el mateix poeta»,⁵⁸ el concepte d'aquests dos gèneres dramàtics va quedar poc clar. George Steiner comenta així la definició de la tragèdia que va fer Geoffrey Chaucer (1340-1400) en el prefaci a *Monk's tale*:

No hi ha cap implicació de la forma dramàtica. La tragèdia és una narració contada sobre la vida d'alguns personatges antics i eminents que van patir el declivi de la fortuna fins a un final catastròfic. Aquesta és una definició característica medieval. Dante va observar [...] que tragèdia i comèdia es mouen en dues direccions oposades. A causa de l'acció que mostra l'ascens de l'ombra a la llum, del dubte espantós a l'alegria i la certesa de la gràcia, Dante va titular el seu poema *Commedia*. El moviment de la tragèdia és un descens constant des de la prosperitat cap al sofriment i el caos: *exitu est foetida et horribilis*. En Dante, com en Chaucer, no hi ha cap referència que la noció de tragèdia estigui relacionada d'una manera particular amb el drama.⁵⁹

Tot i el greu error en la interpretació d'Aristòtil, comès a causa d'haver exclòs de la seva teoria la representació teatral, la posició medieval subratlla

57. Jorge Luis BORGES, «La busca de Averroes», a *Obras completas*, vol. 1, p. 583.

58. George STEINER, *The death...*, p. 12.

59. George STEINER, *The death...*, p. 11-12.

un aspecte molt important de la teoria d'Aristòtil sobre la reversibilitat de comèdia i tragèdia i aquesta és la posició bàsica per poder afrontar la complexitat que, en aquest sentit, s'ha desenvolupat en la literatura de la nostra època, encara que ara la diferència entre el final feliç o el fracàs ja no és suficient per determinar davant de quina classe d'obra literària ens trobem.

Per Kierkegaard, la comèdia i la tragèdia són només dos aspectes complementaris del mateix fenomen. La relació entre comèdia i tragèdia està determinada d'una manera purament formal, és a dir, a través de l'especial disposició i selecció d'elements amb els quals està teixida la trama. Per això no cal buscar les diferències en el contingut d'una i altra classe d'obres, sinó que cal entendre que es tracta simplement de dos punts de vista diferents, perquè la història en el fons pot ser la mateixa, les circumstàncies també, l'únic en què difereixen és en la manera de percebre-les. Ja hem vist com en el conte de Thomas Bernhard «És una comèdia? És una tragèdia?» la valoració de la vida de l'assassí no depèn només dels crims comesos, sinó de l'observador, d'allò que aquest sap sobre ell o és capaç de percebre. Alguna cosa semblant podem descobrir també si comparem els contes de Svevo i Schnitzler.

En els dos casos es tracta del problemàtic lligam entre un home gran i ric i una noia jove i bonica que necessita els seus diners. És un problema difícil de resoldre, tal com ho testimonia *la bella e grande scrittura* del protagonista de Svevo, amb la qual volia trobar la solució definitiva per ordenar aquesta relació entre la vellesa i la joventut. No és estrany, doncs, que no l'hagi trobada perquè es tracta d'un problema que prové de l'ordre natural que permet que els vells acumulin diners i patrimoni, que no els serveixen per aconseguir allò que és propi només de la joventut: bellesa, salut, amor... La moral no és altra cosa que una regla estipulada entre els humans per trobar una solució racional a aquesta contradicció insalvable, un pont per sobre l'enorme esclatxa oberta a causa de regles que de veritat regeixen el món. Les solucions racionals no basten per tancar la natura veritable de l'home ni poden substituir les seves necessitats. La solució del conflicte que busquen aquests dos contes està per sobre de les forces dels seus protagonistes. Fins i tot si tots els personatges que es mouen en el seu petit món aconseguissin actuar d'acord amb les regles morals, el conflicte no quedaria resolt, els vells serien vells i sense amor i les noies serien pobres i la seva bellesa els hauria servit de poc. Només si entenem el problema en tota la seva extensió podem entendre perquè Else es pregunta tan fredament: «Per què si no, les meves superbes espatlles, les meves belles cames tan esveltes? I per què hi he vingut, al cap i a la fi, a aquest món?»⁶⁰

Darrere tots dos contes hi ha la idea que l'home està atrapat en una xarxa de relacions de la qual no pot escapar, però tot i així els dos contes són nota-

60. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 61-62.

blement diferents. Divergeixen tant l'un de l'altre que el fet que Schnitzler posi en el focus d'atenció la protagonista femenina i Svevo, en canvi, centri la seva mirada sobre l'home sembla gairebé anecdòtic. No, no és només la diferència entre la percepció femenina i la masculina d'aquesta situació conflictiva que els fa diferents. Es tracta de molt més. De fet, només de llegir els dos títols ja tenim una pista que resultarà primordial i ens torna a posar dins de l'àmbit on erem, tornem a trobar-nos a la recerca de la diferència essencial entre la comèdia i la tragèdia. Henri Bergson escriu que «el títol d'un drama només pot ser-ho un nom propi. Al contrari són moltes les comèdies que porten com a títol un nom genèric».⁶¹

Per això, el fet que Schnitzler hagi incorporat al títol el nom de la protagonista principal i Svevo parli del *buon vecchio e della bella fanciulla* ens ha de cridar l'atenció ja d'entrada.

I realment, «La senyoreta Else» és dramàtica fins i tot en els elements formals. D'entrada crida la nostra atenció que el conte està escrit íntegrament en monòleg interior i per això ens hem de preguntar si aquesta particularitat en la perspectiva narrativa podria servir d'argument a favor d'emparentar el text de Schnitzler amb les obres teatrals. No és pas estrany veure com l'espai escènic queda omplert amb la confessió d'un sol i únic personatge.⁶² Però, d'on treu el monòleg aquesta força que permet quedar-nos atents fins al final de l'obra?⁶³ I és realment possible traslladar aquesta tensió a la narrativa? La resposta la trobarem en l'assaig de Jan Mukařovski,⁶⁴ que desgrana pas a pas aquesta problemàtica tan complexa. Cal tenir present que en els anys vuitanta del segle XIX la invenció d'aquesta nova tècnica narrativa perseguia l'objectiu de transportar la possibilitat d'una estructura purament dramàtica, com és el monòleg, a un altre àmbit literari. Aquest va ser, d'acord amb l'opinió de Mukařovski, l'objectiu de l'inventor E. Dujardin, que l'any 1887 va utilitzar aquest procediment per primera vegada en la novel·la *Les lauriers sont coupés*. Però no es tractava només de transportar simplement una tècnica d'un lloc a un altre. Mukařovski reconeix a Dujardin la descoberta que la ment o els pro-

61. Henri BERGSON, *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*, 4a ed., Buenos Aires, Losada, 1962, p. 20 (1a ed., 1939).

62. Roland CAILLOIS, «La tragédie et le principe de la personnalité», a J. JACQUOT, *Le théâtre tragique: Études*, París, CNRS, 1965.

63. Wolfgang G. MÜLLER, «Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett», a *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1982, p. 314-338; Peter von MATT, «Der Monolog», a Werner KELLER (ed.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, WBG, 1976, p. 71-90.

64. Jan MUKAŘOVSKI, «Two studies of dialogue», a *The word and verbal art*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1977.

cessos mentals estan estructurats dialògicament i aquesta és la veritable diferència entre el monòleg interior i les descripcions dels pensaments dels personatges que la literatura havia conegut molt abans.

El pensador txec ens fa pensar en la temàtica tan recurrent en l'edat mitjana sobre el conflicte entre l'ànima i el cos, que evidentment no pot esdevenir a cap altre lloc que dins de la ment humana. El diàleg imaginari transcorre, doncs, dins del pensament. La confirmació que el pensament humà dóna també als fets viscuts la forma dramàtica de diàleg acaba essent indiscutible a partir de l'exemple de la colpidora història sobre l'enterrament d'una jove que va morir durant el part i la van enterrar juntament amb el seu fill, contada per Georg Lichtenberg l'any 1789. Aquesta vivència el va afectar molt i probablement per això Lichtenberg va tornar a reviure l'enterrament en somnis. Havia somiat que descrivia l'enterrament a una altra persona, però en la descripció mental, onírica, s'havia oblidat que juntament amb la mare havien enterrat també el nadó. Això era estrany, perquè entre tots els elements aquest era el més significatiu. En el somni va sorgir una altra veu, la veu que desdoblava el personatge de l'home somiant, que deia:

—I allà també hi havia l'infant.

—Sí, els dos junts —responia Lichtenberg, que un cop despert explica molt bé què és allò tan extraordinari que tenia aquest somni. Aquest oblit aparentment involuntari d'un fet tan significatiu no és casual, sinó que ha permès dramatitzar el somni o la memòria i convertir-la en un diàleg imaginari.

A partir d'aquí no és difícil entendre perquè el diàleg i el monòleg no poden valer com a dues formes d'expressió excloents, o fins i tot ordenades jeràrquicament, sinó que totes dues són presents en l'activitat mental que precedeix qualsevol manifestació lingüística. Per això, la forma narrativa de monòleg interior que adopta l'escriptor austríac és a prop del gènere dramàtic. No tenim cap intermediari que, amb la seva descripció, ens vagi transmetent els fets, sinó que els esdeveniments ens arriben directament, tal com entren en la consciència d'Else i instauren el present absolut, que és la característica principal de qualsevol drama, segons Peter Szondi.

En aquest conte hi ha una altra coincidència formal amb les múltiples regles que s'han anat formulant en el llarg camí de les arts teatrals per aconseguir un efecte dramàtic. Es tracta realment d'un vestigi del passat i no deixa de ser curiós que la composició de «La senyoreta Else» respongui a la perfecció a la regla de les tres unitats, respectant fins i tot la tan discutida regla de la unitat de temps, ja que la mare envia la carta al matí i abans de pondre's el sol, Else ja s'ha begut el somnífer. Constatar aquesta concentració d'espai i de temps té alguna cosa de sorprenent, però alhora hem de reconèixer que aquest recurs formal tan explotat encara no ha perdut efectivitat.

En canvi, en el relat de Svevo no podem trobar cap d'aquestes característiques. De totes maneres, tampoc no estem buscant les diferències en els aspectes narratològics, sinó que volem provar que els dos títols anuncien dues maneres oposades de tractar el mateix tema. Allò que fa que la història d'Else ens sembli tràgica és que pensem en ella com a persona, és el seu destí individual que mereix tota la nostra atenció. Tal com indica el títol, el protagonista de Svevo no té ni tan sols cap nom propi i s'amaga darrere d'una classificació genèrica. L'heroi del seu conte està identificat simplement com un home vell i allò que representa aquesta figura no és un individu únic, sinó que el personatge és com una mena de motlle en el qual cabrien altres vells que, com ell, tenen el mateix vici de seduir les joves i mantenir el seu dret sobre elles amb diners. El vell és un home ridícul perquè una sola característica del seu caràcter tapa tota la seva personalitat. I encara que el seu vici no és gens fàcil d'assumir i està lluny de poder-lo considerar una petita imperfecció del caràcter, tot i això, pot fer-nos riure i ho fa perquè se'ns presenta tal com manen les regles del joc vàlides per a la comèdia que amb tanta destresa descobreix Henri Bergson: «el vici còmic, per molt íntimament lligat que estigui a les persones, sempre conserva la seva existència independent i simple».

I com més s'esforça a tancar la seva ridiculesa, de la qual acaba essent conscient ell mateix, i com més intenta canviar la seva conducta, més ridícul és el seu comportament. Podríem dir que Svevo ha escrit una comèdia, si no fos que l'última frase ho canvia tot. Però, anem per ordre i mirem si en els altres dos relats també podem trobar aquest gir inesperat i definitiu que esborra el somriure.

Si ara dediquem una petita reflexió als dos relats contemporanis, veurem que el conte de Drago Jančar amaga pocs elements que podríem considerar com a incompatibles amb l'actitud seriosa que amara tota la narració sobre el destí de Vladimir Semjonovič. La raó d'aquest color únic la trobarem en el punt de vista que domina tota la perspectiva d'aquest relat i es podria descriure amb el títol d'un conte del mateix escriptor. Els fets es veuen amb «la mirada de l'àngel».⁶⁵ És a dir, que no som davant una concentració dramàtica com en el cas de la narració de Schnitzler, però la unitat d'acció està garantida, perquè en aquesta història opera el principi que abans hem esmentat com un dels trets més característics de la visió tràgica.

Jančar ens situa com a lectors en aquell punt elevat que ens permet veure i jutjar la vida d'una persona des d'un punt de vista sobrehumà, que permet copsar amb una sola mirada totes les conseqüències de les decisions i dels fets aparentment més insignificants. Entre els assaigs que durant el nostre segle

65. Drago JANČAR, «Pogled angela» («La mirada de l'àngel»), a *Ultima creatura*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995.

han tractat aquesta particularitat de la tragèdia destaca la distinció d'Aldous Huxley entre *la tragèdia* i *la literatura que explica tota la veritat*. Huxley també recull la idea que per fer un relat tràgic no es pot explicar fil per randa tot el que va passar, sinó que cal ser selectiu. L'exemple triat per il·lustrar com és un relat que no pot acabar tenint un efecte tràgic prové d'un dels episodis del viatge d'Ulisses i és prou explícit quan parla sobre l'atac de Scilla:

Sis homes, recordeu, van ser presos i devorats davant els ulls dels seus amics. En qualsevol altre poema que no fos l'*Odisea*, què haurien fet els sobrevivents? Haurien, evidentment, plorat de la manera que els feia plorar Homer. Però haurien, prèviament, fet el sopar i l'haurien fet d'una manera tan sofisticada, la qual cosa és encara més significativa?⁶⁶

És a dir, que Henri Bergson tenia molta raó quan subratllava que un poeta tràgic ha d'evitar atreure l'atenció sobre la materialitat dels seus personatges. De seguida que hom percep la preocupació sobre els aspectes corporals la infiltració còmica no és lluny. «Heus aquí per què els herois de la tragèdia ni beuen ni mengen, ni s'escalfen al voltant del foc.»⁶⁷

El conte de Jančar no segueix el patró èpic d'Homer i per això els personatges no es dediquen a res que acabi tenint un paper o altre en el desenllaç final. Veiem com els esdeveniments s'embalen seguint una lògica al principi indestruïble, però cada cop més evident. Sembla com si els esdeveniments no vagin passant d'una manera habitual, sinó com si darrere seu hi hagués una força que els empeny cap avall, cap a la catàstrofe. En la seva novel·la *Severnij sij* (*Aurora boreal*, 1993), el protagonista principal arriba com per casualitat a la ciutat de Maribor just abans d'esclatar la Segona Guerra Mundial i viu les seves pròpies preocupacions absolutament al marge dels esdeveniments històrics. Allò que el reté de no continuar el viatge i quedar-se en aquesta ciutat, on va viure un breu període de temps quan era petit, és la recerca de dos indrets que la seva memòria va conservar vius des de la infància. Busca en una església la imatge de Déu amb la bola blava entre les mans, que, quan era infant, havia confós amb una pilota, i busca també un prat al costat d'una casa ran del riu del qual sap només que fa un pendent cap a l'aigua. Les circumstàncies de la seva estada a Maribor es van complicant cada cop més, i al final el protagonista es veu empès a afirmar que ara tota la seva vida està situada sobre aquell prat que penja cap al riu i per això entén que mai més no se'n podrà sortir, tots els seus passos inevitablement tenen una sola direcció. L'home acaba perdent els seus últims lligams amb la realitat després del brutal assas-

66. R. P. DRAPER (ed.), *Tragedy...*, p. 152.

67. Henri BERGSON, *La risa...*, p. 45.

sinat de la seva amant, assassinat que fou possible per les seves accions involuntàries i així, el viatjant de negocis que un dia va arribar a la petita ciutat centreeuropea, torna als braços dels seus pares embogit i amb la consciència d'aquell nen petit que encara creia que la bola a les mans de Déu era només una pilota. El món que habita Vladimir Semjonovič tampoc no deixa que els fets i les seves conseqüències es vagin desenvolupant lliurement perquè aquest home ha fugit de la mort i «aquesta deixa el senyal de la seva ombra per a tota la vida. El rostre pàllid, els ulls asserenats.»⁶⁸

L'oficial rus no camina sobre un terreny pla, sinó que la terra sota els seus peus també cau en un pendent fort cap al riu on sap que l'espera la mort. En el conte de Thomas Bernhard no hi ha ni rastre d'aquesta perspectiva manipulada, d'aquest petit món on tot plegat penja cap a la catàstrofe. El seu relat indica ja només amb el títol que les coses tindran un aire més aviat còmic. «L'impermeable de feltre» forçosament ens fa venir a la memòria «L'abric» («Šinel», 1842)⁶⁹ de Nikolai Vassilievitx Gogol (1809-1852).⁷⁰ A partir d'aquesta obra literària la peça de vestir que va donar nom a la seva narració, s'ha convertit en un objecte que sembla tenir ja poc de seriós. D'altra banda, però, el protagonista del relat de Gogol és una figura literària tan ambigua com el propietari dels serveis mortuoris al voltant del qual gira el relat de Bernhard. Indubtablement el copista creat per Gogol, que treballa en una oficina moscovita, es mereix convertir-se en l'objecte de burla, però mentre riem sobre l'estretor del seu caràcter, també ens adonem de la precarietat en la qual és forçat a viure aquest home.

El conte de Bernhard arrenca amb motiu d'una falsa revelació. Els dos protagonistes, l'empresari Huber i l'advocat Enderer, viuen en el mateix carrer i es troben pràcticament cada dia des de fa molts anys. De sobte, un dia, no se sap ben bé per què, Enderer es fixa en l'abric que porta posat Humer, més ben dit, es fixa que l'abric té els traus revestits amb pell de cabrit. És un detall poc freqüent i que li recorda un altre abric, l'abric del seu oncle mort, que es deia Worringer i es va ofegar en el riu Sill. A partir d'aquí es posa en marxa l'engranatge d'una trama còmica. Enderer persegueix el seu veí Humer només amb la intenció d'esbrinar si l'abric que aquest porta posat és realment, tal com ell sospita, l'abric del seu oncle. Aquesta és l'única raó per la qual l'advocat accepta la petició de prestar els seus serveis a l'empresari. Però, Humer, per la seva banda, té unes intencions molt més serioses. L'empresa

68. Drago JANČAR, «Smrt pri Mariji Snežni» («Mort a Santa Maria de les Neus»), a *Ultima creatura*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991, p. 82.

69. Nikolai V. GOGOL, «L'abric», a *Tres relats de Sant Petersburg*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 7-62.

70. Boris EICHENBAUM, «Como esta hecho *El capote* de Gógol», a Tzvetan TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970.

dels serveis mortuoris que ell mateix va fundar està a punt de fer fallida a causa de la manera de viure del seu fill, que sembla no tenir altre objectiu a la vida que dilapidar els diners tan ràpidament com sigui possible.

Humer no reflecteix la imatge d'un individu únic, sinó que està presentat de manera que tipifica un determinat tipus de persones. Les seves opinions són més que estereotipades. És evident que no és capaç d'emmotllar-se a les circumstàncies canviant de la vida, sinó que vol construir el seu món d'acord amb un patró preestablert. Per això realment no podem saber mai si el fracàs econòmic era tan imminent i el fill i la jove tan devots i hàbils malgastadors com diu ell. L'única impressió segura que sí que ens poden deixar les declaracions d'aquest home de negocis és que la seva visió del conjunt és molt limitada i que la seva gasiveria va molt més enllà dels límits considerats normals. Per això, el pobre home, quan veu com ell ja no pot fer res per arreglar les coses i es decideix, no sense recel, finalment a buscar l'ajuda a les mans d'un advocat, és molt còmic. A més a més, l'elecció d'aquell qui l'havia de salvar realment és tot menys racional. Humer no veu ningú que pugui ser més apropiat que un home que durant tants anys ha vist exercir el seu ofici al mateix carrer. No cal dir, doncs, que l'únic diàleg que són capaces de construir dues persones amb uns interessos tan divergents és el diàleg de sords. Tanmateix, es fa evident l'efecte còmic que suscita una conversa d'aquest tipus.

Durant bona part del relat seguim la pista de les atzaroses circumstàncies per les quals l'abric va parar a mans del comerciant, però aquest objecte retorna finalment a les mans d'Enderer. La trama del conte és tan mecànica i circular com la trama de la comèdia de Labiche *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) que Bergson fa servir per il·lustrar els ressorts de comicitat:

Aquest objecte, que sempre s'escapa de les mans en el moment que algú el creu en la seva possessió, roda a través de tota l'obra, originant incidents cada cop més complicats, més importants, més imprevistos.⁷¹

De totes maneres, la presència d'un objecte que serveix com a fil conductor i que enllaça tot el relat és una de les característiques més assenyalades del particular tipus de narrativa curta que és l'objecte de la nostra anàlisi. Tant el relat de Bernhard com també les tres altres obres escollides pertanyen a un gènere literari que té en l'àmbit d'on provenen aquestes obres el seu nom propi i per això no podem mirar-les sense els lligams amb aquesta rica i extensa tradició. *Novelle*, si utilitzem la paraula alemanya per evitar confusions, reuneix múltiples i interessants intents de definició teòrica malgrat que l'existència

71. Tzvetan TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 67.

d'aquest gènere específic de narrativa breu és cada cop més qüestionada. Sens dubte, un dels intents de definició d'aquest gènere que va tenir més ressò és la teoria del falcó (Falken-Theorie), defensada per Paul Heyse a les acaballes del segle XIX a partir d'un dels relats que componen el *Decameró* (1349-51) de Giovanni Boccaccio.⁷² La presència continuada de l'abric en el conte de Bernhard és considerada, d'acord amb aquesta teoria, com un objecte-símbol al voltant del qual gira tot el relat i és per això que el relat de Bernhard representa, segons Bernard Sorg,⁷³ un magnífic exemple d'aquest gènere de narrativa breu.

La cèlebre definició de Johann Wolfgang Goethe, recollida per Eckermann, «quina altra cosa és un conte sinó el relat d'un esdeveniment inaudit»,⁷⁴ és només un dels múltiples intents de trobar els trets característics d'aquest tipus específic de narrativa breu. El fet que aquesta definició estigui exposada en forma d'una frase interrogativa té una rellevància especial, tal com va subratllar Karl Konrad Polheim en la introducció al *Handbuch der deutschen Erzählung* («Manual de les narracions alemanyes», 1981).⁷⁵ Segons Polheim, durant més de dos cents anys es va debatre en la literatura alemanya l'existència d'un gènere específic de narrativa breu, anomenat *Novelle*, sense haver pogut establir uns criteris realment clars i vàlids per a tots els temps. Polheim destapa la veritat oculta de tots aquests esforços teòrics i demostra que l'afany d'incloure una obra literària dins d'aquesta categoria significava voler rellevar-ne la qualitat literària. Contràriament, classificar un text literari breu com una narració implicava ja d'entrada un cert menyspreu. A causa d'això Polheim havia decidit posar en el títol del seu manual expressament la paraula *Erzählung* ('narració'), proposant alhora que *Novelle* ('conte') i *Erzählung* ('narració') siguin considerades com a sinònimes.

Exactament en el sentit contrari d'aquesta revisió crítica dels conceptes teòrics se situen els esforços de Bernard Sorg per demostrar que «L'impermeable de feltre» de Thomas Bernhard té característiques d'una *Novelle*. El judici de Sorg il·lustra molt bé el retret que Polheim va expressar com una opinió general i demostra com darrere l'intent de trobar característiques formals que poguessin permetre classificar «L'impermeable» com una *Novelle* s'amaga el desig de voler realçar-ne la qualitat literària. Sorg construeix els seus ar-

72. Es tracta de la novena història del cinquè dia, en la qual Frederigo degli Alberighi perd tot el seu patrimoni i l'única cosa que encara li queda és el seu falcó. Al final acaba sacrificant també aquest noble animal per poder oferir un àpat a la bella senyora que el ve a visitar a casa seva. Ella, quan s'assabenta del que ha ocorregut, es casa amb ell.

73. Bernhard SORG, *Thomas Bernhard*, Munic, Beck, 1977, p. 158-161.

74. Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche*, p. 225 (29 de gener de 1827).

75. Karl Konrad POLHEIM, «Gattungsproblematik», a *Handbuch der deutschen Erzählung*, Düsseldorf, Bagel, 1981.

guments sobre una base teòrica poc sòlida, ja que entre tots els intents teòrics de definició d'aquest gènere és precisament la teoria del falcó de Paul Heyse la que és avui més qüestionada a causa d'haver-se convertit amb el temps en «un dogmatisme perillós».⁷⁶

Podríem concloure que no hi ha cap dubte que l'impermeable representa una mena de fil conductor al voltant del qual es desenvolupa tota la trama. No obstant això, aquesta característica formal no és suficient per considerar que la seva trama correspon sense més a un patró còmic, i tampoc no és un argument prou convincent per realçar la seva qualitat literària sense prendre en consideració altres aspectes d'aquest text.

L'eficàcia còmica més infal·lible s'amaga probablement en l'ús, o més ben dit, en l'abús de repeticions. Realment, en el conte de Bernhard no en falten. Primer cal esmentar la repetició mecànica d'algunes frases. Durant tot el relat es repeteix com un fil conductor la frase «escriu Enderer», encara que aquesta insistència constant d'identificar d'on provenen les paraules no serveix tant per provocar un efecte còmic com per recordar-nos que la història sobre la qual ens volem assabentar no és a la nostra disposició directament, sinó que la podem recuperar només a través dels intermediaris. Primer, l'escrit que va deixar l'advocat en relació amb aquests fets i, després, la narració del deixeble de l'advocat, que ara, davant nostre, el reproduïx literalment. No obstant la dificultat d'imaginar les escenes que van succeir darrere aquest doble marc fet de narradors, és fàcil veure que la confessió de Humer devia ser molt còmica. Només un exemple, en el qual podem veure molt bé que, darrere de les repeticions automàtiques, s'hi amaga una idea fixa. L'essència de la seva ridícula rau precisament en la rigidesa de les seves opinions:

En aquests temps, vaig dir, així Humer, escriu Enderer, quan sobren centenars de milions d'homes, una quarta criatura? Després, segons la seva declaració, va exclamar sembla diverses vegades: una quarta criatura! Una quarta criatura! I una cinquena criatura! I una sisena criatura! I una setena criatura! I una vuitena criatura! I així successivament! I així successivament! Diverses vegades: i així successivament! I així successivament!⁷⁷

Les accions repetides que potser tenen un efecte còmic més tangible estan relacionades amb els successius trasllats de Humer, que ha d'anar a viure cada cop més amunt en el seu habitatge. Fa riure molt imaginar-se com el vell, rondinant i carregat amb tots els seus trastos, puja escales amunt una vegada i una

76. Bruno von WIESE, *Novelle*, 7a ed., Stuttgart, Metzler, 1978, p. 11 (1a ed., 1963).

77. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», a *Mitland in Stिल्s*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1971.

altra. Si aquesta situació és còmica, els trasllats de Humer són també l'acció a partir de la qual hem de suspendre la nostra lectura en clau còmica d'aquest relat. Tal com ho comprovarem amb una anàlisi més detallada, aquests trasllats successius cap a pisos superiors recullen una metàfora que va utilitzar Søren Kierkegaard en el seu llibre *La enfermedad mortal* (1849), que evidentment no parla sobre com fer riure la gent. Ens trobem davant d'un recurs que Thomas Bernhard ha sabut explotar molt àgilment i que podríem descriure amb les ja abans citades paraules de Walter Benjamin, és a dir, que entre la broma més atrevida i l'esdeveniment més esgarrifós hi ha un pas petit, tan petit que sovint veiem riure els nens allà on els adults s'horroritzen. I com que aquí intentem fer de lectors adults, és a dir, de lectors que tenim a les nostres mans més informació que no pas la mirada ingènua d'una primera lectura, ens passa que allà on havíem de riure, sentim de sobte basarda. Encara que, tal com acaben les coses, no hi ha cap necessitat d'haver llegit abans el llibre de Kierkegaard per entendre el trasllat de Humer com «el punt de partida de la seva *tragedia*»,⁷⁸ perquè el final aclareix definitivament i inequívocament «“tota la magnitud de la catàstrofe”, aquestes van ser les paraules de Humer, que es va poder desenvolupar amb la mudança des del meu habitatge, a la planta baixa, al primer pis».⁷⁹

Humer s'acaba tirant per la finestra des de la seva petita sotateulada, quan ja no li queda cap espai més amunt on traslladar-se: «El riure és incompatible amb l'emoció. Ensenyeu-me un defecte, per molt lleu que sigui; si me'l presenteu de manera que commogui la meua simpatia, el meu temor o la meua pietat, tot s'haurà acabat. No podré seguir rient.»⁸⁰ Henri Bergson ens torna a donar el punt de sortida per poder acabar aquesta reflexió. Les comèdies tradicionals acaben sempre amb la confirmació d'una norma i, tot i la derrota de la figura ridícula, tot torna a la vida i a l'ordre just. Ni el conte de Svevo ni el de Bernhard, en els quals hem pogut descobrir tants elements propis de la comèdia, acaben així perquè els personatges ridiculitzats no poden tornar a la vida, sinó que la seva vida s'acaba dins dels límits del conte. El final de tots aquests homes és especialment punyent, perquè no es tracta només de perdre la vida. El suïcidi és un gest molt terrible per poder recuperar la dignitat, per això hom no pot riure pensant en la ploma que ha quedat presa a la mà inerta del vell o rellegant la notícia del diari on s'explica que Humer s'havia llançat per la finestra de la seva cambra situada sota la teulada. El somriure se'ns congela als llavis.

El destí d'aquests quatre protagonistes ens commou i d'alguna manera això ens prova que hi ha elements suficients per afirmar que som davant de

78. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck».

79. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck».

80. Henri BERGSON, *La risa...*, p. 105.

quatre contes tràgics, tot i que encara no hem definit què és el sentit tràgic de l'existència, tal com es manifesta segons l'opinió d'alguns filòsofs que s'han dedicat a aquesta qüestió. No podem afrontar l'anàlisi detallada de cada un dels contes sense sospesar aquesta problemàtica, però allò que sí que podem avançar és per què ens sentim emocionalment tan involucrats en aquestes petites històries i no ho sabria pas dir millor que aquest petit passatge d'Umberto Eco sobre la tragèdia de Sòfocles, que tantes i tantes vegades ha temptat els pensadors a desxifrar on rau el secret del seu atractiu:

Èdip no pot concebre el món de Sòfocles; altrament s'hauria casat amb sa mare. Els personatges narratius viuen en un món «handicapat». Quan comprenem vertaderament el seu destí, comencem a sospitar que també nosaltres, com a ciutadans del món actual, sovint sofrim el nostre destí només perquè pensem en el nostre món de la mateixa manera que els personatges narratius pensen en el seu. La narrativa suggereix que potser la nostra visió del món actual és tan imperfecta com la dels personatges narratius. Vet aquí per què els personatges narratius amb èxit esdevenen exemples suprems de la «real» condició humana.⁸¹

81. Umberto Eco, *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino, 1991, p. 294.

LES REFLEXIONS FILOSÒFIQUES

La desesperació és un avantatge enorme. La possibilitat d'aquesta malaltia és l'avantatge de l'home sobre la bèstia, avantatge que ens caracteritza infinitament més que caminar verticalment, ja que significa la infinita verticalitat o elevació que ens pertany pel fet de ser l'esperit.⁸²

Søren Kierkegaard estableix el lligam entre la tragèdia antiga i la moderna pronunciant «una advertència contra qualsevol intent parcial de fer exclusions d'aquesta índole pel fet que els estetes retornen encara incessantment a les definicions establertes per Aristòtil i acaten sense cap mirament les exigències que va imposar a la tragèdia, perquè estimen que la seva doctrina sobre el tema és exhaustiva. Aquesta advertència és molt més digna de prendre en consideració perquè tots nosaltres constatem, no sense certa melangia, que per molts canvis que hagi sofert el món la concepció de la tragèdia continua essent essencialment idèntica, de la mateixa manera que plorar és avui tan natural per a l'home com ho era en qualsevol època passada.»⁸³

És a dir, que a part de reconèixer la immensa àrea d'influència d'Aristòtil, que no coneix fronteres de llengües ni d'èpoques, Kierkegaard proposa anar un pas més enllà i intentar, no obstant tots els canvis que hi ha hagut, parlar d'una sola concepció de tragèdia, que en aquest fragment queda igualada amb la permanent validesa d'una emoció tan general com és el plor.

Seguint el camí a la recerca d'una concepció de la tragèdia que pogués unir obres de diverses èpoques, va néixer a Alemanya un nucli filosòfic, que comença amb Schelling i que recorre el pensament de l'època idealista i postidealista. Ha estat tanta la importància d'aquestes obres filosòfiques per a la noció de la condició tràgica en el segle XX que Peter Szondi fins i tot va arribar a preguntar-se fins on «les definicions del sentit tràgic de Schelling, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche poden reemplaçar una literatura tràgica que en la

82. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal (o de la desesperación del pecado)*, Madrid, Guadarrama, 1969.

83. Søren KIERKEGAARD, «Repercusión de la tragedia antigua en la moderna», a *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, Màlaga, Àgora, 1998, p. 12.

seva època semblava haver passat a millor vida, és a dir, fins a quin punt aquestes definicions no construeixen les tragèdies per si mateixes».⁸⁴

L'audàcia d'aquesta declaració potser ens fa retenir la respiració per un moment. Pensar que uns fragments perfectament integrats dins d'uns sistemes filosòfics puguin ser comparats amb una sèrie d'obres literàries i que la filosofia pugui arribar a substituir la literatura és una idea atrevida, això sí, però no és un pensament fructífer ja que no permet ser desenvolupat sistemàticament.

Tot i això, les paraules de Szondi il·luminen dos fets que sí que són fonamentals per al nostre tema. Cal tenir present que les obres que pertanyen a l'anomenada filosofia del sentit tràgic van néixer dins de la consciència que calia: trobar, tant sí com no, la manera de produir obres literàries de gran envergadura. Per poder assolir aquest objectiu la filosofia va decidir prendre la iniciativa i il·luminar el camí que havia de seguir la literatura nacional. Quan al principi del segle XX J. Volkert i Max Scheller tornen a despertar la discussió sobre el concepte del sentit tràgic, Walter Benjamin els retreu que darrere les seves obres filosòfiques, que aparentment busquen i volen trobar l'essència de la tragèdia, s'amaga el propòsit ocult, fonamentat en la fe i en el convenciment, que avui encara és possible escriure tragèdies.⁸⁵ Aquest retret es pot aplicar també als filòsofs que els han precedit en la seva tasca.

Cal creure, doncs, que existeix un sentit que pot ser considerat com a genèricament tràgic si volem interpretar les idees dels esmentats filòsofs que es refereixen al sentit tràgic, no en relació amb els sistemes filosòfics en els quals estan integrades, sinó intentant aplicar aquestes idees a l'anàlisi de textos literaris. També és veritat que l'esforç de posar de manifest una estructura més o menys oculta, que pot ser considerada comuna en tots els casos, tenia una segona intenció: la d'aconseguir obres que corresponguessin a unes determinades exigències teòriques.

LA CONCEPCIÓ ARISTOTÈLICA DE LA TRAGÈDIA I EL SENTIT TRÀGIC

D'entrada sembla que el sentit tràgic considerat com una qualitat genèrica forçosament ha d'estar en pugna amb la concepció de tragèdia tal com està definida en l'obra considerada canònica en aquest sentit, en la «Poètica» d'Aristòtil. Però com veurem ni tan sols en aquest cas les coses són tan inequívoco-

84. Peter SZONDI, *Teoría del drama moderno: Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994, p. 117.

85. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften...*, p. 280.

ques i clares. Segons l'opinió d'Albert Lesky, hi ha punts en la concepció aristotèlica de la tragèdia que ens poden servir com a desllorigador per poder trobar la resposta sobre l'essència del sentit tràgic. El punt més interessant que destaca Lesky es troba en el capítol XIII, més concretament en aquest fragment que es refereix a la poesia tràgica d'Eurípides:

Per això, s'erren també aquells qui critiquen Eurípides tot afirmant que fa això precisament en les seves tragèdies i que en fa acabar moltes amb l'infortuni. Això, en efecte, és recte, tal com ja s'ha dit. Heu-ne aquí un signe important: tant en els escenaris com en els concursos, efectivament, són les tragèdies d'aquesta mena les que apareixen com a més tràgiques, quan estan ben fetes, alhora que Eurípides, si bé no economitza perfectament les altres coses, es manifesta tanmateix com el més tràgic dels poetes.⁸⁶

A partir d'aquestes paraules queda clar no només que existeixen unes tragèdies que són més tràgiques que unes altres, sinó també que Eurípides és el més tràgic de tots els poetes i no pas per les qualitats de la composició de les seves obres. Per això ens podem preguntar si les paraules d'Aristòtil no defineixen una situació tràgica fonamental de l'home, cosa que segons Lesky sembla que es confirma en la manera com Aristòtil entén el nucli del mite tràgic, que es troba en el canvi brusc que experimenta el personatge d'una tragèdia i que significa passar d'una situació feliç a l'infortuni:

És aquella persona que, sense destacar-se massa per la virtut i la justícia, passa a l'infortuni no pas a causa de la maldat i de la perversitat, sinó a causa de qualche error, tot essent un personatge de gran prestigi i que gaudeix de bona sort [...].⁸⁷

En aquest passatge Aristòtil parla de l'*hamartia*, un l'element clau de qual-sevol tragèdia. Aquest concepte seu ha tingut múltiples interpretacions, però si ara hem d'introduir la filosofia del sentit tràgic potser val la pena que anticipem la interpretació de Lesky perquè realment s'acosta molt a una definició del sentit tràgic tal com sembla vigent avui.

L'*hamartia* es produeix a causa d'una equivocació que és involuntària, però aquest error fa alhora palesa la incapacitat humana de reconèixer la solució correcta i de conduir el seu destí cap a l'objectiu escollit. L'home només disposa de les capacitats pròpies de la seva espècie i com a ésser humà no pot tra-

86. ARISTÒTIL, «Poètica», p. 338, cap. XIII («Consells sobre la composició de la tragèdia»), (1453a).

87. ARISTÒTIL, «Poètica», p. 337, cap. XIII («Consells sobre la composició de la tragèdia»), (1453a).

versar els seus límits i per això fracassa, perquè no sempre és capaç de dominar les tasques i situacions davant les quals es troba. Aquesta interpretació d'*hamartia* és estrictament intel·lectual i contrasta amb les altres interpretacions que en el curs de segles s'havien imposat com a dominants. Susane Saïd, en el seu detallat estudi de *La faute tragique*,⁸⁸ destaca en primer lloc la interpretació moral que va dominar llargament i que va conduir fins i tot a traduir aquest mot grec amb la paraula llatina de *peccatum*. La interpretació moral es va desenvolupar amb el suport de sistemes filosòfics com el platonisme i l'estoïcisme, que pretenien establir una mena de justícia poètica en ensenyar que l'infortuni dels herois és sempre degut a una falta, o fins i tot a un pecat comès. El màxim exponent d'aquesta classe de tragèdies són les obres de Sèneca, que il·lustren les funestes conseqüències de les passions. Aquesta interpretació també s'ajustava perfectament a la moral proclamada pel cristianisme, que veu en el pecat l'única font possible de l'infortuni. Finalment resta encara la interpretació que veu la causa del fracàs en algun defecte del caràcter de l'heroi, defensada en les poètiques renaixentistes i per part d'autors francesos en temps del classicisme, els quals afirmaven la necessitat d'una imperfecció, d'una feblesa en el caràcter dels personatges.

Si ja en determinades interpretacions d'un concepte tan aristotèlic com és l'*hamartia* podem trobar arguments per afirmar l'existència d'una situació tràgica, hi ha altres passatges de la seva obra que confirmen molt més explícitament que parlar sobre allò que és tràgic no sempre ha d'estar lligat a la poesia dramàtica. Així, en la «Poètica» d'Aristòtil podem llegir:

L'element que suscita temença i l'element que suscita compassió poden produir-se certament a partir de l'espectacle, però també poden produir-se a partir de la mateixa ordenació dels fets, la qual cosa és primicera i pròpia d'un poeta millor. Cal, en efecte, que la faula sigui composta de tal manera que, fins i tot sense ser vistos, aquell qui sent els fets esdevinguts s'esgarri fi i es compadeixi a partir de les coses que han passat, allò que patiria algú en sentir la faula d'Èdip.⁸⁹

Gerard Genette⁹⁰ afirma, referint-se a la precedent cita de la «Poètica», que Aristòtil considera que una faula és tràgica sempre que una acció sigui capaç de despertar terror i pietat també en l'absència de la representació escènica, és a dir, aquestes emocions les hem de sentir encara que es tracti d'un simple enun-

88. Susanne SAÏD, *La faute tragique*, París, Maspero, 1978.

89. ARISTÒTIL, «Poètica», p. 338, cap. XIV («Sobre la compassió i la temença»).

90. Gérard GENETTE, «Géneros, tipos, modos», a Miquel A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, p. 195-197.

ciat dels fets. Sembla que Aristòtil deixa oberta la possibilitat que el tema tràgic existeix i que a més a més pot ser desvinculat del mode dramàtic, desenvolupat per una simple narració sense que per això es converteixi en un tema èpic. D'aquesta manera podem trobar elements tràgics fora de la tragèdia, com també és possible distingir tragèdies que són més tràgiques que d'altres.

Segons Genette, per poder definir què és tragèdia hem de prendre en consideració dues realitats diferents. La primera realitat és genèrica i queda establerta en les primeres pàgines de la «Poètica», on la tragèdia és definida com el drama noble o seriós en oposició al relat noble (l'epopeia) i al drama baix o desenfadat (la comèdia). Aquesta realitat genèrica ha prevalgut tradicionalment com l'única definició de la tragèdia. Sense que aquesta denominació hagi de ser posada en dubte, cal tenir present, però, que també existeix una altra realitat de la tragèdia, que és purament temàtica, de caràcter més aviat antropològic que poètic: és tracta del *sentiment tràgic*. Del tema tràgic, Aristòtil en parla en els capítols VI i XIX. Aquestes dues realitats formen una intersecció dins de la qual trobem la tragèdia en el sentit aristotèlic estricte: la tragèdia que satisfà totes les condicions (coincidència, canvi bruscat, reconeixement) per produir terror i pietat i les obres que hi pertanyen són francament poques.

Genette considera que això podria voler dir que dins del sistema de gèneres la tragèdia és una especificació temàtica del drama noble, igual que per a nosaltres la novel·la negra és una especificació temàtica de la novel·la. Aquesta distinció ha provocat durant molt de temps equivocacions terminològiques entre el sentit ampli i el sentit estricte de la paraula *tragèdia*. A Genette li resulta evident que Aristòtil adopta successivament l'una i l'altra, sense que es preocupi massa per diferenciar-les i evidentment també sense sospitar quin embull teòric provocarà en els segles posteriors aquesta despreocupació seva entre els teòrics que intentaran aplicar al conjunt d'un gènere les normes que ell havia extret només per a una de les seves categories.

Feta aquesta reflexió sobre la teoria de la tragèdia del mateix Aristòtil, podem passar a veure quins eren els passos amb els quals la filosofia ha intentat aïllar l'element tràgic. Primer va semblar que el tema tràgic estava subjacent només a les grans tragèdies, però, cada cop més freqüentment i d'una manera més generalitzada el sentit tràgic va començar a ser entès com una condició que supera els límits de la literatura.

A LA RECERCA DE L'ESSÈNCIA DE LA TRAGÈDIA GREGA

El pensament filosòfic relacionat amb la idea del sentit tràgic es comença a perfilar en les reflexions de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) sobre quin grau de llibertat té l'home en les seves decisions. Schelling

reinterpreta la definició de la tragèdia d'Aristòtil en els seus *Schriften zur Philosophie der Kunst* («Escrits sobre la filosofia de l'art»)⁹¹ dient que l'heroi de les tragèdies gregues està disposat a acceptar el càstig imposat per un crim inevitable.

El rei Èdip és el culpable sense culpa que voluntàriament accepta la pena per un crim que era, segons les lleis còsmiques, inevitable. Amb això queda comprovat que l'home es lliure en les seves decisions. Precisament amb la seva derrota, els herois de les tragèdies proclamen que van actuar lliurement, seguint la seva voluntat. L'heroi és l'home escollit per passar a través de tot el patiment amb l'únic objectiu de comprovar la validesa d'una idea, de donar proves que la llibertat humana existeix. En l'art tràgic ens trobem, doncs, amb la possibilitat de veure atacat el poder suprem de les forces objectives, encara que l'home solitari que s'ha atrevit a entrar en aquest combat, acabarà per força derrotat. Schelling ha introduït així en la concepció del sentit tràgic la noció que en el cas d'un conflicte tràgic es tracta d'un fenomen dialèctic sorgit del conflicte entre la llibertat i la necessitat. L'heroi tràgic no és res més que el representant de la idea de la individualitat humana, que està definida amb les mateixes antítesis en les quals està atrapat el protagonista de les obres teatrals que busca el seu lloc entre l'esfera divina i la humana, entre el domini espiritual i el merament físic.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) exaltarà encara més la distinció entre la força absoluta del destí, entre la seva justícia eterna i la incompetència del protagonista. La seva teoria de la tragèdia postula en un extrem l'ordre universal, mentre a l'altre actuen les forces particulars dels individus. En el capítol sobre la poesia dramàtica que forma part de les seves *Lliçons sobre l'estètica* podem veure que la característica formal de la tragèdia àtica que crida més l'atenció del gran filòsof és la funció del cor. El cor fa possible que el protagonista sigui separat del medi del qual prové, que sigui contrastat amb el rerefons. Mentre presenciem la fortuna de l'heroi individual, el cor resta totalment fora del radi de les seves accions. El cor sobreviu a la mort del protagonista, no desapareix després que hagin caigut els arbres gruixuts i forts, sinó que es manté com si fos el sòl fèrtil que representa la continuïtat ininterrompuda de la vida. Hegel afirma que el cor en les tragèdies gregues «[...] representa veritablement la consciència que és substancial, elevada i preservada dels conflictes falsos i per això capaç de considerar una sortida».⁹²

91. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, «Schriften zur Philosophie der Kunst», a *Schellings Werke*, Munic, Beck, 1979.

92. Georg Friedrich Wilhelm HEGEL, «Die dramatische Poesie», p. 541 (1a ed. pòstuma, 1835).

Aquesta és la diferència que, segons la seva opinió, separa les tragèdies antigues de la manera moderna d'entendre l'art tràgic. Mentre que en les obres gregues les accions individuals dels protagonistes sempre estan contrastades amb aquesta base substancial que representa el cor, les tragèdies modernes es construeixen a partir de la voluntat subjectiva i de les intervencions aparentment casuals de l'atzar. Per això no és possible tornar a introduir el cor dins de les obres teatrals modernes i tots els intents en aquest sentit proven que l'únic que s'aconsegueix és fer de la funció del cor un simple ornament estilístic.

En canvi, per als grecs la col·lisió en la tragèdia no estava provocada per les intencions malèvols, els crims, la ceguesa o simplement la mala fortuna. En les seves obres és sempre present la contraposició esquemàtica entre la llei i la individualitat, entre allò que és general i allò que és particular. El conflicte principal, que fan palès sobretot les obres d'Èsquil i de Sòfocles, es troba en la col·lisió entre la llei objectiva, la llei de l'estat compresa en tota la seva extensió espiritual, i la llei de la família, que representa la llei natural. Aquestes són les forces més pures que una tragèdia pot representar. La magnitud d'aquesta col·lisió es veu més clara en el conflicte representat per l'*Antígona* de Sòfocles. El rei Creont representa les forces que gestionen la vida pública; en canvi, la seva filla defensa la llei natural, defensa el dret de la seva sang. Les forces de l'estat estan perdent la seva validesa indiscutible i l'entrada de nous poders i valors que representa la filla del rei està fonamentada en principis que encara no han arribat a tenir una acceptació general.

El conflicte tràgic és un conflicte en el qual totes dues parts tenen raó, però no poden realitzar res d'allò que feia la seva finalitat veritablement justa i positiva. L'únic que aconseguirien seria la violació i la negació de l'altra força igualment justa. El dret de totes dues parts es fonamenta en la moralitat, però precisament per això tots dos poders estan arrossegats a cometre faltes. El destí de l'heroi tràgic s'acompleix perquè el seu temperament l'impulsa a actuar justament, a actuar d'acord amb els seus principis, però d'aquesta manera haurà de violar l'altre principi, oposat al seu, que és igualment vàlid.

L'evolució d'un conflicte tràgic ha de confirmar que totes dues parts tenen raó, però el desenllaç ha d'esborrar aquesta oposició. El resultat final ha de superar l'estancament dins de la raó de cadascú com a únicament vàlida:

La veritable evolució consisteix en l'anul·lació «d'oposicions» com a oposicions, en la reconciliació de les forces d'actuació que en el conflicte intenten anihilar-se mútuament. Només així, no seran la desgràcia i el sofriment l'última cosa que sentiran els individus, sinó que experimentaran l'alliberament de l'esperit.⁹³

93. Georg Friedrich Wilhelm HEGEL, «Die dramatische Poesie», p. 547.

El procés que fa visible les tragèdies correspon, segons Hegel, a la reconciliació amb la naturalesa moral i posa de manifest la seva estructura dialèctica. L'home està sotmès als manaments objectius i per això l'home s'ha de sotmetre a la llei general. El destí no és una cosa aliena, no representa el càstig, sinó que la moralitat pren la forma del destí per fer complir la llei que ella mateixa va establir. La tragèdia fa possible que l'home es reconegui dins de la llei objectiva i restableixi la unitat amb aquesta llei.

Totes les idees, totes les situacions contenen dins seu una dinàmica inherent perquè tenen tendència a entrar en conflicte. El conflicte, però, no acaba mai en un punt mort, sinó que el procés pot ser interminable; ara bé, el que sí que ha de tenir és una direcció clara. I aquesta direcció no pot ser altra que un avenç continuat cap a la clarificació de totes les coses que componen el nostre món. Per això Ernst Behler opina que: «les tragèdies es van convertir així en els símbols de la justícia dins de la història del món, és a dir, de la dialèctica hegeliana».⁹⁴

Per Hegel, el tema de la tragèdia antiga és la divinitat tal com es presenta en el món i en l'acció individual. D'altra banda, tota l'estructura de la tragèdia moderna, segons la seva opinió, descansa sobre el principi de la subjectivitat. L'objecte veritable d'aquestes obres és la subjectivitat dels caràcters. Les circumstàncies exteriors poden donar peu a un conflicte, però aquest està situat sempre a l'interior del caràcter, en les seves passions; en definitiva, el conflicte esclata perquè els personatges són com són. Allò que els caracteritza més és la vacil·lació i desavinença interior. La seva feblesa prové de la indecisió, de la constant i ininterrompuda reflexió, la consideració de diferents motius que han de decantar la decisió última cap a una o altra banda. Sovint passa que la vacil·lació d'aquestes figures està provocada perquè amaguen en el seu interior passions duplicades i contradictòries. Per evitar que aquesta feblesa de caràcter anul·li la possibilitat de fer tragèdies en l'època moderna cal seguir el model proposat per Shakespeare, que ha aconseguit donar una imatge a l'evolució interior d'un personatge que es destrossa en la lluita amb les circumstàncies, relacions i conseqüències dels seus actes.

Hegel recull amb una agudesia especial les característiques de la tragèdia moderna, o romàntica, com també l'anomena, i els trets que la diferencien de les obres gregues. Tot i que les seves reflexions sobre les obres de Goethe, Schiller, Calderón i especialment Shakespeare són un fonament sòlid per entendre la col·lisió tràgica que es produeix a l'interior d'aquests grans caràcters, és evident que la tragèdia, per Hegel, també s'acaba amb aquests autors, ja que no està disposat a fer cap concessió a una obra que no representi un conflicte que afecti una personalitat heroica. La problemàtica de la seva teoria no pro-

94. Ernst BEHLER, *Ironie et modernité*, París, Presses Universitaires de France, 1997, p. 257.

vé només del fet que fora de la tragèdia heroica no reconeix cap altra classe de tragèdia. Per fer una valoració crítica de les seves opinions hem de tenir present que també l'heroi de les tragèdies gregues, tal com el va dibuixar el filòsof, és un personatge absolutament monolític i per això no pot destacar per sobre de les circumstàncies històriques que representa. La seva consciència no està fragmentada, les seves accions són una mateixa cosa amb els seus pensaments. Està lliure de culpa. Un home pot ser considerat culpable només en el cas que hagi tingut la possibilitat de triar. Els caràcters dels quals estan fetes les antigues tragèdies no coneixen la indecisió i sense indecisió no hi ha tampoc cap possibilitat de tria. Aquesta és, segons Hegel, la força dels grans personatges literaris i rau en el fet que no trien, que no pensen, sinó que actuen. La noció de culpa personal queda d'aquesta manera molt disminuïda, com podem veure en la seva interpretació del mite d'Èdip. Hegel considera que el rei de Tebes és responsable només d'aquells actes que va fer amb plena consciència; en canvi, el parricidi i el casament amb la pròpia mare van esdevenir-se contra la seva voluntat i van passar segons la disposició dels déus (*nach der Bestimmung der Götter*) i per això Èdip no pot ser considerat culpable d'aquests fets.

No és estrany que l'obra que Hegel apreciava més entre totes les tragèdies fos l'*Antígona* de Sòfocles perquè amb aquesta obra ha pogut il·lustrar que la tragèdia està lligada a les circumstàncies històriques de l'època que representa, i el conflicte que produeix és un conflicte entre dues forces antagoniques que dominen el món en un moment històric determinat.

La contradicció de dos principis igualment vàlids és l'element clau de qualsevol tragèdia, també segons l'opinió de Søren Kierkegaard (1813-1855). En el seu assaig sobre la tragèdia⁹⁵ inclòs en el llibre *Either/or* («O això o allò», 1843) escriu que «perquè el xoc tràgic pugui ser veritablement profund es necessita, com ja vam dir, que les forces que entren en col·lisió siguin homogènies».⁹⁶

Kierkegaard observa que en l'àmbit de la tragèdia s'ha produït un canvi molt important, que està relacionat amb el fet que hom busca l'origen del mal i de la fatalitat a l'interior d'un individu, en la seva subjectivitat. En les obres teatrals dels seus contemporanis «no es vol saber ni es vol dir res del passat de l'heroi, es carrega sobre seu tot el pes de la seva vida com si fos el resultat exclusiu de les pròpies accions i se'l fa responsable de tot».⁹⁷

Amb això la seva culpa esdevé ètica i l'heroi tràgic és simplement un home roí que ja no pot tenir cap interès estètic. Kierkegaard no nega la possibilitat

95. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, Màlaga, Ágora, 1998.

96. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*, p. 44-45.

97. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*, p. 18.

de crear tragèdies en l'època moderna, més aviat a l'inrevés, ja que en aquest mateix assaig planteja com rescriure la història d'Antígona perquè sigui adaptada al seu temps. Per veure què ha de reflectir una obra que ara vol transmetre el sentit tràgic, hem de conèixer primer quins són els punts en els quals serà més visible la diferència amb la tragèdia grega.

La culpa dels herois grecs no és només subjectiva, sinó que forma part de la culpa hereditària. Així, el destí tràgic s'escampa per totes les branques de la família d'Èdip. La pena grega és, com tota la vida hellènica, pura actualitat. Per això, la pena que fan sentir les seves obres és més profunda, però el dolor és menys intens. Antígona viu despreocupada, perquè creu que el destí malèvol que pesa sobre el seu pare no l'afecta. Aquest destí pesa d'una manera impenetrable sobre tota la família i Antígona pot viure tranquil·lament, com qualsevol altra noia grega, perquè s'oblida del destí. És per això que el cor ens demana que en tinguem compassió perquè haurà de deixar aquesta vida, en la qual ha aconseguit oblidar la maledicció de la família, tan jove i sense haver-ne pogut fruit. Els grecs prenen les circumstàncies de la vida tal com els han estat donades per una única vegada «exactament com l'horitzó que s'estén davant els seus ulls i que, fosc o cobert de núvols, sempre serà el mateix».⁹⁸

La culpa d'Antígona es concentra en un punt precís: ha enterrat el seu germà en contra de la prohibició del rei, però darrere ressona el destí trist d'Èdip, que es ramifica cap a cadascun dels membres de la seva estirp. És tot aquest conjunt que fa que la pena sigui tan infinitament profunda per als grecs.

En canvi, la part integral de la tragèdia moderna és l'angoixa. Hamlet és tan tràgic precisament perquè només sospita el crim de la mare. La seva angoixa no pertany al present, sinó que és un sentiment continuat que reflecteix el procés en el qual el subjecte acaba essent conscient de la seva pena:

L'angoixa és una reflexió i per tant es distingeix específicament de la pena. L'angoixa és el sentit a través del qual el subjecte s'apropia la pena i l'assimila. L'angoixa és la força del moviment a través del qual la pena arrela dins del cor humà. A més a més, aquest moviment no és ràpid com una fletxa, sinó successiu; no existeix una vegada per totes, sinó en un esdevenidor constant.⁹⁹

L'angoixa no es pot sentir a causa dels esdeveniments presents, sinó d'allò que ja ha passat o que encara ha de venir. El passat i el futur estan enfrontats de manera que s'esborra el present i l'únic que ens queda és la reflexió.

A diferència de Hegel, Kierkegaard creu que la tragèdia es fonamenta sobre la convicció que l'antagonisme de les forces que han provocat el conflicte

98. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*, p. 35.

99. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*

no pot desaparèixer mai. La reconciliació és impossible perquè la contradicció tràgica no rau en la realitat, sinó en la concepció de l'home. Kierkegaard demana que hom aprengui a conviure amb un *agulló clavat a la carn*, que aprengui a suportar la consciència de la desesperada situació de l'home perquè no hi ha res pitjor que els homes que no són conscients de la seva situació veritable.

«L'home no pot alliberar-se de l'eternitat; no, no ho podrà fer en tota l'eternitat. No, l'home no podrà per sempre més llançar l'eternitat lluny de si mateix; res no és més impossible. Sempre que l'home es troba sense l'eternitat és perquè l'ha rebutjada o l'està rebutjant tan lluny com sigui possible, però l'eternitat torna a cada instant»,¹⁰⁰ escriu el filòsof danès en el seu llibre *La enfermedad mortal*, que pot ser entès com una crítica global de l'època moderna. El nostre temps intenta trobar en l'objectivitat universal el substitut de la responsabilitat que l'home té envers l'eternitat. L'individu s'ha convertit en una persona que pertany a la comunitat i que està definida a través del seu rol social. Kierkegaard, en canvi, sosté que l'home com a individu ha de construir-se a través de la seva relació amb Déu.

La desesperació és haver perdut Déu i amb això haver-se perdut a si mateix, ja que qui no té Déu, tampoc no té cap mena de jo.¹⁰¹

A partir de les reflexions de Kierkegaard la concepció del sentit tràgic deixa d'estar vinculada a les obres literàries i la situació tràgica esdevé una situació existencial vàlida en el món real i per als individus que el componen. Tot i que Kierkegaard reconeix diferents graus en l'autoconsciència d'aquesta situació tràgica en la qual es troben tots els homes sense excepció, podem dir que per ell els humans es divideixen en dos grans grups. El primer, al qual pertany la immensa majoria de la gent, ignora la seva desesperació i en té prou amb viure tan feliçment com pugui: «l'home sempre pretén desfer-se de si mateix, d'allò que realment és per convertir-se en un jo de la seva pròpia invenció».¹⁰²

En canvi, hi ha persones que pateixen la malaltia mortal. El qui viu amb l'agulló ben clavat a la carn és com el poeta que posseeix només la primera part de la fe, la desesperació, i amb aquesta part es va consumint en la nostàlgia de la seva dimensió religiosa.

Kierkegaard va intuir que la desesperació és l'última conseqüència de la disposició moderna. La raó per què les seves anàlisis de la desesperació i de la

100. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 53-54.

101. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*

102. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 60.

por han fascinat tant el segle xx no rau de cap manera en el seu mèrit teològic, sinó en la comprensió de la dificultat de la situació en la qual es troba atrapat l'home modern.

Allò que descriu Kierkegaard com a afecció, la possibilitat que és inherent a la condició humana com a tal, ha esdevingut de fet l'actual, encara que majoritàriament latent, malaltia de la nostra era.¹⁰³

Kierkegaard ha descobert molt aviat on ens ha portat l'idealisme romàntic i la seva exaltació del subjecte que s'ha convertit en «l'única font del sentit i valor. En el procés de la realització la seva funció exclusiva de constituir la realitat, el subjecte perd tots els continguts específics de si mateix. Esdevé un "subjecte transcendental" buit.»¹⁰⁴

Finalment, del subjecte, n'ha quedat només la closca buida. L'home no té cap possibilitat d'imposar una solució, l'únic que li resta és traslladar el conflicte a un nivell superior, elevar-se prou com per tenir una perspectiva més distant que li permeti afrontar la seva condició. Segons Peter Szondi, aquesta és la raó per la qual Kierkegaard parla de la superació del sentit tràgic amb humor:

La contradicció no s'ha anul·lat, per això cal concebre-la tràgicament i aquest és precisament el camí de la curació. Allò que justifica l'humor és el seu vessant tràgic, el fet de reconciliar-se amb un dolor que la desesperació pretén convertir en abstracció encara que no tingui remei.¹⁰⁵

LA TRAGÈDIA COM A FENOMEN ESTÈTIC

El pensament del filòsof danès ha donat peu a entendre el sentit tràgic com un element que forma part de la vida de qualsevol home, tot i que es necessita força valor per reconèixer que hom porta aquest segell inescrutable gravat al front. Però, serà Friedrich Nietzsche, amb les seves tesis exposades a l'obra *El naixement de la tragèdia* (1872),¹⁰⁶ qui farà el pas decisiu que permetrà definitivament desvincular la tragèdia del món en el qual va néixer i

103. Louis DUPRE, «The sickness unto death. Critique of the modern age», a Robert L. PERKINS (ed.), *The sickness unto death: International Kierkegaard comentary*, vol. 19, Geòrgia (EUA), Mercer University Press, 1982, p. 106.

104. Robert L. PERKINS (ed.), *The sickness unto death...*, p. 105.

105. Peter SZONDI, *Teoría del drama moderno...*

106. La meua exposició de la teoria de la tragèdia de Friedrich Nietzsche segueix la línia interpretativa de M. S. SILK i J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, Cambridge University Press, 1981.

contemplar el mite tràgic com una estructura purament estètica. És prou sabut que en les seves reflexions sobre l'origen de la tragèdia grega, Nietzsche arriba a la conclusió que dintre de totes aquestes obres opera un principi artístic que es fonamenta en l'oposició de dues forces enfrontades. D'una banda, opera Apollo, el déu de la civilització, i, de l'altra, Dionís, el déu que regeix les forces naturals.

Al principi del llibre Nietzsche estableix que l'estructura de les obres teatrals que estan en el seu punt de mira és semblant a l'estructura dels somnis. En les tragèdies tenim la mateixa sensació que en els somnis, ens sembla que ens movem en una realitat, però que darrere seu hi ha una altra realitat, situada en un nivell més profund. Evidentment no són només els somnis i la literatura que fan palesa aquesta inseguretat en la capacitat de la nostra percepció. La filosofia de Nietzsche en molts aspectes continua els postulats d'Arthur Schopenhauer, sobreedificant-los o polemitzant amb les seves tesis. I el món real que ens envolta pot ser, segons Schopenhauer, reinterpretat com un món de meres aparences. El món és només un miratge darrere del qual s'amaga la realitat última.

Nietzsche veu una clara analogia entre la literatura, les nostres vivències oníriques i la nostra percepció de la realitat. Aquesta analogia no es basa en les característiques superficials, sinó que connecta les tres classes d'experiències a la base d'una estructura interna comuna. Per això, Nietzsche no només ha establert les condicions teòriques per poder estudiar les tragèdies gregues fora del seu àmbit, és a dir, simplement com un fenomen estètic en el qual és present la lluita entre les forces apolíniees i dionísiaques, sinó que aquesta noció de dos principis que funcionen i intenten dominar-se l'un a l'altre és la base per a una valoració qualitativa de les obres d'art. Només en les creacions artístiques on es debaten els dos principis ens trobem amb un reflex fidel de la complicada construcció del món que ens envolta.

La tragèdia grega té el seu origen, segons Nietzsche, en les celebracions dedicades al culte de Dionís. Aquestes festes es caracteritzaven pels estats d'embriaguesa, d'èxtasi, de danses violentes... En tots els casos es tractava, doncs, d'activitats en les quals l'individu havia d'abandonar-se completament, per la qual cosa és necessari trobar-se en un estat d'ànim en el qual hom pot enderrocar les barreres que el separen dels altres individus. Només en aquesta experiència d'èxtasi que l'uneix a altres homes, l'individu es pot sentir també part indestriable de la natura. D'aquesta manera s'estableix la unitat primordial que va ser anul·lada amb la desmembració de la natura en els individus.

La cultura grega evidencia d'una manera inequívoca i única la seva sensibilitat envers la dolorosa veritat sobre la vida. L'home és un individu impotent i subjecte als canvis i al patiment que li sobrevenen des del naixement fins a la mort inevitable. Aquest terror és present en tota la cultura grega i no fal-

ta en cap de les obres que es van crear, però en el seu estat pur es manifesta només en comptades ocasions com són les dionísies, on mitjançant l'embriaguesa i l'evocació d'estats d'èxtasi hom aconsegueix anul·lar l'altre principi fonamental, l'impuls intel·lectual que Nietzsche atribueix als poders del déu Apol·lo. La força apol·línica expressa per la seva banda la joia dels homes que han aconseguit sotmetre's a la natura. Amb l'ús de l'ordre, amb un sentit per la mesura i l'harmonia de les coses, els homes han estat capaços de crear un miratge, un món bonic que no és més que una mera il·lusió, però que és del tot essencial perquè fa possible suportar la terrible veritat sobre la vida. La tragèdia grega expressa el contrast entre la veritat de la natura i la falsa realitat de la civilització.

Els herois de les tragèdies gregues van ser creats per fer acceptable el terror que ens inspira la vida. En canvi, el cor manté esmolada la punyent veritat sobre la vida, la consciència sobre el veritable ordre de les coses, la consciència que els canvis imposats per la civilització no afecten la natura. Les tragèdies deriven dels cors de sàtirs, que expressen la força immediata i irracional de l'existència, que intenten copsar el caos que està situat a sota de l'edifici construït amb l'ús de l'ordre i la raó. En la presència del cor, els espectadors poden sentir com la civilització no ha aconseguit altra cosa que construir una fina capa superficial per sobre de la natura. La tragèdia ha de ser capaç de provocar en els espectadors l'èxtasi dionisiac que els permeti penetrar amb la mirada fins a la dolorosa essència de la vida. La revelació d'aquesta veritat condueix cap a la negació de la voluntat, ja que queda clar que no es pot fer res per canviar la condició humana, no hi ha res que pugui afectar l'ordre essencial del món.

La superació d'aquesta revelació és possible només a través de l'art. L'art pot convertir el terror davant les forces de la natura en les idees amb les quals és possible viure. Així, la tragèdia ha de complir una funció doble. Per una banda ha de protegir l'home davant una veritat massa cruel i insuportable sobre la vida, i per l'altra ha de refrescar el seu desig de nodrir la vida precisament de la seva font més fosca i profunda.

L'oscil·lació entre aquests dos principis és visible d'una manera molt clara en la seva interpretació del mite d'Èdip. La tragèdia de Sòfocles ve a dir, segons Nietzsche, que per molt destructives que fossin les accions d'aquest home noble, és impossible relacionar-les amb un pecat comès voluntàriament. Nietzsche considera que per això la història sobre Èdip contada per Sòfocles té un to inequívocament optimista, encara que el mite sobre el qual està construïda és francament horrible. Èdip ha violat la llei natural més sagrada i ha comès un crim contra natura, però el poeta ha aconseguit palliar la fosca veritat que representa aquest mite. El mite d'Èdip és, doncs, profundament pessimista i la serenitat que suscita aquesta tragèdia és, igual que en al-

tres obres gregues, producte de la voluntat creadora del poeta. Es tracta sempre d'intents per fer acceptable tot allò que en la vida ens pot fer basarda. El mite tràgic cal «entendre'l com una simbolització de la saviesa dionísia mitjançant els medis artístics apol·linis».¹⁰⁷

Ben poques obres contenen, segons l'opinió de Nietzsche, l'antagonisme d'aquests dos principis. Per ell, el declivi de la tragèdia comença ja amb les obres d'Eurípides, que va acostar les seves obres a la vida ordinària i quotidiana. Les seves tragèdies ens fan sentir un plaer superficial, semblant a l'alegria dels esclaus que viuen sense cap responsabilitat i poden fruir de qualsevol moment que passa sense complicacions. Però, el problema és encara més profund, perquè allò que van portar les seves obres és l'intent de fer raonables les tragèdies, d'eliminar l'element dionisiac. Aquesta tendència va començar, diu Nietzsche, amb Sòcrates (469-399), que considerava el saber com l'única virtut a la qual home ha d'aspirar. La tragèdia és perjudicial i perillosa perquè està plena d'incongruències i no té res a veure amb la veritat tal com ell l'entenia. Nietzsche considera que l'optimisme de Sòcrates rau en la seva pressuposició que tots els problemes essencials de l'existència poden ser resolts amb la mediació de la raó. La influència de la concepció de Sòcrates s'ha expandit a través dels segles i ha trobat una continuació en la fe dipositada en el progrés de les ciències i en la confiança que les solucions racionals sí que són possibles. Però la ciència té el seu límit i finalment sempre arriba el punt en el qual cal reconèixer que no pot influir sobre els problemes més essencials que planteja la nostra existència. Aquest és el punt d'inflexió en el qual l'optimisme necessàriament ha de convertir-se en una asseveració tràgica del món.

Durant l'espectacle, l'espectador se sent pres per dues classes de sentiments diferents i oposats i això acosta la tragèdia a la música. Nietzsche utilitza l'exemple de la tragèdia grega i de la música de Richard Wagner per donar proves que l'art té la força de penetrar en els secrets més profunds de la vida i, a l'igual de la música, també la tragèdia aconsegueix superar el propòsit d'una altra classe d'obres artístiques: les que només poden parlar sobre la realitat ordinària i fan possible intuir el món de la veritat superior. L'efecte que produeix la música de Wagner com un corrent continu de música orquestral i coral en la qual neixen i s'apaguen una vegada i una altra les veus individuals és el millor símil per poder entendre la concepció de la tragèdia de Nietzsche. El plaer que provoca una tragèdia rau en el fet que la destrucció dels individus està representada de manera que permet entreveure les forces profundes de la vida, que permet entreveure l'eternitat. Aquest plaer

107. Friedrich NIETZSCHE, «Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus», a *Werke in drei Bänden. Erster Band*, Darmstadt, WBG, 1997 (§ 22).

és producte de la força dionisiaca que representa el cor. Així és com descriu Nietzsche les sensacions que sobrevenen a l'espectador quan contempla una tragèdia:

Mira el món transfigurat de l'escenari i, no obstant això, el nega. Davant seu veu l'heroi tràgic amb una claredat i bellesa èpica i, no obstant això, frueix de la seva destrucció. Comprèn fins i tot el més íntim del procés de l'escenari i li agrada refugiar-se en tot el que és incomprensible. Sent com a justificades les accions de l'heroi i, no obstant això, s'exalta més quan aquestes accions destrueixen el seu autor. S'estremeix davant els sofriments que sobrevenen a l'heroi i, no obstant això, hi percep un plaer superior i més poderós. Mira més i amb més profunditat que mai i, no obstant això, desitja ser cec.¹⁰⁸

La contemplació estètica que susciten aquesta classe d'obres suposa la coexistència de sentiments oposats que no s'han d'anul·lar mútuament per tal que acabi predominant l'un o l'altre, sinó que realment han de coexistir de la mateixa manera com passa a la música. El sentiment provocat pel mite tràgic té el mateix origen que la sensació de plaer que suscita en la música la dissonància, que trobarem definida com a «qualitat d'alguns intervals o acords que produeixen un efecte subjectiu d'insatisfacció auditiva».

El tret més característic de la dissonància és, doncs, que desperta la necessitat d'una resolució. Aquesta necessitat és punyent i provoca dolor. En el cas que la dissonància vagi seguida d'una resolució, tal com demanava l'harmonia tradicional, la imposició dels límits esborra el dolor. Aquesta és la solució apollínia. En canvi, en el cas que la resolució no es produeixi, el dolor es conserva i evoca l'infinit, l'espai dionisiac.

Una vegada rere l'altra, la tragèdia «ens revela el joc etern de construcció i destrucció sobre enderroc del món de la individuació, com un efluvi del plaer primordial, d'una manera similar com la força creadora del món és comparada per Heràclit l'Obscur amb un nen que, tot jugant, col·loca pedres aquí i allà i aixeca monticles de sorra que després destrueix».¹⁰⁹

Aquest és el patró que segueix la vida. Primer la construcció i després la dissonància i destrucció. I no hi ha cap resolució definitiva, com tampoc no és possible trobar cap veritat per donar l'última resposta, simplement perquè aquest procés és perpetu. El resultat és que la resposta de la recerca del sentit de tot aquest sofriment s'escapa del domini de la raó. Sabem que hi ha d'haver una resposta; de la mateixa manera com la nostra oïda està preparada perquè la dissonància trobi una resolució, la nostra ment no pot renunciar a buscar una

108. Friedrich NIETZSCHE, *Werke in drei...*, p. 209 (§ 22).

109. Friedrich NIETZSCHE, *Werke in drei...*, p. 225 (§ 24).

resposta, un sentit. La tragèdia produeix un estat de tensió perquè els seus elements cognitius són incompatibles entre si. Però, tal com escriu R. P. Draper a propòsit de la teoria de la tragèdia de Friedrich Nietzsche,¹¹⁰ cal entendre que en el moment que es completa la corba tràgica no queden altres paraules que les últimes paraules pronunciades per Hamlet: «the rest is silence».

EL SABER TRÀGIC

Les aportacions de Friedrich Nietzsche tanquen l'esforç de la filosofia del segle XIX per definir, en primer lloc, l'essència de les tragèdies gregues i després intentar transmetre aquesta noció del sentit tràgic també a la relació en la qual es troba l'ésser humà envers el món que l'envolta. És veritat que a partir de Kierkegaard i Nietzsche les qüestions que es refereixen al sentit tràgic de l'existència es van generalitzar i tot i que no van engendrar cap obra filosòfica d'importància semblant a les que acabem de comentar, aquesta discussió va quedar present també en els primers decennis del segle XX. Hem esmentat ja la polèmica creada amb l'aparició d'obres de Volkert i Scheler i la reacció que va provocar la seva generalització del sentit tràgic en l'estudi de Walter Benjamin sobre el drama seriós en el temps del Barroc a Alemanya. Però, l'any 1947 va aparèixer el llibre *Von der Wahrheit* («Sobre la veritat») de Karl Jaspers, on les qüestions relacionades amb el sentit tràgic tornen a formar part d'un tancat i complex sistema filosòfic que, per la seva importància, de cap manera no podríem eludir.

Jaspers considera la poesia com un element del llenguatge a través del qual podem copsar de la manera més natural l'univers i també tot el contingut del nostre ésser. Les grans aparicions del saber tràgic tenen una configuració històrica i no hi ha cap forma en la qual el saber en la seva realització concreta pugui quedar validada per sempre més. Els homes han de tornar a formular novament la seva veritat de manera que s'adapti al seu temps.

El saber tràgic comença amb la consciència que el transcurs del temps no permet cap repetició. Abans, el saber provenia de la noció del cicle de la vida i de la mort i es manifestava en les celebracions de les festivitats entorn dels canvis de les estacions de l'any i en el culte a la deessa mare. Aquest saber, construït a partir de la doctrina de l'etern retorn, no comprèn la concepció de la història i proclama una sola realitat, vàlida per a tots els temps. En una societat que organitza el desenvolupament personal com un procés cíclic que es repeteix no hi ha lloc perquè el dubte esqueixi la consciència de l'home, només cal la capacitat de suportar el patiment. La poesia èpica d'Homer es tro-

110. R. P. DRAPER (ed.), *Tragedy...*

ba a mig camí del saber tràgic. Els seus herois encara són representants de l'arcaica capacitat de sofrir, d'aguantar malgrat tots els infortunis que els envia el destí. La força de l'home per enfrontar-se a la vida prové del fet que està disposat a suportar qualsevol cosa sense fer-se preguntes; és la força basada en el no-saber, que es mesura per la capacitat de sofriment de l'individu, si sap suportar tot el que li sobrevingui i sotmetre-s'hi.

L'altra concepció de món que fa impossible el saber tràgic és la concepció que proclamen les religions basades en la revelació que l'home pot esperar una redempció. L'acte de gràcia divina que fa possible la salvació anul·la el saber tràgic, que es caracteritza per la manca de qualsevol sortida. Així, també Jaspers defineix la situació tràgica d'una manera molt semblant a la concepció de Kierkegaard, subratllant sobretot la falta d'una via d'escapament. Aquesta és una raó més per recordar la laònica frase de Johann Wolfgang Goethe, recollida per Eckermann, que de fet ja l'any 1824 expressava aquesta mateixa idea:

Tot el que és tràgic es fonamenta en una contradicció insalvable. El sentit tràgic queda anul·lat en l'instant que s'arriba a un compromís o aquest sembla possible.¹¹¹

D'acord amb la filosofia existencialista que proclama Jaspers, l'home queda atrapat en una situació tràgica a causa de les seves obres. L'home sent la necessitat ineludible d'actuar, però les seves accions acaben essent l'única causa de la seva destrucció. L'home fracassa en la incommensurable riquesa de les possibilitats. Les tragèdies són les obres literàries més apropiades per expressar aquest saber tràgic. En les situacions i els esdeveniments que formen part d'una tragèdia la consciència de quina és la situació de l'home en el món pren una forma representable. De totes maneres, els fenòmens literaris en els quals es fa present el saber tràgic no es poden reduir a una sola fórmula. Jaspers pren en consideració alguns conjunts temàtics que s'han format en la literatura per donar proves sobre la riquesa i diversitat d'aquestes manifestacions. Un dels complexos gira al voltant de les forces que poden entrar en col·lisió. Jaspers distingeix entre els conflictes provocats per un xoc d'interessos particulars i els generals, que poden ser representats per les regles vigents en la societat o bé per les exigències de les altres lleis universals que sobrepassen l'individu. Una altra col·lisió es pot produir de la manera que va assenyalar Hegel: com l'enfrontament entre dos principis justificats en dues èpoques històriques diferents, que succeeix quan la manera antiga d'entendre el món encara no s'ha enretirat però ja se'n comença a perfilar una de nova. La tercera possibilitat que aïlla Jaspers és la situació en la qual l'home se sotmet in-

111. Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche...*

conscientment a les forces que el sobrepassen i que correspon al conflicte entre l'home i els déus, i finalment també hi ha l'enfrontament que es desenvolupa enterament en l'esfera divina, com per exemple el mite de Prometeu.

Jaspers descobreix diferències semblants també en els altres camps. Es pregunta, per exemple, si hi ha algú o alguna cosa que es pot proclamar vencedor del conflicte, com és ara la victòria d'un principi general que regeix l'ordre del món, i subratlla que en la major part dels casos no guanya res ni ningú perquè des del punt de vista transcendental tot és relatiu i tant els fenòmens particulars com els generals tenen només una vigència temporal. De la mateixa manera també hi ha diferents respostes a la pregunta de qui és el culpable de l'anihilació dels protagonistes sense culpa en les tragèdies. D'una banda, Jaspers agrupa les obres literàries que busquen les causes en l'existència com a tal i esmenta Calderón com un dels autors que fan palesa la idea que la culpa més gran de l'home és haver nascut. Dins d'aquesta classe d'obres literàries que atribueixen la culpa del fracàs a les circumstàncies, Jasper hi classifica també les tragèdies gregues construïdes a partir de la maledicció hereditària i les obres en les quals el conflicte arrenca a causa d'una imperfecció del caràcter del protagonista. De l'altra, però, també hi ha tragèdies en les quals la causa de la derrota final rau en el conjunt d'accions del protagonista. Darrere d'aquestes històries sempre s'amaga la idea que les coses també haurien pogut anar d'una altra manera, malgrat que els motius que van impulsar l'heroi a actuar d'una manera equivocada poden ser molt diversos.

De totes maneres, el passatge més interessant de les seves reflexions sobre la tragèdia es concentra en la recerca de la resposta a la qüestió si hom pot accedir o no a la veritat. Tanmateix Jaspers destaca dues tragèdies, *El rei Èdip* i *Hamlet*, com a exemples d'obres literàries que han convertit la pregunta sobre si és possible saber la veritat en el seu tema principal. Els dos herois tràgics es veuen arrossegats per la seva voluntat incondicional de saber la veritat i aquest afany de voler descobrir el veritable estat de les coses al preu que sigui és allò que més els separa de la resta dels personatges.

També Hölderlin mostra amb el seu Empèdocles un personatge que fracassa a causa de les seves ganes de conèixer tota la veritat i sobretot perquè, a més a més, la vol transmetre al poble. A partir d'aquestes obres literàries sorgeix la pregunta de si és possible viure amb la veritat i també la constatació que la força de la vida rau precisament en l'altre extrem, en la ceguesa. Les tragèdies no s'aturen només en aquest enfilall de confrontacions amb la veritat, sinó que assenyalen una altra cosa, potser molt més important. Jaspers treu la conclusió que «la noció essencial del saber tràgic és que la veritat no és uniforme».¹¹²

112. Karl JASPERS, *Von der Wahrheit*, p. 934.

Aquesta classe d'obres transmeten l'ambigüitat que és present tant en l'individu com en la seva existència, ambigüitat que el fa enfrontar amb les contradiccions insalvables i per això la tragèdia és la forma literària que fa palesa la concepció de l'home tal com la va desenvolupar l'existencialisme.

Les pàgines que Jaspers dedica a la tragèdia tracten també el tema que l'àmbit de la teoria dedicada a aquest gènere literari és indubtablement el que ha provocat més interès i també més controvèrsia. Encara que el filòsof alemany no parla específicament de la *katharsis*, podem entendre que l'última part del seu capítol dedicat a la tragèdia està íntegrament dedicada a elaborar una posició sobre com la tragèdia influeix, o ha d'influir, en els seus espectadors. La seva posició constitueix una clara oposició a les tendències que arrenquen amb Plató i volen robar a la tragèdia la implicació emocional dels espectadors, els quals volen preservar la distància i l'espai exterior que els permet suposadament una reflexió millor. L'espectador creu que es troba en un lloc segur i observa els personatges a dalt de l'escenari com si fossin uns estranys a qui els passa allò que a ell també li podria haver passat, però a hores d'ara se sent fora d'aquest perill, com si fos lliure per sempre més davant de qualsevol desgràcia. Si l'espectador adopta aquesta actitud i «observa el món des d'un port segur», llavors, escriu Jaspers, el saber tràgic es transforma en un fenomen pedagògic. El filòsof considera necessària la implicació directa de l'espectador.

D'altra banda, Jaspers també alerta del perill d'una identificació fàcil amb els protagonistes que tingui com a única la finalitat aconseguir sentir-se tan important i excepcional com els herois:

Evoquem l'esperit germànic, les sagues i la tragèdia grega. [...] Aquestes paraules estan en voga perquè alhora ens permeten entendre com a heroica la nostra pròpia ofegada existència, que no en té res, d'heroica, i també, perquè a través d'emocions heroiques esperem trobar una solució barata per donar una mica de valor aparent a la seguretat d'una vida acomodada.¹¹³

Aquesta necessitat de l'home de sentir-se realitzat, encara que sigui només en la seva fantasia, que en l'edat adulta acaba substituint els jocs infantils, és tractada per Sigmund Freud en el seu cèlebre estudi titulat *Der Dichter und das Phantasieren* (1908). Possiblement el seu punt de vista pot aclarir la diferència entre una identificació superficial, que Jaspers —a l'igual de moltes altres teories sobre l'efecte de la tragèdia— rebutja, i la implicació necessària de l'espectador, la qual cosa permet a Jaspers dir que «en els homes que representen la tragèdia, hi són representat jo mateix».¹¹⁴

113. Karl JASPERS, *Von der Wahrheit*, p. 958.

114. Karl JASPERS, *Von der Wahrheit*, p. 958.

Freud, en el seu article, ens crida l'atenció sobre el fet que, a diferència dels nens, els adults amaguen les seves fantasies, de manera que sembla que deixar-se portar pels somnis diürns sigui més aviat rar. La majoria dels adults s'avergonyeixen de les seves fantasies i no les volen comunicar a ningú. Encara que ho volguessin fer, aquestes no podrien significar gran cosa per a les altres persones, car estan massa estretament lligades amb el seu autor i les seves pròpies projeccions i desigs. Es podria dir que més aviat ens molesta saber sobre què somien els altres. Freud opina que les creacions poètiques també són, en darrer terme, jocs, somnis diürns, fantasies confessades, només és que els escriptors, en la manera com ho presenten, poden travessar la cuirassa amb la qual les persones protegeixen el seu món interior:

L'*ars poetica* consisteix essencialment en la tècnica de superar el rebuig que està indubtablement relacionat amb les barreres que s'elevan entre un ego singular i tots els altres.¹¹⁵

Si una creació té la categoria de literatura ha de ser capaç «d'arribar al cor» d'altres persones. I és aquí on s'obre una altra dimensió de reflexió sobre la tragèdia. No hi ha cap dubte que aquest gènere, en els seus exemplars més aconseguits, acaba descobrint els conceptes que compartim entre tots.

La filosofia de Karl Jaspers, observada des del punt de vista de la teoria literària, revela que tot el seu interès està dedicat únicament a la tragèdia, és a dir, que el seu existencialisme està disposat a reconèixer un valor només a aquelles obres literàries que ensenyen la derrota dels homes que arriben a la seva llibertat enfrontant-se amb la transcendència. La conseqüència d'aquestes preferències és clara: no trobarem en la seva obra filosòfica cap interpretació metafísica de l'humor o de la comèdia. Només la tragèdia té la capacitat de revelar l'estructura fonamental de l'existència humana i per això és només la tragèdia la forma literària que correspon a l'actitud que, segons Jaspers, l'home ha d'adoptar i que Helmut Rehdter resumeix en el pasatge següent del seu article sobre la relació entre la filosofia de Jaspers i la crítica literària:

L'existencialisme demana que hem d'afrontar la realitat i no d'evadir-la i que la vida ha de ser viscuda en una relació doble amb el temps i la temporalitat: dins del corrent de la història que avança i al servei d'aquells que vénen darrere nostre i en la vida que talla transversalment el

115. Sigmund FREUD, «Der Dichter und das Phantasieren», a *Studienausgabe. Band X*, Frankfurt del Main, Fischer, 1969, p. 167-179 (1a ed. de l'assaig, 1908).

corrent de la història, en la responsabilitat personal envers qualsevol present irrepètible i envers la transcendència que es l'única capaç d'alliberar l'home.¹¹⁶

Malgrat que la teoria de Jaspers, com tantes altres reflexions filosòfiques, no serveixi com a guia per elaborar una tragèdia perquè es limita només a observar els elements tràgics de la literatura, ens pot ajudar a adoptar una actitud més oberta per decidir quines obres literàries expressen el sentit tràgic. La seva classificació de la diversitat de les manifestacions literàries constitueix un veritable catàleg de *topoi*, que permeten elaborar una representació literària de la idea sobre la situació tràgica de l'home. Això, d'alguna manera, acaba amb la discussió sobre quina mena de col·lisions han de ser representades perquè una obra teatral esdevingui una tragèdia, i acaba essent del tot irrellevant si la tensió involucra déus o persones, homes nobles o homes de condició senzilla. L'única cosa que tenen en comú totes aquestes obres literàries és la falta d'una sortida. Això no vol dir, però, que la literatura tràgica reflecteixi una mena de llei universal que domina i regeix tot el món. No, també per Jaspers, de la mateixa manera que per Nietzsche, la literatura tràgica és un fenomen estètic que ens ajuda a comprendre com és de difícil el camí cap a la veritat. El saber tràgic no és definitiu, sinó que consisteix en una sèrie infinita de preguntes que es van obrint l'una darrere l'altra. La literatura no ens ajudarà, doncs, a descobrir una veritat oculta, una llei secreta que fa que fracassin tots els esforços humans. Les obres literàries que segueixen el patró de les grans tragèdies gregues volen fer palesa l'analogia que existeix entre el seu petit món, construït a base de conflictes insalvables i contradiccions, i la realitat en la qual vivim. La cita d'Umberto Eco amb la qual vàrem concloure el capítol precedent torna a afirmar la seva validesa també en aquest context. La bona literatura ens força a reflexionar sobre la nostra capacitat de conèixer el món en el qual vivim i «suggereix que potser la nostra visió del món actual és tan imperfecta com la dels personatges narratius».¹¹⁷

EL SENTIT TRÀGIC DE L'EXISTÈNCIA

Seguint aquesta línia, Paul Ricoeur escriu que la tragèdia no és una disfressa casual sota la qual s'amaga una concepció de l'home que podria ser expressada d'una manera diferent i més clara. La tragèdia té només una forma

116. Helmut REHDER, «Literary criticism and the existentialism of Jaspers», a Paul Arthur SCHILPP (ed.), *The philosophy of Karl Jaspers*, Nova York, Tudor, 1957, p. 632.

117. Umberto ECO, *Els límits...*, p. 294.

possible d'expressar la seva veritat: la forma d'una obra d'art. També Ricoeur avisa que l'esforç de convertir l'essència d'aquestes obres teatrals en teoria és inútil perquè la representació literària és l'únic mitjà per protegir la força del símbol latent que és present en tots els mites tràgics. «Queda el mateix espectacle tràgic per purificar tots aquells que penetrin en el santuari sublim de la paraula poètica.»¹¹⁸

El missatge d'una tragèdia, segons Ricoeur, no pot ser traduït en una forma més clara i concisa, ni pot ser resumit en un consell. El filòsof francès parteix de la tragèdia grega perquè la considera l'exemplar per excel·lència en el qual es manifesta el sentit tràgic. Aquesta és la raó per la qual destaca, com molts filòsofs abans d'ell, el cor com aquella particularitat de la tragèdia que és responsable dels efectes que aquestes obres susciten. El cor fa possible que s'efectuï una reconciliació tràgica. La condició que ell considera necessària perquè es produeixi una veritable resolució del sentit tràgic és que els espectadors adoptin la visió àmplia del corifeu que domina el petit món a dalt de l'escenari i que siguin capaços de veure més enllà de la visió limitada dels protagonistes tràgics. Els homes ordinaris són capaços de sentir únicament la por, però quan adopten l'actitud que en la tragèdia grega estava reservada al cor penetren en una esfera de sentiments que es podrien anomenar mítics o simbòlics.

L'espectador no s'ha d'identificar amb el protagonista, sinó que ha de situar-se en un punt que li permeti saber, abans que s'acabi de complir, el destí que espera l'heroi tràgic. La tragèdia és una barreja de certesa i sorpresa. L'acció té l'aparença d'un destí incert per als seus protagonistes, però per al públic aquesta mateixa acció és només un retard, una pausa abans que el destí s'acabi de complir amb tota la seva força. La tragèdia provoca, doncs, una mena de suspens que es crea a través d'aquesta doble percepció dels fets. Recordem que Nietzsche havia escrit que l'espectador en el moment culminant d'una tragèdia «mira més i amb més profunditat que mai i, no obstant això, desitja ser cec».¹¹⁹

Aquesta és la descripció del *fobos*, del terror tràgic, també per a Ricoeur, que considera el sofriment una modalitat de comprensió. Tot allò que els homes no poden concebre racionalment ha d'exhibir-se en la figura d'heroi tràgic.

En aquest punt la concepció de Ricoeur divergeix de la interpretació de Jaspers, que descobria en la tragèdia, no una llei universal, sinó «el saber tràgic», la revelació que la veritat se'ns escapa de les mans i que mai no pot acabar essent uniforme. Ricoeur, en canvi, veu en la tragèdia el reconeixement que existeix el déu maligne i alhora la manifestació d'una tristesa universal,

118. Paul RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, p. 540.

119. Friedrich NIETZSCHE, *Werke in drei...*, p. 209 (§ 22).

còsmica, que sentim en veure un esdeveniment realment tràgic que indica «els factors, els contextos i les forces que formen part de l'essència del món i que fan possible “una cosa així”». ¹²⁰

Aquesta última cita prové de Max Scheler, en la teoria del qual Ricoeur va trobar els punts de suport necessaris per desenvolupar les seves tesis. La tragèdia *mostra* l'heroi enecat per un poder demoníac. La tragèdia descobreix la cara demoníaca de l'experiència humana del mal i el fa palpable. La representació tràgica expressa l'origen del mal pel qual l'home no pot assumir cap responsabilitat. És la confessió del mal sobrehumà i el testimoni que el mal no es pot reduir només a una culpa, a una falta comesa. La visió tràgica de l'existència és possible a partir del moment que el sofriment no pot ser concebut únicament com a càstig. La tragèdia revela el sofriment que prové d'una situació deguda a la naturalesa de les coses, a l'ordre del món que per si sol indueix a la desesperació.

La conclusió que hem de treure de tot això és que, en el segle xx, la filosofia tampoc no ha aconseguit posar-se d'acord sobre on hem de buscar el veritable sentit tràgic. Ara bé, potser sí que hi ha un punt on convergeixen totes aquestes reflexions filosòfiques, encara que per trobar-lo hem de canviar la pregunta. No és tracta de què ens volen dir les tragèdies, sinó de com ens ho diuen. Aristòtil definia la tragèdia com una obra que suscitava en els espectadors la compassió i el terror. Allò que ens interessa aquí és com s'aconsegueix aquesta implicació emocional dels espectadors. Hem vist, en el panorama de les poètiques, que Lessing creia possible aconseguir-la fent fàcil la identificació amb els protagonistes, que havien ser pastats de la mateixa matèria que nosaltres, i hem vist com Brecht alertava que aquesta identificació feia impossible qualsevol reflexió. La filosofia ara ens ensenya un altre camí. Al principi d'aquest segle Sigmund Freud descobria, en part per sorpresa pròpia, que darrere del mite d'Èdip s'amagava un patró de comportament humà que podria ser considerat universalment vàlid i aquesta era per ell l'explicació de la vigència d'aquesta obra i justificava el fracàs de moltes tragèdies modernes, com per exemple les obres de Franz Grillparzer, perquè els faltava aquesta dimensió més profunda: «El mite grec retorna una compulsió del destí que tots respectem perquè en percebem l'existència en nosaltres mateixos.» ¹²¹

Tot i les diferències que hi ha entre les tragèdies, que es tornen incommensurables si ens atrevim a estendre la noció sobre el sentit tràgic més enllà de les fronteres del gènere, trobarem que les preguntes que van obrint totes aquestes obres ens afecten. A través de la seva dimensió profundament hu-

120. Max SCHELER, *Vom Umsturz der Werte*, p. 156.

121. Sigmund FREUD, *Los orígenes del psicoanálisis*, p. 224.

mana aquestes obres enderroquen les barreres entre els homes i arriben a formar part de la vida interior de tantes i tantes persones tan i tan diferents entre si que intenten trobar respostes a les preguntes més profundes sobre la seva existència. Si alguna cosa ha de demostrar aquest treball és que no obstant totes les diferències existents entre els quatre contes de Schnitzler, Svevo, Bernhard i Jančar, tots ens toquen de molt a prop. Probablement a la majoria de lectors se'ls farà un nus a la gola en llegir la frase de Jančar amb la qual acaba el seu conte, perquè l'escriptor ha aconseguit el seu propòsit: ha aconseguit que els lectors «s'identifiquin» amb Vladimir i que sentin que el món «handicapat» de l'oficial rus representa una analogia de la nostra situació en el món. La frase final és l'eco de la implicació que Jančar demana als seus lectors i justifica l'ús de la primera persona del plural:

Nosaltres, amb prou feines, arribem a veure l'altre costat de riu, i tot i així no sempre, tal com ens ho conta aquesta història.¹²²

Aquesta mateixa implicació del lector la buscarem també en les altres obres. Amb l'ajut de la psicoanàlisi de Freud intentarem desgranar i justificar per què podem entendre la reacció d'Else, per molta aversió que ens provoqui el seu suïcidi, en una situació on aquesta manera d'acabar el conflicte sembla totalment exagerada. I finalment haurem de reconèixer que també l'àcida i irònica imatge del món que reflecteixen Bernhard i Svevo suscita compassió per als personatges ridiculitzats, pel simple fet que no és difícil imaginar que nosaltres mateixos ens trobem sovint en una situació en la qual observem la pròpia vida des d'una òptica tan estreta que no aconseguim veure res que vagi més enllà de les pròpies preocupacions i obsessions, com el propietari dels serveis mortuoris en el conte de Bernhard. Igualment, no cal ser un home gran per desenvolupar tota la tècnica sofisticada de l'autoengany, com la que veiem en el relat de Svevo, on el vell bondadós, amb el pretext d'actuar com un filàntrop, busca en plena guerra la companyia d'una noia bella i jove. Tots aquests patrons de comportament humà són, sens dubte, transfigurables en les situacions que pot experimentar una persona en la vida real.

És que l'espectador ha de perdre realment la posició privilegiada d'un observador no involucrat? Les reflexions filosòfiques de Karl Jaspers confirmen que per complir tots els seus propòsits la tragèdia necessita una implicació del públic molt per sobre d'un judici fred i objectiu, i Paul Ricoeur afirma que el mite tràgic no es pot, de cap manera, desvincular de la seva forma poètica. Igualment, les investigacions de Sigmund Freud sobre els processos psicolò-

122. Drago JANČAR, «Smrt pri Mariji Snežni», p. 92.

gics que intervenen en la recepció de les obres d'art donen peu a afirmar que una obra literària que es proposa seguir el camí començat per les tragèdies gregues ha de satisfer la condició d'universalitat i ha de parlar de conceptes que són compartits per tots. Això ens torna a la idea de Kierkegaard que la concepció de la tragèdia ha perdurat i s'ha conservat idèntica perquè el seu sentit és tan general que és possible comparar-lo amb una emoció tan universalment compartida com és el plor.

SEGONA PART

EL SENTIT TRÀGIC
EN LA NARRATIVA BREU

QUATRE EXEMPLES

TERRA INCOGNITA¹²³

En el fons, darrere el Trieste de Svevo, el Zagreb de Krleža, la Viena de Musil, la Praga de Kafka, la Budapest de Lukács existeix un soterrani ocult, una espècie de complicitat mental que és més vinculant que les aparents divisions de llengües, nacionalitats o ideologies.¹²⁴

Jorge Luis Borges, quan defineix la seva imaginària «Biblioteca de Babel», descriu l'extensió de l'espai que ocupa, de manera que no pot quedar cap dubte que es tracta d'un espai infinit i amb uns contorns exteriors, els seus límits, impossibles de determinar. La seva biblioteca és imaginària i és infinita, però la dificultat de dibuixar-ne els contorns té, a més a més, una altra causa. Borges va crear un espai imaginari amb un centre mòbil, un espai que té diversos punts de convergència. Aquesta característica de la geografia ficcional d'aquest conte ens pot servir com a punt de partida per a la reflexió sobre l'Europa central.

Es tracta d'un espai culturalment entrellaçat, però també ple de divisions entre els diferents països, llengües, identitats. Les diferències que hi són presents obliguen a una profunda reflexió abans d'ajuntar totes les diversitats sota una sola denominació. Malgrat que estiguem parlant d'un lloc geogràfic, la seva presència física en el món real no ens facilita gens la tasca de definir-lo, no sabem on posar-ne les fronteres, no sabem com definir-ne les característiques per no excloure cap de les possibles definicions.

Exactament com en el cas de la biblioteca imaginària, l'Europa central és un espai que no té el centre fixat en un sol punt, sinó que aquest es pot trobar en «qualquier hexàgon», en qualsevol dels països o identitats que la componen. I si el centre d'una esfera és mòbil, l'esforç per delimitar-ne la circumferència és absolutament il·lusori.

123. Títol d'una col·lecció d'assaigs de Drago JANČAR, Celovec (Klagenfurt), Wieser, 1989.

124. E. BETTIZA, *Mito e realità di Trieste* (1966), citat per Pompeo GIANNANTONIO, «La Trieste mitteleuropea di Svevo», a N. CACCIAGLIA i L. FAVA GUZZETTA (ed.), *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*, Florència, Leo S. Olschki, 1994, p. 70.

Claudio Magris (Trieste, 1939) és un dels crítics literaris que es va atrevir a encarar el problema de la unitat i la diversitat cultural d'aquest espai geogràfic, si prenem l'Europa central com un marc que inclou tots aquells països que podem considerar hereus de l'antiga Monarquia austrohongaresa. El llibre del germanista italià, publicat l'any 1963, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*,¹²⁵ és fins avui la referència obligada per a qualsevol reflexió sobre la literatura que va néixer en l'espai de l'antic Imperi. En aquesta obra Magris diu que, dins de la Monarquia danubiana, s'hi trobaven literatures escrites en catorze llengües diferents. Evidentment, Magris fugia espantat només de pensar en la complexitat d'aquesta tasca, del propòsit d'haver-les de prendre totes en consideració. No obstant això, la seva anàlisi de la literatura austríaca es va atrevir a dibuixar un espai virtual i va començar a parlar sobre la influència del mite dels Habsburg, que coincideix amb els confins de l'antiga Corona. La contribució més interessant del seu llibre són les anàlisis de les obres escrites després del 1918 amb la intenció de traçar el caràcter específic de la literatura austríaca d'acord amb la presència d'una temàtica que s'emmiralla en el passat i vol fugir de la realitat del moment actual.

Aquesta concepció ens acosta a la definició de l'espai centreeuropeu tal com apareix a la cita escollida per encapçalar aquesta introducció. És a dir, que hi ha persones que admeten una secreta aliança entre els escriptors i pensadors d'aquest espai. Però no deixa de ser veritat que l'existència d'un espai unificat es deu més a una concepció pròxima a un mite, com ho va definir Claudio Magris en el títol del seu estudi, que a una realitat possible de definir. El mite dels Habsburg facilita una tasca difícil, permet oblidar el fet que la realitat del regne que tenia com a símbol una àguila bicèfala és difícil d'encasellar. Aquesta dificultat està molt ben recollida en una observació del mateix crític literari. La Monarquia austrohongaresa és «[...] aquella Àustria que Musil definia com un experiment del món, un model de la condició humana contemporània sense centre, d'unitat ni de valors, com ho estan l'Acció Paralela de Musil o la seva novel·la, que en voler representar la totalitat ha hagut de representar-ne un fragment».¹²⁶

Però la Corona, encara que havia de cobrir el cap d'una àguila bicèfala, assegurava a aquest espai, si més no políticament, la unitat. En aquest regne el problema no eren només les divisions lingüístiques: sentir-se diferent era en els límits de l'Imperi un fet habitual, fins i tot entre aquells que utilitzaven l'alemany com a llengua vehicular. La prova més evident que la llengua alemanya no significava cap denominador comú per a una identitat única és

125. Claudio MAGRIS, *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg, Otto Müller, 1966.

126. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 222.

el lloc que ocupen en la literatura i la filosofia de la Monarquia austrohongaresa les obres escrites en alemany pels autors que pertanyen a la comunitat jueva: Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Joseph Roth, Hermann Broch o Sigmund Freud... Aquests autors formen part d'un altre hexàgon dins d'aquesta biblioteca imaginària. No falten testimonis, ni literaris ni autobiogràfics, per part d'aquests autors que ens parlin de la dificultat de la seva integració en la societat en la qual vivien. En un intent de mostrar les connexions que uneixen dos escriptors d'origen jueu que van viure als límits extrems de la Monarquia, Kafka i Svevo, Guiseppe Antonio Camerino¹²⁷ manté l'opinió que la posició del poble jueu dins de l'Imperi es pot descriure només com la història d'una assimilació, ja que els seus membres van haver de complir una condició prèvia per poder-hi ser acceptats i aquesta era estar disposats a integrar-s'hi. Això provocava, segons Camerino, tensions en el nucli familiar, que queden reflectides d'una manera especialment clara en les obres literàries d'aquests dos autors. Els retrets que fa Kafka al seu pare en una carta que es va convertir en patrimoni de la literatura mundial, tot i el seu caràcter estrictament privat,¹²⁸ són, segons Camerino, en bona part resultat de les condicions compartides per tota una comunitat i no només de la seva família en particular. Jean-Marie Domenach, en el seu llibre *El retorno de lo trágico*, també crida la nostra atenció sobre la força dels autors que pertanyen a aquest «judaisme desjudaitzat» per transmetre el sentiment tràgic de l'existència a causa de l'absència de la subjecció ferma a una tradició clara. Domenach subratlla que els autors jueus com Kafka van ser simplement uns dels primers que van saber trobar una expressió literària per a la sensació de desarrelament que domina tota la cultura del segle XX. Aquesta sensació és compartida per una societat que traspasa àmpliament els límits geogràfics d'un regne que es va guanyar el sobrenom no gaire ben sonorant i en tots els sentits irònic de la *Kakània*¹²⁹ de Joseph Roth o de Robert Musil. Claudio Magris diu que la *Kakània* és «un lloc simbòlic on mor la totalitat de la tradició i neix la dispersió contemporània»¹³⁰ i la prova d'això són les paraules de Musil amb les quals va definir el «panorama espiritual» de la seva època i que podrem reconèixer com la descripció del nostre propi temps:

127. Guiseppe Antonio CAMERINO, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Milà, IPL, 1996.

128. FRANZ KAFKA, *Carta al padre*, Barcelona, Lumen, 1996.

129. Aquesta denominació irònica de l'Imperi austrohongarès prové del fet que el regne s'identificava amb les dues inicials «k. k.» perquè el seu monarca era alhora emperador i rei (*Kaiser und König*). La procedència del mot desaconsella, doncs, adaptar la paraula i escriure-la «Cacània».

130. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p. 8.

I de fet a aquests plantejaments els correspon en el nostre panorama espiritual la pràctica d'un collectivisme de grup portat fins al límit. Cada comunitat de lectors té el seu poeta; els partits polítics agraris i els artesans tenen filosofies diferents; potser hi ha un centenar d'editorials a Alemanya amb un cercle de lectors sentimentalment organitzats amb una major o menor solidesa; el clergat té la seva pròpia xarxa, però també els steinerians contenen amb els seus bons milions, i les universitats, amb el seu prestigi; de fet vaig llegir una vegada en una revista gremial d'hosteleria una cosa sobre la intuïció del món que mostren els conserges dels hotels i que sempre mereixien un gran respecte.¹³¹

Gotthard Wunberg subratlla que dedicar-nos a estudiar aquest temps és imprescindible per poder comprendre la nostra època¹³² i assenyalava que no es pot arribar a accentuar prou que l'experiència bàsica i central del tombant del segle és la successiva desintegració dels sistemes estables. L'abolició dels grans sistemes que formen un tot dins de l'església i de l'estat, de l'art i de la societat va portar immediatament cap a una construcció de sistemes parcials que continuen funcionant com a petits holismes.¹³³ Wunberg demostra com aquest procés és present en tots els àmbits. L'Imperi austríac és un exemple molt clar de com els sistemes polítics que formaven una macroestructura es desintegren, i així la desintegració provoca que l'imperi es transformi en unitats més petites, en estats nacionals, en un intent de preservar la unitat dels sistemes holístics en una forma més reduïda.

I heus aquí un altre exemple important del mateix procediment de descomposició i la posterior síntesi en un altre nivell: les idees del físic i filòsof Ernst Mach (1838-1916) sobre el subjecte, que no es pot concebre com una entitat única, no repetible, no substituïble, porten estímuls perquè dins de l'art neixi la concepció impressionista de l'home. La imatge dissolta en innumbrables punts de colors és el jo desintegrat en les seves partícules. En la literatura el subjecte es dissol en una sèrie de sensacions.

«L'ànima de molts homes es compon d'elements particulars que fins a cert punt es troben en suspensió i que no s'agrupen mai al voltant d'un centre, com tampoc no són capaços de formar cap entitat. Així, l'home sense nucli viu en una terrible solitud de la qual mai no acaba de ser conscient del tot.

131. Robert MUSIL, «La Europa desamparada o un viaje por las ramas», a *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992, p. 119.

132. Gotthart WUNBERG, «Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseingeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft», a *Text und Kritik*, núm. 138-139 (abril 1998).

133. Doctrina de Jan Cristian Smuts (1870-1959), exposada a la seva obra *Holism and evolution*, del 1926, segons la qual l'univers té tendència a construir unitats que s'agrupen successivament formant un tot.

En aquest sentit, la immensa majoria dels homes no té nucli»,¹³⁴ escriu Arthur Schnitzler, que va crear dins el seu cicle de peces d'un sol acte *Anatol*¹³⁵ una de les obres mestres que es fonamenten en aquesta concepció de l'home i del món. En aquest temps es comença a esquarterar la confiança en un altre sistema, la confiança en el llenguatge. Una carta publicada el dia 19 d'octubre de 1902 en el diari berlinès *Der Tag*, escrita pel poeta Hugo von Hofmannsthal, es convertirà en la màxima expressió d'una crisi poètica provocada per la consciència que el llenguatge com a eina d'expressió no és fiable. És la carta adreçada a Francis Bacon, en la qual el fictici personatge de Lord Chandos justifica la seva renúncia a l'activitat literària:

He perdut completament la capacitat de pensar o de parlar sobre alguna cosa de manera coherent. Primer em va resultar del tot impossible parlar sobre un tema elevat o d'un caràcter general a causa d'haver d'utilitzar aquella classe de paraules que la gent, de totes maneres, acostuma a utilitzar correntment sense cap reflexió. Vaig sentir un malestar inexplicable fins i tot només de pronunciar paraules com *esperit*, *ànima* o *cos*. [...] Per fer sortir a la llum del dia qualsevol opinió, les paraules abstractes que la llengua ha de fer servir per la seva naturalesa se'm desfeien a la boca com bolets podrits.¹³⁶

En el repertori de la retòrica clàssica els poetes tenien a la seva disposició un codi perdurable que garantia la comunicació malgrat tots els canvis, perquè el llenguatge corresponia a l'estructura universal de la raó. Com diu Claudio Magris, semblava que es podia dir «a tots per sempre més que l'aurora té els dits rosats».¹³⁷ Però Lord Chandos ha posat al descobert que el llenguatge com a sistema de signes és insuficient. «En la seva posició d'un veritable poeta modern, Lord Chandos no pot creure en el significat i en la seva capacitat de comunicació perquè s'adona que el significat unívoc i clar és fruit d'una universalitat del concepte que fa perdre l'epifania irrepètible de l'experiència».¹³⁸ Hofmannsthal desconfia de la paraula perquè les paraules només expressen significats abstractes i genèrics. La seva carta, escrita en nom d'un poeta fictici, és un relat que narra la impossibilitat de narrar

134. Arthur SCHNITZLER, *Buch der Sprüche und Bedenken*, 1924. Citat per Ernst OFFERMANS, *Arthur Schnitzler: Das Komödienwerke als Kritik des Impressionismus: Kritische Information*, Munic, Wilhelm Fink, 1973, p. 9.

135. Arthur SCHNITZLER, *Anatol*, Barcelona, Institut del Teatre, 1998.

136. Hugo von HOFMANNSTHAL, «Ein Brief», a *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe: Reisen*, Frankfurt del Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, p. 465.

137. Claudio MAGRIS, «La herrubre de los signos. Hofmannsthal y la Carta de Lord Chandos», a *El anillo de Clarisse*, p. 50.

138. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p. 46.

i denuncia la incapacitat de contenir en la paraula tot l'aiguabarreig de la vida.¹³⁹

Tot se'm trencava a trossos i els trossos es tornaven a trencar en més trossos i no en quedava res que es pogués resumir sota un sol concepte. Les paraules aïllades floten al meu costat; quallen en forma d'uns ulls que m'observen fixament i que jo també em veig obligat a observar: són el remolí que gira sense parar i a través del qual s'arriba fins al buit; mentre l'observo em roda el cap.¹⁴⁰

Allò més important que devem a la època de *fin de siècle* és la pèrdua de la confiança en els sistemes convencionals i culturalment condicionats. La relació envers la realitat ja no es pot continuar basant en la mímesis, sinó que a partir de les descobertes d'aquest temps pot esdevenir abstracta i això és el que passarà, com a mínim dins de l'expressió artística. Aquesta transició la podem observar molt bé en la diferència entre els dos relats que hem escollit per representar aquest temps, entre «La senyoreta Else» d'Arthur Schnitzler i «La novella del buon vecchio e della bella fanciula» d'Italo Svevo. Mentre Schnitzler encara imita la vida com a tal, Svevo ja no sent aquesta necessitat i construeix el seu relat sobre un patró literari de «comèdies de Beaumarchais, acompanyades de música de Rossini», per dir-ho amb l'expressió utilitzada en «La novella».

Tots dos autors pertanyen al marc de la Monarquia austrohongaresa durant el procés de la seva descomposició i tots dos, tant Italo Svevo (1861-1928) com Arthur Schnitzler (1862-1931), formen part de la comunitat jueva que hem assenyalat com una de les peces principals que van fer moure l'engranatge de la cultura austríaca al tombant de segle, encara que Svevo no només va viure en el límit extrem de la Monarquia, sinó que es va considerar italià i va escriure en italià, en la llengua que va ser en el seu àmbit, sense cap mena de dubte, la llengua predominant. Definir la posició d'Italo Svevo dins de la literatura italiana també és problemàtic. No és estrany que s'hagi convertit, ni més ni menys, que en el «cas Svevo», ja que una de les causes que han fet que la seva literatura hagi rebut tan tard el reconeixement que es mereix rau en la seva peculiaritat.¹⁴¹ La dificultat de definir quin és el llegat cultural del qual Svevo pren les iniciatives

139. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p. 47.

140. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Erzählungen...*, p. 466.

141. Svevo publica la seva primera novella, *Una vita*, l'any 1892 i la segona, *Senilità*, l'any 1898, sense que aquestes obres despertin cap interès per part de la crítica. La «descoberta» de Svevo es va produir gairebé simultàniament a França i a Itàlia. Svevo havia enviat una còpia de la seva tercera novella, *La coscienza di Zeno*, a Valéry Larbaud i Benjamin Crémieux, seguint el consell del seu amic James Joyce al gener de 1925 i així va sortir, al febrer de 1926, el número de la revista literària *Le Navire d'Argent*, que fou dedicat exclusivament a Svevo. D'altra banda, al novembre de 1925 havia estat publicat l'article d'Eugenio Montale «Omaggio a Italo Svevo».

per a la seva obra radica en la posició estratègica de la seva ciutat natal, que la va convertir en una barreja molt especial de gent i de cultures. Molts dels estudiosos que es van dedicar a la seva literatura li atribueixen, a causa de la diferència amb la producció literària a la Itàlia del seu temps, trets d'una suposada poètica centreeuropea. Però Svevo és potser l'exemple més clar d'haver d'anar amb compte de no posar aquest atribut precipitadament. Quan busquem com fonamentar i definir els trets que Svevo deu a la cultura centreeuropea, no podem avançar gaire més que Camerino, que en el seu llibre *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, arreplega conceptes referits a camps temàtics com la mort, la ineptitud, la vellesa, la malaltia... L'anàlisi que segueix la pauta de desgranar d'on provenen els temes més recurrents de la literatura de Svevo és certament molt rellevant per a l'estudi de la seva obra, però desgraciadament no aclareix què és la «poètica *Mitteleuropea*» (atenció a l'ús del manlleu alemany!) més enllà d'un concepte fonamentat en, podríem dir-ne, associacions lliures. Tot això indica que no és gens fàcil definir quines haurien de ser les característiques de la literatura que va néixer en aquest espai, a principis del segle XX, si no és que acceptem com una de les característiques principals dels escriptors que —com Italo Svevo— van treballar en una cruïlla on coincideix gent tan diversa la capacitat de tenir obertes les portes als quatre vents, de ser una consciència que creix i es forma com un rizoma, sense cap nucli fix.

L'altre autor triat és Arthur Schnitzler, que no només va conèixer el regne que va originar la concepció del mite dels Habsburg, sinó que està considerat precisament com un dels cronistes de la Viena de final segle XIX, com un autor que va aconseguir destapar sota l'aparença de l'última resplendor d'un imperi tota la seva frivolitat i la seva decadència. A més a més, Schnitzler va ser un dels primers escriptors que va començar a aplicar a la literatura els canvis que en la percepció d'un ésser humà van néixer a Viena al tombant de segle, encara que és veritat —com diu Martin Swales— que Schnitzler és, més que res, una figura de transició:

Si existeix una figura de transició *par excellence*, un escriptor que se situa entre l'antiga manera de narrar del realisme i la radical interiorització de l'èpica en la voluntat artística de Proust, Joyce, Woolf, llavors aquest és Arthur Schnitzler.¹⁴²

En el regne que s'identificava amb les dues inicials «k. k.» no esgotaríem mai totes les possibles variants, com tampoc no ens acabaríem de posar mai d'acord sobre quins són els autors que podem considerar part de la tra-

142. Martin SWALES, «Arthur Schintzler», a Karl Konrad POLHEIM (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Düsseldorf, Bagel, 1981, p. 423.

dició literària d'aquest espai tan ple de particularitats i d'identitats divergents. La llengua alemanya és evidentment un criteri indiscutible per a algú que, com Claudio Magris, pren com a objecte la literatura austríaca, però la literatura centreeuropea, que si fa o no fa coincideix amb el mateix espai geogràfic, amb què la identifiquem? Això es fa encara més evident després d'haver desaparegut del mapa polític d'Europa la Monarquia austrohongaresa, perquè a partir del 1918 ja no tenim cap unitat política que ens pugui permetre establir uns paràmetres clars sobre què pertany a la tradició de la literatura centreeuropea. Tot el que ens queda és la possibilitat de seguir, com fa Claudio Magris, el rastre del mite dels Habsburg. El passat reconstruït des d'aquest punt de vista ens limita a una sola cultura d'aquest espai, cosa que en literatura vol dir només obres que hagin estat escrites en llengua alemanya.

Però aquesta línia ens condueix alhora directament fins a Thomas Bernhard (1931-1989), no per trobar-hi un autor disposat a continuar el llegat que va heretar com a escriptor austríac marcat per una nostàlgica visió del passat, sinó just al contrari. Bernhard és el veritable *enfant terrible* de la seva terra i destrueix tota imatge d'Àustria com a país idíl·lic. Entre les seves actuacions en públic, sempre envoltades de polèmica, sobresurt especialment el discurs pronunciat en atorgat-li el Premi Nacional de Literatura l'any 1968:

No hi ha res per lloar, res per condemnar, res per acusar, però hi ha moltes coses que són *ridícules*; tot és ridícul si hom pensa en la mort.¹⁴³

Aquesta és la declaració de Bernhard més citada, i amb raó. Recull laconicament la seva visió del món i fa palesa tota la brutalitat amb la qual Bernhard estava disposat a declarar el mateix missatge que els personatges de les seves obres literàries. Un d'ells és el mestre d'escola que al principi de la seva novel·la *Correcció* (1975) van trobar penjat al final del camí que conduïa cap a l'escola, al final d'un camí «que és també el camí de la vida, com la vida és una escola de la mort, el camí que porta d'una manera natural cap a la mort».¹⁴⁴

Bernhard insisteix en la radicalització de la temàtica sobre les situacions límit en les quals es pot trobar una persona sola, aïllada en el seu món inte-

143. Citat per Manfred MITTERMAYER (ed.), *Thomas Bernhard*, Stuttgart i Weimar, Metzler, 1995, p. 179.

144. Jean-Yves LARTICHAUX, «Thomas Bernhard ¿es pesimista?», a Thomas BERNHARD, *Tiñieblas. Relato autobiográfico. Discursos. Textos. Entrevista. Un estudio crítico*, Barcelona, Gedisa, 1987.

rior, rebutjada pel seu entorn, i defensa sobretot la necessitat d'encarar-se amb la veritat tal com és. Detesta el desconeixement, la ceguesa i l'oblit que poden fer la vida més suportable. No li fa res posar en qüestió les normes i les convencions entre els homes. El propòsit de la seva literatura és descobrir fins a quin punt la immediatesa de la vida i dels costums que ens envolten són només una aparença. Amb tot això hem de donar la raó a Joseph Donnenberg,¹⁴⁵ que considera que el *morbis austriacus* de Bernhard, com va definir un crític francès la seva literatura, no és una cosa que pertanyi només al seu país d'origen i que la literatura de Thomas Bernhard no vol enterrar només el mite dels Habsburg, sinó que les seves obres representen una revisió molt crítica dels conceptes i dels ideals que pertanyen a tota la cultura europea.

En l'àmbit de la literatura hi ha, doncs, un concepte que identifica l'Europa central amb els límits de la Monarquia austrohongaresa, però que té present sobretot la literatura austríaca, és a dir, les obres escrites en alemany. És simptomàtic, per exemple, que la paraula alemanya *Mittleuropa*, sempre que es parla de Svevo, continua sense ser traduïda a l'italià. Però avui, en el nostre temps, el concepte de literatura centreeuropea reivindica abans que res la necessitat de reflectir la pluralitat de la cultura en aquest espai geogràfic, malgrat totes les dificultats que suposa l'estudi de les literatures escrites en llengües tan nombroses i diferents. Milan Kundera, un dels autors literaris que més va contribuir a la renaixença del concepte d'Europa central a partir dels anys vuitanta, enumera d'un en un tots els obstacles:

Primer, les fronteres geogràfiques de l'Europa central són vagues, canviabls i discutibles. Segon, l'Europa central és policèntrica i apareix diferent des de diferents punts de vista: des de Varsòvia o Viena, des de Budapest o Ljubljana. Tercer, l'Europa central no va ser mai una unitat intencionada, desitjada. Excepte l'emperador dels Habsburg, la seva cort i alguns intel·lectuals aïllats, cap centreeuropeu no ha desitjat mai l'Europa central. [...] Quart, és més fàcil per a un filòleg eslav dominar el polonès, el rus i el txec (tres llengües semblants) que per a un investigador de l'Europa central aprendre l'alemany, l'hongarès i l'eslovè (llengües molt diferents). I cinquè... i sisè... Ens prendria massa espai dir totes les dificultats que sorgeixen davant el concepte d'Europa central i les investigacions sobre aquest concepte. Però la dificultat de definir o estudiar un fenomen específic no vol dir que el fenomen no existeixi.¹⁴⁶

145. Josef DONNENBERG, «War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse», a BARTSCH, GOTSCHNIGG, MELZER (ed.), *In Sachen Thomas Bernhard*, Königstein, Athenäum, 1983.

146. Milan KUNDERA, «Three contexts of art. From nation to world», a *Cross Currents* (New Haven i Londres, Yale University Press), núm. 12 (1993), p. 12.

A part del seu caràcter reivindicatiu, el concepte d'Europa central avui ha canviat també en el sentit d'englobar un espai cultural molt més ampli que els límits del Regne austrohongarès. Connecta països, en bona part petits, que es troben presos entre dos grans blocs culturals: la zona d'influència d'Alemanya o de Rússia. Es tracta d'una estreta franja que va des del Bàltic fins a la mar Adriàtica. Aquesta idea que es poden trobar punts en comú entre països tan diversos com les petites repúbliques bàltiques, al costat de la gran Polònia, passant per la República Txeca, Eslovàquia, Hongria, Eslovènia i Croàcia per arribar fins a l'Adriàtic va sorgir a partir de la segona meitat dels anys vuitanta i és, certament, una idea basada en la realitat política amb la qual tots aquests estats s'havien de confrontar.

Ara queda clar perquè el concepte d'Europa central no correspon ni pot correspondre a un espai clarament delimitat. Les nacions i identitats que fins a la Primera Guerra Mundial estaven unides sota el jou de la Monarquia austrohongaresa porten encara en la seva consciència el record d'aquesta experiència compartida i és cert que un personatge literari com el bon soldat Švejk¹⁴⁷ encara fa riure en aquelles contrades perquè, en posar en ridícul l'exèrcit de la «k. k.», Hašek es riu de tot allò que forma part del passat de tots aquests pobles. Amb la Segona Guerra Mundial el paisatge polític va tornar a canviar substancialment, trencant lligams seculars i establint-ne de nous, en bona part forçosos, en nom d'una ideologia. L'Europa partida pel teló d'acer va ser durant cinquanta anys una realitat i si algú havia de patir-ne les conseqüències d'una manera especialment dolorosa van ser els pobles situats en la primera línia d'aquesta frontera impenetrable, pobles que mai abans en la seva història no havien conegut un aïllament semblant. No és estrany, doncs, que aquesta experiència de sentir-se dominat i reprimat hagi provocat un sentiment de germanor entre aquest països. De tot això en parla en el seu assaig «The tragedy of central Europe»,¹⁴⁸ publicat a la *New York Review of Books* al mes d'abril de 1984, Milan Kundera, que va saber recollir els fets històrics i transmetre la sensació de com d'injusta i d'arbitrària va ser la separació que planava sobre els països que formen aquesta franja. El seu escrit va tenir un ressò molt gran en la part est de l'Europa dividida, tan gran que el podem considerar l'origen de totes les reflexions i discussions que durant els anys vuitanta va suscitar el terme d'Europa central. Aquest terme geogràfic es va convertir en un lema al qual els escriptors, artistes, pensadors i fins i tot els polítics apel·laven per reivindicar la desaparició de la frontera cultural entre els dos blocs a Europa.

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

148. Milan KUNDERA, «The tragedy of central Europe», a *New York Review of Books* (26 abril 1984), p. 33-38.

Part d'aquests intents de superar la divisió en una època en què encara semblava inamovible és també la iniciativa que va néixer l'any 1986 a Eslovènia. Encara dins del marc de l'antiga Iugoslàvia es va organitzar en una cova càrstica, a Vilenica, prop de Lipice, un premi literari internacional amb la finalitat de premiar «els resultats extraordinaris en el camp de la poesia, prosa, drama o assaig que neixen dins del marc cultural centreeuropeu i que expressen amb una especial força estètica les experiències humanes i culturals dels pobles que es troben entre el Bàltic i l'Adriàtic, entre Berna i Belgrad. Aquest espai no vol ser delimitat geogràficament, sinó que es vol definir segons l'esperit de l'experiència artística centreeuropea, que es caracteritza per la seva tolerància, no-agressió, comprensió, pluralisme, és a dir, a través de tot allò que representa el principi integrador fonamentat en la diferència. La força vital d'aquest lema es forja i troba la seva expressió en els treballs més reconeguts dels artistes d'aquest espai.»¹⁴⁹

Aquestes trobades literàries continuen existint i apleguen cada mes de setembre entre noranta i cent trenta escriptors de tot aquest espai geogràficament tan poc definit.¹⁵⁰ Durant cinc dies hi ha lectures de textos literaris, debats i moltes ocasions per trobar-se i conèixer-se l'un a l'altre també al voltant d'una bona taula. Aquesta característica de donar l'oportunitat per a trobades informals serà durament criticada per un autor que va ser un dels primers premiats a Vilenica, per Peter Handke¹⁵¹ en una carta oberta, publicada arran de la proclamació d'Eslovènia com a estat independent, sota el títol «Abschied des Träumers vom Neunten Land» («L'adéu del somniador al novè país»). Les trobades a Vilenica tenen, segons la seva opinió, bona part de la culpa d'haver omplert el cap dels eslovens amb una falsa idea de *Mitteleuropa* i el resorgiment d'aquesta concepció els va induir a abandonar l'únic marc al qual pertanyien, l'Estat iugoslau. Probablement les actuacions de Handke que van envoltar el desmembrament de Iugoslàvia són prou conegudes i ara, deu anys més tard, l'evolució històrica ha demostrat per si sola la limitació de la seva visió. Handke va néixer a la regió fronterera; en el temps de la seva infància, com diu ell mateix, encara era força bilingüe, i per part de mare és d'origen eslovè. Sempre s'havia sentit atret pel país a l'altra banda del massís de Karavanke i dels seus viatges per aquestes terres va néixer l'any 1986 la novel·la *La*

149. *Zbornik Vilenica 96* («Les actes del Premi Literari Internacional Vilenica 1996»), Ljubljana, Društvo slovenskih pisateljev, 1996, p. 6.

150. Van rebre aquest premi, entre altres: Fluvio Tomizza (1986), Peter Handke (1987), Peter Esterhazy (1988), Jan Skacel (1989), Tomas Venclova (1990), Zbigniew Herbert (1991), Milan Kundera (1992), Libuše Monikova (1993), Josip Osti (1994), Adolf Muschg (1995), Adam Zagajewski (1996), Peter Nadas (1998) i Erica Pedretti (1999).

151. Peter Handke, *Abschied des Träumers vom Neunten Land: Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerungen an Slowenien*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991.

repetició, que dibuixa Eslovènia com un espai mític, de somnis, el novè país. Tot i haver escrit un homenatge tan extraordinari, Handke «no veu la connexió de la cultura eslovena amb l'espai artístic i espiritual de l'Europa central, encara que ha entrat en totes i cada una de les esglésies tot baixant fins al mar i ha visitat fins a l'últim retaule barroc. Però prefereix analogies amb la desconeguda civilització maia. [...] La història política d'Eslovènia per a ell no existeix, com tampoc no existeix res que tingui a veure amb la política. I el diccionari¹⁵² de l'any 1895 és per ell una col·lecció de paraules: un conte, el llibre borgesià del saber i d'aventures.»¹⁵³

L'exemple d'aquest escriptor austríac és potser la millor prova de com és de difícil acceptar la diversitat d'aquest espai, entendre que els lligams en cap cas poden ser fixats en una sola direcció. Hem parlat sobre les connexions que els països centreeuropeus senten cap a l'oest; hem estès la dimensió d'aquest espai de nord a sud tant com és possible geogràficament, des del Bàltic fins a la mar Adriàtica. Però si en algun punt d'aquest eix vertical hi ha una obertura cap a l'orient, llavors és en l'espai que havia unit part dels pobles que habiten la península Balcànica, un país que es va anomenar *Jugoslavija*, 'el país dels eslaus de sud'. En aquest punt cal reconèixer que Handke té part de raó, ja que amb la seva actuació exigeix la memòria històrica, tot i que ho fa mentre la ferida és encara massa fresca i reduint tot el punt de mira només a aquest aspecte. Així, podem posar l'última coordenada que faltava per acotar l'espai centreeuropeu. Si abans havíem dit que Švejk podia ser sentit com a propi en països que tenen poc a veure amb la ruta d'aquest soldat cap al seu regiment de Galitzia, ara haurem de reconèixer també que l'escriptor bosnià Ivo Andrić (1892-1975) i la seva novel·la *El pont sobre el Drina* (1945)¹⁵⁴ testimonien la presència continuada de l'encara més indesxifrabla barreja balcànica. En lloc de frontera hi posarem un llarg pont que travessa segles i a través del qual entren gents, els seus costums, paraules, sabors i fins i tot els emigrants russos, tal com ens ho relata Drago Jančar en l'últim conte que tenim intenció d'analitzar.

Drago Jančar (Maribor, 1948) és, sense cap mena de dubte, un dels poetes d'aquestes terres que es van prendre més seriosament la feina d'establir teòricament un marc cultural prou ampli per poder entrellaçar obres i autors més enllà dels elements que separen les seves identitats i va formar part de moltes iniciatives culturals per dur a terme aquest projecte. Cal dir que Jančar no és

152. El protagonista de la novel·la de Handke, Filip Kobal, llegeix un únic llibre, el diccionari eslovè-alemany de Preteršek, que data de l'any 1895.

153. Drago JANČAR, «Potovanje v deveto deželo» («El viatge al novè país»), a *Terra incognita*, Celovec (Klagenfurt), 1989, p. 128.

154. IVO ANDRIĆ, *El pont sobre el Drina*, Barcelona, Edicions 62, 1994. Andrić va rebre el Premi Nobel de Literatura l'any 1961.

només un dels autors més importants de la literatura eslovena actual, sinó que es va convertir en un dels seus assagistes més reconeguts en una època especialment significativa per a totes les qüestions lligades a la identitat nacional i va contribuir i col·laborar en el procés que va conduir fins a la independència d'Eslovènia l'any 1991. Els seus assaigs¹⁵⁵ són un document extraordinari i un testimoni que recull des de dins els profunds canvis polítics en l'espai centreeuropeu del tombant de la dècada dels vuitanta cap als anys noranta. A través de les seves opinions es repeteix com un fil conductor una convicció ferma que «l'espai espiritual» que uneix els diferents països de l'Europa central va existir i existeix encara, encara que no sigui possible definir-lo clarament, tal com ho indica l'extensa cita que per la seva importància extraiem de l'entrevista feta arran de la representació del seu drama *Veliki briljantni valček* («El gran vals brillant») del 1985:

Nosaltres vivim en l'espai centreeuropeu i aquí encara avui dia pots trobar gent viva que recorda la monarquia. Quantes coses han passat a partir d'aleshores en aquestes contrades: la Primera Guerra Mundial, la caiguda de la monarquia, la dictadura bizantina, el feixisme, la revolució, la Guerra Civil, una altra vegada la gran fe en el socialisme, potser més gran i tot que després de la revolta. En lloc d'això arribaren l'estalinisme, la persecució dels pagesos, de l'església i de la mateixa gent. De totes aquestes coses, en tenim testimonis prou tristos i no cal parlar-ne ara. No tinc intenció de parlar sobre totes les revoltes en particular, n'anomeno algunes només com a il·lustració per veure tot el que ha passat en aquests decennis —quants intents per, com dius tu, resoldre definitivament la contradicció essencial de l'home. La vida d'un home en aquests seixanta anys no ha estat altra cosa que un conillet d'Índies a les mans de la història. Per això, algú pot trobar estrany que en aquest espai hagi nascut una literatura peculiar que va des de Kafka i Hašek —que han previst tot això i ho han experimentat tot— fins a Musil i Broch, Cankar i Svevo, fins a Handke i Kundera? Això és una literatura que no troba estranya ni la paradoxa, ni la tristesa, ni la ironia, ni tampoc l'angoixosa ombra de la follia, de la qual parles tu. I qui s'atreveix, després de tot això, a escriure sobre els temps bonics que ens esperen si és clar que venim de la foscor i anem cap a on...? No m'atreveixo a dir que tornem a anar cap a la foscor, però què hi puc fer si fins ara totes les utopies dels escriptors, per molt fosques i increïbles que fossin, s'han anat realitzant. L'Europa central és un espai espiritual, és la continuïtat de l'angoixa de l'home en literatura, en música, i si voleu, en poesia. Tot això

155. Destaquem els llibres: *Terra incognita*, Celovec (Klagenfurt), Wieser, 1989; *Poročilo iz devete dežele* («El reportage des del novè país»), Celovec (Klagenfurt), 1991; *Razbiti vrč* («El gerro trencat»), Ljubljana, Mihelač, 1992; *Egiptovski lonci mesa* («Les olles de carn a Egipte»), Ljubljana, Mihelač, 1995.

porta el pes de les grans revoltes de les últimes dècades. Això és, entre altres coses, la característica que fa diferent la literatura centreeuropea de la literatura asiàtica o nord-americana, per exemple.

Tal com diu Jančar, sembla que les literatures que van néixer en aquest espai tenen a causa dels esdeveniments històrics una sensibilitat més desenvolupada i no tenen por d'encarar-se amb les qüestions més angoixants, però d'altra banda és important tenir present que els escriptors van prendre els impulsos per crear les seves obres de les tradicions més diverses.

Des de bon principi el propòsit d'aquest treball va ser analitzar quatre relats curts d'autors escollits perquè pertanyen a la tradició literària de l'Europa central, encara que aquest espai sigui tan difícil de definir. I com que la pluralitat de l'espai centreeuropeu seria impossible de representar, en bona part per la mateixa causa que l'any 1963 esmenta Claudio Magris, a causa de la diversitat lingüística, vàrem acotar un espai imaginari que ens hauria de permetre examinar la Viena de Schnitzler, la Trieste de Svevo, el Salzburg de Bernhard i el Maribor de Jančar. Tot i que així l'espai és notablement més petit, encara ens trobem amb tres cultures, tres llengües i tres realitats diferents... El temps al qual pertanyen les obres escollides està marcat precisament pels grans canvis històrics, un dels quals és la desaparició de l'Imperi que unia encara formalment sota el mateix sostre Schnitzler i Svevo en la seva joventut. Amb la tria vàrem voler reflectir la principal riquesa d'aquestes terres, la seva diversitat.

Però la intenció que precedia l'elecció d'aquests quatre autors no era definir les característiques d'una poètica centreeuropea, sinó que més aviat ens guiava un propòsit que vol demostrar exactament el contrari. Volem ensenyar que la temàtica que sembla recurrent en aquestes latituds pertany a un bagatge que podríem identificar amb un concepte tan universal, en el temps i en l'espai, com és la nostra noció sobre el sentit tràgic de l'existència. Aquesta és la raó per la qual vàrem dedicar una part considerable del llibre a definir com i on podem trobar aquesta sensació que identifiquem com una sensació tràgica. D'altra banda, és cert que la tragèdia no pot ser considerada un patrimoni de tota la humanitat i quan Jančar parla sobre les diferències amb la literatura asiàtica i nord-americana intueix en aquestes cultures una altra concepció del món.

La tradició de les cultures orientals està arrelada a una concepció religiosa molt diferent, tal com observa Helen Gardner, i es fonamenta sobre la doctrina de l'etern retorn que segueix «el patró còmic del fluid incessant de la vida, de la decadència i la renovació a través de les generacions i no el patró tràgic de la resolució i una conclusió final».¹⁵⁶ En aquesta mateixa di-

156. Helen GARDNER, *Religion and literature*, p. 92.

ferència es basa també George Steiner, que comença un dels llibres més influents dedicats a la tragèdia en la segona meitat del segle xx amb aquesta observació:

La tragèdia com a forma dramàtica no és universal. Els orientals coneixen la violència, l'aflicció i saben atiar catàstrofes naturals o provocades; el teatre japonès és ple de morts ferotges i rituals. Però aquesta representació del patiment individual i l'heroisme que nosaltres anomenem drama tràgic és diferent de la tradició occidental.¹⁵⁷

El cas de la cultura nord-americana és complex i seria imperdonable voler-la etiquetar amb una sola categoria. Però també és cert que aquest país sembla que promou una cultura fonamentada en la perfecció de la forma, en l'aparença i la immediatesa. Jean-Marie Domenach¹⁵⁸ la identifica amb el motor de les iniciatives que volen, en la nostra època, ofegar el sentit tràgic en el benestar, en el progrés, en la ciència. I sens dubte aquest país és el que s'ha imposat com a ambaixador de l'art lleuger que persegueix només el divertiment. Aquesta és la classe de producció artística que més s'oposa a la visió del món expressada en les obres que contempen la vida amb ulls asserenats. Un altre escriptor d'aquestes terres, Milan Kundera (Praga, 1924) parla en la seva novel·la *La insostenible lleugeresa de l'ésser* (1984) extensament sobre la paraula *kitsch*. Ell mateix diu que aquest concepte representa un dels pilars d'aquesta novel·la. En la col·lecció d'assaigs *L'art de la novel·la*, però, podem llegir amb què la identifica. La seva reflexió, tot i ser expressada en un to gairebé col·loquial, palesa d'una manera molt clara el lloc on la visió tràgica no podrà penetrar mai:

Aquí, a l'art veritable oposen el divertiment. Al gran art, l'art lleuger, menor. Però a mi mai no m'han molestat les novel·les policíiques d'Agatha Christie! En canvi, Txaikovski, Rachmaninov, Horowitz al piano, els grans films de Hollywood, *Kramer contra Kramer*, *Doctor Givago* (oh, pobre Pasternak!) això és el que, profundament, sincerament detesto.¹⁵⁹

La temàtica que es repeteix constantment en les obres literàries d'aquesta *terra incognita* que es troba en el centre del continent no és de cap manera el patrimoni només d'aquest racó del món. La literatura «que no troba estranya ni la paradoxa, ni la tristesa, ni la ironia, ni tampoc l'angoixosa ombra de la follia» no forma part només de la poètica centreeuropea, sinó que és molt més

157. George STEINER, *The death...*, 1996, p. 3.

158. Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*, París, Gallimard, 1967.

159. Milan KUNDERA, *L'art de la novel·la*, Barcelona, Destino, 1987, p. 166.

general, tant com el plor, per dir-ho una altra vegada amb les paraules de Kierkegaard.

Altrament, però, és veritat que hi ha persones que no podran trobar en els quatre relats res més que un argument «algo tremendista» com algú va escriure sobre la trama desenvolupada a «La senyoreta Else» de Schnitzler. Encara que l'home s'esforci per llançar tan lluny com sigui possible la consciència sobre la seva fi, la noció d'eternitat torna amb insistència. La literatura que va heretar, malgrat tots els canvis, la mirada serena amb la qual les tragèdies gregues s'atrevien a contemplar la vida humana, es mou i es desenvolupa arran del precipici on ens espera la mort. Vladimir Nabokov¹⁶⁰ havia escrit que en el teatre actual neixen poques obres que el satisfacin, però, no obstant això, n'hi trobaria algunes; el problema és que ja no es troben directors disposats a portar a l'escena una obra que demana dels espectadors la serenitat digna d'una tragèdia. Aquesta és, segons ell, «la tragèdia de la tragèdia» i per això li sembla que trigarem a veure dalt d'un escenari una obra que ens pugui commoure de veritat. Per poder concloure per què hi ha tan poca necessitat de literatura tràgica buscarem suport una altra vegada en les paraules del gran escriptor argentí que ens ha ajudat a engegar aquesta reflexió, Jorge Luis Borges:

Nos aniquilaría ver la ingente
Forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido.¹⁶¹

Gràcies a l'oblit la vida flueix i s'omple de felicitat. Cal aconseguir oblidar, sobretot, l'inevitable final. Bressolats per l'esperança infantil que aquell qui ha estat menjat pel llop tornarà a sortir de la panxa sa i estalvi amb l'infal·lible ajuda del caçador, creiem que la noia que s'ha punxat el dit simplement dormirà cent anys per despertar en els braços del seu príncep. Omplim llibres, teatres i cinemes amb aquesta màgia de segones oportunitats que ens retornen als jocs de la infància, on érem forts i valents i ens n'acabàvem sortint de qualsevol perill. Els quatre relats que ens acompanyaran a partir d'ara són, però, com el mirall de la monstruosa esfinx en el qual una tarda Èdip va veure reflectit el seu destí, el destí de tothom, en desxifrar l'enigma i descobrir que un home no és altra cosa que la constant transformació, que neix com un infant, passa pel zenit en l'edat adulta i es pon a la vellesa. El fonament meta-

160. Vladimir NABOKOV, «La tragédie de la tragédie», a *L'homme de l'URSS*, París, Fayard, 1987, p. 297-318.

161. Jorge Luis BORGES, *Edipo y el enigma*, a «El otro, el mismo», a *Obras completas*, vol. II, Barcelona, Emecé, 1989, p. 307 (1a ed. del conte, 1964).

físic de totes les obres que pretenen transmetre el sentit tràgic és aconseguir, encara que sigui per un instant, allunyar-se de l'imparable curs del temps en el qual està fixada la nostra existència i dir:

Somos Edipo y de un eterno modo
la larga y triple bestia somos, todo
lo que seremos y lo que hemos sido.

Vegem, doncs, si els protagonistes creats per Schnitzler, Svevo, Bernhard i Jančar van veure aquesta imatge reduïda de tota la seva vida i van poder fixar la seva mirada a l'espill de l'eternitat.

FRACASSAR EN L'INTENT DE FER-SE ADULT

Algú se suïcida. Problemes de negocis! diu el burgès. L'amor desgraciat! diuen les dones. Malaltia! diu el malalt. Esperances frustrades! diu el fracassat. Però pot molt ben ser que el motiu es trobi arreu, o enlloc, i que el mort hagués ocultat el motiu fonamental de la seva acció intentant subratllar qualsevol altra raó que fes més bonic el record que es conservarà d'ell.¹⁶²

Arthur Schnitzler tracta en el seu relat «Fräulein Else» («La senyoreta Else», 1924) una etapa que és probablement la més delicada i decisiva de la vida humana. L'adolescència és el veritable punt d'inflexió on tots els errors comesos durant el període infantil surten a la llum, encara que aquesta primera època de la vida hagi tingut una aparença de pura felicitat. En aquest breu període de temps convergeixen moltes de les forces que determinen que l'evolució d'un individu s'acompleixi amb èxit. El títol que va escollir Schnitzler per al seu conte és significatiu. Subratlla el fet que Else és una senyoreta i amb això esbossa el nucli del problema perquè queda clar d'entrada que tot el patiment d'aquesta noia es basa en el fet que li és negada la possibilitat de realitzar-se com a dona, de poder-se convertir en una persona adulta sense entrebancs.¹⁶³

D'altra banda, hi ha una tradició literària especialment extensa en les descripcions d'infortunis que poden afectar una dona en el procés de maduració. Sens dubte, aquest és el tema predilecte de la tragèdia burgesa que comença amb la primera obra de Lessing, *Miß Sara Simpson* (1755). Per haver-se enamorat d'un home gran, casat i amb una filla, Sara mor a mans de l'esposa gelosa. El seu amant se suïcida i al final, el pare de Sara decideix fer-se càrrec de la petita nena d'aquest matrimoni infeliç. La quantitat d'obres amb una problemàtica semblant que va engendrar la tragèdia burgesa a partir de llavors és considerable. Les peces teatrals que tenen un deute amb aquesta tradició arri-

162. August STRINDBERG, «Senyoreta Julia. Prólogo de autor», p. 92.

163. William H. REY, *Arthur Schnitzler: Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Berlín, Erich Schmidt, 1968, p. 49-86.

ben fins a les portes del segle xx. La trama en la qual es veien involucrades les heroïnes d'aquesta tendra edat pot arribar a tenir la complexitat d'una obra mestra com *La gavina* (1896) de Txèkhov.¹⁶⁴ De la mateixa manera que Else, Nina acabarà perdent totes les il·lusions que omplien la seva jove ànima, quan s'haurà d'enfrontar amb un home madur i sense escrúpols com Trigorin, l'escriptor que va anotar en els seus apunts que una noia jove que viu feliç i lliure a la riba del llac com una gavina era *un argument per a un conte curt* que descriuria com un home, sense cap motiu, la porta a la perdició. Trigorin acabarà realitzant el seu propòsit, però no en escriure un relat, sinó destrossant de veritat la vida d'aquesta mateixa noia que li havia de servir de model de felicitat, la vida de Nina. També August Strindberg parla a través de la seva tragèdia naturalista *La senyoreta Júlia* (1888) de la mateixa problemàtica sobre la perdició d'una noia jove, el nom de la qual apareix en el títol. L'evolució del conflicte en tots aquests casos té a veure amb el fet que les noies s'enamoren o es deixen seduir per un home inadequat i en aquesta relació sempre pesa sobre seu l'amenaça d'un fill no desitjat que acabaria segellant el seu destí.

Else avisa abans que comenci a desencadenar-se la seva particular desgràcia que serà una heroïna per a la qual la vida ha reservat una altra classe de patiment. Else rep una carta de la mare, puja a la seva habitació i s'asseu a l'ampit de la finestra per llegir-la. Llavors pensa que ha d'anar amb compte de no caure daltabaix perquè si es produís un accident d'aquesta mena «la gent diria que m'havia suïcidat per culpa d'un amor desgraciat o perquè estava embassada. Amor desgraciat, ai no!».¹⁶⁵

LA XARXA FETA DE CAUSES I EFECTES REALS

Tot i les diferències en el desenvolupament del conflicte, Schnitzler és clarament un dels escriptors que han seguit la pauta proposada per Strindberg en el pròleg de la seva obra, que emmena els escriptors a elaborar obres en les quals els motius del fracàs han de ser múltiples. Queda clar que els últims decennis del segle XIX van portar a la literatura una extraordinària multiplicació i diversificació de causes i efectes i no hi ha dubte que Schnitzler també va aconseguir crear al voltant de la seva protagonista una densa xarxa de fets i circumstàncies, tots malèvols. Else s'acaba ofegant sota una teranyina que està teixida, d'una banda, amb les pròpies equivocacions, amb decisions tan desencertades que tenen el caràcter d'una veritable falta tràgica, d'una *ha-*

164. Anton TXÈKHOV, «La gavina», a *Teatre complet*, vol. II, Barcelona, Institut del Teatre, 1999.

165. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 15.

martia. Però, de l'altra, per sobre de les coses que pot controlar amb la seva voluntat s'acumulen circumstàncies que fan que la seva derrota sigui inevitable. Un enfilall de fets casuals es va acumulant al seu voltant i amb una lògica implacable les accions dels altres protagonistes d'aquest drama la van acorralant fins que no pot trobar ja cap altra sortida que la bogeria i la mort.

Però si la seva situació és desesperada ho és perquè Else està construïda com un personatge tràgic. Dins seu porta un nucli dur, conseqüent, que no és capaç d'emmotllar-se a res que no estigui d'acord amb els seus ideals.

«No només la crisi del món idealista cal considerar-la tràgica, sinó també la crisi de qualsevol altre possible món, sigui antic o burgès, cristià o germànic. I no es tracta només d'una crisi, sinó també d'un fracàs irrevocable, d'una desesperació mortal que no deixa veure com seria possible sortir-se'n»,¹⁶⁶ escriu Emil Staiger per subratllar que no qualsevol desgràcia pot ser considerada tràgica, sinó que es tracta d'un conflicte tràgic només en el cas que la sort adversa roba al protagonista el seu últim objectiu. La tragèdia sobrevé al protagonista d'imprevist i l'ataca per l'esquena. Tot allò que l'heroi deixa de banda perquè no ho considera important o perquè no ho vol conèixer ja que enterboliria la seva visió, que únicament li permet veure el món ideal, es va acumulant, i aquestes petites gotes de fets aïllats formen una riuada que s'emporta el protagonista abans no pugui parar esment a la remor que sent darrere seu.

La protagonista del relat de Schnitzler es troba, doncs, en un moment de la vida que és molt propici per passar de la ignorància al coneixement.¹⁶⁷ Per aquesta raó, la seva particular tragèdia i el seu reconeixement tràgic, al qual arribarà al final, testimonien més que cap altra cosa el fet que la seva innocència ha quedat definitivament perduda. És més, Else, que s'empara en la pureza de la joventut, que no porta cap màcula, és una noia bella i intel·ligent, i per això necessita un punt feble. I és només la seva immaduresa que dona peu a considerar-la vulnerable. Només perquè és fràgil compleix la condició de convertir-se en un personatge tràgic.

Tenim l'ocasió de conèixer Else durant molt poc temps. El conte té la forma d'un monòleg interior conseqüent, però la ment d'Else s'obre només unes quantes hores abans que la seva vida s'acabi a causa dels efectes d'un somnífer pres voluntàriament. El conte, que representa l'anotació de tots els pensaments que en aquest breu període de temps neixen en el seu cap, acaba amb un enfilall de frases que cada cop es trenquen més i van perdent la capacitat de formular un sentit coherent. En un relat on no tenim cap intermediari que ens pugui descriure què està passant a Else, aquesta és l'única manera de dir-nos que el món literari que hem vist néixer s'acaba definitivament. Aquestes frases in-

166. EMIL STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, Atlantis, 1956, p. 184.

167. ARISTÒTIL, «Poètica», p. 334 (1452a).

connexes les podem considerar fantasies provocades per la ingestió del fàrmac, però fins i tot així aquesta descomposició del discurs té també un altre significat i ens indica que el personatge està perdent la seva consistència, s'està desintegrant. Si la dosi de veronal presa per Else era mortal o no, cosa que algunes anàlisis d'aquest conte posen en qüestió,¹⁶⁸ és en realitat irrellevant perquè la tragèdia d'Else queda acompanyada amb l'únic fet que el final del conte sí que ens aclareix i és que Else ha perdut el control sobre la seva ment. El procés de la desintegració d'un personatge, però, ha de ser forçosament més lent que aquest grapat d'hores en les quals tenim a la nostra disposició el contingut dels seus pensaments. A la pista de tennis, on trobem Else per primera vegada, l'ombra que l'acabarà dominant, ja l'acompanya. Hi ha un indici del seu precari equilibri mental que de fet és molt visible, però queda emmascarat precisament amb el fluid narratiu del seu món interior. La noia pràcticament no parla. Dues o tres frases esquergues i simples per escapolir-se de la partida de tennis, les converses breus i supèrflues amb els hostes de l'hotel. Fins i tot en el diàleg crucial amb el senyor Dorsday les paraules que pronuncia Else no són més que fórmules convencionals. No ens cal penetrar en els seus pensaments ocults o interpretar el seu inconscient per veure que Else té un greu problema per establir una comunicació normal amb el seu entorn.

El seu estat no és cap impediment per considerar-la un gran personatge que s'ajusta a la perfecció a la fórmula d'un heroi tràgic proposada per Aristòtil. El seu caràcter no porta cap tret que pugui justificar el pas a l'infortuni amb la seva maldat o perversitat. Cal tenir present que en el relat assistim a l'últim acte del seu drama i si Else es troba en l'estat que mostra el relat, no és de cap manera per culpa seva. Tal com indica Sigmund Freud en el seu curt assaig sobre els personatges psicopatològics a dalt de l'escenari,¹⁶⁹ una obra teatral que parli sobre un personatge psíquicament malalt no és viable. En el cas de trobar-nos amb una neurosi ja feta, definitiva, aquesta ens resultarà tan estranya que no ens quedarà altre remei que cridar el metge, si es tracta de la vida real, i per això mateix considerarem un personatge neuròtic no apte per a l'escenari perquè de cap manera podrem penetrar en la seva manera de ser. Totalment una altra cosa són les obres que ensenyen com un home, fins aleshores normal, acaba convertint-se en una persona amb greus problemes psíquics davant nostre i a causa d'una situació especialment difícil i conflictiva a la qual s'ha d'encarar. Aquest conflicte és especialment commovedor si es tracta de la lluita entre un impuls conscient i un altre de reprimat, sempre que el personatge de dalt de l'escenari ensenyi com es debat per vèncer un impuls que totes les persones han

168. Hartmut SCHEIBLE, *Schnitzler*, Hamburg, Rowohlt, 1990, p. 118.

169. Sigmund FREUD, «Psychopathologische Personen auf der Bühne», a *Studienausgabe. Band X*, Frankfurt del Main, Fischer, 1969 (1a ed. de l'assaig, 1942).

hagut de reprimir per dur a terme amb èxit el desenvolupament de la seva pròpia personalitat. El cas d'Else testimonia l'aparició i l'esclat d'una ferida d'aquestes característiques. Vegem, doncs, en quin context passa la seva tragèdia.

En un món que ja no creu en el destí, aquest ha de quedar substituït per un conjunt de factors interrelacionats, que en el conte de Schnitzler es componen de dues classes d'estructures socials en les quals està integrat l'individu. La primera estructura és el nucli familiar on durant dinou anys es va anar forjant la personalitat d'Else. L'altra estructura és el medi social amb els seus contorns històrics bastant ben definits. Això explica perquè en les interpretacions d'aquest conte topem contínuament amb dues classes d'explicacions que majoritàriament pretenen funcionar com a excloents. La història sobre Else és o bé un estudi psicològic que pretén descobrir tots els motius ocults que a través d'alguns indicis i amb l'ajut del mètode psicoanalític poden explicar el seu comportament, o bé aquest conte és considerat com una imatge viva d'una societat decadent, que pertany a un temps i a un espai concret. Quan una explicació pretén encasellar quelcom sota el lema «o això o allò», el resultat acaba essent empobridor i fins i tot inacceptable. La xarxa en la qual Else quedarà atrapada és una malla que es compon de diverses classes de factors. Else no se'n sortirà perquè la societat és com és, perquè les relacions i els lligams emocionals dins de la seva família li han produït tensions i ferides importants, però allò que fa especialment difícil que pugui superar la prova amb èxit és la seva immaduresa, que la fa terriblement feble, i també, per descomptat, el fet que la catàstrofe es desencadena amb un seguit d'esdeveniments que se segueixen massa ràpidament, massa a prop l'un de l'altre i produeixen una situació davant la qual Else no sap reaccionar. Si distribuïm les causes de la seva derrota d'aquesta manera veiem que funcionen en cercles concèntrics i, per això, ens mirarem la història d'Else seguint aquesta pauta de veure primer les causes més generals per anar estrenyent cada cop més el cercle i veure com, al final, el fracàs depèn en bona part de les seves pròpies decisions, encara que les ha de prendre sota molta pressió perquè cap de les possibilitats entre les quals pot escollir no li ofereix una sortida.

LLUITAR CONTRA EL MÓN DOLENT

Hartmunt Scheible¹⁷⁰ sosté que Else pertany a la generació de la postguerra i per això el conflicte reflecteix d'una manera especialment aguda la inseguretat econòmica de la seva família. Si l'accent està posat sobre la importància que tenen els diners és perquè en el conte es parla d'un món que

170. Hartmund SCHEIBLE, *Schnitzler*, Hamburg, Rowohlt, 1976.

acaba de sortir d'una situació marcada per la crisi econòmica. Això ha provocat que les regles del mercat operin també en les relacions humanes i que la societat representada en aquest conte consideri que, com tot en aquest món, també l'amor té un preu.

Encara que és veritat que «La senyoreta Else» fou publicada després de la guerra, l'any 1924, res no indica que els esdeveniments descrits en el conte eren d'una actualitat més estricta. Més aviat al contrari. William H. Rey¹⁷¹ emplaça l'acció de «La senyoreta Else» a l'hotel Fratazza de San Marino, que està situat al peu del mont Cimone, i defineix el temps amb la data de 3 de setembre de 19... Si aquests punts suspensius deixen encara una miqueta de marge, Michaela Perlmann¹⁷² acaba la feina de buscar dins del text els indicis que permetin situar l'acció en un temps i espai concrets i posa la data definitiva. Else es va suïcidar el dia 3 de setembre de 1896. Però un cop arribats a aquesta conclusió ens hem de preguntar fins a quin punt aquesta concretització és important per al conte. No deu ser que si busquem arguments que permetin entendre la història d'Else com un reflex fidel d'una època, de fet, busquem aquella posició còmoda d'observador no involucrat que permet observar els personatges d'aquest escenari imaginari com uns estranys a qui els passa allò que a nosaltres de cap manera ens hauria pogut passar? De la mateixa manera podem dir que «l'argument, potser exageradament tremend, té molts trets de diversos esdeveniments reals que van tenir lloc al voltant de l'autor»¹⁷³ és limitar perillosament la força d'un text literari que té quelcom de més filosòfic com també quelcom de més sublim que la història,¹⁷⁴ per dir-ho amb paraules d'Aristòtil. L'autor de la «Poètica» considerava que els herois de les tragèdies havien de pertànyer a nissagues que realment han viscut perquè aquest fet contribueix a la versemblança, però l'objectiu d'utilitzar noms coneguts no és de cap manera explicar la seva història particular, sinó explicar les coses des d'una perspectiva universal. A més a més, Arthur Schnitzler va negar expressament, a la carta al seu amic G. Noble del dia 21 de febrer de 1925, que Else fos creada a partir d'un cas concret. Diu que hi havia, evidentment, més d'un «ésser de gènere femení» que li havia servit de model per crear el caràcter d'Else, com també reconeix que en el seu entorn familiar van passar alguns esdeveniments de la mateixa gravetat que els que descriu en el conte i que fins i tot una de les seves cosines, que va morir molt jove, es deia

171. William H. REY, *Arthur Schnitzler...*, p. 49-86.

172. Michaela L. PERLMANN, *Arthur Schnitzler...*, Stuttgart, Metzler, 1987.

173. Miguel Ángel VEGA CERNUDA, *Arthur Schnitzler: aspectos socioliterarios de su obra: Tesis doctoral*, Universitat Complutense de Madrid, Facultat de Filologia, Departament de Llengua i Literatura Germàniques, 1985, p. 141.

174. ARISTÒTIL, «Poètica», p. 330 (1451b).

Else. Però l'escriptor conclou que això és tot pel que fa als lligams d'aquest conte amb la realitat en el sentit estricte de la paraula. D'altra banda, el fet que Schnitzler hagi emplaçat l'acció del seu relat en un hotel concorregut per hostes de la més diversa nacionalitat subratlla per si sol la intenció de l'autor d'imprimir a la seva obra un segell d'universalitat. Si aquesta obra de Schnitzler es pot considerar el retrat d'una determinada classe social, de l'alta burgesia, aquest retrat no pot ser limitat a un espai geogràfic gaire concret i les fronteres del món en el qual serien possibles les relacions com les que descriu «La senyoreta Else» no corresponen a les fronteres físiques de cap país.¹⁷⁵ Per això, aquest conte de Schnitzler ha de ser considerat com un símbol de la societat burgesa:

[El conte] és sobretot un símbol per a la destructiva potència de la societat burgesa i dels seus valors, que són els que van causar el fracàs d'Else.¹⁷⁶

Sembla que el marc social que ha predestinat Else a convertir-se en una víctima d'aquest món fals queda especialment visible en el punt culminant d'aquesta tràgica història, en el moment que Else decideix mostrar-se nua no només al senyor Dorsday, que va posar aquesta condició per donar-li els diners que necessita per eixugar els deutes de joc del seu pare, sinó que decideix fer-ho públicament, davant de tothom que en aquell moment es troba amb ell en la sala musical de l'hotel. Else hi arriba preparada, a sota la capa no porta res i pocs instants després de treure's la peça d'abric, amb la qual tapava la seva nuesa, es desmaia per no recuperar mai més la plena lucidesa.

Les anàlisis d'aquest conte que interpreten aquesta escena coincideixen, gairebé d'una manera literal, que amb aquest acte Else posa de manifest la falsa moral del món en el qual viu. Així, per exemple, Barbara Lersch-Schumacher escriu que «Else no destapa només el seu cos, sinó també la falsa moral d'aquesta "societat perfecta"».¹⁷⁷

En aquest cas queda molt clar perquè l'autora va decidir utilitzar el verb *destapar* (*Enthüllen*, en alemany). Aquest verb li ha permès construir una

175. De totes maneres, només quatre anys més tard, un fet terrible va confirmar que Schnitzler va aconseguir crear amb el seu relat un model que inclou una de les possibilitats de la conducta humana en els cercles socials als quals pertanyia. La seva premonició va resultar esgarifosament certa i probablement és impossible imaginar-se el dolor que va sentir quan li van comunicar la mort de la seva filla Lili, que es va suïcidar a Venècia amb la pistola del seu marit el dia 25 de juny de 1928. Lili tenia divuit anys i feia un any que era casada amb Arnaldo Capellini. Els motius pels quals es va treure la vida mai no es van aclarir.

176. Michaela L. PERLMANN, *Arthur Schnitzler...*, p. 145.

177. Barbara LERSCH-SCHUMACHER, «Ich bin nicht mütterlich. Zur Psychoepoetik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*», a *Text und Kritik*, núm. 138-139 (abril 1998).

imatge poètica molt bonica i el sentit que Lersch-Schumacher atribueix a aquest acte d'Else és una simple conseqüència de la metàfora construïda per ella mateixa, per la crítica literària. Amb un sol gest Else aconsegueix que tot-hom s'adoni que viu en un món totalment fals. Però això no és tot. Rey fins i tot opina que mostrant-se nua, Else va complir les condicions del «contracte» amb Dorsday i que el pare quedarà salvat perquè el vescomte von Eperies no es podrà negar a pagar la suma pactada. L'acte d'Else és vist, doncs, com un gest reivindicatiu, o més encara, com un sacrifici que fa la filla per salvar l'honor del seu pare.

Hi ha cap possibilitat que Dorsday pagui o que la família d'Else conservi el seu bon nom, després d'aquest incident? Sens dubte, cap. Else ha escollit la pitjor alternativa i el seu gest desesperat no ha servit de res. Cap dels seus bons desigs no es podrà realitzar mai. Després del que ha fet no cal que faci plans per finalment parlar seriosament amb el pare i convèncer-lo que abandoni els jocs d'atzar. Ara ja no serviria de res dir: «el descuido massa, el piano. A Viena tornaré a practicar-lo regularment. Vull, de totes passades, començar una altra vida. Tots haurem de fer-ho. Això no pot continuar d'aquesta manera».¹⁷⁸

A més a més, la manera com es va ensenyar va deixar sense càstig precisament Dorsday, que és el personatge més roï de tota la història. Else es va despullar públicament precisament per evitar que algú la pogués relacionar amb el vescomte després de la seva mort, tal com posa de manifest el passatge en el qual pensa sobre el suïcidi del germà petit del seu pare:

Ningú no sap per què va suïcidar-se. I de mi tampoc no ho sabrà ningú. En tot cas, no diran que hagi estat per culpa seva, senyor von Dorsday. No li faré aquest honor.¹⁷⁹

Quan els familiars d'Else se l'emporten discretament a la seva habitació, què farà el senyor Dorsday? De ben segur que cap acció en el seu comportament no indicarà que hagi tingut res a veure amb aquesta escena. El món en el qual es mouen els personatges de Schnitzler és realment sòrdid, tant que no hi ha lloc ni per a la més mínima concessió de valors ètics.¹⁸⁰ Per confirmar-ho

178. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 31.

179. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 67.

180. Martin SWALES, «Arthur Schintzler», p. 421-433. Martin Swales assenyala que l'únic conte de Schnitzler que acaba fent palesa la maduració ètica que han sofert els personatges en confrontació amb el seu infortuni és *Traumnovelle* («El relat somiat»), que amb el seu final afirma la unió matrimonial precisament perquè els dos protagonistes, Fridolin i Albertine, acaben essent conscients de la seva fragilitat. La crisi interior és superada per confirmar inequívocament la validesa dels valors morals.

podem desviar la nostra atenció a un altre relat seu, «Die Toten schweigen» («Els morts no parlen»), del 1897, on es veu molt clarament com la confrontació directa de la protagonista amb la mort no la fa créixer com a persona. El personatge principal d'aquesta història és una dona casada, Emma, que regularment es va veient amb un jove, Franz, per fer un passeig en berlina. Fins aquí, una història d'infidelitat matrimonial que segueix tots els tòpics. Però aquella nit, en la qual els lectors acompanyem els amants durant el seu passeig habitual, que com de costum els porta a endinsar-se només algun quilòmetre a la carretera que porta a Praga, el mal temps i la inexperiència del cotxer provoquen un accident, el cotxe surt de la carretera i bolca. Franz és mort. Emma envia el cotxer a buscar ajuda a la ciutat i durant una estona reflexiona, sola en la foscor, al costat del cadàver del seu amant, què cal fer. Sent algun impuls d'intentar suportar tot el que hagi de venir, però la temptació d'escapolir-se'n és massa forta. Just en el moment d'arribar fins a la llum de les primeres cases, Emma es creua amb la gent que va a socórrer els accidentats. Llavors, a la ciutat, té fins i tot la precaució de prendre dos cotxes de cavalls diferents per fer-se portar fins a casa seva i aquella mateixa nit sopa amb el seu marit i el seu fill com si res. A taula, però, acaba vençuda per la son i els seus llavis murmuren una petita frase: «els morts no parlen». Els somnis han estat a punt de trair-la i per això decideix, mentre s'emporta el nen a dormir, que després dirà tota la veritat al seu home, però la seva confessió no l'arribarem a conèixer perquè el conte s'acaba amb punts suspensius, així que qui sap si les bones intencions aquest cop produiran algun fruit.

El suïcidi d'Else dins del seu petit món no aconseguirà canviar l'actitud moral de ningú, però a nosaltres sí que ens sembla terrible que una noia tan jove no vegi cap altra sortida que la mort i encara més si el seu gest desesperat no el podem justificar amb la intenció de posar en relleu la baixesa moral de Dorsday, ja que la seva mort no haurà servit per deixar-lo en evidència. El personatge d'Else està fet perquè reflexionem sobre el medi social en el qual es mou, però les causes del seu suïcidi no les podem buscar en la decadència dels valors d'aquesta societat. El suïcidi d'Else té causes més profundes i personals i tal com està disposat el text de Schnitzler les hem de buscar a través del mètode psicoanalític de Freud. Tot seguit ens dedicarem a aquesta faceta del text, però primer hem d'acabar de respondre on s'amaga la crítica social de Schnitzler.

Bastant abans, l'any 1901, Schnitzler va publicar un altre relat, que és l'única obra seva, a part de «La senyoreta Else», escrita íntegrament en forma de monòleg interior, *El teniente Gustl*. Amb tot el dret, Gustl és considerat una crítica ferotge del món que presenta. Aquesta forma narrativa no permet cap comentari que pugui guiar els lectors en la valoració del personatge, així que és el mateix fluid dels pensaments de Gustl que revela la seva limitació i amb

això també l'estret horitzó de la classe social a la qual pertany. Gustl és un oficial de l'exèrcit molt preocupat per seguir totes les regles del codi ètic que aquest estatus social li exigeix.

Després de la visita d'un espectacle d'òpera Gustl es baralla al guarda-roba del teatre amb un home del qual sap que no és més que un simple forner. L'amo de la fleca Habetswallner s'atreveix a apartar-lo i a posar-se davant seu a la cua i, a més a més, no presta cap atenció a les seves protestes d'indignació. Gustl creu que aquest episodi ha ofès tan profundament el seu honor que no té més remei que suïcidar-se. Durant tota la nit l'oficial de l'exèrcit de la «k. k.» vaga pels carrers deserts. Al matí decideix anar primer a la cafeteria a fer un bon esmorzar i després llevar-se la vida. Però al local li expliquen que aquella nit el forner Habetswallner, que els subministrava els panets, ha mort inesperadament. Quina sort haver-hi entrat, es diu Gustl, si no, m'hauria matat realment sense cap sentit.

Es considera que Else va ser creada amb més simpatia per part del seu autor que Gustl. Realment no hi ha ni rastre de l'explícita ironia que amara tota la confessió de Gustl. El personatge d'Else té un centre noble, perquè si no fos així no ens en podríem compadir. No totes les declaracions de principis que fa Else les podem prendre com un reflex fidel de les opinions de Schnitzler. On probablement hauríem de percebre una certa dosi d'ironia és en l'actitud d'Else envers el seu futur. La noia considera que la seva bellesa i joventut no té altre valor que ser intercanviable per, o bé directament els diners, com en el cas de Dorsday, o bé per aconseguir un estatus social a través del matrimoni, que és una altra manera encara més institucionalitzada de vendre's. Ella, en canvi, aspira a poder regalar el seu tresor a algú que es mereixi de veritat aquest amor. D'aquesta manera, Else confirma que ella mateixa considera el seu cos i el seu afecte com les úniques coses que posseeix que tenen valor, com el seu únic patrimoni, i per això ha de mirar bé on les invertirà. En aquest sentit l'horitzó d'Else és tan limitat com el de Gustl. Schnitzler revela d'una manera molt subtil la trivialitat d'aquest món, el terrible buit de la vida afectiva que no és capaç de produir cap emoció veritable, sinó només una mena de sentimentalisme. Enamorar-se no és més que una altra qualitat de la vida que aquesta societat considera necessària, un passatemp que suposadament proporciona felicitat i que faria a Else la seva estada a l'hotel Fratazza més amena. L'obsessió de sospesar qui li podria servir millor per fer de príncep blau hi ha moments que realment sembla justificada amb el fet que un amant li serviria de millor distracció que les partides de tennis, els concerts musicals, les excursions o les interminables converses.

JUGAR AMB UN DESAVANTATGE IMPOSAT

Freud i Breuer amb les seves primeres investigacions de casos d'histèria,¹⁸¹ publicades l'any 1894, remarquen que el tipus de societat en la qual viu Else té una incidència molt rellevant perquè es desenvolupi aquest tipus de neurosi, sobretot entre les dones. Joseph Breuer, en la seva introducció, subratlla que entre els pacients hi ha un elevat nombre de noies joves que destaquen per la seva força vital i intel·ligència, però per a les quals la societat no ha previst cap activitat apropiada per posar a treballar tot aquest excedent d'energia. A partir d'aquí és freqüent veure, assenyala Breuer, com una noia que no té la capacitat de suportar la vida monòtona a la qual està sotmesa es deixa portar per les seves fantasies i els somnis diürns comencen a ocupar bona part de la seva vida fins a tal punt que quan la malaltia es desenvolupa la seva consciència queda dividida clarament en dos estats diferents:

Ens veiem gairebé obligats a dir que la malalta està dividida en dues persones, l'una psíquicament normal, l'altra mentalment malalta.¹⁸²

Les noies que estan predisposades a desenvolupar la malaltia tenen també la tendència a escenificar tota mena d'incidents i són propenses a sentir mals imaginaris. Allò que és més important en l'aparició d'aquesta malaltia és que acostuma a coincidir amb el desvetllament sexual de la pubertat. Tot això ens indica que Else pertany al grup de risc, encara que en cap cas no en podem parlar com d'un exemple de personalitat que ja ha desenvolupat definitivament aquesta neurosi. El text de Schnitzler està ple d'indicis que Else s'acosta perillosament al límit de l'equilibri mental considerat normal, però hi falten els símptomes que podrien indicar que es tracta d'una neurosi histèrica. Else no està torturada per cap dels mals físics que sense poder-ne esbrinar les causes arribaven, en els casos de pacients de Freud i Breuer, a produir la paràlisi d'un o més membres del cos, com tampoc, en cas d'Else, no podem trobar disfuncions en l'ús del llenguatge ni oblit involuntari que deixin llacunes a la memòria (fins i tot sobre els esdeveniments més recents), que indiquin que Else hagi desenvolupat l'estat de la doble consciència. Només en els moments de més tensió Else reconeix que en la seva memòria hi ha de sobte un buit: «Vet ací la carta oberta i ni m'he adonat de com ho feia»,¹⁸³ pensa Else uns moments abans de llegir la carta de la mare; i més

181. Sigmund FREUD i Joseph BREUER, *Études sur l'hysterie*, París, Presses Universitaires de France, 1956.

182. Sigmund FREUD i Joseph BREUER, *Études sur l'hysterie*, p. 34.

183. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 15.

tard, mentre busca Dorsday per l'hotel es diu: «On sóc? Al hall, ja? Com hi he arribat?».¹⁸⁴

D'altra banda, però, no cal dir que Else ha après a suportar l'enuig de la seva vida, que consisteix a estar sempre de vacances,¹⁸⁵ deixant-se portar per les fantasies, que podrien ser comparades amb el «teatre privat» sobre el qual parlava una de les pacients de Breuer. També el veronal que guarda al costat de les camises indica que es tracta d'una persona amb una certa tendència hipocondríaca, i que ja s'ha acostumat a prendre'n en petites dosis per alleugerir allò que al principi no sembla altra cosa que l'apatia d'una noia a qui la vida ha tractat massa bé. L'indici més clar que està perdent el contacte amb la realitat són les poques ganes que té d'establir una comunicació sincera amb qui sigui. Else ha perdut la capacitat de confiar-se a algú i això té, en les circumstàncies en les quals queda finalment atrapada, conseqüències fatals. Aquí és on queda més clarament demostrada la rellevància que tenen les investigacions de Breuer i Freud per explicar el rerefons de la història sobre Else. L'ésser humà troba en el llenguatge, segons el seu parer, un equivalent de l'acte. Per això si pateix una situació que el colpeix durament, no necessita venjar-se per quedar alliberat de la tensió emocional produïda; n'hi ha prou amb poder exterioritzar verbalment com i per què s'ha trobat en una situació angoixant. Breuer assenyala que en tots els casos francament greus que han tractat els símptomes han cessat quan les pacients han aconseguit parlar sobre fets que per a elles eren tan dolorosos que la seva ment els havia foragitat de la memòria.

Hem insistit ja sobre l'altre factor que fa la situació d'Else especialment difícil i és que es troba en un moment crucial del desenvolupament de la seva personalitat, que està en relació directa amb la iniciació sexual. Else és molt conscient que d'una manera o altra haurà de deixar que algú se li acosti de veritat i que els petits jocs de seducció als quals és tan aficionada no la faran adulta. La noia no sap com afrontar aquest gran pas que té a davant. Una bona part del perquè a aquest personatge li falta un fonament sòlid fet d'acceptació de les regles que regeixen l'ordre del món cal atribuir-la al fet que l'època en què Freud va desenvolupar les seves investigacions i de la qual parla també el relat de Schnitzler és el temps on topen dues concepcions diferents del rol de la dona en la societat. «La senyoreta Else» mostra, d'aquesta manera, com es pot repetir en un àmbit completament privat la situació històrica que Hegel considerava necessària per provocar un conflicte tràgic. Else es troba presa entre dues maneres completament oposades d'entendre com la dona ha de desenvolupar la seva vida. La manera antiga, en la qual una dona s'havia de veure realitzada únicament i exclusivament amb el rol de mare, encara és vigent; però ja es co-

184. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 83.

185. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 15-16.

mença a perfilar una nova concepció que es vol deslligar d'aquesta limitació a la qual quedava sotmesa tota l'activitat femenina i que exclouia tant qualsevol desig eròtic com també qualsevol intent d'ocupar-se de coses que no tenen res a veure amb una relació sentimental. Schnitzler parla d'aquesta situació molt explícitament en el final de la seva novel·la *La senyora Berta Galan* (1930):

I Berta sospità l'enorme injustícia que existia en la Naturalesa pel fet que el desig sexual era sentit igualment per la dona que per l'home, i que aquest desig en la dona esdevé pecat i exigeix càstig, si no va acompanyat de la intenció de tenir fills.¹⁸⁶

I exactament en aquest to, Else declara:

[...] de fills sí que no en vull. No sóc maternal. Maria Weil és maternal. La mamà és maternal, la tia Irene és maternal. Jo tinc un front noble i una bella figura.¹⁸⁷

Aquesta opinió que Else expressa sobre si mateixa va servir com a fil conductor i com a títol per a un article de Barbara Lersch-Schmacher, que desenvolupa la tesi que Else representa la subjectivitat femenina en la lluita per desenvolupar plenament la seva sexualitat i que el seu delit només pot ser considerat malaltís a la llum de les regles de comportament que la societat considera normals.¹⁸⁸

REBRE EN HERÈNCIA EL DESTÍ DE L'ESTIRP

Encara que és veritat que Else és en bona part víctima de les circumstàncies i dels canvis que es produeixen en la societat en la qual viu, també és víctima de les relacions familiars. Primer de tot cal esmentar que pel que sembla Schnitzler encara té una certa tendència a explicar el fracàs d'Else també amb factors hereditaris, cosa que afirma el seu deute amb el naturalisme, tal com el trobarem en la ja esmentada obra de Strindberg *La senyoreta Júlia*, on entre les causes del comportament de Júlia, que no és gens convencional, figura la naturalesa de la seva mare. El fet més important que Else ens revela sobre el seu pare és que la difícil situació econòmica de la família és deguda a la seva

186. Arthur SCHNITZLER, *La senyora Berta Galan*, 2a ed., Barcelona, Proa, 1982, p. 265-266 (1a ed., 1930).

187. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 28.

188. Barbara LERSCH-SCHUMACHER, «Ich bin nicht mütterlich. Zur Psychoepoetik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*», a *Text und Kritik*, núm. 138-139 (abril 1998).

passió pel joc. El pare no és un advocat fracassat, al contrari, és extraordinàriament hàbil en la seva feina. Else diu que l'única vegada que el va sentir defensar un acusat, el discurs del pare va provocar que s'emocionés fins a vessar llàgrimes. Tampoc no hi falten passatges en els quals Else subratlla la seva semblança amb ell i el fet que només ell la pot entendre perquè ha conegut les forces que porten un home a la perdició. En canvi, la seva mare i el germà Rudi són persones que han aconseguit oblidar completament aquesta dimensió humana. La mateixa oposició és visible en les seves reflexions sobre els homes que la podrien fer feliç. Fred, de fet, li agrada i el respecta, però el considera massa perfecte, massa racional. En canvi, ell queda seduït per aquest fons indomable d'Else. Podria literalment enfollir només de mirar-la perquè Else, per a ell, és misteriosa, diabòlica i seductora.¹⁸⁹

Però Else prefereix *filou*,¹⁹⁰ amb el cap romà, a qui ella acaba atribuint totes les qualitats de l'home que sempre havia somniat. La imatge d'aquest hoste desconegut de l'hotel l'acompanya en tots els moments difícils; especialment significativa és la seva presència en el moment de mostrar-se nua a la sala musical:

Allà, en aquella butaca. —Déu meu!, en aquella butaca— sí, sí, hi ha el filou! Cel, te'n regracio! Ha tornat, ha tornat! Només havia anat d'excursió. Ara torna a ser aquí. El cap romà torna a ser aquí. El meu promès, el meu estimat.¹⁹¹

Else busca la seva presència perquè representa per a ella l'encarnació de totes les fantasies més secretes. Ell és l'home al costat del qual Else es podria estirar nua sobre les escales de marbre que baixen fins al mar, en una villa tan bonica com era aquella que va visitar a Menton amb els seus pares quan tenia tretze anys. Else intueix en ell la mateixa força vital i alhora autodestructiva que tant admira en el seu pare, precisament perquè veu reflectida la seva pròpia dualitat en la incapacitat d'aquests dos homes per fondre's amb la societat. En el relat de Schnitzler ens trobem, doncs, amb un personatge que es percep a si mateix partit entre tot allò que pot dominar amb la raó i alhora sent la força d'una natura més profunda que s'escapa de qualsevol control. La

189. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 33.

190. Schnitzler utilitza aquest manlleu francès sense posar-lo en cursiva, com ho fa amb algunes altres paraules prestades. Suposo que aquest és el criteri que el traductor va seguir per traduir el mot directament al català com «el pinta». Considero que conservar el mot francès hauria estat una solució més encertada, sobretot perquè aquest personatge fa la funció de *leitmotiv* i és més fàcil percebre la repetició constant de la seva presència si cada cop que hi toquem, la paraula que prové d'una altra llengua funciona com un cos estrany que desperta la nostra atenció.

191. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 90.

teoria de Friedrich Nietzsche¹⁹² sobre dos principis que funcionen alhora i intenten dominar-se l'un a l'altre està entreteixida en la figura literària d'Else. Els mèrits que fan que Else sembli tan viva i contradictòria com una persona de carn i ossos cal atribuir-los a la saviesa tràgica, tal com la va definir Nietzsche, ja que aquesta noieta, que al principi sembla tan frívola, deixa constància que a sota de l'edifici construït amb l'ús de la raó i de l'ordre hi ha impulsos que hom no pot controlar. Else no creu en les regles de la societat perquè no creu que la mediació de la raó pugui resoldre els problemes de l'existència. La seva rebel·lió contra la moral burgesa va més enllà de no voler-se convertir en una mare dolça i una esposa devota. Per què s'han d'acceptar les regles si no serveixen per escapar del destí que espera a tothom? Per què cal esperar que la mort arribi per si sola? Per què no ens avancem al transcurs de les coses? «Les estimades dosis»¹⁹³ de veronal que Else guarda gelosament podrien també indicar la seva profunda desesperació sobre el sentit de l'existència.

D'altra banda, Else demostra al llarg del seu discurs que és capaç d'entendre la veritable situació de la seva família i no es fa gaires il·lusions que la difícil situació econòmica en la qual s'han trobat per culpa de la passió descontrolada pel joc del seu pare es pugui arreglar. No li ve de nou que per eixugar els seus deutes, la mare i el pare s'hagin hagut d'humiliar davant de parents, amics i fins i tot davant de gent que no eren més que simples coneguts. També el senyor von Dorsday els havia prestat diners en una altra ocasió. Aquella vegada els havia demanat la mare i després de topar frontalment amb la seva condició de préstec, en la ment d'Else es formula la sospita que la seva mare aleshores tampoc no els havia aconseguit sense donar-li res a canvi. Evidentment una sospita d'aquesta gravetat no pot néixer en l'estat de consciència que Else pot controlar racionalment, però sí que surt a la llum quan el fluid del pensament s'escapa de la censura.

Després de la conversa amb Dorsday, Else s'adorm un moment i és llavors quan apareix la visió de la mare besant la mà del senyor von Dorsday:

Per què porta un monocle vermell el senyor von Dorsday? A qui fa un senyal amb el mocador? La mamà baixa l'escala i li besa la mà. Quin fàstic!¹⁹⁴

A primera vista es tracta d'una simple convenció social, però aquesta escena és només una part del *leitmotiv* format per les indicacions exactes de qui besa la mà a qui. Aquests pensaments es repeteixen en els moments crucials. El text de Schnitzler funciona a través d'una xarxa de motius que es van repe-

192. Friedrich NIETZSCHE, *Werke in drei...*

193. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 75.

194. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 58.

tint amb variacions al llarg del text i ja hem vist que aquestes petites observacions, que aparentment no tenen gaire importància per al desenvolupament de la trama, poden formar tot un nucli carregat de sentit, com en el cas de les fantasies amb el *filou* o, naturalment, els pensaments reiterats dedicats a l'ampolleta de veronal de l'armari. L'estructura del relat de Schnitzler pot ser comparada amb una composició musical també a base de la repetició del nom del doctor Fiala, que dóna al discurs d'Else una nota greu que ajuda a crear l'atmosfera del conte sense necessitat d'utilitzar un narrador. Una funció semblant tenen també les seves descripcions de la natura, que no només reflecteixen l'estat d'ànim, sinó que ens ajuden també a situar-nos en l'espai i el temps. Els petons a la mà ens deixaran acostar-nos al fons més ocult de la ment d'Else, on s'amaga una de les causes més probables per les quals decideix acabar amb el seu patiment d'una manera tan radical.

Després d'haver-se humiliat davant seu per aconseguir els diners, tal com li demanava la mare, Else es veu obligada a deixar que Dorsday prengui la seva mà i la besa. Aquest és el clímax d'aquesta desagradable trobada i el rebuig que ella sent és evident. Sembla que el gest de Dorsday no només és desagradable perquè s'ha produït un contacte físic no desitjat, sinó que ha obert una veritable caixa de Pandora. Else fins fa ben poques hores vivia en un món que encara era per a ella, no obstant totes les proves que tenia sobre la seva fragilitat, un món completament segur. Ara, de cop i volta, s'ha vist confrontada amb una situació que supera de llarg les seves forces. La tensió emocional que Else ha de suportar en aquest moment és immensa i desencadenarà una reacció psicològica molt semblant a l'aparició d'una neurosi. La salut mental de la noia es corromp perquè a partir de la trobada amb Dorsday Else entén moltes coses que abans havia foragitat del seu món ideal. Podríem dir que en aquesta conversa Else efectua un reconeixement tràgic, però això passa d'una manera especial. Else sap que el seu món es trenca, però no sap per què. Les causes s'amaguen en el seu inconscient, que precisament és inaccessible per a ella. Els lectors podem, com un psicoanalista, tenir-hi accés a través d'un breu somni i a partir del moment que les barreres racionals ja no poden contenir la lliure associació d'idees després del desmai.

Else s'adorm asseguda en un banc del parc i té un somni el contingut del qual guarda relació directa amb la desagradable conversa. Com ja hem dit, Else veu primer com la seva mare besa la mà del senyor von Dorsday i després somia que ja és morta i que va a peu fins al cementiri, per estalviar a la seva família els diners de l'enterrament. Mentre passa pel carrer, la gent la mira d'una manera indecent i quan hi arriba, ordena: «Obri la porta, senyor matador! No em reconeix? Sí, sóc la morta... No cal, doncs, que em besis la mà...»¹⁹⁵

195. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 59.

Sembla que Else vol morir per no haver de passar pel mateix mal tràngol que abans havia superat la seva mare. Els somnis d'Else destapen una situació familiar que és encara molt més greu del que va semblar després de rebre la carta. Ja mentre Else llegeix la carta tenim la impressió que la mare sap perfectament a quin perill s'haurà d'exposar la seva jove filla per aconseguir que el marxant d'art li faci un préstec. Aquesta sospita queda confirmada quan llegim que la mare esmenta, com de passada, que el senyor von Dorsday —entre nosaltres— no ho és gens, de distingit. Else, però, no en desconfia; el desig de Dorsday de veure-la nua és per a ella absolutament inesperat i per això també inconcebible. Ni ella mateixa sap que l'havia afectat tant. Else ens ha demostrat que no és cap ingènua, sabia que hi havia homes com Dorsday. Allò que Else no pot concebre és que a una situació així l'hagi enviada la pròpia mare. Només en els somnis aconseguix expressar la terrible veritat sobre la seva mare: que s'havia venut a Dorsday i que ara estaria disposada a vendre-la també a ella. D'aquesta manera la imatge idealitzada de la mare que tota persona porta a dins seu es fa trossos i aquesta és la primera ferida profunda. Per veure fins a quin punt la pèrdua de la confiança en la bondat dels pares pot afectar una persona vegeu la història clínica d'una de les pacients de Freud resumida per l'editora del llibre *Freud on women*:

Dora va venir a veure Freud acompanyada del seu pare, que ella adora-va per haver trobat una nota de suïcidi que ella mateixa havia escrit. Des dels vuit anys tenia símptomes neuròtics: primer la dispnea crònica (dificultats de respiració), després les migranyes, la tos nerviosa, la pèrdua de veu, els dolors gàstrics. Els símptomes nous van aparèixer a partir del moment que va quedar involucrada en un drama amorós: a ella l'estava seduïnt un amic del pare, anomenat senyor K. en la investigació de Freud. La dona del senyor K., la senyora K., era l'amant del pare de Dora. Una escena en la qual el senyor K. va acostar-se li massa va resultar traumàtica per a Dora, especialment perquè el seu pare no estava disposat a creure la seva versió dels fets —una abraçada i un petó robat— quan el senyor K. ho va negar. El seu pare també va negar l'afer amb la senyora K., que era l'única amiga i confident de Dora abans que Dora s'assabentés de l'afer. Dora es va sentir com si hagués estat —en realitat va ser així— oferta pel seu propi pare a disposició del senyor K. en un intercanvi que assegurava el silenci del cornut sobre les aventures de l'esposa.¹⁹⁶

196. Elisabeth YOUNG-BRUEHL, *Freud on women*, Londres, The Hogarth Press, 1990, p. 70. Aquest cas clínic confirma que en la història d'Else els diners no tenen tanta importància com se'ls atribueix generalment. Dora va patir moltíssim, encara que no va ser intercanviada per diners, sinó perquè el seu pare pogués gaudir de la relació amorosa que tenia amb una dona casada. L'important és el fet de sentir-se utilitzat.

El motiu del petó a la mà es torna a repetir en les últimes pàgines del conte quan el fil de monòleg interior va perdent coherència progressivament. Més que una narració el seu discurs sembla ara un conjunt d'associacions lliures i això li atorga una especial rellevància si ens mirem el cas d'Else amb els ulls del mètode psicoanalític. El seu últim pensament que encara té sentit és:

Dóna'm la mà, papà. Volarem plegats. Que n'és de bonic, el món, si se sap volar! No em besis la mà. Sóc la teva filla, però, papà.¹⁹⁷

En els últims instants de la seva vida, la ment d'Else relaciona el pare, que ha demostrat admirar-lo per sobre de tots els seus defectes, amb el mateix gest que l'ha ajudat a descobrir la infàmia de la mare. Aquesta associació no era difícil de fer perquè el pare i Dorsday tenen la mateixa edat, es coneixien, ella els devia haver vist alguna vegada junts... i a través d'aquesta comparació surt a la llum una veritat igualment terrible i que trenca un altre ideal. Si Dorsday va expressar el seu deshonest propòsit de posseir-la en el mateix moment de besar-li la mà, si la mare ha besat la mà del vescomte en senyal d'haver-li concedit el desig, el pare també podria demanar-li alguna cosa igual que Dorsday. El pare també és un home i els homes desitgen les dones d'una manera física, corporal.

Aquest conte s'ha interpretat sovint a través de la relació problemàtica entre Else i el seu pare, buscant en l'excessiva admiració de la filla raons que expliquessin el seu comportament, tant la seva tendència exhibicionista com la complaença en el propi cos. Tornarem a mirar-nos el contingut del conte des d'aquest punt de vista, però més que basar-nos en cap anàlisi feta sobre «La senyoreta Else» en concret, farem servir directament els escrits de Freud i també les seves investigacions sobre la histèria en col·laboració amb Breuer.

Else diu que sentirà plaer mostrant-se davant dels hostes de l'hotel. Sempre que algú l'observa, en sent, fins i tot en el breu somni al banc del parc s'adona que la gent la mira amb delit quan camina cap al cementiri, encara que sigui morta. Else també es posa davant del mirall i parla amb si mateixa tractant-se en tercera persona del singular. Parla amb la seva imatge reflectida en el mirall com si es tractés d'una altra persona i li diu que voldria besar els seus llavis ardents i que juntes no tindrien necessitat de ningú més. Però Else mai no ha deixat que ningú se li acostés de veritat. A propòsit de les causes del rebuig del contacte físic entre un home i una dona per part de les noies joves Sigmund Freud escriu:

197. Arthur SCHNITZLER, *La senyoreta Else*, p. 105.

Les noies amb una necessitat exagerada d'afectuositat i alhora amb un gran rebuig de les exigències reals de la vida sexual no poden reprimir la temptació d'intentar, per una banda, realitzar en la vida el seu ideal d'un amor asexual i, per l'altra, amagar la seva libido darrere l'afectuositat infantil que continuen mostrant envers els pares.¹⁹⁸

Else no vol créixer, no es vol convertir en una dona. En comparació amb les pacients de Freud i Breuer, ella no presenta cap símptoma abans de la confrontació amb Dorsday. Això ens confirma que no podem sospitar de cap experiència traumàtica en l'edat infantil, però, d'altra banda, queda clar que Else no ha aconseguit deslligar-se de la dependència del seu pare i que veu en ell el seu principal, encara que prohibit i inassolible, objecte de desig.

L'objectiu que ha d'assolir una criatura per poder començar la vida adulta és superar amb èxit aquest desig infantil, i en fer-ho Freud considera que posa la base per a la formació de l'*Über-ich*, que vetllarà en un subjecte adult per la imposició de regles morals i ètiques i per la repressió dels instints. Tanmateix, les relacions que una criatura ha experimentat en la seva família l'ajuden a establir relacions anàlogues amb altres individus. Aquesta és la tasca que s'ha de dur a terme durant l'adolescència i d'aquesta tasca depèn si un individu reeixirà a superar els impulsos infantils.

Else no ha aconseguit dur a terme aquesta reorientació i ha quedat estancada en l'admiració pel seu pare. Una fixació del complex d'Èdip és, però, en el cas de les noies una arma de doble tall. La mare, amb qui ha de competir per l'atenció del pare, era el seu primer objecte de desig, com ho és en el cas de tots els infants, siguin nens o nenes; per això no la pot considerar una rival que cal combatre amb tots els mitjans. A una noia en la seva situació no li queda ni tan sols la vàlvula de desitjar la mort de la mare, encara que sigui només en l'inconscient, perquè la repressió del parricidi en aquest cas és massa forta a causa dels lligams emocionals establerts amb la mare en els primers mesos de vida. Com que no troba contra qui lluitar, la noia busca la culpa de la seva situació en si mateixa i té tendència a autolesionar-se. Else es consumeix d'amagat i espera, tot prenent petites dosis de somnífer, el moment de realitzar-se en la mort, guiada per l'esperança negra que s'acomplirà com a persona només en la mort.

La desesperació d'aquesta noia jove podria tenir, però, un altre final. Freud i Breuer, que han descobert perquè les dones estan predisposades a patir la neurosi histèrica, també han descobert un mètode per combatre i tractar

198. Sigmund FREUD, *Die Umgestaltungen der Pubertät*, a «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie», a *Studienausgabe. Band V*, Frankfurt del Main, Fischer, 1969, p. 112 (1a ed. de l'assaig, 1905).

aquesta angoixa. Hem de tornar a insistir sobre la importància de la parla i de la capacitat d'exterioritzar els sentiments. Saber expressar les angoixes té, segons Freud, un efecte *catàrtic*. Tot el poder terapèutic de la psicoanàlisi de Freud descansa sobre el principi de la *catarsi*, com ell mateix anomena la capacitat de fer sortir a la llum totes les tensions i situacions traumàtiques que van ser reprimides o foragitades de la consciència. El fet que Freud utilitzi un terme manllevat de la teoria de la tragèdia no es de cap manera casual, sinó molt d'acord amb les seves idees sobre la necessitat que els homes senten d'expressar-se a través de la literatura i els efectes alliberadors que té la recepció de les obres d'art.

La pobre Else, però, no té amb qui parlar. La seva situació és commovedora perquè representa el veritable paradigma d'una persona abandonada per tothom, que viu absolutament sola tot i estar envoltada de gent. Per això la forma de monòleg interior està en aquest relat tan justificada. Else no té cap altra manera d'expressar-se, no té cap confident. Aquesta és la veritable fascinació del text de Schnitzler, que ens parla sobre com és de tènue la frontera que separa els homes de la bogeria. Lessing, en la seva *Emilia Galotti*, havia escrit: «Qui sota determinades circumstàncies no perd el seny és que no en té per perdre».¹⁹⁹

Sentir-nos a prop d'Else és reconèixer que tenim seny i que sota determinades circumstàncies el podríem perdre, com diu Lessing, precisament perquè en tenim. Les circumstàncies que ens mostra l'obra de Schnitzler són especialment dures perquè el seu relat ens dibuixa un món en el qual la llengua ha perdut el poder d'establir relacions entre els homes i parlar s'ha convertit en una closca buida. Els diàlegs estan formats de repeticions de frases convencionals. Schnitzler, quan tenia només tretze anys, va felicitar el pare pel seu aniversari amb aquestes tendres paraules:

Els sentiments de gratitud i d'amor es desvetllen més forts que mai en el meu cor i accedeixen com a paraules als meus llavis. Durant el seu camí han perdut, de totes maneres, una gran part de la seva escalfor i interioritat.²⁰⁰

Else, probablement per evitar que en el curt camí que hi ha entre la ment i la boca les paraules es corrompin, deixa sortir directament el contingut de la seva ment. És clar que hem de deixar de banda les consideracions teòriques

199. Gotthold Ephraim LESSING, *Emilia Galotti* (acte IV, escena 7). Citat per Sigmund FREUD, «Psychopathologische Personen auf der Bühne», a *Studienausgabe. Band X*, Frankfurt del Main, Fischer, 1969 (1a ed. de l'assaig, 1942).

200. Citat per Christoph BRECHT, «Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen. Arthur Schnitzler und die sprachskleptische Moderne», a *Text und Kritik*, núm. 138-139 (abril 1998).

sobre si és realment possible dur a terme un propòsit semblant. El discurs d'Else és un discurs manipulat, literari, que el seu autor fins i tot ha dividit formalment en paràgrafs, cosa que per si sola nega qualsevol possibilitat de poder-se o voler-se assemblar a un fluid de consciència. Però tot i això el conte de Schnitzler fa palesa d'una manera molt viva l'escletxa entre els pensaments i les paraules pronunciades, i amb això s'acosta a l'agilitat de Txèkhov de mostrar una societat que, com la que l'autor rus mostra en el seu drama *La gavina*, sap perfectament quin patiment s'amaga sota les aparences, però conserva immòbil el marc de convencions i costums que res, cap esdeveniment, per terrible que sigui, no pot alterar. El joc de cartes continua, ininterromput, encara que Trèplev hagi sortit per suïcidar-se. Al saló s'ha sentit el soroll provocat pel tret, que el metge Dorn justifica com l'explosió d'alguna ampolleta de la seva farmaciola portàtil. De la mateixa manera, les notes de Schumann com a rerefons de la tragèdia d'Else són, en definitiva, una relativització del seu patiment individual i l'intent de situar-lo en el context ampli que ens deixa intuir tota la complexitat del món. *El carnaval* de Schumann ve a dir-nos que els altres personatges del petit món creat per Schnitzler encara porten posades les màscares i que si hem vist com Else perdia la seva no podem fer altra cosa que pensar que la vida continua.

EL FRACÀS DE L'ESCRITURA

En el fons, quan ja han arribat a la meitat de la vida, poques persones es recorden de com s'han convertit en el que són, amb els seus plaers, la seva visió del món, la seva dona, el seu caràcter, la seva feina i els seus èxits, però tenen la sensació que en aquell moment ja no es pot canviar gran cosa. [...] També podria haver passat d'una altra manera; al capdavall, els esdeveniments no van sorgir, la majoria de vegades, d'ells mateixos, sinó que van dependre de tota mena de circumstàncies, de l'humor, de la vida, de la mort d'unes altres persones, que es van precipitar damunt d'elles en un moment donat.²⁰¹

Per acostar-nos a la problemàtica que planteja «La novella del buon vecchio e della bella fanciulla» («El conte del vell bondadós i de la noia bonica», 1926-1928), d'Italo Svevo, haurem de prendre un camí bastant abrupte i caldrà una introducció més complexa per entendre la importància d'aquest text. Per això abandonarem la dreuera i agafarem una desviació necessària, seguint el pas d'un escriptor que representa una vida dedicada a l'escriptura i la fe dipositada en la força de les paraules: Franz Kafka. Amb el seu exemple volem demostrar que existeix un corrent de tendències estètiques que va intentar substituir el buit provocat pel progressiu debilitament de la idea religiosa amb el nou ideal artístic. L'última inscripció que Franz Kafka va fer en el seu diari fa palesa d'una manera molt concentrada i clara quina importància va tenir per a ell durant tota la seva vida el fet d'escriure:

Cada vegada sóc més temorós d'escriure. És comprensible. Cada paraula retorçada dins les mans dels esperits —aquesta embranzida amb la mà és llur gest característic— es transforma en una sageta dirigida contra la persona que parla. Una observació com aquesta especialment. I, així, fins a l'infinit. L'únic consol fóra dir-se: les coses succeeixen tant si ho vols com si no. I el que tu vols és un auxili ben poc perceptible. Més que un consol és: tu també en tens, d'armes.²⁰²

201. Robert MUSIL, *L'home sense qualitats*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 125-126.

202. Franz KAFKA, «Tagebücher 1914-1923», a *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt del Main, Fischer Taschenverlag, p. 236 (12 de juny de 1923).

Kafka va acceptar l'escriptura com el seu destí, tot i que sabia com és de dolorós l'agulló que les paraules porten amagat a dins. Els gestos de la mà que escriu es poden girar en contra de l'autor i especialment si aquest és conscient del perill. Diu que l'única consolació que ens queda en la vida és que les coses passen, vulguis o no. La nostra voluntat no pot pas canviar res, no pot alterar el rumb de les coses. Allò que queda és acceptar el destí, però no com una simple resignació. Kafka accepta allò que no pot canviar, però no se sent derrotat, perquè encara li queden armes. La nostra única arma per lluitar contra allò que és inacceptable, que ens sobrevé, contra tot allò que no podem combatre és la reflexió, i el mitjà més elevat de la seva expressió és, per ell, l'escriptura.

Kafka en aquesta inscripció reconeix que la paraula és una arma de doble tall: és la via d'escapament, però alhora pot destruir aquell qui la vulgui utilitzar. Aquest reconeixement per part seva és com un epitafi que no podem oblidar perquè tanca una vida que va creure en la força de les paraules d'una manera cega.

L'ESCRITURA COM A ARMA

El dia 20 de juliol de 1916 Kafka va escriure en el seu diari que era conscient de ser condemnat fins al seu final, però fins i tot, que quan se li acabés la vida, estaria condemnat a defensar-se,²⁰³ com si volgués recordar una altra vegada que amb la mort ningú no pot simplement desaparèixer del tot. Les frases finals de la seva novel·la *Der Prozeß* parlen sobre el deshonor de Josef K., que ha estat mort com un gos i que aquesta vergonya viurà més que no pas ell. Ha estat mort com un gos i per a un gos no hi ha prevista cap tomba. Com que no ha mort com un home no es mereix els honors fúnebres que pertanyen a qualsevol home. Com a molt, durant alguns dies un monticle de terra fresca denotarà el lloc on descansa. La muntanya de terra fresca és anònima, com és anònim el túmul al principi de la seva narració «Un somni», que posa el final de la novel·la sota una altra llum.²⁰⁴ El títol d'aquesta narració, el marc que l'envolta i l'acció descrita, totes tres coses repeteixen una vegada i una altra que es tracta d'un somni, que és la vàlvula per on s'escapen els nostres pensaments més profundament amagats. Si traslladem aquest principi interpretatiu al protagonista de la novel·la *El procés*, llavors podem considerar la narració «Un somni» com un somni que ens parla sobre els desigs amagats de

203. Franz KAFKA, *Gesammelte Werke...*, p. 134.

204. Gilles DELEUZE i Felix GUATTARI, *Kafka: Pour une littérature mineure*, París, Ed. de Minuit, 1975, p. 111.

Josef K. Considerarem aquest somni com la possibilitat d'arreglar les coses que dins del marc de la realitat —en aquest cas la realitat correspon al marc poc convencional del procés contra Josef K.— ja no tenen cap solució. Al final de la novel·la Josef K. és mort i l'únic fruit que la seva vida va produir és una vergonya terrible que el sobreviurà, com diuen els seus botxins. Tots els seus esforços per salvar l'honor eren inútils ja per endavant. No tenia cap altra sortida. Excepte en els somnis.

Josef K. evidentment no volia acabar com un gos. Per això busca dins dels somnis la manera de netejar el seu nom. Els somnis li han donat l'oportunitat de ser enterrat com un ésser humà, de tenir una estela molt alta sobre la qual serà inscrit amb lletres daurades el seu nom. Tot i que els somnis van ser un malson dins del qual K. s'ha deixat enterrar viu, s'ha posat voluntàriament a la fosca profunditat de la terra, Josef K. s'ha despertat encantat com si hagués tingut una visió. Ha interpretat els seus somnis com una visió de salvació. S'ha despertat en el mateix moment que el seu nom ha quedat gravat sobre la pedra i s'ha despertat perquè ha vist el que volia. El seu nom viurà després de la seva mort i no la seva vergonya. El sobreviurà el seu nom, escrit amb majúscules. Amb això el seu honor queda salvat. Encara que el cos desapareixerà, en quedarà un testimoni: la lletra escrita com a senyal del seu esperit. Un esperit que la injustícia del procés contra Josef K. no ha pogut esborrar.²⁰⁵

La recerca d'una sortida que sembla impossible és el principi que mou també la narració *La transformació*, en la qual Gregor Samsa busca una via d'escapament que li va ser tancada en la seva condició d'home normal i la troba convertint-se en un escarabat.²⁰⁶ Sobre aquest relat seu, Kafka havia escrit que «obeeix a una batzegada única, contínua, persistent: desig de la lletra, i la lletra entesa com l'única sortida, com l'única possibilitat d'existència. Per això pot morir el cos, l'insecte repugnant, però no mor la lletra: en deixa trets perdurables en el mur despullat, a la cambra, gargots discontinus que s'inscriuen en la pell silenciosa del guix i la pedra: empremta d'una altra pell, més sensible».²⁰⁷

Aquesta voluntat de donar tanta importància a l'escriptura té el seu equivalent en la vida personal de Franz Kafka. Probablement pocs homes van arribar a conèixer l'obra de Kafka tan profundament com Walter Benjamin.²⁰⁸

205. Tine HRIBAR, «Zakoni Franza Kafke», a Franz KAFKA, *Babilonski rov*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985.

206. Gilles DELEUZE i Felix GUATTARI, *Kafka...*

207. Jordi LLOVET, «La transformació de Franz Kafka», a Franz KAFKA, *La transformació*, Barcelona, Proa, 1978, p. 23. El fragment citat correspon a la carta de Franz Kafka a Felice Bauer el 18 de novembre de 1912.

208. Walter BENJAMIN, «Franz Kafka. Beim Bau der chinesischen Mauer», a *Gesammelte Schriften*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1980, p. 676-683.

Una de les conclusions que va extreure del seu estudi i de les reflexions sobre un escriptor pel qual se sentia especialment atret és que Kafka no tenia vida personal, sinó que es considerava a si mateix sobretot un escriptor. Després d'haver acabat en una sola nit la narració *La condemna* (1913) va apuntar al seu diari que l'escriptura s'havia convertit per a ell en l'únic camí possible per al seu ésser. Ni els plaers amorosos, ni el menjar ni el beure, ni la música, ni la reflexió filosòfica, que abans havien ocupat la seva vida, tenien ja cap importància comparats amb l'escriptura.²⁰⁹ Amb aquesta divinització de l'art, o de l'escriptura, Kafka s'inscriu en la tendència que va començar a partir del segle XIX, a causa de l'absència d'una idea religiosa, a reemplaçar aquesta mancança amb un nou ideal artístic.²¹⁰ Així no queda dubte que va viure sobretot per escriure i una conseqüència lògica seria que també apreciava la seva pròpia obra. En connexió amb això sembla gairebé inexplicable la decisió de redactar un testament que disposava la destrucció de la seva producció literària que encara no havia estat publicada. La paradoxa, però, pot ser només aparent, si considerem l'opinió de Walter Benjamin: «Kafka havia de confiar el seu llegat a aquella persona de qui estava segur que no hauria volgut fer complir mai la seva última voluntat».²¹¹ El somni de Josef K. reproduït en la narració «Un somni» és part integrant de la seva personalitat fictícia. Els desigs més elevats d'aquest personatge literari tendeixen cap al mateix horitzó que les projeccions ideals de Franz Kafka: vèncer la mort amb les empremtes que durant la vida haurà deixat en la memòria dels altres.

La base teòrica per a tota la divinització de la paraula la trobarem en els dos grans filòsofs del segle XIX, en el pensament de Kierkegaard i de Nietzsche, que volen fer-nos reflexionar sobre la vida i no prendre-la com una cosa que ens arriba per si sola. Encara que la nostra voluntat no pot fer canviar les coses, tenim una arma —diu Kafka— i aquesta arma és la reflexió a través de la literatura. Kierkegaard formula la mateixa idea com la capacitat de viure amb l'agulló clavat a la carn. En definitiva, es tracta de crear móns artístics que siguin capaços de produir un efecte semblant a la dissonància musical de la qual parlava Nietzsche. L'objectiu de l'art no és amagar sota una densa capa de maquillatge totes les terribles veritats de la vida, sinó deixar la ferida oberta, visible, però buscant en l'art un bàlsam, i trobar en la literatura el mitjà que pot suavitzar la pena, que ens permeti viure, tot i ser conscients del pes de l'existència.

209. Franz KAFKA, «Tagebücher. 1901-1919», a *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt del Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1992.

210. Marthe ROBERT, *Acerca de Kafka: Acerca de Freud*, Barcelona, Anagrama, 1970.

211. Walter BENJAMIN i Gershom SCHOLEM, *Briefwechsel 1922-1940*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980. A la carta de Benjamin a Scholem el dia 12 de juny de 1938.

Acabada la nostra marrada, podrem apreciar que la posició de Svevo radicalitza la problemàtica sobre la importància de la paraula escrita i trobarem que la seva posició coincideix amb l'última inscripció al diari de Kafka: les paraules són una arma de doble tall i es poden girar en contra d'aquell que les fa servir.

«La intel·ligència sveviana ha excavat un forat en el caos, ha elaborat una tàctica subtilíssima per acomodar-se a la impossibilitat de viure»,²¹² va escriure Claudio Magris sobre el conjunt de la producció literària de Svevo. Una de les obres que ens poden ajudar a conèixer tota la complexitat d'aquesta tàctica desenvolupada per poder suportar el pes de l'existència és justament el relat del qual ens volem ocupar ara. A través d'aquesta narració Svevo qüestiona, amb una agudeses molt especial, l'afany de l'home per entendre el món. L'empresa que es proposa el vell bondadós en «La novella del buon vecchio e della bella fanciulla» és un projecte inviable i tot el seu esforç està des de bon principi condemnat al fracàs. El vell bondadós de Svevo és un paradigma de la inutilitat de qualsevol intent de voler penetrar en els secrets del món *aòrgic*, com anomenava Friedrich Hölderlin la dimensió del món que és caòtica, infinita i inaccessible al pensament humà. Res a la vida no es deixa encasellar en categories fermes, la vida vessa pertot arreu i s'escapa. Els fulls que el vellet de Svevo ha omplert amb pensaments sobre la relació entre la joventut i la vellesa es multipliquen. De dia en dia creix el volum de paraules escrites, però sense acostar-se gens ni mica a l'essència del problema...

Amb «La novella» Svevo aborda la mateixa problemàtica que il·lustra un dels relats que pertanyen al llegat de Franz Kafka, *En la construcció de la muralla xinesa* (1931),²¹³ i s'avança cinquanta anys a l'escèptica actitud de Thomas Bernhard envers la capacitat de l'home per classificar el món.²¹⁴ En l'obra d'aquest escriptor austríac el fracàs de l'esforç intel·lectual ocupa el lloc central i es repeteix d'una manera o altra en moltes novelles i relats; però la novella més emblemàtica en aquest sentit és *Corrección* (1975), que explica la història de Roithamer, que va deixar un llegat consistent en milers i milers de papers sense classificar. El seu amic, que es proposa ordenar aquest caos de pensaments inconnexos, hi troba aquesta declaració:

212. Claudio MAGRIS, «La escritura y la vejez salvaje: Italo Svevo», a *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 238.

213. FRANZ KAFKA, «Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß», a *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt del Main, Fischer, 1992, p. 65-80.

214. Claudio MAGRIS, «La escritura y la vejez salvaje: Italo Svevo» a *El anillo de Clarisse*, p. 219. Precisament en aquest punt troba Magris una de les innovacions més importants de l'obra de Svevo i el posa directament en relació amb la literatura de Jorge Luis Borges: «s'anomena Zeno, com l'autor de la cèlebre paradoxa que va seduir la ment de Borges ja en el seu primer llibre d'assajos *Discusión*» (1932).

Contínuament corregim els altres i ens corregim nosaltres mateixos amb la més gran desconsideració ja que a cada instant ens adonem que tot (el que hem escrit, pensat, fet) ho hem fet malament, que hem actuat malament, que fins al moment tot és una falsificació i a causa d'això corregim aquesta falsificació i la correcció d'aquesta falsificació la corregim una altra vegada i corregim el resultat de la correcció de la correcció i així successivament, així Roithamer.²¹⁵

El suïcidi de Roithamer repeteix el gest del vell bondadós, que mor a causa del desencís de no haver sabut expressar la complexitat del món, de no haver pogut desxifrar la cadena causal, trobar les causes i les seves conseqüències. Bernhard escriu:

[...] intentar una vegada i una altra arribar fins a les causes i, a partir d'aquestes causes, als efectes de les causes ja que amb l'agudesia del pensament i els sentiments d'una banda i amb la hipocresia del pensament i els sentiments de l'altra, res no pot ser comprès ni aclarit completament i a causa d'això sempre haig de dir que tot és des del meu punt de vista, no des del punt de vista dels altres, sempre només des del meu punt de vista, des del punt de vista dels altres és una cosa completament diferent, probablement oposada.²¹⁶

Per la seva banda, el vellet de Svevo es pregunta sobre l'origen de la seva situació i es proposa fermament descobrir on va començar tot. La força motriu, el conflicte que fa moure el fil d'aquesta història és la intenció del vell bondadós de descobrir l'origen del seu mal, de determinar on comença el seu error. I aquest és el propòsit que no aconseguirà realitzar. Fracassarà en l'intent de trobar la resposta que hauria de descobrir on va començar tot. Llegirem el relat de Svevo a través dels esforços del vellet, que fixa el seu últim objectiu en la necessitat de descobrir la naturalesa de l'error que és conscient d'haver comès:

Ara sabia exactament on va cometre l'error que li havia portat la malaltia i a aquesta, la corrupció. No era el fet de no haver-li pagat adequadament l'amor o d'haver abandonat la jove allò que li hauria de fer sentir remordiments de consciència. Es va equivocar abans, quan se li va acostar d'aquella manera. Aquest era l'error que s'havia d'estudiar.²¹⁷

215. Thomas BERNHARD, *Corrección*, Madrid, Alianza, 1983, p. 290.

216. Thomas BERNHARD, *Corrección*, p. 289-290.

217. Italo SVEVO, «La novella del buon vecchio e della bella fanciulla», a *Opera omnia*, vol. III, *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milà, Dall'Oglio, 1968, p. 53 (1a ed. del conte, 1926-1928).

LA COMÈDIA TRASLLADADA A L'ESCENARI DE LA VIDA

A causa de la seva aparent simplicitat i gairebé arquetípica rigidesa, «La novella» de Svevo necessita una introducció extensa perquè només d'aquesta manera és possible emplaçar-la en el context de la tradició literària a la qual pertany. Les qüestions que planteja Svevo amb el seu relat són qüestions filosòfiques i per això mateix «La novella» no és un relat que ens demani estar disposats a acceptar el pacte de ficció que opera en la majoria de les obres literàries. Svevo no pretén que ens creguem la història, sinó que demana dels seus lectors una altra percepció. El seu relat no crea un món literari, sinó que reflexiona sobre els móns literaris que van crear els altres. Per poder confirmar aquesta hipòtesi res millor que comparar el relat de Svevo amb la narració sobre Else que va escriure Arthur Schnitzler si fa o no fa en la mateixa època. Els dos escriptors s'assemblen moltíssim i la coincidència en la temàtica d'aquests dos relats és només una de les moltes altres coincidències que podem descobrir entre les seves obres i també entre alguns fets que van marcar la seva vida. Elisabeth Mahler-Schächter s'esforça a trobar-ne tants com sigui possible i encara que se li va escapar l'evident semblança entre els dos relats que tenim al davant, el seu intent de trobar punts en comú entre aquests dos escriptors és interessant i revelador.²¹⁸ Però, a més a més, li passen completament per alt les profundes diferències que hi ha entre els dos. L'afinitat de la temàtica i de l'ambientació en un medi social semblant no li permet veure com és de diferent el tractament que els dos escriptors utilitzen en l'elaboració definitiva del seu text literari. Svevo i Schnitzler coincideixen en la base temàtica, però divergeixen completament en el tractament que fan d'un mateix tema. Si hem pogut comprovar com la narració de Schnitzler ens conta la desgràcia d'una noia, que ens ha d'afectar perquè hem d'estar disposats a creure en la possibilitat d'una situació semblant i hem de reconèixer els seus lligams amb la vida real, Svevo no pretén crear un món possible de característiques semblants. En el cas de Svevo, la manera a través de la qual la «matèria bruta» pren la forma de la narració ens obliga a intentar fugir de la superfície, perquè quan llegim «La novella» no n'hi ha prou d'estar-hi simplement d'acord i afegir-se a les tesis que s'hi exposen. Giorgio Bárberi Squarotti escriu sobre «La novella» amb molta raó:

Heus aquí: no es tracta d'un melodrama, d'una comèdia, d'una novella social, i no és tampoc la tragèdia sobre la virginitat sacrificada a cau-

218. Elisabeth MAHLER-SCHÄDER, «Svevo e Schnitzler: affinità culturali», a N. CACCIAGLIA i L. FAVA GUZZETTA (ed.), *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*.

sa de la fam, de les mancances econòmiques, de l'exigència de la família, amb la consegüent lamentació sobre els valors perduts, l'ofensa, la condició de la víctima.²¹⁹

Qualsevol dels gèneres esmentats hauria bastit la història posant en el centre de l'acció la trama que es desenvolupa entre la noia jove i l'home vell. Però en el cas de «La novella» de Svevo, en el procés de seducció no hi ha cap sorpresa, la trama no s'ha de desenvolupar, sinó que simplement esdevenen les coses previsible, esperades. Tot s'acompleix com seguint un patró preestablert. I efectivament és així. La trama principal de «La novella» es basa en el patró de les grans comèdies de Baumarchais, acompanyades de la música de Rossini,²²⁰ encara que al principi el vell bondadós es proposa no deixar que la passió el domini i per això creu que es pot escapar de fer el ridícul, com els herois de les antigues comèdies:

El vell de la comèdia antiga convençut de poder emular la joventut, si existeix avui, deu ser extremament rar. El meu vell va continuar monologant i es va dir: —Heus aquí una jove que jo compraria... si estigués en venda...²²¹

La història de la seducció és completament buida. És simplement un esquelet, del qual han quedat els protagonistes sense nom i una trama sense tensió, mecànica. L'interès de «La novella» de Svevo prové, per tant, no de la manera com s'acomplirà el destí dels personatges, sinó de la manera com aquests personatges reaccionen a uns esdeveniments previsible. El teixit d'aquest relat és doble. D'una banda tenim el nivell dels fets exteriors, on tothom s'esforça a guardar les formes. Però just a sota seu hi ha un altre nivell de consciència, que fa evident el fet que tots els personatges no només fan comèdia, sinó que tots són conscients que no fan altra cosa que simular sentiments i emocions: «Va ser massa fàcil obtenir aquella jove. Una aventura d'allò més comuna»,²²² reconeix el vell. D'aquesta manera l'acció en si perd l'interès per deixar tot el protagonisme a un constant enfrontament entre l'aparença d'un simulacre gairebé teatral i el veritable estat de coses que tothom es nega a reconèixer en veu alta.

Un exemple molt remarcable de la complicada estructura narrativa d'aquest relat el trobem ben al principi, amb motiu del bany diari. Una dona gran havia vingut a recomanar la seva filla al vell bondadós, però l'única cosa que aquest

219. Giorgio BARBERI SQUAROTTI, «Il vecchione e la fanciulla», a N. CACCIAGLIA i L. FAVA GUZZETTA (ed.), *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*, p. 461.

220. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 28.

221. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 24.

222. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 39.

havia retingut a la memòria de la visita era l'observació de la dona que la seva filla podria treballar totes les hores que fossin necessàries i que l'única estoneta lliure que necessitava era per poder-se banyar, ja que estava acostumada a fer-ho cada dia. Per a aquesta curiosa condició el vell no havia sabut trobar cap explicació. Uns dies més tard, després d'haver aconseguit *seduir* la bella conductora d'un tramvia i convèncer-la de venir a parlar amb ell en privat sobre si li podria trobar una altra feina més apropiada, la noia li diu que estaria disposada a fer qualsevol cosa sempre que li quedés mitja hora per al bany diari.

«Tot just ara hauria pogut entendre, si hi hagués reflexionat, la raó per la qual la mare de la jove havia mencionat el bany»,²²³ comenta el narrador. La veu que pronuncia aquests comentaris freds i distants no incorre mai en la falta de voler jutjar les accions dels protagonistes, sinó que es limita simplement a descobrir els motius més ocults que mouen les seves accions. El narrador és la veu de la consciència, però no d'aquella consciència amb la qual el vell s'esforça per justificar el seu comportament davant de si mateix. El narrador descobreix els motius que per a l'home, que es veu a ell mateix com un filantrop, restaran ocults, o si més no, reprimits en alguna part del seu inconscient. Encara que el vell no havia arribat a formular el pensament en el seu cap, les paraules de la noia eren suficients per deixar de banda tots els remordiments que el van acompanyar durant tota la tarda, per oblidar les seves bones i honestes intencions d'ajudar-la a trobar una altra classe de feina sense cap favor a canvi. D'altra banda, però, el narrador tampoc no ens deixa passar per alt que tots aquells remordiments no eren altra cosa que una manera molt distreta de passar l'estona:

La lluita moral va fer encara més fàcil la tasca de l'espera. El propòsit de filantrop va acompanyar el vell bondadós fins a casa, però sense haver-li pres l'aire de conquistador amb el qual al matí havia baixat d'aquella plataforma del tramvia.²²⁴

Durant la primera visita el vellet també s'adona que la noia accepta els diners amb el mateix gest i amb les mateixes paraules la primera vegada i la segona. Per això queda clar que el vell sap perfectament que tot allò que ella diu i fa és una inclinació completament falsa i fingida, però alhora el nostre home gran no està en condicions d'exigir més que una passió simulada i s'hi acontenta sense discutir-ho més. Cap al final del relat, quan l'esclatxa entre l'aparença d'una amant submissa i dolça i la veritable indiferència de la noia cada cop es fa més visible, l'home reconeix que accepta les excuses de la noia simplement per ensenyar-li que aprecia el seu esforç de dir mentides:

223. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 38.

224. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 27.

No se la creia, però se sentia obligat de mostrar-li una mica de reconeixement perquè havia estat tan comprensiva amb ell.²²⁵

El vell fracassa completament en el seu intent d'educar-la. Les lliçons morals la deixen totalment indiferent ja que ella les considera una simple part del joc amorós. Això es fa evident en la seva única visita després de l'atac de cor. La noia considera que ara les coses han patit una petita modificació i res més: abans li feia l'amor i després parlava sobre la moral i ara primer parlarà i després li farà l'amor, «i no era assumpte seu intentar comprendre la raó d'aquest nou costum».²²⁶ El vell ha aconseguit que vestís bé, que sabés menjar utilitzant la forquilla i el ganivet, i durant la seva última visita la noia li demostra la seva transformació en una persona elegant, però quan li proposa d'estudiar junts alemany, ella ho torna a entendre com una proposta emmascarada de tornar a tenir relacions sexuals.²²⁷ Així, el vell finalment ha de reconèixer que la bella jove ja no pot servir com el model d'amant ideal que ell hauria volgut crear.

Arthur Schnitzler, en el seu breu relat «Mein Freund Ypsilon» («El meu amic Ypsilon»),²²⁸ també va voler ensenyar la paradoxal possibilitat de perdre en la memòria dels altres a través d'una obra no aconseguida. Ypsilon és el pseudònim d'un poeta més que mediocre que se suïcida perquè es pren massa seriosament el seu ofici i se sent profundament afectat per la sort adversa de l'heroïna que ell mateix va crear. Tot i que la seva obra no val res i la bogeria el va conduir fins a la mort, Ypsilon havia guanyat una corona de llorer amb la qual el narrador, que ens conta la seva història, cada dia visita la seva tomba, perquè Ypsilon serà sempre viu en la seva memòria, no perquè fos un geni, sinó per la passió amb la qual va voler esdevenir un poeta immortal. L'opinió de Mathias Mayer sobre aquesta narració de Schnitzler és en bona part vàlida també per als esforços del vell bondadós creat per Svevo, que aspira a poder aconseguir la immortalitat a través de la seva obra:

Schnitzler transforma el motiu de Pigmalión en una escèptica expressió que qüestiona l'art, que condueix aquí només a la bogeria i pot sobreviure només d'aquesta manera.²²⁹

225. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 47.

226. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 47.

227. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 45.

228. Arthur SCHNITZLER, «Mein Freund Ypsilon», a *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Band I*, Frankfurt del Main, Fischer, 1961, p. 23-34.

229. Mathias MAYER, «Midas statt Pygmalion», a *Deutsche Vierteljahrschrift*, juny de 1990, p. 297.

CURAR-SE DE LA VIDA

El vellet és un narrador no fiable que parla no sobre la vida tal com és, sinó sobre les seves projeccions. Per molt que ens esforcem no aconseguim crear-nos una imatge completa i coherent d'aquest home. La perspectiva d'aquesta narració ens ho vol impedir de totes maneres. Els personatges en aquest relat els podem percebre només d'una manera fragmentària, però aquesta percepció del món tan volgutament imperfecta no és el resultat només de la tècnica narrativa. Darrere de la fragmentació dels personatges hi ha el gran canvi en la concepció del món que es comença a insinuar a partir de final del segle XIX.²³⁰ Les descobertes científiques de Freud sobre la ment humana van tenir importants conseqüències filosòfiques i es pot dir que després de Freud ja no és possible pensar l'home en termes humanístics i racionals: la consciència ha perdut el rol dominant en el comportament.²³¹

En aquest sentit, aquest relat de Svevo és, com altres obres seves, una prova més que pretén demostrar com és de difícil reproduir amb paraules la nostra percepció del món. Encara que el vellet parla sobre la seva pròpia vida veiem que no la pot simplement resumir. A partir del moment en el qual l'home ja no s'entén a si mateix com un únic bloc dominat per una sola voluntat, la memòria deixa de ser una cosa fiable:

A causa d'això, allò que sobreviu no és tant la vida en si com la seva *escriptura*, de manera que la vida es presenta a través de l'acte de contar, o més ben dit, de fer *literatura*.²³²

El vell es veu a si mateix com un home bondadós i ens explica que no en té prou amb la bellesa de la noia que estima: vol educar-la i convertir-la en la imatge de l'amant perfecta. Aquests bons propòsits estan constantment contrastats amb el narrador, que els desautoritza. Svevo registra els pensaments, les idees i els canvis d'humor de l'home vell amb l'únic objectiu de desmitificar els motius que guien les seves accions d'una manera tan dràstica com sigui possible, tal com ho hem pogut comprovar a través dels exemples que hem vist fins ara. El festeig en «La novella» no pretén convertir-se en un exemple anàleg a les peripècies de les antigues comèdies. El vell no queda atrapat en la xarxa de la passió, sinó que sap trobar el camí a través del qual podrà sortir de la seva complicada relació amorosa. El sedueix la possibilitat de trobar en la

230. Ulla MUSARRA-SCHRØDER, «Italo Svevo e la modernità europea», a N. CACCIAGLIA i L. FAVA GUZZETTA (ed.), *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*.

231. Elio GIOANOLA, *La narrativa tra '800 e '900: Svevo e Pirandello*, Faenza, TOOLS, 1991, p. 12.

232. Ulla MUSARRA-SCHRØDER, «Italo Svevo e la modernità europea», p. 95.

puresa de la reflexió teòrica la manera d'elevant-se de la banalitat de la vida i al mateix temps resoldre tots els problemes de la consciència. Aquesta confiança que diposita en la seva capacitat de saber expressar els motius ocults sense atenuants el fa germà de Zeno Cosini, que esperava poder trobar en la confessió la cura per a la seva malaltia. De fet, en el cas del vell, el propòsit encara és més ambiciós, ja que espera no només poder desxifrar tot el que mou les passions dels homes, sinó també imprimir a les seves reflexions una validesa universal. De totes maneres, tots dos herois són la riota d'aquell que els ha creat, d'Italo Svevo. En la novel·la sobre Zeno, Svevo desemmascara la ingenuïtat d'un mètode del qual, com el mètode catàrtic de Freud (que hem tingut ocasió de comentar prou àmpliament en el capítol precedent), s'esperava obtenir una curació gairebé miraculosa d'una malaltia que, per Svevo, no és comparable a una patologia mèdica. «La corruzione dell'anima»,²³³ que descriu en aquesta obra seva, és una malaltia que afecta tothom, sense excepcions. L'única possible defensa davant aquesta angoixa provocada per la vida i la seva crueltat és intentar-la transformar en literatura. Es tracta de reinventar i resistemitzar la vida caòtica i donar-li un sentit, encara que sigui hipotètic. Només en la literatura o en la memòria la vida pot escapar del constant perill d'esdeveniments imprevisibles i de cops absurds. Per purificar-se, la vida ha d'esdevenir abstracta.²³⁴ Svevo considerava que la melangia, la desesperació i tots els altres factors que incideixen sobre la intranquil·litat interior eren allò que la humanitat té de millor i no podia perdonar a la psicoanàlisi que pretengués robar als homes una cosa tan valuosa: «I per què cal curar la nostra malaltia? De veritat li hem de prendre a la humanitat allò que té de més valuós?».²³⁵

Si intentar combatre amb l'escriptura la neurosi ja és complicat, la tasca que té davant seu el vell bondadós en «La novel·la» és encara més difícil. La vellesa és una condició que no és relativa, sinó absoluta²³⁶ i és encara més absurd intentar superar aquesta limitació amb la fràgil arma de l'escriptura. «A diferència de les altres malalties, la vida és sempre mortal. No suporta cures»,²³⁷ havia escrit Svevo en la novel·la *La consciència de Zeno*. Aquest relat

233. Aquest és el títol d'un dels assaigs d'Italo Svevo: *Opera omnia*, vol. III, *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milà, Dall'Oglio, 1968, p. 637-643.

234. Claudio MAGRIS, «La escritura y la vejez salvaje: Italo Svevo», a *El anillo de Clarisse*.

235. Citat per Giuseppe Antonio CAMERINO, *Italo Svevo e la crisi...*, p. 215.

236. Eduardo SACCONI, «Il giorno e la notte: Riflessioni sulla *Novella* di Svevo», a *Modern language notes: Italian issue* (The John Hopkins University, Baltimore), vol. 113, núm. 1, (gener 1998), p. 108-120. Aquest estudi crida l'atenció sobre la importància d'antinòmies en aquest relat, que volen indicar que totes les coses tenen el seu revés. És impossible posar una frontera clara on acaba un estat i on comença l'altre que representa el seu contrari. A part de l'oposició entre la vellesa i la joventut, esmenta l'oposició entre els somnis i la vigília i entre el dia i la nit.

237. Italo Svevo, *La consciència de Zeno*, p. 427.

de Svevo es transforma en la paràbola sobre la vanitat que s'amaga en qualsevol intent d'escriure, de reflexionar, de voler fer propostes teòriques que serveixin per al bé de la humanitat.

«La novella» acaba en la tragèdia de la impossibilitat d'arribar a aclarir els problemes fonamentals de la vida a través de l'escriptura»,²³⁸ conclou la seva excepcional anàlisi d'aquest relat Giorgio Bárberi Squarotti. El relat de Svevo es pot inscriure en la tradició de la literatura tràgica perquè qüestiona directament aquella actitud que des de sempre havia estat contrària a la concepció tràgica de l'existència i en l'òptica d'aquesta obra de Svevo la fe dipositada en el progrés de les ciències esdevé il·lusòria.²³⁹ La ploma, que havia de ser el mitjà a través del qual el vell hauria hagut de trobar la possibilitat d'una sortida, li tanca la boca com un segell en el qual ha quedat impresa la seva conclusió, una única paraula: «res».²⁴⁰

Franz Kafka havia deixat clar que els homes no acabaran mai de construir la muralla xinesa, els falta la capacitat de poder copsar el conjunt i la mesura de les seves vides és massa justa. Qualsevol intent de voler vèncer el temps amb les obres eternes és inútil, però Italo Svevo inclou entre aquests intents absurds també l'escriptura i la reflexió, que per a ell ja no representen unes categories que estan situades més enllà de qualsevol crítica. Per això, la visió de Svevo té poc a veure amb l'esperança secreta de Kafka de poder veure recompensat l'esforç i el patiment després de la mort amb una estela ben alta i amb el nom escrit en lletres daurades i s'acosta molt més a les dures imatges d'escriptors i científics fracassats que trobem en les obres de Thomas Bernhard.

Obrir la ment del personatge literari i donar a conèixer els seus conflictes interns va fer possible que fins i tot un personatge tan roï com l'heroi que trobem en aquest relat de Svevo es convertís en el protagonista d'una tragèdia. La seva necessitat d'autojustificació el fa profundament humà. Això dona peu a poder-nos identificar amb l'única engruna de bondat que té aquest personatge. El seu esforç d'aparentar, malgrat tot, ser bo i compassiu davant de si mateix, d'alguna manera ens ha de commoure. Encara que el considerem roï i

238. Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, «Il vecchione e la fanciulla», a N. CACCIAGLIA i L. FAVA GUZZETTA (ed.), *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*, p. 473.

239. Svevo devia considerar també la psicoanàlisi com un mètode bastant inefectiu. En la carta a Valerio Jahier (10 de desembre de 1927) escriu: «Un gran home aquest nostre Freud, però més per als escriptors que per als malalts».

240. Vladimir NABOKOV, *L'homme de l'URSS*, p. 297-318. Nabokov reflexiona sobre les diverses possibilitats d'acabar amb la vida del protagonista en una tragèdia i nega l'efectivitat d'un final que acaba amb la mort natural del seu heroi. Però si hi ha algun cas amb el qual podríem intentar refutar l'opinió de Nabokov, llavors és el final del vell bondadós en «La novella» de Svevo amb tota l'ambigüitat que envolta la seva mort. Podria ser entesa com un traspàs tranquil provocat pel simple esgotament d'un organisme vell, o com una mort provocada per l'excessiva, intencionada i, podríem dir, suïcida activitat literària de l'home vell.

terriblement ridícul, conservem per ell una espurna de simpatia. El seu esforç per bastir un món de felicitat fracassa, tot i que hauria estat disposat a sacrificar per aquest objectiu qualsevol dels seus principis morals. Estava disposat a dir petites i grans mentides, a enganyar, a fer qualsevol cosa per obtenir tot allò que entre els homes val com a garantia per obtenir la felicitat. El patrimoni i els negocis reeixits que li proporcionen vestits elegants i sobris, les llaunes amb menjar exquisit i xampany enmig de la guerra i per arrodonir aquesta postal idíl·lica no li pot faltar l'amistat d'una noia jove i bella. Però res de tot això no ha valgut la pena i encara que s'ha pres la llibertat d'utilitzar tots els mitjans, fins i tot els més il·lícits, ha acabat sol i tot el que creia posseir ha esdevingut només una il·lusió. El vell és com aquell pobre nen que trobem en el conte que forma part de «Woyzeck» de Georg Büchner,²⁴¹ que s'encamina cap al cel, però quan s'acosta a la lluna troba només un tros de fusta podrida, quan s'acosta al sol veu un gira-sol pansit i les estrelles vistes de prop són mosquits daurats atrapats entre les branques de l'aranyó. I per això el seu únic destí possible és la solitud profunda i angoixant. Mor sense haver pogut donar cap sentit a la seva vida.

L'OMBRA DE LA «LLAGA GANGRENOSA»

Pocs anys abans que Italo Svevo comencés a dedicar-se a la redacció del seu relat, Thomas Mann acabava de publicar la novel·la *La muntanya màgica* (1924), que finalitza amb una «detonació eixordadora» que va ser capaç de penetrar en racons tan hermèticament tancats de la vella Europa com un sanatori per a malalts pulmonars a Suïssa:

Una tronada històrica —dit amb respecte amortit— que féu trontollar els fonaments de la terra; per a nosaltres, però, és la tronada que fa esclatar la muntanya màgica i que deixa rudement el liró al mig del carrer. Bocabadat, seu a l'herba i es frega els ulls, com un home que, malgrat algunes advertències, s'ha descurat de llegir la premsa.²⁴²

Hans Castorp, que havia passat entre els malalts moribunds set anys de la seva vida, es va despertar arrossegat pel terbolí de la guerra i va decidir finalment fer les maletes, cosa que fins aleshores no s'havia vist amb cor de fer. Va abandonar el lloc destinat a esperar la mort tan confortablement com fos possible i es va encaminar directament a la guerra junt amb «tres mil mossos fe-

241. Georg BÜCHNER, *Werke...*, p. 176.

242. Thomas MANN, *La muntanya màgica*, Barcelona, Proa, 1992, p. 777.

brils», que són necessaris «perquè després de les grans pèrdues encara es pugui cantar la victòria a mil veus, sense tenir en compte els qui hagin anat caient aquí i allà». ²⁴³ Castorp desapareix de la nostra vista mentre corre amb els peus enfangats, tot xop i amb la baioneta a la mà, mentre canta sense pensar en res i amb la seves botes de claus enfonsa dins del fang, sense adonar-se'n, la mà d'un dels seus camarades caiguts. El narrador abandona aquesta «franca i fràgil criatura» entremig del camp de batalla, després d'haver-lo acompanyat durant tant de temps i sense cap comentari addicional per deixar que l'amarga ironia d'aquest final parli per si sola.

El vellet de Svevo, però, no s'haurà d'embrutar de fang ni confrontar-se amb la mort anònima de tantes i tantes persones. El nostre home bondadós es va bastir una bombolla segura, protegida de la guerra i a més a més sap portar la seva relació amorosa cautelosament i amb el cap per entrar, com tots els vells, «al llit de la culpa amb les precaucions adequades per no agafar-hi cap refredat». ²⁴⁴ Però totes les seves precaucions són poques. Havia aconseguit salvar-se del perill de la guerra, viure d'esquena a la realitat. Havia, també, aconseguit girar l'esquena a la passió, conduir la seva relació amorosa a una reflexió generalitzada sobre la relació entre la joventut i la vellesa i amb això polir les vores punxegudes del remordiment fresc dels primers dies per transformar-les en una agradable sensació d'intranquil·litat interior. Però la mort l'espera en el segur refugi del seu escriptori. Per molt que la natura li hagi aconseguit el dret d'estimar per darrera vegada, sap que lluita precisament contra la natura, contra el temps que li ha estat donat per acomplir la seva vida i en part comença a escriure una obra teòrica tan ambiciosa perquè considera que aquesta és la manera d'assegurar-se una vida llarga:

La teoria era llarga i per això no havia de morir abans d'haver-la acabada. Li semblava que calia tenir pressa. Una força superior el vigilaria perquè ell pogués arribar a finalitzar una obra tan important. ²⁴⁵

La seva mort es produeix dins d'un món completament estèril, aïllat i contrasta amb el rerefons històric que penetra a la consciència del vellet amb comptagotes, però que, en canvi, per a qualsevol lector que estigui mínimament familiaritzat amb la recent història d'Europa representa una de les seves cesures més profundes i doloroses. El soroll de canons que penetra fins a Trieste des de Grmada (Hermada) no és el soroll d'una batalla qualsevol, sinó l'eco del front d'Isonzo. La vall de Trenta, per la qual aquest riu amb

243. Thomas MANN, *La muntanya màgica*, p. 782.

244. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 23.

245. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 54.

el doble nom, Isonzo o Soča, ha fet el seu camí i ha incrustat amb la seva força entre les altes muntanyes dels Alps Julians la frontera secular que separava els confins de dos antics regnes, ha deixat de ser un paisatge idíl·lic. Però el vellet no deixa que aquests esdeveniments l'afectin gens. Així pensa, per exemple, quan el seu metge amb llàgrimes als ulls li parla sobre la terrible batalla a Kobarid (Caporetto),²⁴⁶ que la guerra finalment s'està allunyant de Trieste:

Sentia dins seu la feliç esperança de les nits tranquil·les, però intentava copiar la mateixa expressió de la cara, contreta pel dolor, com la va veure impresa sobre el rostre del metge.²⁴⁷

El dia 23 de maig de 1915, quan Itàlia va entrar en el conflicte bèl·lic en el qual ja s'havia involucrat bona part de l'antic continent, un altre heroi literari creat per Italo Svevo, el seu emblemàtic Zeno Cosini s'aventurava a travessar la incerta frontera entre Àustria i Itàlia, guiat per la confiança, tan pròpia de la seva casta, que el món no canviarà i que el feliç ordre de les coses que els donava tants privilegis era impertorbable, etern. Zeno va travessar la frontera que separava la pau de la seva pacífica vida en la Trieste de la guerra, que ja havia començat l'imparable curs cap a la catàstrofe, només uns pocs quilòmetres més enllà. És l'única vegada que Zeno topa directament amb la realitat històrica i recull en un petit paràgraf com l'horror de la guerra sí que havia penetrat en la seva consciència:

De la frontera vers on parava l'orella, no en venia cap soroll de combat. Estàvem aturats en aquell lloc per deixar passar uns vuit o nou trens que baixaven com un remolí de vent cap a Itàlia. La llaga gangrenosa (com s'anomenà de seguida a Àustria el front italià) s'havia obert i calia material per alimentar la seva purulència. I els pobres homes hi anaven rient i cantant. De tots aquells trens, en sortien els mateixos crits de joia o d'embriaguesa.²⁴⁸

Aquesta és l'última aventura de la seva vida que Zeno Cosini ens descriu perquè a partir d'aquell moment tanca la minuciosa anàlisi dels seus actes i fets i abandona l'estat de la hiperconsciència, necessari per poder escriure una confessió com la seva. No en sabem res més, de les profunditats de la seva ànima, perquè d'ençà que ha començat la guerra Zeno declara: «tinc poc temps perquè el meu comerç m'ocupa tot el dia».²⁴⁹ La novel·la conclou amb

246. Els dies 24, 25 i 26 d'octubre de 1917.

247. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 36.

248. Italo SVEVO, *La consciència de Zeno*, p. 424.

249. Italo SVEVO, *La consciència de Zeno*, p. 425.

un apartat separat en el temps i escrit per part d'un Zeno que es declara sa i curat de la seva malaltia. Però la vida com a tal, diu Zeno, no suporta cures. La seva reflexió final recull les idees de Svevo expressades en dos dels seus assaigs més remarcables, «L'uomo e la teoria darwiniana» i «La corruzione dell'anima»,²⁵⁰ que parlen sobre l'home com una espècie que no ha sabut evolucionar en la direcció correcta. Una espècie animal desgraciada que en lloc d'haver desenvolupat òrgans que li permetessin adaptar-se a l'entorn ha desenvolupat artefactes aliens al seu cos, diu Zeno Cosini, que ja no troba la sensibilitat i capacitat de patiment com la característica més important de l'ésser humà. El fet que l'home no pot trobar la satisfacció definitiva va incidir sobre les més grans obres de la humanitat, però també va convertir l'home en un ésser que va inventar la guerra. Allò que Zeno en el seu discurs pseudocientífic anomena *artefactes* són, sens dubte, les armes de la destrucció massiva que en aquesta guerra van demostrar per primera vegada la seva terrible potència. Zeno finalitza la seva confessió ambientada en l'anodina tranquil·litat de la vida acomodada amb la visió de la destrucció de la terra a causa del perfeccionament d'aquests mitjans, que garanteixen la supervivència de l'home més fort.

Les últimes declaracions de Zeno sobrepassen el marc ficcional dins del qual s'havia mogut aquest personatge durant tota la novel·la. Aquest grapat de paràgrafs és l'única concessió que Italo Svevo fa a la crítica explícita de l'època en la qual va viure i més concretament a la indiferència de la classe social a la qual pertanyia ell mateix envers els grans canvis històrics. En «La novella del buon vecchio e della bella fanciulla» no transgredeix ni per un sol moment l'horitzó limitat del seu personatge, però crea els comentaris del narrador que, com una veu en *off* freda i distant, comenten les seves actituds i que deixen el judici final sobre el personatge a les mans del lector. La narració està dominada per l'òptica perversa d'un home que ha aconseguit adaptar-se a la situació de tal manera que no hi ha res que pugui penetrar al fons de la seva ànima.

La burgesia, convençuda de ser el món, el centre, el model de la justícia, ja no te cap ratificació externa de pau. La realitat li envia —si no vigila prou— senyals amenaçadors i inquietants. La guerra i els horrors de la història no podrien ser representats d'una manera més colpidora que a través del testimoni d'aquest personatge que fingeix de no veure res, de no conèixer res.²⁵¹

250. Italo SVEVO, *Opera omnia*, vol. III, *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milà, Dall'Oglio, 1968, p. 637-643.

251. Gabriella CONTINI, *Svevo*, Palerm, Palumbo, 1996, p. 53.

Gabriella Contini havia escrit aquesta observació a propòsit de la novel·la *La consciència de Zeno*, però el personatge que potser s'adapta encara més clarament a la crítica de la societat burgesa i de la seva autosuficiència és el vell bondadós, que amaga la seva indiferència envers la realitat que l'envolta sota les preocupacions morals a les quals vol imprimir, a més a més, un signe de transcendència.

De la mateixa manera com en l'abans esmentada novel·la de Thomas Mann, també en les obres de Svevo és present la gran roda de la història que gira i atrapa els homes malgrat la seva posició social. El vell bondadós mor, sembla, al marge dels esdeveniments històrics que van fer canviar amb tanta violència les vides d'altres persones. Però la seva exclusió és només aparent: ell mateix reconeix ser ric a causa de la guerra i la noieta que va seduir es troba tan desprotegida i pobra precisament perquè la guerra va fer la vida més cara: el menjar és tan escàs que els rics van a dinar als restaurants per estalviar-se provisions i la roba és tan difícil de trobar que la primera vegada que el vellet veu la noia en el tramvia pensa que la seva faldilla és massa curta i sap que és així no per provocar i seduir, sinó a causa d'haver d'estalviar la tela:

Totes les manifestacions de la guerra a les quals assistia el vell li feien recordar amb un estremiment del cor que guanyava tants diners a causa de la guerra. A ell la guerra li aportava la riquesa i li provocava l'abjecció. [...] Estava habituat des de feia molt de temps als remordiments a causa dels grans negocis que feia i que continuava fent malgrat els remordiments. La faceta de seductor era nova i per això era més nova i intensa la resistència moral. Els nous delictes no s'adaptaven tan fàcilment a les seves pròpies convencions morals i es necessitava temps perquè poguessin descansar pacíficament els uns al costat de les altres, però no hi havia motius per perdre l'esperança.²⁵²

La resposta a la pregunta que el vellet es posava com l'objectiu del seu estudi teòric, per descobrir i definir les condicions i causes que provoquen la corrupció de la relació moral entre els vells i els joves, té una relació estreta amb el precís moment històric en el qual passa aquesta narració. El vellet ens ha demostrat a bastança que està completament cec per tot el que l'envolta. Com que ha decidit viure d'esquena a la realitat no es pot permetre d'adonarse que pot posseir la noia no perquè sigui ric, sinó perquè la guerra l'ha fet desmesuradament ric i que la noia està «en venda» perquè la guerra ha provocat que les noies s'hagin de vendre per sota del seu preu. Ha vingut l'hora en la qual Hans Castorp s'ha hagut de calçar les botes amb claus de ferro i avançar en l'assalt, sense mirar què trepitja. Aquesta necessitat de deixar de pensar provocada per la guerra representa una analogia entre l'heroi de Thomas

252. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 27.

Mann i la bella jove en el relat de Svevo, que no es pot permetre que li tremoli el pols mentre fa els passos necessaris per assegurar-se les condicions d'una vida acomodada. Ella accepta el rol que li pertany en aquesta comèdia i aconsegueix les exigències del paper que li ha tocat fer d'una manera mecànica. L'automatisme de totes les seves paraules i gestos és allò que crida més l'atenció del vell, encara que al principi intenta foragitar aquestes observacions de la seva consciència. A partir del somni en el qual l'home gran veu la seva noia «com un autòmat que oferia la seva pròpia bellesa»²⁵³ també ell deixa de veure en ella una imatge idealitzada de puresa i d'innocència. Però ni tan sols aquest desengany és suficient per provocar-lo de veritat i la noia heretarà tot el seu patrimoni perquè «els teòrics són persones molt lentes quan cal passar a l'acció»²⁵⁴ i l'home vell és massa mandrós per tornar a canviar el testament després d'haver descobert que ella no es mereix la seva consideració.

La influència que té la Història en majúscula sobre el destí dels personatges en aquesta narració pot ser comparada amb una condició prèvia que fa moure tot aquest món ficcional, però els esdeveniments concrets i decisius que provoquen el fracàs dels personatges no provenen dels canvis històrics. Aquest paper de força immoladora i destructiva és el que prendrà la Història en el relat de Drago Jančar. La guerra en la seva narració no és només l'eco d'unes explosions llunyanes, sinó el veritable agent malèvol. En el seu relat veurem com un canvi tan abstracte com és moure la frontera entre dos països cap a una banda o altra d'un riu pot acabar desencadenant el tràgic final d'un individu.

253. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 41.

254. Italo SVEVO, «La novella del buon...», p. 59.

EL FRACÀS ÉS INEVITABLE?

Em dic... alguna vegada, Clov, cal que arribis a patir més que ara, si vols que es cansin de castigar-te... algun dia. Em dic... alguna vegada, Clov, cal que siguis més aviat allà que aquí, si vols que et deixin marxar... algun dia. Però em sento massa vell, i massa lluny, per poder fer-me nous costums. Bé, això no acabarà mai doncs, no marxaré mai doncs. (Pausa.) Després, un dia, en sec, això s'acaba, això canvia, no entenc res, això mor, o sóc jo, no entenc res, tampoc això. Ho demano als mots que resten... son, despetar, nit, matí. No saben què dir.²⁵⁵

L'impermeable de feltre que apareix en el títol del relat de Thomas Bernhard, «Der wetterfleck» («L'impermeable de filtre», 1969) és el portador de la mort: el van portar dues persones i totes dues van trobar la mort en la seva pròpia mà. A més a més, el final del conte deixa totalment oberta la possibilitat que aquest abric hagi trobat una tercera víctima. El relat s'acaba de manera que sembla que aviat hi haurà una altra persona que decidirà donar-se mort. És l'abric realment un indici del més enllà, un senyal inesborrable? I una pregunta encara més important: és realment inevitable que la persona que posseeix l'abric misteriós acabi suïcidant-se? Si això és cert, llavors Thomas Bernhard ens invita a entrar en un món literari on hi ha forces malèvoles que decideixen sobre el destí dels personatges i per avisar-los els envien senyals xifrats, com si es tractés de missatges com els que brollaven per la boca de l'oracle de Delfos.

Una explicació que suggereix una força sobrehumana i malèvola és molt seductora.²⁵⁶ Però la història sobre els tres suïcides, sobre Worringer, Humer i Enderer, tal com està plantejada en aquest text, realment ens vol convèncer que la possessió de l'abric porta a la ruïna econòmica, a la desesperació i finalment al suïcidi? Ens trobem al final del segle XX i fa temps que els homes que habiten els móns literaris escodrinyen l'horitzó a la recerca d'un senyal que provingui

255. Samuel BECKETT, «Fi de partida», a *Teatre complet*, vol. I, Barcelona, Institut del Teatre, 1995, p. 190. Sobre els punts en comú entre la literatura de Samuel Beckett i Thomas Bernhard vegeu Willi HUNTEMANN, «Treue zum Scheitern. Bernhard, Beckett und die Postmoderne», a *Text und Kritik: Thomas Bernhard*, núm. 43 (novembre 1991).

256. Aquesta és la tesi de Bernhard SORG, *Thomas Bernhard*, p. 158-161.

del més enllà, però no troben cap indici de l'existència divina. Seria massa còmode poder atribuir la responsabilitat de les desgràcies a una força major, darrere la qual potser fins i tot s'amaga un sentit indestruïble. Però si algun escriptor ens sosté el mirall davant la cara perquè puguem veure com és de falsa aquesta esperança, aquest és Bernhard. Per aquest motiu, el seu relat no dibuixa un món en el qual els homes es mouen com uns titelles, sinó que crea un paisatge desolador, on les persones no troben cap sentit per a la seva vida i busquen desesperadament com li'n poden imprimir un en construir un simulacre de transcendència. El seu relat crea un miratge amb el qual vol fer creure que el destí d'una persona el decideixen forces que la superen i no ella mateixa.

La història que ens explica Bernhard primer sospesa les raons amb les quals convencionalment es justifica un suïcidi i vol desemmascarar com la majoria de fracassats busquen les causes en fets que es troben fora de la seva voluntat. Però Bernhard amb aquest relat obre un altre tema, estretament relacionat amb la filosofia de Søren Kierkegaard. El filòsof danès, en el seu llibre *La enfermedad mortal*, descriu l'horror que corprèn l'home quan descobreix com és d'insignificant la seva existència:

El nostre bon home podrà seguir vivint com si res i ser un home que pel que sembla s'ocupa de les coses temporals, contrau matrimoni, es multiplica en la prole i és honrat i ben vist als ulls de tots —sense que potser ningú no arribi a adonar-se en absolut que al nostre bon home li falta un jo en el sentit més profund de la paraula. [...] El més gran de tots els perills, el perill de perdre el jo, pot passar completament desapercebut en el món, com si es tractés d'una cosa sense importància... totes les altres pèrdues, per exemple: un braç, una cama, un grapat de monedes, una esposa... Ah, això sí que es nota prou!²⁵⁷

Kierkegaard argumenta que allò que exalta la desesperació dels homes és el grau de consciència sobre la pròpia fi. Hi ha homes que intueixen que es troben en un estat de desesperació autèntica, provocada per ser conscients dels límits de l'existència humana, però en lloc de reconèixer-ho, tornen a pensar immediatament que el malestar es deu a altres motius, a alguna cosa que està relacionada amb causes externes. Per això la majoria dels homes busquen la distracció —en la feina, en els negocis, en la família— per poder conservar i defensar la penombra necessària sobre la seva situació en el món. Alhora els homes sempre procuren oblidar, sobretot perquè senten aquesta necessitat de distreure's i oblidar la sensació d'angoixa. La mateixa diferència és visible també en el cas d'algú que es vol donar mort. Per això Kierkegaard estableix

257. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 79-80.

un contrast entre el suïcidi d'una persona que abandona la vida pensant que ho fa a causa d'haver fracassat en alguna empresa que formava part de la seva realització, dels seus desigs i de les seves projeccions ideals, i el suïcidi d'un home autènticament desesperat, d'algú que sap i és conscient que qualsevol intent de vèncer els límits imposats a l'home és inútil. En el relat de Thomas Bernhard trobarem aquesta gradació de desesperació, que pot ser més o menys intensa, segons els motius que indueixen els personatges a buscar la mort.

ELS HOMES QUE PORTEN ELS IMPERMEABLES DE FELTRE

La narració «L'impermeable de feltre» ens posa davant d'una sèrie de suïcidis, tots relacionats amb la possessió d'un misteriós abric d'un tall d'allò més senzill i amb els traus revestits de pell de cabrit negre. El primer que troba la mort, embolicat en aquesta peça de roba, és l'empresari Worringer. La seva mort, provocada perquè fa vuit anys «es va precipitar en el Sill d'aquella manera que en diem *intencions suïcides*», sembla condicionada únicament per motius externs, com diria Kierkegaard:

[...] els diaris publicaven pàgines senceres sobre el cas, tota la nostra família va ser exposada a l'opinió pública a causa d'això, les paraules *ruïna econòmica i comercial* s'agitaven en els caps dels divulgadors.²⁵⁸

El cadàver de Worringer va ser arrossegat pel riu molt més avall del que se sospitava; malgrat tot, les autoritats van aconseguir recuperar el cos. Però quan el van treure de l'aigua no portava l'impermeable que duia posat aquell dia. És de suposar que se l'havia tret abans de tirar-se al riu. Un altre home, el propietari d'una pròspera empresa de serveis mortuoris anomenat Humer, l'havia recollit durant un dels passeigs que tenia costum de fer arran del riu, o com a mínim això és el que es desprèn de les declaracions del seu fill al final del relat. Del que no queda cap dubte és que el dia que Humer decideix visitar un advocat perquè vol tornar a posar ordre a la seva empresa porta posat aquest abric. Durant tota la visita no se'l treu i l'advocat pensa que un abric així delata el tipus de persona que el porta:

Un d'aquells homes que passen amb els seus impermeables de feltre, que semblen els més pobres dels pobres i, no obstant això, dominen tot el mercat immobiliari a la regió dels Alps centrals.²⁵⁹

258. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 27-82.

259. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 31.

Amb aquesta observació l'advocat descobreix, abans d'haver-li sentit dir res més que el seu nom mentre pujaven per l'escala cap al despatx, la característica principal d'aquest personatge: la seva gasiveria. No sabem encara a què es dedica Humer, però sabem que pertany a la mateixa classe de persones que l'oncle Worringer i milers i milers d'altres homes de negocis que habiten aquelles terres on els matins dels dies de tardor fins i tot la llum elèctrica perd potència a causa de «les indústries increïblement desenvolupades».²⁶⁰ Hi ha, doncs, molts homes que estan disposats a sacrificar-ho tot pel progrés de la seva empresa i en canvi no es consenten mai ni el més mínim desig. El cas de Humer és especialment greu.

Anem per ordre i vegem com es presenta i què explica sobre la seva vida a l'advocat, amb qui parla per primera vegada. Descobrim que la seva infància va ser solitària i infeliç, que no va anar mai a visitar la seva germana a Linz perquè trobava els preus dels trens massa cars, i que va tenir problemes de salut. Els ronyons fets malbé a causa d'haver passat massa fred, la qual cosa vol dir que devia escatimar la calefacció, i el fetge afectat per l'alcohol. Són les primeres paraules que Humer explica sobre si mateix i encara que es tracta d'informacions inconnexes, les dades que en podem extreure són suficients per tenir clar que Humer és un home incapaç d'establir una comunicació amb el seu entorn, que busca en la seva feina no només el mitjà de subsistència, sinó que els negocis li serveixen també d'excusa per no haver de relacionar-se amb la gent. El tren cap a Linz és només un de la llarga sèrie d'indicis que mostren com Humer cultiva la seva gasiveria i la converteix en l'única motivació de tots els seus actes. L'impermeable de feltre, finalment, també n'és la prova. Com és una persona que, com Humer, és capaç de recollir un vell abric trobat a la vora del riu, moll i brut, d'emportar-se'l a casa i després de posar-se'l durant vuit hiverns consecutius, dia rere dia? Humer realment l'havia recollit només perquè pensava que amb aquesta trobada casual havia aconseguit satisfer una necessitat indispensable i s'havia estalviat una suma important de diners? Aquesta és, sens dubte, l'única causa que una persona com Humer estaria disposada a reconèixer. Però què hi ha darrere d'aquesta indiferència? De veritat no li importa quin aspecte té i què en pensa la gent, d'ell? D'on prové tanta amargura? I per què una persona que no vol gastar-se els diners per un simple viatge en tren o per un abric nou, sí que troba prou recursos per tenir sempre a la seva disposició un got ple d'alcohol, alcohol en quantitat suficient com per fer-se malbé el fetge... De fet, no cal ni tan sols conèixer la raó que l'ha portat a la consulta d'un advocat per saber que Humer és una persona que se sent rebutjada per part de tot el seu entorn i que va decidir fa temps utilitzar la tàctica d'autodefensa que consisteix a adoptar una actitud de la

260. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 39.

més absoluta indiferència cap a totes les persones que l'envolten. Havia après, probablement ja durant la seva «lamentable infància», que qui s'exposa a ensenyar les seves emocions i els seus sentiments als altres pot ser rebutjat i ferit profundament, i que per això val més no estimar, no desitjar res que no es pugui aconseguir amb feina dura i privacions de tota mena.

Humer diu que no mira mai els rostres de les persones, n'observa els peus, els pantalons, la qualitat de la tela..., però, mai, mai no els mira els ulls. Sempre mira a terra. A l'advocat aquest costum també li sembla part de tota una classe de gent que no aixequen mai la vista perquè se senten insegurs. Són persones que quan entren en el seu despatx no es treuen ni el barret ni l'abric, i aquesta és «la característica dels desvalguts que senten fred en un entorn estany». ²⁶¹ Humer és simplement un client més i l'advocat ha vist abans molts casos com el seu i reconeix que ara sap com tractar-los, que sap que s'ha de deixar que aquestes persones comencin a parlar per si soles, que no se'ls ha de posar qüestions agressives. Abans, l'advocat no tenia aquesta paciència, però ara sap perfectament davant de quin tipus de persona es troba:

[...] el més depriment són els homes que, quan no troben cap sortida, visiten l'advocat i sense cap mena de dubte en el cas de Humer es tracta d'un d'aquests homes, vaig pensar... tenia elecció entre matar-se o anar a ca l'advocat. ²⁶²

Aquest relat forma part de tota una sèrie de textos literaris en els quals Bernhard s'enfronta, d'una manera més o menys directa, a un dels traumes de la societat austríaca: l'elevat nombre de suïcidis d'aquell país. En aquest sentit trobarem una de les declaracions més radicals en la novel·la *Corrección*, on escriu:

Nosaltres, en general, com passa sempre amb els nens d'aquestes comarques, que s'anomenen apartades del món, ens havíem enfrontat ja des de molt joves amb el suïcidi; la infelicitat individual que regna permanentment en aquestes comarques i, com a conseqüència, la infelicitat general, portava anualment cap a dotzenes de suïcidis en un radi d'allò més reduït, conseqüència també de les condicions meteorològiques opressives de la mitja muntanya, aquí, tots tendeixen sempre al suïcidi perquè creuen que s'ofegaran a causa de no poder canviar la seva posició de cap manera, tots tenen la consciència d'aquest desavantatge per culpa del seu naixement en aquesta regió. ²⁶³

261. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 41.

262. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 34.

263. Thomas BERNHARD, *Corrección*, p. 132.

A aquesta declaració, que fa responsable dels suïcidis l'aïllament en el qual viu la gent a causa de tractar-se d'un país muntanyós i que acusa el clima de tenir una influència sobre l'estat anímic de les persones, hi podem afegir el paràgraf de la seva última novel·la *Extinción*, que, a més a més, es desfà en lloances dels països mediterranis per ensenyar que a fora hi ha un altre món:

En els països mediterranis, així deia el meu oncle Georg, tot és diferent. No donava més detalls, per això jo, quan tenia uns disset o divuit anys, volia saber què era diferent en els països anomenats mediterranis dels nostres situats a l'Europa central, però em va dir que ja ho veuria el dia que jo mateix visités aquests països mediterranis. En els països mediterranis la vida val cent vegades més que aquí, deia. És natural que jo sentís ànsia per saber per què. Els centreeuropeus es presenten com a homenetes de porcellana, no com a éssers humans, a dins tot cruix, deia el meu oncle Georg. Mai no es mouen d'una manera natural, tot és rígid i, en definitiva, ridícul.²⁶⁴

Els dos exemples escollits haurien de ser una prova prou convincent per adonar-nos que en les descripcions de les característiques de la seva pàtria Bernhard no té cap intenció de crear la imatge d'un país que es correspongui amb la realitat. En aquest sentit és fàcil d'entendre perquè Murau, el protagonista de la seva última novel·la, que en la precedent cita parla sobre el seu oncle Georg, es descriu com el més gran artista de l'exageració i postula que el secret d'una gran obra d'art és saber exagerar. La seva narració «Andar» (1977) indica amb exactitud que l'acció passa en un dels carrers de Viena. Wendelin Schmidt-Dengler, referint-se a aquesta particularitat del text, subratlla que el carrer Klosterneuburgerstraße representa una concepció artificial, encara que a Viena realment hi ha un carrer amb aquest nom.²⁶⁵ Si aquest carrer l'hem de comprendre simplement com una creació de l'autor, sense buscar els lligams amb la realitat, què passa, doncs, amb la imatge d'Àustria que apareix en aquest mateix context?

D'una manera semblant, Thomas Mann en moltes de les seves obres, però sobretot en el conte «Tonio Kröger»,²⁶⁶ crea una oposició que pren dimensions simbòliques. Tonio, el protagonista d'aquesta narració de Thomas Mann, viu en una ciutat al nord d'Alemanya, té un nom estranger i els cabells foscos

264. Thomas BERNHARD, *Extinción: Un desmoronamiento*, Madrid, Alfaguara, 1992, p. 34.

265. Wendelin SCHMIDT-DENGLER, «Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards *Geben*», a Manfred JURGENSEN (ed.), *Bernhard: Annäherungen*, Berna i Múnic, Francke, 1981.

266. Thomas MANN, «Tonio Kröger», a *Der Tod in Venedig: Erzählungen*, Frankfurt del Main, Fischer, 1989, p. 103-165. (1a ed. del conte, 1903.)

i s'ha de fer un lloc en una comunitat de noies i nois rossos, alts i d'ulls blaus... A mesura que Tonio es fa gran, la seva vida cada cop s'allunya més del món en el qual va créixer, finalment es trasllada a viure al sud i dedica tots els seus esforços a l'escriptura i reconeix: «La literatura no és cap professió, és una fugida, una fugida que comença en una edat molt tendra.»

Els protagonistes de Bernhard, en canvi, no són capaços d'abandonar el lloc en el qual es troben com a presoners i anar-se'n cap a la terra promesa que, des dels versos de Goethe que preguntaven «Saps la terra on floreix el llimoner?», està situada en algun lloc on les brises de mar i la llum intensa del sol dissipen totes les preocupacions. La melangia i el desencís, provocats per la soledat en la qual viu la gent, semblen una característica dels països freds en el centre del continent, però de la seva companyia no s'escapa tampoc l'ànima i la literatura russa. En una de les obres, que ja hem tingut ocasió de comentar, *La gavina* de Txèkhov, trobarem aquesta conversa:

MEDVEDENKO: Em permet que li faci una pregunta, doctor? Quina ciutat de l'estranger li ha agradat més?

DORN: Gènova.

TRÉPLEV: Per què Gènova?

DORN: Allà les gentades del carrer són meravelloses. Quan surts de l'hotel, al vespre, tot el carrer és ple de gom a gom. I et comences a moure dins d'aquella gernació sense cap objectiu, cap aquí, cap allà, fent ziga-zagues, vius amb la multitud, t'hi confons psíquicament, i comences a pensar que realment és possible l'existència d'una única ànima universal.²⁶⁷

Aquesta descripció tan embellidora de Gènova que fa el metge Dorn convé llegir-la amb les precaucions adequades. La declaració de Dorn no és altra cosa que una variant d'aquells somnis de bellesa i felicitat que s'amaga a tot arreu, excepte a casa; en definitiva, una petita pinzellada que apunta en la mateixa direcció que els somnis de la jove Nina, que al final del drama veurem tan cruelment destrossats. Considerar la soledat com una particularitat russa no és més que un tòpic que, a més a més, té la finalitat d'allunyar la possibilitat que l'aïllament i la incomunicació tinguin alguna cosa a veure amb la nostra manera de ser. Dorn es mofa precisament de l'excessiva confiança dels, diguem-ne, mediterranis en el seu món. Els genovesos en la rèplica de Dorn són el *pars pro toto* del món que hi ha allà fora, a l'estranger, on les persones viuen envoltades de gent i creuen en l'existència d'una ànima universal, però tenen algú amb qui parlar? No són les distàncies físiques les que separen les persones.

267. Anton TXÈKHOV, «La gavina», p. 230.

Encara que els personatges de Txèkhov contin les distàncies en *verstes*, encara que els protagonistes de Bernhard visquin en paratges de muntanya que obliguen a viure en pobles aïllats i encara que en les ciutats on plou i neva realment no trobarem cada vespre els carrers plens de gom a gom, aquests fets per si sols no són sinònim d'incomunicació. Les persones moren a causa de la solitud també en un món tan feliç com el de l'entorn idíl·lic de l'hotel Fratazza de San Marino, com ho mostra el relat «La senyoreta Else» d'Arthur Schnitzler. A part d'unes causes externes influeix en el fracàs d'una persona també la seva manera de ser i aquest fet és la causa decisiva que decideix el destí dels personatges de Bernhard. No ho hem de perdre de vista només perquè aquest escriptor austríac s'atreveix a ser tan crític amb el seu país.

La narració «Andar», abans esmentada, ens parla sobre el suïcidi d'un científic i filòsof que treballava a l'Institut Químic estatal, on les seves condicions per a la investigació no eren les millors:

El suïcidi de Hollensteiner és un de tants suïcidis; cada any hem de comprovar com molts, que apreciem i que tenien talent i que eren genials i extraordinaris, s'han matat, perquè sempre anem només als cementiris als enterraments de persones, diu Oehler, que s'han matat per desesperació. A causa de l'Estat, si hi reflexionem, es van tirar per la finestra o es van penjar o es van disparar un tret, perquè se sentien abandonats per aquest Estat nostre i realment havien estat abandonats per aquest Estat. Anem ja només als cementiris, diu Oehler, per enterrar algun geni destruït i empès a la mort per l'Estat, aquesta és la veritat. Si comparem la bellesa d'aquest país amb la baixesa d'aquest Estat, diu Oehler, arribem al suïcidi.²⁶⁸

Aquesta observació va acompanyada, però, d'un comentari molt significatiu: «No obstant això, sempre havia cregut que Hollensteiner tindria forces d'anar a Alemanya, a Göttingen, on ho hauria tingut tot a la seva disposició, diu Oehler, el fet de no haver tingut la força per fer-ho el va matar».²⁶⁹ Amb aquesta frase arribem a una conclusió molt important per al conjunt de l'obra de Thomas Bernhard: el fracàs en el qual acaben els seus personatges s'hauria pogut evitar, les coses haurien pogut anar d'una altra manera. La mala fortuna que els condueix cap a la bogeria i la mort no és un fet inevitable que els sobrevé, els seus personatges no acaben destrossats com joguines en mans del destí. Només l'home, tal com és, en té la culpa. I aquest és, sens dubte, el reconeixement més terrible de tots.

268. Thomas BERNHARD, «Andar», a *Relatos*, Madrid, Alianza, 1993, p. 222-223.

269. Thomas BERNHARD, «Andar».

VIURE A LA PLANTA BAIXA

En la confessió davant l'advocat, Humer busca la solució que ell mateix no ha sabut trobar. Sens dubte es tracta d'un home que vol fer la impressió que creu en el sentit de tot allò que fa. Durant la visita a l'advocat podem veure com s'esforça per causar una impressió favorable. Un cop començat el discurs sent la necessitat de justificar tant el fracàs de la seva vida com la seva aparença física. La seva vestimenta pobra és deguda a la progressiva disminució dels ingressos. I el negoci que li proporciona els diners va malament a causa de la mala gestió del seu fill. Aquest, però, es veu influenciat sobretot per la seva esposa. A més a més, també ha influït sobre la condició tan lamentable en la qual es troba la caiguda dels preus dels articles de paper, amb els quals confeccionen els vestits per als difunts.

Totes les causes que aquest home és capaç de veure no són a les seves mans. Ell és simplement una víctima de les circumstàncies. Passa exactament el mateix que en el cas de l'empresari Worringer, que van trobar ofegat al riu Sill. Els diaris van trobar una explicació per a la seva mort en la ruïna econòmica que patia, provocada per les dificultats per les quals passava la indústria de la fusta i especialment les serradores. És la justificació convencional per al cas del suïcidi d'un empresari. D'aquesta manera una mort com la seva té una explicació i es pot entendre. Humer sap que aquest és el costum entre la gent i per això intenta trobar causes, ser objectiu i explicar la seva desgràcia construint una cadena de causes i efectes demostrables, reals.

Humer fa la seva declaració davant l'advocat i per això construeix un discurs, un discurs en el qual ensenya aquella imatge d'ell mateix que vol fer creïble. Humer vol convèncer l'advocat que les coses han anat d'aquesta manera i no de cap altra. Justifica totes les decisions preses, però les justifica amb raons que no són gaire plausibles. La confessió no és sincera, sinó que és un monòleg (observeu que l'advocat més d'una vegada s'estranya perquè l'home no respon a les preguntes i observacions i continua amb la seva) fet per part d'un personatge insegur, sense autoestima ni una identitat clara, que intenta construir d'aquesta manera un jo que els altres puguin acceptar. L'única manera per saber alguna cosa sobre ell és a través de la lògica del seu discurs. La seva argumentació, però, no té un fil clar, sinó que s'emboïca en contradiccions gairebé grotesques. Durant tota l'estona evidència que viu en un autoengany. El lector no es pot identificar amb el protagonista, però encara més important és que les raons que justifiquen les accions dels herois en un relat construït d'aquesta manera no poden ser considerades com a vàlides sense cap objecció. Això és important tant en el moment de valorar les causes que van induir Humer a suïcidar-se, com també per a l'argumentació amb la qual l'advocat d'una manera indirecta sug-

gereix que l'abric té la força misteriosa de provocar la mort dels seus propietaris.

L'origen de tota la seva desgràcia rau, per Humer, en el fet que va viure tota la vida a la planta baixa d'un edifici al costat del seu negoci del carrer Saggengasse, però que llavors el van fer canviar de pis:

I a una persona que està acostumada a viure a la planta baixa no se la pot, de sobte, després de dècades, i a més a més a causa de les raons més gratuïtes, fer fora del seu habitatge de la planta baixa, cregui'm, va dir Humer, escriu Enderer, no hi ha res de més horrible.²⁷⁰

Viure arran de terra és aquí probablement més que una informació que ens ajuda a completar la imatge sobre la manera de ser de Humer. Des de la seva infància fins al dia que el seu fill s'ha casat i s'ha començat a ocupar de l'empresa, Humer ha viscut tranquil·lament en aquest espai, tot i que era humit, com tots els baixos del seu carrer, però podríem dir que la falta d'aire, de llum i la humitat són característiques de tots els baixos del món. A més a més, l'avantatge més important que tenia viure a peu de carrer és que es podia dedicar completament al negoci, podia estar en contacte amb tot el que passava al costat, a l'empresa. Sense necessitat de pujar o baixar escales ho podia tenir tot controlat.

Viure a la planta baixa del seu edifici a Saggengasse vol dir, doncs, viure de la manera com ja han viscut els pares, viure com viu tothom que té com a objectiu els negocis pròspers. Envoltat de feina, hom no pot pensar en altres coses. És a dir, que Humer prefereix viure en un lloc humit i mal airejat per dues raons: primer, per costum i segon, per poder-se dedicar intensament a tot allò que li evita haver de pensar. I això és el que opinava també Kierkegaard sobre la majoria de les persones:

Comparem el fet de ser home, per exemple, amb una casa que té el soterrani, l'entresòl i el primer pis i que ha estat construïda, aquesta si més no era la intenció, perquè cadascun dels seus habitants ocupés aquell habitatge que està conforme amb la categoria del seu estat. I ara, seguint el símil, preguntem-nos: Què passaria en una casa semblant? Una cosa molt lamentable i no menys ridícula, ja que sabem que la majoria dels homes en aquest cas provocaria aldarulls a la seva pròpia casa per aconseguir la sort d'anar a instal·lar-se al soterrani.²⁷¹

Christian Klug²⁷² opina que la filosofia de Kierkegaard és la clau que ens pot obrir la porta per entendre el procés vital compost de pors i dubtes que és

270. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 59.

271. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 97.

272. Christian KLUG, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart, Metzler, 1991.

el fonament de totes les obres literàries de Bernhard. Segons la seva opinió, Bernhard la va conèixer bé i en molts dels seus textos podem trobar personatges que citen frases extretes d'obres d'aquest filòsof danès. Per això creiem que la metàfora que apareix en el llibre *La enfermedad mortal* i en la qual Kierkegaard compara la poca espiritualitat dels homes amb la seva preferència per viure arran de terra, o fins i tot a sota terra, a Bernhard probablement no li va passar inadvertida. Precisament el llibre *La enfermedad mortal* és l'obra que més va impressionar l'escriptor austríac, que va incorporar aquest concepte directament a la seva poètica. En aquest sentit és particularment interessant la seva peça *La partida de caza* (1974), on tota l'acció gira al voltant del concepte de *malaltia mortal*. Si és així, llavors Bernhard, en el conte «L'impermeable de feltre» pot molt bé tenir present el símil de Kierkegaard: l'utilitza i l'explota tant com permet aquesta imatge poètica fins a construir al seu voltant tota una història, tota una narració que recull la vida d'una persona. Aquesta és una pràctica habitual en la seva manera de fer. Bernhard pren els conceptes filosòfics, però no per il·lustrar amb les seves obres literàries una d'aquestes idees. A partir d'una concepció filosòfica, que li serveix simplement com a punt a partida, Bernhard construeix la seva pròpia visió. I es distancia dels intents dels seus personatges, que intenten fonamentar la seva desgràcia sobre alguna idea metafísica.

Partint de l'esmentada obra de Kierkegaard hem d'entendre la seva metàfora sobre els homes que viuen al soterrani com la descripció de persones que encara no coneixen el dubte existencial. Viure d'una manera tan inconscient, amb els ulls fixats només en allò que té la vida de l'immediat, és fàcil, però no acostuma a durar tota la vida. «L'home sempre pretén desfer-se de si mateix, del jo que realment és per arribar a ser un jo de la seva pròpia invenció»,²⁷³ és la descripció més encertada d'aquest estadi en el qual Humer va passar bona part dels seus seixanta-cinc anys. Però un dia, de sobte, li pot passar una cosa semblant al gir sobtat en la vida del general de *La partida de caza*:

El general es va fer un tall a la cama
amb la motoserra
i aquesta ferida va fer que es manifestés
la seva veritable malaltia mortal
tothom porta a dins una malaltia mortal
i sovint una ferida petita sense importància
que habitualment ni ens n'adonem
fa que es manifesti.²⁷⁴

273. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 60.

274. Thomas BERNHARD, «La partida de caza», a *Teatro*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 174.

A partir d'aquest moment que descriu la rèplica estreta de *La partida de caza*, comença per a l'home en el qual s'ha despertat la malaltia mortal el procés de coneixement de si mateix. Però en el relat «L'impermeable de feltre» ens trobem amb un personatge que té molt poca capacitat d'introspecció. Hem vist que Humer realment estava disposat a barallar-se amb tota la seva família per poder continuar vivint a la planta baixa. Però al final ha de cedir i es trasllada a viure més amunt. Aquest trasllat és per ell el punt de partida de la seva tragèdia particular:²⁷⁵ «tota la magnitud de la catàstrofe», aquestes eren les paraules de Humer, que s'havia desfermat amb la meua mudança des de la planta baixa al primer pis».²⁷⁶

Seguint el símil de Kierkegaard, Humer hauria d'emprendre amb el seu trasllat al primer pis el camí que li permetrà descobrir que posseeix un jo. Aquest home va viure sense tenir la consciència d'estar construït com un esperit, perquè el contacte immediat amb la feina, que era possible a causa de viure a la planta baixa, no li deixava ni un instant per reflexionar que «així va passant la vida fins que el rellotge de sorra es para per sempre més, el rellotge de sorra del temps».²⁷⁷ Tot i que mentre treballava va estar sempre en contacte directe amb el món dels morts, tot i que la seva família feia vuitanta anys que confeccionava vestits de paper per als difunts, Humer no era capaç d'adonar-se que en el moment del traspàs és del tot irrellevant «siguis home o dona, ric o pobre, dependent o independent, afortunat o desgraciat»²⁷⁸ i que res del que s'aconsegueix en aquesta vida no té importància perquè «l'eternitat no et reconeix com a seu ni et reconeixerà mai».²⁷⁹

Però quan Humer es trasllada al primer pis, les coses canvien. L'home està apartat de la feina i a causa de trobar-se en un ambient més saludable cessen també les seves molèsties físiques. Ara, quan finalment es troba alliberat de les preocupacions que omplien els seus dies fins aleshores, potser començarà a pensar sobre el sentit de la vida. Això és el que hauria de passar si Bernhard busqués en la metàfora de Kierkegaard un fonament metafísic i si amb el seu relat volgués il·lustrar la idea de l'home que avança amb dificultats pel camí del coneixement.

En canvi, Bernhard en aquest relat afegeix a la casa que apareix en la formulació metafòrica del filòsof un segon i un tercer pis. D'aquesta manera qüestiona si el símil utilitzat pel filòsof és realment apropiat. El procediment de Bernhard persegueix el mateix objectiu que l'anàlisi de metàfores que ens

275. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 54.

276. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 61.

277. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 71.

278. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 71.

279. Søren KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal...*, p. 71.

proposa en el seu assaig «La metàfora»²⁸⁰ Jorge Luis Borges. Es tracta d'una proposta teòrica que Borges va expressar també d'una manera literària en el seu relat «La busca de Averroes», on trobarem la seva declaració de principis. Borges reconeix que es pot comparar qualsevol cosa amb una altra, però les imatges poètiques construïdes d'aquesta manera no necessàriament engloben el sentit que se'ls ha volgut donar. En canvi, hi ha metàfores que sí que han aconseguit indicar o insinuar les secretes simpaties dels conceptes, com el poeta àrab Zuhair, que va comparar el destí amb un camell cec:

Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo.²⁸¹

A la imatge de Kierkegaard, que parla sobre l'home que està construït com una casa en la qual hom pot, amb l'esforç i la reflexió, pujar cada cop més amunt i viure en un espai més lluminós, respirar l'aire més pur, Thomas Bernhard contraposa una casa real, una casa austríaca, una casa d'aquelles que es construeixen en els països on fa fred, on plou i on la neu es queda sobre les teulades durant mesos. Per això la casa de Bernhard no té a l'últim pis un àtic ple de llum, sinó una cambra obscura situada a sota la teulada, probablement amb una d'aquelles finestres que sobresurten cap a fora i estan protegides amb una petita teulada: una casa típica en l'arquitectura de tots els països centre-europeus. Per a algú que coneix les pintoresques ciutats de l'Europa central el concepte de casa inclou també els espais situats a l'últim pis, que «tenen aspecte de ser totalment inadequats per viure-hi».²⁸² Quin sentit té, doncs, esforçar-se per aconseguir els mèrits per anar a viure cada cop més amunt, si una casa s'acaba amb una estança tan desoladora?

La metàfora de Bernhard expressa, doncs, un dubte molt profund en la possibilitat de creixement espiritual d'una persona. En moltes de les seves obres trobem personatges que dediquen la seva vida al pensament, a la reflexió, que són escriptors, científics, artistes i que acaben en la bogeria o escullen la mort. Amb aquesta actitud Bernhard en les seves obres segueix el camí que comença amb la narració de Georg Büchner sobre l'estada del poeta alemany

280. Jorge Luis BORGES, *La metàfora*, a «Historia de la eternidad», a *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Emecé, 1989, p. 382-384.

281. Jorge Luis BORGES, *La busca de Averroes*, a «El Aleph», a *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Emecé, 1989, p. 586.

282. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 68.

Jacob Michael Reinhold Lenz a Steintal l'any 1778, escrita com una colpidora història sobre la progressiva follia d'aquest escriptor romàntic que es barreja amb moments d'una lucidesa, que li resulta tan insuportable que acaba desitjant poder escapar, encara que sigui embogint, de la seva consciència que res, absolutament res, no té sentit:

Oberlin li va dir que s'encaminés cap a Déu; llavors va somriure i va dir: «Si jo fos tan afortunat com Vós que vàreu trobar un passatemps tan agradable, d'aquesta manera sí que seria possible omplir el temps. Tot a causa de l'ociositat. La majoria resa a causa de l'avorritment, els altres s'enamoren d'avorritment, els tercers són virtuosos, els quarts són viciosos i jo res, res de res, jo ni tan sols tinc intenció de matar-me: és massa avorrit.»

Oh Déu, en els raigs de la teva llum
 en la teva claror candent de migdia
 els meus ulls han despertat ferits.
 No hi tornarà haver mai més nit?²⁸³

En aquest relat de Bernhard la recerca del jo, la descoberta de l'espiritualitat i el dubte existencial esdevenen, però, una paròdia. Humer no decideix anar a viure al primer pis per si sol, sinó que l'hi traslladen forçosament. I quan hi viu, realment comença a reflexionar sobre si mateix, però no és capaç d'aprofundir gaire. En lloc del dubte sobre el sentit de la seva existència, en ell es desperten sospites sobre la mala gestió de l'empresa per part del seu fill i la seva dona. Humer diu «quan vaig ser a dalt vaig comprendre que tot és mentida, res més que mentida», però no es refereix a la sobtada aparició de la malaltia mortal que li va obrir els ulls i li va fer veure la seva vida des d'un distanciament necessari per comprendre que va viure en un engany, en una il·lusió. No, Humer només és capaç de descobrir que l'enganyen literalment. Decideix acumular proves en contra de la gestió del seu fill i sobretot en contra de la seva jove. Es reuneix amb els companys de la seva edat i rondina, rondina, rondina sobre la condició d'home apartat de la feina que li ha estat imposada. Els seus trasllats al primer pis, al segon pis i finalment al tercer i últim pis de la casa són, per aquest motiu, d'allò més còmics. Però inesperadament la vida d'aquest personatge fa un gir definitiu. Humer es tira per la finestra de les golfes i mor a l'acte.

Amb el final que Humer va triar per acabar amb la seva vida s'obre la pregunta de si el seu suïcidi és tràgic. La resposta pot ser afirmativa només en el cas que el protagonista d'aquest relat hagi escollit aquest final perquè abans de morir va arribar a comprendre la seva situació en el món i va efectuar un

283. Georg BÜCHNER, *Lenz*, Stuttgart, Ernst Klett, 1980, p. 45.

reconeixement tràgic. Humer va viure durant tota la vida complint els patrons de comportament convencionals i no va ser capaç de despertar mai i veure que realment tot és mentida i que són falses sobretot les convencions que regulen les relacions entre els homes. Això ho hem pogut comprovar molt bé durant la seva última confessió davant l'advocat, on Humer continua pensant que la roba que porta una persona diu més sobre ell que no pas la seva cara, per això observa la qualitat de la tela, de les sabates, l'aparença exterior i no la cara dels seus interlocutors.²⁸⁴ Si l'aparença és per ell tan important i si es regeix per les regles establertes, llavors el més probable és que consideri també el suïcidi una d'aquestes convencions. En la manera com la mort de Worringger apareix caracteritzada en els diaris hem pogut veure com la ruïna econòmica sembla per a la societat una raó, una explicació plausible per a un suïcidi. Aquest gest assenyalava una actitud heroica d'un home que ho va sacrificar tot durant la seva vida per aconseguir l'èxit i quan unes circumstàncies adverses li impedeixen continuar portant l'empresa, una persona d'aquestes es veu pràcticament obligada a escollir la mort.

Humer també vol fer la impressió d'una grandesa semblant i com que no aconsegueix que ningú es cregui la seva història sobre el patiment al qual està sotmès, es llança per la finestra i la notícia sobre la seva mort apareix al diari. Però la seva mort és absurda... L'ambigüitat entre comèdia i tragèdia és en aquesta obra de Bernhard especialment visible. La repetició del suïcidi per part de Humer «transforma la tragèdia en comèdia perquè és en la naturalesa de la tragèdia no repetir-se».²⁸⁵ Suïcidar-se per seguir el costum fa que un fet que hauria de ser tràgic esdevingui ridícul. En una primera reflexió sobre el desenvolupament de la trama d'aquest relat hem dit que a partir del moment en el qual sabem que Humer s'ha donat mort no podem continuar llegint en clau còmica. Però ara hem de reconèixer que amb la mort la figura còmica de Humer tampoc no aconsegueix recuperar la seva dignitat. Humer mor com hauria mort el tinent Gustl en el relat d'Arthur Schnitzler, si no fos que la mort casual del forner que l'havia ofès en el teatre l'alliberés del deute de suïcidar-se per salvar el seu honor. Humer mor perquè creu que aquest és el deure d'un comer-

284. Christian KLUG, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart, Metzler, 1991. Klug analitza molt detalladament la descripció d'una persona dedicada a viure sense reflexió d'una manera immediata per part de Kierkegaard i crida l'atenció sobre el fet que el filòsof consideri que aquestes persones no coneixen més que la seva vestimenta. A partir d'aquí Klug pren en consideració algunes de les obres de Bernhard que es basen en la importància de la roba que porten els personatges i en el significat d'aquestes simples peces de vestir que va més enllà de ser objectes d'ús quotidià. Encara que el crític no destaca «L'impermeable de feltre» en particular, és evident que en aquest relat la roba no és només mera aparença.

285. Jean-Yves LARTICHAUX, «Thomas Bernhard ¿es pesimista?», a Thomas BERNHARD, *Ti-nieblas. Relato autobiográfico. Discursos. Textos. Entrevista. Un estudio crítico*.

ciant del Tirol que fracassa en els seus projectes empresarials. La seva limitació és evident, sobretot perquè l'empresa només està a punt de fer fallida en la seva imatge del món. En realitat, les visites al teatre i a bons restaurants, les quatre criatures i la necessitat de tenir més espai per a la producció a la planta baixa proven que el fill i la nora són en la seva feina igualment hàbils que les generacions anteriors de la nissaga de funerals que viu a la Saggengasse. Ria Endres²⁸⁶ va escriure sobre la literatura de Bernhard que per ell ni tan sols el color més fosc era prou obscur. Aquesta crítica literària va fer aquesta declaració per defensar-se dels atacs que Bernhard, sense gaire solta, cal dir-ho, va llançar contra la seva tesi doctoral, que va ser una de les primeres investigacions acadèmiques fetes sobre la seva literatura.²⁸⁷ Amb aquesta frase li va voler pagar amb la mateixa moneda, però sense voler-ho, va aconseguir descriure d'una manera molt exacta l'essència de la literatura de Thomas Bernhard. Exactament com diu Ria Endres, per Bernhard ni el negre no és un color prou fosc. Per ell no n'hi ha prou amb dir que un home s'ha suïcidat i considerar que això ja és suficient per commoure. Bernhard, que és capaç de distingir diferents tons fins i tot en la foscor d'un color tan impenetrable com el negre, és capaç de crear un personatge que, com Humer, emprèn la decisió que el condueix cap al camí de la mort d'una manera cega, simplement seguint el corrent. Per poder acceptar el personatge de Humer, l'hem de prendre com un prototip, com una figura artificial que només té contorns, sense nucli. Aquesta és una de les instruccions que Bernhard va donar per llegir les seves obres:

En els meus llibres tot és artificial, això vol dir que tots els personatges, tots els esdeveniments, tots els fets succeeixen dalt d'un escenari i l'espai teatral és totalment fosc. Els personatges que surten en un espai teatral, en una obra teatral es poden reconèixer amb claredat pels seus contorns, exactament igual que si sortissin en una il·luminació natural com passa en les altres obres en prosa. En la foscor tot esdevé clar.²⁸⁸

La història sobre el suïcidi de Humer és, doncs, una denúncia contra la societat que produeix homes sense nucli, que només han aconseguit construir

286. Ria ENDRES, «Das Dunkel ist nicht finster genug», a Manfred JURGENSEN (ed.), *Bernhard: Annäherungen*, Berna i Munic, Francke, 1981, p. 9-14.

287. En l'entrevista feta a la revista alemanya *Der Spiegel* el dia 23 de juny de 1980 el periodista suggeria a Bernhard que amb la seva literatura potser no té intenció de millorar el món, però sí que ajuda la gent i així, per exemple, va ajudar Ria Endres a aconseguir el títol de doctora. Bernhard va respondre: «Ajudo molta gent a aconseguir ocupació i, com es diu, els proporciono el pa i l'aigua. Als homes del teatre, als impressors, als fabricants de paper. És veritat que no totes les coses que faig queden sospeses a l'aire.»

288. Thomas BERNHARD, *Der Italiener*. Citat per Manfred MITTERMAYER, *Thomas Bernhard*, Stuttgart i Weimar, Metzler, 1995.

una closca i que van per la vida pronunciant discursos com si fossin dalt d'un escenari. Aquests són els homes que porten els impermeables de feltre i que acaben tirant-se per la finestra sense saber ben bé per què. La seva història, però, no és l'única amb la qual ens trobem en el relat de Bernhard. Tot el que sabem sobre ell ho hem extret de la narració d'un altre home, de l'escrit que l'advocat Enderer va confiar a un dels seus deixebles i on explica detalladament com va transcórrer la visita d'aquest client en el seu despatx un fred i fosc matí de novembre.

LA PROFECIA D'UN ADVOCAT

L'advocat Enderer no intenta enganyar-se que busca l'impermeable. L'impermeable per ell no és una peça de roba que serveix per protegir-se de la pluja sinó un senyal. És ell qui, al voltant d'aquest abric, construeix una explicació que hauria de permetre ni més ni menys que anul·lar l'atzar.²⁸⁹ És l'advocat i ningú altre qui li atribueix la força de conduir els seus propietaris fins a la mort. Vegem com ho fa i per què.

El relat de Bernhard comença construint un doble marc narratiu: «Segons Enderer, l'advocat d'Innsbruck, el nostre tutor, vam saber (literalment) el següent: [...]».

A partir d'aquests dos punts comença el relat pròpiament dit. La narració està pronunciada, o més ben dit, llegida per un deixeble de l'advocat Enderer, que resumeix *literalment* les seves paraules; per això la narració continua en primera persona del singular, interrompuda per les constants indicacions que es tracta d'un escrit d'Enderer. A partir d'un cert moment es comença a barrejar entre les impressions de l'advocat el discurs de Humer que acabem d'analitzar. També les seves declaracions van acompanyades d'una rèplica que com un eco repeteix «va dir Humer, escriu Enderer». Bernhard sovint utilitza les repeticions de petits elements que a causa de sortir una vegada i una altra perden qualsevol lligam amb el seu significat i es transformen en el compàs que marca el ritme d'aquesta prosa estilísticament tan singular. La peculiaritat de l'estil narratiu de Bernhard és realment visible des de bon principi, per això podem confirmar l'opinió del director que va ser responsable de la majoria de les representacions de les seves obres teatrals a Àustria, Claus Peymann, que va dir: «De la mateixa manera com reconeixeu Mozart després de tres compassos, reconeixeu Bernhard, gràcies a Déu, després de tres frases.»²⁹⁰ Però a

289. Vegeu també: Ulrich PROFITLICH, «Der Zufall als Problem der Dramaturgie», a Werner KELLER (ed.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, WBG, 1976.

290. Citat per Manfred MITTMAYER, *Thomas Bernhard*.

part d'una innovació formal, aquesta tècnica narrativa persegueix un altre objectiu. Un relat com «L'impermeable de feltre» no és altra cosa que una forma avançada de monòleg interior amb totes les implicacions que això suposa. Haver parlat amb detall d'una de les primeres obres en llengua alemanya que es van atrevir amb aquesta tècnica, de «La senyoreta Else» de Schnitzler, ens ajudarà molt a poder copsar el món literari que crea la història de Bernhard. D'una manera encara més pronunciada que en el cas del relat de Schnitzler, som davant d'una història narrada des d'un únic punt de vista, des d'una sola consciència dins de la qual convergeixen totes les impressions i tots els esdeveniments.

Interioritzar el discurs vol dir renunciar a la possibilitat de voler reflectir dins d'una obra literària la imatge viva del món. La vida no es reflecteix directament, sinó que passa pel sedàs d'una altra consciència; per això Humer apareix només de la manera com l'ha vist l'advocat i l'advocat és present i es presenta només a través del seu escrit. Parlar de monòleg, que és una concepció manllevada del teatre, és en el cas del relat de Bernhard tan justificat com ho era en el cas de Schnitzler. Aquesta expressió està justificada precisament pels lligams que estableix amb l'art dramàtic. Tant Schnitzler com Bernhard van demostrar sobradament la seva habilitat per fer moure els personatges dalt d'un escenari. Tots dos van ser en el seu temps i en el seu país uns dels autors dramàtics amb més èxit. Així, el punt de vista subjectiu i la focalització en un únic personatge no té l'objectiu de crear un fluid de consciència que es guia per associacions lliures. Els pensaments d'Enderer són un discurs. Finalment els va deixar darrere seu com un llegat i els va donar la forma d'un escrit. Els pensaments d'Enderer, que acompanyen la confessió del seu client, són un monòleg interior que ensenya que també el pensament és una forma de discurs. Enderer ensenya que a l'interior d'un personatge hi ha el procés que anul·la una percepció automàtica del món i postula que només allò que acaba tenint forma de llenguatge ha estat percebut i, en definitiva, existeix.

Amb l'habilitat d'un autor dramàtic, Thomas Bernhard crea dos nivells diferents i concentra l'acció en un lapse de temps molt reduït, en un espai únic del qual s'escapa només el desenllaç com una mena d'epíleg que acaba aclarint la llarga escena que succeeix dins del despatx. Els dos nivells estan estructurats exactament com en una obra dramàtica i representen la frontera entre les rèpliques de dos personatges diferents. Així neix una narració en prosa els efectes de la qual són, en tots els sentits, comparables amb l'efecte d'una comèdia clàssica. Els dos discursos divergents, Enderer pensant en l'impermeable i Humer confessant la seva misèria, creen un diàleg de sords que més que res fa riure molt.

Ara bé, els pensaments d'Enderer adreçats a l'abric del seu nou client no són tan absurds com potser sembla a primera vista i darrere la seva obsessiva

preocupació de si «l'impermeable» que seu a la cadira del seu despatx és el mateix que va portar en el seu dia l'oncle Worringer hi ha una complexa problemàtica filosòfica. Tal com hem dit, Enderer percep el seu nou client com un home que pertany a un determinat tipus dels seus clients: als homes que porten impermeables de feltre. És a dir, que Enderer està condemnat a afrontar professionalment tota la misèria de cada una d'aquestes històries. Cada una d'aquestes persones van venir a visitar-lo perquè ell és l'última possibilitat de salvació abans d'escollir la mort. Les visites es dipositen en la seva consciència de la mateixa manera com damunt de la seva taula s'acumulen els expedients no resoltos. No és estrany que aquest home digui:

[...] aquest trist ambient boirós, dic, tot ho enfosqueix, aquesta estació de l'any requereix la màxima disciplina, cal dominar-se i aguantar, és fàcil dir aquesta frase feta, però què vol dir de fet, fa temps vaig pensar quina frase més absurda, vaig pensar una d'aquestes frases supèrflues i absurdes dels matins, tot està sotmès a una enorme prova de resistència, dic, el cos, la ment, el cap, la ment, el cos.²⁹¹

Al contrari del que sembla, les històries amb les quals s'enfronta Enderer per obligació professional l'afecten molt, tant que confessa que fa setmanes que no és capaç de començar cap assumpte nou, que els expedients s'acumulen al seu despatx. De fet accepta la visita de Humer perquè només de veure'l s'ha fixat que el seu abric no és com els abrics dels homes que habitualment el visiten. El seu abric és diferent perquè representa una repetició exacta d'un altre abric.

Fins ara els clients venien a la seva consulta però entre els seus casos no havia pogut veure cap connexió. Probablement, hi havien vingut molts altres clients vestits també amb els impermeables de feltre, molts desesperats i tancats en les seves preocupacions. Si Enderer té la paciència d'esperar que Humer arrenqui amb la seva confessió és perquè sap que els homes com ell necessiten temps per obrir-se. Havia vist molts homes amb problemes, però com que en cada cas havia tingut coneixement dels detalls de cada una d'aquestes històries, com que coneixia els motius del fracàs i com que la feina d'advocat és precisament establir una cadena ferma de causes i efectes, Enderer no s'havia pogut enganyar mai creient que aquests homes fracassaven a causa d'una força superior. Enderer, que s'havia de prendre els desesperats que trucaven a la seva porta com un cas més,²⁹² havia aconseguit establir una

291. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 40.

292. Otto von BEST, «Sekularisierte Eschatologie», a Thomas BERNHARD, *Der Wetterfleck: Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1974. Otto von Best avisa sobre el fet que en les obres de Bernhard surten sovint metges o advocats, professionals que han d'afrontar les desgràcies humanes d'una manera abstracta.

distància prou gran envers les seves desgràcies per entendre que el responsable de prendre les decisions que porten o bé cap a l'èxit o bé cap al fracàs és sempre només un, és només l'home sol. Tot i aquest terrible pes que ha de suportar un individu, els seus esforços i fins i tot les seves decisions encertades tenen ben poques garanties de durar, de convertir-se en una cosa ferma, segura, veritable:

Tot era fals, allò que els homes emprenen i que després volen fer i desenvolupar i, si es pensa a fons, tota la vida és falsa... considereu-ho tot com un episodi, va dir també Humer, escriu Enderer, com un episodi que no l'afecta en absolut...

Aquesta és la declaració d'un desesperat autèntic en el sentit de Kierkegaard, la declaració d'algú que entén que «la eternitat no et reconeix com a seu ni et reconeixerà mai». Per això, quan un matí es troba amb un client que porta ben bé el mateix abric que un altre suïcida, li sembla que ha trobat una norma que permetria explicar els suïcidis eludint la responsabilitat subjectiva de cada persona i eludint també l'atzar que fa que en alguns casos les circumstàncies s'emporten la vida cap a una direcció i en els altres cap a una altra.

Enderer va a buscar l'impermeable a la botiga on venen els articles de pompes fúnebres i el va a buscar per confirmar la regla, per confirmar que hi ha destí. El seu suïcidi d'aquesta manera no serà un episodi més que no ens afecta en absolut, sinó que confirmarà una regla que funciona com una de les antigues profecies, que funciona sempre, que és una regla ferma. Enderer observava la vida com un jugador que tira els daus i intenta, amb els resultats obtinguts, estipular una regla. Finalment, d'una manera inesperada, va descobrir una coincidència insòlita, un sol abric i dos homes amb el mateix destí. A ell li sembla aquesta coincidència prou gran per considerar que a partir d'ara l'atzar queda abolit. El seu raonament és una abducció, una abducció, però, que pertany a un món possible, no a un món real. És una conjectura feta per part d'un home que es troba davant d'un resultat inexplicable i intenta trobar una llei que si fos certa el resultat ja no seria curiós, sinó ben raonable.²⁹³ Enderer uneix els dos homes que van buscar la mort i l'abric en una llei vàlida per al món en el qual habita, escriu l'informe detallat sobre la visita de Humer i el deixa darrere seu com a prova que si ha comès el suïcidi era a causa d'haver

293. Charles Sanders PEIRCE, *Obra lógico-semiòtica*, Madrid, Taurus, 1987. L'abducció, la deducció i la inducció són les tres maneres possibles del raonament humà segons C. S. Pierce. Les seves teories les va utilitzar Umberto Eco per explicar algunes obres literàries amb resultats molt interessants. Vegeu Umberto ECO, «Banyes, peülles, sabates: tres tipus d'abducció», a *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino, 1991. Umberto ECO, «L'abducció a Uqbar», a *Dels miralls i altres assaigs*, Barcelona, Destino, 1987.

estat un dels propietaris d'aquell misteriós impermeable. Si llegim amb atenció com descriu l'escena a la botiga podrem veure que el jove comerciant només afirma que l'abric va ser trobat arran del riu i res més. L'únic que passa és que no se sorprèn quan Enderer li demana l'abric adduint que era del seu oncle. El fill de Humer li dona l'abric perquè no té cap necessitat de guardar a casa una relíquia semblant. Enderer, però, interpreta el seu gest com una muda afirmació que l'impermeable és el portador de la mort:

El jove que s'ocupava del negoci, sens dubte el fill del difunt, va fer com si les circumstàncies relacionades amb l'impermeable de feltre del seu pare i, per consegüent, amb l'impermeable de feltre del meu oncle Worringer li fossin conegudes i va dir, sí aquest impermeable de feltre es va trobar fa alguns anys a la riba del Sill.²⁹⁴

Però a nosaltres no ens ha convençut. Si l'advocat s'ha matat després d'haver-se emportat l'abric que hi havia a la botiga de Humer, llavors és perquè no era capaç de suportar la idea que l'home és l'únic responsable de les decisions que pren. No les profecies de Delfos, sinó l'atzar que no coneix cap regla és allò contra el que hem de lluitar. I fracassar en aquest temps que es caracteritza pel fet que les coses haurien pogut anar també d'una altra manera encara és més terrible.

294. Thomas BERNHARD, «Der Wetterfleck», p. 81-82.

LA RATERA

El duelo era fatal y era infinito.
Siempre estaba matando al mismo tigre
Inmortal. No te asombre demasiado
Su destino. Es el tuyo y es el mío,
Salvo que nuestro tigre tiene formas
Que cambian sin parar. Se llama el odio,
El amor, el azar, cada momento.²⁹⁵

«El poeta combina aquells esdeveniments que millor l'ajuden a establir un efecte preconcebut», són les paraules amb les quals va descriure l'any 1846 Edgar Allan Poe l'ofici de poeta en el seu assaig «La filosofia de la composició». ²⁹⁶ Aquesta frase ressona a la memòria mentre Vladimir Semjonov ²⁹⁷ travessa les ciutats de Bulgària i Grècia i sent l'encens de les esglésies sèrbies, mentre continua el seu camí incert. Les lletres impreses van teixint una geografia imaginària que té tota l'aparença de la realitat. El món que Vladimir ha de recórrer és per ell absolutament real, ja que conserva la més terrible característica de tota la realitat: Vladimir no pot saber què li espera en el futur. Tot i la versemblança que aquesta incertesa atorga a la història de Vladimir, nosaltres, els lectors, sabem, si no per Edgar Allan Poe, llavors d'una manera intuïtiva, que el futur de Vladimir no és ben bé lliure. Sentim la força d'una mà que el guia segons un pla preconcebut. I sentim també la impaciència barrejada amb la por, perquè sabem que aquest pla era fet amb la intenció de despertar la nostra emoció. El conte «Smrt pri Mariji Snežni» («Mort de Santa Maria de les Neus», 1985), de Drago Jančar, ens voldrà seduir i nosaltres ens deixarem seduir per permetre que la història de Vladimir Semjonovič tingui

295. Jorge Luis BORGES, *Simón Carbajal*, a «La rosa profunda», a *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Emecé, 1989, p. 93. (1a ed. del conte, 1975.)

296. Edgar Allan POE, «The philosophy of composition», a *Selected prose and poetry*, Nova York, Reinehart, 1950, p. 373-383.

297. Drago JANČAR, «Smrt pri Mariji Snežni». Quan es refereix al protagonista principal, Drago Jančar utilitza indistintament dues formes del mateix cognom: Vladimir Semjonov, amb la terminació russa, i Vladimir Semjonovič, amb la terminació sèrbia. M'ha semblat correcte continuar amb aquesta lliure elecció d'una o altra forma.

una existència més real que les lletres impreses sobre el paper. Els esdeveniments ficticis als quals ens acabem de referir formaran part de la nostra consciència del món, barrejats amb els objectes reals i els fets viscuts. Som molts els que no sabrem mai d'on ens ve el convenciment que les icones russes porten un vel daurat sobre el front. És que ho hem vist amb els nostres propis ulls o és Vladimir qui ens ho ha dit a cau d'orella?

EL SOMRIURE IRÒNIC DEL DESTÍ

El destí tràgic de Vladimir Semjonovič es podia complir només en un únic lloc, en aquell que ell mateix havia escollit com a amagatall. Només en aquelles contrades es va poder convertir en la víctima de la seva equivocació. A mesura que s'anava endinsant en països cada cop més llunyans, creixia la seva esperança de salvació, sense adonar-se que els indrets deixats de la mà de Déu al costat del riu Mur no eren altra cosa que una ratera. La fugida de Vladimir és tan folla i irracional com la d'un animal perseguit. Vladimir és com un ratolí que intenta fugir, encaçat per un gat enorme. No obstant tots els seus esforços, les possibilitats d'escapar són cada cop més reduïdes. I quan el camí s'acaba, s'adona que tot el que ha fet només li ha servit per arribar davant la boca oberta del gat.

El seu destí és, doncs, exactament el mateix que el destí del ratolí en una de les paràboles de Franz Kafka:

«Ai», va dir el ratolí, «el món cada dia és més estret. Primer era tan ample que em feia por, vaig continuar corrent i em va fer feliç veure finalment en la llunyania a l'esquerra i a la dreta les muralles, però aquestes muralles llargues s'acosten tan ràpidament l'una a l'altra que ja he arribat a l'última habitació i allà, al racó cap on em dirigeixo, hi ha la trampa». «Només has de canviar de direcció», va dir el gat i se'l va menjar.²⁹⁸

El ratolinet de Kafka tampoc no veu més enllà del seu nas i mentre va corrent, veu esgarriat com els murs que emmarquen el seu món són cada cop més a prop l'un de l'altre. La seva perspectiva, però, no li deixa veure que va cap a un racó de l'habitació, on el camí inevitablement s'haurà d'acabar. Quan hi arriba, no n'hi ha prou amb reconèixer, sentint l'alè del gat cada cop més a prop, que ha arribat el final. El botxí no se'l menjarà tot seguit perquè vol fer-li descobrir una veritat encara més terrible. La seva fugida sí que tenia una sortida, només que ell era incapaç de trobar-la. Si la seva visió no fos tan li-

298. FRANZ KAFKA, «Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus der Nachlaß», a *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt del Main, Fischer Tanschenbuchverlag, 1992, p. 163.

mitada hauria pogut simplement canviar la direcció de la seva carrera i trobar, entremig de les potes del gat, la sortida cap a la llibertat.

«En aquell instant decidíu entre la vida i la mort, les coses haurien pogut anar d'una manera completament diferent»,²⁹⁹ tant amb el ratolí com amb Vladimir. Tot i això cap dels dos és capaç d'escapar del seu destí. Per què? El ratolí s'ha ficat tot sol a la trampa, Vladimir va escollir lliurement el seu refugi. Tots dos moren perquè han arribat al punt que no permet cap retorn, encara que com a individus havien fet tot el que creien possible per evitar-ho.

Haver escollit el camí que condueix cap a la trampa és una decisió pròpia, és una acció del protagonista. És només una sola decisió equivocada, un sol fet que decideix la vida i l'individu ha de suportar tot sol el pes d'aquesta responsabilitat. Heus aquí la diferència amb la tragèdia grega:

Tot i que els individus es movien lliurement, sens dubte ho feien en dependència de certes instàncies substancials com l'Estat, la família o el destí. Aquests motius decisius són allò que és fatal en la tragèdia grega i el que constitueix la seva peculiaritat. D'aquesta manera la caiguda de l'heroi no és només una conseqüència de la seva acció sinó que és a més a més un sofriment. En canvi, en la tragèdia moderna la caiguda de l'heroi no és pròpiament una cosa que s'ha de sofrir, sinó un acte. En el nostre temps, doncs, allò que predomina és la situació i el caràcter. L'heroi tràgic té la consciència reflexiva i aquesta reflexió sobre ell mateix no només el posa fora de tot contacte directe amb l'Estat, la família i el destí, sinó que amb freqüència el desvincula fins i tot de la seva pròpia vida anterior. Allò que ens ocupa aleshores és un moment precís de la seva vida, considerat com a resultat dels seus propis actes. [...] L'heroi es manté, o sucumbeix, únicament i exclusivament en virtut de les seves pròpies accions.³⁰⁰

Les causes que empenyen cap a la catàstrofe tant al ratolí com a Semjonov sobrepassen la seva voluntat: el ratolí no té cap *culpa* de ser tan petit i no poder veure cap on corre. Vladimir no té res a veure amb les circumstàncies històriques en les quals va néixer. D'aquesta manera, Jančar aconsegueix estructurar el seu relat evitant el perill més gran que ha de superar una obra que es basa en la concepció moderna d'allò que és tràgic.

«No es vol saber ni dir res sobre el passat de l'heroi, es carrega sobre seu tot el pes de la vida com si aquesta fos el resultat exclusiu de les pròpies accions i se'l responsabilitza de tot. Amb això, naturalment, la culpa es converteix en ètica. L'heroi tràgic passa així a ser un malvat»,³⁰¹ continua explicant

299. Drago JANČAR, «Smrt pri Mariji Snežni».

300. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*, p. 17.

301. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*, p. 18.

Kierkegaard les característiques que es poden trobar en les obres suposadament tràgiques dels seus contemporanis. En canvi, per molta llibertat d'acció que tingui un individu veritablement tràgic sempre serà producte del seu temps, de la seva nació, de la família, del cercle d'amistats al qual pertany. Inevitablement quedarà determinat per totes aquelles forces que han contribuït a la formació de la seva personalitat:

Un individu, per molt original que sigui, no deixarà de ser mai també el fill de Déu, del seu temps, de la seva nació, de la seva família i dels seus amics. Només arrelat dins de tot això posseirà la seva veritat. Contràriament resultarà ridícul a partir del moment que vulgui ser absolut en tota aquesta relativitat.³⁰²

Només una línia abans Kierkegaard escriu també: «Pretendre, com es presumeix en el nostre temps, de guanyar-se a si mateix d'una manera miraculosa, és perdre's i esdevenir còmic.» En aquest passatge el filòsof danès engendra un pensament molt important per establir la diferència entre què és tràgic i què és còmic. Tot i que no acaba de desenvolupar la idea, en recollirem uns petits fragments per intentar establir on rau la diferència substancial entre el relat de Thomas Bernhard que acabem d'analitzar i la narració de Drago Jančar. Allò que determina en el fons la comicitat dels personatges que surten a «L'impermeable de feltre» és la falta d'una situació històrica o social prou determinant per poder-la considerar capaç de limitar amb la seva influència la llibertat de l'heroi. Bernhard, com de fet ja hem subratllat, carrega tot el pes de la vida sobre els seus protagonistes i els fa els únics responsables del fracàs. Però al contrari del que preveu el filòsof els seus personatges no són malvats. La raó és tan simple com que les seves accions no perjudiquen ningú més que a ells mateixos. Humer i Enderer d'aquesta manera esdevenen personatges còmics. Són còmics perquè creuen que poden subsistir en el món com a individus aïllats. Hem analitzat les causes amb les quals tant l'advocat com el seu client justifiquen el seu declivi i hem assenyalat que en tots els casos aquestes causes són imputables a ells mateixos. Considerar, per exemple, l'abaratiment dels articles de paper arissat com una causa que supera les forces i la voluntat individual és un bon exemple de com Bernhard volgudament transforma la història sobre els homes que porten impermeables de feltre en una paròdia de la concepció tràgica del món. És ridícul voler reduir el destí de l'home a unes causes tan profanes. Com a totes les *comèdies* de Bernhard, també «L'impermeable de feltre» deixa un regust molt amarg perquè no ens dona ni tan sols la possibilitat d'identificar-nos amb la dignitat d'un personatge tràgic, sinó que dilueix la

302. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*, p. 19.

vida en una munió de detalls que no ens permeten trobar a la nostra existència, a la nostra vida, cap altre sentit que haver d'acceptar el rol de bufó.

En canvi, la narració de Jančar funciona totalment d'una altra manera. Tant el ratolí de Kafka com Vladimir de Jančar són castigats amb la pena capital, no per cap crim, sinó per la seva ceguesa, per no haver estat capaços de reconèixer que en el conflicte entre la voluntat individual i les lleis còsmiques mai no podien haver guanyat. En la conferència «Sur l'avenir de la tragédie»,³⁰³ Albert Camus va intentar explicar d'aquesta manera com es pot entendre i acceptar la paradoxa de la culpabilitat tràgica. La seva aproximació a aquest problema és només una de les moltes explicacions que busquen l'essència de la tragèdia a través d'un concepte que Aristòtil va utilitzar en un únic lloc de la «Poètica». Ens referim a una sola paraula que es troba en el capítol XIII i que defineix el pas cap a l'infortuni: és l'*hamartia*. Aristòtil havia escrit que el destí de l'heroi es compleix «a causa de qualche error».³⁰⁴ No és estrany que un concepte, que va ser llançat cap a «los tenues laberintos del tiempo»³⁰⁵ amb tan poques paraules i sense cap més explicació, hagi provocat interpretacions tan diverses i tan nombroses. Avui, però, sembla dominar la interpretació que l'home fracassa perquè no pot travessar els seus límits, perquè en un determinat moment ja no és capaç de dominar les tasques i les situacions en les quals es troba. Schelling, que va ser un dels primers filòsofs que va voler aïllar l'element tràgic de les grans tragèdies, el buscava en aquesta concepció aristotèlica i la seves reflexions sobre la culpabilitat de l'heroi tràgic encara perduren en les obres com «Mort a Santa Maria de les Neus». Sense haver tingut cap culpa, Vladimir Semjonov va morir esclafat pel pes del destí, per molt que la seva voluntat havia estat lluitar per trobar una sortida. És el culpable sense culpa que voluntàriament accepta la pena per un crim que era, segons les lleis còsmiques, inevitable.³⁰⁶

Una tragèdia representa la lluita entre la llibertat i el destí. En un costat hi ha la transcendència malèvola «que té les seves arrels en una espècie de maldat fonamental congènita a la naturalesa de les coses».³⁰⁷ Al costat oposat, la voluntat individual que intenta retardar tant com sigui possible el desenllaç final. Encara que la malastrugança sembli al principi pura casualitat, queda clar, en darrer terme, que excepte la solució tràgica no hi havia cap altra sortida. Les forces que decideixen sobre el destí de l'home són iguals per a tots,

303. Albert CAMUS, «Sur l'avenir de la tragédie», p. 1701-1712.

304. ARISTÒTIL, «Poètica», p. 338.

305. Jorge Luis BORGES, «Atavares de la tortuga», a *Obras completas*, vol. 1, Barcelona, Emecé, 1989, p. 258.

306. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, «Schriften zur Philosophie der Kunst», a *Schellings Werke*, Munic, Beck, 1979.

307. Paul RICOEUR, «El dios malo y la visión trágica de la existencia», a *Finitud y culpabilidad*, p. 513-522.

per això la tragèdia és capaç de plantejar-se les preguntes més profundes i abstractes sobre l'existència humana. Paul Ricoeur es pregunta «qui pot arribar a realitzar-se sense excloure no només les altres possibilitats, sinó les altres realitats i les altres existències i, per consegüent, sense destruir?».³⁰⁸ La seva pregunta repeteix una altra vegada la mateixa regla que Hegel descobria en el cor de qualsevol conflicte tràgic, la mateixa explicació que aclareix per què tot i fent només allò que és just dues forces amb interessos oposats provoquen que es pugui arribar a produir un conflicte tràgic.

El mite tràgic, segons Ricoeur, revela també la culpabilitat ineluctable de l'heroi. Tot allò que no es pot concebre racionalment es pot exhibir i s'ha d'exhibir en la figura de l'heroi tràgic. El terror i la compassió estan per sobre del judici racional. La tragèdia ens ensenya l'heroi enecat per un poder demoníac, ens descobreix a través de l'acció tràgica la cara monstruosa de l'experiència humana del mal, fent-lo palpable. La representació tràgica posa al descobert aquell mal que afecta els homes però que no pot ser atribuït a la mediació humana. En la tragèdia no es tracta de la confessió dels pecats, d'assumir la culpa, sinó de descobrir que el mal existeix i que té el seu origen més enllà de les accions de les quals podem assumir la responsabilitat. La tragèdia és, segons Ricoeur, la confessió que revela el mal inhumà. La teologia tràgica és possible a partir del moment que no es pot concebre que el sofriment al qual estan sotmesos els homes els sobrevé com un càstig. És l'ordre del món que com a tal provoca, per si sol, la desesperació.

LA MIRADA DE L'ÀNGEL

Si mirem el relat de Drago Jančar des del punt de vista narratològic de seguida cridarà la nostra atenció el fet que la història sobre Vladimir Semjonovič està narrada, en bona part del text, en el temps verbal de present. Evidentment podríem sostenir la tesi que es tracta simplement d'un recurs estilístic que permet contar els fets del passat en present i que des de l'antiguitat es coneix com a *praesens historicum*. Aquesta fórmula gramatical s'utilitza per subratllar la importància dels fets sobre els quals es parla. En una narració en passat, a mesura que va creixent la tensió dramàtica, de cop i volta, els verbs comencen tenir les formes de present. La tradició justifica aquesta incongruència gramatical com una figura estilística d'una extensió limitada. Jančar, en canvi, s'atreveix a contar en present tot el conte històric i així pràcticament des del principi fins a la fi dels esdeveniments de «Mort a Santa Maria de les Neus» estan narrats per algú que sembla que els presencia *hic et nunc*.

308. Paul RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, p. 513-522.

Per trobar una explicació de cap on apunta aquesta característica del text ens pot ajudar el comentari de Félix Martínez Bonati fet dins la seva obra *La ficción narrativa*:

Tot i que s'utilitza des de l'antiguitat, el *praesens historicum* és un recurs d'estil. El present verbal de la historiografia assenyala l'elevació imaginària d'un passat memorable i gloriós al nivell de les coses imperibles, la seva transfiguració en el present etern. El present verbal d'alguns contes i novel·les indica, bé l'abandó de la forma pròpiament narrativa a favor de maneres descriptives de la percepció immediata o bé un refinament tècnic que transforma fantàsticament l'òptica del narrador.³⁰⁹

Som davant d'un món narratiu que ha volgut transformar uns esdeveniments històrics en el present etern? Aquesta hipòtesi és molt seductora i no del tot descartable. En l'apartat següent veurem amb més detall cap on ens condueix el rastre de la voluntat d'imprimir als fets viscuts per Vladimir l'aurèola d'un temps mític. La possibilitat de ser al costat de l'heroi, ara i aquí, té, però, altres implicacions. Martínez Bonati indica molt bé que l'ús del temps present en una narració pot significar també un cert distanciament de la forma pròpiament narrativa i que utilitzant aquesta forma verbal un relat fàcilment s'acosta a la percepció immediata. No trobarem, probablement, cap definició que s'ajusti amb més exactitud al relat de Jančar perquè l'efecte més remarcable que provoca la seva curiosa forma de narrar és exactament aquest. Tenim la sensació que acompanyem Vladimir en les seves aventures, però veiem i sabem només allò que ens podria transmetre una càmera que enregistra imatges, fets i paraules pronunciades, res més.

Però qui és que ens transmet tot això, a través de quina consciència es filtra el món ficcional de Vladimir? El narrador té alguna cosa de fantasmagòric. El relat confeccionat per aquest narrador és un resum d'allò que veu i sent fet a mesura que van passant les coses. No forma part de la comunitat dels personatges sobre els quals parla, però els pot veure, pot sentir què diuen. D'altra banda, encara que els pot observar de prop, compartir amb ells el mateix espai, ningú no s'adona de la seva presència. La seva òptica és, doncs, un estrany híbrid. És lluny de poder-lo considerar un narrador autor perquè el narrador en el relat de Jančar no té cap poder d'introspecció i no mostra tampoc cap signe de voler comentar les accions dels protagonistes, és a dir, que no vol ser cap intermediari que ens instrueixi sobre com cal entendre un o altre fet. Tot i que la percepció està clarament limitada a una sola consciència que observa els fets des de fora i descriu allò que veu, tampoc no podem par-

309. Félix MARTÍNEZ BONATI, *La ficción narrativa*, Múrcia, Universitat de Múrcia, p. 92.

lar d'un narrador personalitzat. De cap manera, no ens podem imaginar un personatge sense nom que acompanya Vladimir arreu i relata les seves aventures, aquesta empresa supera les forces humanes. Només un ésser que pogués acompanyar els homes sense que aquests s'adonessin de la seva presència, només algú que pogués, per exemple, seguir Vladimir en la seva última pujada al puig que s'eleva sobre el riu i veure, suspès en l'aire, tant el metge rus com els oficials de l'exèrcit a l'altra banda del riu, només algú que per moments fins i tot pogués adoptar la mirada del personatge principal, només un ésser així hauria pogut narrar «Mort a Santa Maria de les Neus» des de la seva òptica.

El relat «Mort a Santa Maria de les Neus» data de l'any 1985 i pocs anys més tard, l'any 1991, Jančar va publicar la narració «La mirada de l'àngel», en la qual la peculiaritat de la perspectiva narrativa, que en la història sobre Vladimir només es deixa intuir, va evolucionar fins a convertir-se de veritat en una mirada de l'àngel, és a dir, que tot el relat està narrat com si un ull que ho veu tot i ho sent tot acompanyés els tres protagonistes del conte que es troben en una masia solitària completament aïllats a causa de la neu.

«Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?», és la primera pregunta que es feia Rainer Maria Rilke en les seves *Elegies de Duino* en un intent obsessiu per determinar la condició humana i la seva relació amb tot allò que ens supera. Des de la seva solitud, el patiment dels tres protagonistes en el relat de Jančar també planteja la mateixa qüestió: qui ens pot sentir cridar quan el vent ofega els nostres crits i tots els camins de fugida estan coberts amb una flassada teixida amb volves de neu? L'element clau que possibilita una impressió totalment freda i objectiva d'allò que està passant és, sens dubte, la mirada fotogràfica de l'àngel. L'àngel és la solució tècnica per al problema de com observar i no ser vist ni interferir en els fets.³¹⁰ Cap narrador que adoptés la figura d'una persona no ho podria fer, perquè els tres protagonistes han de quedar aïllats si volem que el drama dels seus destins entrelligats neixi i s'acabi en un medi protegit i pur, tal com manen les regles d'una anàlisi experimental. L'autor del conte ha volgut evitar que un rodamón, el desig del qual és penetrar en una comunitat que viu tancada en si mateixa, hi entri, desflorant-ne la virginitat protegida. L'àngel no és cap intrús perquè les seves ales baten suaument mentre es desplaça sense deixar cap rastre enlloc, ni

310. És important distingir entre la tècnica que utilitza Jančar i l'observació cega i passiva del *nowveau roman*. El fet que en la literatura, podríem dir mundial, de les últimes dècades hagi crescut molt la importància de l'observador queda molt ben reflectit en l'assaig de Stefano Tani sobre la narrativa dels anys vuitanta a Itàlia. El seu estudi, sense poder-lo aplicar directament, m'ha ajudat a veure molts dels trets que també són característics de Jančar. Stefano TANI, «La Giovane Narrativa: emerging Italian novelists in the eighties», a Theo D'HAEN i Hans BERTENS (ed.), *Postmodern fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, Rodopi; Anvers, Restant, 1988, p. 161-192.

tan sols sobre la neu acabada de caure. La seva presència no molesta ningú ni pot fer canviar res, perquè no se'l pot ni veure ni sentir.

L'àngel té una forma antropomorfa i també la mateixa consciència que els homes i la capacitat de percepció visual i auditiva d'una persona. Això és molt necessari per poder crear un conte amb una perspectiva objectiva que, de fet, no és altra cosa que la limitació a les capacitats sensorials d'un individu. Així, la veu que conta la història és la descripció d'una mirada. I exactament això és també la perspectiva narrativa en el conte de Santa Maria de les Neus i la presència d'un observador justifica també en aquest relat l'ús tan continuat del present. La mirada de l'observador és com l'objectiu d'una càmera: veu només allò que el punt de vista que adopta en un moment determinat li permet veure. Tot i que la perspectiva de l'àngel supera de llarg les limitacions d'un narrador personalitzat, és lluny d'adoptar la perspectiva externa d'un narrador autor que podria veure i saber tot el que està passant a fora i a dins dels personatges. La posició de l'àngel no es pot recollir amb un sol terme, perquè la defineix, per una banda, la seva limitació a la percepció sensorial i, per l'altra, la capacitat de penetrar amb la seva mirada allà on l'home no té accés. Vegem com ens conta el desenllaç del drama en la caseta perduda en els boscos immensos de Pohorje. Un home vell i malalt, la seva jove esposa i el pastor d'ovelles comparteixen la mateixa casa i fa setmanes que estan completament aïllats. Cada nit ella adorm el vell posant-li sangoneres al cos i així pot trobar-se a l'estable amb el pastor, segura que el marit no es despertarà. Una nit, però, el pastor la convenç de posar al cos del vell més sangoneres del compte:

La mirada perduda de l'àngel topa salvatgement amb l'espai, ho veu tot, ho sap tot, ho sent tot, totes tres mirades que ha adoptat, totes tres ànimes, tots tres cossos, tot l'espai dins del qual s'ha ficat des de la seva llunyania sense haver estat cridat. Veu i sent el panteix del vell, els seus ulls que s'estan obrint, observant sorpresos, a través del vel vermell com la sang, el temps que fuig fent pampallugues davant la son que els abraça, cada cop més profunda. El cos d'ella, enfebrat, la buidor malaltissa dins del cap i del cos. El cos molsut, pesant, entumit de l'home que jeu intransigent dins del seu estable, dóna cops a la paret, camina entremig dels animals estabornits i calents, s'aixeca, torna a jeure, observa els objectes al seu costat amb sorpresa perquè ja no són només allargats en el centre i arrodonits als costats, sinó que són tots regirats, com embolicats en un cercle en rotació. Anica es posa dreta, els braços li cauen al costat del cos. Es queda quieta, de cara a la paret escolta, la llum minva, la respiració és cada vegada més feble. El vent remoreja lluny per la vall. L'home dins de l'estable jeu i es tapa amb una pell de xai per damunt del cap. L'ull s'aparta fins al racó, al lloc on abans hi havia la creu.³¹¹

311. Drago JANČAR, «Pogled angela», p. 201.

L'àngel és un ésser que pot acompanyar els homes sense que aquests s'adonin de la seva presència, els pot observar suspès a l'aire, de vegades fins i tot pot adoptar la mirada d'algun personatge i, a més a més, pot abandonar l'escenari un cop s'ha acabat el drama:

La mirada encara es queda en la foscor sobre el bosc de Pohorje, per sobre de Sant Llorenç on, sobre l'altar de l'església freda i buida, l'ull resplendent de Déu hi és tancat. Els gemecs de la fusta brinosa, les arrels clavades com urpes, el núvol d'un remolí de neu que el porta cap a dalt. I encara una altra mirada cap a les dues casetes de fusta allà baix. Després un descens ràpid aprofitant l'onada per baixar el vessant i anar cap a la vall.³¹²

Tot i això, l'òptica de l'àngel només és humana, l'àngel no té el poder de «l'ull resplendent de Déu». La seva posició no és només un problema interessant per a una anàlisi narratològica. L'àngel és l'enviat de Déu i per tant molt per sobre nostre. Nosaltres només podem conèixer allò que ell ens deixa conèixer. És ell qui decideix quin trosset de vida revela i quin amaga, sense poder entendre les raons que guien la seva tria, de la mateixa manera com no podem entendre la lògica imprevisible del destí. L'àngel, d'altra banda, és com un home, amb l'única diferència de les seves ales, i comparteix amb nosaltres la visió, que és insuficient per poder percebre la totalitat del món amb una sola mirada. A través de la mirada de l'àngel, el lector observa l'acció que es desenvolupa a la caseta de fusta de manera parcial, tal com percep la seva pròpia vida.

La mirada és una de les forces que ens determinen com a espècie. Per en davant estem condemnats a tenir una visió limitada, igual com el ratolí de Kafka. L'home té la càmera instal·lada sobre el nas i pot veure la vida només des del seu punt de vista. L'àngel que conta la història de Vladimir Semjonovič ens obliga a intentar comprendre la seva vida a partir d'impressions i fets parcials i inconnexos. No podem elevar-nos a una distància suficient per entendre el mosaic que dibuixen aquests trossets i donar-los un sentit. Això ens recorda, és clar, la nostra pròpia condició i la ceguesa de Vladimir ens revela que nosaltres també som una presa fàcil del destí.

La lectura ens permet construir un món fictici, però per tenir les idees clares sobre la vida i la mort de Vladimir Semjonov, no n'hi ha prou amb els indicis que trobem en el text. Per sentir compassió envers la pobra criatura humana que veiem lluitar i errar per aquests mons de Déu, hem de saber més coses que no pas ell. I per a la majoria dels possibles lectors d'aquest text això no és difícil perquè els esdeveniments del conte coincideixen amb la veritat

312. Drago JANČAR, «Pogled angela», p. 201.

històrica, apresada o potser viscuda, sobre l'Europa d'aquest segle. El fet que el segle xx ja s'hagi acabat permet al lector saber moltes de les coses que per a Vladimir formen part d'un futur incert. La diferència en la perspectiva temporal avisa el lector, molt abans que cap altre fet realment explicat en el conte, que els camins de Vladimir porten cap a una direcció equivocada. Amb aquest coneixement el lector supera fins i tot la mirada de l'àngel. La mirada del narrador es queda enrere encara que es tracti d'un observador omnipresent perquè l'ull d'aquesta càmera que pot reflectir tot allò que sent no pot avançar els esdeveniments que passaran en el futur. En canvi, el lector —sempre d'acord amb els seus coneixements d'història, és clar— pot saber quines coses hauran de passar inevitablement. Els fets que esperen Vladimir en el futur són, per a nosaltres, els lectors, tan inevitables com només ho poden ser els esdeveniments històrics. La diferència entre el petit món de Vladimir i l'amplitud de visió del lector és la que crea la tensió necessària per percebre el relat sobre la vida d'aquest oficial rus com una tragèdia.

La fugida de Vladimir va seguir la mateixa direcció que la cultura russa havia forjat amb el temps. Se'n va anar, seguint el camí de l'Església ortodoxa, encara que tenia por de quedar-se en els indrets massa hospitalaris perquè fugia del seu propi poble. Per això es va endinsar cada cop més en un país nou en el mapa mundial, el regne dels serbis, croats i eslovens. Va travessar fronteres que l'any 1918 acabaven de desaparèixer i llavors va pujar cap al nord, creient així que per sempre més escaparia de la zona d'influència de la seva pàtria. Després d'haver recorregut una llarga distància, va decidir parar sense adonar-se, però, que en la seva fugida havia dibuixat bona part d'un cercle i que, amagat en un poble al costat del riu Mura, era físicament molt més a prop de Rússia del que es pensava.

Llargs segles d'influència austríaca i la separació que en els temps immemorials Àtila, *l'Assot de Déu*, havia imposat entre els pobles eslaus, havien fet d'Eslovènia un país on no arribava la mà de Rússia. Tranquil, va fixar la seva residència enmig del no-res, a les planes de Pannònia, al costat d'un riu que l'any 1918 ja no feia de frontera de cap país. El Regne iugoslau s'havia annexat una petita regió més enllà del riu Mura i així el riu, que durant molt de temps, dins de l'Imperi austrohongarès, separava el domini de les dues Corones, deixava de ser fronterer. Les fronteres seculars, que en la pau desapareixen i s'obliden, recobren importància en una guerra. Sobretot en una guerra com la que havia de venir. Vladimir, evidentment, no sabia què l'esperava en el futur, però tampoc no coneixia ni era capaç d'entendre el passat del seu amagatall, que li podia haver donat indicis per preveure allò que l'esperava.

Amb l'inici de la Segona Guerra Mundial, els hongaresos van tornar a posar la frontera on consideraven que era correcte, prenent als iugoslaus el tros

de terra de darrere del Mura. I així, de sobte, el poble de Santa Maria de les Neus ja no era un punt perdut enmig de planes immenses, sinó que es va trobar, sense haver-se mogut, a la frontera. I fins a la frontera van arribar els russos, però no van creuar el riu. Un cop acabada la Segona Guerra Mundial, la frontera no es va quedar a la línia del riu Mura. Els aliats van retornar a Iugoslàvia la frontera d'abans de la guerra, de manera que el teló d'acer que poc després va caure sobre bona part de l'Europa central i de l'est, no va tenir el Mura com a riu fronterer.

Com podia saber, Vladimir Semjonov, perdut en un país estranger i llunyà, que el victoriós Exèrcit Roig seguiria aquesta vegada un altre camí cap a l'oest, molt diferent d'aquell que ell va fer servir per fugir de la seva pàtria? Vladimir no va tenir en compte que es tractava d'un món on la religió i la tradició ja no importaven i no calia fer marrada. Els russos no van arribar per allà on havia vingut Vladimir i per on durant segles havia vingut tot el que arribava de Rússia: a través de les rutes consolidades dels països ortodoxos i després pujant cap al nord, a causa de la germanor entre els pobles eslaus del sud, que tot i les diferències els havia unit en un sol país. No, l'Exèrcit Roig va trencar tots els motlles històrics i va conquerir Hongria. Amb això va esborrar la separació que qui sap quan havien imposat els huns i que fins llavors a les planes fèrtils de Pannònia havia estat més eficaç que qualsevol riu gelat o serrallada muntanyosa intransitable.

En arribar al poble de Santa Maria de les Neus, Vladimir creia que es podia sentir tranquil perquè estava realment en un racó de món, però amb l'entrada de l'Exèrcit Roig a Hongria es va esfondrar una de les parets que protegia la seva capelleta. A qualsevol en el seu lloc, un fet així li hauria fet perdre els estreps i també Vladimir es va deixar endur pel pànic. Veure un lluitador de la seva classe perdre l'esperança fa que el seu suïcidi sigui trist en si mateix. Però molt abans que la seva mà, ensinistrada per no tremolar ni en els moments més difícils, provoqués aquell petit forat de marges nets, el sentiment amb el qual el lector havia de lluitar era un veritable terror.

«El públic és el que s'estremeix i plora a causa de l'obra i gràcies a la seva pròpia incorporació en el desenvolupament del drama»,³¹³ considera el filòsof francès Paul Ricoeur. Segons la seva opinió, és necessari que davant les accions dels protagonistes els espectadors adoptin una actitud semblant a la que tenia el cor a la tragèdia grega per poder sentir l'emoció específica que envolta el desenllaç tràgic. L'home ordinari només pot sentir por, però en el moment que l'home observa el món a dalt de l'escenari amb els ulls del corifeu, aquest home ordinari penetra dins d'una esfera d'emocions que podem anomenar mítiques o simbòliques. *Fobos*, el terror tràgic, i *eleos*, la compassió

313. Paul RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, p. 540.

que necessàriament l'acompanya, són dues emocions que segons Ricoeur representen dues modalitats de sofriment. Aquest sofriment, però, no és altra cosa que una manera molt eficaç de comprensió. Ricoeur expressa amb les paraules d'Hesíode que la implicació emocional del públic és necessària per poder-ne copsar el sentit. Davant una obra tràgica hauríem d'estar disposats a dir com l'antic poeta grec: «en la meva ignorància vaig comprendre el sofriment».

El destí de Vladimir Semjonov desperta en nosaltres no la tristesa quotidiana, sinó una tristesa més profunda, immesurable, a causa del món en el qual passen coses com aquesta. És un sentiment pur perquè la nostra tristesa ja no té cap lligam amb el rancor, la ràbia o el sentiment de culpabilitat. El desenllaç tràgic d'aquesta història ha esborrat totes les esperances que les coses haurien pogut anar d'una altra manera, per això el dolor que sentim va més enllà de la tristesa.

«[...] si l'esdeveniment mostra —en el moment que s'ha acabat i s'ha produït la catàstrofe— a qualsevol lloc només la possibilitat d'una mediació, d'un canvi de direcció que pugui ajornar la catàstrofe, llavors l'específica tonalitat de la tristesa tràgica no pot aparèixer»,³¹⁴ havia descrit Max Scheler com la condició necessària per sentir una tristesa tràgica. Només en un cas com el de Vladimir, quan hem vist com totes les coses s'han conjurat amb una lògica implacable per arrossegar-lo cap a l'abisme, sense remei, ens quedem amb una terrible revelació: tot el que ens envolta està sotmès a les lleis de la casualitat. El món és per a nosaltres incompreensible:

La tristesa que envolta l'esdeveniment tràgic com a tal té una profunditat peculiar. [...] Aquesta profunditat s'aconsegueix perquè l'objecte tràgic és sempre doble: primer tenim l'esdeveniment tal com se'ns mostra davant els nostres ulls, però a part d'això també hi ha la construcció essencial del món, de la qual un esdeveniment d'aquesta mena se'ns mostra com un *exemple*. La tristesa sobreix l'esdeveniment i continua expandint-se cap a una llunyania indefinida i sense horitzó. No es tracta d'una construcció del món general, d'una construcció del món que es pogués definir en tots els aspectes i que fos sempre la mateixa en tots els casos de successos tràgics. Es tracta sempre d'una condició específica, individual, peculiar, però que alhora és la construcció del món en si. L'objecte més amagat de l'art tràgic és sempre el *món* en si pensat com una unitat: el *món* on és possible que passi una cosa semblant.³¹⁵

«Tothom sap que els soldats de l'Exèrcit Roig mai no van passar el riu», diu el narrador. Efectivament, tothom sap (o hauria de saber) que Iugoslàvia

314. MAX SCHELER, *Vom Umsturz der Werte*, p. 156.

315. MAX SCHELER, *Vom Umsturz der Werte*, p. 141.

no va desaparèixer darrere del mur bastit pels russos. «Tothom ho sap, menys ell», que lluita com si encara pogués fer canviar les coses, tot i que el passat no admet reescriptures. Les seves veritats per a nosaltres només són il·lusions. Aquesta diferència no fa sinó augmentar la por i la compassió que sentim per ell. La posició privilegiada que tenim com a habitants del seu món futur ens permet comprendre tota la ironia del seu destí. Tenim a la nostra disposició la informació completa, tal com la tenia el corifeu en el temps de la tragèdia grega. Per això ens podem elevar sobre els sentiments personals i sentir per uns instants la dimensió mítica de la nostra existència. Aquesta diferència entre la perspectiva limitada del protagonista i l'amplitud de la mirada del lector és l'eix central al voltant del qual gira la tensió emocional que provoca aquesta obra. El sofriment del lector s'amplia de la mateixa manera com es va ampliant la seva capacitat de comprensió. El sofriment fa possible que la mirada del lector arribi a veure l'altra banda del riu. El suïcidi de Vladimir Semjonovič, per això, no és només «una gran bestiesa»,³¹⁶ sinó que és una tragèdia.

LA CEGUESA DE L'HOME

En un dels seus relats més coneguts, *The encyclopedia of the dead* («L'enciclopèdia dels morts»), l'escriptor serbi Danilo Kiš (1935-1989) afronta la qüestió relativa a quin és el lloc que pertany dins de la història de la humanitat a «un home sense qualitats» i ens proposa una solució imaginativa. El narrador ens conta en primera persona la vida del seu avi tal com l'havia trobada descrita en una enciclopèdia molt peculiar, una obra que conté tots els detalls de les vides d'aquelles persones anònimes els noms de les quals no surten enlloc més, en cap altra obra:

El llibre també ho explica tot sobre ella: la data de naixement, la causa de la malaltia i de la mort, l'evolució de l'afecció. També assenyala amb quina classe d'indumentària la van enterrar, qui la va banyar, qui li va posar les monedes sobre els ulls, qui li va lligar la barbata, qui va desitjar l'arquella quan van tallar la fusta. Això potser us dóna una idea —alguna classe d'idea, si més no— de la quantitat d'informacions que van incloure a l'*Enciclopèdia dels morts* tots aquells que van assumir la difícil i lloable tasca de recordar —en relació amb això la manera va ser objectiva i imparcial— tot allò que pot ser recordat sobre les persones que van completar ja el seu viatge per la terra i van emprendre el viatge etern. [...] L'única condició —això ho vaig comprendre tot d'una, sembla que se'm va fer present fins i tot abans que ho pogués confirmar— per ser inclòs a l'*Enciclopèdia del morts* és que el nom

316. Drago JANČAR, «Smrt pri Mariji Snežni».

de tothom que hi fos esmentat no havia d'aparèixer en cap altra enciclopèdia. Estava colpit d'entrada, tot fullejant el llibre —un dels milers de volums destinats a la lletra *m*— per l'absència de persones famoses.³¹⁷

Aquest fragment ens serveix per introduir-nos a la problemàtica subjacent en la narració de Jančar. En el relat de Danilo Kiš el protagonista acaba trobant la possibilitat de perdurar en el temps a través d'una obra fantàstica que recull absolutament tots els detalls de la seva vida. Es tracta d'una enciclopèdia els autors de la qual van sentir-se inspirats per «alguna disposició bíblica i anhela corregir les injustícies humanes i assegurar per a totes les criatures de Déu un lloc equivalent a l'eternitat».³¹⁸ És veritat que la majoria de les persones senten durant la seva vida l'amenaça de desaparèixer després de la mort sense haver deixat darrere cap senyal del seu pas per aquest món. És més, de fet qualsevol individu se sent a si mateix com un ésser irrepetible i únic, però viu sota l'amenaça que després de la mort es dissoldrà com una gota d'aigua en el mar de l'oblit. Les solucions que la literatura proposa per poder suportar aquesta consciència són diverses i una d'aquestes solucions és l'enciclopèdia ficcional de Danilo Kiš; l'altra podria ser, per exemple, l'intent de Drago Jančar de trobar tant sí com no un precedent, un cas de mort en circumstàncies semblants com les que ha d'afrontar el seu protagonista. L'individu així no mor per desaparèixer, sinó que mor per afegir el seu destí a una llarga corrua de destins semblants i aquestes repeticions sí que són capaces de travessar segles, de vèncer el temps i l'oblit —encara que el seu preu és haver de convertir l'individu en el representant d'una espècie, en un arquetip.

Les narracions dels dos escriptors recorden inevitablement els relats recollits a *Ficciones*, a *El Aleph*, per anomenar només els dos títols més significatius de Jorge Luis Borges. No es tracta de cap coincidència, sinó d'una prova de la influència més que remarcable de l'escriptor argentí. Cal tenir present que les primeres traduccions de Borges van arribar a Eslovènia molt tard.³¹⁹ De totes maneres no és descartable que Jančar hagués llegit Borges en alguna traducció, bé en anglès, alemany o serbocroat. Molt probablement, però, es va familiaritzar amb les seves idees a través de les obres d'altres escriptors que

317. Danilo Kiš, *The encyclopedia of the dead*, Londres i Boston, Faber and Faber, 1989, p. 43.

318. Danilo Kiš, *The encyclopedia...*, p. 44.

319. D'entrada hi havia només traduccions de textos aïllats en revistes literàries, la primera data de l'any 1964. L'any 1984 representa, però, el punt d'inflexió, quan va ser publicada la traducció de *Ficciones*. La publicació d'aquesta obra va provocar un ressò realment extraordinari entre els lectors, però no va ser fins al principi de la dècada dels noranta que van aparèixer els primers estudis seriosos dels crítics literaris eslovens sobre l'obra de l'escriptor argentí i fins avui continua havent-hi una sola obra monogràfica dedicada a la seva literatura per part d'algun autor eslovè.

es van començar a interessar per la literatura de Borges abans que ell. I un dels intermediaris més importants és precisament la literatura de Danilo Kiš.³²⁰ Aquesta és la raó per la qual hem de buscar l'origen d'on prové el marc de repeticions en el qual està emplaçada l'acció del relat de Jančar també en relació amb la literatura d'aquest escriptor serbi.

Tot això significa que Jančar no es va veure influenciat només pel ressò que Borges va provocar a Eslovènia, sobretot no per la part que correspon a la crítica literària. És cert que la traducció de *Ficciones* podria haver influït en la gènesi del relat «Mort a Santa Maria de les Neus», ja que el text de Jančar data de l'any 1985, és a dir, que va ser escrit molt poc després d'haver-se conegut la versió eslovena de la cèlebre col·lecció de prosa breu de Borges. D'aquesta manera s'explica també perquè en l'obra de l'escriptor eslovè no trobarem pas tot el ventall d'idees metafísiques que en la literatura de Jorge Luis Borges trobem al voltant del motiu de les eternes repeticions. D'una manera semblant a Danilo Kiš, que s'imagina una enciclopèdia capaç de corregir injustícies i conservar en els seus innombrables volums els noms de totes les persones, a Jančar l'interessa només el vessant del mite de l'etern retorn, que busca respostes a la qüestió on es troba el lloc de l'individu segons la història o l'eternitat:

L'home, que contraposa a la ironia cruel de la història, amb totes les seves escatologies, la seva existència trencadissa, vulnerable i finita. Una sola i única vida. Les seves pors. Els amors i els odis. També el seu somriure, que segons tots els indicis cada vegada s'està tornant més temorós.³²¹

El conte «Mort a Santa Maria de les Neus» passa en un espai i un temps ben definits, però Jančar és molt conscient que ha de fer front a l'excessiva determinació històrica. Per això va repetint la idea que res no passa només una vegada. Seria del tot equivocat creure que Jančar realment rebutja la progressió del temps. En el fons no hi ha res que li faci més por que el temps que fuig, com a tots nosaltres. El seu protagonista no obté cap consol de la idea que la història és cíclica, i els lectors tampoc. En un món buit, abandonat de Déu, l'home té poques possibilitats de trobar consol. Tal com ens explica Mircea Eliade,³²² abans de conèixer la idea d'un únic Déu la humanitat havia trobat una possibilitat de poder suportar la pressió de la història. L'home primitiu havia sabut desenvolupar uns mecanismes de protecció. La seva creença que el temps no és lineal sinó cíclic tenia un únic objectiu: protegir l'individu dels

320. Tomo VIRK, «Temni angel usode», a Drago JANČAR, *Ultima creatura*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995, p. 214-215.

321. Drago JANČAR, *Terra incognita*, Celovec (Klagenfurt), Wieser, 1989, p. 134.

322. Mircea ELIADE, *Mytho y realitat*, Barcelona, Labor, 1988.

cops del destí. Els efectes de les desgràcies semblen més suportables en un marc d'eternes repeticions.

La mentalitat arcaica no vol acceptar res que sigui individual i conserva tots els esdeveniments en la memòria col·lectiva només com a casos exemplars. Eliade demostra que un fet històric relacionat amb un personatge autèntic no sobreviu més de dos-cents o tres-cents anys en la memòria popular. Un cop passat aquest temps els personatges històrics es transformen en arquetips. Jančar, en establir una connexió entre el destí del seu protagonista, Vladimir Semjonov, i el destí de Turbin, l'oficial rus que descriu Mikhaïl Bulgakov a la novel·la *La guàrdia blanca*, vol crear la mateixa sensació que els dos destins estan entrelligats. Els destins dels dos oficials són tan semblants que formen part d'una llarga cadena humana. La mort de Vladimir Semjonovič al costat del riu Mura simplement afegirà una baula més a aquesta cadena formada pels destins dels homes que, com Turbin i Semjonovič, han de fugir del seu propi poble. És una manera de voler justificar la mort de Vladimir, d'imprimir a la seva vida un sentit més profund, d'afegir-hi un *pathos* tràgic, seguint el mateix procediment que la gent del poble de Muramuresh del qual parla Eliade. Els habitants d'aquest poble romanès van convertir un accident recent, que va costar la vida al nuvi pocs dies abans del seu casament, en una balada en la qual la culpa de la caiguda al precipici és atribuïda a la gelosia d'una fada: «El *mite* no era, d'altra banda, cert més enllà de proporcionar a la *història* un to més profund i més ric: revelava un destí tràgic.»³²³ Eliade considera que l'home de les societats tradicionals rebutjava la història a través d'una imitació indefinida dels arquetips. Aquesta necessitat de trobar per a qualsevol fet de la vida un model exemplar posa de manifest «la seva set de realitat i el seu terror de perdre's si es deixen dominar per la insignificància de l'existència humana».³²⁴ Considerem ara, a partir d'aquesta reflexió, el breu conte de Borges en el qual trobarem amagat el mateix desig de trobar una valoració metafísica de l'existència humana:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡*Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír-

323. Mircea ELIADE, *Mytho y realidad*, p. 52.

324. Mircea ELIADE, *Mytho y realidad*, p. 88.

las, no leerlas): *Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.³²⁵

Per fer front a la violència amb la qual la història inevitablement limita la llibertat de l'home, Jorge Luis Borges va fer seva la concepció antiga del món. Les forces transcendents decideixen aparentment sobre l'existència de l'home. El destí, del qual parla Borges tan sovint, però, no té cap validesa general. El destí és particular, no pertany al domini de la veritat absoluta. Per això és totalment casual, recau únicament sobre el protagonista i no té cap sentit genèric. A la província de Buenos Aires no es repeteix cap destí anterior, el fonament transcendental que trobem en aquesta narració de Borges és un simple simulacre, és buit. Borges només imita una situació metafísica. El seu *gaucho*, en el moment de morir, no sap que repeteix una escena i si no ho sap, aquest fet per a ell no pot significar cap consol. Les repeticions d'esdeveniments arquetípics podrien alleugerir el pes de l'existència, però només si creguéssim que estem vivint seguint un patró preconcebut.

El relat de Jančar està bastit sobre un simulacre semblant. Vladimir potser fins i tot sap que repeteix el destí descrit en la novel·la de Bulgakov, possiblement l'oficial rus sent que la seva fugida no és l'única. Però encara que Semjonov se senti per moments en la pell de Turbin, per a aquesta sensació no hi ha cap fonament metafísic. Turbin és només un personatge literari, un precedent molt diferent del de Cèsar que apareix en el conte de Borges. De totes maneres, els dos pertanyen a aquest món nostre i no a aquell altre món de les idees en el qual hauríem de buscar el model per a les accions dels protagonistes si el *gaucho* de Borges i Vladimir Semjonovič de Jančar fossin herois que seguissin un patró arquetípic.

Els dos contes demostren la diferència entre una situació arquetípica simulada i la manera com l'home arcaic es rebel·la contra la història sense regulació arquetípica per revalorar metafísicament la seva existència. Mircea Eliade explica que per a l'home de les societats tradicionals qualsevol acció humana és eficaç només quan repeteix una acció que al principi del temps va ser feta per un déu, un heroi o un avantpassat mític:

L'abolició del temps profà i la projecció de l'home mític no es reproduïxen naturalment, sinó en intervals essencials, aquells en què l'home és *veritablement el mateix*. [...] La resta de la seva vida es viu en el temps profà i buit de significació: en l'«esdevenidor».³²⁶

325. Jorge Luis BORGES, *La trama*, a «El hacedor», a *Obras completas*, vol. II, Barcelona, Emecé, 1989, p. 171.

326. Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*, 4a ed., Madrid, Alianza, 1982, p. 41.

Si Eliade, per una banda, sosté que per a l'home arcaic «tot el que no té un model exemplar és buit de sentit, és a dir, no té realitat»,³²⁷ per l'altra, explica el perquè d'aquesta resistència a acceptar-se com un ésser històric. Entendre la vida com una repetició de fets i esdeveniments arquetípics té com a objectiu desvalorar el temps i viure sense enregistrar-ne la irreversibilitat:

El mite de la repetició eterna, de la manera com va ser interpretat per l'especulació grega, té sentit en un intent suprem d'*estetitzar* l'esdevenidor, d'anul·lar la irreversibilitat del temps. En repetir-se els moments i totes les situacions del cosmos fins a l'infinit, l'evanescència apareix en l'última anàlisi aparent; segons la perspectiva de l'infinit, cada moment i cada situació es queden en el seu lloc i adquireixen així el règim ontològic de l'arquetip.³²⁸

Karl Jaspers, en la seva obra *Vor der Wahrheit*, ha demostrat molt clarament que quan es tracta de crear una imatge del món que vol oblidar-se del pas irreversible del temps, llavors la tragèdia no és possible i ni tan sols és possible pensar de manera tràgica ja que la concepció cíclica del temps anul·la la possibilitat del saber tràgic. La tragèdia comença en el moment que «tant el destí de tota la humanitat com el destí particular de cadascú de nosaltres es juga una sola vegada, una vegada per sempre més, en un temps concret i insubstituïble que és la història de la vida».³²⁹

Una tragèdia porta el lector al límit de la resignació, però no per destruir la seva fe en l'ordre just del món. «L'esperança sense límits»³³⁰ que guia el nostre pensament normalment no ens deixa abandonar l'eterna recerca d'una sortida. Jančar vol representar la crueltat d'una existència concreta enmig de les forces irracionals. El protagonista de la seva història no se sent pas com un home en una llarga corrua de repeticions sistemàtiques. La seva fugida l'afecta només a ell, per això el destí el colpeja amb tot el terror i amb tot el sofriment i ell no té a la seva disposició cap idea o creença que el pugui ajudar a esmoreir el cop. Tot i la tràgica mort de Vladimir Semjonov, el sentit de la seva existència continua buit, perquè en el món d'avui ja no hi ha cap veritat absoluta que pugui justificar per si sola la vida i la mort d'un individu.

Vladimir Semjonovič fracassa a causa de la seva obsessió de voler escapar del destí que l'espera. La seva fugida és —paradoxalment— la causa del seu declivi. La mort li va organitzar una cita, que va aconseguir posposar, però res més. Ningú no pot escapar d'aquesta trobada fatal. El novel·lista anglès

327. Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno...*, p. 40.

328. Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno...*, p. 113.

329. H. Ch. PUECH, *La gnose et le temps*, 1951. Citat per Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno...*, p. 131.

330. Drago JANČAR, «Smrt pri Mariji Snežni», p. 92.

W. Somerset Maugham va escriure l'any 1933 un breu relat, «La cita a Samarra»,³³¹ partint d'un conte folklòric àrab que il·lustra molt bé aquest comportament humà davant del destí que resulta ser, no obstant tots els esforços humans, inevitable. El criat d'un mercader de Bagdad va al mercat i es troba cara a cara amb la mort. Espantat, decideix anar a Samarra per fugir-ne. La mort, però, va quedar tota sorpresa de veure'l al matí al mercat perquè l'havia citat a Samarra aquella mateixa nit. I allà és on el trobarà. El ratolí de Kafka fuig cap al racó de l'habitació on l'espera el gat; el criat de Bagdad cavalca el seu cavall cap a Samarra, on el va citar la mort, i Vladimir caurà a la trampa parada al costat de riu Mura no obstant tots els seus intents de fugir-ne.

Sobre aquestes víctimes del destí escriu Friedrich Nietzsche:

Tímids, avergonyits, maldestres, com un tigre a qui el salt li ha sortit malament: així, homes superiors, us he vist sovint apartats furtivament cap a un costat. Us havia sortit malament una *jugada*.

Però vosaltres, jugadors de daus, què us importa tot això! No heu après a jugar i a fer broma com cal!³³²

Intentar fugir del destí és només una opció, una manera d'afrontar allò que la vida ens té preparada i que és inevitable. «El jugador dolent confia en diverses tirades, en un gran nombre de tirades: d'aquesta manera disposa de la causalitat i de la probabilitat per aconseguir una combinació desitjada», escriurà a propòsit d'aquest pensament de Nietzsche Gilles Deleuze en el seu llibre *Nietzsche y la filosofía*.³³³ L'altra opció, l'altre comportament humà davant el destí és acceptar-lo. Nietzsche considera que aquest és el comportament d'un jugador que sap jugar, que sap acceptar la combinació de daus que han caigut a «la divina taula de la terra»:

Existeixen molts nombres segons les probabilitats creixents o decreixents, però un únic nombre de l'atzar com a tal, un únic nombre fatal que reuneix tots els fragments de l'atzar, com el migdia reuneix tots els membres dispersos de la mitjanit.³³⁴

En la filosofia de Nietzsche tornem a trobar, doncs, les concepcions fonamentals sobre les quals parla el relat de Drago Jančar. Nietzsche es propo-

331. Citat per Pere BALLART, «Els estudis literaris i el lloc de la teoria literària», a Joan ABELLAN, Pere BALLART i Enric SULLA, *Introducció a la teoria de la literatura*, Barcelona, Angle Editorial, 1997, p. 6-7.

332. Friedrich NIETZSCHE, «Del hombre superior», a *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1972, p. 390.

333. Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, 4a ed., Barcelona, Anagrama, 1994, p. 43.

334. Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, p. 43.

sa respondre les qüestions relatives al destí com una cosa inevitable i també desenvolupa una teoria que proposa des del punt de vista de l'eternitat un marc en el qual el destí individual ja no és un fet aïllat, únic, irrepetible i per això imprevisible.

Mira, nosaltres sabem el que tu ensenyes: que totes les coses retornen eternament i nosaltres mateixos amb aquestes coses, i que nosaltres hem existit ja infinites vegades i totes les coses amb nosaltres.³³⁵

Totes aquestes concepcions de les quals acabem de parlar ensenyen en el pensament de Nietzsche el seu revers, estan capgirades. Si hem vist com la concepció arcaica de l'etern retorn ens allunyava de la tragèdia, veurem que la idea de l'etern retorn de Nietzsche ens torna a posar al costat del fenomen tràgic. La tragèdia revela el destí final de l'home. Tal com ja havíem dit, la tragèdia comença exactament en el moment que un individu deixa de percebre la vida com un jardí ple de camins que es bifurquen. Aquest destí final és producte de l'atzar. Els homes confien que l'atzar pot ser anul·lat, que a causa de la seva indeterminació la vida sempre ofereix la possibilitat d'una sortida. Nietzsche, de la mateixa manera que la literatura tràgica, ensenya sense miraments que no hi ha cap possibilitat de tirar els daus diverses vegades. La combinació final només és una. Aquesta combinació fatal es revela «en aquell instant decisiu entre la vida i la mort» del qual parlen totes les obres tràgiques.

Nietzsche proposa un camí invers. En lloc de viure en la il·lusió que la vida és una barreja de coses que van i vénen, cal acceptar d'entrada el traç net i precís que dibuixen les decisions preses en el moment que la vida s'acaba. Quan Nietzsche exigeix als homes de ser capaços d'acceptar l'atzar, d'estimar el seu destí tal com es presenta, els demana ser capaços d'acceptar una veritat tràgica. Es tracta de la pèrdua de la innocència segons la qual la vida és un aiguabarreig de fets casuals. El fonament metafísic de la tragèdia és la seva capacitat d'allunyar-se del curs imparable del temps i revelar la combinació final:

No una probabilitat repartida en diverses vegades, sinó tot l'atzar d'una sola vegada, no una combinació final desitjada, estimada, anhelada, sinó la combinació fatal, fatal i amada, l'*amor fati*; no el retorn d'una combinació a través del nombre de tirades, sinó la repetició de la tirada del nombre fatalment obtingut.³³⁶

Només el jugador que és capaç d'acceptar la combinació dels daus que han caigut sap jugar. La concepció de l'etern retorn de Nietzsche no ofereix

335. Friedrich NIETZSCHE, «El convaleciente», a *Así habló Zaratustra*, p. 303.

336. Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, p. 43.

cap consol, com era l'objectiu del mite arcaic. La concepció de l'etern retorn es transforma en el pensament del filòsof alemany en aquella frase que Franz Kafka escrivia poc abans de morir: «L'únic consol fóra: les coses succeeixen tant si ho vols com si no. I el que tu vols és un auxili ben poc perceptible.»

Sens dubte, Vladimir Semjonovič no és un heroi literari que pugui servir de model per il·lustrar l'*amor fati* de Nietzsche. Ja hem dit que fracassa precisament per la seva obsessió de voler escapar del destí que l'espera. Drago Jančar, però, havia creat l'any 1988 en el seu drama *Klementov padec* («La caiguda de Klement») un heroi capaç no només de mostrar un comportament davant el destí, sinó de provocar amb els seus actes que els déus sacsegin el gobelet. De la mateixa manera com en el cas de «Mort a Santa Maria de les Neus», també aquest drama de Jančar només deixa intuir la presència d'una concepció filosòfica al seu rerefons. Amb Klement no aconseguirem explicar un concepte tan complicat com és l'*amor fati*, però sí que trobarem en aquest heroi l'exemple d'un home que no fugiria cap a Samarra si un matí qualsevol es trobés enmig del mercat de Bagdad cara a cara amb la mort. Com que és interessant veure que un escriptor elabora dues maneres completament distintes d'acceptar el destí ens aturarem per veure una mica més de prop què passarà amb Klement. Alhora esperem que aquest enfrontament amb un text teatral de Jančar ens ajudi a descobrir una de les particularitats del seu relat. La narració «Mort a Santa Maria de les Neus» té un tret fonamental que la fa completament diferent dels altres tres relats que hem analitzat. Esperem que la comparació amb una peça teatral del mateix Jančar ens permeti il·lustrar on rau aquesta diferència.

Klement, el protagonista de la seva obra teatral, porta el nom d'una persona real. Klement Jug, nascut l'any 1898, va ser filòsof i alpinista i va morir al vessant nord del Triglav l'any 1924 en una de les seves expedicions solitàries. Poc abans de morir havia presentat la tesi doctoral. La major part 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 voluntat. La seva influència es va fer notar posteriorment en un dels autors més singulars de la literatura eslovena, Vladimir Bartol,³³⁷ que va ser un dels seus nombrosos deixebles.

Jančar fa pronunciar al seu Klement un monòleg en el qual queda clarament visible el seu extremisme. Després d'haver rebut felicitacions per la tesi doctoral, Klement respon:

No sé si realment sóc un home estrany... Això és el que sento dir arreu. De fet, jo també sóc igualment brut i estúpid com tots els altres. On

337. Entre les poques obres de la literatura eslovena que han estat traduïdes al castellà hi ha la novel·la més representativa d'aquest escriptor: Vladimir BARTOL, *Alamut*, Barcelona, Muchnik Editores, 1989.

rau, doncs, la meva singularitat? En l'anhel? En l'anhel del coneixement, de la veritat, de la realització? Els altres no es queixen encara que s'estan rebolcant pel fang... Com ha dit, col·lega? Al servei de l'home, de la nació, de la humanitat? Això vol dir servir aquella horda de feres que enganya, crida, roba, es prostitueix, s'emborratxa, renega, embruta. Vol que treballi per a aquests babaus durant tota la meua vida? M'hauria convertit en un home encara més estrany del que sóc ara. [...] Gràcies per les vostres lloances tan boniques, però què és allò que elogieu aquí? I qui? Què és allò que he aconseguit? Només he aconseguit fer-me mal, provocar-me un dolor insuportable. No he aconseguit salvar ni una sola persona davant d'aquesta gentussa luxuriosa. Un filòsof trastocat que no ha estat capaç de convèncer ni una sola dona que la solitud és necessària per a l'ànima, que el seu lloc no és entremig de la munió de caps buits golafres i superbs, sinó al costat de, de...; un filòsof d'aquesta mena és realment un fantasma estrany i ridícul...³³⁸

El Klement del drama de Drago Jančar no troba cap al·licient en el treball científic, no vol acceptar cap compromís, no es vol integrar en la societat, vol restar un home solitari, absolutament responsable de tot el que fa, amo i senyor de la seva vida i les seves decisions. Precisament perquè és conscient que no és possible viure d'una manera tan conseqüent, d'una manera tan extremament sotmesa als ideals escull la mort. Però no es matarà ell mateix, sinó que provocarà l'atzar, anirà a buscar, a la inhòspita paret nord del Triglav, el seu destí:

La cordada és una cosa molt estranya i important, té dos caps que decideixen si quedar-se o caure. És veritat, encara no sé qui podria lligar a l'altra banda, però continuaré escalant. Tantes vegades havia dit que ningú no s'ha d'acostar a la paret amb pensaments negres. Ara, però, penso que la gentussa que només busca plaer no en té mai, de pensaments negres o estranys. Mai. Mai no els passa pel cap pensar en la paret, en el perill. Aquesta munió d'egoistes, de bruts, de luxuriosos, d'hipòcrites, de superbs i creguts, d'aquells que tenen el cap ple de frases buides i que s'han posat un nom tan bonic «la nació», «la humanitat» —que jo, oi professor, hauré de servir a partir d'ara— aquesta munió no té res a fer allà on hi ha pau i silenci. Allà és el lloc dels solitaris. Com a molt n'hi pot haver dos en una cordada, dos que saben: quedar-se o caure. Viure o morir. Però quin sentit té quedar-se si tots sabem que durant tota la vida ens estem morint a poc a poc. Això és molt avorrit. I a més a més: la caiguda no és una caiguda. És un vol, vol. Mai no he sentit dir a un escalador que hagi caigut, així parlen els periodistes que llegiu a la tarda, amb una tassa de te al costat... l'escalador vola, tots ho dirien així, dirien que han volat... no hi ha cap dolor, ni corporal ni psíquic, només una gran excitació psíquica. Ho sé des del dia que vaig relliscar a Jalovec i vaig volar a dins d'una esquerdada. La tranquil·li-

338. Drago JANČAR, «Klementov padec», a *Tri igre*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988, p. 148.

tat segura que les coses havien d'anar d'aquesta manera, que un dia havia d'arribar l'hora de pagar tots els desafiaments, pensaments clars, molt ràpids sense por —mentre voles...³³⁹

L'*amor fati* de Klement és, però, només un dels punts de vista que l'espectador pot contemplar a dalt de l'escenari. La seva «tranquillitat segura que les coses havien d'anar d'aquesta manera» queda fortament qüestionada per l'actitud dels altres personatges del drama. Jančar, tant en aquesta obra teatral com en altres peces seves, ha sabut explotar molt hàbilment la possibilitat del drama de contraposar diferents punts de vista completament oposats. A *Klementov padec* els fets i les paraules dels altres anul·len i qüestionen el fervor de Klement. Sobretot l'amor de Milka té la força de relativitzar una actitud tan radical davant la vida. Milka és aquella noia la qual, diu Klement, no va ser capaç de convèncer que la solitud és necessària. Milka és per al filòsof només un dels seus experiments fracassats, que li van demostrar que no hi ha cap home capaç de viure tan al límit com ell. En canvi, per ella, Klement és l'única cosa que dóna sentit a la seva vida, però tot i això ella és conscient que no ha de seguir el seu camí, que no ha de girar l'esquena a tota la gent i que ha d'acceptar la vida tal com és, amb la brutícia, l'estupidesa i el conformisme. Per això, tot i l'expressa prohibició de Klement, continua veient altres companys de la universitat i amics, els rep a la seva habitació vestida només amb una camisa, seu amb ells a la mateixa taula, pren te amb galetes i menja pollastre amb els dits mentre participa en converses banals... Però només Milka sabrà sentir la veritable pena després de la mort de Klement, només per ella haurà mort un home, un amic, un ésser únic. Tots els altres, tots aquells que l'admiraven tant i que estaven disposats a seguir el seu exemple permetran que després d'aquesta misteriosa mort Klement esdevingui un ideal. Klement, que durant la seva vida va rebutjar el rol de líder tan decididament, esdevindrà en mans del professor i dels altres alumnes el símbol que anuncia una generació nova, decidida, lliure. Un dels seus antics companys proclamarà, amb to elegíac: «Tant sí com no cal acceptar els riscos. Perquè la vida que no és perillosa no és vida. Darrere seu! Cal vèncer, no cal viure».³⁴⁰ La corda que va cedir i va permetre el seu vol cap a l'eternitat trobarà un lloc al museu. En comptes d'un individu singular 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 és interessant perquè ens ha mostrat l'altra possibilitat de comportament de l'home davant de l'inevitable destí, però la raó principal per la qual l'he destacat del conjunt de l'obra de Jančar és perquè ens revela

339. Drago JANČAR, «Klementov padec», p. 149-150.

340. Drago JANČAR, «Klementov padec», p. 200.

una de les més grans diferències que hi ha entre el relat «Mort a Santa Maria de les Neus» i els altres tres relats que hem analitzat: «La senyoreta Else» de Schnitzler, «La novella» de Svevo i «L'impermeable de feltre» de Thomas Bernhard. La narració de Jančar adopta una perspectiva narrativa molt peculiar i aquesta és la causa per la qual el relat sobre la vida de Vladimir Semjonovič resulta absolut i ell apareix com un heroi sense màcula. La relativització que afecta el discurs de Klement a causa de poder-lo pronunciar sense cap intermediari i que a més a més pot ser confrontat amb els punts de vista dels altres personatges no és possible en un conte narrat des de la perspectiva objectiva que a «Mort a Santa Maria de les Neus» vol ser la descripció d'una mirada, molt pròxima a la mirada d'un àngel.

Schnitzler i Bernhard, en adoptar la forma de monòleg interior, aconseguen que el protagonista es caracteritzi a si mateix amb les seves pròpies paraules. El discurs d'Else, de l'advocat Enderer i les rèpliques entreteixides de Humer són comparables amb un discurs teatral per l'absència total de qualsevol comentari que guii el lector/espectador. Només el discurs crea el personatge. Svevo, per la seva banda, és el veritable mestre a l'hora de traslladar aquesta relativització a la narrativa. De cap manera aconseguirem crear-nos una imatge completa del seu vellet bondadós ni podrem resoldre totes les contradiccions que ens planteja el seu caràcter.

En canvi, el Vladimir de Jančar és un personatge esculpit com un monòlit, cap rastre d'una esquerra en el seu caràcter, cap feblesa. Per això, la narració «Mort a Santa Maria de les Neus» és la que més s'acosta a la imatge estereotipada que tenim sobre la tragèdia. Jančar ens parla sobre la ironia del destí, però en aquest relat no és capaç de crear una distància irònica envers el seu personatge. Svevo i Bernhard, i en part fins i tot Schnitzler, s'acosten perillosament a la tènue frontera entre tragèdia i comèdia i incorren en el perill de convertir els seus personatges en bufons. Necessàriament hem de recordar Walter Benjamin, que cridava l'atenció sobre el fet que el teatre necessita reis i bufons alhora, que la comicitat és el revers de la tristesa. La presència d'elements còmics i tràgics fa que el sentit últim de les narracions de Schnitzler, Svevo i Bernhard no es pugui trobar mai.

És aquí on descobrim perquè l'heroi noble i solitari de Jančar, pel qual no podem sentir altra cosa que compassió, és l'únic protagonista dels quatre contes i sembla difondre un missatge clar. «Nosaltres, amb prou feines, arribem a veure l'altre costat de riu, i tot i així no sempre»,³⁴¹ és la conclusió final del narrador, que volgudament implica el lector i l'obliga a reconèixer que la història de Semjonovič deu el seu interès al fet que nosaltres pensem el nostre món d'una manera igualment limitada com Vladimir pensa el seu.

341. Drago JANČAR, «Smrt pri Mariji Snežni», p. 92.

CONCLUSIÓ

Un cop hagiis despertat hauràs de continuar eternament despert. No tinc per costum despertar del somni les rebesàvies per ordenar-los que continuïn dormint!³⁴²

Hem començat a acostar-nos a la problemàtica relacionada amb el sentit tràgic a la literatura contemporània a través de la descripció d'un encontre en un parc d'una ciutat austríaca en el darrer terç del segle XX, en el qual està ambientat el relat de Thomas Bernhard «És una comèdia? És una tragèdia?». Ara acabem la reflexió recordant la trobada casual que es va produir un hivern al començament del segle XIX a la plaça central d'una ciutat alemanya entre dos homes de teatre. Heinrich von Kleist (1777-1811) descriu en l'assaig *Sobre el teatro de marionetas* (1810) en un to gairebé col·loquial com, tot i l'ambient hivernal, el primer ballarí de l'òpera d'aquesta ciutat s'entreté, dia rere dia, observant el teatre de titelles de fil instal·lat a la plaça del mercat. No és gens estrany que un fet així cridi l'atenció del narrador que conta aquesta anècdota. Per què algú que amb el domini del seu cos i dels seus gestos fa les delícies del públic a l'òpera sent la necessitat d'observar els moviments matussers dels titelles? Quina gràcia hi pot trobar? El ballarí respon, però ho fa d'una manera indirecta, explicant una altra petita història:

Un jove conegut meu havia perdut la innocència com a resultat d'una observació casual, davant els meus propis ulls i tot els esforços inimaginables després no havia aconseguit recuperar mai més el paradís d'aquesta innocència.³⁴³

Allò que li ha passat a aquest jove amic del ballarí és que un dia mentre es banyaven junts va repetir, per pura casualitat, el gest de Paris quan es treu l'estella del peu, representat en una coneguda estàtua. Per un instant el jove de carn i ossos va quedar congelat en una imatge tan perfecta que tots dos

342. Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, p. 298.

343. Heinrich von KLEIST, *Sobre el teatro de marionetas*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 33.

allà presents —tant el mateix noi com el ballarí, l'observador— van quedar meravellats. Més tard, però, en intentar repetir aquest gest, els moviments del jove es van transformar en una seqüència de gestos ridículs i mai més no va aconseguir imitar la postura que per uns moments li va conferir la bellesa d'una estàtua grega. És més, els seus intents obsessius d'aconseguir-ho van provocar una veritable desgràcia: «Un poder invisible i misteriós semblava envoltar com una xarxa de ferro el transcurs lliure dels seus gestos i un any més tard no es podia descobrir en el jove cap rastre de la seva bellesa passada.»³⁴⁴

Els moviments efectuats pels ballarins que omplen els escenaris no tenen gràcia a causa del mateix problema que va robar al protagonista adolescent d'aquesta història la seva bellesa. Els ballarins, mentre es mouen, pensen en els moviments que han de fer i amb això els moviments perden la naturalitat, els seus gestos relaten la voluntat que els guia, la voluntat de repetir un moviment considerat bell. El primer ballarí de l'òpera demostra per què es mereix encapçalar el conjunt de dansaires. Conscient de no poder repetir mai la gràcia d'un moviment involuntari, conscient de no poder recobrar mai la innocència d'algú que actua sense pensar en el seu rol, aquest artista es deleix davant els moviments mecànics dels titelles. El teatre que es va instal·lar a la plaça del mercat per distreure el poble funciona, per ell, «com la imatge del mirall còncav, que després d'haver-se ja allunyat cap a l'infinit, torna novament per sorpresa a prop nostre».³⁴⁵

Contemplar el teatre de titelles és una possibilitat per pal·liar els efectes d'una consciència que, com l'àcid més corrosiu, desintegra la confiança i a partir d'aquí tota la gràcia dels moviments que poden fer els homes. Els gestos mecànics dels titelles no obeeixen la voluntat del titellaire, perquè aquest com a molt pot controlar algun dels punts dels seus cossos flexibles. A causa d'això la majoria de moviments que efectua un titella corresponen a gestos incontrolables, a gestos que es produeixen a causa del centre de gravetat d'aquestes figures. Els seus gestos es regeixen, doncs, per un principi que es troba més enllà de la voluntat humana i manifesten la mateixa innocència que el gest d'un home que encara no és conscient de si mateix. Només en l'absència de saber-se jo mateix, de ser conscient del que faig es pot mostrar —com en un mirall còncav— la voluntat divina. Però aquest paradís d'innocència per als homes s'ha perdut per sempre.

El teatre de titelles és l'únic lloc on podem no veure reflectit l'artifici que amara tot allò que fem. La innocència perduda que el primer ballarí de l'òpera busca a la plaça d'una ciutat alemanya al principi del segle XIX és la causa del

344. Heinrich von KLEIST, *Sobre el teatro...*, p. 34.

345. Heinrich von KLEIST, *Sobre el teatro...*, p. 36.

declivi dels quatre herois que hem conegut en els relats analitzats. Un cop han començat la reflexió i la consciència sobre les pròpies accions no és possible aturar-les. L'efecte més corrosiu d'aquest procés és la pèrdua de confiança i de seguretat, però la conseqüència que té un abast més gran és el fet que a partir del moment que comença la reflexió sobre els propis actes s'obre l'escletxa entre l'aparença i la realitat, entre la representació i la vida.

Arthur Schnitzler va crear amb el seu relat «La senyoreta Else» el retrat d'una noia que no és capaç de seguir el camí que està previst per a una jove de família benestant perquè pensa i reflexiona sobre la seva situació i veu tota la falsedat que hauria d'acceptar si volgués seguir el patró de comportament que li està assenyalat. A causa de ser conscient que només actua, que només representa un paper, perd no només la seva bellesa, com l'amic adolescent sobre el qual parla el ballari de Kleist, sinó la seva vida.

En una clara oposició amb el punt de vista adoptat per Else, el vell bon-dadós en «La novella» d'Italo Svevo s'esforça molt per crear la seva imatge d'acord amb les normes que ell mateix accepta com a vàlides, però massa aviat s'adonà que tots els seus esforços són inútils. Per molt que intenti conservar l'aparença d'una persona feliç, «la corruzione dell'anima» ja ha començat el seu imparabile curs i el vellet es convertirà en víctima de la seva pròpia obsessió per trobar les causes de l'escissió entre la vida tal com és i el repartiment de rols que tothom accepta a fi de poder viure sense massa complicacions.

Thomas Bernhard, amb el relat «L'impermeable de feltre», va encara més enllà i crea un heroi que mai no s'arribarà a adonar com és de ridícul en el seu afany de repetir les accions dels altres, fet que ell considera una garantia per convertir-se en una persona reconeguda. Tota la vida de Humer es regeix per l'intent d'aconseguir imitar els actes dels homes de negocis del Tirol que ell considera més admirables. També en aquest relat trobem, doncs, l'analogia amb la petita anècdota narrada per Kleist sobre l'adolescent que imita el gest de Paris per convertir-se així en una estàtua digna de ser admirada. «Els moviments que feia tenien alguna cosa tan estranya que em va costar reprimir el somriure»,³⁴⁶ diu el ballari de Kleist. La vida de Humer està marcada pel mateix esforç de repetir un model i a causa d'això es converteix en la riota de la gent. No és estrany que un escriptor tan profundament conscient de l'artifici en el qual es converteix la vida de qualsevol persona a partir del moment que actua pensant en els seus actes ha estat capaç d'utilitzar i reelaborar precisament la metàfora de Kleist. En el drama de Thomas Bernhard *El imitador de voces* (1978),³⁴⁷ ens trobem amb un ballari que s'ha tornat paralític per sempre més perquè mentre ballava havia pensat en la complexitat dels passos que havia de fer.

346. Heinrich von KLEIST, *Sobre el teatro...*, p. 34.

347. Thomas BERNHARD, *El imitador de voces*, Madrid, Alfaguara, 1984.

Drago Jančar, en canvi, crea en la seva narració «Mort a Santa Maria de les Neus» un heroi tràgic que no corre cap perill de convertir-se en un personatge ridícul a causa de voler imitar un determinat patró de comportament. Tot i això, l'escletxa entre l'aparença i la realitat queda per a Vladimir Semjonovič igualment oberta. Kleist considera que la perfecció de les estàtues gregues és inassolible, per molt que l'home modern s'esforci a igualar-la. Els intents fracassats d'aconseguir l'aparença d'un model ideal són el fonament que ens ajuda a entendre la ridiculesa, la comicitat d'un acte. Els esforços de Semjonovič, però, són inútils en un altre sentit. Vladimir mai no podrà assolir el grau de perfecció en el coneixement del món. La visió divina queda fora del seu abast. La seva incapacitat d'endevinar la dimensió veritable de les coses, dels esdeveniments, el porta a la perdició. Vladimir es queda només amb la imatge superficial del món que l'envolta. L'oficial fugitiu de l'exèrcit imperial interpreta la presència de tropes russes a l'altra banda de riu com el final de la seva fugida, es veu a si mateix atrapat en una trampa. Semjonovič es mata a causa de l'error en la interpretació dels fets i es converteix d'aquesta manera en l'exemple de la limitada visió humana. El desenllaç de la seva tragèdia contrasta molt amb el final tràgic de «La senyoreta Else». La noia queda atrapada en una situació de la qual realment no hi ha cap sortida possible, totes les opcions que té a la seva disposició són igualment inacceptables. En el seu cas, el conflicte no es desencadena a causa d'un error que es podria haver evitat, sinó que la situació conflictiva en la qual queda presa la senyoreta Else té un caràcter inevitable. Else es troba en aquesta situació a causa d'haver bastit dins seu un món ideal. Aquesta noia bella i jove reconeix només els seus propis valors i està disposada a defensar-los a tot preu. Com es pot explicar la diferència entre les dues maneres de motivar el desenllaç tràgic que trobem en els relats de Jančar i Schnitzler?

Emil Staiger havia definit el conflicte tràgic, partint precisament de les obres de Heinrich von Kleist, com aquell cas que roba al protagonista el seu objectiu últim.³⁴⁸ En aquest mateix to, Christa Wolf ha escrit sobre la *Penthesilea* de Kleist (1808): «Els herois de Kleist, consciències inestables situades entre manaments insegurs que s'exclouen mútuament però que exigeixen obediència incondicional, es destrossen a si mateixos. No és un espectacle agradable. Comença la modernitat».³⁴⁹ La modernitat que Christa Wolf percep en les tragèdies de Kleist havia començat amb els canvis promoguts pel romanticisme alemany i en l'àmbit de la tragèdia aquest canvis es deuen en bona part a les idees de Friedrich Schiller. Isaiah Berlin, en el seu llibre *Las raíces del ro-*

348. Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, Atlantis, 1956.

349. Citat per Jorge RIECHMANN, «Modernidad de Heinrich von Kleist», a Heinrich von KLEIST, *Sobre el teatro...*, p. 7.

manticismo,³⁵⁰ recull el gir substancial que es va produir en la concepció del conflicte tràgic a partir d'obres com *Els bandits* (1781)³⁵¹ de Schiller d'una manera molt clara:

El xoc no es deu a un error, sinó a una classe de conflicte de caràcter inevitable, a elements sense connexió que es troben a terra, a valors que no es poden reconciliar.³⁵²

El destí tràgic d'Else s'acompleix, com en el cas de l'heroi romàntic, a causa de no haver estat disposada a renunciar als seus ideals. Aquesta obstinació és la que determina el seu pas a l'infortuni. En canvi, Vladimir Semjonovič és víctima d'una veritable *hamartia*, que per Berlin no es altra cosa que:

[...] un error que els deus enviaven als homes i que cap home subjecte a ells no podria haver evitat; encara que al principi, si aquests homes haguessin estat omniscients, no haurien comès errors tan greus i no s'haurien produït infortunis tan grans. Si Èdip hagués sabut que Laios era el seu pare, no l'hauria assassinat. Això és cert, en gran mesura, fins a les tragèdies de Shakespeare. Si Otel·lo hagués sabut que Desdèmona era innocent, cap desenllaç particular d'aquesta tragèdia no podria haver passat.³⁵³

Les quatre narracions formen part de la literatura que pertany a l'era moderna, al capvespre daurat del qual parla Srečko Kosovel (1904-1926)³⁵⁴ en el seu poema «Kons», titulat així amb la intenció de reivindicar la seva pertinença al moviment avantguardista.³⁵⁵ Els seus versos precedeixen aquest treball perquè descriuen l'oposició entre la civilització sense cor i el cor que no coneix civilització com una lluita exhausta. En el poema de Kosovel ressona l'oposició entre el principi apollini fonamentat en la raó i l'èxtasi dionisiaca

350. Isaiah BERLIN, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.

351. Friedrich SCHILLER, *Els bandits*, Barcelona, Institut del Teatre, 1996.

352. Isaiah BERLIN, *Las raíces...*, p. 32.

353. Isaiah BERLIN, *Las raíces...*, p. 31.

354. Srečko KOSOVEL, «Kons», a *Izbrane pesmi*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997, p. 78.

355. Durant la seva curta vida Srečko Kosovel no va publicar cap obra. Del seu llegat es van editar diverses col·leccions de poemes entre les quals destaca el recull titulat *Integrali*, del 1967. En el seu moment els poemes d'aquesta col·lecció van ser considerats com a exemples de *constructivisme* literari, desenvolupat a partir d'iniciatives d'artistes plàstics com Avgust Černigoj i Ljubomir Micič. Molts dels poemes inclosos en aquesta col·lecció es titulen «Konstrucija» («Construcció»), o d'una manera abreviada simplement «Kons». Posteriorment aquesta inclusió dins d'un nou *isme* es va revelar com a precipitada. Un dels millors coneixedors de la poesia de Srečko Kosovel, Vladimir Kralj, escriu: «A Kosovel li agradava l'expressió *constructivisme* en bona part a causa de la seva etimologia i també perquè s'avenia amb les seves idees expressionistes sobre la construcció d'una societat o Europa nova i millor.» Vlado KRALJ, «Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma», a *Primerjalna književnost*, vol. IX, núm. 2, Ljubljana, 1986, p. 40.

guiada pel cor, formulada en el pensament de Friedrich Nietzsche. La lluita entre els dos és interminable, la contínua barreja d'aquest dos principis no permet cap repòs en el port segur d'una sola veritat. Per això, diu Kosovel, el capvespre crema com foc. Allò que crema com foc en una civilització que no pot començar de bell nou és el coneixement, la reflexió sobre les forces que de veritat mouen el curs de les coses i que són immensament més poderoses que la voluntat de l'home de sotmetre's a la natura. Nietzsche troba en *El naixement de la tragèdia* la possible superació d'aquesta consciència:

L'home dionisiac s'assembla a Hamlet: tots dos han vist una vegada veritablement l'essència de les coses, tots dos l'han coneguda i senten nàusees d'actuar, ja que la seva acció no pot modificar per no res l'essència eterna de les coses, senten que és ridícul o afrontós que se'ls exigeixi tornar-se a ajustar al món descarrilat. El coneixement mata l'acció, per actuar s'ha d'estar envoltat pel vel de la il·lusió... Aquí, en aquest perill suprem de la voluntat, se'ns acosta l'art, com un mag que salva i que cura: únicament ell és capaç de retorçar aquests pensaments de nàusees sobre com n'és, d'espantosa i absurda, l'existència per convertir-los en representacions amb les quals es pot viure.³⁵⁶

Si les tragèdies es distingeixen, com diu Karl Jaspers, de les altres obres literàries a causa de la noció del saber tràgic que la veritat no és uniforme, llavors és clar per què han despertat tant d'interès en una era que va fer néixer la seva literatura de l'enfrontament conscient amb les ineludibles contradiccions de la realitat, una literatura que està impregnada del rebuig d'una innocència falsa i impossible.³⁵⁷ Heinrich von Kleist sap com és de difícil actuar sense pensar. El seu assaig *Sobre el teatro de marionetas* revela la condició de l'home modern:

El paradís està tancat amb set claus i l'àngel és darrere nostre; hauríem de girar el món per veure si per la part de darrere, en algun lloc, la porta s'ha tornat a obrir.³⁵⁸

Kleist constata el veritable estat de les coses, però no sense una certa enyorança. En canvi, en el mateix temps un altre compatriota seu, Friedrich Schlegel (1772-1829), introduïa a la reflexió sobre la literatura el concepte de la poesia universal progressiva, estretament lligat a la ironia romàntica. «Deixar-se portar a les ales de la reflexió poètica, potenciar contínuament aquesta reflexió i

356. Friederich NIETZSCHE, *Werke in drei...*, § 7.

357. Claudio MAGRIS, «La nueva inocencia», a *El anillo de Clarisse*, p. 413.

358. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p. 32.

multiplicar-la en una sèrie infinita de miralls»,³⁵⁹ va escriure en el «Fragment 116», publicat a la revista *Athenäum*. Friedrich Schlegel va desenvolupar així la idea que la reflexió és la interacció entre dos extrems, entre l'entusiasme i l'escepticisme. La veritat no és única, és oberta i no s'hi pot accedir. Dins d'una obra d'art lluiten dues forces: la voluntat positiva i l'entusiasme contra l'auto-limitació, la reflexió i l'escepticisme. L'exercici espiritual és necessari i ha de ser reconegut com a part integral de qualsevol cultura. Schlegel no busca una harmonia perfecta, sinó una contínua tensió, la contradicció i la forma de pensar que inclou dins seu el distanciament, la ironia. La revolució romàntica, amb la qual va començar la modernitat, significa el rebuig de la consciència ingènua, que no conté l'autocrítica, que no s'adona de les pròpies faltes. La modernitat vol dir ser conscient que mai no és possible assolir l'ideal.

Friedrich Schlegel en el «Fragment 116» pretenia «barrejar i fondre poesia i prosa, genialitat i crítica, poesia artística i poesia natural»³⁶⁰ i l'única forma literària possible que podria contenir tot això era per ell la novel·la, una novel·la com *Els anys d'aprentatge de Wilhelm Meister* (1774) de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Malgrat que Schlegel no es va dedicar a qüestions relatives a la tragèdia, el seu concepte de la ironia romàntica prepara el terreny per a la filosofia de Nietzsche³⁶¹ i amb això per a la duplicitat de sentit sense el qual la veritat tràgica, no només de les obres modernes, sinó de la literatura tràgica de tots els temps, no pot ser compresa.

A partir de l'obra de Friedrich Nietzsche *El naixement de la tragèdia* (1872) ha quedat clara la connexió entre la cultura que pertany al daurat capvespre, a l'era moderna i a la cultura grega, i per què la base d'aquesta unió passa per la concepció de la tragèdia. El naixement de la tragèdia de Nietzsche «representa el descobriment de les mateixes arrels històriques del conflicte en el qual està implicat l'home modern i segons el qual assumeix la ficció com a disfressa i com a arma».³⁶²

Gianni Vattimo en la profunda relectura de Nietzsche que trobem en el seu llibre *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación* (1974) recorda que les tesis del filòsof alemany comencen amb la convicció que «la nostra decadència pertany a una història de la qual forma part, com el moment inicial o en tot cas com a punt de referència privilegiat, precisament aquella era clàssica amb la qual es pretén confrontar-la».³⁶³ El món clàssic, que

359. Friedrich SCHLEGEL, *Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, p. 130.

360. Friedrich SCHLEGEL, *Obras selectas*, p. 130.

361. Ernst BEHLER, *Ironie et modernité*, p. 63-120.

362. Gianni VATTIMO, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona, Península, 1989, p. 22.

363. Gianni VATTIMO, *El sujeto y la máscara...*, p. 22.

troba la seva màxima expressió en les escultures gregues, és segons Nietzsche una il·lusió, una màscara que serveix per poder suportar l'existència. No cal dir com aquest punt de vista capgira completament la concepció sobre el món grec, de la qual naixia l'enyorança d'un passat perdut per sempre, l'enyorança del paradís inaccessible que alimenta un escrit com *Sobre el teatro de marionetas* de Heinrich von Kleist. A partir de Nietzsche queda clar no només que la innocència s'ha perdut per sempre, sinó que no havia existit mai.

«Nietzsche, instruït per Schopenhauer, descobreix que la reconciliació que el món clàssic ens presenta no només no realitza veritablement l'adequació recíproca entre ser i aparentar, sinó que contràriament (és necessari subratllar-ho), el clàssic és ja una manera de reaccionar defensivament davant la impossibilitat d'experimentar aquesta última reconciliació»,³⁶⁴ escriu al començament del seu llibre Gianni Vattimo. El filòsof italià té molt clar que tot el pensament de Nietzsche gira entorn del problema de la relació entre ser i aparentar, que és al mateix temps el problema primordial de tota la filosofia que vol ser «tràgica».³⁶⁵ En un món com el nostre, sense fonaments, sense estructures estables, sense essències ni garanties definitives és necessària una posició tràgica:

Una tal posició suposa que no es té necessitat de solucions finals, definitives i suposa també que el camp semàntic del terme *tragèdia* s'ha ampliat més enllà de l'àmbit estrictament teatral.³⁶⁶

Les reflexions de Gianni Vattimo a l'entorn de la filosofia de Nietzsche confirmen d'una manera indirecta la idea de la qual va néixer aquest treball d'investigació. He volgut demostrar a partir de quatre narracions breus que, més enllà dels lligams que uneixen els escriptors a una llengua, a una època, a un espai geogràfic, existeix en la literatura moderna un fons comú basat en una profunda escissió entre la realitat i l'aparença. Aquesta escissió impossibilita la veritat única i ha començat en el bressol de tota la cultura occidental, en la Grècia clàssica, amb el gènere més preuat de la seva literatura, amb la tragèdia àtica. En el segle v abans de Crist va néixer l'antinòmia que encara ara ens caracteritza: el contrast entre la impossibilitat de trobar un sentit a la vida i la necessitat urgent que en tenim. El postulat tràgic de la nostra condició és, com diu Remedios Àvila, que «ens sentim constrets, cridats, apellats per quelcom que no podem realitzar mai del tot».³⁶⁷

364. Gianni VATTIMO, *El sujeto y la máscara...*, p. 16.

365. Gianni VATTIMO, *El sujeto y la máscara...*, p. 18.

366. Gianni VATTIMO, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1986, p. 233.

367. Remedios ÁVILA, *Identidad y tragedia: Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 213.

Ara queda clar també per què la noció de la duplicitat de significats que Nietzsche va desenvolupar a partir de la seva reflexió sobre la tragèdia grega es pot estendre més enllà de les obres teatrals. «El dolor i el sofriment no són altra cosa que maneres d'indicar l'originària no-unitat del principi primordial de les coses, la duplicitat insuprimitible de l'ésser»,³⁶⁸ torna a aclarir Vattimo.

El conte curt difícilment pot ser considerat l'únic hereu de la veritat tràgica fora de l'àmbit estricte de l'art teatral. En aquest sentit mereix una consideració especial aquella classe d'obres literàries que en alemany s'anomena *Novelle*. Theodor Storm (1817-1888), un dels autors que van intentar definir la particularitat d'aquest gènere de narrativa curta tan preuat en la tradició alemanya, va escriure:

El conte d'avui és el germà del drama i la forma més estricta de la prosa. De la mateixa manera com el drama elabora els problemes més profunds de la vida humana; de la mateixa manera que el drama, el conte necessita per assolir la perfecció un sol conflicte central des del qual s'organitza tota la resta. Com a conseqüència d'això el conte té una forma tancada i bandeja tot el que no és substancial.³⁶⁹

Si, a aquesta consideració, hi afegim la tesi que per a aquestes obres de narrativa breu és característica una concentració dramàtica de l'acció, llavors arribem ràpidament a la conclusió, formulada per Schleiermacher,³⁷⁰ que el conte, a causa de la seva brevetat, s'allunya de l'èpica i s'acosta al drama. Malgrat que no podem pas negar que existeixen moltes obres de narrativa breu que tenen un conflicte estructurat dramàticament —un magnífic exemple és precisament «La senyoreta Else» de Schnitzler— és evident que l'objectiu d'aquesta investigació no va ser demostrar la gairebé inevitable concentració d'acció dins d'una obra literària breu. Si parlem de sentit tràgic no es tracta només de l'especial disposició d'elements narratius que s'agrupen al voltant d'un gir definitiu, sinó que les obres literàries que transmeten emocions tràgiques representen una qüestió molt més complexa. Per això mateix també podem relacionar amb aquesta problemàtica una narració com «La novella» de Svevo, encara que la seva trama no s'estructura d'una manera dramàtica.

Claudio Magris considera que la consciència moderna del món és la consciència sobre la crisi del sentit i aquesta és, potser, la millor manera d'entendre cap on apunta el sentit tràgic:

368. Gianni VATTIMO, *El sujeto y la máscara...*, p. 29.

369. Citat per Bruno von WIESE, *Novelle*, p. 2-3.

370. Vegeu Bruno von WIESE, *Novelle*, p. 3.

La consciència de la crisi del sentit comporta adonar-se perfectament dels conflictes implícits en cada acte de la vida, dels greuges que sempre es produeixen a algú a partir de qualsevol elecció, per molt necessària i irrenunciable que sigui, i que la violència i la culpa estan sempre a l'aguait en les accions humanes.³⁷¹

Si els gèneres literaris no són la frontera que permet discernir entre les obres literàries amb sentit tràgic i les que no comparteixen aquesta consciència de la duplicitat del sentit, on rau, doncs, la diferència? La resposta a aquesta pregunta la trobarem, entre altres, a l'article de Magris que acabem de citar, en la seva reflexió sobre la nova innocència de la qual va néixer una nova manera de fer art, la nova èpica:

En aquesta concepció s'expressa un càndid somni pastoral, el desig arcaic d'alliberar els actes de tota conflictivitat i contradicció i reconstituir aquesta innocència que Hegel sabia que era incompatible amb qualsevol acció humana i amb la pròpia vida conscient i responsable, que implica eleccions, judicis i decisions entre les esferes de valors diferents.³⁷²

Els quatre herois que ens han acompanyat pertanyen a un llinatge en el qual només neixen homes solitaris, capaços d'afirmar la vida tal com és. «Hi ha art evasiu, que funciona com a opiaci, que no tolera la veritat i que té necessitat de consol, d'apartar la mirada; i art diferent, que és capaç de mirar directament la veritat sense sucumbir»,³⁷³ escriu Remedios Ávila. Segons aquesta filòsofa, la fortalesa tràgica consisteix a ser capaç d'afirmar sense reserves també tot allò que l'existència té de problemàtic o d'inexplicable.

Søren Kierkegaard definia la predestinació dels herois grecs a través de la culpa hereditària. En el destí d'Antígona ressona, segons ell, «el trist destí d'Èdip, les repercussions tràgiques del qual es ramifiquen entorn de cadascun dels seus descendents».³⁷⁴ Abandonats i sols, amb la consciència tan lúcida que saben, com el nen orfe del conte inclòs a «Lenz» de Büchner,³⁷⁵ per a qui el sol vist de prop és només un gira-sol pansit i la terra un port ensorrat, Else i el vell bondadós, Humer, Enderer i Vladimir Semjonovič també comparteixen el destí d'un llinatge, el destí que es ramifica per les branques de l'estirp a través dels personatges tràgics en la literatura moderna i que exposa, una vegada i una altra, cada un dels seus membres en particular a la pregunta de Friedrich Nietzsche:

371. Claudio MAGRIS, «La nueva inocencia», a *El anillo de Clarisse*, p. 412.

372. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p. 424.

373. Remedios ÁVILA, *Identidad y tragedia...*, p. 230.

374. Søren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos II...*, p. 35.

375. Georg BÜCHNER, «Lenz», a *Werke...*, p. 176.

Estirp miserable d'un dia, fill de l'atzar i de la fatiga, per què em forces a dir-te allò que per a tu seria millor no sentir?³⁷⁶

Intentar assumir aquestes veritats amb dignitat, i fins i tot amb ironia, és tot el que es pot fer, com a mínim mentre dura l'espectacle, mentre siguin dalt de l'escenari els titelles de fil, els ballarins de gestos tremolosos o mentre els actors s'amaguin a les pàgines d'un llibre, tant se val. Però quan els llums es tornin a encendre, quan el llibre torni a trobar el seu lloc al prestatge, serà el transcurs de la vida, que ens proporciona la successió i l'oblit,³⁷⁷ que farà possible allunyar-nos de l'aterridora imatge de l'esfinx i dels seus enigmes.

376. Friederich NIETZSCHE, *Werke in drei...*, § 3.

377. Jorge Luis BORGES, *Edipo y el enigma*, p. 307.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÒTIL. «Poètica [Paral·lel entre la poesia i la història]». A: *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- ANDRIČ, Ivo. *El pont sobre el Drina*. Barcelona: Edicions 62, 1994.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: Das dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Berna: Francke, 1942.
- ÁVILA, Remedios. *Identidad y tragedia: Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona: Crítica, 1999.
- BALLART, Pere. «Els estudis literaris i el lloc de la teoria literària». A: ABELLAN, Joan; BALLART, Pere; SULLÀ, Enric. *Introducció a la teoria de la literatura*. Barcelona: Angle Editorial, 1997.
- BÁRBERI SQUAROTTI, Giorgio. «Il vecchione e la fanciulla». A: CACCIAGLIA, N.; FAVA GUZZETTA, L. [ed.]. *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*. Florència: Leo S. Olschki, 1994.
- BARTMANN, C. «Vom Scheitern der Studien. Das Schriftmotiv in Bernhards Romanen». *Text und Kritik: Thomas Bernhard* [Göttingen], núm. 43 (novembre 1991).
- BARTSCH; GOTSCHNIGG; MELZER [ed.]. *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein: Athenäum, 1983.
- BAUMER, Franz. *Arthur Schnitzler*. Berlín: Colloquium, 1992. [Köpfe des 20. Jahrhunderts]
- BECKETT, Samuel. «Fi de partida». A: *Teatre complet*. Vol. 1. Barcelona: Institut del Teatre, 1995.
- BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. París: Presses Universitaires de France, 1997.
- BENJAMIN, Walter. «Ursprung des deutschen Trauerspiels». A: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1972. [1a ed. de l'assaig, 1928]
- «Franz Kafka. Beim Bau der chinesischen Mauer». A: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1980.
- *La metafísica de la juventut*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Briefwechsel 1922-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. 4a ed. Buenos Aires: Losada, 1962. [1a ed., 1939]
- BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.
- BERNHARD, Thomas. «Ist eine Komödie? Ist eine Tragödie?». A: *Prosa*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- «Der Wetterfleck». A: *Mitland in Stilfs*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1971, p. 37- 82. [Abans de ser publicat en aquest recull de narracions, el conte va ser inclòs dins de l'antologia editada per Peter Handke, *Der gewöhnliche Schrecken*, Salzburg, 1969]
- *Corrección*. Madrid: Alianza, 1983.
- *Tinieblas. Relato autobiográfico. Discursos. Textos. Entrevista. Un estudio crítico*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- «La partida de caza». A: *Teatro*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- *Extinción: Un desmoronamiento*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- «Andar». A: *Relatos*. Madrid: Alianza, 1993.
- «El abrigo de loden». A: *El carpintero y otros relatos*. Madrid: Alianza, 1993, p. 115-150.
- *El imitador de voces*. Madrid: Alfaguara, 1984.
- *Historietes inexploradas: L'imitador de veus*. Barcelona: Empúries, 1985.
- BEST, Otto von. «Sekularisierte Eschatologie». A: BERNHARD, Thomas. *Der Wetterfleck: Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, 1974.
- BODEI, Remo. *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *La metáfora*. A: «Historia de la eternidad». A: *Obras completas*. Vol. I. Barcelona: Emecé, 1989.
- *La busca de Averroes*. A: «El Aleph». A: *Obras completas*. Vol. I. Barcelona: Emecé, 1989.
- «El jardín de senderos que se bifurcan». A: *Obras completas*. Vol. I. Barcelona: Emecé, 1989.
- «Atavares de la tortuga». A: *Obras completas*. Vol. I. Barcelona: Emecé, 1989.
- *La trama*. A: «El hacedor». A: *Obras completas*. Vol. II. Barcelona: Emecé, 1989.
- *Edipo y el enigma*. A: «El otro, el mismo». A: *Obras completas*. Vol. II. Barcelona: Emecé, 1889.
- *Simón Carbajal*. A: «La rosa profunda». A: *Obras completas*. Vol. III. Barcelona: Emecé, 1989. [1a ed. del conte, 1975]
- BOUISSY, André. «Les fondaments idéologiques de l'oeuvre de Italo Svevo». A: CONTINI, Gabriella [ed.]. *Svevo*. Palerm: Palumbo, 1996.
- BRECHT, Christoph. «Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen. Arthur Schnitzler und die sprachskeptische Moderne». *Text und Kritik* [Göttingen], núm. 138-139 (abril 1998).
- BUCCHERI, Mauro; COSTA, Elio [ed.]. *Italo Svevo: Tra Moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995.
- BÜCHNER, Georg. *Werke und Briefe*. Munic: DTV, 1980.
- *Lenz*. Stuttgart: Ernst Klett, 1980.
- CACCIAGLIA, N.; FAVA GUZZETTA, L. [ed.]. *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*. Florència: Leo S. Olschki, 1994.

- CAMERINO, Giuseppe Antonio. «Italo Svevo: significato e caratteri di una poetica mitteleuropea». A: CACCIAGLIA, N.; FAVA GUZZETTA, L. [ed.]. *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*. Florència: Leo S. Olschki, 1994.
- *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*. Milà: IPL, 1996.
- CAMUS, Albert. «Sur l'avenir de la tragédie». A: *Théâtre, récits, nouvelles*. París: Gallimard, 1962, p. 1701-1712.
- «Le Mythe de Sisyphe». A: *Essais*. París: Gallimard, 1962.
- CONTINI, Gabriella [ed.]. *Svevo*. Palerm: Palumbo, 1996.
- «Introduzione». A: SVEVO, Italo. *I racconti*. Garzanti, 1985.
- CORRIGAN, R. W. [ed.]. *Arthur Miller: A collection of critical essays*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1969.
- D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *Il comico*. Milà: Il Mulino, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. 4 ed. Barcelona: Anagrama, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: Pour une littérature mineure*. París: Ed. de Minuit, 1975.
- DEMET, Michel-François. «Los hermanos enemigos: Thomas Bernhard y Novalis». A: BERNHARD, Thomas. *Tinieblas. Relato autobiográfico. Discursos. Textos. Entrevista. Un estudio crítico*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- DITHLEY, Wilhelm. *Literatura y fantasía*. Mèxic: FCE, 1963.
- DITTMAR, Jens [ed.]. *Thomas Bernhard: Werkgeschichte*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1990.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. París: Gallimard, 1967.
- *El retorno de lo trágico*. Barcelona: Edicions 62, 1969.
- DONNENBERG, Josef. «War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse». A: BARTSCH; GOTSCHNIGG; MELZER [ed.]. *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein: Athenäum, 1983.
- DOROWIN, Hermann. «Die mathematische Lösung des Lebens. Überlegungen zur jüngsten Prosa Thomas Bernhards». A: BARTSCH; GOTSCHNIGG; MELZER [ed.]. *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein: Athenäum, 1983.
- DRAPER, R. P. [ed.]. *Tragedy: Developments in criticism*. Londres: Macmillan Press, 1980.
- DUPRE, Louis. «The sickness unto death. Critique of the modern age». A: PERKINS, Robert L. [ed.]. *The sickness unto death: International Kierkegaard comentary*. Vol. 19. Geòrgia (EUA): Mercer University Press, 1982, p. 85-106.
- DÜRRENMATT, Friedrich. *Theater: Essays und Reden*. Zuric: Diogenes, 1980.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Munic: DTV, 1976.
- ECO, Umberto. *Dels miralls i altres assaigs*. Barcelona: Destino, 1987.
- *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 1991.
- EICHENBAUM, Boris. «Como esta hecho *El capote* de Gógol». A: TODOROV, Tzvetan [ed.]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, 1970.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. 4a ed. Madrid: Alianza, 1982.
- *Mytho y realidad*. Barcelona: Labor, 1983.
- ELSE, Gerald F. *The origin and early form of Greek tragedy*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1965.

- *Aristotle's Poetics: the argument*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1967.
- ENDRES, Ria. «Das Dunkel ist nicht finster genug». A: JURGENSEN, Manfred [ed.]. *Bernhard: Annäherungen*. Berna; Munic: Francke, 1981, p. 9-14.
- FREUD, Sigmund. «Allgemeine Neurosenlehre». A: *Studienausgabe. Band I*. Frankfurt del Main: Fischer, 1969, p. 245- 447. [1a ed. de l'assaig, 1917]
- «Traumdeutung». A: *Studienausgabe. Band II*. Frankfurt del Main: Fischer, 1969, p. 264-271.
- *Die Umgestaltungen der Pubertät*. A: «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie». A: *Studienausgabe. Band V*. Frankfurt del Main: Fischer, 1969, p. 112-146. [1a ed. de l'assaig, 1905]
- «Psychopatologische Personen auf der Bühne». A: *Studienausgabe. Band X*. Frankfurt del Main: Fischer, 1969. [1a ed. de l'assaig, 1942]
- «Der Dichter und das Phantasieren». A: *Studienausgabe. Band X*. Frankfurt del Main: Fischer, 1969, p. 167-179. [1a ed. de l'assaig, 1908]
- *Los orígenes del psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1975 (carta del 15 d'octubre de 1897), p. 223-225.
- FREUD, Sigmund; BREUER, Joseph. *Études sur l'hysterie*. París: Presses Universitaires de France, 1956.
- FRITZ, Kurt von. *Antike und Moderne Tragödie*. Berlín: Walter de Grueter & Co., 1962.
- FRYE, Northop. «El mythos del otoño: la tragedia». A: *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1977, p. 271-293.
- GANTAR, Kajetan. *Antična poetika*. Ljubljana: DZS, 1985. (Literarni leksikon; 26)
- GARDNER, Helen. «The concept of the tragic today». A: *Religion and literature*. Londres: Faber, 1971, p. 90-118.
- GEIGER, Heinz; HAARMANN, Herman. *Aspekte des Dramas*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1978, p. 11-39.
- GENETTE, Gérard. «La retórica restringida». A: *Investigaciones retóricas II*. Barcelona: Buenos Aires, 1982. (Serie Comunicaciones), p. 203-222.
- «Géneros, tipos, modos». A: GARRIDO GALLARDO [ed.]. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco libros, 1988.
- GIANNANTONIO, Pompeo. «La Trieste mitteleuropea di Svevo». A: CACCIAGLIA, N.; FAVA GUZZETTA, L. [ed.]. *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*. Florència: Leo S. Olschki, 1994.
- GIOANOLA, Elio. *La narrativa tra '800 e '900: Svevo e Pirandello*. Faenza: TOOLS, 1991.
- GOGOL, Nikolai V. «L'abric». A: *Tres relats de Sant Petersburg*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.
- GROHOTOLSKY, Ernst. «Die Macht der Gewohnheit oder die Komödie der Dialektik der Aufklärung». A: BARTSCH; GOTSCHNIGG; MELZER [ed.]. *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein: Athenäum, 1983.
- GROSS, Helmut. «Biografischer Hindergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus». *Text und Kritik: Thomas Bernhard* [Göttingen], núm. 43 (novembre 1991).
- GUTHKE, Karl. *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart: Metzler, 1984.

- HANDKE, Peter. *Abschied des Träumers vom Neunten Land: Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerungen an Slowenien*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1991.
- HAŠEK, Jaroslav. *Les aventures del bon soldat Švejk*. Barcelona: Proa, 1994.
- HEBBEL, Friedrich. «Mein Wort über das Drama». A: *Werke 3: Theoretische Schriften*. Munic: Hanser, 1965, p. 545-577.
- «Vorwort zu Maria Magdalene». A: *Dramen*. Leipzig: Reclam, 1988.
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. «Über die wissenschaftliche Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften». A: *Werke 2: Jenaer Schriften (1801-1807)*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1970, p. 177-187.
- «Die dramatische Poesie». A: *Werke 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1970, p. 474-574.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemayer, 1953, p. 167-175 (§ 35 - § 38: «Das alltägliche Sein des Da und das Verfallen des Daseins»).
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. «Ein Brief». A: *Erzählungen: Erfundene Gespräche und Briefe: Reisen*. Frankfurt del Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1979.
- HÖLDERLIN, Friedrich. «Anmerkungen zum Oedipus. Anmerkungen zur Antigona». A: *Sämtliche Werke. Fünfter Band*. Stuttgart: Kohlhammer, 1962.
- «Grund zum Empendokles». A: *Sämtliche Werke. Vierter Band*. Stuttgart: Kohlhammer, 1962.
- *Ensayos*. Madrid: Hyperion, 1976.
- HÖLLER, Hans. «*Es darf nichts Ganzes geben, und In meinen Büchern ist alles künstlich*. Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbildes von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache». A: JURGENSEN, Manfred [ed.]. *Bernhard: Annäherungen*. Berna; Munic: Francke, 1981.
- *Thomas Bernhard*. Hamburg: Rowohlt, 1993.
- HÖNIG, Dieter. «La décima identidad. Algunas notas sobre las condiciones de la producción literaria en Austria». A: BERNHARD, Thomas. *Tinieblas. Relato autobiográfico. Discursos. Textos. Entrevista. Un estudio crítico*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- HRIBAR, Tine. «Zakoni Franza Kafke». A: KAFKA, Franz. *Babilonski rov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- HUNTEMANN, Willi. «Treue zum Scheitern. Bernhard, Beckett und die Postmoderne». *Text und Kritik: Thomas Bernhard* [Göttingen], núm. 43 (novembre 1991).
- HUXLEY, Aldous. «Tragedy and the whole truth». A: DRAPER, R. P. [ed.]. *Tragedy: Developments in criticism*. Londres: Macmillan Press, 1980, p. 151-157. [1a ed. de l'assaig, 1931]
- IBSEN, Henri. *Espectres*. Barcelona: Institut del Teatre.
- INKRET, Andrej. «Noč arheologov». A: JANČAR, Drago. *Halštat*. Ljubljana: Nova revija, 1996.
- «Jančarjeve tri tragikomedije». A: JANČAR, Drago. *Tri igre. Dedalus. Klementov padec. Zalezujoč Godota*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- IONESCO, Eugène. *Antidotes*. París: Gallimard, 1977.
- JACQUOT, J. *Le théâtre tragique. Études*. París: CNRS, 1965.
- JANČAR, Drago. «Klementov padec». A: *Tri igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.
- *Terra incognita*. Klagenfurt: Wieser, 1989.

- «Pogled angela». A: *Ultima creatura*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- «Smrt pri Mariji Snežni». A: *Ultima creatura*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. [1a ed. del conte, 1985]
- *Veliki briljantni valček*. Ljubljana: DZS, 1996.
- *Ko se nasanjamo, bomo spali naprej: Pogovori*. Klagenfurt; Ljubljana; Viena: Mohorjeva založba, 1997.
- JANČAR, Drago; MICHIK, Adam. *Disput ali Kje smo, kam gremo?* Klagenfurt (Celovec): Wieser, 1992.
- JASPERS, Karl. «Vollendung der Wahrheit in ursprünglichen Anschauungen (Beispiel: das tragische Wissen)». A: *Von der Wahrheit*. 3a ed. Munic; Zuric: Piper, 1983, p. 917-960. [1a ed., 1947]
- JONARD, Norbert. *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*. París: Société les belles lettres, 1969.
- JONES, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. Londres: Victor Gollancz, 1949. [1a ed., 1910]
- JURGENSEN, Manfred [ed.]. *Bernhard: Annäherungen*. Berna; Munic: Francke, 1981.
- «Sprachpartituren des Thomas Bernhards». A: JURGENSEN, Manfred [ed.]. *Bernhard: Annäherungen*. Berna; Munic: Francke, 1981.
- KAFKA, Franz. «Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus der Nachlaß». A: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt del Main: Fischer Tanschenbuchverlag, 1992.
- «Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß». A: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt del Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1992.
- «Tagebücher. 1901-1919». A: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt del Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1992.
- «Tagebücher. 1914-1923». A: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt del Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1992.
- *Carta al padre*. Barcelona: Lumen, 1996.
- KAUFMANN, Walter. *Tragedia y filosofía*. Barcelona; Caracas: Seix Barral, 1978.
- KELLER, Werner [ed.]. *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: WBG, 1976.
- KEZICH, Tullio. «Sfortune e fortune del teatro di Svevo». A: MARCHI, Marco [ed.]. *Italo Svevo oggi*. Florència: Vallecchi, 1979.
- KIERKEGAARD, Søren. *La enfermedad mortal (o de la desesperación y el pecado)*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- «The tragic in ancient drama reflected in the tragic in modern drama». A: *Either/or*. Princeton (Nova Jersey): Princeton University Press, 1987.
- *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*. Màlaga: Àgora, 1998.
- KIŠ, Danilo. *The encyclopedia of the dead*. Londres; Boston: Faber and Faber, 1989.
- «Variations sur des thèmes d'Europe centrale». A: *Homo poeticus*. París: Fayard, 1993, p. 77-102.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre el teatro de marionetas*. Madrid: Hiperión, 1988.
- KLUG, Christian. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- KOMMERELL, Max. *Lessing y Aristóteles: Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid: Visor, 1990.

- KRISTEVA, Julia. *Solei noir: Dépression et mélancolie*. París, 1987.
- KORON, Alenka. «Italo Svevo in obdobje». A: SVEVO, Italo. *Kratko sentimentalno potovanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.
- KOSOVEL, Srečko. «Kons». A: *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.
- KUNDERA, Milan. «The tragedy of central Europe». A: *New York Review of Books* (26 d'abril de 1984), p. 33-38.
- *L'art de la novel·la*. Barcelona: Destino, 1987.
- «Three contexts of art. From nation to world». A: *Cross Currents* [New Haven; Londres: Yale University Press], núm. 12 (1993).
- LANGER, Susanne. «Feelig and form». A: *Theory of art*. 1953, p. 351-366.
- LARTICHAUX, Jean-Yves. «Thomas Bernhard ¿es pesimista?». A: BERNHARD, Thomas. *Timieblas. Relato autobiográfico. Discursos. Textos. Entrevista. Un estudio crítico*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- LAURETIS, Teresa. «La sintassi del desiderio. Struttura e forma del romanzo sveviano». A: CONTINI, Gabriella [ed.]. *Svevo*. Palerm: Palumbo, 1996.
- LEECH, Clifford. *Tragedy*. Londres; Nova York: Routledge, 1969.
- LERSCH-SCHUMACHER, Barbara. «Ich bin nicht mütterlich. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*». *Text und Kritik* [Göttingen], núm. 138/139 (abril 1998).
- LESKY, Albin. *Die griechische Tragödie*. 4a ed. Stuttgart: Alfred Kröner, 1968. [1a ed., 1938]
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Lessings Werke*. Frankfurt del Main: Insel Verlag, 1967.
- *La dramaturgia d'Hamburg*. Barcelona: Edicions 62, 1987 (Publicacions de l'Institut del Teatre).
- LLOVET, Jordi. «La transformació de Franz Kafka». A: KAFKA, Franz. *La transformació*. Barcelona: Proa, 1978.
- LUKÁCS, György. «Metafísica de la tragèdia». A: *L'ànima i les formes*. Barcelona: Edicions 62, 1984. (Clàssics del Pensament Modern), p. 209-234.
- LYNCH Enrique. *El merodeador: Tentativas sobre filosofía y literatura*. Barcelona: Anagrama, 1990, p. 177-208.
- MAGRIS, Claudio. *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Müller, 1966.
- «Presentazione». A: SVEVO, Italo. *I racconti*. Garzanti, 1985.
- *El anillo de Clarisse*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- MAGURSHAK, Dan. «Despair and everydayness: Kierkegaard's corrective contribution to Heidegger's notion of fallen everydayness». A: PERKINS, Robert L. [ed.]. *The sickness unto death: International Kierkegaard comentary*. Vol. 19. Geòrgia (EUA): Mercer University Press, 1982, p. 209-238.
- MAIER, Bruno. *Italo Svevo*. Milà: Mursia, 1961.
- «Introduzione». A: SVEVO, Italo. *Opera omnia*. Vol. III: *Racconti, saggi, pagine sparse*. Milà: Dall'Oglio, 1968.
- MAHLER-SCHÄDER, Elisabeth. «Svevo e Schnitzler: affinità culturali». A: CACCIAGLIA, N.; FAVA GUZZETTA, L. [ed.]. *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*. Florència: Leo S. Olschki, 1994.
- MANN, Otto. *Poetik der Tragödie*. Berna: Francke, 1958.

- MANN, Thomas. «Tonio Kröger». A: *Der Tod in Venedig: Erzählungen*. Frankfurt del Main: Fischer, 1989. [1a ed. del conte, 1903]
- *La muntanya màgica*. Barcelona: Proa, 1992.
- MARCHI, Marco [ed.]. *Italo Svevo oggi*. Florència: Vallecchi, 1979.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- *La ficción narrativa*. Múrcia: Universitat de Múrcia.
- MAURON, Charles. *Psicocrítica del género cómico*. Madrid: Arco Libros, 1998, p. 25-32.
- MAYERHOFER, Nicolas J. [ed.]. *Thomas Bernhard*. Berlín: Colloquium Verlag, 1989.
- MILLER, Arthur. *Introduction to the collected plays*. Nova York: The Viking Press, 1967, p. 3-55.
- MITTERMAYER, Manfred [ed.]. *Thomas Bernhard*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995.
- MOREL. *La tragédie*. París: A. Colin, 1964.
- MUKAŘOVSKI, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- «Two studies of dialoge». A: *The word and verbal art*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1977.
- MÜLLER, Wolfgang G. «Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett». A: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1982.
- MUSARRA-SCHRÖDER, Ulla. «Italo Svevo e la modernità europea». A: CACCIAGLIA, N.; FAVA GUZZETTA, L. [ed.]. *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del convegno internazionale (Perusa, 1992)*. Florència: Leo S. Olschki, 1994.
- MUSIL, Robert. «La Europa desamparada o un viaje por las ramas». A: *Ensayos y conferencias*. Madrid: Visor, 1992, p. 109-124.
- *L'home sense qualitat*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- NABOKOV, Vladimir. «La tragédie de la tragédie». A: *L'homme de l'URSS*. París: Fayard, 1987, p. 297-318.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1972.
- «Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus». A: *Werke in drei Bänden. Erster Band*. Darmstadt: WBG, 1997.
- *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: EDAF, 1998.
- OFFERMANS, Ernst. *Arthur Schnitzler: Die Komödienwerke als Kritik des Impressionismus: Kritische Information*. Munic: Wilhelm Fink, 1973.
- OLSON, Elder [ed.]. *Aristotle's «Poetics» and English literature*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1965.
- *Tragedia i teoria del drama*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985. [1a ed., 1961]
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus, 1987.
- PERKINS, Robert L. [ed.]. *The sickness unto death: International Kierkegaard commentary*. Vol. 19. Geòrgia (EUA): Mercer University Press, 1982.
- PERLMANN, Michaela L. *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler, 1987. (Realien zur Literatur, Band 239)

- PETERSEN, Jürgen H. «Beschreibung einer sinnentleerten Welt. Erzählthematik und Erzählverfahren in Thomas Bernhards Romanen». A: JURGENSEN, Manfred [ed.]. *Bernhard: Annäherungen*. Berna; Munic: Francke, 1981.
- PFABIGAN, Alfred. *Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment*. Viena: Paul Zsolnay, 1999.
- PLESSNER, Helmuth. *La risa y el llanto*. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- POE, Edgar Allan. «The philosophy of composition». A: *Selected prose and poetry*. Nova York: Reinehart, 1950, p. 373-383.
- POLHEIM, Karl Konrad [ed.]. *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel, 1981.
- RACINE, Jean. *Théâtre complet*. París: Garnier, 1980, p. 576-578.
- RAPHAEL, D. D. *The paradox of tragedy*. Indiana University Press, 1960, p. 13-36.
- REHDER, Helmut. «Literary criticism and the existentialism of Jaspers». A: SCHILPP, Paul Arthur [ed.]. *Karl Jaspers*. Nova York: Tudor, 1957.
- REY, William H. *Arthur Schnitzler: Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlín: Erich Schmidt, 1968, p. 49-86.
- RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1969.
- ROBERT, Marthe. *Acerca de Kafka: Acerca de Freud*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- SACCONE, Eduardo. «Il giorno e la notte: Riflessioni sulla *Novella* di Svevo». A: *Modern language notes: Italian issue* [Baltimore: The John Hopkins University], vol. 113, núm. 1 (gener 1998), p. 108-120.
- SAÏD, Susanne. *La faute tragique*. París: Maspero, 1978.
- SAVELLI, Guilio. *L'ambiguità necessaria: Zeno e il suo lettore*. Milà: Francoangeli, 1998.
- SCHADEWALDT, Wolfgang. «Furcht und Mitleid. Zu Lessings Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes». A: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1956.
- SCHIEFFEL, Michael. «Vita Arthur Schnitzler». *Text und Kritik* [Göttingen], núm. 138-139 (abril 1998).
- SCHIEBLE, Hartmund. *Schnitzler*. Hamburg: Rowohlt, 1976.
- SCHELER, Max. «Zum Phänomen des Tragischen». A: *Vom Umsturz der Werte*. Berna; Munic: Francke, 1972, p. 149-161.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. «Schriften zur Philosophie der Kunst». A: *Schellings Werke*. Munic: Beck, 1979.
- *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- SCHILLER, Friedrich. «La novia de Mesina. Prólogo del autor. El empleo del coro en la tragedia». A: *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 971-977.
- *Els bandits*. Barcelona: Institut del Teatre, 1996.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur*. Stuttgart: Kolhammer, 1966, p. 7-18.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Obras selectas*. Madrid: Fundación universitaria española, 1983.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. «Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhards *Gehen*». A: JURGENSEN, Manfred [ed.]. *Bernhard: Annäherungen*. Berna; Munic: Francke, 1981.

- *Der Übertreibungskünstler: Zu Thomas Bernhard*. Viena: Sonderzahl, 1986.
- SCHNITZLER, Arthur. «Die Toten schweigen». A: *Erzählungen*. Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1950, p. 105-120.
- «Mein Freund Ypsilon». A: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Band I*. Frankfurt del Main: Fischer, 1961.
- «Fräulein Else». A: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Das erzählerische Werk. Band 5*. Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1978, p. 209-266. [1a ed. del conte, 1924]
- *La senyora Berta Galan*. 2a ed. Barcelona: Proa, 1982. [1a ed., 1930]
- *La senyoreta Else*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.
- *Anatol*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.
- SCHNITZLER, Heinrich [ed.]. *Arthur Schnitzler. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*. Frankfurt: Fischer, 1981.
- SCHOPENHAUER, Arthur. «Die Welt als Wille und Vorstellung». A: *Sämtliche Werke: Band II*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1960. [Especialment «Zur Ästhetik der Dichtkunst» (cap. 37), p. 544-562]
- SILK, M. S.; STERN, J. P. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge University Press, 1981.
- SORG, Bernhard. *Thomas Bernhard*. Munic: Beck, 1977, p. 158-161.
- STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich: Atlantis, 1956.
- STEINBERG, M. W. «Arthur Miller and the idea of modern tragedy». A: CORRIGAN, R. W. [ed.]. *Arthur Miller: A collection of critical essays*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1969, p. 81-93.
- STEINER, George. *The death of tragedy*. 4a ed. New Haven; Londres: Yale University Press, 1996. [1a ed., 1961]
- STRINDBERG, August. «Senyorita Julia. Prólogo de autor». A: *Teatro escogido*. 4a ed. Madrid: Alianza, 1999. [1a ed., 1982]
- STUZ, Johann. «Zur Autobiographienwerk». A: BARTSCH; GOTSCHNIGG; MELZER [ed.]. *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein: Athenäum, 1983.
- SULLÀ, Enric [ed.]. *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori), 1996.
- SVEVO, Italo. *Opera omnia*. Vol III: *Racconti, saggi, pagine sparse*. Milà: Dall'Oglio, 1968.
- «La novella del buon vecchio e della bella fanciulla». A: *Opera omnia*. Vol III: *Racconti, saggi, pagine sparse*. Milà: Dall'Oglio, 1968. [1a ed. del conte, 1926-1928]
- *La consciencia de Zenó*. Barcelona: La Magrana, 1999.
- SWALES, Martin. «Arthur Schintzler». A: POLHEIM, Karl Konrad [ed.]. *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel, 1981, p. 421-433.
- SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- *Hölderlin Studien*. Stuttgart: Suhrkamp, 1970.
- *Teoría del drama moderno: Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.
- TANI, Stefano. «La Giovane Narrativa: emerging Italian novelists in the eighties». A: D'HAEN, Theo; BERTENS, Hans [ed.]. *Postmodern fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi; Anvers: Restant, 1988.
- TODOROV, Tzvetan [ed.]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, 1970.

- TOPORIŠIČ, Tomaž. «Uvodne opombe». A: JANČAR, Drago. *Veliki briljantni valček*. Ljubljana: DZS, 1996, p. 6-31.
- TÖTEBERG, Michael. «Höhenflüge im Flachgau. Die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard». *Text und Kritik: Thomas Bernhard* [Göttingen], núm. 43 (novembre 1991).
- TUNNER, Erika. «Scheitern mit Vorbedacht». A: JURGENSEN, Manfred [ed.]. *Bernhard. Annäherungen*. Berna; Munic: Francke, 1981.
- TUSCANO, Pasquale. *L'integrazione impossibile. Letteratra e vita in Italo Svevo*. Milà: IPL, 1985.
- TXÈKHOV, Anton. «La gavina». A: *Teatre complet*. Vol. II. Barcelona: Institut del Teatre, 1999.
- VATTIMO, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Península, 1986.
- *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península, 1989.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. *Arthur Schnitzler: aspectos socioliterarios de su obra: Tesis doctoral*. Universitat Complutense de Madrid. Facultat de Filologia. Departament de Llengua i Literatura Germàniques, 1985.
- VERNANT, Jean-Pierre. «La tragedia griega: problemas de interpretación». A: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio [ed.]. *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. 2a ed. Barcelona: Barral Editores, 1972, p. 295-317.
- VIRK, Tomo. «Temni angel usode. Prozni opus Draga Jančarja». A: JANČAR, Drago. *Ultima creatura*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- WEINZERL, Ulrich. *Arthur Schnitzler: Lieben, träumen, sterben*. Frankfurt del Main: Fischer, 1994.
- WIESE, Benno von. *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. 3a ed. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1955. [1a ed., 1948]
- WIESE, Bruno von. *Novelle*. 7a ed. Stuttgart: Metzler, 1978. [1a ed., 1963]
- WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. Londres: Chatto&Windus, 1966.
- WUNBERG, Gotthart. «Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseingeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft». *Text und Kritik* [Göttingen], núm. 138-139 (abril 1998).
- YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. *Freud on women*. Londres: The Hogarth Press, 1990.

