

CARLES RIBA

ELS MARGES

1920-1926



PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»

BARCELONA

MCMXXVII

ELS MARGES

CARLES RIBA



ELS MARGES

1920-1926

PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»

IMPREMTA ALTÉS

BARCELONA

1927

ÉS PROPIETAT

INTENCIÓ DE L'AUTOR

Alguns dels articles recollits en aquest volum són testimoniatges sobre tal problema o tal moment de l'actual literatura catalana. Però la majoria, i els més cars certament a l'autor, podrien ésser presentats amb la mateixa nota que obria el seu volum d'Escolis. Rellegeixi-la hom: val també per a aquests MARGES; això que avui l'autor hi afegeix no és cap rectificació, sinó un aclariment, degut potser a una certa creixença de seguretat en ell. La intenció de l'autor, venia a dir-s'hi, no va més enllà d'uns pretextos al marge, d'una múltiple aventura personal. Precisant més, avui diria: una múltiple aventura d'assaig d'ell mateix. Posant en joc, a dosis sempre diverses, la curiositat, el tast, l'erudició, i en suma tota la seva gamma de disponibilitats ponderables i imponderables, s'assaja ell mateix a través d'una obra literària, — alguna vegada àdhuc a través d'una obra de pintura. No sap, fins ara, cap altre mètode més avinent per a ell, que el pugui dur a precisar-se què és una obra, que aquest de viure en certa manera la hipòtesi d'haverla feta ell; que perseguir, fins al centre de l'obra si cal, els principis de la seva creació i refer-la llavors, en conjunt o en detall, mante-

nint explícits aquells principis. Ara, qui pensi, com ell mateix, que dir què és una obra, més que no pas què val, és la finalitat de la crítica, i potser l'única cosa no del tot relativa que es pugui aspirar a fer en crítica, podrà qualificar de crítics aquests assaigs. Qui no, podrà classificar-los com a "literatura sobre la literatura"; la qual cosa plaurà vivament a l'autor, ja que això i no res més, però tampoc no res menys, creu ell que ha d'ésser la crítica: haurà anat a aquella definició de Thibaudet per un camí potser ple de desdeny; però la qüestió és de trobar-s'hi. Sigui com es vulgui, l'autor no se sap fet per a la crítica professional ni professoral, almenys en el sentit en què els cànchids o els malignes de casa nostra llancen aquests mots. D'on gosa advertir als seus hipotètics lectors, que, en la seva modesta opinió, el trobaran més segurament si contrasten aquests assaigs amb la seva personalitat literària total, que no pas pel destriament d'un seu gust o d'un seu sistema literaris, que, si els té, reserva per al seu ús privat. Serà això, sens dubte, més difícil per al lector 'jutge, molt, però molt, més arriscat per a l'autor; però, si reïx, encara que sigui en mal per a l'autor, també serà de molt més bon rendiment per a tots plegats.

Abril 1927.

EL NACIONALISME DE L'ART.

PER JOSEP ARAGAY

Ara i adés, a Catalunya, han sorgit veus parlant de confusió dins la nostra renaixença artística — àdhuc dins la literària. Però per ventura la veritat és que certes insuficiències o vacil·lacions de norma, i certes desviacions, quasibé renegaments d'un temperament nacional profund que existeixin, són més aviat en la doctrina predicada que no pas en l'obra realitzada. Per un fenomen de creixença, una salut, diríem física, ha ultrapassat la reflexió; s'és revenjada i tot de la primotèria intel·lectual o de l'esmolament de nervis, quan s'han volgut adoptar de bona fe o simplement simular per snobisme. Ben a l'inrevés del que s'ha esdevingut en els moviments forasters anomenats avantguardistes, en els quals la teoria ha estat, de bon tros, més clara que l'obra.

Una garantia hi ha encara entre nosaltres, que atenua el perill del confusionisme: i és, que la crítica és gairebé en bloc exercida pels mateixos professionals de l'art, no com un previ sistema de fórmules abstractes a aplicar, sinó com un residu de la pròpia experiència. O adesiara, si es vol, de la pròpia

passió; però també així serva, en comptes d'anticipar a l'atzar, un bategament de cosa viva que l'ha de fer eficaç, cap a la dreta o cap a l'esquerra, però sempre així mateix dins el món de les coses vives. Experiència i crítica, obra i normes, doncs, maduraran i es depuraran felïçment alhora, per una mútua projecció, en aquest moment català fecund—qui sap si ja pròxim al nostre "punt dolç"—en què els nostres artistes, joves encara per bona ventura, realitzen aquella meravella de la fertilitat rafaelesca, de millorar de banda a banda de cada pintura nova.

Una sola condició sembla imposar-se, per a fer possible la suma dels valors dispersos en un superior valor de conjunt: i és la d'aquest comú denominador d'orgull nacional, d'aplom i de confiança en els destins de Catalunya, traduint-se en recerca i renuament de la vera tradició catalana, que reclama, en el seu darrer assaig, Josep Aragay.

No es tracta d'un continent novellament descobert; ans de la nosa tan sabuda que és dins l'ànima catalana colectiva, aquesta modèstia feta mig d'excessiva ignorància de nosaltres mateixos, mig d'excessiva voluntat de comprensió dels altres, i per la qual s'ha pogut, per exemple, explicar en bona part alguna de les nostres grans erres històriques de què encara fonamentalment patim.

Contra ella caldria predicar contínuament, ampla-

ment, límpidament, "super tecta". El preu més alt de l'assaig de Josep Aragay és potser d'haver-se apartat de tota disquisició subtil, per no llevar gens de consistència al massís bloc de sentit comú que ha volgut i ha aconseguit aplomar. Ha ofert el mínim de flanc possible a la disputa, per tal que es tingués més sòlidament la seva raó. Ha atacat, més que de front, de cap, sabent que l'enemic, si li responia similarment, se l'esberlaria contra les seves defenses, fetes d'unes quantes veritats immediates a l'instint estètic de l'home, no pas menys perdurable, dins l'entranya mateixa de l'espècie, a través de tots els abaltiments de la ignorància o de tots els esgarriaments de la llibertat, que el mateix instint moral. I d'unes quantes constatacions geogràfiques i històriques, implacables en llur fatalitat. "Però el capgirament és avui dia tal en el camp de les arts... que un pur principi de crítica sana assumeix el caràcter de paradoxa", escrivia recentment, en els inicis d'una campanya de restauració, un dels ex-caps del futurisme italià; i és naturalment la procedència el que dóna valor a aquesta afirmació planeríssima.

* * *

El formidable temperament d'escriptor que Josep Aragay posseeix, no és pas la part que menys de resistència fa en l'estructura del seu assaig. És aquella

força de sentir-se hom amb tota la raó per les seves raons, que són les de la lògica, de l'experiència i del sentit comú alhora, traduïda directament, pel seu ímpetu mateix, en fórmules arrengherades sota paraules justes. Aquest convenciment definitiu, font de vigorosa, densa, però tanmateix fluida vèrbola, faria pensar més d'una vegada, per la terrible plasticitat, tota virginal i irònica ensems, que assoleix, en l'estil d'un Cellini, si no ens retragués més prop nostre la plasticitat d'un Francesc Pujols. Només que aquest és fa un enorme goig sensual de les imatges per elles en si, i ama combinar-les maliciosament en laberints al capdavant clars com un traçat d'Eixample; i Aragay sembla que els doni forma dura només per servir-se'n com a rocs de la seva fona. Així com la ironia és per altra banda, en ell, nada també d'una superabundància de convicció i destinada a acabar amb l'enemic més sumàriament, i àdhuc més econòmicament, com si dolgués per a ell una despesa de municions. Poques pàgines s'hauran escrit a Catalunya —on altrament aquest gènere no és rar, donada la mena d'enemics que solem haver de combatre—en què ironia i argumentació s'entreteixeixin amb una intensitat tan feliç com en algunes d'aquest assaig de Josep Aragay; posem per cas la final del capítol *Els avantguardes de l'Art*. I és aquesta fecunditat verbal que salva, en els primers capítols, els perills de

la insistència, la qual, si és necessària en una obra de combat, enlletgiria una obra de doctrina pura.

* * *

Però una ironia més alta ha presidit la distribució conjunta de l'assaig. L'economia d'aquest patiria, sens dubte, de la importància que es dóna, a través d'ell, a les recents escoles "de follia", que per una banda es reconeixen com havent "passat per Catalunya, a frec d'ala sense a penes deixar-hi rastre", i els homes de les quals, per altra banda, tothom sap ja desacreditats o penitents, avui que la guerra ha contrastat l'oci tediós, el nervi afrevolit i la vanitat de franc, amb les veres realitats heroiques.

Diria's que Aragay ataca més enllà, perquè els de més ençà entenguin i en rebin. Però, quan escomet els de més ençà, — que no per això els perdona — la seva inflexibilitat sembla esdevenir més reservada. Darrera les crues afirmacions hi ha com una crida a la concòrdia. Argumenta en el fonament, cercant les veritats on és possible, i necessària, la convergència i l'avinença de tots. Adhuc l'art històric d'Itàlia, de la seva Itàlia, és proposat no com un model a copiar, sinó com un exemple moral al qual és inajornable avui de continuar el paral·lel començat i interromput en altre temps.

L'orgull nacional recobrat, faria que no fos deixada

a l'atzar d'un instint indecís la salvació d'aquella personalitat pròpia que un conscient voler pot salvar i arbitrar.

El dia en què aquesta veu de concòrdia i de seny fos oïda, començaria per a Catalunya la reconstrucció de la ciutat, és a dir, com ve a definir Aragay, la nova Catalunya encarnaria plàsticament la seva fesbmia nacional. Perquè fos en el futur com la Florència per ell evocada, tan fidel a ella mateixa a través de totes les tempestes de la vida ciutadana i de totes les recerques de la curiositat espiritual; amb places com aquella "de les quatre meravelles de marbre blanc" de Pisa, on el patriotisme ardent sabé incorporar, dins un estil propi i únic, els trofeus dels quatre cantons de la Mediterrània.

1920.

LLETRES A UNA AMIGA ESTRANGERA,

PER J. FARRAN I MAYORAL

Es un llibre escrit de cap a cap amb delit; direm millor, amb gust, com vora una taula d'àpat i de conversa es fondrien la significació primària i la metafòrica del mot; escrit amb gust, per bé que no sempre amb alegria.

Aquest gran crític nostre que és Farran i Mayoral, escomet, efectivament, el divers fet de cultura, amb una mena de voluptat voraç i delicada.

Però ningú que a Catalunya posseeixi unes humanitats, pot dir que estigui en una tranquil·la possessió d'elles; manca a llur funcionament alguna cosa com una normalitat pairal i com un entroncament complet: són un òrgan recent operat; i potser pitjor, operat una mica a correu.

I és que no és pas un mal secundari el del sistema universitari que patim, que fa de la Universitat una mena d'"expendeduria" administrativa en les humanitats passen com fugívols ombres encongides, si no profanades. Per a no parlar de com l'esforç de tot ver professor hi és mutilat des de l'entrada, i després encara ràpidament neulit sota una atmosfera sen-

se oxigen de col·laboració, no hi ha alumne apte per a més que un exercici lucratiu o una especialització d'escaleta que no en surti conscient que allí s'ha atrofiat en ell alguna fina cosa; que no es senti damnat a la recerca del temps perdut, en un neguitós esforç d'autointegració humanística, el qual, podent adquirir-ho tot, una cosa s'exposa a no aconseguir: i és aquell aire d'aristocràtic desembarràs dins la cultura.

Aquesta fatalitat d'improvisació ens és compensada, però, per una gran salut juvenívola, que engendra alegria i escomesa davant els deures feixucs i innombrables; i per un aguditzament de la intuïció, que cerca suplir l'experiència heretada per una endevinació immediata, com qui arrabassés la llum a arraps.

Així es combat avui a Catalunya per la Universitat esdevenidora, temple d'unes nobles humanitats; i les *Lletres a una amiga estrangera* són, per què no? una bella batalla en aquest sentit.

No debades l'autor ha adoptat la forma de lletra — és a dir de quasi-diàleg — en la qual la psicologia del destinatari és present i operant, que s'hi vegi o no. Al contacte d'aquesta discreta influència, de cada fet les lliçons del contrast sobreïxen, sense fatiga, del mateix fons i substància del fet.

Som lluny, però, de trobar-nos davant d'un personatge contingut dins de traços individuals, característics, posseint totes tres dimensions; és a dir, davant d'una

presència realment dramàtica. Més aviat aquesta "amiga estrangera" — a la qual àdhuc és escatimat un nom, que veritable o fictici, fos com una inefable manera de personalització — es reflecteix damunt les pàgines de les *Lletres* com una imatge per vidre transparent o per aigua nítida i poc pregona, a tall d'esperit en Paradís.

I no creiem que es tracti d'una fallida, sinó d'una deliberada intenció de l'autor. El qual en l'"amiga" ha volgut encarnar, de la manera més general possible, gairebé abstracta per tant, una ment en serena possessió de "les valors més altes", que "viu i es mou dins la cultura universal com el peix dins l'aigua". És a dir, la pròpia aspiració realitzada, aquells "inícis i començaments" en els quals bull "una gent com la nostra", pervinguts a un terme beatífic. El somriure comiseratiu o l'aprovació simpatètica de l'"amiga" posen aquesta, en allò que d'encelat i de retingut, gairebé de distant, tenen, dins el llinatge de les Beatrius.

Perden, així, aquestes *Lletres*, un encís picant, que pel títol sol s'esperaria: el de la confiança. Els desotés, els entrebastadors de la nostra renouera república cultural en formació, hi són adesiara alludits, però evasivament, com amb por — santa por — d'emboirar les Categories.

Hi guanyem, en canvi, que la crítica sigui elevada al contrast de les idees generals. Elles són que il·luminen i sostenen el nostre autor en el viatge de retorn que és

la crítica — d'aspra reascensió des de l'obra desagafada fins a la ment creadora, i més encara, fins al misteri de la mateixa creació — i que fan de la crítica obra paral·lelament *poètica*, d'aquell llinatge "el més intens, pesant i filosòfic" ("spoudaiótaton kaí filosofótaton", per a dir-ho en els mateixos mots d'Aristòtil, que el nostre autor amaria repetir) que és la pura poesia.

I a contracop, subjecta, com la poesia, a allò que per entendre'ns de seguida en diríem humors, o siguin ocultes envidores correnties en les quals diversament es dosifica allò que de més personal i allò que de més momentani hi ha en nosaltres i fora de nosaltres.

I no és precisament aleshores, en abandonar-se al dolç corrent d'un humor (exemple característic: el magistral assaig sobre Poe), que sota aquell delit, sota aquell gust que indicàvem des del començ, es decan-deix d'alegria. Sinó més aviat quan, per defecte o per excés, fa traïció a la que ens ha semblat ésser finalitat essencial de l'obra.

Es a dir, quan per la mena menys important de certs fets, de crític descendeix a informador obligat. I més, quan fent-se insensiblement estrany a la que en diríem acció central de la lletra, sembla girar-se de cara a l'espectador o bé a l'escriptor alludit, com alligónant de cua d'ull. I no és pas que blasmem aquesta mena de crítica pedagògica: ans la creiem necessària en un país on tan rudimentari és, en general, el fonament huma-

nístic. Només assenyalem la dificultat de sostenir amb un igual sentit aristocràtic els dos papers alhora.

O bé en aquells moments en què el protagonista d'aquesta petita "Commedia" d'un any de cultura catalana, sembla sortir del seu caràcter de militant, sembla renunciar a la seva glòria de representatiu de tota una joventut que es debat i es purifica i ascendeix, i traspua com una senil complaença de triomfant, i diria's que s'entén amb la triomfant amiga "per damunt la barreja". (I a fe de catalans que no sabríem deixar aquest mot en francès: i precisament, perquè no s'hi adapta ben bé en tots els caires).

Però això són coses que, sens dubte, estan més en la textura externa de l'estil que no pas en el nucli del pensament.

1920.

L'OREIG ENTRE LES CANYES,

PER JOSEP CARNER

En certs poetes—entre nosaltres mateixos n'hi ha— la creació lírica s'esdevé per un procés més aviat crític. En ells l'exigència de la curiositat sembla guanyar per mà a la de la imaginació. Més que l'impuls de representar immediatament, senten el d'especular sobre la donada poètica que els flota davant, total i esquiva. Per dominar-la, en descomponen el mecanisme, en redueixen els elements, cada vegada més vagues, a fórmules abstractes, més entenedores en llur generalitat, o a símbols, més aferrívols en llur plasticitat aparent. Són lírics de retop, per la coincidència dins ells, en el moment d'aquesta excitació crítica, d'un estat d'ànim musical. Per la força d'un ritme, aplicat amb una voluntat inflexible, arriben llavors a la reorganització de la donada poètica talment, per a dir-ho així, colonitzada, en obra poètica independent. Però, ¿i si durant aquest procés, gairebé en aquesta lluita amb allò que és més subtil i alat que la mateixa intel·ligència, la divina papellona s'ha esmunyit, no deixant entre els dits impacients "sinó la forma de la seva fugida"?

Per contrast, en la lírica de Josep Carner la intelli-

gència hi és com embolcant-ho tot, però sense forfollar en res. El pretext líric no es descompon en imatges, ans se'n revesteix i gira, talment, davant dels nostres ulls, com una gemma que fa valer les mil lluïssors de les seves facetes; d'una d'elles salta adesiara una guspira de veritat moral. Sensacions i punts d'emoció, visions èpiques i figures de drama, tot, però, resta íntegre en la seva aparença; la necessitat de penetrar per anàlisi fins al fons, hi és desconeguda. No és l'escandallament d'un món que ens turmenta amb el misteri adés dels seus conflictes, adés de la seva felicitat; sinó la reproduïda contemplació d'un món, reflex ideal del nostre; en el qual les formes diverses es mostren en llur plena significació, il·luminant-se entre elles tot de tènues relacions, naturals i fins aleshores insospitades. I la vida hi circula, en trajectòria i a velocitats diferents, obedient a lleis a què el poeta mateix assisteix sense tòrcer-les, com un déu venturós. D'on aquella absoluta absència de fatiga en el respir, de xocs àdhuc en els contrastos, que és una de les primeres impressions que la lírica de Josep Carner produeix.

Les formes: és a dir, els mots. Una pedra de toc per a la puresa d'una lírica podria ésser aquesta: ¿ha esdevingut en ella la paraula més expressiva que ella mateixa? I això, no per un sistema de valors enteses, de definicions prèvies—baldament deduïbles del mateix estil del poeta, no importa—gairebé per una clau a

aplicar, com sol esdevenir-se en aquell llinatge de poetes a què primer alludíem, i la qual cosa apariona llur llenguatge amb el de la ciència. Sinó per una llum que es fa al dedins de cada mot en cada moment en què és dit i en cada lloc que ocupa, i únicament per a aquell moment i per a aquell lloc; un inefable sobrevalor musical que eixampla les fronteres d'aquell mot, que fa sentir darrera d'ell com un ressò d'aquella primordial melodia de la qual el llenguatge líric, segons la teoria famosa, no és sinó una representació simbòlica, i per la qual, a través d'un mot, semblen posar-nos en contacte amb "la veritable essència" d'una cosa. És aquesta fidelitat, mai traïda gràcies a un esforç (perquè la fidelitat és una funció activa), nodrida per la inspiració (impuls primer, irracional, amb el qual cal comptar), i sostinguda per l'art, és aquesta constant fidelitat a l'autèntica nissaga musical de la lírica el secret de la gran aristocràcia del vers de Josep Carner. Tot mot hi és, dins la música, redimit: hi ha entre ells sàvies matisacions d'intensitat expressiva, hàbils dissonàncies; però mai deficiències de noblesa. Som més enllà de la sintaxi i del lèxic de cada dia: la poesia ha esdevingut una joia dels dies de festa. A qui es deixés enganyar per la normalitat, aparentment gratuïta, d'aquest do i d'aquest art del cant que té el vers de Josep Carner, la lectura d'algun altre poeta en el qual les defallences de musicalitat converteixin ara i

adés l'ardidesa verbal en importú grinyol, podria tornar-lo a l'admiració activa.

Es d'aquest joc musical, d'aquesta prodigiosa potència de melodia i de ritmes — i no oblidem ací que l'alliteració i la rima no són sinó elements de ritme — que l'entusiasme del mateix poeta diria's que neix. Per a dir-ho en altres termes: àdhuc en l'entusiasme aconseguix d'objectivar-se; sota un altre caire encara: l'entusiasme líric s'ha destacat felixment del poeta i perdura dins cada obra, en qualitat i graus específics per a cada obra. Aquest do incansable d'objectivació lírica, fa de Josep Carner un poeta avui dia únic entre nosaltres. Entenguí's bé, d'objectivació en un cant tan personal, i en el qual ensems hi ha una tal absència d'interès personal; més ben dit, en el qual l'interès personal no ens interessa. A base dels llibres de Josep Carner no s'acudeix mai la possibilitat de construir una biografia, ni tan sols sentimental, de Josep Carner. És un home que canta per molts, transformant-se en molts d'una manera gairebé dramàtica; així es realitza, però sense cap mena de violència, suaument i molt lúcida-ment, la meravella dionisiaca, per a dir-ho en un sol mot de flexible valor ja entesa. (I dionisiac no significa pas dinàmic, per a no parlar d'altres coses que tampoc no significa necessàriament). Cada nou poema d'ell, és una nova veu lírica que s'eleva de la infinita tragicomèdia de l'aspiració i de la limitació humanes; un nou

fragment de l'innúmer espectacle de la natura i del cor, vist des d'un angle nou i mesurat per una paraula nova. S'absté rigorosament de tot mimetisme dramàtic; l'objectivació ha estat, com si diguéssim, anterior al cant, i en torna portant-ne un botí de passió i de visió en paraules cantadores, que elabora amb un dilatat plaer d'artífex. Per això el seu estil es transforma poc en la contextura, i varien en canvi prodigiosament els tons del seu estil.

Poc, doncs, per a la poesia de Josep Carner, podríem témer un esdevenidor de monotonia o d'esgotament. Aquest amenaça més aviat els poetes que exploten amb massa fúria la pedrera de la sola passió patida; aquella, els que, febles en l'objectivació, acaben donant voltes entorn d'una confusa visió del món, topant-hi d'ales com una ratapinyada enlluernada.

Demandar-li que es renovi, simplement, és una incomprensió; demandar-li que es renovi per camins èpics o teatrals, pot ésser una impaciència; però demanar que es renovi, ell, el de la perfecta salut, per un turment que li trasbalsés temes i estil, no passa d'ésser una romàntica impertinència.

* * *

Així ens ha estat plaent — i pot haver estat útil — de discórrer un poc sobre les qualitats genèriques de l'obra de Josep Carner, que fan d'ella el cas més pur

de lírica que s'hagi donat entre nosaltres: aquell, en suma, en què la inspiració i l'art s'han equilibrat més normalment i més fermament. Aquesta puresa explica tant el seu èxit en la influència, com que possiblement un dia part de joventut li giri l'esquena — cosa que no vol dir prendre un camí millor. Ara, que són casos com el de Josep Carner els que més fàcilment poden fer illusionar sobre la juvenesa i la vitalitat d'una poesia.

1920.

SELVATANA AMOR,

PER GUERAU DE LIOST

Guerau de Liost no és un poeta que es faci il·lusions davant la Natura. No s'hi atansa atret pel miratge de cap felicitat primitiva i malmesa; ni tan sols de cap deu de forces més pures i més simples.

No li apareix tampoc gaire com "un món en flor"; menys exclamaria, encara, que l'ànima en fos ell. Diria's, més aviat, que en front de l'espectacle es replega, mig amb un discretíssim pudor, mig amb una mena de gelosia de la seva pròpia ànima intelligent. No manleva de la Natura; s'estima més, adesiara, prestar-li ell un reflex humà, o una canviant successió de reflexos. Però això gairebé en hipòtesi: com si desplegués una múltiple possibilitat, per definir més exactament una múltiple esmunyedissa tendresa. La qual cosa no deixa d'ésser una mena d'humorisme:

Voldria ser com un estret camí
a la claror novella del matí.

... ..

De tantes flors caigudes sobre meu
tremolaria com un braç de neu.

I fóra trepitjat i humiliat
com un novici ple de caritat.

I em sentiria, quan ja fos humil,
com un atleta d'ànima infantil.

Traspassaria els cingles amb un salt,
Etc.

Ara, aquest replegament pot també amagar una forma de passió. Una passió que dóna el tomb en comptes d'anar directament, i retroba el seu objecte en la metàfora elaborada gairebé en fred. No és un mer defugir l'intercanvi amb els objectes; ans, un delit de mantenir-los i fixar-los, a una certa distància, sota els ulls d'amo, autoritaris i amorosívols alhora.

En el seu plaer de contemplador, en la seva convicció de domini roman com indecís. I encara serà més just de dir: com neutral. Al dedins seu, per una banda,

la humana, la complexa meravella
de la Ciutat

no ha perdut gens de la força que li ha estructurat la intel·ligència i li ha armat el sentiment. (En els darrers versos del llibre així ve a ésser confessat, amb la necessària circumspècció per a no desdir-se massa del.

mateix llibre. Un comiat que no gosa ésser per a sempre: torna a Ciutat, simplement). Per altra banda, tampoc no poden estroncar-se, més al fons d'ell, els subtils corrents de sensibilitat pels quals ens comuniquem amb tot allò que és vivent i sensitiu, o si més no, susceptible d'estojar una vibració nostra. Avui és una amor selvatana: *La Ciutat d'Ivori* fou ahir, similarment, una ciutadana amor.

Així, la seva lucidesa, aguda fins al caire de l'excés (no hi ha poesia d'uns contorns més prims, segurs i retallats que la de Guerau de Liost), el mena cap a una humor satírica, sempre retinguda, que no comenta ni contrasta, que resta satisfeta en trobar l'adjectiu o el verb fixadors de la realitat sense atenuament. Però que no va més enllà; i fragmenta i tot el quadre en curtes impressions, quan un lligam continu pogués fer massa consistent una intenció que no ha ni d'apuntar. Tal, per exemple, en el *Cicle Menor*. És com una deferència envers la Natura, de la qual deriva, al capdavant, gaudis complits; i ja fa prou, amb el seu art arbitrari, de fer-la més ordenada que ella mateixa no és.

Però seria una poesia eixuta, sense una interna vena de franciscanisme que la fertilitza per sota. Si l'abstraiem en aquest aspecte, Guerau de Liost seria un sentimental si no fos més: un cristià; si la seva simpatia no s'hagués elevat a caritat:

Ja el clam ajunto al clam de les campanes,
i vers ton soli muntan los nostres veus germanes,
i prego pels pagesos delmats sense conhort,

... ..
pels fugitius que ploren, sense recer, pel món;
pels caminants sense esma, qui, no sabent on són,
el tràmpol interroguen que llur mirada entela:
pels navegants qui fugen del torb a tota vela,
pels morts del cementiri, Senyor, etc.

A través d'aquesta poesia sense il·lusions idíl·liques, de tons grisencs i arestes tallants, mil vides humils posen, ací i allà, ditades d'alegria i de clara llum. Com a cristià, Guerau de Liost és conscient de l'alt lloc de l'home dins la jerarquia de la creació, del seu poder, divinament atorgat, damunt tota cosa creada. La cançó *Eucarística* no és sinó una constatació joiosa d'aquesta superioritat, revelada en un moment de màxima puresa, el de la comunió amb el Creador mateix:

Jo em sento arborat
de dur-vos a dintre.
De res no tinc por:
... ..
No em bat el senglar
ni em puny la bardissa,

ni el fred no em deté
ni el foc no em retria
etc.

Es l'esclat d'un moment, però que explica, paradoxalment, que endossant una "estranya guisa d'abillament" de rustiquesa, el mateix Guerau de Liost hagi pogut esclafir la *Nit de l'ladres*, o el *Romanç de la bella Hostalera* o la *Cançó del Visca l'Amor*: un vot de confiança usat fins a l'extrem de la licitud. Si no fos tan discret, si no practiqués aquella mena de neutralitat que dèiem més amunt, entre el seu humor d'experiències realístiques i el seu franciscanisme, acabaria podent dir, com un cert poeta italià d'avui: "Sono il saltimbanco dell'anima mia".

Sense la seva profunda dignitat cristiana, des del fons d'un gorg la paitida de carn freda, encís amoral de la Natura, podria arrossegar-lo al connubi. Però els fills d'aquest pecat prou sap ell que són inadaptables a la vida humana. Ni per la virtut d'una gorjada de vi.

1920.

TRES POEMES,

DE JOSEP LLEONART

El poeta ha volgut fixar en cadascun d'aquest tres poemes un íntim drama de passió; però sense pretendre de saber-ne més ell que nosaltres mateixos. Una mena de complaença en el misteri — baldament misteri de llum, així en *El Viatjant i la Dona preclara* — li ho ha impedit. I també, com un respecte de rompre l'últim lligam entre la paraula i les gràvides hores del tumult. Aquell salt perillós de la passió a la intel·lectualització no és fet. Amb una cura gairebé religiosa, el poeta vetlla perquè el batec irregular, profund, no s'estingeixi ni minvi; sobretot, perquè no se n'alteri la qualitat. No és un problema de realitat literària, el que l'interessa de resoldre; sinó d'autenticitat moral.

En altres mots: no un problema de geometria, sinó de panorama. Josep Leonart camina, així, d'esquena a la tradició ausiasmarquiàna. No calcula fines línies nervioses i resistents; no sotmet a la llum arestes ben tallades, en les quals, ferint de biaix, ella dibuixi enèrgics contorns de formes sòlides.

Ans, disposa masses: altures i depressions on la claror crueja vivament o l'ombra s'enclota. Els contorns

tremolen, vibren; o bé s'encrupusculen, s'obscurixen.

Són tres poemes de l'obsessió. Totes les forces de l'ànima s'arrupeixen sota la imatge única; la voluntat no pot escapar-ne sinó ara i adés, en ímpetus sense continuïtat; el poder ocult — llum o tenebra — que governa la fascinació, és més fort que la voluntat; tant, que pot deixar-li — com en *Els Tapins* — una il·lusió d'haver vençut, per a vèncer després ell encara més cruelment. Són poemes no d'allò que la voluntat fa, sinó d'allò que s'esdevé més enllà de la voluntat; la voluntat ho segueix afanyosament a l'encalç (*Els Tapins*, *La Rosa de Passió*); o, quan més triomfa, paral·lèlament (*El Viatjant i la Dona preclara*).

Així, aquesta presència obsessionant que s'aboca de dins la foscura, o que s'amaga darrera la seva pròpia claror, sembla que s'esmunyi tot d'una que el poeta assaja de representar-la i de comprendre-la en ella mateixa. S'eleva, des del primer moment, a la categoria d'un símbol; si voleu, emprant una manera de dir dels teòlegs, d'una realitat simbòlica. *La Rosa de Passió*, poc se'n manca perquè esdevingui una flor de la ciència del bé i del mal. I la Dona preclara és certament del llinatge de les Beatrius: la Beatriu d'un mercader viatjador, no d'un doctor de Bolonya i de París.

Encara que el viatger es faci la il·lusió del contrari, l'escultura es rebella, per essència, a incorporar un símbol. La Dona preclara ja ha esdevingut per a ell,

vulgues no vulgues, una paraula: una paraula abstracta, de significació transcendent i general, que té poder per a governar tota una vida, i més n'hi hagués; els límits de la vida terrenal es fan enrera, es desdibuixen:

Mercader viatjador,
caminant serres endintre
sembla immortal ell i tot.

"Els Tapins", diria's que en cloure's el poema continuen exercint llur fatal encís, bo i essent la parada desoladament buida d'ells.

La Rosa del turment nocturn, en reaparèixer damunt d'un cinyell virginal, no fa sinó canviar, redimir diríem, la qualitat d'aquell turment; la baixa gelosia esdevé lluminosa aspiració; el drama que pogué esclatar entre quatre parets casolanes, es condensa, tot just desplegat fins al límit on, almenys en lírica, començaria ja la indiscreció — en un tènue, pur, inacabable corrent d'amor que es llança per les finestres esbatanades al matí:

Cerco l'amor, l'amor per infinides vies.

Dins l'evolució, quasi abstracta, del símbol central, tranquil·les visions directes són a cada punt intercalades; però les masses canvien, s'esfondren i ressurgei-

xen com les dunes sota un vent poderós; les imatges prenen una vaga consistència de gelatina: són lluent i lliscadisses.

I l'entrelligat lògic del llenguatge també: l'encantament, l'aprensió del misteri sotscaven la sintaxi, obrint esvoranc per a l'expansió interjectiva, o estenent un llit remogut a l'expressió desmaiada; fent, en suma, més viva la suggestió en una construcció més inconnexa:

Santa dins l'urna, jaienta;
i arribant de fora murs
aquell morir de veus tendres,
i el presbiteri esbarjós
que hi roman claror de festes,
i pel llindar obert, el mar!...

O bé, la visió de l'infant adormit:

Dormint, sota l'or dels rulls,
la claror reclosa als ulls
li traspua per la cara.
Però té un gest en el coll decantat
— Oh Déu meu, pietat! —
que s'hi veu el dolor dels dolors que vindran.

Una veu única, la de Josep Lleonart dins la poesia

catalana; si no del tot nova. Precedents del gènere, podríem anar-los a cercar cent anys enrera, en les balades dels romàntics alemanys i anglesos: recordi's només la que tothom coneix del Rei de Tule; la que conté una màxima suggestió, en un màxim de concreció i de sobrietat. Però *La Rosa de Passió* sola bastaria per a demostrar, que d'aleshores ençà ha plogut molt, en poesia.

Quant a l'aire de l'expressió, tothom evocarà de seguida Joan Maragall. Un Maragall exacerbat en l'afany de puresa expressiva; Maragall era encara en això un laic: Leonart és ja un religiós. A semblança del beat de Fiesole, diria's que abans de prendre els pinzells — la ploma — prega. I per la gràcia de l'oració, els seus ulls, esdevinguts més sensibles, recullen les mil imatges humils i lluent que es reflectiran, esmaltant-lo, en el corrent profund, espès i dolç de la seva música, tan igual, que ni en el cascadeig sembla perdre la calma.

1921.

EN EL LIMIT D'OR,

PER LLUIS BERTRAN I PIJOAN

Després de *Junior*, aquest segon llibre representa, a estones, una mera amplificació; però en conjunt, com un afermament, gairebé un aclofament damunt les primàries realitats humanes.

Lluís Bertran és el poeta del domini, s'ha dit. I és just: el domini per la fe. Cap dubte no mina aquesta consciència de possessió: l'amor, l'amistat, l'eternitat constitueixen per a ell un patrimoni espletat i fruit amb aquell aplom mig eternit mig avariciós del pagès davant del seu tros de terra. És un tros, però se'n sent amo a la manera romana: fins a l'entranya més íntima del sòl, fins al cim més clar de l'aire. El vers de Lluís Bertran dóna sovint aquesta sensació d'una fondària i alhora d'una altura infinites.

Té en això poc del que, per entendre'ns de seguida, en diríem hellènic: els grecs eren gent de construir, harmònicament, a la superfície; si no construïen, havien de viatjar, perquè eren curiosos dels homes i de les coses.

La seva nissaga poètica és més aviat hebraica: el do de la poesia és concebut com un mitjà de comunicació

amb la Divinitat, i de contemplació joiosa i submissa de les seves obres belles. Un hebraisme, però, passat per la Redempció; tota cosa ha tornat a la seva innocència primitiva: l'alegria pot ésser infinita, però el dolor és sempre limitat per una esperança. I quant a l'esperança, l'home ha rebut com una potencialitat inacabable, i el poeta pot crear lliurement les seves mitologies cristianes:

I trobarem després la vall fulgent
de l'estelada per collir-ne força:
tant com n'abasti el nostre pensament.

I així com la pomera que es retorça
per l'abundor de fruites odorants,
se'ns torçaran els braços:
i de les mans
ens rajaran estels.

No ha sentit la punyent necessitat d'una revisió dels lligams de l'home amb la natura; l'enigma de la destinació humana ha tingut per a ell una immillorable solució prèvia, "quan àdhuc ell no era fill de la terra". El seu món líric no és, doncs, un món de pensament, de tortura per a aconseguir una fixació racional de valors; sinó un món d'imatges, de coses externes posseïdes, o, acostant-nos a la seva manera de dir, fruïdes

amb els cinc sentits i de més a més amb l'ànima: els pensaments es circumscriuen en aquelles coses, prenen gairebé forma en elles, i les imatges esdevenen símbols.

Junior significà, en gran part, com una dolorosa iniciació per a arribar en aquesta plenitud de domini: recordi's aquell sacsejat poema *Sota la nit*, en el qual les imatges, diria's que sota els nostres ulls mateixos, es convertien en símbols i tornaven a resoldre's tot d'una en representacions d'objectes concrets ja purificats; recordi's els versos de *Ara fa un any*:

Pecats d'un jorn
foren jaquits en terra i bruelaren:
i en tu passar, per sempre més callaren.

En aquells dos poemes, l'esforç per a la plena integració humana ultrapassava tot d'una el mer interès personal, i tendia cap a una efusió de caritat. De l'oració per la puresa i la pau, del raïm de la ventura, un delme piadós era consagrat al pròxim que estima, a l'inconegut que sofreix.

Ara, que no és una integració de franc: prou paga el seu cens de dolor; no totes les imatges són aferrívols:

ai las de la donzella que se'ns perd
amb la rosor de ses cames esquives!

Llavors és quan, adalerat amb la folla cacera, el poeta sent més xucladora l'atracció terrenal, i per un moment sembla preferir una incertitud sensual a una certesa de la fe:

La rosa dels teus llavis ja no pot ser per mi,
si no és que en el sojorn dels morts, en la tenebra,
ens torni a nova vida alguna estranya febre,
i dins la terra obscura, solcada de dragons,
es trobin nostres cossos encesos de passions.

Però això és més aviat episòdic; i gairebé merament en el record.

En el Límit d'Or és per essència el llibre de l'amistat; és a dir, de la responsabilitat graciosa. La confiança rarament hi és una feblesa, ans un associar l'amic en les humanes riqueses del dolor i de la joia. Des de la primeria, l'amic és invitat a aquell horitzó, a aquell límit que és alhora un termenal i una suggestió daurada d'un enllà.

L'amistat és un amor més pur. Aquest és el trànsit lleu, però ben definit, del primer al segon llibre de Lluís Bertran. Si es vol, una caritat encara; però més concreta. Caritat és, al cap i a la fi, un concepte partioner d'amistat: potser la més fina gemma d'aquell tresor d'humanitat que el cristianisme incorporà del món hel·lènic. I amb Grècia, ha esdevingut al cristianisme allò

que un poeta àrab deia del seu amor: hem volgut esfullar aquesta rosa, i ens ha deixat les mans perfumades per sempre més.

Es alguna cosa d'aquest perfum que s'exhala, adesiara, del vers de Lluís Bertran; de la sensualitat tan mediterrània — anàvem a dir tan pagana — amb què és produït; que fa, que si hem volgut rastrejar la nis-saga hebraica de la seva lírica, hàgim hagut d'anar fins al fons del fons.

I això, a un crític, potser no li està del tot bé.

1921.

LA COLLITA EN LA BOIRA,

PER MARIÀ MANENT

La poesia catalana ha amat sempre la confidència. Segles amunt, molts dels nostres poetes sembla que hagin versificat només perquè tenien alguna fina cosa a confiar a mitja veu. El romanticisme hauria pogut espatllar-ho, convertir la confidència en confessió. Sortosament, a l'hora de fer malbé — com a la de fer-ho bé, val a dir — els nostres romàntics s'estimaren més haver-se-les amb llurs visions.

Restaurat en la nostra poesia el sentit de les realitats quotidianes, i, per tant, el de la confidència, a través de Maragall i de Carner — un bell estudi a fer — la nostra darrera lírica ha aconseguit de trobar un to rar i delicat: el de la confidència juvenívola. Recordem *Lletanies Profanes* i, més, les altres poesies de Carles Soldevila, encara disperses; *El Poema de l'Amor Perdut* i *Exili*, de Ferran Soldevila.

Avui s'hi afegeix *La Collita en la Boira*, de Marià Manent.

Es, aquesta, una poesia d'estats d'ànim que no s'arriben a condensar en pensament. Un punt d'alegria o de tristesa sense irradiacions metafísiques, però que crea

una atmosfera especial dins l'esperit, gairebé un "humor", a través del qual les coses són vistes, i vagament deformades; si més no, concentrades en algun especial caire llur, avinent amb aquell humor. Un simple acte de raó ho esvairia tot, restablint la crua veritat pràctica; però hi ha en el fons un propòsit inconfessat de no fer-lo. El cor sembla complaure's en la pròpia feblesa, s'arrauleix en la comoditat del seu oci: per no sortir-ne, no s'arriba a crear la tortura d'una idea fixa; per tenir algun motiu per a romandre-hi, fa flotar davant la seva anècdota un vel de consiració, com una boirina nacrada que atenua i difon la llum. No bastant-li l'amanyagament que es fa ell mateix, diria's que cerca el nostre; així, demana no pas tant la nostra comprensió, com la nostra companyia. El poeta va, doncs, a fer-nos entrar en el seu estat d'ànim: el que ha de dir-nos, no és tant com el que ha de suggerir-nos. Cal molt d'art perquè no ens n'adonem — la seva anècdota podria perfectament no interessar-nos; perquè quan ens sentim presos, ja no ens puguem deseixir de l'encís. Apella així a procediments inefables d'insinuació en la instrumentació del vers, en el paisatge que li posa de fons.

Es Marià Manent un mestre de l'al·literació. El recurs ha estat abaratit pels simbolistes francesos; però a un traductor de Keats, no cal preguntar-li on ha fet la seva escola de combinador d'aquestes subtils trames

flotants de sons i de tornaveus. Un mateix vers, o un seguit de més versos, semblen rodolar sobre un mateix timbre que s'hi va repetint; altres cops, s'estableix una correspondència de sons entre un cap i l'altre del vers o de la frase poètica. S'hi combinen amb més complaença els sons líquids; en el vers, a més, les vocals són abundoses, predominant-hi les fortes: l'orella s'omple així d'un so flonjo, moll, flautat, però sostingut:

Trèmula llum, olor de vinyes, flabiol
d'un rossinyol ardent, que es lamenta i oblida.
Casta entre els arbres com una verge adormida,
una línia de blats ondula en el pujol.

Vegi's, per exemple, en aquesta altra estrofa, com el moviment expressiu del pas d'una presència a una absència, és obtingut mitjançant una successió fina de labials nasals, que s'interromp per un esclatant timballeig de bilabials sordes; la frase gairebé s'ennuega en tres velars apagades, entre la segona i la tercera de les quals sona un últim repic més vehement, en un grup de nasal i bilabial sorda; i el període es resol en un malencònic fregadís de bilabials sonores, i un últim eco de les nasals del primer vers:

Ens agermana la proximitat
del comiat (un dematí d'octubre

que el pàmpol serà púrpura i daurat
i sa crinera escamparà l'octubre
de boires i de bruc morat).

El trencament del ritme, a la fi, acaba de donar la sensació d'algun afecte que de sobte es colltorç; la rima interna, entre el primer vers i la primera meitat del segon—una rima de cruets dentals sordes—posa en la frase com una fixació adolorida; la repetició simètrica del mot "octubre" com a rima del segon i del quart vers fa girar l'atenció entorn de l'estat de paisatge—causa al cap i a la fi del comiat—i de la correspondència entre ell i la melangia de l'absència. El mot "morat" mestriolment conclou l'estrofa, i ens deixa, després del so, el color de la melangia.

Es una altra virtut del vers de Marià Manent—i que dins la poesia catalana és més aviat rara: la de les coloracions. Colors no tant esmaltant el paisatge, com embolicant-lo a tall d'una atmosfera; i en això, Marià Manent es diferencia del seu Keats. Tons clars: un verd novell, que fa com una boirina il·luminada d'or entre els arbres; els rogencs de la posta; però amb preferència els rosats i els blavencs; un foc pàl·lid de liles, adesiara un llengoteig de morat com una flama que es fes ombra ella mateixa.

En aquestes coloracions, diria's que troba el nexa entre el seu estat d'ànim i el paisatge; algunes vegades,

més subtilment encara, la fusió es fa en un vagareig damunt un perfum. I això no obstant, del paisatge no perd mai la línia: ans n'estructura els contorns ondulants, precisos baldament adesiara trèmuls, i fa com si els entreteixís amb la línia, més igual, més monòtona, dels seus sentiments. No imposa mai aquests al paisatge; és a dir, no crea mai paisatges artificials—com alguna vegada féu Poe—la qual cosa seria un còmode llibertinatge romàntic; el seu gran art consisteix a combinar paisatges habituals amb sentiments que no tenen res d'extrordinari; mantenint-los netament independents entre ells, cosa que l'allunya del simbolisme, i alhora projectant-los talment els uns damunt dels altres, que s'acaba no podent valorar els uns sense els altres.

En altre temps, parlant de les versions que Marià Manent té fetes de Keats, fèiem notar la bondat del paisatge en les seves poesies originals: d'un cert franciscanisme que hi ha en els seus ulls. Una bondat que és naturalment espill d'una exquisida gentilesa interior. Essent *La Collita en la Boira* un llibre de petits desenganys juvenívols, i, a més, confidencial, no hi ha ni una queixa, ni un retret. És curiosa, en aquest aspecte, la poesia *El teu orgull*. Més que el lema leopardià que porta, podria encapçalar-se amb uns versos agilíssims de Jordi de Sant Jordi:

Jamés guasanyí tant en re
 com quan perdí m'aymia:
 car perdent leys guasanyí me
 cui eu perdut havia.

Marià Manent retroba, en la seva solitud, la seva llibertat i el seu univers. Quan el goig podria esdevenir un retret massa viu, s'adona que l'orgull mateix de l'aimia és redimit:

I encara
 hi veig al fons la teva llum més pura.

Aquesta bondat es manifesta, per exemple, en una traça que dins la poesia catalana no té preu: en l'ús, tendre i digne alhora, dels diminutius:

La donzelleta del vellut vermell.
 La palmereta que li fa ombradié.
 L'àngel que porta una estrelleta ardent.

Talment, com en una ironia aplicada al paisatge, però sense punyir (un paisatge també pot ésser injuriat); adés, com un parèntesi de riolera mitologia:

La lluna ja minva un poc,
 ix roja com una síndria,
 amb un senyal de les dents
 de fades enllaminades;

adés, ja en el nucli de la mateixa concepció: com en la llarga, meravellosa fantasia de *El primer dia de la Primavera*, infant rebec en les entremaliadures del qual va insistint, en joiós crescendo—àdhuc amb aquella alegria, incomparable en un poeta, de trobar consonants novells; però a la fi

li ve el remordiment
d'haver viscut una vida tan folla.
Camina amb la testa llanguent
i no fóra gosat de trencâ una esclofolla.

Llavors, en la visió de la Primavera que mira arribar el seu fill plorant, pròxim a la mort, hi ha una delicada tendresa que s'insinua—com d'habitud—en els mateixos sons del vers:

I ella tremola tota sota el cel.
... ..
I s'adorm pàl·lida i tranquil·la
(vora un pi tremolós i al llindà
de la tímida lluna que s'enfila)
esperant el nou fill de l'endemà.

D'aquesta mescla imprecisable d'ironia amb bondat, se'n diu simplement humorisme. I uns quants tocs d'aquest rar humor del paisatge, són certament un bell do, de la part d'un poeta.

1921.

LA PENA DEL COMTE ARNAU,

A. T. G.

En la cançó popular del Comte Arnau hi ha més que una evocació: hi ha un judici i una sentència del fosc heroi dels delits desenfrenats. Per les culpes dels seus cinc sentits, el seu turment consisteix a conservar en l'altra vida els sentiments més negligits i profanats en aquesta: l'amor a la muller i a les filles; i quan un assedegament infinit de pietat el duu, ànima en pena, cap a la seva casa; quan de la lleial muller li arriba, en trèmula correntia, una mica de pietat de paraula, i com una seguretat d'anar tenint l'oferta per al seu repòs, ell sent de sobte que l'oferta i la pietat mendicades no són sinó un redoblament quotidià del seu turment, i que entre la realitat i ell, el gran golut de les realitats, s'interposa eternament un abisme de flames i d'horror. Un abisme que no bada més d'una passa: amb la mà arribaria a l'altra banda; però la realitat s'enretira del seu contacte. El Comte Arnau és el Tàntal dels afectes immediats. És castigat, simbòlicament, segons el seu pecat. Dant no imaginà ni una culpa més profunda, ni una justícia mé avinent; en cap infernat no fou més feixuga la perduració de la

vestidura carnal, que en aquest sobrehome que ha de menar el seu infern arran dels homes.

* * *

Joan Maragall, en el seu sinuós poema, recollí la mateixa concepció, però ampliant-la. El pecat més gran del seu Arnau, fou de retenir una vida a mig aire de la seva elevació cap al cel. Arnau embriagà Adalaisa de realitat: li omplí la voluntat, fins a fer-la-hi saltar per damunt la resclosa i el marge. I llavors el pecat se li fa objectiu; la paraula que ha dita:

el nostre cel és la terra,

és més forta que ell; és com una nova vida que ha creada, independent d'ell i amb drets damunt d'ell. Ell abandona Adalaisa damunt la terra, després de fermar-la-hi amb llaços de passió; i es llança eternitat avant, rei de la seva voluntat. Però la voluntat sense l'amor acaba espantant-lo a ell mateix; al cap de mil anys, l'eternitat se li fa llarga; i ronda el seu palau, captaire de redempció, embolicat dins una cançó que és el seu infern.

Aquesta cançó tan negra
l'amor la pot emblanquir.

Elvira la canta, posant-hi pietat; el patir d'Arnau
s'assuauja,

i li sembla que s'enlaira
a mig aire del cel blau.

Però, tot d'una, Adalaisa, formosa i carnososa, se li repenja i el torna a la terra, li reclama un amor triomfant, un "amor que deixa vida". És la seva paraula d'un dia, més viva que ell; el mal destacat d'ell, que se li gira en contra. I després, els grans creditors del seu amor, que reivindiquen el deute no pagat: les filles que reclamen l'amor que ell no posà en engendrar-les, i l'amor de què ell les ha orbades, deixant-les eixorques i tristes; els mossos que foren robats en llurs suors, i rebaixats—pecat de la paraula—de llur condició d'homes a la de gossos. Tot això fa el gran pes de les realitats escarnides: ara que vol enlairar-se, Arnau no pot. I des de mig cel, Elvira, la seva realitat més pura, el tantaleja. Aquell cel de Novalis, on els morts viuen més plenament que els mateixos vivents els records i les realitats de la terra, vol acostar-se debades al Comte Arnau, i a l'estol lligat a l'eterna sort d'ell. Per a la seva pau, la pietat d'Elvira no basta; cal la pietat del seu jutge, del poble. Entenent aquest en el profund sentit maragallià, que en feia, no una força abstracta, quasi inerta—com els romàntics ve-

nien a fer-ne—ans una suma de la puresa i de la humilitat humanes, dels moments individuals de gràcia, per a acostar-nos més a la manera de dir d'ell; suma no vivent i activa, sinó en tant que encarnada, individualitzada al seu torn en una criatura o una paraula concretes. Així, “una noia amb la veu viva”, cantant la cançó amb un altre acord, completa la pietat d'Elvira i absol el Comte de la seva pena. Arnau, voluntat saltadora de fites, es redimeix per l'amor més pur, un amor que és tot paraula viva. I paraula, en la metafísica maragalliana, és també acte.

La redempció del Comte Arnau—no oblidem que aquest poema fou estoig d'emocions personals del poeta—fou potser també per a Maragall la redempció d'aquell nietzscheanisme que el temptà, el temptà sense acabar-se'l d'endur.

1921.

LA ORACIÓ,

DE ROIÇ DE CORELLA

No, Roiç de Corella un místic, no. La seva famosa *Oració*, almenys, no ens l'assegura pas en aquest sentit. Ans com a home ben del Renaixement, que és com dir tot el contrari d'un místic.

A aquella franquesa familiar amb el diví, que és el comú predicable dels místics, poc s'hi arriba donant el tomb per la cultura, baldament teològica. El místic autèntic, dóna per sensació primera la d'una humanitat recent, encara amb el baf de l'argila molla. No ha de fer sinó posar els ulls damunt les coses, per a conèixer-les en llur essència i en llur ordenació. És l'amor, que fa les més immediates i segures síntesis; que encerta el nom il·luminat de les coses. Adhuc en el pecat, l'habitud de la convivència amb Déu no és perduda del tot; com per a Adam després de la primera culpa, Déu és present a l'altre costat d'un mur tremoladís de frondes: "Ta remor he oïda en el Paradís i he temut: só nu i m'he amagat". Per als altres homes, aquesta presència divina habita dins les coses, o passa per darrera d'elles, relativament, a la manera d'una significació dins o darrera d'un símbol; el místic, la

sent gairebé amb els sentits corporals, en realitat i veritat.

El Renaixement, en canvi, fou l'exacerbament de la tendència mediterrània a acontentar-se de la imatge en ella mateixa; quan més, arribà a l'allegoria, en la qual la imatge és autònoma de la significació; tal, per exemple, l'escultura de Miquel Angel; i per a no anar més lluny, la *Commedia*, de Dant, en què ni la mateixa beatitud deixa d'ésser plàstica. Com no deixa d'ésser-hi reflexiva: les qualitats més egrègiament humanes, sembla que no vulguin ésser cedides ni a canvi de la natura angèlica, "en la qual la virtut és innocència, i la joia és irreflexa". I el misticisme, en suma, és el contrari: la reducció de l'home a allò que hi hagi en ell de més simple, de més intuïtiu, és a dir, de més angelical.

Molta de literatura passa, doncs, per mística, que no és sinó ascètica: això és, d'entrenament místic, d'exescoriació de l'home pels àcids de l'austeritat.

O que no és sinó retòrica edificativa, com l'*Oració* de Roiç de Corella. Vol comunicar un eterniment, i apella a procediments gairebé teatrals: combina un espectacle. És ací el seu renaixentisme, ja massa madur. S'apassiona per la imatge, i no sap derivar-ne l'emoció si no és pel xoc amb una altra imatge contrastant. Arriba al caire de la monotonia aquest joc de obscurs i de clars, fet més opulent per aquell recurs

barroc que consisteix a inflar les superfícies que reben la llum, per enclotar així més les ombres. Quan es cenyeix a una imatge purament plàstica, troba adesiara una bella energia en l'expressió, sempre botida, però encara sòbria:

Ab fonts de sang rega lo verge estrado
on xic infant lo bolcàs amb rialles:

si és que no voreja, en el seu realisme, el grotesc:

Lo vostre cor partit amb fort escarpre.

On és simplement viciós, on l'adob declamatori ressurt en tota la seva nuesa, és quan la imatge esdevé conceptual: en els torterols discursius que, partint d'una associació de conceptes, per a no dir d'un joc de mots, s'enfilen fatigosament per a resoldre's en un fred desmai de motius teològics:

...e els vostres ulls estillen tan gran aigua,
que pot lavar les sues cruels nafres,
fent ab la sang un engüent e colliri
d'infinit preu per lavar-nos les taques
que el primer hom com a vassall rebel·le
nos ha causat ensems ab nostra culpa.

L'arranjador d'escena posa com a fons el dolor dels àngels i el plany de la natura. Un vers de braó apocalíptic:

crida lo sol plorant amb cabells negres,

no rescata l'elegància recercada i, amb tot, pobra, de la resta:

Plany-se lo món cobert d'aspre cilici

... ..

e tots los cels vestits de negra sarja

porten acords al plant de vostra llengua.

Som ben lluny de la pintura evangèlica, nua, ràpida, a grans traços, que abraça cel, terra i homes, tot esclafint de basarda, tot en desordre, però creant-se, immediatament, com un immens nou ordre de dol. Aquella multitud de Sant Lluc, que se'n va muda, colpit-se el pit, estrenyent-nos amb la sensació de les horrors collectives, en Corella és substituïda per un cor de pecadors, que al plany de la Verge, tot ell un rebregament de tòpics del dolor maternal, corresponen amb una presentalla de flors de lletania, de misèria humana—

mirra portam de nostra vida amarga—

diluïda en retòrica, tot just en havent assolit una expressió tensa, i de conhort escripturari-teològic:

nostra llengua el confessa
redemptor Déu, a Déu plaent oferta
qui al terç jorn, traent del fondo càrcer
los sants catius, lo vereu dins la cambra
més clarejant que el sol alt en lo cercle.

I, tanmateix, aquella fusió d'imatge, tendresa i teologia, era possible. Verdaguer ho demostra en la seva *Mort del Lleó*. Però és que Verdaguer sabia oblidar la seva retòrica; i, de més a més d'això, ell sí que era un místic.

1921.

LA CANÇÓ DEL VELL CABRÈS,

POEMA DRAMÀTIC DE VENTURA GASSOL

I

Damunt l'escena clàssica, fou ignorat això que podríem dir-ne l'atmosfera dramàtica. Voluntats ben clares, ben definides, ben ordenades cadascuna envers el seu fi, lluitaven entre elles: es justificaven en raonaments i es produïen en accions; el mateix inhibiment hi era raonat, implicava una determinació i constituïa per tant gairebé un acte.

El joc actiu de l'escena tenia dins l'esperit de l'espectador un reflex també actiu en un fluctuar de l'adhesió. Com el conflicte es desenrotllava seguint una línia lògica, era trobat justificat en cadascun dels seus moments per a tots els moments anteriors. Una necessitat de claredat féu acostar aquest espectador a l'escena: per tal que res, ni el comentari, no restés voleiant imprecís o informulat, un espectador ideal i concret alhora formà una barrera entre els personatges i el públic. Tal fou el cor, mandatari del públic al marge de l'acció; i el que és més, reservori vivent de raonabilitat, de sentit comú, de prudència irònica,

àdhuc de noves motivacions per a l'acció, per si damunt l'escena el joc esdevenia ultrat o desmaiàt. El cor era, en suma, el límit del mateix drama, com ho era, en tant que opinió formulada, del públic.

En cert teatre ultra-romàntic, en canvi, tota coordinació entre espectador i personatges del drama restà rompuda. Damunt l'escena xocaven no voluntats aplicades a objectes definits, sinó abocades dins de sentiments sense fi. Adhuc quan sobre aquests la raó s'exercia, per traçar camins a la voluntat, una part restava per colonitzar, una part naturalment infinita, que plena de suggestions es perdia en ombra i misteri. De cada acte de raó avortat, se'n desprenia un residu d'inexplicable, que s'escampava per l'escena congriant-s'hi en una mena d'atmosfera dins la qual es diluïen tant les voluntats dels personatges com les reaccions reflexives de l'espectador. Sota el pes d'aquesta atmosfera, la necessitat d'un desenllaç que satisfés la raó desapareixia naturalment. Difumats tots els límits, el desenllaç no podia ésser una fita última i decisiva, com ho era en el drama clàssic. Més aviat aquella atmosfera, esdevenint cada vegada més densa, acabava cloent-se damunt el conflicte, com una onada inexorable. Les fantasmes que els personatges s'havien creat, acabaven mestresses úniques de l'escena. L'espectador se'n tornava oprimit, com si amb llurs mans inaferrables elles li estrenyessin el cor.

Hem presentat tant l'una com l'altra tendència en llurs línies més crues, carregant-les i tot si es vol; en llurs esquemes extrems, perquè en ressaltés més fàcilment el contrast que ens interessa. Però si el teatre clàssic, quan pecava, era més aviat per un excés d'aquella racionalitat: Eurípides adesiara s'endinsava talment en les cruïlles dialèctiques que calia una intervenció superior súbita perquè tallés el nus—el teatre modern, quan s'embulla, és més aviat per aquest altre cantó de l'inexplicable.

Bona part del que avui pren el títol—que per a un clàssic hauria estat desconcertant—de "poema dramàtic", no cerca en ell sinó una excusa per a fer passar el misteri sota flotants formes líriques.

En el drama, tan discutit, de Ventura Gassol: *La Cançó del Vell Cabrés*, talment s'esdevé. Però el mateix drama, fet curiós, vol ésser ensems una valenta reacció contra el domini del misteri. I així, enclou, en tant que realització artística pura, una pugna irreductible; l'harmonia, en suma, n'és commoguda des del mateix fonament.

II

Com l'autor mateix proclama des del llindar, *La Cançó del Vell Cabrés* vol ésser la tesi maragalliana

cantant cantant nasqué la infàmia
i descantant la redempció

Però en la cançó del Comte Arnau la sentència és clara i precisa, el càstig personal i adequat; la passió popular de justícia és satisfeta punt per punt, i el mateix reu ve, corpori, a donar-ne testimoniatge. En la vídua fidel, l'afecte conjugal subsisteix, i l'aparició del marit infernat engendra en ella horror; però l'horror és més feble que el repòs de la raó davant la solució perfecta, és limitat des d'antuvi per un convenciment gairebé impersonal de l'alta necessitat d'expiació. Aquesta harmonia de serenitat i horror no deixa d'ésser dantesca. La cançó popular del Comte Arnau no comença d'entenebrir-se de núvols de basarda, sinó en fer-se, romànticament, la revisió del procés del Comte Arnau.

En canvi, la cançó que és la veritable força centrípeta del drama de Ventura Gassol, és més un clam per la justícia que una constatació de justícia satisfeta. El nostre poeta, com a autèntic romàntic, creu en l'elaboració col·lectiva, lenta, fatal de la cançó popular; aquesta del vell Cabrés, adormida un temps, es revifa pel punt d'independència de l'hereu Anselm; però està encara en el període de nebulosa. És inquietant com un misteri que es congria: de sentir-la, no en ve sinó basarda, que és l'ombra de l'ombra, la por de coses enormes i imprecises. Els elements no s'han fos i solidificat encara en una massa concreta: s'hi fa una enumeració de crims, s'hi reclama un càstig etern:

La Verge de Ciurana
no vulgui mai perdonar
el vell Cabrés i el del Frare...

Però la certitud no va més enllà del desig; els ulls no penetren les tenebres d'ultratomba: el càstig no és sinó conjecturat:

...que a l'infern *deuen* cremar.

La rancúnia secular, els negres records, la necessitat de reposar-se en una certitud dels sentits, s'aturen i acumulen, llavors, contra aquesta barrera infranquejable, reflueixen per fi cap a la terra, rondan els llocs i els objectes que guarden com una empremta de les malvestats; aquests, sota la maledicció popular, sembla que s'animin i que sofreixin: del pou que les ocultava surten vagues veus de malaurena; però no basten a donar encara la certitud freturada; es repeteix, com un giravolt de la preocupació, el vers lúgubre:

...que a l'infern *deuen* cremar.

I el deute no clarament pagat pels morts, diria's llavors que hagi d'ésser exigit als vivents que heretaren llur sang i llur casal:

Ai del qui gosi tornar-hi!
Ni la Verge li valdrà...
Serà condemnat en vida,
que és la pena de més dany.

Es, en suma, el procés contrari de la cançó del Comte Arnau. En aquesta, l'infern s'acostava a la terra, limitat per una forma humana individual: el diàleg era possible. En la cançó del Vell Cabrés, és el poble —una abstracció— que s'aboca a l'infern: sols és possible una interpretació indefinida de les tenebres. Parodiant una frase famosa: tenebra pintant-se amb tenebra damunt la tenebra.

III

D'aquesta elaboració popular, Ventura Gassol n'intenta fer com un personatge vague i múltiple, concret i immens alhora: com un cor innombrable del qual només representants—uns mossos, uns captaires—potser millor ressons, una atmosfera de ressons, arriben a l'escena. L'una meitat de l'escena li és donada en plena possessió. I l'altra meitat li és assenyalada per a la conquesta.

Tota l'acció dels dos primers actes consisteix en aquesta lluita: en la invasió lenta de la part clara de l'escena per la boira obscura de l'altra part; en la de-

fensa de les voluntats, determinades en diversos graus, dels estadants del Mas Cabrés, contra la insinuació de la basarda.

Aquest és l'error fonamental del drama de Ventura Gassol. L'abraonada amb l'inaferrable no pot ésser en ella mateixa dramàtica. En el teatre grec fou comprès així, i hom féu un personatge real, individualitzat, de la Mort, i àdhuc dels Remordiments. Les fantasmes, les bruixes i els esperits de Shakespeare obeïen a un semblant instint de concreció. Quan una hallucinació determinava la voluntat d'un personatge, era treta fora, esdevenia un altre personatge en front d'ell: així en *Macbeth* (act. III esc. IV), en *Hamlet* (act. III escena IV), en *Juli Cèsar* (act. IV esc. III). És infantívol, si es vol; però el teatre al capdavant és infantívolment simple i concret.

No vull atribuir a Ventura Gassol que cregui en la realitat de les veus del pou; ni tan sols que vulgui presentar-les com a reals. Precisament el seu problema ha nascut de fer-les actuar com a reals, bo i palesant que no ho són. La solució dramàtica hauria consistit a limitar la basarda a un motor sentimental de la voluntat: a pastar amb passió de basarda una acció que, sense ella, o no s'hauria produït, o s'hauria produït d'una altra manera. En el teatre, tal és el tractament ordinari de les passions: la de l'amor per a no citar sinó la més freqüent. O per exemple en *L'ànima és meua*

la fatalitat de violència que la sang turca posa en l'obrar de Raimon.

La tesi de l'Anselm, damunt la qual recolza la seva voluntat de lluita, és aquesta: ell s'ha fet amo de la seva sang:

Si aquesta sang que ara em blaeix la cara
l'hagués pogut robâ al qui m'engendrâ,
avui ja me l'hauria jo afanyada
amb aquest voler meu que en fa el que vol
i li trenca el camí i l'ha feta esclava.

Però ell és fortament individualitzat, i el seu enemic és innúmer: treu els mossos de casa, crema el retrat fatídic, prohibeix que cap mendicant posi els peus en les seves terres; però la seva acció sempre resta incompleta, l'infinit pot ésser dominat per la intel·ligència, però no pels braços. El tirà famós, quan desitjava que el poble tingués un sol cap per tallar-l'hi, assenyallava l'únic camí possible per a acabar amb el poble, almenys comprès romànticament.

L'altra tasca d'ell és d'enfortir la voluntat de la Maria, envaïda des del primer moment per la basarda; li prodiga, adés en paraules dolcíssimes, adés en rampells enèrgics, el seu consol; però això encara no és dramàtic; l'acció no té avinentesa de recollir-se entorn d'un punt de determini, i acarrerar-se llavors seguint un fil tens i continuat. Dins la Maria, la basarda, en

renovar-se al primer nou atac de l'enemic innúmer, submergeix el conhort abstracte de l'Anselm.

Millor ho comprèn l'Aleix, que dins el drama és el serè: el qui està per damunt la lluita—personatge no dramàtic, per tant. I a l'ambient d'horror oposa un altre ambient de claror i de pau: als avantpassats infernats, un fill sa i fort i bo:

Ja s'ha acabat, Maria...

aquesta soledat que ara t'espanta;
qué un fill omple una casa, ell tot sol,
de festes, d'alegrois i d'esperances.

Però la sanitat d'aquest fill no depèn del voler sol. En eugènica potser sí; però en el teatre no: almenys la voluntat no pot influir-hi en actes concrets.

Així, l'autor es troba en un carreró sense sortida. L'acció no li progressa, fluctua; a la fi del segon acte, després de la crisi d'histerisme, tornem a estar com al començament del primer, o pitjor: tot fa preveure, fisiològicament i tot, una catàstrofe. L'espectador ha estat escomès hàbilment per la mateixa basarda contra la qual lluiten els estadants del Mas Cabrés: els recursos retòrics van tots endreçats a aquest fi. L'hen-decasíllab arromançat subjuga amb el seu ritme ample, però travat per la tornada periòdica i monòtona d'una mateixa vaga rima. Damunt l'escena hi ha sem-

pre una llum de crepuscle o de nit. No resta ni el refugi d'un partit completament serè i ben resolt a la lluita: en el Mas Cabrés la complanta basardosa del poble té un eco en la simplicitat del cec Galofre, portantveu de la tradició; la defecció cova dins casa en el cor del millor aliat. L'obscur és fet més obscur per contrast amb el records o amb les prefiguracions clares que a cada moment s'hi entreteixeixen. Som a una passa del teatre de Maeterlinck.

I quan l'espectador és així ben pres, s'aixeca la cortina per al tercer acte. Som en plena diada vilatana; el pintoresc, el típic, raja a bell doll de color. S'han escolat divuit anys: i el fill que en els dos primers actes tremolava dins les entranyes contorbades de la Maria, és avui l'heroi de la festa de Sant Miquel. Ens distenem en un sospir de satisfacció: la voluntat de l'Anselm, doncs, ha triomfat. Però sospirem no com a espectadors d'un drama ben reeixit, sinó com a assistents simpatètics a un conflicte ètico-fisiològic, que ha acabat en bé. Només que l'harmonia estructural, ja tan sorollada en els dos primers actes, ara s'ha enderrocant definitivament. És dramàtic allò que l'home fa; no allò que s'esdevé. I tot el tercer acte és per a demostrar-nos que s'és esdevingut no allò que tots temíem, sinó allò que tots desitjàvem. La cançó s'és descantada.

BAUDELAIRE

El mateix any que decorre ple de la presència de Dant, ens porta, en un revolt d'abril, l'acre memòria de Baudelaire. S'han clos els cent anys de la seva naixença. No sembla que els francesos se n'hagin adonat massa. I, amb tot, en llur poesia, cada dia enriqueixida d'un nou caire mirotejant, no tenen un nom ni més alt ni del qual parteixin tants de camins.

En tota la resta del vuitcents, gairebé fins avui, el baudelairianisme, diria's que s'hagi anat liquidant per parts, cadascuna prodigiosament subtilitzada. Baudelaire, es troba refent les diverses línies amunt, paradoxal harmonia de la desharmonia. Hi ha segles massissos coronats per un poeta com per un monument: així el segon doscents i el primer trescents per l'Alighieri. Hi ha segles esquinqats, corroïts, revenjant-se de llur pròpia impotència en un poeta que la seva exacerbada sinceritat sembla assenyalar com a víctima: així el dinovè en Baudelaire.

De Dant a Goethe corre una trajectòria d'anhel, en el punt més alt de la qual, en el cim del Paradís, és trobada la unitat de "tot l'escible, tota la cultura i tota la història". Però la contemplació ve que s'exhaureix

en ella mateixa: als ulls de Faust l'Absolut s'esquiva darrera una ombra que va embolcallant-lo d'amarg desengany. Faust fuig de la ciència i torna, àvid de llum, en aquella mateixa vida de l'acció des de la qual Dant s'enfilava amunt amb impuls sostingut per la fe. La unitat s'és esbarriada: Faust, l'actiu, eixampla tot el seu ésser humà per abraçar-la tota.

El segon, l'irreparable desengany de Faust, no podria ésser Baudelaire? Com si la trajectòria s'hagués continuat més avall de la realitat de l'acció; com si feta l'experiència, dalejada per Faust, dels extrems del mal i del bé, a la fi hagués fet sotsobre amb la humanitat.

Ja només la solitud torna a ésser possible: Baudelaire, des del fons d'un pou, mira els estels. L'esperança ha deixat tot el seu lloc als verms enverinats del remordiment. Entorn, les imatges incorpòries de l'ideal floten, sempre volant-se'n cap amunt, sempre renovades; el poeta sembla impossibilitat per a seguir-les, com enllostat en el temps que l'engoleix lentament, minut per minut, anticipant-li el gust del no-res.

Poeta maleït, aquesta és la seva maledicció: la solitud amb les concepcions de la seva ment, l'esforç inútil per a acompanyar-se'n, baldament en lluita, traduït en aquella quasi personificació de l'abstracte, de l'incorpori, de l'illimitat, que adopten grans majúscules com per inflar-se en llur tènue substància: la Bellesa,

l'Amor, l'Odi, l'Infinit, l'Esperança, el Remordiment...

Esforç inútil, que constitueix l'horrible Tedi baudelairià: la damnació a xuclar del seu propi cor, vampir d'ell mateix. Aquell oci inacabable que el fa sentir vell com si tingués mil anys, amb una sang feta de verdes limfes d'Oblit: àdhuc una fantasma de l'acció li és negada.

La vida es juga damunt d'ell: ell està fermat a veure-la sempre per sota, en la seva secreta contextura de mort. Contemplador forçat, obre uns grans ulls, penetrants i cruels: la imatge se li exacerba; és cop-sada per sota, per allí on és més material, més de fang, més moridora: la plasticitat de la imatgeria de Baudelaire és alguna cosa d'humà, massa humà, una magnífica tortura de veritat. De tan plàstica, sovint l'agilitat de les línies es perd: s'immobilitza com una agegantada escultura, en què el somriure i el plor s'han amagat darrera la duresa indesxifrable de la pedra.

La voluntat no aconsegueix de rompre les seves traves i elevar-se: i cerca llavors també en la petrificació, per a dir-ho així, una actitud de triomfant resistència a la vida. Tal fou el dandisme baudelairià: una llei interior d'orgull heroic i fred, dictada per ell mateix i per al seu ús exclusiu de solitari; com una ànima de ferro que enrigidint part de fora les línies, les elegantitzava en una enigmàtica immobilitat.

Fou, aquest, "l'inganno estremo" de Baudelaire, perquè li feia creure en una mena més alta de llibertat, àdhuc li féu esperar de sortir del seu pou. Sortir-ne, ja que no per una escala de ciència i de fe o en un tenaç debatiment d'acció, en un vol ardit de la imaginació. Un record viatger, un perfum, una melodia, una droga li obrien perspectives exòtiques, paradisos de plaers furtius, amples mars, si més no vastos símbols.

Per a més fi turment, la consciència perdura; i anota, impertorbable. Baudelaire, el dandy, arriba a creure's que és un botí que va portant de fora, metòdicament, segons un "dolorós programa", cada seu feix de flors malaltisses; que és una lliure substitució de la curiositat, el trasbals de revolta que no és sinó un exasperament de la seva pròpia solitud, o la freda anatomia "in anima vili" que no és sinó una refinada operació de "heautontimorúmenos".

Els *Diaris Intims* palesen que, als ulls mateixos de Baudelaire, aquesta il·lusió s'havia esvaït; i amb l'àcida amargura del desil·lusionament, que arriba a corroir tot adob literari, revelen l'estrebar cansat per recomençar de cap i de nou la vida perduda. Que són els seus projectes d'obres més objectives, de treball continuat i ordenat segons els deures de cada dia; com un nou anhel seu d'afirmació succeint a la inhibició concentrada i retreta; i per damunt de tot, el seu

jurament d'oració quotidiana a Déu "reservori de tota força i tota justícia": i entre els intercessors, a Poe.

Potser per amor d'aquelles ales transparents i castes del geni de Poe, que el mantenien per damunt les coses, i alleujaven com amb un ventijol humit les realitats més desolades.

1921.

EL RETORN,

DE J. M. LÓPEZ-PICÓ

I

SEPTENARI DE MAIG

El Retorn, dotzè dels "opera" de J. M. López-Picó, esdevé novament actual per la publicació d'un dels poemes dins ell continguts, *Septenari de Maig*, en edició ampla i bella, il·lustrada musicalment i gràficament pels dos germans Marquès. "Altri loderà, et-cètera".

El text, en ell mateix, és una estilització subtil dels set dies d'una setmana de maig. La imaginació del poeta s'esforça per a animar els set noms que no tenen sinó una significació relativa dins una sèrie abstracta.

Un dia, el del repòs santificat, es destaca amb un caràcter sentimental propi, en tant que li siguin referits els sis altres de la brega: el dia festiu pren valor del dia vulgar, i viceversa. Leopardi cantà el dissabte il·lusionat i el melangiós vespre de diumenge, elevant-los a alegories de la fugacitat del goig i de la persistència de l'afany. Però no medità sobre un

nom, sinó sobre un idilli humà, concret i genèric alhora, que donava fesomia al dia.

En el seu *Septenari*, J. M. López-Picó sembla centrar la sèrie en una anècdota diumengera d'amor. És a dir, no parteix d'una convenció general, com Leopardi, sinó d'un motiu personal, i més encara, íntim. Quan més necessari era que la història fos tret a fora, a penes és alludida: la magnòlia ha pogut revelar el secret a tothom, però no al lector. Cada dia esdevé així l'estoig d'un vagareig sentimental, cada nom de dia una capsula tancada, el tresor de la qual és conegut del sol poeta. I quan no hi ha clau imaginal, no hi ha capsula de més mal obrir que un nom: encara que els partidaris de la teoria adàmica de la poesia puguin dir el contrari.

L'objecte poètic li roman, doncs, darrera un nom com darrera una paret: la imaginació no pot fondre's amb ell, generant la nova realitat artística, total, simple i clara. Ans els motius imaginals s'hi apliquen damunt, belles vegetacions damunt una tanca inexorable; penjarelles magnífiques (potser fins i tot intercanviables), sota set títols, en les quals la nostra imaginació es deté, i, val a dir, de vegades s'acontenta peresosament sense aventurar-nos dins la íntima intenció del poeta:

...cada clavell damunt un pit es trenca...
...i les besades són com fruit molsut...
...melangia olorosa del dilluns...

La intenció és més rastrejable en aquest darrer vers, precisament perquè el poeta ens fa pensar en el deseiximent melangiós de l'endemà de la festa; perquè podem partir d'una convenció general sobre el caràcter del dilluns, en suma. Així en les que en diríem monjoies principals d'aquesta corba de desig abrivat, de brega encesa, de decandiment esperançat i de renovació oblidosa, que fa la història desplegada en aquesta setmana de maig; i que són el dijous, "falda dels dies", i el diumenge, en el qual van a convergir els desigs de tots els dies escolats.

Altrament, les febleses artístiques que a través de l'obra de J. M. López-Picó es troben, solen tenir la mateixa causa que en el *Septenari de Maig*, i per això ha estat interessant d'entretenir-nos-hi: la interposició d'un concepte inert, entre la imaginació i l'objecte poètic.

Feblesa que en aquest cas no ha transcendit al dibuixant, perquè aquest ha pogut deturar-se en la imatgeria plàstica que el mateix poeta generosament li forneix; i al músic, perquè en l'art d'aquest la intel·ligència no té res a fer de cap significació, ans la mera realització tècnica ja és alhora forma i contingut. Uni-

tat sagrada de la música, que aquí, amb una admirable adaptació, ens abstreu de la poesia lópezpiconiana aquell inconfusible estil nerviós, adés trencat i discordant, adés melodiosament breument abandonat per fora, però sempre fèrriament governat per un ritme en el dedins.

II

TRACTES AMB EL POBLE

Però *El Retorn* esdevé actual i pot ésser-ho cada dia més, per un dels seus caires, o si es vol per un dels seus aires: el popular. Hi ha més que un regrés als temes antics del poeta: hi ha com un assaig d'entesa amb això que en diuen el Poble, de què ara es comença a parlar tant.

A parlant tant, altra vegada; la dèria, en renovar-se, apareix com un de tants símptomes d'aquest segon Romanticisme que ens ve a sobre. Ja de la seva talaia estant, Xenius, sensible als senyals dels vents, ha insistit a cridar alerta. "N'hi ha que confonen el Poble amb el folk-lore", ha dit; i la frase constitueix un epigrama i una doctrina ensems.

Si un segon Romanticisme nostre pogués ésser el que no fou el primer: un violent renou d'idees, i un revulsiu de l'entusiasme patriòtic, encara es podria desitjar; la Itàlia lliure i unificada és obra de romàntics.

Però tornar a l'ensomni passiu, al patriotisme pintoresc i a la improvisació irresponsable; tornar enrera sense més ni més, o bé només perquè hom no sap superar els primers guanys positius del Noucents, és simplement un mal càlcul.

Una, dues, tres generacions — a Catalunya les generacions es succeeixen i es gasten molt de pressa — han treballat per netejar-se de la malaltia romàntica i de les seves infiltracions subtilíssimes. En el *Glosari*, les més completes memòries de l'acció intel·lectual del nostre Noucents, abunden les proves — i recollir-les faria un bell estudi — que aquesta lluita no és gratuïta ni així com així decisiva: de les aigües mortes del Romanticisme, en un revolt se'n topa sempre un inesperat darrer toll corromput.

I ara, de dins una generació forta i ben nodrida, que rep, a punt d'aplicar, un tresor de normes precisades tan tenaçment, surten veus que més s'estimen de substituir-les per boires brillants, que parlen de tornar al poble, de fer literatura per al poble, i d'ésser entès pel poble. Aquest darrer extrem és el més sospitós: ¿és que realment es confon el poble amb la popularitat? Perquè llavors potser seria més clar de dir que cal tornar al públic, i fer literatura — poesia — per al públic.

Goethe en sabia alguna cosa, de la ingènua confusió. Temps enrera, en aquestes mateixes columnes,

hi alludíem. En una conversa tinguda amb Eckermann, Goethe li feia notar l'aristocràcia de la poesia de Schiller i ensems "la singular felicitat de passar per l'amic particularíssim del poble"; quan ell mateix no havia pogut aconseguir-ne l'adhesió, tot i que del poble havia pres la majoria dels seus personatges, amb llur mateix parlar senzill i net.

I és que es tracta de dos camins rigorosament oposats. Schiller davallava al públic — és a dir, a la massa popular no filtrada abstractament d'impureses, ans suma d'impureses, l'única cosa que podia trobar en un teatre; l'enlluernava, se'l feia seu amb les mateixes idees que el movien obscurament, ara florides de retòrica; amb figures que el representessin concretament, però drapades de porpra i encimbellades sobre mig pam de coturn.

Goethe, en canvi, partia del poble com d'un mig terme d'humanitat, elemental i universal — aquella "solera social" de què parlava el nostre Maragall: — més amunt començava la superació individual, la raó ascendia, la consciència apregonava, la intel·ligència imposava contorns als somnis de la imaginació. Tornar al poble, llavors hauria estat perdre el fatic: refent camí s'hauria topat amb el públic, com Schiller; o s'hauria anat desfent grau per grau l'estructura superpopular, el tipus d'humanitat s'hauria simplificat de la seva primària puresa inerta: el poema hauria es-

devingut de bell nou rondalla. Aquest retorn fallit, es pot experimentar dins totes les literatures: l'esforç constant de les quals és per sortir de l'estat popular, de la representació primària de la natura i de l'home, cap a la representació valorativa, a través dels temperaments individuals.

I és que al costat d'un sentit comú, és a dir, d'un nivell mig de racionalitat i de seny, hi ha una imaginació comuna, és a dir, un fons de representacions — valoracions sentimentals — enteses: l'un i l'altra formen el folk-lore. Però ni el sentit comú exhaureix tota la veritat i tota la justícia, ni la imaginació comuna tota la sensibilitat. En afirmar-se aquesta, en examplar la raó, amb la seva curiositat, les seves conquestes: merament un grau més alt que de l'una o de l'altra se'n doni en un determinat individu, implica un grau més d'allunyament del terme mig comú; és a dir, d'això que se'n diu poble.

El qual, si realment fos un ésser orgànic, vivent, capaç per tant de creació, ell mateix crearia segons i per a les seves necessitats: tota imitació acadèmica de què se li volgués fer present, seria indiscreta. Però en aquest punt, hi ha dins la història de la crítica romàntica uns certs desenganys prou coneguts, i que val la pena de no oblidar.

Però essent una abstracció, un mot que els seus mateixos propugnadors han de confessar que ho co-

breix tot i no cobreix res, amb ell es corre el perill d'esgarriar-se dins unes obscuritats més laberíntiques que aquelles que en nom del poble es volen combatre. El mateix Maragall — l'únic que entre nosaltres ha precisat sobre el concepte de poble — no se'n sortí sinó amb una paradoxa: trobant-lo i veient-lo actuar "en cada persona viva i segons ella és individualment". Potser no valia la pena de donar la volta.

Ara, que la volta és més bella; s'hi copsen més panorames. Recollim, doncs, ara que l'hem assajat d'explicar, la fórmula: "el menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble".

Es a dir, en tornar de les àrdues aventures de la sensibilitat, recabussar-se en la humilitat de la imaginació comuna. (La filosofia també es renovella ara i adés en el sentit comú). Per a partir-ne altra volta. I arbitrar-la tot d'una. Que hi hagi, d'aquesta popularitat del poeta a això que en diuen Poble, la mateixa relació que d'això que en diuen Natura hi ha a un jardí francès.

Que és la solució lópezpiconiana en *El Retorn*. Que és el camí de Goethe. Perquè, comptat i debatut, potser no trobaríem res més arbitrari que Margarida o que Nausica.

III

EL POETA PRÒDIG

Si calgués definir *El Retorn* en una sola frase, diríem que és el poema de la juvenesa madura vinculant-se del seu propi pes.

Allò que en els altres llibres més recents de J. M. López-Picó era agra melangia, és en aquest una fina lassitud; allò que era una impacient, de vegades una temerària arremesa cap a la conquesta intel·lectual dels objectes, esdevé aquí una contemplació quasi-sibé sentimental.

Aquella dèria de possessió abstracta, aquella romàntica set no sadollada mai, l'un desig empenyent un altre desig i la voluntat acabant per perdre's dins el terbolí d'ella mateixa — aquell voler-ho tot, que en poesia, més que en la vida, és tan exposat a no aferrar res — tendeix en *El Retorn* a reduir-se a una possessió per la pura imatge; i al plaer en aquesta modesta, alada i sensual possessió, que és la vera voluptat poètica.

Tota una secció del llibre és anomenada així: *Voluptats*. En el retorn del poeta pròdig — prou fa de tornar — aquesta és la seva festa. I podríem dir que la seva transacció entre el passat neguit imaginatiu, i el repòs a què ara aspira. No és, doncs, estrany que

el temptés la lírica japonesa, amb el seu màxim d'exactitud sensible dins un mínim de risc arquitectural; amb la seva netedat esquemàtica, refinadament infantívola, tan apta per a fer passar una vibració acariciant sobre uns nervis esmussats. Fa la seva mica de japoneseria; però, avesat a la imatge d'expressió intensa, desborda a cada moment la imatge merament representativa: és a dir, amplifica de sentit la japoneseria.

Cosa, en certa manera contrària, li esdevé amb el folk-lore. (I podem dir de passada que la lírica japonesa és un curiós cas paradoxal de prolongació cortesana d'un impressionisme folk-lòric). Davalla a la poesia popular, com per fer-se'n una festa sense preocupacions. Té tractes amb el poble, una mica com si estigués de vacances a fora. Per atansar-s'hi es simplifica ell mateix, es desorra de la seva part més feixuga: l'home ètic deixa tot — o gairebé tot — el lloc al curiós de les imatges mitjanes i de les tonades fresques. No en vol sinó un material, a elaborar després; defuig tot allò que sigui intens, pren només allò que sigui decoratiu. La japoneseria era alguna cosa exòtica; per ajustar-la a la seva mesura d'humanitat, la transformà talment que a penes si en resta l'aire; el que no en resta — i ens n'havem de felicitar — és, certament, el nom. En el poble, el seu poble, en canvi, té com una por, si endinsa, de retrobar-s'hi ell

mateix, en una terrible nuesa elemental; i s'atura a la superfície, en les imatges i llurs combinacions confortables. Ha reconquerit la llar, amb la seva benestança, feta de coses molt simples; i al poeta pròdig li sembla d'ésser al cel:

...el cel, de bo de bo,
és una casa d'aquestes.

Es un eterniment que l'acompanya pertot; en el tramvia, tros de cel ambulat, si fem una rudimentària operació sillogística:

Tramvia, ets la llar encara,
eternit, sotraquejant;

en la vila marinera, de cases blanques i portes obertes i homes francs, que es parteixen amb ell la pau llur. Adhuc quan la fantasia li viatja cap a Itàlia i a Grècia, els països no coneguts i enyorats—aquell enyorament com d'un íntim grumoll de raça que es recorda:

I Catalunya, com la vostra engruna,—
la visió familiar li surt a l'encontre:

El portal conegut, el porxo, el sostre;
eixida amb emparrat, blanques parets.
El viatger que pensa:—Casa nostra!—

No és un llibre sense angoixes; però són angoixes ja no contrastades i expremudes a plena pluja i a ple vent, sinó més aviat contemplades des d'un interior recollit. El repòs és un tresor que fa ésser-ne avar: les ambicions, en *El Retorn*, són vistes amb una certa ironia amorosida, d'home que ha descobert una nova riquesa més pregona i més segura. Quan veu els altres homes, que havent trobat mesquina la possessió de la terra, s'enlairen fins a gairebé aconseguir el vol del pensament, i aleshores davallen, enyoradissos del pla, deixa que Déu sigui divinament humorista:

I Déu somriu; i és ell qui, humiliant-se,
acosta el món a l'home amb una mà.

Davant del propi ofici de poeta, davant la seva paga de glòria, sap una veritat més alta que l'arquitectura dels mots; ha volgut conèixer el secret de la paraula i se li ha trencat, com una joguina, el silenci que la movia; ha volgut afrontar, fit a fit, els ulls del seu lloador, i la mà de Déu apartant-se d'ell, resta com un titella solitari, tan feble que s'escolaria en una llàgrima, si el mateix dolor de la llàgrima no el redimís i tornés a ésser l'home humil i casolà. És un humor tènue, que destrueix les aspiracions més ardides per contrast amb les imatges immediates més limitades. Després d'aquestes liminars professions d'humilitat

escau aquest to tímidament paternal, o ingènuament popular, de poeta burgès posat a fer sortiges, que bona part del llibre té.

Això, és la maduresa; el pes dels anys massa plens. Li passa encara una velleïtat d'aventura al lluny. Mignon, que, per un d'aquells desdoblaments d'ell mateix, tan cars al nostre poeta, potser no és sinó la folla de casa seva, la imaginació que en altre temps el punyia amb suggestions d'aventura, ara li respon:

No: ves-te'n sol. Jo vull quedar-me aquí.

Tot el que sé, ho tinc après d'aquí.

"Adéu", insisteix, amb tot, el poeta; — "Mai més no et desdiràs de mi", replica la seva maduresa.

La balada es clou; no sabem si el poeta tanmateix ha partit; però ens decantem a creure que no; que ha preferit de simplificar-se encara més, com un infant, i dormir, sota cobricel de fe, el bon son de la maduresa. El somni del qual és el petit *Paradiso* de J. M. López-Picó. Els àngels guardians li revelen quatre secrets de l'eternitat, secrets potser d'un excessiu antropocentrisme, si no fossin, al capdavall, per a l'ús personal del nostre poeta. Notem-ne un, el més important, el secret del moviment:

L'eternitat el moviment governa

que, essent nosaltres els que fem la ruta,

totes les coses com si ens vinguin, sembla.

Fina paradoxa, paradoxa de l'humor angèlic, mig somrient, mig apiadada, que, en definitiva, potser és la clau d'aquest repòs de *El Retorn*. Volem dir, que potser el repòs de *El Retorn* no és sinó una paradoxa, també: això és, una nova mena de moviment, més acostada a l'eternitat.

1921.

L'INSPECTOR, DE COGOL

Aquesta gran farsa és la més curiosa prova que una acumulació d'alegria pot no reeixir alegre.

L'alegria còmica és cosa delicadíssima, i pateix d'ésser posada al servei de fins personals. Dins *L'Inspector* hi ha una revenja de Gógol per tot un any engrunat en una oficina resclosida, entre aprenents d'ambició, il·lusionats o musteïts, o ja envilitats des del primer tram de l'escala mandarinesca.

Li havia obert sèc, això, al petit rus nòmada i sentimental.

El sentimental s'expansionà en *El Gabany*, la novel·leta del fredeluc escriventet Akaki Akakiévitx, mort de melangia, perquè havent aconseguit el gabany nou, que era l'única ventura que havia pretès de la vida, l'hi roben la mateixa nit.

El "lliure cosac", en canvi, es va revenjar amb *L'Inspector*.

Hi ha en el personatge Chlèstakov alguna cosa d'errabund, d'inaferrable, d'encara inseduïble, que ens li conserva la simpatia. Potser només és la seva imaginació, una mica lenta a deixondir-se, però tan fàcilment emballable un cop desperta. Per això, essent sos, no amb vicis encarnats en homes. L'home és un

un petit funcionari ell mateix, es mira el món de l'administració des de fora.

Els altres, la primera cosa que han fet abans d'emprendre l'erta costa dels graus, ha estat mutilar-se d'imaginació. Han deixat d'ésser homes: són càrrecs posats en marxa de dret o de través, en una línia molt estricta cadascun. D'aquí llur isolament: no n'hi ha dos que agermani un mateix camí, baldament empesos en una mateixa direcció. Ignoren el secret de llur propi moviment. Són uns servils, de primer per vocació i després per força. L'home eixugat s'ha adherit al càrrec en una mena de siamesisme, còmode mentre el càrrec engoleix bé: aleshores la meitat humana se'n nodreix; si el càrrec perterís, si l'en separessin, el paràsit sense imaginació s'escolaria: caldria unir-lo tot d'una a un altre càrrec. Però no sols circula entre les dues meitats l'aliment, sinó també els mals gèrmens: l'home infecta el càrrec i el càrrec l'home; l'un i l'altre acaben formant tot plegat un híbrid enormement vegetatiu i corromput.

Per això, en *L'Inspector*, la pietat no pot exercir-se; i essent l'obra més russa d'ambient, és la menys russa de to de les obres clàssiques russes.

Però tampoc no és una obra occidental, per bé que Gógol manlevés exteriors procediments d'Occident. Els nostres còmics fan de la desproporció còmica un espectacle; però se les heuen amb homes vicio-

ésser per essència amorós; en la lluita entre homes, sempre salta del xoc alguna guspira amorosívola. L'odi resta, com un cos més pesant i ennegrit, només quan per la combustió la humana simpatia s'ha després en un blavis fumerol. Però un occidental difícilment arriba en aquest extrem. Flaubert no aconseguí la seva indiferència artística, sinó a còpia d'un exercici lent, i és sabut que molt dolorós.

Gógol hi arribà per un camí més curt, encara que potser menys artístic: abstraient vicis, poblant l'escena de fets damnables; allunyada així la nosa d'un contacte humà, d'una exigència de pietat per tant, la seva rancúnia d'ex-funcionari i la seva indignació de patriota pogueren donar-se lliurement carrera. El públic, acontentant-se amb la superfície, riu sense treva; qui, però, penetra sota de tanta alegria, s'enserioseix amb una tristesa general humana: una tristesa teòrica, si es vol.

Es la mateixa pena que el mateix Gógol confessa que l'envaí tot escrivint. No podia ésser altrament. Gógol era fonamentalment un humorista; és a dir, no sols un irònic, sinó també un condescendent amb les aspiracions infinites dels homes. Hi ha així en el mateix *Inspector* alguna clariana d'un humorisme puríssim. Bòbtxinski — que no és un funcionari, que és per tant un imaginatiu virginal — té una súplica única a fer a l'inspector totpoderós:

—“Us prego de la manera més humil, que quan torneu a Petersburg, digueu a les diverses persones emponents, senadors i almiralls, que, vet aquí, Excel·lència o Altesa, a tal i tal ciutat hi viu Piotr Ivànovitx Bòbtxinski. Senzillament digueu: hi viu Piotr Ivànovitx Bòbtxinski”.

En aquestes paraules, hi ha, comprimit, tot un Don Quixot de l'admiració.

Hi ha, així mateix, tota la pietat de Gógol, la gran pietat de l'ànima russa, que amb *El Gabany* es desfermà sobre la literatura russa. Un doll com un fil, que ha acabat essent un engolidor oceà de redemptorisme místic. Gógol, pare i resum de la successiva literatura russa, de la rialla pura passà a l'humor, i de l'humor s'abissà en el misticisme. I és perquè la pietat russa no té fre: es regira per fugir d'ella mateixa, i es mossega la cua: és una pietat que es resol en eterniment, i un eterniment que al seu torn es resol en pietat; però acrescuda. La fórmula estoica era: almenys sense eterniment; l'estoïcisme no ha pogut ésser mai sinó doctrina per a homes d'excepció. Hi ha, en canvi, la fórmula del nostre gran Emili Vilanova: pietat amb alegria. Potser no estigui bé, humanament — almenys esclavament — mirat; però fa l'efecte d'una fórmula que s'avé amb tot un poble: que és el nostre.

LA CRITICA LITERARIA,
DE JOAQUIM FOLGUERA

En altres literatures, la crítica té davant seu un múltiple i enutjós problema de revisió de valors. Ha estat escomès amb gallardia, fins prescindint d'aquest còmode aliat dels crítics que és el Temps. La qüestió és d'alleugerir l'atmosfera literària; els artistes mateixos s'han dedicat a rectificar els catàlegs de biblioteca massa enfarfegats pels professors. La crítica uixí ha esdevingut, de tasca de naturalista que era, tasca d'artista; una activitat de la intel·ligència i de la imaginació exercida damunt l'obra d'art en tant que super-realitat total portant amb els seus mateixos elements les normes de llur combinació. El crític en desferma el joc de bell nou: les normes tornen a actuar sobre els elements artístics, reduïts a llur simplicitat abstracta. Més abstractes, és a dir, més intel·ligibles aquests per al crític que no ho foren potser per al mateix artista, esdevenen com propietat d'ell; manipula els elements segons les normes de l'artista, però els reencarna segons la pròpia imaginació. Per aquí l'obra de crítica és sovint una vera obra de creació: una superació poètica d'una super-realitat; com sovint l'obra

d'art ja fou, respecte de la donada real que l'originà, una vera obra de crítica; és a dir, un desplegament abstracte clos dins una síntesi imaginal. Que les dues activitats — la crítica i l'artística — siguin comunament exercides per les mateixes persones, pot haver estat una causa del que diem; però avui ja n'és alhora un efecte.

En Joaquim Folguera així s'esdevingué, progressivament. Però a Catalunya trobà necessitats prèvies: no era tan urgent la revisió de valors, com llur fixació; no detentaven la crítica els erudits universitaris, sinó més aviat els patriotes sentimentals.

Joaquim Folguera, admirablement dotat per a exercir la funció de crític en tota la seva puresa, és a dir, per a afrontar cada obra i cada personalitat literària com un problema espiritual isolat, es deixà condicionar insensiblement per l'imperatiu d'intervenció que unificava tot el seu ésser moral. No menyspreà el valor patriòtic de la poesia, més ben dit, d'una poesia que fos instrument circumstancial per a una remoció ètnica. Així defensà el localisme pintoresc de certs poetes valencians. Envers Catalunya fou més sever, perquè creia de ple en una normalitat nacional catalana. "Sense teatre i sense llibres... s'han reorganitzat nacions", escriví orgullosament. Hauria comprat València per uns quants versos floralescos, confiant, bon polític imperialista, en la convergència ulterior cap a la nostra

normalitat. Però no hauria venut la dignitat literària assolida a Catalunya per cap èxit patriòtic: com Philip Sidney en ple Renaixement anglès, hauria per ventura proclamat la poesia el més alt i delicat actiu de la nació. Però no, repetim-ho, com un capital imprescindible perquè la nació subsisteixi. Un principi semblant hem recollit de colloquis amb Josep Carner: "Si no hem de fer-ho bé, no cal que ho fem".

D'aquí partí Joaquim Folguera per a la fixació de valors que la mort deixà interrompuda. Eliminà amb singular independència, per tal de tornar a Catalunya un patrimoni poètic més pur. Un patrimoni, és a dir, una riquesa organitzada sobre una xarxa profunda de condicions racials. Mai no veié una obra isolada: ans el seu anàlisi posava de relleu tot d'una les que podríem dir-ne qualitats de relació; no tan sols les de correspondència, sinó, entengui's bé, les de decència. Una carta íntima seva, publicada fa poc, és prou eloqüent en aquest punt: no basta el confort interior; calen l'ordre i el bon gust de la façana. Com a crític no l'interessà la força interior, si no era dominada per l'art. Exigí la continència, si podia ésser des del mateix pensament: la seva norma de classicisme fou aquesta, la més simple i comprensiva. Ella li féu transigir fins amb el maragallisme, perquè solament a base d'un perfecte equilibri moral Joan Maragall es salvà de la incontinença que — en algun llibre recentíssim s'ha

vist — es derivava naturalment de la poètica maragalliana. Ella el féu oposar-se als darrers poetes mallorquins, ja que els riells d'una retòrica adquirida, d'una musiqueta impulsora i enervant, els facilitaven la facilitat, enemiga de la continència.

Aquests austers principis podien haver fet de la crítica folgueriana alguna cosa eixuta i freda com un sermó purità. El n'alliberà, no sols aquella alegria anexa a la puresa quan funciona normalment i d'endins, no sols el do de la imatge pintoresca i inesperada de més a més de justa; sinó també una mena d'humor fet de timidesa i de respecte alhora, vençut tan elegantment que rarament resta amagat del tot. Potser és la qualitat que més estimariem d'un bon crític.

Per això mateix, és l'assaig sobre Francesc Pujols el que més preariem de Joaquim Folguera. És una obra representativa perquè mostra totes les seves qualitats en ple i harmoniós funcionament; però també és una pura delícia d'assistir a aquells preliminars de batalla entre criticat i crític, en què l'un i l'altre s'observen de reüll amb una cautela mig irònica, mig púdica, recelosos i ensems convençuts cadascun de la seva suficiència. Com dos felins. O, si voleu, (pel que diuen aquells que hi entenen), com dos enamorats abans de l'amor.

1921.

VIDA D'INFANT, D'ERNEST M. FERRANDO

Contràriament a la tradició naturalista, que, gairebé, de sobte, ha esdevingut ja tan allunyada, Ernest M. Ferrando ama convertir tota experiència de vida en veritat d'imaginació. En les seves narracions la vida continua tènueament embolcallada de misteri. En canvi, sembla fer-se una difusa i lenta llum sobre un curiós estat interior reflectit. Diria's que la imaginació, impotent o potser desdenyosa per a sortir enfora i crear-se un món en front d'ella mateixa, troba més delícia a romandre presonera i passiva dins la seva pròpia intimitat. Exasperada per una sensibilitat massa meticulosa, les percepcions que a través d'aquesta es dirigien a la intel·ligència, la imaginació abans les copsa, talment de trascantó, i no les remet sinó transformades.

Transformació imaginativa que constitueix un dels aspectes de l'així dita nova literatura; i per ventura el que temps a venir en marcarà les més eficaces adquisicions. Les associacions, les síntesis, els esquemes, àdhuc les descobertes de la sensibilitat tenint lloc dins la imaginació més aviat que dins la intel·ligència, la nova poesia ha adquirit un caràcter més intensament

subjectiu, més intransigentment personal. El fet o l'objecte exteriors no interessien fins a haver reaccionat al contacte amb el complex d'emocions i de sensacions, àdhuc de prefiguracions (aquests palpenteigs de la memòria empesa cap al futur) que, transformades per ventura a llur torn, menen una vida peresosa al llindar ombrívol de la consciència. Tota la jerarquia corrent de valors resta així trasbalsada: la valoració no és intel·lectual, sinó afectiva; es fa per records, en suma. Un objecte banal pot adquirir aleshores una importància enorme de sensibilitat i d'imaginació, és a dir, de record. La profunditat esdevé també enorme, perquè els materials són més vagues i extrets literalment de més endins del jo profund. De *L'Home és bo*, de Leonhard Frank, se'ns acudeix l'exemple més impressionant del que diem: la vivificació apoteòsica dels pantalons d'un absent.

Era natural, doncs, que dins la nova literatura abundessin cada dia més els llibres sobre sensacions d'infantesa i d'adolescència. La novetat no importa tant en l'objecte, com en el subjecte que percep. Calen una sensibilitat més amatent a vibrar, i una imaginació més ociosa, dins la qual les imatges emmagatzemades, essent més poques, siguin susceptibles d'una irradiació més lliure i més prolongada; en suma, un subjecte més net de cultura, en qui el joc de la transformació imaginativa sigui poc o gens intervingut per

una experiència heretada o ja valorada. Per condensar una major quantitat de vida, els naturalistes provocaven llurs herois a una experimentació de la vida com més rica i més aterbolinada millor; els moderns, al contrari, isolen les sensacions per perseguir-les, millor dit, per desplegar-les sibaríticament en tot llur tumult i fins a llurs extremes repercussions.

Ara: que el material sigui infantívol, no vol dir que ho hagi d'ésser la manipulació. La dèria d'una fidelitat absoluta duu a crear l'obra d'art en la mateixa confusió i el mateix desordre amb què la percepció irradiant pervingué a la consciència. Fugint d'una retòrica s'és caigut en una altra retòrica; s'han formulat si no les regles, almenys les lleis de la interjecció i del balbuceig primitius. Posen d'infants: "només és que han llegit terriblement".

Per als que de l'ordenació i del ple domini sobre el material fem el primer principi de tot art, aquí comença — potser aquí acaba també — el desacord amb l'així dita nova literatura. I aquí comença l'entusiasme per un llibre com *Vida d'infant*, d'Ernest M. Ferrando. Una vegada més ha resultat possible d'abocar el vi nou en els odres vells; d'aplicar els procediments tradicionals a un nou corrent de sensibilitat; si voleu, deixant que la nova funció de sensibilitat creï el seu òrgan expressiu regular. Per això assistim a la creixença de l'obra de M. Ferrando, com

a un dels fets més interessants de les darreres generacions literàries de Catalunya.

Ara, en el seu *russisme*, almenys en el sentit corrent d'aquest mot en literatura, no hi creiem. No haurem recíxit, si de tot el dessús-dit no es desprèn que Ernest M. Ferrando és l'artista més egoista que hagi aparegut darrerament vora el Mediterrani; és a dir, el més interessat en front dels fenòmens de la seva sensibilitat i el més desinteressadament atent al treball i al plaer de les seves architectures. La qual cosa, certament, és a les antípodes de Rússia.

1921.

LA FONTAINE, TRADUIT PER J. CARNER

I

Podria dir-se de La Fontaine, que els seus mots ni pesen més que l'“esprít” que embolcallen, ni afegixen per llur compte cap ressonància a la vibració justa que ell els imprimí.

S'estableix així entre l'autor i el lector aquella ponderació còmoda que només es dona en els casos de classicisme ingènit, no conquistat per empelt; o (posat que això hagi estat mai) en un classicisme d'ambient; precisant més, en el cas de La Fontaine, d'ambient de llenguatge. Entre l'autor i el lector, els mots, a semblança de la moneda en una transacció, representen un valor exacte, sobre el qual no cal inquietar-se: l'intercanvi subtil de l'expressió i la comprensió, es fa per mitjà d'ells, però per damunt d'ells.

Això acostava el llenguatge artístic al tècnic; sinó que en aquest el valor dels mots és rigorosament preentès; en l'artístic, en canvi, el valor és de creació al moment i per al moment. En l'escriptor de raça, tot mot ha de semblar un neologisme, a condició que tot neologisme adquireixi, tot d'una d'ésser forjat, com un plec de nissaga. El llenguatge artístic es malfia dels

pervinguts i dels metecs. La meravella del poeta comença en aquesta harmonia ingènua de novetat i pariral convenció en tots i en cadascun dels mots; i és això segurament un altre "no sé què" a afegir als "no sé què" que Fenelon assaboria en el llenguatge d'Amyot, i Anatole France en el de La Fontaine. Testimoniatge poc dubtós, aquest segon, venint de qui poques pàgines més amunt no veia raonament just possible sense un sintaxi rigorosa i un vocabulari exacte."

En La Fontaine la voluntat d'exactitud és deliberada. Se li ha observat, per exemple, un gust per l'ús de mots de diverses tècniques, sobretot de la que podríem dir-ne tècnica de societat, no ja sols quan entra en el terreny d'aquestes tècniques, sinó com a metàfores. Una manera, això, de donar exactitud a la metàfora, on més fàcilment es desdibuixen els límits de l'expressió.

Una manera d'ironia, també. No s'oblidi que les *Faules* són la comedieta humana d'un epicuri; de l'epicuri més autèntic i més reeixit que ha existit mai: poc amat, sortosament, de Lluís XIV, que l'hauria pogut esgarriar imposant-li una missió, a la manera que alguna cosa d'Horaci fou espatllada per August.

La ironia de La Fontaine consisteix a saber de la natura humana, més que la generalitat dels homes; no tant per una major quantitat d'experiència, com per

una convicció sobre les quantes lleis generals i fonamentals de la conducta pràctica dels homes. Està així a la banda tranquil·la de l'exactitud, on no hi ha sorpresa possible, des d'on, per tant, pot i deu nomenar cada cosa pel seu nom. Sap, per a començar, que la naturalesa de cadascú no canvia gaire. Moralitzar sense creure en l'èxit dels esforços de millorament, sembla, al primer cop d'ull, que sols a un pessimista es pot acudir. Ara, el pessimisme, o neix d'una humilitat ferotge o, més sovint, dissimula una desenfrenada convicció de la pròpia excel·lència. En La Fontaine no hi havia ni l'una cosa ni l'altra. Era un home ple d'una tranquil·la simpatia pels altres homes; n'era curiós, amb una certa passió distanciada d'entomòleg: sobretot, conèixer els altres li estalviava la feina incòmoda d'apregonar dintre seu. El "bonhomme" preferia de creure's ni gaire més ni gaire menys que els seus companys d'espècie.

Així, les *Fables*, i en grau inferior els *Contes*, esdevenen una sinuosa confiança personal, sense enrojolaments i sense expansions; sense mitjos mots i sense mots ultrats, en suma. Encerta, però no recalca; i això és l'"esprít".

I si adesiara una rància expressió rabelaisina o de "fabliau" fa, en mig de la polida i rasa marxa de la faula, com un grop pintoresc, no sols és pel que ell diu que li ha "semblat d'una energia extrema"; sinó



també per fer aquella mica de veu de nas tradicional en el gènere. Perquè no eren precisament les regles del gènere que havien de restar part de fora de la ironia de La Fontaine. El qual, amb ironia així mateix de segur, no tan sols era un clàssic, sinó també un clàssicitzant.

II

Encertar sense provatura i sense recalcamet: la llengua francesa n'estava adquirint com l'habitud; els mots més aviat s'haurien resistit a fer el contrari. Per aquest camí, el francès havia d'esdevenir un teclat de sons justos, mecànics, però meravellosament dòcil a les diferències de pulsació. Fins que els romàntics esbotzessin l'instrument.

El nom de Malherbe és al llindar d'aquesta nova elaboració, per la tendència humana d'inscriure sota noms individuals els moviments col·lectius. En rigor, la gran tasca es féu als salons; la ironia mundana s'exercí sobre els mots; per a dir-ho amb una graciosa comparança de Josep Carner, a la manera que

 sos còdols suavitza la fresca fontanella,

la conversa a mitja veu alleugerí els mots ensems que polia els esperits.

No és que fos radicalment abjurada la doctrina de

la Plèiade. Quan Malherbe trametia als "crocheteurs du Port aux foins", com a autoritats supremes de la llengua, reconeixia la utilitat d'un contacte popular, del qual Du Bellay i Ronsard havien dictat les regles copioses. Però la Plèiade procedia per acumulació, i Malherbe per tria; sobretot, la Plèiade era moguda per un delit d'emulació de la poesia clàssica, i els seguidors de Malherbe es sentien en una possessió segura.

La Fontaine estigué — complicant una metàfora cara al nostre Pujols — en el punt dolç de l'entreforc. Els corrents diversos, que coincidint en un altre haurien produït un desorientat, en La Fontaine s'ajuntaren formant una harmonia única; perquè més que corrents entrecreuant-se en ell, foren rendiments naturals, fàcils, de la seva personalitat, regits per aquell do central seu que Vossler, amb frase definitiva, ha anomenat "el geni del gust".

Solament ell pot explicar aquesta meravella de la faula, en la qual totes les restriccions del tracte de gents, en comptes de tendir a un joc rígid, limitat en ell mateix, s'animen i desixen amb una esbarjosa, mig maliciosa, mig innocent llibertat d'aire lliure. Les "douce rêveries" per "les aigües i els boscos" de la Xampanya, diria's que haguessin format al voltant de l'ociós "bonhomme" una atmosfera duradora, a través de la qual les experiències mundanes li arribessin re-

frescades i difuses. Una paradoxal manera de sobremundanitzar-se-li el mundà; de precisar-se-li els contorns. I entenguï's que parlem no sols d'experiències morals, sinó també de llenguatge.

No és difícil de deduir de tot això, entre parèntesis si es vol, que des de La Fontaine la barbuda, directa i massa ben intencionada saviesa bramànica ha esdevingut per a sempre més inadaptable a Occident.

III

Se'n dedueix, més directament, que La Fontaine és un poeta intraduïble. Més ben dit, hi ha en ell "una certa aguda intenció de l'expressió" — per a usar encara paraules de Vossler — una certa ironia lingüística, en suma, que en passar del francès en una altra llengua, o s'evapora o s'ha de reencarnar en mots de diferent pes específic. Aquesta intenció es manifesta, en La Fontaine, a través i per mitjà d'un acord o d'un contrast finíssims entre l'actualitat imaginal, tan viva i tan fresca, i la història feta de cada mot i de cada tomb sintàctic amb què aquella és representada.

Ara bé, el català és una llengua en plena ebullició. Dels estils, no es pot preveure on aniran a parar. Sembla llei inexorable, que tot escriptor nostre s'hagi de debatre personalment amb una munió de problemes de gust — de gust estilístico-lingüístic, per a dir-ho amb

la màxima precisió — la complicació dels quals està en raó directa del cabal inèdit que ell porta. Problemes, naturalment, que comencen allà on acaba la jurisdicció de la gramàtica i del diccionari, és a dir, del residu de convenció: som a l'alta mar de l'estil.

Que això és cert, no basten a contradir-ho excepcions com la de l'estil de Carles Soldevila, l'únic — almenys l'únic que ara se'ns acudeixi — que sembli nascut, pur en totes les seves peces, d'una llarga tradició que, al capdavant, no existeix. Però serveixen a provar-ho casos com el de Josep Pla, potser el darrer aparegut. Una polèmica iniciada aquests dies li dóna actualitat. La mateixa acre violència de les impressions — una violència gairebé humoral — origina, en Josep Pla, una santa horror a la retòrica, és a dir, a tot allò que sigui fet, solemne i transmès. En català, on els mots i els tóms sintàctics tenen més aviat un relleu virginal, agressiu, intervingut a penes per la literatura, crear-se un estil en què l'energia plàstica i la personal banalitat s'aliessin, no deixa d'ésser una dura fatiga. El relleu se'l porta la llengua mateixa, s'imposa a l'escriptor com una manera de retòrica popular tan temible i al capdavant tan falsa com la d'escola (1). Els primers assaigs coneguts de Josep Pla

(1) Que la utilització del tresor expressiu popular no és qüestió d'un senzill do a aplicar, sinó d'un complex de problemes a resoldre, ho demostra l'estil característic de Francesc Pujols, que, producte per una banda d'una tenaç evolu-

ja el revelaven en tumultuós debatiment entre problemes lingüístics; i entre les circumstàncies que l'han dut a escriure en espanyol hi ha, sens dubte, la del menor esforç que li representa el camí invers d'imprimir, mitjançant l'illimitat barbarisme, banalitat i alhora relleu a una llengua que els ha perduts rodolant pel paper timbrat.

L'època actual del català serà designada amb el nom de Josep Carner, perquè pel seu estil passa tota la història del català, no feta, sinó fent-se en curs de creació. Ha hagut de tenir cara a una major extensió de problemes, perquè el seu temperament literari s'ha donat a més diverses aplicacions, per tant ha hagut d'establir, jassia provisionalment, tons més diversos.

Amb el temps, referint-se a Josep Carner, hom podrà parlar també d'un "geni del gust" sostingut i nodrit, com en el mateix La Fontaine, per una fonamental sanitat. Lleveu aquesta, i aquell s'afeblirà fins a la dissolució. Els que demanen de Josep Carner un removiment d'humanitat — i solen ésser els que confonen la humanitat amb el cinisme, o si més no amb el mal humor — s'exposen a fer malbé, en nom d'un pretès valor social, un guany social ja positiu. Dins la poe-

ció (seguidora en el seu recent *Recull d'articles*) és, per altra banda, el més inimitable, essent el més contagiós dels estils. Es pot dir que ningú no ha escrit de Francesc Pujols, sense deixar-se influir per la seva manera — i sense fallar-hi proporcionalment.

sia catalana, Josep Carner ha socialitzat la gràcia: la qual comença allí on comença l'art; i l'art comença amb la primera resistència del material que hom escomet i venç. D'això, en crítica de pintura, ningú no en dubtaria; en canvi, no sabem per què en poesia als mediocres, als aplicadors pacífics de fórmules, se'ls hagi de concedir més bel·ligerància. (I no s'oblidi que haver donat a molts mediocres un estil fet, és, per part de Josep Carner, almenys una bona obra).

Tot això dit, la traducció de *La Fontaine* per Josep Carner se'ns situa sola. No hem de plànyer-nos sobre allò que, per una fatalitat de fet, s'ha esvaït. Poeta intraduïble, vol dir simplement que no es pot transportar i que cal transposar-lo.

La transposició de *La Fontaine*, així, ha estat feta, no cap a una major tenuïtat d'estil (l'estat actual del francès enganyosament hi invitava), sinó cap a una major passió. La passió comporta sempre una certa irregularitat; així, una inversió sintàctica en *La Fontaine* és un pur matis expressiu; en la versió de Josep Carner és un indicatiu que el vers — que val tant com dir la llengua poètica — es troba encara en l'arremorament previ a la seva plena llibertat regulada. Som, doncs, en un període més aviat comparable al de la Plèiade: tan remogut d'ambició de conquesta, tan propici a la gosadia personal, que hi prosperarien tan poc la retòrica com la banalitat. La versió de Josep

Carner, així, fa pensar en un La Fontaine que entre ell i La Plèiade no hagués tingut el filtre de Malherbe.

Somriu, però amb un altre matís d'ironia. En la de La Fontaine convergeixen una malícia xampanyesa i una restricció mundana, sovint amb llurs formularis mateixos. Les condicions socials de Catalunya, del català per tant, havien forçosament d'afeblir la mundanitat i engruixudir la plasticitat camperola. Però la meravella de la traducció de Josep Carner consisteix a fondre l'una i l'altra en una bonhomia burgesa, tota barcelonina, amb la seva fraseologia feta i tot.

Així:

Mon bon monsieur,
 Apprenez que tout flatteur
 Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
 Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute,

Esdevé feliçment:

—Bon senyor,
 Diu que tot adulator
 Viu a despeses d'aquell que s'hi encanta.
 Bé val un formatget una lliçó tan santa.

Els rossellonesos ens havien donat mostres d'un La Fontaine saborosament dialectal. Josep Carner ha co-

mençat una versió en un estil tan viable per a esdevenir el d'un bell món barceloní, que la sola força del temps no pot fer sinó acostar-lo més al de La Fontaine.

I val a dir que no és la primera vegada que constatem, amb un agradable desengany, que l'obra de Josep Carner és més feta per al dia de demà que per al d'avui.

1921.

LA VIDA NUA,

POEMES DE LLUIS VALERI

Des dels primers versos de *La Vida nua*, una impressió general es destaca, que resta la definitiva: la de trobar-nos davant d'un home de passions, no de problemes.

El llibre no és, doncs, una confidència que ansiosament cerqui el diàleg amb el lector inconegut, ni un estímul a l'especulació consciència endins, ni tan sols un mirall que reflecteixi, màgicament destriats, detallats i complicats, moviments de la nostra ànima.

La Vida nua és un espectacle dramàtic, si no el més pur, certament el més intens que es pugui donar: el d'una ànima apassionada en tumult.

S'hi assisteix amb l'atenció tivant, però desinteressada. Per una clara paradoxa, l'autor mateix, a còpia d'ésser personal, s'ha desinteressat de l'espectacle que ens dona. No és que hagi escorregut la passió en l'expressió, seguint el caute precepte goethià, sinó que la passió, per la seva mateixa índole explosiva, no ha durat més enllà de l'expressió. Si ha deixat dins la memòria un pòsit de cendres, pot haver deixat també sobre un full uns quants versos arremorats, que

ràpidament esdevenen indiferents, perquè la lassitud successiva a la distensió passional arribi a ofegar qualseval curiositat sobre l'estat pretèrit, o molestos, perquè siguin molt més vius i punyents que cap record. *La Vida nua* és d'aquells llibres que l'autor podia haver cremat en un rampell de baralla amb la seva memòria, o en un tranquil exercici de desembarassament de la seva consciència. Alguna cosa d'això hi ha hagut: les dates posades al peu dels sengles poemes delaten no sols que una extensa producció ha estat severament esporgada, sinó també que l'autor ha procedit amb una exemplar poca pressa de publicar. És a dir, amb la indiferència, amb la quasi-impersonalitat que insinuàvem. Ella ha salvat el pudor.

Ara, els versos ens els ha salvats una evident vocació literària, és a dir, un amor a l'ofici literari: si la passió fou el que un escolàstic n'hauria dit el motor, aquesta vocació literària ha determinat la forma, ha assenyalat el fi, i potser i tot ha fornit la matèria dels poemes de *La Vida nua*. Volem dir, amb això darrer, que per ventura una bona part d'aquesta passió té una procedència més aviat literària que vital. Però anotem els marges d'uns poemes, no d'una biografia; ens interessa una sinceritat artística, no una sinceritat moral; si és que després del romanticisme es pot demanar una absoluta sinceritat moral a gaire gent.

Passió i retòrica, doncs: vet aquí tota la contextura d'aquest llibre. De Sanctis, que era, potser en primer lloc, un formidable moralista, venia a definir la passió com un aplegament de "totes les forces interiors... al voltant d'un sol punt; de manera que l'esperit adquireix la consciència de la seva llibertat infinita". La tragèdia neix, "quan la passió, en voler realitzar-se, topa amb un altre infinit, l'ordre general de les coses."

El títol mateix del llibre ens situa "in medias res": *La Vida nua*, un arborament d'impulsos primaris, de forces virginals de l'ànima; alguna cosa que no és ja allò que pugui donar preu a la vida o a la mort, sinó el moviment mateix de la vida pròpia, inalienable, que en exaltar-se crea la il·lusió de constituir el cercle central de tota la vida còsmica. En una embriaguesa tal, l'amor, l'Etern Femení, difícilment poden encarnar-se en una figura concreta convertint-se d'aspiració en alegoria, prendre un nom i dir-se Beatriu o Margarida, constituir una força que atreu o, si més no, empeny cap a les idees supremes de bellesa, bonesa i veritat: l'amor, la dona, esdevenen una necessitat, repetim-ho, còsmica: una materna font de vida en la vida de l'ànima.

Naturalment, això potser no dura sinó un instant; però en la vida de l'ànima els instants no tenen límits. No solament la persistència de la idea cristiana

que, no essent ella abassegadora, ans vivificadora, és incompatible amb tota passió que sigui un abassegament o pretingui d'ésser en ella mateixa vida; sinó una simple anècdota quotidiana, basten per a deturar i destruir tot aquell univers que al capdavall una anècdota quotidiana bastà a crear. Hi ha aleshores un gran esfondrament: un crit esclafeix de l'ànima desillusionada; en el cas del poeta de *La Vida nua* aquest crit és senzillament un poema. És el punt en què la quotidiana vocació literària funciona gairebé automàticament com una esma: la retòrica és per a ell com un llenguatge adquirit, que l'allunya de la pura interjecció.

D'on la gamma d'aquest llibre, tota sobre el mateix to d'una idea de pecat, de damnació; és a dir, la idea que en el conflicte entre la llibertat desbordada de l'ànima i l'ordre immutable de les coses, aquest serà el que vencerà sempre. Hi ha els poemes de l'enlluernament que s'abranda en follia, o que s'immobilitza en èxtasi, o que exulta en el triomf. Hi ha els poemes (com el III dels sonets *Amor adolescent*), en què el desengany irromp en accents de venjança tràgica, o d'un errabundeig orat a través dels homes o dels elements, que recorda certs versos d'Auziàs March o algun dels recent trobats fragments de Safo; o en accents de penediment, que fan pensar en aquella corrupció de remordiment gairebé física del

salmista. És una poesia que solament pot sorgir d'allò que sigui extraordinàriament intens: gojós o dolorós, bo o dolent: si la intensitat significa per al poeta viure, tota intensitat és per a ell glòria; així parla d'una "glòria de damnats". I així, si abans una fantasma del seu desig absorbí tot el cosmos, després la ruïna del seu desig sembla barrar-li tots els camins que no menin cap a l'abisme de l'etern inconegut. I és perquè l'abisme és encara una il·lusió, no significa un anorreament, sinó com una absoluta solitud amb les forces de la seva ànima, eternitzades en llur momentània llibertat. Alguna cosa d'això constitueix la tràgica humanitat de l'Infern dantesco: l'amor de Francesca o l'orgull de Farinata.

La necessitat de respirar sempre un aire intens, posa el nostre poeta dins la vastíssima òrbita del parentiu shakespearia. Ací i allà versos en els quals passió i retòrica unides creen imatges d'una formidable audàcia barroca, podrien induir a llançar una llegenda de total shakespearianisme en la qual tot això que hem anat insinuant ens impedeix de creure: les actituds inicials — per a ni alludir a la quantitat i extensió d'humanitat — són perfectament oposades.

Una altra llegenda, més antiga, entorn del nom de Lluís Valeri, és la del seu auziàs-marquisme. La seva retòrica comporta, efectivament, suggestions verbals auziàs-marquianes. Hi ha també, n'hem esmentat, es-

clafits de passió que acosten els dos poetes catalans segles a través: es tracta d'alguna cosa eterna, primària, de la passió. Però si la intensitat d'aquesta pot ésser en tots dos igual, les actituds són així mateix oposades. En Auziàs March, un sistema metafísic decidit, fortament aglutinat per l'ortodòxia, es sobreposa tot d'una a qualsevol moviment passional, i el converteix en problema, baldament la passió en desbordi. Per al nostre poeta d'avui, en canvi, no existint per una banda cap sistema rebut, ni per altra banda cap capacitat de recercar les causes, difícilment pot passar de la interrogació: si la fe de la seva infantesa li dóna una resposta, aleshores troba just el seu sofriment; si no, troba injust el seu sofriment i aleshores ha de declarar inexplicable la resta. I la causa inexplicable porta des d'antic un nom: el Destí. Si l'home venç, sent el destí esclau seu; si és vençut, té la sensació molesta que el Destí abusa de nosaltres jugant-se'ns la vida als daus.

Amb la contradicció a aquestes dues llegendes de la crítica catalana, creiem que *La Vida nua* hi guanya: roman entre nosaltres un llibre, que, malgrat les múltiples influències retòriques, és per la qualitat de passió heroic i únic. I que dins l'obra futura de Lluís Valeri, voldríem també que fos únic. La *Elegia domèstica* i el *Càntic nou* bé ens donen dret a voler-ho.

1921.

PROLEG A UNA ANTOLOGIA
DE JACINT VERDAGUER

I

Triar és opinar; una antologia no hauria d'ésser presentada sense una responsabilitat personal, sense un índex dels criteris segons els quals el collector ha seguit el seu autor per a sorprendre'l en els moments en què concorda millor amb ell mateix.

S'ha parlat, sobretot per part de l'actual joventut literària, del retoricisme de Jacint Verdaguer, i se n'ha parlat severament, gairebé despectivament. Però potser s'ha oblidat que si retòrica vol dir molt sovint desviació dels íntims principis que formen la unitat d'un esperit, també pot voler dir un ajustament deliberat a aquests mateixos principis. Difícilment es trobaria un autor que no hagués cedit a l'una i a l'altra d'aquestes menes de retòrica; de la generació verdaguèriana, certament cap. Però també és cert que a través del 'obra de Jacint Verdaguer, abunda sobretot la segona.

En el fons de la seva inspiració no trobarem cap principi de pensament, sinó un principi d'amor: la seva poesia no ens ofereix un món de conceptes, sinó un

món d'afectes. Som més en la direcció d'un Sant Francesc que en la d'un Ramon Llull. En Verdaguer, el dogma hi és en les seves línies estructurals, en les seves línies més generals i més clares per tant; com alguna cosa ja per ella mateixa evident i segura, sobre la qual no cal insistir, que dins seu garanteix llibertat als moviments de l'amor, que si limita és pels costats, però no per dalt: és un dogma a cel obert.

No hi ha misticisme viu sense amor, naturalment. Però, en la forma que podríem anomenar lulliana, l'amor, alhora que és impuls, esdevé matèria de coneixement; si s'enduu darrera seu la voluntat, robant-la a totes les altres coses del món, dona una compensació sobrada, no ja sols fent aquesta voluntat mestressa d'allò que té més preu que tots els tresors i tots els espectacles terrenals, sinó oferint en ell mateix a la intel·ligència una matèria d'exploració insospitadament diversa, i, per afegidura, com una clau meravellosa que resol l'enigma universal: totes aquelles coses renunciades prenen, l'una darrera l'altra, un sentit, de diverses esdevenen lligades en una unitat suprema, d'obscures esdevenen aclarides; d'inútils i fins de nocives que s'havien cregut, revelen cadascuna una aplicabilitat transcendental. És un diví capgirament de tot; la divina paradoxa del "deixa-ho tot i ho trobaràs tot" és experimentada com la més immediata de les veritats; i la intel·ligència es lliura

al lent plaer d'ençinsar-se per les cruïlles del món, que apareixen sobtadament seguidores, com, sobtadament, es troba l'orientació en una ciutat de la qual fins ara s'havia mirat el pla a l'inrevés. En aquesta conquesta apassionada de la intel·ligència consisteix la ventura del místic. Els procediments de raonament i els mots humans són febles per a precisar i contenir les subtils significacions noves que va descobrir i arrabassant: necessita forçar-los; i tot i així, a qui el segueixi en fred el seu discurs lluminós apareix com un joc violentat de paradoxes i d'antítesis, de sobreentesos i de símbols; quan és ell, que mancat d'una clau de fe similar, ha restat en el món de les paradoxes i de les veritats mediatas.

Es, aquesta, una forma de misticisme més humana: perquè, ho havem insinuat ja, és una mena de conquesta. Les potències anímiques, baldament empeses per una força de més amunt, guarden la consciència, i per tant el plaer de laborar per elles soles.

El misticisme verdaguerià, en canvi, és tot fet d'un llarg, insadollable enyor de la natura angèlica, en la qual, per a dir-ho amb De Sanctis, "la virtut és innocència i l'alegria és irreflexa". L'ànima es recorda de quan aquesta natura era també la seva, quan, sortida "semplicetta" de les mans del Creador, no havia tastat encara el fruit de la ciència. No sabia aleshores res, i no vol ara tampoc saber res, ni els esforços que

li hagi costat de reintegrar-se, baldament per uns instants, a la seva condició pristina, ni tan sols la mateixa natura d'aquest amor. Naufragi en una infinita mar de dolçura és la imatge que humanament millor pugui expressar aquest gran abandó; i Verdaguer l'usa, com l'han usada altres místics:

En lo bell mig d'aquest Cor,
trobí la mar de l'amor,
i em llancí dintre l'onada.
Naufraguí o no naufraguí?
Jesús, Vós sabeu de mi,
jo per Vós me'n só oblidada.

Es aquesta la fase més aguda de l'èxtasi: l'enyorament s'ha oblidat a ell mateix, i l'expressió poètica no és un intent per a precisar un afecte, sinó una entrada, si es vol un sospir cap al silenci.

Però rarament el místic desig troba aquesta realització absoluta. Més aviat l'ànima vaga amb el seu enyor, consirosa d'ella mateixa, prompta a respondre a la més feble veu que li arribi de l'Amat, cercant en tota cosa bella de la natura el reflex d'Ell i l'estímul a l'èxtasi, que és la presència viva d'Ell:

Les estrelletes que els ulls clouen
ressol em semblen de sa llum:
els lliris d'aigua que els desclouen

me fan present del seu perfum.
M'hi fa pensar l'alba que es lleva
quan ja la crida el rossinyol.

... ..
Me fa retrets de sa veu dolça
la fontinyola del joncar.

... ..
Sento sa veu en la boscúria!
oh font, atura ta remor:
ocells, parau vostra cantúria,
deixau parlar al meu Amor!

Podríem dir-ne un misticisme romàntic: l'enamorat perseguint en les formes vagues del paisatge correspondències amb els caires infinitament diversos d'una bellesa concebuda com absoluta, i per tant, com inaferrable. La seva intel·ligència no podria acontentar-se'n; però tampoc no reclama res. El sentiment, en canvi, es complau, per natura, a beure aigua de la mar; "com més bevia més set", així ho diu la corranda.

Un no-res s'enduu l'ànima enyoradissa a tot un món de fantasieigs. Va creant-se tendrament, meticulosament, una imatge, un fer i una vida de l'Amat al seu ús: el conegut fenomen ha estat anomenat cristallització; en l'amor diví no hi ha recança ni por que destorbin aquesta mena de possessió imaginativa. D'una manera similar recorre la llegenda d'or dels grans

enamorats, com per treure'n prefiguracions per a ella mateixa: és la santa alegria per la beatitud d'altri en l'Amat, inherent a la humilitat abandonada de l'Amic.

Així la cançó, la consiració fantàstica i el prec són les formes característiques de què es revesteix l'enyor verdaguerià; però més especialment encara l'idilli, en què escena, escenari i sentiment personal es fonen en una unitat inefable.

Entre els idillis hi ha, evidentment, les creacions de Jacint Verdaguer més ben armades per a resistir les velleïtats del temps: armades, entenguï's bé, de llur sola tendresa, tan directa i tan pura.

II

Un Ariosto, posem per cas, en els seus somnis trobava el seu centre i organitzava la seva realitat. Per a un Jacint Verdaguer, somni no vol dir sinó isolament amb les creacions del seu enyor: com més vives i més pròximes se li fan les imatges, més viva, però també més llunyana, és vista la realitat sospirada, i més com una nosa és sentit tot allò que és corporal: és el "fang amorós" que pesa i no segueix. L'ànima s'habitua a aquest diví descentrament, a no tenir davant d'ella sinó una Idea suprema de bellesa i de bondat. Diem habitar: en el conflicte moral de Jacint Verdaguer hi hagué alguna cosa d'això; d'aquesta ha-

bitud nasqué, per una quasi-transacció paradoxal, una complaença en els béns de la terra que podien ésser considerats com anticipacions, si es vol com residus dels béns de més enllà dels somnis. Això podria ésser demostrat per documents, fins per anècdotes; però la més íntima demostració es trobaria a través de les *Flors del Calvari*, angoixada confessió del desengany a què han anat a parar la fe i el plaer en l'amistat, en la "fortuna", en

...el nom i la riquesa,
les corones de llor... (1).

Una ànima així feta, no pot sinó a una Idea absoluta de bé i de bondat oposar un Idea absoluta de mal i de malícia: a Déu, el diable. Es incapaç de concepcions intermèdies. Adhuc si per ventura en el diví amor, com un Sant Francesc, o en la divina saviesa, com un Ramon Llull, hagués descobert uns camins definits d'acció temporal, hauria estat inepta per a aquesta acció: li mancava aquell flexible sentit de convivència amb el bé i el mal que Jesús aconsellà als seus homes d'acció: "Sigueu cautes com els serpents i càn-

(1) Es possible que estudis esdevenidors, més lliures, de la biografia verdagueriana, facin aparèixer cànides algunes de les nostres apreciacions. Per això l'autor creu oportú declarar, sense ofensa a la perspicàcia del lector, que ha limitat la seva crítica a la sinceritat artística de Verdaguer, deixant de banda tota qüestió de sinceritat moral.

dids com els coloms". Verdaguer no sabia sinó la candidesa; i en mig del seu oblit enyoradís, de la seva passiva ventura, un cop el despertà, i féu de sobte la descoberta del mal. Aquesta sorpresa té en les *Flors del Calvari* accents tràgics. S'hi sent l'home que, trobant-se de repent desarmat davant d'un enemic innúmer, llença tot allò que el pot apesantir en la fuga cap al seu castell fort; i tan gran és la delícia que l'acull en la seguretat, que troba poc el preu d'esbroncs i de ferides i de camí esgalabrós amb què l'ha comprada, i cerca més pena per tenir més goig. Amb el mal, ha descobert senzillament l'ascesi; i es lliura a aquest dur exercici moral amb tot l'impuls del seu temperament hiperbòlic:

Calumnia, detractor,
ta llengua de glayi esmola;
los esbroncs són mon plaer,
los penjaments la meva honra.
Si del glavi no en tens prou,
pren al sastre la tisora,
tu m'has de fer lo vestit
que tinc de dur a la glòria.
L'enclusa pren al ferrer,
a l'argenter la gresola;
no em planyis ni el foc ni el mall.

tu m'has de fer la corona;
una perla és cada insult,
un diamant cada afronta.

Aquest estil d'esbranc amarg, apassionat, gràfic, només és, paradoxalment, explicable, en el mateix Verdguer que en les seves obres idíl·liques havia creat en català alguna cosa que no té preu: l'estil literari tendre, fet de les locucions i les imatges de màxima irradiació afectiva, que duïen una vida intensa i arreconada dins la casa i dins el folklore:

M'estic a l'hostal
de la Providència,
servit com un rei
per mà de la reina.
Ella em dóna el vi
de la vinya seva:
ella em dóna el pa,
me'l dóna i me'l llesca.

Tota la pau i l'afable jerarquia de la llar catalana es condensen i s'afiguren en aquest mot "llescar", intraduïble, únic, inseparable de la idea del pa de cada dia repartit i rebut amb un sentit religiós de la responsabilitat i de l'agraïment. Per la virtut d'un sol mot tan gràfic, el cel és transportat a la terra, el diví

és esdevingut familiar i català. Aquest és el gran Verdaguer, i aquest el seu geni de la representació simple, directa i íntima, el qual de vegades encerta tons d'una franquesa bonatxassa que permetrien de parlar d'un humorisme místic: somriures de goig entre llàgrimes d'enterniment:

Senyor, Vós m'heu enganyat!
 Me prometíeu cadenes
 i em donau la llibertat;
 me parlàveu sols de penes
 i em donau ja les estrenes
 de vostra felicitat.
 Senyor, Vós m'heu enganyat!

Franquesa humorística que pren un altre aspecte quan el poeta se les heu amb els seus diables estrafets i petulants, condemnats a una contínua acció que sempre ha de fallir d'una manera ridícula; el poeta hi riu a esclats, com una criatura davant d'un moviment grotesc, però no sense aquella certa serietat desapiadada i alhora ben aconsellant amb què un català diu "fort!" a una criatura imprudent:

La roca és encara
 sota el Monestir,
 part d'avall del Temple,

part d'amunt del riu;
sota ella el diable,
que no en pot eixir.
Allí encara brama,
però ja no riu;
lo còdol enorme
l'ha agafat pel mig:
tot picant la Roca,
s'ha picat los dits.

Hem alludit a un hiperbolisme moral: ell ens dóna la clau de la retòrica verdagueriana. Hiperbolisme significa ací una necessitat de veure cada objecte tot en bo, o tot en gran, o tot en dolent; una incapacitat de matisos mitjans, de representació irònica. En els moments verdaguerians més autèntics, aquest hiperbolisme s'exerceix endins de la significació dels mots i s'esgota en llur mateixa suggestió afectiva. El sentiment del poeta ha aconseguit un tal grau de condensació al voltant d'un mot o d'una imatge — que en aquest cas vol dir el mateix — que se li objectiva sense esforç i amb una sobrietat verbal inimitable.

El retoricisme comença quan Jacint Verdaguer pensa en el seu principi d'unitat i en el seu temperament: quan per una confiança deliberada en llur eficàcia, es juga innocentment aquesta anant-la a cercar de cap i de dret en els mots. Aleshores acumula les imatges,

i amb l'acumulació esdevé patent llur fórmula; recalca la intenció meliorativa o pejorativa, i sorgeix en nosaltres la prevenció contra l'hiperbolisme, i adesiara també la impressió desagradable que el poeta va descabdellant les seves imatges amb una certa braveria condescendent, impressió que causa, més sovint, aquell altre geni de la imatge gràfica que es digué Emili Vilanova.

III

La poesia patriòtica de Jacint Verdaguer apareix com una extensió de la seva mística. No contradiu ni romp el principi d'unitat; ans la manera més fàcil d'explicar-la és per una senzilla aplicació del que hem anat concloent més amunt.

Dins un país fort, constituït en estat i actuant normalment, la poesia patriòtica de Verdaguer o hauria tingut un altre sentit o no hauria trobat un públic tan unànimement entusiasta. Un poble fort no somnia sobre ell mateix. Fins el somni és per a ell una expansió d'energies: la dèria dels romàntics del Nord per Espanya i Itàlia tenia alguna cosa de conquesta, traduïa una necessitat de sortir enfora d'ells mateixos, de fer-se un espectacle en què la imaginació, paral·lelament a la voluntat ja satisfeta dins l'esfera de l'acció pràc-

tica, corregués en cert mode l'aventura a costa dels més febles.

Somni i enyor és, en efecte, la poesia patriòtica verdagueriana. Per un fenomen semblant al que hem vist en la seva mística, l'enyor se li nodreix i se li excita a la creació de realitats sentimentals, a través de suggestions de paisatge. Noti's com el concepte de pàtria-paisatge és netament romàntic. Quan Xenius observà que els anglesos són el poble que per essència no s'enyora, condemnava implícitament el patriotisme excursionista i posava un exemple d'objectivisme polític.

Verdaguer fou el representant genial de tota una generació que tenia el culte apassionat de la història sense el sentit de la història, si es vol millor, sense la malícia de la història:

tot somniant fulleja lo llibre del passat!

Partint d'una idea subjectiva, absoluta, inefable, mística en suma, de la pàtria, hi ajustava per a dir-ho així el fet històric concret: l'adaptació o la inadaptació engendraven respectivament un optimisme o una melangia, un somni de grandesa o un somni de recança, igualment passius i infecunds; que solament a una desordenada política sentimental haurien pogut estimular la voluntat.

En rigor, l'*Adéu a Espanya* de Maragall fou el

despertar del somni de l'*Atlàntida*; i la *Oda Nova a Barcelona* una rèplica dinàmica i realista a la visió fantàstica i monumental de l'*Oda* verdagueriana. Amb Maragall, a la visió èpica amb tesi lírica succeí la visió lírica del caràcter aprofundit en les seves manifestacions èpiques. Aquesta part de l'obra maragalliana — que culmina en el *Joan de Serrallonga* — corresponia a tot un nou orientament realístic de la cultura catalana; si és que la cultura catalana no naixia, comptat i debatut, d'aquest nou orientament. Maragall estigué en el pont: la seva extraordinària originalitat consistí a fondre l'antic sentimentalisme amb el realisme que s'iniciava; a saber ésser alhora místic i orientador, cantor visionari i definidor moral.

Característic dins la poesia patriòtica de Verdguer és el famós romanç del rei En Jaume a St. Jeroni. Tota la seva concepció mística de la pàtria s'hi troba resumida. La pàtria⁸ és per a ell la possessió d'un paisatge per dret diví: dels béns anticipats en la terra, aquesta possessió és la més dolça, perquè és la més íntima, per tant la més inalienable, perquè el paisatge és l'estoig comú i com la fesomia de tots els records i totes les esperances individuals i collectives. Essent les pàtries obra i do de Déu, Ell parla i ordena en el fons de les consciències nacionals. És en la contemplació enamorada que els herois més clara perceben aquesta veu, que els senyals de Déu se'ls fan més perempto-

ris. Colomb sent revelada la seva missió a través dels murmuris eloqüents de l'Atlàntic; i el rei En Jaume, l'heroi simbòlic de tot el gran passat de Catalunya, dret en el cim més alt del nostre Montserrat, veu la terra plena i rica, estesa als seus peus. Verdaguer apel·la a un dels seus procediments favorits, l'enumeració panoràmica a grans masses, cadascuna d'elles, però, referida complaentment, minuciosament, a un objecte més petit, i cada vegada més familiar:

En son trono de muntanyes
té el Pireneu per redós,
per coixí verdosos boscos,
per catifa prats de flors
per on juguen i s'escorren
rieres i rierons
com per un camp de maragdes
anguiles de plata i or.
Del Llobregat veu les ribes,
les marjades del Besòs,
que coneix per les arbredes
com les roses per l'olor.
Los vilatges a llur vora
semblen ramats de moltons
que abeurant-s'hi a la vesprada
hi esperen la llum del jorn.

Aconsegueix així un efecte progressiu de tendresa. De sobte l'expressió esdevé ràpida: la referència és feta de cara a la tradició; llampegueja la memòria materna de Roma: l'antiguitat de Catalunya és avaluada per la del món, més enllà d'ella no hi ha sinó Déu, el nom de Tarragona ens fa imaginar vagament l'home prenent possessió del recent creat paisatge per la ciutat que hi edifica, és a dir, fundant la pàtria:

Llena li parla de Lleyda,
 que el graner de Roma fou;
 Albiol, de Tarragona,
 tan antiga com lo món.

Una sensació de grandesa s'afegeix així a la de tendresa anteriorment donada; totes dues omplint el cor del rei En Jaume, desborden en una càndida hipèrbole d'enamorat, mena de programa màxim de la política sentimental:

—Què puc fer per ma estimada?
 —va dient tot amorós,—
 si del cel vol una estrella
 des d'ací l'abasto jo.

Si Verdaguer hagués estat capaç de la reacció d'ironia que aquestes paraules fan apuntar en el lector

d'avui, ja no hauria estat Verdaguer. Però la Providència, més realista, corregeix l'ímpetu del jovenívol monarca, i li notifica una missió perfectament pràctica: la conquesta de Mallorca i València.

En conjunt, la poesia patriòtica de Verdaguer ve a formar una desultòria geografia sentimental de Catalunya. Entorn de la idea d'aquesta, la cristallització té lloc com en la seva mística entorn de la imatge esmunyedissa de l'Amat. *Canigó* és en aquest sentit la seva obra més vasta i més sostinguda. El paisatge s'anima d'idil·lis i de llegendes: pomposes, però disperses, les de la Catalunya pagana; les de la Catalunya nova, confirmada, per a dir-ho així, en els monestirs pirenenics—enyoradisses, íntimes, però plenes d'una viva llum matinal: sobretot unificades per la idea cristiana, ja que per virtut d'aquesta Verdaguer, sincer providencialista, creu que s'és plasmada Catalunya en la seva forma històrica. Però també en el paisatge és feta sentir aquesta major naixença: amb les goges i les fades que fugen esporuguides a l'avanç de la creu, s'esvaeix l'encís antropomòrfic, sensual, de la natura; el paisatge deixa d'ésser mític, i amb els cloquers, sentinel·les avançades de l'eternitat, esdevé simbòlic.

En la poesia patriòtica de Verdaguer retrobem, més aparent encara, la simplicitat hiperbòlica de la seva mística. Verdaguer, quan és retòric, ho és sense malícia, per un resultat mecànic del treball de la seva ima-

ginació enderiada a ponderar en bo o en dolent els objectes. Esdevé retòric no perquè pensi en un seu públic, sinó tot sol davant els seus somnis, perquè la seva fantasia el serveix massa pròdigament, massa detalladament, perquè en el fons és un rústec genial que, divinament admès a l'espectacle del cosmos en renou, de la història en la seva unitat transcendental, de la llegenda heroica en els seus episodis més directament interessants encara, troba els punts de referència per a suggerir la grandesa que l'admira, en les visions inoblidables de la seva rogalia nativa o en la sorruda frase feta o en les dades erudites dels seus quatre estudis. *L'Atlàntida*, el romanç dels Vigatans, l'oda al Pas d'Aníbal, són tres obres mestres en les quals, respectivament, predominen aquests tres aspectes del retoricisme verdaguerià.

Retoricisme que ara i adés fa pensar en el Víctor Hugo que els catalans hauríem pogut tenir; si l'obra més pura i més autèntica de Verdaguer, al marge de la qual queden enretirades, no ens donés la satisfacció d'haver-nos pogut passar d'aquest Víctor Hugo.

L'ESTIL DE FRANCESC PUJOLS

I

En el *Recull d'articles* de Francesc Pujols, aparegut l'agost darrer, n'hi ha un, datat 1903, que resta destacat dels altres a una distància de nou anys. Porta el títol *Impressió dels quadres d'En Pidelaserra exposats a l'Ateneu Barcelonès*.

Tot l'estil característic de Francesc Pujols hi és en germen. Més ben dit, en la seva primera naixença. El lector que s'hi acosta amb uns certs hàbits de lectura adquirits—de lectura de Francesc Pujols, entenguï's bé—es troba sorprès sota un martelleig de frases curtes i ràpides. Curtes però no nervioses, ràpides però no lleugeres: és a dir, el temps singular d'aquell estil no revela un temperament immediat, total i operant, ni un esforç pur i tenaç de simplificació que hagi reeixit en la gràcia; la sensibilitat més esmussa hi coneix de seguida un deliberat efectisme, i més aviat una peresa en els procediments. Una segona impressió és la d'estar davant el període pujolià d'avui, accidentat i inacabable, que l'haguessin picat maliciosament al tallador. Però aquesta impressió tampoc no dura. Hom acaba convençent-se que es tracta de les dues fases extremes

d'una evolució, la qual, contra tota aparença, no ha tingut pas lloc a l'inrevés; perquè, en suma, s'és produïda del complicat cap al senzill, de l'obscur cap al clar, del pedant cap al natural i encara si es vol del natural cap al cínic.

* * *

L'humorista és un home que té la rara valentia de ésser fidel al seu propi temperament; se'l respecta, se'l fomenta, no en dubta, li dóna plena llibertat sobre el seu sentir i el seu pensar, es fia més d'ell que de les opinions i els sentiments comuns dels homes, o perquè li sembli més just o perquè, simplement, així li sigui més còmode, més pròxim i més adaptat. És un egotisme exacerbant, per a arribar al qual cal travessar el lirisme i deixar-lo enrera. L'humorista és l'amo del món, perquè se l'arbitra a semblança i mesures seves: d'on la tendresa que hi posa; però al mateix temps aquesta recreació és un acte pur d'ironia, perquè el món arbitrari no destrueix el món real, i el quid de l'humorista consisteix a ésser conscient de tal dualitat. Precisament, gràcies a aquesta consciència se'ns fa inaferrable: el cerquem a l'un món i fuig a l'altre; juga a fet amb nosaltres de la manera més segura, perquè des del començ està a la banda de la ironia i ens veu venir.

L'humorista no té un interès directe a dominar el seu lector. No és un imperialista del seu caràcter pe-

culiar, sinó més aviat un gelós i de vegades un tímid. Així el seu estil no és tant una expressió com una defensa. La conformitat adhesiva del lector li faria nosa. necessita ésser únic, no pot coincidir, però al mateix temps la perplexitat de l'home normal, del submís a tots els mètodes racionals i a totes les convencions sentimentals, és la sola garantia que té sobre l'eficàcia del seu temperament. El lector va cap a ell, sense adonar-se que entra en un parany laberíntic: s'allunya de tot allò en què creu i que se li avé, seduït per concessions insinuants, i es retroba rodant inacabablement per les cruïlles de l'estil humorístic, per digressions sense sortida, per imatges insòlitàment connexes, per novetats verbals mai somniades, per rialles i per tendreses que el sobten en un revolt, per idees que ja li semblen un botí: va a la conquesta d'un món nou, i l'humorista, que en governa dos, el deixa al capdavall sense ni l'un ni l'altre i sense decidir-se a creure que tota la novetat a què podia pretendre ja l'ha tinguda pel camí; perquè l'essència de l'humorisme nia en l'estil, en la manera, no en la realització conceptual. El lector resta, en suma, confús i vençut davant l'única cosa que interessava a l'humorista de fer triomfar: el seu temperament i el seu caràcter individuals, elevats fins a una generalitat, fins a una potència d'egotisme, que ja no diríem que abracem, sinó que es suplanten a totes les realitats objectives.

* * *

No pretenem de definir aquest gènere en mil espècies (com en alguna banda diu Coleridge) que és l'humorista; descrivim, sobretot, en els seus efectes, l'espècie Francesc Pujols. El qual ha arribat a la maduresa d'avui no partint d'un temperament inicial, format i decisiu, sinó compromentent-se ell mateix en una evolució estilística que ha acabat convertint-li el truc en temperament.

II

En l'esmentada *Impressió* de les pintures de Pidelaserra, no és difícil de destriar el que hi ha d'incorporat i el que hi ha d'autèntica natura pujoliana. L'autor és lluny encara de la plenitud del seu humorisme, i els dos corrents, el personal i el d'influència, se li entrecreuen i se li sobreposen més sovint que no pas se li fonen. Així en uns indrets la idea flota sobre l'estil, sola, sense ruta, inassimilada, rígida; en altres indrets, més nombrosos, l'estil cobreix de la seva bromera la idea, sense aquella adaptació evident que fa la claredat—almenys la més fàcil claredat. A penes si en algun punt es presagia ja l'inimitable autor dels períodes a la torre dels vents d'En Gaudí, o de l'article a l'exposició de Domènec Carles (1920); el Pujols alliberat d'ideologies i gairebé d'intenció personal, que amb la paraula reduïda a les meres valors sensuals i

imaginals basteix les seves enormes estructures d'associació purament plàstica, tan sòlida i congruent com la més rigorosa associació lògica.

La ideologia que forma l'ossatura de l'elogi a Pidelaserra, és de filiació maragalliana. No ens interessa aquí sinó en tant que determina un estil. Consisteix en una mena de quietisme estètic, segons el qual l'abandó generós, passiu, absolut, de les potències sensitives i volitives a la impressió de bellesa, té com a premi la possessió mística de l'objecte bell i la seva traducció immediata en obra d'art. Producte de gràcia, do fet a la contemplació pura, l'obra artística és, així, llum de revelació i instrument infalible de purificació; el contacte amb ella és eficient com el contacte amb la santedat.

Però en arribar ací, l'humor pujolià ja ha fet el seu fet. Un instint popular, gosaríem dir pagès, de desconfiança, de suficiència i de sornegueria mesclades, resistent a l'adhesió, però covard per a impedir-la cara a cara, ha seguit en rigor la teoria rebuda, estirant-ne d'amagat els vels de decència i de discreció i extremanent-ne per sota mà el desenrotllament, per tal que ella mateixa es reduís a l'absurd. Si inicialment la doctrina maragalliana fou acceptada per Pujols de bona fe o no, seria una investigació inútil: el fet és que fou acceptada, i que a part d'ella subsistí aquell instint, incompatible amb ella, creant-se així un dualisme

sense solució moral i per tant de difícilíssima solució estètica.

S'és deixeble a base de fórmules; i la doctrina maragalliana no consistí en fórmules transmissibles, amb les quals es pogués treballar, que fossin aplicables a la creació poètica o a la crítica; era, en suma, no una estètica, sinó la síntesi de tota una vida i una personalitat morals meravellosament íntegres i harmòniques; els seus *Elogis* ens durien més aviat al secret d'aquestes, que no pas a una explicació satisfactòria de la seva mateixa poesia. Així, Maragall pròpiament no pogué tenir deixebles, sinó imitadors dels resultats exteriors del seu principi d'unitat íntima, gent que feia el camí a l'inrevés, que volent pujar, fórmules amunt, de la manera a la personalitat, aviat es trobaren en un carreró sense sortida. Un dia alludíem a la incontinència com un dels perills del maragallianisme sense Maragall. El Pujols de l'elogi a Pidelaserra prova que un escull més greu i més pròxim és el de la niciesa.

Llegeixin-se certs versos com l'absurd primer vers de la dedicatòria del *Llibre de Poesies*:

Jo faig el vostre gesto (*sic*) amb el meu cor;

o paràgrafs com aquest:

"Vénen ganes de cridar: En Pidelaserra ha arrencat

un arbre amb arrels i tot! — I tant val arrencar un arbre com una muntanya. I ell n'ha arrencat moltes de muntanyes. Perquè el que vol un arbre tindrà grans muntanyes”.

Això és tan vague, tan complicat, tan gratuït de concepte; si actuem la imatge resulta tan grotesca l'associació del bon burgès Pidelaserra, acabat justament d'anomenar, amb aquesta omnipotència místico-hercúlea, que una de les dues coses: o hem d'afirmar que això és perfectament neci, de tan ingenu que vol ésser; o que Pujols, en 1903, en ple fervor maragallià, ja feia humorisme. Deixem de banda que poden ésser totes dues coses alhora: sovint la por social a l'humorista s'ha encantat, com davant d'un humor pur, davant d'allò que és purament neci, per haver oblidat que a l'humorista li és permès de fer oscil·lar sense límits la seva disposició d'ànim, però no de juxtaposar mots i conceptes i imatges amb la incongruència d'un cec que colleccionés fototípies. Una cosa és certa: en el paràgraf citat hi ha un sentit netament maragallià, però ultrat fins al grotesc; i això té un nom molt simple: paròdia.

Era la primera solució, la més avinent, del dualisme de què hem parlat més amunt.

III

La profunda causa del dualisme era una impossibilitat gairebé física d'adaptació a la mística maragalliana. A un home els sentits del qual funcionen amb una robusta salut, àvidament i fàcilment, no es pot demanar — ni és probable que s'ho proposi — d'arribar a la possessió dels objectes bells per una marrada ascètica. Li és més curt d'apropiar-se despòticament la Natura en la seva joia sensual, en els seus colors i les seves formes i els seus mil gustos, que no pas oblidar-se intensament per retrobar la seva ànima feta una amb una ànima misteriosa, abstracta, de la terra. En el mateix Maragall aquest quietisme panteístic fou en rigor una crisi, culminant en la poesia *Les Muntanyes* i resolta, com fins sobre el *Cant espiritual* podria ésser demostrat, més en la direcció del "naïve" que del "sentimental", per a usar els termes, encara útils, de Schiller.

Sobre aquesta inadaptació, essencialment inevitable, prou vetllà aquell instint de desconfiança, de sornegueria i de suficiència a què ja hem alludit. Quan el temperament pujolià era vacillant encara, ell en féu la defensa primera, i n'encarrerà la plasmació original, amb una graciosa malícia aquí i allí de les seves

poesies, convertint el discipulatge en paròdia en l'elogi de Pidelaserra.

Aquella tensió de l'estil de Maragall, delicada, noble, púdica fins al tremolor, filla de la confiança segura i de la humilitat meravellada amb què avança misteri de llum endins, esdevé aquí un to de profeta posat a revelar veritats immediates i que serveixen per a tota la vida.

Ningú més egotista, en l'estil, que els profetes, perquè llur visió és una propietat exclusiva d'ells, un privilegi d'elegits, i per divina comanda són obligats a referir-s'hi contínuament. El profetisme és un feix pesant, que només davant d'un públic d'Ateneu hom es carregaria a coll amb la bona voluntat amb què va fer-ho Pujols en 1903.

Tenia els seus models còmodament a mà. Per a la ideologia, ja ho hem dit, Maragall; per a l'estil, més enllà de Maragall, la Bíblia.

Per a fer entrar uns quants principis dins una ment tossuda, la retòrica més eficaç és la de la frase breu, de ritme sec i igual, que sona més com una ordre peremptòria que com una invitació al raonament. El període ciceronià, en canvi, sota la seva vasta música desplega un joc lògic, complet i articulat en totes les parts. L'adhesió a la frase curta esdevé mecànica i esporuguida; l'adhesió al període ample poc és sense un cert treball discursiu, paral·lel, de l'oient.

Pujols s'afilia, en 1903, a la retòrica de la frase curta, precisament perquè les impressions i idees que vol comunicar se li han donat (o vol ell donar-les, no ens hi fariem forts), com a veritats místiques, necessàries, que per elles mateixes s'imposen, que cal creure, però que no es demostrarien. Entre ell i els seus oients no hi ha sinó la diferència que a ell se li són il·luminades abans; però es fa valer aquest privilegi i administra la seva revelació amb totes les reserves imaginables a favor seu. Hi ha petulància de neòfit i hi ha humorisme, l'una cosa no sempre destriable de l'altra, però el resultat objectiu és sempre el mateix: desharmonia, irracionalitat, fosquedat i exageració grotesca.

IV

Comença el trossejament del període per no ésser en vista d'una més clara independència orgànica dels seus membres; el punt final no hi significa, al més sovint, cap fita en la illació, com una frontera lògica que uneix més que no pas separa, sinó una pausa abrupta abans de l'aparició d'un membre isolat al qual l'autor vol donar importància no perquè de fet la tingui, sinó perquè ell va reservant-se d'aquestes peces solemnes per a mantenir suspens i per tant dominat el seu oient. De vegades aquesta suspensió constitueix tot el lligam:

"Els que no distingim entre poesia i realitat, davant d'un poeta com En Pidelaserra ens trobem com els infants quan els ensenyen la lluna. Ens quedem encantats".

L'estructura racional, no afectiva, seria:

"... davant dels poetes de la mena a la qual En P. pertany, ens quedem encantats com els infants, etc."

Més sovint el lligam sintàctic és exprés; però a base d'un sentit de les connexions rudimentari, com en les llengües primitives, més dinàmiques que matisadores: els pensaments no són sospesats els uns en relació amb el valor dels altres, sinó purament copulats, oposats, comparats o referits d'efecte a causa, diríem que en bloc i a primera vista. No ja una estadística pacient, sinó una simple lectura evidència que en la prosa de Francesc Pujols dominen, fins a ésser gairebé úniques, les conjuncions primàries *i*, *que*, *però*, *com* i *perquè*. En l'elogi de Pidelaserra anant al més sovint precedides de la pausa abrupta, l'oient, més que seguir suauement el joc lògic dels enllaços, es sent arrossegat a estrebades:

"En P. sap la immortalitat de les coses. I per això

en roba l'ànima. Però les roba d'una manera que les fa veure als que abans no les veien”.

Deixem de banda que aquest paràgraf estètico-mís-
tic no vol dir al capdavall res: sota una aparença fà-
cil, és intrínsecament obscur. El “però” no indica una
oposició objectiva entre el robatori d'En P. i la manera
o la finalitat d'aquest mateix robatori, la qual cosa se-
ria explicable només per alguna paradoxa subtilíssima;
sinó una oposició entre allò que l'autor se sap i allò
que l'oient es pugui sentir inclinat a suposar tot d'una.
Es una forma ètica, egotística, de suficiència profes-
sional.

Contínuament les formes expressives traeixen aquest
propòsit de no renunciar a la satisfacció de posseir un
bell secret i de comunicar-lo a mesura que plau i a can-
vi d'una creixent meravella. En la teorització esdevé
un estil paròdicament sapiencial; el pensament és dis-
tribuït en dues parts que mútuament s'equilibren fent
balancejar així l'atenció, i per tant dominant-la, entre
dos termes antitètics, o d'un efecte a una causa, o
d'una finalitat a un fet; ara i adés un mateix motiu
entreteixint-se de l'una a l'altra part, dóna el tust vio-
lent de la paradoxa:

“Perquè per a fer-nos purs l'Art ens ha estat donat”.

“Quants i quants hi entren a les cases i hi són impurs com si no hi entressin!”

“Perquè el que més estimem en terres que no són les nostres és el que és de la nostra terra”.

En el júbil, en canvi, estafà l'abundància cordial dels salmistes:

“Els meus cants han tremolat en els meus llavis i els meus crits s'han ofegat dintre el meu cor”.

Aquesta disposició balancejada, tan apta per a la reserva defensiva i petulant sobre la qual hem insistit, és emprada també en la successió dels que podríem dir-ne versets. No li convé de traçar cercles de raonament perfectes: més aviat insinua línies en direccions divergents, indefinides, com dissimulant cap on va, per a unir-les després amb una conclusió travessera i pot ésser molt bé que misteriosament bajana:

“A tothom li semblarà estrany que davant d'aquests quadros surti un a enraonar. Però també ho fóra que no sortís ningú. És a dir, davant d'aquests quadros, tot ho és d'estrany”.

O donarà, a so de tabals, una sèrie de resultats, per

a coronar-la a la fi amb llur causa superior, i també en un to de saviesa superior, inapel·lable, que tot sol es va distenent fins a una serenitat gairebé idíl·lica. Vegi's aquest fragment apocalíptic i poc menys que inintelligible:

“I l'espasa de la venjança ha sigut forjada. Perquè el sol del dematí la fa ballar com el foc de les fornals. I les seves espurnes són com els llamps de la tempestat. I la venjança cau sobre l'esperit del mal. Perquè els homes impurs es tornen purs. I el bé es fa sobre totes les coses”.

Però el profetisme d'aquest primer article de Francesc Pujols no tothora pren una tal volada; més aviat es sosté en un to mig familiar, que podria arribar a semblar tendre si no esdevingués tot d'una impertinent. Per a entendre'ns de seguida en diríem un estil rondallístic; un estil que suposa en l'oient una credulitat absoluta i una total incapacitat d'endevinar allò que seguirà, i que, per tant, permet al contaire, al que per endavant ho sap tot, fins les conjectures i objeccions possibles de l'oient, de no desaparèixer mai, de conduir més que la intel·ligència de l'oient la seva imaginació, que és més ràpida i més accessible, d'assenyalar-li els objectes més importants i de preparar-li, quasibé de donar-li fetes les emocions amb una oficio-

sitat de cicerone. Quan Pujols exclama: "Quin home En Pidelaserra!", durant la pausa que després fa ens obliga a admirar en ell, és a dir, en Francesc Pujols, tot un món d'emocions envejables. O quan pregunta: "¿Sabeu per què és tan hermós (*sic*) aquell interior que ens ha mostrat?", ens confon amb un sentiment d'ésser ineptes per a la contemplació artística; però és prou amatent a concedir-nos la seva ajuda: "Doncs perquè en el quadro hi ha, etc.", perquè no tinguem temps, pensat i debatut, d'engegar el cicerone i recórrer l'exposició pel nostre compte.

Aquesta suficiència és, en suma, visible en tots els detalls: demostrar-la minuciosament seria comentar mot per mot l'elogi de Pidelaserra. Basti un darrer exemple. Pujols no diu: "Recordo que En P. ens va acompanyar fins a la porta del convent, etc", sinó: "Me'n recordo que, etc."; és a dir, l'autor no va a descobrir modestament, en companyia nostra, el seu propi record, sinó que el pronom "en", posat al començament de la frase, representa tot el que vindrà i que l'autor ja té "in mente" a punt de fer-nos-en el do i meravellar-nos.

* * *

Però qui, a semblança del que Vossler ha fet per al francès, emprengui per al català l'estudi de com les particularitats del nostre esperit es són reflectides en

les formes del nostre llenguatge, sens dubte confirmà tot d'una que aquest egotisme pujolià és viu en mil tombs del parlar corrent, no intervingut pels gramàtics de la darrera hora. Perquè quant a la literatura, fins avui constitueix una excepció l'autor que més o menys evidentment no es passegi en elàstics per la seva prosa, perorant i gesticulant, en tota la virolada intimitat dels seus humors i de la seva suficiència.

V

Una segona època de l'estil pujolià s'inicia amb els articles del *Picanyol*.

Es curiós que un temperament tan egotista com el que apuntava en el primer article comentat, en comptes d'evolucionar de dret cap a una visió general, enternida, despòtica, anorreadora de les coses i els homes i de llurs mesures, cap a un humorisme romàntic en suma — era un camí potser més llarg, però no pas clos al Pujols de 1903 — giri cap enfora i es faci adaptadís a tot de condicions exteriors: és a dir, que prefereixi de plegar-se ell, a la fatiga de tòrcer aquestes condicions. Un biògraf tal vegada en trobaria raons decisives; però per a un simple crític, que no disposa sinó de documents literaris, aquestes condicions exteriors es redueixen a certs conceptes literaris corrents, acceptats tot d'una pel Pujols de 1912.

Observi's (i es tracta d'alguna cosa més que d'una observació de passada), com el pujolianisme, esdevingut avui al seu torn concepte literari, ha suscitat adeptes que en rigor no imiten sinó el Pujols desorientat dels inicis d'aquesta segona època: el Pujols vacil·lant entre l'imperatiu del seu temperament i la comoditat de la fórmula i de l'èxit fàcil. I és que en aquesta segona fase l'estil pujolià ofereix encara allò que la imitació necessita i cerca d'instint: junctures no closes, elements tot just incorporats, no habituats, fàcilment deduïbles; és un congriament d'imitacions anterior a l'originalitat: i solament la imitació és imitable.

Francesc Pujols en 1912 s'encarrega de la crítica d'art en una fulla humorística, i s'imposa seriosament de fer de crític i de fer humorisme, tot alhora i d'acord amb les nocions més moderades que pogués trobar en un manual de preceptiva d'Institut. Com a crític, es creu en el deure de destriar i de valorar; com a humorista, en el d'establir un contrast gruixut entre l'altesa de la matèria i la vulgaritat del to, entre la sequedat racional de l'anàlisi i la sucositat imaginal de l'estil.

El compromís no era nou: el nom per exemple de Pompeu Gener s'acudeix tot d'una. Però tampoc no era fàcil de jugar a aquesta mena de siamesisme crítico-humorístic, sense que l'una meitat esdevingués la paròdia de l'altra. El Francesc Pujols que havia començat la paròdia de l'il·luminisme maragallià, en una etapa

ulterior fa, comptat i debatut, la paròdia d'ell mateix. En el primer cas parodiava per una traveta del seu temperament; ara, sembla molt més esforçar-se per salvar una seva insuficiència com a crític i una seva cautela com a humorista; el doble joc, instintiu tal vegada al començ, no triga a ésser emprès amb una seguretats conscient de gran artista: el crític esdevé irresponsable perquè és humorista, i l'humorista aconseguix una ampla llibertat de moviments perquè és un valorador primari, la qual funció una societat de cultura deficient aplaudeix sobretot, per a no dir exclusivament, al crític.

Que el doble joc, dissimulat darrera una cortina pomposa d'elogis, era d'una habilitat diplomàtica simplicíssima, però infalible, ho demostra el seu èxit ja no sols artístic, sinó social, que dura o ha durat fins avui. La sorpresa, amb alguna cosa de despertar, esclatada "sotto voce" al voltant d'una recent *Carta oberta*, en la qual Francesc Pujols, entre les amples revolades dels períodes, deixava entreveure la seva meravellosa, antiga i inofensiva màquina de cinisme, constituiria un bell capítol en una història dels conceptes de moral publicística a Catalunya. Cal proclamar com un dels grans valors de Francesc Pujols, l'haver estat anys i anys un retret caricatural i enorme — i poc gosariem dir inconscient — a la covardia de casinet provincià, a la por de precisar i de sentir la veritat, a la suficiència

dels mitjos avançaments i de les mitges idees, a l'entrellaçament d'interessos materials, culturals i polítics, que han rosegat d'arrel tot intent continuat de crítica i fins de total cultura a Catalunya. Veus surten que se'n planyen; però no veus innocents, ni ens fem gaire la illusió d'esperar-ne. Més amunt ho hem insinuat: ja és una condició prèvia per a tota crítica plena i fonamentada a casa nostra, una pacient, múltiple i lliure investigació biogràfica, biogràfica sense cap excessiu horror a l'anècdota. El tant per cent d'obres destacades, perfetes i vivents en elles soles, és més petit del que hom s'ha complagut a creure. A Catalunya, classicisme vol dir en primer lloc superació de l'anècdota: no sols implica un exquisit equilibri interior i un art rigorós, sinó també coratge.

En suma, hom necessitava optimismes i elogis, i Francesc Pujols els ha abocat torrencials, i per torna divertits.

VI

Com a crític, Francesc Pujols no és essencialment un tècnic; és molt més un espectador. Maneja uns quants tòpics de teoria artística, és cert, i també és cert que amb un creixent desembarràs: l'aire d'apotecari dogmàtic i minucios que, cautament exagerat pel seu esperit de paròdia, assumeix en alguns dels pri-

mers articles (per exemple a l'exposició d'Iu Pasqual, 1913), va cedint a un assabentament més immediat, diguem-ne tot d'una més europeu. Però per a ell té més importància la seva reacció personal, perquè implica llibertat de temperament, gaudi propi, fórmules inundades, ultrapassades per un desbordament sensual i imaginatiu; i més importància encara per a nosaltres, ja que al Pujols reaccionant a dojo devem un estil absolutament únic.

Tota la seva traça, totes les seves facècies, fins tots els seus propòsits de bona fe no aconsegueixen de dissimular, al principi, que darrera la lletra de les seves definicions i classificacions hi ha un espai indefinit dins el qual es mouria a les palpentes. Pocs crítics gosarien resignar-se tan rodonament davant del misteri vençible. Per estalviar-se l'esforç d'un anàlisi, s'excusa en tots els tons, usa des de la més lliscadissa ficció d'una impossibilitat objectiva:

"Són coloracions fortes i delicades... assolides amb ardits de l'ofici que s'escapen del que vol esbrinar la matèria de les seves obres" (p. 134),

fins a les substitucions literàries més patètiques i a contracop més còmiques:

"L'Aragay amb el seu geni, traspassa la jurisdicció

de la pintura i entra en un districte que no podem anomenar. Quin és aquest districte? No ho sabem. No en volem saber res... Es com el reialme de la mort, del qual tothom se n'allunya esgarrifat, però fet i fet, comptat i debatut, tothom hi aspira. Nosaltres no en sabem res, ni ens preguntin res, etc." (pp. 46-47),

passant per la més incommovible pretensió d'infalibilitat o, si l'esperit bufa així, d'irresponsabilitat:

"Ens hem d'aconhortar, doncs, esperant que el públic ens farà el favor, si és servit, de creure'ns quan li jurem i perjurem que En Colom està dotat d'aquesta essència divina, perquè si no som creguts per la nostra bona cara, no hi ha res a fer" (p. 26).

"... una crítica que fou la primera que hem escrit en aquest món, quan encara no sabíem el que ens dèiem, si fa no fa com ara... (pp. 72-73).

Són formes d'egotisme indirectes. Entre ell mateix i el lector, Francesc Pujols no és mai neutral. Entre ell, l'individu, i la comunitat; entre la impressió que és personal seva, i l'obra tècnicament realitzada, que és allí davant, finida i independent de l'esguard contemplador: entre el que és creació, en suma, i el que és convenció o presa de la convenció, Francesc Pujols

tira de la seva banda el pes de la seva autoritat i per torna el del seu estil, tot ell, al seu torn, recreació irregular i absoluta d'elements convencionals; si sembla plegar-se a una convenció, ell és en rigor qui en dicta els termes, atraient així el lector en una mena de complicitat en què els postulats populars esdevenen mites dogmàtics (com el famós del *quid divinum*) i les definicions d'escola axiomes fonamentals de patrimoni comú.

Així l'ús exclusiu que Francesc Pujols fa de la primera persona del plural, convencionalment una fórmula de modèstia, esdevé en ell, individualment, una fórmula de domini: la seva vera fórmula de modèstia, l'estricta limitació de les seves paraules a opinió personal i provisòria seria el jo, desaparegut amb les velleïtats d'illuminisme que l'imposaven, llavors com una fórmula de suficiència, en el primer article a Pídelaserra.

* * *

L'evolució de l'estil de Francesc Pujols consisteix, doncs, en el suplantament progressiu dels elements de convenció i de tècnica pels de creació individual i d'impressió imaginativa; però no és un suplantament que els faci retirar, sinó més aviat que els usa i abusa al servei dels recent introduïts.

VII

Al començ, Francesc Pujols parteix encara sovint d'un raonament complet, ordenat i clos en les seves parts, que es buida naturalment dins un període orgànic, on cada membre és al seu lloc, articulat amb el conjunt i subordinant el seu moviment particular al moviment total: la jerarquia funcional és perfecta:

“Les obres exposades al Saló Dalmau, de Barcelona, demostren clarament que En Gustau arribarà aviat a la visió esqueta (*sic*), perquè si en les exposades actualment, que són concebudes segons aquest ritme, encara no arriba a la intensificació desitjada, té les primeres qualitats d'aquest ritme i descobreix en tot el que serà l'obra d'aquest pintor” (p. 137).

Deixem de banda si hi ha alguna cosa de balder en els enllaços; es tracta, en aquest exemple, d'una proposició demostrada com si diguéssim per un acostament progressiu a la seva major; les objeccions que aquesta, tot just albirable, fa néixer al pas, són contradites per la mateixa progressió del raonament. Baldament tortuós, dissimulat per al·lusions i sobreentesos, un sil·logisme forma l'ossatura d'aquest període: és quasibé, doncs, un període clàssic.

Sota una aparença més complicada, altres vegades un seu període es redueix a un mer enunciat:

“L'escultor En Joan Borrell Nicolau, creador de déus i homes, que desbasta la fusta a cops de destrat, amb l'escarpa i el martell fa saltar i ballar la vida sobre el marbre, i amb les mans pasta el fang al qual infon el seu alè ardent com el forn que cou el pa i infla la farina, mereix ésser presentat als catalans amb els seus pensaments vestits de grandesa, emmotllats en l'harmonia i fosos en bronze” (p. 147).

Hi ha aquí una inflació imaginativa, però el pensament és simple, únic, tens a través de les apòsites i les subordinades: ell determina i equilibra el pes total, i el pes total, com en un període clàssic, es reparteix segons el pujar i el baixar del respir. A través de l'obra de tot escriptor de geni, es troben camins d'evolució possible abandonats. Francesc Pujols hauria pogut acabar periodejant “ore rotundo” a la manera mallorquina, perquè per temperament concep abundantament, en calma, amb una fe mahometana en els models, i quan escriu no oblida el seu públic; ara, no per cap convicció professional, sinó perquè la seva reserva d'humorista l'obliga a mantenir entre ell i el seu públic una oposició constant, totes les fatigues de la qual fa recaure, sobre el lector (llegeixi's oient), només estal-

viant-li la més física, la més immediata i que per tant podria esbullar-li des dels primers moments tot el joc: la de l'orella. El seu període no es manté gaire temps en la perfecció de la forma closa; però fins en la seva més extrema evolució ha conservat alguna cosa de la riquesa sobreabundant de qualitats, de la instrumentació forta i solemne, de l'eloqüència onejant i tranquil·la d'aquests voltants del 1914: d'aquesta musicalitat, en suma, que brolla del més profund de la seva inspiració lírica, i que sovint resisteix virginal a totes les seduccions de la vena paròdica. No hi ha orella catalana que resti incommovible per exemple a un paràgraf com aquest, d'una dolçor enumerativa tota lul·liana:

“... i el (estil) clàssic acabat i perfecte, seria el que els contingués tots ensems (els atributs de la Bellesa) i fos harmoniós, gran, elegant, sublim, ple de gràcia, suavitat i, també, de fortalesa i delicadesa, senzill, noble i, si podés (*sic*) ésser alegre, millor que millor...”
(p. 127).

Que Francesc Pujols ha d'ésser barroc, més deliberadament que naturalment, es dedueix de tot el que hem anat apuntant. No es tracta d'un barroquisme contort i indistint: cal pensar en el millor del barroc català, en un ordre de masses que s'inflen i es desinflen segons un ritme que l'ull copsa, abandonant-s'hi,

a mesura que les va seguint sense fatiga. Cap estil, com el seu, tan carregat d'accessoris, ni cap sistema d'accessoris tan ben incorporat amb el que és estructural, fins a esdevenir-ne insuprimible.

Es ja hora de dir-ho: l'estil de Francesc Pujols ha evolucionat submís a les exigències del seu humorisme; però una calor imaginativa fonamental, una intuïció vivacíssima de la paraula plàstica n'han mantingut la cohesió i l'han salvat d'acabar en la brometa vulgar a què ens tenien acostumats la majoria dels nostres "se dicentes" humoristes, tot i que mil paràgrafs escollits d'ací d'allà podrien donar la raó a aquells que creuen que Francesc Pujols no n'és tan lluny com sembla. Més aviat l'han dut, i això és el que d'ell és únic, a identificar la concepció humorística amb l'expressió lingüística mateixa. Com el comte Arnau tenia la seva ànima dins una cançó, Francesc Pujols ha acabat retrobant la seva a mercè d'una llengua que fa sortir al seu toc tantes de figures, de formacions, de suggestions com ell vol, però tan vives que no li resten sotmeses, ans es despleguen i es multipliquen soles, establint amb ell en suma una esbojarrada competència de creació. No es tracta que la llengua "pensi i faci poesia per ell", com es deia en la xènia famosa; les llengües creen i parlen soles merament en una etapa de cultura perfeta o en una de cultura encara per fer: és a dir, en una de post-cultura o en una de pre-cultura, quan

s'és o hereu còmode o col·laborador apagat. El cas de Francesc Pujols consisteix simplement en dues llibertats que s'oposen, sí, però que en el fons s'entenen, perquè l'una no seria res sense l'altra.

VIII

Hi ha un estil "tot coses", per a dir-ho amb els mots de De Sanctis parlant de Maquiavel, tan plens de sentit. Entre l'autor i els objectes, entre els objectes i el lector no s'interposa res: els objectes foren vistos i entesos immediatament, i així immediatament són donats, sense cap nosa de forma, en ells mateixos i dins l'ordre en què estan en el món, en llur "veritat efectiva", usant encara mots de De Sanctis. En aquest estil el llenguatge, com una aigua límpida i lleugera, revela els objectes corrent-los per sobre: ni els deforma ni fa fressa entorn d'ells.

A aquest estil tot coses, tan oposat és el que podríem dir-ne estil tot conceptes, tal el de la prosa López-piconiana, en què els objectes materials i intel·lectuals no són vistos sinó descompostos en llurs elements abstractes — com l'estil tot metàfores del nostre Francesc Pujols, en què les coses no són intuïdes directament, sinó per associació: dues menes d'irrealització, doncs, per bé que molt divergents.

El que dins la natura pujoliana hi ha de més lliure

ment poètic i el que hi ha de més primàriament popular, s'uncixen en la seva tendència cada dia més viva, més exclusiva, fins a esdevenir-li necessària, a l'expressió metafòrica. Ens referim, no cal dir, a la metàfora personal, encunyada de nou, que sobre la superfície de l'estil fa com un sortint brusc contra el qual l'atenció rebot cap a un altre ordre de representacions paral·leles: no a les mil metàfores fetes i repetides, esborrades dins el llenguatge quotidià o amb un valor adquirit de representació directa dins el formulari de les diverses tècniques.

Es en lingüística un axioma, que el llenguatge popular usual "decanta sempre a la figuració evident i a la caracterització dràstica". Trobàvem a la base del temperament de Pujols un instint de paròdia, com una necessitat de destruir allò que el seu lector pot creure d'ell, allò en què ell mateix potser un moment ha cregut; destrucció acomplerta no per l'anorreament de l'objecte en si, sinó per una exageració del caràcter, per un desballestament de les proporcions, per una associació agafada pels cabells: per la metàfora caricatural, en suma.

Francesc Pujols és, en efecte, un dels grans màgics de la caricatura que Catalunya ha produït: davant dels quals el concepte popular que assimila caricatura a enviliment no es podria sostenir gaire. Simplement no té res a veure amb els conceptes de viltat o de no-

blesa: la caricatura té per a seu inici una visió parcialment realista; l'objecte és aferrat en allò en què és ell i no un altre, i és representat en allò que tal individu ha vist que un altre no hauria vist, associat a tal suggestió que en tal individu ha deixondit i que en un altre no s'hauria donat. L'objecte és tancat fora el domini de tots els cànons convinguts, és reduït als seus elements estrictament característics, i deixat sol, passiu, a la mercè d'una fantasia que manipula aquests elements sense altre respecte que el dels drets que ella mateixa s'atorga. La caricatura és el resultat simpliciíssim d'un joc tan complex d'imposicions objectives i d'arbitrarietats fantàstiques, que, un cop creada per l'individu, passa a la comunitat com un tot fixat, amb vida pròpia i possibilitats de desenrotllament; però magníficament temptador per a la inèrcia col·lectiva: més aviat restarà en la seva fixació primera, o s'hi simplificarà més si és possible, que no pas evolucionarà cap a noves transformacions. Una cosa així s'esdevé amb la frase feta, que dins el tresor de la llengua té alguna cosa de perpetuació caricaturesca d'un complex de representacions circumstancial. No perquè sí en l'estil de Francesc Pujols la frase feta juga un paper tan important com la metàfora: i fa, en certa manera, el contrapès d'aquesta, és com un reconeixement a la comunitat lingüística d'uns certs drets a col·laborar, a canvi de tot allò que ell arbitràriament

li imposa de nou i de permutat; i com que això és molt, també és molt el que ell accepta de fet i d'arcaic.

Ja dèiem al començament, que Francesc Pujols governa dos móns alhora, amb un igual poder i una igual irresponsabilitat: on millor es manifesta aquesta ubiqüitat humorística, és precisament en el balanceig continu que el seu estil fa de la metàfora a la frase feta, del personal al convencional.

IX

Rarament, per a no dir mai, ni en els seus primers temps, la metàfora és en mig d'un període de Francesc Pujols una al·lusió culminant, súbita i momentània. Ans tota metàfora és en ell actuada: en aquesta actuació, lenta i complexa, plàstica i animada, es transubstancia i es desplega el raonament mateix.

Al començ de la segona època, es troben eixutes, abstractes paragrafades tècniques, cànvides, sense gaire confiança en allò que els quatre principis teòrics tots sols puguin donar de si. Una descripció esdevé llavors un esplai, quasibé una escapada, que es pren el temperament poètic, tan realista, de Pujols: vegi's per exemple l'article a l'exposició Iu Pasqual, 1913. Però una solució, és a dir, un pacte entre temperament poètic i professionalisme acceptat de crític, no ve fins que Francesc Pujols s'entrena a raonar i a jutjar en aquesta

mena de pantomimes metafòriques, el més extraordinari compost de poesia i ideologia, d'humor i d'objectivitat, que es pugui donar en cap literatura.

El progressiu perfeccionament de l'estil de Pujols podria ésser anat amonjoiant per un exercici empíric que consistís a separar de cadascuna d'aquestes barroques síntesis, la pura matèria ideològica estructural. No ens hi entretindrem; però evidentment es tracta d'un esquelet que cada vegada seria més difícil d'isolar sense fer seguir trossos de la prodigiosa carnadura plàstica; i encara ens aniria apareixent cada vegada més esquifit, més inepte en ell mateix per a sostenir l'arquitectura metafòrica total, que és massa pesant, però prou pesant per a sostenir-se sola.

Donat que la llengua és, comptat i debatut, essencialment metafòrica — "un diccionari de metàfores esgrogueïdes" l'anomenà Jean Paul — s'ha pogut dir (Friedrich Strich) que la paraula metafòrica, "llenguatge potenciat", no és pel que fa a la pura realitat del món sinó "el reflex d'un espill". Entre l'objecte i el seu coneixement, precisant més, ja que parlem del Pujols crític d'art, entre una determinada obra d'art i la reproducció d'ella en les seves condicions de naixença i de vida, Francesc Pujols multiplica amb una fantàstica varietat aquests espills. Però no cal pensar en una superposició confusa i inerta d'imatges; en les metàfores de Pujols tot és moviment, avançament, acció. Ni

sempre escamoteja de bell antuvi l'objecte darrera una imatge: ans l'insinua francament en la seva representació verbal més directa, i llavors el projecta a través d'un vertader laberint de reflexos, que deformant-lo o transformant-lo ens el fan aparèixer en el seu valor, en les seves relacions i els seus fins. El triomf de Pujols consisteix en això, que ensenyant-nos la trampa del doble joc, no ens en deixa escapar: ens mostra una realitat, però no ens dóna temps de tocar-la sinó quan ell l'ha espiritualitzada al seu albir, quan haver d'elegir entre el coneixement nu i pur d'ella i tot el que ell hi ha afegit damunt i tot el que ell l'ha feta viure i tombarellejar, ens posaria en una perplexitat estranya. Hauríem volgut haver-nos-les amb un crític pròpiament tal, i ara la realitat efectual de l'obra ens sembla mesquina, ensopida, quasibé innecessària al costat de la seva reproducció arbitrària: l'objecte perd interès davant l'estil; el crític davant el poeta. I el mateix diríem, respectivament, en tractar-se de l'anàlisi d'un temperament artístic: Pujols disposa amb la mateixa franquesa de les persones que de les obres llurs.

X

Fem convergir en uns quants exemples les diverses línies d'anàlisi que hem deixat en l'aire. Diu Pujols parlant del pintor Colom:

“Aquest meravellós Colom que vola per la llum se’ns havia presentat fins ara, en les poques exposicions que ha celebrat, tancat i barrat en la gàbia de l’estilització, que feta per guardar un ocell de tanta volada, no s’hi havia planyut el ferro i els barrots” (pàg. 28).

La llengua mateixa dóna ací, fet i a punt, el trampolí per al salt metafòric. Dins el cognom Colom hi ha, des del seu origen, una metàfora adormida, com una caricatura en potència. Habitualment la coexistència, dins una mateixa entitat fònica, de dues representacions esdevingudes independents l’una de l’altra — la d’una determinada espècie d’ocell i la d’un determinat individu — no serà sentida; en cada cas la comprensió es fa per mitjà del mot, però per sobre d’ell: la significació és sempre única. Per a tenir simultàniament consciència dels dos sentits, cal davallar al mot, al·ludir o restablir el nexa oblidat entre sentit ocasional i sentit usual, despertar en suma la metàfora. Un estil patètic és tan decantat a aquesta mena de jocs com un estil preciós; només que si en aquell un nom propi, ja que d’un nom propi parlem, esdevé símbol solemne de transcendents destins, preparat per ventura deliberadament des de la seva elecció, en aquest és explotat per treure’n mil puntes enginyoses. Un investigador més minuciós i més metòdic de la gènesi de l’estil pujolià, es veuria en un embull per a inscriure

la tendència a l'aprofitament de l'equívoc, entre els elements d'aire i si es vol de llinatge semítico-cristià que hi rastrejaria, o entre els del més refinat siscen-tisme, o entre els de pura sornegueria pagesa. A nos-altres ens interessa més de fixar, en un paral·lel, algunes particularitats curioses. Quan per exemple el geni de l'Atlàntic, en el darrer vers de l'epopeia verdague-riana exclama:

Vola, Colom, ara ja puc morir,

en ésser associada la representació colom-ocell a la re-presentació colom-individu concret, no és abolida la in-dependència mútua: la primera esdevé simplement sím-bol de la segona, es posa davant d'ella per entrar pels ulls d'una manera més fàcil i amb una significació evi-dent, potenciada. El poeta, però, deixa la representació colom-ocell en una discreta generalitat; ve a dir: "Com tots els coloms volen, vola tu que simbòlicament et dius Colom". La mateixa actuació de la metàfora Colom-ocell és a penes suggerida, com a fi de no recalcar que és nascuda d'una mera identitat verbal, sinó més aviat d'una imaginació humana comuna que espontàniament associaria els conceptes passatge del mar i vol d'ocell. Així la identitat verbal esdevé secundària, destruïble per tant, i tot el joc traduïble, sense que la intenció poètica perdi res de la seva plenitud essencial. Francesc

Pujols, en canvi, té una voluntat de concreció més intransigent, però també més astuta. Al bell començ, sembla deixar que el llenguatge mateix erri la via: el mot Colom, en comptes de seguir en la direcció Colom un determinat pintor, tomba mecànicament, com enganyant-se amb el seu so mateix, en la direcció colom un determinat ocell. Verdaguer en certa manera imprecava del seu heroi l'acompliment del destí prefigurat en el seu nom simbòlic; Pujols diria's que sense adonar-se'n troba el seu pintor ja en l'acte del vol, el seu pintor esdevingut ocell. Però tot d'una es fa ell superior a la distracció o si es vol entremaliadura de la llengua: accepta, com si no pogués fer-hi més, la rara transformació, i tot allò que del Colom-pintor-persona humana hauria dit, ho aplica, mutatis mutandis i creant les noves metàfores que calen, al colom-pintor-persona ocell. No manté cap independència entre símbol i cosa significada, entre tal representació i les seves associacions: fon figures, unifica funcions, enclou el nou, total, grotesc individu que en resulta dins uns límits determinats d'espai i de temps. Fa en suma una caricatura animada, en la qual el tret característic del pintor Colom és el seu cognom mateix; és a dir, l'altra representació, amb totes les seves conseqüències i anexos fantàstics, que de la casual identitat fònica pot sorgir, li esdevé inherent i distintiva. No ens hem mogut del Mediterrani, però som més

aviat a la vora d'Aristòfanes que de l'Orient bíblic: si és que més senzillament (i d'altres coincidències podrien invitar-nos-hi) no hem de romandre amb l'Arentino.

Dins el mateix ordre d'actuació mecànica d'un equívoc, la qual li permet de fer, almenys per similitud verbal, sensibles al nas realitats metafísiques que no pot acabar de precisar-se bé, posaríem aquest exemple:

"Tornant a ço que dèiem de l'Iu Pasqual, creiem haver-ho dit tot, fent constar que perfuma les seves qualitats amb aquesta essència divina (de la bellesa). Anem mirant l'exposició de quadre en quadre i respirarem l'aroma que es desprèn de tot aquell bé de Déu exposat" (pàg. 13).

Altres vegades una metàfora d'ús corrent, vivificada en el seu sentit literal, s'amplifica fins a esdevenir un tot complex, tan orgànic, tan clos en ell mateix i en les seves lleis, tan plàstic i concret, que el retorn al concepte havent-li esdevingut a ell mateix impossible, ha d'apellar a allò que els retors temien tant sota el nom de catacresi i prosseguir el seu pensament a través d'un altre ordre de figuracions:

"De totes les branques de l'arbre artístic, aquest

artista ha triat l'elegància, que és l'única branca que es blinca i fent que es blinqui sobre la tela untada d'oli aconseguix fer arribar fins a la punta de la branca la saba de les arrels que puja embaumada per l'olor de la terra i si vesteix les seves visions amb elegància, també vesteix l'elegància amb colors adequats que es fonen en la frescor de la pinzellada com el sucre en l'aigua i no admet en les seves obres altre estil ni manera que el que dona l'elegància" (pàg. 113).

Altres vegades, però, la metàfora quotidiana és simplement sobreentesa, el pretext convencional apareix ja en ple curs d'actuació:

"... no havent-hi, com no n'hi ha, cap (obra del nostre art) que a la curta o a la llarga, sigui de la tendència que sigui, no tiri de dret cap a encarnar la realitat crua i nua, que cuita al flam del foc del forn de la inspiració, no solament no perd el gust i l'olor que fa, sinó que rostida en la creació de l'artista, que la rosteix amb el foc que li surt de dintre, enbauma tot l'ambient amb una olor de realitat que enamora, de la mateixa manera que embaumen el pollastre rostit o el pa quan surt del forn" (pàg. 55).

Tot això (i més encara en l'article a Isidre Nonell, 1914), surt de la vulgaríssima metàfora "flama

de la inspiració". La plenitud de Francesc Pujols i la seva originalitat consisteixen a sostenir-se en aquestes actuacions ardides, a ultrar-les fins als efectes còmics més variats i més inesperats i a entroncar-les amb altres efectes, sense perdre-s'hi la unitat rigorosa del pensament, ni la responsabilitat de l'articulació; consisteixen, no cal dir, en la veritat i la intensitat fonamentals de la seva imaginació, que fan del seu estil un estil també al capdavall "tot coses", no coses d'una realitat objectiva ni conceptual, sinó d'una realitat fantàstica, arbitrària, que existeix per ell perquè ell n'és el centre.

XI

Hem vist, en aquests quants exemples de metàfores peculiars, com Pujols serveix el seu instint de caricaturització dels objectes, per una acció caricaturitzadora del seu estil mateix; acció de dins a fora, personal, arbitrària, abusiva si es vol, en tant que comporta un desarticulament i una transformació, sense cap respecte, de formes rebudes somortes, passives, indefenses diríem, del llenguatge comú.

Però en el temperament pujolià hi ha una cautela de mostrar-se en una actitud massa personal, massa determinada. Aquella acció de dins a fora sobre el llenguatge, és així compensada per una receptivitat volguda,

per una submissió quasibé complimentosa no sols a les formes de pensament i d'imaginació comunes, és a dir als mots i a llurs maneres de combinació convingudes, sinó també i més encara a imatges i a pensaments fixats, a petites poetitzacions d'un moment per ventura oblidat en la història de la llengua, a expressions fetes, en suma, que se són transmises per tal com tenen una aplicabilitat prou general i prou còmoda, i ofereixen un complex de suggestions prou vives, perquè se n'aconcentin alhora la inèrcia i l'instint creador de la comunitat parlant. Tal és el tresor de les anomenades frases fetes, que comprèn des del proverbi al modisme professional i al vulgar i fins si es vol, al capdavall de tot, al reneç. Hem insinuat més amunt que són com l'element caricatural del llenguatge, perquè en concentren la màxima expressivitat característica dins una immobilitat quasi fòssil; perquè l'ús d'elles implica alguna cosa de supersticions, d'adhesió passiva al ritual, al formalístic, de creença inerta en la saviesa i en la imaginació formulades de la massa parlant pairal i anònima.

Maragall, que davant l'essència i la vida del llenguatge és un místic al caire de la superstició, en fer de Joan de Serrallonga l'encarnador d'una energia catalana descontenta, vagarosa i esgarriada, acumulà deliberadament les frases fetes, suggerint així el valor col·lectiu del seu caràcter, simplificant-ne i engruixiat-

ne els trets fins a una grandiositat desconcertant que oscilla entre el caricaturesc i el tràgic.

En això tornem a trobar Francesc Pujols al vorell extrem de l'òrbita maragalliana: una fe en la paraula popular i viva els és, baldament en graus diversos, comuna; però en la intenció ètica Pujols ja no hi té part.

Tres exemples extrets d'articles pertanyents a èpoques diferents, ens mostraran abans com Pujols no ha incorporat i assimilat d'un cop la frase feta al seu estil. En 1912 apareix senzillament encastada, distribuïda monòtonament, fatigosa com un truc massa primari i massa insistit; sospitem en el seu ús peresa i recerca d'un efecte prompte; ens sembla de trobar-nos davant d'una expressió provisional, de suggestió per a quan vindrà el veritable moment estilístic:

"Aquests tres minyons saben que lo que ells volen endossar al públic és bo i no enganya, i si el mercat està envaït per les importacions, a on se serveix gat per llebre i bou per bèstia grossa, saben, com és natural, que per arribar a dominar el mercat haurien de fer Poblets i Santes Creus" (pàg. 178).

De 1914 citaríem aquest bell passatge, en què la frase feta enllaça amb una gràcia fàcil i segura les seves línies a les estructurals; és evident encara, ac-

cessòria si es vol, però diria's que es veu entrar en el moviment total de l'estil i incorporar-se al pensament:

"Com si de cop i volta i a l'hora menys pensada, les coses del món, que verdes i madures són, haguessin madurat amb palla i temps i esdevingut fortes com un roure per a aguantar el feix dels anys i comptar els segles amb les fulles, i el temps, que és tan artista i té tan bones mans, no s'hagués d'aconhortar treballant en les runes, únics materials de prou durada, perquè la seva grapa s'hi conegui, o per dir-ho més clar, com si el temps hagués fet en un instant el que no fa en un any i en un any el que no faria en trenta mil segles, si el deixessin fer, En Gaudí, com a arquitecte, ho ha fet a Catalunya". (Pàg. 161)

D'un article de 1920 extraiem per últim:

"Una de les primeres observacions que es poden fer en estudiar les arts plàstiques que ara estan a punt de fer el ple en la nostra estimada Catalunya, és la de que hi ha molts més pintors que escultors, perquè si els escultors es poden comptar com aquell qui diu amb els dits de la mà i encara en sobren, de pintors no hi ha prou dits ni quasi prou mans per comptar-los perquè surten com a bolets, al revés dels escultors, i per això,

si es parla sovint com efectivament es parla de la pintura catalana, que omple i vesteix la nostra pàtria de colors, de l'escultura no se'n parla ni se'n pot parlar tan sovint i s'han d'esperar les ocasions que no sempre passen i que quan passa s'ha de confessar que els escultors de Catalunya són pocs i bons". (Pàg. 115)

Açí Pujols apareix ja plenament "autor de les seves paraules", de les expressions que ha rebut de la llengua fetes i lliures; són ja alguna cosa que ha viscut dins ell, dins la qual el pensament no s'és buidat, sinó que ha nascut i s'ha retrobat a ell mateix. En actuar les seves metàfores, hem vist Francesc Pujols organitzar davant nostre un món nou i lliure, la màgia del qual ens sembla, amb tot, tan familiar, perquè surt de la materialitat grossolana de la llengua i n'és com una espiritualització. En elles triomfa l'egotisme de Pujols. En les frases fetes, esdevingudes tan seves que només per la forma exterior continuen semblant-nos una cosa familiar nostra, esplaia la seva suficiència. Per elles, Pujols dóna al seu estil, darrera la varietat dels tons, un constant ressò de suficiència cancelleresca, usa la frase feta com un senyal del seu asabentament, de la seva responsabilitat, alhora també com una salvetat que el deixa segur i tranquil en el seu lloc (els seus elogis enormes, per exemple, solen passar embolcallats en modismes periodístics), li són

com un repertori ritual que tothom pot entendre i que ell sol pot manejar, que l'isola per tant en el seu lloc: en suma, com un privilegi i quasibé una eina d'ofici, del seu ofici de crític a l'abast de tothom i petit tirà de tothom, com un funcionari públic. Però, entenguï's bé, ja no és aquella suficiència profeta i càndida del primer elogi de Pidelaserra, ans una suficiència radicalment irònica: fa com si ens parlés en el català més consagrat, més expressiu, més planer, i en rigor només usa l'aire i el so d'aquest català comú; per a dir-ho en altres termes, en fa la paròdia caricaturesca, completant així, pel camí contrari i sota l'aparença d'una compensació, l'obra de les seves metàfores.

Metàfora personal i frase feta no són, a part d'això, dins l'estil de Pujols, dos elements destriats sinó en els seus inicis indecisos (i, no cal dir, en els seus imitadors) i, pervingut a l'actual maduresa, en un teòric moment de distribució imaginativa anterior a la plasmació estilística. Més aviat es buiden l'una dins l'altra, s'encavallen, es projecten mútuament, moren l'una en l'altra i reneixen l'una de l'altra. La creació individual és potencialment infinita, la creació popular topa amb els límits de la convenció, és esdevinguda, en rebre-la l'individu, convenció mateixa. L'humor pujolià consisteix adés a estrènyer aquell il·limitadament lliure dins aquest rigorosament limitat, adés a emmarcar aquest rigorosament limitat dins aquell infinitament lliure,

que amb tot no el pot absorbir. Es per tant un autèntic, profund i únic humor lingüístic.

XII

En l'elogi de Pidelaserra molts de paràgrafs no feien mitja ratlla de llarg; avui, ja són tinguts popularment per característics de Francesc Pujols paràgrafs que s'estenen a través de tota una columna de diari, de dues i fins tres pàgines de llibre.

A priori es podria creure, que el pensament de Pujols ha evolucionat en el sentit de sotmetre's a una disciplina turmentosa, per tal d'assolir una màxima potència de concentració, una capacitat gegantina d'abraçar i relacionar idees amb idees, cadascuna al seu torn afrenellada amb els seus accessoris, fets amb fets, cadascun complet amb les seves circumstàncies. El període clàssic això era: com que pressuposa una representació llesta, racionalment organitzada, no pot tenir sinó un desplegament lògic; la retòrica infla i decora si es vol, aquest organisme; però la seva acció es subordina a cloure el setge per la banda de la imaginació i de l'orella.

Ara, en comptes de desplegament, en l'elogi de Pidelaserra trobàvem trossejament i disgregació; en els articles de 1920, una monstruosa creixença de políper.

D'un professor de la Universitat muniquesa, Fritz Strich, ha aparegut darrerament un incitant estudi sobre el classicisme i el romanticisme alemanys. L'autor es situa en el punt de vista, que els conceptes fonamentals de Wölfflin (clàssic i barroc) i els tècnics que hi corresponen (linear i pictòric, superficial i profund, clos i obert, etc.), tenen validesa no específicament dins la història de l'art, sinó dins la de l'esperit en general, i que llur consideració no ha de limitar-se al mement formal, ans ha d'endinsar cap a la total humanitat i referir-los a tendències primàries i divergents de l'esperit. Vossler ha assenyalat els perills d'aquesta transferència de conceptes de les arts plàstiques a la poesia: el perill, sobretot, de caure en una crítica purament metafòrica; "perquè el poeta—diu, i la frase és tot un programa,—treballa no amb línies i colors, sinó amb paraules, i no en les dimensions de l'espai, sinó en les de la llengua".

No gens menys, les idees inicials de Strich—de llinatge nietzscheà tanmateix— poden conduir-nos a algun punt de la psicologia pujoliana, des del qual el camí fins en aquesta rara organització del paràgraf sigui el més directe.

Tota realització de l'esperit, ve a dir, surt de la voluntat d'eternitat que, sola, fa esperit l'esperit. La religió vol viure aquesta eternitat, la filosofia pensar-la i la història desenrotllar-la; l'art vol faisonar-la. Però no

sols és etern allò que és perfecte i feliç en si mateix, immutable, estrany al temps a través del temps: és etern també allò que és infinit, que no pot acabar mai perquè mai no és perfecte.

El clàssic crea la primera mena d'eternitat; el romàntic aspira a la segona: la forma en aquell és closa, en aquest oberta. A aquestes dues tendències pot ésser referida la qüestió lingüística sobre l'origen i essència d'una frase: pura qüestió d'estil estrangera als conceptes de raó i de tort. Per a uns, la frase és descomposició d'un tot clar i a punt dins la consciència, en les seves parts; per a d'altres, la representació no es desenvolupa i esdevé clara, sinó en l'acte del parlar. Al tipus únic del paràgraf goethià, plàstic en el sentit d'exempció del temps, perquè l'esperit intuïent roman en un punt de repòs, des del qual tot és igualment llunyà, Strich oposa la frase, també única, de Kleist, el qual llançant-se en mig del temps es situa en un punt del passat "des d'on les unes coses són encara més passades, les altres al mateix temps, les altres esdevenidores: el seu paràgraf faisona aquestes dimensions temporals", adquireix així una profunditat eminentment plàstica, barroca. Creixença i esdevenir en el temps és també l'estil de Novalis, fet de paràgrafs curts i senzills, lliure desenrotllament sense articulació de causalitat; o el de Hölderlin, que avança en la forma inacabable del parallelisme. Jean Paul, en canvi, crea la seva durada

ilimitada dins la llengua mateixa. "La llengua mateixa l'empeny a un llenguatge cada vegada més nou". "La significació original del mot, la seva plasticitat, el seu doble sentit, el seu so, l'exciten a tombs i a transformacions més noves cada vegada". Es dir a un llenguatge infinitament virolat.

* * *

Aquestes darreres paraules ja semblen dites, tanmateix, per a Francesc Pujols. Hem mostrat en els seus trets característics quin és el joc recíproc entre Pujols i els seus mots. Com més avancem en la seva evolució, menys de pensament rigorós i armat hi trobem: un seu paràgraf acaba essent una mera aventura llenguatge enfora, amb tots els encisos i tots els perills de l'aventura; se sap de quin pretext parteix, no s'endevina mai quines sorpreses hi ha darrera cada revolt de la frase.

Ningú no pensaria a situar un tal estil com a clàssic; però tampoc no ens podem refugiar en el concepte de romàntic, que sembla constituir el contrapòl d'aquell en una eterna dualitat de l'esperit, sense fer-l'hi un lloc propi.

En un article a Gaudí (1914) — l'art del singular arquitecte, per afinitats no gaire recòndites, ha inspirat a Francesc Pujols algunes de les seves pàgines més belles—pot hom llegir un curiós elogi del temps com artista. Cap art humà no sabria igualar els meravellosos

matisos de color, les formes sempre noves, la gràcia, la grandesa que el temps, amb un treball tenaç i continu, imprimeix i deixa en les seves obres. El temps, un creador de bellesa, doncs: no aquell implacable, lent destructor de tota vida, tan punyentment sentit per un Hölderlin o per un Leopardi; un plaer en l'esdevenir portador de sorpreses, no aquell sofrir pel caure incessant i cec de les coses. Allò que per als romàntics era un sentiment tràgic o, traduït en pràctica, una voluntat d'imperi o una desesperada follia del risc, en Francesc Pujols no pot ésser sinó una curiositat ociosa, quasibé un humor de turista.

No és sols per un no haver enllestit o per una fallida de la seva activitat de pensador, que Pujols no ha aconseguit de decidir-se davant el problema de la immortalitat de l'ànima: la solució en pro o en contra podria igualment, paradoxalment si es vol, incitar-lo a aturar la imatge o el goig d'un instant dins uns límits espacials, dins una forma ben armada per a resistir la renovació dels instants successius, o a llançar-se temps enllà, a esgotar, sempre descontent, la mesura o la immesurabilitat dels goigs, dels dolors, de les imatges i de les accions. En la indecisió de Pujols hi ha fonamentalment una indiferència: no es preocupa de l'eternitat, perquè no té pressa dins el temps.

Hom pensa en aquelles hermètiques paraules de Schlegel sobre la ironia romàntica: "consciència de l'eterna

agilitat del caos infinitament ple". En el nostre Pujols no solament és consciència, sinó refiament i abandó a tot allò que pot esdevenir, renovar-se o omplir-se per una força que actua des de dins i des del començament, sense fatiga ni imposició, en una continuïtat indefnida de ritme: natura o temps, temperament o llenguatge. Tot el que sigui pensament disciplinat, regularitat volguda, producte de cultura en suma, no és expellit, ans absorbit per aquesta avidesa irònica que no sap estar-se de res perquè en rigor no es deixa encativar per res: d'on per exemple el pompós elogi distribuït a tort i a dret; tot és acceptat, perquè tot és endut pel corrent, tot és agraït, perquè el temperament de l'irònic acceptador és prou fort per a agilitzar-ho tot segons la seva natura.

Es un naturalisme que solament d'enorme pot ésser qualificat: s'ha deseixit de totes les proporcions i de tots els frens, també de tota vergonya: ha esdevingut simplement cinisme. El temperament suficient, sorneguer i desconfiat que en 1903, per dir un elogi, serpentejava entre tot de reserves i oscil·lava de la franquesa impertinent envers el lector a un il·luminisme gairebé impersonal, s'ha cansat de l'esforç, i per gaudir d'una autonomia plena dona autonomia a la seva expressió. Corre la llegenda, que el paràgraf inacabable de Pujols no és sinó el producte mecànic d'una juxtaposició de paràgrafs curts, esborrades o disfressades les pauses lògi-

ques. Si no en l'actualitat pràctica, teòricament la llegenda pot ésser certa: significaria el fet cada cop repetit, de l'alliberació recíproca de què parlem. Hem vist com aquestes dues llibertats, del temperament i de la llengua, es corresponien, baldament separades, dins l'estil de Pujols. Temperament lliure ha pogut acabar volent dir instint de realitat desfermat i satisfet: les velleïtats místiques de l'elogi de Pidelaserra, les estantisses doctrines estètiques d'alguns articles posteriors, se són anades eliminant, ja no li fan nosa: hi ha impressió, no crítica, hi ha realisme joiós, arbitrari sí, però sense res de somniós, perquè és format per un encastellament de realitats aferrades pels cinc sentits o pensades en una imatge corpulenta i vivent.

Sense pressa en el temps, sense rigor ordenador, el llenguatge per la seva banda diria's que li creix tot sol: els diversos membres de frase van enganxant-se l'un a la cua de l'altre, per lligams objectius de causalitat i de fi, o subjectius de comparació i de contradicció, més sovint encara per una cadena de subordinacions dins cadascuna de les quals s'estogen noves comparances i noves circumstàncies, per a no parlar de les confidències i dels comentaris personals, o pel nexa lax d'un gerundi a l'espanyola, capriciós, il·lògic, que perezosament situa com accessori d'un altre un esdeveniment no unit amb ell per la comunitat visible de cap factor. Es un llenguatge sense rigor de perspectiva:

actiu i passiu, subjectiu i objectiu, tot vacilla i es confon. Ni dins cadascun d'aquests membres, l'expressió no es mou amb una decisió ràpida: més aviat el mateix concepte ronseja entre dues o tres formes sinonímiques, entre modismes tècnics i populars tots en un munt, en pures redundàncies que hom no sabria resoldre si és que el llenguatge es complau en la seva riquesa o si es debatega en una seva irrealitzable aspiració a l'exactitud.

Essent, en suma, un tal paràgraf una creixença a l'atzar del temps, una responsabilitat de conjunt és inexigible: cada membre és responsable pel que immediatament li prospera a sobre; però el pensament que s'inicia com a conductor, sense adonar-nos-en de sobte ha desaparegut en tot de branques complicades.

Ara, sense responsabilitat de conjunt, no pot haver-hi claredat total: el paràgraf de Pujols, tan prodigiosament realista per la seva matèria, és clar només en la successió; no pot ésser repensat i comprès tot en bloc: cal moure's al llarg d'ell, seguir-lo i veure'l com es va fent i desfent en el temps. En el transcurs de dues o tres pàgines, ha estat la més prodigiosa construcció i en resten només les ruïnes més pintoresques del món. El seu humor, tot i ésser tan extern, tan cap a la superfície de l'estil, no pot defugir la llei de tot humorisme, de mesclar alegria amb recança. Però tam-

poc el darrer consol de tot humorisme, que és d'ésser inimitable. Els simiets de Francesc Pujols—enorme, únic, cínic, rediviu “secretari de la Natura”—volen anar de les ruïnes a la construcció; i això no sabem que hagi reeixit mai.

1922-1923.

ENTRE DOS DILETANTISMES

I

Observàvem incidentalment un dia, que a Catalunya les generacions literàries es succeeixen i es gasten molt de pressa. Per a un optimista això podria significar un gran daler en la creació i en el renovament. Mirat de més prop i dit ben curt, sense candidesa xovinística, el fenomen solament revela que a Catalunya, per a la promoció com a generació nova, és exigit cada vegada menys. Per part de cada generació consagrada sembla haver-hi, mesclat a una suficiència de mestre, també un secret avergonyiment per la minva de valor que la nova generació representa a l'esguard d'ella: cuita a declarar-la madura, fins a cert punt per llevar-se de sobre una responsabilitat. Es voldria veure com una successió degenerativa en el temps, el que la història literària de demà no veurà sinó com una matisació dins un espai cultural circumscrit: com un afebliment del centre cap a la perifèria, dels mestres cap al discipulat.

Una revisió, amb tot, és iniciada. Ha sonat fins ara,

per damunt les altres, la veu d'un mestre reconegut i caigut, de l'obra i de les normes del qual hom rastreja reflexos en tota la producció literària de quinze anys ençà; sense que calgui explicar-los tots per una influència: una obra com el *Glossari*, cimejant sobre un període, no és solament una guia, sinó també una constatació, no solament presta molt, sinó que també deu molt. En aquest equilibri de potència centrífuga i centrípeta consisteix la seva glòria; si no es vol tant, la seva raó d'ésser.

Aquestes censures han provocat tot seguit una contracrítica, la qual, però, fins ara ha estat dirigida "ad hominem" més aviat que no pas "ad opus". La culpa de tal desviament recau sobre la mateixa crítica inicial d'Eugeni d'Ors, massa diluïda en al·lusions generals i incertes, massa tortuosa a través de mil reserves, sobretot massa tenyida del record de tristes anècdotes personals per a tenir una eficàcia objectiva i immediata: hom sensè voler es veu forçat a pensar en les dures paraules de Melo, que el català en ésser ofès (i és molt susceptible d'ofensa), ja no vivint sinó per a la revenja, agafa un trabuc i aguaita els seus enemics des de darrera les mates.

Es lícit de parlar d'un decandiment general del nostre art literari: de la decepció en què se són resoltes esperances magnífiques, de la manca de revelacions a les quals hom pugui concedir una gran confiança en

ferm, sobretot d'una crisi de tenacitat que de generació en generació fa més rares les obres de llarg alè, de meditació continuada, de treball cent voltes reprès i corregit; la pobresa, per a no dir la inexistència, per exemple, d'un teatre i d'una novel·la de joventuts, hauria d'ésser estudiada partint d'aquesta complaença en l'esbós, en el mig pensat i en el cisellat de recepta.

El pessimisme i l'optimisme són igualment encomanadissos, perquè donen pastura feta al sentit crític sense alterar-ne la dolça somnolència: aviat cada memòria de secretariat de Jocs Florals serà una elegia, tan indocumentada com eren esbojarrats i provincians els ditirambes de fins avui. A la suficiència, tan catalana, de donar-ho tot per fet i aconseguit, succeeix una altra forma de suficiència, no menys catalana, de creure que encara ho tenim tot per començar: ahir proclamàvem seriosament el nostre estat de classicisme actuant, i avui exultem perquè tot just ara anem a descobrir els clàssics.

No cercariem, amb tot, per a la nostra angúnia, aquietament en una posició eclèctica, liberal, a igual distància de l'esperit de derrotisme i de la il·lusió perresosa. Si el mal existeix, això seria alhora resignar-se a desconèixer-lo i deixar-lo que creixi. Preveure i anunciar una desfeta com a segura pot no ésser desitjar-la, però sí que és anar-hi de cap; ara, no s'ha vençut mai cap batalla si no s'ha comptat amb la derrota com a pos-

sible. Volem dir, que en la nostra lluita per la cultura som dels que creuen que podem perdre. I perdre, en cultura, és no guanyar-ho tot: és innocent de pensar que salvàriem una literatura encara que no reeixíssim a aixecar una Universitat verament nodridora, o que podríem mantenir la llengua en una fecunda vitalitat si per altra banda la nostra política restava a mig camí dels seus fins. En l'esperit no hi ha victòria localitzada ni plenitud a departaments; per això també la crisi que es manifesti en una determinada funció, no és sinó l'anunci avançat d'una decadència total, i el cap del fil que pot conduir a la causa pregonada de la desharmonia.

Eugeni d'Ors ha posat el problema, més ben dit, ha exposat el mal en conjunt, repetidament, en tons diversos i partint de pretextos diversos. Però qui en un complex d'esdeveniments ha estat un dels primers actors, no té el dret de l'elogi ni de la censura, sinó simplement el deure de l'examen de consciència: no en pot escriure la història, sinó les memòries. Menys pot encara refugiar-se en la còmoda teoria de l'atzar, evocar el nas de Cleopatra i l'anècdota—per simptomàtica que hagués pogut ésser—de la seva pròpia destitució. Atzar i cultura són dos termes que mútuament s'exclouen; ja que cultura vol dir creació i llibertat, domini sobre tota força natural, compensació de tot factor cec o imprevist, endegament de tota circumstància. Com, en un mestratge, el que val és la norma

destacada del mestre, amb plena virtut operant i evolutiva dins ella mateixa: la presència o l'absència personals, al costat de la doctrina són mera anècdota. "Fins el record d'ell—diu Xenofont de Sòcrates—a defecte de la seva presència, no servia pas de poc a aquells que solien anar amb ell i rebien les seves lliçons". La prova de l'absència potser és, per a un mestratge, la més dura, però també la que el pot fer aparèixer més vivaç. Si Eugeni d'Ors observa, en les generacions que ell mateix, immediatament o mediata, ha promogut, una atonia alarmant, l'inici de la qual coincideix amb la data del seu propi allunyament, la probitat intel·lectual l'obliga, abans d'erigir-se en censor pessimista, o a renunciar a haver estat mai una veu definidora, o a preguntar-se si els principis d'aquesta degeneració no jeien dins les seves normes mateixes, o dins la seva obra, que també és doctrina.

Ara, que cal coratge no ja per a fer-se un mateix—no demanem tant—sinó per a assistir serenament a la dissecció d'una obra que havent volgut ésser alhora summa i motor de tota la vida cultural d'un país—i d'un país adolescent, que vol dir una voracitat descomunal i desordenada—s'ha vist condemnada, per essència, a romandre una enorme enciclopèdia del dilettantisme. La tragèdia de Xenius és aquesta: l'haver hagut de bastir un magnífic castell provisional. O generacions noves, que potser li deuran el tust fecund

a la curiositat, potser també la norma de la humilitat dins l'estret departament, hauran de revisar i refer part per part l'estructura; o aquests successors (com qui sap si per un instint de conservació de la seva vanitat sembla témer) no existiran, i l'obra orsiana s'enrunarà sola, graciosa i trista, en mig d'un desert.

Però si d'ell no han après (i això és el que, almenys en literatura, nosaltres interinament temem) sinó l'actitud exterior i el gust del diletantisme, estigui segur que poc li seran ni fidels ni agraïts ni piadosos.

II

La veu d'Eugeni d'Ors ha trobat alguna vegada resò, més sovint coratge, en la de Josep Pla. Veu, aquesta, sense història, responsable solament d'ella mateixa, havia fet néixer l'esperança que alguna cosa de nou i alhora de renovador — la qualitat i l'eficàcia no sempre van plegades — sacsejaria la nostra literatura ensopida sobre les roderes. Entre una joventut obedient al mot d'ordre de l'optimisme, que treballotejant en la convicció d'una mena de miracle parlava més d'aquest miracle que no pas de la mica d'obra que en restés, Josep Pla s'ha declarat insatisfet.

El to brusc, mig indignat mig avergonyit, la franquesa implacable, la bàrbara vigoria de les paraules, la mateixa condició de periodista de llur autor — en un

país d'escassa cultura, on els mestratges i les polèmiques, quan arriben a encarrerar-se, tenen per camp el quotidià venturer, no el llibre durador — tot induïa a reclamar del descontent un perseverant i sistemàtic examen de la consciència de la seva generació.

Per a dir-ho en el mot potser més just: un *Anti-Glossari*. No solament, en efecte, bada un abisme entre l'estil de Josep Pla i el de Xenius; també entre el *Glossari* optimista i coordinat, i les cròniques d'aquell, disperses, trobant llur to entusiasta o malhumorat en l'atzar de l'aventura. Els senyals i les respostes, amb tot, que de l'un a l'altre s'han creuat, interinament s'explicarien — anècdotes de banda — per la llei de l'atracció dels contraris. Però aquesta explicació no resistiria las primeres seqüències, almenys reconeguda l'existència del mal que cadascun dels dos denuncia i lamenta. I que el mal existeix, la denúncia mateixa en el seu to, en les circumstàncies en què a l'una banda i a l'altra ha esclafit, n'és un símptoma gruixut; ja que, per a dir-ho d'un cop, ha estat improvisada, escadussera, sentimental i no crítica, suggerent i no precisa i no completa; no ha estat la superació, per una intel·ligència individual, de l'atonía de l'esperit col·lectiu, sinó extremituds ocasionals d'aquest esperit col·lectiu en la seva atonia. Hom enyora, en el Xenius que avui trona a mitja veu, encarcerat en una llengua per a ell morta, assajant-se en un estil que s'esflagar-

sa en tot de punts suspensius, aqueila plenitud valenta, tensa, de cara al dia, de les seves diatribes contra les terboleses i els desordres romàntics; en el Pla que rondina contra tal revista o tal poeta que no concorden amb el seu humor personal, l'àvida jovenívola, directa, segura, amb què dominava la múltiple impressió d'un veïnat de París o de qualsevol psicologia rara i delicada,

I és que l'un i l'altre, agermanats dins una mateixa tragèdia espiritual, agudament sensibles a ella, hi han reaccionat de manera divergent. No hi ha res tan desillusionador, ni que una generació esquivi tant de reconèixer, com ésser una generació de trànsit; el paper més dur d'acceptar amb sincera modèstia, és el de precursor. Però ja fou molt de conèixer el mal: les joventuts a Catalunya no comptaven amb una herència inicial de cultura; havien de començar per crear-se, desorientats autodidactes, una primera sòlida base de tradició, més encara, una llengua, la qual cosa no vol dir tant un sistema de motlles de pensament fets i a punt, com un sistema de suggestions de pensament; naixien amb la meitat de les forces disponibles per a quan l'altra meitat s'hagués esmerçat en la recerca del temps secularment perdut.

D'Eugeni d'Ors podríem dir, que li pot ésser perdonat molt perquè ha sofert molt: ha sofert de bella impaciència, ha vist molt i ho ha volgut estrènyer tot

d'un cop, una mica com a bon meridional, un tros més com a home típic d'un renaixement, del període en què l'ambició de la cultura integral no fa sinó armar, sense saber-ho, les bastides per a la construcció real i eficaç dels especialistes. Solament un estudi des dels fonaments i a una suficient perspectiva podrà fixar si amb les seves improvisacions Eugeni d'Ors no ha fet perdre a Catalunya més temps que no li ha fet guanyar. Ara per ara això és cert: que si les generacions successores no enfondeixen i aprofiten la lliçó del seu bon èxit o de la seva fallida, la fallida serà d'elles; sobretot, que de l'actiu del Glossador hom no podrà mai esborrar que la seva reacció contra la inèrcia de la mesquina o de la confusa cultura, es traduí tot d'una en normes i en acció, és a dir, que conscient del mal i volent salvar-se, no ho ha intentat sinó actuant de mestre, volent salvar també els altres, baldament arrossegant-los cap als riscos de la simulació enciclopèdica.

Tantes coses s'ha simulat Eugeni d'Ors, que per la joia de tenir companyia no li ha fet res de cloure els ulls a l'evidència d'ésser Josep Pla el representatiu d'una generació per a la qual el *Glossari* ja no significa res d'íntim i de conviscut. El que més aviat sobta, és que essent-ne la negació de fet, no n'emprengui la negació doctrinal. Seria atribuïble a pura feblesa; però el millor de l'obra de Josep Pla és encara, volem creure, només en averany; podem parlar d'una direcció més

que no pas d'etapes acomplertes. I aquesta direcció no duu pas a la crítica. Sensible a la deficiència inicial de què parlàvem, Josep Pla no ha pensat sinó a salvar-se'n ell per ell; ha reaccionat, no cap a una cultura sinó sobre la seva personalitat tal com primàriament se li ofería, sense cap coordinació de les seves reaccions; ha despès de la seva formidable riquesa natural, sense gaire cura d'organitzar-la; ha estat, en suma, un diletant dels instints.

No és això nou a Catalunya: qui sap fins si no li és més consubstancial que no pas el seny definit segons les mesures de la Ben Plantada; i no és pas el seu instint menys crític que ha mogut Josep Pla a declarar-se tip de tant de seny. Els grans instintius han predominat—almenys és una investigació a fer—dins la història de la nostra cultura; sobre la qual, per divisa, podríem posar els mots de Hölderlin: "Sempre cap al deslligat va una enyorança". Proteicament, sota formes adés vigoroses, adés febles, sempre esmunyedís, l'esperit de l'espontani, del discontinuat, de l'instintiu, ha reaparegut mil vegades. Trenta anys enrera, encarnant en una personalitat meravellosament pura i íntegra, i per tant, salvant-s'hi, es digué maragallianisme; ara, darrerament, reprèn vida en l'equívoc mot d'ordre de la banalitat i la naturalitat que Josep Pla llançava. I entre l'una i l'altra aparició, Eugeni d'Ors, en rompre de cop i irremeiablement amb la seva obra feta, és a dir, se-

gons doctrina xeniana, en renegar de la seva vocació, feia témer la fatalitat d'aquell esperit, i Francesc Pujols, en el seu estil grotesc, disforme, suma paradoxal dels més desenfrenats naturalismes, en feia la gegantina caricatura.

Amb tot, potser ens hem arriscat més enllà de la nostra intenció: la qual era no de prendre posicions en una polèmica, sinó tasca en un llarg treball de revisió que la generació a què pertanyem hauria de resignar-se a considerar com el que li és destinat.

1923.

TRES ESBOSSOS

I

JOAN ALCOVER

Cap al tard de la seva vida, sobtadament enyoradís, conta ell mateix, de l'escenari rústec impregnat dels seus records personals, Joan Alcover abandonà la llengua castellana, en la qual, gairebé exclusivament, havia cantat fins aleshores, pel seu elegant, tendre i fort català de Mallorca. Personalment, doncs, resolgué el seu problema de sinceritat artística, en el mateix sentit en què Catalunya ho havia fet col·lectivament: en la llengua materna, alhora heretatge pairal i creació individual, alhora natura i llibertat, retrobà l'harmonia entre la vida del seu esperit i l'expressió poètica. Renunciant a una glòria hipotèticament més vasta, assegurà així a la seva poesia la defensa més sòlida contra el rosec del temps: la forma com a emanació directa, perfecta, del contingut.

No existeix en català una poesia més humana que la de Joan Alcover. No elucubra sobre dades excepcio-

nals de la seva consciència, no n'explora les regions vagues, no arbora tampoc, magus privilegiat, una torxa d'ideal sobre la turba llusca; menys encara cerca d'encantar-la, histriònicament, amb els doctes sons de la seva lira. Joan Alcover, expressió artística de banda, és poeta en tant que, home, s'assembla als altres homes, i més particularment als altres homes de la seva raça i del seu país; en tant que, en mig de la vida col·lectiva, es situa en un punt fix, del qual estant contempla el que passa i s'escola i es renova.

Un punt fix: vet aquí tal volta el secret de tot ver classicisme. El gran Costa i Llobera tendia, quasibé místicament, a fondre's amb les coses, a abandonar-se a llur curs incessant: "Mon cor estima un arbre..." comença un dels seus poemes més sonors; "m'hi sent corfondre dins la divina—serenitat...", acaba la inefable *Cala Gentil*. Llegiu en canvi Joan Alcover: "sé", "veig", són fórmules habituals de la seva entrada a l'estat poètic. Adhuc quan parla dels seus dolors més íntims, diria's que no pugui aconseguir-ne aquella clarividència que es congria en expressió, sinó a través de la visió d'un dolor d'altri que esdevingui símbol del seu: així en *El Dol*.

Una visió clara i segura, una actualitat objectiva, doncs, de primer; ella, serenament, li va portant, del passat, un record, li aixeca una punta del vel que amaga el futur, se li transparenta, sobretot, en la seva sig-

nificació moral. Les imatges, riques, plenes, corren amb els ritmes, entre llums brillants i ombres tènues, per la superfície de la seva poesia; però en el fons, avança, secretament, una sentència, que rares vegades caldrà que esdevingui explícita. És com una lliçó que l'oient troba en el ressò de la música que ha callat; en el seu to anàvem a dir hàbilment, però no, cal dir essencialment, elegíac.

Essencialment elegíaca és, en efecte, la poesia de Joan Alcover. Veu i sap, ferm en un punt fix; però es migra d'ésser fix, de mirar i no aferrar, de sentir desprendre's d'ell mateix vida sense poder aturar-la:

Jo som la pagesa que presents te du,
jo venc de la serra, mes no som per tu

És el preu del cant; la suau melangia amb què cal pagar aquella vidència simultània del present i del futur, aquella intuïció del sentit de la vida i dels destins, aquella exaltació momentània per damunt de tot el que és transitori, sense, però, deixar d'ésser ni un instant home mortal.

II

SALVADOR ALBERT

Es més fàcil de situar Salvador Albert dins la lírica universal que dins la mateixa catalana. El seu lloc és vora tots aquells poetes que han travessat la terra amb els ulls alts sota un front punyit per la consciència d'ésser tota criatura nada al dolor, lassos i solitaris perquè aquesta consciència és massa gran, massa sensible generacions i segles enllà, perquè, sobretot, els omple l'anhel de desfer-se'n en un infinit, sigui de joia, sigui de no-res: vora Hölderlin, vora Leopardi, per a no esmentar sinó els dos més representatius.

Però a Catalunya, repetim, no li trobem afinitats. La gràcia viva de l'expressió, fins ara i adés una certa qualitat d'èxtasi, poden induir a posar Salvador Albert dins l'òrbita maragalliana. Però salten tot d'una a la vista les diferències entre ell i un Maragall, tan aferrat a la realitat, que en la seva evolució ha de superar una crisi de *faustisme*, això és, una goluderia de realitats per elles mateixes, de moviment pel moviment, i es fixa, ben aplomat, sobre terra, home entre homes, feliç amb l'instant, sense conflicte entre allò que els sentits li porten i allò que desitja. Maragall somnià, però els seus somnis foren com una alliberació d'anhels que li

feien nosa, donant-los corporeïtat dramàtica, existència destacada: el Mal Caçador, Serrallonga, Arnau...

Albert, en canvi, sembla poder dir amb Hölderlin: "L'home és un déu quan somnia, un captaire quan medita". Fa del somni realitat i vida, fuig del pensament. Per això la seva obra poètica no té, en rigor, evolució, com la seva consciència no té drama. Viu submergit en dolor, un dolor

ensems amarg i dolç, alt i pregon,
que no sap d'on li ve ni on el porta,

i aspirant amb tot el seu ésser cap a llunyàries infinites, cap a una insondable ventura que és silenci, repòs i oblit, però no un oblit en el no-res, sinó en la contemplació de la mateixa vida, o per a dir-ho amb paraules d'Amiel, en "la indeterminació primera... en la fluïdesa original, sense figura, sense angle, sense intent preconcebut". Tot això és molt vague, més ben dit, és infor-
mulable. El pensament i la paraula han de romandre, per força, al llindar d'aquesta "reimplicació" mística. Així en els seus versos Albert no passa d'expressar-ne l'aspiració inquieta, infinita; no sistematitza ni l'un ni l'altre dels dos mons, de la realitat i del somni, entre els quals es sent suspès: si analitza subtilment el seu propi esperit o els esperits germans, els seus estats i les seves emocions, és per aclarir els camins de l'aspiració,

no per conèixer-se. Els petits fets, de la Natura més que dels homes, que omplen la seva poesia, no li són mai, recordant paraules d'ell mateix sobre Amiel, pretext, sinó punt de partença. Els acumula en un impressionisme panteístic, que produeix el seu efecte lentament, progressivament: de poema en poema, de divisió en divisió, de volum en volum, ens sentim envaïts per ressons i vibracions inefables d'aquella paraula nua i mat, per un no sabem què de neguit dolcíssim, per aquell "turment", en suma, "de voler volar i no gosar" que batega, vital, en tota l'obra poètica de Salvador Albert.

Un turment, però, esperançat, en què el delit del vol més aviat s'aviva, que impedeix al sentiment de desbordar mai en deliquescència, que ens deixa veure encara, en la concepció del poeta, l'ascensió com una lluita, i un símbol dels destins humans en aquest apòstrof als navilis, esclat de magnificència catalana gairebé perdut entre la intimitat una mica exòtica de la resta:

Navilis que veniu de mars llunyans!
Aigua del port que, immòbil, els esperes...
Navilis que heu vençut els oceans!
Si arrieu vostres veles flamejants,
deixeu tremolâ al vent vostres banderes!



III

M. MORERA I GALICIA

Com Costa i Llobera, com Alcover, també Morera i Galicia és un desenganyat del bilingüisme, un noble repatriat de la poesia castellana. Dels tres casos, potser és el més colpidor, perquè és el més artista, això és, el que més a distància es situa del contingut, "tenint-lo —per a dir-ho amb De Sanctis— com a model i no com a amo"; el més tranquil en la creació, i per tant el que podria semblar més indiferent en front de la matèria lingüística a plasmar. Però això no resistiria un anàlisi; si en cap dels tres la reintegració a la llengüa pairal no es féu per un motiu únic, hi hagué, però, un motiu primordial; en el cas de Morera aquest fou, precisament, una més fina exigència del seu temperament d'artista de voluptuós, de l'expressió alhora elaborada i ingènua; quan el castellà, cansat i estireganyat per una llarga tradició poètica, se li imposava per la seva mateixa inèrcia, el seu català se li ofería íntim al cor i amb innúmeres possibilitats de virtuosisme.

M'havia passat, diu el mateix Morera, tres quarts de vida

delirós de la mel del bell parlar.

Aquest vers, un dels més delitosos que jo conegui en la nostra llengua, és una explícita professió de fe en la retòrica. Joan Maragall, en el pròleg a *Hores Iluminoses*, subratlla la castellanitat de la formació de Morera. Però cal distingir entre la retòrica renaixentista espanyola, que no era, potser, sinó un esforç imitat i inútil per a dissimular una goluderia d'enèrgics realismes, i la retòrica en què creu Morera, a la italiana o a l'anglesa, filla d'un esperit de magnificència, d'una convicció de la gran dignitat i la gran joia de la poesia, d'una pura voluntat d'art, en suma. Si no la seva mateixa obra original, les seves incomparables traduccions de Shakespeare ho provarien a bastament: sense una identificació natural en aquest concepte retòric de la poesia, la versió, si més no, de *Venus i Adonis* no hauria estat possible.

D'ací neixen també l'eloqüència i la serenitat de la poesia de Morera, ja fixades per Maragall. "Sembla que es complagui a triomfar de la seva agitació interior per la precisió de les paraules amb què l'expressa", diu; i en aquesta frase justíssima, que convé al perfecte orador com al perfecte poeta, els conceptes de la gràcia i de la serenitat conflueixen. Surt així una poesia de cara a la llum, d'impressions clares i ben formulades, de formes plenes, corpòries, vives. Els temes que prefereix són els nobles tòpics eterns, els interessos i els somnis humans de sempre, el temes secularment

experimentats, podríem dir, que assegurin una vibració càlida a les noves arquitectures verbals esveltes i sòlides que fan la seva joia i són el seu triomf de poeta. De poeta que, com el rellotge de sol, assenyala només les hores assolellades, però vivint, ardit, de cara a les pluges i als vents.

1923.

VINT CANÇONS
DE TOMAS GARCES

Pròleg a la tercera edició

Un primer llibre de poesia, a casa nostra, més aviat ha volgut dir una força natural que irromp i es decan-
deix en el seu propi ímpetu, que no pas una força que
contenint-se s'assaja i s'aferma perquè el moviment es-
devingui una progressió i no un triomf sobtat. Allò pri-
mer és juvenesa, pot haver-se dit; ¿aleshores això segon
no ho seria? Massa bells llibres únics tenim, i massa
també que els successius no han fet sinó estireganyar
part per part, perquè hàgim de creure amb gaire joia
allò primer, sense reservar-nos així mateix fe per a això
segon.

Si força brava, passió i atac, expansió i desordre són
juvenesa, bé pot ésser-ho també el somni novell que es
tanca en ell mateix, illa de fresca i daurada poesia,
entorn de la qual l'angoixa d'ésser home i el brogit
d'ésser molts es resolen en randes d'escumes brillants.

Es en aquest sentit que tenim per essencialment jove-nívol el recull de *Vint Cançons* de Tomàs Garcés.

La seva inspiració és idíl·lica: dolç somni personal, vida limitada, entorn, per l'art. L'idil·lisme és un fenomen que temps avall es repeteix en la poesia mediterrània, com si alguna tendència essencial de la raça hi obligués; no fa gaire en llegíem constatat el retorn a Itàlia, en mig del traüt de teories literàries novíssimes. Ho fa potser aquell acontentament amb les formes en si, pel qual els pobles mediterranis semblen contrastar amb els del Nord, turmentats en la recerca de les significacions: una forma bella, en aquests, es desfà en símbol, quan per a aquells la meditació tendeix a revestir-se de concreta i palpable allegoria—i a oblidar-se en ella.

Aquest instint profund ha estalviat a Tomàs Garcés una desorientació de la seva primera poesia. Les seves pròpies teories literàries semblaven haver-l'en de desviar. "Tractes amb el poble" és tanmateix una fórmula ambigua, que admet solucions molt divergents. Una d'elles, la imitació simple de l'estil i dels temes populars, no ha estat, certament, la de Tomàs Garcés; cal dir que és una solució, de la qual la nostra poesia ja ha tornat fa temps, per bé que algun incaut, ara i adés, encara hi torni.

Creiem que, en el fons, el nostre jove poeta ha creuat, conscientment o no, interessos literaris amb in-

teressos patriòtics: en un poble renaixent, no és estrany que així s'esdevingui. Philip Sidney formulà—no és la primera vegada que ho esmentem—com a resultat fet, allò que ha estat l'ambició de tants de poetes de tants de renaixements: "la poesia és el més alt i delicat actiu de la nació". A casa nostra, els darrers poetes havien atresorat més de pressa que el poble no podia comptar. En front d'ells, la fórmula reiterada per Tomàs Garcés ha tingut un so d'impaciència, d'impaciència patriòtica, que l'èxit popular de la seva mateixa poesia ha vingut a confondre dolçament. Com en els contes en què un rei es casa amb una pagesa, el poble ha pujat fins a la seva poesia, no és la seva poesia que ha davallat fins al poble; a molts d'altres poetes nostres, a tots potser no, una cosa semblant s'esdevindrà, grau per grau, amb el temps.

Ni al seu llenguatge, ni als seus ritmes, ni a la seva actitud general en front de la realitat, la nostra poesia popular pròpiament dita no ofereix fins avui paral·lel.

El seu llenguatge té una precisió i una polidesa totes sàvies, treballades per unes quantes generacions anteriors: res de la salvatgeria tossuda, de l'aspra sentor a què ens tenien avesats els nostres poetes de la terra; l'expressió de vegades gira cap a la ironia, una ironia que ho és pel record que ens suggereix de fórmules civils:

les dones tenen un breu
instant de benevolença.

Els ritmes, així mateix, són estrictament calculats per endavant, són motlles simètrics on la matèria flonja de la poesia és buidada, perquè hi prengui dimensions concordants, vulgues no vulgues. La nostra poesia popular prefereix les formes indefinides quant al nombre, a fi que el drama es desenrotlli sense limitacions, una mica a la ventura. En canvi Tomàs Garcés usa, àdhuc en el romanç, estrofes closes, a penes encavalla mai el vers, tot fa així en ell un respir i un pas iguals, que expressen admirablement la calma igual del contingut: entre totes les cançons de la moderna lírica catalana, les de Tomàs Garcés són tal volta les que fan una música alhora més fina i més tranquil·la.

I això ve de la seva actitud idíl·lica. Poc, però, en ell, d'arcàdic; poc d'un món de bellesa i de pau artificioses, d'imatges retallades de la literatura feta; i aquest poc, cal atribuir-lo més a una resta d'inexperiència que no pas a cap intenció deliberada:

La flama, sonora, riu
talment un doll d'aigua fresca,
tan alta que no l'apaguen
amb els seus plors les estrelles.

Aquests flotons preciosistes, contradiuen més aviat aquella actitud fonamental: que és, ja ho hem dit, de complaure's en un món d'imatges que es clou en ell mateix, deixant fora la vida en el tumult de les seves forces innúmeres i abstractes.

No hi ha misteri ni angoixa: diria's un adolescent que es deixondeix i obre els ulls a un dia on tot és clar i ordenat, bonances i tempestes. Ne pren imatges, les combina, impressionísticament, en una passió dels sentits temperada i feta incisiva per una altra passió, tota intel·lectual, que tot d'una la suplanta i la domina, i aquestes combinacions formen, per a una determinada petita acció sentimental que el poeta vol desenrotllar, una decoració d'un gran valor suggestiu. Gràcies a ella els sentiments poden difumar-se una mica, tot és coordinat en un mateix interès, fenòmens i confidències, cos i esperit, home i natura: un interès subjectiu, però no golutament egocèntric, prou sincer perquè l'alegria i la melangia no hi perdin consistència, però prou desinteressat encara, si se'ns permet la paradoxa, perquè la pura realització artística prevalgui per damunt de tot.

Un bell idiili d'expertes melodies jugades en senzills instruments populars, és, doncs, aquest primer llibre de Tomàs Garcés. Si és cert allò que Vossler diu, en la conclusió del seu gran estudi sobre Leopardi, que el líric que no vol refugiar-se en la buidor dels

artificis verbals, només té un camí, el seguit per Dant, Goethe i Leopardi, camí que mena a través del purgatori de la ciència, al marge del qual tot líric mitjà o feble resta esvaït i eixugat — creiem que el nostre jove-
níssim cantor pot escometre la prova d'ell mateix, segur de portar dins el cor una potència de frescor que bé li alleugeriria les perilloses flames.

1923.

UNA GENERACIÓ SENSE NOVEL·LA

I

APOLOGIA DE LA NOSTRA LIRICA

Ara darrerament, Josep M. de Sagarra s'ha plangut de la misèria de la novella catalana; desimbolt i cellaarrufat Tirteu, ha preludiat un fogós "embatòrion" per fer seguir la nostra gent de lletres a la conquesta de l'imponent gènere literari. "Tenim por i hem de vèncer la por: anem, la glòria és a l'abast de la nostra mà": creiem resumible en aquests termes el seu article. Que la por hi és, ens sembla evident; però més aviat la celebrariem, àdhuc la propugnariem, com un indici d'un benvingut sentit de responsabilitat en els literats catalans. Si aquesta bona por hagués existit per a refredar càndids entusiasmes poètics — o no menys ingenus accessos de criticisme — l'alta lírica d'un Josep Carner, per exemple, o d'un López-Picó, o del mateix Sagarra, avui no fóra compresa, o almenys no podria semblar que ho és, sota tantes condemncions malhumorades i equívocament generals, conglobada

amb els assaigs dels col·laboradors de *Juventut Catalana* i àdhuc amb els xarons refilets del Bloc Manelic.

Ara, la tal por no és en ella mateixa una causa, sinó un efecte immediatament determinant de l'abstenció. Hi ha, sens dubte, causes d'ordre econòmic; no negligibles, és cert, però sempre secundàries. La temença de no veure's prou ben compensat el treball d'escriure una novel·la, podria ésser superada per un heroisme o per la comoditat d'una posició independent. Hi ha, entre els literats catalans, qui té la seva fortuna, i no són rares les vocacions heroiques; amb tot, la producció novel·lística és gairebé nul·la, àdhuc entre aquests.

Un simple cop d'ull al nostre paisatge literari post-maragallà, basta per a fer veure que la poesia lírica hi té la màxima extensió de conreu. ¿Una moda? ¿Una tendència determinada per algun infal·lible instint de poble en creixença de cultura? Una gregària peresa pot, en efecte, haver acorruat dues o tres promocions darrera grans capdavanters que s'han escaigut a ésser temperaments lírics. Si la moda ho fes tot, l'aparició d'un fort novel·lista podria inaugurar una era de novel·la; això, posat també que l'esforç intel·lectual sostingut que la novel·la exigeix, no fes la moda excessivament dispendiosa per a unes generacions aviciades a la despesa del cant d'adesiara, més modesta i que, sobretot, deixa més lleure per a refer-se'n.

Més aviat ens inclinàriem a creure que en la nostra

literatura ha predominat, en aquest quart de segle, la lírica, per una ordenació pregonna de l'esperit català, tot ell adreçat cap a la seva total reafirmació. Aquest fenomen de l'abassegament de les millors forces literàries per un gènere en un donat període, és observable en totes les literatures, quan l'escassa extensió de l'àrea o l'angoixa d'un problema polític sentit, més o menys conscientment, com a previ a tota activitat liberal, àdhuc com a condicionador del seu èxit, agrupen més estretament els escriptors, empobrint així la gama dels que podríem dir-ne estaments literaris. A Catalunya, el predomini de la lírica sembla afermar-se paral·lelament a un nou orientament realístic de tota la cultura, que es manifesta en una mena d'horror al somni i a les superfícies i en un afany de substàncies i de realitats pregonnes i concretes. De mica en mica el regionalisme, l'epopeia històrico-fantàstica, el drama romàntic, la narració rural, etc., esdevenen valors esgotats, per bé que no tots siguin substituïts degudament. És tota una esfondrada de fantasieigs i també, cal dir-ho, de suficiències. Hom veu que cal reconstruir molta cosa, amb modèstia i paciència, damunt fonaments pregonns i amb material resistent: en primer lloc, la llengua literària. Tots aquests vint o vint-i-cinc anys bé valen la constatació, formulada o no, però excitadora de clares energies, que una llengua, per secular i per parlada que sigui, és tanmateix corruptible fins a la

mort, àdhuc després que ha presidit, estímul i símbol alhora, la naixença d'una acció política, si tot seguit no ve a salvar-la aquesta mateixa política; és a dir, si l'orgull i la voluntat nacionals no s'apliquen a una vasta i ben defensada obra d'Instrucció Pública. Una obra així ara trobaria — havia començat a trobar — a casa nostra, no una llengua i una literatura contentes d'ésser estimades per al lleure sentimental de "pastors i masiaires", sinó ambiciosos de la totalitat ciutadana; i això, el més sorrut condemgador de la nostra lírica no pot dissimular que es deu essencialment als poetes. Ells han creat, d'Aguiló ençà, la nostra llengua literària. Encara avui la prosa, amb tot el que té de belles realitzacions, no s'ha apartat gaire, quant a valors expressives, de la poesia, sense perdre-hi; per a parlar només del darrer màxim plasmador de la nostra llengua, les *Bonhomies* de Josep Carner seran sempre explicables, per a qualsevol crític amb cara i ulls, partint de la seva lírica, però no és gaire imaginable la inversa. Direm, doncs, més: únicament els poetes haurien pogut crear el català literari. En la poesia, la llengua, plasmada per a ésser el vehicle d'allò més bell i més bo de l'home, s'ha revestit de dignitat, ha adquirit matisos delicats no solament de significació, sinó també de so, s'ha exercit en la gràcia, ha fixat el seu ritme: ritme que, al seu torn, ha conferit a les fórmules expressives una insubstituïble força de divulgació,

una aplicabilitat màxima. Com, per altra banda, en la lírica l'ànima catalana, per aquell alludit instint infal·lible, sembla haver-se volgut afirmar apassionadament i nuament en les seves reaccions davant les realitats supremes del món: Déu, la natura, l'amor, la mort; com davant la realitat d'ella mateixa: la pàtria, la ciutat.

Ha estat, doncs, la presa de possessió més profunda i més eficaç que un poble hauria pogut somiar en la seva renaixença. No reconèixer-ho a la poesia, especialment a la lírica, i més a la lírica postmaragalliana, fóra una injustícia; i és una impaciència, o una manca de fe, de dir-ne mal com d'una nosa per a l'adveniment de la novel·la: és com llançar impropèris a la flor, per daler del fruit. No perquè la novel·la catalana hagi precisament de sortir de la lírica. Ans l'actitud lírica i la novel·lística són, en principi, oposades, per a no dir incompatibles: aquella, tota referiment de l'univers al poeta; aquesta, tota desinteressat guaitar enfora, guaitar els homes en llur mecanisme moral i en llur acció. Tant és així, que no se'ns acudeix, en la història literària, un sol cas d'autor igualment gran, o almenys igualment pur, en totes dues direccions: pensi's en la producció lírica gradualment abandonada, per exemple, de Keller o de Hardy, o en les novel·les, no passades de vague projecte, de Baudelaire, o en les novel·les, apegaloses de lirisme, de D'Annunzio.

Collectivament, pot ésser igual: en l'obra lírica hem aplegat, a Catalunya, un tresor d'experiències del llenguatge i de la sensibilitat utilíssim, si no indispensable, per a la creació novel·lística. Però per fer cap, de ple, en aquesta, cal tot un desplaçament de front; si és que no es vol retrocedir cap a la novella reflex de més o menys espectaculars superfícies del caràcter o de les passions, de la vida urbana o rural, o cap a la novella d'expansió personal més o menys poemàtica, que és d'on ja ens pensàvem tornar. És lloable que els nostres literats efectuïen tal desplaçament amb tota la cautela: així, és cec qui no vegi l'evolució en els assaigs novel·listics, per a no esmentar sinó autors de la generació postmaragalliana, de la generació mancada de novella, d'Eudald Duran en primer lloc, a qui la mort impedí d'ésser el mestre reconegut, però els papers inèdits del qual són una formidable lliçó indirecta als incauts improvisadors de novel·les; en els de Carles Soldevila, de Martínez Ferrando, d'Alexandre Plana, de Puig i Ferrer, de Roig Raventós, de Josep Pla: tots ells representant aspectes diversos en una direcció de conjunt. I, divers de tots ells, el Carner recent de les *Bonhomies*; el qual fa adonar més que, en la por a la novella, no solament hi ha el recel de tota girada de front, sinó també, en el fons, la sensació d'un buit no pas ràpidament emplenable: el buit d'experiència moral.

II

EN JUSTIFICACIÓ DE LA POR

La novella — com tampoc el teatre — no pot ésser un gènere de solitaris; no sols en el sentit que hagi de comptar amb una societat gentil per a fer-li de públic, sinó més, perquè necessita la saturació d'una certa gentilesa per a florir; és a dir, per a florir no esporàdicament, no per un exabrupte genial, sinó amb una potència de continuïtat que li doni categoria de fet normal dins una literatura. Segons la xènia famosa, hi ha llengües tan treballades, que donen als poetes els versos mig fets. Hi ha també societats d'una cultura moral tan viva, tan pregona, tan congenial, que el novel·lista hi neix mig format. Diem el novel·lista, no les novel·les: nosaltres som dels que creiem la gallina anterior als ous; i dels que no creiem en cap posta sense esforç.

Com en dir "cultura moral", no entenem precisament claredat sobre les vies que menen l'home d'allò que en ell és menys bo a allò que és millor; sinó menys que això, però alguna cosa que és prèvia, indispensable a la tal claredat: un coneixement de l'home, fundat — rabelaisianament anàvem a dir "confitat" — en l'amor a l'home; disposar, en suma, d'un sistema ini-

cial de fórmules amanoses, i que siguin d'una indefinidament fecunda aplicabilitat al cas concret, sobre l'ésser moral de l'home, sobre la conducta i el seu finíssim, proteic rodatge de motius.

Malgrat Croce, els gèneres literaris existeixen; el que ha desaparegut són les fronteres traçades pels preceptistes dogmàtics, i entre gènere i gènere no és que ara hi hagi, ans sempre hi ha hagut, una vasta zona de trànsit, graduada fins a ésser neutra. Però situant-nos en el centre mateix del gènere, allà on trobem Stendhal, Dickens, Dostoievski, Zola, Hardy, Proust, tota novel·la ens presenta l'evolució d'un cor al llarg de la d'uns altres cors, en mútua i indefugible influència; tot l'interès i tot l'estudi són posats en aquesta evolució, de la qual els fets, interns o externs, no són sinó l'exponent. Un joc concomitant de psicologies en moviment, doncs; un petit món d'ànimes concretes, que reflecteix, en artística summa, un món més vast, però també concret: és a dir, d'una època i d'un país determinats.

Pensi's ara, la novel·la francesa i l'anglesa, veritable doble soca del gènere, amb arrels i branques nombroses, com han nascut, de què s'han nodrit, sobretot com han durat, sense minva, fins avui. L'ambient entorn de l'una i de l'altra ha estat una densa cultura moral; l'esperit de l'una i de l'altra, l'interès per l'home, l'amor a l'home. Un interès que evoluciona sempre novament

de fora cap a dins, dels costums cap a llur sentit i llurs raons pregones. Ni l'una ni l'altra no foren imaginables sense l'humanisme. Sense Rabelais, i més especialment sense Montaigne, que fan el pont entre els humanistes i el gran públic, no semblaria gaire possible la curiositat, tota intel·lectual, per l'home, dels mundans del segle XVII, d'on surt la primera novel·la moderna, *La Princesa de Clèves*; curiositat alerta fins avui, que, a més d'una gran novel·la psicològica, ha donat a França tota una tradició de psicologia científica, i ha creat com un gust de l'anàlisi dins l'ambient social: l'experiència dels homes, formulada en frases justes, es troba fins i tot en les memòries del snob, en l'article del politiquet, en l'adust report del generalàs (1). A Anglaterra, en canvi, l'humanisme s'orientà, com en tot el Nord, cap al perfeccionament religiós i moral; ha estat un humanisme cristià, que ha tingut per centre els llibres sants. "En la familiaritat amb la Bíblia — ha escrit Arnold Bennett — consisteix el secret de la grandesa d'Anglaterra". A tota la literatura anglesa és aplicable allò que Coleridge digué dels personatges de Shakespeare: es manté "in the high road of life",

(1) No sabem si aquestes afirmacions nostres produïren un cert estupor, ni volem saber-ho, perquè ens avergonyiria. No es tracta, en efecte, de descobertes personals, sinó de coses molt sabudes. Així, per exemple, poc temps després llegíem en una conversa de Frederic Lefèvre amb el novel·lista J. de Lacretelle: «Sí, un fet-dívers retallat d'un diari i adaptat a una màxima de Rochefoucauld, vet ací un excel·lent punt de partença per a una novel·la».

en el camí ral de la vida; apreua els valors humans segons els patrons més elevats, com per una habitud de considerar homes i pobles què són i què fan amb Déu i sense Déu. D'ací ve, no hi ha dubte, per exemple l'amplària de perspectives morals que pren a Anglaterra, des de Defoe a Rider Haggard i àdhuc un anglès d'adopció com Conrad, la novella d'aventures, o la transcendència paradoxal de la gran novella humorística.

Pensi's així mateix en la novella russa, precoç i enorme fillola de les novel·les francesa i anglesa, i també, a través de Gògol, del *Don Quixot*. D'elles (com elles ja havien fet, a llur torn, de la novel·lística italiana i espanyola) duu a terme tendències a penes iniciades, manlleua procediments, adapta matèries, adopta punts de vista; però l'esperit que l'informa, de *L'Abric* de Gògol ençà, és tot de simpatia a l'home, de dolor per tots els dolors humans *concrets*, de mística pietat per l'home, que esdevé redemptorisme religiós, social, polític, omplint la novella de violentes intencions extraartístiques, de protestes i de prèdiques. Per a suplir la deficiència de cultura humanística ha bastat, i ha sobrat, doncs, al rus, "aquella ingenuïtat de l'infant, — traduïm paraules de Maragall — i aquell agut sentit moral, que l'arriba a fer el màrtir de la seva pròpia consciència".

Ara; ¿i a casa nostra? Els nostres escriptors, presos

collectivament, ¿amb què poden comptar, inicialment, per a la creació de la novel·la que hom els demana? Qui pensant en Catalunya rellegeixi allò que hem suggerit més amunt, creiem que no gosarà gaire respondre: no es sentirà, sens dubte, amb dret al pessimisme, però menys encara a la impaciència. Un esforç seriós, coordinat, humil amb ímpetu, per les humanitats, en llur més complet sentit, que és el literal, ha començat tot just; cal, doncs, un llarg temps, perquè una atmosfera d'humanisme envolti i impregni el cos social. ¿I en l'ànima col·lectiva? Entre la suma d'instints heretats i més o menys arbitrats, ¿què hi trobem, mentrestant? ¿Per ventura aquell interès, o aquella curiositat, o tan sols aquell amor per l'home en si; aquella passió per tot allò que és humà, nostre o dels altres, tota intel·lectual com hem vist a França, o tota moral com hem vist a Anglaterra, o tota mística com a Rússia? No és, certament, una qüestió liquidable en un recó d'article; però gosariem respondre—i voldríem poder ésser contradits—que un tal interès simpatètic per l'home, avui, a Catalunya, *collectivament, culturalment, socialment*—és a dir, *fent atmosfera*—no existeix. Cadascú estableix entre ell i els altres una zona estèril de malfiança, vici típicament servil. Aquesta malfiança és a la base d'aquell anarquisme, ingènit en cada català, que Maragall descobrí, i és la mateixa ànima del parodisme i el rebentisme que el gran poeta plorà en els cata-

lans, com d'algunes degeneracions del seny i de la divina ironia que J. M. Junoy ha denunciat ara darre-rament; incapacita per al cultiu de l'amistat i del diàleg, que Xenius, amb més raó que dret, enyorava un dia; i entra, ben segur, en aquell criticisme de l'ideal, que *L'Home del qual es parla* (i, diguem-ho entre parèntesis, del qual no s'ha parlat prou) veié en la seva generació, ell que s'havia avesat "a viure d'ell i per ell", viciament que "el separava dels altres".

Un altre indicatiu eloqüent d'aquesta manca d'interès pels homes, és l'intent d'explicació que hem sentit—no recordem, però, que l'hàgim llegit—de l'absència de novella catalana: això és, que la nostra gent, que la nostra societat, no forneixen matèria per als novel·listes. Qualsevol assaig una mica profund sobre l'essència de la novella, suggeriria immediatament que tal explicació és nèciament monstruosa. O per un altre camí: ¿qui negarà que una bella majoria de les ànimes i de les accions tractades avui pels novel·listes d'altres països, podrien ésser, mutatis mutandis, ànimes i accions de la nostra Catalunya? Però aquesta malfeança envers la mateixa matèria novel·lable per disposar, pot així mateix venir, i amb això cloem el cercle d'aquest examen, d'un viciament dels nostres narradors, els quals han hagut de passar i esgotar el període èpic, o sigui el de reproduir l'espectacle extern dels homes: fotogràficament o poèticament, tant se val

encara que no sigui igual; i més, damanant sovint a aquest espectacle que sigui fort, sotragador, bé per la seva ridícula, bé pel seu pintoresc, bé per la seva brutalitat, bé per la seva mera excepcionalitat. Així, no es pot dir que la novel·la catalana no ha començat, sinó que ha finit un període preparatori d'ella, el dels narradors — alguns de qualitat genial com Ruyra — el període dels que *només alludeixen*, com ve a definir Ortega i Gasset, i s'ha d'obrir el de la veritable novel·la moderna, el dels creadors i presentadors de realitats psicològiques imaginàries.

Hi ha por; però també hi ha símptomes que s'hi va; és a dir, obres, els autors de les quals (n'hem esmentat alguns) tenen consciència del que exigeix al seu entorn i dins seu una novel·la, i per això ara com ara mesuren honestament llur embranzida. S'hi va també per altres camins; per exemple el del pretext moralitzant, com les "bonhomies" de Josep Carner, imbuïdes d'un inefable i autèntic humorisme que és tota una garantia; però, quant a la novel·la, són obra de trànsit, com ho demostra que hi siguin donats, dels processos psíquics, més els signes exteriors que no pas llur visió en si, més els resultats plàstics que no pas llur anàlisi.

* * *

El nostre mot final sigui per a aquells que posin llur optimisme en la suficiència—altre vici servil—i no en

una fe vestida de paciència i armada d'esforç. No clogui hom els ulls a això: que de tots els gèneres literaris, més encara que no pas el teatre, condicionat pel seu extrem sintetisme, la novella és aquell en les formes i el contingut del qual cada període, cada segle, més totalment s'ha volgut reflectir; al qual, per tant, més ha exigít. Segurament tenim més, molt més, del que hauria fet excellents novel·listes al segle XVI; ara, és d'una claredat lapalissiana, que sense les causes que impediren la continuació evolutiva de la nostra novel·la, tant *al dia* del segle XV, ara, en el segle XX, tindriem més o menys novella del segle XX. Resta la possibilitat del geni; ja hem convingut, però, que no s'hi pot especular. Resta, en fi, el recurs del colgat: fer arrelar, en sòl catalanesc, una branca d'una novel·lística estrangera, fins a la seva independència. Es el camí més curt, en certa manera l'únic; però amb totes les dificultats d'una creació, si es vol pervenir a una independència viva, fructosa, nodrida de substàncies realment catalanes. Altrament, no fóra el tracte.

1925.

EN RAMON MUNTANER, HOME D'IMPERI

Al Dr. A. Rubió i Lluch, en homenatge

Gervinus, examinant la *Crònica* d'En Muntaner amb la mirada unificadora d'un historiador, hi veié — almenys en la seva primera part — una subcorrent intenció apologètica. El crèdit internacional dels catalans no era massa elevat, i En Muntaner així hauria sortit a l'encontre de menyspreus i àdhuc calúmnies per l'estil de les que trobem inequívocament reflectides, per exemple, en la crònica del güelf Villani. De fet, però, el que dins l'obra d'En Muntaner pugui haver-hi d'apologia, no hi és en esperit difús, és a dir, per motivació inicial, ans, quan més, a propòsit de casos concrets, explícitament i de passada.

En Muntaner era tot el contrari d'un home capaç d'emprendre's el joc dialèctic d'analitzar acusacions definides i rebatre-les punt per punt, argument per argument. Encarnà l'entusiasme d'una nació que ascendia a protagonista i sentí — la seva força és d'haver-ho sentit més que no pas sabut — que una vitalitat sobre eixida ha de topar amb altres vitalitats, i que un im-

peri no es forma sense molestar més o menys delicadament els veïns. "Has tengudes moltes senyories, axí en mar com en terra, hon pogres hauer més de mal feyt, que no has", ve a dir-se ell mateix en el seu somni. En Muntaner hauria escrit la seva pàgina sens dubte més saborosa, si, amb un cop d'ull segles avall, hagués pogut veure els seus néts practicant una perfecta aptitud per a molestar individualment, però oblidats de tota llur capacitat de molèstia colectiva; i, coronant el somni dels més enèrgics, un reconet a mida en una lliberal i per tant pacífica Arcàdia de les nacions.

Havent viscut i combatut tant en tota la perifèria de la influència catalana, En Muntaner podia saber com reacciona hom sota les molèsties d'una expansió nacional; però, enfeinat actor, si de cas no s'atura a esperar floretes de l'enemic ni a veure el descrèdit sinó en bloc, com a concepte general, i hi oposa un bloc de fets, és a dir, d'èxits, referint-los a un parell de conceptes més generals encara, que aprofita, amb un ingenu abús, per a l'explicació de la fortuna catalana.

Diem ingenu, però el mot no ho cobreix tot; fosa amb la ingenuïtat, hi ha en En Muntaner una ironia, a estones una garneueria i tot, la qual li ve d'ésser un gran coneixedor dels homes. Ara, que és un coneixedor empíric, sense res de psicòleg ni de moralista; els ha freqüentats, n'ha sofert o li han guanyat l'admiració,

però no els preveu ni els jutja per principis generals i desinteressats. Quan més, els contrasta amb els seus patrons cristians, o millor amb els seus tipus dels poemes cavallerescos, i satisfà la seva fam d'hipèrboles en semblar-li que hi coincideixen: així en el judici de Pere II, en qui el gran cavaller no li deixa veure el gran diplomàtic; com, altrament, en el de Carles d'Anjou, l'energia cavalleresca i l'activa astúcia del qual arriben a captivar-lo a part de la condició d'enemic. O, més de grat, segueix els homes d'acció a acció, i exulta en trobar-los una conseqüència d'acabament, d'èxits; és impressionant, en aquest sentit, la semblança de Roger de Flor, tota accions; com són commovedores la mitja dotzena de línies (c. CXXVIII) de la caracterització de Guillem de Galceran: tota una vida activa concebuda en cicle i en unitat. En canvi, no estalvia els somriures mofetes si descobreix desproporció de fet a fet, de mitjans a resultats; llavors En Muntaner remata l'adversari amb un cop d'ironia: "e nols calech esperar rerasaga que darrera haguessen lexada, quen parays los hagren tots tramesos les gents del rey Darago". Així clou la seva narració del desastre francès de Panissars; en altres mots: l'acció espiritual de les butlles no ha fallit, perquè no podia fallir; però la croada contra Pere II en terra catalana ha acabat malament, perquè era contra dret: en la seva ironia, el bon gibelí ha trobat un desllorigador senzill al conflicte entre la seva

pietat i el seu patriotisme per l'una banda, i el seu catolicisme romà per l'altra.

Això ens mena al mateix centre d'intenció de la *Crònica*. En Muntaner no és un historiador, sinó un registrador de grans fets dels quals ha estat espectador; però haver-ne estat alhora actor li dóna una joia i un orgull dels records que el posen entre els cronistes més apassionats i personals, és a dir, entre els més poètics. Potser la visió de Xilulla és tan sols un recurs literari de fonts rastrejables no difícilment; però la seva explicació psicològica és més simple. Havia de fingir-li somnis nocturns, allò que despert li donava tant de turment: la plenitud de la memòria, i la convicció d'ésser sol a posseir aquells records amb la mateixa vivent claredat i la mateixa consciència de llur meravella. El seu primer impuls és, doncs, èpic; la seva intenció original s'esgota en el pur plaer de contar. "Muntaner — comença per dir-li el prohoms vell de la visió — lleua sus e pensa de fer un libre de les grans marauelles que has vistes". Això és una mena de "Conta, Musa", capgirat; no "Conta, Musa, perquè tu sola pots contar i jo sols puc ésser el teu portantveu"; sinó, com diu el mateix ancià poc més avall: "a Deus plau que tu recomptes aquestes aventures e marauelles; car altre no es huy al mon viu, qui ho pogués axi ab veritat dir". Sota una cristiana humilitat, hi ha un exclusivisme deliciosament immodest. Home d'imperi, En Muntaner

ni com a testimoni és dels que es pleguen de braços i deixen per als altres la feina que els pertoca. Tot el llibre manté, començant per l'estil, el to personal; va de fe a fe, de cor a cor ("vajaus lo cor..." exhorta sovint els seus oients), però excitant, provocant, per a dir-ho així, amb la delícia i la meravella sensible de l'espectacle. Qui ha escrit, per exemple (c. CXCI): "[Los almugauers] van trocejar llances e esbudellar caualls, que axi mateix anaueu entre ells, com si anassen per un jardí", ha recixit en la més bella suma que pugui donar-se de joia verbal, de plasticitat, d'entusiasme per l'acció i d'ironia, de la millor ironia, que és la filla de la fortalesa i de l'èxit serè.

Ara, En Muntaner sollicita el cor de l'oient perquè, en rigor, com a home d'imperi, ell mateix és home de col·laboració. No és el mercenari de Xenofont, aventurer per manca d'un ideal nacional que ajunti i acarri energies, i combatent per un sou i, quan no, per primaris afectes personals, el més generós dels quals és l'honor del nom col·lectiu; En Muntaner sent dins seu l'ànima del seu poble, i en l'acció seva l'esforç dels altres nascuts sobre la mateixa gloriosa terra i sotmesos al mateix casal: no casal de reis de qui s'espera tímidament protecció, ans a qui s'exigeix guiatge dreturer, com a companys dels vassalls i dipositaris condicionats de la llibertat i la lleialtat de tots. Per això el dinastisme se li fon naturalment amb el patriotisme.

Seguint-lo pels quatre cantons de l'Imperi català, a cada moment ens sembla sentir-li dir, en una imitació "avant la lettre" del vers famós de Browning: "Ací i ací, Catalunya m'ha ajudat; ¿com puc jo ajudar Catalunya?" — baldament ell, en comptes de Catalunya potser hauria dit "casal d'Aragó".

Aquest patriotisme intens limita la motivació personal, poètica, de la *Crònica* tot just ha acabat d'expressar-la: la narració serà feta també per motius sobrepersonals, a la glòria de Déu i del casal d'Aragó; i les accions referides esdevindran una lliçó per als prínceps d'aquest casal, en tant que l'èxit no hauria estat possible sense l'ajut de Déu. Del fet de l'èxit En Muntaner dedueix, doncs, l'existència del favor diví; però clou viciosament el cercle, i en la pràctica, persuadit que la gràcia de Déu és amb el casal d'Aragó i amb els catalans, la motivació de les accions a emprendre és senzilla, tranquil·la, perquè l'única condició per a seguir comptant-hi és la de la dretura, que per a ell ve a voler dir convicció dels seus drets. És molt difícil, des d'aleshores, que En Muntaner es preocupi mai de destriar una acció en els seus elements morals; els homes com ell no motiven al moment, obeeixen a una direcció presa, a un parell de principis molt vastament aplicables, acceptats d'un cop implícitament com a bons, que no cal revisar i corregir a cada conjuntura: són els anti-Hàmlets, els veritables homes d'imperi.

els que no posen pròlegs justificatius a llurs accions, sinó, en tot cas, epílegs. Llur pacte amb Déu és tan sumari i tan clar com, per la seva banda, llur pacte amb el rei: és un donar i un prendre a base de condicions sobre les quals no són possibles equívocs; però el lligam mutu n'és tant més fort. Gràcia divina i lleialtat al rei han esdevingut, així, una mena de propietat personal, si no de lliure ús, arrelada en la llibertat. Un Muntaner no diria mai com Bernier, el vassall de Raul de Cambrai: "Raul és més fals que Judes, però és el meu senyor", sinó: "Tal, és el meu senyor perquè no és fals"; més ben dit, recitaria el seu cèlebre elogi del cap. XX; i tothom li respondria, en aquest cas sí com a Bernier: "En Muntaner té raó". Ni cal tampoc que objectivament sigui així: basta que ells així ho vegin, baldament sigui per suggestió passional; no es paren a confrontar llur manera de veure amb la realitat objectiva: tenen una base de justa motivació per a llur activitat, i això ja els és suficient. D'altra manera, En Muntaner no es podria mantenir en la seva actitud gibelina: quan l'acció del Papat no s'adapta al seu concepte de la dretura, li caldria apellar a tots els principis considerats per fe com intangibles per a no renegar-ne francament; però s'ho resol d'una manera més expeditiva, fent una acceptació teòrica de la necessitat d'obediència a la Santa Seu, i dirigint llavors tranquil·lament la seva acció per la banda on el duen motiva-

cions anades a cercar més amunt: en la gràcia de Déu i en el seu concepte instintiu, absolut, de la dretura. Sense això, no fóra plenament simpàtica la ironia de què hem parlat més amunt; i menys aquell triple picament d'ullet amb què s'esquiva de pronunciar-se en el plet entre Roma i Frederic II, tot disposant-se, mentrestant, a defensar la tempestejada herència dels Hohenstaufen; perquè, en suma, és una ironia filla d'una superioritat reconeguda pròpia només a mitges: l'altra meitat és de Déu.

Dels escadussers parèntesis piadosos d'En Muntaner sobre els fets, no se'n podria extreure gaire una doctrina, que raonablement es tingués, de l'acció de la Providència en la història. Però sí una experiència del que hi ha, per als pobles, de primer impuls cap a l'imperialisme, en la convicció d'elecció: la comparança amb Anglaterra s'oferiria tota sola des del començament. Però, si estem segurs, i mig esverats, d'haver-nos arriscat més enllà dels límits de la crítica literària, no saltarem, ben cert, la tanca del magnífic domini dels historiadors.

J. M. MARQUES-PUIG

Els déus no són prou generosos per a concedir la ingenuïtat ni la serenitat a qui no creu en ells, i menys encara al malfiat d'ell mateix. Per això n'ha vist potser tan nu el seu art la nostra època, escèptica als mites, però tafanera, lacerada, però apallada, malcontenta del que té i llamenca del que no pot abastar, immodesta i relativista.

Cal renunciar d'antuvi a l'ingenu, cal haver-se purificat en els àcids de totes les dispersions contradictòries, cal, sobretot, retre culte als déus bells, per a tenir-los benignes, i perquè a la fi cada expressió i cada obra rendeixin, per una llei pròpia i per un acte simple, tota la passió llur en l'instant — i això és la ingenuïtat; i perquè restin alhora iguals, felices en llur forma profunda, sense revolta de la significació que, essent vida, tendeix a irradiar i a esvair-se: en certesa d'eternitat, en fi — i la serenitat és això.

Tota la producció de Marquès Puig ens sembla fidel, més, joiosament resignada, diríem, a aquests principis; per això és tota ella convicció, però ensems penitència, i tota ella crisis, provocades lliurement en vista

d'una eliminació o d'una adquisició — premiada però cadascuna amb la naixença d'alguna síntesi perfecta.

* * *

En l'art de Marquès-Puig els objectes han estat sempre definits fins a l'últim esforç, fins a l'última precisió. Han valgut per ells mateixos i per llur formal relació entre ells, mai com a símbols. Quan no n'ha donat llur totalitat plàstica, ha abstret l'esquema lineal de llur gràcia; però mai no ha dissimulat l'objecte darrera l'enlluernament de la llum o darrera una intenció. A l'exactesa d'impressió o d'expressió, ha preferit l'exactesa de límits, per la qual afirmada límpidament dins l'espai la unitat de l'objecte, aquest s'executa en el seu valor plàstic, part per part en jerarquia.

En algunes pintures on Marquès-Puig ha volgut insistir especialment en aquest rigor, sembla haver-hi llavors un conflicte entre la corporeïtat i el contorn: aquest fa l'efecte de resistir a una rebel·lió d'aquella, a una mena de violència de dins que fa pujar els volums cap a un predomini determinat a ésser absolut, a riscs, gosariem dir per entendre'ns, de vessar-se: talment una vela sofreix el magnífic inflament de la sina. Però triomfant-ne. El traç, tot essent rigorós, és flexible: tiva sense rompre's, ondula amplament o gira en angles sobtats, i el sobrant de força és feta escolar, feta cansar, per a dir-ho així, en un estirament o un reple-

gament del gest: uns braços que s'aparten o que àdhuc fugen del tronc en silueta una mica convulsa, fins a resoldre's en el delta vivent dels dits; un cos que es concentra, recollint en ell mateix les seves línies agitats. És típica del que diem *La Galeria*; el joc esdevé virtuosisme — un virtuosisme de dansa — i el triomf de la línia una pura estilització, per exemple en les il·lustracions del *Septenari de Maig*. Però sense aquesta crisi afrontada amb coratge, i àdhuc deliberadament exacerbada — amb quina cruessa, en efecte, amb quina tossuderia, en *La Figura* el pintor retalla i recalca els contorns, arreconant a zones més estretes l'expansió dels volums! — sense aquesta crisi, doncs, no hauria estat possible la gràcia que revesteix les formes, en activitat o en repòs, en *La noia del càntir*, o en *La noia de la rosa*, o en *La negra*; o el resultat decoratiu a què arriba l'entrellaçament dels contorns animats en *Eco* o, més endavant, en *Estiu*.

Gràcia i ponderació decorativa que, amb la claredat lineal, Marquès-Puig ja no desterra més de la seva pintura, un cop les ha fetes obedients a la seva tècnica.

Per aconseguir-ho, però, el nostre pintor sabé — ja ho hem insinuat — prescindir ascèticament d'una part de la seva habilitat: la de colorista. En les seves primeres exposicions, costava de creure que el mateix que amb una tal mena d'acarnissament de tendresa havia perseguit i fos a punta de pinzell la infinita ma-

tisació ambrina, daurada i rosada d'una pell nua, ella mateixa claror i atmosfera seva, sigués el mateix dels foscos tons verdosos, terrosos, grisos, que s'estenen units, opacs, rexupats, de l'una vora a l'altra d'una forma. Els tons eren allí per diferenciar una superfície o per acusar, amb llur tosca gradació relativa, els relleus; però no per a res més. El color era una qualitat més de l'objecte, intrínseca d'ell, però hi era com en abstracte, indiferent a la llum, immutable per tant sota la seva carícia. En una segona etapa, aquests tons de sobte s'avivaren, de vegades fins a l'estridència: cadmis, cobalts, morats, carmins, merament coordinats, volgudament estranys a tota idea de conjunt, però ja no indiferents, sinó hostils a la llum: aquesta intentada d'ajeure-s'hi, i és repel·lida com per un metall impene-trable. Es mostra típicament aquest altre conflicte — el de les superfícies i la llum — en *La Noia de Ciutat*, i en *La Noia de poble*; també en algun retrat i en *La Figuera* i en *Estiu*.

Ara, en aquestes dues darreres grans pintures, la llum sembla haver canviat de tàctica, i emprendre una invasió des del paisatge del fons: talment una aurora que puja. El primer terme hi oposa la seva silueta, estrictament retallada; en *Estiu* ja s'inicia un envoltament, resisteix encara, amb no sé quina enigmàtica complaença, pel cadmi de la roba. En *Repòs* vora les atzavares, però, la llum ja omple l'aire, ja banya els

objectes, ja dóna tota la qualitat a les matèries i fa reaccionar els uns vora els altres els colors, que s'irisen un xic sobre les línies, en altre temps tan enèrgiques; i es fa un maridatge entre ella i aquella clor interior de les carns, manifestada per transparència, de què parlàvem, fins a la realització de trossos de pintura tan pura com la de la testa de la noia del mig. Amb *Repòs*, un cercle sembla cloure's tornant als aspectes essencials de la *Dona adormida* de la primera exposició; però no en va Marquès-Puig ha fet una volta que la seva habilitat hauria pogut des del principi temptar-lo a estalviar-se. Hi ha tornat més savi, més concenedor dels objectes, més segur de cadascun dels seus mitjans; sobretot, més lliure, perquè la seva tècnica s'ha simplificat, i es confia a una fuga creixent de pinzellada — així en les darreres natures mortes — que alguna vegada sembla posar-lo dins l'òrbita d'aquell impressionisme de què tan allunyat era.

* * *

Algú ha qualificat d'angèlica la seguretat de Marquès-Puig en la seva pintura, i d'endiablada la complicació de la seva sensibilitat. Però és més aviat en aquella aptitud per a la confiada contradicció de les pròpies tendències i àdhuc de la pròpia habilitat, que nosaltres veuríem, si de cas, alguna cosa, si no de diabòlic, d'endiablat almenys; i en la seva sensibilitat alguna

cosa d'angèlic. Però tant l'un mot com l'altre són desgraciats i cal deixar-los córrer. Deia de la poesia el vell Aristòtil, que és cosa o d'esperits ben dotats, o d'esperits folls; és a dir, aquells per a adaptar-se a l'objecte, i aquests per a entusiasmar-se, per a confondre's amb l'objecte. (¿No ve a parar això a la distinció nietzscheana entre apollinis i dionisiacs?) Que Marquès-Puig és de la nissaga dels primers, la seva pintura ho prova, tota ella veritat objectiva — veritat de fenomen i d'idea, — però veritat definida, formulada. Aquest artista no vol sinó tornar als objectes allò que ells oferien a la seva sensibilitat pictòrica; és a dir, no vol fer estil: només els persuadeix d'avenir-se a un ordre i a una calma perquè puguin aparèixer en llur màxima bellesa (ja hem vist a costa de quina lluita sovint); i llavors exhaureix tota la seva passió en l'esforç tècnic per a mostrar-los-hi.

Ara, d'aquesta humilitat, d'aquest joiós asserviment a la bellesa del món, fa temps que se'n diu classicisme. I els déus col·laboren en l'obra donant-li part de llur juvenesa perpètuament fluent; fent-la, doncs, ingènua i serena. La qual cosa, traduïda al pobre llenguatge dels "homes que viuen de pa", també vol dir: sempre a punt per a l'èxit.

1926.

SOCRATES DAVANT DELS JUTGES

Al Rnd. P. M. d'E.

En una concepció optimista — és a dir, en una visió de conjunt — del món i del drama humà, tot deure intensament sentit en el mateix centre de consciència dels propis valors, ha d'esdevenir per força una missió, una missió indefugible i directament referida a la causa primera. Tot detall és trist si es considera en ell mateix, perquè només se'n veurà la servitud: d'on la tristesa, revoltada o dissimulada, que rosega el solitari moral, el malfiat d'ell o dels altres, el que en la gran cooperació, en suma, es té a part com un detall després. Però l'home que ha adherit tota la seva llibertat a la idea de la seva missió, com entorn d'un aix de forces, no podrà sostreure'n res sense sentir la inquietud d'un desordre, sense témer un desastre; en una consciència molt afinada, la mera noció del desviament provoca ja una reacció defensiva, crea una antinoció clara, talment una veu que repta o que deté: si la raó del que Claudel n'ha dit profundament la *co-naixença* de cadascú, era sentida com rebuda de Déu mateix, ¿aquesta veu concomitant de tota crisi no fóra també sentida com alguna cosa de diví?

L'actitud de Sòcrates davant dels jutges — tal com ens la presenta, "més veritat que la veritat mateixa", Plató en la seva *Apologia*, — ens sembla explicable a la base, partint d'aquestes idees. No fa la defensa d'ell mateix en tant que just, sinó en tant que obedient a una missió. Això no pot ésser sense una mena de desdoblament: l'un Sòcrates, el dèmota inscrit, el ciutadà corpori i d'unes relacions determinades, el Sòcrates que coneixen els jutges, és mostrat i a cada moment destruït en favor d'un altre Sòcrates, "present d'un déu a la Ciutat", d'un Sòcrates que és la vera realitat d'ell mateix. Un tal desdoblament és massa súbit perquè els jutges puguin assistir-hi sense escàndol; però Sòcrates, per la seva banda, està massa ferm en la unitat del seu ésser moral, és a dir, en la seva justícia, perquè pugui assistir a la sorpresa dels seus jutges sense ironia — avui diríem, potser, sense humor. Fa, per ell mateix, la tasca d'un anti-Aristòfanes: la comèdia — divina comèdia! — d'esvair núvols d'aparença, d'opinió, de rialla fàcil, per tal de deixar veure, gairebé en apoteosi, una vida que és tota ella realitat de vocació i de fets, i un somriure transcendental.

Fora de Jesús, en efecte, els homes no han tingut un mestre de realitats tan apassionat, i que per l'amor d'una personalitat tan plena i atractiva hagi fet sentir dolcíssima la fonamental intransigència. Però Jesús no tenia defensa davant dels seus jutges, i menys da-

vant de Pilat: aquest està en el pla del Cèsar, i ell en el pla de Déu; és testimoni de la Veritat, però Veritat ell mateix. La referència havia de fer al procurador imperial l'efecte d'un cercle viciós: massa bon polític per a esquinçar-se les vestidures, arronça les espatlles; i massa estricte representant de potència protectora per a donar als jueus allò que realment fos dels jueus, els torna l'aparença pertorbadora d'un pretendent nacionalista que serà penjat en la creu de l'esclau.

Sòcrates, en canvi, ha exercit el seu mestratge en el pla polític: l'escola on ha ensenyat i on ha après són "els homes de la Ciutat". No hauria tingut apologia davant dels Trenta i llurs fucters d'ocupació; però la té davant del Poble constituït en tribunal. No solament la té: no la pot defugir, baldament sap que va a perdre. Ell que tota la vida s'ha esforçat per a tornar cadascú a la realitat de si mateix i al seu lloc adequat dins la cooperació civil, però que no ha fet política perquè almenys algú restés a la guàrdia dels eterns conceptes, de les grans realitats — el seu deixeble màxim hauria dit les Idees — de la Justícia i del Dret, ara ha de respondre davant d'una democràcia escarmentada, conservadora, mesquinament aferrada a les aparences en què li sembla sostenir-se, recelosa, si les hi sotscaven, de trobar-se fent el salt cap a una nova revolució. El problema d'actitud moral que se li ofereix és greu; però el resol des d'antuvi: s'adreça als heliastes anomenant-

los no jutges, sinó simplement atenesos. Es a dir, reconeix a la Ciutat dins la qual s'és articulada la seva actuació, el dret de demanar-li'n comptes; ara, ha rebut la missió de més amunt, i no pot, amb el títol de jutges, legitimar per endavant una votació que pot ésser contrària a la justícia: no pot transigir amb la mera aparença de seure allí escoltant amb facultat per a dispositar després dins les urnes un vot favorable o desfavorable. Jutges *reals* seran només aquells que hauran sentenciat segons justícia, absolent-lo: en favor de la qual absolució, i, més encara, d'un premi, el seu propi vot és el primer; perquè l'acompliment de la seva missió a través de tota una vida de fidelitat a la màxima dèlfica, és ja històrica, i, per tant, alguna cosa de tan objectiu a ell mateix com al tribunal.

Fins a la mort persistirà en aquesta actitud: sotmissió a les Lleis — ¿no hauria dit avui Sòcrates "la pàtria"? — amb les quals l'ha lligat des de la naixença un pacte implícit; però la realitat del que ell ha estat i ha fet en bé dels atenesos el comanda més; i per a fer honor a l'exigència de totes dues realitats, que abracen tota la seva vida, només té la vida. Així podrà fugir i no voldrà: amb el seu cos mortal, pagarà a les Lleis de la Ciutat; amb el seu sacrifici, comprarà l'únic mitjà calculable perquè la Justícia enterbolida per la condemna pugui un dia tornar a resplendir, en la rehabilitació, tota clara, tota pura en la seva realitat,

sense l'ombra ni la minva del dubte que huria pogut deixar-hi un Sòcrates fugitiu.

El drama s'haurà repetit sovint al llarg dels segles: sempre que el just s'haurà trobat sospès entre la llei i la justícia, entre la incomprensió i la missió, entre els valors aparents i els valors reals; la lliçó és perenne. Però cal tenir en compte que la conducta de Sòcrates no hauria estat, sense dubte, la mateixa sota una oligarquia: com ja una vegada, hauria resistit sòlidament sobre el seu deure, sense donar explicacions. Sembla comptar, en el fons, que les democràcies posseeixen si més no una virtut que a les tiranies, si mai els és donada, els ho és sense transcendent eficàcia: la del penediment.

1926.

PAISATGES DE RAFAEL BENET

En un paisatge de Rafael Benet, es fa tot d'una evident, a qui mira, una humana, una cezanniana (1). obstinació de durada; però, alhora, també com un goig en la lluita entre la forma i l'accident extern que pot modificar-ne l'aparença. No hi ha indiferència; si se'n permet el mot, direm: no hi ha estoïcisme, sinó més aviat un amor de l'aventura, un coratge de gustar els extrems, una certa confiada negació de la fatalitat, que donaran preu, tot seguit, al repòs. Per contradir el domini de l'accident, la forma posposa una mica el seu orgull. No resta allí, vertical, pesant, hostil dins el seu contorn, sorruda en l'espera: avança, talment, accident endins, l'envaeix amb una mena de felicitat amorosa, s'expandeix dins una pluja, dins un vent, dins un migdia cru, dins una tarda lila. El pintor sembla haver copsat el paisatge en el punt precís de la misteriosa distensió: quan ja ha cessat de resistir, però quan encara no vibra, quan forma i accident encara no se li han fos en una impressió, agitada de tan plena i fugitiva; l'ull amatent de l'artista ha retingut per a la seva memòria i per a la seva tècnica l'instant únic de com-

(1) Vegi's, a propòsit, J. Rivière, *Études* (Paris, 1924), pàg. 43 i seq.

promís en què el paisatge fa el moviment d'expressar-se, mantenint implícita la represa de la permanència.

Si es vol dit d'un cop, l'instant líric. Pensem en les paraules profundes de Walter Pater: "Tot art aspira a la condició de la música"; és a dir, que forma i matèria—llegeixi's tema, llegeixi's joia o dolor, llegeixi's accident, o fenomen plàstic—facin un sol valor d'expressió. Ni més ençà, ni més enllà: ni cap a la part de la intel·ligència, intransigent en la seva jerarquia, ni cap a l'embriaguesa dionisiaca, on les formes s'apassionen a encalçar-se elles mateixes per destruir-se, i renéixer contínuament canviades, i esvair-se de nou. Es l'instant líric, repetim: l'únic en què són compatibles els termes concret i inefable, ordre i transfiguració. Es ja un tòpic, i si no ho és haurà d'esdevenir-ho, que un paisatge de Rafael Benet té ànima. Però, entengui's bé, no una ànima de préstec, rebuda per la ingerència d'una intenció espectacular o idíl·lica, ni àdhuc d'una forma humana en la qual les del paisatge, convergint-hi en sentit, culminin. Insistim: té ànima, perquè s'expressa bonament, directament, per un acte simple de les seves línies, de les seves masses, de la seva llum, dels seus valors pictòrics, en suma, i això en un instant del seu temps, que és també el nostre. Però nosaltres ne som exclosos: pensant en grec, diríem que una dea va a deixondir-s'hi, temerosa, i alhora curiosa, del risc de tornar-se mortal; però nos-

altres, expectants del drama sagrat, no hi entrem, retinguts per la nostra mateixa contemplació. Fins i tot, quan en aquests paisatges hi ha figures humanes, hi són escadusseres, petites, humiliades al nivell dels altres elements: l'home no hi oposa la seva activitat; ell mateix i la seva obra—un camí que serpenteja, unes feixes que cenyeixen un flanc de coster, una vila encastellada, un fumerol que vacilla aire amunt,—tot s'integra en l'ànima comuna i s'hi iguala. Si hi ha jerarquia suprema, és millor dels arbres: moltes vegades ells flanquegen un ordre, presències magnífiques, immenses esponges verdes que absorbeixen ombres i llums i s'estufen d'una vida infinitament ramificada.

Però, encara que faci paradoxa de dir-ho d'un artista que tan tenaçment ha renovat la seva pròpia tècnica, el pintor d'aquests paisatges resta més aviat també fora amb nosaltres, quasibé espectador, quasibé anònim. Ha cercat la humilitat vera de l'artista, la qual és en l'habilitat que sempre troba el mitjà per a adequar-se, i no pas en la il·luminació, massa ràpida, i també massa hàbil perquè la mà sempre la pugui seguir. Hom li ha dit incorruptible, i des d'aquest punt de vista ens sembla just. En aquesta voluntat de mínima intervenció personal, veuríem la raó profunda de les seva darrera tendència cap a una objectivitat expressiva cada vegada més sòbria; però el calculador de les muntanyes de Mura no pot exiliar-se d'ell ma-

teix a Corbera. El vel, tenuíssim i profund, d'aire, ara s'és fet més dens, més acostat a nosaltres; el color, abans localitzat en correspondències, ara s'ha estès, progressant sobre les superfícies en matisació inextricable, total entitat vivent que s'adapta a cada objecte concret, ens el designa i diria's que llavors se n'esmuny. Però darrera el flotant vel d'aire, la forma dura, sempre corpulenta. La intel·ligència ha fet allí el seu fet; la sensibilitat s'ha posat més ençà, sol·licitant-nos.

Però no volem parlar de l'evolució de Rafael Benet com a paisatgista; sinó solament dir una impressió de paisatges seus, més just, d'una representació general dels seus paisatges, vistos en un ideal punt dolç. No altrament la paraula podria pretendre d'explicar una pintura. Precisar les etapes en què el seu art ha avançat, situar-les en exemples i títols, fóra descompondre aquella representació, i donar voltes entorn d'aquel·l punt dolç, ara atansant-nos-hi, ara allunyant-nos-en, però potser sense mai posseir-lo sota els nostres peus.

1926.

CONTES DE CARLES SOLDEVILA

L'obra d'un contista—com, *mutatis mutandis*, la d'un líric—es justifica d'ésser dispersa, fragmentada a l'atzar de l'anècdota vària, per una unitat d'actitud més encara que per una unitat d'art. En conjunt, ha de tendir a demostrar alguna cosa de l'home: de l'home en gènere, o de l'home d'un determinat clima moral. Ha d'ésser, en aquest sentit, sistemàtica; d'ella, tot, caràcters i fets i estil, ha de poder ésser referit a l'artista, sí, però no tant a unes seves afinitats electives com a una seva elecció deliberada, al servei d'un concepte i d'una intenció centrals.

Per una sola novel·la,—que reeixí, ja es digué, poc més que en un conte amplificat,—Carles Soldevila sembla, cada dia més, circumscriure al conte la seva activitat de narrador. Però, per altra banda, són cada dia més els seus contes que una unitat d'actitud agrupa. Més útil que no pas discutir la moralitat de tal o tal anècdota en vista dels seus possibles efectes, que sempre seran anecdòtics, fóra de meditar la cruel lliçó general a deduir del seu art en aparença tan somrient, tan inhibit, d'una pressió tan lleugera. Josep Pla la posat el dit a la viva llaga. Tota novel·la, ha vingut a

afirmar, és immoral, perquè és immoral la societat que reflecteix. Pensant concretament en *El senyoret Lluís*, tempta de situar la immoralitat en la organització de classes i en la fatalitat de covardies i rancúnies que comporta. Per això corregiríem més cap a l'essència: el que hi ha d'immoral, és el mateix cor humà que tot novel·lista escruta i analitza, no en la seva quietud enganyadora, sinó en la seva agitació: tèrbol, per tant, del solatge de la natura corrupta. La novel·la moderna ha seguit una corba que dels fets externs, tantes vegades noblement emplomallats, ha anat descendint cap als motius i llurs subtils arrels, furtives dins la fosca subconsciència; cap als fets interns, en suma. Per això, si ha romàs en el pla merament de l'home (Proust, Joyce), la immoralitat ha esdevingut cada vegada més desoladora; la redempció única és de fer la terrible exploració de l'abisme des de la llum de les causes primeres (Mauriac, Bernanos). Creiem, així, que tothom — els "happy few" — que vindiqui la responsabilitat de la determinació pròpia, o la guia de la d'altri, començant, doncs, per la clerecia, hauria de llegir les bones novel·les. — I les dolentes i tot, ens replicà vivament algú, que és honor de l'Església catalana.

Cuitem a dir, que no són d'aquests "happy few" els personatges típics de Carles Soldevila. El senyoret Lluís — variant juvenívola del procurador Montoriol de

L'Abandament — és, tot el contrari d'un curiós, un poruc de veritat humana. Pel cantó de la voluntat, la seva divisa podria ésser "anar tirant", però mai que "el risc és bell", mai que "navegar és necessari, no és necessari de viure". No comprèn, no es coneix; no juga fort, ni cap al bé ni cap al mal; no navega: fa de Capità Aranya, si és que la vida no el duu a fer de servil galeot. Dóna satisfacció als seus instints, amb la inconsciència de qui exercita drets feudals heretats. La Júlia li és infinitament superior i en certs aspectes se li oposa: ella té una esma de guiar-se per judicis de justícia; ella potser, qui sap, eleva els seus instints a la categoria de passió; però almenys arrisca, arrisca per ella sola; i, sense esperar, inerta com els senyorets Lluïsos d'aquest món, el cop maquinal d'una Justícia, recordem paraules de Josep Carner, "més aviat metòdica que no pas èpica", li surt a carrera, i arrisca, també per ella sola, el càstig de la solitud i del silenci. Ara, ell no ha comprès res; potser tampoc ella no ho ha comprès tot; però almenys té l'orgull de no endonar-se-li tant de no comprendre ni comprendre's com d'haver arriscat; ell, ni això té: somica, sense ni l'impuls de córrer a saber.

Dues vides, doncs, han lliscat l'una al llarg de l'altra, s'han tocat en un punt d'instint, i s'han esmunyit novament l'una de l'altra, repetim-ho encara, sense haver-se comprès: per tant, sense haver-se fet justícia,

sense haver-se posat ni amor, ni odi, ni tan sols, oh admirable Josep Maria Capdevila, ni tan sols respecte.

Una constatació que podria esdevenir tesi. No cal, no és feina de l'artista de reduir-la-hi, ni tampoc del crític, sinó del moralista. El fet és que, si no totes, les més importants de les breus narracions de Carles Soldevila són experiències múltiples entorn d'aquella mateixa constatació, fetes variant el grau, la qualitat o el reactiu. Potser en cap altre conte no és donada tan crua, tan nua, com en *L'Alarma*; sota el to vaudevillesc, treu el cap, vivaç, el monstre de la malfiança: en deu anys d'ésser dos en una sola carn, aquests esperits no han fet sinó lliscar l'un al llarg de l'altre, pensant "en coses que no tenien cap punt de contacte"; per retrobar-se uns instants, han d'allunyar-se encara més, projectant-se en comú instint de plaer cap a un pla de picant galanteria. Els adolescents de Carles Soldevila són també típics. Ells tenen els instints massa novells per a aturar-se a sentir que són, o que seran, potser incomprensius, potser porucs, potser poc francs amb ells mateixos; ara ells senten en totes llurs fibres fogoses, que són ja incompresos, i posen davant d'ells un baluard de fantasieig, una atmosfera, densa i vaga, d'imaginació: s'estiren en la voluptat de preservar-se, i acumulen, inconscientment, la força per al rampell ara i adés decisiu.

Però la perla del recull presidit pel senyoret Lluís,

creiem que és *La revolució a Piseck*. La constatació alludida hi és més clarament i més completament exposada en una acció simbòlica. El presoner Legouvé es llança al risc, fuig, enyoradís d'una paraula humana entenedora. No la sent ni la sap dir; però troba, fixem-nos-hi bé, una humana curiositat per ell, que ha fet un acte humà d'ajut; s'estableix, per això sol, una comunicació germanívola, trèmula del goig que dos éssers humans es puguin aconsolar, per uns gestos sense mal·fiança, d'uns mateixos dolors i uns mateixos enyors; fins que la barroeria treu el pobre Legouvé de l'òrbita comuna on a penes ha entrat, la barroeria que vol no homes, sinó conceptes i mots fets, convinguts, mediats, uniformes; i l'estranger que només vol entendre i ésser entès i vibrar amb els altres, ha de morir en la màxima injustícia faedora a la seva dignitat profunda, de no saber per què, a mans de gent que en rigor tampoc no sap per què l'occeix.

En aquest conte, Carles Soldevila s'eleva al més autèntic humor: la narració és pastada inefablement de somriures i tendreses i indulgència. Més habitual, però, li és el to d'ironia. Ja notàrem anys enrera, a propòsit de *L'Abrandament*, com, dels seus herois, reserva més que no diu. En calla la gran buidor de consciència. Potser per un càlcul just de les seves forces, no descendeix a l'anàlisi de llurs valors negatives. Centra, a més, la narració, en el personatge moralment

més feble: el més fort resta en segon terme, com una fallida avinentesa de reacció. Així, per exemple, en comptes d'una possible *Cambrera Júlia*, dona un *Senyoret Lluís*; i situa a la superfície dels fets externs, la història d'una gent que, per a dir-ho amb mots d'Edmond Jaloux, "viuen a la superfície d'ells mateixos". El seu estil ha esdevingut també més àgil, més directe, més despullat d'allusions per procediments d'ordre imaginatiu. La ironia de Carles Soldevila triomfa en això: el que en poesia lírica seria la fusió de música verbal i matèria, en els seus contes és un hàbil suggeriment de la inanitat moral dels personatges per una sensació d'estesa nuditat en la narració, la qual avança no per síntesis, sinó per resums, tampoc per anàlisis, sinó per encadenaments ràpids d'indicis.

Quan l'obra del nostre contista farà una massa variada en la seva unitat, de la qual hem assajat de fixar el principi, tindrem una vera "Commèdia" del proteir tipus de senyoret Lluís. Una comèdia que en comptes de riure ens farà plorar. Perquè, en la nostra societat, abunda en una proporció que no li pertany. I més: per una paradoxa sens dubte d'origen servil, quan arriba a una certa edat, pretèn, massa sovint amb èxit, a l'abassegament universal de la ironia i del seny, del capital i de l'autoritat, de la religió i de la cultura, de la crítica de l'heroisme i, fins i tot, de la seva direcció.

1926.

JOSEP PLA

I

L'HUMOR

Per a nosaltres, tota crítica del complex Josep Pla pot partir d'una afirmació tan simple, rotunda i literal com aquesta: és un gran temperament nat d'escriptor. Volem dir, que escriure pot ésser en ell el principi i el fi, el seu goig i la seva temptació; per on moltes vegades — massa vegades, — ennuogat en la delícia d'idees i àdhuc de sentiments fets que en la paraula li arriben, li abandona la seva responsabilitat. Per un mot bell, maliciós o sensible, Josep Pla es vendria l'ànima o l'escrit al diable. Un altre cas de temperament nat podria semblar d'antuvi anàleg: el de l'Esclasans. Tots dos, en efecte, creuen sovint que les idees els bullen, quan només els bullen els mots. Però hi ha en Josep Pla una complicitat, sorneguera i tàcita, de la consciència, un cinisme, en suma, allí on en l'Esclasans és tot il·lusió apassionada. El premi d'aquesta, podem posar-hi les mans al foc, seran, són ja molt sovint, les idees, genuïnes i armades; el seu doble joc, en canvi, pot dur Josep Pla — el veiem adesiara ja entrar-hi, però encara retrocedir-ne — al cul-de-sac de

Francesc Pujols: trobar-se amb la paraula endiablada i prodigiosa, però sola i irresponsable, entre les mans.

Però això és lluny: el temperament de Josep Pla té encara en la seva abundor jovençana, en la seva agilitat pintoresca, en les seves velleïtats líriques, unes reserves de seducció que el fan més perillós per als seus lectors que per a ell mateix. No capim, doncs, com algun crític de principis ha pogut respondre a les provocacions de Josep Pla a aquests principis, destacant batallons de silenci. ¿Es potser la sagrada por a l'altre aspecte de Josep Pla, l'humorista?

En tot cas, el camp sempre restarà d'aquest: a la nostra lògica, als nostres principis, ell oposarà la realitat viva del seu temperament, de la seva qualitat especial, del seu món personal, que és el nostre mateix, però desfet, i recompost amb tot el sistema de valors canviat, allò que era gran esdevingut petit, allò que era petit tornat aclaparadorament gran. ¿Per contrast amb l'infinit, com volia Coleridge? Entenem-nos: si doncs l'infinit pot ésser també la irradiació d'un mot, o uns àcids a l'estòmac, a l'eufòria d'un article ben cobrat. Humorisme és fronterer, ací, de snobisme; però aquest és un fred, interessat, monòton joc mecànic; i en l'humorisme pòpiament humoral, el de literal tradició ben-jonsoniana, hi ha sempre alguna cosa de generosa aventura, d'imprevist ben esperat i ben fruit, d'utilització de la lògica a partir de certs postulats, utilitza-

ció sense exclusivisme, molt liberal, perquè en el fons és escèptica i, sobretot, prescindible: ell s'està segur, a l'altra banda dels seus absurds postulats, que ha presentat com axiomes, mentre nosaltres, part d'ençà, combatriem, segons totes les regles, contra ombres absents.

Una mena tal d'humor disputa, en Josep Pla, la responsabilitat al dàimon de la paraula; però es parteixen la presa per acord més sovint que per lluita. Això, naturalment, augmenta la destrucció "in anima vili". Rarament l'humor passa sense destrucció. Però, per a millor comprendre el nostre Josep Pla, alludirem a un cas de tot en tot oposat: l'humor, paradoxalment constructiu, de Chesterton. Els seus postulats — permeti's-ns, per a comoditat del raonament, d'usar encara el mot — són els articles del credo catòlic: ells el situen en el centre de la unitat del món i de l'home. El joc humorístic en rigor només existeix si es mira des d'un punt de l'esfera ignorant el centre; tot aleshores és sol, desagafat, flotadís: la paradoxa consisteix a mostrar-nos que, entre dos punts donats hi ha, almenys, una relació en tant que units al mateix centre. Tal judici nostre tenia només una aplicació esporàdica; ell li torna, de sobte, una adaptabilitat sistemàtica; les dues coses fa un moment més distants, esdevenen simultànies, pròximes, cobertes per l'exigència d'una mateixa conclusió: quan crèiem poder-ne prendre, i encara si ens venia

bé, una de sola, hem d'emportar-nos-les totes dues o deixar-les totes dues i, per torna, riure de la nostra pròpia confusió.

En canvi, en el cas de Josep Pla, el que essencialment manca és la unitat; i això, pel que d'ell és característic, que és d'haver posat el centre del seu humor no en la intel·ligència, sinó en el sentiment. La intel·ligència, si de cas, hi juga el paper d'instruir, de dirigir, d'aclarir aquest sentiment, elevant-lo a la categoria, més saborosa, de sensibilitat. Fa temps, anomenàrem Josep Pla un diletant dels instints; la fórmula fou considerada per alguns prou feliç per a sentir-nos, encara, en deute d'una explicació. Les semblances trobades entre Josep Pla i Paul Morand, per exemple, no deixen d'ésser justes, perquè són només a la superfície, però ja no en la tendència: hi ha, en Morand, una inquieta recerca de la unitat, com en tants altres esperits d'avui; ara, una recerca no cap al centre, sinó entorn de l'esfera: la seva unitat és la terra, "res més que la terra", i sobre ella la humanitat virolada. Josep Pla, al contrari, fuig de la unitat per egoisme del seu plaer, que és tot en la distensió del pas d'unes sensacions precises i rares a un sentiment ample, vague i benestant, on es comuniquen i fonen. Això sol, també, ja el situa a l'altra banda de món dels russos—per bé que alguna vegada els plagüi. Per a preservar la seva irresponsabilitat ha d'ésser gratuït: quan un rus, o pa-

ga amb pietat o s'ho cobra amb sadisme. Josep Pla és, en suma, no el recercador, sinó, oh dolç Mediterrani! el degustador dels sentiments que li són servits; com ha "llegit tots els llibres", a més, prefereix productes directes, en plena força de la naixença i de la natura. Els vol, ho direm per l'aplicació d'una frase d'ell mateix, "barrejats i manicomials", seguint cadascun la seva òrbita, però no en un ordre tan rigorós que no pugui produir-se un xoc i canviar de sobte tot el sistema. El seu amor del risc, és aquest: el risc de l'espectador, unes llagrimetes o una rialla. Per això han estat una mina per a l'humorisme de Josep Pla, fins ara, les dispeses, les redaccions, els congressos internacionals, les rambles i els ports, les ciutats italianes i els centres de turisme. Obtingut de tot els extrems un gust, la demostració indirecta que resta, és que tot és relatiu; llevat també, després, el gust de contar-ho, i de fer-ho acabar en no-res.

Hem dit "tots els extrems" pensant en Gide. No sabem si ja ha estat fet remarcar, hi ha en Josep Pla, en efecte, un cert gidisme; ara, cuitem a dir-ho, un gidisme fallit des de l'arrel mateixa de la intenció fins a la disposició dels mitjans: des de l'actitud fins a l'estil. Però els elogis que Josep Pla ha fet d'aquell gran escriptor, ens fan l'efecte de traïr una íntima ambició d'assemblar-s'hi. Alguna cosa trobaríem en ell de la "disponibilitat perenne" de Gide, de l'immoralisme

que el fa imparcial, de la voluptat, més encara que de "sentir-se viure", com diu Rivière, de saber *com* es pot viure, d'assajar-se; però Josep Pla en divergeix tot d'una, incapaç de la tremenda serietat de Gide, incapaç del seu acarnisament en l'experimentació diabòlica d'ell mateix i dels altres, incapaç de solitud per amor als problemes humans: del pla de la intel·ligència pura, sense una responsabilitat que vagi més enllà del seu propi joc, els problemes són transportats al pla del sentiment, quan no en el del sentimentalisme o quan no en el de les contalles de "table d'hôte". Parlar d'humor o de *literatura* amb referència a Gide sonaria com una blasfèmia; en canvi, amb referència a Josep Pla, diríem que duu immediatament a la seva comprensió.

Hem assajat d'anar-hi per línies abstractes; precisarem l'assaig per mitjans més concrets.

II

HOMES

L'humorisme de Josep Pla, insistim, no és ni pot ésser una actitud definida, un sistema d'aplicació automàtica; sinó la solució, al moment, sobre el cas concret, a una abundància contradictòria de sentiments dels

dos ordres de la convenció i de l'instint, que se li proposen alhora, cadascun amb la violència de qui va decidit a prendre el domini absolut. Ell deixa, talment, que s'ho facin, amb una aparent inhibició plena de tacte, tota liberal, curiosa de sorpreses; però, en el fons, conspira a favor del sentiment més primari, més feble i més lògic: delicada i rara suma que ell finalment descobreix allà on sigui i que fa vèncer, però sense destruir els altres sentiments. Per això la solució no és al capdavant tal solució, i la destrucció arriba igualment, però llavors és de tots i dels uns pels altres. D'on ve que Josep Pla pugui ésser qualificat, sense contradicció, de tímid i cínic, de tendre i escèptic, d'egoista i generós, de lògic i absurd; és tot això i encara molt més, i no alternativament, sinó en una simultaneïtat que renova a cada moment la seva fórmula. ¿Que això són vanes paraules per a fugir d'estudi? Pensi's en Sterne: aquest és el gran precedent, si no el mestre directe, del millor Josep Pla.

Un temperament fet així ha d'odiar, per força, tot allò que impliqui exactitud: per tant, en primer lloc la ciència, i en literatura el realisme (llegeixi's fotografisme). Aspiro, ve a dir en el seu auto-retrat, a "veure el món com un espectacle incert i llunyà, estrany a la preocupació de l'exactitud". (C. V. p. 257). Per corol·lari, doncs, ha d'ésser també clos a tot dogmatisme i a tota violència. (Bé que en això no es senti prou llatí,

però que no digui, a més, prou mediterrani, perquè el mot comprometria una honrosa afinitat seva amb els grecs). Ha d'ésser, en fi, "amic de la mitja tinta". No és que vagi a la caça d'aquesta mitja tinta, ans, millor encara, la crea: Josep Pla és el gran artista dels tons estridents i bruscos, sabuts fondre en una atmosfera uatada, opaca, suau, de flotacions calmoses i cenyides.

Els seus homes hi són embolcats gradualment, insidiosament, fatalment, com si s'espesseís entorn d'ells un aire fet dels inefables residus de tot allò que no s'és resolt: dels mots que, quan toquen l'estricta precisió on són duts, obren sobtadament tota una altra perspectiva de suggestions—secret estilístic de Josep Pla que l'aparella amb els grans lírics; de les correspondències entre els paisatges i els afectes; de les emanacions, sobretot, de llur pròpia vida oculta. Hi ha en els seus homes—pensem en els més característics: Gervasi, Carrau, Ramon de Montjuïc, Roby—una aspiració precisa, però projectada al lluny de la pròpia imaginació, com un miratge que brilla sobre un fons mat i monòton. Una espècie de "hobby-horse", de tatanet, però en el qual no van muntats, des de dalt explicant-s'ho ingènuament tot, ells mateixos i el món; ans fan una mena d'unitat a la vida i a l'esforç llur, del desig de poder-hi muntar un dia com uns reis. L'aspiració infinita, repetidament fallida i represa, els isola: part de fora, el món continua amb el seu ordre, les seves

jerarquies de valors, les seves convencions i les seves incomprendions; ells, acaben oblidant-ho, sibarites de la derieta. "Quan ens trobem sota la impressió d'un d'aquests miratges, troben que la realitat màgica té una significació més profunda, més lògica i més correcta que la realitat indiferent i mecànica. La realitat màgica és més vital, més agradable — perquè empeteix l'home i li fa veure el món d'una manera més pessimista". (C. V. p. 126).

Aquesta darrera frase llança, creiem, molta llum per a explicar els homes de Josep Pla. D'ell podria dir-se, com de Sterne segons Coleridge, que l'efecte dels seus retrats, de les seves obres, depèn de la presència sentida d'ell mateix, del sentit de la seva pròpia estranyesa. "Hi ha un home sol... i mil boques que canten, ploren, badallen, riuen, neixen i moren", assegura el transparent home jove que escriu al Dr. X (*L. M.* p. 74). No hi ha escapada: aquest home únic és cadascú, els mil possibles de cadascú, esdevinguts objectius en tant que realitzats en la pròpia imaginació o en tant que encarnats en altres homes de destins independents respecte a nosaltres. Aquests altres possibles són, en rigor, els únics que estimem i que no entenem; això, encara que ens hi barallem: en el fons, una simpatia instintiva ens duu sempre a assentir-hi. Josep Pla, quan no és el protagonista de les seves històries, n'és sovint el primer espectador; però també el

primer que s'hi arronça d'espatlles, que se'n va, perplex, amb el cor amanyogat, pessimista, però també amb el singular plaer d'haver viscut, en l'espectacle, una vida més, d'haver-la destruïda i d'haver-la contada. (Exemplar del que diem és la història de Ramon de Montjuïc, a la qual tornarem més avall). Potser trobaríem la raó de la nostra temença que Josep Pla no escriurà mai una novel·la pròpiament dita, en la seva pressa a resumir i esgotar en espectacle i a destruir en humorisme, tota una vida, tot un possible altre ell mateix: en la seva manca de paciència, en suma, a seguir l'evolució, tan lenta! dels cors.

Tot plegat, aquella atmòsfera a què alludíem, aquesta presència d'ell mateix, percebent, triant i ordenant, alhora que arbitrant i assaborint, dóna als seus millors relats un aire singular de fantasia, tènue i seca, és cert, però fascinadorament viva i humana; una fantasia del quotidià, de l'anònim, que no té preu en la nostra literatura: la qual la necessitava, certament, després de les seves belles realitzacions en el pla heroic o líric (on també més aviat situaríem el cas Ruyra), per bé que no podia resignar-se a prendre per fantasia que s'ho valgui les històries dites extraordinàries sense ombra de lògica de l'extraordinari (oh diví Edgar Poe!), o enxollades en la més ordinària xarneria.

Josep Pla, inclús, recorre als procediments literaris

més simples. En el primer quart del segle XX, quan s'ha assolit una habilitat imponderable a presentar un individu per tots successius de suggestió al llarg de la mateixa acció en marxa, ens en traça, sistemàticament, una prèvia semblança, fisiognòmica i sovint àdhuc moral. Sterne ja ho feia; i, com ell, el nostre Josep Pla descriu amb tot detall i ordre, i per referències faccioses. Res d'abstracte, doncs: des del començament es proposa fugir del tipus; ara, que de vegades la drol·leria se l'enduu i acaba anul·lant el seu individu en caricatura: així el sergent Castellà (*C. V.* p. 66) o Claudina (*Ll. M.* p. 87). Llavors, tot d'una comença a girar la illusió. Per impedir que els seus homes deixin de tocar de peus a terra i flotin massa a la ventura de la fantasia, Josep Pla, també sistemàticament, els emmarca en un paisatge, que descriu en minuciosa delícia, i al qual afegeix, en els moments de més intensa individuació d'aquells, unes figuretes impersonals, decoratives, com a representants de tot l'altre fons humà: unes dones que renten (*C. V.* p. 52), uns pagesos que tornen amb el feix (*C. V.* p. 54), una gernació virolada de gent humil que fa festa (*C. V.* p. 81), uns vailets sense caritat (*C. V.* p. 130). Hem dit que els emmarca, pel procediment; però l'efecte és que els faïçona en terròs de camp o en pedra vivent de ciutat: el paisatge que inaugura la narració, que la localitza, continua present per una mena d'absorció tàcita, dolosa,

que va fent el seu fet mentre l'individu s'esforça a conquerir el seu miratge o a aconsolar-se d'haver-lo perdut. Il·lusions infinites d'homes obscurs: la relativitat humorística és així, des d'antuvi, posada. Cadascuna d'elles, que per a un altre no fóra res, és per a ells tota la raó de viure, el fonament de llur dignitat, llur títol a ocupar un tros de la terra amb els altres homes, sobretot llur dret a ésser generosos, a donar alguna cosa sense rebre paga ponderable. Quan ho ha perdut tot, Pardal, avergonyit, renyeix, talment, amb el seu paisatge, es ven el tros de cementiri que li pertoca i se'n va: no l'entenen, però ell, "infantívolament" té consciència d'haver conquerit la "superioritat" en la renúncia. (*C. V.* p. 33). Gervasi escampa la seva ànima tres vegades al dia en un toc de corn; la gent acaba per regir segons ell la seva feina; però no és això: Gervasi no és feliç, no és superior, fins que un bergantí respon des del mar al seu toc, saludant amb la bandera. "Aquell dia, la gent de terra endins va creure que Gervasi anunciava la fi del món". (*C. V.* p. 26). Naturalment: per a Gervasi el món ja podia finir, després que ell hi havia posat una mica de pompa i de bellesa.

Hem arribat al punt decisiu de l'humorisme de Josep Pla, a una manera seva característica de cloure el cercle de relativitat; diríem, gairebé, a la seva teleologia. Prenguem per exemple la història de Ramon de Montjuïc: en la nostra opinió, no solament l'obra mes-

tra, fins ara, de Josep Pla, sinó un dels joiells aportats per Catalunya a la literatura del món. Ramon, "una pelleringa humana", té, però, una gran vanitat: ésser mig artista. "En el fons era, el que en diuen els bons escriptors, un incomprès. Allò, per exemple, de tenir una ocupació, la del ball, el dia que tothom fa festa, trobava que era la demostració de la seva superioritat". Una nit, mor "planxat com uns pantalons" dintre la manxa dels seus cavallets, que, sense saber com, s'han posat a rodar, mentre sonen "totes les trompetes destrempades de les nimfes i ballarines". Tota la vida, tanta dolça dèria, tanta benigna presumpció, no han estat, doncs, sinó per a fer un moment d'espectacle en el món! Vénen irresistiblement a la memòria aquelles paraules d'Homer: "Els déus ho han fet, i han filat la ruïna d'aquests homes perquè hi hagués un cant també per a la gent futura". Però els herois d'Homer es realitzaven tots ells en llurs gestes grandioses, i els homes de Josep Pla són uns infeliços obscurs, empenatxats només d'illusió. Fa calfred; però va més enllà, i després de la vida destrueix la mort de Ramon: la pompa de trompetes no ha estat sentida, o no ha estat compresa sinó per l'autor. S'acudeix de seguida que tot comentari d'ell ha d'ésser vulgar; amb tot, sembla que s'hi acarnissi i el fa: "¿I a l'enterrament hi havia molta gent?" pregunta a la pobra drapaira que creu Ramon un fracassat perquè "en els ba-

guls no se li ha trobat ni un tros de paper". La dona riu. "M'he adonat que he fet una planxa. Pensava en el darrer enterrament que m'han parlat que fou molt concorregut. (C. V. p. 84). L'autor, doncs, ho acaba de fer tot relatiu, de destruir-ho humorísticament tot, àdhuc allò que era fora del marc de la seva història. L'home enterrat amb tant d'acompanyament, pensem, és segur que no ha mort entre esclats de trompetes i danses de nimfes. ¿Què resta després d'això? Josep Pla ens ho mostra a la fi d'altres contes, el de Pardal i el de Carrau per exemple: "la vida humana *continua*", com deia Laforgue, però l'únic que *dura*, absolut i indiferent, és el paisatge, la terra, els estels: d'Homer hem passat, en definitiva, a l'Eclesiastés.

* * *

Hem cregut haver d'insistir en el Josep Pla creador de figures d'home, el que predomina en *Coses Vistes*, deixant de banda el Josep Pla que es limita a informar sobre homes, el simple periodista, diríem, el que surt més a *Llanterna Màgica*: tot allò de gratuït i irresponsable en el seu humor, a què hem alludit, es refereix a aquest. En els retrats és palesa la diferència de nivell: transfigura els uns aquella exquisida i única atmosfera de fantasia de les seves millors narracions; en altres, rapsòdies d'anècdotes ben contades,

només resta un Josep Pla irrespectuós advocat del diable: paper, aquest, insuprimible, entre altres raons (citem paraules de J. M. Junoy) per la necessitat de recordar als nostres grans homes l'obligació d'ésser humils. Ara, és un papel que no voldríem per a nosaltres.

III

PAISATGES

Fóra inconciliable que Josep Pla, el just vindicador de la pintura pura de Feliu Elias, hagués pensat mai prendre llur bé als pintors; taxativament: que els envegés, en tant que literat, el paisatge. El que Paul Valéry diu de la música, ens sembla aplicable a les altres arts de dominant element físic: ens imposen una mena de vida, "mentre que els monuments de la paraula ens demanen, al contrari, de prestar-los-la..." I més aplicable, encara, a la pintura, d'ençà que l'impressionisme, sobreposant a la forma el fenomen, la decantava del pla de la permanència al de la durada. Fou, això, com un salt que deixava la paraula lluny, rerassagada, avergonyida entre els seus mitjans sempre més o menys abstractes, entre els seus símbols adscrits a la vaga permanència de les representacions

generals. Per a un clàssic, en efecte, descriure un paisatge implicava, en el fons, l'ambició de pintar-lo, i hi anava per un treball d'acostament a aquelles representacions generals i de fixació dins l'ordre llur. Quan ara la pintura es deseixia dels darrers elements d'abstracció, la poesia, podent-la imitar menys, es decidí per emular-la més, i es llançà sense dubtes per la marxa que els rousseaunians havien iniciat, però de la qual Virgili ja havia sabut alguna cosa i els orientals molt més: la transfiguració del paisatge en funció dels interessos humans, la seva ocupació pels sentiments i prejudicis del contemplador. La pintura, doncs, reduint el seu bé a la pura i directa expressió dels valors pictòrics, feia per contracop romandre definitivament la paraula en un domini seu propi, a penes excavat encara: el de l'expressió per associacions. Associacions pel significat intel·ligible, associacions àdhuc pel so físic dels mots. En el que elles puguin tenir de personal, de pregon i de vast afectes endins, és trobada aquella vida a prestar segons Valéry: la vida de tot un món interior adormit i, de sobte, no precisat, entengui's bé, sinó suggerit, més ben dit, agitat en inefables ones d'emoció entorn de centres lírics que ràpidament canvien i es succeeixen en la durada. El nom de Maurice Barrès s'acudeix tot d'una per a exemple, potser el més noble, del que diem; Barrès, altrament una de les grans admiracions confessades de Josep Pla. Poant

aquelles associacions en el que podríem dir-ne tradició subconscient, en el misteri de la memòria col·lectiva que viu dins de nosaltres, pastats com som de la mateixa argila d'on sortiren i on tornaren els nostres morts, Barrès ha fet sentir més que ningú la idea del paisatge-pàtria, del paisatge-història, del paisatge-futur.

Idea cara, i per això la retriem, al nostre Josep Pla. L'ha expressada, més d'una volta, en la cruesa enèrgica d'una equació: "La pàtria és el paisatge". En el just moment en què escrivíem aquesta línia, una declaració del mateix Josep Pla ve a confirmar la nostra tesi i a treure'ns, com qui diu, les paraules de la boca: "L'ascendent rural dels meus avantpassats informa tota la meua vida, els meus actes i els meus pensaments". "Sóc..." conclou més avall, "un pagès en tota l'extensió de la paraula". D'acord. Però ni un pagès és tan simple com això, ni són simples els altres homes i les coses del món: simples només ho són els éssers d'àngel per amunt—i no precisament els àngels de casa de dispeses. La serena convicció d'aquesta realitat amarga féu de dos pagesos nostres de soca a rel, Prat de la Riba i Torres i Bages, un polític i un bisbe prodigiosos de tacte i de seguretat. Josep Pla, en canvi, sembla haver-la sentida més com a artista que com a explorador de la pròpia psicologia. La mirada i el judici directes, eternits, cànids, són de

mal combinar amb el descontentament sistemàtic en front dels homes, sobretot quan l'acompanya profundament un esperit de divertir-se amb tot el que ells presenten de contradictori, de fallit, de còmic, en suma. L'única possible compaginació és fer escolar la paradoxa per la canal de l'humorisme. Tal ha estat, ens hem esforçat a demostrar-ho, la solució de Josep Pla. En ell hi ha més, el contradiem en honor seu, que una sornegueria de pagès: hi ha una agredolça transigència a conviure, no pas ferm sobre uns principis elevats, perquè llavors tindriem la divina ironia socràtica, sinó a l'atzar, ple d'espectacle i de sorpresa, de cada home que es topa i de cada circumstància que es combina. Solució d'artista, no solució de "sage": solució, humanament, ara i adés antipàtica, sovint cruel, sempre insegura.

Solució que no deixa de fatigar el mateix que l'adapta. Per ací creiem que s'explica l'actitud de Josep Pla davant dels paisatges, almenys dels paisatges pairals. Ell, com tampoc els seus homes, no es revolta, no arumba romànticament de proa contra allò que, per a entendre'ns tot d'una, en diríem la vida: la capeja, tot llançant la seva queixa i la seva sàtira en nom de la tolerància i la naturalitat, nobilíssims "hobby-horses". Las d'uns compatricis que es passen la vida turmentant-se entre ells, las de no tenir una pàtria realitzada, acudeix a refer-se, i alhora a distreure's, a l'etern re-

servori de forces instintives, a la pàtria pregonament real i vera en l'espai i en el temps, que batega en el seu paisatge natiu. "Sentit de la vida? Aquí el teniu, el sentit de la vida... Que tothom s'armi del seu sarró i de la seva escopeta de canya i surti a la caça de les melodies d'aquest món que sempre volen més altes". (C. V. p. 20). Una actitud idíllica, doncs. Però d'un idilisme tot humà, que no comporta alegories ni somnis literaris. "Les coses, arriben al seu màxim sentit humà a força de concentrar-se, de posar-se de cairall, de filtrar-se" (C. V. p. 18). D'on, en les seves visions de paisatge, una oscil·lació contínua entre dos moments: el que anomenariem més aviat pictòric, en què les coses es concentren, se li oposen en llur perfil, en llurs masses, en llur color, i ell, amb ull agut i exacte, les hi fixa; i el moment autènticament poètic, en què, ja filtrades, treuen llurs valors humans i s'associen amb el seu món sentimental. Si l'adaptació ha estat feliç, el paisatge es resol en una sensació vasta i vaga, on s'han fos les formes per una banda i el desig i el tedi per l'altra; i s'hi estira, talment amb una voluptat de felí, en un repòs ple d'ungles retretes i de salts en potència. Unes tendres ganes de plorar, "una malenconia diluïda" (C. V. p. 18), "un mal de cap imprecís i llunyà, un mal de cap dolç com la mel". (C. V. p. 36).

Ara, aquesta idíllica adaptació, poques vegades reïx

tan pura. Blocs de prejudicis, insolubles residus de malcontentament s'interposen al dolç procés de l'associació sentimental, àdhuc ara i adés el fan impossible. Així s'esdevé en la visió del Montserrat (*L. M.* p. 83 i segs.), on, en comptes de valors pairals eterns, un dimoniet cuiner li presenta una summa de tota la poca-solta anecdòtica dels seus compatricis; i qui ho paga és el sagrat paisatge. Més sovint, però, s'incorporen al corrent líric o el desvien en suaus meandres d'humor, i en resulten aquells inimitables paisatges empordanesos de Josep Pla, humanitzat marc dels seus homes mentre els seus homes hi són, altra vegada inhumans en llur immortalitat tot d'una que ells n'han partit. En front d'un paisatge estranger, en canvi, l'associació ha d'ésser feta per un mètode invers, de deducció dels homes per l'espectacle extern. Quan les afinitats no són molt immediates i vives, com ho són per exemple a Itàlia o a França, li cal o bé situar-se del tot en un pla, genuïnament artístic, de suposició, creant, per a dir-ho en paraules de Thibaudet, "amb les direccions infinites de la seva vida possible" — i tenim paisatges meravellosament suggestius, com alguns de flamencs o danesos de la *Suite Nòrdica*, — o bé recórrer a l'ajut del Baedeker, donant a aquest mot una elàstica amplitud, i reïxen magres paisatges periodístics com molts dels *Viatge sense objecte* inclòs en *Llanterna Màgica*. Però de vegades ens dóna també rares sín-

tesis de creació i informació: així la pàgina on, per procediments habilíssims que retrobarem en tractar del seu estil, comunica la sensació d'immensitat i soledat de les planures russes; paisatges sense intimitat, pura geografia. Citarem la conclusió: "Es fa difícil de comprendre quin deu ésser, per a l'habituat d'una terra tan dilatada, el nucli de gravitació espiritual. Es una solitud que explica l'internacionalisme, el comunisme i l'il·lusionisme moral. Es un paisatge que deu obligar per força la gent a fer una vida sense vanitat" (R. p. 18). Sobretot aquesta darrera frase ens ofereix, per contrast, la clau de la seva interpretació del paisatge i dels homes nostres en funció mútua. Rellegeixi hom, si no, les pàgines més característiques, per nosaltres alludides, de Josep Pla, posant-hi idealment per lema l'esmentada frase girada a l'inrevés, i estem segurs que no ens serà gaire regatejada la raó.

IV

L'ESTIL

Més d'una vegada, Josep Pla ha resumit les seves conviccions, i hem de creure que també les seves ambicions, concernint l'estil, en un mot d'ordre confessadament gidià: banalitat. Però cal no deixar el mot tot

sol, arrencat de les exigències morals que en el pensament de Gide implica. Aquesta banalitat resulta d'un llarg esforç, i és en la victòria sobre el romanticisme interior; més: sobre la pròpia personalitat. "No hi ha cap de les qualitats de l'estil clàssic, diu Gide, que no es compri pel sacrifici d'una complaença". Això sol, en si, no direm que sigui nou ni vell: és etern, i es retroba formulat de mil diverses maneres convergents. No anava a parar enlloc més Buffon, quan, menys-tenint "el to, els gestos, el va so dels mots", demanava "coses, pensaments, raons". Ara, en Gide, l'esforç per la banalitat en l'estil forma part de tot un sistema d'abdicacions profundes, que s'estén fins a la renúncia a la virtut, fins al total desinteressament de la pròpia ànima. És, en suma, un aspecte, si es vol el reflex a la superfície, de la realització rigorosa, més enllà de l'esperança i de la desesperació, d'aquelles paraules de l'Evangelí que en les seves pàgines reapareixen sovint: "Qui vol salvar la seva vida, la perdrà; però qui la vol perdre, la farà verament vivent".

Només d'haver guaitat un instant dins aquest abís de moralisme pur que hi ha darrera el concepte gidià de la banalitat, el nostre Josep Pla ens sembla a l'altra banda de món. Ha prés el mot i res més. Direm tot d'una, però, que en una literatura on periòdicament resorgeix una mena de por a acostar-se a les coses en elles mateixes, per amor d'elles mateixes, nues com

se'ns donen en llurs representacions immediates, el renou que pot promoure el lema "esforç per la banalitat" ja és, de moment, saludable. Però només de moment. Josep Pla, hem dit, ha pres el mot; però no la doctrina gidiana de la renúncia. No és pas que la hi exigim; ara, una banalitat que no cobreixi, necessàriament inseparable, un sistema qualsevol de serietat humana, degenerarà sense remei en irresponsabilitat i lleugeresa, és a dir, en banalitat pròpiament dita.

Més que Josep Pla, no haurien d'oblidar això els seus ingenus imitadors. Ell ha eludit aquella exigència de serietat refugiant-se en el seu humor: solució tan antiga com els humoristes. Llavors, si va a la banalitat, és perquè les mateixes coses hi acaben; i no perquè ell renunciï a la seva personalitat, a la seva intervenció, ni tan sols a l'amargor — fóra excessiu de dir al dolor — que pugui deixar-li el drama de la pintoresca vanitat universal.

En front d'una natura i d'uns homes calvinísticament buits de Déu, poc tindria a fer un Josep Pla escriptor. Aquest viu, precisament, de l'energia amb què capta el reflex, només que sigui, de bellesa, que hi hagi en les coses, i la mica, baldament deformada i recòndita, de diví, que fa de ressort als gestos cànids dels homes. El seu humorisme, a la base, se'n fecunda, i se n'eixamora líricament fins a la mateixa catàstrofe. El toc de bellesa sensible té de vegades una inopor-

tunitat, cruel i vera, que fa esgarrifar. Veient Roby jugar a football amb la seva cameta coixa i descarnada pels tumors blancs, "tenia la sensació, diu el narrador, que d'un moment a l'altre la cama s'esquerdaria i saltarien sota la lluna les petites estrelles d'os" (C. V. p. 128). Frases com aquesta ens fan pensar que, comptat i debatut, el millor Josep Pla realitza l'absurditat, que podríem imaginar, d'un franciscà humorista. Duu, en efecte, de front, una simpatia — fóra també excessiu de dir un amor — per les coses i els destins, i una complexa combinació de reaccions i inhibicions per a superar l'espectacle de llur relativitat, sense haver de recórrer a cap "deus ex machina" que justifiquin una esperança i una fe no ja de flama evangèlica, sinó ni a penes d'ordre laic. Compleix amb les coses i els homes, unint, uns moments, la seva personalitat a llur moviment i abandonant-les quan han pervingut a llur banalitat.

Ara, d'aquella unió, se'n diu lirisme; almenys el que avui s'entén per lirisme, en cada art a la seva manera. Fins a cert punt, qui vol, qui s'hi exerceix, ordena els seus objectes en jerarquia: és la part adquirible d'un bon estil (1), per tant la part analitzable. Però solament qui té el do de veure i oir i tocar i olorar immediata-

(1) Pensem en la frase, meravellosament justa i apta, de Buffon, que forma el nucli del seu *Discurs sobre l'estil*: «Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées.»

ment en paraules, qui ordena en ple moviment dels pensaments i de les coses, realitza en literatura allò que el nostre admirable Rafael Benet anomena el miracle. Aquí resideix la part inefable d'una expressió; trobar i suggerir la fórmula de la qual, s'imposa al crític també com un miracle a fer — ineludible per a ell si s'estima. Ho afirmem així, després que hem divagat en fatigosa espiral per precisar-la, després que l'hem proposada. Ara, en un estil, com en la vida mateixa, una fórmula és a cada moment desbordada i àdhuc contradita: a penes si pot aspirar a indicar-ne més que una direcció i un aire essencials, a donar el punt de trampolí per a la readaptació sobtada del curios.

L'estil de Josep Pla es caracteritza no per una mobilitat sinuosa que ens reservi una sorpresa delectable a cada tombant, sinó per un impuls d'avançament, regular, gairebé monòton, en què les frases i els períodes fan cadascun la seva acció i la seva reacció, tenen cadascun el seu punt culminant, des del qual el contingut llisca sense fressa cap a la frase o el període següent. No comporta a penes parèntesis ni bruscos aturs, perquè no serveix una passió sensible al dubte o que vacilli entre molts aspectes sollicitant-lo alhora. Va a temps més lents o més accelerats, però no diversifica els ritmes ni compon les cadències. No inverteix, tampoc: la seva construcció és la col·loquial, baldament pateixin la sintaxi o l'orella; per la raó sen-

zilla, que és la que més de prop segueix el moviment natural de les coses. És aquest, que l'orienta i el comanda. Alguna vegada, la frase es trinxa en impressions soltes, insistents, arrengherant el botí recollit en una ràpida mirada circular; però, de sobte, una simultaneïtat de moviments agrupa dues o més impressions dins una mateixa frase, juxtaposades, o unides per algun vague nexce conjuntiu: la personalitat del narrador s'hi ha sotmès sense recança.

“A la dreta de la carretera, anant a Torroella, hi ha la mar. La costa, molt baixa, fa unes ondulacions plenes i dolces. En els punts alts, els pins, alterosos i despentinats, es drecen sobre el cel. La pinzellada blanquinosa, lassa i mòbil del mar, bada el seu ull glauc a cada ventre de la curva. La sorra de la platja, de color de rosa, guspireja amb el sol. Entre els pins, no és pas rar de veure-hi una vela meravellada. Al matí, quan s'alça el vent de mar, la platja s'omplena de petites flames blaves, els pins remoregen lentament i tota la plana torça un xic el coll sota del vent bla, etc.” (*Ll. M.* p. 12).

Aquest estil, sembla no poder prescindir del moviment. Tant, doncs, com no és arquitecturat darrera les bastides lògiques de la conjunció, és ric de verbs que per llur pròpia força ja lliguen. Però només excepcionalment, per un efecte volgut, són posats al final, am-

pliant en nosaltres els cercles d'una vibració enèrgica. Més aviat l'objecte s'executa tot d'una, empenyent llavors cap a nosaltres, per la seva mateixa acció, les seves qualitats, les seves relacions, fins a la sensació o al sentiment vagues, banalitzadors, que el narrador vol deixar-nos d'elles. Així, res més lluny de l'estil de Josep Pla, que la calculada progressió cap a l'efecte final plàstic, aplomat, acadèmic. Una estadística de les seves frases provaria que, el més gran nombre, cuegen vers la fi en llurs elements adjectius o modificatius, o en alguna circumstància que, àdhuc si és essencial, hi arriba ja com esmorteïda i difumada en una ondulació extrema. La construcció habitual en la nostra llengua romànica l'hi ajuda.

Josep Pla, ja hem vingut a dir-ho sovint, és feliç en els espais de paisatge o de destí reduïts, on la vanitat pren el seu valor més pompós i més copsador. Davant la immensitat, per exemple, de la plana (i de l'ànima) russa, diria's que resta perplex. És tota una prova per a un escriptor de raça, però també d'unes certes habituds adquirides. Hàbilment, reïx a comunicar-nos no solament la sensació del paisatge inacabable, sinó la seva pròpia perplexitat. Recorre, d'antuvi, a un elemental i sec procediment aritmètic: "Tot es troba, relativament a les coses nostres, multiplicat per deu... Perquè els comptes us surtin, hi heu de posar sempre, aquí, un zero més". Això no fa imatge; però situa tant més el

lector en una mena d'abstractesa desolada. Projecta llavors els seus ulls cap al lluny, i no troba límits: aquests es difumen en "la dilatació enorme dels horitzons"; la llengua no li procura un signe per a figurar-ho, i assaja una expressió amb l'aire alhora de feta i de nova: "Es un paisatge que fa pensar en l'alta mar — diríeu l'alta terra". I per fi, insatisfet, en comptes d'estabilitzar directament el paisatge donant-ne només els aspectes en llurs relacions i en llur inèrcia, es llança ell al moviment, i per la inutilitat del moviment demostra la inhumana absència de tot límit: "Amb el cap a la finestra veieu com el tren va cuejant, enfilant terra i deixant-la enrera: teniu la sensació que el tren no va enlloc, que s'ha perdut, que tant podrà arribar a un lloc situat tres-cents quilòmetres més amunt com tres-cents quilòmetres més avall. Es una sensació rara i una mica anguniosa" (R. p. 17).

Entra dins la concepció humorística de Josep Pla, que l'objecte, abans de banalitzar-se més irremeiablement, hagi mostrat d'ell mateix tot el que tingui de bell, de singular, d'agut als sentits; i això en el moment del contacte amb l'àvida personalitat que, tot oposant-se-li, se li uneix. Es el saborós moment líric de tantes de les seves frases, en què es creen naturalment la imatge o la metàfora noves, rares, subtils, per on l'objecte se'ns fa cosa mig esquiva, mig nostra, o se'ns acoquina en un esclat de grotesc; adesiara anguniant-

nos també amb velleïtats del narrador davant les para-
des on són venuts a bon preu els penjolls *per a fer
bonic*. Podríem citar molt, i de totes les qualitats: la
imatge i la metàfora, entremesclades amb venes d'hu-
manització, es produeixen dins l'estil de Josep Pla amb
una fertilitat una mica mecànica, en la qual més d'un
bador ha cregut sorprendre el secret únic de tot el que
hi sent de viu i de picant. Tot això, és el seu joc, i de
vegades sembla només una revenja d'aquella feblesa
que confessa, per la qual està sempre dominat per una
cosa o altra que li repugna, sense poder-se passar del
domini (C. V. p. 258). Es complau sobretot en nota-
cions, precises i alhora eternides, de color: "El pla
del Llobregat, vaporitzat, esponjat a dins d'un tou de
fum transparent ple de regalims blavencs, malva i per-
la, l'espectacle de la ciutat amb els seus blancs deli-
rants clapejats de grisos trèmuls i de grisos de vestit
de frare..." (C. V. p. 75). Descriu, talment, una olor
complexa: "Els [porxos] de la plaça de les cols, els
dissabtes, fan una olor de vellut, d'àcid úric i de la
verdura del temps, que tomba la cara" (C. V. p. 60).
Una mera línia, diria's que li pren alguna cosa indecisa
d'humà: "El fil [de la grua] feia una corba madura
i ampla" (C. V. p. 75). Alguna vegada, com tot un Fran-
cesc Pujols — més retingut, però, — no deixa de fen-
dre un mot per la partió entre el valor literal i el me-
tafòric, construint sobre aquesta segona meitat equí-

voca com damunt d'un sòlid terreny de sentit directe: "A la tardor [la vinya] agafa ui color *torrat* que sembla que passant-hi entre cep i cep la terra hauria de cruixir com qui trepitja engrunes de pa". (*Ll. M.* p. 17).

Es un joc, repetim-ho, que tot fent-nos sentir agudament la realitat la banalitza, perquè al capdavall ens deixa la impressió que tot necessita de tot per a ésser dit: els homes, de les coses; i les coses, dels homes. Tot és relatiu, començant pel llenguatge. Per a tot n'hi ha prou i massa amb una mitja tinta i un to mat, apagat, uns mots i unes estructures verbals que són de tothom i de l'humil cada dia. Res no mereix la púrpura d'un mot prestigiós ni de cap acord que faci una dissonància sàvia. Amb tot el que té a la seva superfície de pintoresc, aquest estil no passa de fer un mig riure tort, més aviat desenganyat, malenconiós, que potser és allò que en sosté la dignitat i l'elegància, innegables fins a través d'exabruptes de la vulgaritat més baixa. En l'ús de la frase feta, fora d'alguns fulls del *Carnet d'un heterodox*, de Cristòfor de Domènec, no coneixem en català prodigis d'una banalitat tan dramàtica, d'una irresponsabilitat tan horriblement humana, d'una submissió tan desemparrada del pensament a la tirania dels mots que l'assalten de fora, com els diàlegs de la *Carta d'un home jove al Dr. X.* (*Ll. M.* p. 68 i segs.).

Irresponsabilitat humana, vera, diem: no la gratuïta

produïda pel joc endiablant de posar en contacte paraules, cadascuna amb la seva càrrega de sentit, només perquè, en un punt d'humor arbitrari, l'autor creu que faria bonic si la realitat també pogués ordenar-se d'acord... i fer explosió. Quan, per exemple, formula, encara que per boca d'un tal Sr. Verdagué, que "Una casa de dispeses és un mètode de treball" (*C. V.* pàgina 101); o, posem per cas, quan alludeix a "aquella poca solta, sovint còsmica, que tenen els mallorquins" (*C. V.* p. 105). Però si hem seguit en els seus valors el Josep Pla responsable, sens dubte és pena estalviable que anem ara a la destria de tot allò de què ell mateix no voldria respondre, emparant-se en la idea d'un periodisme "divertit, truculent... prou àgil per a estrafer-se tal com és la realitat" (*C. V.* p. 121). Pensi el que vulgui del periodisme, Josep Pla, quan és autèntic, dóna molt més del que ha de donar un periodista; ara, quan descendeix del seu nivell, dóna molt menys, perquè no ens presenta ni una fantasia justificada ni una realitat exacta.

1926.



I N D E X

	<u>Pàgt</u>
Intenció de l'autor	7
<i>El nacionalisme de l'art</i> , per Josep Aragay	9
<i>Lletres a una amiga estrangera</i> , per J. Farran i Mayoral	15
<i>L'Oreig entre les Canyes</i> , per Josep Carner	20
<i>Selvatana Amor</i> , per Guerau de Liost	26
<i>Tres Poemes</i> , de Josep Lleonart	31
<i>En el Límit d'Or</i> , per Lluís Bertran i Pijoan	36
<i>La Collita en la Boira</i> , per Marià Manent	41
La pena del Comte Arnau	48
La Oració de Roig de Corella	52
<i>La cançó del vell Cabrés</i> , poema dramàtic de Ventura Gassol	57
Baudelaire	67
<i>El Retorn</i> , de J. M. López-Picó	72
I.— <i>Septenari de Maig</i>	72
II.— <i>Tractes amb el poble</i>	75
III.— <i>El poeta pròdig</i>	80
<i>L'Inspector</i> , de Gógol	86
La crítica literària de Joaquim Folguera	90
<i>Vida d'infant</i> , d'Ernest M. Ferrando	94
La Fontaine traduït per J. Carner	98
<i>La Vida nua</i> , poemes de Lluís Valeri	109
Pròleg a una antologia de Jacint Verdaguer	115
L'estil de Francesc Pujols	133
Entre dos diletantismes	185

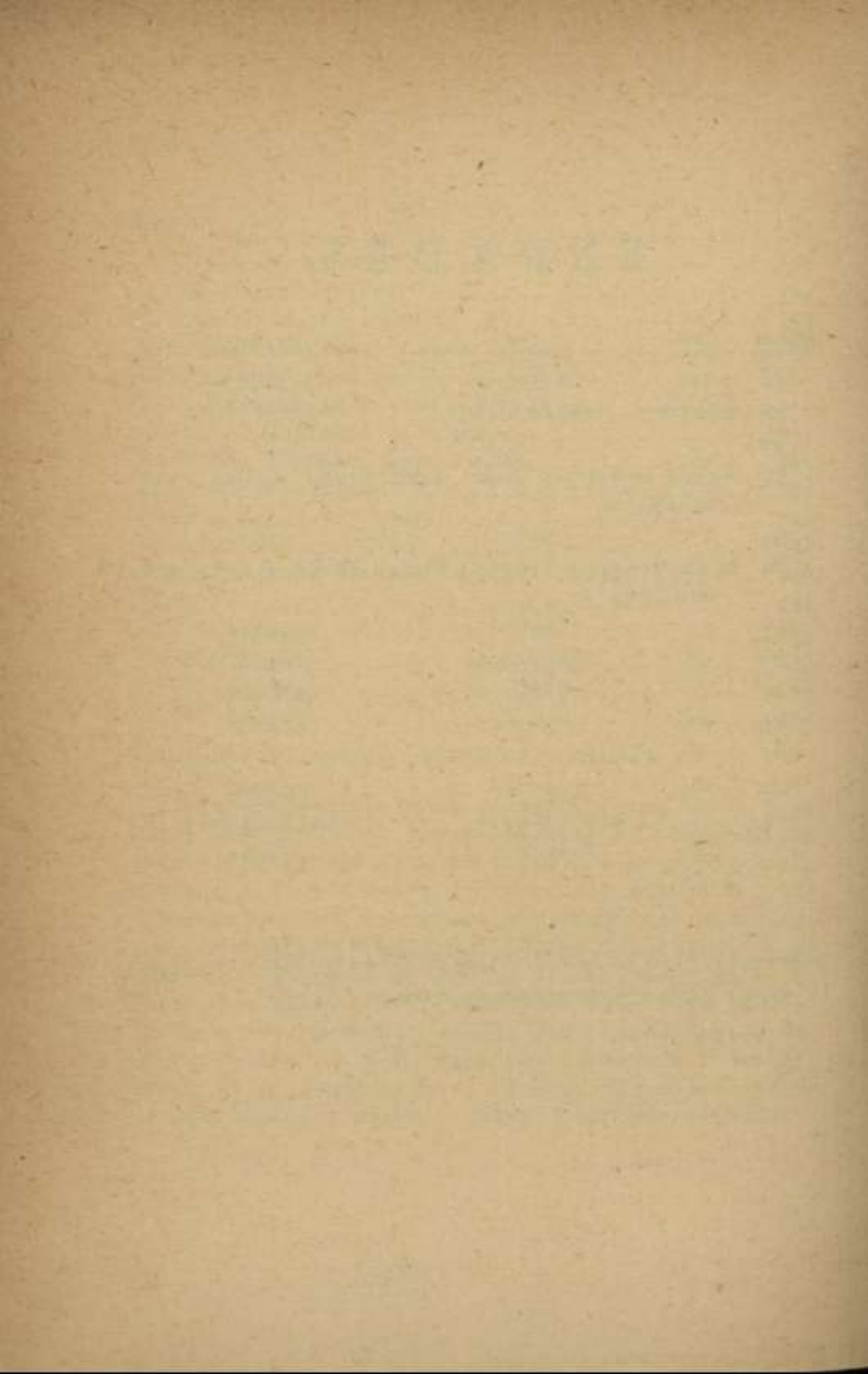
	Pàgs.
Tres esbossos	196
I.—Joan Alcover	196
II.—Salvador Albert	199
III.—M. Morera i Galícia	202
<i>Vint Cançons</i> , de Tomàs Garcés	205
Una generació sense novella	211
I.—Apologia de la nostra lírica	211
II.—En justificació de la por	217
En Ramon Muntaner, home d'imperi	225
J. M. Marquès-Puig	233
Sòcrates davant dels jutges	239
Paisatges de Rafael Benet	244
Contes de Carles Soldevila	248
Josep Pla	254
I.—L'humor	254
II.—Homes	259
III.—Paisatges	268
IV.—L'estil	274

NOTA.—Dels articles reunits en aquest volum, els de 1920, *En el Limit*, etc. i els de 1926 són apareguts a *La Publicitat*. La resta dels de 1921 fins als de 1925, a part de la destinació primera d'alguns, han vist la llum en les columnes de *La Veu de Catalunya*, excepte els *Tres esbossos*, que constituïren sengles pre-facis a volumets de la col·lecció *Els Poetes d'Ara*; l'assaig *J. M. Marquès-Puig* precedí un aplec de l'obra d'aquest pintor en les edicions *Quatre Coses*; *Paisatges de Rafael Benet* ha estat escrit per a la *Gasetta de les Arts*. Es grat a l'autor d'adreçar des d'aquí als directors de les respectives publicacions el testimoni de l'agraïment per la gentilesa amb què han permès la reproducció dels assaigs en qüestió i llur aplec en volum.

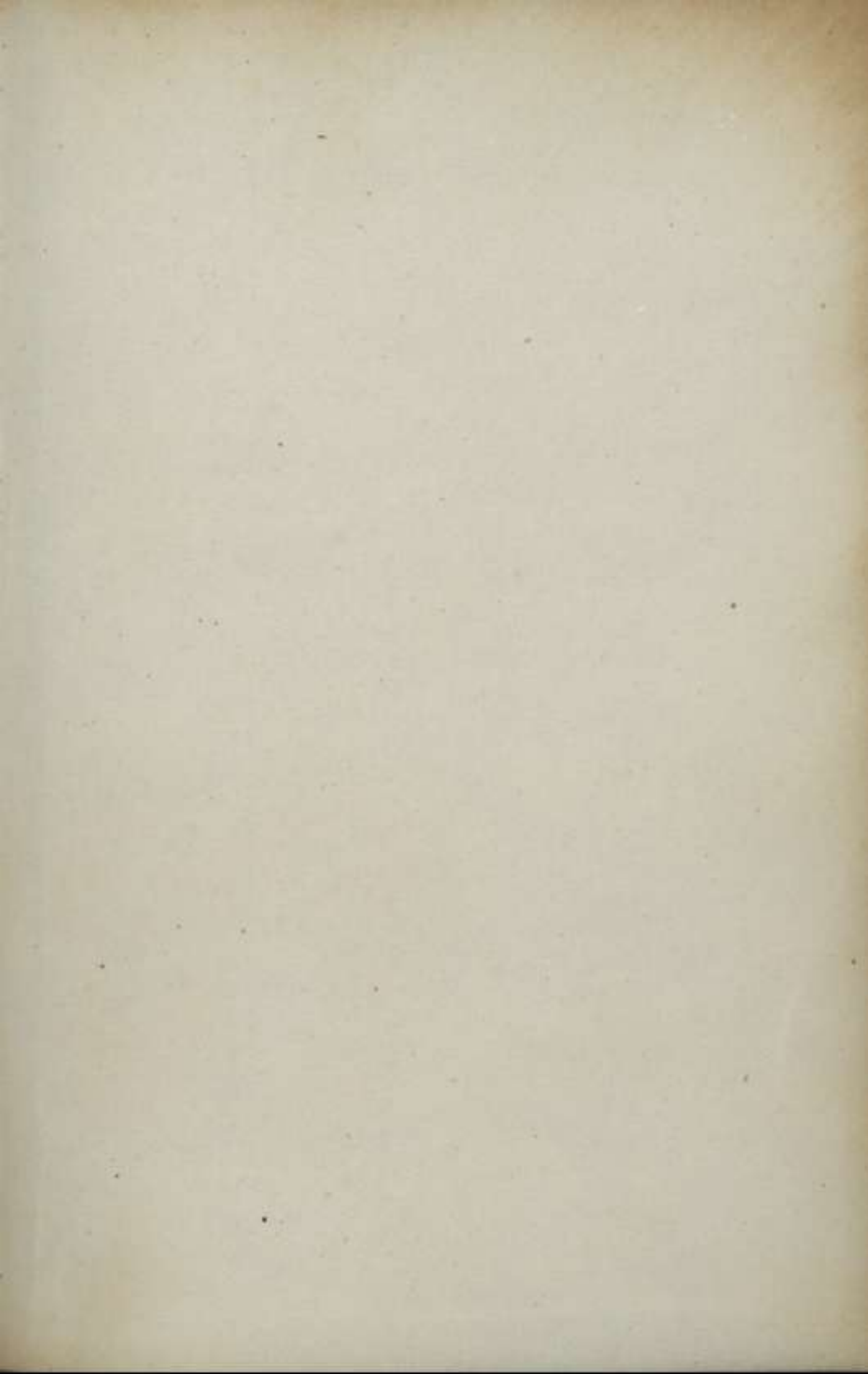
ERRADES

<u>Pàgina</u>	<u>Línia</u>	<u>Diu:</u>	<u>Ha de dir:</u>
18	17	d'alegria	l'alegria
46	<i>darrera</i>	enllaminades	enllaminides
48	2	A. T. G.	A T. G.
59	<i>manca la darrera línia: desenrotllada en una acció dramàtica.</i>		
75	15	parlant	parlar
86	<i>la darrera línia d'aquesta pàgina ha d'ésser la darrera de la pàg. 87.</i>		
107	17	Esdevé	esdevé
136	3	sobretot, en	sobretot en
143	15	evidència	evidencia
177	18	decora	decora,
202	16	d'artista de voluptuós,	d'artista, de voluptuós
242	14	històrica	història
259	5	acarnisament	acarnissament
270	8	nostro	nostre

Algunes errades en la distribució de lletres versals i cursives en els títols són esmenades en l'index.



AQUEST LLIBRE DE CARLES RIBA, LX DE
LES PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»,
FOU ESTAMPAT A LA IMPREMTA
ALTÉS, DE BARCELONA,
L'ANY MCMXXVII






BIBLIOTECA CENTRAL

83-8°

12294

 123°
DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE BARCELONA

BIBLIOTECA CENTRAL

Reg.º 393220

Sig.º 833.2

«19» Rib.

