

*Adam Zagajewski*

EL CENTRE NO RESISTEIX

**PEN**

del Centre per a la  
literatura catalana  
del Centre per a la  
literatura catalana  
del Centre per a la  
literatura catalana  
del Centre per a la  
literatura catalana  
del Centre per a la  
literatura catalana



El traspassat Kenneth Clark, en l'assaig titulat *Provincialism in Art*, que he trobat en el llibre *Moments of Vision*, diu que hi ha dos corrents o tendències principals en la tradició artística occidental: una de central (o, com en diu ell, metropolitana) i una altra de perifèrica, o provinciana. Això no vol dir que els artistes perifèrics no siguin bons (Kenneth Clark, per exemple, qualifica tot l'art britànic de provinciana). Entre la resta d'exemples que posa, hi ha Edgar Degas com a representant de la tradició central i, a l'altra banda, l'artista alemany Alfred Menzel. La característica de l'art provinciana és l'èmfasi que posa en allò que il·lustra, l'interès per les dades, una curiositat insaciable davant del món. En contrast, la tradició metropolitana subratlla i perfecciona, canvia i reinventa les normes de la representació en si.

Segons Kenneth Clark, Degas no se sortia d'un estret cercle de temes: la manera en què veia els éssers humans i els objectes materials era més important que no el que veia; el que importava realment era la perfecció del *com*, no la multiplicitat acolorida del *què*. Hem de suposar que la qualificació de provinciana que Clark aplica de vegades a artistes realment grans (un altre cas seria Caspar David Friedrich, àmpliament admirat en la nostra època) no en devalua l'obra. Evidentment, Clark parteix d'una

visió, més aviat hegeliana, de l'existència dins de la tradició europea d'un corrent que representa l'art de primera fila i d'un altre que és més aviat de segona. Tot i això, a banda dels recels polítics o filosòfics que això pugui implicar, em penso que la nostra experiència de visitants de museus confirmaria aquesta observació.

Kenneth Clark també inventa un terme intermedi: els artistes micropolitans; són artistes que tenen un peu en la tradició universal i un altre en la local i, d'aquesta manera, contribueixen a l'enriquiment de totes dues: un dels seus exemples principals és Paul Klee.

Passem ara a la literatura, que és el nostre tema. Gustave Flaubert, un escriptor que cercava *le mot juste*, un màrtir de la precisió, és, evidentment, la personificació perfecta, en el segle XIX, d'un escriptor metropolità que es troba ben bé al centre de les coses i de les paraules. I si ens preguntem qui podria ser la contrapart de Flaubert, ens vénen al cap uns quants noms. A França seria, potser, Victor Hugo. I, així, en cada país podríem trobar fàcilment exemples d'escriptors «provincians», fascinats per la realitat local. Probablement fins i tot Dostoievskij, el gegant de la novel·la del segle XIX, podria ser etiquetat de novel·lista «provincià».

Una mica més a prop nostre hi trobem James Joyce, que a partir del provincianisme irlandès va entrar sens dubte en l'escena universal i va dictar algunes normes estètiques noves (tot i que han estat abandonades o oblidades posteriorment).

Tot i així, encara que en principi estiguem d'acord amb Kenneth Clark, hi ha un fenomen en la literatura del món (la idea mateixa de «literatura del món» sembla que va ser utilitzada per primer cop per un escriptor que era allora metropolità i provincià, Johann Wolfgang Goethe) que suggeriria una diferència important entre les arts visuals i la literatura. No puc parlar de la literatura universal com un historiador acadèmic, però sembla que precisament a l'època de Gustave Flaubert alguna cosa va canviar en l'estructura aparentment immutable de la literatura metropolitana en-

front de la literatura provinciana. De cop i volta hi va haver una explosió de literatures provincianes de tal magnitud que l'antiga i venerable jerarquia va començar a trontollar. Van sorgir grans escriptors russos, Tolstoi i Dostoievskij, es va descobrir Gògol, van seguir Txèkhov i Gorki, després un grup de poetes eminents... i, de fet, fins llavors la literatura russa havia estat considerada com absolutament provinciana, fins i tot exòtica. També van sorgir els escriptors escandinaus, com Henrik Ibsen (el jove Joyce, ho recordareu, l'admirava; i quan el dramaturg, ja vell, va visitar Viena, Hugo von Hofmannsthal el va anar a veure a l'hotel i li va parlar amb gran entusiasme en nom de la «generació jove» d'escriptors i admiradors; Ibsen era gran, estava cansat i va parlar molt poc), però també com el prosista danès Jens Peter Jacobsen (Rilke l'adorava). Bjørnstjerne Bjørnson, un escriptor noruec pràcticament oblidat avui dia, va guanyar el tercer premi Nobel de literatura el 1903. (El primer va ser per a un escriptor francès, de la tradició metropolitana, òbviament, però qui recorda avui el nom de Sully Prudhomme?) Després van aparèixer Selma Lagerlof i Knut Hamsun, les primeres novel·les del qual encara són perfectament llegibles... fins i tot les memòries políticament incorrectes dels darrers anys de la vida de Hamsun, *Paa Gjengrodde Stier* («Pels vells camins») es llegeixen bé...

Després van venir els irlandesos, els alemanys, els nord-americans, els escriptors del *boom* llatinoamericà, i també, i en proporcions menors, moltes altres literatures més petites, i la història continua en aquests mateixos moments. Les literatures de països amb problemes polítics greus –Irlanda fa un temps, els països del centre i de l'est d'Europa, Sud-àfrica, Israel, Turquia– van passar més o menys sobtadament al primer pla. Actualment tenim també els escriptors anomenats «postcolonials», que utilitzen els idiomes principals (anglès, francès, alemany, espanyol) d'una manera suposadament subversiva... i, si no subversiva, com tendim a pensar, potser de manera més creativa que els propie-

taris legítims (si és que això vol dir res) de la llengua. També tenim idiomes –com el català, que s’ha de destacar, aquí, a Barcelona– que reclamen amb justícia el seu dret a una existència artística lliure. A més a més tenim els idiomes d’alguns estats nous de l’Europa de l’Est –el lituà, el letó, l’estonià–, que també són fins a cert punt literatures postcoloniales, una mena de balanç de l’herència incòmoda de l’Imperi soviètic.

No crec que pugui afegir res més sobre això: no ho conec prou. Però, ara que hi penso, l’any passat vaig participar en una taula rodona a Nova York el tema de la qual era *L’escriptor postnacional*. La idea era reflexionar sobre una nova tendència: l’emergència d’escriptors que operen en un nou espai (el principal exemple aquí seria Salman Rushdie, però certament no és l’únic), dins d’una llengua que no pot vincular-se només a un país, a una tradició i a una nació, i amb un nervi que no pot reduir-se a la idea simplificadora de crítica postcolonial. L’anglès és un vehicle perfecte per a escriptors així, com ho són el francès i el castellà, i potser també l’holandès. Era un tema molt interessant, però jo vaig estar callat pràcticament tota l’estona. Tenia la sensació de ser inútilment antiquat, prepostnacional (però no sorollosament nacional, no nacionalista, res d’això), escrivint encara en una llengua més aviat petita, si oblidem Chicago i la seva rodalia, en un país de dimensions només mitjanes.

Si és veritat –i el més probable és que ho sigui– que hi ha una població en augment, ni que sigui lent, d’«escriptors postnacionals», ens enfrontem aleshores a una tensió inevitable (o si més no a una clara diferència) entre aquesta nova categoria d’autors i alguns escriptors que utilitzen llengües que s’acaben d’alliberar o d’ennobrir (el català, l’estonià, l’ucraïnès, etc.), i que són –si més no alguns d’ells– ferotgement o irònicament partidaris de la seva llengua i el seu territori i, per tant, difícilment adoptaran la perspectiva postnacional novaiorquesa. No vull dir que somiïn en construir un imperi, no, més aviat al contrari; suposo que

volen centrar-se, per protegir-lo, en allò local, idiomàtic, regional, palpable, en oposició a allò abstracte, còsmic, virtual i global i, com segurament dirien, opressiu.

Hi ha una cosa que sembla fora de tot dubte: l'antiga fórmula (el centre preocupat per la forma, per les normes de representació i, a l'altra banda, els artistes provincians feréstecs i emotius més interessats en els fets, els esdeveniments i la història) ja no és vàlida, o ho és molt menys que fa cinquanta anys. L'efecte de les antigues províncies ha estat massa poderós perquè el centre resisteixi... i no cito Yeats en aquest punt.

També em sembla que el modernisme literari –iniciat per escriptors entre els quals hi ha fanàtics de la puresa artística i de la recerca formal, que s'esforçaven per escriure la novel·la definitiva i el poema definitiu i per imposar noves normes estètiques, al marge dels esdeveniments històrics– potser va contribuir a convertir el centre de la literatura «metropolitana» en un lloc lleugerament avorrit, un lloc més aviat buit o, si més no, amenaçat per aquest perill (penso en l'exemple del *nouveau roman*, un corrent literari que pocs anys després d'una gran catàstrofe política, l'ocupació nazi de França, reivindicava una manca absoluta d'interès per la realitat històrica recent).

Em puc imaginar perfectament que en aquest punt algú digui: però la lluita entre el centralisme i el provincianisme, no va ser una cosa purament francesa? La major part dels exemples d'allò «central» vénen de la tradició francesa. I, el que és encara més sorprenent, no representava l'escola parisenc dels neoestructuralistes el darrer episodi, gairebé absurd, d'aquesta lluita? També van abordar les normes de representació, encara que en aquest cas el debat passés a l'argot crític...

Potser hi ha hagut un altre factor més en el procés durant el qual les perifèries han vençut la metròpoli: alguns projectes del modernisme literari semblaven reflectir el tarannà més aviat tranquil de la llarga època de pau europea entre 1871 i 1914. El

tumult i l'horror del segle xx havien sorprès, fins a cert punt, la literatura europea (i la poesia va reaccionar amb especial feblesa a l'espant de la Primera Guerra Mundial). Era tan immensa la nova realitat humana que havia sorgit dels nous tipus de sofriment i dels nous mètodes d'opressió, de la guerra de les trinxeres, de l'Holocaust, el Gulag, les guerres de descolonització i el terrorisme, que potser els receptacles més clàssics de la literatura, de sobte, no van semblar suficients...

Així doncs, on és ara el centre? Està format per la pròspera literatura dels Estats Units d'Amèrica que, pel que fa al nombre, és present amb gran energia en totes les fires del llibre i pràcticament en totes les llibreries? O la simple idea d'un centre s'ha tornat obsoleta? Aquesta pregunta és interessant atesa la rellevància de la polèmica relativa a quin és el lloc del centre dins de l'estètica postmoderna.

I, tanmateix, en tota evolució significativa sempre hi ha un preu, i la marxa victoriosa de les províncies sobre el centre ha generat també alguns problemes, ha creat algunes dificultats... La literatura, tant la ficció com la poesia, sembla ser una entitat molt complexa, basada en nombroses contradiccions i equilibris. Tant és així que un escriptor, un poeta, pot ser visualitzat assegut dins d'una roda gegantina d'oxímorons (aquest també és el motiu pel qual els pronunciaments teòrics de l'escriptor tendeixen a ser binaris: els escriptors reformulen les contradiccions que els alimenten i oprimeixen). Penso que un dels molts equilibris és el que hi ha entre la contemplació de les coses que pertanyen a l'àmbit de la història i la societat i la contemplació de les coses que no canvien –o a penes– com el sol i la mort, com va dir La Rochefoucauld en un dels seus aforismes més famosos: aquestes dues coses que no podem mirar de cara.

No vull dir que la literatura hagi de considerar solament el sol i la mort, l'oceà i l'amor, i d'altres objectes eterns generalment immutables. Seria ridícul. Només dic que l'equilibri entre els dos



grups ha estat molt modificat i que els temes socials han guanyat la partida.

Un microcosmos en el qual pot estudiar-se l'equilibri en si mateix és l'obra de Czesław Miłosz, que sempre es movia entre la contemplació de la naturalesa (que de vegades el consolava, com en el seu poema *Mittelberghein*) i, d'altra banda, la consideració de temes històrics i socials.

Això és el que va dir Miłosz en un festival de poesia a Montreal el 1967:

«El veritable domini de la poesia és la contemplació. No és exacte dir que la contemplació, pel fet de dirigir-nos a les veritats eternes, a allò invariable, ens allunya de les nostres obligacions terrenals. El subjecte de contemplació és tota la realitat humana, que, tot i estar governada per demandes perpètuas d'amor i de mort, no ho està per la llei de la repetició sense fi. Ben al contrari, ja que la realitat humana sempre és (cada any, cada mes) nova i innominada. La contemplació ens convida a copsar, mitjançant la modificació permanent de la nostra llengua, l'estranya interacció entre el que és estable i el que és susceptible de canvi. Si la poesia no considera la doble naturalesa de la nostra experiència pot exposar-se a falsos dilemes; per exemple, pot ser víctima d'una oposició exagerada entre l'individu i la col·lectivitat. Si només aborda allò invariable, corre el risc de ser acadèmica. I, en canvi, si se sent culpable i aborda simplement temes socials i polítics, corre el risc d'esdevenir històrica».

Potser direu: molt bé, però no és això una opinió pel que fa a la poesia? Es pot referir també als problemes de la ficció? Jo crec que sí; és veritat, Miłosz se centra en la poesia, però normes similars governen tot el camp de la literatura. Encara que acceptem que la ficció, per la seva pròpia naturalesa, és més propensa a tractar els temes «mutables», els temes derivats de la situació actual de la societat, no deixa de tenir una obligació envers les qüestions més «còsmiques».

Quan diu això, Miłosz es fa ressò d'una intuïció important expressada uns cent anys abans per Charles Baudelaire en el seu assaig clàssic *El pintor de la vida moderna*:

«La bellesa es compon d'un element etern, invariable i extremadament difícil de mesurar, i d'un altre element, relatiu i circumstancial, com ara el període, la moda, la moral, l'emoció, un a un o en conjunt. Sense aquest segon element, que és, per dir-ho així, la capa divertida, excitant i llaminera que cobreix el pastís diví, el primer element seria indigerible, inapreciable, inadaptable i poc adient per a la naturalesa humana. Desafio qui vulgui a descobrir un exemple de bellesa que no contingui aquests dos elements».

I llavors Baudelaire afegeix: «La dualitat de l'art és el resultat inevitable de la dualitat de l'home. L'element etern pot ser considerat l'ànima de l'art, si voleu, i l'element variable el seu cos».

Gairebé no cal ni dir que el nou predomini establert per les perifèries, per les províncies (si és veritable i durador; potser hauríem de ser més prudents a l'hora de qualificar aquesta transformació!), ha produït un excedent de material literari que té a veure amb l'home col·lectiu... amb la política, l'opressió, la societat, etc, etc.

És força evident que les perifèries no aniran a la capital dient: «mireu la lluna, mireu el mar, mireu la naturalesa del temps i de l'envelliment, mireu l'ànima humana, el cel estelat». És clar que no, les perifèries entren a la capital del món dient alguna cosa diferent: «mireu el meu sofriment, mireu les mines antipersona del meu país, el filat espinós; mireu la violència, la sida, la persecució política, la corrupció, la pobresa, el terrorisme; o, d'una altra manera, mireu com n'és d'especial el meu país, mireu que diferents que som». I així és com ha de ser: aquests temes mereixen la nostra atenció, envaeixen la literatura i no cal cap teoria que en justifiqui la validesa.

Però, si creiem Baudelaire i Miłosz, no ens hauríem de preocupar també una mica per l'altra banda de l'equació, per les coses

immòbils, per la solitud, per la substància a penes definible que durant segles ha estat el principal combustible de l'art i la literatura i que, potser, contribueix molt més a fer-nos humans que la veu estrident de la política?

Una altra tensió interessant deriva de la preponderància de la memòria, principalment i específicament de la memòria història, aquest immens espai de dipòsit de les moltes atrocitats de l'època moderna. Estem obsessionats amb la memòria. Vivim en un temps de nou historicisme. El nostre té una orientació menys artística que l'historicisme que va desencadenar la fúria de Nietzsche; és un historicisme de la història –si em disculpeu la redundància–, no d'estils i ornaments històrics. El nostre és un historicisme del mal, dels molts delictes polítics i socials encara no assimilats. I hi ha una bona raó per aferrar-s'hi: com podríem viure sense recordar l'horror i els mals del passat recent? Hi ha molts escriptors joves que paren atenció no a les seves vides sinó a les experiències dels seus pares o avis. No té res de dolent, és clar. Necessitem la memòria. Memòria, Mnemosine, era, com sap tothom, la mare de les Muses. Qui en va ser el pare?

Quina és doncs, aquí, la contrapart de la memòria? És potser l'observació veritable de la realitat contemporània existent? Fins a cert punt, sí. Però més encara, i això és una cosa que trobo fascinant, la contrapart negligida és la imaginació, la veritable essència de l'art de l'escriptura... i de qualsevol altre art. Avui la imaginació es veu frustrada per la memòria. És com si tinguéssim tanta memòria històrica i personal que la imaginació no trobés el seu espai.

Això no vol dir que jo sigui hostil a la memòria. La memòria social, la memòria privada, la memòria artística: aquests són els pilars de l'art, i també del seny en general. Dels dos mals, una amnèsia total o un excés de memòria, prefereixo, és clar, un excés de memòria.

El que m'intriga és l'estrany procés químic, la substitució constant de la imaginació per la memòria. Com es pot definir la diferència entre ambdues? Farem una descripció molt provisional d'aquesta diferència: la memòria és la barreja d'una realitat antiga amb una de nova (la realitat antiga no apareix mai en forma pura); és una barreja de passat i present (més les nostres inclinacions polítiques o ideològiques). I la imaginació? Em penso que la imaginació és una barreja del passat, el present i l'invisible. La memòria i la imaginació són com cosines germanes, però la imaginació és la més agosarada de les dues; inclou un element d'alguna cosa desconeguda. La memòria és sobre el que sabem, o endevinem, o reconstruïm. La imaginació construeix la seva llar a partir de tot el que és real, però també és capaç de fer un salt i fer justícia –permeteu-me que em repeteixi– a allò desconegut, a una melodia més profunda de les nostres vides.

Jaume Vallcorba em va fer veure ahir a la nit, en el sostre del vestíbul del Liceu de Barcelona acabat de restaurar, una frase que deia: «*L'art n'a pas de patrie*». Això és molt cert en el cas de la música. Però l'art d'escriure té més *patrie*, més *ojczyzna*, que la música. Aspira a la universalitat i, tanmateix, sempre canta la seva cançó en una llengua concreta que per a cadascun de nosaltres, practicants de la literatura, ha conservat el gust de la infància, el gust de les mores, de les ortigues i les pomes, i l'amargor de la nostra individualitat sempre difícil, la nostra singularitat... la nostra pàtria suprema.

*Adam Zagajewski*

EL CENTRO NO SE SOSTIENE

**PEN**  
català

entitat sense ànim de lucre  
amb seu social a Barcelona  
inscrites al Registre Mercantil de Barcelona  
amb el número 10804  
amb el NIF B-08000000  
amb el NIF A-08000000  
amb el NIF C-08000000  
amb el NIF D-08000000  
amb el NIF E-08000000  
amb el NIF F-08000000  
amb el NIF G-08000000  
amb el NIF H-08000000  
amb el NIF I-08000000  
amb el NIF J-08000000  
amb el NIF K-08000000  
amb el NIF L-08000000  
amb el NIF M-08000000  
amb el NIF N-08000000  
amb el NIF O-08000000  
amb el NIF P-08000000  
amb el NIF Q-08000000  
amb el NIF R-08000000  
amb el NIF S-08000000  
amb el NIF T-08000000  
amb el NIF U-08000000  
amb el NIF V-08000000  
amb el NIF W-08000000  
amb el NIF X-08000000  
amb el NIF Y-08000000  
amb el NIF Z-08000000



El ya fallecido Kenneth Clark dice en su ensayo «Provincialism in Art», que he hallado en su libro *Moments of Vision*, que hay dos corrientes o tendencias principales en la tradición artística de Occidente: una central (o, como él la llama, metropolitana) y otra provinciana. Esto no quiere decir que los artistas provincianos no sean buenos. Kenneth Clark, por ejemplo, afirma que el conjunto del arte británico es provinciano. Sus otros ejemplos incluyen a Edgar Degas en la tradición central y, del otro lado, al artista alemán Alfred Menzel. El arte provinciano se caracteriza por hacer hincapié en lo ilustrativo, por su interés en lo real, por su insaciable curiosidad ante el mundo. La tradición metropolitana, por el contrario, enfatiza y perfecciona, modifica y reinventa las reglas de la representación misma.

Degas, dice Kenneth Clark, no traspasaría un círculo relativamente estrecho de temas: su modo de ver a los seres humanos y a los objetos materiales estaba por encima de aquello que veía; lo importante era la perfección del *cómo*, no la colorida multiplicidad del *qué*. Pero a los artistas, a veces realmente distinguidos, a los que Clark llama provincianos (otro caso muy admirado en nuestros tiempos es el de Caspar David Friedrich) no se les supone de menor valor porque se les clasifique como tales. Claro

que Clark da por sentada una visión del mundo, algo hegeliana, de la existencia dentro de la tradición europea de una corriente que representa el arte de primera línea y de otra que es más un arte de segundo plano. No obstante, al margen de los recelos políticos o filosóficos que esto pueda generar, nuestra experiencia como visitantes de museos confirma, a mi parecer, esta observación.

Kenneth Clark también inventa el término intermedio de «artistas micropolitanos»; dichos artistas tienen un pie en la tradición universal y el otro en la local, contribuyendo así a enriquecer ambas tradiciones. Uno de sus mayores representantes es Paul Klee.

Pasemos ahora a la literatura, nuestro tema propiamente dicho. Gustave Flaubert, escritor en busca de *le mot juste*, mártir de la precisión, es sin duda la encarnación decimonónica perfecta del escritor metropolitano, situado en el mismísimo centro de las cosas y de las palabras. Si nos preguntamos quién sería el contrapunto de Flaubert, son muchos los nombres que le vienen a uno a la cabeza. En Francia tal vez sería Victor Hugo. Y en cada país encontraríamos fácilmente ejemplos de escritores «provincianos», fascinados por la realidad local. Es probable que incluso Dostoievski, el gigante de la novela del siglo XIX, pudiera catalogarse como novelista «provinciano».

Un poco más cercano a nosotros está James Joyce, que, a partir del provincianismo irlandés, entró ciertamente en la escena universal y dictó una serie de pautas estéticas nuevas (posteriormente abandonadas u olvidadas).

Aun así, aunque en principio estemos de acuerdo con Kenneth Clark, hay un fenómeno en la literatura mundial (parece ser que la primera vez que se usó la noción misma de «literatura mundial» fue en boca de un escritor metropolitano y provinciano a la vez, Johann Wolfgang Goethe) que sugeriría una diferencia sustancial entre las artes visuales y la literatura. No pretendo hablar como un historiador académico de literatura universal, pero parece que



exactamente en la época en que vivió Gustave Flaubert hubo algo que cambió en la estructura aparentemente inmutable de la literatura metropolitana frente a la provinciana. De pronto hubo una explosión de literaturas provincianas de tal magnitud que la vieja y venerable jerarquía empezó a temblar. Surgieron grandes escritores rusos, Tolstoi y Dostoievski; se descubrió a Gogol, al que siguieron Chejov y Gorki, y mucho después un grupo de poetas eminentes; y hasta entonces se había considerado, sin duda, la literatura rusa como absolutamente provinciana, incluso exótica. Asimismo surgieron escritores escandinavos como Henrik Ibsen (el joven Joyce, como recordarán, lo admiraba; y cuando el dramaturgo, ya bastante mayor, visitó Viena, Hugo von Hofmannsthal fue a visitarle a su hotel y le habló con gran entusiasmo en nombre de la «joven generación» de escritores y admiradores. Ibsen, viejo y cansado, permaneció más bien silencioso), pero también como el prosista danés Jens Peter Jacobsen (Rilke lo idolatraba). Bjørnstjerne Bjørnson, escritor noruego ya prácticamente olvidado, fue galardonado con el tercer premio Nobel de literatura en 1903. (El primero fue para un escritor francés, alguien de la tradición metropolitana, por supuesto; pero, ¿a quién le suena hoy el nombre de Sully Prudhomme?) Después aparecieron Selma Lagerlof y Knut Hamsun, cuyas primeras novelas es todavía un placer leer; incluso las memorias políticamente incorrectas de los últimos años de su vida, *Por los viejos caminos*, se dejan leer...

Posteriormente llegaron los irlandeses, los alemanes, los estadounidenses, los escritores del *boom* latinoamericano; vinieron también, en proporciones menores, muchas otras literaturas más pequeñas y la historia continúa incluso a medida que hablamos. Las literaturas de países con problemas políticos graves –Irlanda hace unos años, los países del centro y del este de Europa, Sudáfrica, Israel, Turquía– se convirtieron de modo más o menos repentino en el centro de atención general. Hoy en día contamos asimismo con los llamados escritores «postcoloniales», que usan

las lenguas principales (inglés, francés, alemán, español) de un modo supuestamente subversivo y, si no es subversivo, entonces, como solemos pensar, quizá lo hacen de una forma más creativa que los dueños legítimos (si es que esto tiene algún sentido) del idioma. También tenemos idiomas –como el catalán, que cabe destacar aquí, en Barcelona–, que reclaman con justicia su derecho a una existencia artística libre. De igual modo tenemos las lenguas de los nuevos estados de Europa del Este, como el lituano, el letón, el estonio; se trata también, hasta cierto punto, de una literatura postcolonial, de un ajuste de cuentas con la desagradable herencia del imperio soviético.

No creo que pueda decir mucho más al respecto. No conozco lo suficiente estos nuevos acontecimientos. Pero, un momento, el año pasado participé en una charla en Nueva York, cuyo tema y título era: *El escritor posnacional*; la idea era reflexionar acerca de un suceso muy reciente: la aparición de escritores que operan en un espacio nuevo (aquí el ejemplo principal sería Salman Rushdie, pero evidentemente no es el único), dentro de un idioma que no puede vincularse a un único país, una tradición, una nación, y en un estilo que no puede reducirse a la noción un tanto simplista de la crítica postcolonial... El inglés es el hogar perfecto para tales escritores, como lo son el francés y el español, y quizá el holandés. Fue un tema sumamente interesante, aunque me mantuve más bien en silencio. Me sentí completamente desfasado, pre-posnacional (pero no ruidosamente nacional, no nacionalista, en absoluto), escribiendo todavía en un idioma con más bien pocos hablantes que sólo se habla, si dejamos de lado Chicago y sus suburbios, en un país de tamaño medio.

Si es cierto, y seguramente lo es, que cada vez son más los «escritores posnacionales» que aparecen poco a poco en la escena, entonces nos enfrentamos a una tensión inevitable (o, al menos, a una diferencia contundente) entre esta nueva categoría de autores y algunos de los escritores que utilizan sus idiomas ennoblecidos o recién liberados (el catalán, el estonio, el ucr-

niano, etc.) y que son –de nuevo, al menos algunos de ellos– partidarios feroces, o irónicos, de su idioma y de su territorio y, por lo tanto, difícilmente aceptarán la perspectiva posnacional de Nueva York. No estoy diciendo que sueñen con construir un imperio, para nada; al contrario, creo que quieren concentrarse en lo local y probablemente protegerlo, junto con lo idiomático, lo regional, lo palpable, en contraposición a lo abstracto, lo cósmico, lo virtual y lo global y, como probablemente añadirían ellos, lo opresivo.

Hay algo que parece totalmente incuestionable: el viejo esquema (es decir, el centro preocupado por la forma, por las normas de la representación y, del otro lado, los artistas provincianos agrestes y emotivos que se interesan más por los hechos, los acontecimientos y la historia) ya no sirve, o no tanto como hace cincuenta años. El impacto de todas las ex provincias ha sido demasiado potente como para que el centro se sostenga, y no estoy citando a Yeats.

Asimismo, considero que el modernismo literario –iniciado por escritores entre los cuales había fanáticos de la pureza artística y de la búsqueda de las formas compitiendo por escribir la última novela, el último poema, y por imponer nuevas pautas estéticas, manteniéndose al margen de los acontecimientos históricos– quizá contribuyera a que el centro mismo de la literatura «metropolitana» se convirtiera en un lugar un poco aburrido, más bien vacío, o como mínimo amenazado por esa posibilidad (se me ocurre el ejemplo del *nouveau roman*, una corriente literaria que tan sólo unos años después de un cataclismo político descomunal, la ocupación nazi de Francia, proclamó una absoluta falta de interés por la realidad histórica reciente).

Puedo imaginarme perfectamente a alguien que, llegados a este punto, diga: pero la lucha entre lo central y lo provinciano, ¿no fue acaso una cuestión local francesa? Casi todos los ejemplos de lo «central» proceden de la tradición francesa. Y, lo que es

todavía más sorprendente, ¿no fue la escuela parisina de los neoes-  
tructuralistas la que representó el último episodio, casi bufonesco,  
de esta lucha? También abordaron las normas de la representación,  
pero el debate se trasladó entonces a la jerga crítica...

Quizá hubo todavía otro factor más en este proceso de triun-  
fo de las periferias sobre la metrópoli: algunos de los proyectos  
del modernismo literario parecían reflejar la atmósfera bastante  
sosegada de aquella larga época de paz que vivió Europa entre  
1871 y 1914. El tumulto y el horror del siglo xx sorprendieron,  
hasta cierto punto, a la literatura europea (la reacción de la poe-  
sía ante la atrocidad de la Primera Guerra Mundial fue más bien  
débil). Hubo tal cantidad de nueva realidad humana nacida de  
nuevas formas de sufrimiento y de nuevos métodos de opresión,  
de la guerra de trincheras, del Holocausto, del *gulag*, de las gue-  
rras de descolonización, del terrorismo, que de repente pareció  
no bastar con los receptáculos más clásicos de la literatura...

Así, ¿dónde está el centro ahora? ¿Acaso en la floreciente lite-  
ratura estadounidense que está, al menos en cuanto a cifras,  
activamente presente en cualquier feria del libro y en casi cualquier  
librería? ¿O es que la propia noción de centro se ha quedado  
totalmente obsoleta? Ésta es una pregunta muy interesante, dada  
la relevancia de la polémica sobre el lugar que ocupa el centro  
dentro de la estética postmoderna.

Con todo, toda evolución significativa tiene un precio, por lo  
que la marcha triunfal de las provincias contra el centro también  
ha causado algunos problemas y ha creado algunas dificultades...  
La literatura, tanto la poesía como la narrativa, parece ser una  
entidad sumamente compleja construida a partir de múltiples  
contradicciones y equilibrios. Tanto así que uno puede visualizar  
a un escritor, a un poeta, sentado en una rueda gigante de oxímor-  
on (es éste también el motivo por el cual los pronunciamientos  
teóricos de los escritores suelen tener una forma binaria: los  
escritores expresan con otras palabras las contradicciones que  
les nutren y les oprimen). Creo que uno de los muchos equilibrios

existentes es el que hay entre la contemplación de las cosas pertenecientes al ámbito de la historia y la sociedad, y la contemplación de las cosas invariables –o casi– como el sol y la muerte, como dijo La Rochefoucauld en uno de sus aforismos más famosos: esas dos cosas que no pueden mirarse fijamente.

Con esto no estoy diciendo que la literatura deba ocuparse únicamente del sol y de la muerte y del océano y del amor, y de otros objetos eternos, en su mayoría inmutables. Sería ridículo. Sólo digo que se ha modificado en gran parte el equilibrio entre ambas formas, y que se han sobrepuesto los temas sociales.

Un microcosmos en el que puede estudiarse el propio equilibrio es la obra de Czesław Miłosz, que oscilaba incesantemente entre la contemplación de la naturaleza (que a veces le proporcionaba consuelo, como en su poema *Mittelbergheim*) y, del otro lado, la reflexión en torno a los asuntos históricos y sociales.

En un festival de poesía en Montreal en 1967, Miłosz dijo lo siguiente:

«El verdadero ámbito de la poesía es la contemplación. No es cierto que la contemplación, al orientarnos hacia las verdades eternas, hacia lo inalterable, nos desvía de nuestras obligaciones terrenales. El tema de la contemplación es la realidad humana en su totalidad que, pese a regirse por exigencias perpetuas de amor y de muerte, no está gobernada por la ley de la repetición eterna. Por el contrario, ésta –la realidad humana– es siempre, cada año, cada mes, nueva e innominada. La contemplación nos invita a asir, mediante la alteración constante de nuestro lenguaje, la extraña interacción entre lo estable y lo propenso al cambio. Si la poesía no tiene en cuenta la doble naturaleza de nuestra experiencia puede verse expuesta a falsos dilemas; por ejemplo, puede ser víctima de una oposición exagerada entre lo individual y lo colectivo. Si sólo se concentra en lo inalterable, corre el peligro de volverse académica. Luego, cuando se siente culpable y abarca solamente los temas políticos y sociales, corre el peligro de volverse histérica».

Ahora me dirán: Sí, muy bien, pero ¿no es ésta una opinión sobre la poesía? ¿Trata también los problemas de la narrativa? Creo que sí; es cierto que Miłosz se centra en la poesía, pero todo el campo de la literatura está gobernado por reglas similares. Incluso aunque admitamos que la narrativa es, por su naturaleza, más propensa a tratar las cuestiones «mutables», los temas tomados de la situación actual de la sociedad, todavía tiene obligaciones frente a las cuestiones más «cósmicas».

Las palabras de Miłosz se hacen eco de una intuición importante expresada unos cien años antes por Charles Baudelaire en su ensayo clásico *El pintor de la vida moderna*:

«La belleza se compone de un elemento eterno, invariable, y sumamente difícil de medir, y de otro elemento que es relativo y circunstancial, como la época, la moda, la moral, la pasión, de forma individual o conjuntamente. Sin este segundo elemento que es, por decirlo de algún modo, la guinda divertida, provocadora y apetecible que corona el pastel divino, el primer elemento resultaría indigesto, inapreciable, inadaptable e impropio para la naturaleza humana. Reto a cualquiera a descubrir un ejemplo de belleza que no contenga estos dos elementos».

Después Baudelaire añade: «La dualidad del arte es el resultado inevitable de la dualidad del hombre. El elemento eterno puede considerarse como el alma del arte, si se quiere, y el elemento variable como su cuerpo».

Se da prácticamente por sentado que el predominio recién establecido de las periferias, de las provincias (si es auténtico y duradero; tal vez debamos ser más prudentes a la hora de proclamar esta transformación trascendental), ha generado un excedente de material literario que se ocupa del hombre colectivo (de la política, la opresión, la sociedad, etcétera).

Es bastante obvio: las periferias no irán a la capital diciendo: «contemplan la luna, contemplan el océano, contemplan la naturaleza del tiempo y de la vejez, contemplan el alma humana, el cielo estrellado. Por supuesto que no; las periferias llegan a la

capital del mundo diciendo algo muy distinto: vean mi sufrimiento, vean las minas terrestres en mi país, vean las alambradas, vean la violencia, el SIDA, la persecución política, la corrupción, la pobreza, el terrorismo; o, de otro modo, vean los detalles de mi país, vean lo diferentes que somos. Y así debería ser: estos temas merecen nuestra atención, invaden la literatura y no precisan de ninguna teoría para justificar su validez.

No obstante, si confiamos en Baudelaire y Miłosz, ¿no deberíamos preocuparnos también, en cierta medida, por el otro lado de la ecuación, por las cosas estacionarias, por la soledad, por una sustancia apenas definible que durante siglos ha sido el combustible principal del arte y de la literatura y que, tal vez, contribuye mucho más a hacernos humanos que la voz estridente de la política?

Otra tensión interesante surge de la preponderancia de la memoria, sobre todo y en especial de la memoria histórica, ese ingente almacén de las muchas atrocidades de épocas recientes. Nos obsesiona la memoria. Vivimos en una época de un nuevo historicismo. El nuestro no tiene inclinaciones tan artísticas como el historicismo que desató la furia de Nietzsche; el nuestro es un historicismo de la historia –disculpen la redundancia–, no de los estilos y los ornamentos históricos. El nuestro es un historicismo del mal, de los muchos crímenes políticos y sociales aún no asimilados. Y hay un buen motivo para no dejar de aferrarse a él: ¿cómo podríamos vivir sin recordar el horror y los errores del pasado reciente? Hay muchísimos escritores muy jóvenes que en vez de fijarse en sus vidas le prestan atención a las experiencias de sus padres o abuelos. No es ningún pecado, claro está. Necesitamos la memoria. Memoria, Mnemósine, era, como todo el mundo sabe, la madre de las Musas. ¿Quién fue el padre?

Así pues, ¿cuál es entonces el contrapunto de la memoria? ¿Es acaso la observación en sí de la realidad existente, contemporánea? Hasta cierto punto sí. Pero aun más –y esto me parece fascinante–, el contrapunto relegado es la imaginación, la mera esencia

del arte de escribir, así como de cualquier otro arte. Hoy en día la memoria está obstruyendo la imaginación. Parece que tenemos tanta memoria histórica o personal que la imaginación no puede hallar su propio lugar.

Esto no significa que yo sea hostil a la memoria. La memoria social, la memoria íntima, la memoria artística, todas ellas son los pilares del arte, como lo son también de la cordura en general. De entre estos dos males, la amnesia absoluta y la memoria exagerada, prefiero sin lugar a dudas tener una memoria excesiva.

Lo que me intriga es el extraño proceso químico, el constante reemplazo de la imaginación por la memoria. ¿Cómo definir la diferencia entre ambas? Hagamos una descripción muy provisional: la memoria es una mezcla de una realidad vieja con una nueva (la realidad antigua nunca aparece en su forma pura); es una fusión de pasado y de presente (más nuestras inclinaciones políticas o ideológicas). ¿Y la imaginación? La imaginación, a mi parecer, es una combinación del pasado, del presente y de lo invisible. La memoria y la imaginación son como primas hermanas, pero la imaginación es la más valiente de las dos; incluye un elemento de algo desconocido. La memoria es sobre lo que sabemos o adivinamos o reconstruimos. La imaginación construye su hogar a partir de todo lo que es real, pero también es capaz de dar un salto y hacerle justicia –permítanme que me repita– a lo desconocido, a una sintonía más profunda de nuestras vidas.

Anoche Jaume Vallcorba me mostró una inscripción en el techo del vestíbulo del restaurado teatro del Liceu de Barcelona, en la que se leía: «*L'art n'a pas de patrie*». Esta afirmación es totalmente cierta en el caso de la música. Pero el arte de la escritura tiene más *patrie*; más *ojczyzna* que la música. Aspira a la universalidad y, sin embargo, siempre canta su canción en un idioma concreto que para cada uno de nosotros, practicantes de la literatura, ha conservado el sabor de la infancia, el sabor de los frutos del bosque, de las ortigas y las manzanas, y la amargura de nuestra singularidad, nuestra individualidad, siempre difícil; nuestra patria esencial.



*Adam Zagajewski*

THE CENTRE DOES NOT HOLD

**PEN**

**català**  
amb el qual podem  
parlar-nos i entendre-nos  
i trobar-nos  
amb el qual podem  
parlar-nos i entendre-nos  
i trobar-nos  
amb el qual podem  
parlar-nos i entendre-nos  
i trobar-nos



The late Kenneth Clark says in his essay *Provincialism in Art*, which I have found in his book *Moments of Vision*, that there are two main currents, or lines, of Western artistic tradition: a central (or, as he calls it, metropolitan) tradition and a provincial one. This does not mean the provincial artists are no good – Kenneth Clark calls, for instance, the whole of British art provincial. His other examples include Edgar Degas, standing for the central tradition, and, on the other side, Alfred Menzel, the German artist. The characteristic of provincial art is its emphasis on illustration, its interest in the factual, and an insatiable curiosity before the world. By contrast, the metropolitan tradition stresses and perfects, changes and reinvents the rules of representation itself.

Degas, says Kenneth Clark, would not go beyond a rather narrow circle of themes – the way he saw human beings and material objects was more important than what he saw; what mattered was the perfection of *how*, not the colourful multiplicity of *what*. Artists, sometimes truly great artists, whom Clark calls provincial (another case in point: the widely admired in our time Caspar David Friedrich), are supposedly not diminished by being classified as such. Of course, Clark takes for granted a rather Hegelian vision of the existence within the European tradition

of a current that represents frontline art and another which is more a courtyard art. Nevertheless, apart from any political or philosophical misgivings this may entail, our experience of museumgoers would rather confirm this observation, I think.

Kenneth Clark also invents an intermediary term: micropolitan artists. These artists have a foot in the universal and the local tradition camp, and thus contribute to an enrichment of both – one of his major examples is Paul Klee.

Let us now move on to literature, our proper subject. Gustave Flaubert, a writer looking for *le' mot juste*, a martyr of precision, is of course a perfect nineteenth century embodiment of a metropolitan writer, standing in the very centre of things and words. If we ask the question, “Who would be the counterpart for Flaubert?”, many names might come to mind. In France it would, perhaps, be Victor Hugo. And then in every country we would easily find examples of provincial writers, fascinated by local reality. Probably even Dostoyevsky, the giant of the nineteenth century novel, would be labeled a ‘provincial’ novelist.

Slightly closer to us we see James Joyce, who certainly came out of Irish provincialism to enter the universal scene, and dictated some new aesthetic rules (which have later been abandoned or forgotten).

Still, even if in principle we agree with Kenneth Clark, there is a phenomenon in world literature (the very notion “world literature” was used for the first time, it seems, by a writer who was metropolitan and provincial at the same time, Johann Wolfgang Goethe) that would suggest an important difference between the visual arts and literature. I cannot pretend to speak as an academic historian of universal literature, but it appears that exactly at the time of Gustave Flaubert’s life something did change in the seemingly immutable structure of metropolitan versus provincial literature. Suddenly there was an explosion of provincial literatures of such magnitude that the old, venerable

hierarchy started to tremble. There came great Russian writers, Tolstoy and Dostoyevsky, Gogol was discovered, Chekhov and Gorky followed, much later a group of eminent poets –and Russian literature had certainly been regarded before as absolutely provincial, exotic even. There also came Scandinavian writers, with Henrik Ibsen (the young Joyce, you will remember, admired him; when the ageing playwright visited Vienna, Hugo von Hofmannsthal paid him a visit in his hotel and spoke with great enthusiasm on behalf of the ‘young generation’ of writers and admirers –Ibsen was old and tired and rather silent) and also with the Danish prose writer Jens Peter Jacobsen (Rilke worshipped him). Bjørnstjerne Bjørnson, a Norwegian writer largely forgotten these days, won the third Nobel Prize for Literature in 1903 (the first one went to a French writer, somebody from the metropolitan tradition, of course –but who will be familiar today with the name of Sully Prudhomme?). Then appeared Selma Lagerlof and Knut Hamsun, whose early novels are still wonderfully readable– even his politically incorrect memoir from the last years of his life, *On the Overgrown Paths*, reads well...

Later came the Irish, the Germans, the Americans, the writers of the Latin-American boom, as did, on a less extensive scale, many other smaller literatures, and history continues even as we speak. Literatures of countries experiencing serious political problems –Ireland some time ago, Central and Eastern European countries, South Africa, Israel, Turkey– more or less suddenly entered the global limelight. These days we also have so-called ‘postcolonial’ writers, who use the main languages (English, French, German, Spanish) in a supposedly subversive way –and if not subversive, then (as we tend to think) perhaps more creatively than the legitimate (if this means anything) owners of the language. We also have languages –like Catalan, which should be stressed here in Barcelona– which justly claim their right to free artistic

existence. Plus we have languages of some new Eastern European states (Lithuanian, Latvian, Estonian) – this is also to some extent a postcolonial literature, a coming to terms with the unpleasant heritage of the Soviet empire.

I do not think I can say a lot about this – I do not know enough about these new developments. But wait, last year I was on a panel in New York whose subject and title was *The Post-National Writer*; the idea was to consider a fresh occurrence – the emergence of writers operating in a new space (the prime example here would be Salman Rushdie, but he is certainly not the only one), within a language which cannot be linked to one country only, to one tradition, one nation and in a vein that cannot be reduced to a rather simplistic notion of postcolonial critique... English is a perfect home for such writers, also French and Spanish, maybe Dutch. This was a very interesting subject; I mostly remained silent, though. I felt I was hopelessly old-fashioned, pre-post-national (but not noisily national; nationalistic, no, nothing like that), still writing in a rather small language spoken, if we forget Chicago and its suburbs, in one medium-sized country only.

If this is true – and most likely it is – that there is a slowly growing population of ‘post-national’ writers, then we face an inevitable tension (or at least a telling difference) between this new category of authors and some of the writers using their freshly liberated or ennobled languages (Catalan, Estonian, Ukrainian etc.), who are – again, at least some of them – ferociously, or ironically, language- and territory-oriented, and thus very far from embracing the New York post-national perspective. I am not saying that they dream of building an empire. No, quite the contrary: I guess they want to dwell on the local and probably to protect the local, the idiomatic, the regional, the tangible as opposed to the abstract, the cosmic, virtual and global – and, they would probably say, the oppressive.

One thing seems to be beyond doubt: the old scheme of things (the centre preoccupied with form, with norms of representation, and on the other side, wild, emotional provincial artists having much more interest in facts, events and history) is no longer valid –or much less so than even fifty years ago. The impact of all the ex-provinces has been too powerful for the centre to hold –and I am not quoting Yeats at this point.

It also seems to me that literary Modernism, initiated by writers among whom there were fanatics of artistic purity and formal search, striving to write the ultimate novel and the ultimate poem, and to impose new aesthetic rules, shying away from historical events, may have contributed to making the very centre of metropolitan literature a slightly boring place, a rather empty one, or at least threatened with such a predicament (the example of the *nouveau roman* comes to mind, a literary current that just a few years after a huge political catastrophe –the Nazi occupation of France– claimed a total lack of interest *vis-à-vis* recent historical reality).

I can well imagine somebody saying at this point, “But look, wasn’t the struggle over centrality versus provinciality a local French affair?”. Most of the examples of the ‘central’ come from the French tradition. And, what is even more striking, didn’t the Parisian school of neo-structuralists represent the last, almost farcical episode of this fight? They also dealt with the norms of representation; this time the debate shifted to critical jargon, though...

There may have been yet another factor in the process during which peripheries have vanquished the *métropole*: some of the projects of literary Modernism seemed to reflect a rather quiet mood of the long epoch of European peace between 1871 and 1914. The tumult and horror of the twentieth century had, to some extent, surprised European literature (poetry reacted rather feebly to the awfulness of the First World War). There was such a large amount of new human reality born from new forms of

suffering and new methods of oppression, from trench warfare, the Holocaust, the Gulag, wars of decolonization, terrorism, that the more classical vessels of literature may have suddenly appeared as not quite sufficient...

So where is the centre now? Is it formed by the flourishing American (US) literature, which, as far as numbers go, is so energetically present at any bookfair and in almost every bookshop? Or is the very notion of a centre simply obsolete? This is an interesting question, as the polemic concerning the very place of a centre within a postmodern aesthetic is a relevant one.

And yet there is always a price tag on every significant evolution –so that the victorious march of the provinces against the centre has also produced some problems, created some difficulties... Literature, both fiction and poetry, seems to be a very complex entity, built on numerous contradictions and equilibriums. So much so that a writer, a poet, can be visualized as sitting within a gigantic wheel of oxymorons (this is also why writers' theoretical pronouncements tend to be binary in form: writers restate contradictions that nourish and oppress them). One of the many balances, I think, is the one between the contemplation of things belonging to the realm of history and society and the contemplation of things that do not change –or almost– like the sun and death, as La Rochefoucauld put it in one of the most famous of his aphorisms: those two things that we cannot look in the face.

I am not saying that literature should only consider the sun and death and the ocean and love and other eternal, mostly immobile, objects. This would be ridiculous. I am only saying that an equilibrium between the two has been largely modified and societal themes have gained the upper hand.

The work of Czesław Miłosz is a microcosm in which this very balance can be studied; he constantly moved between the contemplation of nature (which sometimes gave him solace, as in his poem *Mittelbergheim*) and, on the other hand, the consi-



deration of historical and societal issues. This is what Miłosz said at a poetry festival in Montreal in 1967:

“The real domain of poetry is contemplation. It’s not accurate that contemplation by virtue of directing us toward eternal truths, toward the unchangeable, turns us away from our earthly obligations. The subject of contemplation is the entire human reality, which, although governed by perpetual demands of love and death, is not ruled by the law of never-ending repetition. On the contrary, it –human reality– is always, each year, each month, new and unnamed. Contemplation invites us to grasp, through permanent modification of our language, the strange interplay between what’s stable and what’s liable to change. If poetry doesn’t consider the double nature of our experience it can be exposed to false dilemmas –for example, it can fall prey to an exaggerated opposition of the individual and the collective. If it turns to the unchangeable only, it’s threatened by becoming academic. Then, when it feels guilty and embraces merely social and political themes, it’s menaced by becoming hysterical.”

You will say, “OK, but isn’t it an opinion concerning poetry? Does it address problems of fiction as well?” I think it does; it is true, Miłosz is turning his attention to poetry, but similar rules govern the entire field of literature. Even if we concede that fiction is by its very nature more prone to handle the ‘changeable’ subjects, themes taken from the current situation of society, it still has an obligation *vis-à-vis* the more ‘cosmic’ questions.

Saying this, Miłosz echoes an important intuition expressed some hundred years earlier by Charles Baudelaire in his classical essay *Le Peintre de la vie moderne*, or *The Painter of Modern Life*:

“Beauty is composed of an element that is eternal, invariable, and exceedingly difficult to measure, and of another element that is relative and circumstantial, such as period, fashion, morality, emotion, taken either one by one or all together. Without this second element, which is, so to speak, the amusing, titillating, appetizing icing on the divine cake, the first element would be

indigestible, inappreciable, unadapted and unsuited to human nature. I defy anyone to discover any example whatsoever of beauty that does not contain these two elements.”

And then Baudelaire adds: “The duality of art is the inevitable result of the duality of man. The eternal element may be considered the soul of art, if you wish, and the variable element its body”.

It goes almost without saying that the newly established predominance of the peripheries, of the provinces (if true and lasting - perhaps we should be more cautious while claiming this epoch-making transformation!) has brought about a surplus of literary material having to do with the collective man –with politics, oppression, society etc., etc.

It is quite obvious: peripheries won't come to the capital saying, “Look at the moon, look at the ocean, look at the nature of time and ageing, look at the human soul, at the starry sky.” Of course not; peripheries enter the capital of the world saying something quite different: “Look at my suffering, look at the landmines in my country, the barbed wire, look at violence, at AIDS, at political persecution, at corruption, poverty, terrorism, or, in a different mode, look at the specifics of my country, look how different we are.” And it should be like that –these topics deserve our attention, they invade literature and do not need any theory to justify their validity.

But –if we trust Baudelaire and Miłosz– shouldn't we be preoccupied to some degree with the other side of the equation as well, with the immobile things, with solitude, with some barely definable substance which has been for centuries the main fuel of art and literature and which, perhaps, contributes much more than the strong voice of politics to making us human?

Another interesting tension results from the preponderance of memory, mostly and specifically historical memory, this huge storage space of many atrocities of recent times. We are obsessed with memory. We live in a time of a new historicism. Ours is less

artistically oriented than the historicism that triggered Nietzsche's fury; ours is a historicism of history – forgive the redundancy – not of historical styles and ornaments. Ours is a historicism of evil, of the many still undigested political and social crimes. And there is good reason to stick to it: how could we live not remembering the horror and the wrongs of the recent past? There are plenty of very young writers who pay attention not to their lives but to the experiences of their parents or grandparents. Nothing sinful here, of course. We need memory. Memory, Mnemosyne, was, as everybody knows, the mother of the Muses. Who was the father of the Muses?

So what is the counterpart of memory here? Is it the actual observation of existing, contemporary reality? To some extent, yes. But even more so, and this is something I find quite fascinating, the neglected counterpart is imagination, the very essence of the art of writing – and every other art. Today imagination is being thwarted by memory. It seems we have so much historical or personal memory that imagination gets no room for itself.

This does not mean that I am hostile towards memory. Social memory, private memory, artistic memory – these are the pillars of art, and of general sanity as well. Out of two evils, a total amnesia and too much memory, I prefer, of course, having a surplus of memory.

What intrigues me is the strange chemical process, the steady replacement of imagination by memory. How to define the difference between the two? Let us produce a very provisional description of this difference: memory is a mix of an old reality with the new one (the ancient reality never appears in a pure form); it is a mixture of the past and the present (plus our political or ideological inclinations). And imagination? Imagination is, I think, a blend of the past, the present and the invisible. Memory and imagination are like first-degree cousins, but imagination is the more courageous of the two; it includes an element of

something unknown. Memory is about what we know, or guess, or reconstruct. Imagination builds its home from everything that is real, but is also able to make a leap, rendering justice to –let me repeat myself– the unknown, to a deeper melody of our lives.

Jaume Vallcorba showed me yesterday night an inscription on the ceiling of the foyer of the restored Barcelona opera house: “*L’art n’a pas de patrie*” (“Art has no fatherland”). That is very true for music. But the art of writing has more *patrie*; more *fatherland*, more *ojczyzna* than music. It aspires to universality and yet always sings its song in a concrete language which for each of us, practitioners of literature, has retained the taste of childhood, the taste of blueberries, of nettles and apples, and the bitterness of our always difficult individuality, singularity – our ultimate homeland.

*Adam Zagajewski*

LE CENTRE NE TIENT PAS

**PEN**  
català

amb el suport de:  
Ministeri d'Ensenyament i Recerca  
de Catalunya  
Institut de Recerca i Innovació Tecnològica de l'URV  
amb el suport de:  
Ministeri d'Ensenyament i Recerca de Catalunya  
Ministeri d'Ensenyament i Recerca de Catalunya  
Ministeri d'Ensenyament i Recerca de Catalunya



Le défunt Kenneth Clark affirme dans *Provincialism in Art*, un essai que j'ai pu lire dans son livre *Moments of Vision*, qu'il existe deux grands courants, deux lignes, dans la tradition artistique occidentale : une tradition centrale (ou, comme il l'appelle, métropolitaine) et une tradition provinciale. Cela ne veut pas dire que les artistes provinciaux seraient mauvais – Kenneth Clark considère, par exemple, que l'art britannique dans son ensemble est provincial. Parmi ses autres exemples figurent Edgar Degas, représentant la tradition centrale, et, à l'opposé, Alfred Menzel, artiste allemand. La caractéristique de l'art provincial est son penchant pour l'illustration, son goût du factuel, sa curiosité insatiable du monde. En revanche, la tradition métropolitaine met en avant et perfectionne, transforme et réinvente les règles de la représentation elle-même.

Degas, affirme Kenneth Clark, se serait cantonné dans un nombre plutôt restreint de thèmes – la façon dont il voyait les êtres humains et les objets matériels étant plus importante que ce qu'il voyait ; ce qui importait était la perfection du *comment*, pas la multiplicité chamarrée du *quoi*. Les artistes, parfois de grands artistes, que Clark nomme provinciaux (un autre exemple, très admiré à notre époque: Caspar David Friedrich) ne sont pas censés être rabaissés par une telle affiliation. De toute

évidence, Clark adhère à une vision plutôt hégélienne selon laquelle il existe dans la tradition européenne un courant qui représente l'art d'avant-garde et un autre qui relève davantage de l'art de cour. Quoi qu'il en soit, indépendamment de toutes les réserves politiques ou philosophiques que cela peut susciter, notre expérience des visites de musées tendrait, me semble-t-il, à confirmer cette observation.

Kenneth Clark invente également un terme intermédiaire: les artistes micropolitains; ces artistes ont un pied dans l'universel, un autre dans la tradition locale et contribuent ainsi à un enrichissement des deux – Paul Klee étant le principal exemple qu'il avance.

Tournons-nous maintenant vers la littérature, notre sujet. Gustave Flaubert, auteur recherchant *le mot juste*, martyr de la précision, est assurément une parfaite incarnation au XIX<sup>e</sup> siècle de l'auteur métropolitain, se tenant au cœur des choses et des mots. Si on se demande qui pourrait être le pendant de Flaubert, beaucoup de noms peuvent venir à l'esprit. En France, ce serait peut-être Victor Hugo. Et dans chaque pays nous trouverions aisément des exemples d'auteurs «provinciaux», fascinés par la réalité locale. Même Dostoïevski, le géant du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, pourrait être qualifié de romancier «provincial».

Un peu plus proche dans le temps, James Joyce, loin du provincialisme irlandais, a saisi la scène universelle et a dicté quelques nouvelles règles esthétiques (qui ont été ensuite abandonnées ou oubliées).

Toutefois, même si nous sommes d'accord avec Kenneth Clark sur le principe, il existe un phénomène dans la littérature du monde (la notion même de «littérature du monde» a été employée pour la première fois, semble-t-il, par un écrivain qui était à la fois métropolitain et provincial, Johann Wolfgang Goethe) qui pourrait suggérer une différence de taille entre les arts visuels et la littérature. Je ne saurais prétendre parler en qualité d'historien académique de la littérature universelle, mais il semblerait que précisément du vivant de Gustave Flaubert quelque chose ait



changé dans la structure apparemment immuable opposant littérature métropolitaine et littérature provinciale. Il y eut soudain une explosion des littératures provinciales d'une telle ampleur que la vieille et vénérable hiérarchie commença à en être ébranlée. C'est l'époque des grands auteurs russes, Tolstoï et Dostoïevski, de la découverte de Gogol, suivi par Tchekhov et Gorki, puis, bien plus tard, par un groupe de poètes éminents – alors que la littérature russe avait été considérée auparavant comme absolument provinciale, voire exotique. C'est aussi l'avènement des auteurs scandinaves, avec Henrik Ibsen (le jeune Joyce, vous vous en souvenez, avait de l'admiration pour lui; et quand le dramaturge vieillissant se rendit à Vienne, Hugo von Hofmannsthal vint le voir dans son hôtel et lui parla avec beaucoup d'enthousiasme au nom de la «jeune génération» des écrivains et des admirateurs – Ibsen était âgé et fatigué, et plutôt silencieux), mais aussi avec le prosateur danois Jens Peter Jacobsen (que Rilke révérait). Bjørnstjerne Bjørnson, un écrivain norvégien largement oublié aujourd'hui, remporta le troisième prix Nobel de littérature en 1903. (Le premier était allé à un auteur français, quelqu'un de la tradition métropolitaine, naturellement – mais à qui le nom de Sully Prudhomme dit-il encore quelque chose?) Apparurent également Selma Lagerlof et Knut Hamsun, dont les premiers romans restent étonnamment lisibles – même le journal politiquement incorrect des dernières années de sa vie, publié en français sous le titre *Sur les sentiers où l'herbe repousse*, se lit encore très bien...

Puis ce fut le tour des Irlandais, des Allemands, des Américains, des auteurs de la flambée latino-américaine, ou encore, moins massivement, de nombreuses littératures plus modestes, et l'histoire continue jusqu'à ce jour. Des littératures de pays connaissant de graves problèmes politiques – l'Irlande, il y a un certain temps, les pays d'Europe centrale et de l'Est, l'Afrique du sud, Israël, la Turquie – ont fait une entrée plus ou moins rapide sous les projecteurs internationaux. Aujourd'hui, il existe aussi des auteurs dits postcoloniaux, qui se servent des langues dominantes (anglais,

français, allemand, espagnol) d'une manière censée être subversive – et si, comme nous tendons à le croire, elle ne l'est pas vraiment, du moins se montre-t-elle plus créative que les propriétaires légitimes (si cela a un sens) de la langue. Il existe aussi des langues – comme le catalan, qu'il faut bien mettre en avant ici, à Barcelone –, qui réclament à juste titre leur droit à la libre existence artistique. Et puis il y a les langues de quelques nouveaux États d'Europe de l'Est, le lithuanien, le letton, l'estonien – et il s'agit aussi dans une certaine mesure d'une littérature postcoloniale, une manière d'affronter le détestable héritage de l'empire soviétique.

Je ne pense pas avoir grand chose à dire à ce sujet – je ne connais pas assez ces nouvelles situations. Mais tenez, l'année dernière, à New York, j'ai participé à un panel sur *L'écrivain post-national* ; il s'agissait de se pencher sur un nouveau phénomène – l'émergence d'écrivains œuvrant dans un nouvel espace (l'exemple emblématique en serait Salman Rushdie, mais il n'est certainement pas le seul), dans une langue qui ne peut pas être rattachée à un seul pays, à une seule tradition, à une seule nation, et dans une veine qui ne saurait être réduite à la notion un peu simpliste de critique post-coloniale. L'anglais est une demeure parfaite pour de tels auteurs, de même que le français et l'espagnol, voire le néerlandais. C'était un sujet très intéressant, mais je suis resté à peu près silencieux. Je me suis senti désespérément démodé, pré-post national (mais pas bruyamment national, nationaliste, non, rien de tel), moi qui continue à écrire dans une langue assez minoritaire, si on excepte Chicago et ses banlieues, et dans un pays de taille seulement moyenne.

S'il est vrai – et c'est probablement le cas – qu'il existe une population peu à peu grandissante d'« auteurs post-nationaux », alors nous assistons à une tension inévitable (ou du moins à une différence marquée) entre cette nouvelle catégorie d'auteurs et certains des écrivains qui utilisent leurs langues récemment libérées ou ennoblies (catalan, estonien, ukrainien, etc.) et qui sont – encore une fois, du moins certains d'entre eux – féroce-

ou ironiquement, ancrés dans une langue-territoire, et donc très loin d'embrasser la perspective post-nationale de New York. Je ne dis pas qu'ils rêvent de construire un empire, non, bien au contraire ; je suppose qu'ils veulent rester dans le local et probablement protéger le local, l'idiomatique, le régional, le palpable par opposition à l'abstrait, au cosmique, au virtuel et au global –et, diraient-ils probablement, à l'oppressif.

Une chose paraît hors de doute: le vieux schéma (le centre préoccupé par la forme, par les normes de la représentation, avec, de l'autre côté, des artistes provinciaux farouches et émotifs plus intéressés par les faits, les événements et l'histoire) n'est plus valable --ou beaucoup moins qu'il y a seulement cinquante ans. L'impact de toutes les anciennes provinces a été trop puissant pour que le centre tienne – et je ne suis pas en train de citer Yeats.

Il me semble également que le Modernisme littéraire, lancé par des auteurs parmi lesquels figuraient des fanatiques de la pureté artistique et de la recherche formelle, soucieux d'écrire le dernier roman et le dernier poème et d'imposer de nouvelles règles esthétiques, loin des événements historiques, a peut-être contribué à faire du centre même de la littérature «métropolitaine» un endroit légèrement ennuyeux, plutôt vide, ou du moins menacé par une situation aussi délicate (l'exemple du nouveau roman vient à l'esprit, un courant littéraire qui quelques années seulement après une grande catastrophe politique –l'occupation nazie de la France– a affiché une absence totale d'intérêt pour la réalité historique récente).

Je vois d'ici quelqu'un me dire: mais regardez, la lutte de la centralité contre le provincialisme n'était-elle pas une affaire française locale? La plupart des exemples de «centralité» viennent de la tradition française. Et, ce qui est encore plus frappant, l'école parisienne des néo-structuralistes n'a-t-elle pas représenté le dernier épisode, presque grotesque, de ce combat ? Ils ont également joué avec les normes de la représentation, mais cette fois le débat a tourné au jargon critique.

Un autre facteur a peut-être aussi joué un rôle dans le processus qui a amené les périphéries à vaincre la métropole: certaines réalisations du Modernisme littéraire ont reflété une humeur plutôt sereine dans la longue période de paix européenne allant de 1871 à 1914. Le tumulte et l'horreur du  $xx^e$  siècle ont surpris, dans une certaine mesure, la littérature européenne (la poésie a réagi plutôt mollement à l'atrocité de la première guerre mondiale). Il y a eu une quantité si énorme de nouvelle réalité humaine, née de nouvelles formes de souffrance et de nouvelles méthodes d'oppression –guerre des tranchées, Holocauste, Goulag, guerres de décolonisation, terrorisme–, que les véhicules les plus classiques de la littérature ont pu soudain paraître insuffisants...

Où est donc le centre à présent ? Est-il constitué par la littérature américaine (USA) florissante qui, si l'on en croit les chiffres, est si vigoureusement présente à toutes les foires du livre et dans presque toutes les librairies? Ou la notion même de centre est-elle simplement dépassée? C'est une question intéressante car la polémique au sujet de la place même du centre dans l'esthétique post-moderne est tout à fait pertinente.

Mais il y a toujours un prix à payer pour chaque évolution significative –de sorte que la marche victorieuse des provinces contre le centre a également suscité quelques problèmes, créé quelques difficultés... La littérature, que ce soit la fiction ou la poésie, est une entité très complexe, construite sur de nombreuses contradictions et équilibres. À tel point qu'un écrivain, un poète, peut être figuré comme se tenant sur une gigantesque roue d'oxymores (c'est aussi pour cela que les déclarations théoriques des auteurs tendent à être binaires dans la forme: les écrivains restituent les contradictions qui les nourrissent et les oppriment). Un de ces nombreux équilibres est, à mon avis, entre la contemplation des choses appartenant au domaine de l'histoire et de la société et la contemplation des choses qui ne changent pas –ou presque–, tels le soleil et la mort, ces deux choses que nous ne pouvons pas regarder en face, comme La Rochefoucauld l'avait énoncé dans l'un de ses plus célèbres aphorismes.

Je ne dis pas que la littérature ne devrait contempler que le soleil et la mort, et l'océan et l'amour, ou autres objets éternels et le plus souvent immobiles. Ce serait ridicule. Je dis seulement que l'équilibre entre les deux a été largement altéré et que les sujets sociétaux ont pris l'avantage.

Un microcosme qui permet d'étudier l'équilibre même, c'est l'œuvre de Czesław Miłosz, qui a toujours évolué entre la contemplation de la nature (qui lui a parfois été un réconfort, comme dans son poème *Mittelbergheim*) et la considération des questions historiques et sociales.

C'est ce que Miłosz avait indiqué lors d'un festival de poésie à Montréal, en 1967 :

« Le vrai domaine de la poésie est la contemplation. Il n'est pas exact de dire que la contemplation, par sa faculté à nous guider vers des vérités éternelles, vers l'invariable, nous détournerait de nos obligations terrestres. Le sujet de la contemplation est la réalité humaine toute entière, qui, bien que gouvernée par les exigences perpétuelles de l'amour et de la mort, n'est pas régie par la loi de la répétition sans fin. Au contraire, elle –la réalité humaine– est toujours, chaque année, chaque mois, nouvelle et sans nom. La contemplation nous invite à saisir, par la modification permanente de notre langage, l'étrange interaction entre ce qui est stable et ce qui est destiné à changer. Si la poésie ne considère pas la double nature de notre expérience, elle peut s'exposer à de faux dilemmes –elle peut par exemple être victime d'une opposition outrancière entre l'individuel et le collectif. Si elle ne se tourne que vers l'invariable, elle risque de devenir académique. Puis, quand elle se sent coupable et embrasse des thèmes purement sociaux et politiques, elle est en danger de devenir hystérique. »

Vous me direz: d'accord, mais n'est-ce pas là une opinion concernant la poésie? Est-ce qu'elle touche aussi les problèmes de la fiction? Je pense que oui ; il est vrai que Miłosz concentre son attention sur la poésie, mais des règles similaires régissent tout le champ de la littérature. Même en concédant que la fiction,

de par sa nature, est plus encline à traiter les sujets «variables», les thèmes empruntés à la situation contemporaine de la société, elle n'en a pas moins un engagement vis-à-vis de questions plus «cosmiques».

En parlant de la sorte, Miłosz se fait l'écho d'une intuition majeure, exprimée cent ans plus tôt par Charles Baudelaire dans son essai classique *Le Peintre de la vie moderne*:

«Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.»

Et Baudelaire d'ajouter: «La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps.»

Il va presque sans dire que la prédominance nouvellement instaurée des périphéries, des provinces (si cela vrai et durable –peut-être devrions-nous être plus prudents à l'heure de déclarer que cette transformation fait date !) a provoqué un surplus de matériel littéraire en rapport avec l'homme collectif –avec la politique, l'oppression, la société, etc., etc.

C'est tout à fait évident: les périphéries ne viendront pas à la capitale en disant: regardez la lune, regardez l'océan, regardez le temps de la nature et le vieillissement, regardez l'âme humaine, le ciel étoilé, non, bien sûr que non; les périphéries entrent dans la capitale du monde en disant quelque chose de tout à fait différent: regardez ma douleur, regardez les mines parsemant mon pays, les barbelés, regardez la violence, le SIDA, la persécution politique, la corruption, la pauvreté, le terrorisme, ou bien, sur un mode différent, regarder les particularités de mon pays, regarder

combien nous sommes différents. Et il doit en être ainsi – ces sujets méritent notre attention, ils envahissent la littérature et n'ont pas besoin d'une quelconque théorie pour justifier leur bien-fondé.

Mais – si nous faisons confiance à Baudelaire et à Miłosz – ne devrions-nous pas être préoccupés, de même, par l'autre terme de l'équation, par les choses immobiles, la solitude, une substance presque indéfinissable qui a été pendant des siècles le principal carburant de l'art et de la littérature et qui contribue peut-être à nous rendre humains bien davantage que la voix puissante de la politique?

Une autre tension intéressante résulte de la prépondérance de la mémoire, le plus souvent de la mémoire historique, cet énorme entrepôt des multiples atrocités des périodes récentes. Nous sommes hantés par la mémoire. Nous vivons à l'époque d'un nouvel historicisme. Le nôtre est moins artistiquement orienté que l'historicisme qui a déchaîné les foudres de Nietzsche, le nôtre est un historicisme de l'histoire – pardonnez la redondance –, pas celui des styles historiques et des ornements. Le nôtre est un historicisme du mal, des nombreux crimes politiques et sociaux non encore digérés. Et il y a une bonne raison de s'y tenir: comment pourrions-nous vivre sans nous rappeler l'horreur et les maux du passé récent? Il y a une profusion de très jeunes écrivains qui prêtent attention, non pas à leur vie mais aux expériences de leurs parents ou grands-parents. Rien de mal à cela, naturellement. Nous avons besoin de mémoire. La mémoire, Mnémosyne, était, comme chacun sait, la mère des Muses. Qui était le père des Muses?

Quels sont donc les pendants de la mémoire en l'occurrence? Est-ce l'observation réelle de l'existence, de la réalité contemporaine? Dans une certaine mesure, oui. Mais plus encore, et c'est quelque chose que je trouve tout à fait fascinant, son pendant négligé, c'est l'imagination, l'essence même de l'art de l'écriture – et de tout art. Aujourd'hui l'imagination est contrariée par la mémoire. Il semblerait que nous ayons tellement de

mémoire historique ou personnelle que l'imagination n'a plus d'espace propre.

Cela ne veut pas dire que je suis hostile à la mémoire. La mémoire sociale, la mémoire privée, la mémoire artistique, ce sont les piliers de l'art, et aussi de l'équilibre mental. Entre ces deux maux : l'amnésie totale et le trop-plein de mémoire, je préfère, naturellement, l'excès de mémoire.

Ce qui m'intrigue, c'est cet étrange processus chimique, le remplacement continu de l'imagination par la mémoire. Comment définir la différence entre les deux ? Voici une description très provisoire de cette différence : la mémoire est le mélange d'une vieille réalité avec la nouvelle (la réalité ancienne n'apparaît jamais sous une forme pure) ; c'est un mélange de passé et de présent (plus nos penchants politiques ou idéologiques). Et l'imagination ? L'imagination est, à mon avis, un mélange de passé, de présent et d'invisible. La mémoire et l'imagination sont comme des cousines germaines, mais l'imagination est la plus courageuse des deux ; elle inclut une part d'inconnu. La mémoire concerne ce que nous savons, ou devinons, ou reconstituons. L'imagination construit sa maison avec tout qui est vrai mais doit aussi savoir faire un saut dans le vide, rendant justice – permettez-moi de me répéter – à l'inconnu, à l'harmonie plus profonde de nos vies.

Jaume Vallcorba m'a montré hier soir une inscription au plafond du foyer de l'opéra restauré de Barcelone : «L'art n'a pas de patrie». C'est très vrai pour la musique. Mais l'art de l'écriture a plus de *patrie*, plus de *fatherland*, plus d'*ojczyzna* que la musique. Il aspire à l'universalité mais chante toujours sa chanson dans une langue concrète qui pour chacun d'entre nous, praticiens de la littérature, a gardé le goût de l'enfance, le goût des myrtilles, des orties et des pommes, et l'amertume de notre individualité toujours difficile, notre singularité – notre dernière patrie.