

Marià Manent

RELLEGINT



112. **El grau zero de l'escriptura.** Roland Barthes
113. **Psicoanàlisi de l'amor i de l'odi.** M. Klein i J. Rivière
114. **Un estudi d'antropologia social al País Valencià.** Joan F. Mira
115. **La poesia de J. V. Foix.** Pere Gimferrer
116. **Els elefants són contagiosos.** Manuel de Pedrolo
117. **Per comprendre Piaget.** Mary Ann S. Pulaski
118. **Conquestes i reconquestes de Menorca.** Micaela Mata
119. **Sexe i psicologia.** Oswald Schwarz
120. **Qüestions de literatura, política i societat.** Josep M. Castellet
121. **Lectures crítiques.** Joaquim Molas
122. **Una generació sense novel·la?** Alan Yates
123. **La ciència no pensa.** Gerard Vassalls
124. **Estudis estructurals de català.** Sebastià Mariner
125. **Capitalisme i crisi econòmica a l'economia occidental i peninsular.** J. M. Cullerell i E. Farré-Escofet
126. **La nova premsa catalana.** Jaume Guillaumet
127. **La Universitat Autònoma de Barcelona (1933-1939).** Albert Ribas i Massana
128. **Anàlisi destructiva de la religió.** Joan Leita
129. **Les Corts: un poble perdut, un barri introbable.** Josep M. Casasús i Gurí
130. **Art i capitalisme.** Josep Melià
131. **Física pop. Una expedició al microcosmos.** Antoni Lloret
132. **La condició de la dona.** Juliet Mitchell
133. **La llengua occitana.** Pèire Bec
134. **Dei català incorrecte al català correcte.** Joan Solà
135. **Condemnats a creure.** Josep Dalmau
136. **El procés de formació nacional de Catalunya I.** Josep M. Salrach i Marés
137. **El procés de formació nacional de Catalunya II.** Josep M. Salrach i Marés
138. **La sanitat als Països Catalans.** Jordi Gol i Gurina, Jesús M. de Miguel, Jacint Reventós, Andreu Segura, Felip Soler Sabarís
139. **L'economia catalana sota el franquisme (1939-1953).** Albert Ribas i Massana
140. **Dona i societat a la Catalunya actual.** M. A. Capmany, M. Oranich, A. Ballellbò, M. R. Prats, I. C. Simó
141. **Història del Banc de Barcelona (1844-1920).** Francesc Cabana
142. **Lleida i el fet nacional català (1878-1911).** Romà Sol i M. Carme Torres
143. **Estudis de geolingüística catalana.** Joan Veny i Clar
144. **Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda.** Carme Arnau
145. **L'educació a Catalunya durant la Generalitat (1931-1939).** Ramon Navarro
146. **El combat ecologista a Catalunya.** Xavier Garcia, Jaume Reixac, Santiago Vilanova
147. **Raó i marxisme.** Gerard Vilar
148. **Assaig sobre les classes socials.** Sylos Labini
149. **Iconologia de l'espectacle.** Xavier Fàbregas
150. **Jaume Bofill i Mates/Guerau de Llost.** Albert Manent
151. **Jesús de Natzaret.** Jordi Llimona
152. **Aproximació crítica a la sociolingüística catalana.** Francesc Vallverdú
153. **De l'amor, el desig i altres passions.** J. Llovet, X. Rubert de Ventós, Eugenio Trias
154. **Signes, llengua i cultura.** Sebastià Serrano
155. **La nova poesia catalana.** Joaquim Marco, Jaume Pont
156. **Educació i moviment llibertari a Catalunya (1901-1939).** Pere Solà i Gussinyer
157. **Partits i parlamentaris a la Catalunya d'avui (1977-1979).** I. Pitarch, J. Botella, J. Capó, J. Marçet
158. **Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània.** Helio Piñón
159. **Elements per a una gramàtica generativa del català.** Joaquim Viaplana
160. **Plegar de viure.** Joan Estruch, Salvador Cardús
161. **La psicologia a Catalunya.** Miquel Siguan
162. **La televisió a la Catalunya autònoma.** M. Parés i Maicas, J. M. Baget, J. Berrio, A. Fancelli, M. Gómez, I. González de la Fuente, S. Schaaff, E. Garcia
163. **La premsa actual.** J. M. Casasús, Xavier Roig
164. **Filosofia i destrucció.** Norbert Bilbeny
165. **Catalunya sota el perill de l'urani.** Santiago Vilanova i altres
166. **La inflació i la rendibilitat de les empreses.** Josep M. Rosanes i Martí
167. **La ciutat llunyana.** Isidre Molas
168. **A casa amb papers falsos.** Manuel de Pedrolo
169. **Vers una sexologia de la religió.** Enric Aguilà i Matas

María Manónt

RELLEGINT



RELLEGINT

llibres a l'abast, 233

1. The first part of the book is devoted to a general introduction to the study of the history of the English language. It discusses the various factors which have influenced the development of the language, such as contact with other languages, internal changes, and the influence of social and cultural conditions. The author also touches upon the question of the standardization of the language and the role of literature in this process.

2. The second part of the book is a detailed study of the Old English period, from the fifth to the eleventh century. It covers the language of the Anglo-Saxons, the influence of Old Norse, and the development of Middle English. The author discusses the various dialects of Old English and the process of their convergence into a single language.

3. The third part of the book is devoted to the Middle English period, from the thirteenth to the fifteenth century. It discusses the influence of French and Latin on the English language, the development of the Chaucerian dialect, and the emergence of a national literature. The author also discusses the process of the standardization of the language.

4. The fourth part of the book is devoted to the Modern English period, from the sixteenth to the present. It discusses the influence of Latin and French on the English language, the development of the standard language, and the emergence of a national literature. The author also discusses the process of the standardization of the language.

5. The fifth part of the book is devoted to the study of the English language in the United States and Canada. It discusses the influence of American and Canadian English on the English language, the development of regional dialects, and the emergence of a national literature.

6. The sixth part of the book is devoted to the study of the English language in the British Commonwealth. It discusses the influence of British English on the English language, the development of regional dialects, and the emergence of a national literature.

7. The seventh part of the book is devoted to the study of the English language in the Indian subcontinent. It discusses the influence of British English on the English language, the development of regional dialects, and the emergence of a national literature.

8. The eighth part of the book is devoted to the study of the English language in Africa. It discusses the influence of British English on the English language, the development of regional dialects, and the emergence of a national literature.

9. The ninth part of the book is devoted to the study of the English language in the Caribbean. It discusses the influence of British English on the English language, the development of regional dialects, and the emergence of a national literature.

10. The tenth part of the book is devoted to the study of the English language in the Pacific. It discusses the influence of British English on the English language, the development of regional dialects, and the emergence of a national literature.

REPRINTED FROM THE
JOURNAL OF THE
LONDON SCHOOL OF ECONOMICS AND POLITICAL SCIENCE
LONDON, 1950

Marià Manent

RELLEGINT

El títol d'aquest llibre no és cap excepció a la regla que estableix que els títols dels llibres han de ser clars i precisos, i que els autors han de tenir cura de que els títols dels llibres siguin clars i precisos.

En molts dels casos que he anat trobant en aquest llibre, els autors han utilitzat títols que són molt llargs i que són molt complicats, i que són molt difícils de llegir i de recordar. Aquests títols són molt llargs i que són molt complicats, i que són molt difícils de llegir i de recordar.

Però en general he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre.

En general he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre.

En general he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre.

En general he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre, i he trobat un total o parcial d'aspecte llibre.

edicions 62, barcelona

R.645863



EXCLÒS DE PRÉSTEC

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright i de la casa editora.

Coberta de Jordi Fornas, il·lustrada amb una pintura de Juan Gris, titulada *Fruiter, vas i diari*.

Primera edició: novembre de 1987.

© Marià Manent, 1987.

Drets exclusius d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta): Edicions 62 s/a., Provença 278, 08008-Barcelona.

Imprès a Nova-Gràfik, Puigcerdà 127, 08019-Barcelona.

Dipòsit legal: B. 37.903 - 1987.

ISBN: 84-297-2681-0.

NOTA PRELIMINAR

El títol d'aquest llibre no escau, en rigor, a la totalitat dels escrits que conté, atès que alguns dels articles i assaigs són fruit d'una primera lectura. Però la majoria de les reflexions deriven d'un retorn als textos, rellegits amb més calma.

En molts dels escrits aplegats en el present volum abunden els elements biogràfics, i no em ceneixo tant a la crítica literària com en els altres dos reculls publicats en aquesta col·lecció. He reunit en un apèndix alguns comentaris sobre temes d'art; també en aquests hi ha pinzellades biogràfiques. En diversos punts del llibre la reflexió literària es mescla amb un tipus d'observacions que més aviat corresponen a l'estil dels dietaris.

M. M.

AUTORS CATALANS

JOAQUIM RUYRA, UN ART CONSCIENT

En la meua juvenesa era molt usat l'apel·latiu «mestre». Es deia sobretot dels músics, però també s'aplicava als escriptors. En el moment més brillant del prestigi de Xènius, va circular força, entre vagues somriures, aquella frase de la seva muller, dirigida a uns estudiants entusiastes que a l'hora de la migdiada volien visitar l'autor del *Glosari*: «El mestre dorm.» Ben sovint, quan algun crític comentava una obra recent de Ruyra, l'anomenava «mestre Ruyra». El seu cognom solia aparèixer així acompanyat a la pàgina literària d'un diari barceloní on jo vaig aprendre a admirar la seva obra.

El mestre en el record

Les meves visites, a començos dels anys vint, tenien l'emoció del respecte, la timidesa de qui s'acosta a un home il·lustre que pot enriquir-lo amb ensenyaments molt valuosos. Era, en efecte —i sense cap somriure irònic—, un mestre. Encara em sembla veure aquella casa baixa, de dos pisos, al carrer gracienc de Bretón de los Herreros. Veig l'entrada fosca, el menjador fosc. Els mobles eren una mica solemnes, de bona fusta. Penjat damunt la taula del menjador, el llum tenia, em sembla, una gran pantalla rodona. El que recordo amb més precisió és l'escriptori de Joaquim Ruyra, guarnit amb una minúscula balustrada. Era a la galeria coberta, una estança lluminosa que contrastava amb el pis reclòs i ombrívol; diria que, enllà dels vidres, hi havia un jardinet. Però llavors no em fixava gaire en el medi on l'escriptor vivia. Esperava amb impaciència el diàleg, la paraula

d'ell, els seus comentaris sobre estètica, la lectura d'una novella en la qual treballava —*La gent del Mas Aulet*— o la curiosa versió rimada d'una obra de Racine, on els alexandrins es convertien en un vers català més llarg i més solemne. Ruyra llegia amb entonació vehement, donava als mots una força càlida. Les quartilles tremolaven una mica entre els dits esgrogueïts per la nicotina, i un matís semblant acoloria el bigoti llarg del mestre. Joaquim Ruyra, malalt cardíac, no deixà mai de fumar. Era una passió que el dominava. Durant la guerra civil tingué molts contratemps: es quedà sense els boscos d'alzines sureres i les masies que tenia a Palafolls i passà un llarg temps d'estretor econòmica; l'anguniejava especialment l'escassetat de tabac, que va accentuar-se als últims mesos de la guerra. Un poeta, també molt fumador, va escriure-li, un dia d'aquella època, comentant l'alegria que havia tingut perquè un amic seu va obsequiar-lo amb un d'aquells cigars negres i forts que s'anomenen «toscats». I Ruyra li envià uns versos que feien, més o menys, així:

*Si un toscà us alegra tant,
deurieu fer lluminàries
si com a mi —sort brillant!—
us donessin dues «fàries».*

Qui l'havia obsequiat amb el parell de meravelloses «fàries» era el seu amic Josep Roig i Raventós, metge i novel·lista. Ruyra va abraçar-lo, emocionat, i va dir-li: «Ai, Roig! Ara sí que veig que m'estimeu.»

Es conta que, ja pròxim el final de la guerra, Ruyra, molt malalt, molt decaigut, solia dir: «No voldria morir-me encara. Voldria veure com petarà tot això.»

Ho va veure, però al principi, ja que morí pel maig de 1939. Els efectes de l'ona expansiva van durar prop de quaranta anys.

Ruyra posseïa un do literari variat, complex, un afiadíssim sentit de l'estructura i del ritme narratiu i una extraordinària riquesa de llenguatge, que en moltes narracions reflectia saborosament el matís blanenc.

És un tòpic dir que el talent literari de Ruyra el situa entre els millors prosadors catalans de tots els temps; cal afegir que, en molts moments, l'obra de l'autor de *Jacobè* pot comparar-se amb la dels narradors més destacats d'Europa. Recordo que m'havia parlat sovint de Dickens (especialment de *Bleak House*) i és possible que n'acollís la influència; però hi ha, a més, una indubtable afinitat de temperament i de visió entre Dickens i Ruyra. Un crític anglès subratllà els tons càlids i generosos dels llibres de Dickens, i deia: «Ningú no em convencerà que siguin una falsificació, que ell no fos la figura coratjosa, afectuosa i gentil que els seus escrits ens revelen.» La mateixa impressió es desprèn de l'obra de Ruyra i concorda amb la que es desprenia de la seva persona. Tots dos eren, a més, grans artífexs de la imaginació i del llenguatge, però en aquest punt hi ha un matís que diferencia Ruyra de l'autor de *Martin Chuzzlewit*. Dickens solia ridiculitzar els artistes en les seves novel·les, i Osbert Sitwell ha observat que en això Dickens compartia la tendència «antiart» que han tingut molts anglesos d'ençà del triomf de Cromwell i dels puritans, però Dickens posseïa, en realitat, «un art emotiu i instintiu». L'art de Joaquim Ruyra era, en canvi, conscient. Va escriure assaigs sobre estètica i comentà sovint qüestions de llenguatge.

La realitat indefinida i torbadora

Podria també parlar-se d'innegables semblances entre certs pasatges de Ruyra i moments molt característics de l'obra de Conrad. *El rem de trenta-quatre* fa pensar, és clar, en *Typhoon*, i també recorda les obser-

vacions sobre temporals marítims recollides per Conrad en un dels seus millors llibres: *The Mirror of the Sea*.

Aquest passatge de Conrad, per exemple, té una tonalitat i un ritme ben pròxims als de Ruyra: «El color d'oliva dels núvols d'huracà té un aspecte peculiarment aclaparador. El celatge esparracat i negre com la tinta, que vola davant el vent del nord-oest, us dóna vertigen amb la seva arrauxada rapidesa, que pinta el pas adelerat de l'aire invisible.»

Un dels secrets de l'interès constant que fa tan atractives les narracions de Ruyra és precisament el recurs, també freqüent en Conrad, d'evocar la realitat quan es presenta encara indefinida, ambigua, torbadora en el seu boirós perfil. En *El rem de trenta-quatre*, al punt més terriblement amenaçador del temporal, la narradora conta que l'han de lligar perquè les onades no se l'emportin. Poc després es pregunta si ja no hi havia esperança: «Em responia el vent escampant cap al lluny invisible la seva xiscladissa feble, llarga, misteriosa... Allí, lluny de la costa, el temporal era sigillós. Una força colossal es manifestava tal volta amb un sorollet. El perill s'acostava amb el silenci de les serps. No es veia res, i les percepcions, obtingudes només per una vagarosa descripció musical, infantasiaven i corprenien d'una manera que no es pot dir. Jo em tornava boja escoltant.» És llavors quan sent l'espigueta d'una veu humana, un crit de desesperació. Enfonsa la vista al llarg de la barca i, no gaire lluny, li sembla entreveure una batussa, dos homes que s'abraonaven. «L'un havia aixecat l'altre en alt i en pes, i l'arborat es defensava a pernades i cops de puny.» És l'esdeveniment irrompent amb tota la seva brutalitat, però indefinit encara en el seu origen. Un dels mariners intentava lligar en Cadenera perquè el mar enfurit no el prengués, i el subjectava amb una mà pel coll i amb un genoll pel ventre.

En un context ben diferent, un esdeveniment súbit, inesperat, ambigu en la seva indefinició, remou l'esperit del narrador i dóna una nova orientació a la seva vida. És en el breu relat que duu per títol «D'una olor». Episo-

di d'una certa coloració proustiana —abans de Proust—, presenta no pas la coincidència de dues sensacions que desvetllen la «memòria involuntària», sinó el sorgir inversemblant d'una impressió nova, inconeguda, que el protagonista no havia experimentat mai. És una estranya olor, i suscita en ell el que podríem anomenar «imaginació involuntària», i que és també una certa forma de memòria, però transpersonal i misteriosament biològica. «S'havia apoderat de mi —diu— una fresca percepció de poesia i una certa enyorança intensa, intensíssima... Vaig esforçar-me llarga estona a escorcollar els meus records, a temptar tots els registres de la meva memòria. No en vaig treure res. Ja havia renunciat a la recerca quan, en un moment de passivitat en què vaig flairar l'olor emocionadora, es destacà dins la meva imaginació la visió d'un paisatge: feixes verdes... una ermita rústega, bruna... muntanyes, llunyanies blavisses mig esvaïdes entre boirines...» El narrador ens diu que no havia vist mai aquell paisatge, però l'enyorava. I estava segur que no era cap record. Es pregunta si no pervindria d'una impressió potser remota en l'ordre de les generacions, fortament gravada en la matèria i transmesa per heretament, fins que, evocada per una olor, amb la qual estigué primitivament associada, féu l'aparició en el camp de la seva consciència. El protagonista —que en aquest cas, com en el d'altres narracions seves, devia ser el mateix Ruyra —no va parar fins a saber quina planta produïa aquell perfum. Era la *Philadelphus syringa*.

POESIA EN PROSA

Ruyra va escriure molts versos, però em sembla que la veritable essència poètica dels seus escrits hem de cercar-la en els llibres en prosa. Sabem, per afirmació d'ell mateix, que *La parada* és un conte autobiogràfic. Evocació de la infantesa, figura entre les seves narra-

cions més tendres, més abundoses en passatges lírics. Però també conté descripcions torbadores, tràgiques. Parlant del poeta nord-americà Howard Moss, un crític ha dit, no fa gaire, que darrera les lluminoses Arcàdies del poeta sol amagar-se un abisme. Una cosa semblant podria dir-se de *La parada*. El sentiment de la crueltat i de la mort torna ombrívols els últims paràgrafs d'aquesta aventura viscuda. Primer hem trobat inoblidables pintures nocturnes: «Era una Lluna al creixent, amb els cornals quasi en amunt, entre els quals la part ombrosa de l'astre, ben albiradora i d'un diàmetre més petit en aparença que el de la part clara, sortia a la manera d'una gla que brolla del seu didalet blanc.» O bé l'episodi ample i delicat de quan apunta l'alba: «La calitja marina s'havia carregat d'una franja d'or, i tot el paisatge, des de llevant fins al Montseny, s'estremia sota una fluctuació de llum tenuíssima i vaporosa. Les serres de Tossa desapareixien embolcallades per una espessa boira, que ablenava sobre el cel les seves grenyes caragoladisses. De sobte un dels flocs més alterosos s'ablamà com un incendi i foguejaren al nostre entorn una munió de gotetes de rosada...» Que lluny d'aquest idiili l'escena en què un dels companys del narrador va matant, i ho fa amb certa voluptuositat, totes les femelles que han caigut al parany dels ocells! El petit botxí anava fent la seva terrible feina, i els ocells queien a la pila dels morts: «...I allí, esgavellat de membres i colltort, encara va estremir-se; cloqué lentament els ditets, obrí el becarró amb un darrer badall, que amostrà la delicada llengua, prima i punxeguda com una fulleta de clave-llina...»

La imaginació poètica

La mescla d'aquest to minuciosament realista amb les sorprenents figuracions de la imaginació poètica és un tret característic de certes narracions de Ruyra, com *La xucladora* i *Les senyoretetes del mar*. Llavors, com

quan, en el poema verdaguerià, Gentil veu en les congestes del Canigó el mantell d'ermini de les fades, assistim a la naixença del mite, al punt d'intersecció entre fantasia i realitat. És el mite sorgint d'una realitat palpable, quotidiana. La terrible dona d'aigua que vol atreure el narrador a una mort segura sembla, d'antuvi, una noia graciosa i tranquil·la, una inofensiva nedadora nocturna: «He sentit una rialla fresca, infantívola. Miro, i al clar de la lluna veig una banyista que està nedant al davant meu, rabejant-se en l'aigua i rient de les seves pròpies entremaliadures. Sembla joveneta i bonica...» El llenguatge i l'estil de Ruyra s'adapten prodigiosament a aquesta alternança de realitat i fantasia, d'idilli i tragèdia.

Recordo que un dia, passant per la rambla de les Flors, Joan Crexells em comentà amb elogi *La parada*. Em cità una frase en la qual descobria una admirable profunditat, tota una teoria del llenguatge. Quan en Xaneta afirma que en el cel nocturn brillen els flams de les candeles dels àngels, en Lluís li pregunta: «Les estrelles?», i l'altre respon: «Digues-les-hi estrelles. Els noms són aire i les coses els aguanten tots.» En la mala literatura, els noms no tenen aquest suport de les coses. Els falta l'energia que fusioni el significat i el significat. Són un aire buit, una música baldera. És el defecte que Eliot trobava en la poesia de Swinburne.

ROSQUELLES, LA CASA DE GUERAU DE LIOST

Aquell professor de la Universitat de Princeton volia conèixer el Montseny. És extremeny, i ja fa anys que viu als Estats Units. Posseeix una informació variada i profunda sobre la crítica literària del nostre temps, especialment la crítica de poesia, tant d'Europa com d'Amèrica (Harold Bloom, Paul de Man, Maurice Blanchot, George Steiner, etc.). Per un singular enamorament de la literatura catalana, ell tot sol, usant gramàtiques i

diccionaris, ha après la nostra llengua, i coneix i assa-
boreix com els millors estudiosos l'obra de Carner, de
Josep Pla, de Guerau de Liost, de Riba i de Sagarra.
Volia anar a Viladrau especialment per veure Rosque-
lles, la casa on estiuejava l'autor de *Selvatana amor*.

Era a darreries de setembre, un matí lluent, però
de brancatges immòbils. No hi havia en el paisatge ni
la més lleu insinuació tardoral. Fagedes espesses, amb
troncs on es combinen delicadament els grisos com la
matèria d'una pintura abstracta; falguerars d'una esvel-
tesa gerda i miniada. Lluny, el Pirineu emboirat. Hi mig
endevinàveu una mica de neu primerenca.

A mitja tarda hem arribat a Rosquelles. Ens hem
acostat a la casa, baixa i allargada, per l'ampla avinguda
que vorejaven aquells arbres cantats per Carner en *Au-
ques i ventalls*:

*Ja no et veuré aquest any, oh casa bruna
del vell Montseny, plena de gràcies:
no arribaré de sobte al clar de lluna
entre el camí de les acàcies.*

D'acàcies, ja només en queden un parell, malmeses
i vetustes. «Hem hagut de tallar les altres —ens diu el
fill del masover—. Les branques queien i eren un perill.
Ara mirarem de salvar aquestes, podant-les força quan
sigui l'hora.» M'he atardat a contemplar el casal mont-
senyenc, alhora humil i senyorívol. Per la banda nord,
existeix en el paisatge, però sense dominar-lo. No així
pel cantó de la masoveria, on hi ha la galeria que volia
veure el professor de Princeton. Erudit com és, recor-
dava que en un cert llibre es parla de la funda de qua-
drets blancs i blaus que cobreix el rústic sofà i els coi-
xins que hi reposen. Sí: la funda hi era, neta, intacta,
com si el temps no hagués passat. Hi ha també un retrat
del poeta, dibuixat per Francesc Domingo. Hem fullejat
algun dels llibres de la petita biblioteca: poetes france-
sos, Carner... Més enllà, les parets són ornades amb els
colors vius de nombrosos gravats d'Épinal: temes bo-

tànics, ocells, personatges. Ens hem abocat a la fondalada, verda de prats i pollancre, que es domina des del balcó. Un gran ramat d'ovelles avançava, a poc a poc, damunt l'herbei. El clam una mica dramàtic d'aquells bels intensos es barrejava amb el dringar joiós de les esquelles. Era una perfecta escena de poema antic amb el Matagalls al fons. Aquella pau, acompanyada, al cor de la vall, d'un vague remoreig d'aigües, era com un somni. Resultava gairebé impensable que, en el nostre temps de cibernètica, hi hagués, a tan pocs quilòmetres d'una ciutat populosa, el món plàcid, el món intacte i pur de Teòcrit i de Virgili.

Voldria dir —cosa impossible— la qualitat de la llum quan vam marxar de Rosquelles. Era una claror de posta, molt daurada, molt viva. Vora els vells arbres, hi havia uns grans ròssecs de vinya verge, on ja lluïa la pompa tardoral: púrpura, aram, or vell i ambre. Més enllà, de cara a ponent, els camps, amb algunes pomeres disperses, tenien una alegria estranya. Era un paisatge transfigurat, on semblava impossible el marciment, la caducitat, la mort mateixa. Tota idea de mudança semblava transcendida en aquell miratge perfecte, paradisiac. «*Quedéme, y olvidéme...*» Potser és un apassionament excessiu, una visió poc objectiva, però diria que són pocs els paisatges on he trobat tan sovint com al Montseny aquella impressió de meravellament, de pau indefinible, màgica, aquell silenci com un encanteri, com una música que murmura deliciosos secrets.

XÈNIUS EN LA MEVA ANÈCDOTA

La figura d'Eugeni d'Ors, per motius oblics i una mica complexos, sorgeix d'una manera molt viva al fons dels meus records d'adolescent, gairebé d'infant, i s'hi destaca amb un caire delicadament mític. Tot ve del meu parentiu amb la seva muller, un parentiu que encara és per a mi boirós, enigmàtic, imprecís, a desgrat

dels esforços que he fet per esbrinar-ne la veritable naturalesa. Ens dèiem, però, cosins. En les cartes que Pilar Pérez-Peix, cunyada de Xènius, m'escrivia sovint, sempre m'anomenava així. El sogre d'Eugeni d'Ors era, penso, d'origen gallec; recordo la seva barbeta grisa i el seu aire distingit, de comerciant aristòcrata que ha corregut molt de món i que coneix a fons els homes. La seva família tenia una estreta relació (no sé tampoc si per simple amistat o per algun vincle de parentiu) amb la segona muller del meu besavi matern, Isidre Quer. Vivia en un gran pis al carrer de Claris, prop de la plaça d'Urquinaona: recordo molt bé les belles proporcions de l'entrada i la línia ampla i solemne de l'escala que menava al principal. Va ser en aquella casa —de mobles antics, cortines feixugues i catifes de tons foscos— on vaig sentir parlar per primera vegada d'Eugeni d'Ors. I si allí em van arribar les primeres noves d'un il·lustre sembrador d'idees, d'un home abocat als grans horitzons i aferrissadament antilocalista, també vaig tenir allí els primers contactes amb el folklore, amb les corrandes (que també s'anomenen «gloses») i concretament amb el folklore del Priorat.

Als inicis de les meves visites a la vídua del meu besavi, que estava gairebé sempre enllitada, jo devia ser molt jovenet, perquè a vegades m'allunyaven del diàleg de la gent adulta, que solia reunir-se al menjador, i m'enviaven al planxador, on treballava una cambrera. En moltes ocasions aquella era la serventa d'unes parentes llunyanes que la vella dama tenia a Tarragona. La noia sabia moltes corrandes locals i me les deia. Més endavant vaig demanar-li que m'enviés una còpia de les que recordava, i aquest full deu reposar en algun indret del meu mal ordenat arxiu. Però certa quarteta, d'un to líric delicat, encara em canta a la memòria:

*Una pedra en veig lluir
a l'altra part de riera:
em pensava que era el sol
i era una germana meva.*

Tan viu, tan precís com el d'aquesta corranda és en mi el record de l'olor que feia aquella cambra neta, pulquèrrima, de parets blanques i nues, on la cambrera planxava. Era una olor de roba tot just rentada i un perfum de midó, i s'hi afegien, alguns moments, una lleu flaire de cosa que es crema una mica i, més deliciosa encara —devia ser cosa del berenar—, una aroma de xocolata d'aquella que els fabricants anomenen «xocolata a la pedra».

Anys enllà, em va ser permès, gairebé a cada visita, de ser un observador en el diàleg de la gent gran, aplegada al menjador, on sonava amb dring molt clar un rellotge, graciosament historiat, de començ del XIX, que ara tinc al menjador de casa. Va ser llavors quan, amb certa freqüència, sentia al·ludir a la persona i les gestes d'Eugeni d'Ors. La gent gran en parlava davant meu amb cert misteri. La seva muller —força dotada per a l'art de l'escultura— s'havia casat molt enamorada d'aquell jove periodista ben plantat i d'ulls pensívols, tan finament dibuixats per Ramon Casas. Però l'èxit, la glòria, els càrrecs enlairats encara eren lluny. Ja se sap que les finances d'un intel·lectual no solen ser, en els primers temps, gaire fluides. Penso que va ser en aquells primers temps quan, potser referint-se a algun planyívol comentari de la meva cosina, vaig sentir retreure, en boca d'una persona que li era molt pròxima, aquells versos populars:

*Tú lo quisiste,
padre Mostén,
tú lo quisiste,
tú te lo ten.*

Era, doncs, un reconeixement, un homenatge a l'amor; a un amor que, considerat amb l'òptica d'una família de l'alta burgesia, lligada als bons afers del camp tèxtil, devia tenir una coloració lleugerament heroica.

Amb els anys augmentà el prestigi, la fama.

Un dia vaig sentir el desig de conèixer aquell escrip-

tor de qui tant es parlava. Li vaig enviar, pobre de mi, els meus versos d'adolescent, i una tarda em vaig presentar a la Biblioteca de Catalunya. Recordo ben bé el seu despatx, al fons, a mà dreta. Em sembla veure encara el camí que vaig fer per a arribar-hi, la llarga sala amb taules i cadires de tons clars, on la gent llegia i anotava en silenci, «l'amable quàdruple filera de llums baixos», com Xènius l'evocà en una glossa del 1914. Em va dir que els meus versos li agradaven, però, anticipant-se als famosos consells de Rilke a un poeta jove, m'observà que, per a escriure bons poemes, calia viure intensament. Em recomanà l'amor: «Festegi», em va dir. I no sé per què —la memòria té llacunes insalvables—, es referí a un passatge del *Càntic dels càntics* on es parla de la germaneta «que encara no té pits». I pronuncià el darrer mot fent molt llarga, molt sibillat, l'última lletra.

Pocs anys després, amb motiu del curset que donà Teixeira de Pascoaes a Barcelona el 1918 sobre poesia portuguesa, vaig descobrir Eugeni d'Ors com a orador. Una anotació de dietari recull la impressió que va fer-me el discurs de comiat, on donà com a símbol de l'ànima portuguesa, del país que té vora seu una Atlàntida enfonsada, el tràgic Tristany, mentre que l'heroi que escau a l'ànima de Catalunya és l'enginyós Ulisses, tenaç, sofert i triomfador. Anys enllà, vaig parlar poques vegades més amb Xènius. Potser la conversa més llarga que vaig tenir-hi va ser la del 19 d'octubre de l'any següent, passeig de Gràcia amunt, quan m'aconsellà que escrivís per al teatre o que traduís alguna comèdia anglesa d'autors postisabelins, i em donà la seva opinió sobre el cercle limitat on s'enclou la imaginació anglesa. «Aquelles antigues comèdies —comentà— encara van repetint-se a Anglaterra. El botiguer anglès riu amb les mateixes obres i els mateixos arguments, sempre repetits. Per això veureu tantes novel·les amb una trama idèntica, espremuda de diverses maneres. Per això no existeix una música anglesa: els anglesos farien consistir llur goig en la repetició del mateix motiu. Aquesta

limitació imaginativa salvà Shakespeare. Adhuc en aquella època de reacció classicista, quan trobaven que Shakespeare era un bàrbar, continuava representant-se, repetint-se el seu teatre.»

No veia gaire Eugeni d'Ors, però el llegia fidelment. Les murmuracions dels seus col·legues, i fins d'algun íntim col·laborador, em sorprenien i m'irritaven. Recordo especialment el comentari d'un professor de l'Escola de Bibliotecàries. Afirmava que, segons deia Fabra, Xènius era poc entès en matemàtiques i, en opinió d'un expert, tampoc no brillaven els seus coneixements en el camp de la filosofia. «Així —concloïa el professor—, tinc dret a suposar que en les coses d'art i de literatura, en les quals em plau, tampoc no deu despuntar gaire.» El comentari delatava, en tot cas, una desconfiança radical en el propi sentit crític de qui el formulava. Ben diferent era la valoració d'un contemporani il·lustre i exigent, Josep Carner, que reconeixia la riquesa i la fecunditat de l'obra de Xènius. En un cicle de conferències per a obrers, que donà el mes de juliol de 1919 a la Universitat Nova, Carner acabà l'estudi del «Ressorgiment literari català: les seves possibilitats» referint-se a Eugeni d'Ors: digué que la seva obra «era una continuació del Renaixement i una compensació de l'Enciclopèdia».

En la meva joventut, potser m'atreïen més que ara els principis que —més o menys definits— formaven un cert cos dorsial de doctrina. Ell mateix els resumí en una glossa publicada a «El Sol», de Madrid, el 27 d'abril de 1919: «*Colaboramos en un programa común —digué referint-se als noucentistes espanyols—, respetamos ciertos principios. Vemos todos en la ciencia un producto estético; procuramos razonar según ancha norma de Seny, o dígase, Inteligencia; concluimos según Ironía y permanecemos fieles a la filosofía y a la moral del trabajo y del juego.*» Ara em delecten més aviat la lectura del Xènius crític literari i crític d'art i la dels textos que revelen les seves possibilitats de novel·lista. Aquestes apuntaven ja en glosses com *La festa major* (del 1907): «Cada any, quan l'envelat es munta i, arribada la

tarda de la festa, es fa subhasta de rams, hi acut. Seu, en lloc ben visible. Seu, voltat de la muller, dels fills, dels parents i dels amics. Tothom se'l mira. Circula de seguida la veu: "Aquest és aquell senyor que en va pagar cent duros..." Les subhastes d'ara no arriben sinó a resultats mesquins. Es paguen trenta-vuit pessetes per un primer ram. Tothom, en sentir-ho, es posa a pensar amb recança en els bons temps que se'n pagaven cent duros. I tothom mira el bon senyor del jaqué gris i de la gorra kàiser. El bon senyor del jaqué gris i de la gorra kàiser roman impassible. Ni somriu tan sols. Els llorers floreixen entorn de la seva testa. Però ningú no pot saber per la seva cara si els cent duros del moment romàntic, els dóna ara per ben o mal esmerçats.»

I també em plau de rellegir certs passatges on la sensibilitat poètica de Xènius es revela en pinzellades segures i breus: «El vent és color de plom. La pluja és color d'argent viu. El vent és color d'acer. Els camins són color de zinc.» La seva crítica d'art té, penso, un dels exemples més alts en aquell aplec de notes i assaigs que traduï al francès la filla de Paul Valéry. Sota el títol *Du baroque*, el publicà Gallimard l'any 1935. Ja en el pròleg trobem passatges on l'estil d'Eugeni d'Ors es fa especialment subtil, on s'estableixen sorprenents analogies i simetries, i on s'acusa la persistent tendència dorsiana a relacionar l'art amb la ciència: «L'ombra de les palmeres i l'opulència viciosa dels cactus adorna el Jardí Botànic de Lisboa. Però, si tots els camins menen a Roma, tots menen també a l'Orient. Des de Lisboa, la parella vola fins a Frankfurt, fins a Viena. Allí, un Barockmuseum mostra la virulència de la inspiració barroca i el ritme idèntic en els països del món més allunyats entre si, i fins més enllà del món mateix... Sí. Fora del món... La dansa dels estels ¿no evoca en ritmes, en figures, certs esquemes preferits del barroquisme? Quan, preocupant-se per sotmetre tot l'univers a les lleis lúcides d'un sistema, Kepler denuncia la massa estreta concepció dels antics, segons la qual els astres es mouen en un camp circular, i proposa aquell altre esquema on

el mòdul és una corba més complexa —l'el·lipse, l'el·lipse i els seus dos focus—, ¿no es llança ja a una estilització de l'astronomia, i no pas d'una manera clàssica, sinó resoltament barroca?»

CARNER I ELS ARBRES

La casa vora un parc

Quan Carner puntualitzava amb l'Editorial Selecta les modalitats de la projectada edició de les seves obres completes, indicà el seu desig de publicar tot seguit, mentre preparava l'original del conjunt de la seva poesia, algun volum independent, que contingués ja els poemes agrupats per temes. És significatiu que el primer recull que envià a Cruzet, l'any 1952, va ser *Arbres*. Aquest es va incloure l'any següent a la «Biblioteca Selecta». El tema tenia per al poeta un atractiu intens, i això explica aquesta prioritat en la preparació dels textos.

El 28 d'octubre de 1965, vaig visitar Carner i Émilie Noulet a Brusseles. En l'anotació del meu dietari, parlo del nou estatge del poeta i també al·ludeixo a la seva passió pels arbres. «El *living* —escrivia— és de grans dimensions, dóna al carrer i té llum abundant (avui era una llum viva i alegre). A les parets, pintures interessants: una *Place Pigalle* deliciosa, de la primera època de Joaquim Sunyer, més fina que el millor Dufy, reproduccions d'escultures i de ceràmica incaica. Carner m'indica uns rostres somrients. "Són —deia— les úniques cares somrients d'aquell art, generalment dur, cruel." Hi ha també unes imatges ingènues i admirables fetes a Mèxic amb palla, una pintura abstracta (que vol reflectir "l'angoixa còsmica") d'una artista murciana molt corpulenta, casada amb un belga minúscul. La dama, ens expliquen, feia versos dolents, però com a pintora ha assolit fama (es diu, em penso, Pérez).

»El despatx de Carner dóna a un parc d'arbres vells, majestuosos —oms, castanyers d'Índies. El poeta ens deia: "Són arbres alts com muntanyes." L'aire és pur, amb olors vegetals. "Ell no sap viure sense arbres", comentava Émilie.»

Tinc molt viva a la memòria aquella companyia gerda i solemne que donava a l'estudi del poeta una mena de claror verdosa i tutelar. Aquells arbres tan pròxims, si no eren ben bé com muntanyes, venien a ser, sobretot els castanyers bords, unes solemnes catedrals, amb cimboris perduts entre els núvols. Eren catedrals delicadament trèmules, com en una pintura de Monet.

En un esborrany de carta sense data, que Émilie Noulet va enviar-me després de la mort del poeta, Carner em parlava precisament d'aquells arbres, i en retreia el color. És una carta escrita poc temps després d'haver mudat d'estatge i alludeix a les dificultats del canvi. «Ja sabeu el que significa —comentava— per a una parella més que madura l'haver d'empaquetar, descarregar, i distribuir, ordenant-los, més de 5.000 llibres. La casa nova fa un cert goig (i encara hi treballen paletes, però ja som prop de la fi). Ja sabeu la meva amistat pels arbres. Ací, des de la meua cambra, veig un om gegant, delicadament obeint l'almanac amb alegres fulletes d'un groc canari, i un faig magnífic, tot ell tirant a vermellenc.» Rellegint ara aquesta carta, que és autògrafa, llevat de les cinc primeres ratlles, he pensat en aquells versos deliciosos del recull *Arbres*:

*Tot cintes d'aigua màgica és el desmai suau.
L'om crida el flabiol per a la dansa.
El faig és una església. El roure és un palau.*

L'arbre i la natura

En els poemes d'aquest recull, Carner veu l'arbre com un component de la natura on es concentren reflexos d'allò que en la natura és més delicat, més estremi-

dorament bell. Troba deixes d'alba en els brots recents de l'auró, veu el bedoll enamorant-se de la Lluna i descobreix en el pi ditades ardents de la posta. El poeta clou els ulls i li sembla, si sent el remoreig d'un arbre, veure tota la mar. En la seva vellesa atuída, l'arbre li és consol:

*i un de davant la meva finestra fa que encara
no em dolgui prou de viure.*

Aquesta mateixa missió conhortadora comparteix l'arbre amb els altres que fan companyia al poeta en el silenci nocturn (ell els anomena «llagoters» amb una ironia que amaga una profunda tendresa):

*Més se m'atansen quan tothom reposa;
i saben compassar-se al meu glatit;
amaga el seu posat tota altra cosa
volent llevar destorb al meu delit.
I són el llum, el llibre i una rosa
i un gran arbre més negre que la nit.*

D'aquest sonet, «La companyia», un dels més punyidorament malenconiosos que escriví Carner, vaig dir, en el pròleg del recull, que és un poema sostret al temps: podria haver-se escrit a Brusselles l'any 1952, a la França del XVI o a la Pèrsia antiga. Representa un dels punts més significatius en el contrast que dona tensió a aquest llibre dedicat íntegrament als arbres. Perquè el recull té un vessant, podríem dir, idíl·lic i un altre aspecte on les pinzellades tràgiques s'acumulen ombrívolament. En la primera part la claror és indecisa, encara hivernal, però tan alegre que, en l'atenció mútua que es presten les coses, hi ha lloc per a l'evocació finament humorística:

*Ametller d'un gran hort:
la col, d'un aire absort,
l'herba en frisances,
el gos i sa consort,*

*el vell penell retort,
miren com danses.*

Després ve el miracle de l'expandiment, la visió del fullatge nou i translúcid:

*i quan, de matinada, la boira s'esgarria
són cabelleres d'àngel els àlbers vora el riu.*

La caducitat de les coses

Però hi ha, tot d'una, en els poemes una inflexió de tristesa. Tota aquella beutat és breu, massa breu. S'esvaeixen la verdor tendra, la fina blancor, la deliciosa aroma:

*... curta vida
passà la neu flairosa dels arços del torrent;
la murtra, d'un sospir, és consumida.*

Aquest sentiment de la fugacitat es fa, en el poema «La fulla», aguda reflexió simbòlica. El poeta sent darrera seu, una vesprada rúfola, el fregadís d'una fulla morta que el va seguint com un trepig. Més d'una vegada, contemplant una solitària fulla marcida, quan el vent l'empeny a batzegades, he pensat com aquell fragment, ja caduc, del món vegetal pot arribar a semblar una cosa viva, com pot recordar l'esbatec intermitent i inútil d'un ocell moribund. L'evocació carneriana de la fulla és d'un estricte realisme. Però la fulla esdevé símbol quan recorda al poeta la desesma amb què ha passat de vegades al costat dels homes:

*I van sonar dolços retrets;
me'ls feien cares blanques, fines,
amb un secret a flor de nines
que no trobà conhort,
car, escampades, les havia*

*deixat en l'aire condormit,
per cansament, barroeria,
oblit o pressa, dins la nit.*

La fulla oblidada duu llavors al poeta el pensament de la mort, «l'últim freu de la tristesa». Si el poema «La fulla» inicia el contrast entre una visió de llum i de joia i la consirosa meditació de la mort i l'oblit, un dels darrers poemes del llibre sembla resumir-ne més colpidorament el costat ombrívol:

*Oblit irreparable, faç buida de la vida,
cada desig et tempta, cada dissort et crida.*

Abans, però, d'aquesta expressió el·líptica de pessimisme, la «Cantata dels sabins seculars» ens havia ofert, en un diàleg tràgic, la visió de la fugacitat de les coses contemplades des d'una durada desmenjada i trista: les llunes, els núvols, la rosada, la polseguera i la pluja, l'etern zodíac:

*És un només el parpelleig d'un dia
per a l'herba i el tronc de majestat,
ni dura fet i fet el millenari
més que un gemec d'albat.*

Contra aquest sentiment de la realitat esvanívola, que gairebé voreja, de vegades, la repudiació de l'ésser —perquè és massa efímer o, en el cas dels sabins, massa durador—, i semblaria acostar-se a l'*acerbo vero* de Leopardi o a un nihilisme pròxim al de Valéry, trobem, en aquest recull de Carner, la visió d'una mena de sobre-vitalisme d'arrel cristiana i maragalliana. Hi veiem el deler d'una «major naixença», l'afirmació d'una vida nova on les realitats marcides, incompletes o malmenades en el fluir temporal, «en aquest món vegetatiu», com deia Blake, trobaran felicitat, correcció i plenitud joiosa:

*Les que no mai visquéreu als nius desgavellats
per urpes de milanes o vents arremorats,
allà viureu, oh merles, oh cardines!
i els pobres glans corcats
es tornaran, més belles que les del món, alzines.*

Una vida errabunda

Comparant-la amb la vida tranquil·la i burgesa de Maragall —ell, el rebel, el traductor de Nietzsche—, vaig retreure, anys enrera, la mobilitat de la biografia de Carner: Gènova, l'Havre, Hendaia, Beirut, Costa Rica, París, Mèxic, Brusselles... Deia que aquest poeta, tan enamorat de la seva terra, que tan pròdigament n'enriquí la poesia i la llengua, passà lluny de Catalunya una gran part de la seva vida.

Carner resumí en aquests versos un dels motius d'admiració que tot arbre li inspirava:

*el moviment dels núvols agermanes
amb el descans del roc.*

Molts poetes han usat l'arbre com a símbol. Yeats el veié de vegades com un símbol, però també com una realitat que només se significa a si mateixa, talment com en la dansa neix de si mateixa la beutat:

*Oh castanyer, floridor d'arrels fondes,
ets la fulla, la flor o ets el brancatge?
Oh cos dut per la música, mirada que s'encén,
quí podrà destriar la dansa i el dansaire?*

Si pensem que era tan amic dels arbres, potser podríem prendre l'arbre com a símbol de la vida de Josep Carner. La seva biografia, ben cert, participa més de la mobilitat del núvol que del repòs del roc. Fou una vida en constant dispersió geogràfica i, si no sabem ben bé per quines causes s'inicià el seu exili voluntari, en els

poemes de la tardania trobem punyents testimoniats del seu exili forçós, que li omplí el cor d'enyor i tristesa. La seva vida fou un brancatge agitat, però hi havia en el poeta com un tronc segur i immòbil, com una columna de fidelitat invulnerable: el seu orgull d'escriure en la llengua de Catalunya.

CARNER TRADUIT A L'ANGLÈS

Una de les tasques literàries que recordo amb més plaer és la meva petita contribució a l'antologia de poemes de Josep Carner traduïts per Pearse Hutchinson. Per iniciativa de Joan Gili, propietari de The Dolphin Book Company, va ser publicada a Oxford l'any 1962. Aquest llibre em donà ocasió de conèixer Hutchinson, un irlandès afable, caravermell, loquaç i molt més metòdic en el seu treball del que un hauria esperat després de parlar amb ell per primera vegada. Coneixia bé el català, però volia estar segur de la fidelitat —sobretot de la fidelitat poètica— de les seves versions. Durant uns dos mesos, vam reunir-nos un parell d'hores cada setmana, i compulsàvem matisos de llenguatge, equivalències o aproximacions de valors, solucions de cadència i de ritme. Gairebé sempre la traducció reflecteix hàbilment la forma del poema, i fins arriba a obtenir, tant com ho permet la distància entre les dues llengües, un cert eco de la música original. La tria, de trenta composicions, inclou poemes de totes les èpoques i dóna una idea clara del geni carnerià, de la seva originalitat i de la diversitat dels seus temes.

Hutchinson mostra en la breu introducció una afinadíssima sensibilitat crítica. Recorda la fecunditat de Carner com a creador d'un llenguatge poètic. «Talment com els simbolistes francesos —comenta—, va fer reviure vells mots per a fer una nova llengua, inventà les seves pròpies paraules, usà col·loquialismes urbans i dialectes de la ruralia; i, per damunt de tot, no va tenir temença,

ni li faltà traça per a ésser divertit, humorístic (cosa que no podem dir de Verdaguer ni de Maragall). Però el que tot d'una colpeix un lector que conegui la poesia en llengua anglesa és la moderació i la manca d'auto-indulgència amb què usà aquests recursos.»

Pearse Hutchinson traça un perfil del Carner jove, un esbós recollit dels records de Gaziel. El veu a començos de segle, portant «uns guants de color molt pàllid i un calçat de color groc canari», en fort contrast amb l'estol, llavors imperant, dels modernistes, que solien lluir barbes rituals i ulleres amb muntura d'or, brandant al capdavant d'una cinta negra. Hutchinson assegura que molts d'ells —cosa que no sé fins a quin punt podríem comprovar— escrivien amb plomes d'oca. I diu que, almenys així es contava, Carner de vegades escrivia amb els guants posats. El crític veu en aquests detalls més aviat la desdenyosa protesta pròpia d'un dandi, i afegeix que l'elegància té vincles no gens superficials amb la cortesia. «El desdeny, en un esperit com el de Carner, podia derivar més fàcilment cap a la compassió que a d'altres formes més dures de protesta.»

El traductor i prologuista veu precisament en la compassió l'obsessió carneriana fonamental i afegeix que, exceptuant el millor poema d'Ungaretti, «Pietà», i un o dos poemes d'Unamuno, són pocs els versos moderns que, de manera tan plena i convincent, neixin de la necessitat de sentir una vasta compassió, de la qual res no s'exceptuï. En referir-se a la ironia carneriana, Hutchinson torna a alludir Ungaretti. Recorda el volum d'assaigs que el 1959 va editar-se en homenatge a Carner (contenia col·laboracions d'escriptors il·lustres com Supervielle i Gabriela Mistral). Ungaretti anomenava Carner «*questo saggio*», i assegurava que «rarament hi ha hagut algú que hagi estat tan poeta en tots els moments de la seva vida».

Hutchinson, parlant del do que posseï el nostre poeta de poder escriure no solament un alat canticel, sinó també un llarg poema amb modulacions metafísiques, suggereix com a punt de referència un dels més preclars

poetes del nostre temps: William Butler Yeats. No trobo gens exagerada la comparança. Rellegint el poema «Illa», trobo ara en la versió anglesa de la tercera estrofa —la que comença amb el vers: «Els meus sentits, d'encantament emplenes»— un accent ben yeatsià. Potser prové del fet que tots dos poetes mesclaven, amb una màgia única, l'emoció personal, la mitologia, la història i el vivíssim sentiment de la natura:

*Spells of yours fill my senses:
dust-clad, foam-grassed wind,
the sky with its flock circling around it,
old Proteus, music-maker of change,
life itself, that pointless urgent breathing,
mad delight spreading throuhout the blood
from only a brilliance of appearances;
and virtue everywhere unaided,
testing space with the angle of its wings.*

Repassant, fa pocs dies, la correspondència de Carner, he comprovat —i no ho recordava— que aquesta antologia anglesa el va complaure molt. En una carta sense data em deia: «He vist, i a aquestes hores ja deveu haver vist, la bella edició anglesa i giliesca de certs entreteniments d'un hom, admirablement entesos i traduïts pel brillant Pearse, que vós heu sabut alligonar i aconduir, i que ja considerem com benvingudíssim companyó. Voldria tenir l'adreça actual d'aquesta qualificada persona, en cas que no us requi de posar-me quatre mots.» I afegia: «Tota l'encisera tribu giliesca va passar per casa abans de deixar-se caure al N. E. del país que petgeu. Quina esplèndida colla!»

«NABI», VIST PER ÉMILIE NOULET

Ja és sabut que Émilie Noulet, la segona muller de Carner, era admirada per les seves crítiques de poesia

i s'havia especialitzat en l'estudi dels simbolistes francesos. El seu primer llibre, *Léon Dierx* (Les Presses Universitaires de France, París, 1925), analitza la personalitat i l'obra d'aquest poeta nascut a Saint-Denis —illa de la Reunió— l'any 1838, que solia freqüentar les tertúlies de Nina de Villard a París. Mallarmé, Mendès, Hérédia i Richepin assistien a aquelles reunions literàries. Diu que, en certa ocasió, un burgès amic de Nina, però poc adequat a l'ambient d'aquells «forçats du Beau», com deia Dierx, va cometre la imprudència de preguntar a Mallarmé: «Vosaltres no ploreu en els versos?» «No, senyor —va respondre-li, glacial, l'autor de *Migdiada d'un faune*—. I tampoc no ens moquem.»

L'estudi que donà més prestigi a Émilie Noulet va ser la seva tesi doctoral, precisament sobre Mallarmé. Recordo que el 1948, a Londres, Eliot em preguntà on podria obtenir aquella tesi, ja famosa, que circulava només ciclostilada. El recull, posterior a la tesi, *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé* (Girard, De Lille i Droz, de Ginebra, 1948) duu per subtítol *Exégèses* i és, en efecte, un admirable esforç de penetració, d'aclariment, un bell exercici de sensibilitat i d'agudesesa crítica. Després publicà llibres sobre Rimbaud i Valéry. L'any 1971 ens oferí la seva última obra, *Le ton poétique* (Librairie José Corti), on parla de Mallarmé, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Valéry i Saint-John Perse.

Tan important i tan extens com qualsevol d'aquests darrers assaigs és l'estudi que Émilie Noulet dedicà a un sol poema del seu marit: *Nabi*. Es publicà a la revista belga «*Courrier du Centre International d'Études Poétiques*» (número 86), però jo tinc el text mecanografiat que serví a Émilie Noulet per a donar una conferència, i amb nombroses correccions manuscrites. Comença amb un elogi dels poetes que tenen el coratge de concebre un poema llarg. Els poemes breus —diu— es desfan aviat del seu autor, i representen, en el seu esforç limitat, només una hora de la vida. En canvi, el poema llarg és necessàriament dut per l'autor durant molt de temps, vol una inspiració incessantment renovada i contínua.

El comença, l'abandona, el reprèn; el poema imposa de mica en mica les seves dimensions i les seves intencions subterrànies; cada vegada absorbeix més força vital i laboriosa. «Ha xuclat, bèstia covada —conclou—, el seu nodriment en el secret de l'ésser. El poema breu pot néixer dins l'esperit i de l'esperit, i no assemblar-se al seu autor momentani. El poema llarg, nat en el múltiple misteri de la personalitat, s'assembla, en canvi, al seu autor, i fins i tot el desborda, definint-lo, glorificant-lo. És fet a imatge del seu creador. És el secret de la seva vida. Vida i secret per fi entrevistos, per fi revelats i formulats.»

L'anàlisi que fa Émilie Noulet de *Nabí* confirma plenament aquesta valoració de les virtuts inherents al poema llarg. Estudiant *Nabí* cant per cant, la subtil comentarista va descobrir en la interpretació carneriana de l'episodi bíblic no solament trets de caràcter i ressons autobiogràfics, sinó també idees i paraules d'ella, que havien sorgit en les converses amb el seu marit. Émilie destria el que s'adapta estrictament a la narració del llibre sagrat i aquells passatges que són fruit de la imaginació del poeta, i va traduint al francès els fragments més colpidors, més característics. Esmenta els versos del primer cant on Jonàs diu, adreçant-se a Iahvè:

*Ni ta amenaça esglaia ni ton consol revifa,
i menys ardit se't veu,
com l'home que vol vendre una catifa
i que en rebaixa el preu...*

i Émilie Noulet veu en la imatge del mercadeig una possible influència de l'estada del poeta a Beirut —on fou destinat després d'haver estat cònsol a Hendaia—, i creu que aquests versos poden datar-se: foren probablement escrits poc temps després de l'arribada del poeta a l'Orient Mitjà. Després comenta els versos finals del cant primer, que clouen un llarg parèntesi, i observa que mai cap discurs no integrà el to bíblic alhora amb tanta solemnitat i tanta familiaritat, ni es construí mi-

llor ni més ardidament un parèntesi, fent-ne una transició vers esdeveniments imprevistos.

En parlar del moment en què Jonàs és foragitat del ventre del peix i retroba el món amb la seva llum i els seus éssers, el comentari s'entreté en aquest vers on s'expressa tan simplement la meravellada sorpresa del profeta:

Bell era de veure...

«Que senzill és! —diu Émilie Noulet—. Com són realment els únics mots que calia dir, i de quina emoció s'enriqueix aquesta senzillesa! Semblaria massa senzill aquest "bell" en dir-se la primera vegada; per a donar al mot la plenitud del seu sentit primitiu, calia repetir-lo. Aquesta segona vegada és art i és restitució, en un mot usat, del seu sentiment i de la seva significació fonamental. Una tercera vegada? Hauria estat amanerament. L'escriptor que és Josep Carner no ha comès aquesta falta.» El comentari subratlla la joia de Jonàs sortint de la fosca, una joia de la qual, als ulls del profeta, és testimoni tota la natura:

*En una cala, prop d'un pi, la negra gola
m'havia tirat a l'eixut.
Sentia olor de sal i olor de ginestera;
lluïa al sol un home pel turó
i anava a jeure en el tendal d'una figuera...*

»Émilie Noulet veu en el cant sisè com una pausa en la tensió narrativa del poema. Primer, perquè és fet d'un diàleg i s'hi sent una altra veu, a més de la de Jonàs; i, a més, perquè conté l'objecció. «Les teves idees sortiran en el meu *Nabí*, m'havia dit el meu marit», ens conta ella. El poeta posa aquestes idees en llavis de la sacerdotessa de l'Alba, especialment allò que Émilie Noulet li objectava més sovint per justificar el seu agnosticisme.

»Quan feia poc que eren casats, Émilie, formada en

l'estil condensat, premut, de la poesia de Mallarmé, havia gosat preguntar al seu marit si no pensava que cedia excessivament a l'anècdota, a l'impuls narratiu. Carner li contestà amb una tranquil·litat enorme i una total absència de vanitat, adduint-ho només com un exemple irrefutable: "Talment com ho feia Homer." I Émilie Noulet comenta: "Com Homer! Aviat és dit!" Però vaig continuar reflexionant-hi, i vaig acabar pensant que, a desgrat dels perills de prosaisme i d'altra mena de perills, la narració poètica és potser una forma suprema de l'art.»

En la seva llarga anàlisi, Émilie Noulet veu *Nabí* no sols com una obra intensament representativa d'una poètica i d'una psicologia, sinó que la considera admirable per la manera com fou concebuda i elaborada. S'acosta —diu— a l'arquitectura per l'encert amb què són estructurades i unides les seves parts, i és també un brillant exemple d'art narratiu, de música verbal, d'art dramàtic. Conté una tan alta inspiració personal, que hi sentim com el ritme del seu respir. En la darrera part de l'assaig, Émilie Noulet observa que la tria d'un fet tan extraordinari com el sojorn del profeta al ventre del peix i la inserció, per altra banda, d'evocacions ordinàries de la quotidianitat de l'experiència humana «fan que *Nabí* sigui una mena de definició de la poesia, a condició que sigui una poesia, com la carneriana, de naturalesa solar. La poesia se situa, en efecte, en la intersecció d'allò que és general i allò que és particular, en una línia precària i tremolosa, vacil·lant entre l'un i l'altre». I Émilie Noulet conclou que la poesia és alhora follia i raó, en una mescla tal que, si l'una o l'altra manquessin, només quedaria eixutor o niciesa. Aquesta curiosa fórmula amb què definí la poesia la rigorosa comentarista del simbolisme francès coincideix, doncs, sorprenentment amb el deler que expressà Foix en un famós sonet de *Sol i de dol*:

Si pogués acordar Raó i Follia...

FOIX: EL PLAER DE PENSAR I D'ESCRIURE

En un agradable sopar literari, organitzat per «La Revista», poc temps després d'haver fet irrupció a Catalunya la poesia d'avantguarda, Josep Vicenç Foix me'n parlava amb un guspireig als ulls. Deia que tots els poetes catalans autèntics acabarien escrivint en el nou estil. M'assegurà que l'últim convertit era Joaquim Folguera. Josep Maria Junoy, amb un bell caligrama, «acabava d'enlairar-se poèticament —com vaig escriure llavors— entre les constel·lacions que havien contemplat la glòria de Guynemer».

Aquest record llunyà se m'acut sempre que algun crític intenta de demostrar que l'autor de *Les irrealistes omegues* no ha estat mai un poeta d'avantguarda. I veig, en la imaginació, el Foix d'aleshores. Me'l miro baixant del tren de Sarrià, com ho feia cada tarda; acostant-se a un quiosc de la rambla de Canaletes i comprant dos o tres diaris —francesos i italians—, que es posava sota el braç. La seva indumentària era elegant, generalment grisa. Si el poeta Joaquín Montaner s'admirava de la manera com Octavi de Romeu (és a dir, Eugeni d'Ors) portava els guants:

*... lo justo que le queda y lo bien puesto
que lo sabe llevar...*

no era menys meravellosa la perfecció amb què Foix solia nuar-se la corbata en l'impecable coll dur. Damunt el front, l'ala del capell se li inclinava una mica. Era a l'època en què Jaume Bofill i Ferro, just tornat del seu primer viatge a Londres, es protegia la testa amb un *bowler hat* i el lluïa amb un cert entusiasme de neòfit. També en portaven, però ja feia temps, Josep Pla i Josep Maria de Sagarra. Penso que Foix va ser sempre fidel al feltre tou.

Quan trobava Foix a l'Ateneu o a la Rambla, el seu aire, la seva conversa brillant, on es traslluïen abundoses i molt diverses lectures, em donaven la perfecta

imatge de l'home de lletres que assaboreix la pròpia vocació com un licor una mica embriagant. Era una impressió pròxima, però amb matisos diferents, a la que em causava López-Picó quan, ben passat el migdia, anava Rambla amunt amb un ram de roses a la mà i portant un bastó amb puny de plata, que dissenyà Manolo Hugué. Si parlàvem amb el poeta de *Gertrudis*, us sobtava el joc d'idees, d'agudes reflexions, de ben vertebrades i categòriques teories amb què Foix enfocava els problemes o els llibres del moment. I no sabíeu allunyar la sensació que aquella era una conversa una mica socràtica, però cal precisar que no es bifurcava gaire sovint en diàleg: fluïa predominantment en un monòleg d'inoblidable vivacitat. Llegint els comentaris posteriors de Foix sobre l'essència i la missió de l'intel·lectual, de l'home «que posa la seva ambició —diu—, que subordina la seva activitat mental, que condiona les seves comoditats materials a la coneixença del ver», veiem que aquelles converses del poeta, la ramificació subtil de les idees i l'aplom amb què eren exposades les seves conclusions no derivaven pas de cap parencia. Sorgien d'aquesta profunda passió de coneixença, del goig del pensament desplegant-se en el seu pur exercici, en la seva llibertat. Cremant, com observa Foix, per «la intel·ligència de la mateixa vida».

L'actitud del poeta, tant en la seva joventut com en la seva maduresa, m'ha recordat alguna vegada el balanç que va fer de si mateix un escriptor ben diferent, el novel·lista Arnold Bennett, en el llibre *The truth about an author*: «Podràs ser més pobre o més ric, podràs viure amb més o menys comoditats i luxe. La cosa important és que sempre seràs, essencialment, el que ara ets. No pots esperar en el futur cap veritable satisfacció, si no és la de continuar inventant, fantasiejant, imaginant, escrivint.» Entre les moltes diferències que separen Foix de Bennett, una de les més remarcables és que en l'autor de *The price of love* la passió d'escriure ofegava gairebé del tot la passió de llegir. Dues hores de lectura, ni que fossin de Turguènev, Balzac o Montaigne,

el fatigaven. Conta que cert escriptor va dir-li un dia: «Ja sé prou coses. No llegeixo llibres: els escric.» I Bennett comenta que aquella era una dita arrogant, però resultava, en cert sentit, exacta. També ell havia pensat més d'una vegada: «Si el meu futur és tan llarg com el meu passat, no seré pas capaç de retornar creativament ni la desena part d'allò que ja he adquirit.» Foix no ha aplicat mai la divisa de l'escriptor al·ludit per Arnold Bennett. Foix ha escrit llibres, i quins llibres! Però n'ha llegits sempre. Fa poc més d'un any, vaig trobar-lo en una galeria d'art i em comentà les seves recents lectures d'assaigs sobre teologia. Ni allò que Wordsworth anomena «les indignitats del Temps» no ha pogut apagar-li aquesta passió, aquest insadollable desig de coneixença. La seva poesia ha explorat els avencs més misteriosos de l'ànima, ha assolit les regions extremes on pot arribar la imaginació. Gabriel Ferrater, en un pròleg admirable, recordava que els estils de Foix, «enormement originals i fins idiosincràtics, són, però, del tot carents d'intimitat». Potser per això és tan emocionant el moment íntim quan sorgeix en els seus versos:

*Vindré mudat, al costat de la dona,
Amb els vestits de quan ens vam casar.*

I tal vegada podríem objectar a Ferrater que gran part de l'obra poètica de Foix, la que jo imagino directament sorgida del món oníric, enclou, per aquesta mateixa raó, la més extrema de les intimitats. La que al·ludeix aquella dita d'Heràclit que jo havia sentit repetir a Carles Riba: «Els qui estan desperts tenen un món comú, però els qui dormen, cadascú es gira cap al seu propi món.»

FOIX I JEAN-PAUL RICHTER

Jean-Paul va copiar en el seu dietari aquests versos de Shakespeare, que han estat citats tan sovint:

*Som fets de la mateixa
matèria dels somnis, i la nostra petita vida
es completa en un son...*

i hi afegí un comentari: «Aquestes ratlles de Shakespeare han fet sorgir de mi llibres sencers.» Tots els lectors de poesia saben també que del món dels somnis, del país d'Ultrason, han sorgit molts dels poemes, moltes de les pàgines de prosa torbadorament o deliciosament poètica que ha escrit Josep Vicenç Foix. Llegint un excellent assaig sobre Richter, on s'analitzen les seves teories sobre els somnis i la manera com subratlla repetidament la semblança entre somni i poesia, he pensat sovint en el parallelisme que existeix entre certs passatges de Foix i alguns del poeta que escriví el tractat *Sobre els somnis*.

Hi ha un punt en què el poeta català i l'escriptor alemany coincideixen plenament: tots dos afirmen la superioritat del món dels somnis sobre el món quotidià dels sentits. Foix exalta l'especial lucidesa que experimenta en l'existència nocturna. Richter es preguntava si els paisatges que evoca el poema, estesos en un llunyà clar de lluna, arriben a tenir la verdor plena de jove saba i l'amplitud plàstica dels paisatges somniats. Jean-Paul i Foix semblen atribuir una realitat més intensa als somnis, a les imaginacions d'aquella vida «que acompanya l'home, amagada, invisible, talment la meitat del globus lunar». El poeta de *Cop d'ull al món dels somnis* afirmà amb vehemència que el món oníric ultrapassa les dades de què disposa l'home despert. El qui somnia viu, doncs, en una sobrerealitat. Segons Richter, la fabulació nada del son és revelació en la seva fugacitat, i qui no escolta aquesta veu buscarà en va en el món dels sentits l'ideal sense el qual no pot ésser artista. A les darreries de la seva vida, els somnis no eren solament per a Richter una experiència que originava un principi estètic: eren el marc únic on es desplegava la intensitat dels seus sentiments. A l'abril de 1816 va escriure: «Ara no tinc sinó somniant les meves joies i les meves penes

més profundes.» Abans havia escrit que el somni era la vall de Tempé, una dolça Arcàdia crepuscular, i comparant la mateixa vida amb les realitats fugisseres del món oníric, com ho va fer Shakespeare, afegia: «Ja que l'home es desperta de tants bells somnis, dels de la joventut, l'esperança, la felicitat i l'amor, ah!, tant de bo pogués —car llavors tots li serien tornats— quedar-se més llargament entre els somnis que el son engendra.»

En l'obra de Foix trobem un exemple del doble vessant que caracteritza aquesta esfera nocturna de l'home. Els seus poemes, les seves extraordinàries imaginacions confirmen la dita de Richter: «En el que és bell i en el que inspira horror, el somni crea ultrapassant les experiències... ens dóna alhora el cel, l'infern i la terra.» Si en alguns poemes de l'autor de *Gertrudis* es descriu l'angoixa opressiva, l'obstacle invencible i tràgic, en d'altres lluu una claror joiosa: «Acabades les curses, deixem els bicicles recolzats a la torre i anem a seure al costat del nostre amor. Les mares obren els balcons i hi estenen domassos.» En la poesia de Foix i en la de Jean-Paul hi ha exemples d'allò que Béguin anomena «sognis còsmics». Però en els poemes en prosa de Foix aquestes amples visions tendeixen a una estilització fantasiosa, a una mena de joguineig imaginatiu: «Em vaig asseure al trapezi aparent d'unes cordes de llum i em vaig gronxar, absolut, damunt els Pirineus de les ombres.» O bé: «El cel del meu poble, com els gonfanons del Via Crucis, té de nit i de dia, immòbils, el sol, la lluna i els estels, pàl·lidament lluminosos.» Les visions còsmiques de Richter —en la seva novel·la *Flors, fruit i espines* (1796)— adopten un to més solemne, però el ritme de la seva prosa i la tendència a la imatgeria fantàstica recorden molt l'estil de Foix. Així fa Jean-Paul Richter en un capítol que anomena «Els somni dins el somni»: «Vaig somniar que estava, dret, a l'altre món. Al voltant meu hi havia una prada d'un color verd fosc, que en la llunyania es tornava un conjunt de flors més brillants i de boscos de to carmesí, i de muntanyes translúcides, plenes de venes d'or. Darrera les muntanyes cristallines

fulgurava una alba engarlanada amb uns arcs de Sant Martí perlejants. En comptes de gotes de rosada, penjaven uns sols caiguts en el guspireig dels boscos, i flotaven nebuloses damunt les flors, talment com un vol de teranyines. De tant en tant, hi havia un tremolor a les prades; però no provenia pas de l'alè dels zèfirs, sinó de les ànimes, que hi passaven ran mateix amb ales invisibles. Jo resultava invisible en aquell segon món. La nostra closca és allí només una petita mortalla... un borralló de boira encara no del tot desfet.»

Richter i Foix coincideixen també en una preocupació que els és, a moments, obsessiva. En la vida de l'escriptor alemany hi ha un dia especialment significatiu, el dia que, de manera dramàtica, torbadora, va descobrir el seu jo. Així ho conta en la seva autobiografia: «Un matí, essent encara infant, m'estava al llindar de casa i mirava cap a l'esquerra, vers el llenyer, quan tot d'una em va venir del cel, com un llampec, aquesta idea: *jo sóc un jo*, que de llavors ençà ja no m'ha abandonat mai més; el meu jo s'havia vist a si mateix per primera vegada, i ja per sempre.» Albert Béguin comenta aquesta revelació cabdal, aquest precoç poder d'objectivar-se, de considerar-se com un objecte de meditació metafísica. «Va ser —diu—, al cor d'aquella infantesa, una commoció les vibracions de la qual ja no s'afeblirien mai més, i que, en el posterior període del dolorós desenrotllament, havia d'inspirar a Jean-Paul una angoixa incessant, una *Sehnsucht* impossible de calmar.» Trobem aquesta preocupació del jo en diversos poemes de Foix. Hi ha el dubte de la seva pròpia realitat: «Sóc i no sóc, i palpo inútil borra...», diu en el poema «El difícil encontre»; i en *Les irreals omegues*: «... un ull desclòs als brulls del front em va fer veure, aigüosa i transparent, la meva pròpia irrealitat.» I hi ha també una objectivació del jo, i l'angoixa que produeix en el poeta la constatació d'una duplicació ambigua de la seva identitat, projectada en una imatge hostil i contradictòria: «Quan m'anava a esfondrar del tot, m'ha semblat de descobrir, gairebé a tocar, un clot amb aigua.

M'he esforçat per atènyer-lo: era un tros de mirall, singular en la seva brillantor, com si fos acabat de polir. M'hi he mirat: no era jo. Ni un altre jo. No era cap de les imatges successives que un any darrera l'altre ens dóna el mirall de la cambra, tot barrejant les edats, i si, d'un costat, refà l'adolescència, de cara estrafà la maduresa, i de l'altre costat esbossa els trets de la vellesa. No; jo era un altre: obria els ulls, i la imatge els tancava; cloïa la boca, i la imatge la badava. He plorat, i la imatge, feroç, ha rigut. Algú m'ha amorosit els llavis amb nèctar i ambrosia d'un altre segle.»

Si un poema duu el senyal, el segell ben marcat del món dels somnis, és aquest dramàtic passatge de *L'estrella d'en Perris*, torbadora troballa del poeta que, en aquell moment, és, per dir-ho amb mots seus, un «fari-golaire de l'absurd». Sigui o no sigui transcripció d'un somni real, té la llum crua que de vegades illumina les fabulacions oníriques. Són molts els poemes de Foix on es projecta així la vida amagada de l'home, la nocturna màgia de la imaginació. Aquesta màgia fa versemblant allò que a l'home despert semblaria impossible, i dóna una inexplicable coherència a les associacions més extraordinàries. En un poema d'Auden, que duu per títol «Heavy Date», ironitza sobre els singulars acostaments de realitats dissemblants, radicalment allunyades, que és un recurs freqüent en la poesia surrealista:

*Per què la llei de l'associació
ha de creure adient posar a la vora
un trombó i un mastí
a l'herbosa planura
que embruten lletres velles,
em deixa un poc perplex.
Suposo que és la Con-
dition humaine.*

Quan va escriure aquests versos, potser Auden oblidava que, ja fa tres segles, John Donne comparà dos amants amb un compàs. Si hagués llegit els poemes de

Foix, hauria pogut comprovar com ha sabut unir poèticament, per exemple, els productes de la tecnologia actual i els exemplars d'una botànica surrealista, creant una mena de litografia a la manera de Max Ernst: «Un vol graciós de delicats computadors electrònics davalla, a sol colgant, a les incitants rojors vinoses de la badia de Roses. Amb tacte refinat es posa a les tèbies corolles d'unes roses gegantines...»

Però la poesia de Foix no es limita a aquests jocs sorprenents del que Richter anomenà «màgia de la imanació». Ja sabem que, com el poeta alemany, Foix revela en els seus símbols el «sentit de l'illimitat», el sentit de l'infinit que, quan Richter era preceptor a Schwarzenbach, descobrí meditant els records de la seva infantesa. Si l'autor d'*Hesperus* sentia l'impuls d'estimar «els pobres humans, tan aviat engolits, amb el seu parrac d'existència», també Foix, en un apòleg que sembla reflectir la patètica precarietat de l'aventura humana, diu que es troba «prop de tothom en llunyedat de segles».

Que, des del seu cim blanc i daurat, pugui per molts anys el nostre poeta vendre els vents a la fira de l'alba, sentir com els algutzirs, també a trenc de dia, obren les aixetes del rou, i que torni a veure, no lluny del cap de Creus, sortint d'una enorme i sorollosa onada, aquella dona jove, estranyament transparent, aquella goja marina —o maresa, com ell diria—, que no és cap nereida, ni sirena, ni, no cal pas dir-ho, cap oceànida.

GARCÉS I LA VERITAT DELS SOMNIS

Amb motiu de la presentació d'un llibre recent de Tomàs Garcés, *El temps que fuig*, vaig subratllar la freqüència amb què hi parla dels somnis. No pas del somieig del poeta despert, d'aquella vaga i delitosa *rêverie* d'on neix sovint el poema, sinó dels somnis nocturns, de les estranyes fabulacions oníriques. En Garcés ens diu com aquesta preocupació pels somnis ja sorgí en

la seva minyonia. Un dia, quan portava un missatge a una botiga del seu pare —el poeta devia tenir uns dotze anys—, li vingué de sobte una idea angoixosa. Es va preguntar tot d'una: Visc o somnio? Sóc un somni? Visc un somni? «Per sortir del vertigen i tornar, tot corrent com anava —diu—, a tocar de peus a terra, per despertar a la realitat, em premia, fins a fer-me mal, un braç amb els cinc dits de l'altra mà.» Aquesta anècdota, vaig comentar, no ens sorprendria gaire en la biografia de Rilke o de Kafka, per exemple. Revela, sobretot en un adolescent, un psiquisme estranyament madur, una dramàtica inquietud inquisitiva, la curiosa precocitat d'un sentiment entre poètic i metafísic. La singular anècdota de Garcés m'ha dut a la memòria aquella estremidora dita de Conrad: «Un home que neix cau dins un somni com un home que cau al mar.»

Però el poeta, quan parla de somnis en aquest llibre substanciós i subtil, no es limita a descriure'ls fidelment, sinó que més d'una vegada els examina amb una agudes a pròpia de l'esperit científic. El somni dels soldats austríacs que van envair la seva casa de la Selva de Mar n'és un exemple. Diu que no duïen cap distintiu militar: ni quepis, ni armes, ni estrelles, ni galons. «Això sí —comenta—: *eren* soldats austríacs.» El poeta no havia vist mai cap soldat austríac, ni en els fulls virolats que venien a «cal Soldadet», on hi havia una representació de diversos exèrcits. Però, d'una manera imperativa, indefugible, el somni li imposà la seva veritat. Aquells envaïdors del recer del poeta *eren* soldats austríacs. Es tractava, simplement, «d'una *evidència* decretada pel somni». No sé si Freud o Jung comenten aquesta imposició d'una veritat que no admet dubte ni resistència. En tot cas, l'observació de Garcés parteix d'una pura constatació personal.

En un dels somnis evocats en *El temps que fuig* observem un altre curiós fenomen. Com ja és sabut, quan un somnia s'allibera del principi de contradicció. Es pot ser viu i mort alhora. Les mutacions d'escenari són sobtades i d'una indiscutible realitat. En el llenguatge

dels somnis desapareixen els mots que articulen el llenguatge normal de la visió de l'home despert. No hi ha «per què», ni «com», ni «on». És una realitat purament substantiva. Però en el somni on Garcés es veu escrivint una ampla carta a un amic, damunt la sorra de la platja, les onades esborren els mots i només deixen el darrer: «on», sense interrogant. I d'aquest «on» —ens conta el poeta— van sorgir en el seu pensament d'altres paraules: com? quan? què?, que ell es deia sense angoixa. Eren precisament les partícules articuladores que solen mancar a la sintaxi dels somnis, feta gairebé sempre de mutacions inesperades, de realitats inconnexes, de superposicions inexplicables, però convincents. El nou llibre de Tomàs Garcés, tan poètic, tan penetrant, demostra que existeix una ruta de possible col·laboració entre la poesia i la ciència.

L'«ODA A EUROPA», DE TOMAS GARCÉS

Entre records de viatge —Interlaken, Agrigento, Tunis—, cançons de to popular, una misteriosa escena bíblica, un homenatge a Neruda i altres inoblidables poemes de temes molt diversos, en el recent llibre de Garcés, *Escrit a terra*, es destaca, amb una mena de delicada solemnitat, la seva «Oda a Europa». Si la llegim amb calma, veurem amb quina saviesa ha estat composta, veurem els enllaços de paisatges, gent i fins graciosos animalons que formen la seva textura. El poeta dibuixa figures, homes i dones d'Europa, i en fa símbol d'una forma de vida:

*Així, pertot us he trobat, una hora
o altra, en el treball, en l'esperança
fidel i pacient.*

La música del poema, fet d'alexandrins i decasíl·labs, és més aviat tranquil·la. En algun punt, però, com una

pinzellada intensa de color en una pintura de tonalitats apagades, s'altera de sobte el ritme predominant i l'objecte apareix amb més força. Així aquella noia que el poeta veié a Siena, en un racó de plaça. El ritme es fa més viu i veiem ben clara la noia:

*... Ull ardent, asseguda
entre els plecs d'un vestit violeta,*

mentre refà una gerra trencada. Els mots no descriuen el vestit: el canten.

Hi ha en aquest poema com un joc de reflexos, un miralleig que acosta, entrelliga i confon imatges de terres ben diferents. Si trobem infants enfilant-se a la reixa d'un vell casal germànic, veiem uns altres infants que corren pels jardins opulents, vora el Sena, i que ens semblen els mateixos. El poeta ens diu que els portals de Segòvia es reflectien en un estany anglès:

*'... i els patis d'Oxford,
claustres de cel i flors, ressuscitaven
l'aire de casa meva, trenat de sol i sorra.*

Parla de les terres que formen la gran pàtria, i la seva passió en combina emocionadament els records:

*... tranquil·la
i segura, et perfiles en cent rostres, Europa.*

Un dels personatges simbòlics que trobem en aquest gran poema ja havia estat descrit en un text de Tomàs Garcés inclòs en el seu recull *Vers i prosa*. Però, qui sap?, potser el poema que ara llegim és anterior a la prosa. Es tracta d'un vell rellotger alemany:

*cara al camí, emmarcat per la finestra,
un rellotger de cabell blanc... Moria
l'última llum, i ell s'afanyava encara
amb la molla, les rodes i l'esfera.*

Si el poema ens diu que era alemany, la prosa és més precisa: puntualitza que era de la Selva Negra. El vell rellotger, quan el va veure el poeta, contemplava els colors d'una posta una mica emboirada. En la prosa veiem més clarament la figura, gairebé amb el detall d'una pintura holandesa: «Fuma una pipa retorta, de porcellana verda. La barba és llarga i fluvial com un camí. La pipa estrafà la lenta recolzada d'un camí. Nosaltres passem i el vell resta. El temps passa, també, i ell el mesura.» Comentant aquest breu retrat, vaig dir que hauria plagut a l'autor de *L'Ésser i el Temps*. El filòsof era també de la Selva Negra. Sobretot li hauria agradat la comparança entre la forma de la pipa i les recolzades del camí. Heidegger considerava els camins rurals com una imatge de la nostra percepció de l'ésser. Solia passejar-s'hi a poc a poc, vora la fosca avetosa, quan més forta sentia la pressió dels enigmes que ens circumden.

LA POESIA CATALANA DE GUILLEM DIAZ-PLAJA

Guillem Díaz-Plaja publicà excel·lents llibres de sonets en castellà, en un període en què el sonet era una de les formes preferides, especialment pels poetes joves. Però s'ha comentat massa poc la seva contribució a la poesia catalana. Es concretà en dos llibres: *Les claus* (1965) i el volum que publicà amb motiu de complir setanta anys: *Sota la llum d'Ausias* (1979).

El primer recull ens duu a la memòria un altre breu llibre de Díaz-Plaja, aquest en prosa, però una prosa on la tonalitat poètica és molt freqüent: *Papers d'identitat* (1959). Si en aquestes memòries s'evoca, amb una afinadíssima sensibilitat, la infantesa i la minyonia de l'autor, en *Les claus* hi ha especialment la joventut i la maduresa, amb la llar ja bastida i plena, amb les noves vides que hi apunten, creixen, se'n desprenen de mica en mica, com tan emocionadament recorda el poeta en «Cambra de les filles»:

*Eren revoltes sedes,
randes, joguines, flors,
cases de nines;
després
arribaren de fora
els amors forasters,
i us aneu allunyant, alegres,
de la cambra deserta...*

Però, si en aquest llibre hi ha la maduresa, la infantesa no hi és pas oblidada. El poeta, en un dels millors poemes del recull, concentra, en certa manera, els records primicers en aquell estri escolar que solia designar-se amb un mot francès: *plumier*. Díaz-Plaja ressuscita poèticament l'olor d'aquella fusta, una olor —diu— «de bosc premsat»; hi veu el llapis i la goma d'esborrar, la ploma d'acer amb l'ull entelat per la fucsina de color violeta, i recorda que aquella capsula llargaruda fou alguna vegada trinxera de petits soldats de plom o refugi dels cromos que solien acompanyar els paquets de la xocolata: en les seves virolades imatges el minyó va aprendre les vicissituds de la Guerra Gran.

Entre el seu manyoc de claus, Díaz-Plaja no oblidava pas les de la casa camperola:

*Aquesta obre la porta
dels silencis sota els estels;
la frescor matinera,
que porta vols de llessamí...,*

ni la clau del *boudoir*, que fa

*olor de setembre, de repòs,
d'aguait de mitjanit,
de batec d'esperança...*

Són poemes que flueixen, irisats o melangiosos, de la vida mateixa, poemes delicadament autobiogràfics.

El reflex de la vida del poeta és, en canvi, oblic en el darrer recull. Totes les seves composicions arrenquen d'un vers d'Ausiàs March i els sentiments de Díaz-Plaja s'hi entrellacen. Es tracta, com puntualitza l'autor, d'una glossa lírica. Poesia derivativa, és, doncs, un àmbit per al difícil joc lingüístic i metafòric, perquè un poeta afirmi el to de la seva veu entre el ressò d'una veu prestigiosa i antiga, de la veu d'un gran poeta. A la tonalitat austera, al llenguatge escarit, de vegades adust, d'Ausiàs March, Díaz-Plaja sabé afegir, a moments, una certa dolçor italiana, un eco del *dolce stil nuovo*:

*Poruc com un infant, senyora mia,
deu-me la mà, per caminar seguit,
tremolós de ma incerta melangia...*

Hi ha finor, habilitat tècnica, virtuosisme feliç en els versos catalans de Guillem Díaz-Plaja. Revelen la tranquil·la joia de qui domina l'instrument i en pot arrencar, sense oblidar-ne cap matís subtil, tota la melodia imaginada. Però aquesta complaença de l'escriptor en la pròpia tasca s'endevina igualment en la prosa de *Papers d'identitat*. Les seves primeres pàgines contenen un autoretrat que pot posar-se al costat dels millors passatges de la prosa catalana contemporània. En el seu realisme minuciós, té tota la força i la vida de certes pintures flamenques, de certs rostres que semblen a punt d'alenar i d'adreçar-nos la paraula. Díaz-Plaja es contempla a si mateix en el mirall: «Li escruto, primer, l'ull vigilant sota la cella rebel. La nina, color de tabac, amb petites irisacions pàllidament daurades; al centre, una finestreta de negre profund... Segueixo mirant l'ull impàvid sota la parpella tensa, impertèrrita, gairebé astorada. El globus inventa una petita geografia fluvial damunt el blanc blavós: són unes línies carmesines que corren vers el llagrimal, una mica enrogit. L'ull aparafadigat. La parpella s'ha extenuat llargament damunt el miracle —negre sobre blanc— de la lletra, de la delícia menuda de la paraula escrita, que ha pujat, ulls en-

dins, fins al món misteriós que s'amaga sota el crani. Ho confirma, potser, el front devastat, on un polsim pilós decora una pell bruna, un xic pàl·lida.» Aquests mots tan segurs, tan evocadors, tan perfectes, són exactament el retrat d'un escriptor (i aquest és el títol que Díaz-Plaja donà a la seva autobiografia). Si no ens quedés de tu, Guillem, cap pintura ni cap fotografia, ens bastaria aquesta teva pintura verbal, aquesta pàgina inoblidable, per poder penetrar, en tot el seu misteri, la teva profunda identitat. Per endevinar en els solcs del teu front —a què més avall tan hàbilment alludeixes— l'alternança de fatiga i d'energia meditadora que descobries en el teu rostre d'escriptor.

LA POESIA DE ROSA LEVERONI

La mort, l'amor —un amor que implica sofrència—, són temes freqüents en els poemes de Rosa Leveroni. Gran part de la seva poesia podria dur per lema aquell vers seu: «Ai la trista enamorada!» Hi trobem sovint el record de l'amor trist, callat, l'evocació del «dolor i amor que comanden la vida». Però també hi ha l'amor feliç:

*M'has donat de la nit la rosa obscura,
aquests camins d'arrel, aquest silenci
dels besos encantats, la pau d'uns braços
recreant el meu cos, la font secreta
del meu amor per tu, Amor dolcíssim...*

L'enamorada es pregunta si li ve de l'amat el sentit del misteri davant el respir de la natura:

*... ¿És que seria
com el dolç despertar d'Eva insegura
a l'alba del seu món?*

Però l'alternança entre amor frustrat i «alta follia» és contínua en la poesia de Rosa Leveroni. I hi ha també una alternança en el sentit d'algun dels símbols; de vegades hi trobem una inesperada mutació semàntica. La rosa, per exemple, que sovint s'arbora en els seus versos amb les connotacions tradicionals de joia, de gerda plenitud, de primavera, es torna tot d'una emblema de mort:

Totes les roses fan olor de cendra.

També la Mort té, en aquests poemes, una faç múltiple. A moments, la veu somriure mirant-la als ulls, la sent com una presència al centre mateix del seu cant. O bé com un perfum, com la sentor d'un inefable refugi:

*... Perfum de boscos
de la darrera son...*

Però en altres poemes sembla inquietar-se endevinant la seva crida ominosa, que es val precisament del parany de l'amor:

*... Aquest misteri
tan dolç i tan punyent que em té lligada
al teu goig sobirà, potser seria
el reclam de la Mort?*

En la poesia de Rosa Leveroni, la Mort de vegades és vista com una realitat estretament lligada a la vida, a la vida terrenal. Així en el seu admirable «Testament», potser el millor poema que va escriure, on diu el que voldria a l'hora del gran repòs:

*L'olivera d'argent, el xiprer més ardit
i la rosa florint al bell punt de la nit.
La bandera d'oblit d'una vela ben blanca
fent més neta i ardent la blancor de la tanca.
I saber-me que sóc en el redós suau
un bri d'herba només en la divina pau.*

Però hi ha, d'altra banda, el sentit transcendent de la Mort. En el poema que l'expressa, Rosa Leveroni se serveix d'un símbol mig terral, mig marí:

*Com un còdol polit
per l'aigua pura i dura
que li lleva l'aspror
de la roca primera,
voldria arribar a Tu
en càndida nuesa.*

L'emocionant record dels seus orígens, de la Itàlia que no havia vist quan escrivia aquests versos, ocupa un ample espai en la poesia de Rosa Leveroni. Aquests són poemes de pura imaginació, on la terra dels avant-passats se sent viva en el fluir de la sang, on enlluerna el brillar de les ribes només presents en un somieig plàcid, però tenyit de melangia:

*Oh mar que jo no he vist si no és en somnis
d'un blau més blau i un verd d'ulls de sirena.*

I Rosa Leveroni enyora allò que no ha vist, imagina amorosament el paisatge de la Itàlia dels avis i sent tot el pes de la seva antigor quan evoca els «camins seculars» on passen, amb lleu trepig, els grans ramats d'ovelles.

La multiplicitat de formes és una altra característica d'aquesta obra poètica tan vària i tan personal. Utilitza generalment l'alexandrí o el decasíllab, de vegades la tanka o l'haikai, però amb igual felicitat dona als seus versos el dring de la cançó popular, la seva graciosa música. En el seu recull de poemes, una de les creacions amb més frescor lírica és la deliciosa seqüència «Glosses mallorquines», on, partint d'alguna fina corrandà, en continua hàbilment el to, el juguineig, el somriure:

*Una rosa a cada galta,
un clavell a cada mà.
Sou per mi com la neu alta
que no s'hi pot arribar.*

En «Tema amb variacions» aquesta vena popular fa pensar més en les formes de la poesia galaico-portuguesa —els *cossantes*, etc.— que en la tradició catalana. Són estrofes breus, d'una tonalitat més aviat planyívola, en les quals les velles paraules dels poetes, com «amor» o «dolor» es revitalitzen màgicament, potser per la virtut intrínseca de la forma, i perden la fador del tòpic. Així, per exemple, en el contrast entre amor i sofrença que s'emmiralla en aquestes dues estrofes:

*La plata dels olivars
espera l'argent de l'alba.*

*Ai, amor,
qui fos en tu, bell amor,
en l'hora calma.*

*No t'aturis en cap port,
ni cerquis joia a la terra.*

*Aquell rostre ben amat
ni t'enyora ni t'espera,
ai dolor!*

Impressiona, ara que Rosa Leveroni ja ens ha deixat, trobar en els seus poemes la seva veu malenconiosa o ardent, la joia i les sofrènces d'una dona. I pensar que la «trista enamorada» reposa, tal com disposà el seu «Testament», en aquell blanc cementiri que havia cantat Josep M. de Sagarra; reposa, ja esvaït el que ella anomenà «aquest meu somni trist i el meu callat amor», en el clos mariner tan delicadament descrit per Rosa Leveroni en el seu poema «La pau»:

*Blancor de vela al vent immòbil de la Mort;
torxes suaus, xiprers, oliveres del Port*

*ungides d'oli pur de l'eternal espera,
cementiri encimat damunt blava carrera
oberta a tots els vents de la perennitat...*

**«SONS I SONETS»,
PER LLORENÇ GOMIS**

Ja en la maduresa, Llorenç Gomis, que ha publicat molts poemes en castellà, ens ofereix un primer i excellent recull de poesia escrit en la seva llengua materna. Té, en aquest canvi, precedents il·lustres: Costa i Llobera, Morera i Galícia i Joan Alcover. Gomis posseeix tan plenament el geni de la llengua, que les composicions d'aquest llibre poden posar-se en la línia de les dels poetes que, en l'aspecte lingüístic, han estat més afinats i més creadors; el seu domini del llenguatge poètic li permet de mesclar —com ho feien Carner i Guerau de Liost— humorisme i lirisme. En el títol del recull trobem ja una clara referència a aquest caire de joc verbal en què s'inscriuen molts dels seus poemes. Hi sovintegen les al·literacions, les analogies fòniques, les gracioses ambigüïtats. Es tracta, doncs, d'un art molt conscient, molt treballat, d'una poesia que és fruit de l'oci amable:

Jo sé que faig vacances quan surt el primer vers.

És ben significatiu que el primer poema del recull es digui precisament «Art poètica». Pel que fa a l'expressió, les normes que hi formula coincideixen en gran part amb les que establí Wordsworth en el pròleg a les *Lyrical Ballads*: cal que el poeta se serveixi «tant com sigui possible —diu— d'una tria feta en el llenguatge realment usat pels homes». No ha de posar en els versos cap mot —s'aconsella en el primer poema de *Sons i sonets*— que el poeta no digui quan parla. És, doncs, la paraula viva, allunyada de tota coloració falsament

«poètica». Wordsworth triava com a llenguatge especialment adequat per a la poesia el «dels homes d'una vida humil i rústica». En els seus poemes muntanyencs, també Gomis ha acudit a aquest llenguatge, i fins ha usat, incrustant-la graciosament en un bell poema, una metàfora molt corrent en terres montsenyenques, on, quan la boira es fa densa en algun indret, diuen que «hi cova»:

*Lloca de soledat,
la boira del silenci
arriba al Veïnat
baixant de Can Gaudenci.*

En bona part, el contingut d'aquest llibre és «poesia de la natura». Un crític ha observat que no és pas casual que aquesta mena de poesia sigui abundosa, ja que «la terra, les estacions, el mar, la sembra, la collita, així com la societat i la passió dels homes, són condicions de l'existència i la persistència de la nostra nissaga».

De l'atenció admirativa a la natura, el poeta sap derivar cap a la meditació religiosa sobre la caducitat de tota cosa, però diu aquest fluir de l'efímer amb una imatge que recull també de la natura, una imatge simple i punyent, que hauria plagut a Emily Dickinson:

*Tot passa cap a Tu
i arribem d'hora o tard
com el vent que s'aixeca
i passa cap al mar.*

Els mots més senzills li serveixen per a l'emoció més intensa. En el sonet «Disset anys», per exemple, on el poeta evoca el dia i la nit de les seves noces, hi ha una mescla de trivialitat somrient i de sentiment del misteri, d'aquella dimensió gairebé mística que Coventry Patmore veia com l'essència profunda de l'amor conjugal.

En aquest recull no trobem solament el joc lingüístic, la filigrana verbal, sinó també la preocupació lin-

güística. Gomis comenta les dificultats que té el poeta català per fer coincidir «l'ús i la norma», es dol de no poder emmirallar fidelment les peculiaritats prosòdiques del llenguatge barceloní. Però, donada la màgia de molts dels seus versos, veiem que el poeta sap prou bé com, en l'autèntica poesia, fins el llenguatge més col·loquial adquireix una mena d'irisació, superadora d'aquests petits obstacles que imposa el rigor d'una llengua. No oblida que la llengua literària és sempre un compromís entre inflexions, diferències i matisos.

Alguns poemes de Gomis se situen en aquella tradició llatina del «feliç qui...», de la qual abunden exemples en la lírica francesa. Així el que duu per títol «Ara i sempre»:

*Feliç qui d'ara viu, ni gira el cap ni es dol
del que tenia ahir...*

El poeta expressa una tranquil·la acceptació de la condició humana, feta d'una alternança d'alegria i tristesa:

*Alegria i tristesa, com els pobres amants,
s'allunyen i s'acosten i es miren fit a fit
com el sol i la lluna, com el dia i la nit.*

La història conté, ens recorda Llorenç Gomis, un seguit de sofriments, de primer rebutjats, i assumits després. Cal contemplar-la amb serenor, amb un sentiment que seria fatalisme en un poeta islàmic i que és, en un poeta cristià, esperançat providencialisme:

*Tot el que pot passar és el que passa,
no pot passar res més, no tinguis por.*

Hi ha en la poesia de Gomis com un ressò d'aquell meravellament que sentia Salvat-Papasseit quan volia veure «el bo que és tot». El poeta de *Sons i sonets* ens diu el seu desig, acull amb un somriure la vida:

*Ara voldria ser el que ahir fou el pare
i demà serà el fill. Tot és bo, tot és u.*

La visió del món reflectida en aquests poemes —on tan sovint s'exalça el repòs rural, l'amor a la muntanya, als arbres i a les petites herbes, tan estretament lligades al seu nom— recorda també aquells versos de Shakespeare:

*... i aquesta vida, exempta de públic engavany,
llengües troba en els arbres, llibres als rierols,
en les pedres sermons, bondat en tota cosa.*

«MITOLÒGIQUES»,
PER JOSEP RAMONEDA

1

Aquest és un llibre d'un filòsof, però l'integren unes reflexions molt lligades no pas estrictament a la filosofia —tot i que en parla sovint—, sinó a l'actualitat sociològica, política, religiosa i cultural. Es tracta, doncs, d'un filòsof que, com deia Eugeni d'Ors, escolta les «palpitacions del temps», que analitza els mites, les tendències, les angoixes i les esperances de la modernitat i contempla les possibilitats que té, en el seu inici, el que podríem anomenar la postmodernitat. Cap al final del llibre ens diu que «la forma més directa d'accedir, per exemple, a les idees del nostre segle és a partir de les coses que configuren la realitat quotidiana, dels temes que més ens angoixen, que produeixen més insomni; és a dir, del nostre entorn personal, íntim, familiar, comunitari, ciutadà».

La vasta preparació de Ramoneda en l'àrea de la filosofia li serveix per a aplicar a la nostra història i a la immediatament anterior un pensament especialment afinat i lúcida. Però la finor de la seva anàlisi no arriba

gairebé mai a aquell punt de tecnicisme específicament filosòfic que el faria incompatible amb el to d'escrits destinats a un diari o de conferències adreçades a un públic no especialitzat. Ens diu que les grans idees poden expressar-se en forma entenedora, i en això coincideix amb Bergson quan afirmava: «Filosofar és un acte senzill» o bé: «L'essència de la filosofia és l'esperit de simplicitat.» En aquest punt, Josep Ramoneda formula ben inequívocament el seu ideal: «... el que fa realment gran un creador és saber dir les coses profundes d'una manera tan clara, tan nítida, que ens semblin evidents.»

Ja en la primera pàgina de les seves reflexions, l'autor d'aquest llibre pren posició contra la modernitat quan es desfeia dels qui «continuaven aferrissats a preguntar per les paraules majúscules», és a dir, quan proclamava la mort de la metafísica. Poc més enllà observa que reformular la qüestió de la veritat és avui el problema principal de la filosofia. Atribueix a la filosofia una missió alhora humil i egrègia: la de donar «petites respostes que no tenen cap pretensió absoluta» i de reflexionar «sobre els misteris que emmarquen i configuren la condició humana». Ramoneda esmenta la dita de Nietzsche, d'un aire ben oriental: «Les veritats són il·lusions que hem oblidat que ho són.» Troba apassionant la idea nietzschiana segons la qual el coneixement és un joc, però ens aconsella que continuem cercant, més enllà de la il·lusió, altres formes de veritat. La recerca de la veritat no tindria, en efecte, cap sentit si el filòsof cregués que l'objecte de la seva recerca és una pura ficció, «la faula més gran —deia Nietzsche— que mai s'hagi inventat». Quan Bergson, recollint les observacions de la ciència, reflexiona sobre una memòria-costum, localitzada en el cos, i una memòria pura, independent del cos, és evident que es proposa d'arribar a un punt on la realitat sigui eficaçment captada, on no hi hagi ni l'ombra més lleu d'il·lusió. La consciència que tot coneixement és il·lusió i joc ha d'anul·lar forçosament la reflexió i la recerca. Escrites o no amb majúscula les paraules,

és innegable que hi ha qüestions majúscules i especialment «el més greu dels problemes que es pot plantejar a la humanitat», el problema del nostre destí. En la conclusió de la seva conferència sobre l'ànima i el cos i sobre l'energia espiritual, Bergson escrivia referint-se al tema cabdal del destí: «D'on venim? Què fem ací baix? Si verament la filosofia no tingués cap resposta per a aquestes preguntes d'un interès vital, o si fos incapaç d'aclarir-les progressivament com s'aclareix un problema de biologia o d'història, si no podia beneficiar-les d'una experiència de més en més aprofundida, d'una visió de més en més aguda de la realitat, si havia de cenyir-se a fer barallar indefinidament els qui afirmen i els qui neguen la immortalitat per raons deduïdes de l'essència hipotètica de l'ànima i del cos, gairebé arribaríem al cas de dir, desviant del seu sentit el mot de Pascal, que tota la filosofia no val la pena ni de dedicar-li una hora.» En el cas que fos exacta l'afirmació de Nietzsche quan diu que la veritat és una ficció que crea l'home «per a la seva conservació i el seu creixement», un antídoto contra la temença en veure's perdut i solitari en el rime de l'esdevenir, no veig pas de quin consol, de quin encoratjament vital podria servir a l'home la reflexió de Sartre quan afirma l'absoluta falta de sentit de la vida humana.

2

L'autor d'aquest recull observa com, arrencant del segle XVIII, persisteix encara en el pensament i en la realitat del nostre temps el culte gairebé religiós de l'Estat, una «cultura estatolàtrica». El correctiu d'aquesta inclinació ha de consistir —diu— en una visió de l'Estat com a realitat instrumental necessària, no pas com a entitat superior. Els qui tenim molts anys i hem viscut el desori d'una revolució sabem prou bé fins a quin punt aquesta realitat instrumental ens és necessària, i recordem com es desferma el caos insuportable quan

s'esmicolen tot d'una els ressorts de l'Estat. Però coincidim, és clar, en l'absoluta necessitat d'arrencar-li les connotacions gairebé místiques que molts sectors d'avui li atribueixen.

Ramoneda comenta especialment, més que els mites de la modernitat vigents encara, els mites que dominaren la seva primera juvenesa i que s'han desfet en ruïnes. Les seves pàgines sobre el maig francès del 68 tenen no solament una gran acuitat d'anàlisi, sinó l'emoció d'una esperança compartida i el desencís davant una màgia que resultà inoperant. Evoquen la imatge clara, viva, movedissa i renouera d'aquell «mite de la revolució com a festa: llambordes i efervescència amorosa», quan els estudiants de París van creure «que la imaginació i la paraula podien imposar-se en aquest món als diners, i l'obstinació a la violència». Aquella «festa de comiat d'un món que avui ens sembla impossible» va tenir, és cert, algun aspecte original. Si mirem, però, les fotografies de les barricades que s'alçaren al barri llatí, l'amuntegament de llambordes, de cotxes bolcats, de reixes de ferro arrencades davant el luxós hotel Trianon, per exemple, no hi trobarem sinó l'estampa clàssica dels incidents tantes vegades repetits en els aldarulls de carrer. El detall original, en una altra fotografia de la lluita, consistia en aquell estudiant que, com si es proposés caçar ocells de bardissa, engegava pedres contra la policia amb un tiragomes. Tot era un miratge —observa Ramoneda. Bastaren molt pocs mesos «perquè el barri llatí ja no fes olor de maig... Va caure el teló i el món va entrar en una fase sense perspectiva». El comentarista constata que el mot «revolució» va perdre el seu sentit màgic i recorda una pregunta que es formulà Foucault: no solament si la revolució és possible sinó fins i tot si és desitjable.

Llegint els comentaris que l'autor d'aquest llibre dedica al malestar de la cultura, a la «cultura de crisi», he recordat els dos articles que Valéry, l'any 1919, publicà a «The Athenaeum» de Londres sobre el mateix tema. Setze anys després, Husserl, en una conferència donada al Kulturbund de Viena, parlava de «La crisi de la humanitat europea i la filosofia». Encara no havia esclatat la Segona Guerra Mundial, que generà una crisi més profunda. L'amenaça ha estat, doncs, duradora, amb parèntesis molt breus. Si Valéry es referia a «l'agonia de l'ànima europea», cal dir que es tracta d'una llarga agonía. Husserl, el 1935, diagnosticava «la crisi d'existència d'Europa, manifestada en símptomes innumbrables d'un perill mortal». I en dir Europa, tant Valéry com el filòsof alemany es referien també al Commonwealth i a Amèrica. Però, ¿què eren aquells símptomes, comparats amb la terrible mutació històrica que amenaça avui no pas Europa i Amèrica, sinó tot el món? Al tema del perill nuclear dedica Ramoneda algunes de les millors pàgines d'aquest llibre. És admirable com sap donar relleu a aquest tema tòpic, com, amb expressions d'una aparent fredor de simple diagnòstic, sap comunicar l'esgarrifança d'aquest perill molt més mortal que els que inquietaven Husserl l'any 1935. Ramoneda es refereix a «l'escissió ontològica». «La nostra pròpia consciència d'ésser —diu— se sent amenaçada pel raig atòmic, que pot partir-la en qualsevol moment.» I subratlla com la situació de llibertat provisional és la que caracteritza tràgicament l'home dels nostres dies. Aquesta situació existencial dona a la vida d'ara un joc estrany de llum i d'ombra. «Sense solució de continuïtat —diu Ramoneda—, es passa del bell al sinistre, del bé al mal, de la magnificència creadora a la totalitat destructora. La bomba atòmica, per exemple.» Amb ben poques pinzellades el filòsof caracteritza la crisi de civilització que ens ha tocat de viure.

Els comentaris que Ramoneda dedica a la situació política i cultural de Catalunya són d'un especial interès. Penso que la falta de contacte entre els intel·lectuals i les institucions públiques —a què al·ludia Max Cahner i comentada per Ramoneda— és un fenomen del passat. «La mala anomenada alta cultura», com diu l'autor, no es troba pas tan mancada de l'ajut del poder com suposa, i, per altra banda, la política ha sabut evitar escrupolosament qualsevol velleïtat de dirigisme cultural.

Amb raó aconsella Ramoneda que «Catalunya ha de tornar a assenyalar més que mai les seves singularitats» i estudia el fet de la rapidesa amb què, «en dues o tres grans onades, Catalunya ha rebut una població forània equivalent a l'autòctona: la identitat del país s'ha sentit amenaçada, la llengua en perill, la unitat esqueixada».

El que no acabo de comprendre és per què l'autor d'aquest llibre subratlla amb simpatia la visió d'un escriptor que proclama «l'enorme racionalitat d'uns nacionalismes sense veneració a banderes de cap mena, sense culte a abstraccions agressives com la pàtria...». Hi ha en tot nacionalisme un fons de sentiment, una consciència d'arrels històriques i una vibració de projecte esperançat, i em sembla difícil que aquest conjunt de realitats pugui prescindir totalment dels símbols. Les arcaïques perruques dels jutges anglesos no em molesten. I penso, per altra banda, que no totes les pàtries han de ser forçosament agressives.

Blackmur, comentant la poesia de Yeats, va escriure que «oscilla entre el mite i la filosofia». En algun moment, l'obra dels filòsofs oscilla entre la filosofia i la literatura. S'ha comentat més d'una vegada l'abundor de metàfores suggestives que trobem en les obres de Bergson; és ben sabuda l'admiració que sentí Heidegger

pels poetes (Hölderlin, Rilke), i també ell va escriure algun poema de coloració més o menys filosòfica; el mateix Hegel no renuncià a certs recursos estrictament literaris: «Si la filosofia pinta el seu gris damunt el gris, llavors ja s'ha envellit una forma de la vida... el mussol de Minerva emprèn el vol així que arriba el capvespre.»

Entre aquests assaigs de Josep Ramoneda, es destaca el que evoca una visita al cementiri de Sant Gervasi, on reposa Maragall. Només podia escriure aquestes pàgines un filòsof doblat de poeta. El tema de la mort és comentat reiteradament en els escrits d'aquest llibre. Ramoneda es queixa del silenci que sol fer-se actualment entorn d'aquesta realitat de la condició humana. «Ja que hem de veure morir la gent que ens volta —diu—, procurem viure la mort, no foragitar-la, en un gest de menyspreu al que se'n va i a nosaltres mateixos.» Però la seva meditació més bella i profunda sobre la mort és la que duu per títol «Del cementiri i de la vida». Hi diu que, en definitiva, «som éssers que sabem que morim. Aquest saber, aquesta consciència, és el nostre ésser i el nostre límit. És la vida: l'única cosa que dóna sentit a quelcom de tan incomprendible, tan inadmissible com la mort». Al cementiri hi havia una mica de neu. El comentarista contempla el desordre encantador del cementiri, la lenta degradació de les construccions, dels objectes. Reflexiona sobre l'essència del temps en aquell indret: el temps gairebé aturat, però que mai no acaba d'aturar-se. El compara als immensos quadres de Caspar David Friedrich. Un temps «que no sap de ritmes, ni de variacions, ni d'interrupcions. Un temps tan definitiu com trist». Veu l'única rosa fresca en la tomba de Joan Maragall, i comenta unes paraules del poeta. Pensa en Nietzsche. La meditació de Ramoneda, que ha estat gairebé sempre una meditació de filòsof, acaba amb una exquisida imatge lírica. Torna a recordar que en el cementiri de Sant Gervasi el temps canvia, és un temps diferent del de la nostra vida quotidiana, «i els sorolls de la ciutat queden congelats com les gotes d'aigua perdudes en el fred dels arbres». És un preciós exemple

de les «correspondències» baudelairianes, una transmutació de percepcions. Els sons es tornen visibles gràcies a la virtut d'un símil, d'una imatge, gràcies a l'ajustada cadència dels mots, és a dir, per la infal·lible màgia de la poesia. La reflexió de filòsof ha oscil·lat una mica. L'abstracció s'ha convertit en poema.

«EL SOLDAT ROSA»,
PER FRANCESC PRAT

En aquest recull de meditacions poemàtiques es mesclen el present i el passat, l'emoció davant la beutat del món físic i el record aïrat de les malvestats de la història. Hi ha la inquietud immemorial inherent a la condició humana i també l'angoixa específica d'avui: la imaginació del fong apocalíptic. I hi trobem sobretot, com en un mirall, l'home que ha escrit aquestes notes i reflexions tan vives, tan subtils, i els versos que els fan companyia.

Llegint aquest llibre, qui no conegui l'autor gairebé endevinarà l'expressió greu del seu rostre. Hi veurà també com un reflex atardat d'un somriure d'infant, alternant amb l'aciencament de la juvenesa àvida i receptiva. Hi trobarà l'home del camp, malenconiós en l'aire tèrbol de la ciutat, enyorant les petites herbes, les vinyes, la masia d'antany, la corba de les carenes llunyanes. La impressió de veritat, de presència que ens fa el seu llenguatge quan esmenta el nom d'una planta o d'un peix de riu, per exemple —el poliol, la carpa—, vol dir que per a ell aquest nom conserva el misteri i el batec de la vida. No és un llenguatge après en els llibres, sinó viscut, lligat a les coses, un llenguatge bategant i olorós.

La imatgeria de Francesc Prat ilustra sovint aquelles «correspondències» a què es referí Baudelaire i que convertí en una de les columnes de la seva poètica. Entre les coloracions grogues, rogenques i grises d'una pe-

drera romana, l'autor d'aquest recull flaira uns «perfums vermells»; i quan, en temps de verema, ja tapats els bocois, es deixa que el most visqui tota la nit «amb les pells dèbils que l'havien separat de la resta del món», per al poeta l'olor de les bótes és una olor morada. En la imaginació de l'infant —diu— aquella flaire «alludia la força dels àngels que fan créixer les anyades, les famílies, el vol del rat-penat i el trontoll del carro a les roderes». Perquè una de les virtuts d'aquesta prosa poètica és una mena de força unitiva, un ímpetu que acosta les coses i els éssers, els estels i la pedra d'un claustre, els morts i el seu desig llunyà, el roser nocturn i els cabells de la lluna.

Quan, enmig de la prosa o al capdavall d'una meditació delicada, sorgeix el breu poema de tres versos, recorda aquella gota viva i alegre que, en temps de pluja tranquil·la, si us esteu vora la finestra, veieu formar-se al conflent de dos o tres minúsculs rierols que llisquen pel vidre, tortuosos i ràpids. Sembla, en els haikús d'aquest llibre, com si la prosa es condensés, com si, tot fent-se més alada en la música, adquirís més pes en el sentit, més elíptica substància:

*El bosc retorna,
se'l sent amb peus de pluja
i rossinyols.*

L'austeritat, la sàvia economia que és un dels trets característics d'aquestes proses, assoleix en els versos, en la concentració tradicional de l'antiga forma japonesa, el seu punt més alt de rendiment líric. Hi trobem un ritme nerviós i suau alhora; les imatges, com premudes en la breu estructura, donen, en certa manera, al llenguatge allò que Merleau-Ponty anomenà «la irradiació silenciosa pròpia de la pintura». La poesia verbalitzada, que és un art del temps, diríeu que llavors es torna, no més per uns instants màgics, un art de l'espai:

*Fujo i, de sobte,
l'aire és vermell de lliris
i el cel m'abraça.*

Però també la prosa d'aquest llibre, amb ritmes més amples, amb un respir més tranquil, sap concentrar hàbilment la visió poètica. En una pàgina camperola, «L'art de fer vi», es destaca un passatge inoblidable. És una evocació que no desdiria al costat de la visió i la tècnica dels qui més delicadament han treballat la prosa catalana. El poeta hi recorda les vinyes de les seves tardors d'infant: «A finals de setembre els gotims són vides ovalades, petits mons de dolçor. Des de finals de març, quan s'esberla la terra on hi ha un bulb de jonquill o de narcís, fins a les mels d'aquests dies, la llum penetra els penjolls que s'arrapen a les tòries tortuoses dels ceps; des de l'arrel aspra, per la fusta viva, els raïms porten enigmes de la terra fets colors, formes i gust vegetal.»

Aquest obrir-se tan fervorosament al misteri de la realitat, a la fascinació dels enigmes que ens volten, acostava Francesc Prat als poetes més purs. La seva mirada és penetrant, la seva admiració es fa temerosa, tímida, perquè, com el poeta del *Llibre de Thel*, sent que tota cosa vivent és sagrada. Veu els fonolls, els alocs, les userdes i el Sol entorn de «la vida lligada als morts, a les estacions, a les pluges...» I comenta:

*Pertot arreu
la llum és una dea.
Sents el sagrat?*

Tot el llibre s'inscriu en una forma que creà un poeta japonès del segle XVII, i que encarnà en una obra famosa: *Els camins*. Dietari, recull de poemes, quadern de notes, *El soldat rosa*, al costat de les anotacions de paisatge, sap posar no solament estampes d'història antiga, sinó també el comentari adolorit sobre fets amargs de política contemporània. El sonet pogué servir per a

modular alades galanies carnerianes o una endolada elegia quevedesca —*Miré los muros de la patria mía...* La forma fina i complexa que imaginà Bashô per al seu llibre de viatges, entrelaçant la prosa i els poemes, ha servit a Francesc Prat per a elaborar un dels llibres més autènticament poètics i amb més contrapunt de meravellament i melangia que s'han escrit a Catalunya en aquests darrers temps.

«ALS LIMITS DE LA SAL»,
PER CARLES TORNER

És indubtable que aquest llibre conté moments difícils. Difícils, és clar, per al lector; prou endevinem que el poeta, a l'hora d'elaborar els poemes, té una facilitat prodigiosa. Ja en el títol: *Als límits de la sal*, descobrim replecs d'enigma. Qui sap si imaginem una zona molt blanca vora el mar, la salina amb límits precisos, i hi veiem, potser, gavines, i el vol de neu i de perla posant, lenta, compassada, la seva ombra damunt l'areny i la sal. Però aquesta sal del títol és un símbol, un símbol cristià: ve del consell donat als deixebles, que havien de ser «la sal de la terra». El poeta alludeix a aquesta virtut protectora, però recorda que és limitada i vacil·lant, com escau a tota cosa confiada a l'home. És un títol obscur; i, amb tot, «sona tan bé!», deu haver pensat el poeta. Com la nota repetida en una petita frase de Bach, les quatre eles es responen amb una fluïdesa tranquil·la. Altres vegades, l'allusió resulta més fàcil d'esbrinar. Quan el poeta ens parla del Caminant de l'Ona, les majúscules ja són prou explícites. Veiem una nit fosca al llac de Tiberíades, veiem l'esfereïment dels pescadors.

Vist el do del poeta, el seu sentit del llenguatge, el seu entranyament en el llenguatge, probablement la seva poesia, els mots, la imatgeria i la música van sorgint en el decurs de la mateixa creació, amb molt poca elabo-

ració prèvia. Recorden l'obra de certs pintors abstractes, que llançaven taques de color a l'atzar, i el quadre es configurava, en certa manera, tot sol, amb connexions inesperades i estranyament inspirades. Carles Torner és un hàbil creador de neologismes. Els seus fonen substantiu i verb, i creen un nou substantiu vívid i sorprenent, finament enllaçat amb l'essència mateixa de l'idioma, amb la seva tonalitat més autèntica. Si enriqueix el llenguatge amb noves paraules, prenent-se així una llibertat ardida en un poeta jove, Carles Torner imposa, en canvi, a la seva facilitat d'escriptura el rigor de formes àrdues. La poesia moderna ha tingut molts anys de vers lliure, de tendència a l'informe, de surrealisme deslligat de tota estructura tradicional (d'allò que Read anomenà «forma mecànica» i que el mateix Maragall blasmava, comparant-ho amb la monòtona cantarella dels noiets de l'escola). L'autor d'*Als límits de la sal* tria per al seu vi de flama els veires més artitzats: el sonet, les sextines. Fa com els poetes nord-americans dels anys cinquanta. Adrienne Rich deia que «el formalisme era, en part, una estratègia: com els guants d'amiant em permetia de manipular un material que no hauria pogut agafar amb la mà nua». Però penso que Carles Torner ha triat el formalisme com una brida a la seva facilitat. Prou sap, per altra banda, que les sorpreses del vol poètic són també possibles dins els límits de les més cenyides estructures.

Encara que ens parli, en un moment fugaç, de «solitud extrema», tot aquest recull respira companyonia, vibra d'un sentiment d'amistat, de comunitat, de comunió, de juvenesa compartida i joiosa. Aquest sentiment culmina en el sonet «Qui el força». El joc i l'alegria del grup somrient i fantasiós —amb Xavier, Nuri, Fabiola, Toni, Marta— m'ha fet pensar en el deliciós sonet on Dante ens conta el seu desig de trobar-se, gràcies a un dolç encanteri, en un vaixell on hi hagués dos amics seus —Guido i Lapo— i unes noies:

*E monna Vanna e monna Bice poi,
Con quella ch'è sul numero del trenta,
Con noi ponesse il buono incantatore.
E quivi ragionar sempre d'amore:
E ciascuna di lor fosse contenta,
Siccome io credo che seriamo noi.*

Com si aquells navegants feliços haguessin parlat sempre d'amor, el nostre poeta clou així el seu sonet:

Sóc pres forçat d'amor i d'alegria.

En un altre vers es refereix a una dita d'*I fioretti*. No sé si Carles Torner ha reeixit o no a trobat la perfecta alegria, però és ben cert que hi ha alegria en molts dels seus poemes. Hi ha l'alegria que dona el joc del fantasieig:

*Per casa un llit a platja, entre les barques,
a sotavent d'un cel sense fermall,
amb un mantell d'arena d'abrigall,
calçat d'estels i amb ones a les arques.*

Hi ha l'alegria, tan foixiana, d'estimar alhora les coses antigues i l'extrema modernitat. La cadència dels versos té sovint un fons musical ausiasmarquià, però el poeta pot evocar amb igual veracitat un mag medieval o un *punk* d'avui dia.

La primera vegada —era llavors molt jove— que vaig llegir la coneguda definició de Matthew Arnold: «La poesia és una crítica de la vida», no ho vaig entendre gaire. Ara ho veig més clar. Erich Heller, en un capítol transparent: «L'atzar de la poesia moderna», desplega la idea d'Arnold: «Què significa —diu— la poesia? El seu sentit és la vindicació del valor del món, de la vida i de l'experiència humana. Al fons del fons, tota poesia és celebració i lloança. La seva joia no és simple plaer, el seu plany no és solament plor, la seva desesperança

no és simple atüiment i tristesa. Faci el que faci, no pot sinó confirmar l'existència d'un món ple de sentit.»

És significatiu que Carles Torner hagi posat entre els lemes que clouen el seu recull aquests versos, tan senzills, d'un cantaire italià de moda, Lucio Dalla:

*Pero la vita, com'è bella
e com'è bello poterla cantare.*

THE HISTORY OF THE
CITY OF LONDON
FROM THE FOUNDATION
TO THE PRESENT TIME
BY JOHN STOW
1618

Printed by I. B. for W. B. at the
Sign of the Sun in St. Dunstons Church
in Fleet Street

SANT IGNASI I LA POESIA

Tres substanciosos assaigs del crític nord-americà Louis L. Martz revelaven, en un llibre publicat el 1966, les connexions que existeixen entre els *Exercicis espirituals* i la millor poesia anglesa del segle XVII, especialment la de John Donne. De moment, aquesta relació sorprèn una mica. Però no és pas paradoxal que hi hagi un vincle entre aquesta poesia de to essencialment meditatiu i un manual d'instruccions molt concretes per a practicar la meditació religiosa.

Un jesuïta anglès, Edward Dawson, que exercia clandestinament el seu ministeri a Anglaterra en un període de persecució, feia circular còpies del seu llibre, *The Practical Methode of Meditation*. L'obra es publicà al continent el 1614. Era, en realitat, una paràfrasi dels *Exercicis* de sant Ignasi de Loiola, amb adaptacions i afegits, aportats, deia l'autor, «per autors aprovats i per l'experiència». Hi exposava el mètode ignasià: aplicació dels sentits, composició de lloc, tot el marc concret i dramàtic en el qual pugui desplegar-se l'acció meditativa. I implicava un triple moviment: de la memòria, l'enteniment i la voluntat. El llibre de Dawson exposava, doncs, com observa Martz, «les arts d'autoanàlisi i meditació amb les quals els homes religiosos de l'última fase del Renaixement procuraven trobar l'equilibri suficient i l'estabilitat de la virtut». És segur que aquella mena de consells eren oferts en dotzenes de tractats, que circulaven, a milers d'exemplars, per l'Europa continental i també a Anglaterra.

En l'exercici de la meditació propugnada per Dawson es recalca especialment, com ho va fer sant Ignasi, la funció imaginativa. Calia donar relleu, color, vivacitat,

realitat colpidora al tema sobre el qual es meditava, imaginar detalladament l'escena d'allò que, altrament, seria una realitat abstracta com, per exemple, la mort. Calia suscitar, en imaginar la mort, la visió d'un mateix al llit de l'agonia, veure's «desnonat pels metges —precisa Dawson—, voltat dels amics plorosos i esperant l'últim moment». Aquest realisme imaginatiu és paral·lel al que caracteritza la millor poesia de Donne. L'esquema sorgit en un manual de pràctica religiosa coincideix perfectament amb l'estructura i el to de nombrosos poemes anglesos del segle XVII. Un dels més admirables d'aquests poemes de l'escola anomenada «metafísica» és l'«Himne a Déu, el meu Déu, en la meua malaltia», que Donne va escriure el 1623 (algunos erudits creuen que potser el va compondre el 1631), quan el poeta havia traspassat ja els cinquanta anys. La primera estrofa recorda l'acurada preparació que, segons els tractadistes, calia que precedís l'acció meditativa: preparació en la qual la finalitat del procés era plenament conjuminada i prevista, i el qui parlava se situava, confiat i segur, en la presència de Déu. Els versos de Donne responen a les indicacions de Dawson i, per tant, de sant Ignasi:

*Ja que vaig a l'estança sagrada
on, amb el cor dels sants, seré la teva música
per sempre; tot venint, ací, a la porta,
afino l'instrument, i el que aleshores
em caldrà fer, amb temps ja ho penso ara.*

Amb raó diu el crític que el poeta subratlla el deliberat procés de *pensar*: la meditació procedirà per estadis racionals, articulats. Ve primerament la «composició de lloc», en la qual el qui parla es creu trobar-se en el seu llit de mort i elabora una acurada «similitud» com la que s'aconsella en els *Exercicis*. I és curiós d'observar com la imatgeria de la segona estrofa reflecteix l'emoció, molt viva en temps de Donne, dels grans descobriments geogràfics:

*Mentre els meus metges, que amb amor es tornen
cosmògrafs, i jo sóc, estirat en el llit,
el seu mapa, perquè puguin mostrar-me
que és el Sud-est la meva descoberta
per fretum febris, i que em cal morir
enmig d'aquest estret...*

No solament hi ha un eco de les instruccions de sant Ignasi en la poesia de Donne, sinó que trobem també el mateix marc imaginatiu, la mateixa estructura dramàtica en l'obra d'un poeta purità, Edward Taylor, que l'any 1668 s'embarcà cap a Nova Anglaterra. Era també clergue. Va escriure els seus poemes meditatis voltat de la dura i perillosa vida de les terres de frontera, no lluny dels indis, ja desvinculat definitivament de la cultura d'Europa. En la seva poesia meditativa, «mescla d'erudició i de tosquedat, d'abstracció i de sentit terral, de vulgaritat i cortesia», Martz ha vist els elements que caracteritzen els inicis d'un llenguatge americà, d'una literatura nord-americana.

ALEIXANDRE I LA SEVA POETICA

Tinc molt viu el record de les meves visites a Vicente Aleixandre. Era al carrer que llavors s'anomenava de Wellingtonia i al qual després van posar el nom del poeta. El veig recolzat, gairebé ajagut, obeint les normes de llarg repòs a què l'obligava la seva malaltia. Parlàvem de poesia, i sovint de poesia catalana. Alguna vegada Aleixandre es referia a la seva amistat amb Riba, a qui admirava molt.

En més d'una ocasió, veient Aleixandre en repòs i somrient, vaig pensar en el retrat que Gerardo Diego va incloure en la seva *Poesia española: Antología 1915-1931*. El poeta, assegut a muntanya, amb un llibre a la mà, somriu també en aquella fotografia. Uns brins finíssims d'herba es dibuixen sobre la coberta del llibre i les mans

del poeta. Al seu voltant, unes ondulacions suaus, unes grans taques fosques, que eren alzinars. La fotografia, feta al Guadarrama, duu la data del 1930. L'any anterior, Aleixandre havia acabat el seu segon llibre, *Pasión de la Tierra*.

Per situar l'obra poètica d'Aleixandre i precisar la seva intenció profunda no cal afinar l'anàlisi. Posseïm, molt completa i molt clara, la seva pròpia poètica. No solament la breu versió que recollí Gerardo Diego en la seva antologia —en la qual, en valorar la poesia, ens diu: «*Unas veces me parece una servidumbre, otras, salida a la única libertad*»—, sinó diversos textos molt més explícits, referits al concepte que tenia Aleixandre de la poesia en general i de la seva pròpia poesia, a la gènesi i al sentit de cadascun dels seus llibres i a l'enllaç entre algunes de les seves obres, de vegades molt separades en el temps. La intenció essencial dels seus poemes és la comunicació. Ens diu que la poesia comença en l'home i acaba en l'home. No figura, doncs, Aleixandre entre els qui consideren la poesia com una necessitat íntima del poeta, com una mena de soliloqui, una creació no dirigida a ningú, que sorgiria igualment si no existís cap possibilitat de lector. La poètica d'Aleixandre té, sobre aquest punt essencial, una posició ben clara. «Amb la seva existència —diu— el poeta reclama la comunicació i el seu punt d'efusió estableix una comunitat humana. Car no existeix el poeta "solitari": la poesia suposa, almenys, dos homes.»

Una àmplia lectura de la poesia d'Aleixandre ens permet comprovar un aspecte que potser no s'ha subratllat prou: la diversitat de les seves formes. Té com a punt de partida el vers tradicional, escriu uns sonets que poden figurar entre els millors d'una època en què aquesta difícil estructura atreïa els poetes joves, i crea després un vers propi, que recorda, de vegades, la forma de la poesia hebrea o els llargs versicles de Blake. És una amalgama de decasíllab, alexandrí i vers lliure, és a dir, no mètric, però tot tan hàbilment enllaçat, que el poema flueix segur, equilibrat i melòdic. Gairebé sem-

pre, l'evocació que ens ofereix Aleixandre fon encertadament l'objecte i el llenguatge. Quan ens diu:

*... oye este libro que a tus manos envío
con ademán de selva,
pero donde de repente una gota fresquísima de rocío
[brilla como una rosa...,*

veiem brillar la gota trèmula sobre la flor i gairebé oblidem el límpid mirall de la paraula. En aquests moments, tan freqüents en la seva obra, el poeta ha assolit i ha expressat —per usar una fórmula de Proust— «aquell contacte directe amb la realitat que els grecs anomenaren inspiració».

Rilke, poc abans de morir, quan era ressec de febre, tan prim que no se'l podia reconèixer, i mirava fixament amb els ulls blaus molt oberts, va dir a la senyora Wunderly: «No ho oblidi, amiga meva, la vida és una esplendor.» En aquest sentiment s'inspira gran part de l'obra d'Aleixandre, a desgrat de la tristesa, del sofriment i de la mort, del costat ombrívol de la condició humana. Ell mateix ens va dir que el tema de la majoria dels seus llibres era la Creació, la Naturalesa, «y el hombre quedaba confundido con ella, elemento de ese cosmos del que sustancialmente no se diferenciaba». Per l'esplendor de la seva visió del món i per l'originalitat de la seva modulació lírica, amb raó se cita Aleixandre entre els grans poetes del nostre temps:

*... y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la
[roca,
mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero
[del poniente
y tus manos alzadas tocan dulce la Luna,
y tu cabellera colgante deja estela en los astros.*

En el pròleg a la seva antologia, Aleixandre defineix la glòria humana a què poden aspirar els poetes: «Que, desaparegut el poeta —diu—, es comuniqui encara amb alguns cors fraterns.» Aquest ideal de perdurabilitat es

complirà plenament per a la poesia de Vicente Aleixandre.

PAULINA CRUSAT, AL MONTSENY

Paulina Crusat, que tant va fer per difondre el coneixement de la poesia catalana, morí enguany, a la primavera. Ara he volgut rellegir una novel·la que considero la millor de les seves obres: *Aprendiz de persona* (Ediciones Destino, 1956) i he sentit renovar-se l'admiració, l'enlluernament que va produir-me la primera lectura. Novel·la rigorosament autobiogràfica, és, en la seva part més extensa, la història d'una infantesa, i arrenca dels records més primicers. Assistim al misteriós desvetllar-se del coneixement en la ment insegura, al descobriment de la identitat dels éssers i de les coses; veiem desplegar-se «aquell poc, aquell molt —diu— que ja és humanitat, i surt de l'era del mite per a trepitjar l'edat històrica». I closa la infantesa, l'adolescència, les primeres punyides de l'amor encara incert, vacil·lant i enigmàtic, la irrupció de «l'Ombra dels Ulls Foscos, de l'etern passatger», que ve a complicar el que Paulina Crusat anomena la inabastable i esmunyedissa complexitat de la vida. Aquest episodi té per marc les zones nòrdiques del Montseny. L'evocació dels paisatges —l'aire fi, les vastes fagedes, les masies perdudes vora els prats i els conreus, l'aigua brogent entre falgueres, freixes i acàcies salvatges— fa que certes pàgines d'aquesta novel·la tinguin un accent tan líric com els poemes més característics de *La muntanya d'ametistes*. Un dels millors passatges del llibre descriu l'ascensió des de la Plana fins a Viladrau, la gradació vegetal corresponent a les diverses altures: primer les alzines, després l'aparició sobtada, vora el camí, d'un avet jove, els pollancs vora la riera i, més amunt, «meravellós i tendre i comestible per a l'ànima, aquell verd desconegut de la fulla espessa que neix a la primavera i es mor a la tardor i que no

han regat mànegues, sinó les copioses tempestes de Déu. Una mica magres i encara encongits, baixen, acostant-se, els castanyers. I d'altres que no tenen nom encara. Un altre avet, i encara un altre, una mica més alts... Brogit. El rierol és gairebé tan ample com un riu, i bull. Les onades del paisatge s'agiten, s'encrespen, s'entrecreuen». Més enllà, aquesta exaltació del paisatge dóna a la serralada un halo gairebé místic: «Els turons van succeint-se com un seguici, es tanquen com un santuari... Santa faç dels cims, que avui pots mirar cara a cara.»

Tan admirable és la sensibilitat que revela aquesta narració com la intel·ligència —enriquida amb una cultura densa i vària— que, en pàgines inoblidables, fa una aguda interpretació de la comèdia humana o bé medita subtilment sobre els secrets de la vida i del somni. Molts passatges del llibre ens fan pensar en Jane Austen i també ens recorden Proust, Rilke, Lou Andreas Salomé o Virginia Woolf. En certa manera, Paulina Crusat hi formulà la mateixa interrogació que Winifred Holtby veia com el tema fonamental de Virginia Woolf, passant de l'un a l'altre dels seus llibres: «Què és la vida? Quina és la cosa permanent, tangible, que resta quan l'oneig del temps s'ha encalmat?»

«INSTANTES», PER ESTER DE ANDREIS

Els poemes més íntims, més delicadament subjectius d'aquest llibre —que formen el seu primer grup—, van ser originàriament escrits en italià. L'autora s'ha traduït a si mateixa, ha viscut una variant de l'aventura que tan bé coneix qui ens oferí, ja fa anys, belles versions d'Elizabeth Barrett Browning i Katherine Mansfield. L'original italià i el vers en la llengua adoptiva, manejada amb exquisit domini, ens donen exactament el mateix to de veu.

Quan Ester De Andreis es proposava de publicar

aquests poemes, va demanar un pròleg a Dionisio Ridruejo (era el 1949): llavors el poeta escrivia cròniques per a un diari madrileny. En el seu projecte de pròleg, el poeta de *Sonetos a la piedra* esbossa un fi i exacte retrat d'Ester De Andreis i defineix encertadament el to i la profunda essència de la seva poesia. Es refereix primer a la casa d'Ester, a la seva glicina amb flors d'un malva desmaiats i al vell ametller del jardí: «*si tenéis —diu— la fortuna de llegar al crepúsculo de un día de febrero, las luces interiores apagadas aún, veréis un milagro, aquel inmenso ramo de espumas blancas tembloroso en el aire azul*». Allí veu Ester i la descriu breument. La veu «*decididamente suave y a media voz, un poco absorta... Muy sensible, muy golpeada por la belleza de las cosas, inclinada a un éxtasis en el que se bebe lo más bello y sensible del mundo: la flor, la tarde, la lontananza del monte. Extrañada y al mismo tiempo consciente de estar embebiéndose en el trasudor de eternidad que mana por las raicillas de los instantes, de los Attimi*». Per a la versió castellana d'aquests poemes l'autora ha volgut conservar el mateix títol, que Ridruejo qualificà de «*vagamente metafísico, juanramoniano y hasta ungarettiano*».

Ester De Andreis reflecteix en el seu vers l'inclinarse amorós de les falgueres, el goig del sol quan illumina la fina pols de l'aigua, l'instant en què el món vegetal sembla adoptar uns vagues perfils de mite:

*Un álamo dorado
se desnuda entre encinas.*

La seva compenetració amb la naturalesa ens brinda nous matisos d'aquell conegut tema machadià en què el poeta recorda la unitat substancial entre la nostra carn i la terra. Però en el poema d'Ester De Andreis no es tracta ja de la humitat del jardí, sentida com una carícia, sinó del goig intens i elemental de la pluja:

*Avidamente bebo
con los surcos y el barro, con las hojas...*

Aquesta identificació, aquesta supressió de tota distància entre el poeta i les coses, ens recorda de vegades la imaginació de Virginia Woolf, qui va escriure en *The Mark in the Wall*: «M'agrada pensar en l'arbre mateix; primer la sensació íntima i seca de ser fusta; després el forceig amb la tempesta, i també el lent i deliciós fluir de la saba... El cant dels ocells, amb quina estranya força deu ressonar pel juny; i que fredes deuen sentir-se les potes dels insectes quan avancen amb esforç per les rugositats de l'escorça i quan prenen el sol damunt la fina pelussa verda de les fulles i miren de dret amb els seus ulls vermells, tallats com un diamant.»

D'altres vegades el poema d'Ester De Andreis no recull aquest sentiment de compenetració, de confusió deliciosa, sinó que crea una distància, restableix la frontera humana des de la qual descobreix amb tendresa tota la bellesa de la realitat que contempla. Així passa en la seva evocació de les orenetes que, a punta de dia, es posen breument damunt el ràfec i canten:

*El alero es balcón, un solo instante,
para los blandos pechos,
plata fundida, al alba.*

I l'autora d'aquests poemes no es limita a assaborir el present, a cantar l'instant evanescent i feliç: imagina un altre instant, un instant d'esperada i lleu bellesa que tindrà el mateix escenari; i l'espera perquè sap la fidelitat que dóna ritme a les coses, perquè recorda la reiteració indefectible i callada. Llavors, passat, present i futur es fonen en el poema. Ester De Andreis contempla la muntanya nevada i, pensant en altres primaveres, ja imagina el vol incert que un dia no llunyà vindrà a alegrar aquella blancor:

*Las mariposas, desde el llano,
no suben todavía
a sombrear la nieve.*

És, doncs, en la imaginació del poeta, com una fusió, com una prodigiosa amalgama de tots els elements del temps; és gairebé una visió que transcendeix el temps mateix. Així en un altre emocionant poema:

*En instante quedé fuera del tiempo
apoyada la frente
en un hombro querido...*

Perquè allò que desitja el poeta és cloure dins la seva mà l'hora fugaç, saber que el sospir perdura, que

*Ya no caerán las hojas,
se detendrá la sombra,*

i endevinar com, en una vella ciutat castellana, es confonen l'instant i els segles, el temps i l'espai:

*El pasar de los siglos
y este instante, este hoy, que ya es memoria,
se funden con el yermo silencioso.*

Aquesta imaginació tan sensitiva deté, amanyaga, converteix en perdurable fins allò que no fou, allò que només existeix en un «sempre» malenconiós:

*El hijo que no tuvo nunca, sufre
la nostalgia de mi infinita ausencia
y repite palabras de amor, leves.*

I aquesta mateixa inclinació a contemplar el que perdura, el que s'arrela obstinadament en la seva pròpia essència, ha inspirat a Ester De Andreis un dels poemes més intensos de la darrera part d'aquest llibre, on, amb gran força lírica, recull impressions dels seus freqüents

viatges: Rússia, Txecoslovàquia, el Marroc, Egipte, Iran, Mèxic, l'Índia... L'evocació dels rostres closos, enigmàtics, dels descendents de les velles races americanes és una pàgina que no s'oblida:

*... los mismos que aún se asoman
en los bajorrelieves de los templos.*

*Rostros ausentes de la vida, impávidos,
los mismos que lucharon
hasta el fin por su mundo.*

*Rostros sombríos de dolor sin lágrimas,
tristes, henchidos de memorias
oscuras, obstinados...*

Aquesta penetració del dolor i el secret de les vides dels altres suposa en Ester De Andreis una gran intensitat de sentiment, una extraordinària riquesa en la fondata misteriosa de la seva pròpia vida. En trobem guspires en alguns dels seus millors poemes. Apareix aleshores la passió continguda, l'ardent fidelitat:

*... porque los ojos
siempre quieren unirse
a aquellos mismos ojos
cuando se han entregado...*

Es veu la recerca de l'instant gairebé sagrat, del silenci lliscant cap a la paraula que, en la seva fulgurant brevetat, adquireix plenitud de sentit:

*Traigo conmigo pasos, voces quedas
y silencios al borde
de la palabra única.*

Els poemes de la segona part d'aquest recull van ser escrits directament en castellà. En aquests poemes la llengua adoptiva no li nega ni un sol moment la seva

LES AMIGUES DE JOUBERT

Podria escriure's un llarg assaig sobre la correspondència de Joubert amb les seves amistats femenines: seria un dels capítols més deliciosos en la història de la literatura epistolar francesa. Entre les lletres del moralista es destaquen, com ja és sabut, les que dirigí a la senyora Beaumont. Era la figura central d'aquell grup d'admiradores. Morta ella, Joubert la recordà alguna vegada en cartes adreçades a d'altres amigues i l'evocà com un símbol perfecte de finor i d'amistat.

Molts eren els temes de què el filòsof tractà en les lletres adreçades a les seves amigues. Hi abunden les reflexions sobre escriptors contemporanis, i els elogis s'entremesclen amb les crítiques més acerbes. Dirigint-se a la senyora Pange, li confessà que Benjamin Constant el molestava —i ho diu citant un alexandrí— «com un violí fals l'arquet del qual renega». L'acusà d'expressar amb solemnitat, i fins i tot amb una mena de perfecció treballada, pensaments extremament comuns, signe de la mediocritat més gran que coneixia. A la senyora Beaumont li parlava de Condillac, de Massillon i de Necker. Condillac encarcarava i eixarreïa l'esperit de Joubert, però Massillon era com un oli que el relaxava. «Després ha comparegut el senyor Necker —afegia—, i no m'ha fet cap mal: he caigut de l'oli al greix i torno a sentir-me flexible.» També parlà llargament de Chateaubriand a la mateixa amiga. El 12 de setembre de 1801, en una carta memorable, formulà el principal retret que feia a l'autor de *Le Génie du Christianisme*: l'excés de citacions, l'ús d'una erudició que, introduint veus alienes, trencava sovint els cercles traçats per a màgia de l'escriptor. La carta és dura per a Chateaubriand, però també hi abunden els elogis. «El nostre amic —diu—

no és pas una canonada, com tants d'altres, sinó una font, i vull que tot sembli brollar d'ell mateix.» Observa que no s'assembla als altres prosistes. «Per la puixança del seu pensament i de les seves paraules, la seva prosa és música i és vers.» El judici és exacte. Poques vegades, en les lletres franceses, la música verbal haurà ornat tan esplèndidament com en l'obra de Chateaubriand els ritmes de la prosa. En la seva eufonia, en la seva melodia llarga i ondulant, la prosa de Chateaubriand s'acosta, en efecte, al difícil sortilegi del vers.

Però Joubert, escrivint a la senyora Beaumont, no li parlava pas únicament de literatura. També evocava delicioses escenes de la seva infantesa i descrivia les inquietuds posteriors de la seva mare. Es veu que la pobre dona no acabava d'entendre les ocupacions de Joubert, que «s'assemblen —diu— a l'ociositat», i es planyia de «la seva vida allunyada i filosòfica». En les cartes a la senyora Beaumont trobem igualment comentaris polítics. Joubert li hi expressa el seu entusiasme per Napoleó. No el considerava un *parvenu*, sinó un home que havia assolit, per un moviment precís de la història, just el lloc que li corresponia. «*Je l'aime*», afegia. En canvi, menyspreava infinitament els col·laboradors de Bonaparte.

En una antologia de la correspondència del filòsof amb les seves amigues, es destacaria especialment la carta, tendra i patètica, que el 21 de juliol de 1818 adreçà a la senyora Vintimille. Hi havia parlat llargament per primera vegada l'any 1802, passejant amb ella i Chateaubriand per certa avinguda de les Tulleries. «Una avinguda —precisa en una carta del 1817— que sembla feta justament per a passejar-hi tot somniant, on ara sovint encara em passejo, i que trobo sempre, com us he dit més d'una vegada, tota perfumada del vostre record. Aquest és (no ho oblideu ja més) l'esdeveniment que m'ha fet sagrat el dia de Santa Magdalena.» En la carta del 1818, aquesta filigranada afectuositat —una mica proustiana— encara s'accentua. Va ser escrita en un període de malaltia, de crisi, de decaïment. Joubert

confessava a la seva amiga les més amargues veritats: que s'havia tornat obtús, que el fastiguejava el que sentia i resultava amoïnós en el que deia. «El meu record —concloïa— val més que la meva presència, i ja no goso mostrar-me als que vull que m'estimin.» En record d'aquell dia de Santa Magdalena, acompanya amb un present, un petit i preciós volum de Petrarca, aquesta carta, que, com ha dit un biògraf de Joubert, després havia de plaure a tots els amants dels llibres i a tots els amants de l'amistat. L'abatut i tendre moralista li diu que el llibre és relligat amb una pell de color de fusta de taronger, i això li recorda els petits mobles, que li agradaven tant, de la seva amiga. La coberta és ornada amb una W traçada delicadament, que sembla alhora l'emblema i la síntesi del nom d'ella. Els punts del llibre són cintes del més bell color ros, així com l'interior de la coberta, i els daurats ja han empallidit una mica. En fi, tot anuncia que, en el seu origen, aquest llibret va ser destinat a *la plus piquante des blondes*. Se li ha ficat al cap —continua Joubert— que el van relligar per a ella, que li havia pertangut i va ser robat o el va perdre, i que allò no és sinó una restitució. I conclou: «Fent conjectures, m'he dit que algú us el va donar ja fa molt de temps i, per tant, qui llavors us el regalà us va poder estimar des de la seva joventut, i aquesta és una sort que li envejo.»

No és estrany que Victor Giraud, referint-se als moments més efusius que trobem en algunes cartes del filòsof a les seves amigues, digués tímidament: «Si la senyora Joubert passà els ulls per aquestes cartes, voldria creure una vegada més, però sense estar-ne gaire segur, que no li van ser motiu de sofrència.» Més val que apliquem l'antiga divisa: *Honni soit qui mal y pense*, i que recordem el final del petit poema que Jules Lemaitre dedicà a Joubert:

*Poc la matèria t'atrau.
Tu, l'angèlic epicuri,
tot ho veies blau, blau, blau.*

JOUBERT I LA HISTÒRIA

Si la ciència és l'estudi del que podríem anomenar la realitat reiterativa, si investiga allò que es repeteix segons unes lleis infal·libles —les reaccions químiques, el deambular dels astres, etc.—, amb una sola frase d'acerada ironia Valéry negà tot valor científic a la història. «La història —escriví— és la ciència del que no passa mai dues vegades.» Davant d'aquest tema hi ha, ja és ben sabut, posicions que es contradiuen. Molts creuen que la història no es repeteix mai, però d'altres hi busquen lleis, reiteracions, ritmes. Existeixen també posicions intermèdies, com la que expressa D'Arcy quan diu: «Hi ha hagut moltes revolucions en la història, i es pot dir que tenen un aire de família, però cadascuna es distingeix per uns trets característics, i cal tractar-ne els actors com a individus, no pas com a tipus.»

Joubert, el pensador agut, transparent, exempt de penombres, fa una excepció quan, en uns textos del seu *Dietari íntim* publicats a «La Nouvelle Revue Française» el gener del 1937, es refereix a la història. «La història —diu— és bona per oblidar-la; és per això que és bo de saber-la.» Aquest pensament resulta aparentment clar, però, ben mirat, té una certa boirina. Què volia dir exactament Joubert? Potser volia indicar que l'home no pot recollir cap «llició de la història» perquè els esdeveniments mai no es repeteixen; o que, si la història ens pot oferir realment alguna llició, l'home és prou foll per prescindir-ne sempre; o bé que llegir la història és una experiència amarga, però cal viure-la per la delícia d'oblidar-la després. Qui sap? Potser hi ha en aquesta breu observació joubertiana un nucli recòndit més complex, potser volia dir altres coses.

Tan sensible, tan penetrant com era, no podia escapar de la mirada d'aquell subtil filòsof la dificultat de l'expressió, ni la dificultat de la mateixa operació de pensar. Amb la seva concisió característica, ho anotà així en el seu dietari el 3 de setembre del 1800: «Escoltant segons qui, hom creuria que no hi ha res de tan

fàcil com dir el que un pensa, i ni tan sols resulta fàcil de saber-ho exactament.»

En el mateix grup d'anotacions, Joubert anticipa certes teories modernes sobre l'eficàcia del llenguatge com a estímul inicial de la reflexió filosòfica: «No se sap per què, però és només cercant els mots que els pensaments se'ns acuden.» Una cosa semblant ha dit Valéry, però referint-se concretament a la rima. Alguns afirmen que la rima és un obstacle que s'imposa el poeta, un artifici esterilitzador, que frena el lliure vol de la intuïció creadora. No era així per al poeta de *La jeune Parque*. Segons ell, la recerca de les rimes estimulava i enriquia la seva imaginació.

EL CANT QUE PLAIA A WORDSWORTH

Volíem anar a sentir el cant dels tudons, bosc amunt, al mateix indret on l'havíem escoltat, en ple estiu, altres vegades. Era a l'entrada d'un conreu d'avellaners, un quadrilàter voltat de pins, roures i alzines. Voregen el camí, que traspassa altres conreus, l'olivarda, el roldor d'un verd lluent, amb els petits raïms metzinosos, sinistres, i els alts fonolls, movent les seves flors com constel·lacions delicades, d'un verd molt pàl·lid, gairebé groc. Hem arribat al lloc on solíem aturar-nos, quiets, silenciosos, gairebé com en una sala de concerts, a escoltar el parrupeig del colom salvatge. Però avui no hem sentit res.

Una mica més amunt, ens hem assegut ran del bosc, en un punt des d'on es domina el conreu, ja mig abandonat. Entre els avellaners, el fenàs és gris i rossenc; alguna aglà duta pel vent ha fet créixer, al bell mig del conreu, un roure esvelt i tendre. Quan feia poc que reposàvem, ens ha arribat, boirós, difícilment situable, el cant esperat. Sol tenir dues estructures: de vegades comença amb dues notes iguals, seguides de tres notes d'entonació més greu, i altres vegades l'ordre és invers.

Entre els grups de cinc notes i la posada següent es fa un breu silenci. El primer parrupeig es repeteix, amb idèntica estructura, dues vegades més, i després d'un altre breu silenci hi ha una nota final. Aquesta és un so tímid, interromput bruscament, i diria que té un no sé què de lleugerament còmic després de la tonalitat fèrvida i una mica trista de les cinc primeres notes. Poema insistent i apagat, s'esvaeix entre el remoreig del bran- catge.

Un cant ambigu

He recordat els versos on Wordsworth contrastà el cant del rossinyol amb el parrupeig del tudó. El rossinyol il·luminà la fantasia de Keats, el féu pensar en l'escuma de llunyanes mars solitàries, i en Rut, l'enyorosa, la forastera entre els blats; Francis Jammes sentí en aquell cant com un clam perdut, que omplia els lilàs d'una joia trista; però Wordsworth veié en el refilar nocturn una punxadissa sàtira, un cant d'amor on es barregen l'amor i la burla:

*Cantes talment com si el déu de les vinyes
et dictés una sàtira amorosa:
una cançó de menyspreu i de burla
al rou, a l'ombra i a la nit callada,
a la joia segura i a totes les amors
que en els bosquets pacífics ara dormen...*

No és aquest el cant que plaïa a Wordsworth, sinó el del colom salvatge. Hi veia l'expressió d'un amor fidel, li semblava una història suau, casolana, un festeig més aviat pensívol:

*L'amor cantava amb veu tranquil·la i dolça,
de primer a poc a poc, i el cant no s'acabava:
la fe greu i la joia amagadissa...*

Wordsworth hi veia la fe greu i l'amor que no es cansa, però m'ha semblat veure alguna cosa més en aquella estrofa que, enfonsada al cor dels boscos, l'ocell enfarbalanat de grisos, com deia Dylan Thomas, recita suaument tres vegades. Cant d'amor i fidelitat, és cert, però també amb un indefinible matís dramàtic. El parrupeig de la tórtora, igualment dolç, té un to més idíl·lic. És un cant sense ombres. Però no em sembla pas que en el cant del tudó hi hagi només la joia amagadissa. Diria que hi sento també un to planyívol, mesclat amb la seva dolçor. Josep Carner es referí a aquest caire del cant. Hi descobrí un matís d'angoixa, el definí com «un plany de desig i d'agonia». El parrupeig del colom salvatge semblaria la veu mateixa del bosc, però no pas de les pinedes i dels alzinars mediterranis, sinó més aviat de les boscúries nòrdiques. Un cant brollant al cor d'avetoses profundes, amb senderons amagats on s'esmunyen, de nit, els elfs, i on s'allarguen xiuxiueigs secrets, potser fatídics.

Cap al tard, quan baixàvem, el Sol, darrera un fosc paravent d'alzines joves, tenia exactament el color del ferro tot just sortit de la farga. Ja prop del mas, hem sentit sota els avellaners el primer grill del capvespre. Al cap de poc s'hi afegí un altre grill. No trigaria a créixer la simfonia dels petits violins amagats als conreus i als boscos, arrecerats sota l'herba o cimejant sobre algun terròs d'argila. Aviat començaria, rítmic, suau, aquietador, el gran himne a la Nit. La Nit, que ací, pensant en la menudesa del grill —i també en una certa ortografia de la literatura modernista—, cal escriure amb majúscula.

EL DIETARI DE DOROTHY WORDSWORTH

La germana del gran poeta romàntic ens deixà, a més de mitja dotzena de poemes, un dietari molt valuós en els seus dos aspectes: visió personal i preciosa contri-

bució a la història literària. És el mirall d'una sensibilitat extraordinàriament afinada, d'un esperit atent a la bellesa de la natura en els seus matisos més delicats, i és també un document únic, que reflecteix amb precisió emocionada les circumstàncies on van néixer alguns dels millors poemes de William Wordsworth.

Dorothy acompanyà el seu germà durant la llarga temporada que, de vegades en veïnatge amb Coleridge, van passar a la Regió dels Llacs —la casa s'anomenava Dove Cottage—, a Grasmere. Hi havia un hortet darrera la casa, i allí Wordsworth va escriure la majoria dels seus poemes lírics d'aquell període, a partir del 1789, i continuà *The Prelude*, començat a Goslar, durant la seva estada a Alemanya. En una de les seves anotacions, Dorothy descriu un capvespre de març del 1802. Passejava sola, plena de plàcids pensaments, a les vores del llac Rydal. A les serralades i al llac hi havia una gran calma. Diu que els ocells ja havien deixat de refilar i encara no se sentia l'estrany miol de les xibeques. Dorothy alçà la mirada i veié una resplendor rogenca i lluminant una muntanya anomenada Silver How, com si procedís de la vall, més ensota:

*Una claror hi havia, estranyament nascuda,
una llum que sortia de la terra
i s'estenia al fosc vessant de la muntanya.*

Així anava Dorothy, quan va veure acostar-se William pel camí. Es van girar a contemplar aquella llum, però ja anava esvaint-se. Les xibeques feien el seu agre crit quan els dos germans es van asseure en una paret baixa, sota la muntanya el nom de la qual podria traduir-se així: Molsa Blanca. El cel s'anà aclarint més i més, i de tant en tant apareixia la Lluna. Quan van arribar a les envistes del seu estimat Grasmere, la vall era bella i encalmada al clar de lluna: allí hi havia l'església i totes les casetes. Passaven uns núvols enormes i lents, projectant grans masses d'ombra sobre les muntanyes. Conta Dorothy que llavors el seu germà «*kindled*», és a dir,

s'arborà cor endins, sentí acostar-se el moment de la intuïció creadora. «Vam portar abrics a l'hort —diu—, i hi vam romandre asseguts una estona. Després el vaig deixar sol, i gairebé acabà el poema.»

Si l'elaboració de l'última part de *The Prelude*, un dels poemes més representatius i més profunds de Wordsworth, sembla, en la descripció que en fa Dorothy, més aviat fàcil i feliç, no podríem dir el mateix de la composició d'una altra peça, també molt celebrada: «The Leech Gatherer». Aquesta és objecte de tres anotacions en el dietari: corresponen als dies 5, 7 i 9 de maig de 1802. Ernest Rhys hi troba un gran interès biogràfic, perquè confirmen el que anomena la «possessió» poètica de Wordsworth i contradiuen la idea, bastant estesa entre alguns crítics, segons la qual escrivia presentant al seu tema una mena d'atenció mansa i maquinal, no pas amb la passió lírica, amb la «folia» poètica de què parlen Sòcrates i Shelley.

La primera anotació fa així: «Matí molt clar, bastant més fresc que ahir. Hem plantat tres quartes parts de la glorieta. Hem segut a l'hort. El tord ha cantat tot el dia, com sempre... William no s'ha ficat al llit gaire nerviós.» La nota del 7 de maig conta que, havent dormit molt bé, Wordsworth ha treballat tot el dia fins a l'hora de sopar. Llavors s'ha aturat, cansadíssim: «*tired to death*», diu Dorothy, i afegeix: «Ja havia acabat el poema.» Però no l'havia acabat. Una anotació escrita dos dies després constata la continuació de la tasca: «William ha treballat en "The Leech Gatherer", gairebé sense parar, des del matí fins a l'hora del te... Jo estava angoixada i trista, perquè es fatigava terriblement. Després del te ha escrit dues estrofes.»

La «paraula viva» del poeta anglès era, doncs, intermitent. No plasmava el poema en un sol doll d'inspiració, quan tot semblava perfilat, perfecte. Dos dies després, encara hi faltaven coses. He pensat que potser no hi faltaven solament noves estrofes. Qui sap si la «fatiga mortal» de Wordsworth venia d'un minucios treball de revisió, d'aquella fase operativa que analitzà tan subtil-

ment Maritain: «I llavors el mateix exercici de la ciència artística i la perspicàcia intel·lectual, triant, judicant, foragitant tot allò que és insignificant, inflat, superflu, origina —precisament perquè està escoltant sempre l'emoció creadora i apeñant-hi— noves llavors d'intuïció poètica, que sorgiran a cada nou pas de l'obra. Sense aquesta tasca tenaç, la intuïció poètica no desclouria, en general, la seva entera virtut.»

Una feina així explicaria la fatiga del gran romàntic, angoixosa per a la seva germana, però potser no ho era tant per a l'home que, l'any 1827, va escriure un sonet on assegurava que

*hi ha un plaer en les penes poètiques
que només els poetes saben...*

Un sonet on Wordsworth comenta la lluita del poeta quan la fantasia li inspira el seu cant millor, però la malícia d'un mot infortunat ve a destorbar-lo, «l'envaieix fins al capvespre en les silencioses planures». Aquest sonet conté un elogi de la claredat, de la transparència amb què cal expressar la visió del poeta. No sembla, doncs, admetre aquelles ambigüitats que alguns consideren inherents a l'essència mateixa de la poesia, la mescla de precisió i d'imprecisió a què es referí Verlaine, ni cap de les plurivalències que tan finament analitzà Empson en el seu famós llibre *Seven Types of Ambiguity*. L'ideal de Wordsworth és expressat amb símbols inequívocs. Les penes ocasionades en el cor del poeta pel mot infortunat i rebel no li pesen gaire si, al capdavant, ha pogut assolir la sospirada transparència:

*Però no li dol gens si el pensament s'allunya,
a la fi, de l'obstacle i de l'obscuritat,
fresc com l'estrella que llu al front de l'alba,
brillant, pur com la llàgrima suau
que tot just llisca dels ulls d'una noia
o la gota de pluja a l'espina de l'arc.*

«*POEMA DEL VELL MARINER*»,
PER COLERIDGE

Les *Lyrical Ballads* de Wordsworth i Coleridge (1798) són una de les fites més significatives a l'inici del que els anglesos anomenen «ressorgiment romàntic», moviment que també han qualificat de «retorn a la natura» o «renaixença del meravellament». Fou, com és sabut, una reacció contra el neoclassicisme predominant a l'època de Pope i de Johnson. Afectà no solament els temes, sinó, molt especialment en el cas de Wordsworth i Coleridge, el mateix llenguatge poètic. Hi ha una gran diferència entre la dicció poètica del segle XVIII i la propugnada en el pròleg de les *Lyrical Ballads*, que eren un experiment per a esbrinar «fins a quin punt el llenguatge col·loquial de les classes mitjana i baixa s'adapta al propòsit del gaudi poètic».

«El vell mariner» és el primer poema d'aquell recull conjunt dels dos grans amics, que tan llargament van conversar, a la Regió dels Llacs, sobre l'essència, els secrets i els modes de la poesia. A Wordsworth va correspondre la part del llibre que podríem anomenar realista, els temes de la vida rural i de la gent senzilla, amb el propòsit, però —tal com el definí Coleridge—, «de donar l'encant de la novetat a les coses quotidianes, i d'excitar un sentiment anàleg al sobrenatural, desvetllant l'atenció de la ment, sotmesa a la letargia del costum, i dirigint-la a la bellesa i les meravelles del món que ens volta». En aquell llibre de col·laboració s'assignà a Coleridge la presentació de «personatges sobrenaturals o almenys romàntics», però caldria «conferir-los un interès humà i una aparença de veritat, suficients per a procurar a aquestes ombres nades de la imaginació aquella voluntària i momentània suspensió de la descreença que constitueix la fe poètica».

Si cadascun dels autors donà al volum poemes originals, en «El vell mariner» hi hagué una certa col·laboració de Wordsworth: en suggerí episodis i fins n'escriví uns pocs versos. El poeta conta que, a la tardor del 1797,

anant de camí amb la seva germana Dorothy i Coleridge vora les Quantock Hills, en direcció a Watchet, van planejar el poema, basat en un somni que havia tingut un amic de Coleridge, anomenat Cruikshank. La major part de la història va ser invenció de Coleridge, però Wordsworth li suggerí que «el vell navegant» —com també plaïa a Coleridge d'anomenar-lo— cometés algun crim que fos causa de la persecució de què el feren objecte els espectres. Wordsworth havia llegit, feia un o dos dies, en els *Voyages* de Shelvocke, que, en doblar el cap de Bona Esperança, havien vist sovint albatros en aquella latitud. «Suposa —digué Wordsworth— que representes el mariner com havent mort un d'aquells ocells en entrar a les Mars del Sud i que els esperits tutelars d'aquelles regions s'encarreguen de venjar la malifeta.» També va suggerir Wordsworth la idea del vaixell tripulat per mariners difunts. Pel que fa als versos originals de Wordsworth, hi ha alguna incertesa. En el primer volum de les seves memòries (Londres, 1851), diu que només va contribuir-hi amb dos o tres versos al començament del poema, especialment:

*I com un minyonet de tres anys se l'escolta,
tal com volia el vell.*

Però en una nota dels *Poems* (1852), que recull els records del clergue Alexander Dyce, Wordsworth afirma que, a més dels versos de la quarta part:

*Ets tot escardalenc i de pell bruna
com la sorra del mar i el seu roquer...*

va escriure aquesta estrofa de la primera:

*Però amb els ulls ardents el deturava.
Quiet s'està el donzell
i com un minyonet de tres anys se l'escolta
tal com volia el vell...*

i quatre o cinc versos més que no podia precisar.

Si els primers poemes de Coleridge revelen certa influència de Gray i de Collins, en alguns versos ja apunta la tendència al llenguatge directe i senzill que caracteritza les *Lyrical Ballads*. Així en la seva evocació de Sara:

*Vaig sentir sobre els meus els seus llavis!
Parlàvem en veu baixa i ja només d'amor.*

Però, com han observat els historiadors de la poesia anglesa, tot i que en un poema primerenc, «Lewti», ja s'insinua aquella delicada percepció dels efectes atmosfèrics que trobem en els poemes del seu «any d'or», no hi ha mai una anticipació de la força narrativa, de la imatgeria vívida i abundant, del misteri i de la màgia de frases i cadències que ens encanten en les seves tres o quatre obres més famoses, entre elles «El vell mariner». Aquest poema va ser concebut partint del model de la balada popular, de vegades una mica tosca, però Coleridge en modificà l'estructura: les tradicionals estrofes de quatre versos s'allargaren, de vegades fins a cinc, sis i àdhuc nou versos, i la música s'enriquí amb rimes internes, al·literations i assonàncies. «El vell mariner» és, però, un poema fidel a l'essència de la balada popular tal com la definí Ker: una peça on es barregen la poesia narrativa i la poesia lírica. L'estranya fabulació és com un somni, és una història de misteriosa follia. Els seus episodis més sinistres i torbadors pertanyen a una esfera d'imaginació excitada i angoixosa, però aquella expectació de malvestat i d'horror que ens sorprèn en llegir «El vell mariner» «és la mateixa —diu Stoppford A. Brooke— que han experimentat els navegants perduts en espais a penes visitats de l'oceà, aclaparats per una inacabable calma».

Les descripcions que fa Coleridge en aquest poema són precises i intenses com escau a les realitats del món oníric. Ja en els poemes primicers el poeta revelava una sensibilitat atenta a les petites coses de la natura. El

veiem contemplar una fulla un dia de bon temps i admirar-hi el joc de la llum i de l'ombra; o bé, en un poema del 1798, el veiem meravellar-se davant «la tasca secreta del gel» i, amb mots d'una tranquil·la i freda música, que cap traducció no podrà reflectir, descriure els silenciosos caramells

quietament brillant a la quieta Lluna.

Per explicar la singular qualitat i l'estranya força de les visions de Coleridge recollides en els seus poemes més famosos, els crítics ens recorden que, a l'època en què els escrivia, ja havia començat a prendre opi. El prenia llavors a dosis mínimes, i qui sap si estimulaven aquella delicada sensibilitat; més endavant, l'opi arribà a esmussar del tot la seva capacitat imaginativa. «He abandonat la poesia», va escriure l'any 1800.

S'ha dit, i és ben cert, que en «El vell mariner» l'extraordinària simplicitat de les descripcions accentua la impressió de misteri. Les estranyes visions hi són evocades amb un estil que, adoptant una denominació presa de les arts visuals, podríem anomenar «realisme màgic». I és tan convincent per a la «fe poètica» el verisme dels episodis de terrible malson, que després, en un dels millors passatges del poema, l'emoció dels versos ve precisament del ressorgir inesperat del món humà habitual, del món normal i estimat, quan el vell navegant veu resplendir com un cristall les aigües del port a la seva vileta nadiua, quan veu la roca, l'església, el penell ben dibuixat al clar de lluna, després de la solitud esfereïdora, dels sinistres encontres, dels llargs dies viscuts en un món d'angoixa i de misteri. «La conclusió del poema —comenten Grierson i Smith— pot semblar massa trivial per a una construcció tan tremenda; però quan Coleridge va dir que el poema tenia un excés d'al·liçonament moral ho feia replicant a la senyora Barbould, la qual havia afirmat que no en tenia gens ni mica. En rigor, la lliçó moral va tota incrustada en el poema, i articula allò que sense ella seria una simple

fantasmagoria.» Aquesta lliçó implícita expressa una profunda convicció de Coleridge. Brooke l'ha precisada dient que «el món espiritual s'inclina a la compassió i a l'amor, i els qui violen aquests sentiments sofreixen l'enduriment de cor com a càstig. No poden resar, no poden posseir bon seny, no poden beneir els éssers vius de la terra, del mar i de l'aire». Eren, doncs, uns principis molt acordats a l'esperit del poeta que fou lloat pel seu amic Wordsworth en aquests versos:

... *Gran ànima, posada
damunt aquesta terra per estimar i comprendre,
perquè escampi la teva presència llum d'amor.*

HAZLITT I KEATS

Va ser Josep Carner el primer que em va parlar de Hazlitt i em recomanà la seva lectura. Llavors jo tenia poc més de vint anys. Vaig apressar-me a comprar un dels seus llibres més característics: *The Spirit of the Age*, i em van impressionar especialment els assaigs sobre Wordsworth i Coleridge. L'estil de Hazlitt és segur, tallant i sovint imatjat. De vegades trobem massa extremes certes afirmacions seves, com quan atribueix tot el mèrit de Wordsworth al fet de ser «una pura emanació de l'Esperit de l'Època». I el crític afegeix: «Si hagués viscut en qualsevol altre període del món, mai no hauríem sentit parlar d'ell.» No sembla just que l'exaltació d'aquesta coincidència negui el geni poètic de l'autor de *The Prelude*, la seva qualitat intrínseca, la possibilitat de brillar en un altre període literari. Hazlitt mitifica les característiques fonamentals d'un període, com si un demiürg anés distribuint els seus dons als poetes, pensadors i artistes, donant-los una tonalitat conjunta. També Spengler comentà aquesta analogia d'estil en les diverses activitats d'una època, siguin filosofia o matemàtiques, física o arquitectura. Però sembla

que el geni individual no ha de negar-se fins al punt de fer-ne un simple reflex d'un moment determinat de la història, al qual, per altra banda, el crític atribueix una excessiva uniformitat. El Romanticisme anglès, per exemple, té molts caires. Les diferències entre Wordsworth i Keats o entre Byron i Shelley en són la prova.

Poc després d'aquesta desqualificació prèvia de Wordsworth, Hazlitt descriu emocionadament la qualitat d'una obra poètica que es caracteritzà per la seva atenció a la natura i a les coses humils: «No hi ha cap imatge, per insignificant que sigui —diu—, que d'una manera o altra no s'obri camí vers el seu cor, cap so que no li evoqui el record d'altres anys:

*A ell la flor més lleu que respira pot dar
sovint uns pensaments massa pregons perquè li vinguin
[llàgrimes.*

»La margarida se'l mira amb un ull guspirejant, com si fos una antiga coneixença; el cucut el volta amb inefables sons de la seva adolescència; un niu de passerells el sobresalta amb una delícia pròpia d'un minyonet; un arc vell i marcit és sospesat amb tot un feix de recordances; una capa grisa, vista en algun salvatge bruguerar, ésquinçada pel vent i amarada de pluja, després es torna per a ell un objecte de la imaginació; fins els líquens de la roca tenen vida i ésser en els seus pensaments.»

Hazlitt és, doncs, contradictori, però penso que pot posar-se al costat dels crítics literaris més il·lustres del segle passat i també de la nostra època. Trobo que el seu estil no ha envellit gens. Em sembla un crític tan gran com De Sanctis, Vossler, Thibaudet o Edmund Wilson. Potser havia estat una mica oblidat. Un professor de la Universitat de Princeton, David Bromwich, el posà d'actualitat en un voluminós estudi: *Hazlitt: The Mind of a Critic*, un llibre de 450 pàgines, publicat el 1983 per l'Oxford University Press. Un dels seus capítols més interessants és el que examina les relacions entre el

pensament de Hazlitt i la poesia i la poètica de John Keats.

El «sublim egotistic»

Aquest tema, tractat sovint en els comentaris que fa Bromwich sobre Keats, ja s'analitza en un dels primers capítols del llibre. És un tema complex, difícil. Obliga Hazlitt a parlar de Rousseau, del seu excessiu egotisme, que omplia de Rousseau tots els objectes i hauria omplert l'Univers amb la més petita de les coses que interessaven el gran pre-romàntic. Així, l'esperit de Wordsworth s'implica massa, segons Hazlitt, en les seves evocacions de la natura i en desdibuixa els contorns: «... les seves descripcions dels paisatges no arriben a l'ull nu mitjançant formes i circumstàncies, sinó que cada objecte és vist a través d'innombrables records, és revestit amb la boirina de la imaginació com amb un vapor guspirejant, té la brillantor ombrívola d'un somieig. L'objecte és perdut en el sentiment, com el so en la multiplicació dels ecos».

Aquesta centralitat del poeta era una de les posicions que repudiava Keats. I allò que més el repellia en la poesia de Wordsworth era de veure's empès «a una certa filosofia engendrada en els capricis d'un egotista». Odiava «la poesia que té sobre nosaltres un designi palpable». Ja és sabut que un irreprimible impuls íntim feia que Keats s'identifiqués amb les coses o els éssers: amb el pardal que picotejava vora la seva finestra o el gra de blat podrint-se sota la pluja. Hazlitt i Keats coincidien en l'elogi d'aquesta manca de personalitat que és pròpia del poeta. En una conferència —«Sobre la poesia en general»—, Hazlitt afirmà que el poeta dramàtic té un marc per a les seves energies imaginatives que és negat al poeta líric. Bromwich cita només tangencialment en el seu substanciós estudi una de les pàgines més brillants de Hazlitt, que trobem en l'assaig sobre Milton i Shakespeare, inclòs en *Lectures on the English*

Poets (1818), on analitza la genial impersonalitat de Shakespeare, el seu do de fondre's amb els personatges més diferents, més oposats, i de reflectir la diversitat de les èpoques. «La colpidora peculiaritat de la ment de Shakespeare —diu— era la seva qualitat genèrica, la seva capacitat de comunicació amb totes les altres ments... Talment, que contenia un univers de pensament i de sentiment dintre seu, i no tenia cap peculiar inclinació ni cap excel·lència més exclusiva que una altra. Era justament com qualsevol altre home, però era com la totalitat dels altres homes. En si mateix no era res, però era tot allò que els altres eren o el que podrien esdevenir. No solament tenia en si els gèrmens de cada facultat i sentiment, sinó que podia seguir-los d'una manera anticipada, intuïtivament, en totes les seves concebibles ramificacions, a través de qualsevol canvi de fortuna o conflicte de passió o girada de pensament. Tenia "una ment que reflectia totes les èpoques" i també la present: tota la gent que ha viscut és allí. El seu geni brillava igualment sobre el mal i sobre el bé, en el prudent i el foll, en el monarca i el mendicant: "Tots els racons de la terra, reis, reines i Estats, donzelles i matrones i els mateixos secrets de la tomba a penes s'amaguen a la seva mirada escrutadora." Era com el geni de la humanitat, es canviava a plaer amb qualsevol de nosaltres i jugava amb els nostres propòsits com amb els seus. Girava el planeta per divertiment i vigilava les generacions dels homes, i els individus quan passaven, amb els seus distints dèries, passions, follies, vicis, virtuts, accions i motius, tant els que sabien com els que no sabien, o que no volien reconèixer. Els somnis de la infantesa, els deliris de la desesperació eren les joguines de la seva fantasia. Éssers aeris estaven amants a la seva crida i acudien quan ell els ho demanava. Inofensives fades "el saludaven amb el cap i li feien reverències", i la bruixa nocturna cavalcava el vent a la comanda "del seu art tan poderós". El món dels esperits era obert per a ell com el món dels homes i les dones reals, i hi ha la mateixa realitat en el dibuix que fa de

l'un i de l'altre; perquè, si un pogués suposar que existeixen els personatges preternaturalment que descriu, parlarien, sentirien i obrarien tal com ell els ho fa fer. No havia sinó de pensar en una cosa determinada per convertir-se en aquella mateixa cosa, amb totes les circumstàncies que li pertanyien.»

És òbvia la similitud d'aquesta darrera frase de Hazlitt amb el concepte, una mica obscur, de «capacitat negativa» que encunyà Keats per definir la impersonalitat del poeta, la seva possibilitat d'encarnar els éssers i les coses. Aquest do, ja ho hem vist en la dita de Hazlitt, era especialment assequible al poeta dramàtic. Keats assajà marginalment la literatura dramàtica, però era sobretot un poeta líric. En les seves creacions havia d'implicar-se un ingredient de subjectivitat; no seria, és clar, l'egotisme que Hazlitt i Keats repudiaven, però la personalitat, les inquietuds, les passions del poeta traspuarien forçosament en la seva obra.

Unencontre fructífer

Els punts de coincidència entre Hazlitt i Keats eren nombrosos, i n'he assenyalat alguns. Segons Bromwich, el que Keats trobà més útil en les teories de Hazlitt fou la crítica del predomini del «jo» en la poesia que era llavors moderna. Keats s'havia embadalit, essent molt jove, davant la poesia de Byron, a qui dedicà un fervorós sonet. També una part de l'obra de Wordsworth li agradava, però Hazlitt decantà cap a Shakespeare l'admiració de Keats, l'admiració d'aquella facultat que Hazlitt anomenà simplement «simpatia». Bromwich ens recorda que alguns crítics anglesos l'han anomenada *empathy*, traduint l'alemany *Einfühlung*, i defineix aquest concepte com «el procés pel qual una ment és projectada en el seu objecte, talment que sembla produir-se una transferència de qualitats».

Bromwich considera que la influència de Hazlitt fou per a Keats un do preciós i afirma que cap altre encon-

tre entre poeta i crític no ha estat tan afortunat per a la literatura. Faltava a Keats —diu— «un profund pas-sat», que Hazlitt va donar-li. Gràcies al crític, Keats pogué un dia escriure, en una carta al seu amic Haydon: «Shakespeare ens basta.» Es van trobar per primera vegada pel gener del 1818, i el desembre d'aquell mateix any el poeta s'atreví a visitar Hazlitt. El 27 d'abril havia escrit a Reynolds anunciant-li que es preparava per de-manar a Hazlitt, passat un any, «el millor camí metafí-sic que podria seguir». Se sentia tan compenetrat amb les idees de Hazlitt, que, en una carta del 1819, adre-çada per Keats al seu germà George i a la seva cunyada Georgina, copiava alguns passatges de la prosa del crític i els posava al costat de textos propis. Hazlitt semblava al poeta —comenta Bromwich— gairebé l'encarnació de la idea moderna del geni. Un comentari del crític sobre un personatge de Godwin, anomenat Saint Leon, troba ressò, en opinió de Bromwich, en uns versos de *La cai-guda d'Hipèrion*. Parlant de la tremenda solitud d'aquell personatge, escriví Hazlitt: «La seva és la solitud de l'ànima, no la dels boscos, els arbres o les muntanyes, sinó el desert de la societat, l'erm de l'oblit del cor. La seva existència és purament intel·lectual i resulta, per tant, intolerable a qui hagi sentit l'encís de l'afecte o l'angoixa del desconhort.» Els versos sobre Hipèrion fan així:

... *Ets cosa que somnia,*
febre de tu mateix... Pensa en la terra:
quin goig, quina esperança té per tu?
Quin recés? Un estatge tot ésser posseeix,
té el solitari dies d'alegria i de pena,
sigui sublim o humil la seva tasca,
la pena sola i sol el goig, ben clars:
només el que somnia emmetzina els seus dies
i més que els seus pecats mereixen és sofrent.

L'admiració que sentia Hazlitt pel jove poeta no era, però, tan absoluta com la que sentia Keats pel crític.

Segons Bromwich, Hazlitt reconegué Keats «com una força independent, que posseïa les tonalitats del geni i com un aliat contra la colla dels crítics oficials i els poetes de la cort». El cità com a pedra de toc de la nota original en poesia després de Wordsworth. Esmentà «La vigília de Santa Agnès» pel plaer de «les seves bel·leses i pregones obscuritats». En el seu llibre *Journey through France and Italy*, cita un vers de l'«Oda a un rossinyol», un vers escrit feia només cinc anys, «com si tothom que es tingués per lector entès el conegués», comenta Bromwich. Però Hazlitt, en l'assaig *On Effeminicy of Character*, escriví un veredict francament negatiu sobre *Endimió*, un comentari que es podria posar entre els passatges menys reflexius, menys madurats del gran crític. «No puc deixar de pensar —diu— que la mancança en els poemes del senyor Keats és una deficiència en energia masculina d'estil. Tenia bellesa, tendresa, delicadesa en un grau poc comú, però hi havia una manca de força i de substància. El seu *Endimió* és una molt deliciosa descripció de les il·lusions d'una imaginació jove, inclinada als somnis aeris... Tenim flors, núvols, arcs de Sant Martí, clars de lluna, tot de sons i olors dolços, i orèades i driades voletejant a la vora, però no hi ha en el poema res de tangible, no tenia res de l'esperit dur ni de les rígides formes de l'Antiguitat. Pintà els seus propis pensaments i caràcter, i no es transportà a les èpoques fabuloses o heroiques. Hi ha una falta d'acció o de caràcter i, fins ara, d'imaginació... Veiem en ell la juvenesa més que l'homenia de la poesia.» Qui llegeixi en *Endimió* l'himne que el cor adreça a Pan veurà de seguida la inexactitud d'aquest aspre judici. «Però sospito —diu Bromwich— que va escriure aquest text abans d'examinar a fons el volum del 1820, amb *Hipèrion* i les odes.»

LA DUPLICACIÓ DE LEOPARDI

No he llegit pas les 4.500 pàgines del dietari de Leopardi, que duu el títol de *Zibaldone* (indicant l'heterogeneïtat dels seus temes), però, entre els passatges que en conec, hi ha una nota que m'ha encuriós molt: la del 30 de novembre del 1828. És un text que em sembla lligat al nucli més íntim de la personalitat del poeta. Diu així: «Per a l'home sensible i imaginatiu que visqui, com he viscut jo durant molt temps, sentint contínuament i imaginant, el món i els objectes són en certa manera dobles. Veurà amb els ulls una torre, un paisatge camperol, sentirà amb l'orella el so d'una campana; i al mateix temps, amb la imaginació veurà una altra torre, sentirà un altre so. En aquesta segona mena d'objectes hi ha tot el que és bell i plaent de les coses. Trista és aquella vida (i tal és la vida generalment) que no veu, que no sent, que no percep sinó els objectes senzills, aquells dels quals només els ulls, l'oïda i els altres sentits reben les sensacions.»

En el seu ample i agudíssim estudi sobre la personalitat i l'obra de Leopardi, Karl Vossler posa al costat d'aquest text una altra anotació del mateix dia, i observa que són dos textos de sentit coincident: «No sabria expressar l'amor que sempre he tingut al meu germà Carles sinó anomenant-lo *amor de somni*.» En aquestes anotacions tenim, doncs, plantejada l'antiga dualitat: realitat i somni, veritat i poesia. Però, amb la tendència peculiar de Leopardi a les contradiccions, en una altra nota del dietari ens conta el sobtat refredament de la seva fantasia i dels seus sentiments de compassió o d'entusiasme. Ara es duplica a si mateix, però no pas apuntant a una realitat superior i positiva, sinó al desmenjament i al desencís. «¿Què em fa —diu—, què m'importa això (la bella natura, una poesia que llegeixi, els mals dels altres) a mi que no sóc res, que no existeixo al món?» És una oscil·lació entre dues tendències que de vegades trobem també, contraposant-se, en l'obra de Valéry: el balanceig entre l'entusiasme i l'apatia,

entre lirisme i nihilisme. La virtut que atribuïa Leopardi a la transposició imaginativa dels objectes reals, a la seva trasmudança en coses belles i plaents, naufraga en una de les obsessions més persistents del poeta: l'obsessió del no-res, la tràgica fascinació del *Nulla*. Però en les reflexions del poeta trobem encara més capgiraments. Per una colpidora paradoxa, com que no està segur de res, diu Vossler, el no-res acaba convertint-se en la seva única seguretat. Veu en l'etern més enllà el no-res, però en això sembla aparèixer la dialèctica del fet religiós amb el seu caràcter d'inevitable: «Aquest no-res esdevé, per dir-ho així, automàticament divinitat per a Leopardi... El que sembla un concepte abstracte i buit, aquest no-res de les coses, és tot d'una com la plena i omnipresent realitat, com l'única certesa del món.» De manera semblant, Shelley deia que en el fluir de la vida no hi ha sinó una realitat persistent, duradora, i és precisament el fet de la inevitable Mudança.

La idea del no-res adquireix, doncs, en l'esperit sempre dubitatiu de Leopardi una certa virtut conhortadora. No recordo que en les proses de Leopardi que he llegit esmenti el mot «catarsi», però en diversos textos seus en descriu clarament la funció. El poeta es refereix al consol que ens ofereixen l'art i la poesia, sobretot en les seves creacions més altes. Allò que, vist en la realitat de les coses —diu—, acora i mata l'ànima, en aquestes obres, com per exemple en la lírica, eixampla i vivifica el cor. I arriba a afirmar que «el mateix coneixement de la irreparable vanitat i falsedat de tot el que és bell i gran és en si una certa bellesa i grandesa que omple l'ànima, quan aquest coneixement es troba en les obres de geni».

Vossler, pensant en el nihilisme que ombrejà sovint l'esperit de Leopardi, descriví amb fórmula perfecta el seu desencís vital: Leopardi era un home que només se sentia lligat a l'existència per la fantasia i la paraula. En pocs poetes la tranquil·la màgia del ritme i del llenguatge ha tingut una tan alta virtut conhortant i purificadora. Quan ens parla de «l'acerba veritat», d'esbrinar

«els cecs destins dels mortals i de les eternes coses», o si preveu el lamentable enfondrament de realitats que estima:

*Un temps vindrà, potser, que les ruïnes
dels mausoleus itàlics
ofendran els arments, i que l'arada
sabran els set pujols...*

no pot sinó meravellar-nos l'eficàcia catàrtica dels mots, el prodigi de l'estructura poètica sobreposant-se a l'amargor dels conceptes. Llegint els textos més desesperats de Leopardi, m'ha vingut a la memòria la reflexió d'un escriptor d'avui que admiro molt: Georges Haldas. El fet d'escriure o de parlar —diu— és testimoni d'una energia de relació, que, precisament per això, exclou la desesperança. «Els veritables desesperats es deixen morir o se suïciden. En un mot: actuen en silenci. Car tota paraula, digui el que digui, és vida. Parlar d'una *literatura de la desesperació* és un contrasentit o una trampa.»

Hi ha en el sentiment de Leopardi una línia que sovint es trenca, que contradiu el traç anterior i arriba, de vegades, a una veritable confrontació d'estats d'ànim. En el seu recull *Apunti e ricordi* ens conta com sentí una joia folla precisament en el temps de les seves més grans angoixes: llavors, de pura alegria, «si no m'aguantés —va escriure—, seria capaç de tirar les cadires enlaire». No és estrany que, en un període de màxim atuïment i d'avorrimient insuportable (que descriu detalladament en una carta al seu amic Giordani), quan, afeblida la vista del poeta, incapaç de llegir o de fixar l'atenció en cap pensament d'una certa complexitat, esfereït de la vanitat de totes les coses i de la condició humana, acaba emparant-se en el consol més inesperat que un pugui imaginar: Leopardi diu que la seva desesperació és també *no-res*. Aquesta negació de la pròpia angoixa té un cert regust de meditació oriental, recorda la idea d'«il·lusió» peculiar del bramanisme. «Sembla un absurd —escriví Leopardi—, però és exactament ve-

ritable que, tota la realitat essent no-res, no hi ha altra cosa real ni altra substància al món sinó les il·lusions.» La il·lusió li servia no solament per a afirmar la nul·litat de la pròpia desesperació, sinó també, com ja hem vist, per a transfigurar el món i descobrir-hi realitats plaents i belles. En un poeta tan inclinat a la *rimembranza acerba*, en un líric que ha escrit: «*fango è il mondo*», emociona observar la tendresa amb què contemplava les petites coses de la natura —la flor gentil de ginesta, la cuca de llum, l'ocell solitari— i el batec de les llunyanes constel·lacions. Veure'l imaginar allò que no veia: aquell arbre, aquella tanca que la torre li amagava, el cel a través d'una finestra, com recorda en el seu *Zibaldone*. I observar, sobretot, com el plaer que sentia d'infant se li renova en la maduresa, com ressusciten en el seu esperit «les imaginacions ardentíssimes del son». Entre els vincles que mantenien Leopardi lligat a l'existència, la fantasia regalimava un viu enyor de la infantesa. Leopardi ens en parla sovint. Un dia ens conta que imaginà un so tan dolç com no se'n sent cap en aquest món. I el sentia tot mirant-se uns pastors i unes ovelles pintats al sostre de la seva cambra. «Una tal bellesa de vida pastoral —diu—, que, si ens fos concedida en la nostra vida, aquesta ja no seria terra, sinó paradís, i refugi no pas d'homes, sinó d'immortals...» No oblidem que l'adorit cantaire de «l'acerba veritat», el poeta de la inguarible sofrença humana, l'home que tenia, enfront de la vida, com un sentiment d'estrangeria, era, fonamentalment, un gran poeta idíl·lic. Amb raó va observar Vossler que, en cert sentit, es pot considerar Leopardi com l'últim líric de l'Arcàdia.

VICTOR HUGO: LA IRONIA I LA GLÒRIA

Si Gide va ser un dels primers que ironitzaren sobre Hugo, la seva retòrica romàntica exasperava Claudel —allò que ell anomenava el «*tara-tatà-bum-bum*». Però,

amb motiu del centenari, un crític suís ens recorda que hi ha deu poetes en aquest poeta. Llur reunió sota un mateix front (aquell front que s'hiperbolitza en el gravat de Daumier) «constitueix un enigma i ens obliga a l'admiració global».

Qui no hagi llegit certs passatges de Victor Hugo i recordi la baluerna, la titànica massa de la seva creació literària, podrà, potser, comparar-lo amb una indomptable força de la natura, a una energia cega i desbordant. És innegable, però, que Hugo fou un poeta d'art conscient: retocava els versos, substituïa els mots, inventava ritmes, donava a l'alexandrí una flexibilitat que no havia tingut mai, exalçava el llenguatge tant com ho hagi pogut fer Valéry (però, a la inversa de Valéry, no se'n malfiava). S'ha dit que per a ell els mots no eren signes convencionals, sinó equivalents sonors de les coses, partícips de llur mateixa vida. Hugo deia:

*Car el mot, cal saber-ho, és un ésser vivent...
Tal mot és un somriure, tal altre una mirada.*

Un estudi aprofundit del seu art ens demostraria com intentà aplicar sempre la fórmula de Pope, procurant que el so fos un eco fidel del sentit. Les seves subtils alteracions en el ritme de l'alexandrí en precipiten o n'alenteixen la música. I és ben cert que arribà al límit extrem on el vers clàssic gairebé confina amb el vers lliure. Tal era la riquesa del seu instrument, que podia tractar dels temes més diversos. Hugo sabé evocar tendrament el pas d'una noieta —potser la seva filla— que li envaïa uns moments la cambra:

*L'esperava talment com un raig de claror.
Ella entrava i em deia: tingueu bon dia, pare;
m'agafava la ploma, m'obria els llibres, seia
al meu llit, m'escampava els papers i se'n reia;
i de sobte fugia com un ocell de pas...*

O bé, prenent un tema més ample, el poeta ens recordava una nit sagrada i benigna:

*El respir de Booz, que dormia, es mesclava
al so dels rierols, apagat en la molsa.
Eren en aquell temps que la natura és dolça;
tenien tot de lliris els turons al bell cim.
Rut pensava, i dormia Booz en l'herba negra.
Esquelles dels ramats vagament palpitaven;
una immensa bondat queia del firmament;
era l'hora tranquil·la, quan els lleons s'abeuren.*

Georges Brunet comentava que el sentiment de profunda pau suggerit pels mots *dolça, lliris, bondat, tranquil·la* és escandit en un ritme de cançó de bressol. En altres obres, Hugo s'havia referit al costat ombrívol i cruel de la natura i a l'enigma de la mort, però en aquest passatge bíblic l'evocació té la solemnitat d'un cosmos on l'home se sent emparat, agombolat, segur sota el cel i vora el so de l'aigua. Amb raó va escriure Péguy, parlant d'aquest poeta: «Més jove que els antics d'abans dels antics, havia rebut el do de veure les coses creades com si sortissin aquell matí mateix de les mans del Creador.»

EL FESTEIG DE TOLSTOI: UNA NOVEL·L ROSA

És un tòpic dir que la realitat supera sovint la fantasia, que la vida és més novel·lesca que les novel·les. El festeig de Tolstoi n'és un brillant exemple. Sembla com si el destí, posat a fer d'escriptor, hagués compost amb aquell episodi de la vida de l'autor d'*Anna Karenina* una delicada novel·la blanca o rosa, posant una atenció acuradíssima en l'estructura i els ingredients del gènere, d'aquest tipus de narració —la *romance fiction*, com diuen els anglesos— que en els darrers anys ha obtingut, i obté encara, un fabulós èxit. Potser la seva difusió

prové d'un cansament de l'erotisme cru i monòton i de l'atractiu d'un tipus de novel·la que té per tema, com diuen els bells versos de Josep Maria de Sagarra,

*aquella pallidesa de l'amor
que no se sap si ha d'ésser amor encara.*

La família d'Andrei Behrs

Un dels millors biògrafs de Tolstoi ens recorda que el drama protagonitzat per Tolstoi i la seva muller Sofia —un llarg cel i un llarg infern, puntualitza— començà un dia d'estiu del 1856, en una villa camperola, propera a Moscou, «quan una noieta d'ulls brillants i galtes rosades dansava i picava de mans, tota excitada, perquè aviat veuria l'autor del seu llibre preferit, *Infantesa*. El comte Lleó Tolstoi era amic d'infantesa de la mare d'ella. Liubov Behrs contà a la seva filla que, a més de ser un escriptor de gran fama, el personatge que esperaven fou un gran heroi a Sebastopol. Va ser-hi, deia, tan arrauxadament coratjós, que segurament hi hauria perdut la vida si el tsar, Alexandre II, no hagués ordenat allunyar-lo de la línia de foc. Després de llegir els seus llibres *Infantesa*, *Minyonia* i *Sebastopol al desembre*, i de vessar-hi al damunt més d'una llàgrima, havia declarat: «Cal salvar la vida d'aquest jove!» La noia, que llavors tenia onze anys, també havia sentit parlar del prestigi de Tolstoi com a terratinent progressista, que havia intentat d'alliberar els seus serfs abans de l'agitació d'on vingué l'alliberament, l'any 1861.

El biògraf imagina que el rostre de l'escriptor devia colpir la noieta: potser el trobà gairebé lleig. Però recorda com era de torbadorament expressiu: els ulls d'un gris d'acer, brillants, diu que eren inoblidables. «No conec res —va escriure Turguènev— més torbador que els ulls de Tolstoi. Miren de dret cap al vostre cor i hi cerquen el vostre Déu.»

La petita Sofia va servir el sopar a l'escriptor, i diu

que les mans li tremolaven quan li posava els plats. I així que el visitant se n'anà, la noieteta va lligar una cinta vermella a la cadira on ell havia segut, «perquè pogués recordar sempre quina havia estat tan assenyalamment honorada».

Al dietari de Tolstoi quedà una breu anotació d'aquella vetllada. Només diu així: «He sopat a Pokrovskoie. Ens han servit les filles. Quines noietes més bufones i alegres!»

Quan Sofia Andreievna tenia disset anys

Van passar alguns anys. Tolstoi viatjà. Endut per les seves preocupacions ètiques, imaginà utopies per a aplicar-les a les seves propietats (recordem que, als dinou anys, havia heretat unes terres de gran extensió, on vivien 350 serfs masculins amb les seves famílies), creà una escola on feia de mestre als fills dels pagesos i fins publicà una revista de pedagogia. Des del 1861 visità sovint la família Behrs. Sofia, d'ulls foscos, ja tenia disset anys. Diuen que era «una noia esvelta, graciosa, de pas lleu». D'antuvi, Tolstoi s'enamorà de tota la família, d'aquell ambient afectuós, rialler, on no faltaven de vegades les llàgrimes. I ací trobem ja un exemple ben significatiu de la tècnica de Tolstoi com a novel·lista, del freqüent lligam que existia entre la vida observada i la vida que ell estilitzava en les seves narracions. És cosa admesa que la família Rostov, de *Guerra i pau*, tingué per model la família de la seva muller. Un dia que Tolstoi passà amb els Behrs, ajudà Sofia a muntar a cavall, i tots dos, l'escriptor muntat en el seu cavall blanc, van trotar cap al bosc de Zoseca. Van dinar en un prat, i més d'una vegada la futura comtessa de Tolstoi s'enfilà al cim d'un paller que hi havia a la vora i hi lliscà entre grans riallades.

Sembla que —diu la biografia—, durant algun temps, Tolstoi intentà reprimir l'emoció que, lluitant, no volia reconèixer com a amor. Ja avançada la tarda, durant uns

breus minuts intensos, l'atzar féu que ell i Sofia es quedessin sols a la sala. Però van tenir un involuntari espia. «El Follet», com Tolstoi anomenava Tània, que havia demanat permís per cantar, s'havia amagat sota el piano, i quan la seva germana i Tolstoi, tots dos amb l'emoció reflectida al rostre, van entrar a la sala, Tània no gosà sortir del seu amagatall. Llavors va ocórrer l'extraordinària escena anys després descrita, gairebé exactament, en *Anna Karenina*, quan Levin es declara a Kitty. Tolstoi preguntà a Sofia si es veia capaç de llegir una frase de la qual ell només escriuria les inicials de cada mot. Sofia assentí amb el cap, sense dir paraula. Tolstoi agafà un guix i escriví una sèrie de lletres damunt la roba verda que cobria la taula de jugar a cartes. Sofia, mig endevinant, mig per impuls telepàtic, i només quan Tolstoi li ho demanà, va arribar, fos com fos, a desxifrar el missatge: «La teva juvenesa i el teu desig de felicitat em recorden massa vivament que sóc vell i incapaç de felicitat.» Després Tolstoi demanà a Sofia que aclarís un altre missatge, on es referia al malentès de la família d'ella, creguda que l'escriptor s'havia enamorat de Lisa. I també Sofia copsà ràpidament el sentit. L'anotació al dietari d'ella explica, amb admirables mots, aquella màgia estranya. «El cor —diu— em va començar a bategar amb gran força, i de sobte em semblà haver perdut tot sentit del temps i de la realitat. En aquell moment sentia com si pogués copsar-ho tot, concebre l'inconcebible... Vaig llegir sense vacillar ni un segon. Lev Nikolenka no es sorprengué. El nostre estat d'esperit era tan tens i exaltat que res no ens sorprenia.»

La carta

Allò eren els primers tempteigs de Tolstoi, indecisos, temorosos encara. La seva declaració formal cristallitzà en una carta. S'ha subratllat el fet que Tolstoi, el profund psicòleg, l'escriptor que penetrà tan lúcidament les pregoneses dels nombrosos personatges que puñulen

en les seves novel·les, fos incapaç d'adonar-se que aquella joveneta —aquella nena, com deia ell— n'estava fèrvidament, tremolosament enamorada. El temor de ser rebutjat va substituir després els dubtes que l'escriptor tenia sobre les seves pròpies emocions. «Sempre que estic enamorat —va escriure en el seu dietari—, em sembla que la dona que estimo va recoberta de bronze.»

A darreries d'aquell estiu, el seu tímid festeig prengué les més típiques estilitzacions de la *romance fiction*. Conten els biògrafs que Tolstoi —llavors vivia a Moscou— es quedava sovint a sopar a casa dels Behrs, i Sofia i ell solien passejar en el meravellós clar de lluna. La noia trobava estranyament emotiva la veu profunda, vibrant, gairebé aspra, de Tolstoi. «Tenia un deix tendre —va escriure Sofia—, talment com si vingués de lluny.» Una d'aquelles nits clares, ell exclamà de sobte: «Quina nit folla, folla!» El cor d'ella es posà a bategar molt de pressa. Anava Tolstoi a dir alguna cosa important? —comenta el biògraf. Però després no es trencà pas el silenci. «Tot —va escriure Sofia referint-se a aquell estiu lent i encantat— sembla tan bell i tan ple de calma. Jo no desitjava res i el futur no semblava preocupar-me gaire.» Segons l'historiador d'aquell període, Sofia s'adonava que s'atansava alguna cosa important i, per bé que se sentia feliç, se la veia sovint amb un posat greu, fins i tot trist. Com declarava el seu dietari, per ella l'amor no era mai «un joc emotiu, sinó sempre una cosa emparentada amb el sofriment».

I vingué el dia de la carta, la carta d'amor, la proposta ferma, inequívoca. «Li he escrit una carta —anotà Tolstoi en el seu dietari—. La hi donaré demà. Déu meu, com temo morir! La felicitat, una felicitat així, em sembla impossible. Déu meu, ajudeu-me!» Quan Sofia la va tenir a les mans, sortí ràpidament de la sala i es tancà a la seva cambra per llegir-la. Passà de pressa els ulls per les explicacions preliminars, i només els deturà en la frase decisiva: «Vols ser la meva dona?» Sofia descriu, amb una vívida concisió de novel·lista, el que passà llavors: com una ploma volà cap a ell. «I doncs?», li

preguntà Tolstoi, agafant-li totes dues mans. «Naturalment, sí!», fou la ràpida resposta. Aquell dia, en el seu escairít dietari, Tolstoi només va escriure aquests mots: «Ho he dit a ella. I ella? Sí... com un ocell ferit.»

Cap a Iasnaia Poliana

Perquè no faltés en aquesta història novel·lesca cap dels components característics de les narracions que han fet famosa Barbara Cartland, hi hagué també el pobre pretendent oblidat, preterit. Sofia tenia un amic, un amor d'infantesa. Es deia Polivanov (que surt a *Guerra i pau* amb el nom de Denisov). No sabia res del prometatge de Sofia amb Tolstoi, i va comparèixer a casa dels Behrs precisament aquell dia. Sofia li havia anunciat per carta el seu canvi de sentiments, però el pobre minyó, que havia passat una temporada fora de Moscou, no va rebre l'amarga nova. Sofia es tornà vermella quan veié aquell antic promès, «jove —diu la biografia—, ben plantat i bell, resplendent en el seu uniforme de la guàrdia». La mare no gosà comunicar-li el prometatge, però, parlant-hi a part, ho va fer un germà de Sofia. Els ulls de Polivanov es van omplir de llàgrimes. La noia el féu anar a una altra habitació. «Ja sabia que no m'esperaries —li va dir ell—. M'ho deia el cor.» Sofia, amb expressió desolada, li donà una explicació que, malgrat el seu contingut franc i dramàtic, no deixava de tenir, involuntàriament, un deix de lleu humor negre. Li assegurà que no l'hauria abandonat per cap altre home, llevat de Tolstoi.

L'escriptor volgué que aviat se celebressin les noces. Abans, en una decisió ben discutible, havia deixat llegir el seu dietari íntim a Sofia. Així la noia s'assabentà de la vida passada de Tolstoi, i tingué un gran desgany, perquè havia vist en ell una personificació de la virtut. Diu que, «terriblement sorpresa, plorà tota la nit, i l'endemà baixà amb les parpelles envermellides. Aquell dietari excepcional feia veure ben clar que a qui

es casés amb Tolstoi li esperava una tasca ben difícil».

El novel·lista, que tan sovint lligà en la seva obra imaginació i observació, anys enllà va descriure en *Anna Karenina* l'esplèndida cerimònia de les seves pròpies noces. Els nuvis van anar a Iasnaia Poliana el mateix dia del casament. Sofia descriu la marxa en el seu dietari, i els seus mots semblen una bona cloenda per a una novel·la blanca, però on la felicitat contingui ja algun ingredient amarg, com una premonició de futures tempestes: «Lev Nicolaevitx tancà amb un cop fort la porta del cotxe. Els peus dels cavalls començaren a xipollejar per l'aigua fangosa dels tolls. Cansada, amb el cor encongit, em vaig arraulir al meu racó del carruatge i vaig continuar plorant. Lev Nicolaevitx semblà sorprès i contrariat. "Si deixar la família em feia tanta tristesa —va dir—, evidentment a ell no l'estimava gaire." No s'adonava que, si era capaç de tenir tant d'amor a la meva família, seria capaç de transferir-lo a ell i als nostres fills, com, ben cert, després succeí.»

TOLSTOI: EL FUNEST DIETARI

Un dia vaig comparar el festeig de Tolstoi a una obra de *romance fiction*, hi vaig veure tots els ingredients que componen una novel·la per a jovenetes, una novel·la rosa. Però ja indicava que, cap al final del prometatge, es produí un fet de mal averany. Tolstoi, obeint un impuls d'autenticitat i de transparència, volgué que Sofia, abans de casar-se, conegués a fons la història d'ell, i li deixà llegir el seu dietari. Aquesta decisió era, com observen els biògrafs i confirmà la vida conjugal de l'autor d'*Anna Karenina*, un error fatal. La lectura del dietari va fer a Sofia Andreievna Behrs un mal irreparable. Ella mateixa ens ho diu: «No penso que pugui vèncer mai l'horror que vaig sentir en llegir el dietari de Leova abans del nostre casament, i dubto que s'hagin esvaït mai en mi la intensa punxada de la gelosia i el

meu astorament en pensar en aquella terbolesa i aquella disbauxa. Que Déu guardi d'aquestes ferides tota ànima jove, ja que no es guareixen mai més.»

El doble mirall

Sofia també escrivia el seu dietari. Marit i muller es llegien mútuament els seus pensaments íntims, els judicis que l'un feia de l'altre, les agres queixes, les referències a moments de felicitat i d'amor. Era un joc doble de miralls, un silenciós i perillós diàleg que amargà dramàticament la seva vida conjugal, que reflectí les tremendes oscil·lacions d'aquelles dues ànimes. «Rarament —diu la biografia que m'ha servit per a aquests comentaris— un home i una dona s'han fet sofrir tant l'un a l'altre.» Els dos dietaris van ser ben sovint la causa d'aquelles sofrències. Com ja s'ha dit, és meravellós i costa d'entendre com, a desgrat de la doble lectura, Tolstoi i Sofia van poder viure tants anys sota un mateix sostre.

Aquell doble document ha resultat, és cert, ben útil per als biògrafs, però cal dir que no sempre les anotacions dels dietaris —sobretot del de Sofia —han de prendre's com a testimonis d'una indubtable sinceritat. Així, per exemple, tres mesos després de les noces, la comtessa de Tolstoi hi escriu: «Em mataré per gelosia!» És evident que aquesta amenaça s'escrivia pensant en els ulls que llegirien el dietari. Després Sofia comenta la satisfacció que li ve quan veu els rifles del seu marit: «Una estirada. És tan fàcil!» El biògraf comenta: «Inquietant lectura per a l'home que esperava ser pare.» És de creure que es va sentir commòs, però no pas del tot tranquil·litzat, per la darrera ratlla d'aquella anotació de Sofia: «Si el podia matar, i després fer un home exactament com ell, ho faria.»

Tant el dietari de Tolstoi com el de la seva muller abunden en afirmacions truculentes i contradictòries, en descripcions d'escenes d'una marcada teatralitat: pro-

meses solemnes, agenollaments, llàgrimes. Si el festeig va ser una tranquil·la novel·leta rosa, la vida conjugal de Lleó i Sofia es convertí en una gran novel·la agitada, dramàtica, de vegades tràgica, amb algun interludi de tragicomèdia i fins i tot de farsa. La gelosia, sempre infundada, fou la guspira que inicià les grans tempestes. En Sofia, era de vegades una simple gelosia retrospectiva. Les maltempsades conjugals trobaven eco en els dietaris. El trasbals perdurava en l'evocació escrita i era sempre assequible a l'altre interlocutor: venia a ser com l'ominosa rodoladissa d'una tempesta que podia renèixer a cada nova lectura. Tolstoi s'engelosí de Taneiev, que amb la seva exquisida música va ser un conhort per a Sofia quan acabava de perdre el seu fill petit, Vanitxca, el que més s'assemblava al seu pare. «¿Per què moren els infants? —va escriure llavors Sofia a la comtessa Alexandra—. ¿Per què morí precisament aquest infant que, enviat com un missatger a un món encara no preparat per a rebre'l, es glaçà com una oreneta que arriba massa aviat?» Sofia idolatrava Vanitxca. La descripció d'aquest noieta és un dels passatges més delicats en l'estudi que escriví Cynthia Asquith sobre Sofia. Conta que la mare no li treia mai els ulls del damunt, i que molts recordaven el minyonet ballant, en una festa, la masurca. «La menuda i graciosa figura, tan lleu que semblava desafiar la llei de la gravetat, volava en cercles per la sala; els peus a penes tocaven el polit paviment, fins que, fent sonar correctament els talons, doblegava un genoll, i alçant-se després de puntetes, s'inclinava en una gran reverència i donava la mà a la seva parella, la noia més alta de les assistents a la festa, i, amb la cara vermella i brillant-li els ulls, la passejava amb orgull per tota la sala.»

La Sonata a Kreutzer

Sofia havia fet de la família un objectiu central de la seva vida, una missió arborada i delitosa. En un mo-

ment de felicitat i d'orgull matern, va escriure aquests mots: «Tinc roses i resedes a la meua taula. Que bé! Els meus fills estimats em volten...» Era com un ressò del vell salm: «Veuràs els fills com plançons d'olivera al voltant de la taula.» Per a una dona així, la publicació de la *Sonata a Kreutzer* havia de ser forçosament una tragèdia. Com ja és sabut, certs passatges de la novel·la relaten incidents reals de la vida de Tolstoi i Sofia (el protagonista, per exemple, mostra el seu dietari a la que havia de ser la seva muller); la institució del matrimoni hi és agrament blasmada, i s'hi presenta l'amor com un sentiment baix i egoista. La gent endevinà de seguida que es tractava d'un llibre autobiogràfic. Acusat d'erigir-se en defensor de l'amor lliure, Tolstoi es veié obligat a escriure «El postscriptum a la *Sonata a Kreutzer*». Hi deia que el matrimoni «és un servei a un mateix i, per tant, no compatible amb l'ideal cristià, que consisteix en l'amor a Déu i als altres humans en general». Quan molts li van preguntar si l'obediència al seu ensenyament no implicaria l'acabament de la nissaga humana, l'escriptor, desconcertat, va respondre: «I per què hauria de continuar?» Era com si parlés un càtar. Amb Fraó Turguènev rebutjà la religió de Tolstoi, que considerava «una nova mena de nihilisme».

Sofia, que posseïa un notable talent literari, reaccionà escrivint un relat, exacta contrapartida de la *Sonata*. En la seva novel·la el culpable era l'home. Però els amics la van dissuadir de publicar-la. La dignitat ferida i l'autoapiadament es van desfogar en el dietari. «Tothom, del tsar en avall —deia—, em compadeix. Però, ¿per què esmentaria el que diu l'altra gent si, cor endins, prou sé que la narració s'adreçava contra mi? M'ha humiliat als ulls de tot el món, i ha destruït l'última resta d'amor en nosaltres...»

Al costat de recriminacions així, l'un dietari i l'altre contenen anotacions sobre meravellosos armisticis entre marit i muller, parlen de moments on resorgeix, més aplomat, més madur, l'amor de la juvenesa. Generalment, és en períodes en què la dissort els uneix. Així,

quan morí el petit Vanitxca —l'infant de cinc anys amb qui Tolstoi, quan ja en tenia seixanta-cinc, discutia solemnement tota mena de temes—, la reconciliació entre Lleó i Sofia fou commovedora. Diu la biografia que el dolor semblava unir més que mai «aquells dos falcons caiguts en un mateix parany». Tolstoi va escriure al seu traductor Aylmer Maude: «Sento en totes les fibres del meu cor la veritat d'aquelles paraules segons les quals un home i la seva muller no són dos éssers separats, sinó un de sol.»

La fuga

Si, al llarg dels anys, les vicissituds conjugals fan de Lleó i Sofia els protagonistes d'una novella desconcertant per la complexitat dels seus sentiments contradictoris, un exemple colpidor de l'afirmació de Catul: «*Odi et amo*», en la darrera etapa trobem, amb un desenllaç previsible, el patetisme d'una tragèdia grega. També els dietaris són un element central en aquest període. Tolstoi prohibí a Sofia que llegís el dietari d'ell, però el costum era massa arrelat perquè la muller pogués obeir aquella ordre. I sorgí, encara, un altre dietari de Tolstoi, un dietari que havia de ser veritablement íntim, i que Sofia descobrí amagat en una sabata de l'escriptor. Duia aquest títol: «*Només per a mi*». Sofia tingué un atac de gelosia retrospectiva quan llegí com Tolstoi hi recordava un amor antic, l'última amiga que havia tingut abans de casar-se, una camperola joveneta i colrada. Sofia, que ja havia sofert trastorns psíquics, sortia al balcó quan Tolstoi se n'anava i el vigilava amb uns binocles. Era el 28 d'octubre quan Sofia trobà buida la cambra del seu marit. Saltà per la finestra i intentà d'ofegar-se en un estany; després volia llançar-se a un pou. «Tot el dia —diu el biògraf— va ser com un malson inacabable.»

En el seu dietari, Tolstoi ens explica quin fou l'últim impuls per a la fuga, allò que el decidí a anar-se'n per

sempre de la casa que havia estimat durant vuitanta anys: «Vaig sentir portes que s'obrien, i després petjades. Per una escletxa de la porta vaig veure llum al meu estudi, i m'arribà com un fregadís. Era Sofia Andreievna buscant, potser llegint. Dia i nit, ha de saber cada paraula meva, cada moviment que faig. No sé pas com això suscità en mi com una indignació i una aversió irrefrenables. Vaig provar de tornar a dormir, i no podia. Em vaig regirar pel llit durant una hora i, després d'encendre una espelma, em vaig asseure. La porta s'obrí. Sofia Andreievna entrà i va preguntar-me: "Com et trobes?", i la sorprengué veure el llum encès. La meva aversió i la meva indignació van créixer.»

Els qui han llegit la biografia de Tolstoi recorden el terrible final. Com Tolstoi, després de deixar una carta amable per a la muller, fugí a la matinada, neu enllà, topant amb els arbres, fins a l'estable, on posaren els guarniments als cavalls. Com, malalt, hagué d'interrompre el viatge i es refugià a la caseta del cap de l'estació d'Astopovo, on morí. Pronuncià ben clarament les seves últimes paraules, amb els ulls plens de llàgrimes: «Això és la fi, i només us dono un consell. Hi ha milions de gent al món, i no heu de pensar només en aquest Lleó Tolstoi.» El dietari, que tantes vegades havia estat motiu d'indignació i d'angoixa per a Sofia, amb el temps va ser-li un gran conhort. Rellegia els passatges on descriví els temps feliços de la seva vida amb Tolstoi. De mica en mica s'apaivagà la pena, s'atenuaren la tristesa d'aquelles nits d'hivern —com escriví ella— i la foscor de la seva ànima. Un dia recordà el plaer que li duia cada any la primavera: «La fulla del bedoll s'ha obert com un mocadoret suau. Hi ha munts de pàl·lids miosotis, camps grocs d'all salvatge... Una abella grisa i negra brunz, fa giragonses i es nodreix joiosament. Badanes, cicutes, els brins tan rodons del sègol, creixen d'hora en hora. La rosada s'irisa a les fines puntes de l'herba. Cap al tard, els cants dels rossinyols, dels cucuts, de les camperoles...»

Leonard i Virginia Woolf —en la seva editorial The Hogarth Press— van ser els primers que van publicar en anglès els quaderns de notes de Txèkhov (1921), acompanyats dels *Records de Txèkhov* que escriví Gorki. El breu volum conté pensaments, màximes, apunts d'escenes viscudes, notes de lectures i també projectes, molt condensats, d'obres dramàtiques. De tant en tant, l'autor anotava simplement dos o tres noms, sense cap comentari. Són noms que, no coneixent el rus, no sé si es distingeixen per la seva eufonia o perquè Txèkhov hi trobava algun aspecte còmic, com, per exemple, aquest nom: Rosalie Ossipovna Aromat. El que és cert és que figura en els quaderns un nom que s'inventà l'autor de *L'hort dels cirerers*, i que revela la prodigiosa capacitat de síntesi que té la llengua russa. En tres síl·labes només, conté el verb de l'acció que defineix el subjecte, la impressió que ell en deriva, i encara afegeix que es tracta d'una acció duradora. Tot això es comprimeix en aquest nom: Zievulia. Vol dir: «Un-que-badalla-molta-estona-amb-plaer.»

Entre els pensaments de Txèkhov, n'hi ha d'una gran agudesesa, dignes de La Bruyère o de Joubert. Algunes reflexions són sorprenents: «La mort és terrible, però encara és més terrible el sentiment que un podria viure sempre més i no morir mai.» Aquesta por d'una vida inacabable contrasta amb la tendresa de Txèkhov quan s'imagina recordant l'existència terrenal, enllà de la mort: «Espero que a l'altre món podré mirar cap a aquesta vida i dir: allò eren bells somnis.» I la tendresa s'accentua en aquella conversa des d'un altre planeta, d'ací a un miler d'anys, imaginada també per Txèkhov: «Et recordes d'aquell arbre blanc, d'aquell àlber?»

Però hi ha en els quaderns un text especialment torbador: un breu monòleg. Va imprès com una simple nota al peu de la primera pàgina, sota aquest pensament: «Salomó va cometre un gran error quan demanà la saviesa.» Sembla com si els traductors, S. S. Kote-

lianski i Leonard Woolf, no estiguessin segurs que el monòleg fos un text original de Txèkhov, i fan constar que fou trobat entre els seus papers. Es tracta, això sí, d'un manuscrit d'ell, de la seva indubtable cal·ligrafia. El fet que sigui un text per a l'escena inclinaria a pensar que potser era el nucli d'algun projecte teatral de Txèkhov. En els quaderns trobem més d'un fragment de *Les tres germanes*, i fins i tot el títol d'una obra teatral en projecte: *Pluja d'or*.

Txèkhov, l'escriptor ombrívol, que Janko Lavrin anomenà «el subtil poeta de la tristesa humana», revela en aquest breu monòleg de to bíblic —suposant que en fos ell l'autor— un pessimisme no sobrepasat ni en la més tenebrosa de les seves obres. És una expressió d'angoixa, un rebuig de la realitat amarga i closa: «Oh, com és fosca la vida! Cap nit, quan era infant, no m'havia espaordit tant amb la seva tenebra com aquesta incomprendible existència. Senyor: Tu vas donar a David, el meu pare, només el do d'harmonitzar paraules i sons, perquè et lloés i et cantés amb les cordes, el do de plànyer-se dolçament, de fer plorar la gent o de fer-los admirar la bellesa; però, ¿per què m'has donat un esperit que ell mateix es turmenta, que no dorm, un esperit famolenc? Com un insecte nat de la pols m'amago en la fosca; i amb temença i desesperació, incert i trèmul, veig i sento en tota cosa un incomprendible misteri. Per què aquest matí? Per què surt el Sol darrera el temple i daura la palmera? Per què la beutat de les dones? Cap a on s'apressa l'ocell? ¿Quin és el sentit del seu volar, si ell i els seus menuts i l'indret on tan rabent s'afanya un dia seran pols com jo mateix? Hauria estat millor no haver nascut o bé ser una pedra, a la qual Déu no ha donat ulls ni pensaments.»

És l'home aclaparat sota allò que Wordsworth anomenà «el pes del misteri». El clam d'aquest Salomó, probablement imaginat per Txèkhov (ben diferent de qui tan ampla saviesa posseïa i podia parlar «del cedre del Líban i de l'hisop que creix en el mur»), recorda el que s'ha anomenat «teatre de l'absurd» o «teatre del

no-res», fa pensar en el pessimisme radical d'Anouilh, que, com digué un crític, és «un resum de preguntes sense resposta i d'accions sense demà». Per a Carles Riba, la palmera era un motiu d'exaltació, era el símbol d'un prodigi, d'un pensament perfecte. El Salomó dels papers de Txèkhov pregunta per què la daura el Sol com en un gest inútil. El pensament mateix li és ocasió de basarda, d'insuportable sofriment.

Hi ha una relació de contrast entre aquest monòleg de to bíblic i la resposta que, segons conta Gorki, donà un dia Txèkhov a una de les seves admiradores. Diu que la dama, grassona, d'aspecte saludable, bonica i ben vestida, s'acostà a l'escriptor i començà a parlar-li usant exactament l'estil propi de Txèkhov. «La vida és avorrida, Anton Pàvlovitx. Tot és tan gris! La gent, el mar, fins les flors semblen grises... I jo no tinc cap mena de desig. Tinc l'ànima afligida. És com una malaltia.» «És una malaltia —li contestà Txèkhov amb convicció—. En llatí s'anomena *morbus fraudulentus*.» Txèkhov, en aquesta resposta, sembla reconèixer un origen mòrbid al desmenjament i al pessimisme. En els seus mots traspuja la sensibilitat de l'home que apuntava en els seus quaderns el nom de les flors de vora el camí: «llagrimes de la Verge», «blanqueta», «ull de corb», i comentava: «Quins noms meravellosos!» O que, un dia transparent d'hivern, escrivia: «Que deliciós quan, un matí brillant i gebrat, un trineu nou, amb una bona manta, se'ns atura a la porta!» La imatge tòpica de la Rússia hivernal adquireix una llum nova i alegre en la senzilla anotació de Txèkhov.

HENRY JAMES I ELS CRÍTICS

El ciutadà del món

S'han escrit molts estudis sobre l'obra i la vida del novel·lista Henry James. Un dels reculls més substan-

ciosos és el número que li dedicà —juny de 1934— l'excel·lent revista nord-americana «Hound and Horn», perquè representa un moment d'inflexió crítica, l'intent de rectificar judicis sobre James que havien estat molt arrelats en certs sectors de la cultura dels Estats Units. «No hi ha cap altre artista americà que pugui servir tan admirablement de punt de partida per a un examen de l'actual situació de les nostres lletres», escrivien els editors. En efecte: diversos col·laboradors d'aquest número d'homenatge relacionen l'obra de James amb les tendències que llavors predominaven en la literatura nord-americana. Newton Arvin, per exemple, observa en les novel·les del darrer període de James un regust de món decadent, una «flaire rànica» que sembla anticipar les evocacions insatisfetes d'autors tan característics com Eliot, Hemingway i Faulkner.

Les múltiples facetes del geni de James són analitzades pels col·laboradors d'aquest fascicle, però alguns d'ells, tot i tractar de temes diferents, insisteixen en un dels aspectes essencials de la vida i l'obra de l'autor de *The Golden Bowl*: la relació del gran novel·lista amb la seva pàtria. James s'expatrià quan era encara bastant jove, fixà la seva residència a Anglaterra i viatjà llargues temporades pel continent. Aquest exili voluntari fou agrament blasmat per molts dels seus compatriotes, i la crítica nord-americana considerà l'allunyament de James com un acte d'esnobisme, d'adulació poc elegant dels valors d'una altra cultura, com el gest d'un home que sembla avergonyir-se de la pàtria i dels propis germans. Edna Kenton observa que, fins aleshores, aquesta actitud en relació a Henry James no ha variat pas fonamentalment. Però la crítica de la seva expatriació es vestia últimament de formes més suaus, i cercava d'explicar-la a la llum de la nova psicologia: James, segons aquella interpretació més benigna, fugí d'un mal somni cap a un somni dolç, «del símbol sinistre de la fallida i la destrucció (Amèrica) cap al símbol de l'èxit a través d'una nova naixença en el món gran (Europa); lluità tota la vida contra un enemic que percebia clara-

ment —la valoració supersticiosa d'Europa per part de l'americà voluntàriament exiliat—, però, així i tot, morí enganyat com un infant que visqués en un món de fantasia». D'aquesta anàlisi, menys agra que la crítica d'abans, deriva, però, una conclusió idèntica: James fou un fracàs a causa del seu exili.

Els crítics de «Hound and Horn» procuren rectificar aquesta tesi i demostrar que és injust de descriure James com un neuròtic menyspreador del seu país. L'exili voluntari afavorí en ell una visió més neta i objectiva, i el contrast que establí entre els dos països de llengua anglesa no solament enriquí les possibilitats de la seva aguda crítica social, sinó que el portà a conclusions d'harmonia, d'afinitat, ben contràries a la tesi d'un James avergonyit de la pàtria. «No sento la més lleu vacil·lació —afirmava en una carta dirigida al seu germà William, el filòsof— quan dic que aspiro a escriure talment que resulti impossible per a un estrany de conèixer, en un moment donat, si sóc un americà que escriu sobre Anglaterra o bé un anglès que escriu sobre Amèrica (tractant com tracto de tots dos països), i, ben lluny d'avergonyir-me d'aquesta ambigüitat, me'n sentiria d'allò més orgullós, perquè seria una cosa altament civilitzada.»

És cert que ni els mateixos novel·listes britànics no han superat Henry James en el fervor amb què evocava la beutat verda i humanitzada del paisatge anglès, com en aquell fragment sobre un racó del «Worcester tot ple de cledes»: «Res no mancava —diu— als dos americans sota un cel anglès que esclatava en una tempesta de llum o es fonia en una plugeta argentada: hi havia l'ase pelut, de color de rata, que flairava l'herbei... el llaurador torrejant, amb la blanca brusa tota arrugada al coll i a l'espatlla. Aclamàvem aquelles coses com els infants aclamen les il·lustracions d'un llibre de contes: una torre grisa, grisa, un enorme teix negre, les arraïmades tombes d'un cementiri de poblet, amb les pedres mig decantades...» Però també és cert que la seva anglofilia no li posà cap bena als ulls, i que James sub-

ratllà cruament la corrupció de l'alta societat anglesa. «L'estat d'aquest grup social —escrivia al seu amic Charles Eliot Norton, un altre anglòfil com ell, amb motiu d'un cas escandalós de divorci— em sembla, en molts aspectes, el mateix estat corrupte i primparat de la societat francesa immediatament anterior a la Revolució, però amb la diferència que la d'avui no té ni la lucidesa intel·lectual ni el do de conversa que l'altra posseïa; o més aviat s'assembla al món feixuc, congestionat i depravat de la Roma damunt la qual caigueren els bàrbars.»

Home especialment sensible a les tradicions de la vella cultura, entusiasta de les coses trameses, madures, daurades pel temps, Henry James no podia extasiar-se davant la juvenesa atrafegada i rude de la civilització nord-americana. L'esteta que havia escrit: «Els edificis del més bon gust són com els vestits dels millors sastres: cal que passi temps perquè ens puguem adonar de llur excel·lència» no es prosternà davant els gratacels com el gravador Pennell i tants d'arquitectes contemporanis, perquè hi veia el símbol d'una societat àvida, dominada per l'obsessió del guany, perduda en el vertigen de la lluita pels negocis. «Això no són edificis —escrivia—, són màquines, molins de diner.» Però, en un altre indret, tot i insistir sobre la mateixa idea amb igual intenció crítica, la sensibilitat amatent de James recollia les vibracions de poesia frenètica i grandiosa del món americà, que han cantat després tants poetes: «La llum prestava als gratacels, nus com són i excessivament carregats de finestres, una fugaç distinció. Recollien el sol i l'ombra a la manera de grans torres de marbre. No són de marbre, això no, però els dividendes llampeguegen, tremolen i brillen amunt i avall, en els llums elèctrics d'una festa perpètua. Llurs pues formaven com un rasplet monstruós per aplegar el Benefici.»

És cert que s'ha exagerat massa el «conflicte» entre l'impuls europeu i l'atracció americana en l'esperit de James. La conclusió dels crítics del «Hound and Horn» sembla molt més d'acord amb la realitat que la imatge

d'un James embadalit com un provincià davant el prestigi d'una cultura estrangera. No fou pas això, sinó un adepte de l'ideal goethià, un *Weltbürger*, o, com diu Edna Kenton, un gran ambaixador literari: «Amèrica, Anglaterra, França, Itàlia, Alemanya, Rússia... va voltar tots aquests països i els va incloure tots en la seva missió.»

Paul Morand va dir: «*Rien que la Terre.*» Henry James, molt abans que ell, havia constatat aquest fenomen de la meravellosa reducció del món deguda als grans invents contemporanis: fenomen que tant ha influït i ha d'influir les actituds literàries i també els aspectes més vastos de la cultura. Referint-se a la vella teoria segons la qual l'escriptor que no vulgui agrisar-se «ha de xuclar la saba de la terra natal», James remarcava que d'ençà dels temps de Dickens, Scott, Balzac i Hawthorne «la terra s'ha encongit ràpidament, fins a reduir-se, per a la imaginació, a les dimensions d'una taronja amb la qual podríem jugar, talment que emular la vella concentració localista, tan involuntària, tan natural per a un Dickens o un Balzac, resultaria un rar i, possiblement, un bell *tour de force*».

James obrí, doncs, el camí d'una literatura amplemment humana, enriquida en el contrast de sensibilitats i cultures diverses, amatent a tots els matisos: el camí que han fressat després, amb un altre pas i un altre estil, Morand, Valéry Larbaud, un bell nombre d'escriptors contemporanis. Però el *tour de force* a què es referí Henry James existeix en l'obra d'autors que arrelen profundament les seves novel·les en la realitat limitada d'un país, que en reflecteixen la gent, el paisatge, les formes de vida, i, partint d'aquesta concentració, assoleixen una visió de l'home en la seva realitat profunda, que transcendeix els límits geogràfics. N'és un bell exemple l'obra admirable de Ramuz, tan lligada al seu petit país de Vaud.

L'assaig més extens del número de «Hound and Horn» dedicat a James és de Richard P. Blackmur. Estudia els prefacs crítics escrits pel novel·lista «com una mena d'epitafis o una sèrie d'inscripcions per al més alt monument de la seva vida: l'edició de les obres completes publicada a Nova York, cara, sumptuosa, amb les cobertes de color de pansa».

Blackmur fa una anàlisi sistemàtica d'aquests pròlegs, que considera com la peça de crítica literària més sostinguda, més eloqüent i original que existeix. Però, sigui quin sigui el valor dels comentaris de James, considerats des del punt de vista de la crítica pura, el que és innegable és l'interès extraordinari que ofereixen a tot esperit curiós dels misteris de la creació literària i, en general, de la psicologia artística. Perquè James no solament organitza en els seus pròlegs, «gairebé amb l'encadenament precís d'una equació matemàtica», els principis derivats de la seva llarga experiència d'escriptor, sinó que emmiralla fidelment les primeres etapes del procés imaginatiu, el mecanisme recòndit que transforma un feble bri de realitat en una inesperada arquitectura.

Henry James hauria pogut inscriure al llindar de la seva obra aquell aforisme de Goethe: «L'art és l'art perquè no és la natura.» Ningú més contrari que ell al literal emmirallament de la vida que els naturalistes propugnaven. Per a James l'art era selecció, transformació i transposició de la realitat, elaboració de noves formes que corregeixin i perfeccionin les formes toques de la vida. Segons ell, l'art ha d'aclarir, ha de perfilar, «representant la vida alliberada de l'enterboliment i de la desorientació amb què és viscuda, donant-li una forma lúcida i intel·ligible». El seu esperit de tria i de transformació l'inclinava a no utilitzar mai íntegrament les anècdotes, els fets que la realitat li oferia, per dramàtics, per novellables que fossin. Ell mateix, en el prefaci a *The Spoils of Poynton*, explica aquest procés de

selecció, que implicava el refús implacable del doll primari de la vida. D'aquest doll, ell no n'accepta sinó una gota fugissera, l'única, entre tantes, que té el do màgic de fertilitzar la imaginació. «El que més es destaca en recordar aquella reminiscència —diu James— és el caràcter minúscul, en benaurades ocasions així, de la preciosa partícula... Això és el punt interessant del suggeriment esgarriat, del mot errabund, del vague ressò, al contacte dels quals la imaginació salta com si la punxés una cosa aguda: la seva virtut resideix en aquesta qualitat d'agulla, en l'aptitud de penetrar tan finament com sigui possible. És aquesta finor el que comunica el virus del suggeriment: *un poc més del mínim necessari esguerra l'operació.*»

James retreu l'anècdota que serví de germen a *The Spoils of Poynton*: el cas d'una bona dama del nord, sempre atesa i respectada, que es baralla tot d'una amb el seu fill en discutir la propietat del parament valuós d'una bonica casa antiga, que ha escaigut al minyó entre altres béns de l'herència paterna. Als primers mots d'aquella anècdota, el novel·lista reconegué de seguida, com a la claror d'un llampec, totes les possibilitats del petit drama que encarnà després en la seva obra. Però quan l'amiga, observant l'interès amb què l'escoltava Henry James, continuà explicant fets i més fets d'aquella pugna entre mare i fill, l'escriptor ens confessa «que tornà a veure la vida matussera en la seva estúpida tasca». Aquella abundor, aquella riquesa no li servien de res: bastaren els deu primers mots per a posar en marxa els rodatges misteriosos de la imaginació. La resta era cosa insignificant, baldera, inexpressiva. L'escriptor intenta estroncar aquell doll de fets per servir intacta la guspira, la «punxada» inicial. «És la petita cosa perfectament utilitzable —diu—; però ella l'escañarà al bressol, tot pensant, d'allò més satisfeta, que la bressa amb tendresa: li aturaré, doncs, el braç quan encara s'hi és a temps.»

Una vegada rebut l'impuls inicial, del germen del qual surt tota l'obra, quina cura tenaç en l'elaboració,

quina duríssima tasca! L'esquema de cada novel·la era perfilat delicadament abans d'emprendre l'obra: els detalls essencials eren previstos, matisats. Algú havia dit que els prefacs de l'edició definitiva, en els quals James indica el procés de preparació crítica de moltes de les seves novel·les, al capdavant eren escrits *post factum*. Però en el fascicle de «Hound and Horn» es publica un document preciós que demostra quin grau de maduració exigia James als seus esquemes abans de començar pròpiament a escriure una obra. Es tracta del «projecte de novel·la» que li serví per a *The Ambassadors*, un dels llibres més famosos de la seva darrera època. La semblança entre aquest projecte i el prefaci que James escriví per a l'edició definitiva és evident. El document, fins llavors inèdit, «demostra —diu Edna Kenton— que en el cas de James el procés crític no solament precedia la creació, sinó que formava part integrant de la creació mateixa».

En la tècnica de James trobem un significatiu exemple de l'aspra lluita de l'artista, del treball humil i tenaç que prepara les il·luminacions instantànies, les grans intuïcions creadores. El seu cas confirma la tesi d'Eugeni d'Ors segons la qual la inspiració no és sinó una recompensa de la tasca obscura i pacient de l'inventor o de l'artista. Una cosa semblant digué Cocteau: «Jo, i els que en aquest punt coincideixen amb mi, no esperem pas que la inspiració ens visiti. L'home que treballa del matí al vespre (tant si és poeta com manyà) per produir una determinada cosa tard o d'hora trobarà allò que cerca.» I Alain observà també que un poeta insignificant, estretament preocupat de la seva glòria, respondria al crític que li preguntés si ha treballat gaire: «No; he cantat com un rossinyol.» En canvi —diu—, Miquel Angel parlaria de marbre, d'encàrrecs i projectes, de geometria i d'anatomia. I Bach explicaria els problemes de la fuga, les regles rigoroses que l'artista s'imposava.

James va escriure en *The Tragic Muse*: «Vaig posar-m'hi amb esmerç pacient i acuradíssim que no reconeixera ningú.» L'artista maldava pacientment fins que do-

nava a l'obra el que ell anomenà «l'encant coercitiu de la Forma». Alludint a les dificultats de presentar un cert personatge de *Portrait of a Lady*, alhora ingenu i intelligent, James recalcava que, en afrontar els problemes més complexos d'una obra, l'artista sent «com un bell incentiu», com un deliciós turment, i desitja el risc màxim que permet cada avinentesa.

Aquest lent paladeig dels problemes és també evocat en un passatge del «projecte de novel·la» que li serví per a *The Ambassadors*. Es refereix a la senyora Newsome, un personatge que no apareix directament en la novel·la i és només presentat com un reflex. «Tot i que es tracta d'un vívid element de l'acció —comenta James—, tractem la seva presència i la seva personalitat només com una influència, només en la seva forma delegada, representada; i, naturalment, no hi pot haver res més interessant des del punt de vista artístic que aquest petit problema de mantenir-la sempre fora, sempre absent, però sentida sempre.»

Henry James trobava, doncs, una compensació i un gaudi en els obstacles mateixos: li plaïa una matèria resistent perquè es refiava de la seva tècnica infal·lible. Els moments de màxima lucidesa, els moments, diríem, en què la tècnica esdevé inspiració, suscitaven en el seu esperit com una mena d'èxtasi. Un d'aquests moments feliços de l'experiència creadora fou descrit amb mots de bellesa vehement pel mateix James, en unes notes de treball que Percy Lubbock esmenta en el seu pròleg a les cartes del novel·lista: «Parlem, parlem —diu—, bell company, oh procés paradisiac, aquietador..., amb totes les altes i sanes forces del temps sagrat lluitant per tu a favor meu. Deixa'm provar suaument, pacientment, sense inquietud ni febre, com en els antics mesos encantats. S'entreveu només, només brilla i tremola, *mas*sa bell i massa ple d'interès; només penja allí, massa ric, massa abundós, amb un excés de riqueses per donar i per pagar; només es presenta d'una manera massa admirable i vívida...»

Chesterton, que fou un dels crítics literaris més aguts

del nostre temps, en el seu estudi *The Victorian Age in Literature* alludia a la complexitat que caracteritza de vegades l'estil de James i que inspirà les divertides paròdies de Max Beerbohm. Segons Chesterton, podria anomenar-se «estil refrenat» o «estil de cursa d'obstacles», en el qual el lector va trepitjant contínuament comes i clàusules relatives, i on cal sospesar acuradament el contingut per evitar d'atribuir-li un sentit més ample que el sentit que té en realitat. Però —afegeix— la sàtira de Beerbohm, tot i que era amical, resultava, en certa manera, injusta. Oblidava, en el seu conjunt, l'estructura artística de les obres de James, que és no solament elevada, sinó atrevida. Segons Chesterton, aquestes virtuts es veuen més clarament en els contes. En les novel·les, el lector (o almenys un lector, precisava Chesterton) es fatiga observant que tots els personatges es tracten entre ells d'una manera que en la vida real implicaria una tensió intel·lectual impossible.

CHESTERTON I LA DUBTOSA FOLLIA DE BLAKE

No ha estat gaire comentat l'estudi de Chesterton sobre Blake. És un dels seus llibres primerencs: va publicar-lo Duckworth el 1910 en The Popular Library of Art. Pel fet d'haver-se inclòs en aquesta sèrie, l'autor es refereix extensament a Blake com a artista gravador, però també analitza l'obra poètica i la personalitat complexa i desconcertant de l'autor dels «llibres profètics».

Com sempre, un dels atractius que ofereix la crítica chestertoniana és l'abundor de paradoxes i l'estil intensament imatjat. En aquest punt de les imatges, Chesterton recorda la crítica literària de Thibaudet, sovint inclinat a comparances d'una sorprenent vivacitat, que aclareixen matisos quan el crític fa consideracions abstractes. Chesterton començà el seu llibre *The Victorian Age in Literature* recordant que un sector d'una llarga i esplèndida literatura pot ser tractat de dues maneres:

pot dividir-se com quan un talla un pastís de groselles o un formatge de Gruyère —segurament Chesterton volia referir-se al formatge d'Emmenthal—, prenent les groselles (o els forats) tal com vénen, o bé dividir-lo a la manera com un serra la fusta: seguint la direcció de les vetes. El llibre sobre Blake és divertit, sovint subtil i, encara més sovint, contradictori.

Follia?

Un dels temes que donen a Chesterton ocasió a les opinions contradictòries és el problema de la «follia» de l'artista-poeta. El crític tan aviat ens diu que Blake era foll com que no ho era. En un punt observa que, si consideràvem desequilibrat aquell visionari, hauríem de fer girar la clau de l'hospital psiquiàtric després de tancar-hi tots els místics de la història. Però en un altre passatge declara precisament: «Dic que era foll perquè les seves visions eren autèntiques.» Després fa una excepció. Observa que, en el cas de Blake, només es tracta d'un desequilibri parcial: el compara amb un vell roure anglès ben arrelat, per bé que l'ha deixat mig mort l'abraçada de l'heura. També li recorda una arcada romana mig esfondrada: «... però el que en queda —afegeix— és certament romà.» Chesterton troba, encara, dos altres curiosos diagnòstics. L'un assegura que el poeta no era foll, perquè la part d'ell que es podria considerar enfollida *no es pot dir que fos Blake*. I, en una conclusió, addueix, en canvi, com una prova de desequilibri la repetició d'una certa frase obsessiva, sempre la mateixa, escrita en deu poemes diferents sobre temes del tot diferents, quan, en rigor, no tenia cap connexió aparent amb cap d'aquells poemes. «No hi havia —comenta Chesterton— cap raó especial per a escriure-la ni tan sols una vegada, però la va escriure un cop i un altre cop. Això és el que jo anomeno un punt de follia en la ment.»

Mona Wilson, autora d'una excel·lent biografia crítica

de Blake, hauria apartat aquesta observació com una insignificant anècdota. Segons ella, cap dels amics íntims del poeta no el considerà psíquicament malalt. Diu que qualsevol lector amatent de les seves cartes hi sentirà la veu autèntica de l'home i hi trobarà la seva essencial sanitat, a desgrat d'excentricitats i estranyeses. Però no em sorprendria que pogués interessar els entesos algun dels diagnòstics pessimistes que ens proposà Chesterton.

Entre els versos que Chesterton també considerà un símptoma alarmant, esmenta aquest díptic:

*Qui la ira en un bou ha despertat
mai no serà estimat per una dona.*

El crític compara aquesta absurda conjunció d'idees amb les que eren freqüents en les *Bob Ballads* de Gilbert, que tant enriolaven els espectadors. «No hi pot haver res més gilbertià —diu— que aquesta idea segons la qual l'èxit d'un senyor en la societat de les dames depèn de si, en una ocasió o altra, ha irritat lleugerament algun bou.»

La mitologia blakeana

Chesterton defineix amb encert el que caracteritza les imaginacions mitològiques de William Blake. Tot i que la seva expressió no era solament obscura, sinó densa, la seva opinió no era solament clara, sinó aplomada. I conclou amb una imatge molt chestertoniana: «Un pot tenir una idea més aviat vaga de les relacions entre Albió i Jerusalem, però Blake n'està tan segur com el senyor Chamberlain de les relacions entre Birmingham i l'Imperi Britànic.»

El rigor crític amb què Chesterton subratlla la dificultat, l'obscuritat essencial de la cosmovisió blakeana, semblaria, d'antuvi, massa dur. Diu que Blake tenia el més comprensiu esquema de l'Univers que es pugui ima-

ginar, sinó que ningú no és capaç d'entendre'l. El dic-
tamen podria considerar-se exagerat si es recorda que
diversos estudiosos han arribat a destriar, en l'enorme
massa dels llibres profètics, les línies, més o menys
boiroses, de la mitologia blakeana. Recollint les conclu-
sions d'aquests especialistes, Grierson, crític erudit i
rigorós, formula breument l'esquema amb què el poeta
intenta esbrinar «l'enigma de la vida, la contradicció
fonamental en què es veu mesclada la vida, contradic-
ció emmirallada en els *Cants d'innocència* i els *Cants
d'experiència*, i que consisteix en el fet que l'esperit de
l'home està profundament dividit contra si mateix...
L'home no és el que fou, ni el que pot ser encara, quan
hagi traspassat el portal de la mort».

Chesterton, que recalca tant l'obscuritat dels llibres
profètics, potser no es fixà prou en els llargs passatges
de claredat i poesia que contenen. Parlant dels gravats
de Blake, observà el seu radical antiimpressionisme, la
precisió, l'aplom del dibuix. La forma, en aquests gra-
vats, substitueix —diu— l'atmosfera. Chesterton veié en
l'àngel de cap per avall que il·lustra *Philander's Dust*
(1796) la bellesa d'un atleta grec. Aquesta línia segura
caracteritza també els versicles dels llibres profètics en
els seus moments més clars:

Et cantaré acompanyant-me amb el dolç llaiüt, i et mos-
[traré vivent tot el món,
on totes les volves de pols alenen la seva alegria.

O bé:

*Primer Milton, va veure Albió damunt la Roca dels anys,
estès amb pallidesa mortal, fred com la neu, cobert de*
[tempesta,
*forma gegant de perfecta bellesa, estenallada al roquer
en mort solemne: la mar del Temps i l'Espai com un*
[tro ressonava
contra les roques, que eren totes cobertes amb herbatges
[de mort.

El poeta que escriví aquests versicles tràgics també sabé veure delicioses multituds zoològiques o humanes en la florida d'un parc londinenc:

Oh, quina gentada semblaven les flors a la ciutat de
[Londres!
S'asseuen a colles i escampen la seva resplendor.
Brumien allí multituds, però que eren anyells bé dirieu,
milers de minyons i de noies alçant les mans innocents.

Un historiador de la literatura tan rigorós com el professor Grierson afirmà que la veu de Blake era més apassionada que la de Wordsworth i més quintaessencialment lírica que la de Shelley. Eliot va fer reserves a certs moments en què no resulta gaire feliç en l'obra de Blake el maridatge de la poesia amb la filosofia, però trobà en els seus versos el que ell anomena «la singularitat de la gran poesia», i que es troba (per bé que no pas sempre) en Homer i Esquil, en Dante i Villon, i, profunda i amagada, en l'obra de Shakespeare. Amb raó diu Chesterton en el seu estudi que quan Blake s'equivocà fou com a intel·lectual, no pas com a poeta. La pàgina que el crític dedicà a la mort de l'autor dels *Cants d'innocència* és una de les més colpidores del llibre. Chesterton ens recorda que Blake tingué una mort joiosa: «Fou en els seus últims moments en aquell meravellós món on encara el blanc és un color. Hauria picat de mans davant un borralló de neu, com si fos les blanques ales d'un àngel, al bell instant en què a ell li venia, tot d'una, la blancor de la mort.»

EL GEST I LA PARAULA

Rellegint *Plays and Controversies*, de Yeats, volum que conté comentaris sobre el moviment teatral de principis de segle i també algunes obres dramàtiques del poeta, he recordat els recitals que, ja fa molts anys,

Berta Singermann donà a Barcelona. I n'he recordat especialment l'originalíssim preludi. Abans de declamar el primer poema, Berta executava una difícil i més aviat llarga operació transitiva. L'expressió del seu rostre es transformava lentament, subtilment; podríem dir que s'intensificava, que es trasmudava fins a assenyalar inequívocament el pas d'una frontera, la que separa el món de la prosa del món de la poesia o, com deia Turguènev, aquell límit, impossible de definir, enllà del qual té el seu estatge la bellesa. Els braços no es movien, però sí —d'una manera gairebé imperceptible— les mans. I l'expressió dels dits era eloqüent com la del rostre: com un lleu brancatge, també acusaven el pas del vent sagrat. I transformada, transfigurada, la recitadora deia llavors el primer vers del poema.

També Yeats parla en el seu llibre del gest i de la immobilitat dels actors, que precedeixen la paraula o es lliguen amb la paraula. Comentant una memorable representació de *Phèdre* per Sara Bernhardt i De Max, diu que observà llargs períodes en què els actors s'estaven drets, immòbils. El poeta aplicà a les seves observacions el mètode estadístic o matemàtic que s'utilitza de vegades en certs estudis d'estilística o de lingüística: diu que en una ocasió comptà, i molt a poc a poc, fins a vint-i-set abans que a l'escenari, on hi havia un bon nombre d'actors, algú gosés, per dir-ho així, moure una parpella. Yeats afegeix que aquests períodes estàtics eren generalment més curts, però sovint va tenir temps de comptar fins a disset, divuit o vint abans que el moviment tornés a l'escena. «I vaig observar també —comenta— que els gestos tenien una progressió rítmica. Sara Bernhardt mantenia una estona les mans juntes, per exemple, sobre el pit dret, i després potser les canviava de banda, inclinant el mentó fins a tocar-li gairebé les mans; i passada una bona estona, separava les mans i n'avançava una... En una llarga escena, De Max, que era tan bon actor com ella, no alçà mai la mà fins a una alçada superior a la del colze. I només en els moments en què culminà l'emoció arribà a posar-se la mà al pit.

Darrera d'ells hi havia un grup d'homes, vestits de blanc, que no es movien gens, i el conjunt de l'escena tenia la noblesa de l'escultura grega i una extraordinària realitat i intensitat.»

Per a Yeats, el gran problema era que el gest acompanyés la paraula sense rivalitzar-hi, i afegia, maragallianament, que el delicat moviment de la paraula és el principal ornament de la vida. Hauria volgut per als seus drames lírics els moviments, els ritmes que semblen enlairar-se a la imaginació sorgint d'una vida més profunda que la d'una ànima única i solitària.

Bona part dels criteris de Yeats sobre el teatre han estat adoptats en aquests últims temps. Així, la tendència a la simplicitat, a la sobrietat de la presentació escènica. Proposava —ja l'any 1902— com a fons de l'escena una cortina d'un sol color, una decoració que recordés el simple fons d'una fotografia. «Potser —afegia— podrien posar-s'hi algunes formes boiroses si calia suggerir un bosc o una muntanya.»

REFLEXIONS SOBRE YEATS

Marià Villangómez ha afegit un nou recull a la seva ja llarga sèrie d'excellents versions de poesia francesa i anglesa: *Trenta-quatre poemes*, de W. B. Yeats. És un llibre presentat exquisidament, com tots els de les Edicions dels Quaderns Crema. Llegint la introducció, que, tot i la seva brevetat, conté la informació biogràfica essencial i dóna una idea molt clara de l'evolució poètica de Yeats, he pensat com eren de discutibles els principis del que s'anomenà «nova crítica», sorgida fa uns cinquanta anys als Estats Units, i que també va tenir alguns adeptes a Europa. Segons aquesta escola, la utilització de la biografia és completament inútil per a la valoració crítica adequada de l'obra. Només l'obra interessa, l'obra sola, nua, independent, no lligada a l'anècdota. Però Yeats és d'aquells autors que reclamen

una ampla documentació biogràfica si volem interpretar rectament la seva poesia, els seus drames lírics, la seva obra tan diversa, de vegades tan contradictòria.

En classificar Yeats, en gairebé totes les seves etapes literàries, com un poeta simbolista, els crítics exposen una veritat òbvia. Yeats creà constantment símbols: la torre (inspirat en la d'un petit castell normand que adquirí el poeta), l'arbre, la dansarina, el cigne, el rusc... Però fóra equivocat atribuir aquesta tendència a un simple reflex de la poesia simbolista francesa. Si llegim la seva biografia, veurem que, quan el poeta irlandès ja s'expressava amb símbols, dominava molt poc la llengua francesa, i Baudelaire, Verlaine i Mallarmé eren simples noms per a ell. No triga, però, a conèixer-ne l'obra, sobretot gràcies a les versions del seu amic Arthur Symons, especialitzat en el simbolisme. Stewart, un dels millors comentaristes de l'obra de Yeats, puntualitza que el poeta adoptà el procediment dels simbolistes francesos, però amb finalitats que eren radicalment seves, «i arribà finalment a aquella concentració i síntesi d'efectes màgics i estètics, substancialment diferent de la dels simbolistes francesos, que marca un punt molt alt en la seva poesia». L'obscuritat és un aspecte que Yeats no derivà pas del simbolisme francès. La tendència a l'expressió secretívola, misteriosa, s'acusa ja als inicis de la seva obra, i mai no abandonà del tot el credo poètic que podria resumir-se en aquells mots seus: «... pensament amagat en pensament, somni en el somni.» Una mica a la manera de Jung, Yeats creia que la nostra memòria forma part de la «gran memòria» de la natura, i que aquesta gran ment pot ser evocada amb símbols. S'ha dit que l'afinitat entre el poeta i el fetiller era en les tertúlies de Mallarmé només una refinada metàfora. Però les experiències de percepció extrasensorial que tingué Yeats en la seva joventut l'inclinaren a l'ocultisme, a l'esoterisme, a exaltar els seus encontres amb els «esperits elementals». Ben sovint aquest aspecte tenyeix la seva poesia.

Ja en la maduresa, en col·laboració amb la seva mu-

ller, que era mèdiu, el poeta va fer provatures d'escriptura automàtica. D'aquests assaigs, en resultà el llibre en prosa *Visió*; no sé, però, si Yeats intentà usar l'escriptura automàtica per a l'elaboració de poemes. En tot cas, segons confessió pròpia, reforçada pel testimoniatge dels seus manuscrits, sabem que la composició de poemes fou sempre per a Yeats lenta i difícil. Tot un llibre, *Entre línies*, ha estat dedicat a l'estudi de les innúmeres vacil·lacions, correccions i variants dels seus esborranys, i els crítics s'han referit a la reelaboració completa d'alguns dels seus poemes més famosos. Yeats mateix comentà en vers l'ardu esforç que implica la creació poètica:

Vaig dir:

*Fer un vers potser pot costar hores,
però si el pensament no semblés d'un instant,
no res seria el nostre cosir i el descosir,
Més valdria posar-se agenollat,
fregar un terra de cuina i rompre pedres
com un vell mendicant, en bon temps o mal temps;
car enllaçar sons dolços
és un treball més dur que tot això.¹*

En totes les fases de la seva poesia, Yeats va ser un mestre en l'enllaçament de sons dolços. La seva música verbal, tan nova i fascinant com la dels versos més eufònics de Mallarmé o la d'alguns poemes que Valéry va incloure en el seu recull *Charmes*, explica que, sotmesos al seu encanteri, acceptem de vegades proposicions molt discutibles d'alguna de les seves «mitologies privades», entre les quals es destaca el «sistema» que recollí en el seu llibre *Visió*, un sistema astrològic basat en les fases de la Lluna. Yeats en derivà tota una tipologia humana i una interpretació cíclica de la història.

Entre els poemes primerencs, inspirats no pas en

1. Els versos citats en aquest article no són de poemes inclosos en la tria de Villangómez.

una mitologia privada, sinó en les antigues llegendes d'Irlanda, Joyce, que llavors tenia vint anys, destacà «Qui va amb Fergus?», i declarà que era la cançó més bella que s'havia escrit al món. Fascinat per l'eufonia i les imatges del poema, hi posà música perquè accedís plenament a la seva condició lírica i els versos mitològics poguessin cantar-se talment com ho feien els poetes antics:

*I el cap no tombis ja, pensant
en l'amargant misteri de l'amor,
car els carros de bronze mena Fergus
i comanda les ombres dins el bosc,
la sina blanca de la mar ombrívola
i els estels errabunds i escabellats.*

D'aquesta antiga mitologia del seu país Yeats passà a una mitologia derivada de la lluita per la llibertat d'Irlanda, a un mite de «terrible beutat». Era, podríem dir, un mite sorgit del realisme històric. També en aquest punt ens és útil la biografia del poeta, que visqué conjuntament les vicissituds de la pàtria angoixada i l'amarguesa d'un amor frustrat. Certes reticències de Yeats davant el moviment irlandès s'expliquen, en part, per una doble circumstància. El poeta era adversari de tota revolució violenta, sentia l'atracció d'una societat ordenada, de rels aristocràtiques, que en algun poema seu caracteritzà amb els mots «costum» i «cerimònia»; per altra banda, l'inquietava el risc que corria Maud Gonne, la seva estimada, ardent activista de meravellosa beutat. Com diu un vers de Yeats, en passar Maud pels carrers, gloriosa com un núvol de flama, tallava l'alè als vells i als joves.

El pas del temps inexorable, tema reiterat en molts poetes —un dels grans temes, deia Ramuz, amb l'amor, la mort, les coses de sempre— inspirà a Yeats belles imatges. Algunes tenen una tràgica plasticitat:

*Els anys, com uns grans bous, el món trepitgen,
els segueix Déu, pastor que els mena,
i llurs peus em destrossen tot passant.*

Altres vegades, el sentiment de la transitorietat, que inspirà també a Leopardi versos inoblidables, dóna a la poesia de Yeats una tonalitat elegíaca, com una mena de resignada tristesa:

*Tot el que estima el cor de l'home
un dia dura o un instant:
plaer d'amor l'amor allunya,
el pinzell crema els somnis del pintor;
cria l'herald, el soldat passa,
glòria i poder se'ls fon així:
tot el que en ser de nit flameja
reïna d'un cor d'home ho va nodrir.*

Per damunt del pessimisme i les contradiccions del poeta, a través del realisme sarcàstic de les cançons de *L'escala de cargol* i malgrat la ira que li inspirà la vellesa (per a ell —deia— era «com un abonyegat pot de llauna penjat a la cua d'un gos»), la impressió que ens deixen, en conjunt, la seva poesia, els seus drames i els seus comentaris en prosa és positiva. Amb raó apunta Stewart com a conclusió derivada d'algun dels poemes més significatius de Yeats que «la veritable saviesa consisteix en l'acceptació d'allò que és concret en la vida, de l'irreductible misteri de l'univers com a teatre alhora de l'ésser i de l'esdevenir». El poeta, diu també Stewart, sabé trobar joia i afirmació enllà de l'última frontera del desengany. En uns versos que, posats en català, tenen una curiosa tonalitat carneriana, Yeats sembla resumir aquest caire lluminós de la seva visió:

*Com arc recargolat són els meus braços:
la bellesa, però, hi va reposar.*

FRANCIS JAMMES,
DAVANT EL MIRACLE DE LA VIDA

Mario Praz va escriure en *La casa della Fama*: «Mort o transfiguració: l'obra d'art no resta mai tal com va néixer.» O els gustos nous la rebutgen, i és una obra morta, o bé les interpretacions successives en trasmuden el fons originari. La poesia de Francis Jammes tenia, en la meua juvenesa, el màxim prestigi. Penso que va influir una fase de l'obra de Juan Ramón Jiménez; Guerau de Liost llegia i admirava els poemes de Jammes; Maria-Antònia Salvà ens oferí una admirable versió rimada de *Les Géorgiques chrétiennes*; i, si no em falla la memòria, Díez-Canedo figurà entre els seus traductors castellans. Recordo que amb Jaume Bofill i Ferro havíem projectat, quan teníem poc més de vint anys, visitar a Orthez, en terres de Bigorra, l'autor de *Le deuil des primevères*: llavors hi vivia amb la seva mare. En vam parlar diverses vegades, però el projecte no arribà a realitzar-se, i em fa una gran recança que fos així.

Ara he rellegit aquells poemes, i he procurat esvair, suscitant en mi un vent de fredor crítica, l'admiració d'anys enrera. No he trobat pas que sigui una lírica per a l'oblit. D'antuvi, m'ha sobtat veure els versos de Jammes tan tendrament lligats al seu país nadiu. En reflexionen la llum, el paisatge, les masies, la gent. Veiem el dia en què el poeta va néixer:

*La gent resava a la cambra on, Déu meu,
al teu dia diví naixia, mentre als rasos
de la Bigorra blanca, amb torrents blaus,
els pastors, poc a poc, menaven a l'altura
rossos ases nuosos i ovelles fent grans bels.*

Hi ha en la poesia de Jammes la presència majestuosa de la muntanya i també la gràcia de les flors menudes:

*L'ull daurat de la prada és el ranuncle
i el miosotis és l'ull blau del riu.*

Molts d'aquests versos ens farien pensar en la poesia de Guerau de Liost o de Josep Sebastià Pons, també tan lligada al país que estimaven. No hi pot haver, per exemple, una anotació més pròxima a la visió de l'autor de *Cantilena* que els versos on Jammes evocà la tonalitat austera del paisatge matern:

*Aquest és el país pobre i vell de la mare,
on la terra endurida les olives amargues
a la griva ofereix i a l'oriol.*

Però la seva observació de les petites flors amagades també recorda l'entusiasme, la reverència amb què les cantà Blake, gairebé com si es trobés davant d'una realitat sagrada. En el darrer hemistiqui d'aquesta visió jammesca del dia naixent, la imatge no pot ser més blakeana:

*Reprèn la vida. Mira: les herbes més petites
comencen a mostrar-se una a una. Heus ací
l'euforbiàcia d'or, i la blava verònica i la molsa.
No se senten pas gens. Llur veu és la rosada.*

No hi ha en aquesta poesia una tendència a l'evocació difusa i vaga, sinó un realisme destriador, precís, una mena d'exactitud pictòrica:

*El cel boirós foraden unes blavors com d'aigua,
d'on ratlles travesseres cauen sobre el pujol.*

O bé:

*Hi serem just a l'hora roja, quan els migdies
als cloquers camperols mouen les ales blaves.*

El poeta anota que el llimac argentat ha travessat el camí, que la falguera s'inclina, feixuga d'aigua, i que les bardisses han fet caure la seva pluja damunt el coll de les noies.

Al costat d'aquest localisme líric, hi ha en la poesia de Jammes una coloració exòtica que prové dels records colonials dels seus avantpassats. De petit, el poeta dormia damunt una arca de mariner: havia estat d'un oncle seu, que traspassà la mar tempestuosa tornant de les Índies. L'avi patern de Jammes es deia Jean-Baptiste; era metge, i havia anat a cercar fortuna a un d'aquells països «on les flors són grosses com campanes, les onades agafen un color de flama de sofre, les fruites tenen un gust estrany i les noies són geloses i franques». El poeta afegeix en les seves memòries: «Llargament he mirat, en un xal florit de la meva àvia, estremir-se la seda de l'oceà guadalupenc.» En un poema ens diu:

*Sí, torno a veure l'avi, seguit de les cosines,
pel carrer gran de Saint-Pierre de Martinique...*

La visió que té Jammes del seu pare és més colpidora. L'imagina a l'illa de Guadalupe, on s'embarcà per anar a França, i el veu amb barret de copa alta i un vestit amb botons d'or: «El veig clar en unes tan suntuoses tenebres, que la mort sembla ja decantar els seus vels enigmàtics i restituir-me'l.»

Paul Léauteaud definí el tret més característic de l'obra de Jammes quan es referí, en *Poètes d'Aujourd'hui*, «al jove escriptor que ha refrescat de simplicitat la poesia francesa». Per a Henri de Régnier l'estil de Jammes és «una barreja de precisió i de *gaucherie*, l'una natural, l'altra volguda». Indubtablement, un estil tan acostat al llenguatge col·loquial donà a la lírica francesa unes possibilitats d'inesperada música, una frescor i una flonjor que no eren freqüents en la llarga tradició —o esclavatge— de l'alexandrí. Aquesta forma poètica assolí un dels seus cims més alts quan Malherbe escriví aquell díptic perfecte, digne de ser gravat en marbre:

*La moisson de nos champs lassera la faucille
Et les fruits passeront la promesse des fleurs.*

Jammes trencà, en certa manera, aquesta perfecció i donà sovint als seus alexandrins una entonació lleugera de conversa, un aire *naïf*. És llavors quan resulta més intraduïble. S'encarà amb el defecte que Leopardi atribuïa a la llengua francesa: el risc de la «geometrització», que el poeta italià considerava tan nociva per al llenguatge poètic. Però de vegades la ruptura formal resulta excessiva. No és pas en el *flou* de l'alexandrí, en una graciosa indecisió rítmica, sinó en una deficiència mètrica. És el vers coix que desentona en una seqüència ben mesurada: «*Aujourd'hui le souvenir de mes chagrins est moins amer.*» Aquestes ruptures, no gaire freqüents, les *gaucheries* a què es referí Régner, no penso pas que fossin *volgudes* en el sentit d'haver estat elaborades amb plena consciència operativa; diria, més aviat, que eren *acceptades*. Jammes devia ser un poeta «inspirat», i probablement es resistia, en aquests casos, a rectificar el primer doll de la seva intuïció per adaptar-lo a l'estructura general del poema. Per altra banda, trobem en els seus alexandrins moments de virtuosisme. Hi ha rimmes internes: «*Tu désengourdiras ton bras lisse qui glisse*», i també algún joc on la rima interna es complica amb el contrast semàntic de dos mots d'igual so: «*C'était comme un printemps qui aurait été l'été.*»

Un dels llibres de Francis Jammes duu aquest títol: *Le triomphe de la vie*. Aquest vitalisme, l'admiració que li inspirava el miracle de la vida, li va fer imaginar el Paradís com una nova versió sublimada, incorruptible de la realitat terrenal:

*Als Camps de benaurança tot ens serà tornat,
fins el grill més menut i la petita móra...
Seran grossos els fruits...*

Aquesta idea del Més Enllà dictà a Jammes un dels seus millors poemes. Inclòs en *Clairières dans le Ciel*,

peces escrites del 1902 al 1906, duu per títol: «En Dieu». S'adreça a Eugénie de Guérin i recorda la casa de Cayla on ella va viure amb el seu germà Maurice. Veu, ja en la claror eternal, la cleda, el bosquet, Maurice, la sala solemne. El poeta recorda aquells «cels d'abril, amb venes com d'una àgata blava», i també la neu primerenca:

*Cara Eugènia, damunt aquesta neu hi havia
les petjades que deixen els ocells, i he posat
el meu pas sobre els passos fets delicadament.*

En el poema, els sants veuen encara renéixer, per no marcir-se mai més, els iris que ornaven el lleu capell d'Eugénie.

APOLLINAIRE, AVUI

En la Jornada Guillaume Apollinaire, organitzada per la Universitat de Berna a la tardor del 1981, amb motiu del centenari del naixement del poeta, es comentà el canvi que ha sofert la imatge de l'autor d'*Alcools*. Se l'havia tingut per un fantasiós i un mistificador sentimental i artista, per un Don Joan víctima de l'etern femení, però, des de fa uns dotze anys, la publicació de documents inèdits ha originat un altre concepte del poeta. «Ens hem tornat sensibles —comentà Eldeldinger— a la unitat, a la coherència de l'escriptura i de la temàtica. Si abans es llegia la "Chanson du mal aimé" com una evocació de les trifulgues sentimentals del poeta, avui cal reconèixer l'error d'aquesta perspectiva biogràfica. Apollinaire no visqué una ruptura tràgica amb Annie Playden, per bé que el poema és, en realitat, una projecció, una recreació de fets viscuts que neutralitza el passat. És un factor essencial de la poètica d'Apollinaire lliscar del que és real al que és imaginari.»

En aquest poema, l'amor té una mena d'atracció trista, ombrívola. El poeta defineix l'estimada com

«l'ombra endolada d'ell mateix». Però tot seguit evoca la primavera:

*L'hivern és mort tot ple de neu
Els ruscos blancs prou els cremaren
Al cor dels jardins dels vergers
Els ocells canten a les branques...*

I en l'abril lleuger, el poeta continua rumiant la pena d'amor, de l'amor excessiva:

*Oh amor meva t'he estimat massa
I ara tinc massa sofriment
Desembeinades set espases*

Són set espases de melangia, són clares dolors sense cap calmant; la follia vol raonar, per a dissort del poeta, i ell ens pregunta: «Com voleu que pugui oblidar?» La descripció de les set espases, a alguna de les quals dóna un nom, és un dels passatges més colpidors del poema. La cinquena es diu Sainte-Fabeau:

*Es un xiprer sobre una tomba
On s'agenollen els quatre vents
I cada nit és una flama*

En el ritme, en les imatges, «La chanson du mal aimé» recorda sovint els poetes francesos de l'Edat Mitjana, especialment Charles d'Orléans. És un medievalisme passat pel simbolisme i on el surrealisme —com ja han dit els crítics— s'insinua de manera inequívoca.

En el poema «Les colchiques» trobem com un símbol de l'ambigüitat de la vida, feta alhora de bellesa i de traïdores metzines:

El prat és verinós, però bell a l'autumne

Les flors de metzina tenen, diu el poeta, el mateix color de les parpelles de la seva estimada.

De vegades, mitjançant un joc que sembla intranscendent, el poeta planteja el torbador problema de la identitat, confirma la dita de Guido Piovene, segons la qual «l'artista és per a si mateix un misteri»:

*Un dia
Un dia que m'esperava a mi mateix
Em deia Guillaume ja és hora que vinguis
Perquè a la fi sàpiga qui sóc
Jo que conec els altres*

El joc continua, i el poeta busca el seu cos entremig de les blanques gernacions que passen en un llarg seguici. Porten bocins del cos esmicolat d'Apollinaire, i proclama en aquesta paràbola el fet de la «disponibilitat», tan ben definida per Keats, que és característica essencial del poeta, el do de la compenetració, de la confusió amb els éssers i les coses:

*Em van bastir a poc a poc com qui enlaira una torre
Els pobles s'apilaven i jo vaig comparèixer
Format per tots els cossos i les coses humanes*

El sentit de la realitat múltiple, inquietant, exòtica, és un dels temes preferits d'Apollinaire. Coneix —diu— gent de tota mena, de destins divergents:

*Indecisos com fulles mortes
Amb ulls com focs mal apagats*

Viatger, veu l'ombra dels xiprers al clar de lluna i escolta, quan declina l'estiu, un ocell llangorós i sempre irritat, «i l'eterna remor d'un riu ample i ombrívol». El tema del que ell anomena «la vida variable» és ben freqüent en els seus versos. Hi passen gent de circ, el lladre foraster, l'hetera de Colònia, l'emigrant que ha sentit en els seus cabells els llargs besos mullats de l'oceà, la dama d'Amsterdam amb llavis de flor, el Rin embriac on s'emmirallen les vinyes, la funesta Lorelei, les nebu-

loses, Thomas de Quincey bevent l'opi —«verí dolç i cast». Hi trobem esmentats París, Vancouver, Hyères, Maintenon, Nova York, les Antilles. Hi veiem premonicions de la ciència futura:

*Pregoneses de la consciència
Us exploraran demà
I qui sap quins éssers vivents
Han de treure d'aquests abismes*

I al cor de la realitat múltiple i enigmàtica, el poeta té consciència de l'ardidesa de la pròpia aventura i es complau en els guanys de la seva arriscada exploració:

*I jo he escrutat el que ningú
No gens imaginar podria
I he sospesat moltes vegades
Adhuc la vida imponderable
Amb un somriure puc morir*

La poesia d'Apollinaire és, doncs, ben sovint, fins i tot en els seus moments més lírics, una poesia narrativa. Hi ha moltes vegades un joc, un diàleg entre la tristesa i l'humor, i també com una frenètica pullulació vital, que ve a compensar la melangia implícita en el pas del temps implacable:

*Tot és més trist que en altre temps
Tots els déus de la terra envelleixen*

Si, segons el poeta, en la veu de l'arbre es plany l'univers, Apollinaire constata l'aparició d'uns éssers nous, que sorgeixen «*trois par trois*».

Poesia elegíaca, melangiosa, però també exaltada, embriagada, enlluernadora, com moguda per una dolça follia. A moments, el seu verb pretén d'expressar una realitat simplement imaginada, sense cap vincle amb les coses que ens volten:

No canto pas el món ni els altres astres
Canto les possibilitats de mi mateix fora d'aquest món
[i dels astres]
Canto la joia d'anar errabund i el plaer de morir-ne

El que és cert, però, és que Guillaume Apollinaire ha cantat com pocs el nostre món, i els astres, i l'enigma de l'home, i l'horror de la guerra (que evocà amb una mena de serenitat tràgica), i la dolçor i la tristesa d'estimar. Bé podria aplicar-se a l'universalisme d'aquest poeta melodiós i proteic l'elogi que Baudelaire dedicà a Victor Hugo: «Qui no sigui capaç de pintar-ho tot, el que hi ha de més dolç i el que existeix de més terrible, no és veritablement poeta en la immensa extensió del mot i segons el cor de Déu.»

ARAGON I SUPERVIELLE

S'ha dit, i és una constatació exacta, que una de les característiques essencials dels poemes que va escriure Aragon durant la guerra és la manera com enllaça l'angoixa col·lectiva amb l'exaltació d'un arborat amor personal. Els dos reculls de poemes de guerra, *Le crève-coeur* i *Les yeux d'Elsa*, llibres complementaris, contenen peces que cal situar entre les millors que, en totes les èpoques, hagi inspirat el tema bèl·lic, i també entre els poemes més tendres i profunds que hagi inspirat l'amor, l'amor a una dona. De vegades, la tendresa que sent el poeta davant la França dissortada, esquinçada per la guerra, té el mateix accent de la passió amb què és cantada Elsa. Aragon enumera regions i ciutats del seu país, en paladeja els noms, els fon en la música dels seus versos perfectes, com, en altres moments, exalça la beutat de la dona estimada.

Cyril Connolly, que prologà l'edició d'aquests dos reculls impresa a Anglaterra (Édition La France Libre, 1944), subratlla les influències de Baudelaire i d'Apolli-

naire. Caldria afegir-hi la de Villon i d'altres zones de la poesia medieval francesa. Però, especialment en els passatges d'elogi a les terres de França i d'emocionades al·lusions a la seva història, Aragon m'ha fet pensar també en certs *quatrains* de Péguy. Llegint els poemes de guerra d'Aragon, que havia estat un gran revolucionari en literatura, un partidari ardent de la ruptura amb el passat, trobem, paradoxalment, un esplèndid exemple del que és una gran tradició literària. Trobem uns motlles, unes formes, una música, una visió que, fluint al llarg dels segles amb força tranquil·la i solemne, fan com una correntia constant, però vària i sempre renovada.

Aragon no volia que es vinculés la seva poesia a cap forma de cant popular, a cap estructura folklòrica. Ho diu amb vehemència en el prefaci que va escriure per a *Les yeux d'Elsa*. Poeta d'una consciència artística sàvia i subtil, afirma que més aviat cal buscar el precedent del seu estil en l'obra dels trobadors, en el difícil art de *trobar clus*. Aragon exposa en el mateix text la importància de la rima interna, l'artifici que permetria de disposar alguns passatges dels seus poemes, indistintament, en quartetes d'alexandrins o en versos octosíl·labs. Puntualitza que, si en els poemes *canta*, no ho fa en el sentit literal d'una cançó realment cantada, d'una melodia adoptada pel poble, sinó amb la intenció indicada al començament de l'*Eneida*: «Canto les armes i l'home.» Poc podia pensar Aragon, quan escrivia els seus poemes de guerra, que molts d'ells entrarien en el corrent d'una nova forma de folklore: el poema que, musicat, entusiasmaria els oients de Brassens i de molts altres cantaires francesos, la cançó aplaudida per les masses, la peça lírica autènticament popular.

En el seu pròleg, Connolly es preguntà per què, dels qui van ser testimonis de Dunkerque, Aragon va ser l'únic que va escriure un bon poema sobre la caiguda de França. I conclou que, com a surrealista, Aragon enriqué la seva imaginació; com a soldat, la seva humanitat i el seu patriotisme; i la desfeta del seu país li brindà

la intimitat i el lleure sense els quals mai no havia pogut crear. Pocs versos, en efecte, tan punyents i tan nobles com alguns que trobem en aquests poemes de guerra:

*Estrany sentir-se en el propi país
Prou sé com és una amor malaurada.*

Però, lluny del bruel de les armes, a l'exili, en terres de l'Uruguai, un altre gran poeta francès també parlava de la França caiguda; la contemplava amb tristesa, com del cel estant:

*Ben lluny, cerco la França,
amb les àvides mans,
en la buidor la cerco,
en la gran llunyania...*

Des de Montevideo, Jules Supervielle evocava un bosquet de França, «que tingué tantes arrels»; el poeta no sabia, en el desastre, si aquell petit bosc ja només existia en la memòria «d'alguna folla o bé d'algun infant».

Aragon, en els poemes escrits durant la guerra, mescla contínuament tendresa i dolor. El record de primaveres passades enclou, però, un bon averany, és un bri d'esperança, l'anunci d'un temps en què la pàtria ja no serà fam i misèria. Aquesta confiança en un reverdiment joiós, en un ressorgiment de la llibertat i la vida, brilla en els versos admirables de «Chanson de récréance»:

*Una vegada més aquest perfum d'incendi
Una vegada més les carícies de l'aire
Una vegada més arborades les noies
Dansaran a les prades els valsos del temps clar
Una vegada més la verdor tornarà*

*Mentre torni a la plana el groc de la ginesta
Els folls tornaran jove l'herba dels mots antics
I si besa Tristany Isolda la d'Irlanda*

*Jo sento sang de flors als meus braços de carn
La tendresa d'amor té un deix com de garlanda.*

L'ETERN SILENCI

Una d'aquestes plàcides nits d'agost, m'he assegut a la terrassa del mas i he mirat llargament els dibuixos d'or en la blavor profunda. He contemplat aquelles figures clares i trèmules a les quals hem donat noms mitològics, zoològics, o, potser per acostar-nos-les una mica, noms d'estris humans. He volgut escoltar, sol en la nit, el silenci. Però, si hi havia en els espais infinits el silenci que feia estremir Pascal, no n'hi havia a la terra. Em voltava la cantadissa constant, inacabable, rítmica, aquietadora, dels grills. Era com un respir de la terra que, no sé com, es lligava estranyament amb el bategar ardent dels astres.

He reflexionat, però, sobre l'assaig del primer volum de *Variété* on Valéry recusa el discutit pensament de Pascal: *Le silence éternel...!* Penso que va ser un crític anglès qui, recordant la complexa estructura que Pascal es proposava de donar a la seva *Apologia* (diàlegs, cartes, llargues reflexions), sostingué que la crítica de Valéry era mancada de base. Aquella expressió d'esfereïment davant el silenci dels espais infinits hauria estat posada per Pascal, en opinió del crític, en boca d'un incrèdul. És ben cert que molts esperits autènticament religiosos no han vist el gran silenci nocturn com un motiu de basarda, sinó com una ocasió de meravellament i de joia. Valéry recorda els grecs, que hi sentien una música: «Cadascuna de les mòbils estrelles, fent vibrar l'èter segons la seva velocitat, comunica als espais el so que escau al seu número.» Retreu l'autor dels salms, que hi veia un llenguatge: la nit que ensenya a la nit, els ecos allargant-se fins als extrems de la terra. I esmenta aquells mots de Jehovà al pobre Job, que

semblen un vers fulgurant de Blake: «Les estrelles del cel esclataven en cants d'alegria.»

No crec que Pascal tingués la intenció de posar en llavis d'un incrèdul el seu pensament sobre el *silence éternel*. Era un pensament ben seu, l'expressió esfereïda de qui havia meditat llargament sobre la petitesa de l'home perdut en el cosmos. Però cal dir que Pascal, recordant, com ho sol fer, la grandesa al costat de la misèria, afegeix que pel pensament l'home comprèn, enclou l'univers.

Valéry es pregunta de què serveix el que fa Pascal quan aclapara aquest no-res que són els homes i els repeteix el que ja saben. Però l'autor de *Variété* oblida que solem oblidar ben sovint les veritats més dures de la condició humana. Fem tot el possible perquè desapareguin del nostre horitzó, i Pascal dedica més d'una pàgina a analitzar els *divertissements* que no tenen d'altre objectiu sinó el de procurar aquesta amnèsia. No ha d'ésser, doncs, motiu de blasme la insistència d'aquest pensador que —diu Valéry— és presentat per molts com un que s'estremeix i somnia en una terrassa oposada a l'univers, se sent sacsejat per l'aspre vent de l'infinit, i es parla a si mateix, crani de gran geòmetra.

En la tranquil·la nit d'agost he pogut contemplar la blavor i la celèstia, però els grills no m'han deixat meditar gaire profundament sobre el silenci que omplia Pascal de basarda. M'imaginava els centenars, els milers de grills escampats sota els avellaners i els boscos que tenia al meu voltant. Els veia com una mena de firmament invertit, d'on sorgia una música gairebé pitagòrica. Recordava un grill que havia vist, feia pocs dies, movent amb parsimònia les seves sis potes primes i prudents, avançant amb la seva casaca negra, refinadament punxeguda, damunt la sorra grisa. He pensat, doncs, que formaven aquell firmament invertit una infinitat d'insectes semblants a negres estrelles de set puntes. En sorgia l'inacabable poema, en el qual es destacava, a moments, alguna nota més aguda i més pròxima, el

poema monorim com les llargues *laises* de les cançons de gesta franceses. I he recordat l'observació d'un poeta que, essent infant, espiava el mecanisme del cant del grill, i assegurava que els seus èlitres tenen un dibuix daurat «que sembla un petit esmalt i els dóna un aire de cuirassa niellada, minúscula». Aquesta polsina d'or vincularia encara més els grills a les estrelles. Em cal confessar que mirant els grills de prop, jo no l'he vista mai. Però no oblidem que els poetes, sobretot quan són infants, posseeixen aquesta acuitat de visió que als adults ens és negada.

VALÉRY: IMPORTANCIA DE «LA NIT DE GÈNOVA»

Hi ha dos episodis molt destacats en la vida de Paul Valéry. Classificant-los a la manera bachelardiana, podríem dir que el primer, ocorregut en la infantesa del poeta, se situa sota el signe de l'aigua; el segon, que es va escaure durant la seva juvenesa inquieta i amarga, té connexions amb l'aigua, però el seu signe més acusat és el del foc.

L'infant entre els cignes

Valéry ens oferí una deliciosa descripció del primer d'aquests episodis (del 1874). La seva mainadera el deixà sol en un parc públic, ran mateix d'un estanyol presidit per un ferotge Neptú de metall fos, i s'allunyà entre els arbres, on l'esperava un sots-oficial ple d'amor. L'infant caigué a l'aigua, quedà flotant entre els cignes, sostingut per l'abric emmidonat, que formava bosses d'aire. «I els cignes s'estranyaven, sens dubte —diu—, d'aquell cigne inconegut que era entremig d'ells i que se'ls assemblava per la blancor; però cigne improvisat, que començava a enfonsar-se, ja que l'abric i el vestit s'impregnaven d'aigua...» Per sort, un home el veu, divideix i

esfereeix els cignes i torna a la vida «aquell pàlid Jo desmaià».

Gilberte Aigrisse ha observat que l'aigua de les fonts i dels estanyols és sovint, en la poesia de Valéry, *mortal*. Així en aquells versos:

*Ma boca esborraria aquest llavi glaçat
que et deixa la fredor del net sudari
de l'ona...*

O bé quan, adreçant-se al bassiol d'una font, l'anomena «tomba transparent». En el mateix comentari, Gilberte Aigrisse recorda que Valéry, al llarg de la seva vida, es mostrà molt sensibilitzat davant el tema de l'abandó, de l'exclusió; era una ànima angoixada per la profunditat, i retreu aquella dita de *Notes i digressions*: «El mot *profund* escau al no-res...» Però el segon episodi, anomenat «la nit de Gènova», tingué, per a la vida i l'obra de Valéry, unes conseqüències molt més complexes i decisives. Va ser, en un àmbit laic, una mena de «conversió». I l'acompanyaven certs signes que trobem en moments culminants de la història religiosa.

Una trasbalsadora tempesta

La mutació, la ruptura —diu Émilie Noulet en el seu excellent estudi *Les «Cahiers» de Paul Valéry: Année 1934*— no va ser una cosa sobtada: venia precedida d'una crisi llarga i gradual. Cal conèixer la impressió que, ja a l'inici de la seva joventut, angoixà Valéry davant el conjunt de l'existència. Un document ben revelador d'aquell estat d'esperit és la carta, tan pessimista, tan acerbament desdenyosa, que adreçà al seu amic Gide el 10 d'agost de 1891: «Tot és fals!... La llengua és pobra com una vídua. La natura, lletja com si l'hagués feta un mediocre. Els savis fan flaire de gent sobrevinguda... Les causes i els efectes no existeixen. Els creem nosaltres, senyors...» Émilie Noulet ens fa

notar que, per corregir el que, als ulls del destinatari, aquestes negacions tenien d'excessiu, la carta acaba amb aquests mots: «Això és una nit d'insomni.» Però la carta revela «una tensió moral i intel·lectual pròxima a esclatar». Aquesta carta va precedir l'anomenada «nit de Gènova». L'estranya nit va ser un punt de partida, una reorientació radical que implicà per a Valéry tres grans renúncies. Eren, en una esfera del tot diferent, com els tres vots dels ordes religiosos. Renuncià a l'amor (quan precisament el poeta estava més que enamorat), renuncià a l'amistat i també a la poesia. Ja és sabut que passà vint anys sense escriure ni un sol vers. Decidí abandonar tot allò que, en la seva vida, li semblaven activitats frívoles. I per omplir la buidor del seu esperit, cercà un ídol. Trià el que era, segons ell, el millor dels ídols: l'Intel·lecte. Decidí analitzar a fons tots els mecanismes de la consciència, de la *consciousness* a què es referí Poe. El mateix Valéry ens explica que el gran sacerdot d'aquella religió va ser Monsieur Teste.

La crisi, el malestar que havien començat l'any 1891 van esclatar, d'una manera una mica teatral, aquella nit del 4 d'octubre del 1892, una nit de gran tempesta. Sembla que no es coneix fins ara cap descripció d'aquell episodi feta a cop calent pel mateix Valéry. Hi ha, però, una carta reveladora, adreçada a Fourment: «Si sabies el que m'ha passat aquí!...» En cartes posteriors, més tranquil·les, es refereix a l'amplitud de la seva trasmudança: «La meua escriptura em revela el canvi voluntari que s'ha fet en mi de l'intuïtiu concret a l'intuïtiu abstracte.» El comentari d'Émilie Noulet és perfecte: «Qui ho pot dir millor, per definir en poques paraules la més impenetrable personalitat que hagi existit?»

Les descripcions que féu Valéry de la nit de Gènova són molt posteriors a l'esdeveniment. Són del 1934. Les fa en dos textos autògrafs: «Tota la meua sort es jugava en el meu cap. Em trobo entre mi i jo mateix...» I l'altre text evoca la tempesta durant la qual va prendre aquelles grans decisions: «Estat de transformació —diu—. Potser efecte d'aquella tensió i d'aquells esberlaments

violentament repetits al cel, i redits per les parets emblanquinades amb calç viva.» Té raó Émilie Noulet quan assenyala com un dels principals efectes d'aquella nit il·luminada pels llamps la llarga elaboració dels *Cahiers*. Si els *Cahiers* són Monsieur Teste en ple treball, en aquella nit de Gènova nasqué Monsieur Teste. Escrivint cada dia, abans que l'alba fes renéixer, com creant-les de bell nou, les coses, Valéry, des del 1894 fins al 1945, va omplir 27.000 pàgines. Escriví, entre molts altres temes, contra els filòsofs. Els retreia que no definissin els mots que utilitzen. Deia que «deïficaven» el mot «ésser». Però ell també l'usava sovint: en rigor, com ens recorda la seva subtil comentarista, Valéry posseïa una mentalitat de filòsof. Si en els *Cahiers* predomina, ben cert, la «intuïció abstracta», més d'una vegada s'hi infiltra la Poesia com un gnom maliciós. En algun moment —ens diu ell mateix—, cedia la iniciativa als mots, i això és cosa de poetes. Sobta de trobar, entre tantes reflexions abstractes, alguna observació que sona com uns versos:

*El so del sentit,
el sentit del so.
Poesia, tu ets dansa.*

Veure que, com feia Keats, Valéry sembla identificar-se, confondre's amb les coses: «On sóc i on no sóc. Sóc l'escuma que puja a la roca i en llisca després, lluny, a una milla.» És, comenta Émilie Noulet en el seu admirable estudi, la sensació purament visual tornant-se sensació verbal; el poeta es fa espectador i es transforma en *homo scriptor*.

HEIDEGGER COMENTA HÖLDERLIN

Els qui estimen alhora la filosofia i la poesia tenen una substanciosa lectura, de vegades difícil, en un llibre que l'Editorial Ariel ha publicat no fa gaire: *Interpreta-*

ciones sobre la poesia de Hölderlin per Heidegger. Eugenio Trias, en la introducció, proclama la vigència del filòsof que s'inspirà sovint en el poeta. Fa un excellent resum de l'obra de Heidegger, i diu que la seva ontologia fonamental és l'intent més seriós que s'ha realitzat en aquest segle per subvertir les categories bàsiques del nostre pensament filosòfic. Amb motiu elogia Trias la traducció de Valverde, que s'ha esforçat a «preservar la duresa i els jocs lingüístics etimològics de l'original», en comptes de parafrasejar-lo discursivament segons el procediment dels traductors francesos.

L'acostament d'un filòsof a les creacions d'un poeta és sempre un fenomen intrigant. És l'encarament de dues maneres de penetració de la realitat, de dues maneres de coneixement i de visió. En aquests comentaris, Heidegger no ha intentat situar els poemes de Hölderlin en un context d'història literària, com ho han fet, per exemple, Dilthey, que relaciona Hölderlin amb l'infinít romàntic, Gustave Roud, que traça un paralelisme amb Rimbaud, o bé Vossler, que subratlla les afinitats entre Hölderlin i Leopardi. El mateix Heidegger ens diu que els seus comentaris no són sinó «un diàleg entre un pensar i un poetitzar». Ha triat Hölderlin per a la seva exploració de la poesia i del llenguatge poètic precisament perquè l'autor de *Retorn a la pàtria* reflexionà sobre aquests temes en algunes de les seves composicions. «És —diu— el poeta del poeta.» Heidegger intenta, doncs, esbrinar el sentit dels versos en què Hölderlin volgué poetitzar l'essència de la poesia. Amb frase d'encuny ben heideggerià, el filòsof la defineix així: «La poesia és l'autèntica fundació de l'ésser.» I afegeix que «cal entendre l'essència del llenguatge partint de l'essència de la poesia».

L'autor de *L'ésser i el temps* glossa la idea que tingué Hölderlin del poeta com a missatger encarregat de portar al poble el do dels déus o de Déu, de recollir en la seva pròpia mà el foc terrible del Pare i velar amb la suavitat del seu cant el do celest. Heidegger intenta aclarir tot el complex d'allusions amb què Hölderlin es-

tableix el seu concepte del «sagrat». La qualitat de sagrat no prové del fet d'ésser diví, «sinó que el diví és diví perquè a la seva manera és sagrat». Ni tota l'acuitat d'un gran filòsof no sembla que pugui treure gaire fruit quan explora aquests viaranys enigmàtics. Segons Hölderlin, també el Caos és sagrat. Heidegger comenta els versos:

*I aquells que, somrient, els camps llauraven,
aparentment servents, es reconeixen,
els vivificadors, forces dels déus.*

En la interpretació de Heidegger, «aquestes forces són també allò que fa els déus capaços del que els és propi, i així són ells mateixos el que són». Però «les forces no procedeixen dels déus, sinó que els déus són en virtut d'aquestes forces, que, vivificant-ho tot, ho mantenen tot en vida, àdhuc els déus». Sembla, doncs, com una fórmula panteista lligada a l'encimbellament de la Natura, «l'omnipresent» i «l'omnicreadora». En tot cas, la idea de «sagrat» encarnada en la poesia de Hölderlin no perd gens de la seva dificultat, del seu pregon misteri, a través de les reflexions heideggerianes. I quedem una mica sorpresos quan, comentant el darrer vers de «Com en dia de festa...», on el poeta alludeix al sagrat, Heidegger diu —cito la traducció de Valverde—: «... *lo Sagrado es el espanto del sacudimiento de todo y lo inmediato.*»

Amb raó va escriure Roud, en el pròleg a les seves versions, que hi ha en la poesia de Hölderlin alhora una evidència i un misteri bàsics, que la faran sempre impossible de ser *copsada*. «Però aquesta poesia —afegeix— ve de tan lluny, sorgeix tan visiblement d'aquest negre terror de l'elemental on el Mite, a l'alba del temps, germà dels rius encara cecs, obscurament s'arrenca a les palpentes del gran Tot i s'estira, dret sota el primer sol com un gegant, amb el cap contra els darrers vapors de l'eternitat. Aquesta poesia, en la seva bellesa i la seva netedat formals (com un roure on la fulla més menuda,

el branquilló més fi afegeixen el seu estremiment a la veu de l'arbre profètic, turmentat sempre per les alenades del Futur), és tan indubtable i tan secreta, que el gest més eficaç —i també el més breu, i d'ací ve el nostre ràpid silenci— ha de ser acompanyar fins a ella, com un es detura davant d'un riu, una muntanya, un brillar d'estrella, i tornar-li a dir la paraula mateixa de Hölderlin, abocat a l'abisme on té el Rin la seva deu:

Enigma: allò que neix d'un brollar pur.

També Heidegger subratlla la necessitat d'admiració silenciosa davant l'obra del poeta alemany: la interpretació —diu— ha d'intentar fer-se supèrflua, deixant el poema en la seva pura presència. Però hem d'agrair al filòsof la seva pacient anàlisi, les seves precisions sobre l'essència i la funció de la poesia. *Dichten*, observa Trías, té la connotació de condensar, sintetitzar, metaforitzar. En la poesia de Hölderlin les imatges són sovint sorprenents per la seva novetat i la seva força. Si una clariana sorgeix tot d'una entre núvols de tempesta, la blavor

*... en el tumult del cel
ressona com el cant de la merla.*

Per al poeta la terra és

*... arquitectura explícita, verda nit
i esperit, ordre de les columnes...*

Un crític ha comparat a *Les illuminations* l'esbós de poema «Vida». En aquest fragment, el poeta sabé donar a unes figuracions que semblarien inconnexes una màgica unitat, una línia melòdica, una lògica indefinible:

*Però l'egípcia de la gorja nua
seu al bosc vora el foc, significat la clara
consciència dels mons i del rodar dels astres,*

llavors hi ha el murmuri, a Escòcia o vora els llacs llombards, d'un rierol que fuig. Com uns infants de vida pura juguen vora els Mestres o els Morts, gent alta, o circumdant, ben seguit, la corona de tor-
[ratxes,
brolla el crit de les dolces orenetes.

També el xisclar dels alegres ocells ceneix un altre poema —un poema breu, senzill i clar— d'aquell temps en què l'antiga font lírica, com escriví Roud, no és sinó un prim mirall d'aigua encantada on la natura, les estacions, les ciutats i els temples dels homes es banyen en el reflex nu d'una trasbalsadora innocència:

*En la dolça blavor brilla el cloquer
amb teulat de metall
com una flor. Crits d'orenetes
planen entorn. El blau
més tendre el banya. Puja el Sol més alt
que ell, i dóna color
al metall clar. Però, tranquil, amunt,
el penell canta.*

STRAVINSKY I RAMUZ

L'editor suís Mermod publicà l'any 1946, en curta edició numerada i dins la «Collection du Bouquet», un dels llibres més representatius de Ramuz. Qui, no havent llegit res de l'autor de *Derborence*, s'endinsi en la lectura dels *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, obra saborosa, breu, rica d'humor i de pensament i deliciosa per la freqüència de la seva tonalitat poètica, trobarà en les seves pàgines com un compendi dels temes, de l'estil i dels gèneres literaris que cultivà Ramuz.

El novel·lista del país de Vaud va conèixer el compositor rus a la tardor del 1915, just quan s'havia acabat la verema al poble anomenat Treytorrens, on Ramuz vivia. Va ser el músic Ansermet, que llavors dirigia a

Montreux l'orquestra del Kursaal, qui acompanyà Stravinsky fins a la casa que havia llogat l'escriptor. Ramuz acollí Stravinsky amb una mena de ritu local. Segons el costum dels vinyaters en aquell temps de tardor (tot i que —observa— ell, fill i nét de vinyaters, era un vinyater sense vinyes), li va fer tastar el vi novell. L'acompanyà al celler, on el vi «canta» dins les grans bótes, i, silenciosament, li va fer assaborir tres vasets. Només després del quart o el cinquè, es va decidir a preguntar-li: «Bé, doncs: què us sembla?»

L'amistat entre Ramuz i Stravinsky —que el 1918 col·laboraren en *La histoire du soldat*— anà sempre lligada a les coses senzilles, a la realitat quotidiana. «Ens hem conegut —diu Ramuz en aquest llibre, que és com una llarga carta adreçada al músic— davant les coses i gràcies a les coses. No recordo gens de què vam parlar el primer dia, però tinc molt present el nostre perfecte acord preliminar, del qual foren ocasió el pa i el vi d'aquest país. Vaig poder veure de seguida, per exemple, que us agradava com a mi el pa quan és bo, el vi quan és bo, el vi i el pa plegats, l'un per l'altre, l'un a causa de l'altre... No hi va haver, si ho recordo bé, cap discussió artística o estètica; però torno a veure el vostre somriure davant el vas ple i el pa que ens duïen.»

El músic i l'escriptor van passejar junts moltes vegades per aquell país de vinyes, costerut, amb perfectes marges de pedra, amb el miralleig del llac a la llunyania. Quan evoca el seu estimat paisatge, Ramuz usa sovint aquells símils i metàfores tan vius i sorprenents, que són un tret característic del seu estil. O bé les seves pintures es despleguen amb un llenguatge directe i senzill quan descriu el país dolç i apartat que hi ha a mig aire de la muntanya, sobre el llac i el poble de Morges. Veu la terra d'un gris rosa, els presseguers a penes una mica més rosats, i els dos colors dels marges de les vinyes: un gris groguenc i un gris blau (el sol i l'ombra). Ramuz, que pintà intensament com pocs la natura verge, la salvatge grandesa i la feréstega solitud de les muntanyes, en aquest llibre més aviat diu la seva admi-

ració per l'obra de l'home enllaçada a l'obra de la natura. Troba que les vinyes lluen la seva màxima bellesa quan, com a vegetals i per la seva mateixa vegetació, no hi ocupen sinó un lloc accessori. S'escau cap a la fi de la tardor, a l'hivern i en començar la primavera, després i abans que una verdor massa abundant i uniforme hagi vingut a emmascarar l'arquitectura dels bancals, abans que l'obra de la natura s'hagi superposat a la de l'home.

Aquestes acotacions sobre els matisos del paisatge devien sorgir sovint en les converses entre Ramuz i Stravinsky. L'autor de *Passage du poète* recorda que el dia de l'arribada del músic el cel era de color de pedra clara i hi havia als ceps unes poques fulles pobres, cremades per la malaltia. La tardor hi havia deixat pinzellades vermelles, d'un bell groc de canari o de color de taronja. Però Ramuz no recorda gens si aquell dia Stravinsky portava («tan aviat —diu— el porta com se'l treu») el petit vestigi de bigoti sota el nas, que li donava certa semblança amb Pere el Gran de Rússia. En canvi, recordava molt bé que van anar a berenar, o, com diuen allí, «a fer les quatre», a un petit cafè de color de rosa, que no es descobreix sinó quan un hi és al bell davant, talment és arrapat al pendís, talment s'hi enfonsa, ran del camí, la façana baixa. Allí Ramuz descobrí en el compositor el gust de la vida i el sentit de la vida.

En el concepte de la música el dos amics concordaven perfectament. Ramuz creia que la música, el so, el timbre són a l'inici de totes les arts, tal com Coleridge afirmà que l'ànima profunda de totes les arts és la poesia. Per a l'autor de *Joie dans le ciel*, una de les funcions bàsiques de la música és «posar en moviment». D'antuvi el cos, com en la dansa, com quan es fa camí; després, però només després, els sentiments i l'esperit. Llavors no havia començat encara l'època del jazz. En els *Souvenirs* Ramuz defineix el jazz com una veritable revolta de certes exigències fonamentals de la música. «I el que descobria amb joia en la música de Stravinsky

—diu— era, per bé que amb una altra forma, una revolta de la mateixa mena, és a dir, feta en nom de la música global, contra un cert tipus de música, contra el que no era sinó un empobriment.» Segons Ramuz, els concerts imposaven, sobretot al públic «cultivat», una certa convenció musical, especialment un cert patetisme. Allò que delecta els professors de la platea —diu— i els estudiants del tercer pis, que escolten amb el cap entre les mans, «no és pas una matèria pròpiament musical (que és física, que és primerament una delectació de l'oïda i després, per ella, de tot el cos) sinó els ecos ennoblits de les seves malaurances. La música de Stravinsky implica l'oblit d'un mateix, del propi destí, una facultat de donar-se o d'abandonar-se».

El novel·lista que era Ramuz comenta graciosament la impressió que feia aquella música a Suïssa, país tranquil —diu—, però una mica somnolent, és a dir, molt raonable, i cal confessar que aquella música ho era poc o ho era d'una manera molt diferent. Quan Stravinsky componia *Les noces*, el doll abundós de la música sortia de la finestra cap a la placeta del poble, que es veia des de l'estudi entre dos o tres arbres com cols gegantines. L'escriptor ens conta que allí les dones feien ganxet, assegudes a l'ombra. De tant en tant alçaven el cap i devien dir-se alguna cosa, però no hi havia manera de sentir-ho: tal era l'aldarull que feia el piano, en competència amb la serra mecànica del fuster i amb els motors dels garatgista. Els coloms continuaven passejant-se amb passos iguals, lluint el bell plomatge. I —conclou Ramuz— les dones que alçaven el cap indubtablement devien dir amb indulgència: «És aquell senyor rus.»

«CATAI», PER EZRA POUND

En el pròleg de la seva bella traducció de *Catai*, Francesc Parcerisas ens recorda que aquest llibre, pu-

blicat el 1915, va ser acollit com un gran esdeveniment literari pels qui cercaven la renovació del llenguatge poètic, entre ells Ford Madox Ford i Eliot. L'antiga poesia xinesa no solament portava a la poesia anglosaxona un nou repertori de temes i d'imatges, sinó que les traduccions en vers lliure significaven un canvi profund en un període de mètrica rigorosa i de rima predominant. D'ençà de Blake i d'Osian, la lírica en llengua anglesa no havia utilitzat aquella llibertat de formes (si deixem de banda els vehements versicles de Whitman). Però és una paradoxa que aquella llibertat formal derivés d'una poesia on abunda precisament la rima.

Llegint *Catai*, he pensat que un dels trets característics d'aquella antiga lírica és el do d'evocar amb breus pinzellades un escenari i els moments d'acció que hi transcorren. Així en el començament d'un poema de Mei Xeng (140 a. de C.), on veiem, ben clars, el paisatge i el moviment indecís de la noia:

*Blava, blava és l'herba vora el riu
i els salzes han desbordat el jardí clos.
I, dintre, la dona, encara plena de juvenesa,
blanca, blanca de rostre, dubta a creuar el llindar.*

És una teatralitat fina, irisada, com vista a través dels vel·ls i a les llums poètiques i esbiaixades de certa escenografia moderna. No menys delicat és el final de la «Balada del camí de les moreres». Ezra Pound no n'esmenta l'autor, es limita a anotar: «Manuscrits de Fenollosa, molt primerencs.» El poema parla d'una noia que es posà ella mateixa el nom de Rafu, «Vel de gasa», perquè criava cucs de seda. El poema descriu el cistell, després evoca els cabells i la indumentària de la noia, i es clou anotant la impressió que produïa la seva persona:

*Amb fils verds fa l'ordit del seu cistell,
i en fa tirants amb tiges de Katsura,
i es recull els cabells a l'esquerra del pentinat.*

*Les seves arracades són de perles,
els seus enagos de seda verda estampada,
el faldelli de la mateixa seda tenyida de porpra,
i quan els homes que passen esguarden Rafu
deixen en terra llurs farcells,
s'aturen i es cargolen els bigotis.*

L'últim vers és una anotació somrient que invita a la interpretació plàstica. M'imagino algun Xavier Nogué de la Xina dibuixant el rostre encantat d'aquells admiradors de Rafu, que es refilaven el mostatxo contemplant com la noia arreplegava fulles de morera per als seus cucs.

Però no tot són escenes idíl·liques en aquests poemes. No hi poden mancar, com en cap antologia xinesa, versos que parlen dels sofriments de la guerra.

*Una gentil primavera esdevinguda tardor cobejosa de
[sang,
un batibull de guerrers esparsos pel regne del mig,
tres-cents seixanta mil,
i sofriment, sofriment com una pluja.*

I pensem que, enllà de les interminables planures i de les angoixoses afraus, la pluja mateixa devia ser sovint per als soldats un motiu de sofrença. No ens estranya que els temes bèl·lics siguin freqüents en la poesia xinesa, quan llegim que en una sola guerra civil, la provocada l'any 755 per An Lu-xan, que es revoltà contra l'emperador, la Xina va perdre trenta milions d'homes.

BACHELARD I LA INFANTESA

Enguany s'escau el centenari del naixement de Gaston Bachelard. He rellegit un dels seus llibres més subtils: *La Poétique de la Rêverie*, i he pogut comprovar

fins a quin punt considerarà la infantesa com un do preciós, com un «valor», que diuen els filòsofs. Aquest llibre remarca la diferència que existeix entre el somni del dorment i el somieig de l'home despert. En el somni nocturn, el que somnia sofreix, diu Bachelard, una geometria dura. Quan somniem un objecte punxegut, així que el veiem ja ens punxa. En els malsons, conclou, els objectes són dolents. Exalça, en canvi, el somieig, la divagació tranquil·la, aquella mena d'activitat onírica en la qual subsisteix encara una llueur de consciència. És la zona propícia per a la creació poètica. Però Bachelard puntualitza: «Els documents que l'onirisme despert ens ofereix cal que siguin treballats —sovint llargament treballats— pel poeta perquè puguin rebre la dignitat de poemes.»

Amb el seu estil d'home entusiasta, on es mesclen el llenguatge del filòsof i les matisacions del crític literari, Bachelard diu que ens basta la paraula del poeta, la imatge nova, perquè tornem a trobar l'univers de la infantesa. I subratlla la connexió de l'infant amb el cosmos. «Sense infantesa no hi ha autèntica cosmicitat. Sense cant còsmic no hi ha poesia. El poeta desvetlla en nosaltres la cosmicitat de la infantesa.» Segons Bachelard, en els poemes que voldríem escriure per fer reviure els primers somieigs, perquè ens torni l'univers de la felicitat, apareix la infantesa, en l'estil mateix de la psicologia de les profunditats, com un veritable «arquetipus», l'arquetipus de la felicitat senzilla. Bachelard veu un origen remot i venerable en les imatges venturoses de la infantesa: tenen arrels més pregones que els nostres simples records. «La nostra infantesa —precisa amb fórmula feliç— és un testimoniatge de la infantesa de l'home, de l'ésser commòs per la glòria de viure.»

Com en totes les obres de Bachelard, en *La poètica del somieig* abunden els textos citats, sovint de poetes, que il·luminen les reflexions del pensador. Partint d'aquests versos de Jean Folain:

*Llavors que, camps enllà
de la seva infantesa eterna,
es passeja el poeta
que no vol oblidar res...*

Bachelard diu que la poesia de la infantesa ens mena cap al gran llac d'aigües tranquil·les on el temps reposa del seu fluir. I afegeix que quan, al bell cim o cap a la fi dels anys, es tenen aquesta mena de somieigs, un recula una mica perquè s'adona que «la infantesa és el pou de l'ésser».

Bachelard ha expressat també en altres llibres seus aquesta engrescada valoració de la infantesa. Si en *La poètica del somieig* ens assegura que «en nosaltres, encara en nosaltres, sempre en nosaltres, la infantesa és un estat d'ànim», en *La psicoanàlisi del foc* recorda concretament els temps de la seva pròpia infantesa i escriu una bella evocació de les seves primeres malalties. Referint-se a un text de Roy-Desjoncades, del 1788, diu que no pot rellegir-lo sense recordar «el metge bo i solemne, amb rellotge d'or, que s'acostava a la capçalera del meu llit d'infant i tranquil·litzava amb un mot savi la meva mare inquieta. Era un matí d'hivern, a la nostra casa més aviat pobra. Em donaven xarop de tolú. Jo llepava la cullera. ¿On són aquells temps de l'escalfor balsàmica i dels remeis de càlides aromes?».

GEORGES HALDAS I L'ESTAT DE POESIA

En el seu llibre *L'État de Poésie*, Haldas es queixa de no tenir gens d'audiència a París i de tenir-ne poca al país on viu, Suïssa. Penso que aquest escriptor no deu ser gaire conegut a Espanya. No hi volgué posar els peus quan governava Franco, i no crec que després hi hagi vingut, però admira la poesia de llengua castellana i cita Machado, Vallejo i Neruda.

L'État de Poésie s'obre amb un llarg assaig sobre el

tema fonamental del llibre. Segueixen uns carnets, unes anotacions més aviat breus, on predominen les reflexions sobre la creació literària. Però és sovint un recull de confessions —allò que tant indignava Valéry— on l'autor s'emmiralla amb límpida sinceritat, i de tant en tant hi trobem també amargs comentaris sobre l'actualitat política: la guerra del Vietnam i el drama de Palestina, per exemple. Parlant del seu llibre, l'autor diu que són les notes diàries d'un viatge permanent. El que porta del «moment feliç» definit per Baudelaire fins al discurs que aquest moment inspira. Un viatge —precisa Haldas— «del viscut al dit; partint de les arrels mena a la flor, passant per la tija. Dietari d'una tija? Potser».

Què és l'estat de poesia

— Georges Haldas és mig grec, mig helvètic. Aquesta duplictat de pàtries li és un motiu d'angoixa. «No sóc ni em sento enterament grec —diu—, i tampoc suís francès. Totes les energies, en mi, es mesclen, s'encreuen, s'interpenetren. Parlo la llengua d'un país amb el qual em sento poc d'acord: la llengua francesa. I un país, a més a més, que, parlant amb propietat, no té llengua pròpia.» Cal dir, però, que totes dues pàtries li han inspirat pàgines de gran bellesa, tant el paisatge urbà de Ginebra com les lluminoses costes de l'Àtica. Els seus comentaris sobre els mites i la tragèdia grega són dels més aguts que s'han escrit sobre aquest tema que tant atragué Nietzsche.

Haldas ho escriu amb majúscula, com si es tractés d'una denominació político-geogràfica. Penso que ho fa seguint el mateix impuls que va fer usar a Eugeni d'Ors les majúscules quan designava algun concepte que considerava d'un valor molt alt (la Santa Continuïtat, per exemple). Cal dir que en els escrits de Georges Haldas la seva idea de la creació poètica té sovint unes connotacions religioses.

Per definir l'estat de poesia, parteix, com hem vist,

del que Baudelaire anomenà «moments feliços». En una determinada circumstància experimentem de sobte «l'emoció fonamental generatriu de la paraula». La poesia és un *fer*, que dóna cos, pel llenguatge, a aquesta emoció. Estem, doncs, lluny de la posició d'Eliot quan afirmava que la poesia no és una emoció, sinó una manera d'evadir-se'n. L'aparició dels moments feliços és descrita per Haldas com una compenetració entusiasta amb la realitat, com una acceptació joiosa del món, de les coses, dels altres homes. Poden suscitar aquesta emoció fonamental la visió d'una plaça que ens és familiar, un dia que la veiem a la llum del matí; la visió d'un vol de gavines o uns lilàs florits en una paret que estan a punt d'enderrocar; la cabellera d'una dona que ens passa a la vora o el caminar d'un minusvàlid. A l'emoció del moment benaurat es lliga el desig d'expressar-la mitjançant el llenguatge. És el pas de l'experiència muda al dir que ella engendra: «en el qual —afegeix Haldas— es conté tot el misteri del món i de la vida».

L'autor de *L'État de Poésie* atribueix al poema una triple virtut. Ens obre a l'Altre, i amb aquest mot Haldas sol referir-se a Déu; revela els altres a ells mateixos, i també ens dóna de nosaltres mateixos una visió més clara.

En el moment creador, el poeta —recordem que Haldas no escriu un llibre teòric, sinó que emmiralla amb passió la pròpia experiència— se sent treballat per una força obscura. La tensió que experimenta li afecta àdhuc el cos, li arriba a les entranyes. És, sí, una impressió obscura, que podria assemblar-se a l'angoixa, però que, en rigor, no ho és. «Per haver-ho experimentat, reconec ben aviat de què es tracta: és una energia que es replega sobre si mateixa abans d'expandir-se.» Però Haldas, esperit complicat, contradictori, que ens ha evocat la joia de la comunió amb l'existència, ens parla també d'un sofriment inherent a l'estat de poesia. «És —diu— el sofriment d'ésser, matriu, per dir-ho així, de totes les altres sofrences.» Potser perquè el poeta té una clara visió de la misèria de l'home, «més insondable que els

astres i les galàxies». Però, oscil·lant, com ho fa sovint, entre l'atuïment i l'esperança, Georges Haldas ens invita a «transformar el nostre pànic davant l'enigma de totes les coses i de la mort en coratge per a encarar-nos-hi. En coratge d'ésser».

L'experiència de l'escriptura implica, de vegades, sensació de desert, d'esterilitat; però el moment del que alguns anomenen inspiració Georges Haldas diu que és un estat en què un sembla a punt de desaparèixer. El més favorable, potser, a la lucidesa, com a l'emoció. És «un estat de perpetu adéu». I en aquest punt, l'escriptor suís coincideix amb aquells versos que clouen el poema «Ephemera», de la primera fase de Yeats:

*Davant tenim l'eternitat; les nostres
ànimes són amor i inacabable adéu.*

Els grecs

Quan pensa en les seves dues pàtries, l'autor de *L'État de Poésie* diu que la seva veritable pàtria és la infantesa; els seus moments d'enyorança van cap a Grècia, cap als mites grecs. En una anotació deliciosa, ens diu que, quan apunta les coses en el seu carnet, ho fa en un estat de tensió, de plenitud obscura, que dura mentre la seva mà traça aquelles ratlles damunt la pàgina i, en certa manera, hi dansa. Allò seria la influència de Díónisos. Mentre que Apol·lo és en la mirada amb què l'escriptor contempla els pujols, al matí, des de la seva finestra. Però Haldas aclareix i perfila el doble influx. «Els pujols i la mar en la llunyania, en el golf banyat de llum. I, amb tot, Apol·lo no és en les muntanyoles pròpiament dites, ni en la llum, com tampoc en la meua mirada. És aquell gràcies a qui la trobada de l'esguard i la cosa que es mira, de sobte fa semblar bella la terra, i suscita en nosaltres aquest estat de plenitud lluminosa, que és l'equivalent psíquic de l'espectacle ofert al nostre esguard. Apol·lo parla. Però serà Díónisos

qui respondrà. Jo miro les muntanyoles. I heus ací que em poso a escriure.» Aquesta evocació de Grècia correspon a un viatge que hi va fer Haldas quan la governava una oligarquia militar. És també de llavors una altra pàgina que no em sé estar de reproduir. No és, com el passatge que acabo de recollir, una mescla de pintura i de teorització literària; ara es tracta d'una pura visió marina, d'un esbós lleuger, estilitzat amb simplicitat i tendresa: «La riba de l'Àtica, lluny, a punta d'alba, com enfonsada —no es pot dir d'altra manera— en una divina llet color de rosa. La mar immòbil. I llisa. Una barca amarrada. I cap soroll...»

Un anti-Amiel?

En una de les anotacions on Haldas es refereix a la seva manera de ser, ens confia que només troba els mots justos per definir-se a si mateix quan s'ocupa d'un altre, quan vol comprendre les reaccions d'un altre. «En mi —diu— l'actitud reflexiva ho falseja tot. Sóc, en aquest aspecte, un anti-Amiel.» Cal dir, però, que als carnets de Georges Haldas abunden les reflexions sobre la pròpia subjectivitat. Són sovint una autocrítica, una visió pessimista, devaluadora. «Malgrat les teves meditacions angoixoses —comenta—, tu no has estat sinó un perifèric. No has anat mai al centre.» En una altra nota, després de declarar que el seu deler d'expressió devora la substància de la seva vida, afegeix: «Amb la vaga consciència d'una impostura per part meva.» Formula també una comparança entre la gent corrent, que parla alt, es besa, s'afirma amb una mena d'insolent ximpleria, i Haldas compara aquella vitalitat amb la tímidesa que prové de la seva sensibilitat retràctil: «... em sento —diu— com una ombra.»

El dietari íntim d'Amiel és, com han dit els crítics, una infatigable correspondència amb ell mateix. Era un home circumspecte, que vacillava a donar-se i «girà cap al seu *Dietari íntim* tota la seva capacitat de confiança

i de judici, tota l'ardidesa i les contradiccions, al grat dels dies i les hores, d'un pensament que es mira, s'analitza i es critica sense repòs». Bastant d'això hi ha també en els carnets de Georges Haldas. Però no hi trobem aquella mena de fredor neutra amb què Amiel de vegades dibuixava el seu retrat interior. L'any 1849 escrivia: «Sóc per a cada persona el que ella és per a mi; instintivament m'hi torno similar; amb els orgullosos, sóc més orgullós que ells; amb l'infant, sóc infant; amb la sequedat, sec; amb la taciturnitat, taciturn; amb l'independent, indomtable...» El que indubtablement acostava Haldas a Amiel és el cultiu de l'amistat. L'autor de *L'État de Poésie* ens parla de la seva difícil adaptació a Suïssa, a un país de vida massa protegida, sense cap gran idea per la qual un es pugui abrandar. És el país —diu— del possible, mai de l'impossible. Potser es queixa una mica massa de la incomprensió dels poetes a la terra on va néixer la seva mare. Però aquest home solitari, sovint atuït per la malaltia, el dubte, la desconfiança en si mateix, ens diu que compta amb un grup d'amics fidels, i que això és, potser, l'essencial.

Les confessions, el diàleg de l'escriptor amb si mateix i, sobretot, la vibració amb què ens conta les inquietuds i les joies de la creació poètica fan d'aquest llibre un testimoniatge molt valuós. Han passat més de deu anys d'ençà que va publicar-se *L'État de Poésie*. No sé si Haldas ja té a París més audiència, però a la Suïssa francesa ha adquirit el prestigi que es mereix un dels escriptors més interessants de l'Europa d'avui.

DE L'UDOL AL ROYALTY

Qui hagi seguit l'evolució de la poesia nord-americana contemporània conservarà un record vivíssim de l'obra i la personalitat d'Allen Ginsberg, sobretot del seu llibre *Udol i altres poemes*. En un estudi recent, Breslin observa que si un udol és un crit animal prolongat,

un crit instintiu, el poema de Ginsberg continua fent-nos la impressió d'una erupció sobtada i aïrada d'instints llargament reprimits, la impressió d'un alliberament d'excloses energies humanes i literàries. Ben sovint aquest poema és una protesta social, «no té el decòrum de l'alta cultura —diu el crític—, sinó el llenguatge i la matèria dels carrers urbans... *Udol* violà els canons artístics corrents i provocà un escàndol literari, social i fins i tot jurídic».

Però penso que un dels mèrits que cal reconèixer a Ginsberg és el coratge d'haver acceptat la influència de Whitman quan era menystingut pels formalistes nord-americans dels anys cinquanta i d'haver admirat la poesia de Blake en un període en què molts poetes i crítics consideraven com un simple excèntric el genial pre-romàntic de *La rosa malalta*.

Hi ha hagut en la personalitat de Ginsberg un doble aspecte. Ha estat, alternativament, un profeta enfurimat i un amable visionari: oscil·lava entre l'udol i el meravellament gairebé extasiat. Un dia, va adonar-se que el poema blakeà «Ah, gira-sol, cansat del temps» es referia precisament al mateix Ginsberg, cansat també del temps; s'emmirallà en el poema, i sentí tot d'una a la cambra «una veu molt profunda i terrenal», diu, que de seguida va reconèixer com la de Blake. Ginsberg recorda «que era del tot tendra i bella, una veu antiga, inoblidable, perquè era com si Déu tingués una veu humana, amb tota la infinita tendresa, vellúria i gravetat com moridora d'un Creador vivent parlant amb el seu fill».

Més que en aquest aspecte de visionari —que és el que més m'agrada—, solem pensar en la dimensió de Ginsberg com a poeta angoixat i rebel. Però en aquests darrers temps, la seva imatge d'inadaptat, de fustigador del món modern, sembla haver-se difuminat una mica. Em va sorprendre, no fa gaire, de llegir que el protestatari, l'immersit en les més sòrdides realitats contemporànies, s'hagi instal·lat pacíficament en la societat que havia suscitat tantes de les seves diatribes poèti-

ques. El gener passat va posar-se a la venda el primer volum dels seus *Collected Poems* (1947-1980), i el contracte de 160.000 dòlars, que signà recentment amb Harper & Row, preveu cinc volums més: dietaris, poesia futura, assaigs, entrevistes i cartes. He vist un retrat recent del poeta davant el petit altar budista que té a casa seva. L'epígraf diu: «Cap a l'eternitat, seguint les petjades de Walt Whitman.» L'eco de l'udol ja queda una mica llunyà. Però l'udol ha fet possible aquest *royalty*.

TEOLOGIA I NATURA

Robert Faricy, un jesuïta anglès que és professor a l'Institut Bíblic de Roma, ha publicat recentment un llibre amb aquest subtítol: *Aproximacions a una teologia de la natura*. Per al títol ha pres una frase d'un pasatge evangèlic: *Wind and Sea Obey Him*. No es proposava d'escriure estrictament una «teologia de l'ecologia», ni un manual per a trobar Déu en la natura, però espera que el seu estudi contingui una mica de totes dues coses. «He intentat —diu— presentar els elements principals d'una teologia de la natura.»

Els dos grans models de l'actitud cristiana davant la natura, ens recorda Faricy, són sant Benet i sant Francesc d'Assís. Els monjos de Montecassino administraven la terra fent-la produir intensament, en una actitud de servei responsable. L'autor cita uns mots de Kenneth R. Boulding sobre els benedictins del segle VI: per primera vegada a la història, trobem uns intel·lectuals que treballen amb les mans, que treballen la terra, i pertanyien a una religió que considera el món físic com a, en certa manera, sagrat. Sant Francesc, per altra banda, representa davant la natura l'aspecte de la pregària i de la contemplació. Jo recordo, però, un cert convent sarrianeenc de seguidors de sant Francesc on hi havia —penso que encara hi és— un bocí de terra amb

hortalisses i una esplèndida parra, una terra conreada pels frares: era, doncs, una breu pinzellada benedictina en un món franciscà.

Treballar amb la natura

Alguns escriptors d'avui han acusat el cristianisme de proclamar, basant-se en el *Gènesi*, el dret de sobirania absoluta de l'home sobre la natura i, per tant, d'haver estat la rel llunyana d'un ús desassenyat. Robert Faricy situa el problema en un doble aspecte. Segons la visió luterana, el reialme de Crist i el reialme del món són vistos com en un estat de tensió, en una mena d'oposició mútua. El cristià es troba, així, en una posició antitètica envers la natura. Un gran sector de la tradició protestant ha vist a la llum d'aquesta teologia dels dos reialmes el mandat que Déu donà a l'home en conferir-li el domini de la natura. També ens recorda Faricy que sant Agustí interpretà el mandat del primer capítol del *Gènesi* en el marc d'aquesta teologia dels dos reialmes. Però no oblidem que certs passatges de *Les confessions*, pel seu fervor davant la bellesa del món físic, anticipen el to del *Càntic al Sol*. Així, per exemple, el capítol VI, on sant Agustí parla de la «bellesa que brilla al front dels astres i engalana les seves revolucions» i de «la bellesa de la terra i del mar, poblats en abundor d'éssers vivents, formant un seguit de generacions que sempre continuen». Quan la natura i la gràcia són vistos en una síntesi (especialment en la tradició tomista i en els Pares grecs), la relació entre nosaltres i la natura —escriu Faricy— és entesa més positivament, «i es concreta en l'actitud de treballar *amb* la natura, no pas contra ella».

L'autor d'aquest llibre subratlla un fet important: l'explotació a gran escala de la natura comença al segle XIX, després de molts segles de cristianisme, quan van convergir la indústria i la ciència per produir la revolució tecnològica. Faricy addueix el testimoni de

molts autors, especialment teòlegs, que han defensat la tradició cristiana contra l'acusació d'haver contribuït a una utilització abusiva dels recursos naturals. Analitza aquesta actitud, que podríem anomenar de complementarietat, en troba l'origen en Aristòtil, la veu en la teologia dels grans escolàstics. Avui s'observa especialment en la teologia de les esglésies ortodoxa i anglicana, i en gran part de la teologia catòlica: en els escrits, per exemple, de pensadors tan diferents com Teilhard de Chardin i Karl Rahner. En aquesta tradició, que postula la nostra unió i la nostra col·laboració amb la natura, el principi bàsic —comenta— és l'Encarnació. La matèria s'ha fet vehicle apropiat per a l'esperit: la realitat material (la natura) és bona; i encara que no sigui gens divina, té indubtablement un valor religiós.

La perversió de la natura

En un dels millors capítols del seu llibre, l'autor d'*El vent i la mar l'obeeixen* examina el que ell anomena «costat ombrívol de la natura», el seu caire d'amenaça i la seva perversió. Una teologia de la natura ha de considerar aquest aspecte fosc, la natura no pas en el seu ordre, sinó en el seu desordre i en el dany que pot causar. També ha de referir-se al mal ús humà de la natura, a la nostra perversió de la natura. Un autor suís ha recordat recentment que la manera com tractem la natura té una relació amb la nostra manera de tractar els altres homes.

¿Qui dubtarà que la màxima perversió de la natura consisteix en la construcció de l'enginy que, com escriu Robert Faricy, «té la possibilitat de matar alhora molts més homes que en cap altra època de la història»? Tot ha canviat des d'aleshores. De vegades, fent algun plàcid passeig pels boscos, he pensat que la natura és el cedre, el rossinyol i la rosa, però també l'urani i el plutoni. També, a través de la follia humana, la possibilitat del que s'ha anomenat l'hivern nuclear. La natura —de la

qual, ens recorda Faricy, l'home forma part— és un misteri.

JOHN KENNETH GALBRAITH:

«L'ANATOMIA DEL PODER»

És difícil de reflectir, enmarcant-la en un article, la impressió de riquesa que fa un llibre com *The Anatomy of Power* (Houghton Mifflin Company, Boston, 1983), la perfecció de la seva estructura, la finor de l'anàlisi, l'abundosa informació històrica i bibliogràfica, la continguda emoció amb què l'autor ens tramet, al final del seu estudi, unes reflexions i un consell sobre el poder —el poder nou i esglaiador— que avui amenaça l'home.

Potser Galbraith simplifica la història de les idees polítiques quan diu que a l'Edat Mitjana no podia haver-hi gaire pensament sobre el poder, perquè el poder només era exercit pel príncep, el senyor feudal i el clergue. Cal, però, reconèixer que l'abundosa literatura medieval sobre aquest tema —Dante, Marsiglio de Pàdua, Salisbury, Pierre Dubois, John Wycliffe, etc.— es referí a un camp molt més reduït, si comparem aquells tractats amb la complexitat de l'estudi sobre el poder que avui ens ofereix Galbraith. Aquest és també un veritable tractat, on no s'oblida cap dels aspectes del tema, ni el de la submissió de la dona al domeny masculí. L'autor se sentí en algun moment temptat de posar al seu llibre aquest títol: «Un assaig». Hauria estat una denominació injustament restrictiva si pensem en l'amplitud de l'estudi, en la multiplicitat de les seves reflexions, però no pas del tot inadequada si considerem la vivacitat de l'estil, el do de síntesi, la irresistible atracció de la lectura.

Galbraith ens recorda que durant quaranta anys ha estat involucrat en el tema del poder: en les idees i, fins a cert punt, en la pràctica. Descobrí en les referències al poder econòmic, polític, militar i religiós una mena de constants subjacents que permeten d'identificar les fonts del poder: personalitat, propietat i organització. També són tres —diu— els instruments amb els quals el poder és exercit i reforçat. Hi ha el poder que ell anomena, amb una curiosa contracció lingüística, poder «condigne». Aclareix que la referència hauria de ser al «càstig condigne». Potser la repugnància que inspira aquest aspecte punitiu del poder l'inclina a l'eufemisme; per fer-ho, invoca humorísticament una dita de Lewis Carroll: que cada mot significa el que un vol que signifiqui, «ni més ni menys». Els altres dos aspectes són el poder compensatori i el poder condicionant. El primer obté la submissió mitjançant una recompensa o paga (pecuniària o no) i el segon se serveix de la persuasió, de l'art de convèncer.

Galbraith indica com a objectiu principal del seu llibre el de donar resposta a aquestes preguntes: «Com s'imposa el poder? Què dóna accés als mètodes utilitzats per a la seva imposició?» L'estudi considera aïlladament les fonts i els instruments en un determinat exercici del poder, aclareix la seva importància relativa i analitza els canvis que es produeixen, al llarg del temps, en aquesta importància relativa.

Entre les raons per les quals es cerca la possessió del poder, Galbraith esmenta les que exposa un passatge de Bertrand de Jouvenel: «El líder de qualsevol grup d'homes experimenta gairebé el seu propi engrandiment físic. El comandament és un cim de muntanya. L'aire que allí es respira és diferent, i les perspectives que s'hi veuen són diferents de les de la vall de l'obediència.»

Galbraith recorda els temps en què el poder punitiu era «d'una mena especialment odiosa i sanguinària». Retreu les llargues èpoques en què el fuet fou usat com

a instrument de poder a Rússia i als Estats Units, i subratlla que el món ha tingut milers d'anys d'una aspra experiència en l'aplicació del poder punitiu —la guerra— pel poder militar. I afegeix que aquesta experiència encara no és acabada. «És aquesta història i altres coses —diu— el que ha donat al poder el seu nom glaçador.»

Però no pensem pas que Galbraith, com d'altres intel·lectuals —l'anglès Herbert Read, per exemple—, hagi escoltat el cant d'alguna sirena anarcoide. Citant un altre text de Bertrand de Jouvenel, reconeix la necessitat social del poder. El seu exercici és inevitable en la societat moderna —afegeix—, i cal enfocar el tema amb una mentalitat escèptica, però no pas amb una mentalitat «que tingui una fixació en el mal».

Minva la personalitat com a font de poder

Galbraith observa que la societat cada vegada recorre menys al poder punitiu, tan important en èpoques passades. També ha minvat la personalitat com a font de poder, tant en l'esfera política com en el món dels negocis. El president dels Estats Units, per exemple, ja no pot considerar-se com una figura aïllada, com una individualitat autosuficient. Té més de setanta persones que constantment l'assessoren i el volten. El contrast resulta gairebé còmic si hom recorda que Woodrow Wilson preparava els seus discursos utilitzant la seva pròpia màquina d'escriure.

També en l'àrea econòmica la personalitat ha anat diluint-se i ha estat substituïda per l'organització. Segons Galbraith, és aquesta la font de poder més destacada en el món contemporani. No hi ha ara l'equivalent de les personalitats que van donar un impuls extraordinari al gran capitalisme industrial —Vanderbilt, Morgan, Rockefeller, Carnegie, Frick—; les empreses més poderoses tenen una direcció col·lectiva, i la direcció compta amb un dens apèndix de comitès especialitzats.

Amb un dels trets humorístics que trobem de tant en tant en *L'anatomia del poder*, Galbraith comenta el poder il·lusori dels accionistes de les grans empreses, que cada any són consultats, però es limiten a aprovar les decisions del *management*, i qualifica amb un adverbí satíric el procediment de la cooptació, el moment en què els equips directius, quan han de nomenar algun successor en els seus càrrecs, s'elegeixen —diu— incestuosament entre ells mateixos.

La propietat

Galbraith ens recorda que, en el món pre-capitalista, la terra fou objecte de lluites entre els senyors feudals, i que el principal instrument per a exercir el poder cal suposar que era llavors el poder punitiu. El senyor feudal aspirava a conquerir terres i més terres, que significaven un augment en el nombre dels seus soldats. L'aparició del capitalisme mercantil portà una transformació profunda. La font del poder ja no eren les terres, sinó el capital, especialment les mercaderies per a vendre, i la plata i l'or per a obtenir-les. Llavors declinà el poder punitiu i s'aplicà el poder compensatori: era un guany indubtable si es compara la nova situació amb l'exercici del poder feudal. L'època implicà també una minva en la valoració de la personalitat. «Es parla —comenta Galbraith— dels senyors feudals, dels prínceps i dels reis. Els mercaders, en contrast, són generalment anònims; no són individus, sinó una classe. Si algun d'ells era mereixedor del reconeixement popular, l'anomenaven, significativament, mercader príncep, i adquiria l'èmfasi feudal de la personalitat.» D'un reconeixement així fou objecte el banquer Jakob Fugger.

L'autor de *L'anatomia del poder* estudia l'altra gran mutació: la Revolució Industrial. La propietat continuà essent la font central del poder, però hi hagué un canvi dramàtic en el seu caràcter. Ja no eren solament les mercaderies i el capital aliè que calien al mercader per

al seu negoci, sinó els béns fixos —fàbriques, maquinària— del capitalisme industrial. Però també degué la seva força a d'altres fonts de poder, entre elles la personalitat de l'empresari. Galbraith qualifica de «darwinisme social» la suprema defensa que va fer Spencer del capitalisme de la indústria, quan el presentà com un exemple del principi bàsic de la teoria propagada per l'autor de *L'origen de les espècies*: la supervivència dels més aptes.

El marxisme

Una de les tesis fonamentals de *L'anatomia del poder* és que «l'exercici del poder origina un exercici oposat, i generalment similar». Així passà amb el poder del gran capitalisme. La resposta foren Marx i la Primera Internacional. Galbraith considera la difusió de les idees de Marx com una mostra molt típica de l'aplicació del poder condicionant, gairebé amb exclusió dels altres dos mitjans d'aplicació del poder, o sigui, el punitiu i el compensatori. Però no oblidem que el marxisme, a Rússia, i no solament als inicis de la seva implantació com a estructura política, ha usat amb freqüència l'instrument punitiu.

En parlar de la burocràcia, Galbraith observa que en el pensament de Marx sobre el govern postrevolucionari (que seria l'instrument dels treballadors triomfants, l'Estat dels treballadors, en el qual rebrien tot el fruit del seu treball) l'organització que el faria possible quedava una mica indefinida i obscura. «Si s'hagués previst plenament —comenta— l'estructura burocràtica que requeriria, potser hauria costat una mica d'aprovar-ho.»

Insistent sobre una realitat que ja ha estat molt comentada, l'autor de *L'anatomia del poder* recorda que l'èxit del marxisme s'ha registrat en societats que són, en gran part o plenament, pre-industrials, com Rússia o la Xina (i, de manera molt marginal, a l'Àfrica i també a Cuba). Tant a Rússia com a la Xina —diu—, el marxis-

me va ser ajudat per l'enfonsament de l'Estat pre-industrial a conseqüència de la guerra i dels conflictes interns. En tots dos casos, l'organització i el condicionament social del marxisme es van moure en un buit de poder. Són interessants les raons que insinua Galbraith per explicar el poc èxit de les idees marxistes als Estats Units d'Amèrica. Ens recorda que fou un poderós socialisme parlamentari el que encarnà a Anglaterra la resposta anticapitalista, i el marxisme no arrelà als Estats Units perquè Marx era una personalitat llunyana, d'escàs poder evocador per al treballador nord-americà. A més —diu—, l'organització marxista no es va estendre eficaçment enllà de l'Atlàntic. Els arguments sobre el condicionament social eren «superbament aplicables a la situació d'Europa, però ho resultaven molt menys als Estats Units, on existia una propietat més ben repartida i els jornals eren més elevats».

L'època de l'organització

Ja hem vist que, en el pensament de Galbraith, el nostre temps és el temps de l'organització. La seva anàlisi ens presenta la influència de l'organització en l'economia, la política i «en l'especial i ombrívol cas del poder militar». Enumera les diverses manifestacions d'aquest fenomen que presideix la nostra època: l'empresa on la direcció és conjunta, el sindicat, el modern Estat burocràtic, els grups de grangers i de productors de petroli, les grans associacions mercantils... No solament declina, en general, la personalitat, sinó que «la contínua transferència de la propietat a l'organització ha estat un dels aspectes característics més difosos del desenrotllament industrial». Però també puntualitza que l'Estat modern uneix en la seva estructura les tres fonts de poder: la personalitat política, la propietat —en forma dels recursos que maneja i distribueix— i l'organització. És manifest el seu accés als tres instruments per a l'aplicació del poder: continua essent gairebé l'únic

posseïdor del poder punitiu, desplega un ample poder compensatori i fa un ús massiu del poder condicionant.

Pel que fa a la realitat del poder condicionant —la premsa, la ràdio, la televisió—, Galbraith adopta una actitud més aviat dubitativa. No nega l'enorme influència d'aquests grans mitjans de condicionament massiu, però reitera aquell principi segons el qual tota forma de poder tendeix a crear una resistència, un poder contraposat, i veu en la influència de la televisió i la premsa una bona part de poder il·lusionari. L'ús dels *media* crea en el votant i en el legislador una mena d'immunitat. «Els anuncis sobre les altes virtuts terapèutiques dels medicaments corrents, el guany social implícit en una roba més blanca, el to moral que adopten els aspirants polítics, tot això empeny a l'escepticisme.» Segons Galbraith, cal veure el poder de la premsa i de la televisió en una justa perspectiva. Cal pensar que potser ens trobem ara en una fase declinant de l'exercici del poder. «Comparant la nostra època amb èpoques anteriors —precisa—, hi ha molta menys submissió d'alguns als propòsits dels altres.»

En els darrers capítols del llibre, Galbraith examina els indubtables exercicis de poder que encara subsisteixen: el de l'*establishment* militar, el de l'Estat i el de les grans empreses. Vivim, doncs, en un període on es registren una minva de poder i alhora la monstruosa multiplicació del poder màxim que ha conegut la història humana, és a dir, l'amenaça nuclear. En les darreres pàgines del llibre, Galbraith confessa que no és propòsit seu de judicar l'exercici del poder, però sotmet a judici el paper alarmant del poder bèl·lic actual, tot reconeixent que no és possible formar-se'n una opinió imparcial i analítica. Es tracta, doncs, d'una excepció, ja que en aquest llibre no abunden les connotacions ètiques.

Així com Arnold Toynbee, en el seu voluminós estudi sobre la història, intentà de descobrir unes constants en el naixement, la creixença i la desintegració de les civilitzacions, Galbraith ha reeixit a aclarir la naturalesa i l'estructura del poder, les diverses connexions

entre les seves fonts i els seus instruments, i les mudances que el pas del temps els imposa. Però ja ens adverteix que, tractant de la dialèctica del poder, no es pot parlar d'absoluts. Així ocorre en les ciències humanes. No sempre un determinat poder genera un contrapoder de naturalesa semblant. Hi ha, és cert, una regla molt estesa; en el camp nuclear, per exemple, veiem, angoixats, una «ominosa simetria» entre les dues superpotències. Però, a l'Índia, la resistència passiva de Gandhi s'enfrontà amb èxit al poder militar.

Aquesta objectivitat, que defuig escrupolosament tota temptació d'encongir la realitat per adaptar-la a una teoria; la suau ironia amb què Galbraith comenta algunes opinions (com, per exemple, la recent distinció que s'ha fet als Estats Units entre Estat autoritari i Estat totalitari); l'habilitat del ritme expositiu; l'erudició, tan àgilment utilitzada per l'autor de *L'anatomia del poder*, fan d'aquest llibre un dels estudis més penetrants que s'han escrit darrerament en un camp que inclou la política, l'economia i la filosofia de la història.

MONIQUE SAINT-HÉLIER I EL POETA

Fa uns quants mesos, una revista ginebrina comentava, com un remarcable esdeveniment de la literatura suïssa en llengua francesa, l'interès que torna a despertar l'obra de Monique Saint-Héliier (1895-1955), que es passà tota la seva vida d'escriptora reclosa en la seva cambra de malalta. La Biblioteca Nacional de Berna li dedicà una exposició; s'han reeditat els seus llibres —que durant alguns anys havien estat oblidats— i acaba de publicar-se una obra seva fins ara inèdita en volum: *Portraits et souvenirs littéraires*. Cal recordar que entre els amics que la visitaven, «fascinats per l'encant d'una presència i la vitalitat d'un esperit assedegat de cultura i de diàleg», hi havia Gide, Paulhan, Supervielle, Jaloux, Ramuz, Zermatten. També va ser pintora i tingué

amistat amb Marie Laurencin, Dubuffet i Lucien Schwob.

La revista suïssa reproduceix un admirable capítol del llibre de records literaris de Monique Saint-Hélier, on ens conta com va conèixer un gran poeta. Era en ocasió d'una festa molt concorreguda, i quan van presentar-li aquell escriptor d'aire tímid, ella no es va fixar en el nom i a penes li va veure la cara: s'esqueia en un indret poc il·luminat del jardí. Diu que era la nit més dolça de l'any. «Hi havia tantes estrelles al cel, que vessaven i queien. Et venien ganes de parar el vestit, d'omplir-te d'estrelles la falda, de mirar-les no pas com solem fer-ho, alçant el cap, sinó tranquil·lament, com uns dolços gats damunt els genolls.» Vora aquell jardí hi havia una església. Monique Saint-Hélier sentia dringar els quarts i les hores sobre la veu una mica fantasmal, apagada, tallada per silencis, d'aquell home que li parlava de Praga, de Moscou, de l'alegria pasqual que esclatava als cors del russos com un núvol de campanes i de ciris en l'alba esquiva, a l'escalinata dels temples. La gent, mentrestant, ballava. Però, acabat el ball, Monique i l'inconegut van ser duts cap a la zona lluminosa. Llavors ella el va veure. Va veure que no era un home de bell rostre. Tenia la boca com caiguda, la mirada, sota un front magnífic, plena de timidesa, «les espatlles eren estretes, espantades, com si tot el que les tocava pesés massa». Moltes dones van acostar-se a l'escriptor, van voltar-lo. Ell les escoltava immòbil, atent, inclinat sobre les seves paraules, com si els mots anessin a deslligar-se, a lliurar per fi el secret que ell cercava. Monique Saint-Hélier comenta que no havia vist mai ningú escoltar d'aquella manera.

La narradora ens dóna, amb pinzellades d'una extrema delicadesa, el color d'aquells instants, la impressió de la solitud del poeta en l'aldarull d'una festa nocturna. Algú va córrer cap a ella, que, joveneta encara, assistia per primera vegada a una celebració d'aquell estil, i va dir-li: «Et felicito. Has tingut un bon començament en la teva vida social. Has dialogat a soles amb un gran poeta.» «Què dius?», preguntà Monique. «El

més gran poeta austríac: Rainer Maria Rilke.» Era la primera vegada que sentia el seu nom —ens diu la novel·lista suïssa.

POESIA NORD-AMERICANA CONTEMPORANIA

James E. B. Breslin, en el seu excel·lent estudi *From Modern to Contemporary. American Poetry, 1945-1965* (The University of Chicago Press, 1985), analitza les teories i l'evolució dels diversos grups: els poetes *beat*, els «confessionals», els de la revista «La Muntanya Negra», l'escola de Nova York i el grup de «la imatge profunda». Representen, en conjunt, el propòsit de substituir les formes i el llenguatge del període que americans i anglesos anomenen «modernisme», és a dir, la poesia d'Eliot, Ezra Pound, etc., que s'havia afirmat contra la poesia simbolista. Els poetes joves es rebellaven contra els mestres rebels. Renunciaven com ells —diu Breslin— al poema simbolista ben fet, però cercaven formes poètiques diferents de les del «modernisme» que poguessin captar la realitat immediata. En tot aquest procés s'observa una doble actitud pel que fa als grans mestres del «modernisme»: en els nous poetes alternen un sentiment de rebuig i un sentiment d'admiració i respecte. Roethke, per exemple, en una de les seves cartes, referint-se a Eliot, l'anomena «l'avorrit Tom, el Prudent Cardenal», però Roethke reflectí l'estil de Yeats i sentí tot el pes de l'Eliot dels *Four Quartets*: de vegades l'imitava, a moments l'estrafèia en ecos irònics. «Un gosa alçar-se a un gran estil, competir amb el papà», va escriure també Roethke. Breslin indica com els poetes d'aquella generació intermèdia havien sentit, alternativament, unes grans expectacions i la por que, al capdavall, serien simples epígons. En el seu substancios estudi, examina cinc poetes especialment representatius dels grups més destacats d'un període de vint anys, però no s'oblida pas de presentar, en un darrer capítol, la si-

tuació de la poesia i de la crítica de poesia als Estats Units a començos dels anys vuitanta.

Allen Ginsberg

Ginsberg —ens recorda Breslin— descriu el moviment *beat* com «un nou Romanticisme». El poeta de *Howl* reconegué el que ell mateix devia a Blake, Whitman, Williams i Pound i trià la situació *underground* del gnosticisme. S'ha dit que era un Blake modern i urbà, capaç de veure l'eternitat en la cornisa d'una casa ciutadana. Però, si l'*Oda al Sol ponent* de Blake s'acaba amb l'alba, el poema de Ginsberg que duu el mateix títol es clou amb la desaparició del Sol i de tota energia vital:

*El tren s'enduu els meus ossos
cap a ponent, on ja s'amaga el Sol;
amb la pluja, la nit es fa més fosca
i el dia, que era un iris, s'esvaeix;
les ciutats envelleixen a la plana
i, sortint de la pedra, es caragola el fum.*

Ginsberg ha dit que en els seus primers poemes cercava de «perfeccionar una versificació rimada, plena de trets d'enginy, argentada». Després Williams, qui va visitar diverses vegades, l'influí. Williams ofería als poetes joves una alternativa al formalisme dels anys cinquanta (el període dels sonets i les sextines). Llavors Ginsberg trencà la prosa del seu dietari i la convertí en versos. Veia com una «unitat de respir» el vers de Williams. I com el de Williams, el llenguatge poètic de Ginsberg s'abocava a la realitat. Volia —deia— «començar amb símbols i acabar amb coses». Però després es girà també a Whitman —llavors menystingut en certs sectors de la crítica— i convertí «les bàrdiques celebracions de la seva personalitat visionària, però tendra, en un cant profètic que és aïrat, angoixat, terrible, divertit, místic

i afectuós». Era el crít llarg i apassionat de la personalitat oculta de Ginsberg, que havia sobreviscut a totes les influències. Però passa, de vegades, de la retòrica declamàtòria al vers simple, col·loquial i tranquil·litzador, en un ritme suau que ens bressola:

*Sóc amb tu a Rockland,
en els meus somnis passes degotant
d'un viatge marítim en el camí que va a través d'Amèrica,
[ca, i plores a la porta de la meva cabana
[en la nit de l'Oest.*

Robert Lowell

Breslin veu Ginsberg i Lowell com els dos extrems en l'espectre poètic: l'un és el rapsòdic visionari, l'altre és l'irònic i reservat aristòcrata. Ginsberg ens dona el seu «udol» profètic, mentre que Lowell ens ofereix «estudis» del natural. Amb raó indica Breslin que el realisme autobiogràfic de *Life Studies* implícitament rebutja l'idealisme visionari de Ginsberg. El to de Lowell, que era primer com d'oracle, es modula cap a unes tonalitats més planeres i anecdòtiques. Amb els poemes d'aquell llibre es mesclen llargues pàgines de prosa autobiogràfica. Però la seva tercera part es clou —recorda Breslin— en humiliació, encerclament i follia.

Va ser molt forta en Lowell la influència de l'anomenada «nova crítica». Ransom, un dels seus representants més conspicus, visqué un any (el 1937) a casa de Lowell i aquest passà tres mesos a la d'Allen Tate. Aquella generació tornava al vers tradicional, a les formes que els «modernistes» havien combatut. Wilbur, Lowell, Viereck eren anomenats «els nous formalistes». Wilbur es decantà per l'experimentalisme, però —curiosament— el definia com a tradicionalisme. Crowe Ransom, el 1923, havia atacat durament *La terra erma* i afirmà que era «un dels poemes més insubordinats de la llengua». Ell derivà el seu vers de Hardy i Robinson. En un simposi

del 1948, William Carlos Williams, que tenia seixanta-cinc anys, defensà la innovació, el vers lliure, enfront de Wilbur, que llavors en tenia vint-i-set.

El llenguatge de Lowell és «aspre, dens, apocalíptic». A moments, els seus poemes tenen la incoherència i la força dels somnis. Comparant el rigor dels primers poemes de Lowell amb les composicions de *Life Studies*, Breslin afirma que en els darrers poemes l'escriptura s'estova emocionalment, dirigida per una ironia xiuxiuejada i freda. Però hi ha en aquest recull uns quants poemes inoblidables.

Si Eliot va ser mal rebut en els seus començos —en «The Arts at Mid-century» l'anomenaven «bolxevic embriac»—, Lowell obtingué un èxit immediat, escriví el que d'ell esperava el seu públic. I, observa Breslin, era un públic creat especialment per Eliot.

Denise Levertov

Escrivia a la «Black Mountain Review» (1954-1957), on també publicava Ginsberg. La resposta d'aquest grup a la crisi poètica dels anys cinquanta no era la immersió de Ginsberg en l'*underground* urbà, ni el descens de Lowell a l'infern de la seva psique. Els nous poetes volien exalçar l'obra de les llavors marginades figures de William Carlos Williams i Ezra Pound. Però Denise Levertov ataca el «realisme documental» derivat de la poesia de Williams i es decanta cap a una mena de realisme màgic. En el seu món perdut els somnis són realitats i la vida és com una meravellosa rondalla:

*Al parc duien els arbres unes cotes de malla:
nocturn conte de fades hi vivia en ple dia...*

Marianna volaire

i, ploraneres, les petites fulles,

les vuit màgiques pedres.

Al llit, de dia, feies un viatge secret...

Però hi ha una evolució molt marcada en l'obra de Denise Levertov. Si en el recull *La doble imatge* se sent còmoda en les formes tradicionals, en *Ara i ací* —observa Breslin— el seu concepte de la tradició i de la pròpia genealogia poètica canvia radicalment. Williams l'havia inclinada a despullar el seu llenguatge, la convencé que l'artista no imposa una forma al caos, com suposaven tants poetes i crítics dels anys cinquanta, «sinó que descobreix una íntima forma amagada». Com Olson, Denise Levertov celebra «l'ací i l'ara» perquè hi troba, amagat, un nucli d'energia. Renuncia a la fatiga i al desmenjament que caracteritzen gran part de la poesia dels anys cinquanta i va «més enllà de la fi» —aquest és el títol d'un poema d'ella—: això li permet d'obrir aquelles portes del somni que la tenien reclosa en el llibre *La doble imatge*. Ara vol «un món de fets i moviment, no pas perdut en còpies de mots antics, sinó encarnat en versos vivents, actes de llenguatge, que creï un poema com una dansa de paraules». També Valéry havia dit: «*Poésie, tu es danse.*» Denise Levertov cerca, com Williams, la «meravellosa veritat» del món quotidià. Així en aquest bell poema «Un cigne de palla a l'arbre de Nadal», on hi ha una delicada transfiguració de les coses senzilles:

*La seva forma parla de lliscar,
ni que un no hagués vist mai un cigne,
i els fils de plata, enganxats
vora d'ell a les branques,
ens parlen d'una pluja penjada a un raig de llum
i d'un parlar en neix un altre.*

James Wright

Breslin analitza una altra iniciativa enfront de la poesia formalista dels anys cinquanta: la dels poetes de «la imatge profunda» (Robert Bly, Louis Simpson, William Stafford i James Wright). Poetes dispersos, no tenien

un centre geogràfic com els *beat*, els de «La Muntanya Negra» i els del grup de Nova York. Però es coneixien i s'escrivien. Era el que podia definir-se com un moviment conscient. Bly es girà al surrealisme. Descobrí també l'obra de Neruda, Vallejo i Trakl. Paul Zweig observà que «la imatgeria explosiva i els ritmes torrencials de l'escriptura automàtica es carreguen, en l'obra de Bly, d'una emoció whitmanesca».

Wright recomana un estil afinat, dur, lleuger. Com altres poetes de la postguerra, tingué entre els seus models Robert Frost. En un poema on contempla les gavines a sol ponent, sorgeixen imatges que amalgamen el poeta amb el món exterior:

*Us envio a la platja ecos del meu parlar:
els gestos ditiràmics de la Lluna,
perdut el Sol, plomosa la ment, dionisiaca,
blau poema del mar.*

De vegades, en el seu lirisme imagístic —subratlla Breslin— les realitats invisibles, màgiques, enllà del món objectiu i literal, semblen flotar des de l'inconscient en el moment en què es traspassen les fronteres entre el jo i el món exterior:

*No goso respirar
ni moure'm.
El blat s'inclina a la pròpia foscor
i s'inclina a la meva.*

O bé:

*Em fico endins
de dos tolls d'aigua.
S'aixequen les corones d'ocells blancs
fins als meus turmells,
als genolls, a la cara.*

Entre els poetes dels anys cinquanta, els de l'escola de Nova York eren els menys polèmics, els menys interessats a lligar-se a una teoria de poesia. O'Hara no s'ajustà a la tendència generacional de seguir un estil de període. Picasso digué un dia a Max Ernst, que estava preocupat cercant un estil: «L'estil no existeix.» Segons O'Hara, «moure's és estimar». La seva imaginació —diu Breslin— resta incompromesa: mòbil, proteica, contradictòria i viva. Molts dels seus poemes representen un pur procés: un moviment àgil, llisquent, imprevisible:

*Un
negre s'està al portal amb un
escuradents, lànguidament movent-lo.
Una corista rossa fa repicar els talons: ell
es frega el coll, somriu.*

El poeta és a l'extrem oposat dels «modernistes». Si aquests —comenta agudament el crític— intentaven d'«espaialitzar» la forma lírica, O'Hara la «temporalitza» radicalment.

En *Poema personal* O'Hara ens ofereix un continuat i realista reconeixement de les penes i els límits de la vida urbana, però no respon amb l'udol de protesta ultratjada que llançà Ginsberg. Renunciant a la veu profètica, se'ns presenta en un to més tranquil, en un to de conversa. Com els surrealistes, elimina la puntuació i les connexions lògiques. Ve un moment, en l'obra d'O'Hara, que el llenguatge arriba a constituir una obsessió. En el poema «Assaig sobre l'estil», la difícil situació del poeta davant del llenguatge «crea humor i ira, joc paròdic i sentiment autèntic. Amb la seva incessant duplicitat verbal i les seves actituds emocionades, O'Hara esdevé immediat... i vivent». La versatilitat de la seva imaginació li inspirà una nova variant del tema de les metamorfosis:

*Sóc un hittita enamorat d'un cavall No sé quina sang
[tinc
en mi Em sento com un príncep africà Sóc una noia bai-
[xant l'escala
amb un vestit de plecs i amb talons alts Sóc un indi
[adormit sobre una pell de crani.*

Ric d'una abundosa documentació, recollida no solament en llibres d'altres crítics, sinó també en revistes, epistolaris, ressenyes de simposis, etc., l'estudi de Breslin compleix admirablement el propòsit que es fixà. Ha escrit un llibre d'història literària on no solament subratlla la interrelació de les escoles i dels mateixos poetes, sinó, molt detalladament, l'evolució de cada poeta representatiu del seu període. I no se cenyeix a la simple anàlisi, sinó que, quan cal, exposa les seves valoracions amb decisió i agudeses.

«BEN VENGA MAGGIO»

He de tornar a dir «altra vegada», com Maragall, però parlant d'unes altres flors. Així que he arribat al mas ja m'ha sobtat, vora el safareig, aquella onada d'intensa aroma, el perfum de tantes primaveres d'antany, del temps de la juvenesa i del temps madur. He alçat els ulls, i he vist, no pas separades com als jardins, sinó agrupades, juntes, estretes, fent una mena de bosquet d'un verd fosc i tendre, les esveltes plantes dels lilàs. Les flors, de tan abundoses, s'espesseïen com uns núvols. Eren núvols de formes fines, delicades; flotaven en el seu cel de verdor, rentat feia poc per la pluja. M'hi he acostat. He fet com aquell jove poeta, amic de François Mauriac, que enfonsava el rostre en la tofa olorosa, i m'ha semblat que el perfum dels lilàs m'acostava, com si fos l'encens d'un ritu estrany, al secret profund de la vida.

Però, en un tomb del camí que travessa els conreus,

ran mateix d'un barranquet ombrejat d'esbarzers i d'alzines, m'esperaven unes altres flors. M'han sobtat més, perquè no recordava que els dies de mitjan maig fossin per a l'arç el punt dolç de la florida. Neu i verd subtil, neu de flors menudes de cinc pètals, amb pistils molt allargats; verdor de fulles trilobulades, d'un admirable dibuix, d'un dibuix de caplletra antiga. M'he quedat una estona contemplant aquella neu que es destacava contra la verdor adusta de les alzines o contra el cel ben blau. Semblava un record de l'hivern, una traducció benigna que en feia, somrient i jugant, la primavera. He intentat de mirar aquelles flors allunyant de mi tota reminiscència literària. M'estava absort en el pur fenomen vegetal, en el núvol blanc i verd, o decantava els ulls cap a la branca més alta, que capcinejava tímidament com si fos conscient de la seva complicada bellesa. Però no ha reeixit pas el meu propòsit de concentrar-me en el que podríem anomenar l'instant pur, de destriar clarament natura i cultura. M'han tornat a la memòria els trobadors, el seu «alberspí», els versos on la blancor de la petita flor és graciós terme de comparança. He pensat que aquells antics poetes també van contemplar el núvol blanc, el núvol de flors, en algun camí de Provença, tot recordant l'amor difícil, cenyit d'espines com l'arç. I en veu baixa he repetit aquells versos:

*Mentó, gola e peitrina
blanca cum neus e flor d'espina.*

Però he tornat al meu intent d'abstracció. M'he concentrat davant l'arç florit i he sentit el deler de captar no pas l'objecte en si: el filòsof ja ens va dir que això no és possible; en un món on tot és esvanívol, la meva apassionada curiositat ha sentit el deler de descobrir —per dir-ho amb mots de Jacques Madaule— «l'etern sota l'efímer; enllà de les aparences, la realitat profunda que no sabia morir».

Ja es veu: el meu esforç per eliminar referències a l'objecte no ha pogut reeixir. M'he vist també, en la



meva pruïja on es mesclaven contemplació delitosa i instint inquisitiu, una mica com Proust davant la silenciosa immobilitat dels arços que veié ornant un altar. I més que mai he comprès aquell desig expressat per Goethe en el seu estudi sobre el granit: «Que se'm concedeixi, doncs, a mi, que en mi mateix i en d'altres he sofert molt de la versatilitat dels sentiments humans, la sublim serenitat que procura el veïnatge solitari i callat de la gran Natura que parla en veu baixa.»

Camí enllà, m'he adonat que als conreus d'avellaners algun camperol devia cremar branques seques. El fum s'enlairava, retallant-se contra la foscor dels boscos. S'enlairava formant com uns arbres grisos enfront dels arbres verds, i el vent fresc de maig n'esbarriava, de tant en tant, la silueta. Més lluny, el fum reposava, absolutament horitzontal, com una lleu boirina de les que solen flotar a punta de dia. Era un fum tranquil, quiet, de forma invariable, allò que Gabriel Miró anomenava un fum adormit. Però, cel enllà, els núvols blancs i alegres no dormien pas. Passaven en petites ramades, i aquell moviment, aquella blancor exaltada, resseguida a penes amb algun toc de gris, no sé per quin dolç artifici primaverat s'enllaçava deliciosament, en un estrany contrapunt, amb la passió del cant dels rossinyols, amagats entre gatells i esbarzerars, a les fondalades més gerdes i més secretes.

Apèndix TEMES D'ART

XAVIER GUYA

Se'n va anar la nit de l'enterrament de Goya que José Juan Pardo Pardo, amb una veu plena i un coratge de soldat de guerra, va ser el seu primer difós. Pardo era sensible perquè l'artista presentava les grans i dures llibertats per a la tipografia. En la seva autobiografia era també la història d'un treball recollit «Vulgus doctor et doctus et propugnans l'Editorial Fontana, Josep Jordana». No cal pas que realitzés l'època d'un treball de 1899 anys que s'aportava a casa, en plena de l'època, amb alguns en constant i d'alguns altres de més.

La vida del pintor es reflecteix en aquestes curtes, breus i no pas en està epígraf, que en el de directe de cultura. Zuloaga diu que la veu de Goya, el treball, en efecte, les veus d'altres que van Carlos IV, el 1784, el nom de pintor de la cort, el veien el meravellament una mica pobra d'acord amb el qui traspuava sobre el poble i sangonera, davant la comitè i col·laboració posterior de la noblesa. El veien boscant en el seu treball que, amb el cervell llançat a bell riu, el veien napolità intentant de fer una altra d'època, amb el resultat que Goya era l'artista en el seu treball i les seves maneres d'ortografia: «... la vida de Goya que fúimos a parar, boscant sobre i sobre els seus treballats».

Però el que m'ha atret especialment l'atenció en aquest epígraf és la reproducció del retrat de Xavier, un dels vuit fills del prodigiós artista —ben pintat amb haren a la realitat—, el fill que les dones de les diverses parts de Goya, plenes d'ambició i de veu, que perquè així a veure amb el a l'artista, se'n va anar amb el nostre gran i ambada melancòlica. Goya

XAVIER GOYA

He rellegit la tria de l'epistolari de Goya que Guillem Díaz-Plaja publicà amb motiu del centenari de la mort del pintor. Va ser el seu primer llibre. Encara em sembla veure l'autor presentant les proves i donant instruccions per a la tipografia. En la seva autobiografia ens conta la història d'aquest recull: «Vaig portar el llibre al propietari d'Editorial Joventut, Josep Zendera... No cal pas que expliqui l'alegria d'un minyó de dinou anys que s'emporta a casa, en paga de l'edició, cent duros en comptants i dringants monedes de plata.»

La vida del pintor es reflecteix vivament en aquestes cartes, escrites no pas en estil epistolar, sinó en un to directe de conversa. Zuloaga deia que hi trobem tot Goya. Hi trobem, en efecte, les seves lluites fins que Carles IV, el 1784, el nomenà pintor de la cort; hi veiem el meravellament una mica pueril d'aquell artista, en qui traspuava sovint el pobletà aragonès, davant la complicada i enlluernadora pompositat de la monarquia. El veiem bolcant en el seu *birlocho* quan, amb el cavall llançat a bell trot, el cotxer napolità intentà de fer una difícil filigrana, amb el resultat que Goya ens descriu en el seu llenguatge tan sovint mancat d'ortografia: «... *la buelta fue que fuimos a parar, birlocho caballo y nosotros dando bolteretas.*»

Però el que m'ha atret especialment l'atenció en aquest epistolari és la reproducció del retrat de Xavier, un dels vint fills del prodigiós artista —ben pocs arribaren a la maduresa—, el fill que fou destinatari de les darreres cartes de Goya, plenes d'enyorança i de súpliques perquè anés a viure amb ell a Bordeus. És un galant minyó de rostre greu i mirada melangiosa. Unes

ondes rebels de cabell li ombregen el front; té la mà dreta damunt el pit, amb gest una mica napoleònic, i amb l'esquerra aguanta un gran capell de tres puntes i s'apuntala en un bastó molt inclinat. Duu una ratlla fosca a cada camal; a la cintura es destaquen uns historiatos penjolls i darrera mateix de la cama dreta hi ha, arraulit, un gos menut i lleig, de pelussa blanca, que té l'aire de ser rondinaire i vell. El quadre sembla recollir, malgrat el repòs de la figura, com una imminència de moviment, com si el jove de pomposa casaca, on lluentegen les sedes del folre, estigués a punt de posar-se a caminar (i de segur que el gos blanc el seguiria amb passa mandrosa). Aquesta pintura té l'elegància dels millors retrats goyescos. Emmiralla un home en l'aplom i la lleu petulància de la joventut, i també l'esperit d'una època. És l'art d'un Goya segur, satisfet d'haver arribat al cim de la fama i de posseir en gran nombre «*doblo- nes florecidos*». És l'altra cara de l'art ombrívol, sarcàstic, sinistre, que troba un eco verbal en la postdata que el 6 de setembre del 1825 Goya posà a la carta adreçada a Joaquín Ferrer: «*Y si nos morimos que nos entierren.*» Díaz-Plaja hi veu l'expressió verbal de la ganyota —macabra i grotesca— de l'humor davant la Mort. I afegeix: «És tot Goya.» Potser aquesta ganyota no és sinó l'expressió contorsionada del seu amor a la vida. La seva autosatisfacció, el seu fatxendós narcisisme s'expressen, millor que en cap altra obra seva, en l'autoretrat vestit de torejador: en el rostre resplendent de vitalitat, sota un ample capell amb l'ala dreta airosament alçada i l'ala esquerra inclinada elegantment, gairebé confosa amb el to fosc de la luxosíssima capa.

PRIMERA VISITA A MONT-ROIG

En una pàgina del meu dietari —*A flor d'oblit*, pàgina 77— ja contava la visita que vaig fer a Joan Miró el 16 d'agost del 1948, quan l'artista estiuejava al seu

mas de Mont-roig. Ara em plauria de completar aquells records amb una anècdota marginal i amb l'evocació d'uns difícils moments que vaig passar aquell dia, quan va sorgir un petit conflicte entre el meu desig de cortesia i l'imperatiu del que podríem anomenar, una mica pomposament, la meva consciència estètica.

Va ser el famós fotògraf nord-americà Irving Penn qui va demanar-me que l'acompanyés al mas de Joan Miró. Penn s'havia especialitzat a fer retrats de les noies i les dames de la més alta burgesia nord-americana, i fixava uns preus inversemblantment elevats. Era fotògraf del «Vogue», i havia vingut a Barcelona per documentar-se: preparava un article sobre la influència de Catalunya en l'obra de Picasso. Visità el palau Güell, veié altres obres de Gaudí, tingué llargues converses amb Sebastià Junyer i llogà un cotxe fúnebre dels més luxosos —el cotxer i els seus dos acompanyants duien lliurees del segle XVII—, que va fer posar davant mateix del temple de la Sagrada Família per obtenir-ne una curiosíssima fotografia. No sé quina misteriosa relació devia veure Irving Penn entre l'impetuós neomedievalisme modernista del temple i el barroc filigranat i pompàtic del vehicle funerari.

Penn em demanà que llogués un taxi per a anar a Mont-roig. Venia també la meva muller, i durant la primera part del viatge el diàleg entre tots tres va ser d'una normal fluïdesa. En aquella època, la carretera de les costes de Garraf encara no havia estat eixamplada, i em cal dir que el xofer del nostre taxi conduïa d'una manera prudent, però en dues o tres ocasions vam trobar cotxes que, venint en sentit contrari, no respectaven gaire les normes i en algun revolt ens passaven una mica massa a prop. Vaig observar que, al cap de poc d'haver enfocat les costes, Irving Penn no intervenia gens en la conversa. Només parlàvem els altres. El seu silenci, que arribà a ser absolut, durà disset quilòmetres, fins que vam ser a Sitges. Quan va haver passat del tot el perill de la ruta vora el mar, Penn comentà: «Jo he fet la guerra com a aviador. He estat pilot de bom-

barders i d'avions de caça, i mai, en tota la guerra, no havia tingut tanta por com avui. Si al meu país haguéssim fet un viatge conduït de la manera com hem conduït en aquests quilòmetres vora el mar, ja fórem a la presó o hauríem anat a parar al cementiri.»

Al mas de Joan Miró ens van rebre ell, la seva muller i la seva filla, que era llavors molt joveneta. El seu rostre era bell i d'expressió alegre, viva, lluminosa. Amb el nord-americà parlà sempre un anglès perfecte. Recordo els vells eucaliptus del mas, l'estudi on hi havia un cap de brau trenat amb vímet de color d'or.

Després d'haver-nos mostrat algunes pintures i dibuixos recents, Miró ens anuncià que, feia poc, havia començat a fer escultura. Quan en parlava, li brillaven els ulls, aquells ulls blaus d'infant inspirat que, al llarg dels anys, no han canviat mai la seva expressió. La notícia entusiasmà Irving Penn. Poder admirar les primícies d'aquella nova faceta creativa era, ben cert, un privilegi. Calia reconèixer-ho: assistíem a un moment solemne en l'evolució de l'art contemporani. I Miró, poc després, ens portà la seva primera obra d'escultor. Els dissortats que no posseïm una autèntica imaginació creadora tendim sempre a buscar connexions entre l'obra d'art i la realitat física que ens volta. Ens costa d'admetre un art que creï totalment un món propi, uns objectes autònoms, desvinculats dels éssers i les imatges que configuren el nostre món i l'univers on es mou. Joan Miró, amb una lleu i indubtable emoció, ens mostrà l'estranya escultura. La meua imaginació es crispà tot d'una davant aquella figuració inconeguda. Maquinalment em vaig posar a cercar connexions i analogies. Vaig pensar que aquella obra tenia una certa semblança amb les aus nocturnes: venia a ser com una au alhora ensopida i malèvola. Però, és clar, en la imaginació de l'artista devia ser tota una altra cosa. Potser era un ésser, un objecte oníric, que ningú, ni el mateix Miró, no havia imaginat mai fins a l'instant de la intuïció creadora. Felïç de la troballa, l'artista ens presentava el seu fruit.

Em cal confessar que, davant el rostre radiant de

Miró i la intensa expressió admirativa d'Irving Penn, vaig passar una estona d'angúnia. Jo no entenia gens aquella nova vena escultòrica, i m'era difícil de fer cor a les interjeccions arborades del fotògraf americà. No podia, per altra banda, manifestar el meu astorament sense descortesia. Van passar uns moments que em van semblar molt llargs, i ja resultava poc gentil que durés més el meu silenci. Buscava desesperadament el mot adequat, el mot que no derivés de cap hipocresia estètica i que, al mateix temps, deixés intacte el càlid sentiment que llavors omplia l'estudi. Dir que trobava bella aquella escultura hauria estat un elogi insincer (i a més, en un llibre excellent, Herbert Read ja ens va demostrar, fa molts anys, que l'objectiu de l'art no és precisament la bellesa). Si hagués qualificat d'interessant aquella obra, tèbia encara de les mans del seu creador, l'adjectivació hauria quedat pobra i vulgar; el superlatiu «originalíssima» resultava òbviament un tòpic tractant-se d'un home que deixa sempre una empremta personal inconfusible, esclatant, prodigiosa, en tot el que crea. L'adjectiu trigà, però a la fi va acudir-se'm el que semblava adequat per al meu problema. Vaig mirar l'artista, vaig mirar l'escultura. I després afegia: «És obsessionant, Miró, obsessionant!» Em semblà que el mot no desplaïa a Miró ni a Irving Penn. Tot seguit em quedà cor endins una calma profunda, i hauria dit que aquella mena de xibeca irreal no tenia un aire tan sinistre.

ERNEST MARAGALL

En les *Conferències i notes sobre Shakespeare i altres dramaturgs*, Coleridge usa el mot *poesy* —diferenciant-lo de *poetry*— com a terme genèric, i diu que aquest concepte inclou totes les belles arts, ve a ser l'esperit que les anima. El crític Casanovas anomenà Ernest Maragall «poeta de la pedra». Però als inicis de la meva amistat amb l'escultor, el vaig conèixer més

aviat com a aprenent d'una altra mena de poesia: la poesia que no s'expressa en marbre o en bronze, sinó usant la paraula. Llavors ell i jo passàvem els estius al Maresme, i els pobles eren veïns. Ernest Maragall, molt jove encara, venia a dur-me versos. Passava per un camí mitjaner, vorejant vinyes que destacaven la seva verdor damunt una terra grisa i neta, terra de sauló o granit descompost, on brillaven al sol els negres bocins de mica. A mig camí entre poble i poble hi havia una ermita amb molts ex-vots i, poc més enllà, un pi centenari que dibuixava sobre el mar la seva majestuosa silueta.

Poc podia pensar jo aleshores que aquell jove de rostre greu i mirada profunda seria, amb el temps, un escultor celebrat a Europa i Amèrica, que faria grandiosos murals de pedra que commemorarien la història de Veneçuela, i que seria obra de les seves mans l'estàtua del general Bernardo O'Higgins, heroi de la independència de Xile. La història de la cultura té aquestes coses. Perquè un general es revolta al Nord de l'Àfrica i hi ha una revolució i una guerra, un jove escultor català travessa l'Atlàntic i bona part de les seves grans creacions es queden en terres americanes. Si abans havia estat a París, on tractà Picasso, si havia tingut amistat amb Maillol (l'artista que més admirava en la seva joventut), si creia que l'escultura dels pobles mediterranis és incomparable, cal dir que la Natura grandiosa i furiat d'Amèrica l'impressionà profundament i donà nous camins al seu art. El seu gran amic Josep Pijoan, en una carta adreçada a Ernest Maragall, parlava d'aquest solc perdurable que deixà Amèrica en la seva escultura. «Les teves últimes obres —deia— m'han sorprès per l'afortunada americanització del teu estil. No són ja europees, però tenen el que hi ha d'important en l'art europeu contemporani. Tenen el sabor de terra endins, com diuen a Mèxic, de terra calenta.»

Ningú no ha descrit millor que l'escultor mateix l'encesa admiració, matisada de temença, que li inspiraren la densitat, la vitalitat, l'exuberància barroca i la vibrant policromia del paisatge americà. En una pàgina que re-

corda el fervor i fins les peculiaritats estilístiques del seu pare, Ernest Maragall ens dóna la seva inoblidable visió de la grandesa i el misteri de la selva americana i la contrasta amb la miniaturitzada precisió de les terres costaneres de Catalunya. «Va ser realment el paisatge —comenta— i, per precisar-ho més, la selva allò que m'absorbí durant molt temps. No estava avesat a la sensació d'una força prepotent, gairebé excessiva per a la resistència humana, que a un l'envaeix quan contempla aquell paisatge. Nosaltres dominem el paisatge, el moblem com si fos un interior. En aquests darrers dies, a Caldetes, m'he adonat de com arribem a ser amos dels nostres camps i dels nostres arbres. A Amèrica, en canvi, la Naturalesa domina l'home. Un se sent submergit en una realitat misteriosa que no pot arribar a desxifrar.» I tot seguit, responent al periodista, evoca la singularitat de la selva americana en una pàgina que trobo digna de Joan Maragall (hem de pensar que l'escultor no ha deixat d'escriure poesia i va fent en vers un diari íntim, al quan són pocs els qui han tingut accés). «Allí tot és immens —comenta—, enorme, d'una bellesa majestàtica. La diferència amb les riberes mediterrànies s'observa tot seguit. Allí tot creix de pressa, precipitadament. Els arbres són d'un barrocs bàrbar, i, a diferència dels nostres, tan serenament arrelats a la terra, tenen una aparença desencaixada. Són arbres sense arrels: igualment arrelen al cel que a la terra. No pugon drets com les columnes dels nostres pins i dels nostres xiprers, sinó que es mouen i es retorcen, s'inclinen de bell nou cap a terra quan semblava que anaven a conquerir l'aire. Com és natural, si no posseeixen una sòbria columna que els aguanti, tampoc no tenen una arquitectura de cúpula en la seva fronda; el ramatge és tan inestable i caòtic com els troncs. El rèptil pot ser un símbol d'aquesta manera de créixer i d'agitar-se. Pel que fa al color, és d'una inusitada violència, d'una riquesa explosiva. Ací tot es perd en matisos, en la lleu grisor. Allí els vermells i els verds són purs, i només tenen la matisació d'unes ombres duríssimes... En relació amb

el d'Amèrica, el nostre paisatge fa la impressió d'una deliciosa miniatura, on tot és detall i matís, ordre i claredat. Allí la Natura tendeix a formes excessives, exagerades i sumptuoses, plenes de delit i de fúria. Recordo els versos del meu pare:

*Adéu, oh tu, Amèrica, terra furienta.
Som dèbils per tu.»*

Contemplada en perspectiva, l'obra d'Ernest Maragall ens revela una relació dialèctica entre aquesta poderosa i torbadora realitat i els antics cànons, la serena claror de l'art mediterrani. Si mirem les reproduccions de les escultures on Maragall simbolitza la vida indígena, amb els arbres, els fruits, els animals de la selva, els indis preparant el seu aliment, hi veurem que, com observà un crític, absorbint tots els estímuls indígenes dels temes, l'escultor ha sabut sotmetre'ls a una intensa claredat expressiva. És l'ordre, l'equilibri noucentista aplicat a un món frondós i enigmàtic. En el grandios monument que commemora les batalles de la història veneçolana —dels anys 1810, 1811 i 1812—, on les fosques estàtues dels pròcers es destaquen sobre la gran massa de pedra clara, hi veurem la fúria bèlica, l'abrivament dels soldats, els cavalls embogits, l'ample vol d'un còndor... Però els grups compactes es conjuguen en una indubtable simetria, semblen distribuïts com les estrofes d'un poema o els temps ben destriats d'una sonata. Un vell poema xinès diu que, passat el temps, la sang vessada als camps de batalla es torna verda, es fa herba, Natura. En aquests admirables murals d'Ernest Maragall, el fum i la fúria, el tro rodoladís, el plany i el crit de la guerra es tornen arabesc gegantí, asserenada i eurítmica commemoració en l'ocre daurat de la pedra.

Ernest Maragall ha confessat que no li agrada de precisar les directrius del seu art. «Sóc una mica intemporal —ha dit—. No em plau de definir-me: no sóc clàssic ni barroc. Més aviat diria que sóc expressionis-

ta.» Molts crítics han coincidit a subratllar aquesta tendència d'un escultor que no es limita a reflectir l'harmonia, la gràcia i la beutat de la forma humana, que no sap prescindir de la vida psicològica dels seus models. Un dels exemples més característics de l'expressivitat maragalliana és la celebrada *India yacente*, que actualment orna el pati del museu anomenat de los Caobos. Una índia que, en realitat, s'està asseguda vora un estanyol, amb una mà a terra, i a l'altra té, displi-centment, unes fulles. «Fa la impressió —ha dit un comentarista— que està abstreta en algun íntim pensament, mentre veu a l'estany el fluir dels lotus.» Ernest Maragall explicà que en aquesta escultura volgué simbolitzar la inextingible tristesa de les races indígenes. I afegia: «En elles he trobat una font de gestos i mirades més eloqüents que la paraula.» És aquella tristesa que la poetessa italiana Ester De Andreis evocà tan colpidorament en uns versos escrits en llengua castellana:

*... los mismos que aún se asoman
en los bajorrelieves de los templos.*

*Rostros ausentes de la vida, impávidos,
los mismos que lucharon
hasta el fin por su mundo.*

*Rostros sombríos de dolor sin lágrimas,
tristes, henchidos de memorias
oscuras, obstinados...*

En contrast amb aquest patetisme, la crítica s'ha referit sovint a la serenor, a la simplicitat, a la gràcia de les figures femenines d'Ernest Maragall, «que semblen reposar blanament en el seu sòcol». Però Rafael Benet, ja l'any 1933, ahudí a una certa «febreta» que torturava les obres recents de l'escultor. Alexandre Plana endevinava en Ernest Maragall l'atracció de dos estils: l'estil «objectiu, lògic i naturalista d'Aristides Maillol» i

l'estil germànic, «que tendeix a deformatar les proporcions normals del cos per aguditzar el seu poder d'expressió de les passions i les inquietuds humanes». És el que un altre comentarista català, Josep Maria Capdevila, que sempre admirà, i ja des del seu inici, l'obra d'Ernest Maragall, anomenà «les possibilitats de la matèria com a escriptura dels impulsos del món interior». S'ha dit que aquesta contraposició d'estils és, potser, el que dóna més interès de cosa viva a les figures d'Ernest Maragall. Després de la seva llarga estada a Amèrica, l'alternança de motius d'atracció, que es reflecteixen en les seves obres, significa una polarització nova. Però hi ha un acord entre els cànons noucentistes i la fascinació americana. Maragall anà creant les obres de tema americà sense abandonar mai les obres d'arrel mediterrània. Exposà alternativament a Caracas, a Barcelona, a Madrid. En totes les exposicions hi hagué aquesta coexistència d'estímul, que, en les seves últimes etapes, dóna tanta riquesa a la seva obra. En els bronzes que exposà a la Fundación Eugenio Mendoza l'any 1981, trobem un exemple especialment interessant de la coexistència de motius americans amb figures que s'inscriuen clarament en la línia del noucentisme.

Quan comentem l'obra d'Ernest Maragall, no podem, però, cenyir-nos a simples polaritzacions. El conjunt de la seva escultura ens dóna un repertori molt divers, molt ample, amb reflexos calidoscòpics d'èpoques i d'estils. Els crítics han parlat d'un concepte realista més pròxim als florentins que als francesos; s'han referit a la gran tradició greco-llatina, a certes escultures egípcies i a les escultures de Degas o l'han situat dins l'òrbita de Hoetger i d'Ernesto de Fiori; un comentarista americà el definí com a «*escultor de trópico y de isla*». I, referint-se a les presències majestuoses de les grans obres simbòliques que representen muntanyes o mars, s'ha recordat els estils del Renaixement, s'ha alludit a la tècnica de Miquel Angel... Amb tot, l'artista ha pogut destacar un nucli central invariable en la seva obra: «Desitjo demostrar que d'ençà de la primera exposició a

Barcelona, l'any 1929, i després a les mostres de París, Venècia i Caracas, el meu concepte de la plàstica no ha variat. Estic content d'haver pogut mantenir una constant en aquest segle en què la cosa més corrent és el canvi.»

Ha perdurat, evidentment, tot al llarg de les seves creacions una idea de la figura humana que contrasta amb el concepte dels que, com Henry Moore, hi veuen com un simple pretext per a evocar altres formes, potser «les belles formes permanents de la Natura», com digué Wordsworth (pensant probablement en les muntanyes del Lake District). Ernest Maragall ha dit que quan pensa en una dona també pensa en una muntanya, però potser Moore podia dir-ho amb més raó. Per simbolitzar el Cerro del Avila, l'escultor català pensà en una dona. Una dona que amb una mà acaricia un ocell i amb l'altra sosté una branca simbòlica de la fertilitat de la vall de Caracas. La figura humana és, per a Ernest Maragall —encara que referint-se a certes obres seves s'hagi pogut parlar de deformacions arcaïtzants—, una realitat en certa manera intocable. No ha tendit mai a les masses que semblen derivades de la tosca escultura prehistòrica, ni tampoc a aquells extremosos aprimaments de la figura humana que l'acosten, com en l'obra de Giacometti, a l'estructura de l'insecte, que li donen gairebé l'aire d'un pregadéu de rostoll.

«A mi m'interessa sobretot el gest humà —ha dit el nostre artista—. Les meves obres s'inspiren en gestos de la platja...» Hi ha moltes actituds, molts gestos de platja en els deliciosos bronzes que Ernest Maragall exposà a Barcelona pel gener del 1973. Si desaparegués la nostra civilització i, enllà dels mil·lennis, algun arqueòleg descolgués aquestes estatuetes de noies ajagudes, lleument recolzades o enllaçant-se els genolls amb les mans, admiraria, concentrat en el bronze, un resum delicat i lluminós de tot l'art mediterrani.

L'ENIGMA DE XAVIER VALLS

«... il suffit de regarder pour changer l'ordinaire en merveilleux.»

PAUL VALÉRY

Aquest món, generalment de tonalitats pàl·lides, de flors gerdes i tènues, d'objectes evocats amb una estricte precisió i alhora com entrevistats en un somieig agradable, el món de Xavier Valls es destaca —podríem dir: amb una delicada força— en el conjunt de l'art del nostre temps. Malgrat la seva extraordinària originalitat, ¿fóra possible de trobar —deixant de banda Balthus i Morandi— certes analogies entre les obres de Xavier Valls i les d'algun artista modern o contemporani? Jo diria que ben poques. En un pintor inquietant, torbador, com Max Ernst he descobert una pintura, *Les petxines* (1930), que m'ha recordat l'esperit, tan diferent, de l'artista català. Són dues conquilles de rica i complicada forma, situades sobre un fons llis, d'un verd una mica agrisat, i que va empallidint-se cap a la banda esquerra. Aquelles petxines, que semblen flors, amb cor i pistils ben acusats, recorden els plàcids temes del nostre pintor. En certs paisatges seus, per exemple en el *Paisatge del Sena* (1963) o en *Moll sota la neu* (1969), sembla que hagi volgut buscar, com ho va fer Mondrian en el món de l'art no figuratiu, allò que Maritain anomenà «la pau de les superfícies geomètriques». Però —i no parlo, és clar, d'influències, sinó de simples coincidències i analogies de concepte i d'estil— és en un difuminat paisatge de vagues línies ondulants on Xavier Valls més ens recorda l'obra d'un altre artista. Es tracta d'un pintor nord-americà del segle XIX: John F. Kensett, nat el 22 de març del 1816 a Cheshire (Connecticut). Ellen H. Johnson ha resumit així el concepte de l'art que guià sempre aquest pintor dels paisatges del seu país: «Per a Kensett, l'objectiu moral del pintor era de transmetre, tan fidelment com li fos possible, el seu sentiment davant la

natura. Però, encara que les roques, les platges, els arbres i les muntanyes de Kensett fossin clarament identificables, no permetia que cap literal transcripció del detall minvés l'efecte general de la seva visió i la seva interpretació poèticament unificades.» Diu que el Kensett artista revelava coherentment el Kensett home: sensitiu, pensívol i amable. No hi ha dubte que el seu *Lake George* (1869) fa pensar una mica en el *Llac de Como* (1973) de Xavier Valls. I potser també trobaríem certes afinitats de caràcter entre aquests dos artistes.

Contemplant les pintures i els dibuixos de Xavier Valls, m'han vingut a la memòria aquells versos de la *Novena elegia* de Rilke, on diu que les coses, essencialment esvanívoles, esperen que nosaltres, tan transitoris, els donem perdurabilitat trasmudant-les cor endins. «Enlloc no existeix el món, amor meva —diu en un altre escrit—, sinó dins de nosaltres mateixos.» Katharina Kippenberg, pel febrer de 1925, es planyia d'aquesta teoria rilkeana. «Formar-se un mateix una nova Terra és difícil», deia. Però l'artista és precisament aquesta missió interioritzadora i recreadora de les coses. Xavier Valls n'és un exemple eminent. És un artista de trasmudança molt accentuada i al mateix temps molt pròxima a l'aparença de les coses, dels objectes, siguin obra humana o bé fruit de la terra. Aquest és un destacat enigma del seu art. Evoca les coses, generalment les realitats més quotidianes —unes pomes roges, un pot amb pinzells, una finestra, unes tisores, una porta entreoberta—, i sap donar un indefinible misteri a aquestes realitats senzilles, que acompanyen l'home en la seva quotidianitat. L'objecte hi té plenitud de presència —rarament hi trobem una imatge insinuada—, però Xavier Valls ha pintat uns fruits de la terra o unes eines humanes que, abans de passar al paper o a la tela, s'han transformat delicadament, s'han tornat matèria poètica. Són, en certa manera, com una idea platònica de l'objecte abans que adquirís el pes de la realitat corrent. Però no es pot parlar de «desrealització», perquè en les obres de Xavier Valls la realitat hi és: una reali-

tat transfigurada, com sorgida en la nova Terra a què es referí Rilke. I, amb tot, no s'assembla gens a aquella zona de la pintura que s'anomenà «realisme màgic». La màgia de Xavier Valls és molt esmunyedissa, molt hàbilment amagada: aquesta és una de les característiques essencials del seu art.

¿En què consisteix, doncs, l'encant, la impressió de dolçor i de pau que irradia, la sensació de l'objecte i alhora d'un més enllà de l'objecte? Potser, diríem, el secret consisteix en això: que cada obra de Xavier Valls expressa calladament un sentiment profund de l'artista, allò que Heidegger anomenà «l'agraïment meravellat pel que és meravellós». I per a aquest pintor tot és meravellós: el silenci d'un poblet on no passa ningú, amb uns arbres d'hivern que s'enlairen entre les cases; una taula fosca amb una fruitera; una noia al moment que va per agafar un vas d'aigua; un plat amb cireres, al costat d'una pera majestuosa; unes llimones madures vora un gerro clar...

En l'obra de Xavier Valls, les coses atreuen no tant per llur bellesa sinó per aquella tranquil·la presència que ens il·lumina amb el que podríem anomenar la resplendor de l'ésser, la misteriosa glòria de l'ésser, que també trobem, per exemple, en aquests versos de Hölderlin:

*On el jardí, tan ple de flors, flameja
amb foc tranquil! I amunt, en la claror,
floreix la neu de plata.*

Si Hölderlin ens diu que, en una clara nit, «brillava l'ànima de les estrelles», no dubtem, mirant les pintures i els dibuixos de Xavier Valls, que aquest artista, tan sensible a la poesia de les realitats més humils i quotidianes, té el do de veure resplendir —lleument, veladament— l'ànima de les coses, de les coses més pròximes a l'home.

Nota bibliogràfica

- Joaquim Ruyra, un art conscient*: «La Vanguardia», 25 octubre 1983.
- Rosquelles, la casa de Guerau de Liost*: «Avui», 27 gener 1985.
- Xènius en la meva anècdota*: «Avui», 27 setembre 1981.
- Carner i els arbres*: «La Vanguardia», 9 febrer 1984.
- Carner traduït a l'anglès*: «Avui», 8 febrer 1984.
- «Nabí», vist per Émilie Noulet*: «Serra d'Or», gener 1984.
- Foix: el plaer de pensar i d'escriure*: «La Vanguardia», 30 gener 1983.
- Foix i Jean-Paul Richter*: «Avui», 10 març 1983.
- Garcés i la veritat dels somnis*: «Avui», 9 desembre 1984.
- L'«Oda a Europa», de Tomàs Garcés*: «Avui», 27 octubre 1985.
- La poesia catalana de Guillem Díaz-Plaja*: «La Vanguardia», 7 agost 1984.
- La poesia de Rosa Leveroni*: «Serra d'Or», novembre 1985.
- «Sons i sonets», per Llorenç Gomis: pròleg al llibre* (Edicions 62, 1984).
- «Mitològiques», per Josep Ramoneda: pròleg al llibre* (Edicions 62, 1984).
- «El soldat rosa», per Francesc Prat: pròleg al llibre* (Col·lecció Poesia 3 i 4, València, 1983).
- «Als límits de la sal», per Carles Torner: pròleg al llibre* (Edicions Proa, 1985).
- Sant Ignasi i la poesia*: «La Vanguardia», 15 febrer 1983.
- Aleixandre en la seva poètica*: «La Vanguardia», 15 desembre 1984.
- Paulina Crusat, al Montseny*: «La Vanguardia», 17 desembre 1981.
- «Instantes», per Ester De Andreis: pròleg al llibre* (Editorial Juventud, 1982).
- Les amigues de Joubert*: «La Vanguardia», 5 octubre 1982.
- Joubert i la Història*: «Avui», 7 març 1985.
- El cant que plaïa a Wordsworth*: «La Vanguardia», 4 octubre 1983.
- El dietari de Dorothy Wordsworth*: «La Vanguardia», 21 desembre 1982.

- «*Poema del vell mariner*», de Coleridge: pròleg a la versió catalana (Edicions del Mall, 1982).
- Hazlitt i Keats*: «Els Marges», gener 1986.
- La duplicació de Leopardi*: «La Vanguardia», 13 set. 1983.
- Victor Hugo: la ironia i la glòria*: «Avui», 6 juny 1984.
- El festeig de Tolstoi: una novella rosa*: «La Vanguardia», 10 abril 1984.
- Tolstoi: el funest dietari*: «La Vanguardia», 27 novembre 1984.
- Txèkhov i els enigmes*: «La Vanguardia», 26 abril 1983.
- Henry James i els crítics*: «L'Espill», núms. 17-18, València, primavera-estiu 1983.
- Chesterton i la dubtosa follia de Blake*: «La Vanguardia», 10 gener 1984.
- El gest i la paraula*: «La Vanguardia», 27 juliol 1982.
- Reflexions sobre Yeats*: «La Vanguardia», 6 setembre 1983.
- Francis Jammes davant el miracle de la vida*: «La Vanguardia», 29 novembre 1983.
- Apollinaire, avui*: «La Vanguardia», 8 març 1983.
- Aragon i Supervielle*: «La Vanguardia», 4 gener 1983.
- L'etern silenci*: «La Vanguardia», 7 setembre 1982.
- Valéry: importància de «la nit de Gènova»*: «La Vanguardia», 26 març 1985.
- Heidegger comenta Hölderlin*: «La Vanguardia», 26 juliol 1983.
- Stravinsky i Ramuz*: «La Vanguardia», 5 abril 1983.
- «Catai», per Ezra Pound*: «Avui», 8 desembre 1985.
- Bachelard i la infantesa*: «Avui», 29 setembre 1985.
- Georges Haldas i l'Estat de Poesia*: «La Vanguardia», 6 octubre 1984.
- De l'udol al royalty*: «Avui», 7 abril 1985.
- Teologia i natura*: «La Vanguardia», 25 setembre 1984.
- John Keneth Galbraith: «L'anatomia del poder»*: «La Vanguardia», 8 maig 1984.
- Monique Saint-Hélier i el poeta*: «Avui», 18 agost 1985.
- Poesia nord-americana contemporània*: «La Vanguardia», 6 agost 1985.
- «Ben vengà Maggio»*: «La Vanguardia», 5 juny 1984.
- Xavier Goya*: «Avui», 12 juny 1985.
- Primera visita a Mont-roig*: «Serra d'Or», juny 1983.
- Ernest Maragall: pròleg a Ernest Maragall escultor* (Editorial Aedos), Barcelona, 1984.
- L'enigma de Xavier Valls*: «Xavier Valls» (catàleg), Museu d'Art Modern, 1985.

Sumari

Nota preliminar	5
---------------------------	---

AUTORS CATALANS

Joaquim Ruyra, un art conscient	9
L'esperit del narrador	11
Poesia en prosa	13
Rosquelles, la casa de Guerau de Liost	15
Xènius en la meua anècdota	17
Carner i els arbres	23
Carner traduït a l'anglès	29
«Nabí», vist per Émile Noulet	31
Foix: el plaer de pensar i d'escriure	36
Foix i Jean-Paul Richter	38
Garcés i la veritat dels somnis	43
L'«Oda a Europa», de Tomàs Garcés	45
La poesia catalana de Guillem Dfiaz-Plaja	47
La poesia de Rosa Leveroni	50
«Sons i sonets», per Llorenç Gomis	54
«Mitològiques», per Josep Ramoneda	57
«El soldat rosa», per Francesc Prat	64
«Als límits de la sal», per Carles Torner	67

AUTORS CASTELLANS

Sant Ignasi i la poesia	73
Aleixandre i la seva poètica	75
Paulina Crusat, al Montseny	78
«Instantes», per Ester De Andreis	79

AUTORS ESTRANGERS

Les amigues de Joubert	87
Joubert i la història	90
El cant que plaïa a Wordsworth	91
El dietari de Dorothy Wordsworth	93

«Poema del vell mariner», per Coleridge	97
Hazlitt i Keats	101
La duplicació de Leopardi	108
Victor Hugo: la ironia i la glòria	111
El festeig de Tolstoi: una novella rosa	113
Tolstoi: el funest dietari	119
Txèkhov i els enigmes	125
Henry James i els crítics	127
Chesterton i la dubtosa follia de Blake	136
El gest i la paraula	140
Reflexions sobre Yeats	142
Francis Jammes, davant el miracle de la vida	147
Apollinaire, avui	151
Aragon i Supervielle	155
L'etern silenci	158
Valéry: importància de «la nit de Gènova»	160
Heidegger comenta Hölderlin	163
Stravinski i Ramuz	167
«Catai», per Ezra Pound	170
Bachelard i la infantesa	172
Georges Haldas i «L'Estat de Poesia»	174
De l'udol al <i>royalty</i>	179
Teologia i natura	181
John Kenneth Galbraith: «L'anatomia del poder»	184
Monique Saint-Hélier i el poeta	191
Poesia nord-americana contemporània	193
«Ben vengia Maggio»	200

Apèndix. TEMES D'ART

Xavier Goya	205
Primera visita a Mont-roig	206
Ernest Maragall	209
L'enigma de Xavier Valls	216

Nota bibliogràfica	219
------------------------------	-----

170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300

230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300

301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350

Biblioteca
de Catalunya

G84-80
1424



12°

DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Biblioteca de Catalunya
Dipòsit legal

BIBLIOTECA DE CATALUNYA



1000038201

Reg. 645-863

Sig. 849.9-4

194 Mar

170. **Comentaris jurídics a l'Estatut d'Autonomia de Catalunya.** A cura d'Isidre Molas. Diversos
171. **La novel·la catalana de postguerra.** Joan Triadó
172. **El fons ritual de la vida quotidiana.** Xavier Fabregas
173. **La dimensió estètica.** Herbert Marcuse
174. **Coneixement, memòria, invenció.** J. Ramoneda, X. Rubert de Ventós, E. Trias
175. **El sentit íntim.** Josep Ramoneda
176. **La rateta encara escombra l'escaleta.** Patricia Gabancho
177. **De la vida privada.** Lluís Flaquer
178. **Llibres d'ara i d'antany.** Marià Manent
179. **Vuit segles de cultura catalana a Europa.** Miquel Batllori
180. **Per un debat sobre la cultura a Catalunya.** J. M. Castellet
181. **Catalunya i l'economia.** Francesc Cabana
182. **El problema de les nacionalitats ibèriques.** Castelao
183. **Un nou gènesi: a l'entorn dels orígens.** Alfred Giner-Sorolla
184. **Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana. Continuïtat i alteritat de la tradició literària.** Giuseppe Grilli
185. **Per què dius Déu?** Joan Casañas
186. **Guerra dels segadors i crisi social.** Jordi Vidal i Pla
187. **L'economia com a experiència diària a Catalunya.** X. Muñoz
188. **Elements per a la recerca sociolingüística a Catalunya.** Teresa Turell
189. **Lleida: ni blancs ni negres, però espanyols.** Miquel Pueyo i París
190. **Sodoma. A l'alba de la filosofia del dret.** Lluís Sala-Molins
191. **La ideologia regional a la premsa espanyola.** Manuel Parés i Maicas
192. **Mitològiques.** Josep Ramoneda
193. **L'home de geni.** Antoni Mari
194. **Societat, cultura i pensament.** Jaume Lorés
195. **Mil nou-cents vuitanta quatre: radiografia d'un malson.** Miquel Berga
196. **L'ecologisme i l'economia.** Joan Martínez Alier
197. **Pere Quart, poeta del nostre temps.** Antoni Turull
198. **Reconstrucció de Barcelona.** Oriol Bohigas
199. **La poesia de Guerau de Liost. Natura, amor, humor.** Enric Bou
200. **Catalunya, poble decadent.** Josep A. Vandellós
201. **El que passa i els qui han passat.** Jordi Maragall
202. **Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà.** Enric Larreula
203. **Aportacions a la interpretació social de l'art català.** Rafael M. Bofill
204. **Les arrels i les fulles.** Manuel Ibáñez Escofet
205. **La poesia catalana de postguerra.** Joan Triadó
206. **El 1984 de Catalunya.** Jaume Lorés
207. **El jazz a Catalunya.** Alfredo Papo
208. **Sobre poesia catalana contemporània.** Arthur Terry
209. **Els habitants de la frontera.** Eugenio Trias
210. **Els altres catalans vint anys després.** Francesc Candel
211. **La filosofia de Montaigne.** Jaume Casals
212. **Trenta mesos de col·lectivisme a Catalunya, cinquanta anys després.** A. Pérez Baró
213. **La poesia de Gabriel Ferrater.** Xavier Macià i Núria Perpinyà
214. **Història de la radiodifusió a Catalunya.** Rosa Franquet
215. **El pensament polític de Serra i Moret.** Mercè Barceló
216. **Anarquisme i catalanisme.** Jordi Sabater
217. **Educació: violència i eròtica.** Octavi Fullat
218. **Quan Catalunya era d'Esquerra.** Anna Sallés
219. **Introducció a la psicologia social.** Pere Notó i Magí Panyella
220. **Fragment de sistema.** Gabriel Maragall
221. **Frontera i perill.** Col·legi de Filosofia
222. **Pere Calders: ideari i ficció.** Amanda Bath
223. **La Caputxinada.** Joan Crexell
224. **Les relacions internacionals de l'anarquisme català (1881-1914).** Teresa Abelló i Güell
225. **La Setmana Tràgica de 1937.** John Langdon-Davies
226. **Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938).** Carme Arnau
227. **Francesc Vicent Garcia. Història i mite del rector de Vallfogona.** Albert Rossich
228. **Foucault.** Guillem Deleuze
229. **Qüestions controvertides de sintaxi catalana.** Joan Solà
230. **La ràdio i la televisió a Catalunya, avui.** Lluís de Carreras i Serra
231. **Algú sota l'altre.** Manuel de Pedrolo
232. **La ciutat de les anelles.** Enric Trufó i Lagares
233. **Rellegint.** Marià Manent

Marià Manent

Nascut a Barcelona el 1898. Cursà estudis de comerç i idiomes. L'aprenentatge meticulós d'altres llengües, sobretot l'anglesa, tingué una importància fonamental per a la seva formació literària. Són modeliques i autèntiques recreacions les seves versions de poetes com Keats, Brooke, Kipling, Dylan Thomas, Blake, Emily Dickinson, MacLeish, algunes d'elles als reculls *Versions de l'anglès* (1938) i *Poesia anglesa i nord-americana* (1955) i d'altres volums autònoms. És autor dels llibres de poesia: *La branca* (1918), *La collita en la boira* (1920), *L'aire daurat* (1928), *L'ombra i altres poemes* (1931), *La ciutat del temps* (1961) i *Com un núvol lleuger* (1967); dels de prosa: *Notes sobre literatura estrangera* (1934), *Montserrat, Zodiàc d'un paisatge* (1948), *A flor d'oblit* (1968), *Poesia, llenguatge i forma* (1973), *El vel de Maia* (1975), *Llibres d'ara i d'antany* (1982) i, en castellà, *Palabra y Poesia* (1971).

Rellegint

Aquest llibre, com els precedents, *Poesia, llenguatge i forma* i *Llibres d'ara i d'antany*, és un recull de l'activitat més recent de Marià Manent com a articulista, assagista i crític literari. Són uns treballs modelics, escrits amb l'estil magnífic, ric i precís que caracteritza Manent, també crític de fina sensibilitat i cultura profunda, potser no prou conegut, com mereixeria, en aquesta faceta del seu quefer literari.

llibres a l'abast, 233

edicions 62 s|a



9 788429 726817

Bi
de