

Milan Kundera: Del Rigor. L'Arquitectura de la Novel·la

Entrevista per a Quaderns, realitzada a París, el març de 1987 per
Monika ZGUSTOVÁ.

Milan Kundera: On Rigour
The Architecture of Novel

Interview for Quaderns,
at Paris, Mars 1987 by Monika
ZGUSTOVÁ.

Vostè insisteix que una novel·la és sempre una hipòtesi, una pregunta, una investigació. L'assertió no hi entra; només a través d'una successió de preguntes plantejades és possible arribar a una conclusió que en cada lector serà diferent. La novel·la pot examinar un problema, un fenomen psicològic, sociològic, històric, però sobretot pot examinar els enigmes que envolten un ésser humà i examinar l'enigma que és el mateix ésser humà. A través d'una multiplicitat de veus, d'opinions, de punts de vista arriba no pas a donar alguna explicació de l'enigma plantejat, sinó tan sols a apartar la boira que el cobreix, a permetre la formulació de preguntes cada cop més precises, a acostar-se a l'enigma. I com que es tracta d'alguna cosa obscura, difícil —per no dir impossible— d'explicar, de definir, de conèixer, cal encarar-s'hi no amb un instrument vague i indefinit com és ara el sentiment, sinó amb una arma precisa i exacta— com les matemàtiques, que per mitjà de fórmules que no admeten l'error examinen l'enigma de l'univers, o la música que sense les lleis que la defineixen no seria res més que una successió de notes sense cap ni peus.

Per apropar-nos a veure amb una certa claredat la complexitat de l'existència cal emprar una tècnica de condensació. La claredat estructural és imprescindible. M'agrada comparar la literatura amb la música. En aquest sentit, sempre tinc present un exemple, per a mi molt clarificador: el músic txec Leoš Janáček, un dels compositors moderns més grans. El propòsit de Janáček era despullar la música de la càrrega inútil de les variacions repetitives; el meu programa és janáčekià: despullar la literatura del llast verbal, retòric, novel·lesc, fer-la densa; el meu principi és: només una idea original que llança llum sobre l'existència humana té el dret d'existir en les meves novel·les.

Com incorpora la teoria de la composició musical a la seva obra?

Concebeixo la novel·la com una síntesi intel·lectual en forma de polifonia; no sols una polifonia de veus de diferents personatges, sinó una polifonia que integra gèneres no novel·lescs: el reportatge i l'assaig, per exemple. Pel que fa a l'arquitectura de les meves novel·les, es fonamenta en unes quantes paraules-motius que constitueixen el tema d'una novel·la, a la manera dels motius o esdeveniments que determinen la vida de cada persona; aquestes paraules-motius són les columnes sobre les quals reposa l'edifici. Aquestes són les paraules-

You insist that a novel is always a hypothesis, a question, research. There is no room for assertion; only through a series of questions posed is it possible to reach a conclusion, which will be different in the case of each reader. The novel may examine a problem, a psychological, sociological or historical phenomenon, but above all it examines the enigmas that surround a human being and examines the enigma that is the human being himself. Through a multiplicity of voices, of opinions and of points of view it manages not to give an explanation of the enigma, but rather to disperse the mist surrounding it and to permit the posing of increasingly precise questions that approach the enigma. And since it is a case of something obscure, difficult —not to say impossible— to explain, to define or to know, it must be faced not with a vague, undefined instrument such as sentiment, but rather with a precise, exact tool —such as mathematics which, through formulae that admit no error, examines the enigma of the universe, or music, which, without the laws governing it, would be no more than a series of meaningless notes.

In order to be able to see with a certain clarity the complexity of existence it becomes necessary to use a condensation technique. Structural clarity is indispensable. I like comparing literature with music and, in this context, there's always an example at the back of my mind which for me is most clarifying: the Czech musician Leoš Janáček, one of the greatest modern composers. Janáček's aim was to strip music of all its useless load of repetitive variations; my programme is the same as Janáček's: to strip literature of its verbal, rhetorical and novellesque ballast and make it compact; my principle is: only an original idea that throws light on human existence has the right to exist in my novels.

How do you incorporate the theory of musical composition into your work?

I conceive the novel as an intellectual synthesis in polyphonic form; not only a polyphony of different voices but also a polyphony incorporating genres not

connected with the novel, such as reporting and essays. As regards the architecture of my novels, it is founded on a number of word-motifs which constitute the theme of a novel, in the same way as motifs or events determine the life of each person; these word-motifs are the pillars upon which the building rests. These are the word-motifs in *The Untenable Lightness of the Being*, for example: lightness, heaviness, the soul, the body, the Great March, shit, kitsch, compassion, vertigo, strength, weakness.

Apart from the musical aspect, the structure of your novels has a geometrical, or architectural, beauty, to stay with the image you've just evoked.

All my books, with the exception of one, are divided into seven parts; the number seven always intervenes when it comes to forming the structure of my books and my conscious will plays no part in the process. The space I dedicate to each of my characters is also determined by precise mathematical limits; this mathematical structure determines the degree of exposure given to each character (for example, in *The Mist*, Ludvig's monologue occupies two thirds of the book, while the monologues of all the rest together occupy the other third: Jaroslav 1/6, Kostka 1/9, Helena 1/18). I'll compare the novel with music once again: one part is a movement; the chapters are the measure. The measure is short, long or of irregular duration. This brings us to the question of tempo; each of the parts of my novels could have a musical indication: *moderato*, *presto*, *adagio*, etc. Let's take the end of *The Untenable Lightness of the Being* as an example: the penultimate part, the sixth, is deliberately brutal, cynical and malicious; using the language of music, we could say that it's written *prestissimo*. The final part, the seventh, is melancholy, nostalgic, serene: *lento*.

Your novels, then, are written on two levels: on a thematic level, that of the course of events, and on a musical level, that of the variations in motifs. Your works are conceived as music. And in musical structure, as in architecture, the position occupied by each and every element responds to an extremely precise aim: to create beauty. Flaubert said that a writer should die for an adjective. «Die for your metaphor!», wrote the Czech poet Vítězslav Nezval. However, a writer is independent only when he writes for himself. When the time comes to publish his work, on the other hand, he is at the mercy of a numerous group of people and, as from this moment, the work is submitted only to the intelligence and the strict criteria of these people. I think this is a subject that has concerned you for some time.

A lot has been said about the rigour of a writer. The most important thing,

medius en *La insostenible lleugeresa del ser*, per exemple: la lleugeresa, la feixuguesa, l'ànima, el cos, la Gran Marxa, la merda, el *kitsch*, la compassió, el vertigen, la força, la fleblesa.

A part de l'aspecte musical, l'estructura de les seves novel·les té una bellesa geomètrica, o arquitectònica, per no apartar-nos de la imatge que vostè acaba d'evocar.

Tots els meus llibres, a excepció d'un, són dividits en set parts; el número set s'imposa sempre a l'hora de conformar l'estructura dels meus llibres, sense que hi intervingui la meua voluntat. L'espai que dedico a cadascun dels meus personatges també s'enquadra dins uns límits matemàticament exactes; aquesta estructura matemàtica determina el grau d'il·luminació de cada personatge (per exemple, en *La broma*, el monòleg de Ludvík ocupa 2/3 del llibre, els monòlegs de tots els altres junts n'ocupen 1/3: Jaroslav 1/6, Kostka 1/9, Helena 1/18). Un cop més compararé la novel·la amb la música. Una part és un moviment. Els capítols són els compassos. Els compassos són curts, llargs o d'una duració irregular. Això ens du a la qüestió del *tempo*. Cada part de les meves novel·les podria portar una indicació musical: *moderato*, *presto*, *adagio*, etc. Prenem com a exemple el final de *La insostenible lleugeresa del ser*: la penúltima part, la sisena, és volgudament brutal, cínica, maligna; utilitzant el llenguatge musical, diríem que està escrita en *prestissimo*. La part final, la setena, és malenconiosa, nostàlgica, serena: un *lento*.

Les novel·les són escrites, doncs, a dos nivells: a un nivell temàtic, el del desenvolupament dels esdeveniments, i a un nivell musical, el de la variació dels motius. Les seves obres són concebudes com a música. I en l'estructura musical, com en l'arquitectura, el lloc que ocupa cada un dels elements respon a una voluntat extremament precisa: construir bellesa. Flaubert deia que un escriptor hauria de morir per un adjectiu. «Mor per la teua metàfora!», va escriure el poeta txec Vítězslav Nezval. Però un escriptor és independent només quan escriu per a ell mateix. A l'hora de publicar la seva obra, en canvi, l'ha de dipositar a mans d'un nombrós grup de gent i a partir d'aquell moment l'obra està sotmesa únicament a la intel·ligència i al rigor d'aquelles persones. Em sembla que aquest és un tema que el preocupa des de fa temps.

Sobre el rigor d'un escriptor es diuen moltes coses, però el més important és l'execució, la presentació d'un llibre. Una bona traducció és una cosa essencial. També el tipus de coberta suggereix moltes coses al lector i influeix en la interpretació de l'obra. Per exemple, en una edició de *La broma* em van posar una coberta de fulletó, de novel·la típica del realisme socialista. Si un editor no entén una obra, per què la vol publicar? Kafka vigilava escrupolosament tots els detalls, fins i tot el tipus de lletra. L'editor pot fer moltes bestieses; a mi una

vegada em van treure tots els passatges reflexius i musicològics d'una novel·la. I en la versió castellana de *La broma*, en el text de la postal que Ludvík envia a la seva amiga —que és essencial per a la comprensió del llibre— en comptes de «el espíritu sano», els impressors, suposo, van posar «el espíritu santo». D'aquesta manera van canviar tot el sentit de la novel·la.

L'interès que té vostè per la semàntica i la manera d'aplicar-la en les seves novel·les és palès en tota la seva obra. En *El llibre del riure i de l'oblit* vostè empra la paraula *litost*, impossible de traduir exactament a altres llengües, raó per la qual en totes les traduccions ha de figurar en txec. D'acord amb la filosofia del llenguatge de Wittgenstein, vostè dedica tot un capítol a l'explicació d'aquest mot, servint-se de definicions, d'exemples i de metàfores; la claredat semàntica absoluta és una de les seves virtuts. En *La insostenible lleugeresa del ser* examina el significat de la paraula compassió en diverses llengües eslaves, romàniques i germàniques. En *L'art de la novel·la* sondeja el mot llar.

Domov (en txec), *das Heim* (en alemany), *home* (en anglès) volen dir: el lloc on tinc les meves arrels, al qual pertanyo. Els límits topogràfics vénen determinats només per decret del cor: es pot tractar d'una habitació, d'un paisatge, d'un país, de l'univers. El *das Heim* de la filosofia alemanya clàssica: l'antic món grec. L'himne txec comença amb el vers: «On és el meu domov?», que es tradueix com: «On és la meua pàtria?» Però la pàtria és una altra cosa: la versió política, estatal del *domov*. Pàtria, paraula orgullosa. *Das Heim*, paraula sentimental. Entre pàtria i llar hi ha una gran llacuna.

Un traductor pot canviar totalment el to i l'esperit de l'obra que està traduint, ¿està, vostè, d'acord que per arribar a fer una traducció fidel s'ha de «lliscar dins de la pell de l'autor»?

Diuen que les traduccions són com les dones: belles i infidels o lletges i fidels. Això és un error! Una traducció pot ser bella únicament si és fidel. Entre la literatura i la música hi ha moltes semblances: un traductor té el mateix paper, ni més important ni menys, que un músic quan interpreta una composició. A Bohèmia hi havia un director, en general molt bo, que va donar a cantar un madrigal de Monteverdi a un cor. Monteverdi havia escrit aquella composició per a cinc o sis veus, i ara la cantava un cor gran! El madrigal va canviar completament de caràcter, ja no semblava Monteverdi, era una obra monumental. Amb les traduccions passa exactament el mateix. A part de la importància de cada paraula, l'esperit, el to ha de ser el mateix. Per exemple, a l'hora de traduir un monòleg interior molts traductors no *tradueixen*, sinó que *interpreten*, no reproduïxen les frases incoherents que imiten la incoherència de la ment, sinó que, per por que els diguin que són mals traductors, en fan un monòleg perfectament coherent. Això és un crim!

however, is the realisation, the presentation of a book. A good translation is an essential thing. The kind of cover also suggests many things to the reader and influences his interpretation of the book. For example, one edition of *The Mist* was given a poster-like cover typical of socialist realism novels. If a publisher doesn't understand a work, why does he want to publish it? Kafka scrupulously supervised every detail, even the lettering. Publishers are capable of all kinds of stupidities; once they took out all the reflexive and musicological passages of one of my novels. And in the Castilian version of *The Mist*, in the text of the postcard Ludvig sends his girlfriend—which is fundamental to the interpretation of the book— instead of «el espíritu sano» (healthy spirit) I suppose it was the printers who put «el espíritu santo» (Holy Spirit). In this way they changed the whole meaning of the novel.

Your interest in semantics and how it should be applied in novels is evident throughout your work. In *The Book of Laughter and Oblivion* you use the word *litost*, a word impossible to translate into other languages so it appears in Czech in all the translations. In accordance with Wittgenstein's philosophy of language, you dedicate a whole chapter to the explanation of this word, using definitions, examples and metaphors; absolute semantic clarity is one of your virtues. In *The Untenable Lightness of the Being* you examine the meaning of the word *compassion* in different Slav, Romance and Germanic languages. In *The Art of the Novel* you probe the meaning of the word *home*.

Domov (in Czech), *das Heim* (in German), *home* (in English) means «the place where my roots are and where I belong». Topographical limits are determined only by decrees of the heart: home can be a room, a landscape, a country, the universe. The *das Heim* of classical German philosophy: the ancient world of Greece. The Czech National Anthem begins with the line: «Where is my domov?», which can be translated as «Where is my fatherland?». But «fatherland» is another thing entirely: The political, state version of *domov*. «Fatherland»: a haughty word; *das Heim*: a sentimental word. Between fatherland and home there is a gaping abyss.

A translator can entirely transform the tone and the spirit of the work he is translating; do you agree that in order to produce a faithful translation one has to «slip inside the skin of the author»?

They say that translations are like women: beautiful and unfaithful or ugly and faithful. This is wrong! A translation can only be beautiful if it is faithful. There are many similarities between literature and music: the translator has the same and equally important role as the musician

when he interprets a composition. In Bohemia there was a conductor, normally a very good one, who gave a Monteverdi madrigal to a choir to sing. Monteverdi had written the piece for five or six voices, and now it was being sung by a full choir! The madrigal became transformed: it was no longer Monteverdi, it was now a monumental work. Exactly the same thing happens with translations. Apart from the importance of each word, the spirit and the tone also have to be the same. For example, when it comes to translating an inner monologue many translators don't *translate*; they *interpret*. They don't reproduce the incoherent phrases that imitate the incoherence of the mind but rather, fearful that they may be called bad translators, produce a perfectly coherent monologue. This is a crime!

What else should be avoided in a translation?

I'll give you some examples: repetition of the same word is an important literary device that often denotes originality of style. Repetition is also a principle of musical composition. A repeated word that becomes music I call *litany*. Many translators substitute litany with synonyms and, by doing so, not only destroy the melody but also the clarity of meaning. Now I'll give you an example of misinterpretation, concerning the French translator of Kafka (who is normally very good; he's a well-known writer). In *The Trial* K receives a summons in which the time is not specified; Kafka says that K hurried so as not to arrive late. The translator didn't understand the joke and substituted the word *hurried*, which seemed illogical to him, for the logical word *left* and deleted *so as not to arrive late*. In this way he managed not only to destroy Kafka's sense of humour but also his sense of the absurd.

Have you always been so concerned with translations?

No. It's only since I've lived in France that I feel so totally at the mercy of translators. When I lived in Prague, before my works were banned, I had my Czech readers and I wasn't so concerned with translations. But now that my books are banned in Bohemia I depend on translations. I've developed a kind of sixth sense: however little I know of a language. I find errors of translation. In this way, for example, I discovered that in the Greek version of *The Untenable Lightness of the Being* some «censor» had deleted a whole passage, and I've also found mistakes in the Turkish version. If we persecute translators so much and demand maximum fidelity from them it's because they have an essential role to play in the development of European literature and thought.

Nevertheless, there are serious obs-

Quines altres coses s'haurien d'evitar en una traducció?

Ho explicaré amb uns exemples: la repetició de la mateixa paraula és una forma literària important, pot constituir una originalitat d'estil; la repetició és també un principi de composició musical; una paraula repetida que esdevé música, l'anomeno *lletania*. Molts traductors substitueixen la lletania per sinònims i d'aquesta manera no destrueixen només la melodia, sinó també la claredat del sentit. I ara un exemple de mala interpretació: es tracta del traductor francès de Kafka (que, en general, és molt bo, és un escriptor cèlebre). En *El procés*, K. rep una citació judicial, en la qual *no s'especifica l'hora*; Kafka diu que K. es va posar a córrer per no arribar tard. El traductor no va entendre l'acudit i va substituir la paraula «córrer», que li semblava il·lògica, per la lògica «anar-se'n», suprimint «per no arribar tard»; d'aquesta manera va aconseguir destruir tant el sentit de l'humor de Kafka com el seu sentit de les situacions absurdes.

Sempre s'ha preocupat tant per les traduccions?

No, és des que visc a França que em sento totalment a mercè dels traductors. Quan vivia a Praga, abans que s'hi prohibissin les meves obres, jo tenia els meus lectors txecs i les traduccions no em preocupaven tant. Però ara que els meus llibres estan prohibits a Bohèmia, depenc de les traduccions. Se m'ha desenvolupat una mena de sisè sentit: per bé que no sàpiga alguna llengua, hi trobo els errors de traducció. D'aquesta manera, per exemple, vaig trobar que en la versió grega, algun «censor» havia suprimit un passatge de *La insostenible lleugeresa del ser*, i he trobat errors de traducció en la versió turca. Si hem de perseguir els traductors i exigir-los la màxima fidelitat és perquè tenen una gran importància per al desenvolupament de la literatura i del pensament europeus.

Però hi ha entrebancs seriosos perquè la novel·la pugui continuar sent l'enllaç del pensament europeu. Els mitjans de comunicació intenten convertir l'art i la seva perdurabilitat en un objecte de consum immediat, en una moda, efímera per definició. Els mitjans de comunicació de masses són, en essència, contraris a la literatura: on la novel·la s'esforça per arribar fins al fons, el periodisme llisca per la superfície; on la novel·la demostra la complexitat de la vida, el periodisme busca solucions simplificadores. Per ser consumit fàcilment, el periodisme apel·la als sentiments primaris de les masses donant-los una imatge falsa i simplificada del món, en la qual, com en un mirall, els individus s'han de reconèixer a ells mateixos, embellits i sentimentalment tenyits. On la novel·la posa interrogants, el periodisme ofereix respostes ràpides i fàcils: la novel·la fa pensar, els mitjans de comunicació fan que sembli que es pensa.

L'esperit de l'art és l'esperit de la continuïtat: cada obra és la resposta a les obres anteriors, cada obra conté tota l'experiència prèvia de l'art. Però l'esperit del nostre temps està fixat sobre l'actualitat, que és tan expansiva, tan àmplia, que expulsa el passat fora del nostre

horitzó i redueix el temps al moment present. Dins d'aquest sistema, una novel·la ja no és una obra —cosa perdurable, que ha d'unir el passat amb el futur —sinó un esdeveniment; i què és un esdeveniment? Un producte de l'actualitat sense demà. De tot això resulta clar que la literatura ja no pot conviure pacíficament amb l'esperit del nostre temps: si la novel·la vol continuar descobrint, ho pot fer únicament anant contra el progrés del món. Pel que fa a això, Heidegger va tenir una idea trastornadora: la guerra atòmica, va dir, no és el pitjor que pot passar. L'evolució pacífica de la tècnica pot conduir a resultats encara més catastròfics, i l'home com a ésser pensant corre el risc de deixar-hi la pell. A més a més, els mitjans de comunicació tergiversen els valors: en la publicitat, la imatge del nen té un paper immens. Per a la publicitat, el nen petit és l'ideal de la humanitat. Els nens i els adolescents, la joventut alegre, la joventut que es diverteix. La joventut, és a dir, la inexperiència, la immaduresa, s'ha convertit avui en un valor. A propòsit d'això vaig escriure en *La broma*: «*Em va inundar una onada de ràbia contra mi mateix, contra la meua edat d'aleshores, contra l'estúpida edad lírica*». En les grans èpoques culturals era l'ancià qui simbolitzava l'experiència i la saviesa; avui, en canvi, l'ancià es converteix en alguna cosa que apartem de la vida.

D'aquest cul-de-sac on es dirigeix el món cultural d'ara, o on ja ha arribat, potser hi ha només una sortida possible. És, més aviat, una petita llum d'esperança, vaga, quasi invisible, però l'única, perquè no hi ha cap possibilitat de tornar enrera: són les nacions petites. Les nacions grans es poden abandonar al corrent més fort sense haver-se de plantejar el problema de la supervivència, es poden equivocar sense tenir por que un error sigui fatal, i fins i tot es poden embrancar en guerres i invasions irracionals, només perquè sí, per l'agressivitat de la força, per l'embriagament de l'expansió. Les nacions petites no sols no poden donar ni un sol pas en fals sense que això signifiqui una tragèdia per a elles, sinó que no poden deixar d'esforçar-se per sobreviure. Amb constància i amb perseverança, racionalment i amb un rigor escrupolós han de crear obres de gran valor per justificar d'aquesta manera la seva existència.

Hi ha la glòria dels conquistadors i la glòria d'aquells que mai en la seva història no havien estat conqueridors. Hi ha la mentalitat de les grans potències i la mentalitat de les nacions petites.

Una nació gran té la seva existència i la seva significació internacional garantides automàticament per endavant només pel nombre dels seus habitants. Una nació gran no es tortura mai amb la qüestió d'haver de justificar la seva existència; ella és i perdura, amb una naturalitat aclaparadora. Descansa en la seva grandesa i sovint se n'embriaga, com si fos una virtut. «La meua pàtria és gran, hi ha molts camps, boscos i rius», diu una cançó russa.

«Polònia encara no ha mort»; d'aquesta manera, en canvi, comença l'himne polonès. Una nació petita, si ha de tenir alguna importància en el món, l'ha de crear cada dia, sense descan-

tales in the way of the novel continuing to be the linking element of European thought. The media attempt to convert lasting art into an object of immediate consumption, into a fashion which, by definition, is fleeting. The mass media are, essentially, the enemies of literature: where the novel struggles to reach the depths, journalism merely scratches the surface; where the novel shows the complexity of life, journalism looks for simplified solutions. Easily absorbed, journalism appeals to the primary senses of the masses and provides them with a simplified view of the world in which, as in a mirror, individuals recognise themselves beautified and tinged with sentimentality. Where the novel asks questions, journalism offers quick, easy answers: novels make people think, the mass media make people believe they think.

The spirit of art is the spirit of continuity: each new work is a reply to previous works; each work contains the total previous experience of art. But the spirit of our times is so fixed on current affairs, themselves so extensive, that it has expelled the past from our horizons and has reduced time to the present moment. Within this system a novel is no longer a work —something lasting that links past with future— but rather an occurrence; and what is an occurrence? A product of the present day without a future. From all this it's clear that literature cannot live peacefully side-by-side with the spirit of our times: if the novel wants to continue discovering, it can only do so by going against the tide of modern progress. As regards this, Heidegger had a staggering idea: nuclear war, he said, is not the worst thing that can happen. The peaceful evolution of technology can lead to even more catastrophic results, and man as a thinking being runs the risk of perishing in the midst of this. Moreover, the communication media distort values: in advertising, the image of the child plays a highly predominant role. For advertisers, children are the ideal of humanity: children and adolescents, happy youth, youth having fun. Youth, that is, inexperience and immaturity, has today become converted into a positive value. In connection with this I wrote in *The Mist*, «*I was overcome with a sense of rage against myself, against my age then, against the stupid lyrical age*.» In all great cultural periods experience and wisdom were always symbolised by the old; today, on the other hand, old people have become outcasts.

Possibly there is only one way out of this cul-de-sac towards which today's cultural world is heading or even finds itself in. It's more like a tiny light of hope —vague and almost invisible, but nevertheless the only one because now there's no turning back: I'm referring to the small nations. The superpowers can do what they like without having to worry about survival; they can be as indolent or negligent as they want, they can make mis-

takes in the knowledge that no mistake will be fatal. They can even engage in irrational wars and invasions for their own sake, simply through the aggressivity of force and the drunkenness that expansion brings with it. Small nations cannot only not take a false step without this having drastic results, but they also have to struggle to survive. With constant perseverance, rationally and with scrupulous rigour, they have to create works of great value in order to justify their very existence.

There is the glory of the conquerors and the glory of those who have never in their lives been conquerors. There is the mentality of the superpowers and the mentality of the small nations.

A big nation has its existence and its international significance automatically guaranteed simply by the very number of its inhabitants. A big nation never tortures itself with having to justify its own existence; it is and it lasts with an overwhelming naturalness. It rests on the laurels of its own grandeur and often becomes drunk on it, as if it were a virtue. There's a Russian song that says «My fatherland is big: there are many fields, woods and rivers».

On the other hand, the Polish National Anthem begins thus: «Poland has not yet died». A small nation, if it is to have any relevance in the world, must create its own importance unceasingly, day by day. As soon as it stops producing valuable works, it loses its reason for being and, in the long run, ceases to exist because it is fragile and destructible. The creation of works of value is intimately linked with the question of being; this is why small nations (beginning with the ancient Greek city-states) create cultural works far more intensely than the big empires.

Awareness of size, of numbers and of indestructibility completely imbues the philosophy of the big nations: they all possess a little of that «haughtiness of multitudes».

Oh, poor big nations! The gate to humanitarianism is narrow and difficult to pass through!

I believe in the great historical and cultural mission of the small nations in today's world, which is at the mercy of the superpowers. The small nations, which are always searching for and creating their own identity, which struggle to preserve their originality and independence, oppose resistance to uniformity and foment different traditions and life styles in such a way that originality and idiosyncrasy feel perfectly at home.

I also know that the small nations are in great difficulties. From time to time they succumb to lethargy and insignificance; they have their periods of somnolence. Each of their periods of somnolence, however, and unlike those of the big nations, runs the risk of becoming a permanent sleep from which they will never wake up.

sar. En el moment que deixa de crear obres de valor, perd la seva raó de ser i, al capdavant, deixa d'existir, perquè és fràgil i destructible. La creació d'obres de valor està íntimament lligada a la qüestió de l'ésser; aquest és el motiu per què les nacions petites (començant per les antigues ciutats gregues) creen obres culturals amb molta més intensitat que els grans imperis.

La consciència de la grandesa, de la nombrositat, de la indestructibilitat, penetra completament la filosofia de les grans nacions: totes tenen una mica d'aquella «altivesa de la multitud», totes tendeixen a veure en les seves dimensions la predestinació a ser els salvadors del món; totes tendeixen a intercanviar la seva nació (infinítament nombrosa) per tot el món, de manera que acostumen a ser políticament extrovertides (mirant cap a les esferes distants de les seves influències), però alhora culturalment molt egocèntriques.

Ai, pobres nacions grans! La porta de l'humanitarisme és estreta i els costa tant passar-la...

Crec en la gran missió històrica i cultural de les nacions petites en el món d'ara que està a mercè de les grans potències. En canvi, les nacions petites que estan sempre buscant i creant el seu rostre, que lluiten per la seva originalitat i per la seva independència, fan que el món resisteixi les influències uniformitzadores, que hi lluin les diverses tradicions i formes de vida, que l'originalitat i la idiosincràcia s'hi trobin a casa.

Sí, estic convençut de la gran missió de les nacions petites. Estic convençut que un món en què se sentís la veu dels guatemalencs, dels estonians, dels vietnamites o dels danesos no pas menys que la dels americans, dels xinesos o dels russos, seria un món menys trist i menys gris. Però sé també que les nacions petites ho tenen difícil. De tant en tant sucumbeixen a la letargia, a la insignificació, tenen les seves èpoques de somnolència; però, a diferència de les nacions grans, cada una de les seves somnolències corre el risc de ser definitiva, de no despertar-ne mai més.