

SEGONS ELS ÀNGELS, ELS HOMES SÓN TERRIBLES

Diàleg entre Drago Janèar i Arnau Pons, moderats per Simona Škrabec

L'acte va començar amb la lectura del poema de Dane Zajc del poemari *La llengua de terra* (*Jezik iz zemlje*, 1961):

Dane Zajc (1929 - 2005)

Bola de cendra

Durant molt de temps portes foc dins de la boca.
Durant molt de temps l'amagues.
Darrere la tanca òssia de les dents.
L'acorralles dins de la línia blanca dels llavis.

Saps que cap persona no ha de sentir
l'olor de fum de la teva boca.
Recordes que les cornelles negres maten la que és blanca.
Per això tanques la boca amb clau.
I l'amagues.

Però, algun dia sents que hi ha una paraula a la teva boca.
La cavitat del teu cap ressona a causa d'ella.

Llavors és quan comences a buscar la clau.
Durant molt de temps la busques.
En trobar-la obres la molsa dels teus llavis.
Obres el rovell de les teves dents.
I cerques la llengua.
Però, la llengua no hi és.
Llavors vols dir una paraula.
Però, la boca és plena de cendra.

I en lloc de paraula, una bola de cendra
baixa rodolant vers el sutge
de la teva gola.
Per això llences la clau rovellada.

Llavors et fas una llengua nova, feta de terra.
Una llengua que fa paraules d'argila.

ŠKRABEC: *Després d'aquesta lectura, la meua primera pregunta s'adreça a Arnau Pons. En el teu llibre Desertar es repeteix amb insistència una frase: «Què hi tenc, a dins la boca?» És una pregunta potser excessivament vasta per intentar respondre-la aquí, però em sembla apropiat d'encetar la conversa sobre la literatura pensant en la llengua. Al teu poema, la impossibilitat de diàleg provoca dolor físic, fa emmalaltir. Els teus poemes, doncs, no han fugit cap a les «paraules d'argila», com diu el poeta eslovè Dane Zajc. La literatura on se situa, quin espai obre?*

PONS: Penso que més aviat caldria capgirar els termes. La malaltia —o, millor dit, la consciència del dolor— no és l'efecte sinó la causa de la conversa que es desplega a *Desertar*: el mal suscita una pregunta en l'únic personatge del poema. Convé assenyalar que tan sols hi ha un personatge (o protagonista), i no té nom, simplement ve introduït per un «ell», el pronom de la tercera persona (per a Benveniste, «la no-persona»), tot i que més endavant passarà a tenir l'estatut de la primera persona, és a dir, d'un «jo». Aquest «ell» (que en certa manera podríem associar amb el Job bíblic) qüestiona doncs una alteritat que no li respon —i en l'espai autònom del poema, aquesta alteritat és Déu. Aleshores, la manca de resposta dóna lloc a l'escenificació d'una conversa, és a dir, l'evitació del diàleg —el fet que l'*alteritat majúscula* hagi refusat la paraula a aquell que li adreçava la paraula— fa que una conversa sobre aquell refús sigui més obligada que mai. La malaltia no és, doncs, el resultat de la impossibilitat del diàleg. El mal enceta l'obra amb la seva alquímia. L'home del poema es desperta tocat per l'or d'un dolor intens, i aquest mal físic esperona en ell una pregunta, que, en no rebre cap mena de resposta, dóna lloc a un vessament de mots en el qual van apareixent els diferents pronoms (com en una mena de reflexió lingüística): un jo, un tu, un ell, un nosaltres,

un tu-vosaltres. Malgrat tot, el personatge ha fet sentir la seva veu, i també ha enregistrat, paradoxalment, en la seva conversa obstinada, el silenci de l'alteritat.

En el Llibre de Job, Déu finalment respon (tot i que els entesos diuen que es tracta d'un afegit posterior), però aquí el silenci de l'alteritat és la garantia de l'èxit del poema. *Desertar* acaba amb un «sí», que es pot associar amb el «sí» final de l'*Ulisses* de Joyce i també amb les reflexions sobre el «sí» a *L'estrella de la redempció* de Franz Rosenzweig (em vaig servir molt de les consideracions sobre els pronoms que també hi fa Rosenzweig mateix en comentar *El Càntic dels Càntics*).

Cuito a dir que vaig voler fer un ús una mica irònic de l'obsessió dialògica dels místics i dels profetes, que són capaços de conversar amb Déu, de sentir Déu. Al mateix temps, vaig voler al·ludir d'una manera prou evident a un text en prosa de Celan, que va escriure justament quan es va adonar que el seu diàleg amb Adorno era impossible. El començament del meu poema apunta, a més, al *Nabí* de Josep Carner, per mitjà d'una inversió de la imatge del sol. En el *Nabí*, Jonàs sent una veu a la qual no vol respondre. Déu no és escoltat. De fet, en el Llibre de Jonàs l'experiència de la mística hi apareix capgirada: és Déu qui no és escoltat per l'home, és Déu qui veu com el seu diàleg és refusat —tot i que és Déu qui, al final, guanya la partida.

Pel que fa a la *Conversa a la muntanya*, tothom sap que el text no plasma una conversa real, però sí una tramesa que Celan va fer a Adorno, a pesar de la incompatibilitat de les seves posicions envers la poesia després d'Auschwitz. Celan li mostrava amb l'escenificació d'una conversa entre el Jueu Gross (Gran) i el Jueu Klein (Petit) tot el que Adorno no era. La prosa de Celan és molt més dialèctica que aquella filosofia que se'n reclama.

La literatura obre doncs l'espai per a la conversa (el *Gespräch*) quan l'altre no vol escoltar, és a dir, quan el qui escriu viu l'experiència de les tenebres del tu. En la teva presentació de Drago Janèar, i concretament de la novel·la que avui donem a conèixer als lectors catalans, *Katarina, el paó i el jesuïta*, tu mateixa has dit:

«El cel de les seves obres literàries és buit. Els motius religiosos són una màscara, les imatges dels sants a les esglésies amaguen el buit que

molts dels seus protagonistes descobreixen. L'home té només la seva existència trencadissa, vulnerable, finita, per lluitar contra totes les idees escatològiques. I ha d'aprendre a viure amb el buit, amb la decepció. Perquè si alguna por confessa Janèar en la seva literatura, és la por davant de les idees que enceguen. Cal creure en l'home, en la justícia, en la bondat, tot i que sabem que al final no hi haurà cap recompensa. Com la Katarina, que en té prou de tocar en la foscor un bagul qualsevol, no li cal comprovar si era autèntic, si sota la tapa de pedres precioses realment hi havia els ossos dels sants. En té prou amb la seva pròpia força, no necessita cap intervenció celestial per viure d'acord amb els manaments del seu cor.»

Es tracta de convocar no tan sols el buit que hi ha a fora sinó també la latència del «tu» que un mateix porta a dins. No s'escriu pas un monòleg —tal com suposava Gottfried Benn. El que jo pretenia amb *Desertar* era despertar la consciència de l'alteritat en un mateix. L'entenebriment de l'alteritat a fora permet l'aparició auroral d'una alteritat a dins, que ens reforça i ens assisteix en la desolació. Aquí no són, doncs, «paraules d'argila» el que s'afaiçona, el que es modela; és més aviat l'alè del solitari, amb l'aire que es respira, i que té unes cesures entre la inspiració i l'expiració. Parlo d'una escriptura pneumàtica. Amb aquesta introspecció s'accedeix a la rèplica.

El poema de Dane Zajc, al qual fas referència, és impressionant i em recorda, una mica de resquitllada, amb aquest foc dins la boca, el poema que enceta el meu primer llibre, *A desclòs*. Hi veig, si més no en el to, una certa semblança. No em puc estar de llegir-lo. Diu així:

RATLLES LES AIGÜES,
 jus l'òmfal, clos,
 i una mà t'estira cap a un cel que plora,
 i surts,
 enmig de dits sedecs de ta negror,
 com llot pudent,
 amb festa boja i fart de viure;

passes a frec dels arbres, crides
 l'amàs de vesc, la lletja bèstia
 que amb tu ha nascut;
 tremoles l'aigua, carc, i dins l'escorça
 que t'ha ofegat et recargoles
 com una mort dins l'ull que et va crear.
 Des d'un malson, des d'una fosca,
 ara escups foc i fosca, i fosca;
 t'entebiones, cerques
 com una serp aquell mugró de roca:
 l'eixugues.
 Fas amargor dins l'amargor de boca.
 Fas l'olor de ton pare.

Hi ha hagut un naixement, que implica una filiació, i, alhora, amb l'eclosió dels mots, un desdoblament. Aquest és el poema que enceta el llibre i per tant apunta sobretot a la figura del poeta. "Ratlles les aigües" diu que, juntament amb l'autor, neix una bèstia que és com una mena de bessó seu: seria la seva percepció de l'horror en el món. I també diu: «i ara escups foc i fosca, i fosca». D'ençà del naixement, hi ha dues racions de fosca i una ració de foc. El poeta, tal com jo el concep, s'ha de valer d'això. No té res més.

JANÈAR: Jo no escric poesia, no m'he dedicat mai a la poesia, sóc un èpic en sentit homèric, cosa que podeu veure per la quantitat de coses que he escrit, però tanmateix estimo la poesia, sóc un gran lector de poesia: va ser la meua primera escola. En els poemes he sabut intuir més que no comparteixo, però que tanmateix entenc. I com que he llegit molt, m'atreveixo a dir que el poema que acabem de sentir resulta increïblement eslovè. Alguns versos, com «ara escups foc i fosca, i fosca», són molt propers a Dane Zajc. També les reflexions d'Arnau Pons em resulten properes perquè d'una manera semblant reflexionen els poetes eslovens més subtils. És a dir que haig de fer una conclusió estranya, ens separen més de mil quilòmetres, les circumstàncies històriques són diferents, però ni el rerefons històric ni l'ideològic no poden anul·lar les característiques pròpies de la poesia. La poesia poua

en la profunditat, la profunditat de l'esperit europeu, una profunditat abstracta que nosaltres, els simples mortals, no podem abastar. M'ha sorprès molt la similitud entre aquests dos poetes. Una cosa semblant m'ha passat també amb la poesia de Francesc Parcerisas que he llegit en traducció eslovena. La poesia sempre neix en un poble, però el seu missatge és comprensible per tothom.

ŠKRABEC: *Drago Janèar a la seva última novel·la Katarina, el paó i el jesuïta constantment recorda al lector que està dins d'una narració, no li deixa oblidar que la novel·la no es pot considerar la imatge fidel d'un temps passat, encara que el pelegrinatge de Katarina des d'un petit poble a Carniola fins a la ciutat de Colònia al final segle XVIII sigui del tot creïble. La guerra de Set Anys entre Àustria i Prússia (1756-1763) podria tenir un protagonista com és el tinent Windisch. En dissoldre's l'orde dels jesuïtes a Àustria el 1774, al col·legi de Ljubljana podríem trobar un home com és Simon Lovrenc. Però amb la caravana dels pelegrins viatja també el vell Tobija, que s'inventa narracions inversemblants per captivar l'atenció del públic. El narrador d'històries antigues acaba penjat d'un arbre. Els soldats que ho van fer li van posar al voltant del coll una placa que diu «Lügner», mentider. Drago Janèar, ¿l'escriptor de debò s'exposa a una incomprensió que li pot costar la vida?*

JANÈAR: Tobija és una figura irònica, una mena d'alter ego de l'escriptor. Vol fer creure que té cent cinquanta anys i que ha presenciats esdeveniments molt remots, sap explicar aquestes vivències amb gràcia i la gent poc o molt se'l creu. A vegades no es creuen ben bé tot el que diu, però creuen en la història que explica perquè és interessant. Un dia veu una vaca enorme que arriba a tocar els núvols amb el cap. Això és massa, fins i tot per la seva fantasia. Aquesta vaca és el símbol que la vida és més gran del que pot explicar —el narrador es troba de sobte dins de la seva pròpia història. Aquest reconeixement anuncia el que ve després. Viatja a unes contrades on la gent ja no vol escoltar les seves

narracions i una mica més tard topa amb uns soldats brutals que signifiquen el seu final. És a dir, que la gent bondadosa està disposada a escoltar el narrador, la gent desconfiada, la gent que no sap com integrar la narració dins de les seves vivències, en canvi, el rebutja, a vegades d'una manera brutal.

Ara puc respondre a la teva pregunta de si és perillós ser un narrador. No sé si caldria començar amb Plató que va foragitar els poetes de la seva República ideal. Podria seguir amb un llarg llistat de poetes i escriptors que es van trobar en dificultats serioses perquè van ser acusats d'inventar-se coses, d'influenciar els joves, de ser nocius per a l'entorn en el qual vivien. Però al segle XX aquestes coses van esdevenir més greus. L'any 1933 van tirar a la foguera molts llibres que eren «nocius» per al jovent i que no congeniaven amb el concepte del nazisme. Primer van cremar llibres, després van tancar els autors a les presons i els camps de concentració i al final multituds senceres es van trobar als crematoris dels camps d'extermini. Més o menys al mateix temps, a la Unió Soviètica van començar atacs terribles contra els escriptors que no estaven d'acord amb el realisme socialista, molts es van trobar a les presons, molts van ser morts. El problema de l'autor mentider és molt més seriós que el meu Tobija irònic.

El que volia fer palès és que un autor és només un individu que no pot encegar o conquerir tot un col·lectiu. La literatura ha fet servei a fets molt greus en la història, però no els va provocar, no va crear una situació. La literatura, encara que sovint es fa servir per als fonaments d'una identitat —aquest seria el cas de la literatura eslovena del segle XIX, que era un segle de nacionalismes, aleshores per sort només culturals—, però aquest no és el seu propòsit principal. Encara que els eslovens, a diferència dels catalans, no van tenir mai cap rei ni tampoc cap regne, la literatura no va poder substituir mai un Estat. És per això que no pot assumir la responsabilitat per la bogeria col·lectiva que a Eslovènia de tant en tant també s'apoderava de bona part de la població.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, ¿podríem dir, tal com diu el mossèn Janez de la novel·la de Drago Janèar: «Les al·legories són una classe especial de la veritat»? A*

la novel·la, aquesta frase desencadena una batalla campal entre els pelegrins eslovens i els habitants d'una petita ciutat alemanya que dura tres dies i per calmar els ànims han de fer venir un contingent de soldats...

PONS: Primer ens hauríem de posar d'acord sobre el concepte de veritat. Què entens tu i què entenc jo per veritat. Després hauríem de situar aquesta frase en el context de la novel·la, el capítol 24. Perquè, a més de tenir en compte que en aquest capítol es produeix una lluita pel lideratge entre l'avi Tobija, pelegrí eslovè, i Jokl, el narrador de la ciutat de Landshut, no podem oblidar que Tobija i mossèn Janez representen l'Església, mentre que Jokl és defensat, en certa manera, per les instàncies laiques de la ciutat. L'Església ha utilitzat molt sovint l'al·legoria com a mitjà de transmissió de la veritat, de *la seva* veritat. No estic invalidant la teva lectura ni tampoc la intenció de Drago Janèar, sinó que m'estic posicionant com a lector. És cert que aquest capítol es pot llegir, al seu torn, com una al·legoria. Tanmateix, crec que cal tenir present que l'al·legoria pot servir interessos múltiples i que el concepte de veritat és esmunyedís. En certa manera, l'al·legoria seria una certa idea de la veritat disfressada —o vestida— per l'artista. L'artista té una percepció de la veritat i es val de l'al·legoria per transmetre aquesta veritat dins d'un vestit concret. D'aquí ve que sigui tan important, des del meu punt de vista, que l'artista tingui un escriu de consciència crítica. L'al·legoria hauria de servir doncs per denunciar una injustícia, per criticar un abús de poder, per explicar una història exemplar en temps de censura. Precisament quan l'al·legoria és en mans del poder (com ara l'Església o l'Estat totalitari) es torna un element de subjecció i d'adoctrinament de les mentalitats. Un cas que ha passat desaperebut a Catalunya és el de *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda. L'autora es val de l'al·legoria per fer una crítica desprietada a la societat catalana. Si fins ara aquesta novel·la no s'ha llegit així, és perquè la gent (i en especial els crítics) tenen una dificultat a l'hora de copsar el sentit de les al·legories, ja que massa sovint han vingut del costat del poder com a veritats establertes.

Si hem de posar damunt la taula el concepte de veritat, hauré de dir que, per mi, la veritat és fonamentalment històrica i té a veure amb el testimoniatge; vull dir que és la de l'esdeveniment. La resta són opinions, com deia Demòcrit un cop havia afirmat que tan sols hi havia àtoms i remolins. No hi ha cap mena de dubte que les opinions són importantíssimes, però totes haurien de mirar de girar al voltant dels esdeveniments i, concretament, de la violència que els produeix. És així que parlem de la veritat dels camps d'extermini, de la veritat de la repressió franquista a Catalunya, o de la veritat de la guerra als Balcans. La trobarem en els testimoniatsges de les víctimes. Després vénen les opinions. Tot això impossibilita una frase com ara la de Nietzsche que diu: «la veritat no existeix, tot és lícit», ja que la veritat és la de l'esdeveniment: existeix la veritat de la història. Tot deixa de ser lícit des del moment en què la literatura ha contribuït a la persecució i a la matança. Per sort la literatura també pot contribuir a un redreçament per mitjà del testimoniatge, sense oblidar que sempre hi pot haver, de manera latent, un perjuri o una manipulació dels fets.

JANÈAR: Jo també havia utilitzat l'al·legoria, però no en la novel·la de la qual estem parlant, que és massa complexa, sinó per exemple en el drama *El gran vals brillant*. Vaig emplaçar l'acció en una institució dedicada a reeducar la gent. La institució es deia «La llibertat allibera» i era una mena de clínica psiquiàtrica —com les que es van conèixer a la Unió Soviètica— on tancaven gent sana. Des del punt de vista d'un sistema que es considera el millor de tots els possibles, qualsevol persona que no hi estigui d'acord, serà un boig. Suposo que ens posaríem d'acord ràpidament que hi ha hagut sistemes que han utilitzat la ideologia per ofegar tots els qui pensen diferent. Per defensar la llibertat i els drets humans, un autor pot, doncs, utilitzar l'al·legoria si creu que li convé. Més difícil, però, és formular l'opinió sobre els autors que van utilitzar el seu talent per crear les al·legories amb la finalitat de defensar aquests sistemes repressius. Què farem amb Ezra Pound que va acabar la seva vida com un agitador feixista? I Maiakovski que defensava la revolució sagnant, tot i que al final li va portar una decepció tan

gran que es va suïcidar? Aquestes coses, segons com, em fa por de pensar-les fins al final. Hi ha molta literatura bona, hi ha molts autors molt bons que van ser utilitzats per a objectius equivocats. Estic d'acord que no és possible posar les opinions al mateix nivell que la veritat. Tan lluny no pot anar-hi cap democràcia, fins i tot en la literatura no. Però tanmateix no enviaria aquests autors amb tant de talent directament a l'infern. Hamsung, per exemple, a mi em resulta molt proper. Em costa de pensar alhora que va anar a veure Hitler i li va fer una reverència. Encara més difícil em resulta acceptar que ell de debò creia en el nazisme. M'agradaria conservar el record de Hamsung com l'autor d'unes novel·les interessants sobre Escandinàvia i pensar que Pound era un gran poeta, però alhora haig de rebutjar la seva actitud i convenciments en la vida real. Si no ho faig, em convertiria en algú que s'assembla molt a aquells que a l'Alemanya de 1933 tiraven llibres a la foguera.

PONS: El veritable repte, a parer meu, és buscar en les seves obres les motivacions que els fan ser com són. Vincular la vida i l'obra. És la feina artística que ens pertoca en aquest nou segle que encetem. El llibre d'Emmanuel Faye sobre els fonaments nazis de la filosofia de Heidegger és molt aclaridor en aquest sentit.

ŠKRABEC: *Una altra obra de la literatura eslovena que s'ha fet lloc als prestatges de les llibreries a Espanya és Alamut de Vladimir Bartol. Ens parla d'una vella llegenda negra, de la secta dels assassins que terroritzen la Pèrsia del segle XI. Els joves soldats són embriagats amb haixix i enviats a missions perilloses, els qui sobreviuen es desperten en un paradís artificial, envoltats de noies verges. Un dels fedatins descobreix l'engany i el mestre espiritual (Hassan Ibn Sabbah) li diu que amb això ha pujat al mur d'Al Araf, el mur que separa el Cel i la Terra. Considero que la novel·la ha obtingut molts lectors arreu del món precisament perquè proclama el cinisme: sabem que els enganys ajuden a dominar el món, sabem que hi ha injustícies, però acceptem aquests fets com una cosa inevitable. Arnau Pons i Drago Janèar —cadascú a la seva manera— han plantat cara a aquesta acceptació passiva del destí.*

Arnau Pons, ¿ens pots comentar el suïcidi de Vladimir Semjonov al conte “Mort a Santa Maria de les Neus”? Un metge rus va fugir de la revolució bolxevic i va viure gairebé vint anys en un petit poble a la frontera entre Eslovènia i Hongria. Però l’any 1944 l’exèrcit roig s’acosta ben bé fins a aquesta frontera i el metge decideix llevar-se la vida. Es va equivocar: els russos es van aturar abans de travessar el riu. Un heroi que no veu més enllà del riu es troba molt lluny de la visió omniscient que promet als homes Vladimir Bartol, oi?

PONS: Tinc la sensació que Semjonov viu amb el cor estret des que aconsegueix fugir de la mort, perquè, en el fons, d’aleshores ençà es comporta com si se li hagués dictat una sentència de mort que, tard o d’hora, s’acomplirà. Em sembla que és ell mateix qui es fa esclau del seu destí —o del destí tal com ell l’entén. Viu amb l’amenaça a sobre, i per això prega d’aquella manera tan anguniosa. Prega així qui se sent amenaçat. Ell mateix conjura les forces del destí. Ell mateix és el creador d’aquestes forces obscures —si més no, aquesta és la lectura que jo en faig. Està esperant la mort ja des del moment que en fuig i se salva. Per tant, la primera salvació no és sinó una mena d’acte màgic per mitjà del qual el destí fatídic cobra vida. Potser m’equivoco, però sembla que Drago Janèar ens esbossa, amb una certa ironia, aquesta possibilitat: els àngels cobren vida quan un creu en ells; el destí fatídic ens cau a sobre quan el conjurem. Un mateix escriu el seu propi guió. Passa el mateix en el relat “El salt del Libúrnia”: el protagonista va estirant el dubte de si es llança o no per la borda del vaixell, perquè en el fons no es vol llançar; al cap i a la fi, vol viure: voldria matar-se però sap que no pot, que no en té el coratge. És el cas invers del protagonista de “Mort a Santa Maria de les Neus”: voldria viure, però se sap condemnat. No podem fugir del destí perquè no podem fugir de nosaltres mateixos. És com si estiguéssim desdoblats, però en el fons només som un. Aleshores caldria preguntar a Drago Janèar si la figura de l’àngel, si la figura d’aquest ull alat que tot ho veu, no és sinó la mirada benjaminiana que s’afronta a la Història en si, i que és una mirada d’horror i d’impotència.

En el teu article sobre Bartol, que has escrit per a *L’Espill* (tardor de 2005, número 20), hi dius una cosa molt important:

«Vidmar va escriure el 1926: “L’home té un sol deure; però aquest no és, com es podria pensar, ser ‘bo’, sinó conèixer la seva pròpia naturalesa per poder-se realitzar plenament, sigui com a un home ‘bo’, o bé com a ‘malèvol’. El que importa és ser una personalitat imponent.” [...] Vidmar reclamava que en les novel·les i en les peces de teatre hi poguessin sortir tirans i dèspotes, i que el valor d’una obra no depengués de la seva correcció moral o, més ben dit, de la victòria del principi de la bondat.»

Aquestes mateixes idees tornen a tenir una vigència aclaparadora. Els escriptors se’n reclamen per poder tenir una llibertat sense límits. Tot és lícit (aquest és el nou lema). L’heroi omniscient i totipotent és simplement un home mancat d’escrúpols, un cínic en el sentit modern del mot. Contra tot això, jo crec que l’obra d’art s’ha de mesurar sempre amb dos llistons: el de l’estètica i el de l’ètica. En certa manera, el primer llistó existirà en funció de les interrogacions del segon. L’obra d’art és una de les vies que té l’home cap a la humanització, que és un procés que no s’acaba mai.

Em parles d’un heroi que no veu més enllà del riu. De fet, l’única víctima d’aquesta reducció de la visió és ell mateix. Ara bé, els herois que veuen més enllà del riu solen fer més víctimes —però ells es queden, en general, sans i estalvis. Crec que una persona enlluernada pels textos d’un heroi omniscient és ja d’entrada una víctima, ja que en ella té lloc una mena de mort: que és la mort del pensament.

JANÈAR: Em resulta difícil de fer algun comentari ja que no ho sabré explicar millor de com ho ha fet n’Arnau Pons. Mai no havia pensat en aquesta analogia, és a dir que em veig forçat a improvisar. *La mort a Santa Maria de les Neus* té com a protagonista un oficial de l’exèrcit rus que havia lluitat al bàndol de la Guàrdia Blanca, és un home amb els sentiments a flor de pell perquè és un rus, perquè és un oficial, perquè té la

sensació que ha participat en la Història escrita amb majúscula, però al final acaba en un racó d'aquesta Història, un indret que per a ell és literalment un racó en sentit literal, milers i milers de quilòmetres lluny de la seva pàtria. I tanmateix ell també té només una sola vida humana, que és petita i insignificant en comparació amb la Història, tot i que per a ell mateix la seva vida és la cosa més important del món. La Història de sobte no té cap sentit, l'únic sentit el té la seva vida, la seva fugida i la mort que el persegueix arreu. La vida insignificant d'un home, en darrer terme, resulta ser la cosa més important del món, és la cosa més vulnerable, però alhora també la més important. Aquesta seria la connexió amb l'altre protagonista que decideix saltar per la borda d'un vaixell. Tot el que li passa és que la seva mirada topa amb uns túmuls de pedres a les muntanyes de la costa, són les sepultures dels celtes que hi van viure fa molt de temps. Llavors és quan pregunta a la seva companya: «Tu saps, què són aquests túmuls?», i ella no ho sap i per això ell la troba inculta, però tanmateix té la sensació que d'ella en depèn tota la seva vida, si més no ell n'està convençut. S'arrisca molt, es posa al caire de l'abisme només perquè ella li digui: «No saltis!» Però ella no ho diu i ell tampoc no salta, tots dos tornen a baix, a la cabina. És a dir que en les dues històries topem amb el destí en un racó de la Història, una narració explica un esdeveniment petit, minúscul, l'altra s'encara amb un tema una mica més gran, però de fet sí que s'assemblen molt.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, el teu llibre Desertar conté fragments que corresponen al Llibre de Job. Tot el poema, una vintena de pàgines d'una prosa densa i molt elaborada, és una recerca del tu. És evident que cap comunicació no és possible sense un interlocutor. «Carícia sempre del tu, que s'alimenta d'una fam?», preguntes. Pots fer-nos un esbós d'aquesta recerca en el context contemporani?*

PONS: Les citacions del Llibre de Job són en alemany, no pas en català, i pertanyen a la traducció (una mica ampul·losa i afectada, segons el parer de Benjamin) que Martin Buber va fer directament de l'hebreu. A més,

s'insereixen en el cos del poema amb una agressivitat manifesta. Per tant, aquestes citacions en alemany tenen la seva raó de ser. Martin Buber va emprendre, juntament amb Franz Rosenzweig, la traducció de la Bíblia hebrea amb la intenció que els jueus alemanys tinguessin un text «genuïnament jueu», és a dir, a fi que poguessin comptar amb una traducció que no fos la de Luter. El projecte d'extermini dels nazis va afectar de ple els receptots d'aquesta traducció. El meu poema assenyala aquest esdeveniment, el de l'extermini d'un tu, d'una alteritat (tornem a les «tenebres del tu», però ara per una altra via). Els jueus havien ofert als alemanys el do de la seva diferència i de la seva exterioritat. De manera que fins i tot el projecte de traducció de Buber queda sense una gran part d'aquest tu al qual anava adreçat.

Quant a la citació que fas del poema (la carícia), en realitat és una transposició reajustada del que diu Levinas —un dels filòsofs de l'alteritat— sobre el tacte, amb relació a l'«Altre». No puc negar que hi ha, en aquesta al·lusió, una certa ironia, pel fet que, a parer meu, Levinas no fa sinó ontologitzar el concepte de l'«Altre». Vull dir que si Levinas pretenia revocar en certa manera la filosofia de Heidegger, en el fons acaba caient en una ontologització de l'alteritat, tot i els seus esforços per fugir de l'essencialització. No puc deixar de veure-hi un pensament teopàtic, i d'aquí ve la meua ironia.

Ara bé, tu em parles de l'interlocutor, que és aquell que ha d'acollir el text dins seu, i, si se'n sent concernit, fer-se'n càrrec. És evident que no ha de ser necessàriament contemporani de l'escriptor. Per mi, s'ha de partir d'aquesta premissa òbvia, és a dir, d'un cert elogi de la llunyania. Això no invalida la possibilitat d'una estreta de mans amb un interlocutor immediat, proper, identificable. Al meu entendre, el lector esdevé interlocutor si s'implica en el desxiframent del text: serà veritablement un interlocutor quan hagi estat capaç de desxifrar el missatge i, tot seguit, de posicionar-se com a subjecte davant del seu contingut. No s'ha d'apropriar de la paraula de l'altre, ni la pot desvirtuar (allò propi apareixerà quan ell, al seu torn, es pronuncii davant del missatge que ha rebut, o que ha estat capaç de recollir). I només li pot fer una violència si la paraula de l'autor

porta en ella, ja d'entrada, una violència problemàtica. Entenc la literatura com la transmissió d'una veritat que és esdevenimencial, com l'expressió d'un acte de donació entre dos subjectes aïllats i mortals. El text està sol, sol amb la seva anàlisi d'una matèria prèvia, que pot ser històrica o literària. Més que comunicació, el text (o el poema) ha de ser recollit i analitzat en tant que objecte d'art. I l'art incita una presa de consciència. Més virtuos serà l'artista com més virtuos sigui en el seu qüestionament. No crec doncs en aquell artista que s'adhereix a unes veritats establertes i que es dedica a transmetre-les. Com més qüestionador és l'art, més m'interessa.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, quin és el teu sentiment en veure com en Simon no només perd la capacitat d'acció, de decisió? El desencís li roba la llengua. Quan torna al col·legi dels jesuïtes a Ljubljana per penedir-se de tot el que ha fet i començar de nou, ja no és capaç de citar correctament cap dels llibres que havia estudiat de jove. Què passa amb la llengua quan l'home es trenca?*

PONS: Sóc del parer que l'home és «trecat» per primer cop quan, essent «in-fant» (*in-fans* vol dir que «no parla»), acull la llengua de l'alteritat. És la primera fissura en el subjecte: la que instal·la un «tu» a dins seu. És una llivanya que no es clourà mai més. I és per aquí que s'escola el discurs. Ara bé, també hi ha la possibilitat que aquesta llivanya s'obturi o es trenqui, que quedi anul·lada per una ruptura fatídica, i és aleshores que l'individu deixa de tenir un accés sobirà a l'expressió. Pot caure en l'emmudiment o en la desarticulació.

Sempre m'han intrigat els trastorns del llenguatge; em passa una mica com el Dant de Mandelstam. En el seu comentari a la *Divina Comèdia*, Mandelstam diu que el Dant havia estudiat els defectes de la parla, i que això es nota per la manera com fa ballar els sons de la llengua italiana. Mentre escrivia *Desertar*, vaig llegir molts textos sobre la llengua d'aquests «individus trencats», perquè és especialment rica des del punt de vista poètic: s'obre i es fendeix constantment, encara que ells no en siguin conscients o en siguin en un grau

extrem (tan extrem que els anul·la per a un tractament «convencional»). Em va impressionar molt, per exemple, l'anàlisi que va fer Roman Jakobson dels poemes de la follia de Hölderlin. Però també l'estudi de Jean Starobinski sobre el darrer Saussure, *Els mots sota els mots*. En el seu deliri, Saussure veia hipogrames a tot arreu. En el moment que escrivia el poema, els mots se m'obrien gairebé d'una manera natural, com per màgia. Havia après a mirar-me'ls amb uns altres ulls. La llengua es tornava independent perquè jo li atorgava una certa independència. Cada mot que escrivia s'obria, o em menava a analitzar o aprofundir aquella obertura. Qualsevol pot pensar que, si un escriu d'aquesta manera, és que la cosa ha estat premeditada (com en l'Oupilo), però en realitat en el meu cas no va ser així. Em vaig abandonar a la proliferació d'homofonies, de paronomàsies, d'al·literacions, en lloc de preparar-les. L'escriptura em permetia de viure l'esquinçament de la llengua, o, millor dit, escrivia aquell esquinçament.

El cas de Lenz és especialment significatiu per a mi, i l'he fet servir en nombrosos textos. També Celan l'ha utilitzat i, després de Celan, Ingeborg Bachmann. El que és interessant és la utilització literària que en fa Büchner com a personatge històric i literari. Val a dir que Büchner se'l mira com un precursor, com una mena de model. Lenz era un contemporani de Goethe i, en certa manera, un rival seu. Lenz defensava el subjectivisme i negava a la bellesa el seu estatut de llei suprema. En un moment donat, Goethe té una forta disputa amb Lenz, a causa de les seves idees, que aleshores Goethe considera gairebé aberrants o insolents. Lenz es veu abocat a l'hostilitat de l'entorn literari i això el corseca i l'aïlla fins al punt que embogeix. Per tant, hi hauria una part de responsabilitat en Goethe —en tots els Goethe— pel que fa a la follia de tots els Lenz.

Quan un individu es trenca fatalment, la llengua deixa de ser la figura de l'alteritat.

ŠKRABEC: *I, per finalitzar, abandonem una mica les aigües literàries i filosòfiques. Drago Janèar va fer imprimir un cartell, gràcies a la complicitat d'un editor alemany molt especial, que anunciava amb*

lletres enormes: «Nosaltres tenim la lletra è». És curiós, el programa de maquetació que van fer servir a l'editorial per imprimir la traducció catalana de la darrera novel·la aquesta lletra era l'única que no es va transmetre automàticament des del manuscrit editat en un processador de text normal. A les galeries calia corregir a mà totes les lletres «è». El món està cada cop més unit i les noves tecnologies poden fer meravelles, però ni tan sols en una Europa políticament i econòmicament unida no podem fer servir el mateix teclat d'ordinador ni imprimir els diaris amb el mateix programa, tot i que tothom fa servir per escriure el mateix alfabet llatí. Drago Janèar per què no som capaços de respectar les diferències tan mínimes com pugui ser un signe diacrític damunt d'una lletra?

JANÈAR: És evident que no pretenia pas queixar-me per tenir aquest malaguanyat signe diacrític damunt d'una de les lletres del meu cognom que l'Internet no vol reconèixer, perquè aquestes coses, més tard o més d'hora, també es resoldran. Em sembla més problemàtic el fet que com més parlem a Europa sobre l'acceptació de les diferències, més costa d'acceptar-les. Mai no s'han fet tants documents a nivell europeu sobre el respecte de les llengües i de les cultures, i tanmateix les diferències s'estan esborrant cada cop més. Per això em vaig prendre la molèstia de defensar, com un Quixot, aquesta lletra «è» meva.

ŠKRABEC: *Arnau Pons, a la novel·la de Janèar a les ciutats alemanyes els pelegrins eslovens els consideren «una plaga de llagostes». Com que provenen de sud*

d'Àustria diuen que són «hongaresos», a ningú no li interessa qui són o quina llengua parlen. El destí dels guaranís al Paraguai encara és encara més dur, els jesuïtes els abandonen i els seus pobles desapareixen sota la vegetació. Estic segura que el tema de com preservar el llegat d'un poble o bé de com es relacionen les cultures entre elles mereix per tu un comentari amb el qual clourem aquesta vetllada.

PONS: És un tema delicat, per tal com cal comptar d'entrada amb els gestors de la cultura. No fa gaire vaig escriure que la gestió impedeix o neutralitza en certa manera la crítica. Però la crítica és la millor garantia que té una cultura per a la seva supervivència. Preservar un llegat és no permetre que es reifiqui, és encoratjar la lectura i la discussió, és no caure en determinades estratègies col·lectives en què el subjecte es veu esborrat per uns ideals abstractes i de vegades difusos. Actualment vivim una situació una mica estranya com a catalans: molts volem la independència del nostre país i sembla que encara no hàgim après a ser prou independents davant del nostre llegat literari. Moltes vegades som incapaços de veure les idees reaccionàries o les violències que s'hi poden congriar. I això em preocupa.

D'altra banda, cal comptar també amb tots aquells individus de fora que ens enriqueixen amb les seves aportacions, com tu mateixa, per exemple.

També penso que la millor manera de preservar una cultura és fer-la ser present, però no només en els *stands* d'una fira internacional, sinó en els debats contemporanis. Aquí és on els catalans, em sembla, encara tenim molta feina per fer.