

# LA LLUM D'HIVERN

A la narració *Tot sol*, publicada per L'Avenç en traducció de Carolina Moreno, Strindberg s'erigeix en un orfebre fi, minuciós, que persegueix la vida minúscula, però que al mateix temps detecta i forma part de la gran ruptura que provoca la Modernitat europea.

SIMONA ŠKRABEC

Jafar Panahi, assegut al volant d'un taxi, recorre els carrers de Teheran i deixa que la vida bigarrada de la ciutat inundi el seu vehicle. La càmera instal·lada davant del seient del copilot ho enregistra tot, converses i incidents, fins i tot la sorpresa dels clients quan descobreixen que estan fent el trajecte amb el cineasta. La càmera és un testimoni pacient i neutral, ho grava tot sense intervenir, el director té fins i tot la precaució de girar l'ull mecànic amb un gest ben visible quan alguna escena de l'exterior resulta interessant. Les peripècies que veiem al carrer no tenen so, evidentment, perquè la versemblança del relat ha de ser preservada. Coneixem els carrers de Teheran i la seva gent atrafegada perquè allí algú hi va posar una càmera. Només això, res més.

Començo amb aquesta petita descripció d'una pel·lícula de 2015 perquè és una bona introducció per afrontar la peculiaritat de la narració de Strindberg, escrita més de cent anys abans, el 1903. Panahi amb el seu retrat de la societat iraniana fereix perquè identifica el punt feble de l'audiència global: no ens creiem ja la ficció, volem que les coses que ens fan estremir siguin «de veritat». I al mateix temps, Panahi sap que ha d'evitar a qualsevol preu afegir un altre testimoni d'atrocitats o de falta de llibertats a les informacions sobre el seu país. L'Iran ha esdevingut un conglomerat d'estereotips, i el que més sobta d'aquest retrat és descobrir que la seva gent tenen la picardia i les emocions a flor de pell i s'assemblen molt a nosaltres, però alhora, les anomalies d'un règim polític ferri apareixen constantment, sense anunciar-se, com un fet *quotidià*. Panahi construeix una mirada quasi idíl·lica, de manera que l'espectador es veu obligat a arribar a les seves pròpies conclusions: la prepotència



d'un milhomes sense escrúpols i l'estupidesa d'un es barregen indistintament amb la preocupació autèntica pels altres. El director narra i documenta, però no dóna cap instrucció d'ús, no diu com cal llegir les escenes, ens obliga a prendre-les com la mateixa realitat —en la qual ell mateix és també un personatge més i res més.

És exactament això el que fa Strindberg amb una traça que roba l'alè. És més, el suec hi afegeix una característica que deixa el lector astorat, desarmat, insegur. Sempre s'hi percep una befa implacable cap a l'autor mateix d'aquestes confessions. El narrador es despulla sense miraments davant del públic: «I aquell decorat només podria servir per al meu drama. El meu drama!», constata. Potser només Thomas Bernhard es pot equiparar amb aquesta valentia de construir-se a un mateix com un mer personatge, exposat a les mirades i el menyspreu dels seus semblants. *Tot sol* és un text sens dubte

agermanat amb *Mestres antics*, el testament artístic que Bernhard va escriure el 1985, l'any de la seva mort. El llibre de l'austriac és d'una duresa extrema, però alhora prenyat amb una fe també extrema que això de l'art és tan seriós que no hi pot haver pas lloc per als impostors.

Cal entendre, doncs, que el personatge de Strindberg que viu tot sol en un piset llogat és un impostor i no mereix més miraments que Reger i Atzbacher, que se citen davant del Kunsthistorisches Museum de Viena per contemplar durant hores, dia rere dia, any rere any, un sol quadre, *L'home de la barba blanca* de Tintoretto. Oh, aquests experts en art que tot s'ho estudien de manera tan minuciosa! Strindberg, al seu personatge, no li ha posat ni nom, perquè la disfressa sigui més convincent. I aquest narrador tampoc contempla cap obra d'art, sinó que li interessin només les persones de carn i ossos, però això tant li fa, perquè Strindberg aconsegueix d'una

manera absolutament increïble fer trontollar la frontera entre la ficció i la realitat. Quan tenim la «mala sort» de topar-nos amb «un escriptor de comèdies», la primera seguretat que ens robarà és la de saber distingir el públic dels actors i els observadors dels protagonistes. Aquesta barrera de seguretat no existeix, tots som part d'un mateix món. El món dels humans és l'imperi de la retòrica, el regne de la persuasió.

**T**ot sol és una prova que el realisme minucios dels grans mestres francesos –Balzac i Zola hi surten mencionats més d'un cop– havia arribat a un carreró sense sortida. Strindberg és una d'aquelles baules imprescindibles que ajuden a entendre per què va ser necessari un cop de volant per poder assentar la Modernitat i, amb ella, el món en el qual vivim ara. El realisme va alliberar l'expressió escrita dels feixucs decorats romàntics i de tota la falsedat que per si sol comportaven uns mots inflats de pretensions i unes escenes inundades de proposicions nobles. La vida i les misèries quotidianes es va fer lloc en les consciències dels lectors, però aquestes plomes que eren capaces de descriure-ho tot –«vaig conèixer fins a quatre mil persones (un alemany els ha comptat!)», comenta Strindberg, amb un somriure murri, a propòsit de les seves lectures de Balzac– van topar amb una paret vertical: Balzac, Zola i tants altres van creure cegament que allò que feien només estava limitat per la curta mesura d'una vida humana, i que si tinguessin més dies, més hores, més paper i més tinta, tot hauria pogut ser documentat, descrit, arxivat i preservat.

August Strindberg (Estocolm, 1844-1912) participa en aquesta enorme revolta europea, en la qual de sobte comença a trontollar la seguretat en la integritat de l'home. Aquesta consciència d'un profund cisma interior ha quedat reflectida en el nom que Dostoievski va triar per a un dels seus personatges. Raskólnikov vol dir tant com «l'home esberlat», i el fet que el jove s'hagi enfrontat amb una destrucció a una velleïta indefensa *ha de ser* llegit al·legòricament: la roca sobre

la qual descansava tot s'ha cobert de clivelles i tot, absolutament tot, haurà de canviar.

Strindberg és un orfebre fi, minucios, fugit de tot espectacle. Detecta i descriu els moviments tectònics en un nivell aparentment insignificant, persegueix la vida minúscula. I tanmateix dóna fe que el gel d'abans es trenca irremissiblement. La seva mirada és una mirada hivernal, il·luminada per aquella «llum que ve de sota, de la neu blanca del terra». Des de l'apartament on viu, amb els prismàtics descobreix una noieta vagant per la platja amb una destrucció a la mà i s'exclama: «Imagina't, que des de casa teva et puguin embolicar en uns drames que passen tan lluny!» L'autor fingeix que no sap la resposta de per què la noia talla les branques en mil bocins. Però cent anys més tard, nosaltres sí que en sabem el motiu, perquè vivim en una realitat fragmentada que no hi ha manera de compondre en una sola imatge coherent. Nosaltres sí que sabem per què li havien de servir els branquillons a la noieta de vestit clar i per què els tallava «en trossets petits, petits...». La Modernitat ha transformat la realitat en un conjunt de fragments inconexos.

**E**ls hiverns mai més seran tan durs com abans, narra l'autor amb una nostàlgia gens dissimulada. El fet que «es poden obtenir flors, fruita i verdura tot l'any» *ha de ser* llegit al·legòricament també, amb la dificultat afegida que som davant d'un autor mofeta, que allò on es lamenta d'haver perdut les seguretats, aquest mateix autor, de fet, està denunciant la ceguesa dels que encara creuen que aquests aïllaments en allò nostre havien de ser preservats a tot preu.

«Sempre m'ha terroritzat veure mobles i aixovars sencers a la vorera. Gent que s'ha quedat sense casa i que es veuen obligats a ensenyar les entranyes, i en passen vergonya; per això mai no es veu el propietari rondant a prop...» Aquesta remarca bé podria haver servit a Raymond Carver com a motiu del seu llibre *De què parlem quan parlem de l'amor* (1981). És cert hi ha una línia directa que connecta aquesta Suècia on «el trencaglaç i el

ferrocarril han uniformitzat les estacions de l'any» amb l'Amèrica postmoderna dels suburbis abandonats a la seva sort. La inseguretat del nostre temps està basada precisament en aquesta impossibilitat de distingir l'interior de l'exterior. La casa impúdica-ment exposada a la vista de tothom ens diu que, en cap cambra, no hi trobarem recer. L'estufa de faiança i els tons «indescriptiblement foscos del paper pintat a les parets» no ens protegeixen de la intrusió de la realitat tosuda, indesitjable, molesta. Així com els clients del taxi de Panahi ja no perceben la repressió, perquè es mescla amb les seves vides com un fet quotidià, el narrador tampoc no pot tancar-se al seu aïllament voluntari. El jove periodista el va a veure a casa amb la denúncia sobre la censura encara vigent al país. Se'l treu de sobre amb un grapat de monedes i mostra així la por de perdre les velles seguretats.

Però el món està canviant i en aquesta nova era fins i tot la visió del món serà un simple producte que podrem comprar als prestatges d'un supermercat. El narrador fingeix voler ser com un far en un mar de boires, el guardià d'un món estable i segur. Cada nit es delecta amb les lectures pietoses que l'han de il·luminar. Però, per fer-ho, remena textos catòlics i protestants, tria la lectura per a cada ocasió amb el deler d'un sibarita pels matisos que hi afegeixen les tapes, la tipografia, els mots específics o els exemples més accentuats. I està fins i tot està disposat a passar-se per un instant al budisme, quan el que té més a prop de casa no li serveix del tot. Aquesta infinitat d'opcions és responsable de la sensació de solitud de l'home modern. Estem sols perquè el món s'ha esberlat. La destrucció de la Modernitat tritura els branquillons en trossets petits, minúsculs i totes aquestes opcions són ara, estan disponibles, estan preparades en porcions d'un sol ús que podem escollir o rebutjar –provocant així la ruïna de qualsevol comerciant maldestre, com bé explica un altre exemple del llibre.

Strindberg vol sacsejar les consciències i, construint un narrador no fiable, aconsegueix que el lector se li revolti,

s'aixequi de la cadira, igual com el cineasta iranià quan parla de la rabiosa actualitat que ens entestem a no veure. Els dos autors ens sostenen el mirall i ens criden a la cara: la gent és així, pensa d'aquesta manera, no té més consciència que l'anar tirant. Les inèrcies no ens permeten construir un món més habitable. *Tot sol* és la confessió d'un home amb el qual no és possible identificar-s'hi sense reserves. El personatge del narrador sovint fa riure i com a molt provoca tendresa per les seves limitacions, però de cap manera imprimeix als quadres descrits la seguretat de Balzac que el món és com és i només cal fotografiar-lo.

«...Cal viure i fer-ho ara,/ aquest present és una tortura, sense sentit, sense destí...», diu en un dels poemes del llibre. Aquesta és l'angoixa màxima de l'home modern, bo i dret a la coberta d'un vaixell que s'allunya, assegut en un trineu que llisca per la neu flonja, en un avió envoltat de núvols, en un tren de rodes que xerriquen, en un cotxe que avança per una autopista massa plena, l'home «no veus de tanta grisor; /fita, abatut, el fons». Només tenim el present i costa omplir-lo amb sentit. Però si Strindberg ens vol prevenir d'alguna cosa és del perill del cinisme i del desencís. El seu narrador rondinaire no és cap model de conducta. Encara que, ben al principi del relat, assegurui a la mestressa que ell fa molt de temps ha deixat de ser un perepunyetes, el vellet està carregat de manies i s'ha adaptat al món sencer a la seva mida. El narrador és ben conscient que el món se li ha convertit en un decorat, encara que aquest decorat guarda una bellesa estremidosa com quan descriu les «anemones que creixen a peu dels avets». Per a Strindberg, la continuïtat de la vida no s'atura a la costa, sinó que la vegetació terrestre continua sense cap interrupció fins sota la superfície del mar. En aquest univers tot està connectat, tot respira el mateix oxigen.

La decisió d'adoptar una solitud esquerpa no és un cop de porta a un món lleig i incorregible, sinó la confessió secreta de la seva confiança en la vida que brota, fresca, neta, nova amb cada primavera. Cal recomençar

sempre de nou, amb la fe intacta en la bondat, en l'amor, en la bellesa amb el convenciment que és possible «Seure a taula i mirar-se mentre duri la vida!», com ho fan el compositor jove que fa

## La decisió d'adoptar una solitud esquerpa no és un cop de porta a un món lleig i incorregible, sinó la confessió secreta de la seva confiança en la vida que brota, fresca, neta, nova amb cada primavera.

d'alter ego del narrador, la noia de l'altra banda del carrer de la qual s'havia enamorat i aquell fillet «prestat» que no és de la seva sang, però que la jove parella cuida amb atenció i amor. El món nou es pot reconstruir en escenes que preservin viva la flama de la confiança, sense necessitat de mantenir la rigidesa d'uns models caducs, d'uns interiors carregats de maldat i regits per formes buides d'amabilitat fingida. «Mai no havia vist la tristor, el tedi i el cansament tan condensats com en aquella habitació» apuntava el narrador davant d'una finestra il·luminada des del carrer estant. Hi veia una noia fent mitja i les seves agulles anaven «marcant el pas del temps», d'aquest temps immòbil d'una societat assentada i quieta que Strindberg havia decidit fer explotar des de dins.

**P**er concloure demano prestada a Goran Simi aquesta constatació: «Només la poesia pot assumir al mateix temps el punt de vista de l'acusat, de la víctima, de l'advocat i del jutge». Ho escriu en *Els meus dies feliços al manicomi* (2010), un dels poemaris més durs que s'hauran escrit en l'Europa de la postguerra, com a testimoni directe del setge de Sarajevo. La grandesa de Strindberg rau en aquesta mateixa mirada compromesa amb l'entorn, gràcies a la qual el poeta

s'erigeix com un testimoni del seu temps. L'autor vol impregnar-se amb la bellesa que l'envolta, però sense rebaixar per res la percepció aguda dels instints més baixos: «Transformar allò que d'alguna manera em turmenta, m'alegra, o em preocupa, en una imatge, en un poema». Pocs han aconseguit posar tanta honestat en els seus escrits com August Strindberg, capaç d'una tendresa immensa cap als altres i sempre implacable amb les seves pròpies debilitats. Cito Strindberg al costat dels testimoniats tan greus com són els de Panahi i Simi, perquè cal entendre la connexió entre l'horror i la calma, la reversibilitat de totes les situacions. La gestació dels conflictes més greus sempre comença amb un lleu moviment capaç de capgirar les mentalitats –el paganisme nòrdic que neix des de l'admiració de Goethe, per exemple, va molestar a Strindberg ja en 1903. La poesia es un òrgan especialment sensible per poder captar aquestes tremolors abans que es converteixin en un corrent destructiu. Els interiors de Strindberg van equipats amb aquest sismògraf –i per això cal llegir-lo, i rellegir-ho, ara que podem gràcies a aquesta precisa i bella traducció de Carolina Moreno Tena. ■

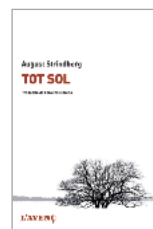
### OBRES CITADES

Bernhard, Thomas. *Mestres antics*. Traducció de Clara Formosa Plans. Barcelona: Còmplices, 2011.

Carver, Raymond. *De què parlem quan parlem d'amor*. Traducció de Dolors Udina. Barcelona: Pòrtic, 1992.

Panahi, Jafar. *Taxi*, 2015. [Jahar Panahi Film Productions].

Simi Goran. *Moji sretni dami u ludnici*. Tuzla: Bosanska rije, 2010.



NARRATIVA

**August STRINDBERG**

*Tot sol*

Traducció de Carolina Moreno Tena

Barcelona: L'Avenç, 2015, 120 pp. 12 €.

Tota la informació sobre el llibre i un Dossier de Lectura amb continguts extres a [elsllibresdelavenc.cat](http://elsllibresdelavenc.cat)